ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

สงกรานต์ สมจันทร์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2557

Copyright by Mahidol University

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

.....

นายสงกรานต์ สมจันทร์

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์,

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., ปร.ด.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์,

ค.บ., M.M., ปร.ด.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

.....

ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,

พ.บ., ว.ว. ออร์โธปิดิคส์

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

Lect. Kyle R. Fyr,

B.M., M.M., M.M., Ph.D.

ประธานกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล
Copyright © by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)

วันที่ 24 มีนาคม พ.ศ. 2557

.....

นายสงกรานต์ สมจันทร์

ผู้วิจัย

.....

อาจารย์บำรุง พาทยกุล,

กศ.บ., ศศ.ม., ศศ.ด.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์,

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., ปร.ด.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์,

ค.บ., M.M., ปร.ด.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,

พ.บ., ว.ว. ออร์โธปิดิคส์

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข,

กศ.บ., M.M.E., D.A.

คณบดี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาของวงแห่พาทย์ค้องทุกคณะที่ผู้วิจัยได้ศึกษา อีกทั้งขอขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่าน อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล ประธานสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ครูผู้เมตตาต่อศิษย์ในทุกๆ ด้าน แม้ว่าท่านจะป่วยก็ยังกรุณาตามให้ผู้วิจัยมาสอบ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ครูผู้คอยช่วยเหลือด้านต่างๆ เสมอมาและทำให้สนใจการศึกษาระบบเสียง อาจารย์ ดร.จิตตพิมพ์ แย้มพราย กรุณารับเป็นที่ปรึกษาในระยะแรกก่อนที่ท่านจะไปสอนต่างประเทศ ขอขอบคุณคณาจารย์สาขาดนตรีวิทยาทุกท่าน ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เอื้อเฟื้อเอกสารเก่าที่หายาก อาจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี อบรมสั่งสอนวิธีคิดและทำให้สำนึกในความเป็นพื้นบ้านมากขึ้น รวมถึงคณาจารย์ท่านอื่นๆ ทั้งไทยและต่างชาติ

คณาจารย์สาขาวิชาดนตรีและศิลปะการแสดงที่อบรมสั่งสอนและสนับสนุนการศึกษาของผู้วิจัยมาโดยตลอด ผู้ช่วยศาสตราจารย์รณชิต แม้นมาลัย อาจารย์บุญยิ่ง กันธวงศ์ อาจารย์เมธินี ตุ้ยสา อาจารย์ณัฐนรี รัตนสวัสดิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์บูรณพันธุ์ ใจหล้า อาจารย์ปรเมศวร์ สรรพศรี อีกทั้งขอขอบคุณมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ที่กรุณาให้ทุนการศึกษาจากกองทุนพัฒนาบุคลากรประเภทบุคคลภายนอก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เรืองเดช วงศ์หล้า อธิการบดีขณะนั้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อรพินทร์ ศิริบุญมา คณบดีขณะนั้น และขอขอบคุณ อธิการบดีท่านปัจจุบันที่กรุณาให้ขยายเวลาศึกษาต่อมา ๒ ครั้งแล้ว

อาจารย์ Gerald P. Dyck กรุณาเอื้อเฟื้อข้อมูลเก่าๆ เกี่ยวกับดนตรีล้านนาที่หาไม่ได้ในประเทศไทย ครูสมัยเรียนมัธยม ที่คอยสอบถามชี้แนะช่วยเหลือ โดยเฉพาะด้านการเงิน ขอขอบคุณครูวราพงษ์ ชารายฎร์ ครูมานิตย์ เขตสิทธิ์ ตลอดจนเพื่อนๆ ดนตรีวิทยารุ่น ๑๗ และเพื่อนตั้งแต่สมัยเรียนชั้นประถมจนถึงมหาวิทยาลัยที่คอยช่วยเหลือและเป็นกำลังใจมาโดยตลอด คุณอิศราภรณ์ ถาเพาะ ผู้คอยช่วยเหลือผู้วิจัยในทุกๆ ด้าน ตลอดจนผู้ช่วยเหลือที่ไม่ได้เอ่ยนามอีกมาก

เหนือสิ่งอื่นใด ขอขอบคุณบุพการีที่เลี้ยงดูและสนับสนุนลูกมาโดยตลอด แม้ว่าครอบครัวเราจะเป็นเพียงเกษตรกรชาวสวนลำไยที่ยากจนอยู่ในชนบท ขอบคุณแม่ที่ทำหน้าที่แม่ที่ดีที่สุดของลูกเสมอมา และหากพ่อมีชีวิตอยู่จนถึงตอนนี้ น่าจะภูมิใจในตัวลูกที่เดินทางมาจากชนชั้นรากหญ้าที่พ่อแม่จบแค่ชั้น ป. 4 จนได้สอนหนังสือในระดับมหาวิทยาลัย

Copyright© by Mahidol University

สงกรานต์ สมจันทร์

ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน
TUNING SYSTEM AND PHLENG HAE OF THE PAT GONG ENSEMBLE IN CHIANG MAI AND LAM PHUN PROVINCES, NORTHERN THAILAND

สงกรานต์ สมจันทร์ 5437017 MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., ปร.ด., อนรรฆ จรัณยานนท์ ค.บ., M.M., ปร.ด.

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน เป็นงานวิจัยที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการตลอดจนระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง โดยใช้ข้อมูลปฐมภูมิ ข้อมูลทุติยภูมิและข้อมูลจากพื้นที่ มีผลการวิจัยดังนี้

วงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีประโคมที่อยู่คู่กับสังคมล้านนามาเป็นเวลายาวนาน เอกสารทางประวัติศาสตร์กล่าวถึงคติปัญจดุริยางค์ในสมัยหริภุญไชยและโอกาสการใช้ประโคม ในสมัยล้านนาพบว่ามีการใช้บรรเลงประโคมทั้งกิจกรรมทางพุทธศาสนาและประเพณีฟ้อนผีบรรพบุรุษ ในยุครัตนโกสินทร์ได้รับอิทธิพลด้านบทเพลงจากดนตรีไทยในช่วงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี จนกระทั่ง พ.ศ. ๒๕๐๐ เป็นต้นมาได้รับอิทธิพลจากเพลงลูกทุ่ง ทำให้มีบทบาททั้งในแง่ของการประโคมสำหรับพิธีกรรมและความบันเทิงเพื่อการฟัง การประสมวงปัจจุบันมีการนำเอาเครื่องปี่พาทย์มอญและเครื่องดนตรีสากลมาใช้ การเป็นนักดนตรีในวงพาทย์ค้องสามารถใช้เป็นอาชีพรองได้

ระบบเสียงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องจะแบ่งเป็นสองระบบคือ ไก๊หน้อย (เสียงสูง) และไก๊ใหญ่ (เสียงต่ำ) จากการศึกษาพบว่าทั้งสองระบบนี้มีเสียงห่างกันประมาณครึ่งเสียง จากการศึกษาพบว่าแต่ละคณะตั้งเสียงไม่เท่ากัน รวมถึงเครื่องดนตรีในวงเองก็ไม่ได้ตั้งเสียงให้ตรงกัน แต่อาศัยความรู้สึกไม่เพี้ยนและพอบรรเลงได้โดยอาศัยหลักการเจ็ดเสียงแบ่งเท่าคล้ายดนตรีไทย พบว่ามีการเรียงเสียงที่ไม่แบ่งเท่าทั้งหมดและในทุกคณะมีค่าของความชิดห่างระหว่างเสียงที่ไม่เท่ากัน

เพลงแห่ของวงพาทย์ค้องปัจจุบันพบว่ามีรูปแบบการแห่สองรูปแบบ คือการแห่กับที่และการแห่แบบเคลื่อนที่ ขึ้นอยู่กับบริบทว่านำเอาวงพาทย์ค้องไปบรรเลงในกิจกรรมใด ลักษณะและประเภทของเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องพบว่าสามารถจำแนกได้ 2 ประเภท คือ แบ่งตามประเภทของเพลงแห่ และแบ่งตามโอกาสการบรรเลง กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมของเพลงแห่พบว่า มีการหยิบยืมเพลงจากต่างวัฒนธรรมดนตรีมาใช้ มีกระบวนการกลืนกลายให้กลายเป็นสำเนียงล้านนาตลอดจนมีระบบการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะเป็นหลัก อีกทั้งการเข้ามาของเพลงลูกทุ่งนั้นส่งผลให้มีการร้อยเรียงเพลงลูกทุ่งเป็นชุดสำหรับบรรเลงในงานต่างๆ ทั้งมงคลและอวมงคล

Copyright by Mahidol University

คำสำคัญ : วงพาทย์ค้อง / ระบบเสียง / เพลงแห่

301 หน้า

TUNING SYSTEM AND PHLENG HAE OF THE PAT GONG ENSEMBLE IN CHIANG MAI AND LAM PHUN PROVINCES, NORTHERN THAILAND

SONGKRAN SOMCHANDRA 5437017 MSMS/M

M.A. (MUSIC)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: NARONGCHAI PIDOKRAJT B.Ed., M.Ed., M.A., Ph.D., ANAK CHARANYANANDA B.Ed., M.M., Ph.D.

ABSTRACT

This is a research study of the history and evolution of the sound systems and repertories of the *Pat Gong* ensemble tradition in the Chiang Mai and Lam Phun provinces of northern Thailand. It uses a qualitative and descriptive approach based upon personal field work and other primary and secondary sources.

The *Pat Gong* ensemble is a performance ensemble closely woven into the fabric of *Lanna* (Northern Thai) society for many centuries. Historical documents from the *Haripunchai* Period (661-1292 AD) give examples of the occasions when these ensembles were to perform. These occasions included mainly Buddhist temple ceremonies and village Spirit Dances.

In the *Rattankosin* Period and up to 1957 AD there was an influx of Siamese music and musicians thanks to the influence of Princess *Darasasami*, who employed Siamese musicians to teach her Chiang Mai troupe. This was also the time when the popularity of *Luk Thung* (country style music) increased, both in ceremonial and entertainment music. Modern *Pat Gong* groups have also adopted the use of *Mon*-style percussion instruments and various other Western instruments into their ensembles, most of whose players make music as their secondary occupation.

There are two tuning systems in current use: *Gai Noi* (higher pitch) and *Gai Yai* (lower pitch). Research shows that these two systems are one semitone apart. Tuning systems are not standardized from one ensemble to another, and instrumental tuning can vary within an individual ensemble as long as it is acceptable to the ears and the feelings of the players. Although a seven-step equidistant scale is the ideal, in practice there is much variation in tuning from this norm.

The *Lanna Pleng Hae* (standard repertory) is performed in two formats: 1) sedentary (all instruments set up in one place) and 2) ambulatory (musicians moving in procession), depending on the demands of the musical situation. There also exists the tradition of borrowing tunes from neighboring cultures and making them sound like *Lanna* pieces. Likewise, *Luk Thung* songs are arranged in *Pat Gong* style for use in both ceremonial and secular settings. All this is done within the workings of the oral tradition.

KEY WORDS: PAT GONG ENSEMBLE/ TUNING SYSTEM/ PHLENG HAE

Copyright by Mahidol University

301 page

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ค**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ง**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**จ**
สารบัญตาราง		
สารบัญรูปภาพ		
บทที่ 1	**บทนำ**	1
	1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
	1.2 วัตถุประสงค์	4
	1.3 คำถามวิจัย	4
	1.4 ขอบเขตการวิจัย	4
	1.5 ระเบียบวิธีวิจัย	6
	1.5.1 กระบวนการวิจัย	6
	1.5.2 กรอบแนวคิดการวิจัย	6
	1.5.3 ขั้นเตรียมการศึกษา	7
	1.5.4 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการวิจัย	9
	1.5.5 การศึกษาข้อมูล	9
	1.5.6 การจัดกระทำข้อมูล	10
	1.5.7 การวิเคราะห์ข้อมูล	10
	1.5.8 การตรวจสอบและตีความข้อมูล	11
	1.5.9 การเรียบเรียงข้อมูล	12
	1.6 การนำเสนอข้อมูล	12
	1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	12
	1.8 ข้อตกลงเบื้องต้น	14
	1.9 นิยามศัพท์เฉพาะ	15

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 2	**การทบทวนวรรณกรรม**	17
	2.1 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	17
	2.1.1 แนวคิดทางปรัชญาว่าด้วยสุนทรียศาสตร์	17
	2.1.2 วิธีการทางประวัติศาสตร์	18
	2.1.3 แนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยา	19
	2.1.4 แนวคิดทฤษฎีทางดนตรีวิทยาและดนตรีชาติพันธุ์วิทยา	21
	2.2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	30
	2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	33
	2.3.1 ประวัติศาสตร์ล้านนาโดยสังเขป	33
	2.3.2 กลุ่มชาติพันธุ์ในล้านนา	35
	2.3.3 วัฒนธรรมและประเพณีล้านนา	37
	2.3.4 ข้อมูลพื้นฐานจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน	38
บทที่ 3	**ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง**	42
	3.1 นิยามความหมายของวงพาทย์ค้อง	42
	3.1.1 การเรียกตามลักษณะการบรรเลง	42
	3.1.2 การเรียกตามเครื่องดนตรี	42
	3.1.3 การเรียกตามการเลียนเสียงเครื่องดนตรี	43
	3.2 ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง	44
	3.2.1 ข้อสันนิษฐานทางดนตรีในสมัยหริภุญไชย	44
	3.2.2 วงพาทย์ค้องในสมัยล้านนาถึงสมัยตกเป็นรัฐบรรณาการของพม่า	47
	3.2.3 วงพาทย์ค้องยุคต้นรัตนโกสินทร์ถึงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี	56
	3.2.4 วงพาทย์ค้องในปัจจุบัน	67
	3.3 เครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรี	72
	3.3.1 เครื่องดนตรีวงพาทย์ค้อง	72
	3.3.2 รูปแบบการประสมวงดนตรี	85
	3.4 บทบาทหน้าที่ต่อสังคม	90

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	3.4.1 ขนบในการบรรเลง	90
	3.4.2 โอกาสในการบรรเลง	96
	3.5 ธุรกิจดนตรีวงพาทย์ค้อง	103
	3.5.1 อาชีพ “หมู่แห่”	104
	3.5.2 อัตราค่าจ้าง	105
	3.5.3 วงพาทย์ค้องและความสัมพันธ์กับชุมชน	106
	3.6 วงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน	107
	3.6.1 วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน	111
	3.6.2 วงพาทย์ค้องคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	112
	3.6.3 วงพาทย์ค้องคณะรักษ์ศิลป์	112
	3.6.4 วงพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้	113
	3.6.5 วงพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคี	113
	3.6.6 วงพาทย์ค้องคณะเพชรพยอม	114
	3.6.7 วงพาทย์ค้องคณะป่าบงศิลป์	114
	3.6.8 วงพาทย์ค้องคณะหนองสี่แจ่งศิลป์	115
	3.6.9 วงพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจ	115
	3.6.10 วงพาทย์ค้องคณะสืบสายลายเมืองวังตอง	115
	3.6.11 วงพาทย์ค้องคณะจามเทวี	116
บทที่ 4	**ระบบเสียงของวงพาทย์ค้อง**	117
	4.1 การตั้งเสียงเครื่องดนตรี	117
	4.1.1 การตั้งเสียง	117
	4.1.2 การตกแต่งเสียง	118
	4.2 ระบบเสียงเครื่องดนตรี	120
	4.2.1 คณะหัวฝายสามัคคี	120
	4.2.2 คณะวังสิงห์คำใต้	129
	4.2.3 คณะศิษย์เก่าขันแก้ว	137

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
4.2.4 คณะเพชรพยอม	146
4.2.5 คณะเพชรรุ่งนาฏราช	154
4.2.6 คณะเพชรเมืองยอง	161
4.2.7 คณะสืบสายลายเมืองวังตอง	169
4.2.9 คณะมิตรรวมใจ	174
4.2.10 คณะจามเทวี	180
4.3 ลักษณะเฉพาะของเสียงเครื่องดนตรี	189
4.3.1 เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์	189
4.3.2 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่	195
บทที่ 5 เพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง	201
5.1 การแห่ของวงพาทย์ค้อง	201
5.1.1 นิยามและความหมายของการแห่	201
5.1.2 รูปแบบของการแห่	201
5.1.3 วัฒนธรรมการแห่ในสังคมเชียงใหม่ – ลำพูน	204
5.2 ประเภทของเพลงแห่	206
5.2.1 การแบ่งตามประเภทของเพลงแห่	206
5.2.2 การแบ่งตามโอกาสการบรรเลง	210
5.3 เพลงแห่และกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม	212
5.3.1 การหยิบยืมเพลงจากพื้นที่ต่างวัฒนธรรมดนตรี	212
5.3.2 การทำให้เป็นเพลงสำเนียงล้านนา	213
5.3.3 การสืบทอดเพลงแห่	215
5.3.4 เพลงลูกทุ่งกับการเปลี่ยนแปลงของวงพาทย์ค้อง	217
บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	219
6.1 สรุปผลการวิจัย	219
6.2 อภิปรายผล	223
6.3 ข้อเสนอแนะ	229

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
6.3.1 ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย	226
6.3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป	226
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย	232
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาอังกฤษ	246
บรรณานุกรม	259
บุคลานุกรม	269
ภาคผนวก	272
ประวัติผู้วิจัย	301

Copyright by Mahidol University

สารบัญตาราง

ตาราง		หน้า
3.1	ศิลาจารึกวัดพระยืน	48
3.2	วันเสียประจำเดือนของล้านนา	92
3.3	โอกาสในการบรรเลงวงพาทย์ค้องในประเพณี 12 เดือนล้านนา	96
3.4	โอกาสการประโคมวงพาทย์ค้องในกิจกรรมที่จัดเป็นครั้งคราว	98
3.5	วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2555 – 2556	108
3.6	วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดลำพูน พ.ศ. 2555 – 2556	110
4.1	ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะหัวฝายสามัคคี	120
4.2	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะหัวฝายสามัคคี	121
4.3	ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะหัวฝายสามัคคี	123
4.4	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะหัวฝายสามัคคี	124
4.5	ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะหัวฝายสามัคคี	125
4.6	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะหัวฝายสามัคคี	126
4.7	ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะหัวฝายสามัคคี	127
4.8	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคี	128
4.9	ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะวังสิงห์คำใต้	129
4.10	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะวังสิงห์คำใต้	130
4.11	ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะวังสิงห์คำใต้	132
4.12	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะวังสิงห์คำใต้	132
4.13	ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะวังสิงห์คำใต้	134
4.14	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะวังสิงห์คำใต้	134
4.15	ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะวังสิงห์คำใต้	136
4.16	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้	136
4.17	ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	138
4.18	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	139
4.19	ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	140

Copyright by Mahidol University

สารบัญตาราง (ต่อ)

ตาราง		หน้า
4.20	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	141
4.21	ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	142
4.22	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	143
4.23	ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	144
4.24	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	145
4.25	ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะเพชรพยอม	146
4.26	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกของคณะเพชรพยอม	147
4.27	ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะเพชรพยอม	149
4.28	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มของคณะเพชรพยอม	149
4.29	ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะเพชรพยอม	151
4.30	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กของคณะเพชรพยอม.	151
4.31	ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรพยอม	153
4.32	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรพยอม	153
4.33	ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะเพชรรุ่งนาฏราช	155
4.34	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะเพชรรุ่งนาฏราช	156
4.35	ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะเพชรรุ่งนาฏราช	157
4.36	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะเพชรรุ่งนาฏราช	158
4.37	ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรรุ่งนาฏราช	159
4.38	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรรุ่งนาฏราช	160
4.39	ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะเพชรเมืองยอง	161
4.40	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะเพชรเมืองยอง	162
4.41	ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะเพชรเมืองยอง	163
4.42	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะเพชรเมืองยอง	164
4.43	ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะเพชรเมืองยอง	165
4.44	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะเพชรเมืองยอง	166
4.45	ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรเมืองยอง	168

Copyright by Mahidol University

สารบัญตาราง (ต่อ)

ตาราง		หน้า
4.46	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรเมืองยอง	168
4.47	ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะสืบสายลายเมืองวังตอง	170
4.48	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะสืบสายลายเมืองวังตอง	171
4.49	ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะสืบสายลายเมืองวังตอง	172
4.50	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะสืบสายลายเมืองวังตอง	173
4.51	ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะมิตรรวมใจ	174
4.52	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะมิตรรวมใจ	174
4.53	ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะมิตรรวมใจ	177
4.54	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะมิตรรวมใจ	177
4.55	ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะมิตรรวมใจ	179
4.56	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจ	179
4.57	ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะจามเทวี	181
4.58	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะจามเทวี	182
4.59	ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะจามเทวี	183
4.60	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะจามเทวี	184
4.61	ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะจามเทวี	185
4.62	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะจามเทวี	186
4.63	ระบบเสียงพาทย์ค้องคณะจามเทวี	187
4.64	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะจามเทวี	188
4.65	เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์เอก	189
4.66	เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์ทุ้ม	191
4.67	เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์เหล็ก	192
4.68	เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์ค้อง	194
4.69	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์เอก	195
4.70	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์ทุ้ม	196
4.71	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์เหล็ก	198

Copyright© by Mahidol University

สารบัญตาราง (ต่อ)

ตาราง		หน้า
4.72	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์ค้อง	199
5.1	ตัวอย่างเพลงสมัยนิยมช่วงทศวรรษ 2500 – 2520 ที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง	208
5.2	ตัวอย่างเพลงสมัยนิยมช่วงทศวรรษ 2520 – 2540 ที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง	209
5.3	ตัวอย่างเพลงสมัยนิยมช่วงทศวรรษ 2540 – 2556 ที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง	209
5.4	ตัวอย่างการบรรเลงเพลงโศกเป็นชุดของคณะเพชรพยอม	211

Copyright by Mahidol University

สารบัญรูปภาพ

ภาพ		หน้า
2.1	แผนที่จังหวัดเชียงใหม่และพื้นที่ศึกษา	39
2.2	แผนที่จังหวัดลำพูนและพื้นที่ศึกษา	41
3.1	วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน พ.ศ. 2512 ประสมฆ้องมอญวงใหญ่และเปิงมางคอก	43
3.2	ศิลาจารึกวัดพระยืน อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน พ.ศ. 1913	50
3.3	ภาพวาดวงปี่พาทย์พม่า พ.ศ. 2424 มีกลองวงหรือเปิงมางคอก ปี่แน และไม้เหิบ	58
3.4	พาทย์ค้องในจิตรกรรมวัดหนองก๋าย อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่	60
3.5	จิตรกรรมวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน แสดงให้เห็นการเริ่มรับรู้วัฒนธรรมดนตรีสยาม	61
3.6	วงพาทย์ค้องคณะรักบรรเลง ของครูรอด อักษรทับ พ.ศ. 2512	64
3.7	วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน ราว พ.ศ. 2510	66
3.8	ปกเทปเพลงแห่พาทย์ค้อง คณะหัวฝายสามัคคี อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่	69
3.9	การแข่งขันวงพาทย์ค้องชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี	71
3.10	พาทย์เอกของคณะลูกยองสืบสานล้านนา อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน	73
3.11	พาทย์ทุ้มของคณะลูกยองสืบสานล้านนา อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน	74
3.12	พาทย์เหล็กของคณะลูกยองสืบสานล้านนา อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน	76
3.13	พาทย์ค้องของคณะเพชรรุ่งนาฏราช อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่	78
3.14	สว่าในวงพาทย์ค้องเมื่อ พ.ศ. 2512	79
3.15	สิ้ง หรือฉิ่งในวงดนตรีล้านนา	80
3.16	กลองปั่งปั้ง (ขนาดเล็ก) และกลองเต่งถิ้งของวงพาทย์ค้องคณะป่าบงศิลป์	81
3.17	กลองเต่งถิ้งของคณะธนรัตน์ศิลป์ อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่	82
3.18	แนหน้อยขณะบรรเลง คณะศิษย์เก่าขันแก้ว อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่	84
3.19	แนหลวงขณะบรรเลง คณะศิษย์เก่าขันแก้ว อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่	85
3.20	การประสมวงโดยตั้งพาทย์ทุ้มอยู่ด้านซ้ายพาทย์เอกของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	86
3.21	รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องแบบพื้นเมืองโดยให้พาทย์ทุ้มอยู่ด้านซ้ายพาทย์เอก	86
3.22	การตั้งกลองเต่งถิ้งไว้ด้านหน้าวงในกรณีบรรเลงประกอบพิธีฟ้อนผี	87

Copyright© by Chiang Mai University

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

ภาพ		หน้า
3.23	การประสมวงพาทย์ค้องแบบปี่พาทย์มอญของคณะรักษ์ศิลป์	88
3.24	รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องแบบปี่พาทย์มอญของคณะเชียงยืน	88
3.25	รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องแบบปี่พาทย์มอญของคณะก้องฟ้าและเทพวรารัตน์	89
3.26	วงพาทย์ค้องประยุกต์ ประสมเครื่องดนตรีสากลของคณะเพชรพยอม	89
3.27	การขึ้นขันตั้งก่อนการบรรเลงของคณะวังสิงห์คำใต้ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่	91
3.28	พิธีไหว้ครูขึ้นขันตั้งประจำปีของคณะธนรัตน์ศิลป์ จังหวัดเชียงใหม่	93
3.29	กระดานการจองคณะแห่ข้ามปีของคณะหนองสี่แจ่งศิลป์ จังหวัดเชียงใหม่	104
4.1	ระบบนิ้วเสียงลูกตั้งและเสียงควบของแนหน้อย	118
4.2	การตกแต่งเสียงพาทย์เอกของคณะมิตรรวมใจโดยใช้การถากใต้ท้องผืนพาทย์เอก	119
4.3	ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะหัวฝายสามัคคี	123
4.4	ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะหัวฝายสามัคคี	125
4.5	ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะหัวฝายสามัคคี	127
4.6	ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคี	129
4.7	ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะวังสิงห์คำใต้	131
4.8	ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะวังสิงห์คำใต้	133
4.9	ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะวังสิงห์คำใต้	135
4.10	ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้	137
4.11	ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	140
4.12	ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	142
4.13	ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	144
4.14	ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะศิษย์เก่าขันแก้ว	146
4.15	ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะเพชรพยอม	148
4.16	ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะเพชรพยอม	150
4.17	ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะเพชรพยอม	152
4.18	ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะเพชรพยอม	154
4.19	ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะเพชรรุ่งนาฏราช	157

Copyright by Mahidol University

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

ภาพ		หน้า
4.20	ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะเพชรรุ่งนาฏราช	159
4.21	ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะเพชรรุ่งนาฏราช	160
4.22	ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะเพชรเมืองยอง	163
4.23	ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะเพชรเมืองยอง	165
4.24	ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะเพชรเมืองยอง	167
4.25	ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะเพชรเมืองยอง	169
4.26	ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะสืบสายลายเมืองวังตอง	172
4.27	ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะสืบสายลายเมืองวังตอง	174
4.28	ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะมิตรรวมใจ	176
4.29	ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะมิตรรวมใจ	178
4.30	ช่วงเสียงพาทย์ค้องของคณะมิตรรวมใจ	180
4.31	ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะจามเทวี	183
4.32	ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะจามเทวี	185
4.33	ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะจามเทวี	187
4.34	ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะจามเทวี	189
5.1	การแห่นั่งกับพื้นของคณะศรีโพธาราม อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ ราว พ.ศ. 2512-2516	202
5.2	การแห่แบบเคลื่อนที่โดยการหามเครื่องดนตรี ขบวนศพพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์	203
5.3	การแห่บนรถในขบวนศพ คณะเพชรรุ่งนาฏราช	203
5.4	การดำเนินทำนองแนหน้อยของเพลงแขกมอญ	214
5.5	แม่ครูจันทร์เพ็ญ บำรุงแจ่ม ตีพาทย์เอก คณะเพชรเมืองยอง	217

Copyright by Mahidol University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนถือว่าเป็นแอ่งที่ราบที่มีความสำคัญต่ออาณาจักรล้านนามาตั้งแต่อดีตกาล ซึ่งเป็นที่ตั้งของอาณาจักรสำคัญถึงสองอาณาจักร คือ อาณาจักรหริภุญไชยของพระนางจามเทวีและอาณาจักรล้านนาของพญามังราย ล้านนาในอดีตเป็นอาณาจักรหนึ่งที่มีความเจริญรุ่งเรืองทั้งในด้านศาสนจักรและอาณาจักร ด้วยความที่เป็นเมืองใหญ่นี้เองจึงทำให้อิทธิพลและปัจจัยภายนอกส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงได้รวดเร็วกว่าเมืองอื่นๆ โดยเป็นที่ทราบกันดีว่าศิลปวัฒนธรรมของล้านนานั้นมีอัตลักษณ์งดงามและมีความเป็นเฉพาะตน โดยความรุ่งเรืองของอาณาจักรนี้ปรากฏทั้งในด้านภาษาเขียนที่มีอักษรเป็นของตนเอง ภาษาพูด ศาสนา รวมถึงดนตรีด้วย สำหรับดนตรีล้านนานั้นก็เป็นดนตรีที่รับใช้สังคมล้านนามายาวนาน โดยสามารถจำแนกตามหน้าที่ได้สองประเภท คือ ดนตรีเพื่อการประโคม และดนตรีเพื่อการฟัง ซึ่งมีความสัมพันธ์กันทั้งบ้าน วัด และวัง ดังจะพบได้ว่ามีวงดนตรีประเภทต่างๆ จำนวนมาก ซึ่งหลายวงยังคงสืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้ เหล่านี้ ย่อมเป็นที่ประจักษ์ชัดได้ในประการหนึ่ง

ในสังคมและวัฒนธรรมล้านนาสามารถจำแนกดนตรีได้เป็นสามส่วนใหญ่ คือ ดนตรีชาวบ้าน ดนตรีรับใช้ศาสนา และดนตรีในคุ้มหลวง โดยดนตรีในบริบทของชาวบ้านนั้นเป็นการเริ่มต้นพัฒนาดนตรีและสร้างหน้าที่รับใช้สังคม จนส่งผลไปสู่การกลายเป็นดนตรีรับใช้ศาสนา โดยดนตรีล้านนานั้นรับใช้ความเชื่ออยู่สองประการหลัก คือ ความเชื่อเชิงพุทธศาสนา สะท้อนผ่านดนตรีอย่างเช่น วงกลองปูชา เป็นต้น ส่วนความเชื่อเชิงผีนั้น สะท้อนผ่านดนตรีอย่างเช่นวงพาทย์ค้องที่ประกอบในพิธีฟ้อนผี ดังกล่าวมานั้น นอกจากดนตรีชาวบ้านยังส่งผลต่อดนตรีศาสนาแล้ว ก็ยังย้อนกลับไปสู่ชาวบ้านเอง และนอกจากนี้ยังมีผลต่อดนตรีในบริบทของวังหรือคุ้มหลวงด้วย จากภาพสะท้อนทางดนตรีดังกล่าวมานี้ ทำให้ดนตรีล้านนามีความเข้มแข็งและหลากหลายจนถูกหยิบมาใช้เพื่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวในปัจจุบันแต่กระนั้นก็ยังมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมอยู่ตามเดิม

ดนตรีล้านนานับว่าเป็นผลิตผลหนึ่งที่สะท้อนวิถีชีวิตของชาวล้านนาได้เป็นอย่างดี ซึ่งดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ใดๆ ในโลก ดังนั้น เมื่อมีวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาดนตรีทั้งในแง่มุมของมานุษยวิทยาและดนตรีวิทยา ดนตรีทั่วทุกมุมโลกจึงเริ่มมี

ความสำคัญและมีผู้หันมาสนใจเป็นจำนวนมาก ซึ่งนั่นก็รวมถึงดนตรีล้านนาด้วยที่ปรากฏอย่างชัดแจ้งแล้วในปัจจุบันว่า มีการศึกษาค้นคว้าออกมาทั้งในรูปแบบของงานวิจัยและงานเอกสาร ดนตรีล้านนาถูกยกระดับเข้าไปมีการเรียนการสอนในสถานศึกษาตั้งแต่ระดับชั้นประถมศึกษาจนถึงระดับอุดมศึกษา ปัจจัยดังกล่าวทำให้เกิดหน้าที่ใหม่ต่อดนตรีล้านนา คือการกลายเป็นวิชาหนึ่งที่นักเรียนและนักศึกษาต้องเรียนรู้นอกจากที่จะอยู่ร่วมกับดนตรีในสภาพสังคมปกติ

ในปัจจุบันพบว่าดนตรีล้านนาที่ยังมีหน้าที่และบทบาทต่อสังคมอยู่นั้นมีเพียงไม่กี่วง ซึ่งในที่นี้ยกเว้นวงดนตรีที่มีหน้าที่ตอบสนองต่อธุรกิจท่องเที่ยว กล่าวคือวงดนตรีที่เห็นจะมีบทบาทชัดเจนและยังดำรงอยู่ในสังคมคือ วงสะล้อ ซึง ขลุ่ย และวงพาทย์ค้อง มีการศึกษาและสืบทอดกันเป็นจำนวนมาก ตลอดจนเป็นที่น่าสนใจว่าทั้งสองวงนี้เป็นที่นิยมในการสืบทอดมากกว่าวงดนตรีอื่นๆ ในวัฒนธรรมล้านนา โดยเฉพาะวงพาทย์ค้องนับว่าเป็นปรากฏการณ์ชัดมากในช่วง 10 ปีที่ผ่านมา หลังจากที่ก่อนหน้านี้เริ่มเสื่อมความนิยมลง ซึ่งอาจเนื่องด้วยปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไป แต่ด้วยเหตุใดนั้นยังไม่มีการศึกษาอย่างชัดแจ้งและอธิบายปรากฏการณ์ทั้งโครงสร้างที่ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดนตรีนี้

วงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีล้านนาประเภทหนึ่งที่มีบทบาทต่อสังคมมายาวนานและมีความหลากหลายถึงขนาดที่สามารถจำแนกวงพาทย์ค้องได้เป็น 3 แบบ คือ วงพาทย์ค้องแบบเชียงใหม่ - ลำพูน วงพาทย์ค้องแบบเชียงราย และวงพาทย์ค้องแบบลำปาง ซึ่งวงพาทย์ค้องแต่ละแบบนั้นต่างก็ส่งอิทธิพลไปมาในกลุ่มบ้านเมืองใกล้เคียง วงพาทย์ค้องปรากฏเครื่องดนตรีในรูปแบบของเอกสารทางประวัติศาสตร์มากมาย ตลอดจนการศึกษาและความเข้าใจที่ผ่านมากล่าวกันว่าวงพาทย์ค้องนี้ได้รับอิทธิพลดนตรีไทยในช่วงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมีในรัชกาลที่ 5 แต่ก็ยังไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ตลอดจนหลักฐานอย่างชัดแจ้งเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการของวงดนตรีนี้ว่าเป็นอย่างไร บริบทจากดนตรีในคุ้มหรือในวังได้ส่งอิทธิพลต่อดนตรีพื้นบ้านอย่างไร จึงนับว่าเป็นปัญหาสำคัญของการศึกษาดนตรีล้านนาโดยภาพรวมที่ยังไม่มีการอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมตลอดจนปัจจัยต่างๆ ที่ส่งผลกระทบต่อดนตรีล้านนา รวมทั้งการตีความหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับวงพาทย์ค้องนั้น คงเป็นไปเพื่อให้ทราบว่ามีเครื่องดนตรีใดในช่วงสมัยไหนเป็นหลัก แต่ยังขาดการศึกษาบริบทสังคมยุคนั้นๆ ที่ปรากฏหลักฐาน ซึ่งเป็นช่องโหว่สำคัญสำหรับการศึกษาดนตรีล้านนาโดยเฉพาะวงพาทย์ค้อง

อีกทั้งงานศึกษาที่ผ่านมา มุ่งเน้นอธิบายวงพาทย์ค้องในเชิงบริบทเป็นหลัก โดยจากการสำรวจของผู้วิจัยในเบื้องต้นพบว่ายังไม่มีงานศึกษาใดที่ศึกษาคุณลักษณะเฉพาะทางดนตรีของวงพาทย์ค้องอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ ระบบเสียงและบทเพลง ซึ่งในภาษาถิ่นเรียกว่า “เพลงแห่” ของวงพาทย์ค้อง ซึ่งถือว่ามีความสำคัญไปไม่น้อยกว่าบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ล้อมรอบตัว

Copyright by Chiang Mai University

ดนตรีซึ่งยังไม่มีการศึกษาทั้งวงดนตรี ในปัจจุบันพบว่าปัจจัยเร้าทางวัฒนธรรมภายนอกหรือภายในเองที่เปลี่ยนแปลงตามกระแสสังคมนั้นได้ส่งผลกระทบต่อระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องอย่างน่าสนใจ การศึกษาระบบเสียงของวงพาทย์ค้องตลอดจนเพลงแห่ที่ปรากฏในปัจจุบันนี้จึงเป็นเรื่องที่ควรศึกษาอย่างเร่งด่วนก่อนที่จะเปลี่ยนแปลงไปมากกว่านี้ ดังพบในเบื้องต้นว่ารูปแบบการตั้งเสียงตลอดจนการจัดเรียงเพลงในแต่ละงานของวงพาทย์ค้องนั้นนับว่ามีความน่าสนใจไม่น้อย

การที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนเป็นเมืองสำคัญและปรากฏพบความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วนั้น วงพาทย์ค้องในทั้งสองจังหวัดนี้จึงได้รับอิทธิพลจากความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวด้วย ไม่ว่าจะด้วยเหตุปัจจัยใดก็ตามที่ส่งผลกระทบต่อวงดนตรีนี้ ควรที่จะมีการศึกษาในแง่มุมทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาที่คำนึงถึงสังคมวัฒนธรรมและตัวดนตรีซึ่งเป็นคุณลักษณะเด่นของวงพาทย์ค้องในสองจังหวัดนี้ อย่างน้อยอาจเป็นการตรวจสอบข้อมูลอีกครั้งหนึ่งหลังจากที่ได้มีการศึกษาไปก่อนหน้านี้ในเชิงบริบท และจะเป็นองค์ความรู้ใหม่โดยเฉพาะคุณลักษณะทางดนตรี กล่าวคือ ระบบเสียงและเพลงแห่ ที่จะทำให้เกิดการศึกษาอย่างหลากหลายและเป็นระบบมากขึ้นต่อไป

นอกจากนี้ยังมีงานเขียนใหม่ที่ส่งผลกระทบต่อดนตรีล้านนาอย่างสำคัญ คือ การตีพิมพ์หนังสือ Musical Journeys in Northern Thailand ของเจอรัลด์ ดิคค์ (Gerald P. Dyck) อดีตอาจารย์ภาควิชาดนตรี วิทยาลัยพระคริสต์ธรรม ปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของมหาวิทยาลัยพายัพ หนังสือนี้ตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2552 โดยเนื้อหาในหนังสือเป็นการนำข้อมูลภาคสนามที่ดิคค์ได้สำรวจไว้ในปี พ.ศ.2510-2516 มาถ่ายทอดอย่างน่าสนใจในมุมมองทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ประกอบกับดิคค์ได้บันทึกเสียงวงดนตรีล้านนาซึ่งรวมถึงวงพาทย์ค้องไว้เป็นจำนวนมาก จึงนับว่าเป็นหลักฐานใหม่ที่สามารถนำมาบูรณาการกับการศึกษาก่อนหน้านี้ที่ยังขาดช่วงเวลาที่ดิคค์ได้ศึกษา เนื่องจากในสมัยนั้นถือว่าเป็นช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านจากยุคคุ้มหลวงมาสู่ยุคดนตรีชาวบ้าน โดยที่ผ่านมาการศึกษาวงพาทย์ค้องในช่วงดังกล่าวเป็นเพียงการสันนิษฐานและเรื่องเล่าจากผู้ที่ผ่านช่วงสมัยนั้นเป็นหลัก งานเขียนชิ้นนี้จึงมีส่วนเติมเต็มประวัติความเปลี่ยนแปลงของวงพาทย์ค้องได้ในช่วงสมัยหนึ่งซึ่งน่าสนใจยิ่ง

ด้วยความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาวงพาทย์ค้องทั้งในบริบททางประวัติศาสตร์ และตัวดนตรี ตลอดจนศึกษาคุณลักษณะทางเสียงของวงดนตรีนี้ในเขตจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีล้านนาในเชิงวิชาการต่อไป

Copyright by Mahidol University

1.2 วัตถุประสงค์

ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์ในการศึกษาได้ดังนี้

1.2.1 ศึกษาประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนในมุมมองมิติทางสังคมและวัฒนธรรม

1.2.2 ศึกษาระบบเสียงของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

1.2.3 ศึกษาเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน โดยมุ่งเน้นศึกษาจากพัฒนาการของวงดนตรีและการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมซึ่งส่งผลต่อพัฒนาการของเพลงแห่

1.3 คำถามวิจัย

วงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน มีประวัติและพัฒนาการตลอดจนระบบเสียงและเพลงแห่ที่ใช้บรรเลงอย่างไร

1.4 ขอบเขตการวิจัย

จากคำถามวิจัย ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตสำหรับการวิจัยดังนี้

1.4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา ได้กำหนดเพื่อเป็นกรอบสำหรับการวิจัยดังนี้

1. เนื้อหาด้านประวัติและพัฒนาการ ตลอดจนบทบาทของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมล้านนา

2. เนื้อหาด้านคุณลักษณะเฉพาะทางดนตรี ได้จำแนกเป็นสองประเด็นใหญ่ คือ ระบบเสียงของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน มุ่งเน้นศึกษารูปแบบเฉพาะที่ปรากฏของระบบเสียงอันจะส่งผลกระทบต่อรูปแบบการบรรเลง และศึกษาเพลงแห่โดยกำหนดกรอบศึกษาที่ลักษณะเฉพาะของเพลงแห่และการกำหนดใช้เพลงแห่ในวาระโอกาสต่างๆ ผนวกกับลักษณะการเรียงเพลงสำหรับบรรเลง

1.4.2 ขอบเขตด้านพื้นที่

วงพาทย์ค้องในล้านนาสามารถจำแนกตามลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในแต่ละพื้นที่ได้สามประเภท ได้แก่ วงพาทย์แบบเชียงใหม่-ลำพูน โดยปรากฏพบและมีบทบาทหน้าที่อยู่ในเขตจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน วงพาทย์ค้องแบบเชียงราย ปรากฏพบและมีบทบาทหน้าที่อยู่ใน

Copyright by Mahidol University

เขตจังหวัดเชียงรายและบางส่วนของจังหวัดพะเยา และวงพาทย์ค้องแบบลำปาง มีบทบาทและหน้าที่อยู่ในเขตจังหวัดลำปาง จังหวัดแพร่ และบางส่วนของจังหวัดพะเยาและจังหวัดน่าน โดยในที่นี้ เลือกศึกษาวิจัยเฉพาะวงพาทย์ค้องแบบเชียงใหม่-ลำพูน มุ่งเน้นศึกษาประวัติและพัฒนาการตลอดจนศึกษาคุณลักษณะทางเสียงและเพลงแห่ในเขตวัฒนธรรมนี้เป็นสำคัญ กำหนดพื้นที่ศึกษาวิจัยวงพาทย์ค้องโดยพิจารณาจากปัจจัยการกระจุกตัวของวงดนตรีในพื้นที่ ดังนี้ พื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ กำหนดขอบเขตพื้นที่ศึกษาในเขตอำเภอเมือง อำเภอหางดง อำเภอสันป่าตอง อำเภอดอยหล่อ อำเภอแม่วาง อำเภอจอมทอง อำเภอสารภี อำเภอแม่ริม อำเภอดอยสะเก็ด อำเภอสันทราย อำเภอแม่ออนและอำเภอสันกำแพง ในส่วนพื้นที่จังหวัดลำพูน กำหนดขอบเขตพื้นที่ศึกษาในเขตอำเภอเมือง อำเภอป่าซาง และอำเภอเวียงหนองล่อง

1.4.3 ขอบเขตด้านบุคคล

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ กำหนดขอบเขตด้านบุคคลไว้ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มนักวิชาการประวัติศาสตร์ล้านนา กลุ่มนักวิชาการดนตรี กลุ่มนักดนตรีซึ่งหมายรวมถึงพ่อครู-แม่ครู ลูกศิษย์ดนตรี ตลอดจนบุคคลในบริบทของวงพาทย์ค้อง เช่น ผู้ว่าจ้าง เป็นต้น ทั้งนี้ได้กำหนดขอบเขตการศึกษาวงพาทย์ค้องโดยเลือกวงที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับทั้งในเขตจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนโดยแบ่งขอบเขตด้านบุคคลเป็นสองกลุ่มหลัก คือ กลุ่มศึกษาด้านประวัติและความเป็นมาของวงพาทย์ค้อง และกลุ่มศึกษาด้านระบบเสียงของวงพาทย์ค้อง ดังนี้

การศึกษาด้านประวัติและความเป็นมาของวงพาทย์ค้อง ได้เลือกวงพาทย์ค้องที่มีการสืบทอดเป็นเวลานาน พื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ อำเภอเมือง ได้แก่คณะเชียงยืน คณะรักษ์ศิลป์ คณะวังสิงห์คำใต้ และคณะหัวฝายสามัคคี อำเภอหางดง ได้แก่ คณะศิษย์เก่าขันแก้ว อำเภอสันทราย ได้แก่ คณะเพชรพยอม อำเภอสารภี ได้แก่ คณะป่าบงศิลป์ คณะหนองสี่แจ่งศิลป์ ในส่วนพื้นที่จังหวัดลำพูน อำเภอเมือง ได้แก่ คณะมิตรรวมใจ คณะสืบสายลายเมืองวังตอง และคณะจามเทวี

การศึกษาด้านระบบเสียงของวงพาทย์ค้อง ได้เลือกวงพาทย์ค้องที่ยังมีงานบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน พื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ อำเภอเมือง ได้แก่ คณะหัวฝายสามัคคี คณะวังสิงห์คำใต้ อำเภอหางดง ได้แก่ คณะศิษย์เก่าขันแก้ว อำเภอสันทราย ได้แก่ คณะเพชรพยอม และอำเภอสันกำแพง ได้แก่ คณะเพชรรุ่งนาฏราช ในส่วนพื้นที่จังหวัดลำพูนเลือกศึกษาในเขตอำเภอเมือง ได้แก่ คณะเพชรเมืองยอง คณะสืบสายลายเมืองวังตอง คณะจามเทวี และคณะมิตรรวมใจ

Copyright by Mahidol University

1.5 ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนนั้น ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อเป็นกรอบหลักในการดำเนินการวิจัย โดยศึกษาจากภาคสนามและข้อมูลเอกสาร เรียบเรียงด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) เพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์ตามกรอบแนวทางที่กำหนดดังนี้

1.5.1 กระบวนการวิจัย

กระบวนการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยเริ่มต้นจากการกำหนดหัวข้อศึกษาเกี่ยวกับเพลงแห่และระบบเสียงของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน โดยเป็นการวิจัยลักษณะทั่วไปของปรากฏการณ์ และการวิจัยลักษณะเฉพาะเจาะจง ทั้งนี้การศึกษาปรากฏการณ์เหล่านี้จะต้องเป็นการศึกษาที่มองรอบด้านและคำนึงถึงบริบท (Context) ได้กำหนดกระบวนการไว้ดังนี้

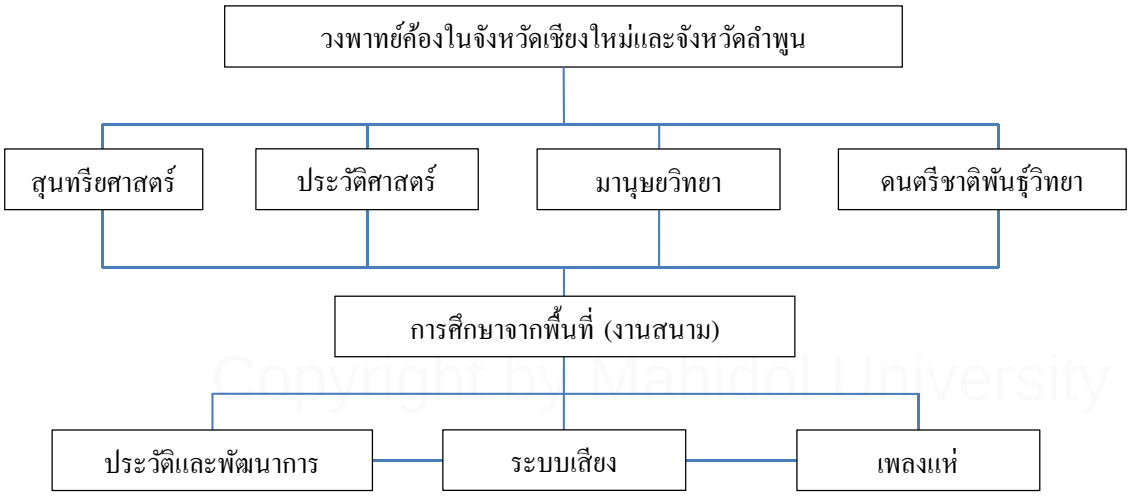
1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสารแล้วนำมาพิจารณาความน่าเชื่อถือของเอกสารแล้วนำมาวิเคราะห์ตามระเบียบวิธีการทางประวัติศาสตร์

2. ศึกษาข้อมูลจากการลงพื้นที่หรืองานภาคสนามโดยวิธีการทางมานุษยวิทยาและดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เพื่อนำมาศึกษาประกอบกับข้อมูลด้านเอกสาร

3. วิเคราะห์ข้อมูล ตรวจสอบและสังเคราะห์ข้อมูลที่ได้มาแล้วนำเสนอโดยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ตามหลักการดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

1.5.2 กรอบแนวคิดการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่องระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนนั้น ผู้วิจัยกำหนดกรอบแนวคิดดังนี้



Copyright by Mahidol University

1.5.3 ขั้นเตรียมการศึกษา

การเตรียมการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยจำแนกเป็นขั้นตอนดังนี้

1. ผู้วิจัยกำหนดโครงร่างของหัวข้อที่จะศึกษา โดยเสนอแนวคิดและแนวทางเบื้องต้นในการศึกษาแก่อาจารย์ที่ปรึกษา ตลอดจนเริ่มค้นคว้าข้อมูลเอกสารเพื่อนำมาประกอบโครงร่างงานวิจัย

2. ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องในเบื้องต้น ตลอดจนเริ่มลงพื้นที่เก็บข้อมูลความเป็นไปได้ในการศึกษาวิจัย โดยปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัยในความเป็นไปได้ในการดำเนินการศึกษา โดยกำหนดแหล่งข้อมูลต่างๆ โดยเริ่มต้นที่การรวบรวมเอกสารทีเกี่ยวข้องกับวงพาทย์ค้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

- หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร
- สำนักหอสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุด สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
- สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยพายัพ

หลังจากรวบรวมข้อมูลด้านเอกสารแล้วจึงกำหนดการลงพื้นที่สัมภาษณ์ทั้งบุคคลข้อมูลทางวิชาการและกลุ่มนักดนตรี โดยสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ (Formal Interview) และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal Interviews) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นโลกทัศน์จากคนในพื้นที่ (Emic Views) โดยใช้คำถามสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง โดยกำหนดบุคคลข้อมูลดังนี้

กลุ่มนักวิชาการประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมล้านนา ได้แก่

- ศาสตราจารย์อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว ภาคีสมาชิกราชบัณฑิตสำนักธรรมศาสตร์และการเมือง ราชบัณฑิตยสถาน
- อาจารย์สาขาวิชาประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University

กลุ่มนักวิชาการดนตรี ได้แก่

- ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
- รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์รณชิต แม้นมาลัย สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- อาจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- อาจารย์เจอรัลด์ พี ดิคค์ (Gerald P. Dyck) อาจารย์พิเศษ มหาวิทยาลัยแห่งแมสซาชูเสตต์ (University of Massachusetts Dartmouth) นักวิชาการผู้ศึกษาดนตรีล้านนาช่วง พ.ศ. 2510-2516
- อาจารย์บุญยิ่ง กันธวงค์ อาจารย์พิเศษสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

กลุ่มนักดนตรีล้านนา ได้แก่

- นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ศิลปินเพชรราชภัฏ - เพชรล้านนา ผู้เชี่ยวชาญวงพาทย์ค้องเชียงใหม่
- นายภานุทัต อภิชนาธง หัวหน้าวงดนตรีพื้นเมืองคณะนาคทันต์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ศิลปินพื้นบ้านล้านนา
- นายสุรพงษ์ กิติสิทธิ์ สล่า (ช่าง) ทำเครื่องดนตรีล้านนา อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่

นอกจากนี้ ยังสัมภาษณ์นักดนตรีวงพาทย์ค้องอื่นๆ ที่อยู่ในบริบทแวดล้อมในการศึกษาด้วย โดยอาจใช้การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการร่วมด้วย ตลอดจนเว็บไซต์ - ฐานข้อมูลออนไลน์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ฐานข้อมูลด้านดนตรี เพลงแห่ของวงพาทย์ค้องที่เคยบันทึกเสียงมาก่อนหน้านี้ และฐานข้อมูลงานวิจัยและวิทยานิพนธ์ของสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา

Copyright by Mahidol University

1.5.4 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการวิจัย

ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์ประกอบการศึกษาดังนี้

1. กล้องบันทึกภาพนิ่งดิจิตอล สำหรับบันทึกภาพจากงานสนามและสภาพทั่วไปที่ปรากฏจากการศึกษาวิจัย

2. กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว เพื่อบันทึกภาพที่ปรากฏจากงานสนามในรูปแบบไฟล์วีดีโอ ซึ่งจะปรากฏภาพเสียงและบริบทโดยรอบที่ปรากฏ

3. เครื่องบันทึกเสียงดิจิตอล Sony UX Series Digital Voice Recorder สำหรับบันทึกเสียงสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องในงานวิจัย ตลอดจนบันทึกเสียงเครื่องดนตรีเพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์ระบบเสียง

4. เครื่องวัดเสียงดิจิตอล KORK Auto Chromatic Tuner รุ่น TM 40 สำหรับวัดเสียงเครื่องดนตรีจากงานสนาม

5. สมุดบันทึก สำหรับบันทึกข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากสนาม ทั้งจากการสัมภาษณ์และบันทึกระบบเสียงจากการวัดเสียงเครื่องดนตรีในสนาม

6. โปรแกรมคอมพิวเตอร์ที่เกี่ยวข้องสำหรับงานวิจัย โดยเฉพาะโปรแกรมสำหรับการวิเคราะห์ระบบเสียง (Wave Lab) เพื่อนำมาตรวจสอบกับข้อมูลที่ได้จากเครื่องวัดเสียงดิจิตอลอีกทีหนึ่ง และโปรแกรมพิมพ์โน้ตเพลง (Sibelius)

1.5.5 การศึกษาข้อมูล

ในขั้นตอนของการศึกษาข้อมูลนั้น ผู้วิจัยกำหนดไว้เป็นประเด็นดังนี้

1. วางแผนการสำหรับดำเนินการศึกษาวิจัยตามกรอบแนวทางและวัตถุประสงค์ โดยศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องตลอดจนสื่อโสตทัศน์ต่างๆ ที่มีเนื้อหาข้องเกี่ยวกับการวิจัย รวมถึงติดต่อเบื้องต้นกับแหล่งข้อมูลที่จะเข้าไปทำการศึกษา

2. การรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม ใช้กระบวนการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) ทั้งการสังเกต (Observation) และการสัมภาษณ์ทั้งแบบที่มีโครงสร้าง (Structured Interviews) และไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interviews) จากผู้เกี่ยวข้อง ทั้งนี้ในงานสนามมีการจัดเตรียมอุปกรณ์สำหรับรวบรวมข้อมูล คือ กล้องบันทึกภาพนิ่งดิจิตอล กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว เครื่องบันทึกเสียงดิจิตอล และเครื่องวัดเสียงดิจิตอลในงานสนาม

Copyright by Mahidol University

1.5.6 การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาทั้งภาคเอกสารและภาคสนามนำมาจัดกระทำเป็นหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยจำแนกได้ดังนี้

1.ข้อมูลเอกสาร นำมาเรียบเรียงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

2. ข้อมูลเสียงที่ได้จากภาคสนาม นำมาจำแนกเป็นสองประเภทหลัก คือ ข้อมูลเสียงจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลเสียงทั้งระบบเสียงเครื่องดนตรีและเพลงแห่ในวงพาทย์ค้อง โดยข้อมูลระบบเสียงนำไปวิเคราะห์กับโปรแกรมคอมพิวเตอร์เพื่อหาค่าระดับความถี่ของเสียง (Frequency) เมื่อได้ค่าระดับความถี่แล้วจึงนำไปคำนวณหาค่าเซนต์ (Cent) ด้วยระบบอีควล เทมเปอราเมนท์ (Equal Temperament)

1.5.7 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลทั้งหมดนำมาวิเคราะห์เพื่อจัดจำแนกอย่างเป็นระบบ โดยศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์ตีความข้อมูล จำแนกเป็นประเด็นสำหรับการวิเคราะห์ดังนี้

1. การวิเคราะห์ด้านประวัติและพัฒนาการ ผู้วิจัยใช้การพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) และวิธีการวิเคราะห์เชิงตีความ (Interpretative Analysis) จากข้อมูลเอกสารและข้อมูลจากงานภาคสนาม โดยใช้แนวคิดด้านวิธีการทางประวัติศาสตร์ (Historical Approach) สำหรับวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องทางมานุษยวิทยาสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลสนามและการสัมภาษณ์โดยคำนึงถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรม (Social and Cultural Context) โดยจำแนกประเด็นการวิเคราะห์ออกเป็นส่วนๆ ดังนี้

ประเด็นการวิเคราะห์ด้านประวัติและพัฒนาการของวงดนตรี ศึกษาวิเคราะห์ตามระเบียบวิธีการทางประวัติศาสตร์โดยใช้เอกสารหลักฐานนำมาวิเคราะห์ตีความ ตลอดจนการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากภาคสนามนำมาประมวลกับเอกสารเพื่อความรอบด้านของข้อมูล

ประเด็นการวิเคราะห์ด้านวงดนตรีและการดำรงอยู่ของวงดนตรีในปัจจุบัน ศึกษาวิเคราะห์จากสภาพที่ปรากฏในพื้นที่ปัจจุบันเป็นหลัก โดยวิเคราะห์เปรียบเทียบกับอดีตและปัจจัยทางสังคมที่เกี่ยวข้องตลอดจนวิเคราะห์บทบาทและหน้าที่ในสังคมปัจจุบันที่ทำให้เกิดการดำรงอยู่

ประเด็นการวิเคราะห์ด้านนักดนตรีในวงพาทย์ค้อง วิเคราะห์ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการเป็นนักดนตรีของวงพาทย์ค้องจากบริบทสังคมและวัฒนธรรม ตลอดจนวิเคราะห์ค่านิยมของนักดนตรีเองและมุมมองของสังคมที่มีต่อนักดนตรีวงพาทย์ค้อง

Copyright by Mahidol University

ประเด็นการวิเคราะห์ด้านพิธีกรรมความเชื่อ ศึกษาวิเคราะห์ทั้งภาคเอกสารและการศึกษาในพื้นที่ วิเคราะห์ความเชื่อที่เกี่ยวข้องตลอดจนพิธีกรรมที่มีความสัมพันธ์กับวงพาทย์ค้องตลอดจนนักดนตรีในวงตลอดจนวิเคราะห์ร่วมกับประเพณีสิบสองเดือนของชาวล้านนาว่ามีลักษณะที่เป็นแนวทางเดียวกันอย่างไร

ประเด็นการวิเคราะห์ด้านรูปแบบของการแห่ โดยศึกษาวิเคราะห์จากงานภาคสนามในปัจจุบันว่ามีลักษณะคล้ายและแตกต่างกันอย่างไร

2. ข้อมูลด้านระบบเสียงและเพลงแห่ ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาสำหรับวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลเสียงที่ได้จากสนามมาตรวจสอบวิเคราะห์กับโปรแกรมคอมพิวเตอร์ที่ใช้ประมวลผล โดยจำแนกประเด็นการวิเคราะห์ดังนี้

ประเด็นการวิเคราะห์ด้านระบบเสียงของเครื่องดนตรี วิเคราะห์โดยใช้วิธีการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เพื่อให้สามารถมองเห็นลักษณะเฉพาะของระบบเสียงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้อง

ประเด็นการวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี วิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีที่เป็นปัจจัยต่อการเกิดเสียงของเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบการสร้างที่ส่งผลกระทบต่อเสียงของเครื่องดนตรี

ประเด็นการวิเคราะห์ด้านเพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง วิเคราะห์ลักษณะเด่นของเพลงแห่ที่ใช้ในวงพาทย์ค้องว่ามีลักษณะเฉพาะตลอดจนรูปแบบของเพลงแห่เป็นอย่างไร

ประเด็นการวิเคราะห์ด้านลักษณะเด่นของเพลงแห่ วิเคราะห์เพลงแห่ที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องว่ามีลักษณะเด่นอย่างไร แตกต่างจากเพลงพื้นเมืองอื่นๆ ที่ปรากฏในดนตรีล้านนาอย่างไร

ประเด็นการวิเคราะห์ด้านรูปแบบการใช้เพลงแห่ วิเคราะห์จากเพลงแห่ที่ใช้ในวงพาทย์ค้องในโอกาสการบรรเลงต่างๆ โดยนำมาวิเคราะห์ว่ารูปแบบของการใช้ในแต่ละโอกาสมีความเหมือนและแตกต่างกันอย่างไร

1.5.8 การตรวจสอบและตีความข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้หลังจากการวิเคราะห์มาตรวจสอบและตีความเพื่อความถูกต้องสูงสุดของข้อมูล โดยตรวจสอบจากทั้งผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย คือ นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ นักวิชาการดนตรี ตลอดจนนักดนตรีเองเพื่อความสมบูรณ์ รวมทั้งตรวจสอบข้อมูลจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและเอกสารอ้างอิง นำมาตีความเพื่อให้เห็นลักษณะความเหมือนและแตกต่างของข้อมูลแต่ละชุด และนำไปตีความให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และกรอบแนวคิดของการวิจัย

Copyright by Mahidol University

ในส่วนของการตรวจสอบข้อมูลด้านระบบเสียงนั้น กระทำในขั้นแรกโดยการตรวจสอบโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ Wave Lab และให้นักวิชาการดนตรีตรวจสอบข้อมูลซ้ำอีกครั้งเพื่อความถูกต้องของข้อมูล คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์รณชิต แม้นมาลัยและผู้ช่วยศาสตราจารย์บูรณพันธุ์ ใจหล้า อาจารย์สาขาวิชาดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

1.5.9 การเรียบเรียงข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ผ่านการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และตีความมาเรียบเรียงในลักษณะการพรรณนาวิเคราะห์ ตลอดจนสรุปผลและอภิปรายผลที่ได้จากการวิจัยตามกรอบแนวคิดการวิจัยที่กำหนดไว้ หลังจากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลที่เรียบเรียงแล้วต่อคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อพิจารณาตรวจสอบข้อมูลและแสดงความคิดเห็น หลังจากนั้นจึงนำข้อเสนอแนะต่างๆ มาปรับปรุงแก้ไขเพื่อความสมบูรณ์สูงสุดของงานวิจัยต่อไป

1.6 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้นำเสนอตามวัตถุประสงค์และกรอบแนวคิดการวิจัยดังต่อไปนี้

วัตถุประสงค์ข้อ 1 ศึกษาประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน โดยคำนึงถึงมิติทางสังคมและวัฒนธรรมเพื่อศึกษาภาพสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างวงพาทย์ค้องและวิถีชีวิตของชาวล้านนา นำเสนอในบทที่ 3 ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง

วัตถุประสงค์ข้อ 2 ศึกษาระบบเสียงของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนนำเสนอในบทที่ 4 ระบบเสียงของวงพาทย์ค้อง

วัตถุประสงค์ข้อ 3 ศึกษาเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน โดยมุ่งเน้นศึกษาจากพัฒนาการของวงดนตรีและการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมซึ่งส่งผลต่อพัฒนาการของเพลงแห่นำเสนอในบทที่ 5 เพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

Copyright by Mahidol University

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยเชื่อว่าสามารถก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีล้านนาได้ดังประเด็นต่างๆ ต่อไปนี้

1.7.1 ประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติดนตรีล้านนา

การศึกษาดนตรีล้านนาในปัจจุบันแม้ว่าจะมีการศึกษาเป็นจำนวนมาก แต่ในรูปแบบการศึกษาเชิงประวัติโดยพิจารณาปัจจัยร่วมทางสังคมวัฒนธรรมและวิธีการทางประวัติศาสตร์ยังไม่เป็นที่แพร่หลาย งานวิจัยนี้จะเป็นงานวิจัยที่สามารถนำไปบูรณาการต่อการศึกษาดนตรีล้านนาในภาพรวมได้

1.7.2 ประโยชน์ต่อการศึกษาวงพาทย์ค้องอาชีพ

จากอดีตที่ผ่านมา แม้ว่าจะมีการศึกษาเรื่องวงพาทย์ค้องมาบ้างแล้ว แต่ก็ยังไม่มีการสำรวจวงพาทย์ค้องอาชีพอย่างจริงจัง เพื่อนำเป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นต่อการศึกษาต่อยอดได้ งานวิจัยนี้ จึงจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจในการที่จะศึกษาลักษณะเฉพาะของวงพาทย์ค้องอาชีพวงต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนที่เป็นที่นิยมในขณะที่ทำวิจัยนี้ โดยรวบรวมเป็นแหล่งข้อมูลเบื้องต้น ประวัติโดยสังเขปและรายละเอียดเกี่ยวกับแหล่งที่อยู่และการติดต่อ เพื่อเป็นเป็นแนวทางในการศึกษาวงดนตรีล้านนาประเภทต่างๆ ในรูปแบบงานวิจัยเชิงสำรวจได้ต่อไป

1.7.3 ประโยชน์ต่อการศึกษาบทเพลงในดนตรีล้านนา

แม้ว่าจะมีการบันทึกโน้ตดนตรีล้านนามาบ้างแล้ว แต่บทเพลงที่ใช้บรรเลงจริงในวงพาทย์ค้อง ซึ่งมีทั้งเพลงเบ็ดเตล็ดที่หยิบยืมหรือแต่งใหม่โดยไม่ทราบที่มาที่ไปนั้น ยังไม่ได้รับการจดบันทึก โดยเฉพาะช่วง 5 ปีที่ผ่านมานี้ ปรากฏพบบทเพลงใหม่ๆ ที่เพิ่มเข้ามาบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีและแพร่กระจายไปสู่การบรรเลงในโอกาสต่างๆ มากขึ้น นอกจากนี้ ยังมีอิทธิพลจากเพลงลูกทุ่งในแต่ละช่วงสมัยที่ถูกหยิบมาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง งานวิจัยนี้ จึงจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาต่อยอดในอนาคตเมื่อมองความนิยมของการบรรเลงเพลงของวงพาทย์ค้องขณะที่ทำวิจัยชิ้นนี้

1.7.4 ประโยชน์ต่อการศึกษาเสียงดนตรีล้านนา

การศึกษาดนตรีล้านนาที่ผ่านมานั้น ยังไม่มีการศึกษาในแง่มุมของเสียงดนตรีเท่าที่ควร ซึ่งในปัจจุบันพบว่ามีการนำเครื่องดนตรีล้านนาตั้งเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีสากลหรือเครื่องดนตรีไทยเป็นหลักในการเทียบเสียงแล้ว แม้ว่าจะมีการศึกษาเกี่ยวกับลักษณะของเสียงดนตรีล้านนามาบ้างแล้ว แต่ก็ยังเป็นการศึกษาเป็นเฉพาะเครื่องดนตรีทำให้ไม่สามารถมองภาพรวมของระบบเสียงในบริบทของวงดนตรีได้ โดยซึ่งหากไม่มีการศึกษาเสียงดนตรีล้านนาอย่างจริงจังในเร็ววันนั้น ก็น่าเป็นห่วงว่าเสียงดนตรีล้านนาจริงๆ จะสูญหายไปได้ ดังนั้น การศึกษาวิจัยครั้งนี้จึงจะเป็นหลักฐานสำคัญต่อการศึกษาเสียงของเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องที่ปรากฏในช่วงสมัยนี้

Copyright© by Mahidol University

ตลอดจนการศึกษาเสียงดนตรีของเครื่องดนตรีวงพาทย์ค้องที่ปรากฏในพิพิธภัณฑ์ทั้งของส่วนราชการและเอกชน ซึ่งจะเป็นหลักฐานสำคัญและนำไปศึกษาต่อยอดได้

1.8 ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยขอกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นดังนี้

1.8.1 สำหรับคำศัพท์ที่จะใช้ในการวิจัยเรื่องระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนจะใช้คำศัพท์ที่ปรากฏใช้ในท้องถิ่นเป็นสำคัญ ในส่วนของศัพท์เฉพาะที่เป็นภาษาเขียน จะใช้รูปศัพท์ตามที่ปรากฏในพจนานุกรมภาษาล้านนา ของสถาบันภาษา ศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ และพจนานุกรมแม่ฟ้าหลวง ของศาสตราจารย์ ดร.อุดม รุ่งเรืองศรีเป็นหลัก

1.8.2 คำศัพท์เฉพาะที่เป็นภาษาถิ่นและคำยากบางคำอาจทำเชิงอรรถอธิบายไว้ในส่วนท้ายของหน้าหรือคำนั้นๆ

1.8.3 เนื่องจากมีเอกสารและงานวิจัยเขียนชื่อเรียกวงพาทย์ค้องแตกต่างกัน เช่น ป้าดก๊อง หรือพาทย์ฆ้อง ทั้งนี้ผู้วิจัยเลือกเขียนเป็นพาทย์ค้องซึ่งเป็นหลักการเขียนตามอักขรวิธี เนื่องจากในภาษาล้านนามีรูปเสียงของการผันวรรณยุกต์ถึง 6 เสียง มากกว่าภาษาไทยกลาง 1 เสียง คือเสียงโทพิเศษ การจะผันเสียงให้ครบ 6 เสียง จะต้องใช้พยัญชนะที่มีเสียงปฏิภาคร่วมกันมาผันเสียงร่วมกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภ พ ป (ภ และ พ เมื่อผสมวรรณยุกต์รูปเดียวกันจะออกเสียงไม่เหมือนกัน)

ธ ท ต (ธ และ ท เมื่อผสมวรรณยุกต์รูปเดียวกันจะออกเสียงไม่เหมือนกัน)

ฅ ค ก (ฅ และ ค เมื่อผสมวรรณยุกต์รูปเดียวกันจะออกเสียงไม่เหมือนกัน)

จากตัวอย่างดังกล่าว ในภาษาล้านนาจึงมีการใช้พยัญชนะแทนเสียงเพื่อให้สามารถออกเสียงได้ครบ ตัวอย่างเช่น หมวดเสียง P และ Ph เขียน ภ ออกเสียงเป็น พ เขียน พ ออกเสียงเป็น ป เขียนป ออกเสียงเป็น ป๋ หมวดเสียง T และ Th เขียน ธ ออกเสียงเป็น ท เขียน ท ออกเสียงเป็น ต เขียน ต ออกเสียงเป็น ต๋ หมวดเสียง K และ Kh เขียน ฅ ออกเสียงเป็น ค เขียน ค ออกเสียงเป็น ก เขียน ก ออกเสียงเป็น ก๋ ดังตัวอย่างการผันเสียงในหมดเสียง K และ Kh ของคำว่าค้อง ดังนี้

Copyright by Mahidol University

เสียง	สามัญ	เอก	โท	ตรี	จัตวา	โทพิเศษ
รูปเขียน	คอง (kong1)	ก่อง (kong2)	ค่อง (kong3)	ค้อง (kong4)	กอง (kong5)	ก้อง (kong6)
ออกเสียง (ไทยกลาง)	กอง	ก่อง	ก้อง	ก๊อง	ก๋อง	ไม่มี

แม้ว่าคำว่า ค้อง จะตรงกับเสียงตรีซึ่งมีผันในการอ่านออกเสียงในภาษาไทยกลาง แต่ได้มีข้อตกลงในการปริวรรตอักษรธรรมล้านนาเป็นอักษรไทยกลาง เนื่องจากปัญหาเรื่องเสียงวรรณยุกต์ดังกล่าวเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2528 โดยสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ว่า การปริวรรตอักษรธรรมล้านนาเป็นอักษรไทยกลางใช้วิธีการผสมอักษรตามแบบของภาษาไทยกลาง โดยมีแบบเทียบอักษรธรรมล้านนาให้ตรงกับอักษรไทยกลาง (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, 2528, หน้า 5) เนื่องจากการที่จะปริวรรตอักษรธรรมล้านนาเป็นอักษรไทยกลางตามเสียงอ่านของคนล้านนานั้นเป็นไปได้ยาก เพราะไม่อาจบันทึกเสียงอ่านให้แม่นตรงกับการออกเสียงที่แท้จริงได้ (หน้า 15) จึงเป็นเหตุผลที่งานวิจัยครั้งนี้เลือกเขียนว่า “พาทย์ค้อง” ตามรูปแบบอักขรวิธีล้านนา

1.8.3 การบันทึกโน้ตจะใช้โน้ตสากลในการบันทึกเป็นสำคัญ อาจใช้โน้ตไทยประกอบบ้างตามความเหมาะสม

1.8.4 การวัดเสียงจะยึดเอาเสียงที่ไม่มีความผันแปรง่าย กล่าวคือในเวลาที่มีการบรรเลงจริงนั้น เครื่องดนตรีจำพวกเครื่องเป่าจะยึดเสียงตามเครื่องตีเสมอ ดังนั้นจะยึดเสียงเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องตีเป็นสำคัญและวัดเสียงเฉพาะเครื่องตีที่ดำเนินทำนองเท่านั้น

1.9 นิยามศัพท์เฉาะ

ขันตั้ง หมายถึง เครื่องคำนับครู หากเป็นการเรียกค่าตอบแทนแก่ผู้ประกอบพิธีหรือครู-ปู่อาจารย์ เรียกว่า ค่าขันตั้ง

ผามแห่ หมายถึง เวทีหรือสถานที่ประกอบการบางอย่าง นัยเดียวกันกับปะรำพิธี สำหรับประโคมดนตรีเรียกว่าผามแห่หากเป็นเวทีสำหรับการซอเรียกว่าผามซอ

พาทย์ค้อง หมายถึง ชื่อวงดนตรีประเภทปี่พาทย์ประเภทหนึ่ง ปรากฏพบในภาคเหนือของประเทศไทย วงเต่งถิ้ง วงแห่ วงพาทย์ก็เรียก

Copyright by Mahidol University

เพลงแห่	หมายถึง	บทเพลงที่บรรเลงขณะที่ใช้ประโคม ใช้ทั่วไปในวงดนตรีที่มีเครื่องดำเนินทำนองเป็นสำคัญ ส่วนบทเพลงในวงปี่ชุมไม่เรียกว่าเพลงแห่
ไก๊หน้อย	หมายถึง	เสียงเล็ก ใช้เรียกกับระบบการตั้งเสียงที่เทียบกับดนตรีสากล อาจเรียกเสียงเครื่องดนตรีที่สูงกว่าปกติก็ได้
ไก๊หลวง	หมายถึง	เสียงใหญ่ ปัจจุบันนิยมเรียกกับระบบการตั้งเสียงแบบเดิมรวมถึงอาจเรียกเสียงเครื่องดนตรีที่ต่ำกว่าปกติก็ได้

Copyright by Mahidol University

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนนั้นย่อมมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับศาสตร์ต่างๆ ทั้งความงามของเสียงดนตรีที่สะท้อนผ่านแนวคิดด้านปรัชญา การดำรงอยู่ของวงพาทย์ค้องในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมและวัฒนธรรมล้านนาสะท้อนผ่านมุมมองทางมานุษยวิทยา ตลอดจนลักษณะเด่นของเพลงแห่ในวงพาทย์ค้องที่สะท้อนผ่านแนวคิดด้านดนตรีวิทยาและดนตรีชาติพันธุ์วิทยา จากความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับศาสตร์ต่างๆ ผู้วิจัยจึงทบทวนวรรณกรรมอันประกอบไปด้วยแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนเอกสารงานวิจัยที่ผ่านมา สำหรับการนำมาเป็นแนวทางในวิเคราะห์สังเคราะห์และตีความองค์ความรู้เกี่ยวกับวงพาทย์ค้องตามกรอบแนวคิดของการวิจัย

2.1 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยนั้น ผู้วิจัยได้จำแนกตามความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัยเพื่อเป็นกรอบแนวทางในการวิจัย โดยจำแนกเป็นแนวคิดทางปรัชญาว่าด้วยสุนทรียศาสตร์ แนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยาเพื่อศึกษาสังคมและวัฒนธรรมที่มีผลต่อวงพาทย์ค้องและแนวคิดทฤษฎีทางดนตรีวิทยาและดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเพื่อศึกษาลักษณะทางดนตรีของวงพาทย์ค้อง ดังนี้

2.1.1 แนวคิดทางปรัชญาว่าด้วยสุนทรียศาสตร์

แนวคิดทางปรัชญานั้นนับว่าเป็นแนวคิดสำคัญที่ทำให้มองเห็นความจริงของสรรพสิ่งบนโลกซึ่งย่อมมีเหตุและมีผลของตัวเองบนพื้นฐานความแตกต่างจากเหตุปัจจัยต่างๆ โดยปรัชญาเป็นวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาความจริง เมื่อนำมาศึกษาเกี่ยวกับดนตรีแล้วจึงเป็นการศึกษาว่าด้วยความงาม หรือสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) วิชาสุนทรียศาสตร์เป็นสาขาวิชาหนึ่งของวิชาปรัชญาด้วยเรื่องของความงาม ความนิยมในความงาม เป็นการศึกษาค้นคว้าเพื่อหามาตรฐานของความงามทางด้านศิลปะ ทั้งวิจิตรศิลป์ (Fine Art) และประยุกต์ศิลป์ (Applied Art) ซึ่งในสมัยกรีกโบราณใช้กล่าวถึงเรื่องของความงาม ความสะเทือนใจ ซึ่งเป็นความรู้สึกทางการรับรู้ (Sense perception) และพัฒนา โดยสุนทรียะสามารถเกิดได้จากความรู้ จากประสบการณ์ (Conceptual Knowledge)

ส่วนตนของผู้เสพสุนทรีนั้น และเป็นความรู้โดยตรง (Intuitive knowledge) ที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันโดยไม่ต้องมีใครบอกหรือบังคับ หรือเรียกว่าการหยั่งรู้เป็นความรู้ที่สูงกว่าปกติ เป็นการนำความรู้ที่ใช้มาตัดสินความงาม โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยเหตุผลอื่นใดมาเกี่ยวข้อง (พิชิต ชัยเสรี, 2555)

สุนทรียศาสตร์จึงเกี่ยวข้องกับวิชาดนตรีอย่างสำคัญเพราะเป็นเรื่องที่ว่าด้วยความงามของดนตรีนั้นๆ อันรับรู้ได้จากทั้งประสบการณ์หรือความรับรู้เฉพาะตน การศึกษาวิจัยครั้งนี้จึงนำมาเป็นกรอบแนวทางสำหรับการศึกษาความงามที่เกิดขึ้นในวงพาทย์ค้อง ซึ่งสะท้อนผ่านความรับรู้และการเสพดนตรีของชาวล้านนา โดยเหตุปัจจัยต่อความงามที่เกิดขึ้นในวงพาทย์ค้องนั้นก็ย่อมมีพื้นฐานจากสังคมและวัฒนธรรมล้านนาเอง ซึ่งโดยทั่วไปก็เป็นที่ทราบกันแล้วว่าพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนเป็นแอ่งที่ราบกลางหุบเขาและมีอากาศหนาว ด้วยเหตุปัจจัยนี้ก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ลักษณะเพลงหรือดนตรีล้านนานั้นดำเนินไปอย่างช้าๆ สะท้อนผ่านความงามที่ปรากฏในเพลงดนตรีล้านนาปัจจุบัน เป็นต้น ด้วยความสำคัญของสุนทรียศาสตร์จึงนำมาเป็นกรอบแนวคิดในการศึกษาความงามที่ปรากฏในวงพาทย์ค้อง

2.1.2 วิธีการทางประวัติศาสตร์

วิธีการทางประวัติศาสตร์ คือกระบวนการศึกษาประวัติศาสตร์เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงมากที่สุด โดยใช้กระบวนการศึกษา ตรวจสอบข้อมูล เพื่อสะท้อนความเป็นจริงในอดีต เนื่องจากเราไม่ทราบว่าในอดีตมีข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์อย่างไร การศึกษาประวัติศาสตร์เริ่มจากการตั้งคำถามพื้นฐานหลัก 5 คำถาม คือ เกิดเหตุการณ์อะไรขึ้นในอดีต (What) เหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นเมื่อไหร่ (When) เหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นที่ไหน (Where) ทำไมจึงเกิดเหตุการณ์นั้นขึ้น (Why) และเหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร (How) โดยวิธีการทางประวัติศาสตร์ประกอบด้วยขั้นตอนต่างๆ ได้แก่ การตั้งเรื่องที่ต้องการสืบค้น การรวบรวมหลักฐาน การวิเคราะห์ ตีความ ประเมินหลักฐาน การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของหลักฐาน และนำมาสู่การนำเสนอข้อเท็จจริง (วงเดือน นาราสัจจ์, 2550, หน้า 9-11) ด้วยวิธีการทางประวัติศาสตร์นี้เองที่ทำให้กระบวนการศึกษาอดีตอยู่บนพื้นฐานทางวิทยาศาสตร์ มีความน่าเชื่อถือและมีความเป็นไปได้มากที่สุด

แม้ว่าประวัติศาสตร์จะเน้นหลักฐาน แต่การตีความหมายหลักฐานทางประวัติศาสตร์ไม่ใช่ว่าเมื่อนักประวัติศาสตร์ได้หลักฐานทางประวัติศาสตร์มาแล้วก็จะนำมาใช้ได้ทันที จำเป็นต้องตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลหรือที่นักประวัติศาสตร์เรียกว่า “การประเมินหรือการวิพากษ์หลักฐานทางประวัติศาสตร์” (นิธิ เอียวศรีวงศ์และอาคม พัทธิยะ อ้างในมาตยา อิงคนารถและวนิดา ตรงยางกูร, 2536, หน้า 14) เมื่อนำมาบูรณาการกับการศึกษาวิจัยจำต้องวิพากษ์หลักฐานอย่างรอบด้าน โดยเฉพาะหลักฐานชั้นต้นที่มีความร่วมสมัยกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นและหลักฐานชั้นรอง

Copyright by Mahidol University

เพื่ออธิบายความเป็นไปได้ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นกับวงพาทย์ค้องในแต่ละช่วงสมัยให้สมบูรณ์และเป็นข้อเท็จจริงมากที่สุด

2.1.3 แนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยา

มานุษยวิทยา เป็นวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาทำความเข้าใจมนุษย์ ด้วยความหมายที่กว้างขวางของมานุษยวิทยาจึงมีความสัมพันธ์กับศาสตร์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องอีกมากมาย ทั้งในทางสังคมศาสตร์และในทางมนุษย์ศาสตร์ ทั้งนี้ มานุษยวิทยาสามารถจำแนกได้เป็นสองสาขา คือ มานุษยวิทยากายภาพและมานุษยวิทยาวัฒนธรรม มานุษยวิทยากายภาพ (Physical Anthropology) หมายถึง การศึกษามานุษยวิทยาในมุมมองทางชีววิทยา คือ ศึกษาเกี่ยวกับการทำงานของสิ่งมีชีวิต วิวัฒนาการ พันธุกรรม การปรับตัวของสิ่งมีชีวิต ความหลากหลายของสิ่งมีชีวิต ไพรเมทวิทยา และวิวัฒนาการของมนุษย์ ทั้งนี้ นักมานุษยวิทยากายภาพสนใจศึกษาในสองประเด็นหลัก คือ กำเนิดและวิวัฒนาการของมนุษย์และปัจจัยที่ทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างมนุษย์ในแต่ละกลุ่ม (ยศ สันตสมบัติ, 2540, หน้า 3)

ส่วนมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) เป็นการศึกษามนุษย์ในมุมมองทางสังคมและวัฒนธรรม โดยนักมานุษยวิทยาจะเปรียบเทียบมนุษย์ในสังคมวัฒนธรรมต่างๆ เพื่อบันทึก ทำความเข้าใจ และอธิบายวิถีชีวิต ระบบความเชื่อ การผลิต พิธีกรรม ระบบการเมือง การรวมกลุ่ม ดนตรี ภูมิปัญญา ภาษา กฎระเบียบ และลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมในด้านอื่นๆ เพื่อทำการเปรียบเทียบและอธิบายความคล้ายคลึงและแตกต่างของมนุษย์ในสังคมต่างๆ ทั่วโลก (ยศ สันตสมบัติ, 2540, หน้า 4) โดยสามารถแบ่งแยกเป็นสามสาขา คือ โบราณคดี ภาษาศาสตร์ และชาติพันธุ์วิทยา

โดยเฉพาะสาขาชาติพันธุ์วิทยา (Ethnology) นี้เองที่เป็นวิชาที่ศึกษาเปรียบเทียบความเชื่อและวิธีปฏิบัติของแต่ละสังคม เป้าหมายหนึ่ง คือ ศึกษาประวัติศาสตร์มนุษย์ กฎทางวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม และนัยทั่วไปเกี่ยวกับธรรมชาติมนุษย์ สนใจศึกษาวัฒนธรรมและแบบแผนพฤติกรรมมนุษย์ในลักษณะที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน พื้นฐานของสาขาวิชานี้อยู่ที่การทำวิจัยภาคสนาม (Field Research) ซึ่งเป็นการศึกษาสังคมวัฒนธรรมโดยการเข้าไปสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม (Participant Observation) เพื่อนำข้อมูลที่ได้มานำมาวิเคราะห์ ทำความเข้าใจและอธิบายวัฒนธรรมและพฤติกรรมของกลุ่มชนนั้น รวมทั้งนำเอาข้อมูลมาใช้วิเคราะห์เปรียบเทียบกับมนุษย์ในสังคมวัฒนธรรมอื่นๆ ต่อไป (ยศ สันตสมบัติ, 2540, หน้า 6) โดยในที่นี้ ได้เลือกทฤษฎีที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาวงพาทย์ค้องดังนี้

Copyright by Mahidol University

ทฤษฎีวิวัฒนาการ (Evolution Theory)

ทฤษฎีวิวัฒนาการนับเป็นทฤษฎียุคแรกๆ ของวิชามานุษยวิทยา โดยเป็นการหาคำอธิบายเหตุผลของการเจริญเติบโตของสังคมว่ามีขั้นตอนอย่างไรสำหรับการวิวัฒน์ของมนุษย์ไปสู่ความเจริญ ตลอดจนเหตุใดสังคมต่างๆ จึงมีความแตกต่างกัน และมีความสอดคล้องกับพัฒนาการของความเชื่อในแต่ละสังคมนั้นๆ อย่างไร โดยส่วนใหญ่มักจะมีแนวคิดในการจัดลำดับขั้นกระบวนการวิวัฒนาการทางสังคมของมนุษย์เป็นขั้นต่างๆ จากยุคคนป่าพัฒนาไปสู่ยุคอารยธรรม พัฒนาจากความไร้ระเบียบไปสู่ความเป็นระเบียบ เป็นต้น ยศ สันตสมบัติ (2540, หน้า 22) กล่าวถึงการจำแนกระดับขั้นต่างๆ ของการวิวัฒนาการของชาวยุโรปนั้นได้สะท้อนภาพอคติเชิงชาติพันธุ์ (Ethnocentism) และลัทธิเหยียดผิว (Racism) ของชาวยุโรปในสมัยนั้น โดยต่อมานักมานุษยวิทยารุ่นใหม่จึงได้พัฒนาแนวคิดและประเด็นศึกษาโดยพยายามละทิ้งอคติดังกล่าว

ทฤษฎีวิวัฒนาการจึงสามารถนำมาบูรณาการกับการศึกษาวงพาทย์ค้องในแง่มุมของการพัฒนาวงดนตรีว่าเหตุปัจจัยใดที่ส่งผลกระทบต่อรูปแบบของวงดนตรี โดยคำนึงถึงหลักการสำคัญของทฤษฎีวิวัฒนาการคือ จากความง่ายไปสู่ความยากขึ้น ซึ่งสะท้อนผ่านทั้งด้านเครื่องดนตรี การประสมวงดนตรี ระบบเสียงและเพลงแห่ ซึ่งเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยครั้งนี้

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Diffusion Theory)

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเริ่มต้นมาจากนักมานุษยวิทยาชาวอังกฤษในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ว่า อารยธรรมมนุษย์มีกำเนิดมาจากอียิปต์ แล้วจึงแพร่กระจายไปยังส่วนต่างๆ ของโลก ส่วนนักมานุษยวิทยาชาวเยอรมันและออสเตรียเสนอว่า จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมนั้นไม่ได้มีจุดเดียว หากแต่มีหลายจุด แต่ละจุดก็แพร่กระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบๆ เป็นวงกลม เรียกว่า Culture Circle โดยทั้งสองแนวคิดนี้วางอยู่บนข้อสมมติฐานว่า มนุษย์ส่วนใหญ่ในสังคมต่างๆ มักไม่ค่อยมีความคิดสร้างสรรค์ ไม่รู้จักคิดค้นสิ่งใหม่ แต่มักคอยลอกเลียนจากผู้อื่นเสมอ (ยศ สันตสมบัติ, 2540, หน้า 25) ส่วนนักมานุษยวิทยาชาวอเมริกันโดยเฉพาะโบแอส (Franz Boas) ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้เสนอคัดค้านสองแนวคิดแรกว่าไม่ควรใช้ค่านิยมของตนเองหรือของสังคมหนึ่งมาเป็นมาตรฐานกำหนดคุณค่าของสังคมวัฒนธรรมอีกแห่งหนึ่ง วัฒนธรรมแต่ละแห่งมีเอกลักษณ์และคุณค่าในตัวเอง วัฒนธรรมแต่ละแห่งมีประวัติความเป็นมาและพัฒนาการเป็นของตนเอง วัฒนธรรมไม่เคยหยุดนิ่งแต่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา นอกจากนี้เขายังเสนอว่าชนสองกลุ่มซึ่งมีวัฒนธรรมหรือบางอย่างคล้ายคลึงกันอาจไม่ใช่เพราะการแพร่กระจายหรือการลอกเลียนเสมอไป แต่อาจเป็นการคิดค้นสิ่งนั้นขึ้นมาด้วยตนเองก็เป็นได้ (ยศ สันตสมบัติ, 2540, หน้า 27)

Copyright by Mahidol University

การศึกษาวงพาทย์ค้องโดยใช้กรอบคิดทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมนั้น ยึดแนวทางของนักมานุษยวิทยาสำนักอเมริกันมาใช้เพื่อศึกษาความต่างและความเหมือนของเครื่องดนตรีโดยคำนึงถึงสภาพของสังคมวัฒนธรรมและเอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ว่าในยุคร่วมสมัยเดียวกันนั้นแต่ละแหล่งอารยธรรมใหญ่ๆ ได้ส่งผลกระทบต่อพัฒนาการของดนตรีในอาณาจักรล้านนาในอดีตอย่างไร และมีกระบวนการสร้างวัฒนธรรมของตนเองท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมรอบด้านอย่างไร

ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยม (Structural Functionalism)

ทฤษฎีนี้เชื่อว่าสังคมหนึ่งๆ ประกอบขึ้นด้วยโครงสร้างต่างๆ โครงสร้างของสังคมก็คือส่วนประกอบของสังคม ซึ่งในแต่ละโครงสร้างจะทำหน้าที่ประสานสัมพันธ์กัน โดยเมื่อสังคมใดทรุดลงก็จะมีการปรับตัวอยู่เสมอ ซึ่ง Radcliffe Brown (อ้างใน นิยพรรณ ผลวัฒนะ วรรณศิริ, 2550, หน้า 98) กล่าวว่า สังคมเปรียบเสมือนอินทรีย์ซึ่งมีสิ่งมีชีวิต มีการเกิด เจริญเติบโต อาพาธเจ็บป่วยได้ เยียวยารักษาได้ เมื่อหายแล้วก็จะก้าวเดินต่อไปได้ ร่างกายมนุษย์มีอวัยวะเป็นส่วนประกอบเพื่อการคงอยู่ สังคมก็มีโครงสร้างเพื่อการดำรงตน ทั้งอวัยวะของคนและโครงสร้างของสังคมต่างก็ทำหน้าที่ประสานสัมพันธ์กันเพื่อผดุงร่างกายและสังคม หากสังคมเกิดความขัดแย้งกันในโครงสร้างอันเนื่องมาจากการขัดกันในการทำหน้าที่ที่ไม่สอดคล้องกันทำให้สังคมชะงักงันหรือพัฒนาไปได้ช้า สังคมก็จะหาทางแก้ไขหรือปรับเปลี่ยนโครงสร้างของตนเองเพื่อดำรงอยู่ หรือเพื่อพัฒนาก้าวต่อไป ร่างกายมนุษย์นั้นเมื่อเจ็บป่วยลงสามารถเยียวยาได้เช่นกัน อวัยวะร่างกายบางส่วนก็สามารถปรับเปลี่ยนและแทนที่ได้ แต่ก็ทำไม่ได้ทั้งหมดทุกส่วน โครงสร้างหลักๆ ไม่สามารถเปลี่ยนได้ เช่น ตับ ลำไส้ สมอง เป็นต้น คนจึงตายได้ แต่สังคมไม่มีวันตาย หลังจากที่ได้ปรับตัวให้พัฒนาขึ้นแล้ว สังคมจะก้าวเดินต่อไปได้

จากทฤษฎีนี้ วงพาทย์ค้องเป็นส่วนหนึ่งของสังคมและวัฒนธรรมล้านนาซึ่งมีบทบาทหน้าที่จากอดีตจนถึงปัจจุบัน จึงเป็นแนวคิดสำคัญสำหรับการศึกษาบทบาทและหน้าที่ของวงพาทย์ค้องตลอดจนการดำรงอยู่ของวงพาทย์ค้องว่ามีหน้าที่ต่อสังคมล้านนาอย่างไร

2.1.4 แนวคิดทฤษฎีทางดนตรีวิทยาและดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

ดนตรีวิทยา หรือในภาษาอังกฤษว่า Musicology หมายถึงการศึกษาดนตรีเชิงวิชาการ ซึ่งอาจตีความการศึกษาทางดนตรีวิทยาได้ 3 รูปแบบ คือ ดนตรีวิทยาเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ของดนตรีตะวันตก รูปแบบที่สอง การศึกษาทางดนตรีวิทยาอาจหมายรวมถึงการศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง การศึกษาฟอร์มของดนตรีในแต่ละสมัย (Musical Form) รูปแบบทางดนตรี (Musical Style) ประเภทและขนบทางดนตรี (Musical Genres and Traditions) และรูปแบบที่สาม การศึกษา

Copyright by Mahidol University

ทางดนตรีวิทยาหมายถึงการศึกษาทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการใช้ดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม โดยรูปแบบที่สามนี้ได้พัฒนามาจากรูปแบบแรกที่ศึกษาเฉพาะดนตรีตะวันตกเพียงอย่างเดียวมาศึกษาศาสตร์ทางดนตรีอย่างกว้างขวางขึ้น

การศึกษาดนตรีวิทยาประกอบไปด้วยสองประเด็นหลัก ประเด็นแรกคือการศึกษาในสาขาวิชาย่อยโดยไม่คำนึงถึงมูลเหตุข้อบังคับต่างๆ เช่น การฝึกปฏิบัติและการวิจัย ทฤษฎี การวิเคราะห์และประพันธ์ทำนองทางดนตรี และประเด็นที่สองคือการศึกษามูลเหตุที่เกี่ยวข้องกับดนตรีวิทยาโดยศึกษารูปแบบอื่นๆของ ฟอร์ม ศิลปะการแสดง พิธีกรรมและการสื่อสาร ซึ่งย่อมต้องรวมถึงประวัติศาสตร์ ทฤษฎี รูปแบบของทัศนศิลป์ทางสถาปัตยกรรม ภาษาศาสตร์ วรรณคดี และการละคร ศาสนา และเทววิทยา และกีฬาที่ส่งผลกระทบต่อตัวดนตรี ทั้งหมดเหล่านี้อาจเรียกว่าดนตรีวิทยาประยุกต์ (Applied Musicology)

ในอดีต การศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีถือเป็นสาขาวิชาสำคัญสำคัญที่สุดในการศึกษาทางดนตรีวิทยา ปัจจุบันการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีเป็นเพียงการศึกษาแขนงหนึ่งของดนตรีวิทยา โดยประกอบไปด้วยสาขาวิชาอื่นๆ อีก เช่น ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) และดนตรีวิทยาเชิงระบบ (Systematic Musicology) ทั้งนี้ การศึกษาดนตรีวิทยาเชิงระบบอาจรวมถึงการศึกษาสวนศาสตร์ทางดนตรี วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีทางสวนศาสตร์ของเครื่องดนตรี จิตวิทยา สังคมวิทยา ปรัชญา เป็นต้น ความรู้ความเข้าใจทางดนตรีวิทยาจึงเป็นกลุ่มของปรากฏการณ์รอบๆ ของตัวดนตรี ส่วนการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) หรือชื่อเดิมเรียกว่า ดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) (Kunst, 1959, p. 1) เป็นการศึกษาดนตรีดั้งเดิม (Traditional) และเครื่องดนตรีในทุกๆ วัฒนธรรมของมนุษยชาติ จากชนพื้นเมืองจนถึงชาติที่เป็นอารยะ ในทางวิทยาศาสตร์ จึงเป็นการสืบเสาะค้นคว้าเรื่องราวจากหมู่ชนและดนตรีพื้นเมืองในทุกๆ ชนิดที่ไม่ใช่ดนตรีศิลป์ตะวันตก (Non-Western Art Music) นอกจากนี้การศึกษาทางจึงสามารถศึกษาดนตรีในแง่มุมของสังคมวิทยา เช่น ปรากฏการณ์ของการกลืนกลายวัฒนธรรมทางดนตรี เป็นต้น

ดังนั้นดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) จึงหมายถึง การศึกษาสังคมและวัฒนธรรมของดนตรีและนาฏศิลป์ในบริบทของท้องถิ่นและโลก คำนี้บัญญัติโดย จาฟ คุนสท์ (Jaap Kunst) (Hood, 1971, p. 2) มีรากศัพท์มาจากภาษากรีก คือคำว่า Ethno หมายถึง ชาติ หรือชาติพันธุ์ และ Music หมายถึงดนตรี อาจถือได้ว่าเป็นมานุษยวิทยาหรือชาติพันธุ์วรรณนาทางดนตรี แต่เดิมดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non - Western Music) แต่ก็ยังสามารถศึกษาดนตรีตะวันตกในมุมมองทางมานุษยวิทยาหรือสังคมวิทยาด้วย ทั้งนี้คำว่านำมาแทนที่คำว่าดนตรีวิทยาเปรียบเทียบในปี ค.ศ.1957 (พ.ศ. 2500) เนื่องจากการศึกษาทาง

Copyright by Mahidol University

มีวิธีการศึกษาที่แตกต่างจากดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ เช่น การศึกษาดนตรีดั้งเดิม (Primitive Music) ดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก และดนตรีตะวันออก (Oriental Music) ซึ่งมีการตีความหมายของในช่วงนั้นหลากหลายความหมาย เช่น เป็นการศึกษาดนตรีที่ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร การศึกษาดนตรีจากกลุ่มชนอื่นที่ไม่ใช่ชนเดียวกับตน เป็นต้น

ในช่วงหลังปี ค.ศ.1950 (พ.ศ. 2493) นักวิชาการดนตรีชาวอเมริกันมีการแบ่งเป็นสองค่ายใหญ่ คือ การศึกษาโดยมุมมองทางมานุษยวิทยา (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, หน้า 8) แนวคิดนี้นำโดยอลัน เมอร์เรียม (Alan Merriem) และการศึกษาโดยมีพื้นฐานมาจากดนตรีวิทยา แนวคิดนี้นำโดยเมนเทิล ฮูด (Mantle Hood) ซึ่งเมอร์เรียมกล่าวถึงในแนวมานุษยวิทยา โดยให้ความหมายของว่า เป็นการศึกษาดนตรีในฐานะที่ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ต่อมาในช่วงปี ค.ศ. 1990 (พ.ศ. 2533) การศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์ได้ถูกนิยามใหม่ จากการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก การศึกษาดนตรีตะวันออก การศึกษาดนตรีของชนต่างถิ่น การศึกษาดนตรีที่ไม่มีการถ่ายทอดเป็นลายลักษณ์ ฯลฯ มาเป็นการศึกษาดนตรีโลก (World Music)

จากความสำคัญของดนตรีวิทยาและดนตรีชาติพันธุ์วิทยาที่เป็นแกนหลักสำหรับการศึกษาวิชาการดนตรีในปัจจุบันนั้น จึงมีทฤษฎีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องสำหรับการศึกษาวงพาทย์ค้องในมุมมองดนตรีและบริบท โดยผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎีที่นำมาใช้กับการศึกษาครั้งนี้ดังต่อไปนี้

การศึกษาประวัติดนตรี

การศึกษาประวัติดนตรีเป็นการศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีทางประวัติศาสตร์เพื่อศึกษาพัฒนาการและความเป็นมาของดนตรี โดยถือว่าเป็นสาขาวิชาสำคัญของดนตรีวิทยาที่เรียกว่าประวัติดนตรี (Music History) ระเบียบวิธีศึกษาทางประวัติดนตรีย่อมรวมถึงแหล่งที่มาของข้อมูล เช่น การศึกษาต้นฉบับ อักขรวิทยา ภาษาศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวิจารณ์ต้นฉบับ การวิจารณ์รูปแบบ ประวัติศาสตร์นิพนธ์ ซึ่งเป็นการเลือกศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีทางประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์ทางดนตรีและประติมานวิทยา โดยการประยุกต์ใช้การวิเคราะห์ทางดนตรีเพื่อเป้าหมายต่างๆ ข้างต้นมักเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาประวัติดนตรี ทั้งนี้ย่อมต้องมีการวิพากษ์ความน่าเชื่อถือของเอกสารและประมวลเหตุการณ์สำคัญเพื่อหาจุดเชื่อมโยง ซึ่งในดนตรีวิทยายุคแรกๆ เรียกว่าการศึกษาบนเก้าอี้หรือบนโต๊ะ (Arm Chair, Desk Wok) (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, หน้า 8)

การศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

Copyright by Mahidol University

สำหรับการศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยานั้น ปรานี วงษ์เทศ (2525, หน้า 49-79) กล่าวว่า จำเป็นต้องอาศัยการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลักทั้งด้วยวิธีการสังเกตการณ์ สอบถาม เข้า

ไปอยู่ร่วมกับชาวบ้านเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องและละเอียดที่สุด นอกจากการศึกษาข้อมูลสภาพทั่วไปของชุมชนแล้ว ข้อมูลด้านสังคมวัฒนธรรมทุกๆ ด้าน ก็ควรได้รับความสนใจ เพื่อที่ข้อมูลเหล่านี้จะเป็นพื้นฐานที่ช่วยในการทำความเข้าใจและวิเคราะห์ดนตรีหรือเพลงของชุมชนนั้นอีกด้วย ในการเก็บข้อมูลทางดนตรีจึงควรเลือกศึกษาเนื้อหาของดนตรีในฐานะที่สะท้อนและให้อิทธิพลต่อพฤติกรรมของมนุษย์อย่างน้อย 6 ประเด็น คือ

1. ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมของเครื่องดนตรี ศึกษาดูการแบ่งประเภทของเครื่องดนตรี รูปร่างลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี วิธีการเล่นและเทคนิคต่างๆ บันไดเสียงตามระบบมาตรฐานนั้นเป็นอย่างไร มีการปฏิบัติต่อเครื่องดนตรีชนิดใดเป็นพิเศษหรือไม่ หรือเครื่องดนตรีชนิดนั้นเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมหรือไม่

2. เนื้อเพลง ศึกษาเนื้อหาของเพลง ทั้งในด้านพฤติกรรมทางด้านภาษาศาสตร์ ความสัมพันธ์ของภาษากับดนตรี เนื้อเพลงมีความหมายหรือการแสดงออกทางภาษาอย่างไร

3. การแบ่งประเภทของดนตรี ศึกษาถึงการแบ่งประเภทของเพลงดนตรีตามทัศนะของเจ้าของวัฒนธรรม โดยอาจจะสอบถามและสังเกตจากเหตุการณ์แสดงจริงว่าแบ่งดนตรีหรือเพลงแยกออกจากกันหรือไม่ เป็นกี่ชนิด

4. นักดนตรี - นักร้อง ศึกษาเรื่องการฝึกฝนของนักดนตรี - นักร้อง วิธีการที่จะมามีอาชีพนี้ นักดนตรีมีความสามารถที่จะพึ่งรายได้ของตนเองในการยังชีพได้หรือไม่ ได้รับค่าตอบแทนจากสังคมอย่างไร ประวัติความเป็นอยู่ ระยะเวลาในการศึกษาดนตรี ใครเป็นครู มีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร การสร้างสรรค์ผลงานเพลงใหม่เป็นอย่างไร ในชุมชนนั้นมีการแบ่งระดับของนักดนตรีหรือนักร้องหรือไม่ ผู้ที่มีอาชีพนี้ได้รับการยกย่องหรือถูกละเลยหรือไม่อย่างไร เรื่องเพศมีส่วนเกี่ยวข้องหรือมีข้อต้องห้ามหรือไม่

5. บทบาทหน้าที่และโอกาสในการแสดง ศึกษาดูบทบาทหน้าที่ของดนตรีว่าเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับวัฒนธรรมด้านอื่นๆ ในสังคมอย่างไร

6. ศึกษาดนตรีในแง่ที่เป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ การแต่งเพลงขึ้นใหม่เกิดขึ้นได้อย่างไร มีวิธีการอย่างไร เสียงแบบไหน จังหวะทำนองลักษณะอย่างไรที่ถือว่าดีหรือไม่ดีทั้งในทัศนะคติของศิลปินและผู้ฟัง

การศึกษาเครื่องดนตรี

Copyright by Mahidol University

เครื่องดนตรีวิทยา (Organology) เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยการศึกษาเครื่องดนตรี ศึกษาประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีในมุมมองของประวัติศาสตร์และบทบาทในสังคม การ

ออกแบบ การสร้างเครื่องดนตรีการใช้เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน การศึกษาการผลิตเสียงของเครื่องดนตรี และศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีและนักดนตรี ซึ่งเป็นการศึกษาที่เกี่ยวเนื่องกันระหว่างการศึกษาอุปกรณ์เครื่องมือ การศึกษาทางสวนศาสตร์ และการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาวิทยา

พื้นฐานเครื่องดนตรีวิทยา (Element Organology) หรือเครื่องดนตรีวิทยาเชิงกายภาพ (Physical Organology) เป็นการจำแนกเครื่องดนตรีจากองค์ประกอบหลักทางกายภาพของเครื่องดนตรีนั้นๆ อันทำหน้าที่ผลิตเสียงของเครื่องดนตรีออกมา โดยในเชิงพื้นฐานเครื่องดนตรีวิทยา (Element Organology) แบ่งการกำเนิดเสียงออกเป็นคุณสมบัติทางฟิสิกส์ ซึ่งการศึกษาเครื่องดนตรีวิทยานี้ จะทำให้มองเห็นภาพของความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องที่เกี่ยวเนื่องกับเครื่องดนตรีลักษณะคล้ายกันในสังคมวัฒนธรรมรายรอบ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาภาพรวมทั้งในแง่ของประวัติและพัฒนาการและปัจจัยของเสียงที่เกิดขึ้นของเครื่องดนตรีได้

การศึกษาดนตรีวิทยาเชิงระบบ (Systematic Musicology)

การศึกษาดนตรีอย่างเป็นระบบ หมายถึง การศึกษาตัวดนตรีโดยใช้ศาสตร์ทางดนตรีมาเป็นประเด็นวิเคราะห์ ทั้งสวนศาสตร์ (Music Acoustic) จิตวิทยาดนตรี (Phycology of Music) สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) การวิเคราะห์ทำนอง (Music Analysis) การประสานเสียง (Counterpoint) (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2537, หน้า 6) ทั้งนี้ ปัญญา รุ่งเรือง (2546, หน้า 24-27) ได้เสนอแนะแนวทางการศึกษาดนตรีอย่างเป็นระบบ สรุปได้ดังนี้

1. การศึกษาการสร้างเสียงของดนตรี ว่า เสียงเกิดจากอะไร ศึกษาประเภทของเสียง เช่น เสียงร้อง (Voice) เครื่องดนตรี (Instruments) หรือทั้งสอง ศึกษาชนิดของเสียงว่าเป็นแบบใด ปริมาณของเสียงว่ามีมากน้อยเพียงใด

2. ศึกษาท่วงทำนอง (Melody) อันเป็นการจัดเสียงสูงต่ำ ทั้งในด้านของระบบเสียง (Tuning System) บันไดเสียง (Scales) กลุ่มเสียง (Mode) ขั้นคู่ (Intervals) ช่วงเสียง (Ranges) รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Counter) ทั้งทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ทำนองที่ไม่เชื่อมโยงกัน (Disjunct) ทำนองขึ้นๆ ลงๆ (Undulating) ทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending) ทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending) ทำนองที่ไม่ขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) โครงสร้างของวลี (Phrase Structure) การประดับตกแต่งทำนอง (Ornamentation) เนื้อร้องและการเอื้อน (Syllabic text setting or miasmatic text setting)

3. ศึกษาจังหวะ (Rhythm) เช่น จังหวะตก (Beat and Accent) การลักจังหวะ (Syncopation) อัตราจังหวะ (Meter) ได้แก่ จังหวะอิสระ (Parlando-rubato) จังหวะ

Copyright by Mahidol University

ตายตัว (Tempo guisto) จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric) จังหวะไม่สม่ำเสมอ (Asymmetrical Isometer) จังหวะผสม (Hetrometric) จังหวะหลากหลาย (Polymetric)

4. ศึกษาความเร็ว (Tempo) ของทำนองเพลงกับระยะหรือช่วงเวลา

5. ศึกษาพื้นผิว (Texture) เช่น ทำนองเดี่ยว (Monophony) ทำนองประสม (Polyphony) ทำนองหลากหลาย (Heterophony)

6. ศึกษารูปแบบ (Form) เช่น ทำนองสั้นๆ ทำนองเดียว เช่น A - A - A - A (Iterative) บทเพลงสองท่อน (Binary) เช่น A - B บทเพลงสองท่อนที่มีการบรรเลงย้อนท่อนแรก (Reverting) เช่น A - B - A บทเพลงที่ทำนองเดียวกันโดยมีเนื้อร้องต่างกัน (Strophic) บทเพลงที่มีทำนองใหม่เพิ่มขึ้นโดยไม่ย้อนทำนองเดิม (Progressive) เช่น A - B - C - D บทเพลงที่มีทำนองหลักแต่มีการแปรทำนองหลักไปเรื่อยๆ (Theme and Variation)

7. ศึกษาคุณลักษณะของเสียง (Tone Color) หรือสุ้มเสียง (Timbre)

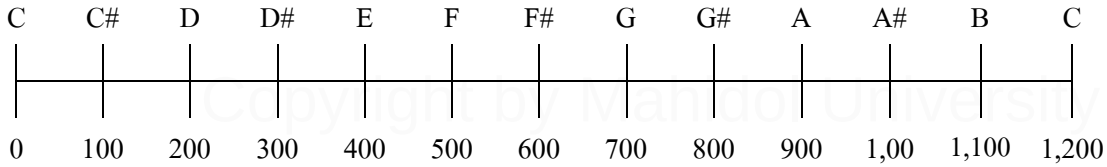
8. ศึกษาความดังเบาของเสียง (Dynamic) ทั้งค่อยๆ เบาลง (Decrescendo) และค่อยๆ ดังขึ้น (Crescendo)

9. ศึกษาดนตรีในลักษณะพิเศษ (Extra-Musical) คือ การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกับสิ่งที่ไม่ใช่ดนตรี เช่น ธรรมชาติ บทกลอน ภาพเขียน เป็นต้น

การศึกษาดนตรีเชิงระบบจึงเป็นหลักการสำคัญของการศึกษาวงพาทย์ค้องในส่วนของระบบเสียงและเพลงแห่ที่เกิดขึ้น โดยนำเป็นแกนหลักในการวิจัยซึ่งจะทำให้มองภาพรวมและลักษณะเด่นทางดนตรีที่เกิดขึ้นได้

ทฤษฎีค่าเซนต์ (Cent)

สำหรับการศึกษาทางดนตรีวิทยาและดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ระบบเสียงแบบ Equal Temperament มักจะถูกนำมาใช้อ้างอิงความชิดห่างของระดับเสียงในดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตกทุกชนิด โดยสิ่งที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับระบบเสียง Equal Temperament คือค่าเซนต์ (Cent) มีการกำหนดแต่ละเสียงย่อยให้ห่างกันเสียงละ 100 Cent ดังนั้น ใน 1 Octave จากเสียงแรกถึงเสียงเดียวกันในช่วงทบต่อไปจะมีระยะห่าง 1,200 Cent



Copyright by Mahidol University

ค่าเซนต์ (Cent) เป็นค่าที่ใช้วัดเสียงระยะห่างของเสียงดนตรีเพื่อระบุความแตกต่างของระดับเสียง โดยมีพัฒนาการมาจากหน่วยซาวาร์ต (Savard) มาเป็นหน่วยมิลลิออกเทฟ (Milli octave) และเป็นหน่วยเซนต์

โดยหน่วยซาวาร์ต (Savard) กล่าวว่า ใน 1 ช่วงทบ (Octave) จะมีความห่าง 3 ซาวาร์ต ส่วนหน่วยมิลลิออกเทฟ (Milli Octave) กล่าวว่า ใน 1 ช่วงทบ (Octave) จะมี 100 มิลลิออกเทฟ ส่วนระบบเซนต์ กล่าวว่าใน 1 ช่วงทบ (Octave) จะมีระยะห่าง 1,200 เซนต์ เสียงย่อยละ 100 เซนต์ เป็นค่าที่สามารถคำนวณได้ลงตัวเหมาะสม จึงเป็นที่นิยมใช้กันมากที่สุด

ผู้ที่คิดค้นค่าเซนต์คือ อเล็กซานเดอร์ จอห์น เอลิส (Alexander John Ellis) นัก Phonology ชาวอังกฤษ โดยใช้สูตรค่าเซนต์

$$\text{Cent} = \frac{k \log\left(\frac{l1}{l2}\right)}{\log 2}$$

(Vaughn, 1992, p. 466-467)

โดยมีความหมายดังนี้

Cent = ค่าเซนต์ที่ต้องการทราบ

K = ค่าคงที่ เป็นค่าระยะห่างของ Octave ที่จะกำหนดให้ ในที่นี้กำหนดตามระบบ Equal Temperament ให้ K = 1,200

$\frac{l1}{l2}$ = อัตราส่วนความถี่ หรือ อัตราส่วนความยาวของสาย Monochord

เนื่องจากการคำนวณตัวเลขที่มีระยะห่างมากๆ เกิดปัญหาหรือไม่คุ้นเคย จึงมีคนคิดตารางค่า Cent คือ อีริค ฮอร์นบอสเทล (Eric Hornbostel) นักดนตรีวิทยาชาวเยอรมัน คำนวณโดยให้ค่า N ในตารางน้อยที่สุดอยู่ที่ 34 ในตารางจะมีค่า N และเลขต่อท้ายค่า N ซึ่งเป็นได้ทั้งเลขต่อท้ายและทศนิยม เช่น 340 หรือ 34.0 ส่วน Column ค่าตัวเลขกลางตารางจะเป็นค่า Cent โดยที่ค่า N ในตารางสามารถเป็นได้ทั้งค่าความถี่และค่าความยาวสาย ซึ่งทฤษฎีเซนต์นี้เองจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาระบบเสียงของเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องอย่างเป็นสากลและตามหลักการของดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

ในปัจจุบันมีเทคโนโลยีช่วยในการวัดเสียงดนตรี เช่น เครื่องวัดเสียงดิจิตอล รวมถึงโปรแกรมคำนวณในคอมพิวเตอร์ เมื่อนำมาปรับใช้กับงานวิจัยนั้น สามารถคำนวณหาค่าระยะห่างของระดับเสียงเครื่องดนตรีโดยใช้สูตรดังต่อไปนี้

Copyright by Mahidol University

$$P_n = (N_n > N_{n+1}) - (X_n) + (X_{n+})$$

เมื่อ P = ผลต่างของระยะเสียงที่ต้องการหา

N = ระดับเสียงที่วัดค่าได้

X = ค่าที่วัดได้ของ N

> = ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบในระบบเซนต์ (Cent)

การศึกษาดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music)

ดนตรีพื้นบ้านนับเป็นภาพสะท้อนลักษณะสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชนนั้นๆ โดยมากดนตรีพื้นบ้านมักแสดงออกถึงความเรียบง่ายของรูปแบบและไม่มีแบบแผนตายตัว จึงเป็นดนตรีที่มีความยืดหยุ่นและปรับตัวเข้ากับสังคมได้อยู่เนืองๆ ซึ่งเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538, หน้า 87-96) ได้กล่าวถึงลักษณะของเพลงพื้นบ้านดังนี้

1. ทำนองมีขนาดสั้น โดยทั่วไปดนตรีพื้นบ้านมิได้มุ่งเน้นความงามของเสียงเป็นหลัก ประกอบกับไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร อาศัยการท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นเพลงพื้นบ้านจึงต้องมีขนาดสั้นและวนไป-มา ในลักษณะเช่นนี้จะช่วยให้ง่ายต่อการจดจำ อีกทั้งเป็นการสะดวกต่อชาวบ้านในการเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมที่เกี่ยวเนื่องในดนตรีลักษณะของมหาชน

2. ไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ จากการที่ดนตรีพื้นบ้านมีวิธีการถ่ายทอดโดยการบอกปากต่อปากและท่องจำ จึงพบการเปลี่ยนแปลงเสมอ ประกอบกับในขณะที่บรรเลงหรือขับร้อง นักดนตรีนักร้องรวมทั้งชาวบ้านต่างอยู่ในสภาวะแวดล้อมทางพิธีกรรม ไม่ต้องอาศัยระบบโน้ตหรือวาทยกร (Conductor) มาเป็นกรอบให้ปฏิบัติตาม ดังนั้นทุกคนจึงมีอิสระอย่างเต็มที่จึงปรากฏพบการพลิกแพลงท่วงทำนองแปลกๆ ใหม่ๆ แทรกเข้ามาเสมอในลักษณะของการด้นทำนอง (Improvisation)

3. ให้ความสำคัญเนื้อร้อง เพื่อสื่อสารความหมายของเรื่องราวเป็นสิ่งสำคัญ เพราะภาษาพูดมีประสิทธิภาพในการสื่อสารแบบตรงไปตรงมาและเข้าใจได้มากกว่าภาษาดนตรี

4.จังหวะเด่นกว่าทำนอง เนื่องจากบทบทของดนตรีพื้นบ้านเข้าไปเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต เทศกาล งานตรุษ จึงเต็มไปด้วยลีลาอันหลากหลายของจังหวะ

5. ใช้วัสดุพื้นบ้านทำเครื่องดนตรี โดยทั่วไปนักดนตรีพื้นบ้านจะทำเครื่องดนตรีเล่นเอง วัสดุที่ใช้ทำจงเป็นวัสดุที่หาง่ายตามหมู่บ้านและละแวกใกล้เคียง โดยวัสดุเหล่านั้นไม่จำเป็นต้องซื้อหามา

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538, หน้า 87-96) ได้เสนอแนวทางการศึกษาลักษณะขององค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านดังนี้

1. จังหวะ เกี่ยวกับเรื่องการจัดเวลาของเสียงไม่ว่าจะเป็นการเน้นเสียงองค์ประกอบเหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญเมื่อมารวมกันแล้วจะทำให้เกิดความหลากหลายของจังหวะ

2. ทำนอง เป็นส่วนหนึ่งของดนตรีที่มีอิทธิพลต่อผู้ฟังในด้านสติปัญญา ผู้ฟังมักแยกแยะความแตกต่างระหว่างบทเพลงหนึ่งโดยใช้ทำนองเป็นส่วนช่วยสำคัญ องค์ประกอบที่สำคัญของทำนองได้แก่ความสูง-ต่ำ และความสั้น-ยาวของเสียง นอกจากนั้นควรศึกษากรอบที่ใช้บังคับทำนองที่ส่งผลโดยตรงต่อการรับรู้คือบันไดเสียง

3. การประสานเสียง องค์ประกอบนี้เกิดจากการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกันในแนวตั้ง ซึ่งจะตรงกันข้ามกับทำนองที่เรียบเรียงไปในแนวนอน

4. สีสันของเสียง ได้แก่คุณลักษณะเฉพาะของแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เสียงร้องหรือเสียงเครื่องดนตรี รวมทั้งความหลากหลายของเทคนิคการบรรเลง

5. คีตลักษณ์ รูปแบบของเพลงเปรียบเสมือนกรอบที่รวมเอาจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเสียงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

ดนตรีพิธีกรรม

การศึกษาด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมนั้น พิชิต ชัยเสรี (2540, หน้า 32) กล่าวถึงดนตรีพิธีกรรมผ่านการรับใช้ทางศาสนาว่า มองในแง่กระบวนการ พิธีกรรม (Cult) นับเป็นเบื้องต้นที่สุด ซึ่งบุคคลจะต้องผ่านเมื่อเข้าไปสู่ระบบศีลธรรม (Code) และความเชื่อสำคัญ (Creed) อย่างน้อยพิธีกรรมนั่นเองช่วยทำให้มนุษย์สามารถจับต้องความคิดนามธรรมต่างๆ ของศาสนาได้ ในพิธีกรรมทั้งปวงนั้น ดนตรีนับได้ว่าเป็นเครื่องจูงจิตอย่างสำคัญ เพราะดนตรีเป็นศิลปะที่ให้เสรีภาพแก่จินตนาการของมนุษย์ได้มากที่สุด เสียงดนตรีอาจเป็นได้ทั้งความสง่างาม อำนาจ ความลึกลับ หรือแม้แต่ความอ่อนโยนเมตตาได้อย่างวิเศษ การกล่าวถึงพระเจ้าที่ทรงมหิทธานุภาพด้วยอักขระวิธีธรรมดาย่อมเทียบไม่ได้เลยกับการขับบูชาสรรเสริญด้วยเพลงและดนตรี ศาสนาประเภทเทวนิยมทั้งปวงจึงมีความสัมพันธ์แนบแน่นกับดนตรีอย่างแยกกันมิได้

Copyright by Mahidol University

2.2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวงพาทย์ค้องในล้านนา เพื่อนำมาเป็นแนวทางสำหรับการศึกษาเพิ่มเติมในประเด็นที่ขาดหายและสร้างองค์ความรู้ใหม่สำหรับดนตรีล้านนาต่อไป ดังมีเอกสารและงานวิจัยต่อไปนี้

แอนดรูว์ คริสโตเฟอร์ ชารีไร (Andrew Christopher Shahrirai) (2001) ทำดุษฎีนิพนธ์ปริญญาเอกเรื่อง Lanna music and dance: Image and identity in Northern Thailand ได้ศึกษาดนตรีล้านนาทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ รวมทั้งการเปลี่ยนแปลงของดนตรีล้านนาในปัจจุบัน ทั้งนี้ ได้ศึกษารูปแบบของวงดนตรีต่างๆ ที่ใช้ประกอบการฟ้อน และเครื่องดนตรีล้านนารวมถึงวงดนตรีล้านนาประเภทต่างๆ โดยมีมีวัตถุประสงค์หลักคือศึกษาดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนาในฐานะที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่ปรากฏในปัจจุบัน ซึ่งได้รับอิทธิพลจากความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจที่มุ่งเน้นให้ภาคเหนือของประเทศไทยเป็นแหล่งท่องเที่ยวหรือเป็นที่รู้จักในธุรกิจขันโตก

เอกชัย นาดี (2545) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง ลักษณะกายภาพและระบบเสียงของแนในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ โดยศึกษาประวัติและพัฒนาการของแนในสังคมล้านนา ซึ่งได้ให้ข้อสันนิษฐานของการเข้ามาของแนในล้านนาว่า เป็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏพบดั้งเดิมในเปอร์เชียแล้วแพร่กระจายเข้าสู่อินเดีย เมื่อดินแดนพม่าและล้านนารับพระพุทธศาสนาแล้วก็คงจะเข้ามากับศาสนาด้วย นอกจากนี้ยังได้สันนิษฐานว่าชาวล้านนาน่าจะได้รับแนมาจากพม่า เนื่องจากเรียกชื่อเครื่องดนตรีนี้เหมือนกัน และยังได้ศึกษาลักษณะทางกายภาพของแนและระบบเสียงพบว่า แนในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนแตกต่างจากแนในพื้นที่จังหวัดลำปางโดยเฉพาะลำโพงหรือส่วนที่กระจายเสียงทำให้ดังขึ้น และระบบเสียงของแนพบว่าในแต่ละสล่าหรือช่างทำเครื่องดนตรีและตัวนักดนตรีเองก็สามารถทำเสียงได้แตกต่างกัน กล่าวคือมีระบบเสียงที่ไม่เท่ากัน

ปานจรี ดีอนันต์ลาภ (2549) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง การสืบทอดวงป้าดในจังหวัดลำปาง กำหนดขอบเขตศึกษาเฉพาะวงป้าดในอำเภอเมือง โดยศึกษาบริบทของวงป้าดในสังคมลำปาง พบว่า วงป้าดลำปางเริ่มพัฒนาเป็นรูปแบบปัจจุบันราว พ.ศ. 2500 แต่เดิมไม่มีระนาดเอกผสมวง เพลงแห่ส่วนใหญ่เป็นเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี นักดนตรีวงป้าดส่วนใหญ่ไม่ได้มีอาชีพนักดนตรีเป็นอาชีพหลัก โดยปัจจุบันนี้สภาพสังคมที่เปลี่ยนไปทำให้วงป้าดลดความนิยมลง นักดนตรีเองจึงหันไปประกอบอาชีพอื่นๆที่มั่นคงกว่า แต่วงป้าดก็ยังคงมีบทบาทต่อวิถีชีวิตชาวลำปางอยู่โดยเฉพาะในพิธีกรรมฟ้อนผีบรรพบุรุษที่จำต้องใช้วงป้าดบรรเลงเสมอ แต่ก็ถือได้ว่าเสื่อมความนิยมลงกว่าอดีต

Copyright by Mahidol University

วัชระ แตงเทศ (2550) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง วงปี่พาทย์เมือง จังหวัดเชียงใหม่ โดยมุ่งเน้นศึกษาประวัติความเป็นมาของวงป้าดเมือง ศึกษารูปแบบการบรรเลง วงป้าดเมืองในพิธีกรรม

ต่างๆ และระเบียบวิธีการบรรเลง ผลการวิจัยพบว่า ประวัติของวงปี่พาทย์เมืองเป็นการร่วมวงของชนชาติมอญ ชนชาติพม่า และชนชาติรูปแบบการจัดวงของวงป้าดเมืองพบว่า มีรูปแบบการจัดวงแบบเครื่องห้าของวงปี่พาทย์ภาคกลาง จะมีรูปแบบที่แตกต่างไปอยู่ที่การวางกลองเต่งถิ้ง ซึ่งจะวางตามลักษณะของงาน โดยงานศพ งานปอยหลวงจะตั้งกลองเต่งทิงไว้หลังระนาดทุ้ม ส่วนงานฟ้อนผีจะตั้งกลองเต่งทิ้งข้างระนาดทุ้ม ส่วนการจับไม้และท่านั่งบรรเลงของวงปี่พาทย์เมือง ไม่มีแบบแผนในกาจับไม้บรรเลงอย่างมีแบบแผน การนำวงป้าดเมืองไปกับบรรเลงงานประเภทต่างๆ จะมีระเบียบที่คล้ายกันจะแตกต่างกันที่การวางเพลงในการบรรเลงในแต่ละงาน แต่เพลงแรกที่บรรเลงจะบรรเลงเพลงปราสาทไหวเหมือนกันทุกวงซึ่ง ถือว่าเป็นเพลงโหมโรงของวงปี่พาทย์เมืองเหนือ ระเบียบวิธีการบรรเลงวงป้าดเมืองจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า ทำนองเพลงของวงปี่พาทย์เมืองมีการตีหน้าทับที่ซับซ้อนประโยค สำนวนหลากหลายไม่เหมือนกันซึ่งอยู่ที่ผู้บรรเลงจะใส่ลูกเล่นแบบใดในการบรรเลงแต่ละเพลงจะบรรเลงหลายเที่ยวติดต่อกันใช้เวลาบรรเลงนาน

พัชรชัย สิทธิโชค (2551) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง เพลงประกอบพิธีกรรม: กรณีศึกษาวงป้าดคณะหนองเอี้ยง อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา โดยศึกษาบริบทของวงป้าดคณะหนองเอี้ยงในเชิงประวัติ บทบาทหน้าที่และสถานภาพของวงป้าดในสังคมปัจจุบัน ตลอดจนศึกษาเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งของชาวพะเยา พบว่าเพลงที่ใช้ประกอบพิธีตามขั้นตอนมี 4 ขั้นตอน คือ ผีเข้าผาม ฟ้อนผี เลี้ยงผี เตผาม โดยบรรเลงเพลงต่างๆ คือ เพลงเก้าห้า เพลงมอญหลวง เพลงนกแลบินข้ามกิ่ว เพลงมวย เพลงม้าย่อง เพลงฤาษีหลงถ้ำและเพลงพระลอเลื่อน

พิพัฒน์พงษ์ มาศิริ (2552) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “ป้าดก๊อง”: วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน โดยมุ่งเน้นศึกษาบริบททางสังคมล้านนาที่มีต่อวงป้าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่ และศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของวงป้าดก๊องในประเพณีหรือกิจกรรมของชาวบ้านตลอดจนศึกษาความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการปรับตัวของวงป้าดก๊องเชียงใหม่ในปัจจุบัน โดยพบว่าวงป้าดก๊องเป็นวงดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับสถาบันทางสังคมต่างๆ โดยมีการถ่ายทอดกันในเครือญาติและในชุมชน ซึ่งปัจจุบันความนิยมวงป้าดก๊องแบบพื้นเมืองลดลง วงป้าดก๊องแบบประยุกต์กับเครื่องดนตรีสากลเข้ามาแทนที่ ซึ่งวงป้าดก๊องในปัจจุบันก็ยังมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมอยู่ โดยอาจมีความเปลี่ยนแปลงไปบ้างตามยุคสมัย

ณัฐพงศ์ ปันดอนตอง (2553) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีมด ผีเม็ง: กรณีศึกษาวงป้าดเมืองคณะวัดเชียงยืน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ โดยมุ่งเน้นศึกษาพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งที่มีการนำวงป้าดไปใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม พบว่าวงป้าดคณะวัดเชียงยืนก่อตั้งราว พ.ศ. 2490 โดยนับว่าเป็นวงป้าดที่สามารถบรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งได้อย่างครบถ้วนตามขั้นตอนการฟ้อนผีเม็งแบบเชียงใหม่ ซึ่งทำให้วงป้าดคณะนี้สามารถดำรงอยู่ได้

จนถึงปัจจุบันเนื่องด้วยสามารถบรรเลงเพลงที่ถูกต้องตามพิธีกรรมและเป็นตัวอย่างให้วงป้าดอื่นๆ ในจังหวัดเชียงใหม่

เจอรัลด์ ดิคค์ (Gerald P. Dyck) (2009) เขียนหนังสือชื่อ Musical Journeys in Northern Thailand โดยรวบรวมข้อมูลจากการเก็บข้อมูลภาคสนามทางดนตรีล้านนาของตนเองในระหว่างที่เป็นอาจารย์สอนที่ภาควิชาดนตรี วิทยาลัยพระคริสตธรรมแม็คกิลวารี (ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยพายัพ) ในระหว่างปี พ.ศ. 2510-2516 ข้อมูลดนตรีที่ดิกค์เก็บนั้นเป็นประโยชน์อย่างมากต่อการศึกษาดนตรีล้านนาทั้งในด้านพัฒนาการและรูปแบบของตัวดนตรีในยุคนั้น เนื่องจากเป็นช่วงที่ห่างจากยุคดนตรีในคุ้มหลวงไม่กี่ปีและนักดนตรีจากคุ้มหลวงหลายท่านยังมีชีวิตอยู่ เช่น ครูรอด อักษรทับ นับว่าเป็นงานที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีล้านนาในด้านอื่นๆ รวมถึงวงพาทย์ค้องด้วย นอกจากนี้ ดิกค์ได้บันทึกเสียงดนตรีล้านนาและจัดทำเป็นหอจดหมายเหตุ โดยข้อมูลเหล่านี้อยู่ที่หอจดหมายเหตุมานุษยดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยแห่งแคลิฟอร์เนีย ลอสแองเจลลิส (UCLA) หอจดหมายเหตุมานุษยดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยอินเดียนา บลูมมิงตัน (Indiana University Bloomington) และที่บ้านของเขาในเมือง Assonet รัฐแมสซาชูเส็ท

อินทิรา โพธิ์ใบ (2553) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาวงป้าดฆ้องคณะวัดเกาะกลาง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ โดยศึกษาประวัติความเป็นมาของวงป้าดฆ้องคณะวัดเกาะกลาง บทบาทหน้าที่และบทเพลงที่ใช้บรรเลง การศึกษาพบว่าก่อตั้งมาแล้วประมาณ 16 ปี สมาชิกในวงดนตรีเป็นชายทั้งหมด โดยไม่ได้ประกอบอาชีพนักดนตรีเป็นหลัก โดยจะมีโอกาสไปบรรเลงในงานพิธีกรรมทางศาสนาและประเพณีในชุมชนอยู่เสมอ

นิธิศ แปงน้อย (2554) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. 1839-2552 โดยเป็นการศึกษาเน้นหนักไปในทางดนตรีวิทยา กล่าวคือเป็นงานวิจัยที่มุ่งเน้นไปทางด้านเอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีล้านนาในแต่ละช่วงสมัย โดยเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีที่ปรากฏในช่วงสมัยเดียวกันกับเมืองและอาณาจักรใกล้เคียงตามหลักฐานเอกสารทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนศึกษาดนตรีร่วมสมัยโดยเฉพาะสภาวะสังคมปัจจุบันที่ส่งผลต่อการเกิดดนตรีร่วมสมัย ซึ่งเริ่มต้นตั้งแต่การสร้างเมืองเชียงใหม่ของพญามังรายในปี พ.ศ. 1839 ซึ่งเรียกว่าสมัยราชวงศ์มังราย ยุคล้านนาในการปกครองของพม่าและยุคเจ้าเจ็ดตนในช่วงรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้ยังศึกษาเพลงร่วมสมัยอย่างเช่นเพลงลูกทุ่งคำเมืองและเพลงโฟล์คซองคำเมืองในเชิงประวัติความเป็นมาของการเกิดขึ้นพร้อมทั้งวิเคราะห์อย่างน่าสนใจ

Copyright by Mahidol University

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยจำแนกสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเพื่อความเข้าใจพื้นฐานเกี่ยวกับอาณาจักรล้านนาหรือภาคเหนือของประเทศไทยในปัจจุบันโดยจำแนกเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

2.3.1 ประวัติศาสตร์ล้านนาโดยสังเขป

ในความเป็นจริงแล้ว ล้านนาหาได้มีเฉพาะบริเวณ 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยในปัจจุบัน คือ เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง พะเยา แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอนไม่ แต่กินอาณาเขตไปถึงรัฐฉานในประเทศพม่าและเมืองสิบสองปันนาในมณฑลยูนาน ประเทศจีน ซึ่งเป็นกลุ่มเมืองที่มีวัฒนธรรมใกล้เคียงกัน โดยมีเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางนับแต่พญามังรายสร้างเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 1839 ต่อมาในรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราชจึงมีอาณาเขตกว้างขวางดังที่กล่าวมาข้างต้น แต่ก่อนที่จะเกิดอาณาจักรล้านนานั้น พื้นที่บริเวณนี้ก็เคยมีอาณาจักรหรือแว่นแคว้นต่างๆ กระจัดกระจายตามแอ่งที่ราบหุบเขามานานแล้ว เช่น อาณาจักรโยนก อาณาจักรหริภุญไชย เมืองพะเยา เมืองหิรัญนครเงินยาง เป็นต้น ซึ่งเมืองทั้งหลายเหล่านี้ต่อมาจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนาในกาลต่อมา

แอ่งที่ราบเชียงใหม่ - ลำพูน

บริเวณแอ่งที่ราบเชียงใหม่ - ลำพูนนั้นถือว่าเป็นแอ่งที่ราบสำคัญแห่งหนึ่ง โดยลักษณะภูมิประเทศนั้นเป็นแอ่งที่ราบระหว่างหุบเขา ซึ่งภูเขาต่างๆ เหล่านั้นเป็นต้นกำเนิดของแม่น้ำหลายสาย เช่น แม่น้ำปิง แม่น้ำกวง แม่น้ำทา แม่น้ำขาน เป็นต้น บริเวณใกล้ๆ กับแม่น้ำเหล่านั้นมักจะมีการตั้งถิ่นฐานของประชากร เช่น เมืองหริภุญชัย เมืองเชียงใหม่ เป็นต้น จากประวัติศาสตร์พบว่ามีการตั้งอาณาจักรใหญ่บนพื้นที่แห่งนี้คือ อาณาจักรหริภุญชัยและอาณาจักรล้านนา จากการศึกษาทางโบราณคดีพบว่า พื้นที่บริเวณนี้มีมนุษย์ยุคก่อนประวัติศาสตร์อาศัยอยู่ดังปรากฏจากหลักฐานการขุดค้นทางโบราณคดีที่บ้านวังไฮ อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน หลุมศพมนุษย์โบราณที่ออบหลวง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น มีนักวิชาการหลายท่านกล่าวว่ากลุ่มชนดั้งเดิมของพื้นที่นี้คือ ลัวะ และตามมาด้วยกลุ่มชาติพันธุ์เม็งหรือมอญ

อาณาจักรหริภุญไชย

อาณาจักรหริภุญไชย หรือปัจจุบันคือจังหวัดลำพูนนั้น ตามตำนานกล่าวว่าสร้างโดยฤาษีวาสุเทพโดยได้เชิญพระนางจามเทวีจากเมืองละโว้ขึ้นมาเป็นปฐมกษัตรีย์ ตำนานยังได้ระบุอีกว่าพระนางได้นำพระสงฆ์ นักปราชญ์ราชบัณฑิตขึ้นมาด้วย โดยเริ่มต้นอาณาจักรประมาณ พ.ศ.

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยมหิดล Copyright© by Mahidol University

1206 ในยุคสร้างเมืองนี้ตำนานเล่าว่าการต่อสู้กับระหว่างพระนางจามเทวีกับขุนหลวงวิลังคะซึ่งเป็นผู้นำชาวลัวะอันเป็นคนพื้นถิ่นอีกกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่ง ด้วยไหวพริบของพระนางจึงทำให้ขุนหลวงวิลังคะต้องพ่ายแพ้ แต่กระนั้นก็มีการกล่าวในตำนานว่ามีการผูกมิตรกันโดยราชบุตรของพระนางจามเทวีได้เสกสมรสกับธิดาของพญาลัวะดังกล่าว นอกจากนี้ตามตำนานยังกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างเมืองหริภุญชัยและเมืองหงสาวดีตลอดจนการแลกเปลี่ยนศึกษาโดยเฉพาะทางด้านพุทธศาสนา เมืองหริภุญชัยมีความเจริญรุ่งเรืองตามลำดับซึ่งลักษณะศิลปกรรมที่ปรากฏเป็นลักษณะศิลปกรรมแบบทวารวดี มีการใช้อักษรมอญ ตลอดจนมีหมู่บ้านชาวมอญซึ่งภาษาถิ่นเรียกว่าเม็งบริเวณสองข้างแม่น้ำปิง จนกระทั่งในสมัยพญายีบาได้เสียเมืองให้แก่พญามังรายในปี พ.ศ. 1824 และอิทธิพลทางวัฒนธรรมหลายประการได้ตกทอดสู่อาณาจักรล้านนาในเวลาต่อมา

อาณาจักรล้านนา

พญามังรายเป็นกษัตริย์เมืองหิรัญนครเงินยางในแอ่งที่ราบเชียงราย - เชียงแสน ต่อมาจึงขยายอิทธิพลมาทางใต้พร้อมทั้งมีการสันนิษฐานว่าอาจเกรงกับอิทธิพลของมองโกลด้วย โดยเริ่มสร้างเวียงเชียงราย หลังจากนั้นก็เริ่มรวบรวมเมืองเล็กเมืองน้อยต่างๆ และตามด้วยการตีเมืองหริภุญไชย หลังจากนั้นพระองค์ทรงสร้างราชธานีใหม่ที่เรียกว่า เวียงกุมกาม ในเอกสารทางประวัติศาสตร์ฝ่ายล้านนากล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างล้านนาสมัยนั้นกับเมืองหงสาวดีเป็นไปด้วยความเรียบร้อย แต่ต่อมาเวียงกุมกามถูกน้ำท่วม พญามังรายจึงได้ร่วมมือกับพ่อขุนรามคำแหงแห่งอาณาจักรสุโขทัยและพญางำเมืองแห่งเมืองพะเยามาเป็นสักขีพยานในการสร้างเมืองใหม่บนฝั่งตะวันตกระหว่างแม่น้ำปิงกับดอยสุเทพ คือเมืองเชียงใหม่ ในยุคแรกเริ่มมีการรับเอาวัฒนธรรมจากหริภุญชัยมาด้วยเช่น การศาสนา ต่อมาในรัชสมัยกษัตริย์องค์ต่อมาจึงมีการรับพระพุทธศาสนาจากลังกา โดยเฉพาะในสมัยพระเจ้าติโลกราชเริ่มครองราชย์ พ.ศ.1985 มีพัฒนาการทั้งด้านอาณาจักรและศาสนจักร มีหลักฐานความสัมพันธ์กับต่างชาติทั้งมอญ พม่า จีน และอยุธยา ต่อมาจึงถูกพระเจ้าบุเรงนองแห่งอาณาจักรตองอูตีได้และกลายเป็นเมืองขึ้นของพม่าในราวปี พ.ศ. 2101

ล้านนายุคเมืองประเทศราชของสยาม

นับตั้งแต่พระเจ้ากาวิละแห่งเมืองลำปางและพญาจ่าบ้านบุญมาโดยความสนับสนุนของพระเจ้าตากสินแห่งกรุงธนบุรีได้ขับไล่พม่าออกจากเมืองเชียงใหม่ได้นั้น จึงเป็นจุดเริ่มต้นของยุคล้านนาในฐานะเมืองประเทศราชของสยามนับตั้งแต่ พ.ศ. 2317 เป็นต้นมา โดยมีความสัมพันธ์ทั้งด้านการเมือง การค้าระหว่างเมืองต่างๆ ทั้งจีน พม่า และสยาม ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นั้น ได้ทรงขอหมั้นพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญหลาย

Copyright by Mahidol University

อย่าง โดยเฉพาะเรื่องดนตรีที่พระราชชายาทรงได้ปรับปรุงและสร้างงานดนตรีขึ้นหลังจากที่ทรงอยู่ศึกษาอยู่ที่กรุงเทพ ซึ่งในยุคนี้เองมีนโยบายที่รวมศูนย์การปกครอง และเริ่มลดบทบาทของเจ้าหลวงหรือเจ้าผู้ครองนครลง จนกระทั่งในที่สุดหลังการถึงแก่พิราลัยของเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้ายในปี พ.ศ. 2482 นั้น รัฐบาลสยามไม่มีการแต่งตั้งเจ้าผู้ครองนครอีกต่อไป จึงเป็นการสิ้นสุดการปกครองในฐานะเมืองประเทศราชและกลายเป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศไทยมานับแต่นั้น

2.3.2 กลุ่มชาติพันธุ์ในล้านนา

ในล้านนามีกลุ่มชาติพันธุ์เป็นจำนวนมาก ทั้งกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมและที่อพยพมาอยู่ใหม่ โดยในที่นี้ขอกล่าวถึงกลุ่มชาติพันธุ์ที่ตั้งถิ่นฐานบนพื้นที่แอ่งเชียงใหม่ - ลำพูนกลุ่มใหญ่ๆ ดังต่อไปนี้

ลัวะ

กลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ ถือว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมของแอ่งที่ราบเชียงใหม่ - ลำพูนอีกกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่ง ซึ่งตำนานฝ่ายศาสนามักกล่าวถึงชาวลัวะว่า เป็นผู้ได้พบพระพุทธเจ้าก่อนหรือเป็นผู้ที่ได้พบพระพุทธศาสนาก่อนดังปรากฏในตำนานรูปแบบพระเจ้าเลียบโลกซึ่งเป็นการเชื่อมโยงสถานที่สำคัญต่างๆ เข้ากับความเชื่อทางศาสนาและกลุ่มชาติพันธุ์ นอกจากนี้ในสมัยพญามังรายสร้างเมืองเชียงใหม่ ก่อนที่จะเข้าเมืองนั้นต้องให้ชาวลัวะจูงหมาพาแชกหรือถือตระกร้านำก่อน แสดงถึงการยอมรับว่าชาวลัวะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นเจ้าของพื้นที่เดิมกับกลุ่มที่เข้ามาใหม่อย่างชาวโยน หรือโยนกจากที่ราบเชียงราย - เชียงแสน นอกจากนี้ยังมีตำนานปู่แสะย่าแสะที่อาศัยอยู่เชิงดอยสุเทพที่สะท้อนภาพความเป็นเจ้าของพื้นที่เดิมของชาวลัวะด้วย ปัจจุบันชาวลัวะมักอยู่บริเวณเชิงเขาและบริเวณอำเภอทางใต้ของจังหวัดเชียงใหม่

เม็ง

กลุ่มชาติพันธุ์เม็งหรือมอญเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เก่าแก่ที่อาศัยอยู่บริเวณที่ราบเชียงใหม่ - ลำพูนอีกกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่ง ซึ่งสะท้อนผ่านตำนานจามเทวีวงศ์ โดยแสดงความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์เม็งในหริภุญชัยและมอญในเมืองหงสาวดีด้วย นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีอย่างจารึกอักษรมอญโบราณเป็นจำนวนมากในสมัยหริภุญชัย และปรากฏอีกว่าปัจจุบันยังมีกลุ่มชาติพันธุ์เม็งเหลืออยู่ที่อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูนและอำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University

นอกจากนี้วัฒนธรรมของชาวเม็งหรือมอญยังได้ส่งต่อสู่ชาวล้านนาหลายเรื่อง เช่น การฟ้อนผีเม็ง รวมถึงการนับวันแบบล้านนาที่เรียกว่า วันเม็งและวันไท

ลื้อ

แต่เดิมแล้ว กลุ่มชาติพันธุ์ลื้อเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ไทกลุ่มหนึ่งที่อยู่บริเวณเมืองสิบสองปันนา มณฑลยูนนาน ประเทศจีนและบางส่วนของรัฐฉาน ประเทศพม่าในปัจจุบัน ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันกับกลุ่มชาติพันธุ์ยองแต่เพียงกลุ่มชาติพันธุ์ยองอพยพมาจากเมืองยองและสำเนียงพูดที่แตกต่างเพียงเล็กน้อยเท่านั้น กลุ่มชาติพันธุ์นี้อพยพมาอยู่ในอาณาจักรล้านนาในช่วงสมัยเก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง โดยพญากาวิละหลังจากที่การศึกสงครามเป็นเวลานานทำให้ประชากรในพื้นที่ขาดแคลน โดยกลุ่มนี้อพยพมาสู่พื้นที่ต่างๆ ของจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนโดยกระจุกตัวอยู่เป็นกลุ่มๆ เช่น ชาวลื้ออยู่ที่อำเภอดอยสะเก็ด บางส่วนของอำเภอสันกำแพงและอำเภอแม่ออน จังหวัดเชียงใหม่ ส่วนชาวยองอพยพมาอยู่ที่อำเภอเมือง อำเภอป่าซาง และอำเภอแม่ทา จังหวัดลำพูน เป็นต้น

เขิน

ชาวเขินดั้งเดิมแล้วมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองเชียงตุง ปัจจุบันอยู่ในรัฐฉาน ประเทศพม่า โดยอพยพเข้ามาสู่แอ่งที่ราบเชียงใหม่ - ลำพูนในช่วงที่มีการดำเนินการเก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมืองเช่นกัน เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีฝีมือการช่างอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในปัจจุบันอย่างหัตถกรรมเครื่องเขิน กลุ่มชาติพันธุ์นี้ตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณประตูเมืองด้านทิศใต้ของเมืองเชียงใหม่ และตั้งถิ่นฐานกลุ่มใหญ่บริเวณอำเภอสันป่าตองและอำเภอแม่วางของจังหวัดเชียงใหม่

คนเมือง

คนเมืองอาจเป็นการเรียกกลุ่มชนที่มีการกลืนกลายและผสมกลมกลืนกันทางวัฒนธรรม จากการศึกษาของธเนศวร์ เจริญเมือง (2554, หน้า 19) ได้กล่าวถึงคนเมืองอย่างน่าสนใจ โดยสรุปคือ การใช้คำว่าคนเมืองตั้งแต่ปี พ.ศ. 2416 เป็นต้นมาเป็นการสร้างอัตลักษณ์ของคนท้องถิ่นที่มีนัยยะทางวัฒนธรรมและการเมืองควบคู่กันไป ในทางการเมืองมีผลในการย้ำความแตกต่างระหว่างคนเมืองกับคนไทย คนเมืองไม่ใช่คนลาวและนอกจากนี้ยังหมายถึงใครก็ได้ในท้องถิ่น รวมทั้งชาวลัวะ กะเหรี่ยง

Copyright by Mahidol University

2.3.3 วัฒนธรรมและประเพณีล้านนา

วัฒนธรรมและประเพณีล้านนานั้นเป็นผลสืบเนื่องมาจากความเชื่อของชาวล้านนา ซึ่งได้รับอิทธิพลมากจากความเชื่อเรื่องผีและความเชื่อทางพุทธศาสนา ซึ่งหลอมรวมกันกลายเป็นวัฒนธรรมล้านนาในปัจจุบันสะท้อนผ่านประเพณีทั้ง 12 เดือนของชาวล้านนา ดังที่มณี พยอมยงค์ (2548) ได้อธิบายถึงประเพณีสิบสองเดือนของล้านนา โดยสรุปได้ดังนี้

1. เดือน 7 เหนือ ตรงกับเดือน 5 ของภาคกลาง หรือราวเดือนเมษายน มีประเพณีที่สำคัญคือ ประเพณีปี๋ใหม่เมือง ซึ่งมีกิจกรรมต่างๆ เช่นสังขานต์ล่องหรือการเปลี่ยนศักราช การไม่พูดคำหยาบ ตลอดจนการขนทรายเข้าวัดในวันเนา การทำบุญที่วัด ทาน (ถวาย) ช่อ-ตุง สรงน้ำพระพุทธรูปในวันพญาวัน ประเพณีรดน้ำดำหัว เป็นต้น

2. เดือน 8 เหนือ ตรงกับเดือน 6 ของภาคกลาง หรือราวเดือนพฤษภาคม มีประเพณีขึ้นพระธาตุหรือสรงน้ำพระธาตุ ซึ่งเป็นวัดหลักหรือวัดศูนย์กลางของแต่ละท้องถิ่น

3. เดือน 9 เหนือ ตรงกับเดือน 7 ของภาคกลาง หรือราวเดือนมิถุนายน เป็นช่วงที่มีประเพณีมากอีกช่วงหนึ่งเพราะถือเอาเลข 9 เป็นเลขมงคล ดังปรากฏมีประเพณีเข้าอินทขีล ประเพณีสรงน้ำพระธาตุ - การแข่งบอกไฟและกลองหลวง ประเพณีเลี้ยงผีบรรพบุรุษต่างๆ ทั้งผีขุนน้ำ ผีปู่ย่า และผีมดผีเม็ง เป็นต้น

4. เดือน 10 เหนือ ตรงกับเดือน 8 ของภาคกลาง หรือราวเดือนกรกฎาคม เป็นช่วงแห่งการเพาะปลูก มีการเข้าพรรษาและเข้าวัดจำศีล ตลอดจนฟังธรรมทุกวันพระตลอดช่วงเข้าพรรษา

5. เดือน 11 เหนือ ตรงกับเดือน 9 ของภาคกลาง หรือราวเดือนสิงหาคม เริ่มเพาะปลูก ตลอดจนมีการสู่ขวัญควายสำหรับการทำนาข้าว

6. เดือน 12 เหนือ ตรงกับเดือน 10 ของภาคกลาง หรือราวเดือนกันยายน มีประเพณีทาน (ถวาย) ก๋วยสลาก การทำบุญอุทิศไปหาบรรพชนที่ล่วงลับไปแล้ว

7. เดือนเก๋ี๋ยง ตรงกับเดือน 11 ของภาคกลาง หรือราวเดือนตุลาคม ยังมีการทานก๋วยสลากจนสิ้นสุดในวันออกพรรษา

8. เดือนยี่ ตรงกับเดือน 12 ของภาคกลาง หรือราวเดือนพฤศจิกายน มีประเพณียี่เป็งหรือลอยกระทงและประเพณีตั้งธรรมหลวง (เทศน์มหาชาติ)

9. เดือน 3 เหนือ ตรงกับเดือนอ้ายของภาคกลาง หรือราวเดือนธันวาคม เริ่มเกี่ยวข้าวและมีประเพณีสู่ขวัญข้าว และการเข้ารุกขมูลหรือโสสานกรรม

Copyright by Mahidol University

10. เดือน 4 เหนือ ตรงกับเดือนยี่ของภาคกลาง หรือราวเดือนมกราคม เป็นช่วงหลังเก็บเกี่ยว มีประเพณีทาน (ถวาย) ข้าวใหม่ ตลอดจนเป็นช่วงที่มีอากาศหนาวจัดจึงมีประเพณีทานหลัวหิง (ผิง) ไฟพระเจ้า

11. เดือน 5 เหนือ ตรงกับเดือนสามของภาคกลาง หรือราวเดือนกุมภาพันธ์ มีการทำบุญในวันสำคัญคือวันมาฆบูชาและมีการปอยน้อยซึ่งส่วนใหญ่หมายถึงการบรรพชาของสามเณรที่เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า ปอยลูกแก้ว

12. เดือน 6 เหนือ ตรงกับเดือนสี่ของภาคกลาง หรือราวเดือนมีนาคม เริ่มมีงานปอยหลวงฉลองถาวรวัตถุของวัด ปอยล้อหรืองานประชุมเพลิงศพของพระสงฆ์ ตลอดจนงานปอยข้าวสังฆ์ที่เป็นการอุทิศถวายทานไปหาญาติที่ล่วงลับแต่มีลักษณะของงานรื่นเริงอยู่บ้าง

ประเพณีที่กล่าวมานี้มีบางส่วนที่ปรับเปลี่ยนไปตามสภาพสังคม เช่น ประเพณีปอยล้อ ประเพณีฟ้อนผี ซึ่งคงยึดหลักว่าจะไม่กระทำกันในช่วงกลางพรรษา 3 เดือน ตั้งแต่เดือน 10 จนถึงเดือนเกี๋ยวของล้านนา เป็นต้น

2.3.4 ข้อมูลพื้นฐานจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

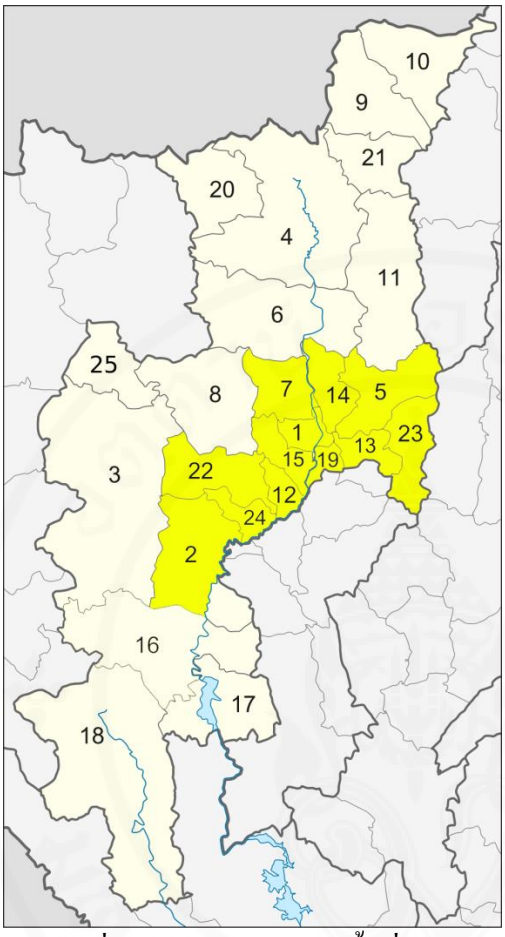
จังหวัดเชียงใหม่

ข้อมูลพื้นฐานของจังหวัดเชียงใหม่โดยสรุปจากข้อมูลบรรยายสรุปจังหวัดเชียงใหม่ประจำปีงบประมาณ 2556 โดยสำนักงานจังหวัดเชียงใหม่มีดังนี้

จังหวัดเชียงใหม่ ตั้งอยู่ทางทิศเหนือของประเทศไทย เส้นรุ้งที่ 16 องศาเหนือและเส้นแวงที่ 99 องศาตะวันออก สูงจากระดับน้ำทะเลประมาณ 1,027 ฟุต (310 เมตร) ห่างจากกรุงเทพมหานคร 696 กิโลเมตร มีพื้นที่ประมาณ 20,107.057 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 12,566,910 ไร่ ใหญ่เป็นอันดับ 1 ของภาคเหนือ และใหญ่เป็นอันดับ 2 ของประเทศ จำแนกเป็นพื้นที่ป่าไม้ 69.92 % (8,787,656 ไร่) พื้นที่ทำการเกษตร 12.82 % (1,835,425 ไร่) พื้นที่อยู่อาศัยและอื่น ๆ 17.26 % (2,167,971 ไร่)

อาณาเขตติดต่อทิศเหนือ ติดกับรัฐฉานของสหภาพพม่า ทิศใต้ติดกับอำเภอสามเงา อำเภอแม่ระมาด และอำเภอท่าสองยาง จังหวัดตาก ทิศตะวันออกติดกับอำเภอแม่ฟ้าหลวง อำเภอเมืองเชียงราย อำเภอแม่สรวย อำเภอเวียงป่าเป้า จังหวัดเชียงราย อำเภอเมืองปาน อำเภอเมืองลำปาง จังหวัดลำปาง อำเภอบ้านธิ อำเภอเมืองลำพูน อำเภอป่าซาง อำเภอเวียงหนองล่อง อำเภอบ้านโฮ่ง และอำเภอลี้ จังหวัดลำพูน ทิศตะวันตกติดกับอำเภอปาย อำเภอเมืองแม่ฮ่องสอน อำเภอขุนยวม อำเภอแม่ลาน้อย อำเภอแม่สะเรียง และอำเภอสบเมย จังหวัดแม่ฮ่องสอน

Copyright by Mahidol University



คำอธิบายแผนที่

1. อำเภอเมืองเชียงใหม่
2. อำเภอจอมทอง
5. อำเภอดอยสะเก็ด
7. อำเภอแม่ริม
12. อำเภอสันป่าตอง
13. อำเภอสันกำแพง
14. อำเภอสันทราย
15. อำเภอหางดง
19. อำเภอสารภี
22. อำเภอแม่วาง
23. อำเภอแม่ออน
24. อำเภอดอยหล่อ

ภาพที่ 2.1 แผนที่จังหวัดเชียงใหม่และพื้นที่ศึกษา
ที่มา: ผู้วิจัยปรับปรุงจาก http://th.wikipedia.org/

ลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปมีสภาพพื้นที่เป็นภูเขาและป่าละเมาะ มีที่ราบอยู่ตอนกลางตามสองฟากฝั่งแม่น้ำปิง มีภูเขาสูงที่สุดในประเทศไทย คือ “ดอยอินทนนท์” สูงประมาณ 2,575 เมตร อยู่ในเขตอำเภอจอมทอง นอกจากนี้ยังมีดอยอื่น ๆ ที่มี ความสูงรองลงมาอีกหลายแห่ง เช่น ดอยฟ้าห่มปก สูง 2,285 เมตร ดอยหลวงเชียงดาว สูง 2,170 เมตร ดอยสุเทพ สูง 1,601 เมตร สภาพพื้นที่แบ่งออกได้ เป็น 2 ลักษณะ คือ พื้นที่ภูเขา ส่วนใหญ่อยู่ทางทิศเหนือและทิศตะวันตกของจังหวัด คิดเป็นพื้นที่ประมาณ 80 % ของพื้นที่จังหวัด เป็นพื้นที่ป่าต้นน้ำลำธารไม่เหมาะต่อการเพาะปลูก พื้นที่ราบลุ่มน้ำและที่ราบเชิงเขา กระจายอยู่ทั่วไประหว่างหุบเขาทอดตัวในแนวเหนือ-ใต้ อันได้แก่ ที่ราบลุ่มน้ำปิง ลุ่มน้ำฝาง และลุ่มน้ำแม่งัด เป็นพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์เหมาะสมต่อการเกษตร

จังหวัดเชียงใหม่แบ่งเขตการปกครอง ออกเป็น 25 อำเภอ 204 ตำบล และ 2,066 หมู่บ้าน มีประชากรรวมทั้งสิ้น 1,651,988 คน แยกเป็นชาย 805,154 คน หญิง 846,834 คน

Copyright by Mahidol University

ความหนาแน่นเฉลี่ย 82.16 คนต่อตารางกิโลเมตร (ข้อมูล ณ วันที่ 28 กันยายน 2555) (สำนักงานจังหวัดเชียงใหม่, 2555)

จังหวัดลำพูน

ข้อมูลพื้นฐานของจังหวัดเชียงใหม่โดยสรุปจากข้อมูลบรรยายสรุปจังหวัดลำพูน ประจำปีงบประมาณ 2556 โดยสำนักงานจังหวัดลำพูนมีดังนี้

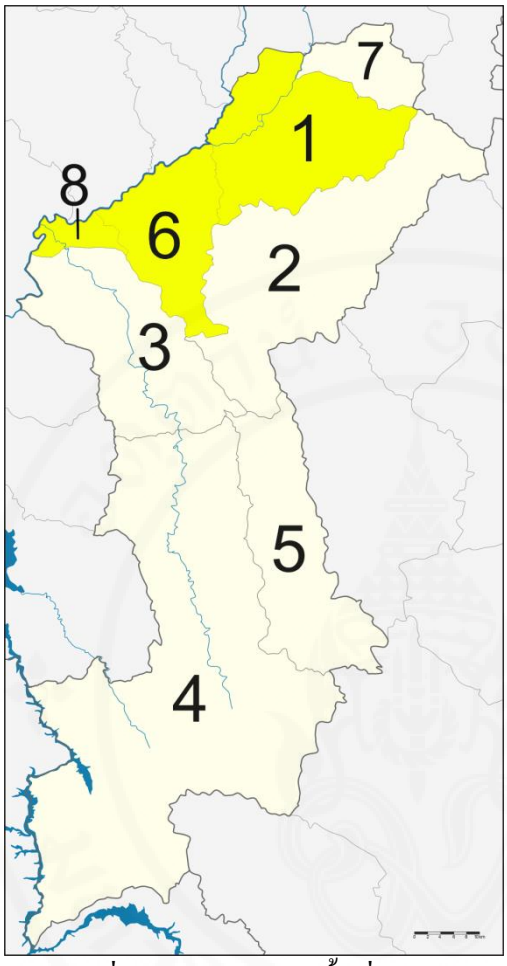
จังหวัดลำพูน ตั้งอยู่ทางภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย อยู่ห่างจากกรุงเทพมหานคร ตามทางหลวงแผ่นดินหมายเลข 11 (สายเอเชีย) เป็นระยะทาง 689 กิโลเมตร ตามทางหลวงแผ่นดินสายพหลโยธิน เป็นระยะทาง 724 กิโลเมตร และตามทางรถไฟ 729 กิโลเมตร ตั้งอยู่ระหว่างเส้นรุ้งที่ 18 องศาเหนือ และเส้นแวงที่ 99 องศาตะวันออก อยู่ในกลุ่มจังหวัดภาคเหนือตอนบนที่เป็นพื้นที่ที่มีศักยภาพในการพัฒนาเป็นศูนย์กลางความเจริญของภาคเหนือและอนุภูมิภาคลุ่มน้ำโขงหรือพื้นที่สี่เหลี่ยมเศรษฐกิจ

จังหวัดลำพูนเป็นจังหวัดที่มีขนาดเล็กที่สุดของภาคเหนือ มีพื้นที่ทั้งหมดประมาณ 4,505.882 ตร.กม. หรือประมาณ 2,816,176.25 ไร่ หรือคิดเป็นร้อยละ 4.85 ของพื้นที่ภาคเหนือตอนบน มีเนื้อที่ถือครองเพื่อการเกษตร รวม 672,104 ไร่ คิดเป็นร้อยละ 23.87 ของเนื้อที่จังหวัด มีพื้นที่ป่าไม้ จำนวน 2,725.49 ตารางกิโลเมตร หรือ 1,703,429 ไร่ คิดเป็น ร้อยละ 60.49 ของพื้นที่ทั้งหมด โดยมีอาณาเขตทิศเหนือติดกับอำเภอสารภี อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ ทิศใต้ติดกับอำเภอเถิน จังหวัดลำปาง และอำเภอสามเงา จังหวัดตาก ทิศตะวันออกติดกับอำเภอห้างฉัตร อำเภอสบปราบ อำเภอเสริมงาม จังหวัดลำปาง และทิศตะวันตกติดกับอำเภอฮอด อำเภอจอมทอง อำเภอหางดง และอำเภอสันป่าตอง จ.เชียงใหม่

จังหวัดลำพูนมีลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปเป็นที่ราบหุบเขา และพื้นที่ภูเขา ที่ราบอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของจังหวัด ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของที่ราบเชียงใหม่-ลำพูน หรือที่ราบลุ่มแม่น้ำปิง กวง ลี้ และแม่ทา เป็นที่ตั้งของอำเภอเมืองลำพูน อำเภอป่าซาง และตอนเหนือของอำเภอบ้านโฮ่ง มีความสูงเฉลี่ย 200-400 เมตร จากระดับน้ำทะเลปานกลาง ตัวเมืองลำพูนมีระดับความสูง 290.29 ม. จากระดับน้ำทะเลปานกลาง พื้นที่ค่อยลาดสูงขึ้น

จังหวัดลำพูน แบ่งเขตการปกครองออกเป็น 8 อำเภอ 51 ตำบล 575 หมู่บ้าน ปัจจุบันมีประชากร จำนวน 404,560 คน เพศชาย 196,868 คน เพศหญิง 207,692 คน ความหนาแน่นของประชากร โดยเฉลี่ยเท่ากับ 89.78 คน ต่อพื้นที่ 1 ตารางกิโลเมตร (สำนักงานจังหวัดลำพูน, 2555)

Copyright by Mahidol University



คำอธิบายแผนที่

1. อำเภอเมืองลำพูน
6. อำเภอป่าซาง
8. อำเภอเวียงหนองล่อง

ภาพที่ 2.2 แผนที่จังหวัดลำพูนและพื้นที่ศึกษา

ที่มา: ผู้วิจัยปรับปรุงจาก http://th.wikipedia.org/

Copyright by Mahidol University

บทที่ 3
ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง

จากการศึกษาวิจัยสามารถจำแนกประเด็นการศึกษาเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องจำแนกได้ 5 ประเด็น คือ ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง เครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรี บทบาทหน้าที่ต่อสังคม ธุรกิจดนตรีวงพาทย์ค้อง และวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน โดยมีผลการศึกษาดังนี้

3.1 นิยามและความหมายของวงพาทย์ค้อง

วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนนั้นอาจพบว่ามีชื่อเรียกแตกต่างกันบ้างในแต่ละท้องถิ่น เช่น วงพาทย์ค้อง วงแห่ วงเต่งถิ้ง หรือวงปุ่มผิ้ง เป็นต้น โดยสามารถสรุปลักษณะชื่อเรียกของวงดนตรีนี้ได้ดังนี้

3.1.1 การเรียกตามลักษณะการบรรเลง

การเรียกตามลักษณะของการบรรเลงมักจะเรียกว่า “วงแห่” เนื่องจากคำว่าการบรรเลงในภาษาล้านนานั้นเรียกว่าแห่ โดยคำจำกัดความของคำว่าแห่นี้มีความแตกต่างในแต่ละบริบท เช่น หากบรรเลงอยู่กับที่ก็เรียกว่าแห่ หรือหากบรรเลงขณะเคลื่อนที่ในตัวอย่างของการลากปราสาทศพหรือขบวนใดๆ ก็เรียกว่าแห่เช่นกัน ดังนั้นคำว่าแห่จึงมีความหมายที่หลากหลายและแตกต่างกันในเชิงบริบท ทั้งนี้ ในพจนานุกรมภาษาล้านนาได้ให้ความหมายของคำว่าแห่ว่า ไปกันเป็นหมู่มากๆ ขบวนที่เดินไปพร้อมกับการตกแต่งต่างๆ อย่างครึกครื้น (สถาบันภาษา ศิลปะและวัฒนธรรม, 2550, หน้า 594)

3.1.2 การเรียกตามเครื่องดนตรี

การเรียกชื่อวงตามเครื่องดนตรีนั้น เนื่องจากความเข้าใจและให้ความสำคัญของเครื่องดนตรีที่เป็นประธานของวง คือ พาทย์ค้อง (ฆ้องวงใหญ่) และเต่งถิ้ง เนื่องจากทั้งสองเครื่องดนตรีนี้เป็นเครื่องดนตรีหลักของวงที่ควบคุมทิศทางการบรรเลง จึงทำให้นักดนตรีหรือชาวบ้านเรียกชื่อวงดนตรีนี้ว่า วงพาทย์ค้อง วงเต่งถิ้ง หรือวงกลองเต่งถิ้ง สะท้อนภาพความสำคัญของสองเครื่อง

ดนตรีนี้อย่างน่าสนใจ และนอกจากนี้ยังปรากฏการเรียกชื่อวงว่า “พาทย์ค้องกลองวง” แสดงให้เห็นว่าในอดีตมีการนำกลองวง หรือเปิงมางคอกมาประสมวงดนตรีด้วย จากลักษณะปรากฏดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงลักษณะวัฒนธรรมมอญที่ตกตะกอนในล้านนา นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับภาพถ่ายของเจอรัลด์ ดิคค์ (Gerald P. Dyck) ที่ได้ถ่ายภาพวงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน อ.เมือง จ.เชียงใหม่ พบว่าขณะนั้นมีกลองวงหรือเปิงมางคอกผสมอยู่ด้วย จึงทำให้เรียกชื่อเครื่องดนตรีอย่างคล้องจองว่า “พาทย์ค้องกลองวง” ทั้งนี้ปัจจุบัน วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืนไม่ได้นำกลองวงหรือเปิงมางคอกมาผสมอีก เนื่องจากนักดนตรีที่เล่นเสียชีวิต อีกทั้งในวงได้เพิ่มเครื่องดนตรีอื่นอย่างฆ้องวงเล็ก (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) จึงทำให้กลองวงหมดหน้าที่ไปในที่สุด

ภาพที่ 3.1 วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน พ.ศ. 2512 ประสมฆ้องมอญวงใหญ่และเปิงมางคอก
ที่มา: Dyck, Gerald P. (2009). *Musical Journeys in Northern Thailand.* Assonet, MA: Minuteman press of Fall river. Page 57.

3.1.3 การเรียกตามการเลียนเสียงเครื่องดนตรี

การเรียกชื่อลักษณะนี้เป็นการเลียนเสียงตามที่ได้ยิน โดยในวงดนตรีนี้เสียงเครื่องดนตรีที่ดังไกลที่สุดคือกลองเต่งถิ้ง ดังนั้นจึงเรียกวงดนตรีนี้ตามเสียงที่ได้ยินจากกลองว่า วงเต่งถิ้ง นอกจากนี้ในบางท้องถิ่นเรียกว่า ปุ่มผิ้ง หรือถิ่งถิ้ง แต่โดยมากในท้องถิ่นเชียงใหม่-ลำพูนมักจะเรียกว่า เต่งถิ้ง ตามเสียงกลองที่ได้ยิน พลอยให้เรียกกลองนี้ว่ากลองเต่งถิ้งไปด้วย

3.2 ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง

วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนปัจจุบัน ต่างมีพัฒนาการร่วมกันเนื่องจากเป็นที่ตั้งของอาณาจักรโบราณและมีประชากรอาศัยสืบต่อจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้จากการศึกษาจากเอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่าปรากฏเครื่องดนตรีเกี่ยวกับวงพาทย์ค้องอยู่บ้าง โดยจารีตของการเขียนบันทึกประวัติศาสตร์ในอดีตนั้นมิได้มุ่งเน้นเฉพาะเรื่องดนตรีอย่างเดียว จึงรวมเอาลักษณะวัฒนธรรม ประเพณีวิถีชีวิตสังคมในยุคนั้นๆ มาประกอบ ทั้งนี้ สามารถจำแนกตามยุคสมัยสำคัญทางประวัติศาสตร์ล้านนาและความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในช่วงสมัยต่างๆ ได้ดังนี้

3.2.1 ดนตรีในสมัยหริภุญไชย

อาณาจักรหริภุญไชย (พุทธศตวรรษที่ 13-19) ตั้งอยู่ในเขตที่ราบลุ่มแม่น้ำกวงและแม่น้ำปิงตอนบน มีศูนย์กลางอยู่บริเวณเมืองลำพูน ตำนานได้กล่าวถึงการอพยพผู้คนของพระนางจามเทวีจากกรุงละโว้ขึ้นมาปกครองแคว้นหริภุญไชยในราวพุทธศตวรรษที่ 13 ภายหลังได้ผนวกเข้ากับอาณาจักรล้านนาในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 19 (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 9) อาณาจักรหริภุญไชยมีลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมจากทวารวดีและมอญ ดังปรากฏจากลักษณะทางศิลปกรรมและระบบตัวอักษร ทั้งนี้ เอกสารตำนานที่กล่าวถึงยุคสมัยหริภุญไชยโดยเฉพาะมีเพียงจามเทวีวงศ์แต่งโดยพระโพธิรังสี สันนิษฐานว่ารจนาขึ้นด้วยบาลีทั้งหมดตั้งแต่ในรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราช (ครองราชย์ พ.ศ. 1985-2030) สมัยนี้เองที่พระพุทธศาสนาในล้านนามีความเจริญรุ่งเรืองส่งผลต่อการรจนาคัมภีร์ด้วยภาษาบาลีเป็นจำนวนมาก สันนิษฐานว่าพระโพธิรังสีผู้แต่งคงจะใช้เอกสารสมัยนั้นในการแต่งจามเทวีวงศ์ ดังปรากฏว่าท้ายปริเฉจกล่าวว่า แต่งตามคำมหาจารึก (พระโพธิรังสี, 2554, หน้า 52) โดยได้รับการแปลและพิมพ์ขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2463 สมัยรัชกาลที่ 6 โดยหอสมุดวชิรญาณสำหรับพระนครมอบหมายให้พระยาปริยัติธรรมธาดา (แพ ตาละลักษณ์) ร่วมกับพระญาณวิชิตร (สิทธิ โลจนานนท์) ร่วมกันแปล

การศึกษาดนตรีล้านนาที่ผ่านมา พบว่าวงพาทย์ค้องมีลักษณะร่วมกับวัฒนธรรมมอญ นักวิชาการบางท่านกล่าวว่าได้รับมาจากวัฒนธรรมมอญอีกทีหนึ่ง โดยธีรยุทธ ยวงศรี (2540, หน้า 1) กล่าวว่า การดนตรีของชาวหริภุญไชยในระยะแรกน่าจะเป็น “วงพาทย์ฆ้อง” หรือ “ป้าดก๊อง” ในภาษาถิ่นล้านนา ดังมีปรากฏในศิลาจารึกบางแห่งชัดเจน นอกจากนั้นยังมีเครื่องดนตรีบางชิ้นที่ใช้ประสมวงบรรเลงมาจนถึงทุกวันนี้อย่างน้อย 2 ชนิด ได้แก่ปี่มอญและกลองเต่งถิ้ง (ตะโพนมอญ) สอดคล้องกับประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์ที่กล่าวถึงกลองเต่งถิ้ง เครื่องดนตรีประธานของวงพาทย์ค้องว่า มีรูปร่างและขนาดใกล้เคียงกับตะโพนมอญของชาวมอญหรือเม็ง ซึ่งเคยมีอาณาจักรอยู่ในภาคเหนือมาก่อนอาณาจักรล้านนา คือ อาณาจักรหริภุญไชยของพระนางจามเทวีที่ลำพูน

Copyright by Mahidol University

(ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์, 2540, หน้า 28) สอดคล้องกับจามเทวีวงศ์ ที่กล่าวถึงรัชกาลของพระเจ้ากมลราชว่า เกิดโรคระบาดขึ้น ชาวเมืองจึงหนีไปอยู่เมืองหงสาวดี (มอญ) หลังจากโรคระบาดระงับลงจึงอพยพกลับ (พระโพธิรังสี, 2554, หน้า 245-249) โดยในปัจจุบันนี้ ยังมีครอบครัวที่มีเชื้อสายเม็ง หรือมอญอยู่บริเวณริมฝั่งแม่น้ำปิงอยู่

ทั้งนี้ ในสมัยหริภุญไชยยังไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนว่า วงพาทย์ค้องมีเครื่องดนตรีใดบ้างและมีลักษณะการประสมวงเช่นใด แต่น่าจะมีลักษณะร่วมกับระหว่างวัฒนธรรมมอญและวัฒนธรรมพื้นเมืองที่มีชาวลัวะอาศัยอยู่ผ่านทางพระพุทธศาสนาและศาสนาผีอีกทีหนึ่ง จามเทวีวงศ์กล่าวถึงการประโคมดนตรีในพิธีราชเทวีภิเษกของพระนางจามเทวีว่า

> *"...ลำดับนั้นจึงให้พราหมณาจารย์ถือพระสุวรรณภิงคาร อันเต็มไปด้วยน้ำเปนมงคล แล้วให้หลั่งลงเหนือพระเศียรเกล้าของพระนางเจ้าแล้วถวายพระพร แล้วมอบถวายสิริราชสมบัติของพระองค์กระทำราชเทวีภิเศก ในขณะนั้นจึงให้พิฆาฏมหาพิไชยเภรีบรรฦาลั่น แลให้ประโคมเบญจางคิกดุริยดนตรีแส้สนั่นเอิกเกริกกึกก้องโกลาหล ดุจเสียงบรรฦาลั่นสนั่นก้องกระหึ่มแห่งเมฆในท้องพระมหาสมุทฉนั้น..."* (พระโพธิรังสี, 2554, หน้า 186)

ในจามเทวีวงศ์ยังเขียนถึงโอกาสของการประโคมอีกหลายครั้ง และได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีว่ามีองค์ 5 ประการ ในรัชสมัยของพระเจ้าอาทิตยราชในตอนปาฏิหาริย์ของพระธาตุหริภุญไชยว่า

> *"...ประชุมชนทั้งหลาย มีพระเจ้าอาทิตยราชเปนประธาน ก็เกิดความเลื่อมใสมีใจรื่นเริงยิ่งสูงขึ้นสูงขึ้น ก็เปลื้องวัตถาภรณ์อันประเสริฐกระทำการบูชาพระชินธาตุ ครั้งนั้นเสียงเอิกเกริกกึกก้องใหญ่ ก็ประพฤติเปนไปในสถานที่นั้น ด้วยเสียงสาธุการแลเสียงสังข์เสียงกลองแลเสียงดุริยางค์ดนตรี มีองค์ 5 ประการ..."* (พระโพธิรังสี, 2554, หน้า 353)

Copyright by Mahidol University

สิ่งที่น่าสนใจคือ จามเทวีวงศ์กล่าวถึง ปัญจดุริยางค์ หรือดุริยางคดนตรีมีองค์ 5 ประการ ที่เป็นแนวคิด (Concept) จากอินเดียผ่านพุทธศาสนาอีกทีหนึ่ง ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีต่างๆ จำแนกได้เป็น 5 ชนิด ซึ่งคัมภีร์สุมังคลวิลาสินี ตอนพรรณนาความในมหาสุทัสสนสูตร แยกองค์หรือชนิดของตุริยะ 5 อย่างไว้ด้วยว่า (1) อาตฏะ ตุริยะขึงหน้าเดียว เช่น โทนชนิด 1 (2) วิตฏะ ตุริยะขึงสองหน้า เช่น กลองทัดชนิด 1 (5) อาตฏวิตฏะ ตุริยะขึงทั้งตัว เช่น ตะโพนชนิด 1 (4) ฆนะ ตุริยะที่เป็นแท่งเป็นท่อน เช่น ฉิ่ง กรับ และฆ้องเป็นต้นชนิด 1 เครื่องตุริยะทั้ง 4 ชนิดนี้เขาใช้แต่ตีอย่างเดียว และชนิดที่ (5) ได้แก่ สุสิระ กล่าวคือ ตุริยะที่เป็นโพรง เช่นปี่และขลุ่ย เป็นต้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2528, หน้า 7) จึงสอดคล้องกับวงพาทย์ค้องที่สืบทอดมาจนถึงในปัจจุบันว่า มีเครื่องดนตรีจำพวกตีและเป่าดังกล่าวมานี้อยู่ด้วย

นอกจากจามเทวีวงศ์จะสะท้อนกาละทางดนตรีในศาสนาแล้ว ยังกล่าวถึงพิธีถวายพระเพลิงพระนางจามเทวีเป็นเวลาถึง 7 วัน ว่า

> *"...พระเจ้ามหันตยศ มีพระประสงค์จะบูชาสริรกิจพระมารดาของพระองค์ จึงทรงบูชาด้วยการบูชาสักการใหญ่ถึงเจ็ดวัน แล้วให้กระทำอาหฬนมหาปราสาทที่ถวายพระเพลิงแลจิตตกาธยรเชิงตกร แล้วเชิญพระศพไปยังสุสาน ด้วยเครื่องบูชาสักการใหญ่ กึกก้องไปด้วยการฟ้อนรำขับร้องแวดล้อมไปด้วยบริวารเปนอันมาก แล้วเชิญพระศพขึ้นวางบนเชิงตกรถวายพระเพลิงแล้ว ทรงบูชาด้วยมหายัญมโหรศพ แลดุริยางคดนตรีในที่ถวายพระเพลิงนั้นถึงเจ็ดวัน แล้วให้ประพรมด้วยน้ำหอมดับพระเพลิงเก็บพระอัฐิธาตุใส่ไว้ในผะอบทอง คลุกเคล้าด้วยจรุณมีกลิ่นอันหอมปิดฝาผอบ แล้วจึงเชิญพระอัฐิธาตุนั้นมาโดยปัจฉิมทิศาภาคแห่งพระนคร ด้วยการฟ้อนรำขับร้องประโคมด้วยเครื่องประโคม คือ กลอง แลสังข์ แลตะโพนแลบัณเฑาว์ แลกลองยาวมีเสียงอันไพเราะน่าฟัง..."* (พระโพธิรังสี, 2554, หน้า 211-212)

ดังนั้นจึงสามารถสันนิษฐานรูปแบบทางดนตรีของวงพาทย์ค้องในสมัยหริภุญไชยว่าน่าจะมีกลองสองหน้า ได้แก่กลองปังปังและกลองเต่งถิ้ง แน ในสมัยต่อมาเรียกตามบาลีว่าสรไนและเครื่องดนตรีอื่นๆ จำพวกฆ้องและเครื่องโลหะ หากยึดตามการศึกษาดนตรีไทยที่ผ่านมาใน

ประเด็นถกเถียงเรื่องในสมัยสุโขทัยมีระนาดแล้วหรือไม่นั้น จึงไม่เป็นที่แน่ชัดว่าวงพาทย์ค้องสมัยหริภุญไชยจะมีระนาดแล้วหรือไม่ แต่หากพิจารณาร่วมกับวัฒนธรรมดนตรีมอญที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบันอาจสันนิษฐานได้ว่า อาจมีระนาดประสมวงด้วย ดังปรากฏชื่อเรียกโบราณว่า “กาละสับ” ที่แพร่กระจายในกลุ่มวัฒนธรรมมอญ ล้านนา และวัฒนธรรมไทใหญ่ในรัฐฉาน ประเทศพม่าในปัจจุบันด้วย สอดคล้องกับมนตรี ตราโมท (2515, หน้า 165) ที่กล่าวถึงวัฒนธรรมดนตรีมอญว่า มอญนั้นเครื่องดนตรีเขามีระนาดอยู่ ไทยเราอาจจะได้ระนาดมาตั้งแต่สมัยอู่ทอง และมาอยู่ในอยุธยา ตั้งแต่ยังไม่ได้รวมกับสุโขทัยก็ได้ ทั้งนี้ การศึกษาของปัญญา รุ่งเรือง (2546, หน้า 68) ก็กล่าวถึงอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากมอญว่า วงปี่พาทย์มอญโบราณได้พัฒนามาเป็นวงปี่พาทย์ล้านนาในปัจจุบันและมีใช้เฉพาะทางภาคเหนือเท่านั้น ดังจะเห็นได้ว่าบทเพลงของวงเต่งถิ้งหรือปี่พาทย์ของล้านนาไทยกับวงปี่พาทย์ไทยภาคกลางนั้นมีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิง

3.2.2 วงพาทย์ค้องในสมัยล้านนาถึงสมัยตกเป็นรัฐบรรณาการของพม่า

สมัยล้านนาและความเป็นอาณาจักรล้านนา เริ่มต้นขึ้นหลังจากที่พญามังรายกษัตริย์เมืองเชียงรายที่มีอำนาจทางตอนเหนือมีพระประสงค์ที่จะขยายอำนาจลงมาทางใต้ ทั้งด้วยปัจจัยการรุกรานจากจีนและความสะดวกในการติดต่อนครรัฐต่างๆ จึงทรงเริ่มรวบรวมอาณาจักรหริภุญไชยเข้ากับอาณาจักรโยนกเชียงแสน แล้วตั้งราชธานีแห่งใหม่บริเวณที่ราบเชิงดอยสุเทพและแม่น้ำปิง คือ เชียงใหม่ในปี พ.ศ. 1839 และปรากฏชื่ออาณาจักรล้านนาขึ้นในสมัยพญากือนากษัตริย์พระองค์ที่ 6 (ครองราชย์ พ.ศ. 1898-1928) แห่งราชวงศ์มังราย เนื่องจากพระนาม หมายถึงจำนวนร้อยล้าน และต่อมาคำล้านนาได้ใช้เรียกกษัตริย์และประชาชน แพร่หลายมากในสมัยพระเจ้าติโลกราช (ครองราชย์ พ.ศ. 1984-2030) ราชวงศ์มังรายมีกษัตริย์ปกครองอาณาจักรล้านนาในฐานะรัฐอิสระจำนวน 19 พระองค์ จนตกเป็นรัฐบรรณาการของอาณาจักรตองอูใน พ.ศ. 2101 ภายหลังได้ผนวกเข้ากับกรุงธนบุรีโดยมีฐานะเป็นเมืองประเทศราชในปี พ.ศ. 2317

ลักษณะสำคัญทางสังคมและวัฒนธรรมของอาณาจักรล้านนาในช่วงต้นนั้น คงได้รับอิทธิพลจากอาณาจักรหริภุญไชยพอสมควร เนื่องจากมีความเจริญรุ่งเรืองมาก่อนหน้า อีกทั้งการติดต่อปฏิสัมพันธ์กับนครรัฐใกล้เคียง จึงน่าจะหล่อหลอมให้เกิดลักษณะความเป็นล้านนาเกิดขึ้น ดังปรากฏว่าเกิดอักษรธรรมล้านนา ศิลปกรรมแบบล้านนาอย่างมีอัตลักษณ์เฉพาะ ในส่วนของวิถีชีวิตและความเชื่อนั้น พบว่ามีการผสมผานความเชื่อพื้นเมืองเข้ากับพระพุทธศาสนาอย่างลงตัว ดังปรากฏในตำนานเรื่องปู่แสะย่าแสะ เป็นยักษ์ผู้ดูแลดอยสุเทพและดอยคำ เชื่อกันว่าเป็นชาวลัวะทุกปีจะต้องกินมนุษย์ในเมือง ต่อมาพระพุทธเจ้าได้โปรดขอให้ยักษ์ทั้งสองเลิกกินมนุษย์ จึงเปลี่ยนเป็นกินควายที่ชาวบ้านนำมาเซ่นสังเวยปีละตัว และลูกของปู่แสะย่าและคือฤาษีวาสุเทพก็

เป็นนักบวชในพุทธศาสนาและสร้างเมืองหริภุญไชย จากตำนานนี้สะท้อนภาพการผสมผสานดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ต่างๆ สามารถวิเคราะห์ได้ว่า วงพาทย์ค้องในช่วงต้นของอาณาจักรล้านนาในฐานะรัฐอิสระนั้น ได้รับเอาเครื่องดนตรีและแนวคิด “ปัญจดุริยางคดนตรี” มาจากหริภุญไชย และคงผนวกเข้ากับความเชื่อเรื่องผี หลักฐานแรกที่ปรากฏเครื่องดนตรีล้านนาประเภทต่างๆ และน่าจะมีเครื่องดนตรีของวงพาทย์ค้องด้วย คือ ศิลาจารึกวัดพระยืน อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเดินทางมาเผยแผ่พระพุทธศาสนาในล้านนาของพระสุมนเถระจากเมืองสุโขทัย ตามคำอาราธนาของพระญากือนาใน พ.ศ. 1913 โดยถือว่าเป็นหลักฐานสำคัญในการศึกษาดนตรีล้านนาในอดีต เนื่องจากมีการจารึกถึงเครื่องประโคมโดยประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีต่างๆ ในด้านที่ 1 บรรทัดที่ 24-26 ความจากศิลาจารึกวัดพระยืนว่า

ตาราง 3.1 ศิลาจารึกวัดพระยืน

คำจารึก	คำอ่าน
21. วนนสุกรวนนทานเปนเจาจกกเถิง วนนนนนตนทานพ	21. วันศุกร์ วันท่านเป็นเจ้าจักเถิง วันนั้น ตนท่านพ -
22. รญาธรรมิกราชบรีพารดวยฝูงราชโยธามหาชนพลลู	22. ญาธรรมิกราชบริพาร ด้วยฝูงราชโยธามหาชนพลลู -
23. กเจาลูกขุนมนตรีทงงหลายยายกนนใหถือช่ทงเขาตอกดอ	23. ก เจ้าขุนลูกมนตรีทั้งหลายยายกัน ให้ถือกระทง ข้าวตอกดอ -
24. กไมไตทยนตีพาดดงงพินคองกลองปีสรไนพิสเนญไชยท	24. ก ไม้ไต้เทียนตีพาทย์ดังพิณฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัย ทะ-
25. ทยดกาหลแตรสงงมารกงงสดาลมรทงดงเดิอสสยงเลิอส	25. เทียด กาหล แตรสังข์มาน กังสดาลมรทงค์ดงเดือด เสียงเลิศ
26. สยงกองอ่กทงงคนรองโหอีดาสรทานทววทงงนครหริปุ	26. เสียงก้อง อีกทั้งคนร้องโห่อื้อดาสะท้านทั่วทั้งนครหริภุ -
27. ญไชยแลจิงไปรบบพระมหาเถรเปนเจาอญเชญเขามา	27. ญชัยแล จึงไปรับพระมหาเถรเป็นเจ้าอัญเชิญเข้ามา

ที่มา: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินทร. (2556). *จารึกวัดพระยืน*. เข้าถึงได้จาก http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=189

Copyright by Chiang Mai University

จากการจารึกเครื่องดนตรีจำนวนหลายชิ้นดังกล่าว ย่อมแสดงให้เห็นลักษณะของวงดนตรีประโคมของล้านนาในยุคนั้น เนื่องจากจารีตของชาวล้านนาหากมีการต้อนรับใดๆ ทั้งแขกบ้านแขกเมืองหรือพระสงฆ์ก็ตาม ท้องถิ่นหรือเจ้าถิ่นมักจะต้องจัดให้มีการดนตรีและฟ้อนรำต้อนรับ ดังปรากฏในจารึกดังกล่าวข้างต้น บ้างมีความเห็นว่าน่าจะเป็นวงดนตรีจากสุโขทัย แต่หากพิจารณาจากรูปลักษณ์วัฒนธรรมในยุคนั้นเห็นจะผิดวิสัย ทั้งนี้นักวิชาการทั้งด้านจารึกวิทยาและดนตรีต่างศึกษาวิเคราะห์เครื่องดนตรีในจารึก เช่น ฉ่ำ ทองคำวรรณ (2526, หน้า 92-101) และปัญญา รุ่งเรือง (2546, หน้า 50-54) ในส่วนที่น่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ผสมในวงพาทย์ค้องในเวลาต่อมานั้น สามารถสรุปได้จากจารึกดังนี้

ตีพาทย์ ประเด็นนี้ยังเป็นที่ถกเถียงว่าจะเป็นระนาดหรือฆ้องวง โดยเป็นที่เข้าใจร่วมกันว่าน่าจะหมายถึงการประโคมด้วยเครื่องตีและเครื่องเป่า นักวิชาการส่วนใหญ่ให้ความเห็นว่าน่าจะเป็นฆ้องวง โดยใช้หลักฐานจากตู้หนังสือไม้แกะสลักเรื่องทศชาติ มีรูปฆ้องวงแต่ไม่มีระนาด ตู้หนังสือดังกล่าวนี้อยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น (อุดม อรุณรัตน์, 2526, หน้า 140) แต่ปัญญา รุ่งเรืองมีความเห็นว่า พาทย์น่าจะหมายถึงระนาด เพราะวัฒนธรรมมอญนั้นเขามีระนาดเล่นอยู่นานแล้ว วงเต่งถิ้งที่ใช้กลองเต่งถิ้งหรือ ปุ่มผิ้ง เป็นเครื่องจังหวะหลักที่เป็นวงดนตรีของล้านนาไทยพบได้ตามวัดทั่วทั้งภาคเหนือนั้นก็คือวงปี่พาทย์ที่พัฒนามาจากปี่พาทย์มอญโบราณนั่นเอง (2546, หน้า 50) แต่โดยสภาพปรากฏนั้นยังไม่สามารถตีความว่าเป็นระนาดไม้ ระนาดเหล็กที่แพร่หลายในวัฒนธรรมมอญ - ล้านนา - ไทใหญ่ หรือจะเป็นฆ้องวงได้ชัดเจนนัก แต่ในชั้นนี้มาสามารถเชื่อได้ว่า น่าจะมีวงประโคมจำพวกปี่พาทย์แล้ว

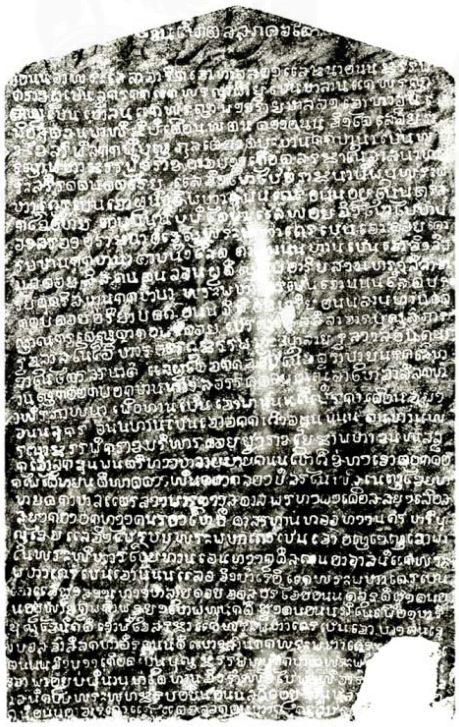
ปี่สรไน คำว่าสรไน เป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากภาษาบาลี ที่ใช้แพร่หลายในวรรณกรรมพุทธศาสนาในช่วงนั้น มาจาก สร (Sara) กับ เนยฺย (Neyya) สร นั้นหมายถึง เสียงดนตรี (Musical Sound) เนยฺย นั้นหมายถึง พึงนำ (To be let) รากศัพท์ของคำนี้มาจาก “นี” (Ni) คือนำไปแล้ว ดังนั้นคำว่าสรไนนี้จึงหมายถึง พึงนำไปแล้วซึ่งเสียงดนตรี (อุดม อรุณรัตน์, 2526, หน้า 46) โดยเป็นจำพวกเดียวกับปี่ชาห์ไนของอินเดีย สุรเนย์ของเปอร์เซีย และปี่ไฉนในดนตรีไทย คำว่าสรไนยังปรากฏในเอกสารล้านนาในยุคนครรัฐอิสระอีกหลายแห่ง ภายหลังยุคพม่าปกครองปรากฏชื่อเป็น “แน” ที่น่าจะได้รับอิทธิพลการเรียกมาจากภาษาพม่า แต่สุจิตต์ วงษ์เทศ (2553, หน้า 80) เสนอว่า ปี่ไฉน เปอร์เซียเรียก สุรไน ทางล้านนาเรียกปี่แน รับมาจากลังกาว่า หะระแนวะ สอดคล้องกับประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในล้านนาที่กล่าวว่า ในรัชสมัยของพญาสามฝั่งแกน กษัตริย์ลำดับที่ 8 ปกครองเชียงใหม่ระหว่าง พ.ศ. 1928-1984 พญาสามฝั่งแกนทรงอุปถัมภ์พระสงฆ์จำนวน 25 รูปให้ไปศึกษาพระพุทธศาสนาที่ลังกาใน พ.ศ. 1967 และพระสงฆ์คณะนี้เดินทางกลับมาเชียงใหม่ใน พ.ศ. 1973 ทรงสร้างวัดป่าแดงถวาย พระสงฆ์คณะนี้ได้นำพุทธ

Copyright by Mahidol University

ศาสนานิกายสีหลเข้ามาเผยแผ่ในล้านนา บางครั้งเรียกนิกายนี้ว่านิกายป่าแดง มีศูนย์กลางอยู่ที่วัดป่าแดง นิกายนี้ต่อมาได้เจริญรุ่งเรืองและได้รับการสนับสนุนจากพญาติโลกราชและกษัตริย์เชียงใหม่ตลอดสมัยราชวงศ์มังราย (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, 2539, หน้า 1-2)

ทะเทียด หรือ สรเทียด แปลว่ากลองสองหน้า ได้แก่ กลองมลายูที่ไทยรับเอามาจากมลายูโดยตรง กลองมลายูเป็นกลองสองหน้าคล้ายกับกลองแขกแต่อ้วนและสั้นกว่า หน้าหนึ่งใหญ่ใช้ตีด้วยไม้ อีกหน้าหนึ่งเล็กกว่าใช้ตีด้วยมือ ปัจจุบันใช้ในวงบัวลอยและวงปี่พาทย์นางหงส์ที่บรรเลงเฉพาะงานศพ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, หน้า 52)

มรทงค์ หมายถึง ตะโพน (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, หน้า 53) โดยเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีตามแนวคิดปัญจดุริยางค์ เป็นกลองที่ได้ดัดแปลงแก้ไขจากเค้าของกลองเดิมคือกลองหน้าเดียวมาเป็นกลองสองหน้า เป็นลักษณะของ อาตฎะ วิตฎะ คือดุริยะที่ขึงทั้งตัว (ธนิต อยู่โพธิ์, 2528, หน้า 7) สันนิษฐานว่าหมายถึงกลองปังปังและกลองเต่งถิ้งในวงพาทย์ฆ้องต่อมา เนื่องจากในอดีตกลองทั้งสองนี้ต่างเรียดด้วยหนังตลอดทั้งหุ่นกลอง



ภาพที่ 3.2 ศิลาจารึกวัดพระยืน อ.เมือง จ.ลำพูน พ.ศ. 1913
ที่มา: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินทร. (2556). *จารึกวัดพระยืน*. เข้าถึงได้จาก
http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=189

Copyright by Mahidol University

จากศิลาจารึกวัดพระยืนดังกล่าว ยังสอดคล้องกับเอกสารพื้นเมือง “มูลศาสนา” ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาและการเผยแผ่ในล้านนา แต่งโดยพระพุทธญาณและพระพุทธพุกาม สันนิษฐานว่าน่าจะเขียนขึ้นในรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราช โดยเป็นยุคที่พระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองมากโดยใช้เอกสารพื้นเมืองหลายชิ้นด้วยกัน สอดคล้องกับชินกาลมาลีปกรณ์ และศิลาจารึกวัดพระยืน โดยกล่าวถึงเหตุการณ์เดียวกันที่พญากือนาโปรดให้เตรียมการต้อนรับพระมหาสุมนเถระ และทรงอุทิศที่นาเป็นกัลปนา ความจากตำนานมูลศาสนามีดังนี้

> *“...เมื่อนั้น ท้าวกือนาได้ยินข่าวสารอันอุดมมาถึงตน ดั่งอั้น ท้าวก็ชมชื่นตื่นด้วยศรัทธา ก็หื้อตีกลองป่าวบอกกล่าวแก่ชาวเมืองชู่คน ก็หื้อขงขวายหาดวงดอกไม้เข้าตอกคันธะปัญจตุริยนนตรีมี่ก้องทั่วทั้งเมืองก็ชวนยิงชายมาอยายเปนหมู่เปนคู่ดูงาม ก็ไพตามพระญาเพื่อไพรับพระธาตุเจ้าแลมหาเถระเจ้า...”* (บำเพ็ญ ระวิน, 2538, หน้า 154-155)

> *“...ในเมื่อบอรมวณแล้วชู่อันด้วยดั่งวาจานั้น ธัมมิกราชะจิ่งพิจจรณาตั้งนา ไว้หื้อเปนจังหันทุกวันเมื่อเช้า พระพุทธะเจ้าแลสาวกะ ถัดนั้นมาหื้อเปนสัปปายะแก่หมู่นักบุญฝูงมีมือถือสลาก ถัดนั้นแก่หมู่อุ้มบาตรพระทุกวัน ถัดนั้นแก่ชาวพวกพาทย์แลนนตรี...”* (บำเพ็ญ ระวิน, 2538, หน้า 156)

ความจากตำนานมูลศาสนาดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า ดนตรีเป็นเครื่องประโคมทางศาสนาที่สำคัญถึงขนาดที่ต้องมีการอุทิศเป็นกัลปนาถวาย โดยน่าจะหมายถึงวงพาทย์ค้องอันใช้ประโคมคู่กับวัดมาโดยตลอด และในท้องถิ่นต่างๆ ย่อมรับรู้ร่วมกันถึงความสำคัญในการประโคมของวงดนตรีนี้ในกาละทางศาสนา ตำนานมูลศาสนานี้จึงเป็นหลักฐานยืนยันการใช้วงพาทย์สำหรับประโคมทางศาสนามาตั้งแต่ยุคนั้นได้เป็นอย่างดี

หลังจากการปรากฏการใช้เครื่องประโคมในกิจกรรมทางพระพุทธศาสนาที่วัดพระยืนแล้ว ยังปรากฏการเรียกชื่อเครื่องดนตรีล้านนาในเอกสารหลักฐานอื่นๆ ตามมา รวมถึงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องด้วย ทั้งพาทย์ สรไน หรือต่อมาคือแน และฆ้อง ตัวอย่างเช่นโคลงนิราศหริภุญไชย นักวิชาการกล่าวว่าแต่งก่อน พ.ศ. 2060 ในบทที่ 134 ว่า

Copyright by Mahidol University

นักคุณแคนคู่ฆ้อง สรไน
ไพโอฐสลายสลับใส ดอกสร้อย
บางคู่บาทบทไฟ แพงร่ำ รักเอย
เสลยเยียะยลหน้าช้อย ชอบด้วยคลองระบำ

(ประเสริฐ ณ นคร, 2516, หน้า 134)

ในวรรณกรรมเรื่องท้าวสุ่งหรือขุนเจือง ที่ถือว่าเป็นวีรบุรุษในดินแดนแถบนี้ ไม่ปรากฏหลักฐานว่าแต่งขึ้นในปีใด มีการกล่าวถึงภาพรวมของเครื่องดนตรีล้านนาในยุคนั้นว่า

พินพาดพ้อมแถมปี่ สวนไล
หนัวหนัวชมแพงแค กนแก้ม
หลิงเห็นดาวไหลเลื้อม เดือนไส สนเมค
ไก่พู่แก้วขันพ้อม ส่งเสียง
ว่อนว่อนก้องควานเป่า ชะไน
เซ็นเซ็นเสียงชะนีฮ้ายฮาว ปีนถ้ำ
ชะลอนช้างพังพาย ย้ายย่าง
มยูราชซ้ำเสียงห้าว เฮ่งวอน
ชะพาดพ้อมเพงปี่ เสียงซอ
ควนควนเสียงเสพกอง เกาค้อง
เพงซอพ้อมสวนไล พินพาด
ผู้แห่งเหง้ากินแล้ว ลวดถอย

(สีลา วีรวงศ์ อ้างในณรงค์ สมิทธิธรรม, 2541, หน้า 128)

นอกจากโคลงทั้งสองแล้ว ยังปรากฏหลักฐานเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องจากวรรณกรรมพุทธศาสนาเรื่องอุสสาบารส ที่เป็นวรรณกรรมชาดกนอกนิบาตที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่สมัยพระเจ้ากือนา เพราะเห็นได้จากการที่อ้างถึงในเรื่องนี้ในลักษณะการตัดถ้อยต่อคำ อันเป็นเรื่องที่ปรากฏในสมัยนั้น นอกจากนี้ในโคลงนิราศหริภุญไชยก็ยังอ้างถึงเรื่องอุสสาบารสนี้เช่นกัน (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2528, หน้า 163) โดยปรากฏเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องว่า

Copyright by Mahidol University

เถิงกองดึกตีพิณพาดแก้ว เกรงเกรง
มีแต่คนล่าเลง แอ่วเหล้น
แม่ได้ยินเสียงเพี๊ยะหมู่พิณเพลง แกมขลุ่ย ก็มีเฮย
อวนแม่หมองหม้อนเหมี้ยง ผ่อแล้วเล็งดาย
ยามดึกฆ้องพาดเคว้ง เสียงเครง นั้นนา
ฝูงหมู่คนละเลงตรงเตง แอ่วเหล้น
เสียงเพะหมู่พิณเพลง แกมขลุ่ย นั้นนา
แม่มือฟายน้ำหน้าไห้ หอดหิว

(ไพฑูรย์ ดอกบัวแก้ว, 2543, หน้า 181, 329)

เนื้อหาจากโคลงอุสสาบารสนี้มีความน่าสนใจตรงที่มีการบรรยายถึงเสียงของเครื่องดนตรี ดังปรากฏคำว่า “เกรงเกรง” และ “ตรงเตง” โดยเกรงเกรง เป็นลักษณะเสียงของพาทย์ไม้หรือระนาด และตรงเตง เป็นลักษณะเสียงของพาทย์ค้องหรือฆ้องวง จึงเป็นหลักฐานสำคัญชั้นนี้ว่า วงพาทย์ค้องล้านนา มีพาทย์ไม้และพาทย์ค้องใช้ผสมด้วย

ในปี พ.ศ. 2101 อาณาจักรล้านนาในรูปแบบนครรัฐอิสระถูกพระเจ้าบุเรงนองแห่งอาณาจักรตองอูทำสงครามและได้ล้านนาเป็นเมืองประเทศราช ทั้งนี้พม่ามิได้เข้ามาก้าวก่ายจารีตประเพณีของชาวล้านนา คงกระทำเพียงการปกครองเท่านั้น ดังปรากฏว่าในรัชสมัยของพระเจ้ามังนรธาช่อ พระโอรสพระเจ้าบุเรงนองที่ได้รับการแต่งตั้งให้ครองล้านนาช่วง พ.ศ. 2121-2150 ก็มิได้ใช้จารีตการปกครองแบบพม่าแต่อย่างใด ยังคงใช้จารีตการปกครองและขนบธรรมเนียมประเพณีเดิมของล้านนาต่อมา แต่ลักษณะทางศิลปกรรมต่างๆ ของพม่าได้ส่งอิทธิพลต่อล้านนาบ้าง เนื่องจากเป็นสิ่งใหม่และมีความเจริญกว่าในหลายๆ ด้าน ปรากฏว่าอิทธิพลพม่าได้ส่งผลต่อการดนตรีบ้าง โดยเฉพาะชื่อเรียกของแนที่พ้องกับภาษาพม่า แต่กระนั้นในล้านนาก็มีแนอยู่ก่อนแล้ว คงเป็นเพียงแต่การเรียกชื่อใหม่ตามภาษาใหม่ที่เข้ามาเท่านั้น

ในรัชสมัยของพระเจ้ามังนรธาช่อนี้เองที่ ราล์ฟ ฟิตช์ (Ralph Fitch) (มีชีวิตอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2093-2154) เป็นชาวอังกฤษ และเป็นชาวตะวันตกคนแรกที่เดินทางมาถึงเชียงใหม่ เขาเดินทางออกจากอังกฤษในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2126 พร้อมกับเพื่อนอีก 3 คนโดยเรือ Tiger โดยปรากฏอยู่ในนวนิยายของเช็คสเปียร์และถูกจับที่อ่าวเปอร์เซียในข้อหายุยงการค้าระหว่างเวียนนากับเกาะกัวของอินเดีย ต่อมาพวกเขาได้หนีไปที่อินเดียในเดือนเมษายน พ.ศ. 2127 หลังจากนั้นเพื่อนของเขาจึงแยกย้ายไปทำงานอย่างอื่น เขาจึงเดินทางสำรวจทั่วอินเดียและทะลุมาจนถึงเมืองพะโคในเขตประเทศพม่าปัจจุบันและเดินทางต่อมาถึงเชียงใหม่ เขาอยู่ที่เชียงใหม่ใน

Copyright by Mahidol University

ระหว่างเดือนธันวาคม พ.ศ. 2129 ถึงเดือนมกราคม พ.ศ. 2130 เป็นเวลา 25 วัน (Ryley, J. Horton, 1899, p. 171) ขณะนั้นเป็นช่วงที่เชียงใหม่ถูกปกครองโดยเจ้าผู้ครองนครชาวพม่า เขาได้อธิบายถึงผู้คน สภาพบ้านเรือน การค้าขาย ตลอดจนวัฒนธรรมประเพณีของคนเชียงใหม่ในสมัยนั้นไว้อย่างน่าสนใจ ดังนี้

> *"...ในอาณาจักรนี้ เมื่อชาวบ้านป่วยไข้ พวกเขาจะทำการบนบานด้วยเนื้อสดบนหม้อ หากพวกเขาหายป่วย และเมื่อพวกเขาจะจัดงานเลี้ยงโดยมีปี่หลายๆ เลา กลองหลายใบและเครื่องดนตรีอื่นๆ ตลอดจนฟ้อนรำทั้งคืน และเพื่อนของพวกเขาก็จะนำของขวัญมามอบให้ได้แก่มะพร้าว มะเดื่อ หมากพลูและผลไม้อื่นๆ และร่วมการฟ้อนรำเพื่อให้วิญญาณผีได้ชมและเชิญมากินของเหล่านี้และไล่เขาออกไป ในขณะที่พวกเขาฟ้อนรำและมีการละเล่นอยู่นั้น พวกเขาจะร้องไห้และมีการบูชาที่เสียงดังเพื่อขับไล่ผีให้ออกไป..."* (Ryley, J. Horton, 1899, p. 171 แปลโดยผู้วิจัย)

จากข้อมูลที่ฟิตช์บันทึกไว้ข้างต้นนั้น เห็นได้ชัดว่าเขาได้เห็นประเพณีการฟ้อนผีที่เชียงใหม่อย่างแน่นอน โดยอธิบายความเชื่อว่าชาวบ้านเจ็บป่วยเพราะถูกผีทำร้ายหรือผีทัก หากเมื่อนำของไปถวายและหายป่วยก็จะจัดให้มีการฟ้อนผี เขากล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงไว้อย่างน่าสนใจว่ามีปี่ (Pipes) หลายเลาและกลองหลายใบตลอดจนเครื่องดนตรีอื่นๆ เมื่อวิพากษ์ลักษณะดนตรีที่ประกอบการฟ้อนผีดังกล่าวแล้ว ปี่ในที่นี้น่าจะหมายถึงแน อาจจะใช้ 2 เลาหรือ 3 เลาก็ได้ เขาจึงบันทึกว่าหลายเลา ตลอดจนกลองหลายใบนั้น สันนิษฐานว่าน่าจะหมายถึงกลองเต่งถิ้งและกลองปังปัง ที่ใช้ในวงพาทย์ค้อง และปัจจุบันก็ยังคงใช้ในการฟ้อนผีอยู่ การบันทึกของฟิตช์นี้ไม่ได้วิพากษ์วิจารณ์หรือเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมของตนเองเลย (ชาวตะวันตกยุคต่อมาที่มาถึงล้านนามักจะวิจารณ์) เพียงแต่บันทึกสภาพที่ปรากฏเท่านั้น นอกจากนี้เขายังได้เห็นงานศพที่เชียงใหม่ โดยมีพิธีและการประโคมดนตรีว่า

> *"...เมื่อพวกเขาป่วยจะมีพระรูปหนึ่งหรือสองรูปมานั่งใกล้ๆ ผู้ป่วยทุกคืนเพื่อร้องเพลงเพื่อให้วิญญาณร้ายอย่าทำร้ายเขา และถ้ามีคนตาย พวกเขาจะสร้างลักษณะเป็นโครงสร้าง*

Copyright© by Chiang Mai University

คล้ายหอคอยโดยปิดทองทั้งหลัง มีชาย 14-16 คนหาม มีกลองและปี่ตลอดจนเครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงในขณะที่เคลื่อนย้ายศพไปสู่สถานที่เผา...” (Ryley, J. Horton, 1899, p. 172 แปลโดยผู้วิจัย)

จากบันทึกดังกล่าว แสดงว่าฟิตช์ได้เห็นดนตรีงานศพที่เชียงใหม่ โดยกล่าวถึงปี่และกลองตลอดจนเครื่องดนตรีอื่นๆ สันนิษฐานว่า เขาคงได้เห็นงานศพของคนในระดับชั้นปกครองของเชียงใหม่ เพราะในอดีตนั้นเป็นการลำบากยิ่งหากศพชาวบ้านจะมีการจัดการให้เอิกเกริกได้ถึงขนาดนี้ และการหามศพที่เขากล่าวนั้นเป็นการยืนยันว่าเป็นงานศพของคหบดี เขากล่าวถึงเครื่องดนตรีและวงดนตรีด้วย แต่ก็ไม่ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีทั้งหมด สันนิษฐานว่าเขาคงรู้จักเพียงเฉพาะกลองและปี่ นอกนั้นคงไม่รู้จัก จึงใช้คำว่าเครื่องดนตรีอื่นๆ

ในส่วนของตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ซึ่งเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์หลักที่ได้รับความเชื่อถือทางวิชาการนั้น ช่วงที่ล้านนาเป็นรัฐอิสระจนกลายเป็นเมืองประเทศราชของตองอูกลับไม่พบว่าบันทึกเรื่องเครื่องดนตรีหรือวงพาทย์ค้องเลย อาจเป็นเพราะวัตถุประสงค์ของตำนานที่ต้องการบันทึกเรื่องราวสำคัญทางประวัติศาสตร์เป็นหลัก อย่างไรก็ตามก็ปรากฏคำว่า “พาทย์” ในรูปแบบของการบอกเวลา คือ พาดลัน (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียวและเดวิด เค. วัยอาจ, 2547, หน้า 122) และเมื่อนำมาวิเคราะห์กับบริบทลักษณะการบอกเวลาในอดีตของล้านนา จึงพบว่ามักจะใช้นามของเครื่องดนตรีในการเรียกเวลา ยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

ยามตูดเช้า	ตูด	หมายถึง การเป่าเขาควาย
ยามกลองงาย	กลอง	หมายถึง การตีกลอง งาย หมายถึงช่วงสาย
ยามแตรเที่ยง	แตร	หมายถึง แตรประเภทหนึ่ง
ยามค้องบ่าย	ค้อง	หมายถึง ฆ้อง
ยามพาดลันค่ำ	พาดลัน	หมายถึง การบรรเลงพาทย์ น่าจะหมายถึง วงพาทย์ค้อง
ยามกลองเดิก	กลองเดิก	หมายถึง การตีกลองในเวลาดึก

(ผู้วิจัยสรุปจากตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่)

จากหลักฐานเอกสารที่ปรากฏในวงพาทย์ค้องในสมัยล้านนาถึงสมัยตกเป็นรัฐบรรณาการของพม่า (พ.ศ. 1835-2317) แสดงให้เห็นพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง และโอกาสการใช้บรรเลงทั้งในส่วนของศาสนาพุทธ และความเชื่อเรื่องผีที่มีมาแต่เดิมที่พัฒนาเพิ่มเติมจากหลักฐานในสมัยหริภุญไชย ส่วนรูปแบบเครื่องดนตรีในวงนั้น สันนิษฐานจากเอกสารดังกล่าวว่า

Copyright by Mahidol University

มีแน (ชื่อบาลีเรียกว่า ปี่สรไน) อาจจะมีครบทั้งสามขนาด คือ แนหลวง (ขนาดใหญ่) แนหน้อย (ขนาดกลาง) และแนตัด (ขนาดเล็ก) ตลอดจนพาทย์ค้อง (ฆ้องวง หรือระนาดบางชนิด) กลองเต่งถิ้ง กลองปังปัง และเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่มีพัฒนาการมากขึ้นจากสมัยหริภุญไชย

3.2.3 วงพาทย์ค้องยุคต้นรัตนโกสินทร์ถึงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

หลังจากที่พม่าเข้ามาปกครองล้านนาเป็นระยะเวลาประมาณ 200 ปีในฐานะรัฐบรรณาการนั้น จึงทำให้เกิดการติดต่อปฏิสัมพันธ์ในด้านต่างๆ กับหัวเมืองฝ่ายพม่ามากขึ้น และเข้าผสมผสานกลืนกลายกับวัฒนธรรมล้านนาเดิมจนเกิดรูปแบบศิลปกรรมล้านนาใหม่ เช่น เจดีย์ศิลปกรรมล้านนาผสมพม่า แม้กระทั่งจารีตการเจาะหูซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากพม่า เป็นต้น จนกระทั่งต่อมา พญาจ่าบ้านบุญมา ขุนนางเมืองเชียงใหม่ร่วมกับพระเจ้ากาวิละ ขุนนางเมืองลำปางได้ร่วมกันปลดเอกล้านนาจากพม่า โดยขอกำลังช่วยเหลือจากสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชแห่งกรุงธนบุรี จนสามารถขับไล่พม่าออกไปได้และล้านนาจึงกลายเป็นเมืองประเทศราชของสยามนับแต่นั้นในปี พ.ศ. 2317 ทั้งนี้จากผลของสงครามในช่วงเสียกรุงศรีอยุธยานั้น ทำให้ประชากรในล้านนามีจำนวนเบาบางลง เนื่องจากต้องถูกเกณฑ์เพื่อไปสงคราม แต่ก็ยังมีการยกเว้นสำหรับ “ข้าวัด” ที่พระมหากษัตริย์ได้อุทิศประชาชนจำนวนหนึ่งไว้เป็นกัลปนาแก่วัดสำคัญ ดังปรากฏหลักฐานจากหลาบเงินสมัยพระนางวิสุทธิเทวีกษัตริย์สมัยราชวงศ์มังรายที่บ้านแปะ อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่ และหลาบเงินบ้านกวน อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่ที่ตราขึ้นในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ แต่กระนั้นในยุคนี้เองที่พระเจ้ากาวิละในฐานะเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ (พ.ศ. 2325-2358) ได้ดำเนินนโยบายเทครัว โดยการอพยพประชาชนทางตอนเหนือของอาณาจักรเข้ามาอยู่ในที่ราบลุ่มแม่น้ำปิง - แม่น้ำกวง ไกรศรี นิมมานเหมินท์ เรียกประวัติศาสตร์การเทครัวยุคนี้ว่า “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” ทำให้ประชาชนล้านนาบริเวณแอ่งที่ราบลำพูน - เชียงใหม่ขยายตัวขึ้นตามลำดับ และประกอบไปด้วยหลากหลายกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้ามาอยู่ใหม่ เช่น ยอง ลื้อ เขิน โดยวัฒนธรรมความเชื่อหลักก็คล้ายกับกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ - เม็ง ที่อาศัยอยู่ก่อนแล้ว

ความเป็นดนตรีล้านนาใหม่ที่ตกทอดจนถึงปัจจุบันจึงไม่ได้เกิดขึ้นในยุคสมัยนี้เพียงอย่างเดียว แต่ย่อมมีวัฒนธรรมดนตรีเดิมที่หยั่งรากฝังลึกมาก่อนแล้วค่อยเกิดการผสมผสานกลืนกลายในยุคนี้ โดยเฉพาะหลักฐานปรากฏของวงพาทย์ค้องในสมัยนี้ต่างเด่นชัดขึ้นเป็นลำดับ ทั้งจากงานเอกสารประวัติศาสตร์ของท้องถิ่นและงานประติมาณดนตรีวิทยา (Music Iconography) จากภาพวาดในวิหารวัดบางแห่งในล้านนา

Copyright by Mahidol University

หลักฐานสำคัญที่กล่าวถึงวงพาทย์ค้องหลังจากบ้านเมืองสงบสุขจากสงครามในสมัยพระเจ้ากาวิละ คือ ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ผูกที่ 8 ที่กล่าวถึงการบูรณะฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2349 โดยบรรยายสภาพบ้านเมืองว่า

> *"...เชียงใหม่ประกอบไปด้วยปราการกำแพงหอหอง หอเลอหอป้อมหัวหมูประตูเวียงอาคละคือกว้างเลิกีบัวรพำเพ็ง เต็มด้วยน้ำคาสเต็มไปด้วยดอกพ้าน จังกร ดอกบัวขาว บัวแดง ต่างต่าง มีวัดวาสาสนาก้านกุ่งรุ่งเรืองสุคติคมนเกษมเต็มไปด้วย ท้าวพระญาเสนาอามาจ ข้าเจ้าไพร่ไทผู้คนชนบทบ้านน้อยบ้าน ใหญ่ทังหลายมากนัก ประกอบไปด้วยข้าวเหล้าชิ้นปลาอาหาร พร้าวตาลหมากพลูส้มสุก ลูกหวาน ข้าวหนาปลาถูกสนุกสุขเส ริญกินทานเล่นม่วนมโหสรพ ปอยลาม จ๊อยซอ สี่บทกันโลง ดีดสีตีเป่า ขับฟ้อนต่างต่าง เพียงพิณ พาทย์ฆ้อง กลองอุย แน แตรเหิน แคน คอย ติ่งธะล้อ สีซอ เพี๊ยะ พิณ บัณเฑาะว์หอย สังข์ เป็นอันสนั่นนันเนืองอุกขลุกทุกค่ำเช้าบ่หมองหม่นเศร้า ในสาสนา..."* (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียวและเดวิด เค. วัยอาจ, 2547, หน้า 185)

ข้อความจากตำนานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า บ้านเมืองเริ่มเป็นปึกแผ่นปราศจากสงครามใหญ่ๆ จึงทำให้ประชาชนมีเวลาที่จะทำมาหากิน ทำบุญ และเล่นดนตรีโดยเป็นความบันเทิงชาวบ้านอย่างหนึ่ง หลักฐานนี้เองที่ปรากฏคำว่า พาทย์ค้อง และแน โดยชื่อเรียกเครื่องดนตรีก่อนหน้านี้เขียนตามบาลีว่าสรไนมาตลอด สะท้อนวัฒนธรรมดนตรีวงพาทย์ค้องว่า เป็นที่แพร่หลายและมีบทบาทในสังคมล้านนาอย่างกว้างขวาง ดังปรากฏการรับรู้เรื่องวงพาทย์ค้องและบทบาทต่อสังคมในแง่ของการประโคมในงานปอย หรืองานเฉลิมฉลองจากโคลงหงส์ผาคำ แต่งโดยพระยาโลมาวิสัยเมื่อ พ.ศ. 2395 ว่า

มโหสรพตลบทั่วท้อง	ธานี
สงเสพตนเทวี	แม่เจ้า
กลองค้องพาทย์เภรี	ตีอุ่น งันเอ่
เปนพอยรามคระครื้น	ตราบขึ้น 7 วัน

(อุดม รุ่งเรืองศรี, 2528, หน้า 360)

Copyright© by Mahidol University

ภาพที่ 3.3 ภาพวาดวงปี่พาทย์พม่า พ.ศ. 2424 มีกลองวงหรือเปิงมางคอก ปี่แน และไม้เหิบซึ่งยังปรากฏในการประสมวงพาทย์ค้องปัจจุบัน
ที่มา: *The Graphic*. (1881). อ้างในสุเนตร ชุตินธรานนท์. (บรรณาธิการ). (2555). *พม่าอ่านไทย: ว่าด้วยประวัติศาสตร์และศิลปะไทยในทรรศนะพม่า*. กรุงเทพฯ: มติชน. หน้า (26).

ในชาดกนอกนิบาต เรื่องพรหมจักร ที่น่าจะมีการแต่งก่อนหน้าช่วงต้นรัตนโกสินทร์เป็นเวลาพอสมควร ก็ปรากฏเครื่องดนตรี “กาละสับ” หรือ พาทย์ไม้ ทั้งนี้ ชาดกนอกนิบาตหมายถึง เรื่องราวที่กล่าวถึงอดีตชาติของพระพุทธเจ้าที่ได้ทรงบำเพ็ญบารมีก่อนจะบรรลุธรรมเป็นพระพุทธเจ้า มีทั้งหมด 550 เรื่อง แบ่งเป็น 22 นิบาต แต่ละนิบาตจะแบ่งเรื่องชาดกไม่เท่ากัน ชาดกเรื่องใดที่นอกเหนือจาก 550 เรื่องนั้น เรียกว่าเป็นชาดกนอกนิบาต โดยในชาดกนอกนิบาตของล้านนาเรื่องพรหมจักร มีทั้งหมด 9 ผูก อุดม รุ่งเรืองศรี (2528, หน้า 141) กล่าวว่าชาดกนอกนิบาตรในล้านนานั้น เป็นเรื่องที่ต้นเค้าอาจมาจากนิทานพื้นบ้านหรือนิทานที่ได้รับฟังสืบๆ กันมา หรืออาจเป็นเรื่องที่ผู้รจนาได้คิดขึ้นมาเองก็ได้ โดยเรื่องพรหมจักรนี้ ถือว่าเป็นรามเกียรติ์ฉบับล้านนา มีเนื้อหากล่าวถึงเครื่องดนตรีดังนี้

Copyright by Mahidol University

> *"...อันว่าพวกตุริยะนนตรีทังหลาย ก็มาส่งเสพปูชาด้วยตุริยะนนตรี 5 จำพวก คือว่า ฆ้อง กลอง พาทย์ พิณ การะสับทังหลาย ปี่แตร ปี่ชั้น ติ่ง ธร้อ แลติ่งจักเข้ทังหลายชู่วัน ม่วนเพราะมากนักแล..."* (สิงฆะ วรรณสัย อ้างในยุทธพร นาคสุข, 2550, หน้า 53)

การที่ชาดกนอกนิบาต เรื่องพรหมจักรบันทึกว่า "การะสับทังหลาย" แสดงให้เห็นว่าเครื่องดนตรีที่เป็นลักษณะของ "การะสับ" หรือพาทย์มีหลายชนิด จากหลักฐานก่อนหน้านี้กล่าวถึงพาทย์ค้องหรือฆ้องวงใหญ่ การะสับในที่นี้อาจหมายถึงพาทย์ไม้ (ระนาดไม้) และพาทย์เหล็ก (ระนาดเหล็ก) ที่มีแพร่หลายในเขตวัฒนธรรมนี้ แสดงให้เห็นว่าวงพาทย์ค้องคงมีรูปแบบการประสมวงที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้นแล้ว

หลักฐานการเรียกชื่อ "พาทย์ค้อง" ปรากฏพบได้จำนวนมากจากวรรณกรรมค่าวของล้านนา โดยเป็นที่นิยมและแพร่หลายในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ สะท้อนการรับรู้เรื่องวงดนตรีนี้มากขึ้นตามลำดับ ดังเช่น ค่าวเรื่องหงส์หิน แต่งโดยเจ้าสุริยวงศ์ใน พ.ศ. 2424 ว่า

พวกนนตรี เภรีพาทย์ค้อง สัพพะเครื่องเหล้น นานา
ตั้งแต่วันนั้น บ่หื้อห่างหา มโนห์รา ละครฟ้อนเต้น
ยิ้งซอวอน ตามจักแต่งเหล้น ยี่เคนัน โห่ร้อง

(อุดม รุ่งเรืองศรี, 2528, หน้า 387)

นอกจากหลักฐานด้านเอกสารแล้ว ในช่วงที่ล้านนาเป็นประเทศราชของสยามนั้น ก็ปรากฏงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอยู่ด้วย โดยเฉพาะงานจิตรกรรมฝาผนังวัดในล้านนาที่ปรากฏการเขียนภาพเครื่องดนตรีล้านนาอยู่บ้าง เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองก๋าย อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ มีอายุราวต้นพุทธศวรรษที่ 24 ปรากฏภาพการบรรเลงประโคมถวายพระพุทธเจ้าโดยปรากฏพาทย์ค้อง จำนวน 11 ลูก ประกอบกับการเป่าปี่ซอและฟ้อนแง้น โดยภาพเลอะเลือนและเสียหายมาก จึงเป็นหลักฐานที่สามารถตีความได้ว่า วงพาทย์ค้องได้รับรู้และใช้ในกิจกรรมพุทธศาสนาอย่างเหนียวแน่นและเป็นเครื่องประโคมดังหลักฐานต่างๆ ที่ปรากฏ

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 3.4 พาทย์ค้องในจิตรกรรมวัดหนองก๋าย อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ อายุราวพุทธศตวรรษที่ 24
ที่มา: ผู้วิจัย, 3 มีนาคม พ.ศ. 2556

จิตรกรรมข้างต้นแม้ว่าจะไม่ปรากฏว่ามีเครื่องดนตรีอื่นของวงพาทย์ค้อง อันไม่อาจเป็นที่สรุปได้ว่าวงพาทย์ค้องมีพาทย์ไม้หรือระนาดเอกเข้ามาประสมวงแล้วหรือไม่ ทั้งนี้ จิตรกรรมร่วมสมัยต่อมา ในราวต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ได้ปรากฏเครื่องดนตรีต่างๆ มากขึ้นรวมถึงรายละเอียดของเครื่องดนตรี โดยปรากฏว่ามีภาพของพาทย์เอก หรือระนาดเอกด้วย ตลอดจนในจิตรกรรมวัดภูมินทร์ จังหวัดน่านปรากฏภาพนักดนตรีดีดพิณ คนตีกลองทัดเพิ่มอยู่ด้วย แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลดนตรีไทยในราวปี พ.ศ. 2400 ว่ามาถึงล้านนาแล้ว

ในช่วงที่ล้านนาเป็นเมืองประเทศราชของสยามนี้เอง ที่ได้รับอิทธิพลดนตรีจากภาคกลางเข้ามามากขึ้น โดยธีรยุทธ ยวงศรี (2540, หน้า 3) กล่าวถึงอิทธิพลดนตรีไทยจากภาคกลางว่าในสมัยพระเจ้ากาวิโรรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 6 มีหลักฐานชัดเจนว่าเป็นผู้นำครูดนตรี (ปี่พาทย์) ชื่อนายเพิ่ม ชาวนครไชยศรี สามีกับนางจาด ภรรยามาสอนรำละครในคุ้มด้วย ทั้งนี้ พูนพิศ อมาตยกุล (2530, หน้า 63) ได้สัมภาษณ์เรื่องนี้จากอาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรีว่า ในสมัยแผ่นดินพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 6 (ครองราชย์ พ.ศ. 2397-2416)

ได้มีละครและดนตรีภาคกลางเล่นอยู่ในคุ้มของท่าน นัยว่าครูดนตรีไทยมีนามว่า “นายช้อย” เป็นคนจากนครชัยศรีและภรรยาเป็นครูรำ มีนามว่า “แม่ครูจาด”

ภาพที่ 3.5 จิตรกรรมวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน แสดงให้เห็นการเริ่มรับรู้วัฒนธรรมดนตรีสยาม
ที่มา: นิธิศ แปงน้อย. (2554). *ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. 1839-2552.* (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล). หน้า 212.

หลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการมีอยู่ของดนตรีสยามในคุ้มเจ้าหลวงในเชียงใหม่ คือบันทึกของ คาร์ล บ็อค (Carl Bock) นักธรรมชาติวิทยาชาวนอร์เวย์ที่เข้ามาสำรวจดินแดนไทยด้านภูมิศาสตร์ในปี พ.ศ. 2424 โดยได้เดินทางมาถึงแผ่นดินล้านนาและกล่าวถึงดนตรีในคุ้มหลวงเชียงใหม่ของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ (ครองราชย์ พ.ศ. 2416-2440) ในตอนที่เขาได้รับเชิญให้มารับประทานอาหารเย็นว่า

> *“...ห้องกินข้าวเป็นห้องโถงติดกับโรงละครของเจ้าหลวง ดังนั้นในขณะกินข้าวเราจึงอาจดูละครไปพร้อมกันได้... อาหารรายการหนึ่งที่ทำให้ข้าพเจ้าคิดถึงบ้านคือมันฝรั่งที่พวกมิชชันนารีอเมริกันได้เอามาปลูกในแถบนี้พร้อมกับผักชนิด*

Copyright© by Mahidol University

> *อื่นๆ เจ้าหลวงเสวยมันฝรั่งอย่างเอร็ดอร่อยโดยใช้มือหยิบอย่างเก่าแบบพวกชาวนาโดยไม่มีพิธีรีตองอะไร และมักจะเป่านิ้วมือให้เย็นอยู่เสมอ ส่วนเสียงถ้วยชามกระทบกันนั้นแทบจะไม่ได้ยินเพราะเสียงกรับที่พวกนักดนตรีในโรงละครให้จังหวะพวกละครรำดังกลบเสียหมด การแสดงหรือการรำละครนั้นจัดว่าน่าดู และเสื้อที่พวกนางละครซึ่งล้วนแต่เป็นชาวเชียงใหม่ทั้งหมดแต่มีครูไทยมาฝึกหัดการรำให้ก็สวยงามมาก สวยกว่าที่ข้าพเจ้าเคยเห็นในกรุงเทพฯ ดนตรีช้าๆ เหมือนอย่างเคย แต่ดูรู้สึกว่าดนตรีนี้มีมนต์เสน่ห์กล่อมจิตใจให้สงบได้..."* (คาร์ล บ็อค, 2550, หน้า 219-330)

ในส่วนของวงพาทย์ค้องนั้น คงจะยังไม่ได้รับอิทธิพลดนตรีจากสยามมากนัก โดยจะปรากฏในช่วงหลังยุคพระราชชายา เจ้าดารารัศมี วงพาทย์ค้องยังคงใช้บรรเลงในฐานะวงประโคมเพื่อกิจกรรมบางอย่าง ดังที่คาร์ล บ็อค บันทึกเหตุการณ์แต่งงานของเจ้าราชบุตรเมืองลำปางในปี พ.ศ. 2424 ที่น่าจะหมายถึงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องว่า

> *"...พอจวนเที่ยงก็มีวงดนตรีแห่กันไปรอบเมือง ดนตรีนั้นเป็นดนตรีประสานเสียงมีกลอง ฆ้อง และขลุ่ย มีหมู่นักร้องเพลงช้าๆ ที่ฟังคล้ายเพลงแห่ศพมากกว่าเพลงแต่งงาน มีคนฟ้อนรำตามมา 2 คนซึ่งดูจะเป็นคนสำคัญอยู่อย่างไม่ต้องสงสัย..."* (คาร์ล บ็อค, 2550, หน้า 163)

อิทธิพลดนตรีสยามได้แพร่กระจายสู่ล้านนาอย่างสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พูนพิศ อมาตยกุล (2530, หน้า 63) ได้กล่าวถึงการซึมซับดนตรีสยามจากการเข้าวังหลวงของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี (26 สิงหาคม 2416 – 9 ธันวาคม 2476) ว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ได้ทรงดำเนินรัฐนโยบายโดยการที่ทรงขอหม้นกับเจ้าดารารัศมี และพระราชทานของหม้นขึ้นไปในปี พ.ศ. 2426 จนถึงปี 2429 เจ้าดารารัศมี จึงลงไปเป็นบาทบริจาริกาในกรุงเทพมหานคร เมื่อมีบุคคลสำคัญเป็นคณะใหญ่ลงมาอยู่ในวังหลวง ก็เป็นธรรมดาอยู่เองที่จะต้องมีการซึมซับศิลปวัฒนธรรมจากราชสำนักไทยภาคกลางเข้าสู่ผู้ที่ย้ายมาจากล้านนาไทย และเมื่อกลับไปบ้านเกิดเมืองนอนก็นำความรู้เหล่านั้นไปสอนต่อเมื่อสบโอกาส จึงอาจ

Copyright© by Mahidol University

กล่าวได้ว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงเป็นบุคคลสำคัญที่ก่อให้เกิดการโยกย้ายดนตรีและนาฏศิลป์ไทยภาคกลางขึ้นไปสู่ล้านนาไทย

การที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีได้ทรงศึกษาดนตรีสยามจากวังหลวง โดยให้ครูช้อย สุนทรวาทิน เข้าไปสอนถึงที่ตำหนักใหญ่ และขณะที่อยู่กรุงเทพนั้น ทรงสอนพระญาติของท่านด้วยพระองค์เองด้วย โดยทรงดนตรีได้หลายอย่าง ทั้งซอด้วง ซออู้ และจะเข้ แต่ที่ทรงคล่องมากคือจะเข้ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530, หน้า 68) ต่อมาในปี พ.ศ. 2452 ทรงเสด็จนิวัตเชียงใหม่ครั้งแรกหลังจากทรงประทับอยู่ที่กรุงเทพ ได้ทรงย้ายกู่อัฐิของเจ้านายฝ่ายเหนือจากบริเวณข่วงเมรุมาไว้ที่วัดสวนดอกพร้อมกับจัดงานฉลองกู่ขึ้น ทั้งนี้มีการแสดงสมโภชหลายอย่าง เช่น ละครรำ โดยทรงนำเอาบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ที่ได้รับพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมาฝึกซ้อมให้คณะละครรำของเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 8 (เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่, 2517, หน้า 178) หลักฐานนี้แสดงว่าวัฒนธรรมดนตรีและนาฏศิลป์สยามได้รับความนิยมในคุ้มหลวงแล้ว โดยเฉพาะละครที่จะต้องมีวงปี่พาทย์ประกอบ จึงสันนิษฐานว่าชาวเชียงใหม่อาจได้เห็นรูปแบบวงปี่พาทย์อย่างสยาม และจดจำซึมซับนั้นแต่นั้นมา

หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จสวรรคตเป็นเวลาถึงสี่ปี พระราชชายา เจ้าดารารัศมีจึงทรงเสด็จกลับเชียงใหม่เป็นการถาวรในปี พ.ศ. 2457 ได้ทรงกระทำพระกรณียกิจหลายประการ ทั้งด้านศาสนา การศึกษา การเกษตร และด้านดนตรีนาฏศิลป์ โดยเฉพาะด้านดนตรีนั้น ราวปี พ.ศ. 2458 ได้ทรงรับครูรอด อักษรทับเป็นครูดนตรีประจำคุ้มพร้อมกับภรรยาด้วย ทั้งนี้ ครูรอด อักษรทับ นับเป็นครูดนตรีไทยคนหนึ่งที่มีอิทธิพลอย่างสำคัญต่อดนตรีเชียงใหม่ในปัจจุบัน ครูรอดเป็นหนึ่งในสี่ครูดนตรีไทยที่เดินทางมาเชียงใหม่เพื่อถวายงานด้านดนตรีในคุ้มของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีในรัชกาลที่ 5 และสืบมาจนถึงคุ้มของเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้าย (พ.ศ. 2452-2482) นอกจากนี้ยังมีครูอีกสามท่าน คือ ครูชั้น อักษรทับ (ภรรยาครูรอด อักษรทับ) ครูฉัตร สุนทรวาทิน และครูช่อ สุนทรวานทินติดตามเข้ามาถวายงานดนตรีในเวลาต่อมาด้วย

ด้วยการที่ครูรอด อักษรทับได้ตั้งรกรากถาวรในเชียงใหม่นับแต่ต้นรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา โดยได้ถวายงานดนตรีในคุ้ม จนกระทั่งภายหลังการสิ้นพระชนม์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีในปี พ.ศ. 2476 การดนตรีและนาฏศิลป์ในคุ้มหลวงก็ยังคงดำเนินต่อมาได้เนื่องจากเจ้าแก้วนวรัฐก็ยังคงสนับสนุนตามเดิม จนกระทั่งเจ้าแก้วนวรัฐถึงแก่พิราลัยในปี พ.ศ. 2482 นักดนตรีและช่างฟ้อนในคุ้มจึงขาดเสาหลัก จึงออกมาทำมาประกอบอาชีพอื่น หากผู้ใดมีฝีมือก็ได้เป็นครูสอนดนตรีหรือฟ้อนรำ ตลอดจนประกอบอาชีพอย่างลิเกหรือวงดนตรีหาเลี้ยงชีพ ช่วงหลังยุคนี้ ครูรอด

Copyright© by Mahidol University

ก็ได้ออกมาจากคุ้มเช่นเดียวกันกับนักดนตรีและช่างฟ้อนท่านอื่นๆ โดยเนื่องจากมีบ้านอยู่ใกล้คุ้มเจดีย์กิ่วอยู่แล้ว (ปัจจุบัน บ้านของครูรอดเป็นสถานีดับเพลิงของเทศบาลนครเชียงใหม่) ครูรอดจึงได้ตั้งวงดนตรีชื่อ “รักบรรเลง” โดยตั้งอยู่บริเวณช้างม่อย โดยเป็นวงพาทย์ค้องที่ได้รับอิทธิพลดนตรีไทยอย่างมาก มีการบรรเลงเพลงไทย ตลอดจนบ้างก็มีการนำเครื่องดนตรีไทยอย่างกลองทัดมาใช้ในการบรรเลงวงพาทย์ค้องด้วย

การตั้งวงพาทย์ค้องคณะ “รักบรรเลง” ของครูรอดนั้นได้ส่งผลต่อเพลงแห่ในวงพาทย์ค้องเชียงใหม่อย่างมาก โดยในยุคก่อน พ.ศ. 2500 นั้น ในตัวเมืองเชียงใหม่มีวงพาทย์ค้องสำคัญ 2 คณะ คือ คณะรักบรรเลงของครูรอด อักษรทับ และคณะเชียงยืน ของพ่อครูคำ สุขเจริญ โดยคณะรักบรรเลงนิยมนำเพลงไทยมาบรรเลงในวง ส่วนคณะเชียงยืนนิยมบรรเลงเฉพาะเพลงพื้นเมือง (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) สะท้อนให้เห็นว่า วงพาทย์ค้องคณะอื่นๆ ยังไม่สามารถบรรเลงเพลงไทยได้มากนัก นอกจากนี้ ครูรอด อักษรทับยังนำเอาเพลงไทยมาบรรเลงให้ช้าลงเพื่อปรับให้เข้ากับกระสวนจังหวะของกลองเต่งถิ้ง อันเป็นเครื่องกำกับจังหวะหลักของวงพาทย์ค้อง (สวัสดิ์ ต่ายพูล, 2556, สัมภาษณ์) จึงทำให้เกิดการสอดแทรกทำนองเข้าไปในช่องว่างดังกล่าวจนกลายเป็นกลเม็ดในการบรรเลงเพลงไทยให้เป็นสำเนียงล้านนาในที่สุด

ภาพที่ 3.6 วงพาทย์ค้องคณะรักบรรเลง ของครูรอด อักษรทับ พ.ศ. 2512

ที่มา: Dyck, Gerald P. (2009). *Musical Journeys in Northern Thailand.* Assonet, MA: Minuteman press of Fall River. Page 33.

Copyright by Mahidol University

วงพาทย์ค้องสองคณะนี้ จึงเป็นคณะหลักในเชียงใหม่ที่ส่งผลต่อการลักจำของนักดนตรีพื้นบ้านวงอื่นๆ โดยแพร่กระจายไปสู่เขตจังหวัดลำพูนด้วย เช่น คณะศิษย์เก่าขันแก้ว ต.หารแก้ว อ.หางดง จ.เชียงใหม่ (ก่อตั้งก่อน พ.ศ. 2500) ที่เวลาว่างมักจะเข้ามาในเมืองเพื่อดูคณะเชียงยืนแห่ และจดจำเพลงไปบรรเลงในวงของตน (จันทร์ บุญสูนย์, 2556, สัมภาษณ์) นอกจากนี้แล้ว วงรักบรรเลงของครูรอดยังกลายเป็นวงพาทย์ค้องอาชีพเริ่มแรกของเชียงใหม่พร้อมๆ กันกับคณะเชียงยืน ทั้งสองคณะนี้มีเครื่องดนตรีเป็นสมบัติส่วนตน ทั้งนี้ส่วนใหญ่แล้ววงพาทย์ค้องมักจะเป็นเครื่องดนตรีของวัด บรรเลงโดยคนในชุมชนสำหรับโอกาสกิจกรรมของวัดและหมู่บ้านต่างๆ ที่ส่งผลต่อสถานะของวงพาทย์ค้องในเวลาต่อมา

ในส่วนพื้นที่ของจังหวัดลำพูนช่วงระยะเวลาเดียวกันนี้ ต่างก็มีวงพาทย์ค้องที่ใช้บรรเลงประจำชุมชนต่างๆ อยู่แล้ว โดยปรากฏว่าได้รับอิทธิพลดนตรีจากคุ้มเจ้าลำพูนอยู่บ้าง เช่น การนำเพลงไทยต่างๆ มาใช้บรรเลงประกอบในการแห่พาทย์ค้อง ทั้งนี้ มีคณะพาทย์ค้องสำคัญในยุคเดียวกันกับเชียงใหม่ คือ คณะแม่สารบ้านตอง คณะจามเทวี คณะช่างฆ้อง คณะบ้านแจ่ม และคณะหนองช้างคืน เป็นต้น โดยเฉพาะคณะช่างฆ้องนั้น ชาวบ้านในชุมชนมีอาชีพผลิตฆ้องลักษณะต่างๆ จึงเป็นแหล่งผลิตเครื่องดนตรีไปด้วย

อิทธิพลเพลงไทยยังส่งผลต่อการพัฒนาวงพาทย์ค้องในสมัยนี้อย่างสำคัญ โดยเฉพาะแต่เดิมที่วงพาทย์ค้องมีเพลงพื้นเมืองบรรเลงไม่มากนัก และเป็นลักษณะดนตรีเพื่อการประโคมเป็นหลัก จากฐานข้อมูลเพลงของล้านนาที่เจอรัลด์ ดิคค์ (Gerald P. Dyck) บันทึกไว้เมื่อ พ.ศ. 2512-2516 พบว่า คณะรักบรรเลงของครูรอด อักษรทับบรรเลงเพลงไทยเป็นจำนวนมาก และนำเอาเพลงโศกของดนตรีไทยมาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องเมื่อบรรเลงในงานศพ จึงนับว่าเป็นก้าวสำคัญของวงพาทย์ค้องที่มีเพลงสื่ออารมณ์เศร้าเกิดขึ้นซึ่งไม่มีมาก่อน จนทำให้วงพาทย์ค้องอื่นๆ ในจังหวัดเชียงใหม่จดจำไปบรรเลง การจดจำนี้เองทำให้บรรเลงขาดหรือเกินบ้าง จนเกิดเพลงใหม่ๆ ขึ้นมาหลายเพลงในยุคนี้

นอกจากนี้ อิทธิพลดนตรีจากคุ้มหลวงยังส่งผลต่อการประสมวงพาทย์ค้องในสมัยต่อมาด้วย กล่าวคือ มีรูปแบบการจัดเรียงเครื่องดนตรี และมีการนำเครื่องปี่พาทย์มอญเข้ามาผสมในวงพาทย์ค้อง ทดแทนพาทย์ค้อง โดยปรากฏหลักฐานเครื่องดนตรีเก่าของครูรอด อักษรทับที่บริจาคไว้ที่วัดล่ามช้าง อ.เมือง จ.เชียงใหม่หลังจากบ้านไฟไหม้ ปรากฏพบเครื่องดนตรีหลายชนิด รวมถึงฆ้องมอญและฆ้องกระแต สอดคล้องกับเจ้าอินทนนท์ ณ เชียงใหม่ บุตรของเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าหลวงเชียงใหม่องค์ที่ 9 ว่าเคยเห็นมาแต่เดิมสมัยยังเป็นเด็กนั้นเป็นปี่พาทย์มอญ (ยงยุทธ ธีรศิลป์, 2551, หน้า 325) แต่จากหลักฐานปรากฏจากฐานข้อมูลภาพถ่ายของเจอรัลด์ ดิคค์ (Gerald P. Dyck) ที่เข้ามาเก็บข้อมูลดนตรีล้านนาระหว่าง พ.ศ. 2512-2516 ไม่พบว่าวงรักบรรเลงของครู

Copyright by Mahidol University

รอด อักษรทับใช้เครื่องปี่พาทย์มอญมาประสมวง คงมีเพียงแต่คณะเชียงยืน ของพ่อครูคำ สุขเจริญ ที่นำฆ้องมอญวงใหญ่มาใช้ทดแทนพาทย์ค้องหลังปี พ.ศ. 2500 ทั้งนี้หมู่แห่ที่ใช้เครื่องปี่พาทย์มอญมาผสมมีมุมมองว่า การนำเครื่องมอญมาใช้ทำให้วงพาทย์ค้องดูดีและเป็นที่นิยมมากขึ้น (รัตกาล สิงห์แก้ว, 2556, สัมภาษณ์) จึงสรุปได้ว่า หลังยุคคุ้มหลวง คณะเชียงยืนได้นำฆ้องมอญวงใหญ่มาประสมวงเป็นวงแรก

ภาพที่ 3.7 วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน ราว พ.ศ. 2510
ที่มา: ผู้วิจัยถ่ายจากภาพเก่าของนายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ หัวหน้าคณะเชียงยืน

พัฒนาการของวงพาทย์ค้องในสมัยนี้จึงยังคงมีหน้าที่ในการประโคมเป็นหลักทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล ในส่วนของเครื่องดนตรีได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยช่วงสมัยของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี มีการนำพาทย์ทุ้มเข้ามาประสมวง และเริ่มมีแบบแผนการจัดวางเครื่องดนตรีขณะบรรเลง เช่น พาทย์ทุ้มอยู่ด้านซ้ายของพาทย์เอก และยังปรากฏว่าเริ่มมีการนำเอาเพลงของดนตรีไทยเข้ามาใช้บรรเลงโดยวงพาทย์ค้องเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะการนำเอาเพลงแขกบรเทศสองชั้น มาปรับเป็นเพลงมวยในท่อนช้าสำหรับรำมวย แสดงให้เห็นว่า พัฒนาการของวงพาทย์ค้องในสมัยรัตนโกสินทร์นี้ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทย แต่สำหรับลูกค้องของพาทย์ค้องนั้น นอกจากจะผลิตใช้เองในหมู่ชาวล้านนาเองแล้ว ก็ยังมีการนำเข้าลูกค้องมาจากพม่า ทำให้เสียงของพาทย์ค้องยังคงเดิมโดยมีเสียงที่กังวานกว่าเสียงลูกฆ้องของไทย เป็นต้น

สำหรับข้อมูลส่วนประเด็นพัฒนาการของการประสมวงพาทย์ค้องพบว่า ในพื้นที่วัฒนธรรมใกล้เคียง คือ วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดลำปางและวงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงรายนั้น เพิ่งจะมีการนำเอาพาทย์เอกเข้ามาใช้ประสมวงราวก่อน พ.ศ. 2500 ไม่นานนัก โดยเฉพาะวงพาทย์ค้องเชียงรายเพิ่งนำเข้ามาประสมวงราว พ.ศ. 2510 (บุญชม วงศ์แก้ว, 2556, สัมภาษณ์) มีความเป็นไปได้สูงว่าวงพาทย์ค้องลำปางและเชียงรายเพิ่งนำเอาพาทย์เอกเข้ามาใช้ประสมวงตามอิทธิพลดนตรีไทย แต่ในส่วนวงพาทย์ค้องพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนคงมีการใช้พาทย์เอกประสมวงนานแล้วดังปรากฏในหลักฐานต่างๆ และน่าจะเป็นวัฒนธรรมร่วมกันระหว่างนครรัฐหรือเมืองต่างๆ ในภูมิภาคนี้ที่เป็นแหล่งวัฒนธรรมสำคัญด้วย

3.2.4 วงพาทย์ค้องในปัจจุบัน

วงพาทย์ค้องในปัจจุบันผู้วิจัยกำหนดให้เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา เนื่องจากเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านสำคัญทั้งในแง่มุมของการสิ้นสุดการปกครองโดยเจ้าหลวงเชียงใหม่ ตลอดจนในช่วงเวลานี้ เชียงใหม่ได้รับอิทธิพลการปกครองจากสยามมากขึ้นโดยลำดับ ตลอดจนกระแสสมัยใหม่ได้ทำให้ดนตรีล้านนาโดยเฉพาะวงพาทย์ค้องเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว แม้ว่าก่อนหน้านี้เชียงใหม่กลายเป็นเมืองหลักของการท่องเที่ยวภาคเหนือของประเทศไทย โดยเฉพาะการที่รถไฟสายเหนือสร้างมาถึงเชียงใหม่เมื่อ พ.ศ. 2464 การขึ้นมาของรถไฟก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางเศรษกิจในสังคมล้านนาอย่างมาก (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2552, หน้า 551) นโยบายรัฐนิยมของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ตลอดจนสงครามโลกครั้งที่สองใน พ.ศ. 2484-2488 ล้วนเป็นปัจจัยก่อให้เกิดกระบวนการเปลี่ยนแปลงของดนตรีล้านนา โดยเฉพาะวงพาทย์ค้องทั้งสิ้น

ในปี พ.ศ. 2499 เกิดสถานีวิทยุแห่งแรกในเชียงใหม่ คือ วปถ.2 (สถานีวิทยุ วปถ.2 เชียงใหม่, 2556, ออนไลน์) โดยสถานีวิทยุนี้เองที่ได้แพร่กระจายรายการบันเทิงและข่าวสารต่างๆ โดยเฉพาะมีการนำเอาศิลปินพื้นบ้านอย่างช่างซอไปออกอากาศ ส่งผลต่อการจดจำทำนองเพลงและประเด็นสำคัญคือ การเกิดขึ้นของเพลงลูกทุ่ง และแพร่กระจายผ่านสื่อใหม่อย่างวิทยุ ทำให้เกิดกระบวนการเปลี่ยนแปลงสำคัญของวงพาทย์ค้อง จากเดิมที่เป็นวงดนตรีที่ใช้ประโคมเท่านั้นกลายเป็นวงดนตรีที่ใช้สำหรับการฟังเพื่อความบันเทิงในเวลาต่อมา

กระแสนิยมเพลงลูกทุ่งของสุรพล สมบัติเจริญในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2506-2513 เรียกว่าเป็นยุคทองของเพลงลูกทุ่ง ทำให้วงพาทย์ค้องเกิดการปรับตัวครั้งใหญ่ กล่าวคือ มีการนำเพลงลูกทุ่งของสุรพลมาบรรเลงในวงพาทย์ค้องเป็นครั้งแรกโดยคณะวังสิงห์คำใต้ ต.ป่าแดด อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ทำให้วงพาทย์ค้องคณะอื่นๆ นำเพลงลูกทุ่งไปบรรเลงบ้าง จนทำให้เกิดแบบแผนการบรรเลงเพลงสำหรับวงพาทย์ค้องในปัจจุบันว่า จะต้องมีการบรรเลงเพลงลูกทุ่งล้วนในบาง

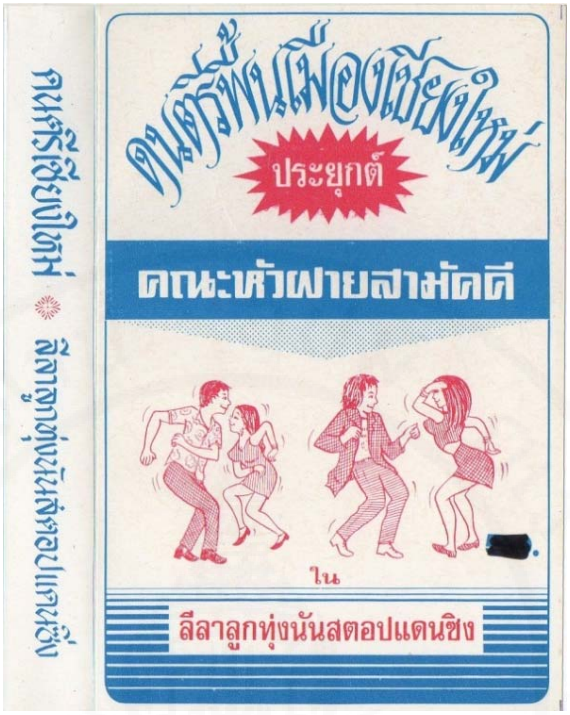
Copyright by Mahidol University

ยก ทั้งนี้ การบรรเลงเพลงลูกทุ่งด้วยวงพาทย์ค้องนั้น ทำให้บทบาทของแนหน้อยมีความสำคัญมากขึ้น โดยแนหน้อยจะได้รับบทบาทในการเป่าเลียนเสียงร้องให้มากที่สุด เรียกว่า “เป่าถอบ” ที่ได้กลายเป็นเสน่ห์ของการเป่าแนจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ การนำเอาเพลงลูกทุ่งมาบรรเลงด้วยวงพาทย์ค้องในสมัยนี้ยังคงใช้เครื่องดนตรีพื้นเมือง ยังไม่ได้นำเครื่องดนตรีสากลมาประสมวงแต่อย่างใด

วงพาทย์ค้องแบบแห่ประยุกต์เริ่มปรากฏในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2520 (พิพัฒน์พงษ์ มาศิริ, 2552, หน้า 50) โดยเริ่มนำเอากลองชุดเข้ามาประสมวงก่อน เรียกว่า “แห่ประยุกต์แห้ง” (รัตกาล สิงห์แก้ว, 2556, สัมภาษณ์) หลังจากนั้นจึงเริ่มนำเอากีตาร์ กีตาร์เบสและคีย์บอร์ดนำมาประสมวงเพื่อใช้สำหรับการบรรเลงเพลงลูกทุ่งโดยเฉพาะ ส่งผลต่อกระแสความนิยมวงพาทย์ค้องแบบประยุกต์เป็นอย่างมาก เนื่องจากมีความร่วมสมัยระหว่างพาทย์ค้องแบบเดิมกับความทันสมัยจากเพลงลูกทุ่งในยุคนั้น ทั้งนี้ ย่อมเป็นปัจจัยจากกระแสนิยมวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาสู่ชนบทล้านนาด้วย โดยวงพทย์ค้องที่เริ่มแห่ประยุกต์คณะแรก คือ คณะวังสิงห์คำใต้ โดยมีนายก๋องคำ ไชยยา เป็นผู้เป่าแนหน้อย โดยได้รับการยกย่องว่าเป็นสล่าแนที่มีทักษะทางดนตรียอดเยี่ยมคนหนึ่งในยุคนั้น (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์) และในทศวรรษ 2530 วงพาทย์ค้องประยุกต์ที่ได้รับการกล่าวขานในหมู่นักดนตรีวงพาทย์ค้องคือ คณะฝ่าแฝดศิลป์ อ.สารภี จังหวัดเชียงใหม่ ที่มีเอกลักษณ์ทั้งการเป่าแนเลียนเสียงร้องและการบรรเลงเครื่องดนตรีสากลที่เหมือนกับต้นฉบับเพลงจริง แสดงให้เห็นรูปแบบของการแห่ประยุกต์ที่นอกจากจะต้องใช้แนหน้อยในการแทนเสียงคนร้องแล้ว การบรรเลงของเครื่องดนตรีสากล หรือที่เรียกว่า “เครื่องหลัง” นั้นย่อมจะต้องมีความสำคัญมาก เพื่อที่จะสามารถบรรเลงได้ให้เหมือนดนตรีจริงมากที่สุด ทำให้ส่งผลต่อการจ้างงานและราคาค่าแห่ของวงพาทย์ค้องด้วย

อย่างไรก็ตาม การเกิดขึ้นของการบันทึกเทปในช่วงทศวรรษ 2520 ก็เป็นปัจจัยที่ทำให้วงพาทย์ค้องเสื่อมความนิยมลงด้วย ในจังหวัดเชียงใหม่ได้เกิดห้างบันทึกเสียงสำคัญสองห้าง คือ ร้าน 20 ซาวด์ ตั้งอยู่ที่ถนนท่าแพ อำเภอเมือง โดยนายไพโรจน์ เหลืองอาภาพงศ์ และห้างหุ้นส่วนจำกัด ทิพเนตรเอนเตอร์ไพรซ์ โดยนายทรงสัญ บวรพัฒน์นนท์ ทั้งสองห้างนี้ได้นำเอาวงพาทย์ค้องชื่อดังของจังหวัดเชียงใหม่บันทึกเทปจำนวนหลายชุด ในแง่หนึ่งนั้นส่งผลต่อชื่อเสียงของวงพาทย์ค้องที่มาบันทึกเสียง แต่ในอีกด้านหนึ่งกลับทำให้การบรรเลงวงพาทย์ค้องในกิจกรรมทางสังคมต่างๆ ลดน้อยลง โดยเฉพาะงานศพที่ปัจจุบันจะนิยมใช้เครื่องเสียงเปิดเพลงแห่แทนการจ้างวงแห่ เนื่องจากเป็นการลดค่าใช้จ่ายจากการจ้างวงแห่ได้มาก (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) ส่งผลให้วงพาทย์ค้องหลายวงต้องเลิกบรรเลงหรือยุบวงในที่สุด

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 3.8 ปกเทปเพลงแห่พาทย์ค้อง คณะหัวฝายสามัคคี อ.เมือง จ.เชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 25 ธันวาคม พ.ศ. 2555

ในปี พ.ศ. 2535 รัฐบาลในขณะนั้นได้แถลงนโยบายต่อรัฐสภาเกี่ยวกับงานวัฒนธรรม ต่อมาในปี พ.ศ. 2537 รัฐบาลได้ประกาศให้เป็นปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย ส่งผลต่อกระแสตื่นตัวในการอนุรักษ์วัฒนธรรมในท้องถิ่นมากขึ้น ในภาคเหนือปรากฏว่าตามวัดต่างๆ มีป้ายรณรงค์ “เรารักษ์วัฒนธรรมไทย” ตลอดจนสถานศึกษาได้ปลูกฝังเยาวชนเกี่ยวกับวัฒนธรรมของชาติ อันส่งผลต่อกระแสการหวนคืนของวัฒนธรรมหลายประการ โดยเฉพาะในดนตรีล้านนานั้น วงสะล้อ ซึง ขลุ่ย วงกลองและวงดนตรีต่างๆ ได้มีการเรียนการสอนในโรงเรียน และมีการจัดประกวดแข่งขันเกิดขึ้น แต่มิได้ส่งผลต่อวงพาทย์ค้องมากนัก จนในราวปี พ.ศ. 2544 เกิดวงพาทย์ค้องขึ้นสองวง คือ คณะก้องฟ้า อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ และคณะเทพวรารัตน์ อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่ โดยคณะก้องฟ้าได้นำเครื่องปี่พาทย์มอญเข้ามาใช้ประสมในวงพาทย์ค้องก่อน รวมถึงรางมอญสำหรับพาทย์เอกด้วย ทำให้วงพาทย์ค้องที่ใช้เครื่องปี่พาทย์มอญเป็นที่นิยมอีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้ค่านิยมของสังคมล้านนาที่เห็นวงพาทย์ค้องใช้เครื่องปี่พาทย์มอญนั้นมีมุมมองว่า เป็นการพัฒนาและสวยงาม (รัตกาล สิงห์แก้ว, 2556, สัมภาษณ์) โดยการใช้เครื่องมอญมาประสมนี้เอง ทำให้ราคาของวงพาทย์ค้องรูปแบบนี้สูงกว่าราคาค่าจ้างทั่วไป นอกจากการใช้เครื่องมอญแล้ว สองคณะนี้ยังมีรูปแบบการแต่งกายที่เป็นชุดเดียวกันทั้งคณะ ทำให้แลดูเป็นทีมและเรียบร้อยมากขึ้น

Copyright by Mahidol University

ตลอดจนนักดนตรีในวงทั้งสองส่วนใหญ่อยู่ในวัยนักศึกษา ทำให้ได้รับความนิยมว่าจ้างมาก ทั้งนี้ทั้งสองคณะยังคงแห่โดยไม่ใช้เครื่องดนตรีสากลมาประสมวง และในช่วงเดียวกันนี้ วงพาทย์ค้องคณะป่าบงศิลป์ได้รับความนิยมในส่วนที่สามารถบรรเลงเพลงแห่ประยุกต์ได้เสมือนจริง โดยได้รับความนิยมอย่างมากในงานปอยหลวง (เดช รินคำ, 2556, สัมภาษณ์)

กระแสความนิยมวงพาทย์ค้องในทศวรรษ 2540 ยังส่งผลต่อการเกิดขึ้นของวงพาทย์ค้องในระดับเยาวชนด้วย โดยเริ่มต้นจากคณะลูกเวียงกาน อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่ ได้รับการสนับสนุนเครื่องดนตรีวงพาทย์ค้องจากมูลนิธิพระบรมธาตุดอยสุเทพในปี พ.ศ. 2547 จนกลายเป็นกลุ่มเยาวชนแรกที่มีเครื่องพาทย์ค้อง (สายัณห์ กันธิยะ, 2556, สัมภาษณ์) ที่เป็นผลมาจากการสอนดนตรีพื้นเมืองของนายภานุทัต อภิชนาธงที่วัดลอยเคราะห์แก่กลุ่มเยาวชนในจังหวัดเชียงใหม่และใกล้เคียงอย่างกว้างขวาง ทำให้ดนตรีล้านนาในทุกมิติได้รับความนิยมและเยาวชนต่างตระหนักถึงคุณค่ามากขึ้น (ภานุทัต อภิชนาธง, 2556, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ยังเกิดกิจกรรมการประกวดแข่งขันวงพาทย์ค้องในปี พ.ศ. 2550 หลังจากไม่ได้จัดประกวดการแข่งขันพาทย์ค้องหลายปี (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์) ในงานมหกรรมคีตดนตรีล้านนา เทิดพระเกียรติ 80 พรรษามหาราชัน ณ พระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์ จังหวัดเชียงใหม่ จัดโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เทศบาลนครเชียงใหม่ มูลนิธิพระบรมธาตุดอยสุเทพ และมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ (บุญยิ่ง กันธวงค์, 2556, สัมภาษณ์) โดยมีผู้ร่วมประกวดทั้งระดับเยาวชนและประชาชนทั่วไป และมีการจัดแข่งขันที่วัดโลกโมฬีในประเพณีสงกรานต์ในระยะเวลาต่อมา จนในปี พ.ศ. 2555 ได้มีการจัดประกวดแข่งขันวงพาทย์ค้องชิงถ้วยพระราชทาน สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีขึ้นโดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรมเมื่อวันที่ 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2555 โดยเป็นภาพสะท้อนความนิยมวงพาทย์ค้องในปัจจุบัน หลังจากที่เสื่อมความนิยมไปในช่วงระยะหนึ่ง

นอกจากนี้ ในช่วงระยะเวลาที่ทำวิจัยนี้อยู่นี้ปรากฏพบว่า วงพาทย์ค้องแบบประยุกต์ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น ในบางคณะแห่นำเอาเพลงเพื่อชีวิต และเพลงสมัยนิยมต่างๆ มาบรรเลงมากขึ้น ทั้งนี้จากการศึกษาพบว่า มีการบันทึกเสียงวงพาทย์ค้องบรรเลงเพลงสมัยนิยมโดยคณะบีเอ็น บ้านน้อย อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ราวปี พ.ศ. 2536 แล้ว อีกทั้งกระบวนเพลงในการแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีนั้น ได้นำเอาเพลงล้านนาต่างๆ ที่บรรเลงเฉพาะวงมาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง เช่น การบรรเลงเพลงตั้งเชียงใหม่ และเพลงซออื่นๆ โดยการบันทึกเสียงวงพาทย์ค้อง รุ่งทิพย์สามยอด ของนายจตุพล แสนสมปาน เป็นต้น นับว่าเป็นการพัฒนารูปแบบการบรรเลงเพื่อการดำรงอยู่และตอบสนองสังคมอีกวาระหนึ่ง

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 3.9 การแข่งขันวงพาทย์ค้องชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จัดโดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม เมื่อ พ.ศ. 2555
ที่มา: ผู้วิจัย, 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2555

พัฒนาการของวงพาทย์ค้องในยุคปัจจุบัน (พ.ศ. 2500-ปัจจุบัน) จึงพบว่าเป็นการเปลี่ยนโฉมหน้าของวงพาทย์ค้องจนกลายเป็นแบบแผนในปัจจุบัน วงพาทย์ค้องได้ขยายจากการที่เป็นวงที่ใช้บรรเลงประโคมเท่านั้นกลายเป็นวงดนตรีสำหรับการฟังผ่านการบรรเลงเพลงลูกทุ่ง อีกทั้งเริ่มมีการนำเครื่องดนตรีสากลมาใช้บรรเลงประสมวง ทำให้สามารถบรรเลงเพลงลูกทุ่งได้เสมือนจริงมากขึ้น บทบาทของแนหน้อยเปลี่ยนไปอย่างสิ้นเชิง เริ่มใช้แนหน้อยแทนเสียงนักร้องสำหรับบรรเลงเพลงลูกทุ่ง นอกจากนี้ยังพบว่ากลเม็ดการบรรเลงวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนในปัจจุบันนั้น มีวงที่เป็นต้นแบบจำนวน 4 วง ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ได้แก่ วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน วงพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคี และวงพาทย์ค้องคณะเพชรพยอม สำหรับพื้นที่จังหวัดลำพูนได้แก่ วงพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจ เป็นต้น

พัฒนาการที่สำคัญของวงพาทย์ค้องยุคปัจจุบัน คือ วงพาทย์ค้องกลายเป็นวงดนตรีอาชีพ และมีการพัฒนาการเครื่องดนตรีให้งดงามมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะการนำฆ้องมอญและรางระนาดแบบปี่พาทย์มอญมาใช้ประสมวงพาทย์ค้อง ทำให้ราคาค่าจ้างสำหรับวงพาทย์ค้องมีราคาสูงขึ้น และมีค่านิยมสำหรับเครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญที่นำมาใช้ประสมใหม่นี้ว่า เป็นการพัฒนา ทำให้วงพาทย์ค้องดูน่าฟังน่าชมมากขึ้น เหล่านี้ ล้วนเป็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นในสมัยปัจจุบันทั้งสิ้น

Copyright by Mahidol University

3.3 เครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรี

3.3.1 เครื่องดนตรีวงพาทย์ค้อง

เครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้อง สามารถจำแนกตามการแบ่งหมวดหมู่ของ Hornbostel-Sachs ได้สามกลุ่ม คือ เครื่องเคาะตี (Ideophone) เครื่องหนัง (Membranophones) และเครื่องเป่า (Aerophone) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1.1.1 เครื่องเคาะตี (Ideophone)

เครื่องเคาะตีในวงพาทย์ค้อง ประกอบไปด้วย พาทย์เอก พาทย์ทุ้ม พาทย์เหล็ก และพาทย์ค้อง

พาทย์เอก

พาทย์เอกหรือระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสันนิษฐานการนำมาประสมวงพาทย์ค้องได้สองประเด็น ประเด็นแรกสันนิษฐานว่าคงจะนำมาประสมวงพาทย์ค้องในช่วงที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงเสด็จประทับเชียงใหม่เป็นการถาวร โดยได้รับอิทธิพลจากเครื่องดนตรีไทยคือ ระนาดเอก และประเด็นที่สองคือ วงพาทย์ค้องมีพาทย์เอกหรือระนาดเอกใช้มานานแล้ว จากหลักฐานศิลาจารึกวัดพระยืนที่ปรากฏคำว่า “พาทย์” และนอกจากนี้ยังมีการใช้คำว่า “การะสับ” โดยนักวิชาการภาษาล้านนาตีความว่า หมายถึงพาทย์เอกหรือระนาดเอก ลักษณะการบรรเลงพาทย์เอกหรือระนาดเอกนั้นก็ดูคล้ายกับระนาดเอกของดนตรีไทยอยู่บ้าง โดยมีขนบการตีแบบเก็บ กรอ และดำเนินทำนองแบบห่างๆ และตีเป็นคู่แปดแบบดนตรีไทย แต่ลักษณะที่สำคัญของลักษณะการบรรเลงพาทย์เอกคือ นิยมตีแบบโขยก และตีกรอแบบห่างๆ พาทย์เอกมีลูกพาทย์ (ลูกระนาด) ประมาณ 20-22 ลูก มีช่วงเสียงรวม 3 ช่วงทบ (Octave)

ลักษณะทางกายภาพของพาทย์เอกประกอบด้วยสามส่วนสำคัญ คือ ส่วนแรก คือส่วนที่ให้กำเนิดเสียง คือผืนพาทย์ ทำจากไม้เกล็ดหรือไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ เป็นต้น มีจำนวนของลูกพาทย์ประมาณ 20-22 ลูก แต่พาทย์เอกแบบพื้นเมืองเดิมนั้นไม่มีการกำหนดอย่างชัดเจนว่ามีกี่ลูก ส่วนที่สอง คือรางพาทย์ ลักษณะคล้ายกับระนาดเอกทุกประการ แตกต่างเพียงลักษณะทางกายภาพที่พาทย์เอกในดนตรีล้านนาจะมีลักษณะเฉพาะที่แสดงความเป็นพื้นบ้าน ในปัจจุบันมีการพัฒนารางพาทย์ให้สวยงามมากขึ้นโดยเฉพาะการแกะสลักและลงรักปิดทองเหมือนรางระนาดในดนตรีไทย เพียงแต่ลวดลายแกะสลักของรางพาทย์เอกจะแตกต่างโดยใช้ลวดลายเครือเถาที่ปรากฏในท้องถิ่นเป็นหลัก ส่วนที่สามคือไม้ตีพาทย์เอก จะใช้เฉพาะไม้แข็งเท่านั้น ทำจากไม้

Copyright by Mahidol University

เนื้อแข็งเช่นไม้ชิงชัน หรือทำจากเขาควายก็ได้ ก้านไม้ตีทำด้วยไม้ไผ่ ปัจจุบันมีการประยุกต์ใช้ไม้ที่หุ้มหัวไม้ด้วยรักตามแบบดนตรีไทย

ภาพที่ 3.10 พาทย์เอกของคณะลูกยองสืบสานล้านนา อ.ป่าซาง จ.ลำพูน
ที่มา: ผู้วิจัย, 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556

พาทย์ทุ้ม

เมื่อศึกษาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้ว พาทย์ทุ้มไม่ปรากฏในหลักฐานการบรรเลงดนตรีของชาวล้านนามาก่อน แต่เพิ่งมาปรากฏนับตั้งแต่ช่วงที่ได้รับอิทธิพลดนตรีไทยครั้งเมื่อพระราชชายา เจ้าดารารัศมีเสด็จกลับมาประทับเชียงใหม่ถาวร สันนิษฐานว่าได้นำระนาดทุ้มมาปรับใช้ในวงพาทย์ค้องและเรียกเครื่องดนตรีนี้เป็นภาษาพื้นเมืองว่า “พาทย์ทุ้ม” โดยตามประวัติการดนตรีไทยนั้น ระนาดทุ้มเพิ่งประดิษฐ์คิดค้นขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เพื่อใช้บรรเลงคู่กับระนาดเอก

ลักษณะการบรรเลงพาทย์ทุ้มไม่เหมือนระนาดทุ้มของดนตรีไทยอย่างสิ้นเชิง แต่บรรเลงคล้ายกับทางฆ้องและแปรทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะทั้งการตีเป็นคู่แปด การตีกรอและการตีสลับมือ ทั้งนี้ ระบบการเทียบเสียงของพาทย์ทุ้มพบว่ามีรูปแบบการเรียงเสียงที่แตกต่างกันในแต่ละคณะ

ลักษณะทางกายภาพของพาทย์ทุ้มประกอบด้วยผืนพาทย์ทุ้ม ทำด้วยไม้ไผ่ ไม้เกล็ดหรือไม้ชิงชัน ไม้มะหาด หรือไม้ประดู่ก็ได้แล้วแต่พรรณไม้ที่ปรากฏในท้องถิ่น มีจำนวนลูกพาทย์ตั้งแต่ 15-18 ลูก และไม่มีการกำหนดชัดเจนว่าต้องมีกี่ลูก รางพาทย์ทำจากไม้เนื้ออ่อน เช่นไม้ขนุน ไม้สัก เป็นต้น รางพาทย์ทุ้มมีรูปลักษณ์คล้ายกับระนาดทุ้มทุกประการ

Copyright by Mahidol University

แตกต่างเพียงลวดลายที่ใช้ลวดลายที่ปรากฏในท้องถิ่น ไม้ตีพาทย์ทุ้มหัวไม้จะทำจากวัสดุที่ให้เสียงที่ทุ้มนุ่มนวลเหมือนระนาดทุ้มในดนตรีไทย มีการใช้ไม้เป็นแกนหัวไม้แล้วพันด้วยผ้า บ้างก็เอาพลาสติกหรือยางมาทำเป็นหัวไม้พาทย์ และก้านไม้ตีทำจากไม้ไผ่เหมือนไม้ตีพาทย์เอก

ภาพที่ 3.11 พาทย์ทุ้มของคณะลูกยองสืบสานล้านนา อ.ป่าซาง จ.ลำพูน
ที่มา: ผู้วิจัย, 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556

พาทย์เหล็ก

จากการศึกษาพบว่าไม่ปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนว่ามีการเริ่มใช้พาทย์เหล็กในวงพาทย์ค้องตั้งแต่เมื่อใด จากหลักฐานสามารถสรุปการนำพาทย์เหล็กมาใช้ในวงพาทย์ค้องได้สองประการ ประการแรก ล้านนารับเอาพาทย์เหล็กจากดนตรีมอญปรากฏพาทย์เหล็กในชื่อ “ปี๊ตกาล่าปะซอล” ในวงดนตรีมอญที่เรียกว่า “วงกว่านกว๊าด” โดยมอญและล้านนามีความสัมพันธ์ด้วยดีมาโดยตลอด อย่างเช่นการแลกเปลี่ยนพระสงฆ์เพื่อไปศึกษาพระพุทธศาสนาที่เมืองพุกาม รวมถึงการค้าขายระหว่างเมือง ประเด็นการรับเข้ามาเมื่อใดนั้นเมื่อพิจารณาหลักฐานจากตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างล้านนากับมอญแล้ว โดยอาจเริ่มความสัมพันธ์ตั้งแต่อาณาจักรหริภุญไชย มีหลักฐานในจามเทวีวงศ์ได้กล่าวถึงยุคต้นของราชวงศ์จามเทวี ราวพุทธศตวรรษที่ 15 ว่า เมืองหริภุญไชยเกิดโรคระบาดหนักจนต้องอพยพผู้คนไปอยู่ที่เมืองสะเทิมและหงสาวดีเป็นการชั่วคราว ภายหลังเมื่อโรคระบาดสงบลงก็อพยพกลับมา นอกจากนี้ในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ได้กล่าวถึงพญามังรายสร้างพระพุทธรูป 5 องค์ตามคำแนะนำของพระกัสสัปปะ ณ วัดกานโถม เวียงกุมกาม โดยได้ทรงอธิษฐานว่าจะทรงตีเอาเมืองหงสาวดี หากเจ้าเมืองหงสาวดีทรงอ่อนน้อมต่อพระองค์ จะทรงสร้างพระวิหารเพื่อเป็นที่ประดิษฐาน เมื่อทรงยกทัพไปกรุงหงสาวดี พระเจ้ากรุงหงสาวดีได้กระทำการอันอ่อนน้อมและ

Copyright by Chiang Mai University

ถวายเครื่องบรรณาการแก่พญามังราย รวมถึงนางพายโคอันเป็นพระธิดาของพระเจ้ากรุงหงสาวดีด้วย โดยตำนานได้กล่าวถึงการพิธีอภิเษกว่า

> *"...คันว่าได้นางพายโคมาเปนราชเทวีแห่งตนแล้ว ค็มีความชมชื่นยินดีมากนัก พระญาทัง 2 มาชุ่มนุมกันที่น้ำแม่อาสาที่นั้น ค็ให้ไพร่ไททังหลายอิ่มด้วยเข้า เหล้า ชิ้นปลาอาหารทังหลาย แล้วค็หื้อเหล้นมโหสรพ 3 วัน 3 คืน แล้วกะทำราชไมตรีสนิทติดต่อกันเปนทัฬหิตต์บัวรมวณชู่อัน แล้วเจ้าพระญามังรายค็อำลามาสู่บ้านเมืองแห่งตน แล้วเสนาอามาจจ์ค็อุสสาราชภิเสกนางพายโคหื้อเปนราชเทวีหั้นแล..."* (ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่, 2538, หน้า 28)

จากความสัมพันธ์ระหว่างสองเมืองโดยการอภิเษกระหว่างพญามังรายและธิดาเจ้ากรุงหงสาวดีในครั้งนั้นน่าจะทำให้เกิดเส้นทางการค้าระหว่างเชียงใหม่สู่หัวเมืองมอญ หลักฐานต่อมาถึงความสัมพันธ์ระหว่างล้านนากับมอญใน พ.ศ. 2302 มีการรบกันระหว่างพม่าและมอญ เมื่อมอญแพ้จึงอพยพมาสู่เมืองเชียงใหม่ ความจากตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ว่า

> *"...ศก 1121 ตัว ปลีกัดเหม้า เดือนเจียงดับ เจ้าองค์คำจุตติ ท่านเสวิยเมืองได้ 32 ปลี สกเดียวนี้ เดือน 3 เจ้าจันตนลูกเจ้าองค์คำขึ้นแท่นเสวิยเมืองเชียงใหม่ สกเดียวนี้ เดือน 4 ออก 7 ค่ำ ม่านแมงรงยกทับเข้ามาเถิงเกาะลม เมงแลม่านรบกัน ม่านตายเปนอันมาก เมงมีคนบ่หลาย แตกม่านเปนระส่ำระสาย เมงทังหลายพาคนครัวเข้ามาเมืองเชียงใหม่..."* (ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่, 2538, หน้า 103)

การอพยพครั้งใหญ่ของชาวมอญมาสู่เชียงใหม่ตามตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2357 ในสมัยที่ล้านนาเป็นเมืองประเทศราชแห่งสยาม ครั้งนั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงมีพระราชโองการให้พระเจ้ากาวิละส่งชาวมอญลงไปกรุงเทพ ความจากตำนานว่า

Copyright by Mahidol University

"...อยู่มาเถิงสกราช 1176 ตัว ปลีกาบเส็ด เดือน 6 เมง มุตตุ ฟื้นม่าน ยกอุพพยุครอบครัวเข้ามาเมืองเชียงใหม่ 5000 ครัว เข้าไพ ณ กรุงเทพพพระมหานคอรแตวนมาก สมเด็จเอกราชะมหากระสัตรเจ้ามีสุภอักษอรขึ้นมาเถิงสมเด็จพระเจ้าเชียงใหม่ หื้อส่งครัวเมงลงไพ..."

"...ไพเถิง ณ วัน 3 เดือน 10 ทุติยะ แรม 4 ค่ำ เถิง ณ กรุงเทพพระมหานคอร เข้าเฝ้าเอกราชะพระมหากระสัตรเจ้า เอาคนครัวเมงเข้าทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย พระมหากระสัตรก็ทือชอบแม่น ประทานเงินคำเสื้อผ้าต้อนรับขับสู้เลี้ยงดูด้วยเข้าปลาอาหารส้มหวาน เหล้นละเมงละคอร ขับฟ้อน เหล้นมโหสรพอุ่นงันเปนมหาปางอันใหย่..." (ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่, 2538, หน้า 150-151)

ภาพที่ 3.12 พาทย์เหล็กของคณะลูกยองสืบสานล้านนา อ.ป่าซาง จ.ลำพูน
ที่มา: ผู้วิจัย, 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556

การที่ตำนานระบุว่า "เหล้นละเมงละคอร ขับฟ้อน เหล้นมโหสรพอุ่นงันเปนมหาปางอันใหย่" แสดงให้เห็นว่า การอพยพของชาวมอญนั้น ได้นำวัฒนธรรมดนตรีและนาฏศิลป์เข้ามาด้วย จากหลักฐานสามารถวิเคราะห์ประการแรกได้ว่า ล้านนาคงรับเอาพาทย์เหล็กจากวัฒนธรรมมอญ ประการที่สอง กล่าวคือ วงพาทย์ค้องรับเอาพาทย์เหล็กจากอิทธิพลดนตรีไทย คือ ระนาดเอกเหล็ก โดยเป็นที่ทราบกันดีว่าระนาดเอกเหล็กนั้นเกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จ

พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ภายหลังการปรับปรุงการดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนาของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีนั้น ก็ได้รับเอาแบบแผนเครื่องดนตรีระนาดเหล็กเข้ามาใช้ในวงพาทย์ ส่วนประการที่สาม พาทย์เหล็กน่าจะเป็นวัฒนธรรมร่วมที่พบว่าในวงดนตรีตามวัฒนธรรมต่างๆ ทั้งพม่า ล้านนา และไทใหญ่หรือสิบสองพันนานั้น ต่างก็มีพาทย์เหล็กใช้ประสมวง ไม่ว่าจะเป็นลักษณะรูปแบบวงแบบปี่พาทย์หรือพาทย์ค้องตลอดจนวงเครื่องสาย

ลักษณะทางกายภาพของพาทย์เหล็กมีลูกพาทย์จำนวน 15-20 ลูก ทั้งนี้ไม่มีการกำหนดตายตัว ลักษณะผืนของพาทย์เหล็กทำมาจาก “เหล็กตีนล้อ” หมายถึง เหล็กที่ใช้หุ้มล้อเกวียน แตกต่างจากระนาดเหล็กของไทยที่ใช้เหล็กหรือทองเหลืองหล่อเป็นแท่ง วางบนรางที่ทำจากไม้หรือร้อยเชือกขึงแบบพาทย์เอกและพาทย์ทุ้ม ลักษณะภายนอกของรางพาทย์เหล็กคล้ายกับระนาดเหล็กของไทย แตกต่างเพียงลวดลายประดับและรายละเอียดของรูปทรงเท่านั้น ไม้ตีพาทย์เหล็กทำจากไม้เนื้อแข็ง ก้านไม้ตีทำจากไม้ไผ่

พาทย์ค้อง

มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ปรากฏคำว่า “พาทย์” และคำว่า “ค้อง” มานานแล้วจากหลักฐานจากศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. 1913 แต่การใช้คำนี้คู่กันได้ปรากฏในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ขณะบรรยายเหตุการณ์บ้านเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2345 กล่าวคือในช่วงที่ล้านนาเป็นเมืองประเทศราชแห่งสยามแล้ว มีนักวิชาการสันนิษฐานว่าเดิมวงพาทย์ค้องคงมีแต่พาทย์ค้องและแนเป็นเครื่องดำเนินทำนองเท่านั้น ภายหลังได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยจึงได้รับเอาระนาดเอก ระนาดทุ้มมาปรับปรุงโดยเรียกชื่อตามภาษาล้านนาว่า “พาทย์เอก” และ “พาทย์ทุ้ม”

ลักษณะทางกายภาพทางเสียงของพาทย์ค้องนั้น เดิมไม่มีการกำหนดชัดเจนว่าลูกฆ้องลูกแรกจะเป็นเสียงใด โดยทั่วไปมักจะตั้งเสียงตามลักษณะที่เอื้ออำนวย เช่น หากลูกฆ้องทั้งวงมีเสียงสูง ก็จะไม่ปรับให้เสียงต่ำดังเช่นการถ่วงตะกั่วฆ้องของดนตรีไทย โดยในวงพาทย์ค้องไม่มีการใช้ตะกั่วถ่วงดังเช่นดนตรีไทย แต่จะใช้ยางไม้ที่เรียกว่า “ขี้ตังนี” หรือยางชันโรง เมื่อนำพาทย์ค้องของแต่ละวงมาเปรียบเทียบกันพบว่าเสียงมักจะไม่เท่ากัน แต่ในปัจจุบันมีการหยิบยืมระบบเสียงฆ้องวงของดนตรีไทยมาปรับใช้ ทำให้เกิดมาตรฐานเสียงในวงพาทย์ค้องขึ้นอย่างมาก โดยมีการตั้งเสียงพาทย์ค้องลูกแรกเป็นเสียงเรต่ำหากใช้ระบบเสียงปี่พาทย์ โดยมีลูกฆ้องทั้งหมดประมาณ 16 ลูก ทั้งนี้ไม่มีการกำหนดตายตัว

ลักษณะทางกายภาพของพาทย์ค้องประกอบด้วยส่วนหลักๆ 3 ส่วน คือ ส่วนแรก ลูกฆ้อง ลูกฆ้องที่ใช้ในวงพาทย์ค้องบางทีเรียกว่า “ลูกค้องเมือง” โดยทำจากโลหะ

Copyright by Mahidol University

จำพวกทองเหลืองผสมดีบุก ปัจจุบันในบริเวณจังหวัดในกลุ่มภาคเหนือไม่มีการทำลูกฆ้องแบบพื้นเมืองอีกแล้ว หากจะหาซื้อนั้นต้องข้ามประเทศไปซื้อที่จังหวัดท่าขี้เหล็ก ประเทศพม่าที่ยังมีการทำลูกฆ้องลักษณะนี้อยู่ ลักษณะทางกายภาพพบว่า ลูกค้องของล้านนาจะมีลักษณะทางกายภาพคล้ายลูกค้องของพม่ามาก ความทรงจำเรื่องการรับวัฒนธรรมการทำฆ้องมาจากฝ่ายพม่านั้น ปรากฏในบันทึกของร้อยเอก พระวิภาคภูวดล (Mr.James Fitzroy McCarthy) เจ้ากรมเหมืองแร่สมัยรัชกาลที่ 5 กล่าวถึงประวัติศาสตร์ของเชียงใหม่ว่า

> *"...พญาเมืองราย (เม็งราย) ครองอยู่ 3 ปี ก็สร้างเมืองเชียงราย ในปี จ.ศ. 624 (ค.ศ. 1262) และสร้างเมืองฝางใน จ.ศ. 624 ทำสงครามกับลำพูนอยู่ 7 ปี จึงยึดเมืองได้ สร้างเวียงกุมกามอยู่ 5 ปี จึงเสร็จ เข้าใจว่าที่ตั้งอยู่ระหว่างเชียงใหม่และลำพูนปัจจุบัน ตอนนี้ชายาคือนางใก้ก่อ (Pai Ko) ไปอังวะและพานักทำฆ้องกลับมาเชียงราย ถึง จ.ศ. 657 ก็สร้างเชียงใหม่ องค์พญาสวรรคตด้วยฟ้าผ่าเมื่อชนมายุได้ 80 พรรษาใน จ.ศ. 680..."*
> (พระวิภาคภูวดล, 2533, หน้า 208)

ภาพที่ 3.13 พาทย์ค้องของคณะเพชรรุ่งนาฏราช อ.สันกำแพง จ.เชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556

Copyright© by Chiang Mai University

การมัดลูกค้องกับร้านค้องใช้เชือกที่หาได้ในท้องถิ่น ไม่กำหนดตายตัวว่าต้องเป็นหนังแต่อย่างใด ส่วนที่สองคือร้านค้อง หรือเรียกตามภาษาถิ่นว่า “รางค้อง” ในอดีตทำจากหวายเฉกเช่นร้านฆ้องวงของดนตรีไทย ปัจจุบันหาหวายได้ยากจึงมีการเชื่อมเหล็กทำเป็นร้านฆ้องแทน โดยสามารถแยกเป็นสองส่วนเพื่อความสะดวกในการขนย้าย และส่วนที่สามคือไม้ตีฆ้อง หัวไม้ฆ้องในอดีตทำจากหนังสัตว์ เช่นหนังวัว หนังควาย เป็นต้น ก้านไม้ตีทำจากไม้ชนิดต่างๆ ที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น ปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงเอาวัสดุต่างๆ มาใช้ทำหัวไม้ฆ้อง เช่น ลูกกอล์ฟ เป็นต้น

สว่า

สว่า เป็นเครื่องดนตรีที่เรียกตามภาษาท้องถิ่น โดยเป็นการเรียกชื่อเลียนเสียงของเครื่องดนตรีนี้ สว่า หมายถึงฉาบ ในวงพาทย์ค้องนิยมบรรเลงสว่าสองขนาด คือ สว่าขนาดกลางและสว่าขนาดใหญ่ ส่วนสว่าขนาดเล็กใช้ประสมวงสะล้อ ซึง ขลุ่ย และเรียกชื่อเฉพาะว่า “แสว่” มีหน้าที่สอดประสานจังหวะซึ่งกันและกันอย่างลงตัวกับกลองเต่งถิ้งและกลองปังปัง ลักษณะทางกายภาพของสว่าทำจากทองเหลืองผสม ลักษณะคล้ายจาน เจาะรูตรงกลางเพื่อร้อยเชือกไว้สำหรับจับตี ลักษณะการตีเป็นการตีเฉือนขอบสว่า เพื่อให้เสียงดัง “สว่า”

ภาพที่ 3.14 สว่าในวงพาทย์ค้องเมื่อ พ.ศ. 2512

ที่มา: Dyck, Gerald P. (2009). *Musical journeys in Northern Thailand*. Assonet, MA: Written and self-published and printed by Minuteman Press of Fall River. Page 140.

Copyright by Mahidol University

สิ้ง

สิ้ง หรือ ฉิ่ง เป็นชื่อที่เรียกตามการเลียนเสียงเครื่องดนตรี เมื่อพิจารณาตามหลักการทางภาษาแล้ว ล้านนาไม่มีพยัญชนะ ฉ ใช้ จึงทำให้เรียกเครื่องดนตรีนี้ตามเสียงที่เกิดขึ้นว่า “สิ้ง” ลักษณะทางกายภาพรวมถึงวัสดุที่ใช้สร้างเครื่องดนตรีก็มีลักษณะคล้ายสว่า เพียงแต่ขอบสิ้งมีขนาดที่สั้น และสิ้งหนากว่าฉาบมาก ลักษณะทั่วไปไม่เหมือนฉิ่งของดนตรีไทย แต่เป็นลักษณะผสมกันระหว่างฉิ่งและฉาบ สิ้งเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงคู่กับสว่าในวงพาทย์ค้อง ต่อมาภายหลังจึงมีการนำฉิ่งของดนตรีไทยเข้ามาใช้แทนและลดบทบาทของสิ้งไปในที่สุด

ภาพที่ 3.15 สิ้ง หรือฉิ่งในวงดนตรีล้านนา
ที่มา: ยงยุทธ ธีรศิลป์ และ ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง. (2551). ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคเหนือ ใน *ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง* (หน้า 295-362). กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ. หน้า 309.

3.1.1.2 เครื่องหนัง (Membranophones)

เครื่องหนังในวงพาทย์ค้อง ประกอบไปด้วย กลองปังปั้งและกลองเต่งถิ้ง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะของวง โดยมีรายละเอียดของเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

กลองปังปั้ง

กลองปังปั้งเป็นชื่อเรียกตามการเลียนเสียงเช่นกัน (Onomatopoeia) โดยเรียกหน้าใหญ่ว่า “หน้าปัง” ให้เสียงปัง คือเสียงต่ำ และเรียกหน้าเล็กว่า “หน้าปั้ง” ให้เสียงปั้ง

คือเสียงสูงกว่า ลักษณะกรรมวิธีการสร้างก็คล้ายกลองเต่งถิ้ง แต่มีขนาดที่เล็กกว่ามาก ในวงพาทย์ค้องนั้นย่อมต้องมีกลองป่งปั้งบรรเลงคู่กับกลองเต่งถิ้งเสมอ มีหน้าที่สอดประสานหน้าทับซึ่งกันและกัน

ภาพที่ 3.16 กลองป่งปั้ง (ขนาดเล็ก) และกลองเต่งถิ้งของวงพาทย์ค้องคณะป่าบงศิลป์ อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 2 กุมภาพันธ์ 2556

กลองเต่งถิ้ง

กลองเต่งถิ้งหรือบางท้องถิ่นเรียกว่า กลองปุ๋มผิ้ง ในจังหวัดลำปางเรียกว่า กลองเต่งถิ้ง ล้วนหมายถึงกลองสองหน้าขนาดใหญ่เช่นเดียวกัน โดยการเรียกกลองเต่งถิ้งไม่มีปรากฏจากเอกสารหลักฐานว่าเรียกกันมาแต่เมื่อใด ในหลักฐานจากศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. 1913 มีคำจารึกเป็นภาษาบาลีว่า “มรทงค์” แปลว่า กลองสองหน้า ซึ่งน่าจะหมายถึงกลองป่งปั้งหรือกลองเต่งถิ้งที่มีลักษณะสองหน้า การเรียกชื่อกลองนี้ว่า “เต่งถิ้ง” นั้นเป็นการเรียกตามเสียงของเครื่องดนตรีที่ได้ยินตามหลักการภาษาเลียนเสียง (Onomatopoeia)

ลักษณะทางกายภาพของกลองเต่งถิ้ง หุ่นกลองทำจากไม้เนื้ออ่อนที่ง่ายต่อการขุด เช่น ไม้ขนุน ไม้มะม่วง ขึงหน้ากลองทั้งสองด้านด้วยหนังวัว เรียดหน้ากลองทั้งสองด้วยหนังวัวหรือเชือก ถ่วงเสียงหน้าเล็กและหน้าใหญ่ด้วย "จ่ากลอง" จ่ากลองที่นิยมใช้ถ่วงหรือติด

Copyright by Mahidol University

กลองเต่งถิ้งในปัจจุบันมีสามอย่าง อย่างแรก เป็นแบบดั้งเดิมทำจากขนมจีนบดด้วยขี้เถ้าใบตองแห้ง อย่างที่สองทำจากกล้วยตากบดผสมขนมโก๋ และอย่างที่สามคือกาวดินน้ำมัน ทั้งนี้กาวดินน้ำมันเป็นที่นิยมมากในหมู่นักดนตรีล้านนา เนื่องจากไม่ทำลายหนังหน้ากลองและใช้ได้นาน ลักษณะทางกายภาพของกลองเต่งถิ้งคล้ายกับตะโพนมอญทุกประการ แตกต่างเพียงหนังเรียดที่มีการเรียดแบบห่างๆ หรือใช้เชือดเรียดแทน

ภาพที่ 3.17 กลองเต่งถิ้งของคณะธนรัตน์ศิลป์ อ.สันป่าตอง จ.เชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2556

ลักษณะเสียงของกลองเต่งถิ้งมีความน่าสนใจ เพราะหากพิจารณาตามหลักสวนศาสตร์ทางดนตรี (Music Acoustic) แล้ว วัสดุที่มีมวลมากว่าย่อมให้เสียงที่ต่ำกว่าวัสดุมวลน้อยกว่า แต่เสียงของกลองเต่งถิ้งหน้าเล็กกลับให้เสียงที่ต่ำกว่าหน้าใหญ่ (หน้าเล็กเสียงเต่ง – หน้าใหญ่เสียงถิ้ง) หน้าที่ของกลองเต่งถิ้งในวงพาทย์ค้องเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในการกำกับจังหวะ และนอกจากนี้ยังเป็นเครื่องดนตรีที่อัตราจังหวะช้า-เร็วของเพลงได้เป็นอย่างดี

3.1.1.3 เครื่องเป่า (Aerophones)

เครื่องเป่าในวงพาทย์ค้อง ประกอบไปด้วย แนหน้อย แนหลวง และแนตัด ทั้งนี้ในปัจจุบันไม่มีการนำแนตัดมาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องแล้ว

Copyright© by Mahidol University

แนหน้อย

แนหน้อย หมายถึง เครื่องเป่าล้านนาที่ใช้ลิ้นในการกำเนิดเสียง เอกสารโบราณเรียกแนว่า “สรไน” ดังปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. 1913 โดยความหมายของคำว่าสรไนนั้น อุดม อรุณรัตน์ (2526, หน้า 46) ได้ให้ความหมายไว้ว่า สรไน (Saraniaya) มาจาก สร (sara) กับ เนยฺย (neyya) สรนั้นหมายถึงเสียงดนตรี (Musical Sound) เนยฺย หมายถึง พึงนำ (to be let) รากศัพท์ของคำนี้มากจาก นี (ni) คือ นำไปแล้ว ดังนั้นคำว่าสรไนจึงหมายถึง พึงนำไปแล้วซึ่งเสียงดนตรี (to be let the musical sound)

เหตุที่มีการจารึกแนเป็นสรไนนั้น สามารถพิจารณาจากหลักฐานได้ว่าเดิมทีล้านนาในช่วงราชวงศ์มังรายเรียกแนว่า “สรไน” ซึ่งเป็นภาษาบาลี ความนิยมภาษาบาลีเกิดจากความเจริญรุ่งเรืองทางพระพุทธศาสนาของชาวล้านนาที่ได้มีการแลกเปลี่ยนปฏิสัมพันธ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับเมืองพุกาม ดังปรากฏหลักฐานการส่งสมณะทูตชาวล้านนาไปศึกษาพระพุทธศาสนาที่เมืองพุกามรวมถึงเมืองลังกาด้วย ความรุ่งเรืองดังกล่าวได้ปรากฏในการสังคายนาพระไตรปิฎกครั้งที่ 8 ของโลกที่วัดเจ็ดยอดโพธาราม นอกจากนี้ยังปรากฏวรรณกรรมภาษาบาลีที่แสดงภูมิรู้ของชาวล้านนาในยุคนั้น เช่น ชินกาลมาลีปกรณ์ จามเทวีวงศ์ ปัญญาสชาดก เป็นต้น ภายหลังปรากฏการเรียกเครื่องดนตรีนี้ว่า “แน” ดังหลักฐานจากตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ในช่วง พ.ศ. 2339 ทั้งนี้สามารถสันนิษฐานการเรียกชื่อเครื่องดนตรีนี้ได้สามประการ คือ

1) เรียกจากการได้รับอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมเมื่อครั้งพม่ายึดครองเมืองเชียงใหม่ โดยพม่ามีวงปี่พาทย์ชื่อว่า “วงซางวาย” มีเครื่องเป่าใช้ลิ้นในการกำเนิดเสียงเรียกว่า “แน” (Hne) ด้วย โดยวงซางวายของพม่าใช้แนในการบรรเลงถึงสามขนาด วิเคราะห์จากหลักฐานได้ว่าสรไนของล้านนาภายหลังพม่าปกครองจึงได้รับอิทธิพลการเรียกชื่อเครื่องดนตรีจากพม่ากลายเป็นแน แต่เชื่อว่าล้านนาคงไม่ได้รับเอาแนแบบอย่างพม่าจากเหตุผลการตกค้างทางวัฒนธรรมที่มีมาก่อนหน้าตั้งแต่หริภุญไชย

2) เรียกตามลังกา สุจิตต์ วงษ์เทศ (2553, หน้า 80) เสนอว่าปี่แนล้านนารับมาจากลังกาว่า หะระแนวะ หากเป็นดังที่สุจิตต์เสนอนั้น พม่าน่าจะได้รับอิทธิพลชื่อเรียกจากลังกาดังกล่าวด้วย แล้วล้านนารับเข้ามาทั้งสองทาง คือ พม่าและลังกา

3) เรียกตามลักษณะภาษาเลียนเสียงตามลักษณะเสียงที่ได้ยิน (Onomatopoeia) นอกจากเรียกแนแล้วยังเรียกเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น กลองเต่งถิ้ง กลองปังปัง เป็นต้น

ลักษณะทางกายภาพของแนประกอบไปด้วยสามส่วนหลักคือ

Copyright by Mahidol University

1) ส่วนให้กำเนิดเสียง ประกอบไปด้วยลิ้นแน หลี้แน (กำพวด) และแป๋แหว๋แน (ที่บังลม) เสียบต่อกับเลาแน โดยการที่จะปรับระดับเสียงสูงต่ำขึ้นอยู่กับลิ้นแนและหลี้แนเป็นปัจจัยแรก

2) ส่วนปรับระดับเสียง คือ เลาแน มีรูทั้งหมด 7 รู ไม่มีรูนิ้วค้ำ ให้เสียงประมาณ 14 เสียง (2 Octave)

3) ส่วนขยายเสียง คือ ถวาแน มีลักษณะคล้ายลำโพงขยายเสียง ทำจากทองเหลือง โดยมัดเชือกหรือประกอบต่อกับเลาแน โดยระดับเสียงสูงต่ำสามารถปรับที่ถวาแนได้ เป็นปัจจัยที่สองนอกจากหลี้แน

ภาพที่ 3.18 แนหน้อยขณะบรรเลง คณะศิษย์เก่าขันแก้ว อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 22 มกราคม 2555

แนหลวง

แนหลวง หมายถึง แนขนาดใหญ่ให้เสียงที่ทุ้มต่ำกว่าแนหน้อย ลักษณะทางกายภาพของแนหลวงคล้ายกับปี่มอญ ลักษณะการบรรเลงของแนหลวงจะเป็นการช่วยอุ้มเสียงของวงให้มีความทุ้มต่ำบ้าง ลักษณะทางกายภาพมีขนาดที่ใหญ่กว่าและให้เสียงที่ทุ้มต่ำกว่าแนหน้อยอีกช่วงทบ

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 3.19 แนหลวงขณะบรรเลง คณะศิษย์เก่าขันแก้ว อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 22 มกราคม 2555

นอกจากนี้ยังมีแนอีก 1 ขนาด มีการใช้บรรเลงในอดีต คือ แนตัด หรือแนหลิบ เป็นแนขนาดพิเศษที่มีขนาดเล็กกว่าแนหน้อย จากการสัมภาษณ์พ่อครูอินทรัตน์ มูลชัยลังกา หัวหน้าวงเชียงยืนได้ให้ข้อมูลว่า ในอดีตการบรรเลงวงพาทย์ค้องมีการบรรเลงแนตัดร่วมด้วย ลักษณะเสียงของแนตัดจะสูงกว่าแนหน้อยไปอีก 1 ช่วงทบ (Octave)

3.3.2 รูปแบบการประสมวงดนตรี

รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้อง สามารถจำแนกตามลักษณะวงได้ 3 ลักษณะ คือ รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องแบบพื้นเมือง รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องแบบประยุกต์ และรูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องโดยใช้เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ โดยมีรายละเอียดการประสมวงในแต่ละรูปแบบดังนี้

3.3.2.1 การประสมแบบพื้นเมือง

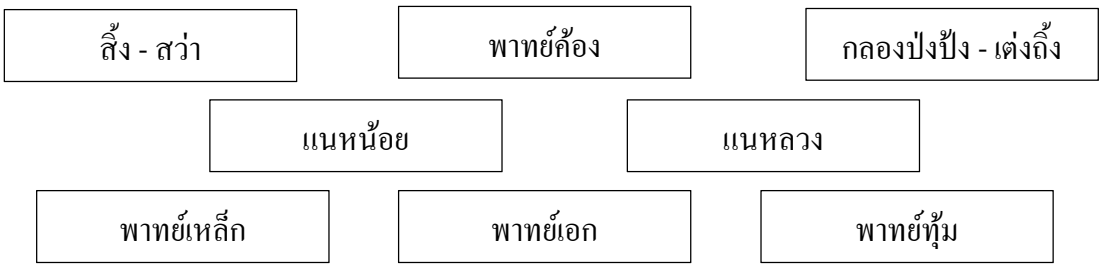
การประสมวงในลักษณะนี้สามารถจำแนกออกเป็นสองประเภทตามโอกาสที่บรรเลง คือ กรณีบรรเลงทั่วไป และกรณีบรรเลงประกอบการฟ้อนผี ตัวอย่างที่จะนำเสนอดังต่อไปนี้ เป็นตัวอย่างการประสมวงที่นิยมยึดถือกันอย่างทั่วไป บางท้องที่อาจมีความแตกต่างจากตัวอย่างที่ยกมานำเสนอได้

Copyright by Mahidol University

กรณีบรรเลงทั่วไป

การบรรเลงทั่วไป หมายถึงการบรรเลงวงพาทย์ค้องงานต่างๆ ยกเว้นการบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีบรรพบุรุษ สามารถจำแนกได้ สองรูปแบบ คือ ตั้งพาทย์ทุ้มอยู่ด้านซ้ายของพาทย์เอก ตามรูปแบบการประสมวงดนตรีไทย และตั้งพาทย์ทุ้มอยู่ด้านขวาของพาทย์เอก

ภาพที่ 3.20 การประสมวงโดยตั้งพาทย์ทุ้มอยู่ด้านซ้ายพาทย์เอกของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว
ที่มา: ผู้วิจัย, 22 มกราคม พ.ศ. 2555



Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 3.21 รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องแบบพื้นเมืองโดยให้พาทย์ทุ้มอยู่ด้านซ้ายพาทย์เอก
ที่มา: ผู้วิจัย

กรณีบรรเลงประกอบการฟ้อนผี

การประสมวงเพื่อบรรเลงประโคมในการฟ้อนผีบรรพบุรุษนั้น จะแตกต่างจากรูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องโดยทั่วไป กล่าวคือ จะมีการนำกลองเต่งถิ้งมาตั้งไว้ในแนวเดียวกับพาทย์เอกด้านหน้าวง เพื่อให้ร่างทรงสามารถกราบไหว้กลองเต่งถิ้งได้โดยสะดวก เนื่องจากมีความเชื่อว่า กลองเต่งถิ้งเป็นที่สิงสถิตของผีครู ดังนั้นหลังจากร่างทรงได้ประทับทรงแล้ว เมื่อจะลงข่วงฟ้อนจะต้องแสดงความเคารพกับกลองเต่งถิ้งเสียก่อนแล้วจึงจะฟ้อนได้ แสดงนัยยะสำคัญเกี่ยวกับกลองเต่งถิ้งว่า น่าจะเป็นกลองที่เก่าแก่คู่กับวงพาทย์ค้องมาตั้งแต่แรก ร่างทรงจึงต้องแสดงความเคารพก่อนเสมอ ทั้งนี้รูปแบบการตั้งกลองเต่งถิ้งนั้นไม่มีแบบแผนแน่ชัดว่าตั้งไว้ด้านใด

ภาพที่ 3.22 การตั้งกลองเต่งถิ้งไว้ด้านหน้าวงในกรณีบรรเลงประกอบพิธีฟ้อนผีของคณะเพชรรุ่งนาฏราช อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 15 พฤษภาคม 2556

3.3.2.2 การประสมเครื่องปี่พาทย์มอญ

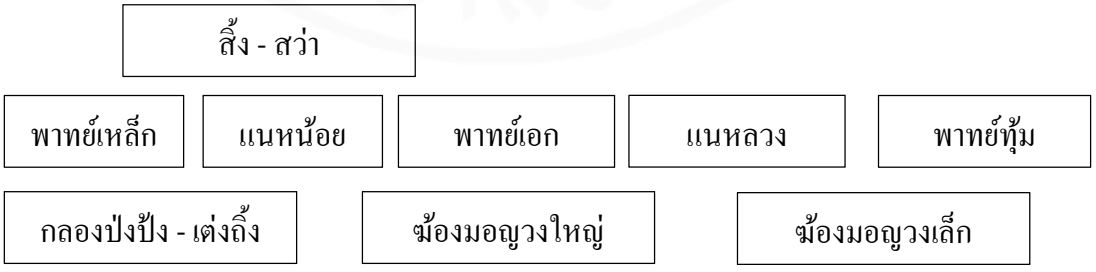
รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องโดยใช้เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ สามารถจำแนกได้เป็นสามลักษณะ คือ

ก. รูปแบบของวงพาทย์ค้องคณะเชียงยืนและคณะรักษ์ศิลป์ รูปแบบนี้มีลักษณะการประสมวงคล้ายกับวงปี่พาทย์มอญ โดยให้ฆ้องมอญอยู่ด้านหน้า ส่วนพาทย์เอก พาทย์ทุ้ม พาทย์เหล็ก แนหลวง แนหน้อย และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ อยู่ด้านหลังในแถวถัดมา

Copyright© by Mahidol University

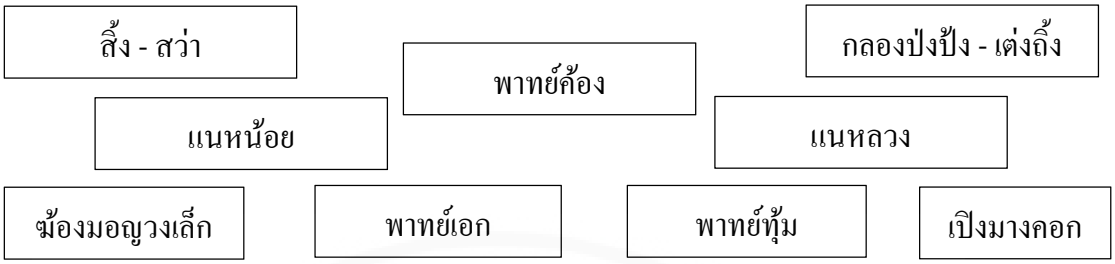
ข. รูปแบบของวงพาทย์ค้องคณะก้องฟ้าและคณะเทพวรารัตน์ รูปแบบนี้คล้ายกับการประสมวงแบบพื้นเมือง เพียงแต่นำฆ้องมอญวงเล็กมาแทนพาทย์เหล็ก และเพิ่มเปิงมางคอก ทั้งนี้ได้นำระนาดเอก ระนาดทุ้มรางมอญทดแทนพาทย์แบบพื้นเมือง

ภาพที่ 3.23 การประสมวงพาทย์ค้องแบบปี่พาทย์มอญของคณะรักษ์ศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย, 18 มกราคม พ.ศ. 2556



ภาพที่ 3.24 รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องแบบปี่พาทย์มอญของคณะเชียงยืน
ที่มา: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 3.25 รูปแบบการประสมวงพาทย์ค้องแบบปี่พาทย์มอญของคณะก้องฟ้าและเทพวารัตน์
ที่มา: ผู้วิจัย

3.3.2.3 การประสมเครื่องดนตรีสากล

การประสมเครื่องดนตรีสากลหรืออีกชื่อหนึ่งเรียกว่า วงพาทย์ค้อง ประยุกต์ ลักษณะการประสมวงประเภทนี้ เรียกเครื่องดนตรีพื้นเมืองว่า “เครื่องหน้า” กล่าวคือ ตั้งเครื่องดนตรีเหล่านี้อยู่ด้านหน้าของวง และเรียกเครื่องดนตรีสากลว่า “เครื่องหลัง” กล่าวคือ มีการตั้งอยู่ด้านหลังเครื่องดนตรีพื้นเมือง ทั้งนี้ การประสมวงประยุกต์สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม หากมีการเพิ่มเครื่องดนตรีอย่างเช่นทรัมเป็ตและแซ็กโซโฟนก็สามารถบรรเลงในด้านใดด้านหนึ่งตามความเหมาะสมเช่นกัน

ภาพที่ 3.26 วงพาทย์ค้องประยุกต์ ประสมเครื่องดนตรีสากลของคณะเพชรพยอม
ที่มา: ผู้วิจัย, 24 เมษายน 2556

3.4 บทบาทหน้าที่ต่อสังคม

3.4.1 ขนบในการบรรเลง

การบรรเลงวงพาทย์ค้องในแต่ละโอกาสการประโคมนั้น เริ่มต้นขึ้นโดยการขึ้นขันตั้งเสียก่อน ขันตั้งเปรียบเสมือนเครื่องกำนลครูเพื่อแสดงความเคารพและบอกกล่าวครูเพื่ออำนวยอวยชัยในการบรรเลงแต่ละครั้งๆ ไป โดยในการบรรเลงแต่ละครั้งต้องขึ้นขันตั้งทุกครั้ง ขันตั้ง เป็นเครื่องเคารพแสดงความคารวะแก่ครูอาจารย์ ทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่และได้เสียชีวิตไปแล้ว ตลอดจนถึงครูเทวดาและครูผีต่างๆ ดังคำไหว้ครูว่า “ครูเก๊า ครูปล๋าย ครูตาย ครูยัง ครูพักลักจ๋ำ” เป็นต้น มีความเชื่อกันว่า ขันตั้งเป็นที่สถิตแห่งผีครู และยังเป็นเครื่องแสดงถึงความตั้งใจต่อการประกอบกิจนั้นๆ เป็นต้น

ขันตั้งในแต่ละวงพาทย์ค้องจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกันตามแต่ที่ได้รับสืบทอดมาจากครู โดยมากจะประกอบด้วยเครื่องขึ้นขันตั้งดังต่อไปนี้

1. พาน, ขันแดง, หรือขันโตก จำนวน 1 ขัน สำหรับใส่เครื่องขันตั้ง
2. สวยดอกไม้ (กรวยดอกไม้)
3. สวยหมากและสวยพลู (กรวยใส่หมากและใบพลู)
4. เบี้ย
5. ผ้าขาว 1 พับ
6. ผ้าแดง 1 พับ
7. หมากไหม 1 หัว
8. เทียนเล่มบาทและเทียนเล่มเฟื้อง 1 คู่ (เทียนน้ำหนัก 1 บาทและน้ำหนัก 1 เฟื้อง)
9. ข้าวเปลือกและข้าวสารอย่างละ 1 ควัก (1 กระทง)
10. เงินค่าขันตั้ง

โดยขันตั้งมีการแยกตามระดับการศึกษาและความเชี่ยวชาญทางไสยเวทย์ของผู้นั้นๆ เริ่มตั้งแต่ ขันตั้ง 4 ขั้นตั้ง 8 ขันตั้ง 12 ขันตั้ง 24 ขั้นตั้ง 36 ขั้นตั้ง 108 เป็นต้น โดยเครื่องขั้นตั้งในแต่ละลำดับนั้น ตัวอย่างเช่นขันตั้ง 4 จำนวนของสวยดอกและสวยหมาก-พลูจำนวนอย่างละ 4 สวย หรือขั้นตั้ง 36 หมายถึง จำนวนของสวยดอกและสวยหมาก-พลูจำนวนอย่างละ 36 สวย เป็นต้น

Copyright by Mahidol University

การขึ้นขันตั้งในวงพาทย์ค้อง สามารถแบ่งเป็นสองวาระโอกาสใหญ่ คือ การขึ้นขันตั้งก่อนการบรรเลง และการขึ้นขันตั้งประจำปี โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.4.1.1 การขึ้นขันตั้งก่อนการบรรเลง

ก่อนที่จะเริ่มงาน เจ้าภาพต้องจัดเตรียมขันตั้งให้หมู่แห่ หากมีสิ่งขาดเหลือก็จะจัดการเพิ่มเติมให้เรียบร้อย หลังจากนั้นถึงจะเป็นการขึ้นขันตั้ง บ้างหัวหน้าวงก็จัดการขึ้นขันตั้งเองเป็นการส่วนตัว บางคณะมีการนำขันตั้งไปขึ้นที่กลองเต่งถิ้ง ด้วยความเชื่อว่ากลองเต่งถิ้งเป็นที่สิงสถิตแห่งผีครู เป็นต้น มีการปักธูปบอกพระแม่ธรณีและเจ้าที่เจ้าทางก่อนการแสดง พบว่าหากเจ้าภาพมีการเลี้ยงอาหารแก่หมู่แห่ด้วยนั้น จะมีการนำอาหารไปถวายแก่ครู โดยนำไปประเคนที่เครื่องดนตรีต่างๆ ด้วย สักครู่หนึ่งนักดนตรีจึงรับประทานอาหารที่เจ้าภาพเลี้ยงได้

เมื่อเสร็จสิ้นการประโคมดนตรีแล้ว จะมีการปลดขันตั้ง และประพรมน้ำขมิ้นส้มป่อยแก่เครื่องดนตรีและนักดนตรี เพื่อทั้งเป็นการขอขมาด้วยกายกรรม วจีกรรม มโนกรรม และสร้างเสริมความเป็นมงคลแก่เครื่องดนตรีและนักดนตรี

ภาพที่ 3.27 การขึ้นขันตั้งก่อนการบรรเลงของคณะวังสิงห์คำใต้ อ.เมือง จ.เชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 20 สิงหาคม พ.ศ. 2556

3.4.1.2 การขึ้นขันตั้งประจำปี

นอกจากการขึ้นขันตั้งก่อนการบรรเลงแล้ว ยังมีการขึ้นขันตั้งประจำปีหรือการไหว้ครูแห่พาทย์ค้องประจำปี โดยเป็นประเพณีปฏิบัติในแต่ละวงพาทย์ค้อง การขึ้นขันตั้งประจำปี ถือว่าเป็นพิธีกรรมไหว้ครูที่สำคัญ ในพิธีมีการจัดค่อนข้างเอิกเกริก มีการเชิญแขกหรือ

เพื่อนนักดนตรีที่ไปมาหาสู่กันมาร่วมพิธี อาจเรียกได้ว่าเป็นการไหว้ครูประจำปี มักจัดกันตั้งแต่ปีใหม่เมือง (ประเพณีสงกรานต์) ในวันพระญาวันไปจนถึงก่อนเข้าพรรษา แต่ที่นิยมกันมากๆ คือ ในวันพระญาวันและเดือน 9 เหนือ ตรงกับเดือน 6 ใต้ ประมาณเดือนพฤษภาคม (จันทร์ บุญสูนย์, 2556, สัมภาษณ์)

ในวันไหว้ครูหรือขึ้นขันตั้งนิยมจัดขึ้นวันพฤหัสบดี มีบ้างที่จัดขึ้นในวันเสาร์และวันอาทิตย์เพื่อความสะดวก เมื่อเปรียบเทียบกันกับดนตรีไทยนิยมจัดวันพิธีไหว้ครูในวันพฤหัสบดีและวันอาทิตย์ ด้วยความเป็นมิตรกันของวันทั้งสองดังคำว่า “อาทิตย์เป็นมิตรกับครู (พฤหัสบดี)” นอกจากนี้มีการขึ้นขันตั้งในวันที่เป็นมงคลตามความเชื่อล้านนา เช่น วันไชยยาดิถี วันอมริสสโชค ข้อคำนึงในเรื่องวันขึ้นขันตั้งที่สำคัญมีสองประการ คือ ประการแรก วันที่จะขึ้นขันตั้งต้องไม่เป็นวันเสีย ชาวล้านนาเชื่อว่าในเดือนต่างๆ ทางจันทรคตินั้นมีวันเสียประจำ ดังตารางเปรียบเทียบดังนี้

ตาราง 3.2 วันเสียประจำเดือนของล้านนา

เดือนล้านนา	เดือนไทย	เดือนสากล (ประมาณ)	วันเสีย
เกี๋ยง ห้า เก้า	สิบเอ็ด สาม เจ็ด	ตุลาคม กุมภาพันธ์ มิถุนายน	อาทิตย์ จันทร์
ยี่ หก สิบ	สิบสอง สี่ แปด	พฤศจิกายน มีนาคม กรกฎาคม	อังคาร
สาม เจ็ด สิบเอ็ด	อ้าย ห้า เก้า	ธันวาคม เมษายน สิงหาคม	เสาร์ พฤหัส
สี่ แปด สิบสอง	ยี่ หก สิบ	มกราคม พฤษภาคม กันยายน	ศุกร์ พุธ

ที่มา: ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

ประการที่สอง การขึ้นขันตั้งไม่นิยมกระทำใน “วันศีล” หรือวันพระ และจะไม่กระทำเลยในช่วงเข้าพรรษา

พิธีการขึ้นขันตั้งเริ่มตั้งแต่การตระเตรียมงาน นอกจากจะมีการปลดขันตั้งเพื่อเตรียมแต่งดาขันตั้งใหม่แล้ว ยังมีการเตรียมเครื่องพลีกรรมหรืออาหารถวายครู เครื่องสังเวยหลักในดนตรีล้านนาหรือแม้กระทั่งในสังคมล้านนานั้นประกอบด้วยเหล้าและไก่ต้ม ดังคำกล่าวว่า “เหล้าไห ไก่คู่” ในพิธีไหว้ครูประจำปีที่จัดเป็นพิเศษนั้นย่อมมีเครื่องสังเวยที่เพิ่มเติมขึ้น เช่น หัวหมู อาหารพื้นเมือง เช่น ลาบ แกงอ่อม ผลไม้ต่างๆ ในภายหลังได้รับอิทธิพลจากพิธีไหว้ครูดนตรีไทย เป็นต้น นอกจากนี้ หากมีการนิมนต์พระสงฆ์ด้วยนั้นก็จะมีการขึ้นท้าวทั้งสี่ และมีการแสดงพระธรรมเทศนาในตอนเย็น ธรรมเทศนาที่นิยมก็จะมีเนื้อหาเป็นมงคล เช่น ไชยยะทั้งเจ็ด หากมีการเจริญพุทธมนต์ด้วยนิยมกระทำในวันที่จะขึ้นขันตั้งก่อนพระฉันเช้า เป็นต้น

ภาพที่ 3.28 พิธีไหว้ครูขึ้นขันตั้งประจำปีของคณะธนรัตน์ศิลป์ อ.สันป่าตอง จ.เชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 28 เมษายน พ.ศ. 2556

ในวันขึ้นขันตั้ง ผู้ที่ทำการขึ้นขันตั้งหรือพ่อครูก็จะเริ่มสาธยายมนต์ตั้งแต่การบูชาพระรัตนตรัยไปจนถึงคาถาขึ้นขันตั้ง โดยสรุปแล้วพิธีกรรมขึ้นขันตั้งจะประกอบไปด้วยขั้นตอนหลักๆ 6 ขั้นตอน (จันทร์ บุญสูนย์, รัตกาล สิงห์แก้ว, 2556, สัมภาษณ์) คือ

Copyright by Mahidol University

1) บูชาพระรัตนตรัย ในขั้นตอนการบูชาพระรัตนตรัยนั้น พ่อครูผู้กระทำพิธีจะเป็นประธานกล่าวนำอันเป็นการแสดงความนอบน้อมต่อพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ตัวอย่างคำบูชาพระรัตนตรัยมีดังนี้

อิมินา สักกาเรนะ พุทธัง อภิปูชยามะ
อิมินา สักกาเรนะ ธัมมัง อภิปูชยามะ
อิมินา สักกาเรณะ สังฆัง อภิปูชยามะ
อรหัง สัมมา สัมพุทโธ ภควา พุทธัง ภควันตัง อภิวาเทมิ
สวากขาโต ภควตาธัมโม ธัมมัง นมัสสามิ
สุปฏิปันโน ภควโต สาวกสังโฆ สังฆัง นมามิ

2) ชุมนุมเทวดา บทนี้ ผู้ขึ้นขันตั้งจะกล่าวแต่เพียงผู้เดียว เพื่อเป็นการประกาศถึงกิจที่จะกระทำแก่เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ตัวอย่างบทชุมนุมเทวดามีดังนี้

สัคเค กาเม จะรูเป คิริสิขะระตะเฏ จันตะลิกเข วิมาเน
ทีเป รัฏเฐ จะ คาเม ตะรุวะนะคะหะเน เคหะวัตถุมหิ เขตเต
ภุมมัฏฐาตะโย โพธิสัตตา วะกาทะโย
อะริยะสาวะกา จะ ปุถุชะนากัลป์ละยานัง จะ สัมมาทิฏฐี เยวะพุทเธ ปะสันเน
ธัมเม ปะสันเน สังเฆ ปะสันเน อิโต ฐานะโต ยาวะ ปะรัมปะรา
อิมัสมิง สุ จักกะวาเฬสุ เทวะตายัง มุนิวะระวะจะนัง สาธะโว โน สุณันตุ

3) มนต์น้ำส้มป่อย ลำดับนี้ พ่อครูผู้ขึ้นขันตั้งจะเสกน้ำมนต์หรือที่เรียกว่า “น้ำขมิ้นส้มป่อย” ด้วยคาถาต่างๆ ที่ร่ำเรียนมาอันเป็นคาถามงคล ในขั้นตอนนี้ อาจกระทำก่อนการขึ้นขันตั้งหรือหลังจากขึ้นขันตั้งก็ได้ ทั้งนี้แล้วแต่ผู้ขึ้นขันตั้งที่ได้รับสืบทอดมา

ตัวอย่างคาถาเสกส้มป่อยก่อนนำแช่ลงในน้ำ 7 คาบ (7 รอบ) มีดังนี้

โอม สาธุการ ครูบาอาจารย์หื้อแก่กู
โอม ประสิทธิ พระฤาษีเจ้าทัง 5 ตน
เธอจุ่งจังประสาททิพยมนต์มอบประสิทธิหื้อแก่กู
กูจักมนต์ปู่ส้มป่อยย่าส้มป่อย
คณะสูเจ้าเกิดมาฝ่ายหน้าขอบเขตฟ้าจักรวาล
สูเจ้าเกิดมาเป็นต้นตะตุ่มเป็นพุ่มพระพร้าว
ต้นมึงจ้ำเมืองนาครากมึงจ้ำดินนา
ลำมึงจ้ำดินแก่น

Copyright by Mahidol University

คนทังหลายทุกหญิงชายใหญ่น้อย
แล่นหามึงมาสระเกล้าและดำหัว
แม่นว่าคูนี้ไปลอดราวขัวแสนท่า
แก้เนอปล่อยเนอ
แม่นว่าคูนี้ไปลอดขี้หม่าน้ำคร่ำ
แก้เนอปล่อยเนอ
แม่นว่าคูนี้ไปถูกดินดำแกลบกล้อง
แก้เนอปล่อยเนอ
แม่นว่าคูนี้ไปถูกยาแฝดท่านมาทา
แก้เนอปล่อยเนอ
แม่นว่าคูนี้ไปถูกอ้ายลาน้อยตาเหลือง
ถูกผีเดินเมืองท่านเข้ากลางท่งนา
แก้เนอปล่อยเนอ
โอม ทุรา ทุรา เพทุเร สวา หายฯ
(สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือ เล่ม 2, 2542, หน้า 732-733)

หลังจากนำส้มป่อยแช่ลงในน้ำแล้ว อาจมีการเสกคาถาเพิ่มเติม เช่น บทพุทโธมังคละ ว่าด้วยความเป็นมงคลของพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ในการอำนวยให้หมดทุกข์โรค และภัยอันตราย

พุทโธ มังคะละสัมภูโต สัมพุทโธ ทีปะทุตตะโม
พุทธะมังคะละมาคัมมะ สัพพะทุกขา ปะมุญจะเร
ธัมโม มังคะละสัมภูโต คัมภีโร ทุทัสโส อะณุง
ธัมมะมังคะละมาคัมมะ สัพพะภะยา ปะมุญจะแร
สังโฆ มังคะละสัมภูโต ทักขิเณยโย อะนุตตะโร
สังฆะมังคะละมาคัมมะ สัพพะโรคา ปะมุญจะเร

3) ขึ้นขันตั้ง ขั้นตอนนี้ถือเป็นพิธีสำคัญ โดยพ่อครูผู้ขึ้นขันจะนำขันตั้งจรดหน้าผากแล้วกล่าวคาถาขึ้นขันตั้งตามแต่ที่ได้รับประสิทธิประสาทมา เรียกอีกอย่างว่า “โยงขันตั้ง”

คำขึ้นขันตั้งนั้น อาจมีความแตกต่างกันบ้างตามแต่ผู้ขึ้นขันตั้งได้ร่ำเรียนมาก มักลงท้ายด้วยบทที่ว่า “สิทธิกิจจัง สิทธิกัมมัง สิทธิการิยะ ตะถาคะโต สิทธิลาโภ นิรัน

Copyright by Mahidol University

ตะรัง สิทธิเตโช ชะโยนิจจัง สัพพะกัมมัง ประสิทธิแต” แปลโดยรวมว่า ขอให้กิจต่างๆ จงประสิทธิและสำเร็จลงด้วยดี

4) ไหว้ครู หลังการขึ้นขันตั้ง ก็จะมีการกล่าวคาถาไหว้ครู สำหรับในแต่ละสำนักมีความแตกต่างกันตามที่ได้ร่ำเรียนมา หรือเรียกว่า “การยกครู”

คำไหว้ครูมักเริ่มต้นด้วยการตั้งนะโมสามจบ แล้วต่อไปเป็นการกล่าวคาถาที่มีลักษณะการ “ร่ำ” (อ่าน – ฮ่ำ หมายถึง ร่าย) ถึงคุณแห่งพระพุทธเจ้า คุณพระธรรมเจ้า คุณพระสังฆเจ้า คุณครูบาอาจารย์ตลอดจนคุณของสรรพสิ่งต่างๆ ในสากลมาช่วยปกป้องคุ้มครอง

5) ถวายเครื่องสังเวย ลำดับนี้ จะมีการกล่าวคาถาถวายเครื่องสังเวย มีเนื้อหาในการเชิญครูทั้งหลายมารับเครื่องสังเวยอันได้แก่ อาหารคาวหวาน สุรา เป็นต้น

6) ลาเครื่องสังเวย หลังจากถวายเครื่องสังเวยแล้ว ก็จะมีการแสดงถวายครู เช่น แห่ถวายครู เป็นต้น มีการผูกข้อมือศิษย์หรือผู้ร่วมงานเสร็จแล้ว ก็จะมีการลาเครื่องสังเวยและแจกจ่ายเครื่องสังเวยแก่ผู้ร่วมพิธี ด้วยเชื่อกันว่าเป็นอาหารทิพย์ เมื่อได้กินแล้วจะทำให้มีสติปัญญาเฉียบแหลม เป็นต้น

3.4.2 โอกาสในการบรรเลง

โดยทั่วไปแล้ว วงพาทย์ค้องสามารถบรรเลงได้ทั้งในงานมงคลและอวมงคลตามประเพณีล้านนา สามารถจำแนกประเพณีล้านนาในช่วง 12 เดือนที่ใช้วงพาทย์ค้องบรรเลงประโคมได้ดังนี้

ตารางที่ 3.3 โอกาสในการบรรเลงวงพาทย์ค้องในประเพณี 12 เดือนล้านนา

เดือนล้านนา	เดือนไทย	เดือนสากล (ประมาณ)	ประเพณี	โอกาสการบรรเลง
เกี๋ยง	สิบเอ็ด	ตุลาคม	ทานสลากภัตต์	ใช้ (บางแห่ง)
ยี่	สิบสอง	พฤศจิกายน	ประเพณีทอดกฐิน ประเพณีตั้งธรรมหลวง ประเพณีล่องสะเปา (ลอยกระทง)	ใช้ (บางแห่ง) ใช้ ไม่ใช้
สาม	อ้าย	ธันวาคม	ประเพณีเข้ากรรม	ไม่ใช้
สี่	ยี่	มกราคม	ประเพณีเข้ากรรม ประเพณีทานหลัวหิงไฟพระเจ้า	ไม่ใช้ ไม่ใช้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 3.3 โอกาสในการบรรเลงวงพาทย์ค้องในประเพณี 12 เดือนล้านนา (ต่อ)

เดือนล้านนา	เดือนไทย	เดือนสากล (ประมาณ)	ประเพณี	โอกาสการบรรเลง
สี่	ยี่	มกราคม	ประเพณีทานข้าวใหม่	ไม่ใช้
			ประเพณีตั้งธรรมหลวง	ใช้
			ประเพณีฟ้อนผี	ใช้
ห้า	สาม	กุมภาพันธ์	ประเพณีปอยข้าวสังฆ์	ไม่ใช้
			ประเพณีปอยลูกแก้ว	ใช้ (บางแห่ง)
			ประเพณีปอยหลวง	ใช้
			ประเพณีปอยล้อ	ใช้
			ประเพณีฟ้อนผี	ใช้
หก	สี่	มีนาคม	ประเพณีปอยลูกแก้ว	ใช้ (บางแห่ง)
			ประเพณีปอยหลวง	ใช้
			ประเพณีปอยล้อ	ใช้
			ประเพณีฟ้อนผี	ใช้
เจ็ด	ห้า	เมษายน	ประเพณีปีใหม่เมือง	ไม่ใช้
			ประเพณีปอยลูกแก้ว	ใช้ (บางแห่ง)
			ประเพณีปอยหลวง	ใช้
			ประเพณีปอยล้อ	ใช้
			ประเพณีฟ้อนผี	ใช้
แปด	หก	พฤษภาคม	ประเพณีสรงน้ำพระธาตุ	ใช้
			ประเพณีปอยลูกแก้ว – ปอยบวช	ใช้ (บางแห่ง)
			ประเพณีปอยหลวง	ใช้
			ประเพณีปอยล้อ	ใช้
			ประเพณีฟ้อนผี	ใช้
เก้า	เจ็ด	มิถุนายน	ประเพณีสรงน้ำพระธาตุ	ใช้ (บางแห่ง)
			ประเพณีปอยลูกแก้ว – ปอยบวช	ใช้ (บางแห่ง)
			ประเพณีปอยหลวง	ใช้
			ประเพณีฟ้อนผี	ใช้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 3.3 โอกาสในการบรรเลงวงพาทย์ค้องในประเพณี 12 เดือนล้านนา (ต่อ)

เดือนล้านนา	เดือนไทย	เดือนสากล (ประมาณ)	ประเพณี	โอกาสการบรรเลง
เก้า	เจ็ด	มิถุนายน	ประเพณีขึ้นขันตั้ง	ใช้
สิบ	แปด	กรกฎาคม	ประเพณีเข้าวัสสา	ไม่ใช้
สิบเอ็ด	เก้า	สิงหาคม	-	-
สิบสอง	สิบ	กันยายน	ประเพณีสลากภัตต์	ใช้

ที่มา: สรุปโดยผู้วิจัย

นอกจากนี้ วงพาทย์ค้องยังใช้บรรเลงประโคมในกิจกรรมบางกิจกรรมที่จัดเป็นครั้งคราว ไม่ใช่ประเพณีที่จัดทุกปี ดังนี้

ตารางที่ 3.4 โอกาสการประโคมวงพาทย์ค้องในกิจกรรมที่จัดเป็นครั้งคราว

ประเพณี - กิจกรรม	การใช้วงพาทย์ค้อง
งานศพ	ใช้
งานผ้าป่า	ไม่ใช้
งานแต่งงาน	ไม่ใช้
งานขึ้นบ้านใหม่	ไม่ใช้
งานสืบชะตา	ใช้ (เฉพาะพระสงฆ์)
งานอบรมสมโภชพระพุทธรูป	ใช้

ที่มา: สรุปโดยผู้วิจัย

โดยในแต่ละประเพณีหรือกิจกรรมที่ใช้วงพาทย์ค้องในการประโคมประกอบนั้น มีรายละเอียดการประโคมที่แตกต่างกันดังนี้

Copyright by Mahidol University

3.4.2.1 การประโคมในประเพณีประจำปี

ประเพณีสลากภัต

คำว่าสลากภัต คือคำว่าสลาก หมายถึง ฉลาก และ ภัต หมายถึง ภัตตาหาร ประเพณีทานสลากภัตจึงหมายถึง การถวายทานภัตตาหารแด่พระสงฆ์ด้วยการจับฉลาก บ้างเรียกประเพณีว่า ประเพณีทานก๋วยสลาก คำว่าก๋วย หมายถึง ตะกร้าหรือชะลอม โดยเรียกตามลักษณะของอาหารและเครื่องไทยทานที่ใส่ในก๋วย ถือว่าการทานสลากภัตนั้นเป็นการถวายสังฆทานแบบหนึ่ง

ความเป็นมาของการถวายทานสลากภัตนั้น มีอยู่ 3 เรื่อง เรื่องแรกกล่าวไว้ในพระวินัยปิฎก คัมภีร์จุลวรรคว่า ในครั้งที่พระพุทธเจ้าประทับอยู่ที่เวฬุวัน เมืองราชคฤห์ ได้เกิดทุพภิกขภัย คือ ขาดแคลนอาหาร คนทั่วไปที่เคยถวายอาหารแด่พระสงฆ์ก็ไม่สามารถถวายได้ครบทุกรูป จึงมีการถวายอาหารโดยวิธีต่าง ๆ 4 แบบ แบบแรกเรียกว่า “อุเทศภัต” หมายถึง การถวายอาหารแด่พระสงฆ์เพียงรูปหนึ่ง สองรูป หรือสามรูป แบบที่สอง เรียกว่า “นิมันภัต” หมายถึง ถวายแด่พระสงฆ์ที่ตนนิมนต์มา แบบที่สามเรียกว่า “สลากภัต” คือ ให้พระสงฆ์จับฉลากแล้วจึงถวายอาหารแด่พระที่จับสลากได้ แบบที่สี่เรียกว่า “ปักขิตภัต” คือ ถวายเฉพาะวันหนึ่งในปักษ์ข้างขึ้นหรือข้างแรม แบบที่ห้าเรียกว่า “ปาฏิทักภัต” หมายถึง การถวายแด่พระสงฆ์โดยจำเพาะเจาะจง ดังนั้น การถวายสลากภัตในครั้งพุทธกาลจึงเป็นการถวายภัตตาหารเพื่อบรรเทาการขาดแคลนอาหาร

เรื่องต่อมากล่าวไว้ในคัมภีร์ธรรมบทว่า มียักษ์ตนหนึ่งชื่อกาลี มีความรู้เกี่ยวกับฤกษ์ยามเป็นอย่างดี ปีใดที่จะมีฝนดี ยักษ์นางนี้ จะบอกให้ชาวบ้านทำนาในที่ดอน ในปีใดที่ฝนแล้งไม่ตกต้องตามฤดูกาล นางก็จะบอกแก่ชาวบ้านให้ทำนาในที่ลุ่ม ทำให้ชาวนาได้ผลผลิตอุดมสมบูรณ์ไม่ขาดแคลน เพื่อเป็นการระลึกคุณของนางยักษ์ตนนี้จึงพากันนำเครื่องสักการะไปมอบให้เป็นจำนวนมาก นางจึงนำเอาเครื่องสักการะนี้ถวายเป็นสลากแด่พระสงฆ์ จนกลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติมาจนทุกวันนี้

เรื่องสุดท้ายกล่าวไว้ในอานิสงส์สลากภัตว่า มีกษัตริย์พระองค์หนึ่งทรงช้างไปประพาส ช้างทรงได้เหยียบต้นข้าวของชาวนาเสียหาย ชาวนาโกรธมากจึงถอนต้นตาลแล้วแบกมาเพื่อจะตีพระราชา เมื่อพระราชาเห็นชายผู้นั้นแบกต้นตาลวิ่งมาตีพระองค์ พระองค์ทรงลงจากหลังช้างแล้วแบกช้างวิ่งหนีจนรอดจากการตีของชายชาวนา เรื่องราวนี้ชาวบ้านได้เล่าต่อกันมาและสงสัยว่า ทำไมชาวนาและพระราชาจึงมีพลังมากขนาดนั้น จนมีผู้นำความนี้ไปทูลถามพระพุทธเจ้า พระองค์ก็ตรัสว่า เพราะชายสองคนนี้ได้ถวายสลากภัตไว้ในชาติก่อน เมื่อเกิดมาชาตินี้จึงมีกำลังมากมายมหาศาล เมื่อผู้คนได้ฟังเรื่องนี้แล้ว ต่างก็พากันถวายสลากภัตมาจนถึงปัจจุบัน

การบรรเลงวงพาทย์ค้องในประเพณีสลากภัตมักตั้งเครื่องประโคมดนตรีใกล้วิหารที่ประกอบศาสนกิจ เริ่มบรรเลงแต่เช้าก่อนเริ่มพิธีสงฆ์ เมื่อเสร็จพิธีสงฆ์เล้วก็จะมีการประโคมอีกรอบหนึ่งในขณะที่พระสงฆ์กำลังตามหาต้นสลาก โดยมากพิธีถวายต้นสลากภัตและการประโคมจะเสร็จสิ้นลงในเวลาเที่ยง โดยเป็นไปตามพระธรรมวินัยที่กำหนดให้พระสงฆ์รับการถวายภัตตาหารได้ก่อนเที่ยง

ประเพณีตั้งธรรมหลวง

ประเพณีตั้งธรรมหลวง คือ การฟังเทศน์มหาชาติ โดยนิยมเทศน์เวสสันตรชาดก (พระเวสสันดรชาดก) อันเป็นพระชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ก่อนประสูติและได้เป็นพระพุทธเจ้าในพระชาติต่อมา มีทั้งหมด 13 กัณฑ์ นิยมกระทำในเดือนยี่ (เดือนสิบสองของภาคกลาง) นิยมเทศน์ให้จบภายในวันเดียว อานิสงส์ของการฟังเทศน์มหาชาตินั้นเชื่อว่าเมื่อผู้ใดได้สดับฟังจนจบจะได้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอาริยเมตไตรย

การบรรเลงวงพาทย์ค้องในประเพณีตั้งธรรมหลวง นิยมบรรเลงประกอบกัณฑ์เทศน์ กล่าวคือ บรรเลงรับเมื่อพระเทศน์จบในตอนที่ว่า “ค็บังคมสมเร็จ สระเด็จ” ก็จะมีการประโคมรับหนหนึ่ง หลังจากนั้นจึงหยุด ครั้นพระสงฆ์ให้พรเสร็จแล้ว จึงประโคมอีกรอบหนึ่ง การประโคมในรอบหลังจึงเสมือนเป็นเพลง “รับพระ” ไปด้วย เพราะจะเป็นช่วงที่พระสงฆ์องค์เทศน์กัณฑ์ต่อไปขึ้นธรรมมาศนั่นเอง เพลงที่นิยมบรรเลงจะเป็นเพลงพื้นเมืองต่างๆ เช่น เพลงแหย่งหลวง เพลงแหย่งหน้อย เป็นต้น

ประเพณีฟ้อนผี

ประเพณีฟ้อนผี เป็นการบูชาบรรพบุรุษของชาวล้านนา โดยเชิญวิญญาณผ่านร่างทรงหรือ “ม้าขี่” พิธีนี้จะกระทำในทุกเดือนยกเว้นช่วงเข้าพรรษา และนิยมจัดมากในช่วงเดือน 8-9 เหนือ (ประมาณเดือน พฤษภาคม ถึงมิถุนายน) การฟ้อนผีจำแนกได้เป็น 3 ตระกูลใหญ่ คือ ผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ในแต่ละพิธีนั้นมีความแตกต่างกันบ้างในรายละเอียดแต่ก็มีวัตถุประสงค์เดียวกัน คือ เซ่นสรวงบูชาดวงวิญญาณผีบรรพบุรุษ

วงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีที่จำเป็นต้องบรรเลงประโคมประกอบการฟ้อนผี เนื่องจากต้องบรรเลงประโคมให้ม้าขี่ร่ายรำอยู่ตลอดวัน โดยในแต่ละช่วงเวลาก็จะมีบทเพลงและพิธีกรรมที่แตกต่างกันไป น่าสังเกตว่ามีเพลงที่มีชื่อเป็นจำเพาะสำหรับพิธีกรรมนี้ เช่น เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว เพลงเชิญผี (เพลงฉัตร) เพลงผีมดกินข้าว (เพลงกุลา) เพลงผีมดลงข่วง และเพลงผีมดห้อยผ้า เป็นต้น

Copyright by Mahidol University

ประเพณีปอยหลวง

ธรรมเนียมปฏิบัติของชาวล้านนาเมื่อได้สร้างถาวรวัตถุเพื่อประโยชน์แห่งพระพุทธศาสนาแล้ว เมื่อกระทำสำเร็จมักจะจัดให้มีการฉลองสิ่งเหล่านั้นเพื่อเป็นประโยชน์ เรียกว่า “ปอยหลวง” คำว่าปอยหลวงได้รับอิทธิพลจากภาษาพม่าว่า “ปเว” มาจากรากศัพท์ภาษาบาลีอีกทีหนึ่งว่า “ปเวณี” หมายถึง ประเพณี และคำว่า “หลวง” หมายถึง ยิ่งใหญ่ ดังนั้น ปอยหลวง จึงหมายถึงมหกรรมประเพณีแห่งการเฉลิมฉลองที่ยิ่งใหญ่ ใช้เฉพาะกับการเฉลิมฉลองเนื่องในโอกาสการถวายถาวรวัตถุนั้นๆ ไว้ในบวรพุทธศาสนาเท่านั้น

วงพาทย์ค้องมีหน้าที่หลักในการแห่ต้อนรับครัวทานทั้งจากหัววัดและคณะศรัทธา โดยเป็นลักษณะของการประโคมเสียมากกว่าเพื่อทำให้งานมีความครึกครื้น เรียกว่า “แห่อุ่นงัน” ถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของเจ้าภาพที่ต้องจัดหาวงพาทย์ค้องมาบรรเลงต้อนรับในงานปอยหลวงเสมอ ปัจจุบันวงพาทย์ค้องนอกจากจะบรรเลงเพลงพื้นเมืองที่ใช้ประโคมมาแต่เดิมแล้ว ยังมีการนำเครื่องดนตรีสากลมาประสมวงได้แก่ กีตาร์ เบส คีย์บอร์ด กลองชุด พร้อมเครื่องเสียงขนาดใหญ่ เรียกว่า “วงดนตรีพื้นเมืองประยุกต์” เพลงที่ใช้ก็ล้วนแต่เป็นเพลงสมัยนิยม อันได้แก่ เพลงลูกทุ่งเป็นหลัก โดยใช้แนแทนนักร้อง ทำให้บทบาทของวงพาทย์ค้องเปลี่ยนบทบาทจากวงประโคมกลายเป็นการแสดงคอนเสิร์ตย่อมๆ เป็นที่นิยมมากในปัจจุบัน

ประเพณีปอยล้อ

ประเพณีปอยล้อ หมายถึง การทำบุญบำเพ็ญกุศลศพของพระภิกษุสงฆ์ที่มรณภาพ ชาวบ้านมักจะกระทำการ “ส่งสการ” หมายถึง ประชุมเพลิงศพในช่วงออกแล้ง (หมายถึง เข้าสู่ฤดูร้อน)ประมาณเดือนกุมภาพันธ์เป็นต้นไป ประเพณีปอยล้อเป็นประเพณีที่ยิ่งใหญ่มาก มีการเตรียมการแรมปี และกระทำกันอย่างเอิกเกริกสมกับความศรัทธาของชาวบ้านที่มีต่อพระภิกษุรูปนั้นๆ

คำว่าปอยล้อ เรียกตามลักษณะการลากปราสาทศพของพระสงฆ์ เสมือนเมรุของภาคกลางเพียงแต่ในวัฒนธรรมล้านนานิยมชักลากเพื่อไปกระทำการประชุมเพลิงศพ ณ สถานที่ที่ได้จัดเตรียมไว้ ปัจจุบันหาดูได้ยากเพราะนิยมสร้างเมรุปราสาทอยู่กับที่ หรือที่เรียกว่า “เมรุกระด้าง”

วงพาทย์ค้องถือว่าเป็นวงดนตรีประโคมสำคัญของพิธีนี้ โดยมากนิยมบรรเลงประโคมใน “วันดา” หรือวันเตรียมงานและ “วันเผา” คือวันประชุมเพลิง บรรเลงเพลงพื้นเมืองทั่วไปและบรรเลงเพลงที่หยิบยืมมาจากดนตรีไทย เช่น เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ

Copyright by Mahidol University

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงสร้อยเพลง เพลงธรณีกรรแสง เพลงลาวครวญ เพลงห่วงอาลัย เป็นต้น และนอกจากนี้ยังบรรเลงเพลงไทยอื่นๆ ในสำเนียงต่างๆ อีกด้วย

ประเพณีสรงน้ำพระธาตุ

ประเพณีสรงน้ำพระธาตุเป็นกิจกรรมที่กระทำกันแทบทุกวัด เพื่อเป็นการถวายการสักการะแด่องค์พระบรมธาตุหรือพระธาตุ นิยมจัดกันตั้งแต่เดือน 7 เหนือไปจนถึงเดือน 9 เหนือ วงพาทย์ค้องได้เข้ามามีส่วนในการประโคมในงานนี้บ้างตามแต่ละชุมชน หากชุมชนใดมีวงพาทย์ก็ย่อมจะต้องมีการบรรเลงประโคม โดยอาจตั้งประโคมในบริเวณใดบริเวณหนึ่งของวัดก็ได้

ประเพณีขึ้นขันตั้ง

การบรรเลงวงพาทย์ค้องในประเพณีขึ้นขันตั้ง คงกระทำเฉพาะการขึ้นขันตั้งของหมู่แห่หรือภายในวงพาทย์ค้องเอง เพื่อเป็นการบูชาครูหรือถวายครู มักกระทำกันในเดือน 9 เหนือ ประมาณเดือนมิถุนายน

การขึ้นขันตั้งประจำปี ถือว่าเป็นพิธีกรรมไหว้ครูที่สำคัญ ในพิธีมีการจัดค่อนข้างเอิกเกริก มีการเชิญแขกหรือเพื่อนนักดนตรีที่ไปมาหาสู่กันมาร่วมพิธี อาจเรียกได้ว่าเป็นการไหว้ครูประจำปี มักจัดกันตั้งแต่ปีใหม่เมือง (ประเพณีสงกรานต์) ในวันพระญาวันไปจนถึงก่อนเข้าพรรษา แต่ที่นิยมกันมากๆ คือในวันพระญาวันและเดือน 9 เหนือ (เดือน 7 ใต้ ประมาณเดือนมิถุนายน)

3.4.2.2 โอกาสการประโคมในกิจกรรมที่จัดเป็นครั้งคราว

งานศพ

ในอดีต การบรรเลงวงพาทย์ค้องในงานศพเป็นที่นิยมกันมาก โดยทั่วไปแล้วจะประโคมกันในวันดาและวันเสีย โดยถือว่าเป็นเครื่องประโคมและทำให้บรรยากาศของงานไม่เงียบเหงาจนเกินไป แสดงถึงฐานะของเจ้าภาพ มีการบรรเลงสลับไปมาทั้งเพลงพื้นเมือง เพลงโศกที่หยิบยืมมาจากดนตรีไทย และเพลงลูกทุ่งที่เป็นที่นิยมบรรเลงกันมากในปัจจุบัน เสมือนเป็นคอนเสิร์ตของชาวบ้านขนาดย่อมๆ นอกจากวงพาทย์ค้องประยุกต์กับเครื่องดนตรีสากลสำหรับบรรเลงเพลงลูกทุ่งโดยเฉพาะแล้ว ยังมีบ้างที่บรรเลงเฉพาะวงพาทย์ค้องแบบพื้นเมือง แต่ก็ยังมีการบรรเลงเพลงลูกทุ่งด้วย

Copyright by Mahidol University

ประเพณีสืบชะตา

การบรรเลงวงพาทย์ค้องในประเพณีสืบชะตานิยมกระทำเฉพาะในการสืบชะตาของพระสงฆ์เท่านั้น คำว่าสืบชะตาเปรียบเสมือนการทำบุญต่ออายุนั่นเอง โดยการสืบชะตามักจะกระทำในวันเกิดของเจ้าของพิธีนั้นๆ หรือเรียกอีกอย่างว่า การมุทิตาจิต โดยวงพาทย์ค้องมีหน้าที่บรรเลงตั้งแต่เช้า เมื่อเข้าสู่พิธีสงฆ์ในเวลาประมาณ 9 โมงก็จะหยุดบรรเลง จะบรรเลงอีกทีหลังพระสงฆ์อนุโมทนาและในขณะที่พระสงฆ์ฉันภัตตาหารเพล จนเสร็จสิ้นพิธีในช่วงบ่าย

งานอบรมสมโภชพระพุทธรูป

การอบรมสมโภชพระพุทธรูปเป็นกิจกรรมที่สร้างเสริมความขลังและศักดิ์สิทธิ์ให้แก่พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นใหม่ พิธีการจะเริ่มตั้งแต่เวลาค่ำ พระสงฆ์เริ่มเจริญพระพุทธมนต์ เรียกว่า “สูตรมนต์น) ตามด้วยพระธรรมเทศนา เช่น ปฐมสมโภช คั่นด้วยการสวดเบิกและเทศนาธรรมในกันฑ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธประวัติ เช่น พุทธาภิเษก สิทธาตุออกบวช (เจ้าชายสิทธัตถะออกบวช) ป๋าระมีปันชั้น (บารมีพันชั้น) ธรรมจักกัปปวัตตนสูตร เป็นต้น

วงพาทย์ค้องบรรเลงประโคมก่อนเริ่มพิธีสงฆ์ในช่วงค่ำ หลังจากนั้นจึงบรรเลงประโคมรับกัณฑ์เทศน์เป็นช่วงๆ หรือบรรเลงสลับพิธีการทางสงฆ์ และในช่วงที่กระทำการ “ไขตาพระเจ้า” จะมีการบรรเลงประโคมเครื่องดนตรีต่างๆ ทั้งฆ้อง กลอง และวงพาทย์ค้องเพื่อประกาศการตรัสรู้ธรรมของพระพุทธเจ้าแก่คนและเทวดาทั้งหลาย และบรรเลงรับพิธีการจนเสร็จสิ้นในช่วงเช้าของวันรุ่งขึ้น

3.5 ธุรกิจดนตรีวงพาทย์ค้อง

หลังจากที่วงพาทย์ค้องแบบจารีตที่ใช้นักดนตรีในชุมชนประโคมในกิจกรรมบางอย่างของชุมชนนั้นๆ ได้เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมในหลายปัจจัย ทั้งการเติบโตขึ้นของชุมชนเมืองและการขาดการสืบทอดของวงพาทย์ค้อง อีกทั้งความบันเทิงสมัยใหม่ที่เข้าถึงสังคมล้านนาอย่างเพลงลูกทุ่งในทศวรรษ 2500 นั้น ทำให้วงพาทย์ค้องพัฒนาจากการที่เป็นวงเฉพาะกิจของคนในชุมชน กลายเป็นวงพาทย์ค้องอาชีพ วงที่มีฝีมือและการบรรเลงที่ไพเราะจะถูกจ้างข้ามชุมชน ทำให้เกิดธุรกิจดนตรีในวงพาทย์ค้องในเวลาต่อมา จากความนิยมวงพาทย์ค้องหลังทศวรรษ 2500 นั้น หากมีงานศพจะต้องหาวงพาทย์ค้องมาบรรเลงในงานก่อน เพื่อแสดงถึงฐานะทางสังคมของเจ้าภาพ (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) สำหรับในแต่ละวงพาทย์ค้องนั้น มีรูปแบบการจัดการธุรกิจที่แตกต่างกัน

Copyright by Mahidol University

3.5.1 อาชีพ “หมู่แห่”

หลังจากที่วงพาทย์ค้องเปลี่ยนบทบาทจากวงเฉพาะกิจในชุมชนเป็นวงดนตรีอาชีพ นักดนตรีในวงพาทย์ค้อง หรือ “หมู่แห่” ตามภาษาถิ่นส่วนใหญ่มักจะประกอบอาชีพหมู่แห่เป็นอาชีพเสริม เนื่องจากสังคมล้านนาส่วนใหญ่ในขณะที่ทำวิจัยนี้ หมู่แห่มีอาชีพหลักคือเป็นเกษตรกร ดังนั้นอาชีพหมู่แห่เป็นอาชีพรองหลังจากว่างงานจากการทำการเกษตรแล้ว การจ้างงานวงพาทย์ค้องจะทำให้หมู่แห่มีรายได้โดยตลอดยกเว้นช่วงเข้าพรรษา ที่เป็นช่วงทำการเกษตรของหมู่แห่ (เดช รินคำ, 2556, สัมภาษณ์) ทั้งนี้ ยังเป็นช่วงเวลาที่ไม่มีประเพณีหรือกิจกรรมใดๆ ที่ต้องใช้วงพาทย์ค้องไปบรรเลงยกเว้นเพียงงานศพเท่านั้น

อาชีพหมู่แห่ เป็นการสะท้อนความนิยมวงพาทย์ค้องในแต่ละคณะ กล่าวคือ หากวงพาทย์ค้องคณะใดสามารถบรรเลงได้ถูกใจเจ้าภาพหรือชาวบ้านมากที่สุด มักถูกจ้างอย่างสม่ำเสมอ โดยเฉพาะหมู่แห่บางคณะที่มีการจองงานฟ้อนผีข้ามปี ทำให้หมู่แห่มีรายได้อยู่ตลอดและเป็นงานที่มั่นคง อีกทั้งยังมีอัตราค่าตัวที่สูงกว่าค่าจ้างแรงงานขั้นต่ำ (บุญธรรม นามวงศ์, 2556, สัมภาษณ์) ทำให้หมู่แห่สามารถประกอบอาชีพการเป็นนักดนตรีหาเลี้ยงครอบครัวเสริมจากการทำเกษตรกรรมได้

ภาพที่ 3.29 กระดานการจองคณะแห่ข้ามปีของคณะหนองสี่แจ่งศิลป์ อ.สารภี จ.เชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย, 28 มีนาคม พ.ศ. 2556

Copyright by Mahidol University

นอกจากนี้ ยังมีนักศึกษาในสถาบันต่าง ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนที่มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องได้ใช้อาชีพหมู่แห่เป็นการหารายได้

ระหว่างเรียน ทั้งนี้ อัตราค่าจ้างที่จ่ายให้นักดนตรีอาชีพและนักดนตรีสมัครเล่นอย่างนักเรียนนักศึกษานั้นมักจะอยู่ในอัตราเดียวกัน โดยเฉพาะหากนักเรียนหรือนักศึกษาที่ศึกษาทางด้านดนตรีในระดับมัธยมศึกษาจนถึงระดับอุดมศึกษามักจะเป็นหัวแรงสำคัญในการพัฒนารูปแบบเพลงแห่ในวงพาทย์ค้องด้วย เช่น นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่และมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ที่มักจะหารายได้เสริมจากการเป็นหมู่แห่ ในปัจจุบันมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นอย่างมีนัยยะสำคัญ (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์) ถือว่าเป็นการอนุรักษ์วงพาทย์ค้องในอีกทางหนึ่งด้วย

3.5.2 อัตราค่าจ้าง

อัตราค่าจ้างในวงพาทย์ค้องมีความแตกต่างกันในแต่ละรูปแบบของการประสมวงและงานที่รับ โดยมีศัพท์เฉพาะที่เรียกการจ้างวงพาทย์ค้องว่า “เวลา” คำจำกัดความของเวลาหมายถึงช่วงระยะการบรรเลงวงพาทย์ค้องในแต่ละวัน เช่น การบรรเลงในช่วงเวลากลางวันตั้งแต่ 9 โมงเช้าจนถึง 4 โมงเย็นเรียกเป็นหนึ่งเวลา หากมีการว่าจ้างต่อจากตอนเย็นจนถึงตอนเที่ยงคืนจะนับเป็นอีกเวลาหนึ่ง ดังนั้นอัตราค่าจ้างในแต่ละเวลานั้นจะถูกกำหนดตั้งแต่ 3,500 บาทขึ้นไปต่อเวลา สำหรับเวลาในแต่ละงานจะมีความแตกต่างกันในรายละเอียดของการบรรเลง (บุญธรรม นามวงศ์, 2556, สัมภาษณ์)

ในส่วนรูปแบบการจ่ายค่าตัวนักดนตรีนั้น ในแต่ละคณะแห่จะมีรูปแบบการบริหารงานที่ไม่เหมือนกัน โดยบางคณะแห่จะจ่ายค่าจ้างตามเครื่องดนตรี เช่น คนเป่าแนหน้อย คนตีพาทย์เอก คนเล่นคีย์บอร์ดและกีตาร์จะได้รับค่าตัวมากกว่านักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีอื่นๆ ส่วนบางคณะแห่จ่ายค่าจ้างเท่ากันทุกเครื่องดนตรี โดยสามารถจำแนกอัตราค่าจ้างได้ดังต่อไปนี้

3.5.2.1 อัตราค่าจ้างสำหรับวงพาทย์ค้องแบบพื้นเมือง

วงพาทย์ค้องแบบพื้นเมืองถือว่ามีอัตราค่าจ้างต่ำสุดในทุกรูปแบบการประสมวง โดยใช้คนบรรเลงประมาณ 9-10 คน มีอัตราค่างจ้างต่อเวลาละ 3,500 บาทขึ้นไป ทั้งนี้รายละเอียดราคาค่าจ้างของแต่ละวงจะแตกต่างกันจากจำนวนคนที่บรรเลงและจำนวนนักดนตรีในวงด้วย ตัวอย่างอัตราค่าจ้างของคณะแห่วังสิงห์คำใต้ในงานศพ หนึ่งคืนและอีกครึ่งวันจนนำศพไปฌาปนกิจที่สุสานคิดเป็นสองเวลา โดยเรียกค่าแห่ 7,500 บาทต่องาน (สุเมธ กันธิมา, 2556, สัมภาษณ์)

3.5.2.2 อัตราค่าจ้างสำหรับวงพาทย์ค้องที่ใช้เครื่องปี่พาทย์มอญ

อัตราค่าจ้างสำหรับวงพาทย์ค้องที่ใช้เครื่องปี่พาทย์มอญจะมีราคาสูงกว่าวงพาทย์ค้องพื้นเมือง เนื่องจากคณะแห่ที่ประสมวงแบบนี้ได้ลงทุนซื้อเครื่องปี่พาทย์มอญมาผสม

Copyright by Mahidol University

โดยมีราคาแพงกว่าเครื่องพื้นเมืองหลายเท่าตัว อีกทั้งจำนวนคนในการบรรเลงจะเพิ่มขึ้นจากการเพิ่มเครื่องดนตรีอย่างฆ้องมอญวงใหญ่ - ฆ้องมอญวงเล็ก และเปิงมางคอก จึงทำให้ราคาจ้างสูงกว่าวงพาทย์ค้องแบบพื้นเมือง (รัตกาล สิงห์แก้ว, 2556, สัมภาษณ์) สำหรับงานศพ วงพาทย์ค้องที่ใช้เครื่องปี่พาทย์มอญจะรับค่าจ้างต่อเวลาที่ 4,000 บาทขึ้นไป หากใช้เวลาหนึ่งคืนและอีกครึ่งวันก็จะคิดราคาจ้างประมาณ 8,000 บาทขึ้นไป ทั้งนี้ อัตราค่าจ้างในแต่ละวงจะไม่เท่ากัน เนื่องจากฝีมือการบรรเลงและความนิยมของวง

3.5.2.3 อัตราค่าจ้างสำหรับวงพาทย์ค้องประยุกต์

วงพาทย์ค้องประยุกต์จะมีอัตราค่าจ้างสูงที่สุดจากทั้งสองรูปแบบการประสมวง เนื่องจากต้องเพิ่มเครื่องดนตรีสากลอย่างกลองชุด กีตาร์ กีตาร์เบส และคีย์บอร์ด อีกทั้งยังต้องมีเครื่องเสียงขนาดใหญ่ด้วย โดยมีอัตราค่าจ้างต่อเวลาที่ 5,000 บาทขึ้นไป หากบรรเลงในประเพณีปอยหลวงสำหรับการต้อนรับขบวนครัวทานแล้ว มีราคาจ้างที่ 12,000 บาทขึ้นไป โดยอัตราจ้างของแต่ละคณะจะแตกต่างกันตามเครื่องดนตรี กล่าวคือ บางคณะใช้วงพาทย์ค้องผสมเครื่องปี่พาทย์มอญบรรเลงประยุกต์ บางคณะใช้วงพาทย์ค้องแบบพื้นเมืองบรรเลงประยุกต์ จึงทำให้มีราคาจ้างต่างกัน อีกทั้งบางคณะยังมีการเพิ่มเครื่องเป่าสากลอย่างทรัมเป็ตและแซ็กโซโฟนมาผสมด้วย จึงทำให้มีราคาจ้างที่สูงขึ้น

นอกจากนี้ ยังมีการรับจ้างแบบเบ็ดเสร็จ โดยวงพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้ กล่าวคือ หากคณะวังสิงห์คำใต้ได้รับจ้างให้ไปบรรเลงพาทย์ค้องในประเพณีปอยหลวง จะมีบริการเบ็ดเสร็จทั้งเวทีแบบวงดนตรีคอมโบ้พร้อมแสงสีเสียง มีกำหนดการบรรเลงตั้งแต่ 10 โมงเช้าจนถึงสี่ทุ่ม และนอกจากนี้ในช่วงเย็นจะกลายเป็นวงดนตรีลูกทุ่งวงใหญ่พร้อมหางเครื่อง มีราคาจ้างอยู่ที่ 28,000 บาท (สุเมธ กันธิมา, 2556, สัมภาษณ์)

3.5.3 วงพาทย์ค้องและความสัมพันธ์กับชุมชน

วงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีที่อยู่คู่กับชุมชนมาเป็นเวลานาน ในหลักฐานจากตำนานมูลศาสนากล่าวว่ามีการอุทิศที่สำหรับนักดนตรีเพื่อประโคมกับวัด แสดงให้เห็นว่าวงพาทย์ค้องมีความสัมพันธ์กับวัด ที่เป็นศูนย์กลางชุมชนล้านนามาไม่ต่ำว่าห้าร้อยปีแล้ว ทั้งนี้ ในอดีต วงพาทย์ค้องในบริบทวัด คงใช้นักดนตรีในชุมชนเหล่านั้น และเป็นไปเพื่อประโคมสำหรับกิจกรรมทางศาสนาและกิจกรรมในชุมชนเป็นสำคัญ ความนิยมวงพาทย์ค้องในอดีตก่อน พ.ศ. 2500 พบว่าแทบทุกวัดสำคัญๆ ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนจะมีเครื่องดนตรีวงพาทย์ค้องไว้ประจำวัด เมื่อมีประเพณีหรือกิจกรรมใดๆ นักดนตรีเฉพาะกิจในแต่ละหมู่บ้านก็จะร่วมแรงร่วมใจ

Copyright© by Chiang Mai University

กันฝึกซ้อมบรรเลง สำหรับโอกาสการประโคมต่างๆ เป็นครั้งๆ ไป ทำให้วงพาทย์ค้องบางชุมชนที่มีฝีมือการบรรเลง อาจจะถูกว่าจ้างจากพื้นที่ชุมชนอื่นให้ไปบรรเลง และเป็นต้นกำเนิดของวงพาทย์ค้องอาชีพหลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา

ภายหลังการเกิดวงพาทย์ค้องอาชีพขึ้นจากปัจจัยภายในของชุมชนเอง เช่น การขาดนักดนตรีและการสืบทอด ภาวะความนิยมวงพาทย์ค้องที่เสื่อมลง ทำให้เครื่องดนตรีวงพาทย์ค้องต้องถูกทิ้งไว้ในวัด บางแห่งจึงได้ขายต่อแก่วงพาทย์ค้องอาชีพดังปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ทั้งนี้พบว่าบางชุมชนที่เคยมีวงพาทย์ค้องมาแต่เดิมแต่ได้เลิกไปเพราะขาดคนเล่น ในช่วง พ.ศ.2500 ถึงปัจจุบัน มีความพยายามที่จะรื้อฟื้นวงพาทย์ค้องของชุมชน โดยใช้เครื่องดนตรีเก่าที่เก็บไว้ในวัด เช่น วงพาทย์ค้องคณะสืบสายลายเมืองวังตอง บ้านวังตอง ต.เหมืองง่า อ.เมือง จ.ลำพูน โดยนักดนตรีส่วนใหญ่เป็นบุคคลในชุมชนที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษที่เคยบรรเลงวงพาทย์ค้องนั่นเอง

กรณีศึกษาที่น่าสนใจ คือวงพาทย์ค้องคณะวัดเกาะกลาง อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ที่นักดนตรีในวงไม่ได้เป็นคนในชุมชนเกาะกลาง แต่เป็นกลุ่มนักดนตรีต่างพื้นที่ต่างๆ ที่เข้ามาศึกษาต่อในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายจนถึงระดับอุดมศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ โดยมีพระอธิการนิวัฒน์ กิติโสภโณ เจ้าอาวาสวัดเป็นผู้นำในการรวบรวมกลุ่มนักดนตรี ทั้งนี้เนื่องจากพระอธิการนิวัฒน์เองนั้นเป็นสล่าหรือช่างทำปราสาทศพที่มีชื่อเสียงในจังหวัดเชียงใหม่ ในแต่ละปีจึงมีผู้สั่งทำปราสาทศพโดยเฉพาะปราสาทนกหัสดีลิงค์ที่ใช้เฉพาะศพพระสงฆ์เป็นจำนวนมาก ดังนั้นจึงตั้งคณะแห่ขึ้นเพื่อใช้ประโคมสำหรับงานศพที่สั่งซื้อปราสาทศพจากวัดเกาะกลาง มีการนิยามว่า “ซื้อปราสาท แถมแห่” (พระอธิการนิวัฒน์ กิติโสภโณ, 2556, สัมภาษณ์) และต่อมามีเจ้าของธุรกิจปราสาทศพบางรายได้ใช้เป็นแบบอย่าง (Model) เช่น โรงปราสาทหนานเวช อ.เมือง จ.ลำพูน เมื่อสั่งซื้อปราสาทศพราคาสองหมื่นบาทขึ้นไปจะแถมวงพาทย์ค้องไปบรรเลงฟรี 1 คืน คือ คณะสักสาลิกา โดยเป็นคณะแห่ในสังกัดของโรงปราสาทนั้นๆ

3.6 วงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

จากการสำรวจ วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนมีวงพาทย์ค้องในแต่ละพื้นที่ตามรูปแบบการประสมวง โดยจำแนกได้เป็นวงพาทย์ค้องแบบพื้นเมือง วงพาทย์ค้องแบบประยุกต์ และวงพาทย์ค้องที่ผสมเครื่องปี่พาทย์มอญ ทั้งนี้ พบว่าวงพาทย์ค้องที่ผสมเครื่องปี่พาทย์มอญบางคณะได้ประยุกต์เข้ากับเครื่องดนตรีสากลด้วย ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 3.5 วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2555-2556

อำเภอ	ชื่อคณะ	รูปแบบการประสมวง
เมือง	เชียงยืน	ปี่พาทย์มอญ
	หัวฝายสามัคคี	พื้นเมือง
	รักษ์ศิลป์	ปี่พาทย์มอญ, ประยุกต์
	วังสิงห์คำใต้	ประยุกต์
	นาคทันต์เชียงใหม่	พื้นเมือง
	มิตรแก้วสหายคำ	ประยุกต์
	วัดเกาะกลาง	ปี่พาทย์มอญ
	เสน่ห์ล้านนา	พื้นเมือง
	ก้องฟ้า	ปี่พาทย์มอญ
	ฆ้องแสนเสียง	พื้นเมือง
	อเนกประสงค์ศิลป์	พื้นเมือง
	เพชรล้านนา	พื้นเมือง
จอมทอง	อรุณศิลป์	ประยุกต์
	จอมทองศิลป์	พื้นเมือง
ไชยปราการ	เวียงไชยศิลป์	ประยุกต์
ดอยหล่อ	ดอยหล่อศิลป์	ประยุกต์
	รุ่งนิมิต	พื้นเมือง
ฝาง	ร่มโพธิ์ทอง	ประยุกต์
แม่แตง	เพชรล้านนาศิลป์	พื้นเมือง
	หนองออนศิลป์	ประยุกต์
แม่ริม	ศิษย์เพชรพยอม	ประยุกต์
	เอกลักษณ์ศิลป์	ประยุกต์
	ลูกเจ้าพ่อสิงห์ด่าน	ประยุกต์
	รวมศิลปินจังหวัดเชียงใหม่	ประยุกต์
	บุญญาภรณ์ศิลป์	พื้นเมือง
แม่ออน	อรุณศิลป์	พื้นเมือง
สันกำแพง	เพชรรุ่งนาฏราช	ประยุกต์

Copyright© by Mahidol University

ตารางที่ 3.5 วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2555-2556 (ต่อ)

อำเภอ	ชื่อคณะ	รูปแบบการประสมวง
สันกำแพง	ทุ่งต้อมศิลป์	ประยุกต์
	บี.เอ็น. บ้านน้อย	ประยุกต์
	เพชรล้านตอง	ประยุกต์
	บ้านหม้อศิลป์	ประยุกต์
	บวกค้างศิลป์	ประยุกต์
	สันไร่ศิลป์	ประยุกต์
	เทพมณเฑียร	ประยุกต์
สันทราย	เพชรพยอม	ประยุกต์
	ขวัญใจแม่หม้าย	ประยุกต์
	พลังหนุ่ม	ประยุกต์
	หนองไคร้ศิลป์	ประยุกต์
	เจดีย์ศิลป์	ประยุกต์
	ธารทองศิลป์	ประยุกต์
	ไคร้หลวงศิลป์	ประยุกต์
	ทุ่งหมื่นน้อย	ประยุกต์
สันป่าตอง	ธนรัตน์ศิลป์	ปี่พาทย์มอญ, ประยุกต์
	เทพวารัตน์	ปี่พาทย์มอญ, ประยุกต์
	ลูกเวียงกาน	ปี่พาทย์มอญ, ประยุกต์
	สามสายศิลป์	ประยุกต์
สารภี	ป่าบงศิลป์	ประยุกต์
	ศิษย์เจ็ดสีสันป่าสัก	ประยุกต์
	หนองสี่แจ่งศิลป์	ประยุกต์
	กู่เสือ 2	ประยุกต์
	สันต้นกอกศิลป์	ประยุกต์
	แก้วประกายศิลป์	ประยุกต์
	เทพบันเทิง	ประยุกต์
	มหาวงศ์ศิลป์	พื้นเมือง

Copyright© by Mahidol University

ตารางที่ 3.5 วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2555-2556 (ต่อ)

อำเภอ	ชื่อคณะ	รูปแบบการประสมวง
สารภี	น้ำโจ้	ประยุกต์
	ต้นหาดศิลป์	ประยุกต์
หางดง	ศิษย์เก่าขันแก้ว	พื้นเมือง
	ลูกแม่ต๋ำจ๊าง	ประยุกต์
	ราชพฤกษ์ต๋องกาย	ประยุกต์
	เทพประสิทธิ์ศิลป์	ประยุกต์
	หนองตองศิลป์	ประยุกต์
	ดอกรักศิลป์	ประยุกต์
	ล้านนาศิลป์	ประยุกต์

ที่มา: ผู้วิจัยแก้ไขเพิ่มเติมจาก พิพัฒน์พงษ์ มาศิริ (2550, หน้า 46-47)

ตารางที่ 3.6 วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดลำพูน พ.ศ. 2555-2556

อำเภอ	ชื่อคณะ	การประสมวง
เมือง	มิตรรวมใจ	ประยุกต์
	สืบสายลายเมืองวังตอง	ประยุกต์
	จามเทวี	พื้นเมือง
	สักสาลิกา	พื้นเมือง
	เพชรเมืองยอง	พื้นเมือง
	บ้านแจ่ม	พื้นเมือง
บ้านโฮ่ง	กาสะลอง	ประยุกต์
ป่าซาง	ลูกยองสืบสานล้านนา	ประยุกต์
	มนต์เมืองเหนือ	ประยุกต์
เวียงหนองล่อง	สันลมจอย	พื้นเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

Copyright© by Mahidol University

จากวงพาทย์ค้องต่างๆ ดังกล่าวมาข้างต้นนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของวงพาทย์ค้องที่เป็นที่ยอมรับในสังคมและมีชื่อเสียงในการบรรเลง ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.6.1 วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน

วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน เป็นวงพาทย์ค้องที่มีการสืบทอดยาวนาน ตั้งอยู่ที่ชุมชนเชียงยืน ต.ศรีภูมิ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ก่อตั้งก่อน พ.ศ. 2500 โดยมีพ่อครูคำ สุขเจริญเป็นผู้ก่อตั้ง จนกระทั่งพ่อครูคำได้เสียชีวิตลงเมื่อ พ.ศ. 2510 ขณะอายุได้ประมาณ 80 ปี นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของพ่อครูคำราว พ.ศ. 2500 จึงได้สืบทอดวงเชียงยืนต่อจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ไม่ได้เป็นวงพาทย์ค้องของเชียงยืนแต่อย่างใด แต่เป็นวงพาทย์ค้องของชาวบ้านในชุมชน (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์)

วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืนเป็นที่ยอมรับกันในหมู่นักดนตรีวงพาทย์ค้องว่าเป็นวงเก่าแก่และเป็นแบบอย่างของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่ (รัตกาล สิงห์แก้ว, 2556, สัมภาษณ์) เนื่องจากอยู่ในตัวเมือง จึงได้เพลงต่างๆ ทั้งเพลงพื้นเมืองและเพลงไทยเป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังสามารถบรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งได้อย่างครบถ้วน โดยเฉพาะเพลงในพิธีกรรมฟ้อนผีที่ถือว่าคณะเชียงยืนเป็นต้นแบบคือ เพลงสัตย์ เพลงกุลา และเพลงผีมดลงข่วง ทั้งนี้จากฐานข้อมูลเสียงของเจอรัลด์ พี ดิคค์ (Gerald P. Dyck) ที่ได้บันทึกเสียงเพลงแห่ของคณะเชียงยืนราว พ.ศ. 2512-2516 เรียกเพลงสัตย์ว่า เพลงเชิญผี และเพลงกุลาว่า เพลงกินข้าว ที่ใช้ในพิธีกรรมฟ้อนผีนั่นเอง โดยทั้งสองเพลงนี้จะไม่ใช้บรรเลงในงานศพทั่วไป หากจะใช้ในงานศพผู้ตายต้องเป็นร่างทรงผีบรรพบุรุษเท่านั้นซึ่งสืบทอดมาตั้งแต่สมัยพ่อครูคำ สุขเจริญแล้ว (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์)

คณะเชียงยืนเป็นวงพาทย์ค้องคณะแรกในจังหวัดเชียงใหม่ที่ใช้ร้านฆ้องมอญมาใช้ประสมในวงตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2510 แต่ยังใช้ลูกฆ้องพื้นเมืองอยู่ ต่อมาจึงนำฆ้องมอญวงเล็กมาผสมอีก นอกจากนี้ในอดีตยังใช้กลองวง หรือเปิงมางคอกมาผสมด้วย วงพาทย์ค้องคณะเชียงยืนได้มีการบันทึกภาพเคลื่อนไหวและเสียงเมื่อเดือนธันวาคม พ.ศ. 2512 โดยศาสตราจารย์ ดร.เดวิด มอร์ตัน และอาจารย์เจอรัลด์ ดิคค์ เพื่อนำข้อมูลวงพาทย์ค้องหรือวงปี่พาทย์แบบล้านนาจัดเก็บที่หอจดหมายเหตุดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแองเจลลิส (UCLA Ethnomusicology Archive) โดยถือว่าเป็นวงพาทย์ค้องคณะแรกที่เริ่มมีการศึกษาด้วยวิธีการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

Copyright by Mahidol University

3.6.2 วงพาทย์ค้องคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

วงพาทย์ค้องคณะศิษย์เก่าขันแก้ว เป็นวงที่นักดนตรีพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่ยอมรับว่าเป็นคณะเก่าแก่ของจังหวัดเชียงใหม่อีกคณะหนึ่ง ตั้งอยู่ที่บ้านกวน ต.หารแก้ว อ.หางดง จ.เชียงใหม่ โดยเป็นวงพาทย์ค้องที่ใช้เครื่องดนตรีส่วนตัว ก่อตั้งโดยพ่อหนานลูน ละลิตก่อน พ.ศ. 2500 ในยุคนั้นมีวงพาทย์ค้องในละแวกเดียวกันอีก 1 วงคือคณะศิษย์เก่าวัวลาย ของพ่อหนานอินตา นวลจันทร์ ปัจจุบันมีพ่อน้อยจันทร์ บุญสูนย์ ปัจจุบันอายุ ปี (เกิด พ.ศ. 2480) เป็นผู้สืบทอดต่อมา พ่อน้อยจันทร์เข้ามาเป็นสมาชิกวงราว พ.ศ. 2510 พ่อน้อยจันทร์เล่าว่าคณะศิษย์เก่าขันแก้วเป็นคณะพาทย์ค้องแบบพื้นเมือง ในขณะนั้นคณะศิษย์เก่าก็สามารถบรรเลงเพลงไทยได้หลายเพลง โดยสืบทอดมาจากพ่อหนานอินตา นวลจันทร์และพ่อหนานลูน ละลิต นอกจากนี้ เวลาว่างจากการทำงานอื่นๆ สมาชิกในวงจะชวนกันไปฟังคณะแห่ในอำเภอเมืองบรรเลง เช่น คณะเชียงยืน โดยเป็นหนึ่งในกระบวนการจดจำเพลงแบบครูพักลักจำ

คณะศิษย์เก่าขันแก้วยังเป็นคณะแห่แรกๆ ของจังหวัดเชียงใหม่ที่บันทึกเสียงด้วยเทปคาสเซ็ท (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์) โดยมีผลงานการบันทึกเทปที่ห้างเต็กเฮ็งโหยว บริเวณตลาดวโรรส ประกอบไปด้วยเพลงพื้นเมือง เพลงไทย และเพลงลูกทุ่งที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นเมือง (จันทร์ บุญสุนย์, 2556, สัมภาษณ์) โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งที่บันทึกเสียงนั้นคือเพลงคุณนายโรงแรม ของระพิน ภูไท โด่งดังในช่วงทศวรรษ 2510 นับว่าเป็นหลักฐานแรกสำหรับการบันทึกเสียงเพลงลูกทุ่งที่บรรเลงโดยวงพาทย์ค้อง

3.6.3 วงพาทย์ค้องคณะรักษ์ศิลป์

วงพาทย์ค้องคณะรักษ์ศิลป์ ตั้งอยู่ที่ชุมชนกาดก้อม หลังวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ต.หายยา อ.เมือง จ.เชียงใหม่ สืบทอดมาจากคณะรักบรรเลงของครูรอด อักษรทับ โดยเป็นวงพาทย์ค้องที่ก่อตั้งหลังจากการสิ้นสุดตำแหน่งเจ้าหลวงเชียงใหม่ที่แต่งตั้งโดยสยาม ก่อตั้งโดยพ่อครูสวัสดิ์ ต่ายพูล (เกิด พ.ศ. 2472) ปัจจุบันอายุ 84 ปี ชาวอำเภอบางระกำ จังหวัดพิษณุโลก ที่ขึ้นมาเชียงใหม่ราว พ.ศ. 2499 เพื่อประกอบอาชีพขายปลาและมีความสามารถด้านดนตรีไทยอยู่แล้ว ในช่วงแรกได้สมัครเป็นคนระนาดคณะลิเกคณะมะลิวัลย์ ฉายรัศมี ได้พบกับครูรอด อักษรทับจึงได้ฝากตัวเป็นศิษย์และเป็นสมาชิกคณะรักบรรเลง ต่อมาเมื่อครูรอดเสียชีวิตลงขณะอายุ 90 ปี ราวปี พ.ศ. 2521 คณะรักบรรเลงไม่มีการสืบทอดต่อ นายสวัสดิ์จึงตั้งวงใหม่ชื่อว่าคณะรักษ์ศิลป์

คณะรักษ์ศิลป์เป็นอีกคณะหนึ่งที่ใช้ฆ้องมอญมาประสมวง พ่อครูสวัสดิ์ซึ่งมีความรู้ดนตรีไทยจากพิษณุโลกแล้ว เมื่อได้มาร่วมวงกับครูรอด อักษรทับจึงได้รับถ่ายทอดเพลงไทยอีกจำนวนหนึ่ง พ่อครูสวัสดิ์ยืนยันว่า ครูรอด อักษรทับเป็นคนแรกที่นำเพลงไทยมาปรับบรรเลงให้ช้า

Copyright© by Mae Fah Luang University

ลงแล้วกำกับหน้าทับด้วยหน้าทับพื้นเมือง (สวัสดิ์ ต่ายพูล, 2556, สัมภาษณ์) ปัจจุบันมีนายสวง ต่ายพูล บุตรชายของพ่อครูสวัสดิ์เป็นผู้ดูแลวงรักษ์ศิลป์ โดยมีรูปแบบการบรรเลงทั้งแบบปี่พาทย์มอญและประยุกต์เข้ากับดนตรีสากล

3.6.4 วงพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้

วงพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้ ตั้งอยู่ที่ ต.ป่าแดด อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ก่อตั้งโดยพ่อครูก๋องคำ ไชยยาเมื่อราว พ.ศ. 2504 จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2537 พ่อครูก๋องคำเสียงชีวิตขณะอายุได้ 43 ปี ต่อมานายณรงค์ ไชยยา ผู้เป็นบุตรได้รับสืบทอดวงต่อมาจนถึง พ.ศ. 2541 จึงไม่ได้สืบทอดวงต่อ ต่อมาคณะลูกหลานพ่อครูก๋องคำได้รื้อฟื้นวงวังสิงห์คำใต้ขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. 2546 โดยนายสุเมธ กันธิมา (เกิด พ.ศ. 2507) เป็นหลานของพ่อครูก๋องคำโดยปัจจุบันเป็นหัวหน้าวงวังสิงห์คำใต้ นักดนตรีส่วนใหญ่ในวงจะเป็นญาติพี่น้องกัน

นายสุเมธให้ข้อมูลว่า คณะวังสิงห์คำใต้เป็นวงพายท์ค้องคณะแรกที่นำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมวงสำหรับการบรรเลงเพลงลูกทุ่ง โดยเริ่มนำเอากลองชุดเข้ามาประสมก่อน ใช้เสียงกลองเต่งถิ้งเป็นเสียงเบส และเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงดำเนินทำนอง ให้แนหน้อยเป็นเสียงนักร้องในราวทศวรรษ 2520 ต่อมาจึงตามมาด้วยเบส กีตาร์และคีย์บอร์ดตามลำดับ โดยการนำเครื่องดนตรีสากลมาผสมกับวงพาทย์ค้องนั้นเป็นที่นิยมมากในยุคต่อมาและได้แพร่ขยายไปสู่วงพาทย์ค้องคณะอื่นๆ ทั่วจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน ปัจจุบันนี้ได้นำเครื่องเป่าทองเหลืองเข้ามาประสมวงเพื่อให้บรรเลงได้เสมือนกับวงดนตรีลูกทุ่งให้มากที่สุด (สุเมธ กันธิมา, 2556, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ในปี พ.ศ. 2555 คณะวังสิงห์คำใต้ได้ริเริ่มการบรรเลงแบบคอนเสิร์ตกล่าวคือเวทีสำหรับวงพาทย์ค้องเป็นลักษณะเปิดเหมือนวงดนตรีลูกทุ่ง หากบรรเลงในงานประเพณีปอยหลวงในช่วงเย็นถึงกลางคืนจะเปลี่ยนเป็นวงดนตรีลูกทุ่ง โดยถือว่าเป็นคณะแรก

3.6.5 วงพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคี

วงพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคี ตั้งอยู่ที่ชุมชนหัวฝาย ต.ช้างคลาน อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ก่อตั้งโดยพ่อประสิทธิ์ โกกระธรรม ปัจจุบันอายุ 75 ปี (เกิด พ.ศ. 2481) โดยซื้อเครื่องดนตรีมาจากคณะวังสิงห์คำใต้ ได้เชิญพ่อครูก๋องคำ ไชยยาจากคณะวังสิงห์คำใต้มาเป็นผู้สอน ก่อตั้งราวทศวรรษ 2510 โดยก่อนหน้านั้นเป็นวงสะล้อ ซึง ขลุ่ย และพัฒนามาเป็นวงพาทย์ค้องในช่วงเวลาดังกล่าว ปัจจุบันมีนายชาตรี โกกระธรรม ปัจจุบันอายุ 52 ปี (เกิด พ.ศ. 2504) บุตรชายพ่อประสิทธิ์เป็นผู้สืบทอดวงต่อ

Copyright by Mahidol University

วงพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคีมีผลงานจากการบันทึกเทปคาสเซ็ทเป็นจำนวนมาก โดยอัดกับร้าน 20 ซาวด์ ถนนท่าแพ ของนายไพโรจน์ เหลืองอาภาวงศ์ โดยการบันทึกเทปเหล่านี้ได้เป็นต้นแบบให้วงพาทย์ค้องอื่นๆ ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนจดจำไปบรรเลง เช่น ชุดแห่ศพจำนวน 2 ชุด ชุดฟ้อนผีตี๋มวย ชุดลีลาลูกทุ่งนันสตอปแดนซิ่ง เป็นต้น การบันทึกเสียงเหล่านี้บันทึกเสียงราว พ.ศ. 2530

3.6.6 วงพาทย์ค้องคณะเพชรพยอม

วงพาทย์ค้องคณะเพชรพยอมตั้งอยู่ที่บ้านทุ่งยาว ต.สันทรายหลวง อ.สันทราย จ.เชียงใหม่ แต่เดิมเป็นวงดนตรีภายในหมู่บ้านโดยเริ่มที่วงสะล้อ ซึง ขลุ่ยก่อน ต่อมาจึงตั้งวงพาทย์ค้องคณะเพชรพยอม ในละแวกหมู่บ้านเดียวกันก็มีวงพาทย์ค้องหลายคณะ เช่น บ้านหนองไคร้ บ้านแม่ย่อย เป็นต้น คณะเพชรพยอมมีพ่ออินทร ทิมาเป็นหัวหน้าคณะ ก่อตั้งในราวปี พ.ศ. 2516 ได้ขึ้นขันตั้งแห่มาจากพระครูคำหล้า เตชปญฺโญ เจ้าอาวาสวัดป่าลาน ในปัจจุบันเนื่องจากพ่ออินทรมีอายุมากแล้ว สมาชิกทุกคนในวงจึงเป็นเจ้าของวงร่วมกัน เช่น นายนิคม สุกันธาเป็นผู้รับงาน พ่อเหลา คำมี เป็นผู้จัดการเรื่องรายได้ เป็นต้น

คณะเพชรพยอมเป็นวงพาทย์ค้องที่มีผลงานการบันทึกเทปคาสเซ็ทมากที่สุด ทำให้รูปแบบการบรรเลงของคณะเป็นที่แพร่หลายสู่วงพาทย์ค้องต่างๆ ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน โดยบันทึกเสียงกับห้างหุ้นส่วนทิพเนตรเอ็นเตอร์ไพรซ์ ของนายทรงสัญ บวรพัฒน์นนท์ เช่น ชุดแห่ศพ ชุดมันสะเด็ดเพชรพยอม เฉพาะชุดมันสะเด็ดเพชรพยอมนี้มีจำนวนอัลบั้มมากสุดหลายสิบชุด (อินทร ทิมา, 2556, สัมภาษณ์)

3.6.7 วงพาทย์ค้องคณะป่าบงศิลป์

วงพาทย์ค้องคณะป่าบงศิลป์ ตั้งอยู่ที่บ้านป่าบงหลวง ต.ป่าบง อ.สารภี จ.เชียงใหม่ แต่เดิมเป็นวงดนตรีสะล้อ ซึง ขลุ่ยของหมู่บ้านในช่วงทศวรรษ 2510 ต่อมานายเดช รินคำ ได้ก่อตั้งเป็นวงพาทย์ค้องขึ้น คณะป่าบงศิลป์เป็นวงพาทย์ค้องประยุกต์ที่ได้รับความนิยมมากอีกคณะหนึ่ง เนื่องจากมีรูปแบบการบรรเลงเพลงลูกทุ่งที่เหมือนกับเพลงต้นฉบับ ทั้งการเป่าแนและเครื่องดนตรีสากล นอกจากนี้ยังเป็นวงพาทย์ค้องคณะแรกที่สร้างความสนใจให้กับคนฟัง ได้แก่การนำเพลงพูดคำเมืองมาบรรเลงและมีการพูดมุขตลกประกอบ จึงทำให้เป็นที่นิยมมากในช่วงทศวรรษ 2540 นอกจากนี้ยังเป็นคณะแรกที่นำเอาหางเครื่องมาเต้นประกอบการแห่เพลงลูกทุ่ง ปัจจุบันนี้ยังนำเอาขลุ่ยพื้นเมืองมาบรรเลงประกอบโดยใช้จมูกเป่าสลับเปลี่ยนกับแนหน้อย เป็นที่สนใจในหมู่คนฟังแห่พาทย์ค้องตลอดจนเป็นที่นิยมของเจ้าภาพแห่ด้วย (เดช รินคำ, 2556, สัมภาษณ์)

Copyright© by Chiang Mai University

3.6.8 วงพาทย์ค้องคณะหนองสี่แจ่งศิลป์

วงพาทย์ค้องคณะหนองสี่แจ่งศิลป์ ตั้งอยู่ที่บ้านหนองสี่แจ่ง ต.หนองแฝก อ.สารภี จ.เชียงใหม่ ก่อตั้งโดยพ่อบุญธรรม นามวงศ์ ปัจจุบันอายุ 67 ปี (เกิด พ.ศ. 2489) ชาวบ้านกู่แดง และเป็นนักดนตรีในวงพาทย์ค้องคณะกู่แดงมาก่อน เมื่อมาเป็นเขยบ้านหนองสี่แจ่ง จึงตั้งวงพาทย์ค้องคณะหนองสี่แจ่งขึ้นในราวทศวรรษ 2520 นักดนตรีส่วนใหญ่ในวงจะเป็นคนต่างหมู่บ้าน (บุญธรรม นามวงศ์, 2556, สัมภาษณ์) ปัจจุบันคณะหนองสี่แจ่งเป็นวงพาทย์ค้องแบบประยุกต์ที่เป็นที่นิยมสำหรับการบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี โดยมีเอกลักษณ์การบรรเลงที่ไม่เร็วจนเกินไป จึงเป็นที่นิยมของร่างทรงที่สูงอายุ โดยจะรับงานสำหรับแห่พาทย์ค้องประยุกต์เพียงอย่างเดียว

พ่อบุญธรรมให้ข้อมูลเกี่ยวกับการเกิดขึ้นของวงพาทย์ค้องประยุกต์ว่า เริ่มต้นโดยคณะกู่เสือก่อน นำกลองชุดมาประสมเป็นครั้งแรกราวทศวรรษ 2520 หลังจากนั้นคณะกู่แดงจึงทำตามในระยะเวลาสองเดือนต่อมา สอดคล้องกับพ่อสมฤทธิ์ กับเป็ง หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจที่กล่าวสอดคล้องกันว่าวงพาทย์ค้องประยุกต์เกิดขึ้นโดยคณะกู่เสือเป็นครั้งแรก

3.6.9 วงพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจ

วงพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจ ตั้งอยู่ที่บ้านป่าไผ่หลวง ต.หนองช้างคืน อ.เมือง จ.ลำพูน ก่อตั้งโดยพ่อสมฤทธิ์ กับเป็ง ปัจจุบันอายุ 65 ปี (เกิด พ.ศ. 2491) ในปี พ.ศ. 2516 โดยเริ่มแรกเป็นวงสะล้อ ซึง ขลุ่ยก่อน ต่อมาราว พ.ศ. 2520 จึงได้พัฒนาเป็นวงสะล้อ ซึง ขลุ่ยประยุกต์เนื่องจากในหมู่บ้านมีวงดนตรีสากลอยู่แล้ว จึงรวมกันเป็นวงดนตรีพื้นเมืองประยุกต์ต่อมาในปี พ.ศ. 2525 จึงได้พัฒนาเป็นวงพาทย์ค้อง สำหรับในจังหวัดลำพูนถือว่าเป็นคณะแห่ที่มีชื่อเสียงมากคณะหนึ่งในจังหวัดลำพูน

พ่อสมฤทธิ์ให้ข้อมูลว่า คณะมิตรรวมใจเป็นวงพาทย์ค้องคณะแรกที่นำเอาเพลงพื้นเมืองมาบรรเลงประยุกต์เข้ากับเครื่องดนตรีสากล และยังเป็นคณะแรกที่นำเอาเพลงมอญลำปางที่เป็นเพลงพื้นถิ่นจังหวัดลำปางมาบรรเลงในวงพาทย์ค้อง จึงทำให้ได้รับความนิยมสำหรับการบรรเลงประกอบการฟ้อนผีบรรพบุรุษ (สมฤทธิ์ กับเป็ง, 2556, สัมภาษณ์)

3.6.10 วงพาทย์ค้องคณะสืบสายลายเมืองวังตอง

วงพาทย์ค้องคณะสืบสายลายเมืองวังตอง ตั้งอยู่ที่บ้านวังตอง ต.เหมืองง่า อ.เมือง จ.ลำพูน มีนายไชยยัณห์ แก้วจันทร์เป็นหัวหน้าวง ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2551 โดยนักดนตรีในวงเป็นคนในหมู่บ้าน แต่เดิมในหมู่บ้านมีวงพาทย์ค้องมาก่อนคือคณะเพชรวังตอง โดยเป็นวงพาทย์ค้องที่มีชื่อเสียงมากในทศวรรษ 2510-2520 ในพื้นที่จังหวัดลำพูนที่ยุบไปนานแล้วเนื่องจากสมาชิกในวง

Copyright© by Mahidol University

ชราภาพและเสียชีวิต โดยนักดนตรีในวงสืบสายลายเมืองวังตองปัจจุบันแยกตัวมาจากคณะมิตรรวมใจ ต.หนองช้างคืน (ไชยยัณห์ แก้วจันทร์, 2556, สัมภาษณ์)

3.6.11 วงพาทย์ค้องคณะจามเทวี

วงพาทย์ค้องคณะจามเทวี ตั้งอยู่ที่ชุมชนจามเทวี ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ลำพูน โดยเครื่องดนตรีเป็นของวัดจามเทวี มีการสืบทอดกันมาหลายรุ่น โดยนักดนตรีวงพาทย์ค้องในจังหวัดลำพูนถือว่าวงจามเทวีเป็นวงพาทย์ค้องที่เก่าแก่และมีการสืบทอดมานานที่สุด ก่อตั้งก่อน พ.ศ. 2500 ปัจจุบันมีนายบุญทอง ปัญญาปิง อายุ 49 ปี (เกิด พ.ศ. 2507) เป็นผู้สืบทอดวงรุ่นปัจจุบัน นักดนตรีทั้งหมดในวงปัจจุบันมี 7 คน เป็นชาวบ้านในชุมชนจามเทวีทั้งหมด เคยมีการบรรเลงประยุกต์มาช่วงหนึ่ง แต่ปัจจุบันนี้บรรเลงเฉพาะแบบพื้นเมือง (บุญทอง ปัญญาปิง, 2556, สัมภาษณ์)

จากประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตของชาวล้านนากับวงพาทย์ค้องได้เป็นอย่างดี โดยมีพัฒนาการร่วมกันประวัติศาสตร์ล้านนาเป็นระยะเวลาหลายร้อยปีและสืบทอดปรับเปลี่ยนมาจนถึงปัจจุบัน วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนพบว่ามีทั้งบทบาทของความศักดิ์สิทธิ์และความบันเทิงควบคู่กัน โดยเฉพาะบทบาทของความศักดิ์สิทธิ์นั้น วงพาทย์ค้องยังคงมีหน้าที่ประโคมในกิจกรรมต่างๆ ทั้งความเชื่อทางพุทธศาสนาและความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ และบทบาทด้านความบันเทิงนั้นก็เป็นผลจากกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่มีการปรับตัวไปตามบริบทของสังคม จนทำให้วงพาทย์ค้องสามารถดำรงอยู่ได้และยังคงมีหน้าที่จนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ตามแม้ว่าการรับเอาเครื่องดนตรีจากนอกวัฒนธรรมหรือบทเพลงมาใช้ในวงพาทย์ค้องนั้น ชาวล้านนาเองกลับเชื่อว่าเป็นการพัฒนาและปรับปรุงให้ดีขึ้น วงพาทย์ค้องจึงสะท้องภาพความคิดในสองประเด็น ดังคำกล่าวว่า “ใหม่ก็เอา เก่าก็บ่ละ” หมายถึง ของใหม่ก็รับเข้ามาปรับใช้ตามบริบทสังคม ของเก่าก็ยังคงรักษาสืบทอดต่อไป จึงถือว่าเป็นเสน่ห์ของการศึกษาวงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนที่ยังคงมีชีวิตจนถึงปัจจุบัน

Copyright by Mahidol University

บทที่ 4
ระบบเสียงของวงพาทย์ค้อง

การศึกษาระบบเสียงของวงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน จำแนกประเด็นศึกษาออกเป็นสามประเด็นใหญ่ คือ การตั้งเสียงเครื่องดนตรี ระบบเสียงเครื่องดนตรี และลักษณะเฉพาะของเสียงเครื่องดนตรี โดยมีผลการวิจัยดังต่อไปนี้

4.1 การตั้งเสียงเครื่องดนตรี

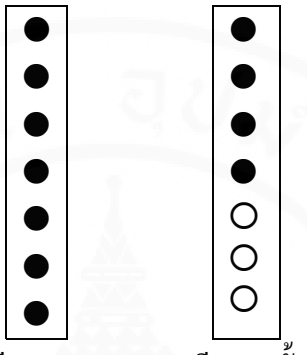
การตั้งเสียงเครื่องดนตรีของวงพาทย์ค้องนั้นขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นหลักในการเทียบและความคุ้นชินด้วยหูของนักดนตรีในแต่ละวง ส่วนใหญ่ระบบเสียงในวงพาทย์ค้องจะมี 2 ระบบใหญ่ๆ คือ “ไก๊หน้อย” หรือระบบเสียงสูง และ “ไก๊ใหญ่ หรือ ไก๊หลวง” คือระบบเสียงใหญ่ (สุรพงษ์ กิติสิทธิ์, 2556, สัมภาษณ์) เครื่องดนตรีที่ใช้เทียบในแต่ละวงจะไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับลักษณะของการประสมวงอีกทีหนึ่ง เช่น หากเป็นวงพาทย์ค้องประยุกต์เข้ากับเครื่องสากลมักใช้คีย์บอร์ดเป็นตัวเทียบ ส่วนวงพาทย์ค้องแบบพื้นเมืองมักใช้ขลุ่ยพื้นเมืองหรือแนหน้อยเป็นตัวเทียบ การใช้แนหน้อยเทียบนั้นมีความแปรผันได้ง่าย เนื่องจากผู้เป่าสามารถเบนเสียงได้มาก อีกทั้งปัจจัยด้านคุณภาพลิ้นและการประกอบแน การเทียบโดยใช้แนหน้อยจึงมักจะเป็นผู้ที่เป่าโดยตลอดและจำเสียงได้แม่นเท่านั้น (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์) ทั้งนี้ สามารถจำแนกระบบเสียงของวงพาทย์ค้องได้สองประเด็น คือ การตั้งเสียงและการตกแต่งเสียง

4.1.1 การตั้งเสียง

รูปแบบการตั้งเสียงเครื่องดนตรี สามารถจำแนกได้เป็นสองประเด็น คือ การตั้งเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองเป็นตัวเทียบ และการตั้งเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีสากลเป็นตัวเทียบ ทั้งนี้ จะเริ่มตั้งเสียงที่เสียงสำคัญ คือเสียงลูกตั้ง และเสียงลูกควบก่อน (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) หลังจากนั้นจึงตั้งเสียงตามความคุ้นชินของหูในช่วงเสียงนั้นๆ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยมหิดล Copyright by Mahidol University

ลูกควบ และลูกตั้ง หมายถึงลักษณะการวางนิ้วสำหรับการเป่าแน ทั้งสองลักษณะนี้เป็นเสียงสำคัญในวงพาทย์ค้อง โดยลูกตั้งจะมีลักษณะการปิดรูนับแนหน้อยจากด้านบนลงมารวม 4 นิ้ว ส่วนลูกควบจะมีลักษณะการปิดรูนับนิ้วแนหน้อยครบทั้งหมด 7 รู บางทีเรียกว่าเสียงควบก็ได้



ภาพที่ 4.1 ระบบนิ้วเสียงลูกตั้งและเสียงควบของแนหน้อย
ที่มา: ผู้วิจัย

วงพาทย์ค้องส่วนใหญ่ มีเสียงลูกตั้งของแนหน้อยตรงกับพาทย์ค้องลูกที่ 12 ส่วนเสียงควบตรงกับพาทย์ค้องลูกที่ 8 และพาทย์ค้องลูกที่ 16 หากพาทย์ค้องมีจำนวน 16 ลูก ทั้งนี้บางคณะแห่มีรูปแบบการเทียบที่แตกต่างกัน แต่โดยส่วนใหญ่ถือว่าเสียงพาทย์ค้องเป็นเสียงสำคัญ เนื่องจากมีเสียงกังวานเป็นหลักทำนองที่สอดประสานในวงพาทย์ค้อง จึงพิถีพิถันในการเทียบพาทย์ค้องเป็นอันดับแรก รองลงมาคือพาทย์เอกที่เป็นผู้นำของวง ส่วนเครื่องดนตรีอื่นๆ ความรัดกุมในการเทียบเสียงเป็นรองลงมา การเทียบเสียงเครื่องดนตรีวงพาทย์ค้องแต่ละเครื่องบางทีไม่เท่ากันโดยวิทยาศาสตร์ แต่จะอาศัยเสียงรวมกันของเครื่องดนตรีต่างๆ เรียกว่า “เสียงหนัว” หมายถึงเสียงรวมกันของทุกเครื่องดนตรี

4.1.2 การตกแต่งเสียง

เครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องจะมีการตกแต่งเสียงที่แตกต่างจากเครื่องดนตรีไทยหลายประการ โดยสามารถจำแนกออกเป็นสองกลุ่มใหญ่ คือ ไม้และโลหะ มีลักษณะการตกแต่งเสียงให้เป็นไปตามความต้องการของนักดนตรีดังนี้

Copyright by Mahidol University

4.1.2.1 เครื่องดนตรีที่เสียงกำเนิดจากไม้

เครื่องดนตรีที่เสียงกำเนิดจากไม้ ได้แก่ พาทย์เอก และพาทย์ทุ้ม ส่วนใหญ่ผืนของพาทย์ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ เป็นต้น โดยพาทย์ของล้านนาแตกต่างจากระนาดของภาคกลาง คือ ไม่นิยมติดตะกั่วถ่วงลูกระนาด แต่ใช้การถากตกแต่งหัวท้ายและคว้านท้องผืนระนาดโดยไม่ติดตะกั่วให้ได้เสียงตามต้องการ ทั้งนี้เนื่องจากรูปแบบการบรรเลงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องส่วนใหญ่ต้องการเสียงประโคมที่ดัง จึงมีลักษณะของการตีฟาดมือในพาทย์เอกและพาทย์ทุ้ม (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์) ทำให้พาทย์ที่ใช้ตะกั่วถ่วงลูกนั้นไม่ได้รับความนิยมเพราะหลุดบ่อย ดังนั้นเสียงพาทย์ล้านนาจะมีเสียงที่กร้าวและแห้งกว่าระนาดของภาคกลาง แต่ในปัจจุบันนิยมใช้ผืนระนาดของดนตรีไทยมาใช้ในวงพาทย์ค้องมากยิ่งขึ้น โดยมีการปรับแต่งการผสมตะกั่วถ่วงให้มีความอดทน เป็นที่นิยมมากในปัจจุบันโดยเฉพาะวงพาทย์ค้องที่ใช้เครื่องปี่พาทย์มอญ

ภาพที่ 4.2 การตกแต่งเสียงพาทย์เอกของคณะมิตรรวมใจโดยใช้การถากใต้ท้องผืนพาทย์เอก
ที่มา: ผู้วิจัย, 24 สิงหาคม 2556

4.1.2.2 เครื่องดนตรีที่เสียงกำเนิดจากโลหะ

เครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องที่มีเสียงกำเนิดจากโลหะ คือ พาทย์เหล็กและพาทย์ค้อง โดยมีการตกแต่งเสียงที่แตกต่างกัน โดยพาทย์เหล็ก ลูกของพาทย์เหล็กจะทำมาจาก “เหล็กตีนล้อ” หรือวงเหล็กที่ใช้หุ้มล้อเกวียน การตกแต่งเสียงทำได้โดยการใช้เครื่องเจียรโลหะตกแต่งจนได้เสียงตามต้องการ เหล็กตีนล้อนี้สามารถเกิดการเพี้ยนได้อยู่บ่อยๆ เนื่องจากเป็นสนิมง่ายอีกทั้งการตีบ่อยๆ ก็ทำให้เสียงเพี้ยนได้ ปัจจุบันจึงมีบางวงพาทย์ค้องที่ใช้เหล็กหล่อแล้วเจียตั้งเสียงให้ได้ตามต้องการแทน เนื่องจากมีความสวยงามกว่าและมีความอดทนไม่เพี้ยนง่าย

ในส่วนการตกแต่งเสียงของพาทย์ค้องนั้น แต่เดิมใช้ “ขี้ตั๋งนี” หรือชันโรงผสมตะกั่วที่ฝนแล้วในการตกแต่งเสียงฆ้องให้ได้ตามต้องการ คุณสมบัติของขี้ตั๋งนีจะมีความแข็งและติดทนนานเป็นพิเศษ อีกทั้งยังทนทานต่ออากาศร้อนได้ดี แต่ปัจจุบันหายากขึ้น จึงนำตะกั่วถ่วงแบบดนตรีไทยที่ผสมขี้ผึ้งเข้ามาใช้ การนำตะกั่วถ่วงของดนตรีไทยมาใช้ตกแต่งเสียงพาทย์ค้องมักจะประสบปัญหาหากอากาศร้อนหรือการบรรเลงตากแดดในกรณีการแก่ศพไปยังฌาปนสถานที่มักจะหลุดบ่อยๆ นักดนตรีวงพาทย์ค้องบางวงจึงต้องหาน้ำเย็นใส่น้ำแข็งประคบไปด้วย

4.2 ระบบเสียงเครื่องดนตรี

ระบบเสียงเครื่องดนตรีวงพาทย์ค้องโดยได้ทำการวัดจากเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถเบนเสียงได้หรือมีเสียงตายตัว ประกอบไปด้วย พาทย์เอก พาทย์ทุ้ม พาทย์เหล็ก และพาทย์ค้อง จากวงพาทย์ค้องที่ใช้เครื่องแบบพื้นเมืองในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับ กำหนดประเด็นการวิเคราะห์ระบบเสียงไว้สองประเด็น ประเด็นแรก ศึกษาระบบการตั้งเสียง (Tuning System) และประเด็นที่สอง ศึกษาระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียง (Interval) โดยในดนตรีสากลมีค่าระยะห่างระหว่างเสียงที่ 100 เซ็นต์ ส่วนในดนตรีไทยนิยามตามระบบเจ็ดเสียงแบ่งเท่าจากทฤษฎี มีค่าเฉลี่ยระยะห่างระหว่างเสียงที่ 171.4 เซ็นต์ สำหรับค่าเบี่ยนเบนที่ปรากฏนั้นเป็นค่าเบี่ยงเบนจากระบบสากล (Equal temperament) โดยมีผลการวิจัยดังนี้

4.2.1 คณะหัวฝายสามัคคี

ระบบเสียงวงพาทย์ค้องของคณะหัวฝายสามัคคี ต.ช้างคลาน อ.เมือง จ.เชียงใหม่ เป็นวงพาทย์ค้องที่บรรเลงแบบพื้นเมือง มีผลการวิเคราะห์ระบบเสียงดังนี้

พาทย์เอก

พาทย์เอกของคณะหัวฝายสามัคคีมีทั้งหมด 22 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.1 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะหัวฝายสามัคคี

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F3	+3	175.0

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.1 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะหัวฝายสามัคคี (ต่อ)

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
2	F#3	+32	188.4
3	G#3	+4	208.1
4	A#3	-42	227.4
5	B3	+47	253.7
6	C#4	+5	277.9
7	D#4	-13	308.9
8	F4	-17	345.9
9	G4	-38	383.6
10	G#4	+36	423.9
11	A#4	-12	463.0
12	C5	-35	512.8
13	C#5	-8	551.8
14	D#5	+15	627.7
15	F5	-23	689.1
16	F#5	+32	753.7
17	G#5	+22	841.1
18	A#5	-9	927.3
19	C6	-37	1024.2
20	C#6	+38	1133.2
21	D#6	-1	1243.5
22	F6	-30	1372.7

ตารางที่ 4.2 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะหัวฝายสามัคคี

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	127.73	1.07
2 - 3	172.17	1.10

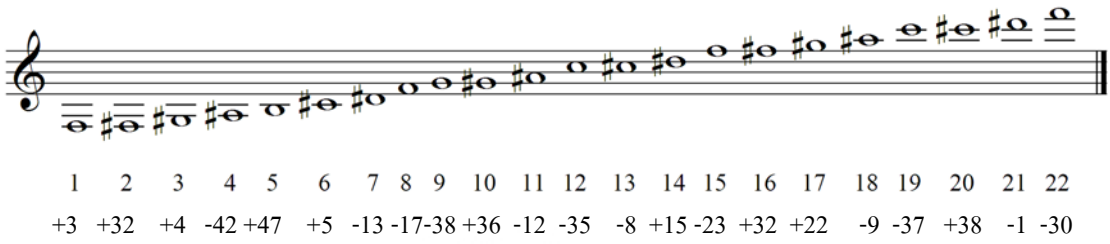
Copyright © by Mahidol University

ตารางที่ 4.2 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะหัวฝายสามัคคี (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
3 - 4	153.54	1.09
4 - 5	189.46	1.11
5 - 6	157.73	1.09
6 - 7	183.08	1.11
7 - 8	195.85	1.11
8 - 9	179.09	1.10
9 - 10	172.94	1.10
10 - 11	152.74	1.09
11 - 12	176.86	1.10
12 - 13	126.89	1.07
13 - 14	223.11	1.13
14 - 15	161.56	1.09
15 - 16	155.13	1.09
16 - 17	189.94	1.11
17 - 18	168.91	1.10
18 - 19	172.06	1.10
19 - 20	175.08	1.10
20 - 21	160.80	1.09
21 - 22	171.13	1.10

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะหัวฝายสามัคคี มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 12-13 โดยมีค่า 126.89 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 13-14 โดยมีค่า 223.11 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.3 ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะหัวฝายสามัคคี

พาทย์ทุ้ม

พาทย์ทุ้มของคณะหัวฝายสามัคคีมีทั้งหมด 17 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.3 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะหัวฝายสามัคคี

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	C#3	-17	137.3
2	D3	+45	150.7
3	F3	+30	177.6
4	F#3	+44	189.8
5	G#3	+19	209.9
6	A#3	-32	228.8
7	B3	+42	253.0
8	D4	-42	286.7
9	D#4	+21	314.9
10	F4	-30	343.2
11	G4	-44	382.2
12	G#4	+30	422.6
13	A#4	-17	461.6
14	B4	+47	507.4

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.3 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะหัวฝายสามัคคี (ต่อ)

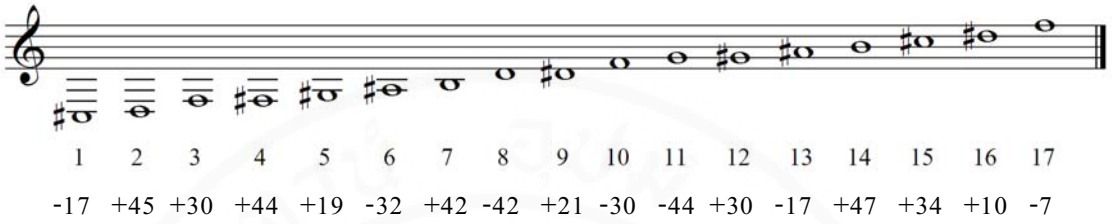
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
15	C#5	+34	565.2
16	D#5	+10	625.8
17	F5	-7	695.8

ตารางที่ 4.4 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะหัวฝายสามัคคี

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1-2	161.21	1.09
2-3	284.34	1.17
3-4	115.01	1.06
4-5	174.26	1.10
5-6	149.26	1.09
6-7	174.06	1.10
7-8	216.48	1.13
8-9	162.42	1.09
9-10	148.98	1.08
10-11	186.33	1.11
11-12	173.95	1.10
12-13	152.82	1.09
13-14	163.77	1.09
14-15	186.76	1.11
15-16	176.32	1.10
16-17	183.56	1.11

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะหัวฝายสามัคคี มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 3-4 โดยมีค่า 115.01 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่าง

ขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 2-3 โดยมีค่า 284.34 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.4 ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะหัวฝายสามัคคี

พาทย์เหล็ก

พาทย์เหล็กของคณะหัวฝายสามัคคีมีทั้งหมด 17 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.5 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะหัวฝายสามัคคี

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	C#4	+34	282.6
2	D#4	+43	319.0
3	F4	+17	352.6
4	G4	-44	382.2
5	A4	-43	429.3
6	A#4	+25	473.1
7	C5	-33	513.4
8	C#5	+2	555.2
9	D#5	-5	620.4
10	F5	-15	692.4
11	G5	-48	762.4
12	G#5	+20	840.5

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.5 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะหัวฝายสามัคคี (ต่อ)

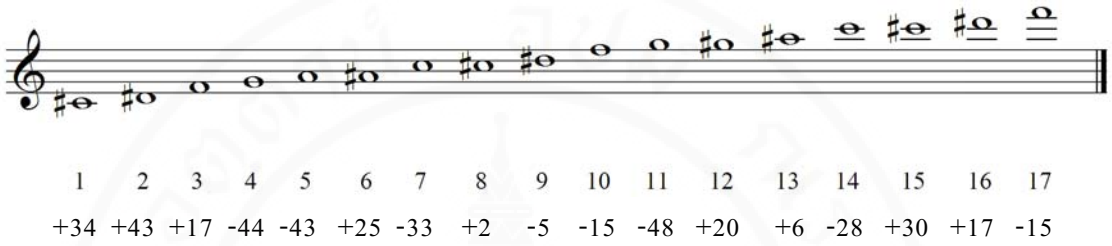
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
13	A#5	+6	935.3
14	C6	-28	1029.6
15	C#6	+30	1127.8
16	D#6	+17	1257.0
17	F6	-15	1384.9

ตารางที่ 4.6 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะหัวฝายสามัคคี

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1-2	209.75	1.12
2-3	173.37	1.10
3-4	139.55	1.08
4-5	201.19	1.12
5-6	168.19	1.10
6-7	141.52	1.08
7-8	135.50	1.08
8-9	192.22	1.11
9-10	190.08	1.11
10-11	166.73	1.10
11-12	168.83	1.10
12-13	185.01	1.11
13-14	166.29	1.10
14-15	157.71	1.09
15-16	187.76	1.11
16-17	167.75	1.10

Copyright © Mahidol University

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะหัวฝายสามัคคี มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 7-8 โดยมีค่า 135.5 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 1-2 โดยมีค่า 209.75 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.5 ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะหัวฝายสามัคคี

พาทย์ค้อง

พาทย์ค้องของคณะหัวฝายสามัคคีมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.7 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะหัวฝายสามัคคี

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	D#4	+3	311.6
2	F4	-3	348.6
3	G4	-20	387.6
4	G#4	+41	425.3
5	A#4	+8	468.3
6	C5	-31	514.1
7	C#5	+50	570.6
8	D#5	+17	628.5
9	F5	-29	687.0

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.7 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะหัวฝ่ายสามัคคี (ต่อ)

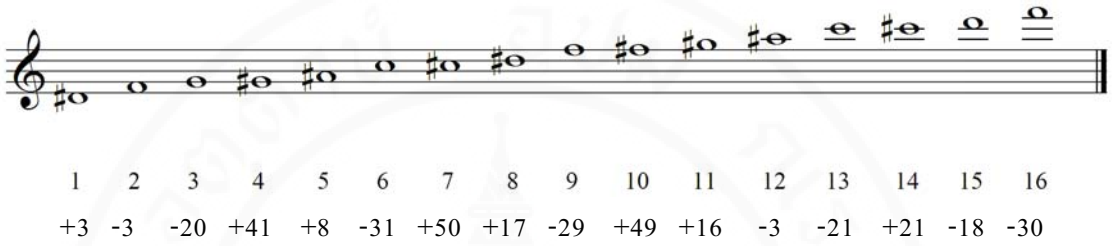
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
10	F#5	+49	761.1
11	G#5	+16	838.4
12	A#5	-3	934.0
13	C6	-21	1033.6
14	C#6	+21	1122.4
15	D6	-18	1231.4
16	F6	-30	1372.7

ตารางที่ 4.8 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะหัวฝ่ายสามัคคี

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1-2	194.25	1.11
2-3	183.59	1.11
3-4	160.69	1.09
4-5	166.74	1.10
5-6	161.53	1.09
6-7	180.51	1.10
7-8	167.31	1.10
8-9	154.07	1.09
9-10	177.33	1.10
10-11	167.46	1.10
11-12	186.94	1.11
12-13	175.42	1.10
13-14	142.69	1.08
14-15	160.45	1.09
15-16	188.06	1.11

Copyright © Mahidol University

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคี มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 13-14 โดยมีค่า 142.69 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 1-2 โดยมีค่า 194.25 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.6 ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคี

4.2.2 คณะวังสิงห์คำใต้

ระบบเสียงวงพาทย์ค้องของคณะวังสิงห์คำใต้ ต.ป่าแดด อ.เมือง จ.เชียงใหม่ เป็นวงพาทย์ค้องที่บรรเลงแบบประยุกต์โดยผสมเครื่องดนตรีสากล มีผลการวิเคราะห์ระบบเสียงดังนี้

พาทย์เอก

พาทย์เอกของคณะวังสิงห์คำใต้มีทั้งหมด 21 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.9 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะวังสิงห์คำใต้

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	E3	+15	166.3
2	F#3	+34	188.6
3	G#3	+21	210.2
4	C4	-40	255.7
5	C#4	+39	283.5
6	D#4	-9	309.5

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.9 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะวังสิงห์คำใต้ (ต่อ)

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
7	F4	-10	347.2
8	F#4	+50	380.9
9	G#4	+19	419.9
10	A#4	-2	465.7
11	C5	-12	519.5
12	C#5	+25	562.6
13	D5	+45	602.9
14	F5	-30	686.4
15	F#5	+14	746.1
16	G#5	+30	845.2
17	A#5	-12	925.9
18	C6	-49	1017.4
19	C#6	+42	1135.9
20	E6	-46	1283.9
21	F6	-20	1380.8

ตารางที่ 4.10 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะวังสิงห์คำใต้

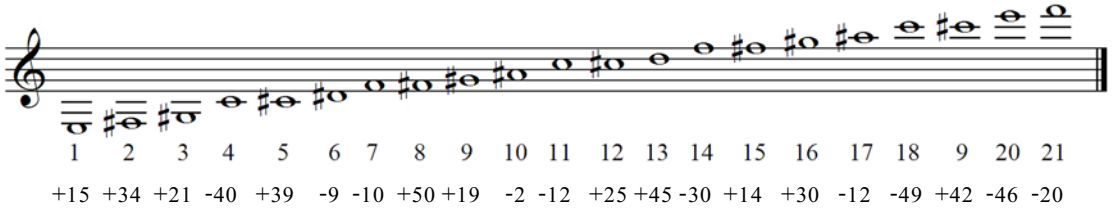
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1-2	217.84	1.13
2-3	187.71	1.11
3-4	339.22	1.21
4-5	178.67	1.10
5-6	151.90	1.09
6-7	198.99	1.12
7-8	160.37	1.09
8-9	168.76	1.10

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.10 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะวังสิงห์คำใต้ (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
9-10	179.22	1.10
10-11	189.26	1.11
11-12	137.98	1.08
12-13	119.77	1.07
13-14	224.55	1.13
14-15	144.38	1.08
15-16	215.90	1.13
16-17	157.87	1.09
17-18	163.15	1.09
18-19	190.73	1.11
19-20	212.03	1.13
20-21	125.96	1.07

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะวังสิงห์คำใต้ มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 12-13 โดยมีค่า 119.77 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 3-4 โดยมีค่า 339.22 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.7 ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะวังสิงห์คำใต้

Copyright by Mahidol University

พาทย์ทุ้ม

พาทย์ทุ้มของคณะวังสิงห์คำใต้มีทั้งหมด 17 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.11 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะวังสิงห์คำใต้

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	D3	-25	144.8
2	D3	+45	150.7
3	F3	-27	171.9
4	F#3	+32	188.4
5	G#3	-3	207.3
6	A#3	-22	230.1
7	C4	-21	258.4
8	C#4	+42	284.0
9	D#4	+6	312.2
10	E4	+15	332.4
11	G4	-38	383.6
12	G#4	+41	425.3
13	A#4	-12	463.0
14	C5	-21	516.8
15	C#5	+34	565.2
16	D#5	+6	624.5
17	F5	-17	691.8

ตารางที่ 4.12 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะวังสิงห์คำใต้

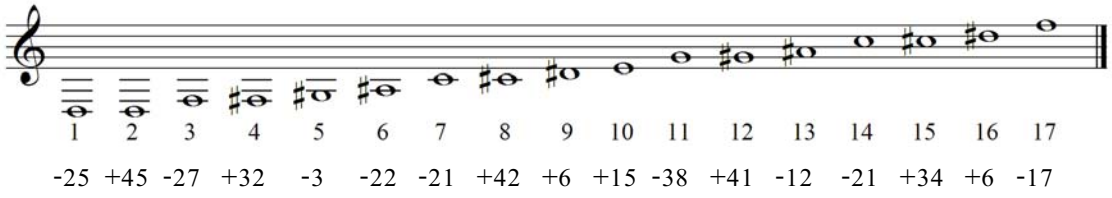
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1-2	69.14	1.04
2-3	227.86	1.14

Copyright© by Chiang Mai University

ตารางที่ 4.12 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะวังสิงห์คำใต้ (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
3-4	158.67	1.09
4-5	165.50	1.10
5-6	180.64	1.10
6-7	200.81	1.12
7-8	163.54	1.09
8-9	163.89	1.09
9-10	108.53	1.06
10-11	248.01	1.15
11-12	178.65	1.10
12-13	147.03	1.08
13-14	190.31	1.11
14-15	154.98	1.09
15-16	172.72	1.10
16-17	177.18	1.10

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะวังสิงห์คำใต้ มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 1-2 โดยมีค่า 69.14 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 10-11 โดยมีค่า 248.01 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.8 ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะวังสิงห์คำใต้

Copyright by Mahidol University

พาทย์เหล็ก

พาทย์เหล็กของคณะวังสิงห์คำใต้มีทั้งหมด 18 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.13 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะวังสิงห์คำใต้

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	D#4	+8	312.5
2	E4	+35	336.5
3	F#4	+29	376.2
4	G#4	0	415.2
5	A#4	-2	465.7
6	C5	-31	514.1
7	C#5	+36	565.9
8	D#5	+6	624.5
9	F5	-29	687.0
10	F#5	+22	749.6
11	G#5	+20	840.5
12	A#5	-25	919.2
13	C6	-46	1018.8
14	C#6	+41	1135.2
15	D#6	+6	1248.9
16	F6	-40	1365.3
17	F#6	+30	1506.0
18	G#6	+35	1695.1

ตารางที่ 4.14 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะวังสิงห์คำใต้

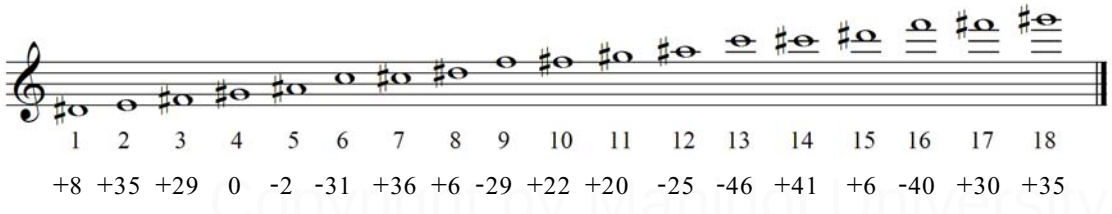
Copyright by Mahidol University

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1-2	128.10	1.07

ตารางที่ 4.14 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะวังสิงห์คำใต้ (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
2-3	193.07	1.11
3-4	170.76	1.10
4-5	198.71	1.12
5-6	171.17	1.10
6-7	166.19	1.10
7-8	170.58	1.10
8-9	165.13	1.10
9-10	150.97	1.09
10-11	198.15	1.12
11-12	154.95	1.09
12-13	178.10	1.10
13-14	187.29	1.11
14-15	165.25	1.10
15-16	154.27	1.09
16-17	169.80	1.10
17-18	204.77	1.12

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะวังสิงห์คำใต้ มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 1-2 โดยมีค่า 126.10 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 17-18 โดยมีค่า 204.77 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.9 ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะวังสิงห์คำใต้

พาทย์ค้อง

พาทย์ค้องของคณะวังสิงห์คำใต้มีทั้งหมด 15 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.15 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะวังสิงห์คำใต้

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F4	-34	342.5
2	F#4	+13	372.8
3	G#4	+13	418.6
4	A#4	-2	465.7
5	C5	-17	518.1
6	C#5	+46	569.3
7	D#5	-9	619.1
8	F5	-29	687.0
9	F#5	+33	754.3
10	G#5	+13	837.1
11	A#5	-26	918.5
12	C6	-26	1030.9
13	C#6	+40	1134.5
14	D#6	+36	1270.5
15	F6	-20	1380.8

ตารางที่ 4.16 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้

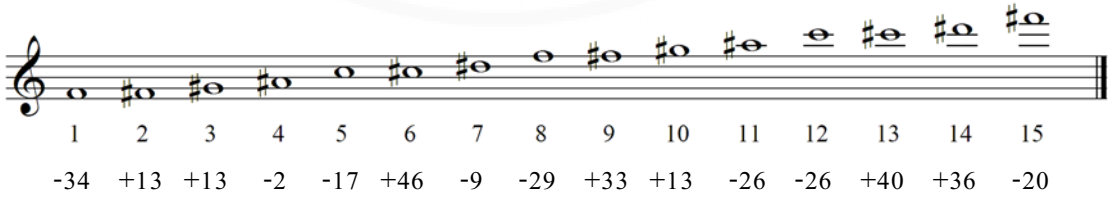
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1-2	146.75	1.08
2-3	200.60	1.12
3-4	184.59	1.11
4-5	184.59	1.11

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.16 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้ (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
5-6	163.15	1.09
6-7	145.18	1.08
7-8	180.16	1.10
8-9	161.79	1.09
9-10	180.31	1.10
10-11	160.65	1.09
11-12	199.86	1.12
12-13	165.78	1.10
13-14	196.00	1.11
14-15	144.12	1.08

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้ มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 14-15 โดยมีค่า 144.12 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 11-12 โดยมีค่า 199.86 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.10 ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้

4.2.3 คณะศิษย์เก่าขันแก้ว

ระบบเสียงวงพาทย์ค้องของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว ต.หารแก้ว อ.หางดง จ.เชียงใหม่ เป็นวงพาทย์ค้องที่บรรเลงแบบพื้นเมือง มีผลการวิเคราะห์ระบบเสียงดังนี้

Copyright by Mahidol University

พาทย์เอก

พาทย์เอกของคณะศิษย์เก่าขันแก้วมีทั้งหมด 22 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.17 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F3	-23	172.3
2	G3	-20	193.8
3	G3	+22	198.5
4	A3	-21	217.4
5	A#3	+47	239.6
6	C4	+32	266.5
7	D4	+14	296.1
8	D#4	+36	317.6
9	F4	-38	362.0
10	G4	+28	398.4
11	A4	-5	438.7
12	B4	-43	481.8
13	C#5	-42	541.0
14	D5	+18	593.5
15	E5	-28	648.7
16	F#5	-6	737.5
17	G5	+31	798.1
18	A5	+8	884.2
19	B5	-19	977.1
20	C#6	+13	1117.0
21	D#6	-35	1219.3
22	E6	+22	1335.1

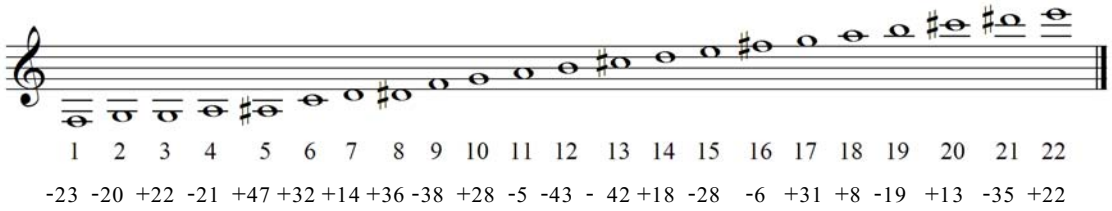
Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.18 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1-2	203.57	1.12
2-3	41.48	1.02
3-4	157.45	1.09
4-5	168.33	1.10
5-6	184.20	1.11
6-7	182.33	1.11
7-8	121.35	1.07
8-9	226.53	1.13
9-10	165.87	1.10
10-11	166.82	1.10
11-12	162.23	1.09
12-13	200.63	1.12
13-14	160.34	1.09
14-15	153.96	1.09
15-16	222.10	1.13
16-17	136.71	1.08
17-18	177.36	1.10
18-19	172.96	1.10
19-20	231.66	1.14
20-21	151.70	1.09
21-22	157.07	1.09

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะศิษย์เก่าขันแก้ว มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 2-3 โดยมีค่า 41.48 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 8-9 โดยมีค่า 226.53 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.11 ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

พาทย์ทุ้ม

พาทย์เอกของคณะศิษย์เก่าขันแก้วมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.19 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	G#3	-26	204.6
2	A3	+27	223.4
3	B3	-24	243.6
4	C4	+45	268.5
5	D4	-14	291.4
6	E4	-42	321.7
7	F#4	-18	366.1
8	G4	+40	401.1
9	A4	-16	436.0
10	B4	-28	485.8
11	C5	+41	535.6
12	D5	+18	593.5
13	E5	-10	655.4
14	F#5	-9	736.2
15	G5	+31	798.1

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.19 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว (ต่อ)

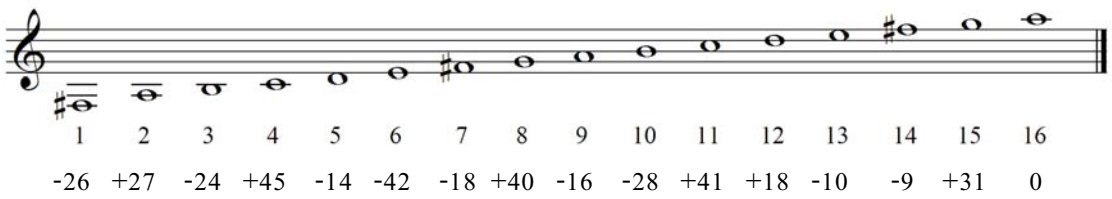
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
16	A5	0	880.2

ตารางที่ 4.20 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	152.18	1.09
2 - 3	149.86	1.09
3 - 4	168.48	1.10
4 - 5	141.69	1.08
5 - 6	171.25	1.10
6 - 7	223.82	1.13
7 - 8	158.06	1.09
8 - 9	144.43	1.08
9 - 10	187.24	1.11
10 - 11	168.95	1.10
11 - 12	177.71	1.10
12 - 13	171.75	1.10
13 - 14	201.26	1.12
14 - 15	139.76	1.08
15 - 16	169.51	1.10

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะศิษย์เก่าขันแก้ว มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 14-15 โดยมีค่า 139.76 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 6-7 โดยมีค่า 223.82 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.12 ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

พาทย์เหล็ก

พาทย์เอกของคณะหัวฝ่ายสามัคคีมีทั้งหมด 18 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.21 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	D#4	+28	316.3
2	F#4	-33	363.0
3	G4	+19	396.3
4	A4	-36	432.0
5	B4	-48	480.5
6	C#5	-38	542.4
7	D5	-14	582.7
8	E5	-24	650.0
9	F#5	-14	734.1
10	G5	+28	796.7
11	A5	-25	867.4
12	B5	-13	980.4
13	C#6	-9	1102.9
14	D6	+46	1206.5
15	E6	+15	1329.7

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.21 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว (ต่อ)

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
16	F#6	+4	1483.8
17	G#6	-34	1629.1
18	A6	+36	1796.7

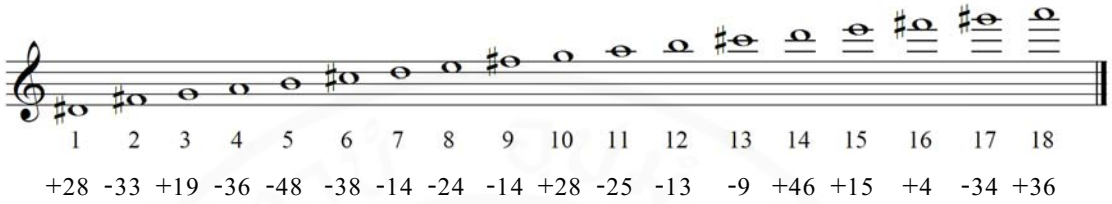
ตารางที่ 4.22 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1-2	238.41	1.14
2-3	151.94	1.09
3-4	149.32	1.09
4-5	184.20	1.11
5-6	209.78	1.12
6-7	124.07	1.07
7-8	189.22	1.11
8-9	210.64	1.12
9-10	141.67	1.08
10-11	147.19	1.08
11-12	212.00	1.13
12-13	203.83	1.12
13-14	155.43	1.09
14-15	168.32	1.10
15-16	189.83	1.11
16-17	161.73	1.09
17-18	169.52	1.10

Copyright by Mahidol University

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะศิษย์เก่าขันแก้ว มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 3-4 โดยมีค่า 149.32 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่าง

ขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 1-2 โดยมีค่า 238.41 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.13 ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

พาทย์ค้อง

พาทย์ค้องของคณะศิษย์เก่าขันแก้วมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.23 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F#4	-47	360.0
2	G4	+28	398.4
3	A4	+12	443.1
4	B4	0	493.9
5	C5	+49	538.3
6	D5	+3	588.5
7	E5	+15	664.8
8	F#5	-31	726.7
9	G5	+28	796.7
10	A5	-16	872.1
11	B5	-14	979.8
12	C6	+41	1071.3

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.23 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว (ต่อ)

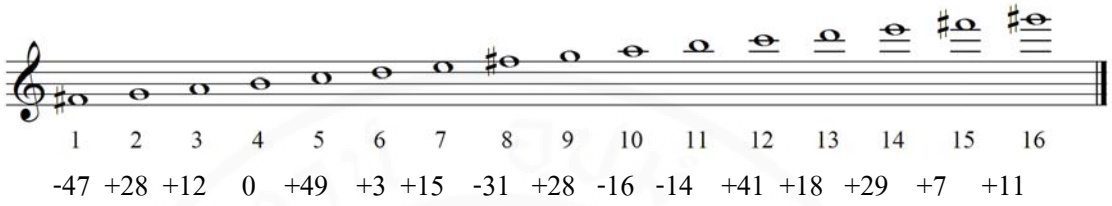
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
13	D6	+18	1187.0
14	E6	+29	1340.4
15	F#6	+7	1485.8
16	G#6	+11	1671.5

ตารางที่ 4.24 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องของคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	175.46	1.10
2 - 3	184.09	1.11
3 - 4	187.90	1.11
4 - 5	149.02	1.08
5 - 6	154.35	1.09
6 - 7	211.05	1.12
7 - 8	154.12	1.09
8 - 9	159.21	1.09
9 - 10	156.54	1.09
10 - 11	201.59	1.12
11 - 12	154.56	1.09
12 - 13	177.54	1.10
13 - 14	210.41	1.12
14 - 15	178.29	1.10
15 - 16	203.88	1.12

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะศิษย์เก่าขันแก้ว มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 7-8 โดยมีค่า 154.12 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่าง

ขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 6-7 โดยมีค่า 211.05 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.14 ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะศิษย์เก่าขันแก้ว

4.2.4 คณะเพชรพยอม

ระบบเสียงวงพาทย์ค้องของคณะเพชรพยอม ต.สันทรายหลวง อ.สันทราย จ.เชียงใหม่ เป็นวงพาทย์ค้องที่บรรเลงแบบประยุกต์ มีผลการวิเคราะห์ระบบเสียงดังนี้

พาทย์เอก

พาทย์เอกของคณะเพชรพยอมมีทั้งหมด 21 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.25 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะเพชรพยอม

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	G3	-20	193.8
2	A3	-37	215.3
3	A#3	+28	236.9
4	C4	+46	268.6
5	D4	+45	301.5
6	E4	-32	323.7
7	F#4	-18	366.1
8	G4	+28	398.4

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.25 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะเพชรพยอม (ต่อ)

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
9	A4	-37	430.7
10	B4	+5	495.3
11	C5	-21	516.8
12	D5	+45	602.9
13	E5	-21	651.4
14	F#5	+19	748.3
15	G5	-20	775.2
16	A5	+6	882.9
17	B5	+24	1001.3
18	C#6	+17	1119.7
19	D6	-18	1162.8
20	E6	-7	1313.5
21	F#6	-18	1464.3

ตารางที่ 4.26 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกของคณะเพชรพยอม

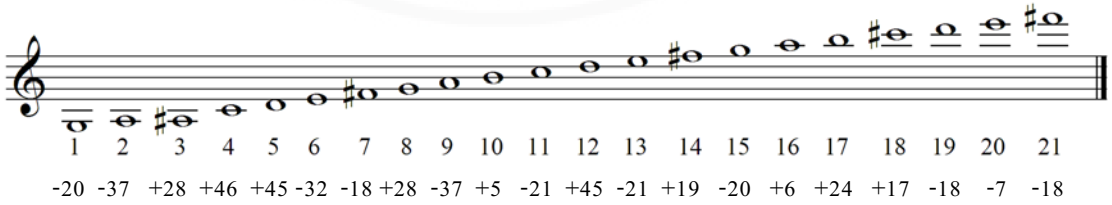
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	182.13	1.11
2 - 3	165.51	1.10
3 - 4	217.41	1.13
4 - 5	200.03	1.12
5 - 6	122.99	1.07
6 - 7	213.09	1.13
7 - 8	146.37	1.08
8 - 9	134.95	1.08
9 - 10	241.94	1.14
10 - 11	73.56	1.04

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.26 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกของคณะเพชรพยอม (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
11 - 12	266.77	1.16
12 - 13	133.94	1.08
13 - 14	240.08	1.14
14 - 15	61.14	1.03
15 - 16	225.21	1.13
16 - 17	217.86	1.13
17 - 18	193.48	1.11
18 - 19	65.38	1.03
19 - 20	210.97	1.12
20 - 21	188.15	1.11

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะเพชรพยอม มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 14-15 โดยมีค่า 61.14 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 11-12 โดยมีค่า 266.77 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.15 ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะเพชรพยอม

พาทย์ทุ้ม

พาทย์ทุ้มของคณะเพชรพยอมมีทั้งหมด 15 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.27 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะเพชรพยอม

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F#3	+32	188.4
2	G#3	-49	201.9
3	A3	+27	223.4
4	B3	+5	247.6
5	C4	-17	274.5
6	D4	+30	298.8
7	E4	-35	323.0
8	F#4	-18	366.1
9	G4	-20	387.6
10	A4	-5	438.7
11	B4	+5	495.3
12	C5	-21	516.8
13	D5	+30	597.5
14	E5	+22	667.5
15	F#5	+7	742.9

ตารางที่ 4.28 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มของคณะเพชรพยอม

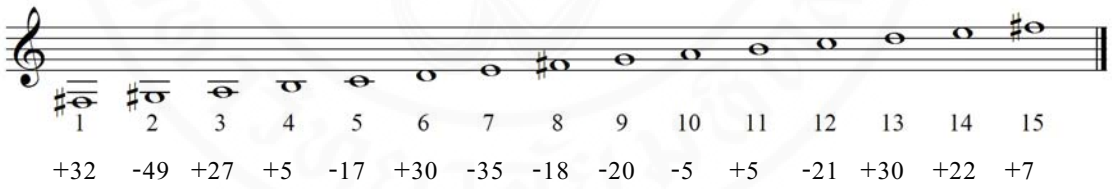
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	119.81	1.07
2 - 3	175.18	1.10
3 - 4	178.05	1.10
4 - 5	178.55	1.10
5 - 6	146.84	1.08
6 - 7	134.82	1.08
7 - 8	216.84	1.13
8 - 9	98.79	1.05

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.28 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มของคณะเพชรพยอม (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
9 - 10	214.39	1.13
10 - 11	210.08	1.12
11 - 12	73.56	1.04
12 - 13	251.19	1.15
13 - 14	191.79	1.11
14 - 15	185.28	1.11

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะเพชรพยอม มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 11-12 โดยมีค่า 73.56 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 12-13 โดยมีค่า 251.19 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.16 ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะเพชรพยอม

พาทย์เหล็ก

พาทย์เหล็กของคณะเพชรพยอมมีทั้งหมด 15 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.29 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะเพชรพยอม

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	G4	+4	393.0
2	A4	-4	439.0
3	B4	-14	489.9
4	C5	+49	538.3
5	D5	-6	585.4
6	E5	-15	653.4
7	F#5	-41	722.7
8	G5	-3	782.6
9	A5	0	880.2
10	B5	-19	977.1
11	C6	+33	1066.6
12	D6	-8	1169.5
13	E6	-19	1304.1
14	F#6	-29	1455.5
15	G6	+50	1613.6

ตารางที่ 4.30 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กของคณะเพชรพยอม

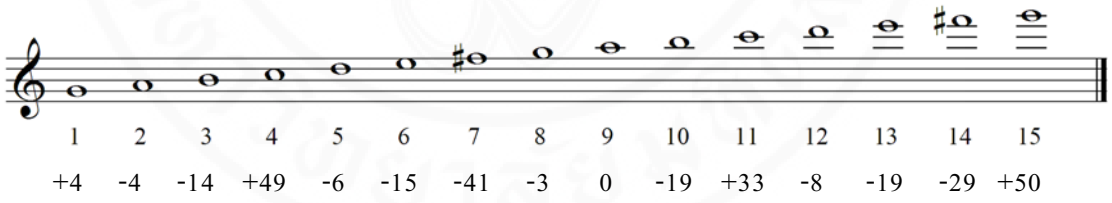
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	191.62	1.11
2 - 3	189.91	1.11
3 - 4	163.10	1.09
4 - 5	145.21	1.08
5 - 6	190.25	1.11
6 - 7	174.51	1.10
7 - 8	137.85	1.08
8 - 9	203.46	1.12

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.30 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กของคณะเพชรพยอม (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
9 - 10	180.80	1.11
10 - 11	151.72	1.09
11 - 12	159.44	1.09
12 - 13	188.59	1.11
13 - 14	190.15	1.11
14 - 15	178.52	1.10

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กของคณะเพชรพยอม มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 7-8 โดยมีค่า 137.85 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 8-9 โดยมีค่า 203.46 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.17 ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะเพชรพยอม

พาทย์ค้อง

พาทย์ค้องของคณะเพชรพยอมมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.31 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรพยอม

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F#4	-13	367.3
2	G4	+7	393.7
3	A4	0	440
4	B4	+19	499.3
5	C#5	-21	547.8
6	D#5	-45	606.3
7	E5	-3	658.1
8	F#5	+1	740.2
9	G5	+35	800.1
10	A5	+21	890.9
11	B5	+19	998.6
12	C#6	-17	1098.2
13	D6	0	1174.9
14	E6	-14	1308.1
15	F#6	+7	1485.8
16	G#6	-12	1650.0

ตารางที่ 4.32 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรพยอม

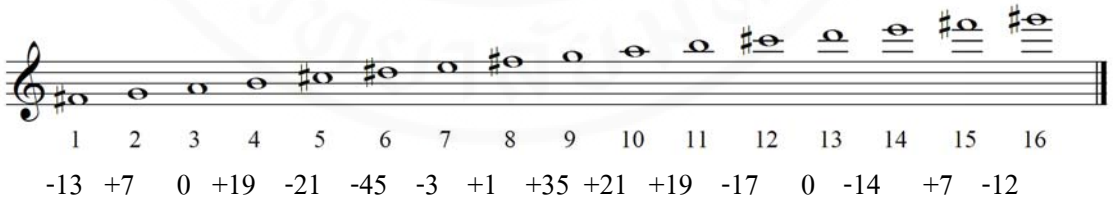
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	335.72	1.21
2 - 3	192.48	1.11
3 - 4	218.88	1.13
4 - 5	160.49	1.09
5 - 6	175.65	1.10
6 - 7	141.92	1.08
7 - 8	203.52	1.12

Copyright © Mahidol University

ตารางที่ 4.32 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรพยอม (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
8 - 9	134.71	1.08
9 - 10	186.09	1.11
10 - 11	197.57	1.12
11 - 12	164.59	1.09
12 - 13	116.87	1.06
13 - 14	185.92	1.11
14 - 15	220.52	1.13
15 - 16	181.47	1.11

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะเพชรพยอม มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 12-13 โดยมีค่า 116.87 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 1-2 โดยมีค่า 335.72 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.18 ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะเพชรพยอม

4.2.5 คณะเพชรรุ่งนาฏราช

ระบบเสียงวงพาทย์ค้องของคณะเพชรรุ่งนาฏราช ต.แช่ช้าง อ.สันกำแพง จ.เชียงใหม่ เป็นวงพาทย์ค้องที่บรรเลงแบบประยุกต์ ทั้งนี้ คณะเพชรรุ่งนาฏราชใช้เครื่องพื้นเมืองแต่ไม่ใช้พาทย์เหล็ก มีผลการวิเคราะห์ระบบเสียงดังนี้

Copyright© by Mahidol University

พาทย์เอก

พาทย์เอกของคณะเพชรรุ่งนาฏราชมีทั้งหมด 21 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.33 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะเพชรรุ่งนาฏราช

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F#3	+32	188.4
2	G#3	-26	204.6
3	A#3	-12	231.5
4	B3	+42	253.0
5	C#4	-46	269.8
6	D#4	-39	304.2
7	E4	+49	339.1
8	F#4	-38	362.0
9	G#4	-37	406.4
10	A#4	-22	460.3
11	C5	-21	516.8
12	C#5	-25	546.4
13	D#5	-9	619.1
14	F5	+3	699.8
15	F#5	+1	740.2
16	G#5	-15	823.6
17	A#5	-12	925.9
18	C6	-12	1039.0
19	C#6	-17	1092.2
20	D#6	+28	1265.1
21	F6	+17	1410.4

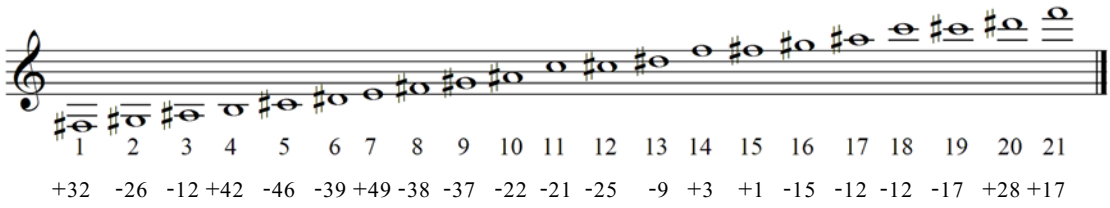
Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.34 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะเพชรรุ่งนาฏราช

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	142.80	1.08
2 - 3	213.84	1.13
3 - 4	153.75	1.09
4 - 5	111.30	1.06
5 - 6	207.75	1.12
6 - 7	188.02	1.11
7 - 8	113.13	1.06
8 - 9	200.29	1.12
9 - 10	215.60	1.13
10 - 11	200.43	1.12
11 - 12	96.42	1.05
12 - 13	216.25	1.13
13 - 14	212.12	1.13
14 - 15	97.16	1.05
15 - 16	184.83	1.11
16 - 17	202.69	1.12
17 - 18	199.52	1.12
18 - 19	86.44	1.05
19 - 20	254.41	1.15
20 - 21	188.22	1.11

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะเพชรรุ่งนาฏราช มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 11-12 โดยมีค่า 96.42 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 12-13 โดยมีค่า 216.25 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.19 ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะเพชรรุ่งนาฏราช

พาทย์ทุ้ม

พาทย์ทุ้มของคณะเพชรรุ่งนาฏราชมีทั้งหมด 17 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.35 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะเพชรรุ่งนาฏราช

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	D#3	-24	153.4
2	E3	+22	166.9
3	F#3	-18	183.0
4	G#3	-15	205.9
5	A#3	-2	232.8
6	C4	-21	258.4
7	C#4	0	277.2
8	D#4	-9	309.5
9	F4	-10	347.2
10	F#4	+19	374.1
11	G#4	+8	417.2
12	A#4	-2	465.7
13	C5	+14	527.6
14	C#5	-17	549.1
15	D#5	+14	627.2

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.35 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะเพชรรุ่งนาฏราช (ต่อ)

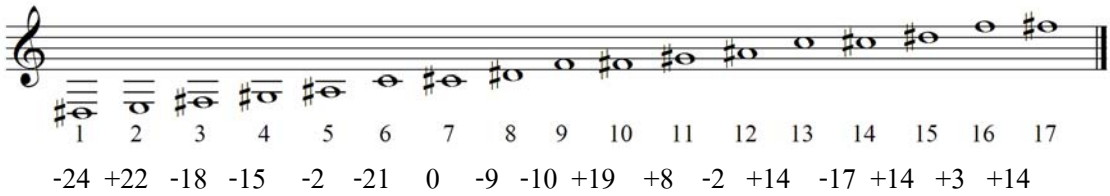
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
16	F5	+3	699.8
17	F#5	+14	745.6

ตารางที่ 4.36 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะเพชรรุ่งนาฏราช

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	146.02	1.08
2 - 3	159.43	1.09
3 - 4	204.12	1.12
4 - 5	212.57	1.13
5 - 6	180.61	1.10
6 - 7	121.58	1.07
7 - 8	190.81	1.11
8 - 9	198.99	1.12
9 - 10	129.18	1.07
10 - 11	188.77	1.11
11 - 12	190.39	1.11
12 - 13	216.05	1.13
13 - 14	69.14	1.04
14 - 15	230.22	1.14
15 - 16	189.62	1.11
16 - 17	109.75	1.06

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะเพชรรุ่งนาฏราช มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 13-14 โดยมีค่า 69.14 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 14-15 โดยมีค่า 230.22 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright© by Chiang Mai University



ภาพที่ 4.20 ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะเพชรรุ่งนาฏราช

พาทย์ค้อง

พาทย์ค้องของคณะเพชรรุ่งนาฏราชมีทั้งหมด 15 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.37 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรรุ่งนาฏราช

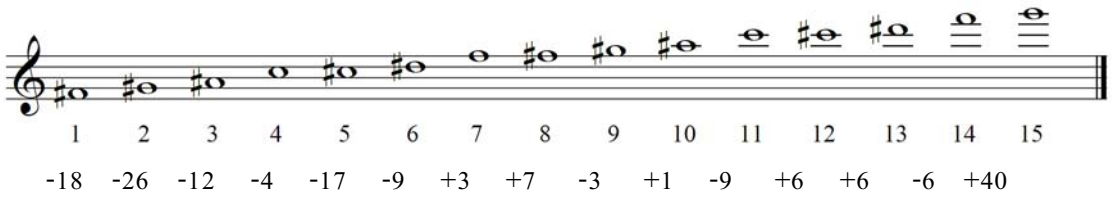
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F#4	-18	366.1
2	G#4	-26	409.1
3	A#4	-12	463.0
4	C5	-4	522.2
5	C#5	-17	549.1
6	D#5	-9	619.1
7	F5	+3	699.8
8	F#5	+7	742.9
9	G#5	-3	829.0
10	A#5	+1	933.1
11	C6	-9	1041.0
12	C#6	+6	1112.5
13	D#6	+6	1248.9
14	F6	-6	1392.5
15	G6	+40	1604.2

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.38 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรรุ่งนาฏราช

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	192.25	1.11
2 - 3	214.27	1.13
3 - 4	208.30	1.12
4 - 5	86.95	1.05
5 - 6	207.72	1.12
6 - 7	212.12	1.13
7 - 8	103.47	1.06
8 - 9	189.84	1.11
9 - 10	204.79	1.12
10 - 11	189.43	1.11
11 - 12	115.00	1.06
12 - 13	200.22	1.12
13 - 14	188.42	1.11
14 - 15	245.01	1.15

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องของคณะเพชรรุ่งนาฏราช มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 4-5 โดยมีค่า 86.95 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 14-15 โดยมีค่า 245.01 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.21 ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะเพชรรุ่งนาฏราช

Copyright by Mahidol University

4.2.6 คณะเพชรเมืองยอง

ระบบเสียงวงพาทย์ค้องของคณะเพชรเมืองยอง ต.มะเขือแจ้ อ.เมือง จ.ลำพูน เป็นวงพาทย์ค้องที่บรรเลงแบบพื้นเมือง มีผลการวิเคราะห์ระบบเสียงดังนี้

พาทย์เอก

พาทย์เอกของคณะเพชรเมืองยองมีทั้งหมด 21 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.39 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะเพชรเมืองยอง

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	A3	-37	215.3
2	A#3	+28	236.9
3	C4	-21	258.4
4	C#4	+17	279.9
5	D4	+45	301.5
6	F4	-37	341.8
7	F#4	-18	366.1
8	G#4	-26	409.1
9	A4	+47	452.2
10	B4	+5	495.3
11	C#5	+17	559.9
12	D5	+45	602.9
13	F5	-37	683.7
14	F#5	+7	742.9
15	G#5	+13	837.1
16	A#5	-12	925.9
17	C6	-21	1033.6
18	C#6	-17	1098.2
19	D#6	-9	1238.2

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.39 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะเพชรเมืองยอง (ต่อ)

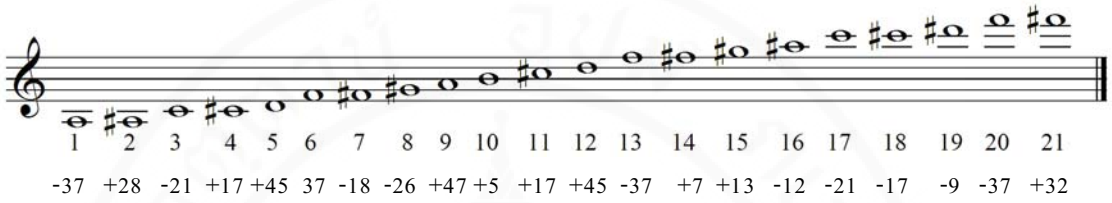
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
20	F6	-37	1367.4
21	F#6	+32	1507.3

ตารางที่ 4.40 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะเพชรเมืองยอง

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	165.51	1.10
2 - 3	150.39	1.09
3 - 4	138.36	1.08
4 - 5	128.69	1.07
5 - 6	217.19	1.13
6 - 7	118.90	1.07
7 - 8	192.25	1.11
8 - 9	173.40	1.10
9 - 10	157.60	1.09
10 - 11	212.23	1.13
11 - 12	128.09	1.07
12 - 13	217.73	1.13
13 - 14	143.76	1.08
14 - 15	206.67	1.12
15 - 16	174.54	1.10
16 - 17	190.49	1.11
17 - 18	104.95	1.06
18 - 19	207.72	1.12
19 - 20	171.82	1.10
20 - 21	168.63	1.10

Copyright © Mahidol University

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะเพชรเมืองยอง มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 11-12 โดยมีค่า 128.09 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 5-6 โดยมีค่า 217.19 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.22 ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะเพชรเมืองยอง

พาทย์ทุ้ม

พาทย์ทุ้มของคณะเพชรเมืองยองมีทั้งหมด 17 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.41 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะเพชรเมืองยอง

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	C#3	+20	140.2
2	D#3	+6	156.1
3	E3	+22	166.9
4	F3	+14	176.0
5	G#3	-49	201.9
6	A3	+47	226.1
7	B3	+5	247.6
8	C4	+49	269.2
9	D#4	-32	305.5
10	E4	+42	337.8

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.41 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะเพชรเมืองยอง (ต่อ)

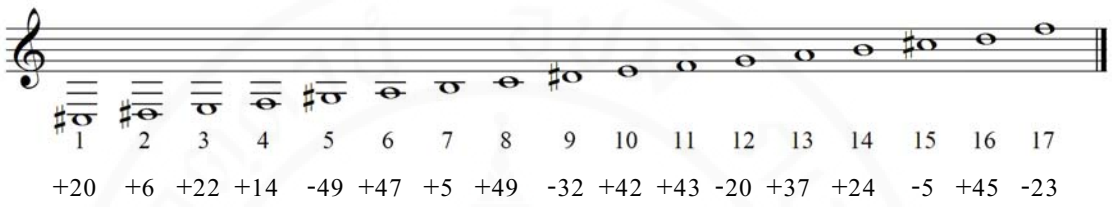
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
11	F4	+43	358.0
12	G4	-20	387.6
13	A4	+37	449.5
14	B4	+24	500.6
15	C#5	-5	552.7
16	D5	+45	602.9
17	F5	-23	689.1

ตารางที่ 4.42 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะเพชรเมืองยอง

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	185.98	1.11
2 - 3	115.81	1.06
3 - 4	91.90	1.05
4 - 5	237.67	1.14
5 - 6	195.98	1.11
6 - 7	157.26	1.09
7 - 8	144.80	1.08
8 - 9	218.99	1.13
9 - 10	173.99	1.10
10 - 11	100.54	1.05
11 - 12	137.53	1.08
12 - 13	256.50	1.15
13 - 14	186.40	1.11
14 - 15	171.40	1.10
15 - 16	150.50	1.09
16 - 17	231.35	1.14

Copyright by Mahidol University

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะเพชรเมืองยอง มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 3-4 โดยมีค่า 91.90 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 12-13 โดยมีค่า 256.50 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.23 ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะเพชรเมืองยอง

พาทย์เหล็ก

พาทย์เหล็กของคณะเพชรเมืองยองมีทั้งหมด 20 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.43 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะเพชรเมืองยอง

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	C#4	-45	270.1
2	D#4	-5	310.2
3	F4	-19	345.4
4	F#4	-18	366.1
5	G#4	-26	409.1
6	A4	+42	450.9
7	B4	+42	506.0
8	C#5	0	554.5
9	D#5	-32	611.0
10	E5	-13	654.3

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.43 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะเพชรเมืองยอง (ต่อ)

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
11	F5	-13	693.2
12	F#5	-6	737.5
13	G#5	+19	839.8
14	A#5	-17	923.2
15	C6	-49	1017.4
16	C#6	-45	1080.2
17	D#6	-9	1238.2
18	F6	-37	1367.4
19	F#6	+41	1515.4
20	G#6	-23	1639.2

ตารางที่ 4.44 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะเพชรเมืองยอง

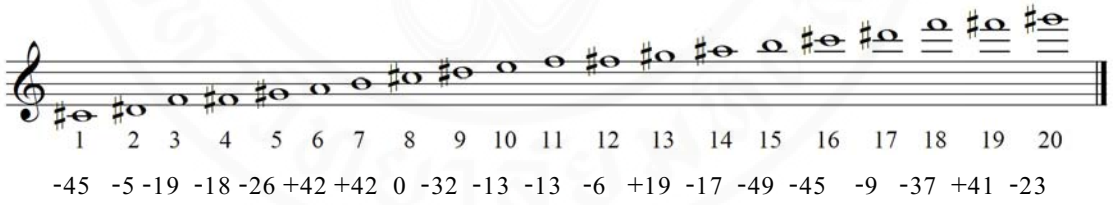
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	239.64	1.14
2 - 3	186.08	1.11
3 - 4	100.76	1.05
4 - 5	192.25	1.11
5 - 6	168.42	1.10
6 - 7	199.59	1.12
7 - 8	158.46	1.09
8 - 9	167.98	1.10
9 - 10	59.59	1.03
10 - 11	121.30	1.07
11 - 12	144.86	1.08
12 - 13	224.88	1.13
13 - 14	163.91	1.09

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.44 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะเพชรเมืองยอง (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
14 - 15	168.20	1.10
15 - 16	103.69	1.06
16 - 17	236.33	1.14
17 - 18	171.82	1.10
18 - 19	177.91	1.10
19 - 20	135.95	1.08

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะเพชรเมืองยอง มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 9-10 โดยมีค่า 59.59 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 1-2 โดยมีค่า 239.64 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.24 ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะเพชรเมืองยอง

พาทย์ค้อง

พาทย์ค้องของคณะเพชรเมืองยองมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.45 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรเมืองยอง

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	E4	+49	339.1
2	F#4	-8	368.2
3	G#4	-26	409.1
4	A4	+47	452.2
5	B4	+42	506.0
6	C#5	+6	556.3
7	D#5	-20	615.0
8	E5	+27	669.7
9	F#5	+32	753.7
10	G#5	+41	850.6
11	A#5	-12	925.9
12	B5	+42	1012.1
13	C#6	-17	1098.2
14	D#6	-24	1227.4
15	E6	+49	1356.6
16	F#6	+32	1507.3

ตารางที่ 4.46 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรเมืองยอง

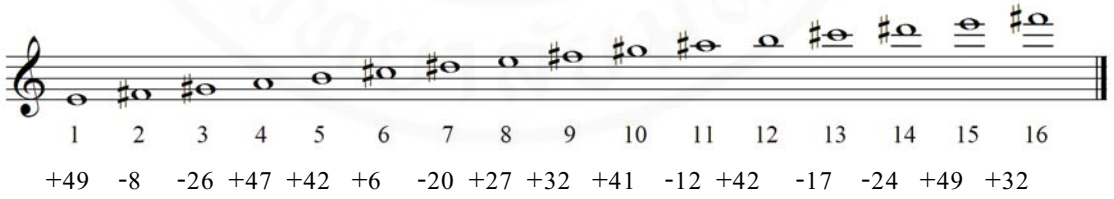
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	142.53	1.08
2 - 3	182.35	1.11
3 - 4	173.40	1.10
4 - 5	194.61	1.11
5 - 6	164.07	1.09
6 - 7	173.66	1.10
7 - 8	147.51	1.08

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.46 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงพาทย์ค้องของคณะเพชรเมืองยอง (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
8 - 9	204.57	1.12
9 - 10	209.38	1.12
10 - 11	146.85	1.08
11 - 12	154.10	1.09
12 - 13	141.34	1.08
13 - 14	192.55	1.11
14 - 15	173.26	1.10
15 - 16	182.36	1.11

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องของคณะเพชรเมืองยอง มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 12-13 โดยมีค่า 141.34 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 9-10 โดยมีค่า 209.38 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.25 ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะเพชรเมืองยอง

4.2.7 คณะสืบสายลายเมืองวังตอง

ระบบเสียงวงพาทย์ค้องของคณะสืบสายลายเมืองวังตอง ต.เหมืองง่า อ.เมือง จ.ลำพูน เป็นวงพาทย์ค้องที่บรรเลงแบบประยุกต์ โดยใช้เครื่องพื้นเมืองเฉพาะพาทย์เอกและพาทย์ค้องเท่านั้น มีผลการวิเคราะห์ระบบเสียงดังนี้

Copyright© by Mahidol University

พาทย์เอก

พาทย์เอกของคณะสืบสายลายเมืองวังตองมีทั้งหมด 21 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.4.7 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะสืบสายลายเมืองวังตอง

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F#3	+26	187.8
2	G#3	-26	204.6
3	A#3	+28	236.9
4	C4	-21	258.4
5	C#4	-17	274.5
6	D#4	-24	306.8
7	F4	+3	349.9
8	F#4	+7	371.4
9	G#4	+8	417.2
10	A#4	+28	473.7
11	C5	-4	522.2
12	C#5	-8	551.8
13	D#5	+14	627.2
14	F5	+10	702.5
15	F#5	-6	737.5
16	A5	-48	855.9
17	A#5	-2	931.3
18	C6	-21	1033.6
19	D6	+45	1205.9
20	D#6	+6	1248.9
21	F#6	-18	1464.3

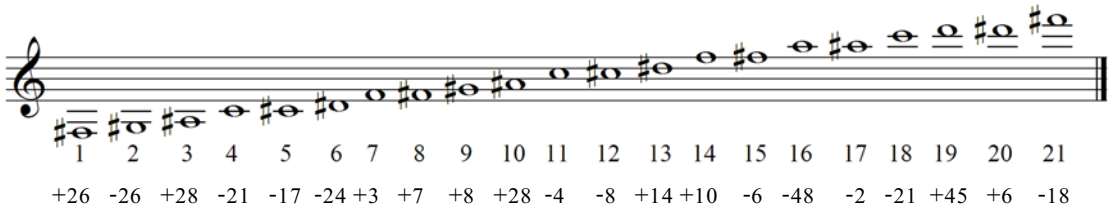
Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.48 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะสืบสายลายเมืองวังตอง

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	148.33	1.08
2 - 3	253.76	1.15
3 - 4	150.39	1.09
4 - 5	104.64	1.06
5 - 6	192.59	1.11
6 - 7	227.57	1.14
7 - 8	103.23	1.06
8 - 9	201.31	1.12
9 - 10	219.88	1.13
10 - 11	168.75	1.10
11 - 12	95.45	1.05
12 - 13	221.73	1.13
13 - 14	196.28	1.12
14 - 15	84.17	1.04
15 - 16	257.75	1.16
16 - 17	146.16	1.08
17 - 18	180.43	1.10
18 - 19	266.91	1.16
19 - 20	60.65	1.03
20 - 21	275.46	1.17

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะสืบสายลายเมืองวังตอง มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 19-20 โดยมีค่า 60.65 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 20-21 โดยมีค่า 275.46 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.26 ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะสืบสายลายเมืองวังตอง

พาทย์ค้อง

พาทย์ค้องของคณะสืบสายลายเมืองวังตองมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.49 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะสืบสายลายเมืองวังตอง

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	D4	+45	301.5
2	F4	-23	344.5
3	F#4	+16	373.5
4	G#4	+8	417.2
5	A#4	+6	476.7
6	C5	+5	524.9
7	C#5	-2	553.8
8	D5	-1	621.8
9	F5	-23	689.1
10	F#5	+7	742.9
11	G#5	+40	849.9
12	B5	-38	966.3
13	C6	+14	1055.1
14	C#6	0	1109.0
15	D#6	-1	1243.5

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.49 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะสืบสายลายเมืองวังตอง

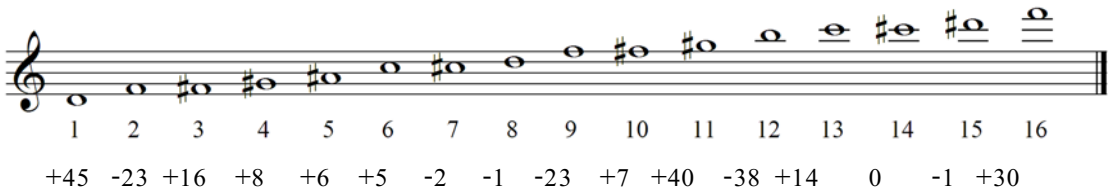
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
16	F6	+30	1421.2

ตารางที่ 4.50 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะสืบสายลายเมืองวังตอง

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	230.81	1.14
2 - 3	139.92	1.08
3 - 4	191.55	1.11
4 - 5	230.81	1.14
5 - 6	166.75	1.10
6 - 7	92.78	1.05
7 - 8	200.50	1.12
8 - 9	177.91	1.10
9 - 10	130.14	1.07
10 - 11	232.95	1.14
11 - 12	222.21	1.13
12 - 13	152.20	1.09
13 - 14	86.25	1.05
14 - 15	198.17	1.12
15 - 16	231.24	1.14

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะสืบสายลายเมืองวังตอง มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 13-14 โดยมีค่า 86.25 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 10-11 โดยมีค่า 232.95 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.27 ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะสืบสายลายเมืองวังตอง

4.2.9 คณะมิตรรวมใจ

ระบบเสียงวงพาทย์ค้องของคณะมิตรรวมใจ บ้านป่าไผ่ ต.หนองช้างคืน อ.เมือง จ.ลำพูน เป็นวงพาทย์ค้องที่บรรเลงแบบประยุกต์ โดยเครื่องพื้นเมืองของคณะนี้ไม่ใช้พาทย์เหล็ก มีผลการวิเคราะห์ระบบเสียงดังนี้

พาทย์เอก

พาทย์เอกของคณะมิตรรวมใจมีทั้งหมด 22 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.51 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะมิตรรวมใจ

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F3	+30	177.6
2	F#3	+26	187.7
3	G#3	-28	204.3
4	A#3	+28	236.9
5	B3	+5	247.6
6	C#4	-17	274.5
7	D#4	-39	304.2
8	F4	-3	348.6
9	F#4	-18	366.1
10	G#4	-49	403.7

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.51 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะมิตรรวมใจ (ต่อ)

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
11	A#4	-22	460.3
12	C5	-31	514.1
13	C#5	-34	543.7
14	D#5	-24	613.7
15	F5	-30	686.4
16	F#5	-28	728.1
17	G#5	-32	815.6
18	A#5	-7	928.6
19	C6	-12	1039.0
20	C6	+45	1074.0
21	D#6	-9	1238.2
22	F6	-5	1392.7

ตารางที่ 4.52 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะมิตรรวมใจ

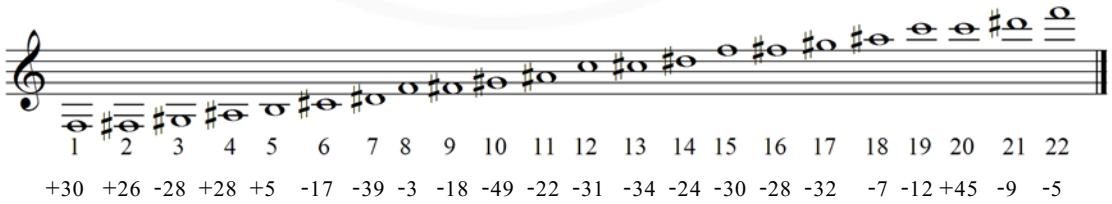
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	95.75	1.05
2 - 3	146.71	1.08
3 - 4	256.30	1.15
4 - 5	76.47	1.04
5 - 6	178.55	1.10
6 - 7	177.85	1.10
7 - 8	235.86	1.14
8 - 9	84.79	1.05
9 - 10	169.25	1.10
10 - 11	227.14	1.14
11 - 12	191.36	1.11

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.52 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะมิตรรวมใจ (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
12 - 13	96.91	1.05
13 - 14	209.66	1.12
14 - 15	193.81	1.11
15 - 16	102.10	1.06
16 - 17	196.47	1.12
17 - 18	224.63	1.13
18 - 19	194.47	1.11
19 - 20	57.35	1.03
20 - 21	246.30	1.15
21 - 22	203.56	1.12

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะมิตรรวมใจ มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 19-20 โดยมีค่า 57.35 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 3-4 โดยมีค่า 256.30 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.28 ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะมิตรรวมใจ

พาทย์ทุ้ม

พาทย์ทุ้มของคณะมิตรรวมใจมีทั้งหมด 17 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.53 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะมิตรรวมใจ

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	C#3	0	138.6
2	D#3	+6	156.1
3	F3	-23	172.3
4	G3	-20	193.8
5	G#3	-26	204.6
6	A#3	+8	234.2
7	C4	-31	257.1
8	C#4	-17	274.5
9	D4	+45	301.5
10	F4	-23	344.5
11	F#4	-6	368.8
12	G#4	-9	413.2
13	A#4	-32	457.6
14	C5	-8	520.8
15	C#5	-8	551.8
16	D#5	-9	619.1
17	F5	-17	691.8

ตารางที่ 4.54 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะมิตรรวมใจ

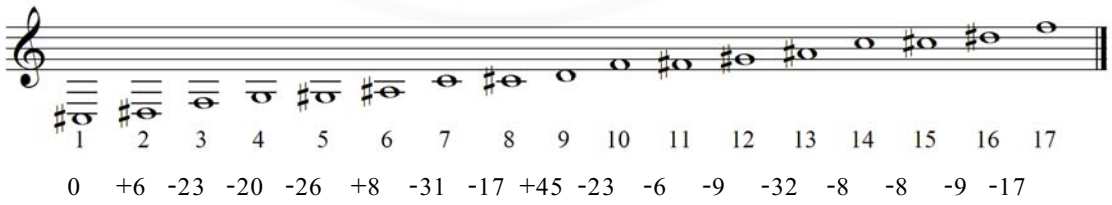
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	205.85	1.12
2 - 3	170.94	1.10
3 - 4	203.57	1.12
4 - 5	93.88	1.05
5 - 6	233.92	1.14
6 - 7	161.50	1.09

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.54 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะมิตรรวมใจ (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
7 - 8	113.37	1.06
8 - 9	162.42	1.09
9 - 10	230.81	1.14
10 - 11	118.00	1.07
11 - 12	196.80	1.12
12 - 13	176.69	1.10
13 - 14	223.97	1.13
14 - 15	100.09	1.05
15 - 16	199.23	1.12
16 - 17	192.21	1.11

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะมิตรรวมใจ มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 4-5 โดยมีค่า 93.88 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 5-6 โดยมีค่า 233.92 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.29 ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะมิตรรวมใจ

พาทย์ค้อง

พาทย์ค้องของคณะมิตรรวมใจมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.55 ระบบเสียงพาทย์ค้องของคณะมิตรรวมใจ

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F4	-10	347.2
2	F#4	+1	370.1
3	G#4	-14	412.0
4	A#4	-23	459.9
5	C5	+9	526.0
6	C#5	-18	548.8
7	D#5	-23	614.0
8	F5	-7	695.5
9	F#5	-3	738.5
10	G#5	+19	839.8
11	A#5	-15	924.2
12	C6	+6	1050.4
13	C#6	+13	1117.0
14	D#6	+17	1257.0
15	F6	+8	1403.0
16	F#6	+11	1489.8

ตารางที่ 4.56 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจ

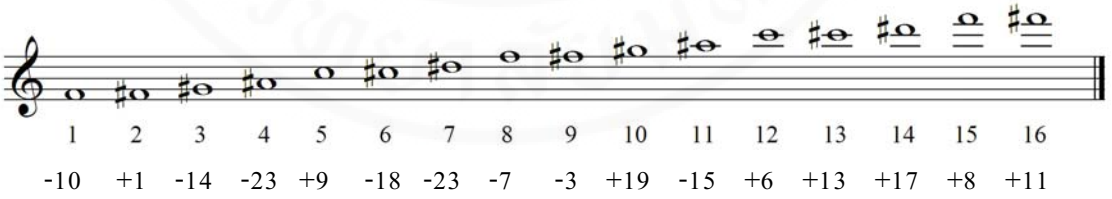
เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	110.57	1.06
2 - 3	185.67	1.11
3 - 4	190.41	1.11
4 - 5	232.49	1.14
5 - 6	73.46	1.04
6 - 7	194.34	1.11
7 - 8	215.77	1.13

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.56 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจ (ต่อ)

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
8 - 9	103.85	1.06
9 - 10	222.53	1.13
10 - 11	165.79	1.10
11 - 12	221.59	1.13
12 - 13	106.42	1.06
13 - 14	204.42	1.12
14 - 15	190.23	1.11
15 - 16	103.92	1.06

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจ มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 5-6 โดยมีค่า 73.46 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 4-5 โดยมีค่า 232.49 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้



ภาพที่ 4.30 ช่วงเสียงพาทย์ค้องของคณะมิตรรวมใจ

4.2.10 คณะจามเทวี

ระบบเสียงวงพาทย์ค้องของคณะจามเทวี ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ลำพูน เป็นวงพาทย์ค้องที่บรรเลงแบบพื้นเมือง มีผลการวิเคราะห์ระบบเสียงดังนี้

Copyright by Mahidol University

พาทย์เอก

พาทย์เอกของคณะจามเทวีมีทั้งหมด 21 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.57 ระบบเสียงพาทย์เอกของคณะจามเทวี

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F#3	+26	187.7
2	G#3	-26	204.6
3	A#3	+28	236.9
4	C4	-21	258.4
5	C#4	0	277.2
6	D#4	-24	306.8
7	F4	-30	343.2
8	F#4	-18	366.1
9	G#4	+41	425.3
10	A#4	-12	463.0
11	C5	-17	518.1
12	C#5	+9	557.2
13	D#5	+17	628.5
14	F5	+36	713.3
15	F#5	+7	742.9
16	G#5	+44	851.9
17	A#5	+18	942.1
18	C6	+12	1053.8
19	C#6	+23	1123.8
20	D#6	+50	1281.2
21	F6	+27	1418.5

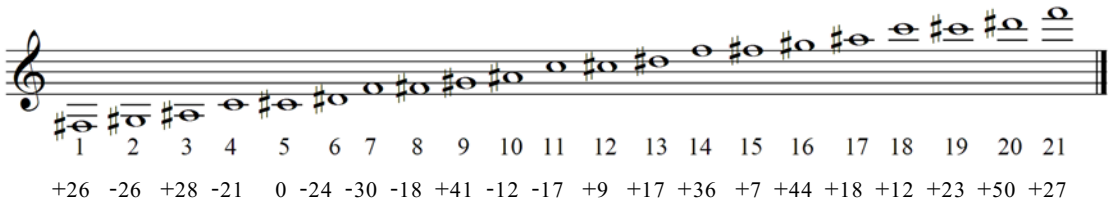
Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.58 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะจามเทวี

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	149.25	1.09
2 - 3	253.76	1.15
3 - 4	150.39	1.09
4 - 5	121.58	1.07
5 - 6	175.64	1.10
6 - 7	194.10	1.11
7 - 8	111.82	1.06
8 - 9	259.49	1.16
9 - 10	147.03	1.08
10 - 11	194.66	1.11
11 - 12	125.95	1.07
12 - 13	208.46	1.12
13 - 14	219.11	1.13
14 - 15	70.39	1.04
15 - 16	237.01	1.14
16 - 17	174.23	1.10
17 - 18	193.97	1.11
18 - 19	111.34	1.06
19 - 20	226.93	1.14
20 - 21	176.24	1.10

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เอกคณะจามเทวี มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 14-15 โดยมีค่า 70.39 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 8-9 โดยมีค่า 259.49 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.31 ช่วงเสียงพาทย์เอกคณะจามเทวี

พาทย์ทุ้ม

พาทย์ทุ้มของคณะจามเทวีมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.59 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะจามเทวี

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F#3	+19	187.1
2	G#3	-9	206.6
3	A#3	+38	238.2
4	C4	-26	257.7
5	C#4	0	277.2
6	D#4	-32	305.5
7	F4	+13	351.9
8	F#4	+16	373.5
9	G#4	+16	419.2
10	A#4	+18	471.0
11	C5	-4	522.2
12	C#5	+17	559.9
13	D#5	+6	624.5
14	F5	-10	694.4
15	F#5	+41	757.7

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.59 ระบบเสียงพาทย์ทุ้มของคณะจามเทวี (ต่อ)

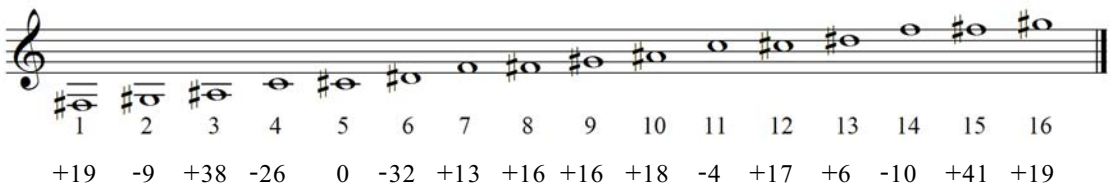
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
16	G#5	+19	839.8

ตารางที่ 4.60 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะจามเทวี

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	171.63	1.10
2 - 3	246.39	1.15
3 - 4	136.22	1.08
4 - 5	126.28	1.07
5 - 6	168.29	1.10
6 - 7	244.79	1.15
7 - 8	103.13	1.06
8 - 9	199.83	1.12
9 - 10	201.70	1.12
10 - 11	178.65	1.10
11 - 12	120.68	1.07
12 - 13	189.03	1.11
13 - 14	183.67	1.11
14 - 15	151.03	1.09
15 - 16	178.10	1.10

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ทุ้มคณะจามเทวี มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 7-8 โดยมีค่า 103.13 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 2-3 โดยมีค่า 246.39 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.32 ช่วงเสียงพาทย์ทุ้มคณะจามเทวี

พาทย์เหล็ก

พาทย์เหล็กของคณะจามเทวีมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.61 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะจามเทวี

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	D#4	-16	308.2
2	E4	+39	337.1
3	F#4	+50	380.9
4	G#4	-2	414.9
5	A#4	+50	479.8
6	C5	-17	518.1
7	C#5	+38	566.6
8	D#5	+19	629.1
9	F5	+9	702.2
10	F#5	+37	756.0
11	G#5	+13	837.1
12	A#5	+22	944.1
13	C6	+26	1062.2
14	C#6	+23	1123.4
15	E6	-49	1281.6

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.61 ระบบเสียงพาทย์เหล็กของคณะจามเทวี

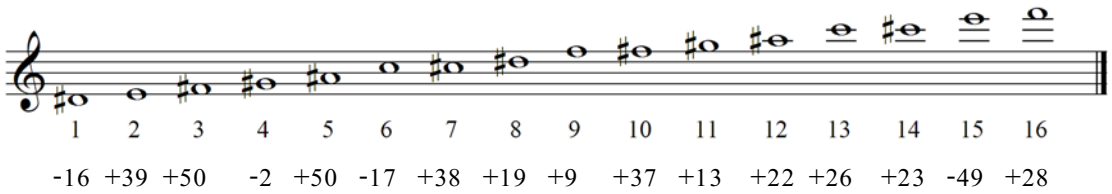
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
16	F6	+28	1419.8

ตารางที่ 4.62 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะจามเทวี

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	155.17	1.09
2 - 3	211.48	1.12
3 - 4	148.02	1.08
4 - 5	251.60	1.15
5 - 6	132.95	1.07
6 - 7	154.92	1.09
7 - 8	181.15	1.11
8 - 9	190.31	1.11
9 - 10	127.80	1.07
10 - 11	176.41	1.10
11 - 12	208.24	1.12
12 - 13	204.05	1.12
13 - 14	96.97	1.05
14 - 15	228.08	1.14
15 - 16	177.28	1.10

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์เหล็กคณะจามเทวี มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 13-14 โดยมีค่า 96.97 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 4-5 โดยมีค่า 251.60 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.33 ช่วงเสียงพาทย์เหล็กคณะจามเทวี

พาทย์ค้อง

พาทย์ค้องของคณะจามเทวีมีทั้งหมด 16 ลูก โดยวัดเสียงจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จำแนกเป็นตารางระบบเสียงและระยะห่างระหว่างขั้นคู่ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.63 ระบบเสียงพาทย์ค้องคณะจามเทวี

เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
1	F#4	+19	374.1
2	G#4	+7	416.9
3	A#4	+24	472.7
4	C5	+10	526.2
5	C#5	+45	568.9
6	D#5	+33	634.1
7	F#5	-49	719.3
8	F#5	+37	756.0
9	G#5	+33	846.5
10	A#5	+24	945.1
11	C6	+5	1049.7
12	C#6	+24	1124.4
13	D#6	+42	1275.2
14	F6	+14	1408.4
15	G6	+12	1578.7

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.63 ระบบเสียงพาทย์ค้องคณะจามเทวี (ต่อ)

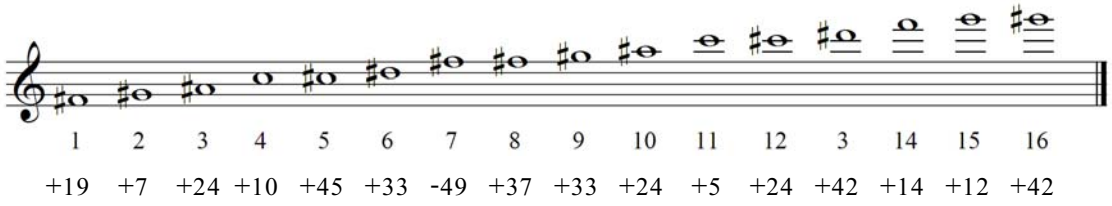
เสียงที่	โน้ต	ค่าเบี่ยงเบน (Cent)	ค่าความถี่ (Hz)
16	G#6	+42	1702.5

ตารางที่ 4.64 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะจามเทวี

เสียงที่	ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Cents)	อัตราส่วน
1 - 2	187.53	1.11
2 - 3	217.46	1.13
3 - 4	185.62	1.11
4 - 5	135.07	1.08
5 - 6	187.84	1.11
6 - 7	218.25	1.13
7 - 8	86.15	1.05
8 - 9	195.74	1.11
9 - 10	190.74	1.11
10 - 11	181.72	1.11
11 - 12	119.01	1.07
12 - 13	217.88	1.13
13 - 14	172.00	1.10
14 - 15	197.61	1.12
15 - 16	130.70	1.07

จากตารางพบว่า ระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของพาทย์ค้องคณะจามเทวี มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่น้อยที่สุดระหว่างลูกที่ 7-8 โดยมีค่า 86.15 เซ็นต์ และมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่มากที่สุดระหว่างลูกที่ 6-7 โดยมีค่า 218.25 เซ็นต์ จากระบบเสียงที่วัดได้ดังกล่าวสามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลดังนี้

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.34 ช่วงเสียงพาทย์ค้องคณะจามเทวี

4.3 ลักษณะเฉพาะของเสียงเครื่องดนตรี

จากการวัดระบบเสียงเครื่องดนตรีวงพาทย์ค้องพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน สามารถศึกษาเปรียบเทียบลักษณะการตั้งเสียงและขั้นคู่ในแต่ละเครื่องดนตรีในสองประเด็น คือ เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์และระยะห่างระหว่างขั้นคู่ ในดนตรีสากล (Equal Temperament) แบ่งออกเป็น 12 เสียง ขั้นคู่ละ 100 เซ็นต์ ส่วนในดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 7 เสียงเท่าในเชิงทฤษฎี เฉลี่ยขั้นคู่ในดนตรีไทยคู่ละ 175.4 เซ็นต์ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.3.1 เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์

รูปแบบการตั้งเสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน มีรายละเอียดจำแนกตามเครื่องดนตรีดังนี้

พาทย์เอก

จากวงดนตรีที่ทำการศึกษาจำนวน 9 วงในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน มีรูปแบบการตั้งเสียงพาทย์เอกดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.65 เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์เอก

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังธงห้าใต้	ศิษย์เก่าพันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งนาคีรัช	เพชรเมืองยอง	สืบสายสายเมืองวังตอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี
1	F3 +3	E3 +15	F3 -23	G3 -20	F#3 +32	A3 -37	F#3 +26	F3 +30	F#3 +26
2	F#3 +32	F#3 +34	G3 -20	A3 -37	G#3 -26	A#3 +28	G#3 -26	F#3 +26	G#3 -26

ตารางที่ 4.65 เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์เอก (ต่อ)

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งนาฏราช	เพชรเมืองยอง	สืบสายสายเมืองวังตอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี
3	G#3 +4	G#3 +21	G3 +22	A#3 +28	A#3 -12	C4 -21	A#3 +28	G#3 -28	A#3 +28
4	A#3 -42	C4 -40	A3 -21	C4 +46	B3 +42	C#4 +17	C4 -21	A#3 +28	C4 -21
5	B3 +47	C#4 +39	A#3 +47	D4 +45	C#4 -46	D4 +45	C#4 -17	B3 +5	C#4 0
6	C#4 +5	D#4 -9	C4 +32	E4 -32	D#4 -39	F4 -37	D#4 -24	C#4 -17	D#4 -24
7	D#4 -13	F4 -10	D4 +14	F#4 -18	E4 +49	F#4 -18	F4 +3	D#4 -39	F4 -30
8	F4 -17	F#4 +50	D#4 +36	G4 +28	F#4 -38	G#4 -26	F#4 +7	F4 -3	F#4 -18
9	G4 -38	G#4 +19	F4 -38	A4 -37	G#4 -37	A4 +47	G#4 +8	F#4 -18	G#4 +41
10	G#4 +36	A#4 -2	G4 +28	B4 +5	A#4 -22	B4 +5	A#4 +28	G#4 -49	A#4 -12
11	A#4 -12	C5 -12	A4 -5	C5 -21	C5 -21	C#5 +17	C5 -4	A#4 -22	C5 -17
12	C5 -35	C#5 +25	B4 -43	D5 +45	C#5 -25	D5 +45	C#5 -8	C5 -31	C#5 +9
13	C#5 -8	D5 +45	C#5 -42	E5 -21	D#5 -9	F5 -37	D#5 +14	C#5 -34	D#5 +17
14	D#5 +15	F5 -30	D5 +18	F#5 +19	F5 +3	F#5 +7	F5 +10	D#5 -24	F5 +36
15	F5 -23	F#5 +14	E5 -28	G5 -20	F#5 +1	G#5 +13	F#5 -6	F5 -30	F#5 +7
16	F#5 +32	G#5 +30	F#5 -6	A5 +6	G#5 -15	A#5 -12	A5 -48	F#5 -28	G#5 +44
17	G#5 +22	A#5 -12	G5 +31	B5 +24	A#5 -12	C6 -21	A#5 -2	G#5 -32	A#5 +18
18	A#5 -9	C6 -49	A5 +8	C#6 +17	C6 -12	C#6 -17	C6 -21	A#5 -7	C6 +12
19	C6 -37	C#6 +42	B5 -19	D6 -18	C#6 -17	D#6 -9	D6 +45	C6 -12	C#6 +23
20	C#6 +38	E6 -46	C#6 +13	E6 -7	D#6 +28	F6 -37	D#6 +6	C6 +45	D#6 +50
21	D#6 -1	F6 -20	D#6 -35	F#6 -18	F6 +17	F#6 +32	F#6 -18	D#6 -9	F6 +27
22	F6 -30	E3 +15	E6 +22	-	-	-	-	F6 -5	-

จากตารางพบว่า วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์เอกต่ำที่สุดคือ คณะวังสิงห์คำใต้ วัดเสียงได้ค่าที่ได้ E3 +15 เซ็นต์ จากจำนวนทั้งหมด 22 ลูก ส่วนคณะที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์ค้องสูงสุด คือคณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงได้ค่าที่ A3 -37 เซ็นต์ จากจำนวนทั้งหมด 21 ลูก ในส่วนของเสียงสูงสุด โดยพาทย์เอกในวงพาทย์ค้องมีทั้ง 21 และ 22 ลูกนั้น มีวงพาทย์ค้องที่ตั้ง

เสียงสูงสุดคือ คณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงได้ค่าที่ F#6 +32 เซ็นต์ ในลูกที่ 21 รองลงมาคือคณะเพชรพยอมและคณะสืบสายลายเมือง วัดเสียงได้ค่าเท่ากันที่ F#6 -18 เซ็นต์ ในลูกที่ 21 ส่วนคณะที่ตั้งเสียงสูงสุดของพาทย์เอกต่ำที่สุดคือคณะศิษย์เก่าขันแก้ว วัดเสียงได้ค่าที่ E6 +22 เซ็นต์และคณะวังสิงห์คำใต้ วัดเสียงได้ค่าที่ E3 +15 เซ็นต์

พาทย์ทุ้ม

จากวงดนตรีที่ทำการศึกษาจำนวน 9 วงในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน พบว่าคณะสืบสายลายเมืองวังตอง อ.เมือง จ.ลำพูนไม่ใช้พาทย์ทุ้ม โดยมีรูปแบบการตั้งเสียงพาทย์ทุ้มจำนวน 8 วงดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.66 เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์ทุ้ม

เสียง	ห้วยฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งนาฏราช	เพชรเมืองยอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี
1	C#3 -17	D3 -25	G#3 -26	C#3 +20	D#3 -24	C#3 +20	C#3 0	F#3 +19
2	D3 +45	D3 +45	A3 +27	D#3 +6	E3 +22	D#3 +6	D#3 +6	G#3 -9
3	F3 +30	F3 -27	B3 -24	E3 +22	F#3 -18	E3 +22	F3 -23	A#3 +38
4	F#3 +44	F#3 +32	C4 +45	F3 +14	G#3 -15	F3 +14	G3 -20	C4 -26
5	G#3 +19	G#3 -3	D4 -14	G#3 -49	A#3 -2	G#3 -49	G#3 -26	C#4 0
6	A#3 -32	A#3 -22	E4 -42	A3 +47	C4 -21	A3 +47	A#3 +8	D#4 -32
7	B3 +42	C4 -21	F#4 -18	B3 +5	C#4 0	B3 +5	C4 -31	F4 +13
8	D4 -42	C#4 +42	G4 +40	C4 +49	D#4 -9	C4 +49	C#4 -17	F#4 +16
9	D#4 +21	D#4 +6	A4 -16	D#4 -32	F4 -10	D#4 -32	D4 +45	G#4 +16
10	F4 -30	E4 +15	B4 -28	E4 +42	F#4 +19	E4 +42	F4 -23	A#4 +18
11	G4 -44	G4 -38	C5 +41	F4 +43	G#4 +8	F4 +43	F#4 -6	C5 -4
12	G#4 +30	G#4 +41	D5 +18	G4 -20	A#4 -2	G4 -20	G#4 -9	C#5 +17
13	A#4 -17	A#4 -12	E5 -10	A4 +37	C5 +14	A4 +37	A#4 -32	D#5 +6
14	B4 +47	C5 -21	F#5 -9	B4 +24	C#5 -17	B4 +24	C5 -8	F5 -10
15	C#5 +34	C#5 +34	G5 +31	C#5 -5	D#5 +14	C#5 -5	C#5 -8	F#5 +41

ตารางที่ 4.66 เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์ทุ้ม (ต่อ)

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งนาฏราช	เพชรเมืองยอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี
16	D#5 +10	D#5 +6	A5 0	D5 +45	F5 +3	D5 +45	D#5 -9	G#5 +19
17	F5 -7	F5 -17	-	F5 -23	F#5 +14	F5 -23	F5 -17	-

จากตารางพบว่า วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์ทุ้มต่ำที่สุดคือ คณะหัวฝายสามัคคี วัดเสียงได้ค่าที่ C#3 -17 เซ็นต์ คณะมิตรรวมใจ วัดเสียงได้ค่าที่ C#3 คณะเพชรพยอม และคณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงแรกได้ค่าเท่ากันที่ C#3 +20 เซ็นต์ ในส่วนของเสียงสูงสุดของพาทย์ทุ้ม โดยมีทั้ง 16 และ 17 ลูกพบว่า คณะศิษย์เก่าขันแก้ว ตั้งเสียงพาทย์ทุ้มสูงสุดในลูกที่ 16 วัดเสียงได้ค่าที่ A5 แต่วงพาทย์ค้องจากกลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ตั้งเสียงสูงสุดในลูกที่ 17 วัดเสียงได้ค่าที่ F5 คือคณะหัวฝายสามัคคี คณะวังสิงห์คำใต้ คณะเพชรพยอม คณะเพชรเมืองยองและคณะมิตรรวมใจ

พาทย์เหล็ก

จากวงดนตรีที่ทำการศึกษาจำนวน 9 วงในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน พบว่าคณะเพชรรุ่งนาฏราช อ.สันกำแพง จ.เชียงใหม่ คณะสืบสายลายเมืองวังตองและคณะมิตรรวมใจ อ.เมือง จ.ลำพูนไม่ใช้พาทย์เหล็ก โดยมีรูปแบบการตั้งเสียงพาทย์เหล็กจำนวน 6 วง ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.67 เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์เหล็ก

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรเมืองยอง	จามเทวี
1	C#4 +34	D#4 +8	D#4 +28	G4 +4	C#4 -45	D#4 -16
2	D#4 +43	E4 +35	F#4 -33	A4 -4	D#4 -5	E4 +39
3	F4 +17	F#4 +29	G4 +19	B4 -14	F4 -19	F#4 +50

ตารางที่ 4.67 เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์เหล็ก (ต่อ)

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรเมืองยอง	จามเทวี
4	G4 -44	G#4 0	A4 -36	C5 +49	F#4 -18	G#4 -2
5	A4 -43	A#4 -2	B4 -48	D5 -6	G#4 -26	A#4 +50
6	A#4 +25	C5 -31	C#5 -38	E5 -15	A4 +42	C5 -17
7	C5 -33	C#5 +36	D5 -14	F#5 -41	B4 +42	C#5 +38
8	C#5 +2	D#5 +6	E5 -24	G5 -3	C#5 0	D#5 +19
9	D#5 -5	F5 -29	F#5 -14	A5 0	D#5 -32	F5 +9
10	F5 -15	F#5 +22	G5 +28	B5 -19	E5 -13	F#5 +37
11	G5 -48	G#5 +20	A5 -25	C6 +33	F5 -13	G#5 +13
12	G#5 +20	A#5 -25	B5 -13	D6 -8	F#5 -6	A#5 +22
13	A#5 +6	C6 -46	C#6 -9	E6 -19	G#5 +19	C6 +26
14	C6 -28	C#6 +41	D6 +46	F#6 -29	A#5 -17	C#6 +23
15	C#6 +30	D#6 +6	E6 +15	G6 +50	C6 -49	E6 -49
16	D#6 +17	F6 -40	F#6 +4	-	C#6 -45	F6 +28
17	F6 -15	F#6 +30	G#6 -34	-	D#6 -9	-
18	-	-	A6 +36	-	F6 -37	-
19	-	-	-	-	F#6 +41	-
20	-	-	-	-	G#6 -23	-

จากตารางพบว่า วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์เหล็กต่ำที่สุดคือ คณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงได้ค่าที่ C#4 -45 เซ็นต์ และคณะหัวฝายสามัคคี วัดเสียงได้ค่าที่ C#4 +34 เซ็นต์ ในส่วนของเสียงสูงสุดของพาทย์ค้อง ที่มีทั้ง 15,16,17,18 และ 20 ลูกพบว่า คณะศิษย์เก่าขันแก้วตั้งเสียงพาทย์เหล็กสูงสุดในลูกที่ 18 วัดเสียงได้ค่าที่ A6 +36 เซ็นต์ ส่วนคณะเพชรเมืองยองที่มีพาทย์เหล็กมากที่สุดคือ 22 ลูก มีวัดเสียงสูงสุดได้ค่า G#6 -23 เซ็นต์

Copyright by Mahidol University

พาทย์ค้อง

จากวงดนตรีที่ทำการศึกษาจำนวน 9 วงในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน มีรูปแบบการตั้งเสียงพาทย์ค้องดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.68 เสียงเครื่องดนตรีในระบบเซ็นต์ของพาทย์ค้อง

เสียง	หัวฝาย สามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งมาฟ้าราช	เพชรเมืองยอง	สืบสายลายเมืองวังตอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี
1	D#4 +3	F4 -34	F#4 -47	F#4 -13	F#4 -18	E4 +49	D4 +45	F4 -10	F#4 +19
2	F4 -3	F#4 +13	G4 +28	G4 +7	G#4 -26	F#4 -8	F4 -23	F#4 +1	G#4 +7
3	G4 -20	G#4 +13	A4 +12	A4 0	A#4 -12	G#4 -26	F#4 +16	G#4 -14	A#4 +24
4	G#4 +41	A#4 -2	B4 0	B4 +19	C5 -4	A4 +47	G#4 +8	A#4 -23	C5 +10
5	A#4 +8	C5 -17	C5 +49	C#5 -21	C#5 -17	B4 +42	A#4 +6	C5 +9	C#5 +45
6	C5 -31	C#5 +46	D5 +3	D#5 -45	D#5 -9	C#5 +6	C5 +5	C#5 -18	D#5 +33
7	C#5 +50	D#5 -9	E5 +15	E5 -3	F5 +3	D#5 -20	C#5 -2	D#5 -23	F#5 -49
8	D#5 +17	F5 -29	F#5 -31	F#5 +1	F#5 +7	E5 +27	D5 -1	F5 -7	F#5 +37
9	F5 -29	F#5 +33	G5 +28	G5 +35	G#5 -3	F#5 +32	F5 -23	F#5 -3	G#5 +33
10	F#5 +49	G#5 +13	A5 -16	A5 +21	A#5 +1	G#5 +41	F#5 +7	G#5 +19	A#5 +24
11	G#5 +16	A#5 -26	B5 -14	B5 +19	C6 -9	A#5 -12	G#5 +40	A#5 -15	C6 +5
12	A#5 -3	C6 -26	C6 +41	C#6 -17	C#6 +6	B5 +42	B5 -38	C6 +6	C#6 +24
13	C6 -21	C#6 +40	D6 +18	D6 0	D#6 +6	C#6 -17	C6 +14	C#6 +13	D#6 +42
14	C#6 +21	D#6 +36	E6 +29	E6 -14	F6 -6	D#6 -24	C#6 0	D#6 +17	F6 +14
15	D6 -18	F6 -20	F#6 +7	F#6 +7	G6 +40	E6 +49	D#6 -1	F6 +8	G6 +12
16	F6 -30	-	G#6 +11	G#6 -12	-	F#6 +32	F6 +30	F#6 +11	G#6 +42

จากตารางพบว่า วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์ค้องต่ำที่สุดคือ คณะหัวฝายสามัคคี วัดเสียงได้ค่าที่ D#4 +3 เซ็นต์ และคณะสืบสายลายเมืองวังตอง วัดเสียงได้ค่าที่ D4 +45 เซ็นต์ แต่ส่วนใหญ่จากกลุ่มตัวอย่างพบว่าเสียงแรกของพาทย์ค้องมักจะตั้งในระดับ F4 และ F#4 ในส่วนของเสียงสูงสุดของพาทย์ค้อง ที่มีทั้ง 15 และ 16 ลูกพบว่า คณะจามเทวีตั้งเสียงสูงสุดใน

ลูกที่ 16 วัดค่าได้ G#6 +42 เซ็นต์ คณะศิษย์เก่าขันแก้วตั้งเสียงสูงสุดในลูกที่ 16 วัดค่าได้ G#6 +11 เซ็นต์ และคณะเพชรพยอม ตั้งเสียงสูงสุดในลูกที่ 16 วัดค่าได้ G#6 -12 เซ็นต์

4.3.2 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่

จากการศึกษาวงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนจำนวน 9 วง พบว่ามีระยะห่างระหว่างขั้นคู่ (Interval) ดังต่อไปนี้

พาทย์เอก

ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์เอก มีระยะห่างดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.6.9 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์เอก

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งมณีราช	เพชรเมืองยอง	สืบสายลายเมืองวังตอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี	เฉลี่ย
1 - 2	127.73	217.84	203.57	182.13	142.80	165.51	148.33	95.75	149.25	159.21
2 - 3	172.17	187.71	41.48	165.51	213.84	150.39	253.76	146.71	253.76	176.14
3 - 4	153.54	339.22	157.45	217.41	153.75	138.36	150.39	256.30	150.39	190.75
4 - 5	189.46	178.67	168.33	200.03	111.30	128.69	104.64	76.47	121.58	142.13
5 - 6	157.73	151.90	184.20	122.99	207.75	217.19	192.59	178.55	175.64	176.50
6 - 7	183.08	198.99	182.33	213.09	188.02	118.90	227.57	177.85	194.10	187.10
7 - 8	195.85	160.37	121.35	146.37	113.13	192.25	103.23	235.86	111.82	153.35
8 - 9	179.09	168.76	226.53	134.95	200.29	173.40	201.31	84.79	259.49	180.95
9 - 10	172.94	179.22	165.87	241.94	215.60	157.60	219.88	169.25	147.03	185.48
10-11	152.74	189.26	166.82	73.56	200.43	212.23	168.75	227.14	194.66	176.17
11-12	176.86	137.98	162.23	266.77	96.42	128.09	95.45	191.36	125.95	153.45
12-13	126.89	119.77	200.63	133.94	216.25	217.73	221.73	96.91	208.46	171.36
13-14	223.11	224.55	160.34	240.08	212.12	143.76	196.28	209.66	219.11	203.22
14-15	161.56	144.38	153.96	61.14	97.16	206.67	84.17	193.81	70.39	130.36
15-16	155.13	215.90	222.10	225.21	184.83	174.54	257.75	102.10	237.01	197.17

ตารางที่ 4.6.9 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์เอก (ต่อ)

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งมาลาราช	เพชรเมืองยอง	สืบสายสัมพันธ์เมืองวังตอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี	เฉลี่ย
16-17	189.94	157.87	136.71	217.86	202.69	190.49	146.16	196.47	174.23	179.15
17-18	168.91	163.15	177.36	193.48	199.52	104.95	180.43	224.63	193.97	178.48
18-19	172.06	190.73	172.96	65.38	86.44	207.72	266.91	194.47	111.34	163.11
19-20	175.08	212.03	231.66	210.97	254.41	171.82	60.65	57.35	226.93	177.87
20-21	160.80	125.96	151.70	188.15	188.22	168.63	275.46	246.30	176.24	186.82
21-22	171.13	-	157.07	-	-	-	-	203.56	-	177.25

จากตารางพบว่า ขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะมิตรรวมใจ ในขั้นคู่เสียงที่ 19-20 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 57.35 เซ็นต์ ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะวังสิงห์คำใต้ ในขั้นคู่เสียงที่ 3-4 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 339.22 เซ็นต์ มีค่าเฉลี่ยขั้นคู่ที่น้อยที่สุดคือ ขั้นคู่ที่ 7-8 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 153.35 เซ็นต์ และมีค่าเฉลี่ยขั้นคู่ที่มากที่สุดคือ ขั้นคู่ที่ 13-14 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 203.22 เซ็นต์

พาทย์ทุ้ม

ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์ทุ้ม มีระยะห่างดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.70 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์ทุ้ม

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งมาลาราช	เพชรเมืองยอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี	เฉลี่ย
1 - 2	161.21	69.14	152.18	119.81	146.02	185.98	205.85	171.63	151.47
2 - 3	284.34	227.86	149.86	175.18	159.43	115.81	170.94	246.39	191.22
3 - 4	115.01	158.67	168.48	178.05	204.12	91.90	203.57	136.22	157
4 - 5	174.26	165.50	141.69	178.55	212.57	237.67	93.88	126.28	166.3

ตารางที่ 4.70 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์ทุ้ม (ต่อ)

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแก้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งนาฏราช	เพชรเมืองทอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี	เฉลี่ย
5 - 6	149.26	180.64	171.25	146.84	180.61	195.98	233.92	168.29	178.34
6 - 7	174.06	200.81	223.82	134.82	121.58	157.26	161.50	244.79	177.33
7 - 8	216.48	163.54	158.06	216.84	190.81	144.80	113.37	103.13	163.37
8 - 9	162.42	163.89	144.43	98.79	198.99	218.99	162.42	199.83	168.72
9-10	148.98	108.53	187.24	214.39	129.18	173.99	230.81	201.70	174.35
10-11	186.33	248.01	168.95	210.08	188.77	100.54	118.00	178.65	174.91
11-12	173.95	178.65	177.71	73.56	190.39	137.53	196.80	120.68	156.15
12-13	152.82	147.03	171.75	251.19	216.05	256.50	176.69	189.03	195.13
13-14	163.77	190.31	201.26	191.79	69.14	186.40	223.97	183.67	176.28
14-15	186.76	154.98	139.76	185.28	230.22	171.40	100.09	151.03	164.94
15-16	176.32	172.72	169.51	-	189.62	150.50	199.23	178.10	176.57
16-17	183.56	177.18	-	-	109.75	231.35	192.21	-	178.81

จากตารางพบว่า ขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะวังสิงห์คำใต้ ในขั้นคู่เสียงที่ 1-2 และคณะเพชรรุ่งนาฏราชในขั้นคู่เสียงที่ 13-14 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 69.14 เซ็นต์ ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะหัวฝายสามัคคี ในขั้นคู่เสียงที่ 2-3 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 284.34 เซ็นต์ มีค่าเฉลี่ยขั้นคู่ที่น้อยที่สุดคือ ขั้นคู่ที่ 1-2 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 151.47 เซ็นต์ และมีค่าเฉลี่ยขั้นคู่ที่มากที่สุดคือ ขั้นคู่ที่ 12-13 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 195.13 เซ็นต์

พาทย์เหล็ก

ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์เหล็ก มีระยะห่างดังต่อไปนี้

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 4.71 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์เหล็ก

เสียง	หัวฝาย สามัคคี	วังลิงห์ คำใต้	ศิษย์เก่า ขันแก้ว	เพชร พยอม	เพชรเมืองยอง	จามเทวี	เฉลี่ย
1 - 2	209.75	128.10	238.41	191.62	239.64	155.17	193.78
2 - 3	173.37	193.07	151.94	189.91	186.08	211.48	184.30
3 - 4	139.55	170.76	149.32	163.10	100.76	148.02	145.25
4 - 5	201.19	198.71	184.20	145.21	192.25	251.60	195.52
5 - 6	168.19	171.17	209.78	190.25	168.42	132.95	173.46
6 - 7	141.52	166.19	124.07	174.51	199.59	154.92	160.13
7 - 8	135.50	170.58	189.22	137.85	158.46	181.15	162.12
8 - 9	192.22	165.13	210.64	203.46	167.98	190.31	188.29
9 - 10	190.08	150.97	141.67	180.80	59.59	127.80	141.81
10 - 11	166.73	198.15	147.19	151.72	121.30	176.41	160.25
11 - 12	168.83	154.95	212.00	159.44	144.86	208.24	174.72
12 - 13	185.01	178.10	203.83	188.59	224.88	204.05	197.41
13 - 14	166.29	187.29	155.43	190.15	163.91	96.97	160
14 - 15	157.71	165.25	168.32	178.52	168.20	228.08	177.68
15 - 16	187.76	154.27	189.83	-	103.69	177.28	162.56
16 - 17	167.75	169.80	161.73	-	236.33	-	183.9
17 - 18	-	204.77	169.52	-	171.82	-	182.03
18 - 19	-	-	-	-	177.91	-	177.91
19 - 20	-	-	-	-	135.95	-	135.95

จากตารางพบว่า ขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะเพชรเมืองยอง ในขั้นคู่เสียงที่ 9-10 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 59.59 เซ็นต์ ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะจามเทวี ในขั้นคู่เสียงที่ 4-5 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 251.60 เซ็นต์ มีค่าเฉลี่ยขั้นคู่ที่น้อยที่สุดคือ ขั้นคู่ที่ 19-20 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 135.95 เซ็นต์ และมีค่าเฉลี่ยขั้นคู่ที่มากที่สุดคือ ขั้นคู่ที่ 12-13 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 197.41 เซ็นต์

Copyright by Chiang Mai University

พาทย์ค้อง

ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์ค้อง มีระยะห่างดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.72 ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของพาทย์ค้อง

เสียง	หัวฝายสามัคคี	วังสิงห์คำใต้	ศิษย์เก่าขันแข้ว	เพชรพยอม	เพชรรุ่งนาฏราช	เพชรเมืองยอง	สืบสายสกุลเมืองวังตอง	มิตรรวมใจ	จามเทวี	เฉลี่ย
1 - 2	194.25	146.75	175.46	335.72	192.25	142.53	230.81	110.57	187.53	190.65
2 - 3	183.59	200.60	184.09	192.48	214.27	182.35	139.92	185.67	217.46	188.93
3 - 4	160.69	184.59	187.90	218.88	208.30	173.40	191.55	190.41	185.62	189.03
4 - 5	166.74	184.59	149.02	160.49	86.95	194.61	230.81	232.49	135.07	171.19
5 - 6	161.53	163.15	154.35	175.65	207.72	164.07	166.75	73.46	187.84	161.61
6 - 7	180.51	145.18	211.05	141.92	212.12	173.66	92.78	194.34	218.25	174.42
7 - 8	167.31	180.16	154.12	203.52	103.47	147.51	200.50	215.77	86.15	162.05
8 - 9	154.07	161.79	159.21	134.71	189.84	204.57	177.91	103.85	195.74	164.63
9-10	177.33	180.31	156.54	186.09	204.79	209.38	130.14	222.53	190.74	184.20
10-11	167.46	160.65	201.59	197.57	189.43	146.85	232.95	165.79	181.72	182.66
11-12	186.94	199.86	154.56	164.59	115.00	154.10	222.21	221.59	119.01	170.87
12-13	175.42	165.78	177.54	116.87	200.22	141.34	152.20	106.42	217.88	161.51
13-14	142.69	196.00	210.41	185.92	188.42	192.55	86.25	204.42	172.00	175.4
14-15	160.45	144.12	178.29	220.52	245.01	173.26	198.17	190.23	197.61	189.74
15-16	188.06	-	203.88	181.47	-	182.36	231.24	103.92	130.70	174.51

จากตารางพบว่า ขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะมิตรรวมใจ ในขั้นคู่เสียงที่ 5-6 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 73.46 ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะเพชรพยอม ในขั้นคู่เสียงที่ 1-2 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 335.72 เซ็นต์ มีค่าเฉลี่ยขั้นคู่ที่น้อยที่สุดคือ ขั้นคู่ที่ 12-13 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 161.51 เซ็นต์ และมีค่าเฉลี่ยขั้นคู่ที่มากที่สุดคือ ขั้นคู่ที่ 1-2 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 190.65 เซ็นต์

Copyright by Mahidol University

จากการศึกษาระบบเสียงของวงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน พบว่า เป็นลักษณะการแบ่ง 7 เสียงใน 1 ช่วงทบคล้ายกับดนตรีไทย จากการวัดเสียงพบว่าช่วงห่างระหว่างเสียงหรือแม้กระทั่งเสียงเดียวกันแต่ต่างเครื่องดนตรีนั้น มีเสียงที่ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นรูปแบบการตั้งเสียงวงพาทย์ค้องว่า อาศัยเสียงรวมกันให้เข้ากัน หรือที่เรียกว่า “เสียงหนัว” เป็นหลัก จึงพบว่าในคณะเดียวกันตั้งเสียงแต่ละเครื่องดนตรีไม่เท่ากัน แต่พยายามกระเดียดเสียงให้เท่ากัน การตั้งเสียงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องใช้หูของนักดนตรีเป็นหลัก จึงทำให้เสียงที่ตั้งแต่ละเครื่องดนตรีไม่ตรงกันเมื่อวัดด้วยวิธีทางวิทยาศาสตร์ อย่างไรก็ตามการตั้งเสียงนิยมตั้งกับขลุ่ยพื้นเมืองหรือแนหน้อยเป็นหลัก ทั้งสองเครื่องดนตรีนี้ต่างก็สามารถเบนเสียงได้สูง อีกทั้งยังพบว่าคณะแห่บางคณะมีความพยายามตั้งเสียงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ให้เป็นบันไดเสียงเมเจอร์ตามดนตรีสากล โดยเทียบเสียงจากคีย์บอร์ด เช่น คณะมิตรรวมใจ และคณะเพชรรุ่งนาฏราช

การที่นักดนตรีในวงพาทย์ค้องนิยมใช้ “เสียงหนัว” หรือเสียงรวมกันของเครื่องดนตรีที่ฟังดูเท่ากันนี้เอง ทำให้วงพาทย์ค้องแต่ละคณะต่างก็มีรูปแบบการตั้งเสียงเฉพาะตน สะท้อนความยืดหยุ่นในการตั้งเสียงเครื่องดนตรีและแสดงลักษณะเฉพาะของแต่ละคณะแม้ว่าปัจจุบันจะมีการนำระบบการตั้งเสียงแบบดนตรีไทยหรือดนตรีสากลมาใช้ก็ตาม นักดนตรีวงพาทย์ค้องส่วนใหญ่ให้ความเห็นว่า เสียงเหล่านั้นยังไม่ใช่เสียงแบบวงพาทย์ค้องพื้นเมืองอย่างแท้จริง จึงเป็นเรื่องของความรู้สึกของคนในวัฒนธรรมเป็นหลัก ทำให้ยังไม่สามารถหาค่ากลางหรือมาตรฐานเสียงของวงพาทย์ค้องได้อย่างชัดเจน

Copyright by Mahidol University

บทที่ 5
เพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง

5.1 การแห่ของวงพาทย์ค้อง

บทบาทหลักของวงพาทย์ค้องคือ การบรรเลงประโคม ในล้านนาเรียกว่า “แห่” โดยคำว่าแห่นี้มีความหมายและบริบทที่แตกต่างออกไป และใช้เรียกครอบคลุมเกือบทุกวงดนตรีล้านนา ดังนั้น สามารถจำแนกความหมายและลักษณะของการแห่ได้เป็น 3 ประเด็น คือ นิยามและความหมายของการแห่ รูปแบบของการแห่ และเพลงแห่และกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

5.1.1 นิยามและความหมายของการแห่

คำว่า “แห่” พจนานุกรมภาษาล้านนา (2550, น. 594) ให้ความหมายว่า ไปกันเป็นหมู่มากๆ ขบวนที่เดินไปพร้อมกับการตกแต่งต่างๆ อย่างครึกครื้น และในส่วนความหมายในเชิงดนตรีนั้น การแห่หมายถึงการประโคม บรรเลงดนตรีนั่นเอง โดยพบว่าคำว่าแห่สามารถเรียกได้ในหลายบริบท ทั้งลักษณะของการประโคม วงดนตรีในบางท้องถิ่นก็เรียกวงพาทย์ค้องว่า วงแห่ แม้กระทั่งขบวนต่างๆ ก็เรียกแห่เช่นเดียวกัน

การแห่ จึงครอบคลุมการบรรเลงของวงดนตรีล้านนาต่างๆ ยกเว้นเพียงวงซอเท่านั้น ในนัยยะนี้ การแห่ในความหมายเชิงดนตรีจึงหมายถึงการบรรเลงดนตรีล้วนเท่านั้น ทั้งในบริบทของการแห่อยู่กับที่หรือเคลื่อนที่ก็ตาม

5.1.2 รูปแบบของการแห่

การแห่ในวัฒนธรรมล้านนานั้นสามารถแห่อยู่กับที่หรือเคลื่อนที่ก็ได้ จำแนกเป็นสองประเด็นหลัก คือ หากเป็นการแห่อยู่กับที่ เจ้าภาพจะต้องสร้าง “ผามแห่” หรือเวทีอันเป็นปริมณฑลเพื่อให้วงพาทย์ค้องมาแห่อย่างเป็นที่เป็นทางด้วย และเป็นภาระของเจ้าภาพที่ต้องหาเครื่อง “ขันตั้ง” หรือเครื่องกำนลครูมาให้คณะแห่พาทย์ค้องเพื่อกระทำการบูชาผีครูก่อนการบรรเลง บางคณะพาทย์ค้องจะไม่บรรเลงจนกว่าเจ้าภาพจะนำขันตั้งมามอบให้โดยเฉพาะในพิธีกรรมฟ้อนผี นักดนตรีในวงพาทย์ค้องเชื่อว่าจะทำให้ “บ่แป๊” หรือไม่ชนะ (จันทร์ บุญสูนย์,

2556, สัมภาษณ์) นัยยะนี้หมายถึงจะทำให้การบรรเลงในพิธีกรรมสำคัญนั้นเป็นไปอย่างไม่ราบรื่น หากขึ้นขันตั้งก่อนการบรรเลงแล้วจะทำให้การบรรเลงราบรื่นไปด้วยดี

วัฒนธรรมการแห่พาทย์ค้องแบบนั่งแห่นั้นเป็นลักษณะที่มีมาแต่โบราณ มักจะมีการปูเสื่อหรือทำเวทีให้บรรเลงนั่งกับพื้นดังปรากฏวัฒนธรรมดนตรีทั่วไปในประเทศไทย แม้ว่าจะมีนโยบายรัฐนิยมของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ได้ประกาศนโยบายเกี่ยวกับวัฒนธรรม โดยเฉพาะในปี พ.ศ. 2486 (เสรี ไชยสุต, 2507, ไม่ปรากฏเลขหน้า) ก็มิได้กระทบต่อลักษณะรูปแบบการบรรเลงวงพาทย์ค้องมากนัก ดังปรากฏในภาพถ่ายเก่าของอาจารย์เจอรัลด์ พี ดิคค์ (Gerald P. Dyck) ที่บันทึกภาพถ่ายวงพาทย์ค้องช่วง พ.ศ. 2512-2516 วงพาทย์ค้องทั้งในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนล้วนแต่นั่งกับพื้นทั้งสิ้น ราว พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา วงพาทย์ค้องได้นำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมวง ทั้งนี้ ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีสากลต่างก็ต้องนั่งบนเก้าอี้และยืนบรรเลง (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์) จึงทำให้มีการพัฒนารูปแบบการแห่ให้มานั่งบนเก้าอี้บรรเลงจวบจนปัจจุบัน

ภาพที่ 5.1 การแห่นั่งกับพื้นของคณะศรีโพธาราม อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ ราว พ.ศ. 2512 – 2516

ที่มา: Gerald P. Dyck. (2009). Musical Journeys in Northern Thailand. Assonet, MA: Minuteman press of Fall river. Page 169.

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 5.2 การแห่แบบเคลื่อนที่โดยการหามเครื่องดนตรี ขบวนศพพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์
ที่มา: ผู้วิจัย, 8 กันยายน 2555

ภาพที่ 5.3 การแห่บนรถในขบวนศพ คณะเพชรรุ่งนาฏราช

ที่มา: ผู้วิจัย, 16 กุมภาพันธ์ 2556

Copyright by Mahidol University

สำหรับการแห่แบบเคลื่อนที่นั้น มีหลักฐานบันทึกของชาวต่างชาติที่เดินทางมาถึงเชียงใหม่ได้กล่าวถึงการบรรเลงดนตรีในขบวนเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ ๒๒ แล้ว แม้ว่าจะยังไม่ปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนว่า วงพาทย์ค้องได้ถูกใช้แห่ในเชิงความหมายของการบรรเลงแบบเคลื่อนที่เมื่อใดนั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากภาพถ่ายเก่าและลักษณะความเป็นไปได้ตามบริบทของสังคม ในอดีตการแห่พาทย์ค้องแบบเคลื่อนที่นั้นจะมีการนำไม้มาหามเครื่องดนตรีสำหรับการเดินแห่ ดังปรากฏในปัจจุบันว่า งานศพบุคคลสำคัญบางงานได้มีการนำจารีตนี้กลับมาใช้อีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่สังคมล้านนามีรถยนต์ใช้ จึงเปลี่ยนการแห่เคลื่อนที่จากเดินแห่และมีคนขนเครื่องดนตรีมาเป็นการแห่บนรถแทน ลักษณะการแห่บนรถนี้จะพบมากในงานศพที่มีการว่าจ้างวงพาทย์ค้องไปบรรเลง ทั้งนี้การแห่แบบเคลื่อนที่ในปัจจุบันนั้นขึ้นอยู่กับความพร้อมของเจ้าภาพว่า หากจะเดินบรรเลงมีคนหามเครื่องดนตรีหรือไม่ และสามารถประหยัดกำลังคนและสะดวกในการขนย้ายหากแห่บนรถที่จัดเตรียมไว้

5.1.3 วัฒนธรรมการแห่ในสังคมเชียงใหม่ – ลำพูน

วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่คู่กับมนุษย์มาตั้งแต่ดึกดำบรรพ์ และมีวิวัฒนาการทั้งในเชิงองค์ความรู้และวัฒนธรรมเรื่อยมาจนตกทอดจนถึงปัจจุบัน สำหรับวัฒนธรรมการแห่พาทย์ค้องในสังคมเชียงใหม่และลำพูนนั้น เมื่อพิจารณาจากหลักฐานบันทึกทางประวัติศาสตร์ช่วงแรกล้วนกล่าวว่าเป็นการแห่เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาในลักษณะของการประโคมนั่นเอง แม้ว่าการบันทึกเรื่องการประโคมลักษณะนี้จะไม่ได้กล่าวถึงการแห่ประโคมสำหรับพิธีกรรมความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ อันเป็นความเชื่อดั้งเดิมก่อนที่พระพุทธศาสนาจะเข้ามาประดิษฐานในล้านนาก็ตาม

วัฒนธรรมการแห่จึงมีความผูกพันอย่างเหนียวแน่นกับพิธีกรรมบางอย่างในวัฒนธรรมล้านนา พิชิต ชัยเสรี (2540, น. 32) กล่าวว่า ในพิธีกรรมทั้งปวงนั้น ดนตรีนับได้ว่าเป็นเครื่องจูงจิตอย่างสำคัญ เพราะดนตรีเป็นศิลปะที่ให้เสรีภาพแก่จินตนาการของมนุษย์ได้มากที่สุด เสียงดนตรีอาจเป็นได้ทั้งความสง่าวาม อำนาจ ความลึกลับ หรือแม้แต่ความอ่อนโยนเมตตาได้อย่างวิเศษ การกล่าวถึงพระเจ้าที่ทรงมหิทธานุภาพด้วยอักขระวิธีธรรมดา ย่อมเทียบไม่ได้เลยกับการขับบูชาสรรเสริญด้วยบทเพลงและดนตรี ด้วยลักษณะนี้จึงพบว่า วงพาทย์ค้องเข้าไปมีส่วนในการประโคมและกลายเป็นวัฒนธรรมสืบมา

จากหลักฐานและลักษณะทางวัฒนธรรมดังกล่าว วงพาทย์ค้องแต่เดิมใช้แห่ประโคมเฉพาะกิจกรรมทางพุทธศาสนาและประโคมในกิจกรรมฟ้อนผีบรรพบุรุษ วัฒนธรรมการแห่พาทย์ค้องในกิจกรรมอื่นๆ เพื่อเป็นเครื่องประกอบยศหรือนัยยะทางการเมืองบางอย่างได้เริ่มต้นจาก

Copyright by Mahidol University

จามเทวีวงศ์ที่ได้กล่าวถึงการประโคมดนตรีในงานศพของพระนางจามเทวีหรือแม้กระทั่งการประโคมดนตรีในคราวพิธีบรมราชาภิเษก และน่าจะกลายเป็นจารีตของการแห่พาทย์ค้องเรื่อยมา อย่างไรก็ตาม วัฒนธรรมการแห่ของวงพาทย์ค้องก็ยังคงเป็นไปเพื่อการประโคมในกิจกรรมบางอย่างเท่านั้น และจากหลักฐานและในวัฒนธรรมพบว่า การแห่ในงานศพของล้านนาไม่ปรากฏพบเพลงบรรเลงเฉพาะงานศพเลย ครั้นหลังจากที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีได้ทรงนำวัฒนธรรมดนตรีไทยมาตั้งมั่นบนแผ่นดินล้านนา การเดินทางมาของครูดนตรีไทยคนสำคัญ ได้แก่ ครูรอด อักษรทับ ครูฉัตร สุนทรวาทิน และครูช่อ สุนทรวาทินที่ได้เข้ามาสอนดนตรีในคุ้มของพระราชชายาและคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าหลวงเชียงใหม่องค์สุดท้ายนั้น จึงได้นำเอาเพลงประโคมเฉพาะงานอวมงคลจากดนตรีไทยมาใช้ในวงพาทย์ค้อง จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของเพลงแห่ในวงพาทย์ค้องปัจจุบัน

หลัง พ.ศ. 2500 การนำเอาเพลงลูกทุ่งมาบรรเลงในวงพาทย์ค้องดังได้กล่าวไปแล้วว่าทำให้วงพาทย์ค้องกลายเป็นวงดนตรีเพื่อความบันเทิงและเพื่อการฟังนั้น เป็นกระบวนการปรับตัวทางวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่ในบริบททางสังคมที่เปลี่ยนไป แต่เพลงลูกทุ่งเหล่านี้ก็ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของเพลงแห่ที่มีการบรรเลงร้อยเรียงกันเป็นชุดเพลง และส่วนมากที่ผู้วิจัยศึกษาจากภาคสนามพบว่า การแห่เพลงลูกทุ่งมักจะแห่หลังจากพิธีกรรมทางศาสนาเสร็จสิ้นโดยก่อนหน้านั้นจะบรรเลงเพลงพื้นเมืองหรือเพลงที่รับมาจากดนตรีไทยก่อน และแม้แต่ในพิธีกรรมฟ้อนผีก็มีการนำเอาเพลงลูกทุ่งไปใช้บรรเลงต่อจากการบรรเลงเพลงพื้นเมืองหรือเพลงเฉพาะพิธีกรรม พบว่าร่างทรงบางองค์รู้จักชื่อเพลงและขอเพลงจากหมู่แห่พาทย์ค้องได้

แม้ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนวงพาทย์ค้องให้เป็นไปตามบริบทความเปลี่ยนแปลงของสังคมอยู่เสมอ วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนต่างมีจารีตสำหรับการบรรเลงอย่างหนึ่ง คือ การเริ่มต้นบรรเลงด้วยเพลงปราสาทไหวหรือเพลงแหย่งเป็นปฐมเสมอ (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) หมู่แห่เชื่อว่าเพลงปราสาทไหวเป็นเพลงครู ต้องบรรเลงก่อนเป็นเพลงแรก และยังเชื่อว่าเป็นเพลงที่น่าจะเก่าแก่ที่สุดในบรรดาเพลงแห่พาทย์ค้องทั้งปวง (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์)

การแห่พาทย์ค้อง จึงเป็นกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมล้านนาโดยเฉพาะสังคมเชียงใหม่และลำพูนที่พิธีกรรมบางพิธีจะต้องมีวงพาทย์ค้องเข้าไปบรรเลง และการที่มีพื้นที่สำหรับบรรเลงนี้เองที่ทำให้วงพาทย์ค้องในพื้นที่นี้มีจำนวนมากกว่าพื้นที่จังหวัดอื่นๆ ในภาคเหนือ

Copyright by Mahidol University

5.2 ประเภทของเพลงแห่

จากการวิจัยพบว่า วงพาทย์ค้องสามารถจำแนกลักษณะและประเภทของเพลงแห่ได้ 2 ประเด็น คือ การแบ่งตามประเภทของเพลงแห่ และการแบ่งตามโอกาสการบรรเลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.2.1 การแบ่งตามประเภทของเพลงแห่

การแบ่งลักษณะนี้พิจารณาจากลักษณะของเพลงแห่เป็นสำคัญ ผู้วิจัยจำแนกได้เป็นสามประเภทใหญ่ คือ เพลงพื้นเมือง เพลงไทย และเพลงสมัยนิยม

5.2.1.1 เพลงพื้นเมือง

เพลงพื้นเมืองหรือเพลงพื้นบ้าน เป็นบทเพลงที่มีลักษณะท่วงทำนองที่ไม่ซับซ้อน ส่วนใหญ่มีลักษณะสั้น สำหรับการบรรเลงในวงพาทย์ค้องนั้นนิยมบรรเลงกลับไปกลับมาหลายเที่ยวตามความพึงพอใจของหมู่แห่ และมีลักษณะการเรียงเพลงที่เป็นไปในกลุ่มเสียงเดียวกัน เพลงพื้นเมืองที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องปัจจุบันพบว่า มีทั้งเพลงที่มีมาแต่เดิมและเพลงพื้นเมืองที่แต่งขึ้นใหม่

เนื่องจากมีเพลงพื้นเมืองเป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างเพลงแห่สำคัญของวงพาทย์ค้องที่มีมาแต่เดิม ได้แก่ เพลงปราสาทไหวหรือเพลงแห่ง (บรรเลง 5 เสียง คือ 123X56X) เพลงล่องแม่ปิง เพลงสร้อยเวียงพิงค์ เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงพม่า เพลงมวย (สองชั้นนำมาจากแขกบรเทศ) เพลงล่องน่าน เพลงปุ๋มเป้ง เพลงปุ๋มเหม้น เพลงเชิญผี (ปัจจุบันเรียกว่าเพลงฉัตร) เพลงกินข้าว (ปัจจุบันเรียกว่า เพลงกุลา) เพลงผีมดลงข่วง เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว

ในส่วนของเพลงพื้นเมืองที่แต่งขึ้นใหม่ พบว่า มีผลงานการประพันธ์ของอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ โดยแต่งขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ผลงานการประพันธ์เพลงของชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยนายสุชาติ กันชัย และนอกจากนี้ยังมีผลงานการประพันธ์ของจรัล มโนเพ็ชร์ ตัวอย่างเพลงพื้นเมืองที่แต่งขึ้นใหม่ที่นิยมใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องได้แก่ เพลงหริภุญไชย ประพันธ์โดยนายสุชาติ กันชัย เมื่อ พ.ศ. 2527 เพื่อประกอบการฟ้อนหริภุญไชยที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เพลงพร้าวไกวใบ ประพันธ์โดยอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ เมื่อ พ.ศ. 2534 เพื่อประกอบการฟ้อนวีที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ และเพลงฮ่มฟ้าปารมี ประพันธ์โดยนายจรัล มโนเพ็ชร์ เมื่อ พ.ศ. 2539 ที่ได้รับเลือกเป็นเพลงจตุรภาค กาญจนาภิเษกสมโภช เป็นต้น

Copyright by Mahidol University

นอกจากนี้ ยังมีการนำเอาเพลงแห่พาทย์ค้องจากต่างพื้นที่วัฒนธรรมเข้ามาใช้ในวงพาทย์ค้องเชียงใหม่ด้วย เช่น เพลงสาวไหมเชียงราย เพลงเชียงแสนหลวงจากวงพาทย์ค้องพื้นที่จังหวัดเชียงราย เพลงมอญ เพลงเค้าห้า เพลงมอญโยน จากวงพาทย์ค้องพื้นที่จังหวัดลำปาง เป็นต้น

5.2.1.2 เพลงไทย

เพลงไทยที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องนั้น เป็นผลจากการขึ้นมาของวัฒนธรรมดนตรีไทยดังกล่าวไปแล้ว ทั้งนี้การนำเพลงไทยเข้ามาใช้บรรเลงก็ได้มีการปรับปรุงและสอดแทรกทำนองตกแต่งเพิ่มเติมให้กลายเป็นเพลงไทยสำเนียงพาทย์ค้องมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยพบว่าเพลงไทยที่นำมาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องส่วนใหญ่มักจะประกอบไปด้วยเพลงไทยสำเนียงลาวและเพลงไทยสำเนียงมอญ และยังพบว่าวงพาทย์ค้องได้รับเอาเพลงบรรเลงเฉพาะในงานอวมงคลจากดนตรีไทยเข้ามาใช้ในการบรรเลงดังกล่าว โดยจารีตการบรรเลงของวงพาทย์ค้องแต่เดิมนั้นยังไม่มีเพลงเฉพาะงานอวมงคล

ตัวอย่างเพลงไทยจำแนกตามสำเนียง สำเนียงมอญ ได้แก่ เพลงพระลอเลื่อน หรือเพลงนาคบริพัตรในดนตรีไทย เพลงมอญดูดาว เพลงมอญอ้อยอิ่ง เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงสร้อยเพลง เพลงแขกมอญ เพลงนางครวญ เพลงสุดสงวน เป็นต้น สำเนียงลาว ได้แก่ เพลงลาวกระแซ เพลงลาวครวญ เพลงลาวดวงเดือน เพลงโสมส่องแสง เพลงลาวดำเนินทราย เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงสีนวล เป็นต้น

สำหรับเพลงไทยที่วงพาทย์ค้องรับมาใช้บรรเลงในงานอวมงคล ได้แก่ เพลงพญาโศก เพลงธรณีกรรแสง เพลงห่วงอาลัย เพลงโศกพม่า เพลงลาวครวญ เพลงยกศพ และยังมีเพลงที่บรรเลงเป็นบริบทสำหรับงานอวมงคล เช่น เพลงสุดสงวน เพลงมอญดูดาว เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงสร้อยเพลง เป็นต้น

5.2.1.3 เพลงสมัยนิยม

การบรรเลงวงพาทย์ค้องด้วยเพลงสมัยนิยมนั้นเป็นผลมาจากกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะการเกิดขึ้นของวิทยุ จึงเป็นการแพร่วัฒนธรรมเพลงสมัยนิยมสู่สังคมชนบทได้อย่างง่ายและรวดเร็ว เพลงสมัยนิยมในที่นี้จึงมุ่งเน้นไปที่เพลงลูกทุ่งเป็นหลัก และในปัจจุบันได้มีการนำเอาเพลงเพื่อชีวิตบางเพลงเข้ามาใช้บรรเลง ทั้งนี้ เพลงสมัยนิยมที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องจึงเป็นภาพสะท้อนความนิยมของเพลงลูกทุ่งในแต่ละช่วงสมัยด้วย

Copyright by Mahidol University

เนื่องจากมีเพลงเป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างบางเพลงและศิลปินที่เป็นที่นิยมในแต่ละช่วงสมัย เพื่อประกอบการศึกษาวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 5.1 ตัวอย่างเพลงสมัยนิยมช่วงทศวรรษ 2500-2520 ที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง

เพลง	ศิลปิน
น้ำตาจ่าโท	สุรพล สมบัติเจริญ
มนต์รักป่าซาง	สุรพล สมบัติเจริญ
แซ่ซี้อ้ายลื้อเจ็กนั้ง	สุรพล สมบัติเจริญ
สาวสวนแตง	สุรพล สมบัติเจริญ
ควายหาย	สุรพล สมบัติเจริญ
บัวตูมบัวบาน	พร ภิรมย์
จำใจจาก	พร ภิรมย์
นิราศเวียงพิงค์	ทูล ทองใจ
จอมขวัญใจ	ทูล ทองใจ
ในฝัน	ทูล ทองใจ
น้ำตาลก้นแก้ว	ก้าน แก้วสุพรรณ
รอยไถแปร	ก้าน แก้วสุพรรณ
หนุ่มนารอนาง	ไวพจน์ เพชรสุพรรณ
แตงเถาตาย	ไวพจน์ เพชรสุพรรณ
สายเปลสายใจ	ไวพจน์ เพชรสุพรรณ
เมียพี่มีชู้	ชาย เมืองสิงห์
จ้ำม่ำ	ชาย เมืองสิงห์
ทำบุญร่วมชาติ	ชาย เมืองสิงห์
คุณนายโรงแรม	ระพิน ภูไท
หยิกแกมหยอก	ศรเพชร ศรสุพรรณ
เข้าเวรรอ	ศรเพชร ศรสุพรรณ
มอเตอร์ไซค์ทำหล่น	ศรเพชร ศรสุพรรณ

ที่มา: ผู้วิจัยสรุปจากการสังเกตการณ์ภาคสนามและการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 5.2 ตัวอย่างเพลงสมัยนิยมช่วงทศวรรษ 2520-2540 ที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง

เพลง	ศิลปิน
ฉันทนาที่รัก	รักชาติ ศิริชัย
เหมือนข้าวคอยเดียว	เพลินพิศ พูลชนะ
ห้องนอนคนจน	สายัณห์ สัญญา
นางฟ้ายังอาย	สายัณห์ สัญญา
ไก่จ๋า	สายัณห์ สัญญา
สามสิบยังแจ๋ว	ยอดรัก สลักใจ
ลอยแพ	พรศักดิ์ ส่องแสง
ทหารเกณฑ์คนจน	เอกพจน์ วงศ์นาค
แอบฝัน	เอกพจน์ วงศ์นาค
หม้ายขันหมาก	พุ่มพวง ดวงจันทร์
ดาวเรืองดาวโรย	พุ่มพวง ดวงจันทร์
ส้มตำ	พุ่มพวง ดวงจันทร์
คนดังลืมหลังควาย	พุ่มพวง ดวงจันทร์
สุดท้ายที่กรุงเทพ	สุนารี ราชสีมา
แฟนฉันไม่ต้องหล่อ	สุนารี ราชสีมา
รู้ว่าเขาหลอก	ศิรินทรา นิยากร
จะขอก็รีบขอ	ศิรินทรา นิยากร
โบว์รักสีดำ	ศิริพร อำไพพงษ์
สมศรี 1992	ยิ่งยง ยอดบัวงาม

ที่มา: ผู้วิจัยสรุปจากการสังเกตการณ์ภาคสนามและการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

ตารางที่ 5.3 ตัวอย่างเพลงสมัยนิยมช่วงทศวรรษ 2540-2556 ที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง

เพลง	ศิลปิน
พกเมียมาด้วยเหรอ	ยุ้ย ญาติเยอะ
รองเท้าหน้าห้อง	สายัณห์ นิรันดร
กำลังใจ	มนต์สิทธิ์ คำสร้อย

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 5.3 ตัวอย่างเพลงสมัยนิยมช่วงทศวรรษ 2540-2556 ที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง (ต่อ)

เพลง	ศิลปิน
มีเมียเด็ก	พรศักดิ์ ส่องแสง
หนุ่มวัยทอง	พรศักดิ์ ส่องแสง
รักสาวลูกสอง	ธงชัย สว่างวงศ์
คุณลำไย	ลูกนก สุภาพร
ถ้าฉันรวยจะสวยให้ดู	ลูกนก สุภาพร
ฮัดเช้ยที่รัก	จิ้งหรีดขาว วงศ์เทวัญ
กระเป๋าแบนแฟนทิ้ง	เอกราช สุวรรณภูมิ
ดอกไม้ในป่าช้า	อัมพร แหวนเพชร
จ๊กกิ้มต๊กโต	มโนรมย์
จ้างมันเต๊อะ	กระแต อาร์สยาม
จีบได้แฟนตายแล้ว	ยิ้ม อาร์สยาม
อ๊อดแอด	เท่ง เถิดเทิง
วิ่งว่าว	คำมอด พรขุนเดช
ขอใจแลกเบอร์โทร	หญิงลี ศรีจุมพล
หญิงลั้ลลา	หญิงลี ศรีจุมพล

ที่มา: ผู้วิจัยสรุปจากการสังเกตการณ์ภาคสนามและการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

จากตัวอย่างเพลงข้างต้นนั้น ศิลปินที่เป็นที่นิยมในแต่ละช่วงเวลาจะมีสัดส่วนของเพลงลูกทุ่งที่นำมาใช้แห่ในวงพาทย์ค้องเป็นจำนวนมาก เช่น สุรพล สมบัติเจริญ ทูล ทองใจ สายัณห์ สัญญา ยอดรัก สลักใจ พุ่มพวง ดวงจันทร์ เป็นต้น โดยเพลงสมัยนิยมที่นำมาใช้แห่มักจะมีท่วงทำนองที่ไม่ซับซ้อนจนเกินไป และใช้เสียงเต็ม และหากมีการแห่โดยไม่ได้ประสมเครื่องดนตรีสากลนั้น มักจะไม่บรรเลงท่อนนำของเพลง (Introduction) โดยให้แนหน้อยเป่าเลียนแบบเสียงนักร้องให้เหมือนมากที่สุด

5.2.2 การแบ่งตามโอกาสการบรรเลง

การแบ่งลักษณะนี้ เป็นการแบ่งโดยใช้รูปแบบของงานที่วงพาทย์ค้องใช้แห่ สามารถจำแนกเพลงเฉพาะโอกาสการบรรเลงได้หลักๆ คือ ประเพณีฟ้อนผี งานศพ และพิธีทั่วไป

Copyright© by Mahidol University

สำหรับประเพณีฟ้อนผีนั้นดังได้กล่าวไปในเบื้องต้นว่า มีเพลงเฉพาะสำหรับพิธีประเพณีฟ้อนผีนั้นหากเป็นการฟ้อนเจ้านาย มักจะเริ่มต้นด้วยเพลงมวย ที่เรียกว่าเป็นเพลง “ยกครู” หลังจากนั้นจึงบรรเลงเพลงพื้นเมืองต่างๆ ต่อเนื่องเป็นชุด เรียกว่า “ยก” โดยทั่วไปยกหนึ่งจะบรรเลงใช้เวลาประมาณ 45 นาที – 1 ชั่วโมง มีเพลงเฉพาะพิธีคือ เพลงมวย เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงเชิญผี (เพลงฉัตร) เพลงกินข้าว (เพลงกุลา) เพลงผีมดลงข่วง และยังมีการบรรเลงเพลงพื้นเมืองที่มีขนาดสั้นๆ จังหวะสนุกสนานต่อเนื่องกันและเป็นเพลงที่นิยมใช้ในการฟ้อนผี เช่น เพลงบ๊อย เพลงมอญรำดาบ เพลงบัวกลางบึง เพลงมอญหลวง

นอกจากเพลงพื้นเมืองแล้ว ยังมีการหยิบยืมเพลงสำเนียงต่างๆ มาใช้ในพิธีฟ้อนผีด้วย สำเนียงจีนได้แก่ เพลงเกาซานชิง เพลงสำเนียงแขกได้แก่ เพลงตาลีกีปัส เพลง Neele Gagan Ke Tale หรือลอยทะเล เพลง Khuda bi aasman se หรือเพลงโฉมนาง เป็นต้น นอกจากนี้ยังสามารถนำเอาเพลงลูกทุ่งที่มีจังหวะเร็วมาบรรเลงต่อเป็นชุดสำหรับประกอบการฟ้อนผีได้อีกด้วย เพลงแห่สำหรับพิธีฟ้อนผีจึงมีความหลากหลายมาก

สำหรับเพลงแห่สำหรับงานอวมงคลนั้น ประกอบไปด้วยเพลงที่ให้อารมณ์โศกต่างๆ รวมถึงนำเพลงที่มีสำเนียงมอญมาใช้บรรเลงด้วย ทั้งนี้การบรรเลงเพลงสำเนียงโศกย่อมต้องคำนึงถึงกลุ่มเสียงเป็นสำคัญด้วย ดังตัวอย่างที่พบจากภาคสนามการบรรเลงเพลงโศกเป็นชุด ดังนี้

ตารางที่ 5.4 ตัวอย่างการบรรเลงเพลงโศกเป็นชุดของคณะเพชรพยอม

เพลงที่	ชื่อเพลง	กลุ่มเสียง
1	ธรณีกรรแสง	ทดรXฟซX
2	โศกพม่า	ฟซลXดรX
3	นกขมิ้น	ดทรXฟซX
4	ลาวครวญ	ดรมXซลX
5	ห่วงอาลัย	ทดรXฟซX
6	มอญยกศพ	ทดรXฟซX

ที่มา: ผู้วิจัยศึกษาจากคณะเพชรพยอม

จากตัวอย่างดังกล่าวนั้นสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามแต่ละคณะแห่ ทั้งนี้พบว่าเพลงดังตัวอย่างนั้นหากบรรเลงในงานศพนิยมที่จะมีการออกเดี่ยวด้วย โดยเริ่มต้นจากแนหน้อยก่อนเวียนไปจนครบทุกเครื่อง บางคณะเดี่ยวเฉพาะแนหน้อยแล้วรับพร้อมกัน นอกจากตัวอย่างเพลงเหล่านี้

Copyright by Mahidol University

แล้ว ยังมีเพลงบรรเลงเฉพาะในงานอวมงคลอีกจำนวนหนึ่ง เช่น เพลงช้างประสานงา เพลงขับผี เพลงลมพัดชายเขา และเพลงเขนง เป็นต้น

นอกจากพิธีทั้งสองนี้แล้ว การแห่ในงานต่างๆ สามารถใช้เพลงพื้นเมืองหรือเพลงตามความเหมาะสม โดยเฉพาะหากบรรเลงรับการเทศนาธรรมนั้นมักจะนิยมรับกัณฑ์แรกด้วยเพลงปราสาทไหวหรือเพลงแหย่งก่อน แล้วจึงตามด้วยเพลงมวยและเพลงพื้นเมืองอื่นๆ ตามลำดับ ทั้งนี้ไม่มีแบบแผนตายตัวชัดเจน คงเป็นวิจารณญาณของหมู่แห่แต่ละคณะที่จะเลือกบรรเลงให้เหมาะสมกับงานที่ตนแห่ประโคมอย่างไร

5.3 เพลงแห่และกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม

เพลงแห่เป็นภาพสะท้อนการปรับเปลี่ยนของดนตรีล้านนาโดยเฉพาะการรักษาของเก่าและการรับเอาของใหม่มาใช้ การปรับเปลี่ยนตามสภาพบริบทของสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไปของเพลงแห่มีประเด็นศึกษาที่น่าสนใจ การรับเอาเพลงจากวัฒนธรรมดนตรีอื่นเข้ามาปรับใช้ล้วนถูกทำให้กลายเป็นสำเนียงล้านนา ดังที่ผู้วิจัยจำแนกประเด็นศึกษา 3 ประเด็นดังต่อไปนี้

5.3.1 การหยิบยืมเพลงจากพื้นที่ต่างวัฒนธรรมดนตรี

จากหลักฐานพบว่า การเข้ามาของอิทธิพลดนตรีอื่นในล้านนาเริ่มได้มีการเริ่มต้นขึ้นหลังจากที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีเสด็จกลับเชียงใหม่เป็นการถาวรในปี พ.ศ. 2457 นับว่าเป็นช่วงสมัยแรกที่ราชสำนักล้านนาได้ซึมซับเอาวัฒนธรรมดนตรีไทยเข้ามาปรับใช้กับดนตรีล้านนา แม้ว่าในช่วงสมัยนี้จะเป็นการนำเอาดนตรีไทยมาใช้บรรเลงเป็นหลัก แต่การบรรเลงดนตรีด้วยเพลงไทยนี้เองที่ทำให้เกิดการเรียนรู้แบบครูพักลักจำ และถ่ายทอดไปสู่ดนตรีของชาวบ้าน อิทธิพลดนตรีไทยในครั้งนี้นอกจากจะกระทบต่อเพลงแห่แล้ว ยังรวมถึงระบบการตั้งเสียงอีกด้วย

ทัศนคติของหมู่แห่ต่อการหยิบเอาเพลงต่างวัฒนธรรมดนตรีมาใช้นั้น ส่วนมากให้ความเห็นว่า เป็นการทำให้เพลงแห่มีหลากหลายขึ้น เพราะแต่เดิมเพลงแห่มีไม่มากและใช้เฉพาะพิธีกรรม (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) และการนำเอาเพลงไทยมาใช้ก็ได้ปรับปรุงสำเนียงให้เป็นแบบพื้นเมือง โดยการนำเอามาบรรเลงให้ช้าลง สอดแทรกทำนองตกแต่งและแปรทำนองบางส่วนให้เป็นสำเนียงล้านนา (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์) จึงทำให้เพลงแห่พาทย์ค้องแม้ว่าจะเป็นเพลงไทย แต่ก็มีลักษณะที่แตกต่างออกไป

ตัวอย่างเพลงแห่จากวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ถูกปรับปรุงให้มีสำเนียงล้านนา ได้แก่ เพลงมวย ที่เอามาจากเพลงแขกบรเทศ สองชั้น ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดง ต่อมา

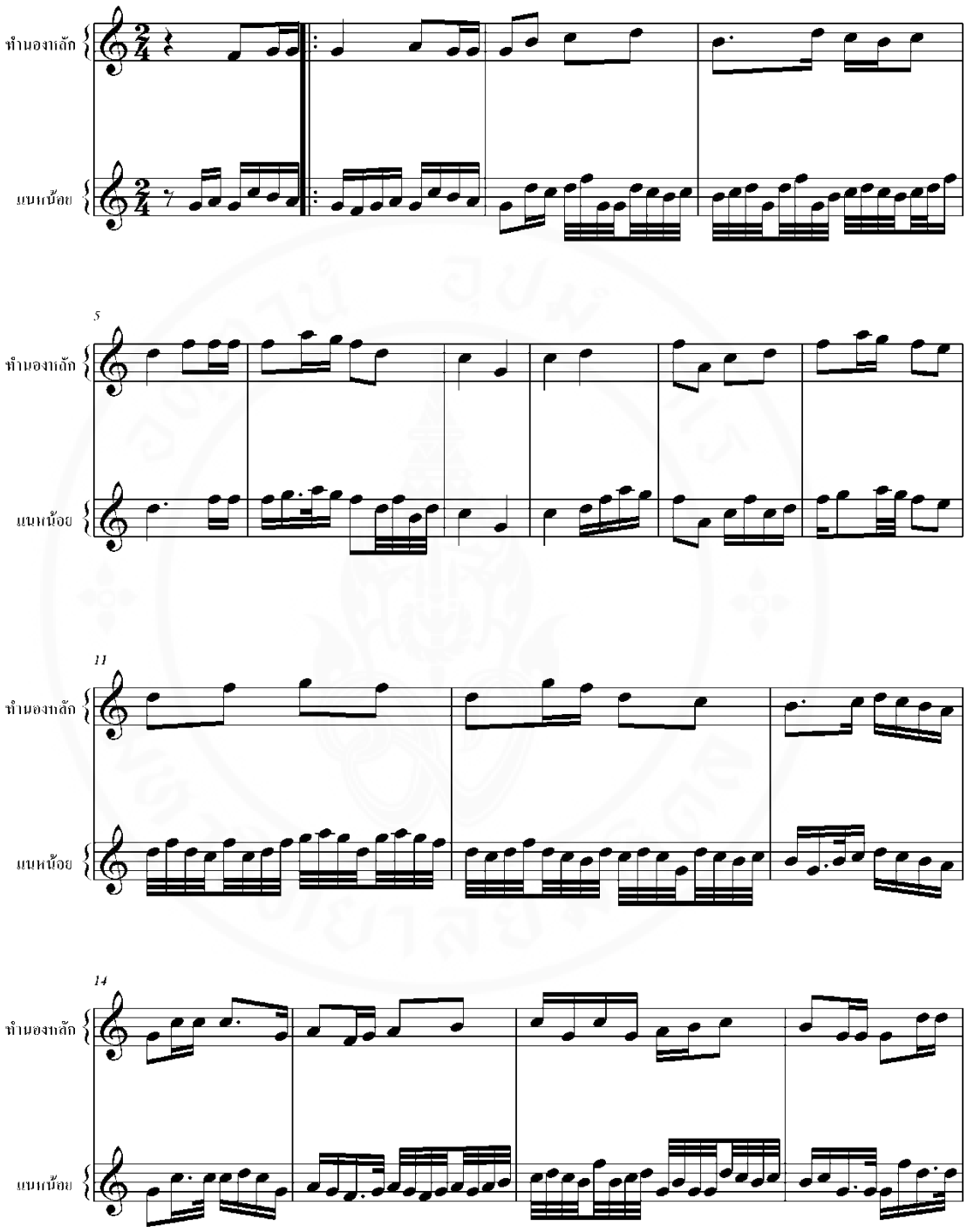
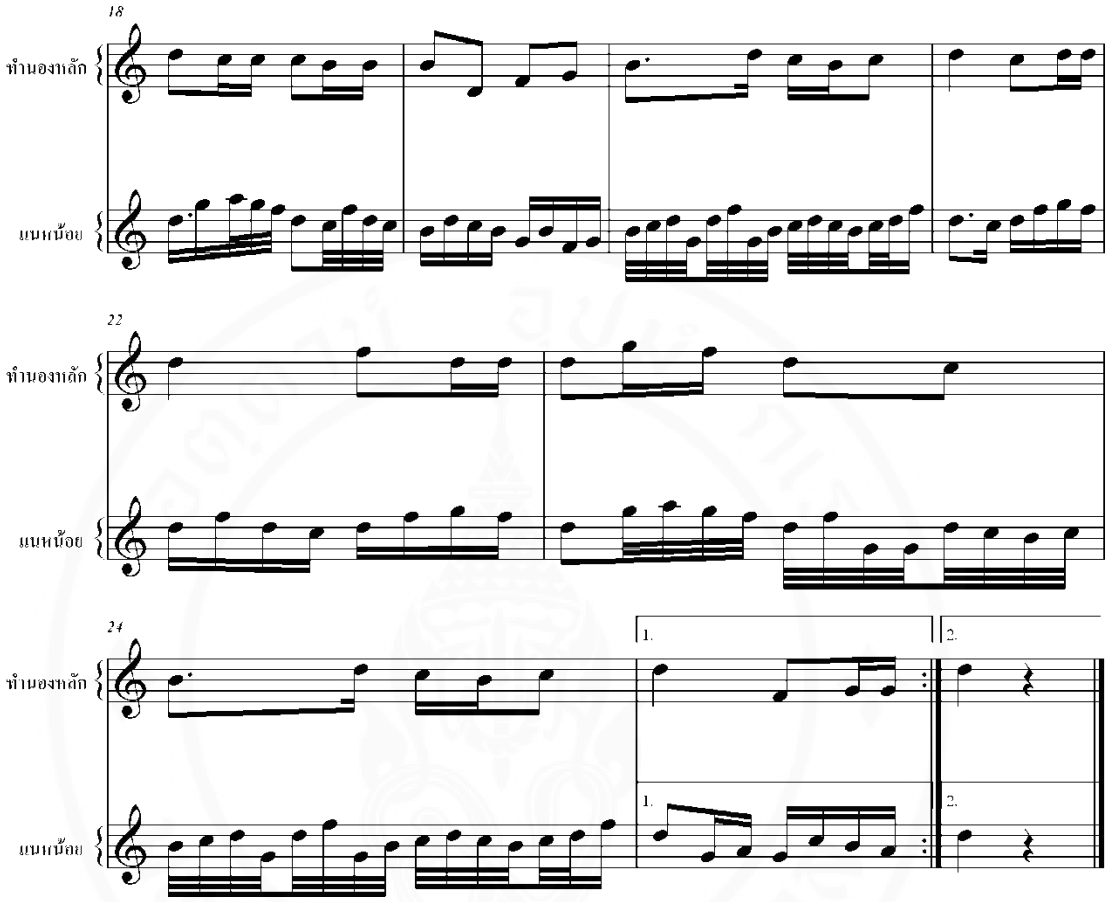
พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขกได้นำมาขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550, น. 24) มีการแปรทำนองอย่างน่าสนใจทั้งเครื่องดนตรีหลักของวง คือ แนหน้อย พาทย์เอก พาทย์ค้อง และกระสวนจังหวะของกลองเต่งถิ้ง และนอกจากนี้ยังมีเพลงสำเนียงมอญอีกจำนวนหนึ่งที่นำมาแปรทำนอง เช่น เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เป็นต้น

ปัจจุบันในสังคมจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนได้มีการเรียนการสอนดนตรีทั้งในวิทยาลัยนาฏศิลปและมหาวิทยาลัย ต่างก็ส่งผลต่อเพลงแห่ด้วย มีการนำเอาเพลงไทยต่างๆ เข้ามาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้อง รวมถึงขนบการบรรเลงเพลงเถาของดนตรีไทย ตัวอย่างเพลงเถาที่นิยมบรรเลงได้แก่ เพลงราตรีประดับดาว เถา (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) และยังคงมีการนำเองเพลงเกร็ดต่างๆ มาใช้บรรเลง โดยเฉพาะในเพลงผีมดลงข่วงที่ใช้ในพิธีกรรมฟ้อนผีบรรพบุรุษนั้น ได้มีการนำเอาเพลงจังหวะรำวงและเพลงเกร็ดในดนตรีไทยมาใช้ อย่างเช่น เพลงเชิดพม่า เป็นต้น

5.3.2 การทำให้เป็นเพลงสำเนียงล้านนา

การทำให้เป็นเพลงสำเนียงล้านนานั้น นับเป็นเอกลักษณ์ของวงพาทย์ค้องเชียงใหม่ที่นำเอาเพลงจากวัฒนธรรมดนตรีอื่นมาปรับใช้อย่างลงตัวกับวัฒนธรรมดนตรีของตน เนื่องจากมีเพลงที่ถูกทำให้เป็นสำเนียงล้านนาจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงเลือกเอาเฉพาะเพลงที่แสดงลักษณะการปรับเปลี่ยนที่สำคัญๆ ได้แก่ เพลงแขกมอญ (ชาตรี โกกระธรรม, 2556, สัมภาษณ์)

หมู่แห่ได้นำเพลงแขกมอญอัตราสองชั้นมาปรับปรุงให้เป็นสำเสียงล้านนาโดยยึดทำนองหลักของเพลง เนื่องจากการนำเพลงอัตราสองชั้นมาบรรเลงให้ช้าลงจนแทบจะเป็นสามชั้นนั้นจึงทำให้มีช่องว่างระหว่างโน้ตมาก จึงสามารถตกแต่งทำนองเพิ่มเติมได้อย่างน่าสนใจ ดังตัวอย่างที่ผู้วิจัยยกมาเป็นตัวอย่าง คือ การแปรทำนองของแนหน้อย เพลงแขกมอญ บรรเลงโดยคณะหัวฝ่ายสามัคคี จังหวัดเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 5.4 การดำเนินทำนองแนหน้อยของเพลงแขกมอญ

จากตัวอย่างจึงเห็นได้ว่า แนหน้อยมีการแปรทำนองอย่างละเอียด ดังกล่าวไปแล้วว่านำเพลงไทยมาบรรเลงในวงพาทย์ค้องนั้น มีการบรรเลงให้ช้าลง จึงส่งผลต่อการแปรทำนองด้วย ลักษณะเช่นนี้ทำให้เพลงที่รับมาจากวัฒนธรรมดนตรีไทยมีกลิ่นของดนตรีล้านนาผ่านการแปรทำนองของหมู่แห่ที่มีปฏิภาณนั่นเอง

5.3.3 การสืบทอดเพลงแห่

ในอดีต การสืบทอดเพลงแห่ในวัฒนธรรมดนตรีพาทย์ค้องไม่เป็นที่แน่ชัดนักว่ามีการสืบทอดในลักษณะใด จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลจำนวนมากต่างมีความทรงจำร่วมในช่วงหลังสงครามโลกเป็นต้นมาว่า วัดจะเป็นสถานที่จัดเก็บเครื่องแห่พาทย์ค้องและชาวบ้านมักจะไปเรียนรู้เพื่อใช้บรรเลงในงานของวัดและชุมชน หากชุมชนใดมีหมู่แห่ในหมู่บ้านที่มีความสามารถก็จะถูก

จ้างให้ไปบรรเลงในชุมชนใกล้เคียงด้วย ดังปรากฏว่ามีหมู่แห่และวงดนตรีพาทย์ค้องกระจุกตัวอยู่เป็นแห่งๆ โดยเฉพาะพื้นที่อำเภอสารภี อำเภอสันทราย อำเภอเมืองจังหวัดเชียงใหม่ และอำเภอเมืองจังหวัดลำพูน การถ่ายทอดเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในช่วงแรกเป็นลักษณะของชาวบ้านสอนชาวบ้านโดยไม่ใช้โน้ต (Oral Transmission) แม้ว่าในปัจจุบันจะมีโน้ตเพลงเกิดขึ้น แต่การศึกษาเรียนรู้เพลงแห่ของวงพาทย์ค้องก็ยังคงใช้วิถีฟังหรือครูพักลักจำอยู่

แม้ว่าในอดีต เครื่องดนตรีวงพาทย์ค้องมักจะอยู่กับวัด แต่หลังปี พ.ศ. 2500 มานี้เริ่มมีการซื้อเครื่องดนตรีหรือสร้างเครื่องดนตรีเองและไม่เป็นวงดนตรีของวัดอีกต่อไป เช่น คณะเชียงยืน คณะหัวฝายสามัคคี คณะมิตรรวมใจ เป็นต้น เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงจากวงแห่สมัครเล่นมาเป็นวงแห่อาชีพ อย่างไรก็ตาม การถ่ายทอดเพลงแห่ก็ยังคงเป็นเรื่องของผู้ที่มีอาวุโสและทรงความรู้เกี่ยวกับเพลงแห่ หรือ “พ่อครู” ที่จะถ่ายทอดแก่สมาชิกในวงหรือลูกศิษย์ผ่านการให้ลองบรรเพลงไปพร้อมกับการแห่จริง หรือเรียกว่า “ต่อเพลงขำผาม” หมายถึง การต่อเพลงในการออกงาน พ่อครูจะออกเพลงต่างๆ แล้วให้ลูกศิษย์หรือสมาชิกในวงแห่ฟังแล้วบรรเลงตาม นานๆ เข้าทำให้คุ้นหูและจดจำเพลงได้ในที่สุด ดังเช่นกรณีศึกษาคณะเชียงยืน นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ ได้ต่อเพลงขำผามจากพ่อครูคำ สุขเจริญ หัวหน้าคณะเชียงยืนรุ่นก่อน (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) ลักษณะการต่อเพลงเช่นนี้ ถือว่าเป็นวัฒนธรรมการถ่ายทอดของวงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

นอกจากนี้ วงดนตรีอื่นๆ ในแถบชานเมืองเชียงใหม่หรือลำพูนในช่วงต้น พ.ศ. 2500-2520 ได้มีการศึกษาเพลงแห่แบบ “ครูพักลักจำ” โดยการเดินทางเข้ามาฟังวงพาทย์ค้องในตัวเมืองแห่ แล้วแต่ละคนก็ช่วยกันจดจำเพลงนำไปบรรเลง ลักษณะการจำเพลงเช่นนี้แม้ว่างบางครั้งจะไม่สามารจำได้หมด แต่ก็ทำให้เกิดเพลงแห่ใหม่ๆ ขึ้นอีกมาก เช่น เพลงมอญโยน ที่นำมาจากเพลงเร็วแขกมัดตีนหมู ในยุคต่อมาเมื่อมีการผลิตเทปบันทึกเสียงเพลงแห่แล้ว จึงทำให้การศึกษาเพลงแห่เป็นไปได้ง่ายขึ้น คณะแห่จะจดจำเพลงจากเทปมาบรรเลง วัฒนธรรมการต่อเพลงแบบครูพักลักจำนี้เอื้อต่อการคิดค้นทำนองตกแต่งใหม่ๆ ของหมู่แห่อีกด้วย (ชาตรี โกกระธรรม, สัมภาษณ์, 2556) ในปัจจุบันการต่อเพลงแบบครูพักลักจำก็ยังคงปรากฏอยู่ เพียงแต่เปลี่ยนจากเทปมาเป็นซีดีหรือการใช้อินเทอร์เน็ตโดยเฉพาะเว็บไซต์ www.youtube.com ที่มีผู้นำเพลงแห่ไปโพสต์เป็นจำนวนมาก ส่งผลต่อการศึกษาเรียนรู้เพลงแห่ในวงกว้างได้เป็นอย่างดี

สำหรับประเด็นเพศสภาวะกับการถ่ายทอดเพลงแห่นั้นแต่เดิมเป็นเรื่องของเพศชายเป็นหลัก จึงพบได้ว่านักดนตรีวงพาทย์ค้องเกือบทั้งหมดเป็นชาย อาจเนื่องมาจากในอดีตตามลักษณะสังคมล้านนา เพศหญิงเป็นเพศที่เป็นร่างทรงหรือม้าขี่ของผีบรรพบุรุษ การฟ้อนจึงเป็นหน้าที่ของเพศหญิง ส่วนหน้าที่การบรรเลงเพลงแห่ประโคมจึงเป็นของเพศชาย อย่างไรก็ตามไม่

Copyright© by Mahidol University

ปรากฏหลักฐานว่ามีข้อห้ามให้เพศหญิงบรรเลงดนตรีแต่อย่างใด ดังปรากฏว่ามีหมู่แห่พาทย์ค้องที่เป็นเพศหญิงในคณะบ้านแจ่ม อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน คือ แม่ครูจันทร์เพ็ญ บำรุงแจ่ม ปัจจุบันอายุ 66 ปี (พ.ศ. 2556) เป็นธิดาของนายทา บำรุ่งแจ่ม สล่าทำแนที่มีชื่อเสียงราว พ.ศ. 2500-2520 (จันทร์เพ็ญ บำรุงแจ่ม, 2556, สัมภาษณ์) และในปัจจุบันก็มีการส่งเสริมให้เยาวชนศึกษาเพลงแห่และวงพาทย์ค้องมากขึ้น โดยเฉพาะการฝึกผู้หญิงให้แห่พาทย์ค้องทั้งตีกลองเต่งถิ้งและเป่าแนหน้อย (บุญยิ่ง กันธวงค์, 2556, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 5.5 แม่ครูจันทร์เพ็ญ บำรุงแจ่ม ตีพาทย์เอก คณะเพชรเมืองยอง
ที่มา: ผู้วิจัย, 18 สิงหาคม 2556

5.3.4 เพลงลูกทุ่งกับการเปลี่ยนแปลงของวงพาทย์ค้อง

ปัจจัยสำคัญของเพลงแห่ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของวงพาทย์ค้องคือ การเข้ามาของเพลงลูกทุ่งนับแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา โดยส่งผลให้เครื่องดนตรีต่างๆ ในวงพาทย์ค้องต้องทำหน้าที่สำหรับการเลียนแบบแตกต่างกันออกไป เช่น แนหน้อยแทนเสียงคนร้อง กลองปังป้งและกลองเต่งถิ้งแทนกลองชุด พาทย์เอกและเครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงทำนองเพลง ในส่วนของการบรรเลงทำให้เกิดชุดเพลงอีกชุดหนึ่ง คือการนำเอาเพลงลูกทุ่งต่างๆ มาร้อยเรียงกันเป็นชุดเพื่อ

Copyright by Mahidol University

บรรเลงแยกต่างหากจากเพลงพื้นเมือง การบรรเลงเพลงลูกทุ่งนี้เองที่ทำให้เกิดพัฒนาการของวงพาทย์ค้องไปอีกโดยการนำเอาเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงประกอบ และให้เครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องโดยเฉพาะแนหน้อยแทนเสียงนักร้องและให้เครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงตามเสียงร้องไปด้วย โดยแตกต่างจากยุคก่อนที่ยังไม่ได้นำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมวงที่เครื่องตีดำเนินทำนองอื่นๆ ในวงพาทย์ค้องจะต้องบรรเลงทั้งท่อนนำ ท่อน Solo และท่อนจบของเพลง และเกิดค่านิยมใจการว่าจ้างวงพาทย์ค้องที่เครื่องดนตรีสากลสามารถบรรเลงได้เหมือนกับต้นฉบับเพลงและแนหน้อยที่สามารถเป่าเลียนเสียงคนร้องให้ได้มากที่สุด

การนำเอาเพลงลูกทุ่งมาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องนั้นสามารถบรรเลงได้ทุกงาน ทั้งงานมงคลและงานอวมงคลและรวมไปถึงประเพณีการฟ้อนผีบรรพบุรุษอีกด้วย โดยเฉพาะงานอวมงคลในภาคกลางคืนนั้น หลังจากพิธีการทางศาสนาเสร็จ วงพาทย์ค้องนิยมบรรเลงเพลงลูกทุ่งยาวไปจนถึงเวลาเที่ยงคืน มีรูปแบบการจัดเรียงเพลงลูกทุ่งตามสมัยนิยมเพื่อดึงดูดผู้ฟังในงานไว้อย่างดี ตลอดจนในพิธีกรรมฟ้อนผีนั้น หลังจากบรรเลงเฉพาะพิธีกรรมก็จะมีการนำเอาเพลงพื้นเมืองมาประยุกต์เข้ากับดนตรีสากลและบรรเลงเพลงลูกทุ่งสมัยนิยมตาม

เพลงแห่ของวงพาทย์ค้องจึงมีลักษณะเด่นหลายประการ ทั้งในมิติทางวัฒนธรรมและมิติดนตรี ทางวัฒนธรรมนั้นพบว่าหมู่แห่มีกระบวนการเรียนรู้ปรับตัวด้านเพลงแห่อยู่เสมอ การนำเอาเพลงจากวัฒนธรรมดนตรีอื่นเข้ามาใช้ หมู่แห่ย่อมคำนึงถึงบริบทของสังคมล้านนาด้วย ดังนั้นวัฒนธรรมการแห่จึงยังคงมีหน้าที่ตอบสนองต่อสังคมล้านนาจวบจนปัจจุบัน สำหรับทางดนตรีพบว่า หมู่แห่มีลักษณะปฏิภาณในการสร้างสรรค์ทำนองตกแต่งใหม่ได้อย่างดี เกิดความหลากหลายและมีความไพเราะทั้งแง่มุมของความบันเทิงและเชิงพิธีกรรม วัฒนธรรมการแห่จึงแสดงให้เห็นสภาพสังคมล้านนาในเชิงการปรับเปลี่ยนตามบริบทและมีความยืดหยุ่นสูง แม้กระทั่งรูปแบบการเรียนเพลงแห่ก็ไม่ได้มีข้อกำหนดอย่างชัดเจนมากนัก อีกทั้งยังให้ความเสมอภาคในการบรรเลงดนตรีไม่ว่าจะอยู่ในเพศสภาวะใด เพลงแห่และวัฒนธรรมการแห่ของวงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนจึงเป็นภาพสะท้อนความเคลื่อนไหวของวัฒนธรรมล้านนาผ่านประวัติศาสตร์และส่งผลต่อค่านิยมดังปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

Copyright by Mahidol University

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องระบบเสียงและเพลงแห่ในวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อศึกษาประวัติพัฒนาการของวงพาทย์ค้องตลอดจนระบบเสียงและเพลงที่ใช้บรรเลง ผลการวิจัยที่ได้จากการศึกษาข้อมูลเอกสารและการศึกษางานดนตรีภาคสนามตลอดจนการคำนวณระบบเสียง สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ดังนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

6.1.1 ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง

วงพาทย์ค้องนับว่าเป็นวงดนตรีประโคมสำหรับพิธีกรรมวงหนึ่งในดนตรีล้านนา จากการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์พบว่า วงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีที่มีหลักฐานมาตั้งแต่สมัยหริภุญไชย มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีและจารีตการบรรเลงดนตรีประโคมในพิธีการต่างๆ ดังปรากฏในจามเทวีวงศ์ ทั้งนี้ในสมัยหริภุญไชยมีกลุ่มชาติพันธุ์เม็งตั้งบ้านเรือนอาศัยอยู่ริมแม่น้ำปิงและมีลักษณะภาษาที่เหมือนกับชาวมอญ ลักษณะดังกล่าวนี้จึงมีความสัมพันธ์ต่อวงพาทย์ค้องในยุคสมัยต่อมาโดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่คล้ายกันคือแนกับปี่มอญและกลองเต่งถิ้งกับตะโพนมอญ แม้ว่าในสมัยหริภุญไชยจะไม่สามารถหาหลักฐานได้ชัดเจนว่าลักษณะการประสมวงดนตรีเป็นเช่นใด แต่อย่างน้อยก็ได้กล่าวในบริบทของการประโคมในกิจกรรมต่างๆ เช่น การเฉลิมฉลองหรือแม้แต่พิธีศพของพระนางจามเทวี

นับตั้งแต่พญามังรายทรงสร้างเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 1839 การรวบรวมเมืองน้อยใหญ่ต่างๆ มารวมเข้าด้วยกันเป็นอาณาจักรล้านนานั้น ย่อมทำให้เกิดการยอมรับและสร้างสรรค์วัฒนธรรมของตนขึ้น ดังปรากฏว่าช่วงแรกนั้น ล้านนารับเอาความเชื่อทางพุทธศาสนาจากหริภุญไชยและยังคงรักษาคติความเชื่อเรื่องผีไว้ ครั้นต่อมาจึงมีการส่งพระสงฆ์ไปศึกษาพระพุทธศาสนาในลังกาและพุกาม อีกทั้งยังได้นิมนต์พระสุมนเถรจากเมืองสุโขทัยมาเผยแผ่พระพุทธศาสนาอีกด้วย แนวคิดเรื่องปัญจดุริยางคดนตรีจึงปรากฏเด่นชัดขึ้นหลังจากสมัยหริภุญไชย โดยเฉพาะหลักฐานที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีประโคมคราวต้อนรับพระสุมนเถรในพุทธศตวรรษที่ 20 มีการ

กล่าวถึง พาทย์ ฆ้อง และเครื่องดนตรีอื่นๆ อยู่ด้วย สอดคล้องกับตำนานมูลศาสนาที่กล่าวถึงพญากือนาได้ทรงอุทิศที่นาเป็นกัลปนารวมถึงชาวพาทย์และนักดนตรี วงพาทย์ค้องจึงน่าจะได้รับการพัฒนาและน่าจะเกิดรูปแบบการประสมวงขึ้นแล้ว ดังปรากฏการกล่าวในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ในบริบทต่างๆ และที่เด่นชัดคือการเดินทางของราล์ฟ ฟิตช์ นักเดินทางสำรวจชาวอังกฤษที่เดินทางมาถึงเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2129 ได้พบเห็นดนตรีในพิธีกรรมศพและดนตรีประกอบการฟ้อนผี ซึ่งก็คือวงพาทย์ค้องนั่นเอง ฟิตช์ได้อธิบายเครื่องดนตรีเพียงบางชิ้นเพราะเขาไม่รู้จักทั้งหมด เช่น ปี่หลายๆ เลาและกลอง แสดงให้เห็นขนบในการบรรเลงพาทย์ค้องในยุคก่อนที่ล้านนาจะถูกพม่าปกครองแล้ว

แม้ว่าพม่าจะเข้ามาปกครองล้านนาเป็นระยะเวลายาวนานกว่าสองร้อยปีในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 22 เป็นต้นมานั้น แต่จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์การเมืองพบว่าพม่าไม่ได้เข้ามายุ่งกับกิจการภายในของล้านนามากนัก โดยเฉพาะจารีตที่ชาวล้านนาเคยถือปฏิบัติก็ยังคงถือปฏิบัติต่อไป แต่จากการเดินทางไปมาทั้งการค้าและการสงครามระหว่างสองอาณาจักรนี้ก็น่าจะส่งผลต่อการพัฒนาของวงดนตรีและเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องบ้าง โดยเฉพาะการเปลี่ยนชื่อเรียกของสรไนเป็นแนอันเป็นภาษาพม่าที่กร่อนมาจากลังกาอีกทีหนึ่ง จึงแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลและวัฒนธรรมที่เดินทางเข้ามากับคนและส่งผลต่อกระบวนการการปรับตัวและสืบทอดดนตรีต่อมา

หลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาและการกอบกู้ล้านนาจากพม่าโดยพญาจ่าบ้านบุญมาและพระเจ้ากาวิละโดยการสนับสนุนของพระเจ้าตากสินนั้น นโยบายเทครัวจากหัวเมืองทางรัฐฉานและทางตอนใต้ของจีนให้มาอยู่อาศัยในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนปัจจุบัน ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมและหลอมรวมกับวัฒนธรรมเดิม แต่อย่างไรก็ตาม วงพาทย์ค้องที่เป็นวงดนตรีพิธีกรรมก็ยังคงมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมต่อไปโดยมิได้เปลี่ยนแปลงมาก จนในสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมีในรัชกาลที่ 5 ที่ทรงโปรดการดนตรีไทยและได้พัฒนาปรับปรุงกระบวนฟ้อนและดนตรีพื้นเมืองนั้น ทำให้วงพาทย์ค้องเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ เริ่มมีการนำเอาเพลงไทยต่างๆ มาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องโดยเฉพาะครูรอด อักษรทับซึ่งเป็นครูดนตรีในคุ้มของพระราชชายามาก่อนแล้ว หลังการสิ้นพระชนม์ของพระองค์และการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ครูดนตรีในคุ้มเหล่านี้หลายคนได้ก่อตั้งวงดนตรีพาทย์ค้องของตน โดยหยิบยกเอาเพลงไทยประเภทต่างๆ มาบรรเลงกับเพลงพื้นเมืองด้วย แต่หน้าที่ของวงพาทย์ค้องก็ยังคงเป็นไปเพื่อการประโคมเป็นหลัก

หลังปี พ.ศ. 2500 พร้อมกับกระแสความนิยมเพลงลูกทุ่ง ได้เปลี่ยนโฉมหน้าวงพาทย์ค้องครั้งสำคัญ วงพาทย์ค้องได้หยิบเอาเพลงลูกทุ่งที่โด่งดังในช่วงสมัยนั้นๆ มาบรรเลงในวงโดยให้แนหน้อยเป่าเลียนเสียงคนร้อง ทำให้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก และต่อมาจึงนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมวงคล้ายกับวงดนตรีลูกทุ่งแต่ยังคงใช้แนทำหน้าที่ร้อง ทำให้บทบาทของวง

Copyright© by Mahidol University

พาทย์ค้องที่เดิมใช้เพียงแต่ประโคมเท่านั้นกลายเป็นวัฒนธรรมบันเทิงใหม่ของสังคมล้านนา และได้รับการพัฒนามาเรื่อยๆ จวบจนปัจจุบัน วงพาทย์ค้องกลายเป็นวงดนตรีสำหรับหารายได้ของเกษตรกรจนถึงนักศึกษา ทั้งนี้ ได้มีการนำเครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญเข้ามาใช้ประสมในวงพาทย์ค้องด้วยทัศนคติที่มองว่าเครื่องนั้นสวยงามและดูดี จึงกลายเป็นกระแสของการประสมพาทย์ค้องแบบใหม่นอกเหนือจากวงดนตรีประยุกต์เข้ากับดนตรีสากล

6.1.2 ระบบเสียงของวงพาทย์ค้อง

การตั้งเสียงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องนั้นไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวแต่อย่างใด ทั้งนี้นักดนตรีจะคำนึงถึงเครื่องดนตรีหลักคือแนหน้อย ดังนั้นเสียงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องจะแบ่งเป็นสองระบบคือ ไก๊หน้อย หมายถึงเสียงสูง และไก๊ใหญ่ หมายถึงเสียงต่ำ จากการศึกษาพบว่าทั้งสองระบบนี้มีเสียงห่างกันประมาณครึ่งเสียง สำหรับการตั้งเสียงนั้นบางคณะใช้ขลุ่ยพื้นเมืองสำหรับช่วยในการเทียบด้วย ทั้งนี้เทียบโดยหูและอาศัยเสียงหนัว คือเสียงที่พอเข้ากันได้เป็นสำคัญ จึงไม่พิถีพิถันเรื่องการตั้งเสียงให้ตรงกันทุกเครื่อง จากการศึกษาวิเคราะห์เสียงจากวงพาทย์ค้องทั้งในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนพบว่า แต่ละคณะตั้งเสียงไม่เท่ากัน รวมถึงเครื่องดนตรีในวงเองก็ไม่ได้ตั้งเสียงให้ตรงกัน แต่อาศัยความรู้สึกไม่เพี้ยนและพอบรรเลงได้ โดยอาศัยหลักการเจ็ดเสียงแบ่งเท่าคล้ายดนตรีไทย ทั้งนี้จากการศึกษายังพบว่ามีการเรียงเสียงที่ไม่แบ่งเท่าทั้งหมด ทุกคณะมีค่าของความชิดห่างระหว่างเสียงที่ไม่เท่ากัน

ระบบเสียงของแต่ละคณะนั้นแตกต่างตามเครื่องดนตรี บางคณะมีจำนวนเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันและในแต่ละเครื่องดนตรีเองก็มีรูปแบบการตั้งเสียงและจำนวนเสียงที่แตกต่างกันด้วย โดยเฉพาะพาทย์เหล็กที่มีจำนวนลูกและการตั้งเสียงที่แตกต่างกันมาก กล่าวคือคณะเพชรพยอมมีจำนวนเสียงน้อยสุด 15 ลูก ในขณะเดียวกันคณะเพชรเมืองยองมีจำนวนเสียงมากที่สุดถึง 20 ลูก อีกทั้งบางคณะไม่ใช้พาทย์เหล็ก เช่น คณะเพชรรุ่งนาฏราช อ.สันกำแพง จ.เชียงใหม่ คณะสืบสายลายเมืองวังตองและคณะมิตรรวมใจ อ.เมือง จ.ลำพูน และมีคณะสืบสายลายเมืองวังตองที่ไม่ใช้พาทย์ทุ้ม จึงเป็นปัจจัยให้รูปแบบการตั้งเสียงในแต่ละเครื่องดนตรีและแต่ละวงดนตรีแตกต่างกันอย่างมาก ทั้งนี้ยังไม่มีกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดหรือตายตัวเกี่ยวกับประเด็นนี้แต่อย่างใด

ในส่วนของค่าเซ็นต์ที่วัดได้จากเครื่องดนตรีพบว่า วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์เอกต่ำที่สุดคือ คณะวังสิงห์คำใต้ วัดเสียงได้ค่าที่ได้ E3 +15 เซ็นต์ จากจำนวนทั้งหมด 22 ลูก ส่วนคณะที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์ค้องสูงสุด คือคณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงได้ค่าที่ A3 -37 เซ็นต์ จากจำนวนทั้งหมด 21 ลูก วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์ทุ้มต่ำที่สุดคือ คณะหัวฝายสามัคคี วัดเสียงได้ค่าที่ C#3 -17 เซ็นต์ คณะมิตรรวมใจ วัดเสียงได้ค่าที่ C#3 คณะเพชรพยอม

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยมหิดล Mahidol University

และคณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงแรกได้ค่าเท่ากันที่ C#3 +20 เซ็นต์ ในส่วนของเสียงสูงสุดของพาทย์ทุ้ม ซึ่งมีทั้ง 16 และ 17 ลูกพบว่า คณะศิษย์เก่าขันแก้ว ตั้งเสียงพาทย์ทุ้มสูงสุดในลูกที่ 16 วัดเสียงได้ค่าที่ A5 วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์เหล็กต่ำที่สุดคือ คณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงได้ค่าที่ C#4 -45 เซ็นต์ และคณะหัวฝายสามัคคี วัดเสียงได้ค่าที่ C#4 +34 เซ็นต์ ในส่วนของเสียงสูงสุดของพาทย์เหล็ก ซึ่งมีทั้ง 15, 16, 17, 18 และ 20 ลูกพบว่า คณะศิษย์เก่าขันแก้ว ตั้งเสียงพาทย์เหล็กสูงสุดในลูกที่ 18 วัดเสียงได้ค่าที่ A6 +36 เซ็นต์ วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์ค้องต่ำที่สุดคือ คณะหัวฝายสามัคคี วัดเสียงได้ค่าที่ D#4 +3 เซ็นต์ และคณะสืบสายลายเมืองวังตอง วัดเสียงได้ค่าที่ D4 +45 เซ็นต์ แต่ส่วนใหญ่จากกลุ่มตัวอย่างพบว่าเสียงแรกของพาทย์ค้องมักจะตั้งในระดับ F4 และ F#4 ในส่วนของเสียงสูงสุดของพาทย์ค้อง ซึ่งมีทั้ง 15 และ 16 ลูกพบว่า คณะจามเทวีตั้งเสียงสูงสุดในลูกที่ 16 วัดค่าได้ G#6 +42 เซ็นต์

ระยะห่างระหว่างเสียงของแต่ละเครื่องดนตรีพบว่า ขั้นคู่ของพาทย์เอกที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะมิตรรวมใจ ในขั้นคู่เสียงที่ 19 - 20 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 57.35 เซ็นต์ ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะวังสิงห์คำใต้ ในขั้นคู่เสียงที่ 3 - 4 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 339.22 เซ็นต์ ขั้นคู่ของพาทย์ทุ้มที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะวังสิงห์คำใต้ ในขั้นคู่เสียงที่ 1 - 2 และคณะเพชรรุ่งนาฏราชในขั้นคู่เสียงที่ 13 - 14 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 69.14 เซ็นต์ ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะหัวฝายสามัคคี ในขั้นคู่เสียงที่ 2 - 3 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 284.34 เซ็นต์ ขั้นคู่ของพาทย์เหล็กที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะเพชรเมืองยอง ในขั้นคู่เสียงที่ 9 - 10 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 59.59 เซ็นต์ ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะจามเทวี ในขั้นคู่เสียงที่ 4 - 5 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 251.60 เซ็นต์ ขั้นคู่ของพาทย์ค้องที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะมิตรรวมใจ ในขั้นคู่เสียงที่ 5 - 6 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 73.46 ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะเพชรพยอม ในขั้นคู่เสียงที่ 1 - 2 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 335.72 เซ็นต์

6.1.3 เพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง

จากการศึกษาพบว่าเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องมีลักษณะสำคัญหลายประการ ในด้านวัฒนธรรมการแห่นั้น การแห่ครอบคลุมการบรรเลงของวงดนตรีล้านนาต่างๆ ยกเว้นเพียงวงซอเท่านั้น ความหมายของการแห่ในเชิงดนตรีจึงหมายถึงการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อการประโคมและเพื่อความบันเทิง สำหรับวงพาทย์ค้องเริ่มแรกใช้เป็นวงดนตรีประโคมทั้งโอกาสทางพุทธศาสนาและวัฒนธรรมความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ และต่อมาได้รับอิทธิพลเพลงลูกทุ่งในยุค พ.ศ. ๒๕๐๐ ทำให้การแห่ของวงพาทย์ค้องนำเอาเพลงลูกทุ่งเข้ามาใช้และไม่เป็นวงดนตรีสำหรับประโคมเพียง

Copyright© by Mahidol University

อย่างเดียว แต่กลายเป็นวงดนตรีเพื่อการฟังด้วย รูปแบบของการแห่พาทย์ค้องปัจจุบันพบว่ามีสองรูปแบบสำคัญ คือการแห่กับที่และการแห่แบบเคลื่อนที่ ขึ้นอยู่กับบริบทว่านำเอาวงพาทย์ค้องไปบรรเลงในกิจกรรมใด

ลักษณะและประเภทของเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องพบว่าสามารถจำแนกลักษณะและประเภทของเพลงแห่ได้ 2 ประเด็น คือ การแบ่งตามลักษณะประเภทของเพลงแห่ และการแบ่งตามโอกาสการบรรเลง สำหรับประเด็นการแบ่งตามลักษณะประเภทของเพลงแห่นั้น ประกอบไปด้วยเพลงพื้นเมือง เพลงไทย และเพลงสมัยนิยม และในประเด็นการแบ่งตามโอกาสการบรรเลงสามารถจำแนกได้เป็นสามกลุ่ม คือประเพณีฟ้อนผี งานศพ และพิธีทั่วไป การแบ่งตามโอกาสการบรรเลงนี้จะมีเพลงเฉพาะสำหรับบรรเลง เช่น ในประเพณีฟ้อนผีจะมีเพลงเฉพาะพิธีฟ้อนผีโดยเฉพาะ และงานศพจะมีเพลงบรรเลงเฉพาะงานอวมงคลที่หยิบยืมมาจากดนตรีไทยเป็นจำนวนมาก จากการศึกษาพบว่าในดนตรีล้านนาไม่มีเพลงเฉพาะงานอวมงคลแต่อย่างใด

ในส่วนของกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมของเพลงแห่พบว่า มีการหยิบยืมเพลงจากต่างวัฒนธรรมดนตรีมาใช้บรรเลงดังกล่าวมาแล้ว แม้ว่าจะหยิบยืมเอาเพลงมาแต่ก็ยังมีกระบวนการกลืนกลายให้กลายเป็นสำเนียงล้านนา นอกจากนี้ยังพบว่าวงพาทย์ค้องมีระบบการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะเป็นหลักและในเพศสภาวะก็ไม่พบว่ามีการห้ามเพศอื่นที่ไม่ใช่เพศชายบรรเลงแต่อย่างใด อีกทั้งการเข้ามาของเพลงลูกทุ่งนั้นส่งผลให้มีการร้อยเรียงเพลงลูกทุ่งเป็นชุดสำหรับบรรเลงในงานต่างๆ ทั้งมงคลและอวมงคล ค่านิยมของเพลงลูกทุ่งนี้สะท้อนผ่านการจ้างงานของวงแห่พาทย์ค้องได้อีกด้วย โดยเฉพาะวงพาทย์ค้องที่สามารถบรรเลงเพลงลูกทุ่งได้เสมือนจริงและแนหน้อยสามารถเป่าเลียนเสียงคนร้องได้อย่างชัดเจน

6.2 อภิปรายผล

จากผลการวิจัยมีประเด็นการอภิปรายผลดังนี้

6.2.1 ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง

ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องในบริบททางประวัติศาสตร์ล้านนาที่ยังคงเป็นนครรัฐนั้น มีการค้าขายติดต่อและเจริญความสัมพันธ์ทั้งทางด้านศาสนาและการเมือง สำหรับศาสนานั้นเองที่ส่งผลต่อพัฒนาการของดนตรีและค่านิยมของสังคมด้วย ดังปรากฏว่ามีหลักฐานการใช้เครื่องดนตรีเพื่อเป็นพุทธบูชาทั้งในรูปแบบของเสียงประโคมและเครื่องดนตรีตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 21 แล้ว จึงแสดงให้เห็นว่าบริบทการประโคมเพื่อศรัทธาปสาทะของวงพาทย์ค้องนั้น

Copyright by Mahidol University

ได้สืบต่อมาจนจวบจนปัจจุบัน จากการติดต่อนครรัฐเพื่อนบ้านทั้งพุกาม จีน หรือสยามก็น่าจะส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีด้วย เช่นในยุคที่ล้านนาก่อนที่พม่าจะเข้ามาปกครองนั้น มีการเรียกชื่อแนว่าสรไน ซึ่งเป็นชื่อเรียกดั้งเดิม อีกทั้งยังคงรูปบาลีจากอิทธิพลความเจริญของพระพุทธศาสนาครั้นต่อมาเปลี่ยนชื่อเรียกเป็นแน ซึ่งเป็นชื่อเรียกของชาวพม่าที่ได้รับอิทธิพลมาจากลังกาอีกทีหนึ่ง

ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนากับพุกามหรือแม้แต่อังวะนั้นค่อนข้างเด่นชัดทั้งในเอกสารทางประวัติศาสตร์พุทธศาสนา จึงไม่แปลกที่จะมีการค้าขายและน่าจะได้ถ่ายเทเครื่องดนตรีไปมาหาสู่กันด้วย สำหรับในวงพาทย์ค้องเองนั้น เครื่องดนตรีพาทย์ฆ้องมีหลักฐานบันทึกจากความทรงจำว่า พญามังรายได้นำเอาช่างทำฆ้องมาอยู่เชียงใหม่ด้วย ดังนั้นลักษณะทางกายภาพของพาทย์ค้องนั้นจะคล้ายกับฆ้องวงในวงซางวายของพม่า คือจะมีฉัตรที่สั้นกว่าและมีเสียงกังวานกว่า ก่อนที่ในช่วงรัตนโกสินทร์อิทธิพลดนตรีไทยจึงเข้ามาสู่ล้านนาอย่างเต็มที่เนื่องด้วยจากประเด็นทางการเมืองทั้งการเป็นนครประเทศราชและกรณีของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

เมื่อวิเคราะห์จากเอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แม้ว่าอิทธิพลดนตรีไทยจะเข้ามามีอิทธิพลต่อชนชั้นนำล้านนาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา หากแต่ได้ส่งผลต่อวงพาทย์ค้องเพียงเฉพาะบทเพลงที่นำมาใช้บรรเลงเท่านั้น กล่าวคือนำเอาเพลงไทยมาปรับบรรเลงในวงเนื่องจากเดิมเพลงพื้นเมืองก็มีอยู่ไม่มาก รวมถึงการที่ครูดนตรีสำคัญในคุ้มของพระราชชายา คือครูรอด อักษรทับก็ได้ตั้งวงพาทย์ค้องของตนเองขึ้นแม้ว่าท่านจะเป็นคนดนตรีไทยมาโดยตลอด และด้วยเหตุนี้จึงมีการนำเอาเพลงไทยในอัตราสองชั้นมายืดบรรเลงให้ช้าลง สวมรับกับหน้าทับพื้นเมืองช่องว่างระหว่างการยืดนั้นก็ส่งผลให้เกิดการสอดแทรกทำนองให้เป็นสำเนียงล้านนาและไพเราะมากขึ้น ทำให้วงพาทย์ค้องมีบทเพลงบรรเลงเพิ่มขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก แล้วแต่ว่าคณะใดจะได้ศึกษาจากครูโดยตรงหรือศึกษาแบบครูพักลักจำ ดังปรากฏว่านักดนตรีหรือหมู่แห่พาทย์ค้องที่อยู่นอกเมืองเมื่อมีเวลาว่างมักจะเข้ามาดูคณะแห่ในเมืองบรรเลงเพลงการต่างๆ พร้อมทั้งช่วยกันจดจำไปบรรเลงในวงของตนอีกด้วย

ข้อมูลค้นพบใหม่จากงานวิจัยนี้ในด้านประวัติและพัฒนาการได้เพิ่มเติมชุดความรู้ประวัติดนตรีล้านนาที่ศึกษามาก่อนหน้านี้ โดยเฉพาะชุดความรู้ที่กล่าวว่าวงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีที่น่าจะได้รับมาจากดนตรีไทยกลาง เช่น ยงยุทธ ธีรศิลป์และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง (2551, หน้า 325) กล่าวว่า เป็นวงดนตรีพื้นเมืองที่มีลักษณะการประสมวงที่แตกต่างไปจากวงดนตรีพื้นเมืองประเภทอื่นๆ คือใช้เครื่องดนตรีของภาคกลางเข้ามาประสมเล่นกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ มีลักษณะการประสมวงแบบวงปี่พาทย์ของภาคกลาง ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าเป็นการประสมวงที่มีมาแต่เดิมหรือได้รับอิทธิพลมาจากภาคกลางเพราะมีลักษณะการประสมวงแบบปี่พาทย์มอญ และในสมัยเจ้าอินทวโรรสสุริยวงษ์เจ้าหลวงเชียงใหม่องค์ที่ 8 ซึ่งได้ครูดนตรีมาจากกรุงเทพฯ ครูดนตรีที่มาสอน

Copyright by Mahidol University

ในคุ้มของเจ้าหลวงสมัยนั้นคือ นายรอด อักษรทับ นายฉัตร สุนทรวาทินและนายช่อ สุนทรวาทิน การดนตรีไทยจึงได้แพร่หลายมาก และเข้าใจว่าวงเต่งทิ้งก็คงจะได้แบบอย่างการประสมวงและการบรรเลงแบบปี่พาทย์ของภาคกลางโดยเฉพาะวงปี่พาทย์มอญนี่เอง

ในส่วนของงานวิจัยนี้ได้พบข้อมูลตรงกันคืออิทธิพลดนตรีไทยและการประสมวงแบบปี่พาทย์มอญตั้งแต่หลังสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา แต่ในขณะเดียวกันพบว่าวงพาทย์ค้องได้อยู่ในสังคมวัฒนธรรมล้านนาตั้งแต่สมัยล้านนาหรือก่อนหน้าในสมัยหริภุญไชยแล้ว อย่างไรก็ตามการนำฆ้องมอญเข้ามาใช้นั้นมีการตั้งเสียงแบบพื้นเมืองโดยไม่มีหลุมเสียงเหมือนในฆ้องมอญภาคกลาง เนื่องมาจากบทเพลงหลายเพลงมีกลุ่มเสียงที่แตกต่างกัน อีกทั้งยังมีการนำลูกค้องเมืองมาใช้แทนในฆ้องมอญดังปรากฏในกรณีของวงพาทย์ค้องคณะเชียงยืนและคณะรักษ์ศิลป์อีกด้วย

6.2.2 การปรับตัวของวงพาทย์ค้อง

แม้ว่าบทบาทของวงพาทย์ค้องจะบรรเลงประโคมในพิธีกรรมดังปรากฏหลักฐานในยุคแรกๆ หากแต่ความเจริญในสมัยต่อมานั้นก็ส่งผลให้วงพาทย์ค้องปรับเปลี่ยนและพัฒนาเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ในสภาวการณ์ของสังคมอยู่เสมอๆ จากหลักฐานที่เด่นชัดในช่วงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีนั้น การรับเอาเพลงไทยมาบรรเลงเพิ่มเติมกับเพลงพื้นเมืองนั้นเป็นที่ยอมรับได้ เป็นเพราะสังคมล้านนาเป็นสังคมที่ปรับตัวอยู่แล้ว แม้ว่าก่อน พ.ศ. 2500 การนำเอาเพลงไทยมาใช้บรรเลงอาจเป็นยุคเริ่มต้นของการเพิ่มหน้าที่ใหม่นอกจากการประโคมของวงพาทย์ค้องไปสู่ดนตรีเพื่อการฟัง แต่การบรรเลงเพลงไทยในยุคนั้นก็คงมีวัตถุประสงค์เพื่อการประโคม แสดงถึงภูมิรู้ของนักดนตรีเป็นหลัก จนกระทั่งความเป็นสมัยใหม่หลัง พ.ศ. 2500 นำโดยสื่อวิทยุและการเข้ามาของเพลงลูกทุ่ง จึงทำให้วงพาทย์ค้องก้าวไปสู่วงดนตรีเพื่อการฟังอย่างชัดเจน เป็นที่น่าสังเกตว่าไม่ได้มีปฏิกิริยาต่อต้านในช่วงแรกมากนัก จนในที่สุดก็กลายเป็นแบบแผนของวงพาทย์ค้องทุกคณะที่จะต้องบรรเลงเพลงลูกทุ่งในบริบทของความบันเทิง

การนำเอาเพลงลูกทุ่งเข้ามาบรรเลงก็ส่งผลต่อการพัฒนาไปสู่วงพาทย์ค้องประยุกต์ในเวลาต่อมา ซึ่งพบว่ามีข้อมูลแบ่งออกเป็นสองกระแส คือ มีการกล่าวว่าทั้งคณะวังสิงห์คำใต้และคณะกู่เสือเป็นผู้ริเริ่มก่อน โดยนำเอากลองชุดเข้ามาร่วมบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีแรกในทศวรรษ 2520 ซึ่งโดยบริบทสังคมในสมัยนั้นแล้ว ไฟฟ้ายังไม่ทั่วถึงจึงทำให้เครื่องดนตรีไฟฟ้าอื่นๆ ค่อยทยอยเพิ่มเติมมาในสมัยหลัง มีประเด็นที่น่าสนใจคือการใช้กลองเต่งถิ้งให้กลายเป็นเสียงเบสบรรเลงคู่กับกับกลองชุด เพราะกลองเต่งถิ้งจะมีเสียงหน้าต่ำและสูงที่ห่างกันประมาณคู่สี่ คู่ห้าหรือคู่แปด จึงเป็นการใช้วัตถุดิบที่มีอยู่เดิมให้มีบทบาทหลากหลายมากยิ่งขึ้น

Copyright by Mahidol University

ลักษณะการปรับตัวดังกล่าวนั้นสอดคล้องกับการศึกษาของพิพัฒน์พงษ์ มาศิริ (2552, หน้า 136) ที่พบว่า วงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีลักษณะการประสมวงคล้ายกับวงปี่พาทย์ แต่มีความแตกต่างในรายละเอียดที่เกี่ยวกับ บทบาทของเครื่องดนตรี บทเพลง และความสัมพันธ์ของวงพาทย์ค้องกับสังคมชาวบ้านที่สะท้อนถึงลักษณะของดนตรีในสังคมชาวบ้าน และการผสมผสานทางวัฒนธรรม ดังนั้นวงพาทย์ค้องจึงเป็นวงปี่พาทย์แบบล้านนา ในสังคมชาวเชียงใหม่ การปรับตัวของวงพาทย์ค้องในรูปแบบแห่ประยุกต์โดยการผสมผสานกับรูปแบบของดนตรีสมัยใหม่ เป็นการปรับตัวของดนตรีพื้นบ้านเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ในสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน อย่างไรก็ตามวงพาทย์ค้องยังคงรักษาความหมายของความเป็นดนตรีในสังคมชาวบ้านและความเป็นดนตรีแห่ประโคมในประเพณีและพิธีกรรมของชาวบ้านในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่

การพัฒนาวงพาทย์ค้องในยุคปัจจุบันที่จำต้องแข่งขันเพื่อให้สามารถบรรเลงได้ไพเราะในบทบาทของเพลงพื้นเมืองและเสมือนจริงสำหรับเพลงลูกทุ่งนั้นยังคงดำเนินต่อไป การนำเอาเครื่องเป่าทองเหลืองเข้ามาใช้ประสมวงก็ทำให้วงพาทย์ค้องคณะหนึ่งๆ เสมือนวงดนตรีลูกทุ่งคอมโบ้ นอกจากบทบาทที่ต้องบรรเลงเพลงลูกทุ่งที่เป็นที่ติดหูนับตั้งแต่สมัยของสุรพล สมบัติเจริญจนถึงเพลงลูกทุ่งที่เป็นที่นิยมในปัจจุบันแล้ว ในบางคณะยังมีการนำเอาเพลงเพื่อชีวิตและเพลงไทยสากลที่เป็นที่นิยมของวัยรุ่นเข้ามาร่วมบรรเลงอีกด้วย ซึ่งเพลงเหล่านี้จะต้องไม่มีครึ่งเสียง จึงนับเป็นเรื่องที่น่าศึกษาและติดตามความเปลี่ยนแปลงของวงพาทย์ค้องสมัยใหม่ที่นักดนตรีในวงไม่ได้มีเฉพาะวัยกลางคน แต่กลับมีจำนวนของวัยรุ่นเพิ่มมากขึ้นตามลำดับ

ในส่วนของรูปแบบการประสมวงพบว่ามีความพยายามปรับตัวเสมอ นับตั้งแต่การทำผามหรือเวทีสำหรับแห่พาทย์ค้องเป็นการเฉพาะในแต่ละกิจกรรม และด้วยความที่ยังคงมีความเป็นดนตรีพื้นบ้านจึงทำให้แบบแผนการประสมวงดนตรีมีความเลื่อนไหลและไม่เหมือนกัน แตกต่างจากในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีแบบแผนการประสมวงที่แน่นอนแล้ว โดยเฉพาะการจัดวางพาทย์ทุ้มในวงพาทย์ค้องที่จำแนกได้เป็นสองลักษณะ คือ การวางไว้ด้านซ้ายของพาทย์เอกและการวางไว้ด้านขวาของพาทย์เอก ในแต่ละคณะล้วนแต่มีรูปแบบการจัดวางเครื่องดนตรีและประสมที่แตกต่างกันตามแต่พื้นที่และตามแต่ขนบของวงที่เคยปฏิบัติมา

6.2.3 วัฒนธรรมการตั้งเสียงในดนตรีล้านนา

จากการที่ดนตรีล้านนาเป็นดนตรีที่ใช้เจ็ดเสียงแต่การแบ่งระหว่างเสียงไม่ได้เท่ากันและไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวนั้น ทำให้การตั้งเสียงในแต่ละคณะแห่เป็นไปตามหูของนักดนตรีที่คิดว่าจะไม่เพี้ยนและสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างไพเราะเท่านั้น เหตุนี้เองที่ทำให้เกิดความแตกต่าง

Copyright© by Mahidol University

และหลากหลายในระบบการตั้งเสียง ซึ่งไม่เฉพาะแต่ในวงพาทย์ค้องเท่านั้น แต่ก็รวมถึงวงดนตรีล้านนาอื่นๆ ด้วย แต่ในปัจจุบันก็มีความพยายามหามาตรฐานในการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องอยู่บ้าง จากประสบการณ์ของบางคณะพบว่า หากนำเสียงดนตรีไทยหรือแม้แต่เครื่องดนตรีที่เทียบเสียงเหมือนดนตรีไทยเข้ามาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องนั้น พบว่ามีเสียงบางเสียงที่ยังไม่กลมกลืนไปกับเสียงแนหรือทำให้แนต้องบังคับลมเพิ่มมากขึ้น จึงพบว่าบางคณะแม้จะนำเอาเครื่องดนตรีไทยเข้ามาใช้ แต่ก็มักจะปรับแต่งเสียงให้เข้ากับแนหน้อยเสมอ และในส่วนของวงพาทย์ค้องประยุกต์ มักจะตั้งเสียงลูกตั้งให้เท่ากับเสียงสากลแต่ระยะห่างภายในช่วงทบ (Octave) ก็ปรับแต่งเองเพื่อให้สามารถบรรเลงได้กลมกลืนและไม่เพี้ยนมาก โดยเครื่องดนตรีที่เป็นไก๊หน้อยหรือเสียงสูงเสียงลูกตั้งจะเข้ากันกับเสียงดนตรีสากลพอดีโดยไม่ต้องปรับลดแต่อย่างใด

วัฒนธรรมการตั้งเสียงที่ปรากฏในวงพาทย์ค้องนั้นสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องเสียงและระบบเสียงของดนตรีไทย ของสุกรี เจริญสุข (2546, หน้า 135) ที่พบว่าในดนตรีไทยเองขั้นคู่เสียงแต่ละขั้นคู่ไม่เท่ากัน จากทฤษฎีที่บอกว่าในการตั้งเสียงดนตรีไทยนั้นได้แบ่งขั้นคู่ออกเป็น 7 เสียงเท่ากัน จากเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในบ้านนักดนตรีจำนวน 114 ชิ้นไม่ได้ตั้งเสียงเท่ากัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการสืบทอดแต่ละบ้าน ครู หรือวงดนตรีที่ได้รับการสืบกันมาแต่อดีต ทุกคนใช้หูในการตั้งเสียงเป็นหลัก เครื่องดนตรีไทยมีขนาดไม่แน่นอน ช่างทำเครื่องดนตรีแต่ละช่างมีสูตรของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน มีความเชื่อในเรื่องของเสียงแตกต่าง ไม่แลกเปลี่ยนความรู้ปกปิดความรู้ซึ่งกันและกัน และการสืบทอดวิธีการทำเครื่องดนตรีแตกต่างกัน ที่สำคัญที่สุดก็คือขนาดของเครื่องดนตรีไม่เท่ากันดังนั้นเสียงของเครื่องดนตรีจึงแตกต่างกันออกไปด้วย ประเด็นที่สุกรีนำเสนอได้ปรากฏในการวิจัยระบบเสียงครั้งนี้และมีความสอดคล้องกัน ทั้งประเด็นการตั้งเสียงโดยใช้หูเป็นหลัก การทำเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันและขนาดที่แตกต่างกันของเครื่องดนตรี ลักษณะดังกล่าวทำให้ในแต่ละวงพาทย์ค้องมีสำเนียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีแม้ว่าจะบรรเลงเพลงเดียวกันแต่ให้สุนทรียะต่างกัน

6.2.4 การสืบทอดวงพาทย์ค้องในปัจจุบัน

นับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา ได้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ในวงพาทย์ค้องหลายประการ นับตั้งแต่การนำเอาเครื่องปี่พาทย์มอญโดยเฉพาะฆ้องมอญหรือรางระนาดรางมอญมาใช้หลายๆ โค้ง ความพยายามบรรเลงให้คล้ายวงปี่พาทย์มอญที่นำเอากระจังโหม่งหรือเปิงมางคอกมาร่วมบรรเลงนั้นล้วนเกิดจากเยาวชนรุ่นใหม่ที่หันมาสนใจวงพาทย์ค้องและเข้ามาศึกษาอย่างจริงจังทั้งสิ้น ซึ่งมีความคิดว่าน่าจะทำให้วงพาทย์ค้องดูดีและมีความสวยงามขึ้น ดังเช่นในคณะก้องฟ้า อ.เมือง จ.เชียงใหม่ คณะเทพวารัตน์และคณะธนรัตน์ศิลป์ อ.สันป่าตอง จ.เชียงใหม่ ล้วนแต่

Copyright by Mahidol University

นำเครื่องปี่พาทย์มอญหลายชิ้นเข้ามาประสมวงให้อลังการมากขึ้น และสมาชิกส่วนใหญ่ในวงเหล่านี้ล้วนแต่เป็นนักศึกษาในสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีทั้งในวิทยาลัยนาฏศิลปและมหาวิทยาลัยราชภัฏ และเป็นที่น่าสังเกตอีกว่า ในปัจจุบันมีวงพาทย์ค้องในระดับเยาวชนเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ จึงแสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งของการสืบทอดวงพาทย์ค้องที่มิอาจต้องไปเรียนกับครูเพียงอย่างเดียว แต่หากสามารถศึกษาเบื้องต้น ฟังและอ่านได้จากอินเตอร์เน็ตหรือในเว็บไซท์ยูทูปที่ในปัจจุบันมีมีคลิปวีดีโอวงพาทย์ค้องที่สามารถเข้าถึงได้ทั่วโลกเป็นจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ

สภาวะการขยายตัวของวงพาทย์ค้องจึงไม่ได้มาจากการส่งเสริมของภาครัฐแต่เพียงอย่างเดียวหรือแม้แต่การเรียนการสอนในสถานศึกษา แต่เป็นวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของมนุษย์มากกว่าที่ได้สัมผัส ได้เห็น ได้เรียนรู้และเข้าใจวงพาทย์ค้องนับแต่เกิดจนตาย อีกทั้งความร่วมสมัยของวงพาทย์ค้องนั่นเองที่ทำให้ยังเกิดการถ่ายทอดไปยังคนกลุ่มต่างๆ ของสังคมและยังคงมีหน้าที่ตอบสนองตามความต้องการจวบจนปัจจุบัน

การขยายตัวของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนเป็นไปในลักษณะที่สวนทางกับวงพาทย์ค้องในจังหวัดลำปาง ดังปรากฏในงานของปานจรีย์ ดีอนันต์ลาภ (2549, หน้า 86-87) ที่พบว่า วงพาทย์ค้องที่มีทั้งหมดในอำเภอเมือง จังหวัดลำปาง สภาพของวงมีแนวโน้มที่จะมีจำนวนลดลงเรื่อยๆ เนื่องจากเศรษฐกิจของประเทศเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว ค่าครองชีพสูงขึ้น คนในชุมชนจึงเลือกประกอบอาชีพที่มั่นคงและสามารถสร้างรายได้ให้กับตนเองได้มากที่สุดในขณะที่การเป็นนักดนตรีวงพาทย์ค้องไม่สามารถตอบสนองความต้องการต่อคนในชุมชนได้ อีกทั้งปานจรีย์ยังกล่าวถึงปัจจัยที่ทำให้วงพาทย์ค้องมีจำนวนลดลงหรือเลิกกิจการ ได้แก่ การขาดแคลนนักดนตรี อิทธิพลของดนตรีตะวันตก รายได้ การยกระดับสู่การเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาและการให้ความสำคัญกับวงพาทย์ค้อง

ปัจจัยดังกล่าวข้างต้นที่ปรากฏในวงพาทย์ค้องลำปางนั้นเป็นลักษณะตรงกันข้ามกับวงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนทั้งสิ้น ในประเด็นการขาดแคลนนักดนตรีนั้นก็พบว่ามีจำนวนนักดนตรีที่เป็นเยาวชนเพิ่มมากขึ้น ส่วนอิทธิพลของดนตรีตะวันตกนั้นเป็นลักษณะของกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่และเพื่อให้มีหน้าที่ตอบสนองต่อสังคมมากขึ้น โดยนำมาสู่รายได้จากงานแห่ที่ในแต่ละวงพาทย์ค้องไปบรรเลงที่มีจำนวนมากขึ้นในปัจจุบัน และมีการส่งเสริมวงพาทย์ค้องเข้าไปมีการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาในวิชาดนตรีล้านนาหรือแม้แต่การจัดประกวดแข่งขันทั้งหน่วยงานภาครัฐและเอกชน ปัจจัยดังกล่าวจึงทำให้วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนไม่ได้ประสบปัญหาเหมือนดังที่ปรากฏในวงพาทย์ค้องลำปาง

Copyright by Mahidol University

6.2.5 ความสัมพันธ์ระหว่างประวัติพัฒนาการ ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง

จากการศึกษาพบว่าระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องมีความสัมพันธ์กันและเป็นประวัติและพัฒนาการในตัวเองตลอดมา แม้ว่าหลักฐานในด้านระบบเสียงและเพลงแห่จะมีน้อยและปรากฏพบหลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา แต่สามารถวิเคราะห์ถึงลักษณะที่ก่อให้เกิดเพลงแห่และความสัมพันธ์กับระบบเสียงได้หลายประเด็น โดยเฉพาะระบบการตั้งเสียงในวงพาทย์ค้องก่อนที่อิทธิพลดนตรีไทยจะเข้ามานั้นได้ซึมซับอยู่ในความรู้สึกของนักดนตรีวงพาทย์ค้องมาอย่างยาวนานแล้ว ดังปรากฏว่ากรณีของการนำเอาระนาดที่ตั้งเสียงแบบดนตรีไทยเข้ามาใช้บรรเลงกับวงพาทย์ค้อง นักดนตรีส่วนใหญ่มีความเห็นว่าเสียงไม่สามารถกลืนกันได้อย่างสนิทดังที่สุรพงษ์ กิติสิทธิ์ (2556, สัมภาษณ์) ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาให้ความเห็นว่าเป็นเหตุเนื่องมาจากระบบเสียงของแนที่ไม่เท่ากัน ตลอดจนระบบเสียงเครื่องดนตรีอื่นๆ ด้วย จากปัญหาระบบเสียงดังกล่าวยังส่งผลให้การบรรเลงเพลงสำคัญ คือ เพลงแหย่งหลวงในเสียงที่สามนั้น (บรรเลงเรียงจากเสียงโด - เร - มี - ซอล - ลา) นักดนตรีมีความรู้สึกเพี้ยนแม้ว่าจะสามารถบรรเลงเสียงอื่นๆ ได้อย่างกลมกลืน เป็นต้น

ระบบเสียงในวงพาทย์ค้องที่นักดนตรีได้ตั้งเสียงจึงส่งผลต่อสำเนียงเพลงที่บรรเลงออกมาด้วย โดยทั้งข้อจำกัดของเครื่องดนตรีและเพลงแห่เองนั้นทำให้ต้องมีการปรับตั้งเสียงตามแต่ละคณะแห่เห็นควรและมีความคิดว่าเข้ากันดี อย่างไรก็ตามก็ได้สะท้อนผ่านประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องในส่วนของอิทธิพลดนตรีไทยดังกล่าวมาแล้ว ด้วยข้อจำกัดของหลักฐานและการศึกษาวงพาทย์ค้องจึงไม่สามารถสืบค้นไปจนถึงในสมัยล้านนาว่ามีการตั้งเสียงอย่างไร และเมื่อพิจารณาจากบริบททางประวัติศาสตร์โดยเฉพาะสมัยที่ล้านนาตกเป็นเมืองขึ้นของพม่านั้นจึงมีความเข้าใจว่าระบบเสียงในวงพาทย์ค้องอาจตั้งเสียงแบบดนตรีพม่าแต่ก็ไม่ได้มีหลักฐานมากนักความสัมพันธ์กับพม่านี้ได้ส่งผลต่อเพลงแห่ในช่วงสมัยของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีที่ทรงรับครูดนตรีและครูฟ้อนที่เคยรำในราชสำนักพม่าเข้ามาสอน จนเกิดการแสดงต่างๆ โดยเฉพาะฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาที่มีบทเพลงสำเนียงพม่าและมอญเคล้ากัน จากอิทธิพลดังกล่าวได้ส่งผลต่อเพลงแห่ที่มีการนำเอาเพลงม่านมุ้ยเชียงตาไปบรรเลงในวงพาทย์ค้องด้วย ดังปรากฏว่าคณะเชียงยืนสามารถบรรเลงเพลงนี้ได้ (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, 2556, สัมภาษณ์) และสามารถบรรเลงได้เพียงคณะเดียว

6.3 ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัย มีข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัยและสำหรับการวิจัยครั้งต่อไปดังนี้

Copyright by Mahidol University

6.3.1 ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

1) ข้อมูลด้านประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องที่ยกมานำเสนอนั้น บางส่วนเป็นข้อมูลใหม่ที่ส่งผลต่อการศึกษาประวัติดนตรีล้านนาหลายเรื่อง ซึ่งที่ผ่านมายังมีงานศึกษาประวัติดนตรีล้านนาอย่างกระจัดกระจายและไม่เชื่อมโยงเป็นเนื้อหาเดียวกัน มุ่งนำเสนอเพียงแต่เครื่องดนตรี-วงดนตรีในสมัยต่างๆ เท่านั้น โดยไม่ได้กล่าวถึงบริบทสังคม สภาพความเป็นมาเป็นไปว่าเป็นอย่างไร จึงเป็นสิ่งที่นักวิจัยหรือนักวิชาการโดยเฉพาะในภาคส่วนของสถาบันการศึกษาที่มีการสอนวิชาดนตรีล้านนาจะได้นำไปศึกษาต่อยอดเพื่อพัฒนาองค์ความรู้วิชาการดนตรีต่อไป อนึ่ง แม้ว่าจะมีข้อมูลทางประวัติศาสตร์แล้ว นักวิชาการย่อมต้องนำข้อมูลไปวิพากษ์เพื่อหาความจริงที่เป็นไปได้ตามวิธีการทางประวัติศาสตร์ให้มากที่สุด

2) จากความนิยมสำหรับการบรรเลงวงพาทย์ค้องในปัจจุบันนั้น ควรจัดให้มีการประกวดแข่งขันหรือหน่วยงานภาครัฐและเอกชนที่ดำเนินการทางด้านส่งเสริมวัฒนธรรมเข้ามาเป็นเจ้าภาพในการจัดสัมมนาวิชาการเพื่อยกระดับองค์ความรู้เกี่ยวกับวงพาทย์ค้อง ในส่วนของการประกวดแข่งขันนั้นสถานศึกษาต่างๆ ควรที่จะส่งเสริมให้เกิดกระบวนการเรียนรู้และสืบทอดวงพาทย์ค้องให้มากขึ้น จะทำให้วงพาทย์ค้องมีรากฐานทั้งเชิงวิชาการและปฏิบัติที่หลากหลายและมากยิ่งขึ้นกว่าในปัจจุบัน

3) ชุดข้อมูลที่ได้จากการวิจัยนี้ โดยเฉพาะคณะแห่ต่างๆ ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน ควรที่หน่วยงานทางวัฒนธรรมจะได้จัดทำเป็นฐานข้อมูลทางวัฒนธรรมเพิ่มเติมจากที่เคยสำรวจไว้และเผยแพร่ให้เป็นที่กว้างขวาง อีกทั้งควรที่จะมีการต่อยอดโดยจัดทำเป็นทำเนียบนักดนตรีวงพาทย์ค้องเพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาในแง่มุมต่างๆ ทั้งในเชิงวัฒนธรรมดนตรีและบริบททางสังคมอื่นๆ

6.3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

1) ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมในประเด็นเชิงมานุษยวิทยาหรือสังคมดนตรีวิทยา (Socio-Musicology) ปรากฏการณ์ค่านิยม การสืบทอด การสร้างผู้ฟังและการเกิดใหม่ โดยเฉพาะปรากฏการณ์การดำรงอยู่ของการทรงเจ้าเข้าผีและวงพาทย์ค้องที่มีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นที่แสดงถึงลักษณะหน้าที่บางอย่างที่แฝงเร้นนอกเหนือจากแค่ดนตรีเพื่อการประกอบพิธีกรรม

2) เป็นไปได้หรือไม่ที่จะมีการสร้างมาตรฐานการตั้งเสียงดนตรีล้านนาโดยเฉพาะในวงพาทย์ค้องขึ้นเพื่อเป็นเกณฑ์กลาง แต่ไม่ได้ใช้บังคับทั้งหมด เนื่องจากปัจจุบันเริ่มมีความพยายามในการตั้งเสียงให้เหมือนดนตรีสากลและได้ทำลายสำเนียงที่บรรเลงโดยบางบทเพลงลง ประเด็นศึกษาเสียงลูกตั้งทั้งเสียงไก๊หน้อยและเสียงไก๊ใหญ่ก็ยังคงน่าศึกษาเพิ่มเติมต่ออีกว่า ในแต่ละสล่า

Copyright© by Mahidol University

หรือช่างนั้นมีรูปแบบการสร้างสรรค์เสียงของเครื่องดนตรีทั้งสองระบบในวงพาทย์ค้องอย่างไร อีกทั้งความนิยมตั้งเสียงของทั้งสองระบบในวงพาทย์ค้องทั่วไปนั้นเป็นอย่างไร

3) ควรมีการศึกษาเพลงแห่ในท้องถิ่นต่างๆ ให้มากขึ้นและนำมาบูรณาการ ทั้งรูปแบบการบันทึกโน้ตและบันทึกเสียงเพื่อจัดทำเป็นฐานข้อมูลเพลงที่ปรากฏในแต่ละท้องถิ่นต่อไป

Copyright by Mahidol University

ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน
TUNING SYSTEM AND PHLENG HAE OF THE PAT GONG ENSEMBLE IN CHIANG MAI AND LAM PHUN PROVINCES, NORTHERN THAILAND

สงกรานต์ สมจันทร์ 5437017 MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., ปร.ด.,
อรรฆ จรัณยานนท์ ค.บ., M.M., ปร.ด.

บทสรุปแบบสมบูรณ์

ความสำคัญและความเป็นมาของหัวข้อวิจัย

ดนตรีล้านนานับว่าเป็นผลิตผลหนึ่งที่สะท้อนวิถีชีวิตของชาวล้านนาได้เป็นอย่างดี ซึ่งดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ใดๆ ในโลก ดังนั้น เมื่อมีวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาดนตรีทั้งในแง่มุมของมานุษยวิทยาและดนตรีวิทยา ดนตรีทั่วทุกมุมโลกจึงเริ่มมีความสำคัญและมีผู้หันมาสนใจเป็นจำนวนมาก ซึ่งนั่นก็รวมถึงดนตรีล้านนาด้วยที่ปรากฏอย่างชัดแจ้งแล้วในปัจจุบันว่า มีการศึกษาค้นคว้าออกมาทั้งในรูปแบบของงานวิจัยและงานเอกสาร ดนตรีล้านนาถูกยกระดับเข้าไปมีการเรียนการสอนในสถานศึกษาตั้งแต่ระดับชั้นประถมศึกษาจนถึงระดับอุดมศึกษา นั่นเองที่ทำให้เกิดหน้าที่ใหม่ต่อดนตรีล้านนา คือการกลายเป็นวิชาหนึ่งที่นักเรียนและนักศึกษาต้องเรียนรู้นอกจากที่จะอยู่ร่วมกับดนตรีในสภาพสังคมปกติ

ในปัจจุบันพบว่าดนตรีล้านนาที่ยังมีหน้าที่และบทบาทต่อสังคมอยู่นั้นมีเพียงไม่กี่วง ซึ่งในที่นี้ยกเว้นวงดนตรีที่มีหน้าที่ตอบสนองต่อธุรกิจท่องเที่ยว กล่าวคือวงดนตรีที่เห็นจะมีบทบาทชัดเจนและยังดำรงอยู่ในสังคมคือ วงสะล้อ ซึง ขลุ่ย และวงพาทย์ค้อง มีการศึกษาและสืบทอดกันเป็นจำนวนมาก ตลอดจนเป็นที่น่าสนใจว่าทั้งสองวงนี้เป็นที่นิยมในการสืบทอดมากกว่าวงดนตรีอื่นๆ ในวัฒนธรรมล้านนา โดยเฉพาะวงพาทย์ค้องนับว่าเป็นปรากฏการณ์ชัดมากในช่วง 10 ปีที่ผ่านมา หลังจากที่ก่อนหน้านี้เริ่มเสื่อมความนิยมลง ซึ่งอาจเนื่องด้วยปัจจัยทางสังคมและ

วัฒนธรรมที่เปลี่ยนไป แต่ด้วยเหตุใดนั้นยังไม่มีการศึกษาอย่างชัดแจ้งและอธิบายปรากฏการณ์ทั้งโครงสร้างที่ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดนตรีนี้

วงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีล้านนาประเภทหนึ่งที่มีบทบาทต่อสังคมมายาวนานและมีความหลากหลายถึงขนาดที่สามารถจำแนกวงพาทย์ค้องได้เป็น 3 แบบ คือ วงพาทย์ค้องแบบเชียงใหม่ - ลำพูน วงพาทย์ค้องแบบเชียงราย และวงพาทย์ค้องแบบลำปาง ซึ่งวงพาทย์ค้องแต่ละแบบนั้นต่างก็ส่งอิทธิพลไปมาในกลุ่มบ้านเมืองใกล้เคียง วงพาทย์ค้องปรากฏเครื่องดนตรีในรูปแบบของเอกสารทางประวัติศาสตร์มากมาย ตลอดจนการศึกษาและความเข้าใจที่ผ่านมากล่าวกันว่าวงพาทย์ค้องนี้ได้รับอิทธิพลดนตรีไทยในช่วงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมีในรัชกาลที่ 5 แต่ก็ยังไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ตลอดจนหลักฐานอย่างชัดแจ้งเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการของวงดนตรีนี้ว่าเป็นอย่างไร บริบทจากดนตรีในคุ้มหรือในวังได้ส่งอิทธิพลต่อดนตรีพื้นบ้านอย่างไร จึงนับว่าเป็นปัญหาสำคัญของการศึกษาดนตรีล้านนาโดยภาพรวมที่ยังไม่มีการอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมตลอดจนปัจจัยต่างๆ ที่ส่งผลกระทบต่อดนตรีล้านนา รวมทั้งการตีความหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับวงพาทย์ค้องนั้น คงเป็นไปเพื่อให้ทราบว่ามีเครื่องดนตรีใดในช่วงสมัยไหนเป็นหลัก แต่ยังขาดการศึกษาบริบทสังคมยุคนั้นๆ ที่ปรากฏหลักฐาน ซึ่งเป็นช่องโหว่สำคัญสำหรับการศึกษาดนตรีล้านนาโดยเฉพาะวงพาทย์ค้อง

อีกทั้งงานศึกษาที่ผ่านมา มุ่งเน้นอธิบายวงพาทย์ค้องในเชิงบริบทเป็นหลัก โดยจากการสำรวจของผู้วิจัยในเบื้องต้นพบว่ายังไม่มีงานศึกษาใดที่ศึกษาคุณลักษณะเฉพาะทางดนตรีของวงพาทย์ค้องอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ ระบบเสียงและบทเพลง ซึ่งในภาษาถิ่นเรียกว่า “เพลงแห่” ของวงพาทย์ค้อง ซึ่งถือว่ามีความสำคัญไปไม่น้อยกว่าบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ล้อมรอบตัวดนตรีซึ่งยังไม่มีการศึกษาทั้งวงดนตรี ในปัจจุบันพบว่าปัจจัยเร้าทางวัฒนธรรมภายนอกหรือภายในเองที่เปลี่ยนแปลงตามกระแสสังคมนั้นได้ส่งผลกระทบต่อระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องอย่างน่าสนใจ การศึกษาระบบเสียงของวงพาทย์ค้องตลอดจนเพลงแห่ที่ปรากฏในปัจจุบันนี้จึงเป็นเรื่องที่ควรศึกษาอย่างเร่งด่วนก่อนที่จะเปลี่ยนแปลงไปมากกว่านี้ ซึ่งพบว่ารูปแบบการตั้งเสียงตลอดจนการจัดเรียงเพลงในแต่ละงานของวงพาทย์ค้องนั้นนับว่ามีความน่าสนใจไม่น้อย

การที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนเป็นเมืองสำคัญและปรากฏพบความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วนั้น วงพาทย์ค้องในทั้งสองจังหวัดนี้จึงได้รับอิทธิพลจากความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวด้วย ไม่ว่าจะด้วยเหตุปัจจัยใดก็ตามที่ส่งผลกระทบต่อวงดนตรีนี้ ควรที่จะมีการศึกษาในแง่มุมทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาที่คำนึงถึงสังคมวัฒนธรรมและตัวดนตรีซึ่งเป็นคุณลักษณะเด่นของวงพาทย์ค้องในสองจังหวัดนี้ ซึ่งอย่างน้อยอาจเป็นการตรวจสอบข้อมูลอีกครั้งหนึ่งหลังจากที่ได้มีการศึกษาไปก่อนหน้านี้ในเชิงบริบท และจะเป็นองค์ความรู้ใหม่โดยเฉพาะ

คุณลักษณะทางดนตรี กล่าวคือ ระบบเสียงและเพลงแห่ ซึ่งจะทำให้เกิดการศึกษาอย่างหลากหลายและเป็นระบบมากขึ้นต่อไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. ศึกษาประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน
2. ศึกษาระบบเสียงของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน
3. ศึกษาเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

คำถามหลักในการวิจัย

วงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน มีประวัติและพัฒนาการตลอดจนระบบเสียงและเพลงแห่ที่ใช้บรรเลงอย่างไร

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยศึกษาจากภาคสนามและข้อมูลเอกสาร เรียบเรียงด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ผู้วิจัยเริ่มต้นจากการกำหนดหัวข้อศึกษาเกี่ยวกับเพลงแห่และระบบเสียงของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน โดยเป็นการวิจัยลักษณะทั่วไปของปรากฏการณ์ และการวิจัยลักษณะเฉพาะเจาะจง หลังจากรวบรวมข้อมูลด้านเอกสารแล้วจึงกำหนดการลงพื้นที่สัมภาษณ์ ทั้งบุคคลข้อมูลทางวิชาการและกลุ่มนักดนตรี ทั้งการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ (Formal Interview) และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal Interviews) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นโลกทัศน์จากคนในพื้นที่ (Emic Views) นำข้อมูลทั้งหมดนำมาวิเคราะห์เพื่อจัดจำแนกอย่างเป็นระบบ ใช้การพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) และวิธีการวิเคราะห์เชิงตีความ (Interpretative Analysis) โดยใช้แนวคิดด้านวิธีการทางประวัติศาสตร์ (Historical Approach) สำหรับวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องทางมานุษยวิทยาสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลสนามและการสัมภาษณ์โดยคำนึงถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรม และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องทางดนตรีวิทยาและดนตรีชาติพันธุ์วิทยาสำหรับวิเคราะห์ตัดนตรีและบริบททางดนตรี อุปกรณ์ประกอบการศึกษา คือ กล้องบันทึกภาพนิ่งดิจิตอล

กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว เครื่องบันทึกเสียงดิจิตอล เครื่องวัดเสียงดิจิตอล สมุดบันทึก และโปรแกรมคอมพิวเตอร์ที่เกี่ยวข้องสำหรับงานวิจัย โดยเฉพาะโปรแกรมสำหรับการวิเคราะห์ระบบเสียง เพื่อนำมาตรวจสอบกับข้อมูลที่ได้จากเครื่องวัดเสียงดิจิตอลอีกทีหนึ่ง นำข้อมูลที่ผ่านการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และตีความมาเรียบเรียงในลักษณะการพรรณนาวิเคราะห์ ตลอดจนสรุปผลและอภิปรายผลที่ได้จากการวิจัยตามวัตถุประสงค์ กรอบแนวคิดและทฤษฎีเพื่อเรียบเรียงผลที่ได้จากการวิจัย

ผลการวิจัย

ผลการวิจัย สามารถจำแนกเป็นประเด็นต่างๆ ได้ดังนี้

1. ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง

วงพาทย์ค้องนับว่าเป็นวงดนตรีประโคมสำหรับพิธีกรรมวงหนึ่งในดนตรีล้านนา จากการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์พบว่า วงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีที่มีหลักฐานมาตั้งแต่สมัยหริภุญไชย มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีและจารีตการบรรเลงดนตรีประโคมในพิธีการต่างๆ ดังปรากฏในจามเทวีวงศ์ ทั้งนี้ในสมัยหริภุญไชยมีกลุ่มชาติพันธุ์เม็งตั้งบ้านเรือนอาศัยอยู่ริมแม่น้ำปิงและมีลักษณะภาษาที่เหมือนกับชาวมอญ ลักษณะดังกล่าวนี้จึงมีความสัมพันธ์ต่อวงพาทย์ค้องในยุคสมัยต่อมาโดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่คล้ายกันคือแนกับปี่มอญและกลองเต่งถิ้งกับตะโพนมอญ แม้ว่าในสมัยหริภุญไชยจะไม่สามารถหาหลักฐานได้ชัดเจนว่าลักษณะการประสมวงดนตรีเป็นเช่นใด แต่อย่างน้อยก็ได้กล่าวในบริบทของการประโคมในกิจกรรมต่างๆ เช่น การเฉลิมฉลองหรือแม้แต่พิธีศพของพระนางจามเทวี

นับตั้งแต่พญามังรายทรงสร้างเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 1839 การรวบรวมเมืองน้อยใหญ่ต่างๆ มารวมเข้าด้วยกันเป็นอาณาจักรล้านนานั้น ย่อมทำให้เกิดการยอมรับและสร้างสรรค์วัฒนธรรมของตนขึ้น ดังปรากฏว่าช่วงแรกนั้น ล้านนารับเอาความเชื่อทางพุทธศาสนาจากหริภุญไชยและยังคงรักษาคติความเชื่อเรื่องผีไว้ ครั้นต่อมาจึงมีการส่งพระสงฆ์ไปศึกษาพระพุทธศาสนาในลังกาและพุกาม อีกทั้งยังได้นิมนต์พระสุมนเถรจากเมืองสุโขทัยมาเผยแผ่พระพุทธศาสนาอีกด้วย แนวคิดเรื่องปัญจดุริยางคดนตรีจึงปรากฏเด่นชัดขึ้นหลังจากสมัยหริภุญไชย โดยเฉพาะหลักฐานที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีประโคมคราวต้อนรับพระสุมนเถรในพุทธศตวรรษที่ 20 มีการกล่าวถึง พาทย์ ฆ้อง และเครื่องดนตรีอื่นๆ อยู่ด้วย สอดคล้องกับตำนานมูลศาสนาที่กล่าวถึงพญากือนาได้ทรงอุทิศที่นาเป็นกัลปนารวมถึงชาวพาทย์และนักดนตรี วงพาทย์ค้องจึงน่าจะได้รับการพัฒนาและน่าจะเกิดรูปแบบการประสมวงขึ้นแล้ว ดังปรากฏการกล่าวในตำนานพื้นเมือง

เชียงใหม่ในบริบทต่างๆ และที่เด่นชัดคือการเดินทางของราล์ฟ ฟิตช์ นักเดินทางสำรวจชาวอังกฤษที่เดินทางมาถึงเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2129 ได้พบเห็นดนตรีในพิธีกรรมศพและดนตรีประกอบการฟ้อนผี ซึ่งก็คือวงพาทย์ค้องนั่นเอง ฟิตซ์ได้อธิบายเครื่องดนตรีเพียงบางชิ้นเพราะเขาไม่รู้จักทั้งหมด เช่น ปี่หลายๆ เลาและกลอง แสดงให้เห็นขนบในการบรรเลงพาทย์ค้องในยุคก่อนที่ล้านนาจะถูกพม่าปกครองแล้ว

แม้ว่าพม่าจะเข้ามาปกครองล้านนาเป็นระยะเวลายาวนานกว่าสองร้อยปีในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ เป็นต้นมานั้น แต่จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์การเมืองพบว่าพม่าไม่ได้เข้ามายุ่งกับกิจการภายในของล้านนามากนัก โดยเฉพาะจารีตที่ชาวล้านนาเคยถือปฏิบัติก็ยังคงถือปฏิบัติต่อไป แต่จากการเดินทางไปมาทั้งการค้าและการสงครามระหว่างสองอาณาจักรนี้ก็น่าจะส่งผลต่อการพัฒนาของวงดนตรีและเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องบ้าง โดยเฉพาะการเปลี่ยนชื่อเรียกของสรไนเป็นแนอันเป็นภาษาพม่าที่กร่อนมาจากลังกาอีกทีหนึ่ง จึงแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลและวัฒนธรรมที่เดินทางเข้ามากับคนและส่งผลต่อกระบวนการการปรับตัวและสืบทอดดนตรีต่อมา

หลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาและการกอบกู้ล้านนาจากพม่าโดยพญาจ่าบ้านบุญมาและพระเจ้ากาวิละโดยการสนับสนุนของพระเจ้าตากสินนั้น นโยบายเทครัวจากหัวเมืองทางรัฐฉานและทางตอนใต้ของจีนให้มาอยู่อาศัยในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนปัจจุบัน ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมและหลอมรวมกับวัฒนธรรมเดิม แต่อย่างไรก็ตาม วงพาทย์ค้องที่เป็นวงดนตรีพิธีกรรมก็ยังคงมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมต่อไปโดยมิได้เปลี่ยนแปลงมาก จนในสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมีในรัชกาลที่ 5 ที่ทรงโปรดการดนตรีไทยและได้พัฒนาปรับปรุงกระบวนฟ้อนและดนตรีพื้นเมืองนั้น ทำให้วงพาทย์ค้องเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ เริ่มมีการนำเอาเพลงไทยต่างๆ มาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องโดยเฉพาะครูรอด อักษรทับซึ่งเป็นครูดนตรีในคุ้มของพระราชชายามาก่อนแล้ว หลังการสิ้นพระชนม์ของพระองค์และการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ครูดนตรีในคุ้มเหล่านี้หลายคนได้ก่อตั้งวงดนตรีพาทย์ค้องของตน โดยหยิบยกเอาเพลงไทยประเภทต่างๆ มาบรรเลงกับเพลงพื้นเมืองด้วย แต่หน้าที่ของวงพาทย์ค้องก็ยังคงเป็นไปเพื่อการประโคมเป็นหลัก

หลังปี พ.ศ. 2500 พร้อมกับกระแสความนิยมเพลงลูกทุ่ง ได้เปลี่ยนโฉมหน้าวงพาทย์ค้องครั้งสำคัญ วงพาทย์ค้องได้หยิบเอาเพลงลูกทุ่งที่โด่งดังในช่วงสมัยนั้นๆ มาบรรเลงในวงโดยให้แนหน้อยเป่าเลียนเสียงคนร้อง ทำให้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก และต่อมาจึงนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมวงคล้ายกับวงดนตรีลูกทุ่งแต่ยังคงใช้แนทำหน้าที่ร้อง ทำให้บทบาทของวงพาทย์ค้องที่เดิมใช้เพียงแต่ประโคมเท่านั้นกลายเป็นวัฒนธรรมบันเทิงใหม่ของสังคมล้านนา และได้รับการพัฒนามาเรื่อยๆ จวบจนปัจจุบัน วงพาทย์ค้องกลายเป็นวงดนตรีสำหรับหารายได้ของเกษตรกรจนถึงนักศึกษา ทั้งนี้ ได้มีการนำเครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญเข้ามาใช้ประสมในวงพาทย์ค้อง

ด้วยทัศนคติที่มองว่าเครื่องนั้นสวยงามและดูดี จึงกลายเป็นกระแสของการประสมพาทย์ค้องแบบใหม่นอกเหนือจากวงดนตรีประยุกต์เข้ากับดนตรีสากล

2. ระบบเสียงของวงพาทย์ค้อง

การตั้งเสียงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องนั้นไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวแต่อย่างใด ทั้งนี้นักดนตรีจะคำนึงถึงเครื่องดนตรีหลักคือแนหน้อย ดังนั้นเสียงเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องจะแบ่งเป็นสองระบบคือ ไก๊หน้อย หมายถึงเสียงสูง และไก๊ใหญ่ หมายถึงเสียงต่ำ จากการศึกษาพบว่าทั้งสองระบบนี้มีเสียงห่างกันประมาณครึ่งเสียง สำหรับการตั้งเสียงนั้นบางคณะใช้ขลุ่ยพื้นเมืองสำหรับช่วยในการเทียบด้วย ทั้งนี้เทียบโดยหูและอาศัยเสียงหนัว คือเสียงที่พอเข้ากันได้เป็นสำคัญ จึงไม่พิถีพิถันเรื่องการตั้งเสียงให้ตรงกันทุกเครื่อง จากการศึกษาวิเคราะห์เสียงจากวงพาทย์ค้องทั้งในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนพบว่า แต่ละคณะตั้งเสียงไม่เท่ากัน รวมถึงเครื่องดนตรีในวงเองก็ไม่ได้ตั้งเสียงให้ตรงกัน แต่อาศัยความรู้สึกไม่เพี้ยนและพอบรรเลงได้ โดยอาศัยหลักการเจ็ดเสียงแบ่งเท่าคล้ายดนตรีไทย ทั้งนี้จากการศึกษายังพบว่ามีการเรียงเสียงที่ไม่แบ่งเท่าทั้งหมด ทุกคณะมีค่าของความชิดห่างระหว่างเสียงที่ไม่เท่ากัน

ระบบเสียงของแต่ละคณะนั้นแตกต่างตามเครื่องดนตรี บางคณะมีจำนวนเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันและในแต่ละเครื่องดนตรีเองก็มีรูปแบบการตั้งเสียงและจำนวนเสียงที่แตกต่างกันด้วย โดยเฉพาะพาทย์เหล็กที่มีจำนวนลูกและการตั้งเสียงที่แตกต่างกันมาก กล่าวคือคณะเพชรพยอมมีจำนวนเสียงน้อยสุด 15 ลูก ในขณะเดียวกันคณะเพชรเมืองยองมีจำนวนเสียงมากที่สุดถึง 20 ลูก อีกทั้งบางคณะไม่ใช้พาทย์เหล็ก เช่น คณะเพชรรุ่งนาฏราช อ.สันกำแพง จ.เชียงใหม่ คณะสืบสายลายเมืองวังตองและคณะมิตรรวมใจ อ.เมือง จ.ลำพูน และมีคณะสืบสายลายเมืองวังตองที่ไม่ใช้พาทย์ทุ้ม จึงเป็นปัจจัยให้รูปแบบการตั้งเสียงในแต่ละเครื่องดนตรีและแต่ละวงดนตรีแตกต่างกันอย่างมาก ทั้งนี้ยังไม่มีกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดหรือตายตัวเกี่ยวกับประเด็นนี้แต่อย่างใด

ในส่วนของค่าเซ็นต์ที่วัดได้จากเครื่องดนตรีพบว่า วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์เอกต่ำที่สุดคือ คณะวังสิงห์คำใต้ วัดเสียงได้ค่าที่ได้ E3 +15 เซ็นต์ จากจำนวนทั้งหมด 22 ลูก ส่วนคณะที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์ค้องสูงสุด คือคณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงได้ค่าที่ A3 -37 เซ็นต์ จากจำนวนทั้งหมด 21 ลูก วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์ทุ้มต่ำที่สุดคือ คณะหัวฝายสามัคคี วัดเสียงได้ค่าที่ C#3 -17 เซ็นต์ คณะมิตรรวมใจ วัดเสียงได้ค่าที่ C#3 คณะเพชรพยอมและคณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงแรกได้ค่าเท่ากันที่ C#3 +20 เซ็นต์ ในส่วนของเสียงสูงสุดของพาทย์ทุ้ม ซึ่งมีทั้ง 16 และ 17 ลูกพบว่า คณะศิษย์เก่าขันแก้ว ตั้งเสียงพาทย์ทุ้มสูงสุดในลูกที่ 16 วัดเสียงได้ค่าที่ A5 วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์เหล็กต่ำที่สุดคือ คณะเพชรเมืองยอง วัดเสียงได้ค่าที่ C#4 -45 เซ็นต์ และคณะหัวฝายสามัคคี วัดเสียงได้ค่าที่ C#4 +34 เซ็นต์ ในส่วนของ

Copyright by Mahidol University

เสียงสูงสุดของพาทย์เหล็ก ซึ่งมีทั้ง 15, 16, 17, 18 และ 20 ลูกพบว่า คณะศิษย์เก่าขันแก้ว ตั้งเสียงพาทย์เหล็กสูงสุดในลูกที่ 18 วัดเสียงได้ค่าที่ A6 +36 เซ็นต์ วงพาทย์ค้องที่ตั้งเสียงแรกของพาทย์ค้องต่ำที่สุดคือ คณะหัวฝายสามัคคี วัดเสียงได้ค่าที่ D#4 +3 เซ็นต์ และคณะสืบสายลายเมืองวังตอง วัดเสียงได้ค่าที่ D4 +45 เซ็นต์ แต่ส่วนใหญ่จากกลุ่มตัวอย่างพบว่าเสียงแรกของพาทย์ค้องมักจะตั้งในระดับ F4 และ F#4 ในส่วนของเสียงสูงสุดของพาทย์ค้อง ซึ่งมีทั้ง 15 และ 16 ลูกพบว่า คณะจามเทวีตั้งเสียงสูงสุดในลูกที่ 16 วัดค่าได้ G#6 +42 เซ็นต์

ระยะห่างระหว่างเสียงของแต่ละเครื่องดนตรีพบว่า ขั้นคู่ของพาทย์เอกที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะมิตรรวมใจ ในขั้นคู่เสียงที่ 19 - 20 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 57.35 เซ็นต์ ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะวังสิงห์คำใต้ ในขั้นคู่เสียงที่ 3 - 4 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 339.22 เซ็นต์ ขั้นคู่ของพาทย์ทุ้มที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะวังสิงห์คำใต้ ในขั้นคู่เสียงที่ 1 - 2 และคณะเพชรรุ่งนาฏราชในขั้นคู่เสียงที่ 13 - 14 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 69.14 เซ็นต์ ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะหัวฝายสามัคคี ในขั้นคู่เสียงที่ 2 - 3 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 284.34 เซ็นต์ ขั้นคู่ของพาทย์เหล็กที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะเพชรเมืองยอง ในขั้นคู่เสียงที่ 9 - 10 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 59.59 เซ็นต์ ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะจามเทวี ในขั้นคู่เสียงที่ 4 - 5 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 251.60 เซ็นต์ ขั้นคู่ของพาทย์ค้องที่มีระยะห่างกันน้อยที่สุดคือ คณะมิตรรวมใจ ในขั้นคู่เสียงที่ 5 - 6 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 73.46 ส่วนขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากที่สุดคือ คณะเพชรพยอม ในขั้นคู่เสียงที่ 1 - 2 มีระยะห่างระหว่างเสียงที่ 335.72 เซ็นต์

3. เพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง

จากการศึกษาพบว่าเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องมีลักษณะสำคัญหลายประการ ในด้านวัฒนธรรมการแห่นั้น การแห่ครอบคลุมการบรรเลงของวงดนตรีล้านนาต่างๆ ยกเว้นเพียงวงซอเท่านั้น ความหมายของการแห่ในเชิงดนตรีจึงหมายถึงการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อการประโคมและเพื่อความบันเทิง สำหรับวงพาทย์ค้องเริ่มแรกใช้เป็นวงดนตรีประโคมทั้งโอกาสทางพุทธศาสนาและวัฒนธรรมความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ และต่อมาได้รับอิทธิพลเพลงลูกทุ่งในยุค พ.ศ. ๒๕๐๐ ทำให้การแห่ของวงพาทย์ค้องนำเอาเพลงลูกทุ่งเข้ามาใช้และไม่เป็นวงดนตรีสำหรับประโคมเพียงอย่างเดียว แต่กลายเป็นวงดนตรีเพื่อการฟังด้วย รูปแบบของการแห่พาทย์ค้องปัจจุบันพบว่ามีสองรูปแบบสำคัญ คือการแห่กับที่และการแห่แบบเคลื่อนที่ ขึ้นอยู่กับบริบทว่านำเอาวงพาทย์ค้องไปบรรเลงในกิจกรรมใด

Copyright by Mahidol University

ลักษณะและประเภทของเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องพบว่าสามารถจำแนกลักษณะและประเภทของเพลงแห่ได้ 2 ประเด็น คือ การแบ่งตามลักษณะประเภทของเพลงแห่ และการแบ่ง

ตามโอกาสการบรรเลง สำหรับประเด็นการแบ่งตามลักษณะประเภทของเพลงแห่นั้น ประกอบไปด้วยเพลงพื้นเมือง เพลงไทย และเพลงสมัยนิยม และในประเด็นการแบ่งตามโอกาสการบรรเลงสามารถจำแนกได้เป็นสามกลุ่ม คือประเพณีฟ้อนผี งานศพ และพิธีทั่วไป การแบ่งตามโอกาสการบรรเลงนี้จะมีเพลงเฉพาะสำหรับบรรเลง เช่น ในประเพณีฟ้อนผีจะมีเพลงเฉพาะพิธีฟ้อนผีโดยเฉพาะ และงานศพจะมีเพลงบรรเลงเฉพาะงานอวมงคลที่หยิบยืมมาจากดนตรีไทยเป็นจำนวนมาก จากการศึกษาพบว่าในดนตรีล้านนาไม่มีเพลงเฉพาะงานอวมงคลแต่อย่างใด

ในส่วนของกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมของเพลงแห่พบว่า มีการหยิบยืมเพลงจากต่างวัฒนธรรมดนตรีมาใช้บรรเลงดังกล่าวมาแล้ว แม้ว่าจะหยิบยืมเอาเพลงมาแต่ก็ยังมีกระบวนการกลืนกลายให้กลายเป็นสำเนียงล้านนา นอกจากนี้ยังพบว่าวงพาทย์ค้องมีระบบการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะเป็นหลักและในเพศสภาวะก็ไม่พบว่ามีการห้ามเพศอื่นที่ไม่ใช่เพศชายบรรเลงแต่อย่างใด อีกทั้งการเข้ามาของเพลงลูกทุ่งนั้นส่งผลให้มีการร้อยเรียงเพลงลูกทุ่งเป็นชุดสำหรับบรรเลงในงานต่างๆ ทั้งมงคลและอวมงคล ค่านิยมของเพลงลูกทุ่งนี้สะท้อนผ่านการจ้างงานของวงแห่พาทย์ค้องได้อีกด้วย โดยเฉพาะวงพาทย์ค้องที่สามารถบรรเลงเพลงลูกทุ่งได้เสมือนจริงและแนหน้อยสามารถเป่าเลียนเสียงคนร้องได้อย่างชัดเจน

การอภิปรายผล

จากผลการวิจัย สามารถอภิปรายในประเด็นต่างๆ ต่อไปนี้

1. ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้อง

ประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องในบริบททางประวัติศาสตร์ล้านนาที่ยังคงเป็นนครรัฐนั้น มีการค้าขายติดต่อและเจริญความสัมพันธ์ทั้งทางด้านศาสนาและการเมือง สำหรับศาสนานั้นเองที่ส่งผลต่อพัฒนาการของดนตรีและค่านิยมของสังคมด้วย ดังปรากฏว่ามีหลักฐานการใช้เครื่องดนตรีเพื่อเป็นพุทธบูชาทั้งในรูปแบบของเสียงประโคมและเครื่องดนตรีตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 21 แล้ว จึงแสดงให้เห็นว่าบริบทการประโคมเพื่อศรัทธาปสาทะของวงพาทย์ค้องนั้นได้สืบต่อมาจนจวบจนปัจจุบัน จากการติดต่อนครรัฐเพื่อนบ้านทั้งพุกาม จีน หรือสยามก็น่าจะส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีด้วย เช่นในยุคที่ล้านนาก่อนที่พม่าจะเข้ามาปกครองนั้น มีการเรียกชื่อแนว่าสรไน ซึ่งเป็นชื่อเรียกดั้งเดิม อีกทั้งยังคงรูปบาลีจากอิทธิพลความเจริญของพระพุทธศาสนาครั้นต่อมาเปลี่ยนชื่อเรียกเป็นแน ซึ่งเป็นชื่อเรียกของชาวพม่าที่ได้รับอิทธิพลมาจากลังกาอีกทีหนึ่ง

Copyright© by Mahidol University

ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนากับพุกามหรือแม้แต่อังวะนั้นค่อนข้างเด่นชัดทั้งในเอกสารทางประวัติศาสตร์พุทธศาสนา จึงไม่แปลกที่จะมีการค้าขายและน่าจะได้ถ่ายเทเครื่องดนตรีไปมาหาสู่กันด้วย สำหรับในวงพาทย์ค้องเองนั้น เครื่องดนตรีพาทย์ฆ้องมีหลักฐานบันทึกจากความทรงจำว่า พญามังรายได้นำเอาช่างทำฆ้องมาอยู่เชียงใหม่ด้วย ดังนั้นลักษณะทางกายภาพของพาทย์ค้องนั้นจะคล้ายกับฆ้องวงในวงซางวายของพม่า คือจะมีฉัตรที่สั้นกว่าและมีเสียงกังวานกว่า ก่อนที่ในช่วงรัตนโกสินทร์อิทธิพลดนตรีไทยจึงเข้ามาสู่ล้านนาอย่างเต็มที่เนื่องด้วยจากประเด็นทางการเมืองทั้งการเป็นนครประเทศราชและกรณีของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

เมื่อวิเคราะห์จากเอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แม้ว่าอิทธิพลดนตรีไทยจะเข้ามามีอิทธิพลต่อชนชั้นนำล้านนาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา หากแต่ได้ส่งผลต่อวงพาทย์ค้องเพียงเฉพาะบทเพลงที่นำมาใช้บรรเลงเท่านั้น กล่าวคือนำเอาเพลงไทยมาปรับบรรเลงในวงเนื่องจากเดิมเพลงพื้นเมืองก็มีอยู่ไม่มาก รวมถึงการที่ครูดนตรีสำคัญในคุ้มของพระราชชายา คือครูรอด อักษรทับก็ได้ตั้งวงพาทย์ค้องของตนเองขึ้นแม้ว่าท่านจะเป็นคนดนตรีไทยมาโดยตลอด และด้วยเหตุนี้จึงมีการนำเอาเพลงไทยในอัตราสองชั้นมายืดบรรเลงให้ช้าลง สวมรับกับหน้าทับพื้นเมือง ช่องว่างระหว่างการยืดนั้นก็ส่งผลให้เกิดการสอดแทรกทำนองให้เป็นสำเนียงล้านนาและไพเราะมากขึ้น ทำให้วงพาทย์ค้องมีบทเพลงบรรเลงเพิ่มขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก แล้วแต่ว่าคณะใดจะได้ศึกษาจากครูโดยตรงหรือศึกษาแบบครูพักลักจำ ดังปรากฏว่านักดนตรีหรือหมู่แห่พาทย์ค้องที่อยู่นอกเมืองเมื่อมีเวลาว่างมักจะเข้ามาดูคณะแห่ในเมืองบรรเลงเพลงการต่างๆ พร้อมทั้งช่วยกันจดจำไปบรรเลงในวงของตนอีกด้วย

ข้อมูลค้นพบใหม่จากงานวิจัยนี้ในด้านประวัติและพัฒนาการได้เพิ่มเติมชุดความรู้ประวัติดนตรีล้านนาที่ศึกษามาก่อนหน้านี้ โดยเฉพาะชุดความรู้ที่กล่าวว่าวงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีที่น่าจะได้รับมาจากดนตรีไทยกลาง เช่น ยงยุทธ ธีรศิลป์และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง (2551, หน้า 325) กล่าวว่า เป็นวงดนตรีพื้นเมืองที่มีลักษณะการประสมวงที่แตกต่างไปจากวงดนตรีพื้นเมืองประเภทอื่นๆ คือใช้เครื่องดนตรีของภาคกลางเข้ามาประสมเล่นกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ มีลักษณะการประสมวงแบบวงปี่พาทย์ของภาคกลาง ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าเป็นการประสมวงที่มีมาแต่เดิมหรือได้รับอิทธิพลมาจากภาคกลางเพราะมีลักษณะการประสมวงแบบปี่พาทย์มอญ และในสมัยเจ้าอินทวโรรสสุริยวงษ์เจ้าหลวงเชียงใหม่องค์ที่ 8 ซึ่งได้ครูดนตรีมาจากกรุงเทพฯ ครูดนตรีที่มาสอนในคุ้มของเจ้าหลวงสมัยนั้นคือ นายรอด อักษรทับ นายฉัตร สุนทรวาทินและนายช่อ สุนทรวาทิน การดนตรีไทยจึงได้แพร่หลายมาก และเข้าใจว่าวงเต่งทิ้งก็คงจะได้แบบอย่างการประสมวงและการบรรเลงแบบปี่พาทย์ของภาคกลางโดยเฉพาะวงปี่พาทย์มอญนี่เอง

Copyright by Mahidol University

ในส่วนของงานวิจัยนี้ได้พบข้อมูลตรงกันคืออิทธิพลดนตรีไทยและการประสมวงแบบปี่พาทย์มอญตั้งแต่หลังสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา แต่ในขณะเดียวกันพบว่าวงพาทย์ค้องได้อยู่ในสังคมวัฒนธรรมล้านนาตั้งแต่สมัยล้านนาหรือก่อนหน้าในสมัยหริภุญไชยแล้ว อย่างไรก็ตามการนำฆ้องมอญเข้ามาใช้นั้นมีการตั้งเสียงแบบพื้นเมืองโดยไม่มีหลุมเสียงเหมือนในฆ้องมอญภาคกลาง เนื่องมาจากบทเพลงหลายเพลงมีกลุ่มเสียงที่แตกต่างกัน อีกทั้งยังมีการนำลูกค้องเมืองมาใช้แทนในฆ้องมอญดังปรากฏในกรณีของวงพาทย์ค้องคณะเชียงยืนและคณะรักษ์ศิลป์อีกด้วย

2. การปรับตัวของวงพาทย์ค้อง

แม้ว่าบทบาทของวงพาทย์ค้องจะบรรเลงประโคมในพิธีกรรมดังปรากฏหลักฐานในยุคแรกๆ หากแต่ความเจริญในสมัยต่อมานั้นก็ส่งผลให้วงพาทย์ค้องปรับเปลี่ยนและพัฒนาเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ในสภาวการณ์ของสังคมอยู่เสมอๆ จากหลักฐานที่เด่นชัดในช่วงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีนั้น การรับเอาเพลงไทยมาบรรเลงเพิ่มเติมกับเพลงพื้นเมืองนั้นเป็นที่ยอมรับได้ เป็นเพราะสังคมล้านนาเป็นสังคมที่ปรับตัวอยู่แล้ว แม้ว่าก่อน พ.ศ. 2500 การนำเอาเพลงไทยมาใช้บรรเลงอาจเป็นยุคเริ่มต้นของการเพิ่มหน้าที่ใหม่นอกจากการประโคมของวงพาทย์ค้องไปสู่ดนตรีเพื่อการฟัง แต่การบรรเลงเพลงไทยในยุคนั้นก็คงมีวัตถุประสงค์เพื่อการประโคม แสดงถึงภูมิรู้ของนักดนตรีเป็นหลัก จนกระทั่งความเป็นสมัยใหม่หลัง พ.ศ. 2500 นำโดยสื่อวิทยุและการเข้ามาของเพลงลูกทุ่ง จึงทำให้วงพาทย์ค้องก้าวไปสู่วงดนตรีเพื่อการฟังอย่างชัดเจน เป็นที่น่าสังเกตว่าไม่ได้มีปฏิกิริยาต่อต้านในช่วงแรกมากนัก จนในที่สุดก็กลายเป็นแบบแผนของวงพาทย์ค้องทุกคณะที่จะต้องบรรเลงเพลงลูกทุ่งในบริบทของความบันเทิง

การนำเอาเพลงลูกทุ่งเข้ามาบรรเลงก็ส่งผลต่อการพัฒนาไปสู่วงพาทย์ค้องประยุกต์ในเวลาต่อมา ซึ่งพบว่ามีข้อมูลแบ่งออกเป็นสองกระแส คือ มีการกล่าวว่าทั้งคณะวังสิงห์คำใต้และคณะกู่เสือเป็นผู้ริเริ่มก่อน โดยนำเอากลองชุดเข้ามาร่วมบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีแรกในทศวรรษ 2520 ซึ่งโดยบริบทสังคมในสมัยนั้นแล้ว ไฟฟ้ายังไม่ทั่วถึงจึงทำให้เครื่องดนตรีไฟฟ้าอื่นๆ ค่อยทยอยเพิ่มเติมมาในสมัยหลัง มีประเด็นที่น่าสนใจคือการใช้กลองเต่งถิ้งให้กลายเป็นเสียงเบสบรรเลงคู่กับกับกลองชุด เพราะกลองเต่งถิ้งจะมีเสียงหน้าต่ำและสูงที่ห่างกันประมาณคู่สี่ คู่ห้าหรือคู่แปด จึงเป็นการใช้วัตถุดิบที่มีอยู่เดิมให้มีบทบาทหลากหลายมากยิ่งขึ้น

ลักษณะการปรับตัวดังกล่าวนั้นสอดคล้องกับการศึกษาของพิพัฒน์พงษ์ มาศิริ (2552, หน้า 136) ที่พบว่า วงพาทย์ค้องเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีลักษณะการประสมวงคล้ายกับวงปี่พาทย์แต่มีความแตกต่างในรายละเอียดที่เกี่ยวกับ บทบาทของเครื่องดนตรี บทเพลง และความสัมพันธ์ของวงพาทย์ค้องกับสังคมชาวบ้านที่สะท้อนถึงลักษณะของดนตรีในสังคมชาวบ้าน และการผสมผสานทางวัฒนธรรม ดังนั้นวงพาทย์ค้องจึงเป็นวงปี่พาทย์แบบล้านนา ในสังคมชาวเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University

การปรับตัวของวงพาทย์ค้องในรูปแบบแห่ประยุกต์โดยการผสมผสานกับรูปแบบของดนตรีสมัยใหม่ เป็นการปรับตัวของดนตรีพื้นบ้านเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ในสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน อย่างไรก็ตามวงพาทย์ค้องยังคงรักษาความหมายของความเป็นดนตรีในสังคมชาวบ้านและความเป็นดนตรีแห่ประโคมในประเพณีและพิธีกรรมของชาวบ้านในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่

การพัฒนาวงพาทย์ค้องในยุคปัจจุบันที่จำต้องแข่งขันเพื่อให้สามารถบรรเลงได้ไพเราะในบทบาทของเพลงพื้นเมืองและเสมือนจริงสำหรับเพลงลูกทุ่งนั้นยังคงดำเนินต่อไป การนำเอาเครื่องเป่าทองเหลืองเข้ามาใช้ประสมวงก็ทำให้วงพาทย์ค้องคณะหนึ่งๆ เสมือนวงดนตรีลูกทุ่งคอมโบ้ นอกจากบทบาทที่ต้องบรรเลงเพลงลูกทุ่งที่เป็นที่ติดหูนับตั้งแต่สมัยของสุรพล สมบัติเจริญจนถึงเพลงลูกทุ่งที่เป็นที่นิยมในปัจจุบันแล้ว ในบางคณะยังมีการนำเอาเพลงเพื่อชีวิตและเพลงไทยสากลที่เป็นที่นิยมของวัยรุ่นเข้ามาร่วมบรรเลงอีกด้วย ซึ่งเพลงเหล่านี้จะต้องไม่มีครึ่งเสียง จึงนับเป็นเรื่องที่น่าศึกษาและติดตามความเปลี่ยนแปลงของวงพาทย์ค้องสมัยใหม่ที่นักดนตรีในวงไม่ได้มีเฉพาะวัยกลางคน แต่กลับมีจำนวนของวัยรุ่นเพิ่มมากขึ้นตามลำดับ

ในส่วนของรูปแบบการประสมวงพบว่ามีความพยายามปรับตัวเสมอ นับตั้งแต่การทำผามหรือเวทีสำหรับแห่พาทย์ค้องเป็นการเฉพาะในแต่ละกิจกรรม และด้วยความที่ยังคงมีความเป็นดนตรีพื้นบ้านจึงทำให้แบบแผนการประสมวงดนตรีมีความเลื่อนไหลและไม่เหมือนกัน แตกต่างจากในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีแบบแผนการประสมวงที่แน่นอนแล้ว โดยเฉพาะการจัดวางพาทย์ทุ้มในวงพาทย์ค้องที่จำแนกได้เป็นสองลักษณะ คือ การวางไว้ด้านซ้ายของพาทย์เอกและการวางไว้ด้านขวาของพาทย์เอก ในแต่ละคณะล้วนแต่มีรูปแบบการจัดวางเครื่องดนตรีและประสมที่แตกต่างกันตามแต่พื้นที่และตามแต่ขนบของวงที่เคยปฏิบัติมา

3. วัฒนธรรมการตั้งเสียงในดนตรีล้านนา

จากการที่ดนตรีล้านนาเป็นดนตรีที่ใช้เจ็ดเสียงแต่การแบ่งระหว่างเสียงไม่ได้เท่ากันและไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวนั้น ทำให้การตั้งเสียงในแต่ละคณะแห่เป็นไปตามหูของนักดนตรีที่คิดว่าจะไม่เพี้ยนและสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างไพเราะเท่านั้น เหตุนี้เองที่ทำให้เกิดความแตกต่างและหลากหลายในระบบการตั้งเสียง ซึ่งไม่เฉพาะแต่ในวงพาทย์ค้องเท่านั้น แต่ก็รวมถึงวงดนตรีล้านนาอื่นๆ ด้วย แต่ในปัจจุบันก็มีความพยายามหามาตรฐานในการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีในวงพาทย์ค้องอยู่บ้าง จากประสบการณ์ของบางคณะพบว่า หากนำเสียงดนตรีไทยหรือแม้แต่เครื่องดนตรีที่เทียบเสียงเหมือนดนตรีไทยเข้ามาใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องนั้น พบว่ามีเสียงบางเสียงที่ยังไม่กลมกลืนไปกับเสียงแนหรือทำให้แนต้องบังคับลมเพิ่มมากขึ้น จึงพบว่าบางคณะแม้จะนำเอาเครื่องดนตรีไทยเข้ามาใช้ แต่ก็มักจะปรับแต่งเสียงให้เข้ากับแนหน้อยเสมอ และในส่วนของวง

Copyright© by Mahidol University

พาทย์ค้องประยุกต์ มักจะตั้งเสียงลูกตั้งให้เท่ากับเสียงสากลแต่ระยะห่างภายในช่วงทบ (Octave) ก็ปรับแต่งเองเพื่อให้สามารถบรรเลงได้กลมกลืนและไม่เพี้ยนมาก โดยเครื่องดนตรีที่เป็นไก๊หน้อยหรือเสียงสูงเสียงลูกตั้งจะเข้ากันกับเสียงดนตรีสากลพอดีโดยไม่ต้องปรับลดแต่อย่างใด

วัฒนธรรมการตั้งเสียงที่ปรากฏในวงพาทย์ค้องนั้นสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องเสียงและระบบเสียงของดนตรีไทย ของสุกรี เจริญสุข (2546, หน้า 135) ที่พบว่าในดนตรีไทยเองขั้นคู่เสียงแต่ละขั้นคู่ไม่เท่ากัน จากทฤษฎีที่บอกว่าในการตั้งเสียงดนตรีไทยนั้นได้แบ่งขั้นคู่ออกเป็น 7 เสียงเท่ากัน จากเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในบ้านนักดนตรีจำนวน 114 ชิ้นไม่ได้ตั้งเสียงเท่ากัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการสืบทอดแต่ละบ้าน ครู หรือวงดนตรีที่ได้รับการสืบกันมาแต่อดีต ทุกคนใช้หูในการตั้งเสียงเป็นหลัก เครื่องดนตรีไทยมีขนาดไม่แน่นอน ช่างทำเครื่องดนตรีแต่ละช่างมีสูตรของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน มีความเชื่อในเรื่องของเสียงแตกต่าง ไม่แลกเปลี่ยนความรู้ปกปิดความรู้ซึ่งกันและกัน และการสืบทอดวิธีการทำเครื่องดนตรีแตกต่างกัน ที่สำคัญที่สุดก็คือขนาดของเครื่องดนตรีไม่เท่ากันดังนั้นเสียงของเครื่องดนตรีจึงแตกต่างกันออกไปด้วย ประเด็นที่สุกรีนำเสนอได้ปรากฏในการวิจัยระบบเสียงครั้งนี้และมีความสอดคล้องกัน ทั้งประเด็นการตั้งเสียงโดยใช้หูเป็นหลัก การทำเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันและขนาดที่แตกต่างกันของเครื่องดนตรี ลักษณะดังกล่าวทำให้ในแต่ละวงพาทย์ค้องมีสำเนียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีแม้ว่าจะบรรเลงเพลงเดียวกันแต่ให้สุนทรียะต่างกัน

4. การสืบทอดวงพาทย์ค้องในปัจจุบัน

นับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา ได้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ในวงพาทย์ค้องหลายประการ นับตั้งแต่การนำเอาเครื่องปี่พาทย์มอญโดยเฉพาะฆ้องมอญหรือรางระนาดรางมอญมาใช้หลายๆ โค้ง ความพยายามบรรเลงให้คล้ายวงปี่พาทย์มอญที่นำเอากระจังโหม่งหรือเปิงมางคอกมาร่วมบรรเลงนั้นล้วนเกิดจากเยาวชนรุ่นใหม่ที่หันมาสนใจวงพาทย์ค้องและเข้ามาศึกษาอย่างจริงจังทั้งสิ้น ซึ่งมีความคิดว่าน่าจะทำให้วงพาทย์ค้องดูดีและมีความสวยงามขึ้น ดังเช่นในคณะก้องฟ้า อ.เมือง จ.เชียงใหม่ คณะเทพวรารัตน์และคณะธนรัตน์ศิลป์ อ.สันป่าตอง จ.เชียงใหม่ ล้วนแต่นำเครื่องปี่พาทย์มอญหลายชิ้นเข้ามาประสมวงให้อลังการมากขึ้น และสมาชิกส่วนใหญ่ในวงเหล่านี้ล้วนแต่เป็นนักศึกษาในสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีทั้งในวิทยาลัยนาฏศิลปและมหาวิทยาลัยราชภัฏ และเป็นที่น่าสังเกตอีกว่า ในปัจจุบันมีวงพาทย์ค้องในระดับเยาวชนเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ จึงแสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งของการสืบทอดวงพาทย์ค้องที่มิอาจต้องไปเรียนกับครูเพียงอย่างเดียว แต่หากสามารถศึกษาเบื้องต้น ฟังและอ่านได้จากอินเตอร์เน็ตหรือในเว็บไซท์ยูทูปที่ในปัจจุบันมีมีคลิปวีดีโอวงพาทย์ค้องที่สามารถเข้าถึงได้ทั่วโลกเป็นจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ

สภาวะการขยายตัวของวงพาทย์ค้องจึงไม่ได้มาจากการส่งเสริมของภาครัฐแต่เพียงอย่างเดียวหรือแม้แต่การเรียนการสอนในสถานศึกษา แต่เป็นวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของมนุษย์

Copyright by Mahidol University

มากกว่าที่ได้สัมผัส ได้เห็น ได้เรียนรู้และเข้าใจวงพาทย์ค้องนับแต่เกิดจนตาย อีกทั้งความร่วมสมัยของวงพาทย์ค้องนั่นเองที่ทำให้ยังเกิดการถ่ายทอดไปยังคนกลุ่มต่างๆ ของสังคมและยังคงมีหน้าที่ตอบสนองตามความต้องการจวบจนปัจจุบัน

การขยายตัวของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนเป็นไปในลักษณะที่สวนทางกับวงพาทย์ค้องในจังหวัดลำปาง ดังปรากฏในงานของปานจรีย์ ดีอนันต์ลาภ (2549, หน้า 86-87) ที่พบว่า วงพาทย์ค้องที่มีทั้งหมดในอำเภอเมือง จังหวัดลำปาง สภาพของวงมีแนวโน้มที่จะมีจำนวนลดลงเรื่อยๆ เนื่องจากเศรษฐกิจของประเทศเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว ค่าครองชีพสูงขึ้น คนในชุมชนจึงเลือกประกอบอาชีพที่มั่นคงและสามารถสร้างรายได้ให้กับตนเองได้มากที่สุดในขณะที่การเป็นนักดนตรีวงพาทย์ค้องไม่สามารถตอบสนองความต้องการต่อคนในชุมชนได้ อีกทั้งปานจรีย์ยังกล่าวถึงปัจจัยที่ทำให้วงพาทย์ค้องมีจำนวนลดลงหรือเลิกกิจการ ได้แก่ การขาดแคลนนักดนตรี อิทธิพลของดนตรีตะวันตก รายได้ การยกระดับสู่การเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาและการให้ความสำคัญกับวงพาทย์ค้อง

ปัจจัยดังกล่าวข้างต้นที่ปรากฏในวงพาทย์ค้องลำปางนั้นเป็นลักษณะตรงกันข้ามกับวงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนทั้งสิ้น ในประเด็นการขาดแคลนนักดนตรีนั้นก็พบว่ามีจำนวนนักดนตรีที่เป็นเยาวชนเพิ่มมากขึ้น ส่วนอิทธิพลของดนตรีตะวันตกนั้นเป็นลักษณะของกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่และเพื่อให้มีหน้าที่ตอบสนองต่อสังคมมากขึ้น โดยนำมาสู่รายได้จากงานแห่ที่ในแต่ละวงพาทย์ค้องไปบรรเลงที่มีจำนวนมากขึ้นในปัจจุบัน และมีการส่งเสริมวงพาทย์ค้องเข้าไปมีการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาในวิชาดนตรีล้านนาหรือแม้แต่การจัดประกวดแข่งขันทั้งหน่วยงานภาครัฐและเอกชน ปัจจัยดังกล่าวจึงทำให้วงพาทย์ค้องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนไม่ได้ประสบปัญหาเหมือนดังที่ปรากฏในวงพาทย์ค้องลำปาง

5. ความสัมพันธ์ระหว่างประวัติพัฒนาการ ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง

จากการศึกษาพบว่าระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องมีความสัมพันธ์กันและเป็นประวัติและพัฒนาการในตัวเองตลอดมา แม้ว่าหลักฐานในด้านระบบเสียงและเพลงแห่จะมีน้อยและปรากฏพบหลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา แต่สามารถวิเคราะห์ถึงลักษณะที่ก่อให้เกิดเพลงแห่และความสัมพันธ์กับระบบเสียงได้หลายประเด็น โดยเฉพาะระบบการตั้งเสียงในวงพาทย์ค้องก่อนที่อิทธิพลดนตรีไทยจะเข้ามานั้นได้ซึมซับอยู่ในความรู้สึกของนักดนตรีวงพาทย์ค้องมาอย่างยาวนานแล้ว ดังปรากฏว่ากรณีของการนำเอาระนาดที่ตั้งเสียงแบบดนตรีไทยเข้ามาใช้บรรเลงกับวงพาทย์ค้อง นักดนตรีส่วนใหญ่มีความเห็นว่าเสียงไม่สามารถกลืนกันได้อย่างสนิทดังที่สุรพงษ์ กิติสิทธิ์ (2556, สัมภาษณ์) ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนาให้ความเห็นว่าเป็นเหตุเนื่องมาจากระบบเสียงของแน

ที่ไม่เท่ากัน ตลอดจนระบบเสียงเครื่องดนตรีอื่นๆ ด้วย จากปัญหาระบบเสียงดังกล่าวยังส่งผลให้การบรรเลงเพลงสำคัญ คือ เพลงแหย่งหลวงในเสียงที่สามนั้น (บรรเลงเรียงจากเสียงโด - เร - มี - ซอล - ลา) นักดนตรีมีความรู้สึกเพี้ยนแม้ว่าจะสามารถบรรเลงเสียงอื่นๆ ได้อย่างกลมกลืน เป็นต้น

ระบบเสียงในวงพาทย์ค้องที่นักดนตรีได้ตั้งเสียงจึงส่งผลต่อสำเนียงเพลงที่บรรเลงออกมาด้วย โดยทั้งข้อจำกัดของเครื่องดนตรีและเพลงแห่เองนั้นทำให้ต้องมีการปรับตั้งเสียงตามแต่ละคณะแห่เห็นควรและมีความคิดว่าเข้ากันดี อย่างไรก็ตามก็ได้สะท้อนผ่านประวัติและพัฒนาการของวงพาทย์ค้องในส่วนของอิทธิพลดนตรีไทยดังกล่าวมาแล้ว ด้วยข้อจำกัดของหลักฐานและการศึกษาวงพาทย์ค้องจึงไม่สามารถสืบค้นไปจนถึงในสมัยล้านนาว่ามีการตั้งเสียงอย่างไร และเมื่อพิจารณาจากบริบททางประวัติศาสตร์โดยเฉพาะสมัยที่ล้านนาตกเป็นเมืองขึ้นของพม่านั้นจึงมีความเข้าใจว่าระบบเสียงในวงพาทย์ค้องอาจตั้งเสียงแบบดนตรีพม่าแต่ก็ไม่ได้มีหลักฐานมากนักความสัมพันธ์กับพม่านี้ได้ส่งผลต่อเพลงแห่ในช่วงสมัยของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีที่ทรงรับครูดนตรีและครูฟ้อนที่เคยรำในราชสำนักพม่าเข้ามาสอน จนเกิดการแสดงต่างๆ โดยเฉพาะฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาที่มีบทเพลงสำเนียงพม่าและมอญเคล้ากัน จากอิทธิพลดังกล่าวได้ส่งผลต่อเพลงแห่ที่มีการนำเอาเพลงม่านมุ้ยเชียงตาไปบรรเลงในวงพาทย์ค้องด้วย ดังปรากฏว่าคณะเชียงยืนสามารถบรรเลงเพลงนี้ได้และสามารถบรรเลงได้เพียงคณะเดียว

งานวิจัยเรื่อง “ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน” นี้ได้ค้นพบข้อมูลใหม่ทางวิชาการทั้งในส่วนของประวัติและพัฒนาการตลอดจนระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้อง ควรที่หน่วยงานด้านวัฒนธรรม หน่วยงานราชการและเอกชนส่วนท้องถิ่นหรือสถานศึกษาได้นำความรู้นี้ไปบูรณาการในเชิงสหวิทยาการเพื่อตอบสนองภารกิจด้านทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมต่อไป

จากผลการวิจัย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะที่คาดว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการคือข้อค้นพบใหม่ทางประวัติศาสตร์ในงานวิจัยนี้ควรที่นักวิจัยหรือนักวิชาการจะได้นำไปศึกษาต่อยอดเพื่อพัฒนาองค์ความรู้วิชาการดนตรีต่อไป ในส่วนของหน่วยงานภาครัฐและเอกชนควรที่จะส่งเสริมวงพาทย์ค้องทั้งในรูปแบบของการจัดประกวดแข่งขันและการสัมมนาทางวิชาการ อีกทั้งจัดทำฐานข้อมูลเกี่ยวกับวงพาทย์ค้องเพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาในแง่มุมต่างๆ ต่อไป สำหรับในส่วนของระบบเสียงและเพลงแห่นั้น เห็นควรให้คงเอกลักษณ์เฉพาะสำหรับรูปแบบการตั้งเสียงของแต่ละคณะแห่เอาไว้ ตลอดจนเพลงแห่ ควรมีการศึกษาสำรวจและบันทึกโน้ตเพื่อเก็บเป็นฐานข้อมูลเพลงล้านนาต่อไป

Copyright by Mahidol University

TUNING SYSTEM AND PHLENG HAE OF THE PAT GONG ENSEMBLE IN CHIANG MAI AND LAM PHUN PROVINCES, NORTHERN THAILAND

SONGKRAN SOMCHANDRA 5437017 MSMS/M

M.A. (MUSIC)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: NARONGCHAI PIDOKRAJT B.Ed., M.Ed., M.A., Ph.D., ANAK CHARANYANANDA B.Ed., M.M., Ph.D.

EXTENDED SUMMARY

Statement and Significant of the Problems

Lanna Music is the brainchild to reflect Lanna people's lifestyle, as music is a part of humanity. According to the relationship of musicology and anthropology, any genres of music include Lanna Music have been academically learnt. Researching of Lanna music can be widely found as paper works and mass medias. Furthermore, Lanna Music was elevated to the teaching in schools from elementary to university level. It was a new function of Lanna music as a subject that pupils had to learn, besides, the musical culture in mass society.

Currently, groups of Lanna music artists mostly perform for tourism reason. *Salor Suung Klui* and *Pat Gong* are the two famous Lanna music group, both educated and inherited the art of Lanna Music from generation to generation. It is interesting that the two bands are more popular than other bands in Lanna culture. Especially, the *Pat Gong* ensemble is a phenomenon more pronounced in the last 10 years ago before started declining their reputation. This may be related to the social and cultural changes. Unfortunately, it has not been studied explicitly to explain the structure and impact of this music culture.

Copyright by Mahidol University

The *Pat Gong* ensemble can be divided in to three different styles; Chiang Mai and Lam Phun style (mainstream), Chiang Rai style, and Lam Pang style. The *Pat*

Gong ensemble was appears in many historical documents. The previous studies and comprehensions of the ensemble were citied on this ensemble was from Thai traditional music in *Dararasmi* Princes, the wife of the king Rama V. However, these studies and comprehensions could not explain the phenomenon, and clearly show the evidence of its history. There is still no answer of how did the musical expanded from the royal family to commoner. This is a big significant of overall Lanna music studies, it does not have the social cultural phenomenon, and the factor to impact the music. From the interpretation of the *Pat Gong* historical, evidences mainly mentioned on ancient instruments, but lack of information about the social context. Therefore, this is a weak point of Lanna music studies, especially in the *Pat Gong* ensemble.

The previous of the *Pat Gong* ensemble focused on contextual basis. In addition, the survey of the preliminary research did not find any specific features of the music in a systematic study, e.g. tuning system and *Pleng Hae* (songs). This is as important as social and cultural context that surround the music. Continuously, stimulation from inside and outside cultures were changed by social trends, also it would affected the tuning system and performance too. Therefore, the study of the sound system of the *Pat Gong* ensemble should be urgently begun because things keep changing. It is found that the form of the sound as well as the arrangement of each song in the band is considered more attractive.

Chiang Mai and Lam Phun, those bands in both provinces have been influenced by the social trends as well. In fact, any aggravated factors should be studied in the term of ethnomusicology that takes into an account of the social, cultural, and musical. This could feature the *Pat Gong* ensemble in two provinces. This might be rechecked after studied among the context, also the new knowledge especially the musical characteristic like the tuning system and *Phleng Hae* (songs).

Objective

1. To study the history and development of the *Pat Gong* ensemble in Chiang Mai and Lam Phun provinces.

2. To study the tuning system of the *Pat Gong* ensemble in Chiang Mai and Lam Phun provinces.

Copyright by Mahidol University

3. To study the "*Phleng Hae*" (Songs) of the *Pat Gong* ensemble in Chiang Mai and Lam Phun provinces.

Research Question

What is the history and development of tuning system of *Phleng Hae* in the *Pat Gong* ensemble (Chiang Mai and Lam Phun provinces)?

Scope of Work

From the research question, the researcher studied *Pat Gong* ensemble with scope of work as follow:

1. Scope of content. The researcher classified 2 topics; content of history and development of *Pat Gong* ensemble (Chiang Mai and Lam Phun provinces). Secondly, its function in Lanna society, and content of musical characteristic such as tuning system and *Phleng Hae*.

2. Area of study. The researcher study *Pat Gong* ensemble in Chiang Mai and Lam Phun provinces. In Chiang Mai province, study in district as follow: Muang, Hang Dong, Sanpatong, Doi Lo, Mae Wang, Chom Tong, Sarapee, Mae Rim, Doi Saket, Sansai, Mae On and Sankhampang. In Lam Phun province, study in district as follow: Muang, Pa Sang and Wiang Nong Long.

3. Scope of People. The researcher classified 3 groups of people; Lanna history scholar, Music scholar and Lanna musician. The study in history and development of Pat Gong ensemble, bands are selected buy their history and popularity. In Chiang Mai province, Muang district is *Chiang Yuen* band and *Rak Silp* band, Hang Dong district is *Sid Kaw Khan Kaew* band, Sansai district is *Petch Payom* band. In Lam Phun province study in Muang district in *Mitr Roum Jai* band, *Suub Sai Lai Muang Wang Tong* band and *Jammadhevi* band. For the study of tuning system, the researcher chooses the famous band and has a job to play. In Chiang Mai province, Muang district is *Hua Fai Samakkhi* band and *Wang Singh Kham Tai* band, Hang Dong district is *Sid Kaw Khan Kaew* band, Sansai district is *Petch Payom* band, Sankhampang district is *Petch Roong Nataraj* band. In Lam Phun province the

Copyright by Mahidol University

researcher study just in Muang district; *Petch Muang Yong* band, *Suub Sai Lai Muang Wang Tong* band, *Jammadhevi* band and *Mitr Roum Jai* band.

Research Methods

This is a qualitative research to study the tuning system and *Phleng Hae* of the *Pat Gong* ensemble; its history and development. This study based on ethnomusicology by the field work, document study, and compile data with descriptive analysis. The researcher specify to study as follows:

1. Procedures of research was begin from the researcher review literatures and manuscript to specify the topics of the study. The data was considered the reliability with historical approach. The field work used anthropology and ethnomusicology method to collected data to support the document. Finally, analyze, synthesis data, and wrote by descriptive analysis method.

2. Concepts of research, the researcher used method for the regulations as follow: Aesthetic of Music, Historical, Anthropology and Ethnomusicology with the field work. The results of concepts are: history and development, tuning system and *Phleng Hae* (songs).

3. Equipment used in field work : digital camera and video recorder, Sony IC digital voice recorder, KORK TM 40 auto chromatic tuner, computer software about sound analysis is Wave Lab and notation is Sibelius.

4. Data Analysis. The researcher categorizes data in 2 topics: 1) History and development analysis, used descriptive and interpretative analysis from document and field work data with historical approach for document analysis, anthropological approach for field work and interviews data analysis with social and cultural context. 2) Tuning system and *Phleng Hae* (songs) analysis, used ethomusicological approach especially systematic musicology and the cent system for analyze the sound system and songs.

5. The result of research present by objective as follow: 1st objective to study the history and development of *Pat Gong* ensemble is discussed in 3rd chapter. 2nd objective to study the tuning system is discussed in 4th chapter. 3rd objective to study *Phleng Hae* (songs) is discussed in 5th chapter.

Copyright by Mahidol University

Result

1. History and Development of *Pat Gong* ensemble

The *Pat Gong* ensemble is one of the ceremonial bands in Lanna society. The study of historical documents has shown that this ensemble has appeared in society since the *Hariphunchai* period. The *Chamadevi Wong* (The legend of queen *Chamadevi*) mentioned instruments and traditional music played in ceremony fanfares. In the *Hariphunchai* peroid *Meng* , name of one northern ethnic, were living along the *Ping* River and used similar language as *Mon* people. This behavior was associated with the band in later period especially the same family instrument like *Nae* and *Pii Mon, Glong Dheng Ding* and *Tapon Mon*. Although the evidence related to the form of music physical and songs could not be discovered during *Hariphunchai* peroid, we found the music in the context of fanfare in activities such as the celebration or the funeral even of her majesty the queen *Chamadevi*.

Since the king *Mang Rai* established Chiang Mai city as the capital of Lanna Kingdom in 1839 BE. Small districts were gathered into the kingdom and started to create their own culture. As it appeared in that period Lanna embraced the Buddhist faith of *Hariphunchai*, and still maintain their beliefs about ghosts. Following that, Lanna priests were transferred to Lanka and Burma for Buddhism study. *Pra Sumana* from *Sukhothai* Kingdom was invited too. The *Punja Duriyangka* (five of music instrument) music concept became more obvious after the *Hariphunchai* period. The evidence discussed musical fanfare welcomed *Pra Sumana* in the 20th century. Further, historical document mentioned musical instrument like *Pat, Gong* and other instruments. It is related to *Mulasassana* chronicle (History of Buddhism) mentioned King *Kue Na* who dedicated his rice field to the *Pat Gong* musician. Ensembles in this period were likely to be developed as same as it appeared in many context of the Chiang Mai chronicle. Additionally, the journey of a traveler Ralph Fitch; British explorer who arrived in Chiang Mai in 2129 BE. He witnessed the music in funeral rites and music for spirit dance; the found of Fitch was *Pat Gong* ensemble. Fitch described only some instruments such as the Pipes and drums because he did not know many instruments. All of historical document in this period has shown a tradition of the playable *Pat Gong* ensemble before Lanna was ruled by Myanmar kingdom.

Copyright by Mahidol University

The study of political history showed that Myanmar did not interfere with the internal affairs, although Myanmar rules Lanna more than two hundred years. Especially the Lanna tradition, it still never meditated adherence. However a trade and war between two kingdoms would affect to the development of music and musical instruments in some bands. For instant, the name of one instrument was changed from *Saranai* (Pali) to *Nhae* (Burmese). It shows the influence which getting into the people and culture then affected the process of adaptation and music derivation later.

After the loss of *Ayutthaya* Kingdom, Lanna was re-builded by cooperation of *Phraya Chaban*, King *Kawila*, and King *Taksin*. Then started to evacuated people from southern Shan State and China to come and live in Chiang Mai and Lam Phun. There were cultural interaction and assimilated between old and new people. The *Pat Gong* ensemble is a ritual band and it still in a role of the society without many changes. However, significant development started when the Princess *Dararasmi* of King Rama 5, promoted the status of music and dancing from folk to tradition. It was a major change of this band like the bring songs from Siam music especially by *Kru Rowd Aksorntub Pat Gong* band. He was a music teacher in Princess *Dararasmi* palace. After she passed away, her music teacher has formed their own band, and brings some musical pieces from Siam to combine with Lanna Music. The function of *Pat Gong* in this period was still major in ceremonial and ritual function.

After the year of 2500BE, the popularity of *Luk Toong* songs was the biggest change of *Pat Gong* ensemble. The band did many cover versions of *Luk Toong* songs, using *Nhae Noi* aerophone instrument to imitate singer. It has been very popular, and later brought the western instrument into *Pat Gong* ensemble like a *Luk Toong* (Combo) band. The role of this band in the past was only to perform in ceremonial, now become a sort of entertainment.

The *Pat Gong* ensemble became a business band. *Mon*, musical instrument, was introduced to the band with a positive attitude like beautiful and great. It became a trend of *Pat Gong* ensemble in present day.

2. Tuning System

The tuning system of the *Pat Gong* ensemble does not have definite rules. The main instrument which is used as a tuner for the whole band is *Nhae Noi* (small

Copyright by Mahidol University

Nhae), but some band use *Klui* to help the tuning process. The founding of this research is *Pat Gong* ensemble have 2 sound systems of tuning; *Gai Noi* (high pitch) and *Gai Yai* (lower pitch), it's a semitone between sound systems. From the result of tuning system found that the sound system in any *Pat Gong* ensemble is difference for 2 groups too. The tuning for instrument in this band is various and mostly by-ear tuning. It took the concept of 7 equal distance same with Thai traditional music, but in the real tune it does not.

The sound system in each band is different by instrument because some bands have many kinds of instrument with different tuning methods. In this research found *Pat Lek* (iron xylophone) consists of many sound pieces, examples are follow: *Petch Payom* band in San Sai district, Chiang Mai have 15 pieces but *Petch Muang Yong* in Muang, Lam Phun have 20 pieces. Some band does not use *Pat Lek*, in this research is *Suub Sai Lai Muang Wang Tong* band and *Mitr Rouam Jai band* in Muang, Lam Phun. The band don't use *Pat Tuum* (wood lower xylophone) is *Suub Sai Lai Muang Wang Tong* band. This is a factor of various sound tuning of *Pat Gong* ensemble, hence, there is no fixed formula of sound tuning.

The cent system of instrument in *Pat Gong* ensemble found as follows. The lower first sound piece of *Pat Eak* (wood xylophone) is *Wang Singh Kham Tai* band in Muang Chiang Mai found E3 +15 cent for sound tuning of 22 pieces. The higher first sound piece of *Pat Eak* is *Petch Muang Yong* band in Muang Lam Phun found A3 -37 cent for sound tuning of 21 pieces. The lower first sound piece of *Pat Tuum* (wood lower xylophone) is *Hua Fai Samakki* band in Muang Chiang Mai found C#3 -17 cent of sound tuning of 17 pieces, *Mitr Rouam Jai* band in Muang Lam Phun found C#3 of sound tuning of 17 pieces, *Petch Muang Yong* band in Lam Phun and *Petch Payom* in Sai Sai district, Chiang Mai found C#3 +20 cent. The higher first sound piece of *Pat Tuum* is *Sid Kaw Khan Kaew* band in Hang Dong district, Chiang Mai found A5 cent of sound tuning of 16 pieces. The lower first sound piece of *Pat Lek* (iron xylophone) is *Petch Muang Yong* band in Muang Lam Phun found C#4 -45 cent for sound tuning of 20 pieces. The higher first sound piece of *Pat Lek* is *Sid Kaw Khan Kaew band* in Hang Dong district, Chiang Mai found A6 +36 cent of sound tuning of 18 pieces.The lower first sound piece of *Pat Gong* (*Gong* circle) is *Hua Fai Samakki* band in Muang Chiang Mai found D#4 +3 cent for sound tuning of 16 pieces.

The higher first sound piece of *Pat Gong* is *Chamadevi* band in Muang Lam Phun found G#6 +42 cent of sound tuning of 16 pieces.

The found of sound interval are follows. The sort distance of *Pat Eak* (wood xylophone) is *Mitr Ruam Jai* band in Muang Lam Phun found 57.35 cent distance in 19-20 steps. The far distance of *Pat Eak* is *Wang Singh Kham Tai* band in Muang Chiang Mai found 339.22 cent distance in 3-4 steps. The short distance of *Pat Tuum* (lower wood xylophone) is *Wang Singh Kham Tai* band in Muang Chiang Mai in 1-2 steps and *Petch Roong Nataraj* band in Sankampang district, Chiang Mai in 13-14 steps found 69.14 cent distance. The far distance of *Pat Tuum* is *Hua Fai Samakki* band in Muang Chiang Mai found 284.34 cent distance in 2-3 steps. The sort distance of *Pat Lek* (iron xylophone) is *Petch Muang Yong* band in Muang Lam Phun found 59.59 cent distance in 9-10 steps. The far distance of *Pat Lek* is *Chamadevi* band in Muang Lam Phun found 251.60 cent distance in 4-5 steps. The short distance of *Pat Gong* (*Gong* circle) is *Mitr Ruam Jai* band in Muang Lam Phun found 73.46 cent distance in 5-6 steps. The far distance of *Pat Gong* is *Petch Payom* in San Sai district, Chiang Mai found 335.72 cent distance in 1-2 steps

3. *Phleng Hae* (songs)

The *Phleng Hae* (songs) of the *Pat Gong* ensemble is important and interesting. In the *Hae* (parade) culture, it is including the play of every Lanna musical bands except *Saw* (vocal singing). The meaning of *Hae* in music view is the playing of music for ceremony or entertainment. The *Pat Gong* ensemble has been used for ritual ceremony for a long time. The historical document and Lanna culture in present day show that this ensemble was used in Buddhism and spiritual way. In 2500BE the trend of *Luk Toong* song from central Thai encouraged this band to play music for entertainment. There are two types of *Pat Gong* performance; on the stage and in the parade.

The songs of this ensemble can be categorized into 2 groups; types of song and types of occasion. In the types of song can be described by character of songs as follow; folk songs, Thai traditional music songs, and popular songs. In the types of occasion can describe as follows; spirit dance, funeral and other ceremony. Each

occasion has specific song. For example, spirit dance ceremony has *Phii Mod* song for playing in this ceremony, and Thai sad song for funeral ceremony.

The found of cultural change on Pat Gong ensemble was the borrowing process songs from other musical culture. Lanna music used this material for assimilate with their style. The transmission of band and songs has been done by oral method. In the gender studies found male and female can perform in this band. In present day the employments of Pat Gong ensemble is determinant of instrument and play *Luk Toong* songs.

Discussion

1. History and development of *Pat Gong* ensemble.

History and development of *Pat Gong* ensemble in historical context is related with trading, policy and social value. Most of tradition and value was from Buddhism. Music was used in ritual ceremony since 21 century until now. The contact with neighboring countries affected musical culture, e.g. the name of aerophone instrument *Saranai* (double reed) changed to *Nhae* after Lanna became a colony of Burma.

Historical document about relationship between Lanna and Bagan (Burma) become apparent, especially in the Lanna Buddhism history. It is normal having musical culture diffusion between both states. The memory of people in 200 years ago and history evidence showed that King *Mang Rai* immigrated *Gong* instrument maker to Chiang Mai. From this topic, the physical of Lanna and Burma *Gongs* are more alike than Thai Gong before the musical influences from Bangkok in princes *Darasarmi* in king rama 5.

On analysis of historical documents, although Thailand's musical was influenced by Lanna elites, it affects only the songs that the band used to play. They were taken Thai songs to play in this band because Lanna does not have many original folk songs. Including *Kru Rod Aksorntab*, the Thai music teacher of *Dararasmi* princes' palace was established his own band, and assimilate Thai songs to Lanna style.

Copyright by Mahidol University

This research shows new knowledge about Lanna music history, especially the argument that *Pat Gong* ensemble was applied from Thai music (Yuang Sri and Pintong, 2551, page 325). This writing explains that this band was different from other Lanna bands because they used some Thai instruments in their performance. The *Pat Gong* ensemble look like Thai *Pii Pat* music and affected from *Pii Pat Mon* ensemble in central Thai. In the period of *King Indra Warorot* of Chiang Mai, Thai music teacher came to teach in the Chiang Mai palace. The name of Thai music teacher is *Kru Rod Aksorntub, Kru Chud Sundravadhin*, and *Kru Chor Sundravadhin*.

The same found in this research is the Thai music effect, and *Pii Pat Mon* band since King Rama 5, but this band was in Lanna culture context for 700 years ago.

2. Adaptation.

According to the evidence of *Pii Pat* history, it used to be played just for rites and rituals then started to adjust itself along the development of Lanna society. The progress of adjustment has been doing by concerned more about entertainment aspect rather than focus only on formal performance. Furthermore, Thai and native music on the same stage was acceptable because Lanna society was really open for any innovations.

Before 2500BE was the beginning point of the new role of *Pat Gong* that concerned more about playing music to serve people. Nevertheless, performance still mainly focused on musicians' skills rather than delivering good music to audiences.

From 2500 to present, the coming of *Luk Toong* music from radio has drawn *Pat Gong* into an entertainment context. People seemed to be happy with this change then it became a tradition of Pat Gong that every *Pat Gong* groups needed to have *Luk toong* in their show lists.

Due the impact from *Luk Toong* music, applied *Pat Gong* has been created later on. However, there was an argument about the real pioneer of applied *Pat Gong* that it was originally invented by *Wang Singha Kham Tai* or *Ghu Suer* group. Whether who was the pioneer, the first invention was to add drum set in Pat *Gong* bands (2520BE) then other electric instruments were added later.

Copyright by Mahidol University

Interestingly, *Deng Dueng* drum has been played with drum set in the function of bass guitar. *Deng Dueng* drums could be played as bass guitars because of

its exceptional usage that both side of drum could produce intervals of perfect 4th, 5th, and octave. Resources were wisely utilized then. P. Masiri (2552, p.136) states that *Pii Pat* and *Pat Gong* have a common term that they were invented consisting of cross culture music instruments. In contrast, differences are function of some instruments, and song lists.

Relationship between *Pat Gong* and people's life has reflected their music taste, and mixed cultural acceptance, consequently, *Pat Gong* could be called at *Pii Pat Lanna*.

Pat Gong modern parade, combination of the original *Pat Gong* and contemporary music was applied to suit Chiang Mai present society. However, it still maintained the function as the band of Chiang Mai occasional rites.

Recently, Brass instruments were added to *Pat Gong* band, so its setting became similar to the Thai folk song combo. Besides Thai folk song that have been widely known since the debut of *Surapol Sombatcharuen* (famous Thai folk song singer), some *Pat Gong* groups also performed Thai popular music without semitone melody line. This development effected youths gradually joined the band, *Pat Gong* was not a band for just middle age and elder musicians anymore.

About the band setting, there were no such constant rules for it due to diversities of basis and styles of each *Pat Gong* group. For instant, Bass *Pat* could be placed whether on the left or right of Main *Pat*.

3 Culture of tuning system in Lanna music

Lanna music's were composed by 7 notes which composers freely decided note pitches. It caused the by-ear tuning system that depended on musicians taste and aspect. This happened to other types of music in Lanna as well.

Nowadays, people tried to create standard tuning system by set one of Thai instrument as a pitch model. Anyway, It affected the function of *"Nhae"* (Lanna aerophone) which made some bits of playing became out of pitch. As a result, *Nhae* has been used as a pitch model instrument because of it was an important instrument for *Pat Gong* that could not be tune.

Copyright by Mahidol University

For applied *Pat Gong* bands, each units were set refer to western music tuning method, but perfect octave interval would not be so accurate.

Previous information of *Pat Gong* tuning system conformed to the research of Thai instrument sound system by Dr. Sugre Charuensuk (2546, p.135). The research illustrated that the same intervals of different Thai instruments do not produce same pitches. There are many factors that effected this situation; masters of each school strongly believed in their methods, and they only sheared their knowledge to the family members. In addition, Thai instruments, even the same model, were produced without size standard, so one's sound could not be perfectly harmonized with others. In consequence, by-ear tuning system is essentially needed in ensembles which made each Pat Gong groups came up on stages with their own unique sound characters.

4. *Pat Gong* of present

Since 2540BE, music students from many colleges tried to adapt the format of *Pat Gong* band. They started by using some of *"Mon"* instruments in *Pat Gong* such as *Gong Mon*, Xylophone, *Pueng Mang*, etc. The purpose might be the improvement of *Pat Gong's* image, made it sounds better, and more beautiful. Interestingly, many new Pat Gong bands were currently formed having teenagers and youths as musicians. It might be the proof that *Pat Gong* can be learnt by musicians themselves not only just learns from the master. Internet and social network widely spread information of *Pat Gong*, covered historical articles, music lessons, and live performances; people can access and start to learn.

Kong Fah group, *Dhep Wara Ratna*, and *Tanarat Silp*, these names are the example of new famous *Pat Gong* bands.

Support from government plus Culture, and lifestyle of people also effected the raise of *Pat Gong* popularity in Chaing Mai and Lam Phun. On the other hand, *Pat Gong* is gradually faded away from Lam Pang society. P. Deeananlap (2549, p.86-87) said that cost of living in Lam Pang is higher than other two provinces due to the growth of economy. Therefore, people concern about job stability, they prefer working in offices rather than become musicians.

The situation in Lam Pang makes it totally different from Chaing Mai and Lam Phun. There are sufficient young generation musicians in Chaing Mai and Lam Phun, also musicians are count as a good occupation in these areas. Moreover, *Pat*

Gong study was assigned as one subject for music students; the local government and private companies often come up with music competition events. These elements keep *Pat Gong* in Chaing Mai and Lam Phun in a good status.

5. Relationship of sound system development and *Pleng Hae*

According to the research, *Pleng Hae* has been related to sound system and continuously developed itself. Although there were few evidences of *Pleng Hae* and sound system, it is sufficient to analyze the origin of *Pleng Hae* and its relationship with of sound system. Especially, the tuning system of *Pat Gong* which sticked in to *Pat Gong* musicians' mind. Thai xylophone joined *Pat Gong* band later, and could not harmonize well with *Pat Gong* instruments. This argument will be supported by S. Kitisit the Lanna instrument maker (2556, interview), stated that the reason is the differences of *Nhae* and others instruments sound system that effected poor harmony in performances.

Sound system certainly affects the accent of playing. As mentioned before, it was difficult to do the research in sound system of Lanna ear because the lack of evidence. However, if consider the history context, exclusively when Thai was a colony of Burma. There was some possibility that Thai got the tuning system from Burma music.

Relationship with Burma in the period of the royal consort *Dararasmi* princes who invited Burmese dancing teacher to come and teach in Lanna. Many new shows were occurred specially *Fon Man Mui Xiang Ta*, the combination of *Mon* and Burma. Afterwards, *Pat Gong* also performed *Fon Man Mui Xiang Ta* by the *Chaing Yuen* Group.

The research "Tuning system and *Pleng Hae* of the *Pat Gong* in Chaing Mai and Lam Phun" has found some new information about history, sound system, and Development of *Pat Gong*. It would be pleasure if any departments utilize this information on purpose of Art and culture conservation.

As a result, researcher would recommend that some useful information in this article should be further studied by other groups of researchers.

Copyright by Mahidol University

บรรณานุกรม

ไกรศรี นิมมานเหมินท์. (2524). เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย ใน *การประชุมทางวิชาการ เรื่อง "เพลงพื้นบ้านลานนาไทย"* (หน้า 210). เชียงใหม่: วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

ขำคม พรประสิทธิ์. (2549). *รายงานผลการวิจัย วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยภาคเหนือ*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คณะ B.N. บ้านน้อย. (ม.ป.ป.). ดนตรีแห่พื้นเมือง สตริง. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: 20 (ซาวด์).

คณะกรรมการจัดทำหนังสืออนุสรณ์สามกษัตริย์. (2527). *ล้านนาไทย. อนุสรณ์พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์*. เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์.

คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมและโบราณคดี สำนักนายกรัฐมนตรี. (2508). *ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 3: ประมวลจารึกที่พบในภาคเหนือ ภาตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคตะวันออก และภาคกลางของประเทศไทย อันจารึกด้วยอักษร และภาษาไทย, ขอม, มอญ, บาลีสันสกฤต*. พระนคร: โรงพิมพ์สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี.

คณะกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. (2538). *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ 700 ปี*. เชียงใหม่: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ สถาบันราชภัฏ เชียงใหม่.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. (2542). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงใหม่*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

_____. (2542). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดลำพูน*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

คณะเพชรพยอม . (ม.ป.ป.). ดนตรีประกอบพิธีงานศพชาวเหนือ. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: ทิพย์เนตรเอนเตอร์ไพรส์.

_____. (ม.ป.ป.). แห่มันสะเด็ดเพชรพยอม ชุด 1. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: ทิพย์เนตรเอนเตอร์ไพรส์.

_____. (ม.ป.ป.). แห่มันสะเด็ดเพชรพยอม ชุด 4. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: ทิพย์เนตรเอนเตอร์ไพรส์.

คณะเพชรพยอม. (2542). ดนตรีพื้นเมืองเหนือใช้ในพิธีแห่ศพ. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: ทิพย์เนตรเอนเตอร์ไพรส์.

คณะสหายศิลป์ . (ม.ป.ป.). เพลงแห่พื้นเมืองประยุกต์. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: 20 (ซาวด์).

คณะหัวฝายสามัคคี . (ม.ป.ป.). ดนตรีพื้นเมืองเชียงใหม่ ลงผึมด ตีมวย. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: 20 (ซาวด์).

Copyright © Mahidol University

คณะหัวฝายสามัคคี. (ม.ป.ป.). ดนตรีพื้นเมืองเชียงใหม่ประยุกต์ คณะหัวฝายสามัคคี ในลีลาลูกทุ่งนันสตอปแดนซิง. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: 20 (ซาวด์).

_____. (ม.ป.ป.). เพลงแห่ศพ กลองเท่งทิ้งพื้นเมืองเชียงใหม่. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: 20 (ซาวด์).

_____. (ม.ป.ป.). เพลงแห่ศพ กลองเท่งทิ้งพื้นเมืองเชียงใหม่ ชุดที่ 2. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: 20 (ซาวด์).

คมเนตร เชษฐพัฒนวนิช. (2546). *ความเชื่อพื้นบ้านล้านนา: ถ่ายทอดจากประสบการณ์ของท่านผู้รู้ในท้องถิ่น*. เชียงใหม่: มิ่งเมือง.

ความถี่ของเสียงดนตรีไทย : การศึกษาค้นคว้าวิจัยเรื่องความถี่ของเสียงดนตรีไทย โดยพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2542). กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

เคอร์ติส, ลิลเลียน จอห์นสัน . (2543*). ชาวลาวทางตอนเหนือของประเทศสยาม*. (ชรัตน์ สิงหเดชากุล, ผู้แปล) กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2542). การวิจัยทางมานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จดหมายเหตุเสด็จพระราชดำเนิรเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ พ.ศ. 2469. (2469). พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

จิรชาติ สันต๊ะยศ. (2551). *ประวัติศาสตร์ฉบับ รื้อสร้าง ทั้งที่จริง และสร้างขึ้นใหม่ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี*. กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2551). *การสร้าง "พระราชชายาเจ้าดารารัศมี" ให้เป็นบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ทศวรรศ 2500-ปัจจุบัน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2542). *ดารารัศมีสายใยรักสองแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เจนจิรา เบญจพงศ์. (2555). *ดนตรีอุษาคเนย์*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่. (2517). *พระประวัติพระราชชายาเจ้าดารารัศมี*. เชียงใหม่: โรงพิมพ์กลางเวียง.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (2545). *ผีเจ้านาย*. เชียงใหม่: มิ่งเมือง.

ฉ่ำ ทองคำวรรณ. (2526). ศิลาจารึกวัดพระยืน พุทธศักราช 1913 ใน *จารึกสมัยสุโขทัย* (หน้า 92-101). กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2548). *ดนตรีอินเดีย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2538). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26* (หน้า 69-87). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ชาตรี โกกระธรรม. (ม.ป.ป.). ดนตรีแห่ประยุกต์ ชาตรีหัวฝาย. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: 20 (ซาวด์).

Copyright© by Mahidol University

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (2545). *ดนตรีพื้นเมืองคนเมืองเหนือ*. ลำปาง: สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏลำปาง

_____. (2535). *ดนตรีประกอบการฟ้อนผีในจังหวัดลำปาง*. ลำปาง: วิทยาลัยครูลำปาง.

_____. (2541). *วงตกเส้ง: ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2537). *มานุษยดนตรีวิทยา*. วารสารปาริชาติ, 8(1), 5-11.

_____. (2544). *มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (2553). *พิธีไหว้ครูดนตรีไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐพงศ์ ปันดอนตอง. (2553). *ดนตรีประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีมดผีเม็ง: กรณีศึกษาวงป้าดเมือง คณะวัดเชียงยืน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (บ.ก.). (2528). *ข้อตกลงในการปริวรรตอักษรธรรมล้านนาเป็นอักษรไทยกลาง*. เชียงใหม่: โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2534). *วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์แบบวงศาวิทยา (Genealogy)*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2518). ดนตรีในพระธรรมวินัย ใน *สารัตถะดนตรีไทย* (หน้า 1-50). กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

ธเนศวร์ เจริญเมือง. (2552). *คนเมือง :ประวัติศาสตร์ล้านนาสมัยใหม่ (พ.ศ.2317-2552)*. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2536). *มาจากล้านนา*. กรุงเทพฯ: ผู้จัดการ.

ธิติพล กันตีวงศ์. (2552). *การศึกษารูปแบบบทการประพันธ์ดนตรีในช่วงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี*. เชียงใหม่: ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2540). *การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา*. เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2545). *ว่าด้วยการเมืองของประวัติศาสตร์และความทรงจำ*. กรุงเทพฯ: มติชน

นิธิศ แปงน้อย. (2554). *ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. 1839 – 2552*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.

Copyright by Mahidol University

นิยพรรณ ผลวัฒนะ วรรณศิริ. (2550). มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: เอ็กซเปอร์เน็ท.

บ็อค, คาร์ล. (2550). *ท้องถิ่นสยามยุคพระพุทธเจ้าหลวง*. (เสฐียร พันธรังสีและอัมพร ทีขะระ, ผู้แปล) กรุงเทพฯ: มติชน.

บำเพ็ญ ระวิน. (2538). *มูลสาสนา สำนวนล้านนา: รายงานการวิจัย*. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์. (2547). *ระเบียบวิธีการวิจัยทางสังคมศาสตร์*. นครปฐม: คณะสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์. (กรกฎาคม-ธันวาคม 2533). ปี่และแนของชาวล้านนา. *ภาษาและวัฒนธรรม*, 2(2), 84-95.

_____. (2542). *ดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ*. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

_____. (2544). การทำเครื่องดนตรีล้านนา ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 32* (หน้า 77-86). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประเสริฐ ณ นคร. (2516). *โคลงนิราศหริภุญชัย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์.

ปรานี วงษ์เทศ. (2525). *พื้นบ้านพื้นเมือง*. กรุงเทพฯ: เจ้าพระยา.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (๒๕๔๔). ระบบเสียง: กระดูกสันหลังของวัฒนธรรมทางดนตรี ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 32* (หน้า 87-94). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (2546). *หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปะนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ปานจรี ดีอนันต์ลาภ. (2549). *การสืบทอดวงป้าดในจังหวัดลำปาง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พรรณเพ็ญ เครือไทย. (2539). *วรรณกรรมพุทธศาสนาในล้านนา*. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

พระวิภาคภูวดล. (2533). *บันทึกการสำรวจและบุกเบิกในแดนสยาม*. (สุมาลี วีระวงศ์, ผู้แปล) กรุงเทพฯ: กรมแผนที่ทหาร.

พัชรชัย สิทธิโชค. (2550). *เพลงประกอบพิธีกรรม: กรณีศึกษาวงป้าดคณะหนองเอี้ยง อำเภอเมืองจังหวัดพะเยา*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

Copyright by Mahidol University

พิชิต ชัยเสรี. (2540). *พุทธธรรมในดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

_____. (2555, 8 มกราคม). *สุนทรียศาสตร์ในดนตรีไทย*. คำบรรยายวิชาสุนทรียศาสตร์ในดนตรีไทย หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิพัฒน์พงษ์ มาศิริ. (2551). *"ป้าดก๊อง": วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2526). *นามานุกรมศิลปินไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้ว.

_____. (2530). *เอื้องเงิน ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่*. กรุงเทพฯ: รักสิปป์.

_____. (2550). *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล: งานวิจัยเอกสารและลำดับเหตุการณ์พุทธศักราช 2411-2549*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). *ลำนำแห่งสยาม*. กรุงเทพฯ: HI-FI STEREO.

โพธิรังสี, พระ. (2554). *เรื่องจามเทวีวงศ์ พงศาวดารเมืองหริภุญไชย*. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

ไพฑูรย์ ดอกบัวแก้ว. (2543). *อุสสาบารส โคลงคั้นล้านนา*. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

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

_____. (2547). *ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย*. เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์.

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2515). *ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย*. พระนคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มาตยา อิงคนารถ และ วนิดา ตรงยางกูร. (2536). *ประวัติศาสตร์นิพนธ์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

มาริ แก้วแดง. (2547). *การปรับตัวของนักดนตรีพื้นบ้านในบริบทของสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภูมิภาคศึกษา, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

ยงยุทธ ธีรศิลป์ และ ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง. (2551). ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคเหนือ ใน *ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง* (หน้า 295-362). กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ.

ยศ สันตสมบัติ. (2540). *มนุษย์กับวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยุทธพร นาคสุข. (2550). พิณและสะล้อเมืองน่าน ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษาเทิดไท้ ๘๐ พรรษามหาราชัน*. เชียงราย: มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.

Copyright© by Mahidol University

ยุพิน เข็มมุกด์, ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, และ อุบลพรรณ วรรณสัย (บ.ก.). (2550). *พจนานุกรมภาษาล้านนา*. เชียงใหม่: สถาบันภาษา ศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

รณชิต แม้นมาลัย. (2536) *กลองหลวงล้านนา: ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

รัตนปัญญาเถระ. (2552). *ชินกาลมาลีปกรณ์*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติเพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วงเดือน นาราสัจจ์. (2550). *ประวัติศาสตร์: วิธีการและพัฒนาการ*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วัชระ แตงเทศ. (2550). *วงปี่พาทย์เมือง จังหวัดเชียงใหม่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิถี พานิชพันธ์. (2548). *วิถีล้านนา*. เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์ม.

วิเทพ กันธิมาและวงแชมเปญ. (ม.ป.ป.). ดนตรีลานนาผสมสากล ชุดบรรเลงคำร้อง. [เทปคาสเซ็ตต์]. เชียงใหม่: 20 (ซาวด์).

วินัย พงศ์ศรีเพียร (บ.ก.). (2553). *100 เอกสารสำคัญ: สรรพสาระประวัติศาสตร์ไทย ลำดับที่ 3 (วรรณคดีและเอกสารตะวันตก)*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2556). *ศิลปะล้านนา*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร,. (ม.ป.ป.). *จารึกวัดพระยืน*. เรียกใช้เมื่อ 30 ตุลาคม 2556 จาก ฐานข้อมูลจารึกในประเทศไทยhttp://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_detail.php?id=188

ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ. (2535). *ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจ และสังคมสยาม*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สงวน โชติสุขรัตน์. (2552). *คนดีเมืองเหนือ*. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

_____. (2552). *ตำนานเมืองเหนือ*. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

_____. (2552). *ประเพณีไทยภาคเหนือ*. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

สถิต วงศ์สวรรค์. (2543). *ปรัชญาเบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: รวมสาส์น.

สนอง คลังพระศรี. (2541). *หมอลำซิ่ง: กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

Copyright© by Mahidol University

สนอง คลังพระศรี. (2553). *แคน: ระบบเสียงและทฤษฎีการบรรเลง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สนั่น ธรรมธิ. (2550). *นาฏดุริยการล้านนา*. เชียงใหม่ : สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สมิธ, เฮอร์เบิร์ท วาริงตัน. (2544). *ห้าปีในสยาม เล่ม 1*. (เสาวลักษณ์ กีชานนท์, ผู้แปล) กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

สรัสวดี อ๋องสกุล. (2543). *ชุมชนโบราณในแอ่งเชียงใหม่-ลำพูน*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง.

_____. (2552). *ประวัติศาสตร์ล้านนา*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง.

สำนักงานจังหวัดเชียงใหม่. (2555). *บรรยายสรุปจังหวัดเชียงใหม่ ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๖*. เชียงใหม่: สำนักงานจังหวัดเชียงใหม่.

สำนักงานจังหวัดลำพูน. (2555). *บรรยายสรุปจังหวัดลำพูน ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๖*. ลำพูน: สำนักงานจังหวัดลำพูน.

สุกรี เจริญสุข. (ตุลาคม 2530). ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ Ethnomusicology. *ถนนดนตรี*, 1(12), 39-41.

_____. (2538). *ดนตรีชาวสยาม*. กรุงเทพฯ: โครงการจัดตั้งมหาวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (2546). *เสียงและระบบเสียงดนตรีไทย*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). *ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. กรุงเทพฯ: กองทุนเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณะ.

_____. (2553). *ดนตรีไทยมาจากไหน?*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุเนตร ชุตินธรานนท์ (บ.ก.). (2555). *พม่าอ่านไทย: ว่าด้วยประวัติศาสตร์และศิลปะไทยในทรรศนะพม่า*. กรุงเทพฯ: มติชน.

อนรรฆ จรัณยานนท์. (2546). พัฒนาการของระบบบันไดเสียงในดนตรีตะวันตก. *เพลงดนตรี*, 9(8), 28-29.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. (2539). *วัดร้างในเวียงเชียงใหม่*. เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์.

_____. (2553). *สังคมและวัฒนธรรมล้านนาจากคำบอกเล่า*. เชียงใหม่: ส.การพิมพ์.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และ เดวิด เค. วัยอาจ. (2547). *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่*. เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์มบุคส์.

Copyright by Mahidol University

อานันท์ กาญจนพันธุ์. (2527). *พัฒนาการของชีวิตและวัฒนธรรมล้านนา*. เชียงใหม่: สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อาร์โนลด์, จอห์น เอช. (2549). *ประวัติศาสตร์ของประวัติศาสตร์*. (ไชยันต์ รัชชกูล, ผู้แปล) กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

อินทิรา โพธิ์ใบ. (2553). *การศึกษาวงป่าดฆ้องคณะวัดเกาะกลาง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนทครินทรวิโรฒ.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2547). *พจนานุกรมล้านนา-ไทย ฉบับแม่ฟ้าหลวง*. เชียงใหม่: มิ่งเมือง.

_____. (2551). *วรรณกรรมล้านนา*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

_____. (2528). *วรรณกรรมล้านนา*. เชียงใหม่: ศูนย์หนังสือเชียงใหม่.

อุดม อรุณรัตน์. (2526). *ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา*. นครปฐม: สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์.

เอกชัย นาดี. (2545). *ลักษณะกายภาพและระบบเสียงของแน ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.

โอร์ต, ปีแอร์. (2539). *ล้านนาไทยในแผ่นดินพระพุทธเจ้าหลวง*. กรุงเทพฯ: การันต์.

ฮันส์ เพนธ์, พรรณเพ็ญ เครือไทย, และ ศรีเลา เกษพรหม. (2543). *ประชุมจารึกล้านนา: เล่ม 4 จารึกในพิพิธภัณฑ์ฯ เชียงใหม่*. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

Backus, M. (1884). *Siam and Laos: as seen by our American missionaries*. Philadelphia, PA: Presbyterian board of publication.

Bock, C. (1884). *Temple and Elephants: Narrative of a Journeys of Exploration through upper Siam and Lao*. London: Gilbert and Rivington.

Dyck, Gerald P. (2008). *GONG MONG SUUNG - Sword Dances and Courting Songs of Chiang Mai, Thailand, 1969*. [DVD]. Makanda, IL: earthcds.

_____. (2009). *Musical journeys in Northern Thailand*. Assonet, MA: Written and self-published and printed by Minuteman Press of Fall River.

Garrett, Allen M. (1958). *An Introduction to Research in Music*. Washington DC: The Catholic University of America Press.

Hood, M. (1971). *The Ethnomusicologist*. New York, NY: McGraw-Hill Book.

Kaemmer, John E. (1993). *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin, TX: University of Texas Press.

Copyright by Mahidol University

Kunst, J. (1959). *Ethnomusicology A study of its nature, its problems, methods, and representative personalities to which is added a bibliography (3rd ed.)*. Amsterdam: The Hague Martinus Nijhoff.

Lieberman, F. (n.d.). *Working with Cents: A Survey*. Retrieved December 22, 2012, from Arts Division, University of California Santa Cruz: http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/Cents.html

Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill: Northwestern University Press.

Miller, T. E. and Andrew Shahriari. (2009). *World music a global journeys*. New York, NY: Routledge.

Miller, T. E. (1985). *Traditional music of the Lao*. Westport, CT: Greenwood press.

Morton, D. (1976). *The Traditional music of Thailand*. Berkeley, CA: University of California Press.

Morton, D. (Eds.). (1975). *Selected Reports in Ethnomusicology, Vol. 2, No. 2: Southeast Asia*. Los Angeles, LA: Department of Music, University of California Los Angeles.

Myers, H. (Eds.). (1992). *Ethnomusicology: an Introduction*. New York, NY: W.W. Norton.

Myers-Moro, P. A. (1988). *Thai music and musicians in contemporary Bangkok: An ethnography*. Doctoral dissertation, University of California at Berkeley.

Nave, C. R. (n.d.). *Hyper Physics: Sound and Hearing*. Retrieved December 22, 2012, from Department of Physics and Astronomy, Georgia State University: http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/sound/soucon.html#soucon

Nettl, B. (1956). *Music in Primitive Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

_____. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York, NY: The Free press of Glencoe.

Ryley, J. H. (1899). *Ralph Fitch England's pioneer to India and Burma; his companions and contemporaries, with his remarkable narrative told in his own words*. London: T.F. Unwin.

Sampsel, Laurie J. (2009). *Music Research: A Hand Book*. New York, NY: Oxford University Press.

Shahriari, Andrew C. (2001). *Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand*. Doctoral dissertation, Kent State University.

_____. (2005). *Khon Muang Music, Instruments, and Dance Traditions of North Thailand.* Bangkok: White Lotus.

Copyright by Mahidol University

Smyth, Herbert W. (1898). *Five Years in Siam from 1891 to 1896*. London: John Murray.

Suits, B. H. (n.d.). *Physics of Music*. Retrieved December 22, 2012, from Physics Department, Michigan Technological University: http://www.phy.mtu.edu/~suits/Physicsofmusic.html

Vaughn, K. (1992). Pitch measurement in *Ethnomusicology: an Introduction* (Page 462-468). Myers, Helen. (Eds.). New York, NY: W.W. Norton.

Copyright by Mahidol University

บุคลานุกรม

จตุพล แสนสมปาน, นาย. ครูโรงเรียนอนุบาลสวนน้อย ถนนนิมมานเหมินท์ ตำบลสุเทพ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่, นักดนตรีล้านนา

จันทร์ บุญสูนย์, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะศิษย์เก่าขันแก้ว บ้านกวน ตำบลหารแก้ว อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่

จันทร์เพ็ญ บำรุงแจ่ม, นาง. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะบ้านแจ่ม ตำบลบ้านกลาง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

จีระวัฒน์ บุญล้ำ, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะก้องฟ้า ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

ชัยวัฒน์ จันทร์ทอง, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะจันทร์ทองบันเทิงศิลป์ บ้านจอมแจ้ง ตำบลน้ำบ่อหลวง อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่, ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา

ชาตรี โกกระธรรม, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคี ชุมชนหัวฝาย ตำบลช้างคลาน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

ไชยยัณห์ แก้วจันทร์, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะสืบสายลายเมืองวังตอง บ้านวังตอง ตำบลเหมืองง่า อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

เดช รินคำ, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะป่าบงศิลป์ บ้านป่าบงหลวง ตำบลป่าบง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ธีรศักดิ์ นวลฝั้น, นาย. นักดนตรีวงพาทย์ค้องคณะศิษย์เพชรพยอม บ้านน้ำต้น ตำบลเหมืองแก้ว อำภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่, ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา

นิวัฒน์ กิติโสภโณ, พระอธิการ. เจ้าอาวาสวัดเกาะกลาง ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

บุญชม วงศ์แก้ว, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะสายทิพย์เชียงราย บ้านหนองสะแล็บ ตำบลป่าอ้อดอนชัย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย

บุญทอง ปัญญาปิง, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะจามเทวี ชุมชนจามเทวี ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

บุญธรรม นามวงศ์, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะหนองสี่แจ่งศิลป์ บ้านหนองสี่แจ่ง ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

บุญยิ่ง กันธวงค์, นาย. อาจารย์พิเศษสาขาวิชาดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา

Copyright© by Mahidol University

ประสิทธิ์ โกกระธรรม, นาย. ผู้ก่อตั้งวงพาทย์ค้องคณะหัวฝายสามัคคี ชุมชนหัวฝาย ตำบลช้างคลาน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

ภานุทัต อภิชนาธง, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะนาคทันต์ บ้านต้นโชค ตำบลหนองตอง อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่

รักเกียรติ จันทร์ก้อน, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะ B.N. บ้านน้อย ตำบลสันกำแพง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่, ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา

รัตกาล สิงห์แก้ว, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะธนรัตน์ศิลป์ บ้านร้อง ตำบลยุหว่า อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่

วัชระ หน่อแก้ว, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะเพชรเมืองยอง ตำบลมะเขือแจ้ อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

สงกรานต์ สุปัญญา, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะเพชรรุ่งนาฏราช บ้านดงขี้เหล็ก ตำบลแช่ช้าง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่

สมฤทธิ์ กับเป็ง, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะมิตรรวมใจ บ้านป่าไผ่ ตำบลหนองช้างคืน อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

สวง ต่ายพูล, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะรักษ์ศิลป์ ชุมชนฟ้าใหม่ ตำบลช้างคลาน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่, ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา

สวัสดิ์ ต่ายพูล, นาย. ผู้ก่อตั้งวงพาทย์ค้องคณะรักษ์ศิลป์ ชุมชนฟ้าใหม่ ตำบลช้างคลาน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

สายัณห์ กันธิยะ, นาย. ผู้ก่อตั้งวงดนตรีพื้นเมืองคณะลูกเวียงกาน บ้านท่ากาน ตำบลบ้านกลาง อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่, ครูโรงเรียนบ้านแม่อูคอ ตำบลแม่อูคอ อำเภอขุนยวม จังหวัดแม่ฮ่องสอน

สุชาติ ศรีนวล, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะลูกเวียงกาน บ้านท่ากาน ตำบลบ้านกลาง อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่, ผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน บ้านท่ากาน ตำบลบ้านกลาง อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่

สุเมธ กันธิมา, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะวังสิงห์คำใต้ บ้านวังสิงห์คำ ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

สุรพงษ์ กิติสิทธิ์, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะรวมศิลปินเชียงใหม่ บ้านสบสา-หนองฟาน ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่, ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา

เหลา คำมี, นาย. นักดนตรีวงพาทย์ค้องคณะเพชรพยอม บ้านทุ่งยาว ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University

อภิวัตร อินต๊ะปาน, นาย. นักดนตรีล้านนา, ช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา ชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่

อินทร ทิมา, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะเพชรพยอม บ้านทุ่งยาว ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะเชียงยืน บ้านแม่สา ตำบลแม่สา อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่

อำนวย มหามิตร, นาย. หัวหน้าวงพาทย์ค้องคณะช่างแต้มบันเทิงศิลป์ บ้านช่างแต้ม ตำบลบ้านดง อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก

Copyright by Mahidol University

โน้ตเพลงแห่ในวงพาทย์ค้อง

เนื่องจากเพลงแห่ในวงพาทย์ค้องมีเป็นจำนวนมาก ทั้งเพลงพื้นเมืองในส่วนที่เป็นเพลงดั้งเดิมและเพลงพื้นเมืองที่แต่งขึ้นใหม่ ตลอดจนเพลงที่หยิบยืมมาจากดนตรีไทย อีกทั้งในปัจจุบันได้มีการนำเสนอโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาทั่วไปเป็นจำนวนมากอยู่แล้ว ดังนั้นโน้ตเพลงแห่ในวงพาทย์ค้องที่นำเสนอในที่นี้จะคัดเลือกเฉพาะเพลงสำคัญๆ และเป็นเพลงที่ไม่ค่อยได้บรรเลงในปัจจุบันมากนัก ทั้งนี้เนื่องจากบางเพลงมีความสลับซับซ้อนและยาว สามารถจำแนกเป็นเพลงแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีและงานศพ โดยกำหนดให้เสียงแรกของแนหน้อย (ปิดนิ้วทั้งหมด) เป็นเสียงซอล (ซ) สำหรับโน้ตสากลบันทึกสำหรับบรรเลงโดยเครื่องดนตรีล้านนาเท่านั้น จึงไม่ใส่เครื่องหมายแปลงเสียง มีเพลงต่างๆ ดังนี้

1. เพลงแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผี

พิธีกรรมฟ้อนผีบรรพบุรษเป็นพิธีกรรมหนึ่งที่จำเป็นต้องมีการประโคมดนตรีด้วยวงพาทย์ค้อง ดังปรากฏหลักฐานการประโคมดังกล่าวตั้งแต่ พ.ศ. ๒๑๒๙ ในปัจจุบันพิธีกรรมนี้มีเพลงเฉพาะที่ใช้ประโคมหลากหลายและมีความสัมพันธ์กับขั้นตอนต่างๆ สำหรับตัวอย่างเพลงแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผี ผู้วิจัยเลือกนำเสนอเพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว เพลงมวย เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงฉัตร เพลงกุลา และเพลงลงข่วง ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นเพลงสำคัญในพิธีกรรม มีประวัติความเป็นมาเบื้องต้นและโน้ตเพลงดังต่อไปนี้

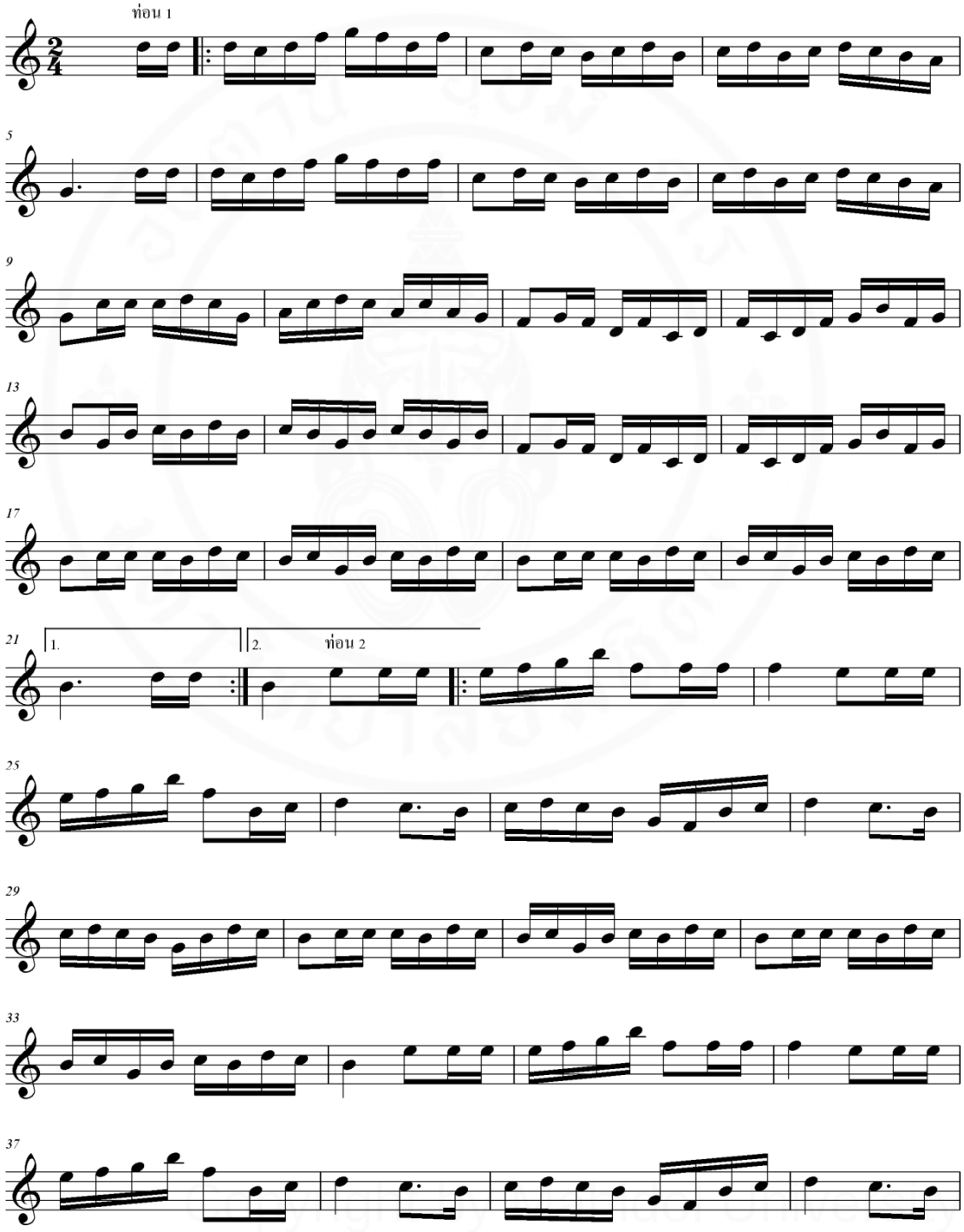
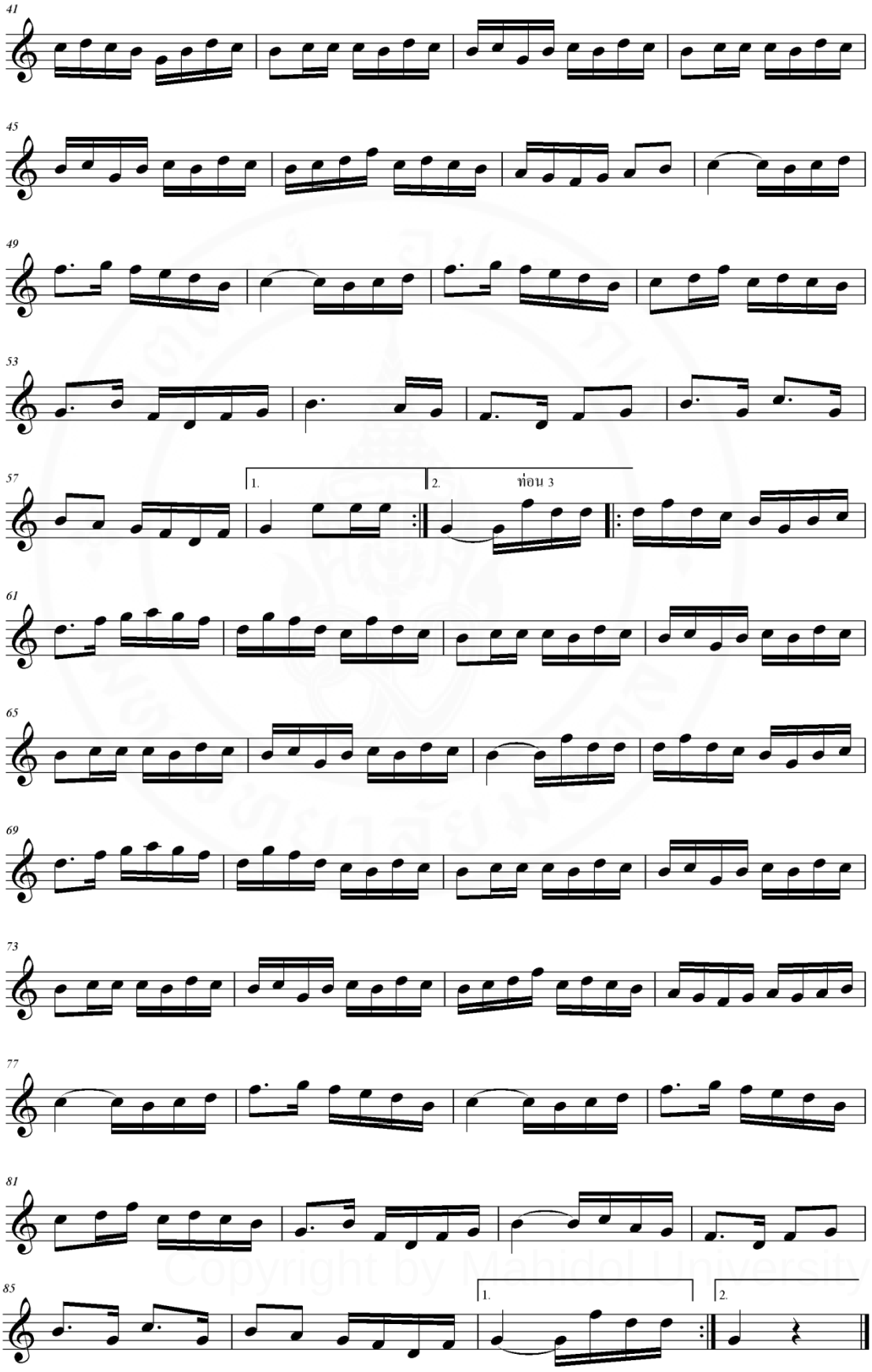
เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว

เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว เป็นเพลงบรรเลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนโดยเฉพาะการฟ้อนผีมด เพลงนี้ จะใช้บรรเลงขณะที่ร่างทรงกำลังดื่มน้ำมะพร้าวตามพิธี ภายหลังนิยมนำไปบรรเลงในการฟ้อนผีอื่น ๆ เช่นฟ้อนผีเม็ง ผีเจ้านาย ผีเจ้าบ้าน เป็นต้น ใช้หน้าทับพื้นเมือง อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว มีสองสำนวน สำนวนแรกมีโน้ตเพลง ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ผีมดกินน้ำมะพร้าว

สำนวนที่ 1

สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

Copyright by Mahidol University

ท่อน 1

(- - - -	- รำรำ	ดำรำฟ์ซ์	ฟ์รำ - ดำ	- รำดำท	ดำรำทดำ	รำทดำรำ	ดำทลซ)
- ดำดำดำ	รำดำซล	ดำรำดำล	ดำลซฟ	- ซฟร	ฟดรฟ	ดรฟซ	ทฟซท
- ซทดำ	ทรำทดำ	ฟซทดำ	ทซทฟ	- ซฟร	ฟดรฟ	ดรฟซ	ทฟซท
- ดำดำดำ	ทรำดำท	ดำซทดำ	ทรำดำท	- ดำดำดำ	ทรำดำท	ฟซทดำ	ทรำดำท

ท่อน 2

(- - - ม	- มมม	ฟซทฟ	- ฟฟฟ	- - - ม	- มมม	ฟซทฟ	- ทดำรำ
- - - ดำ	- - ทดำ	รำดำทซ	ฟทดำรำ	- - - ดำ	- - ทดำ	รำดำทซ	ทรำดำท
- ดำดำดำ	ทรำดำท	ดำซทดำ	ทรำดำท	- ดำดำดำ	ทรำดำท	ดำซทดำ	ทรำดำท)
ดำรำฟ์ดำ	รำดำทล	ซฟซล	- ท - ดำ	- ดำ - ดำ	ทดำรำฟ์	- - ซ์ฟ์	ม์รำทดำ
- ดำ - ดำ	ทดำรำฟ์	- - ซ์ฟ์	ม์รำทดำ	- รำฟ์ดำ	รำดำทซ	- - ทฟ	รฟซท
- ท - ท	ดำลซฟ	- - รฟ	- ซ - ท	- - ซดำ	- - ซท	- ล - ซ	ฟรฟซ

ท่อน 3

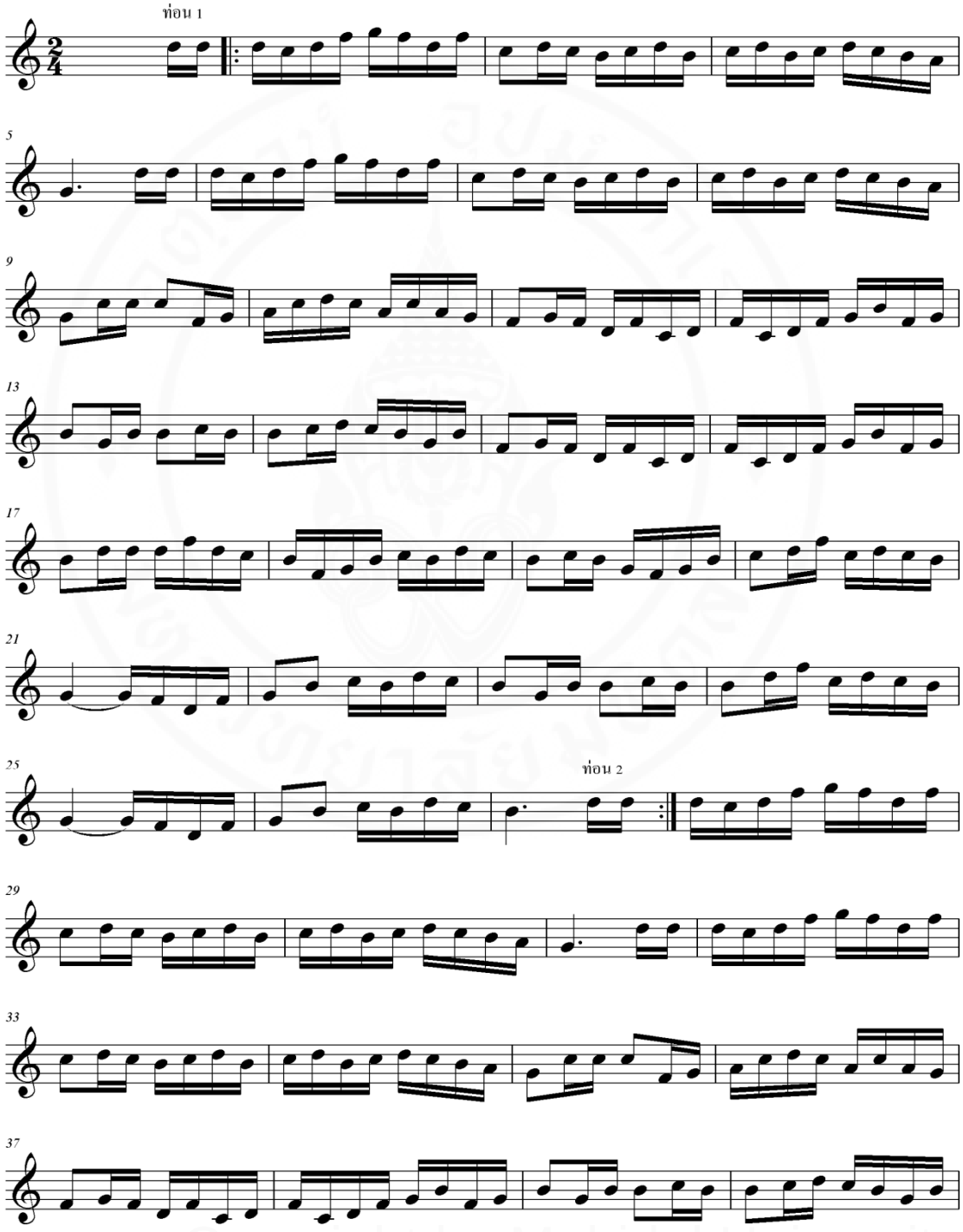
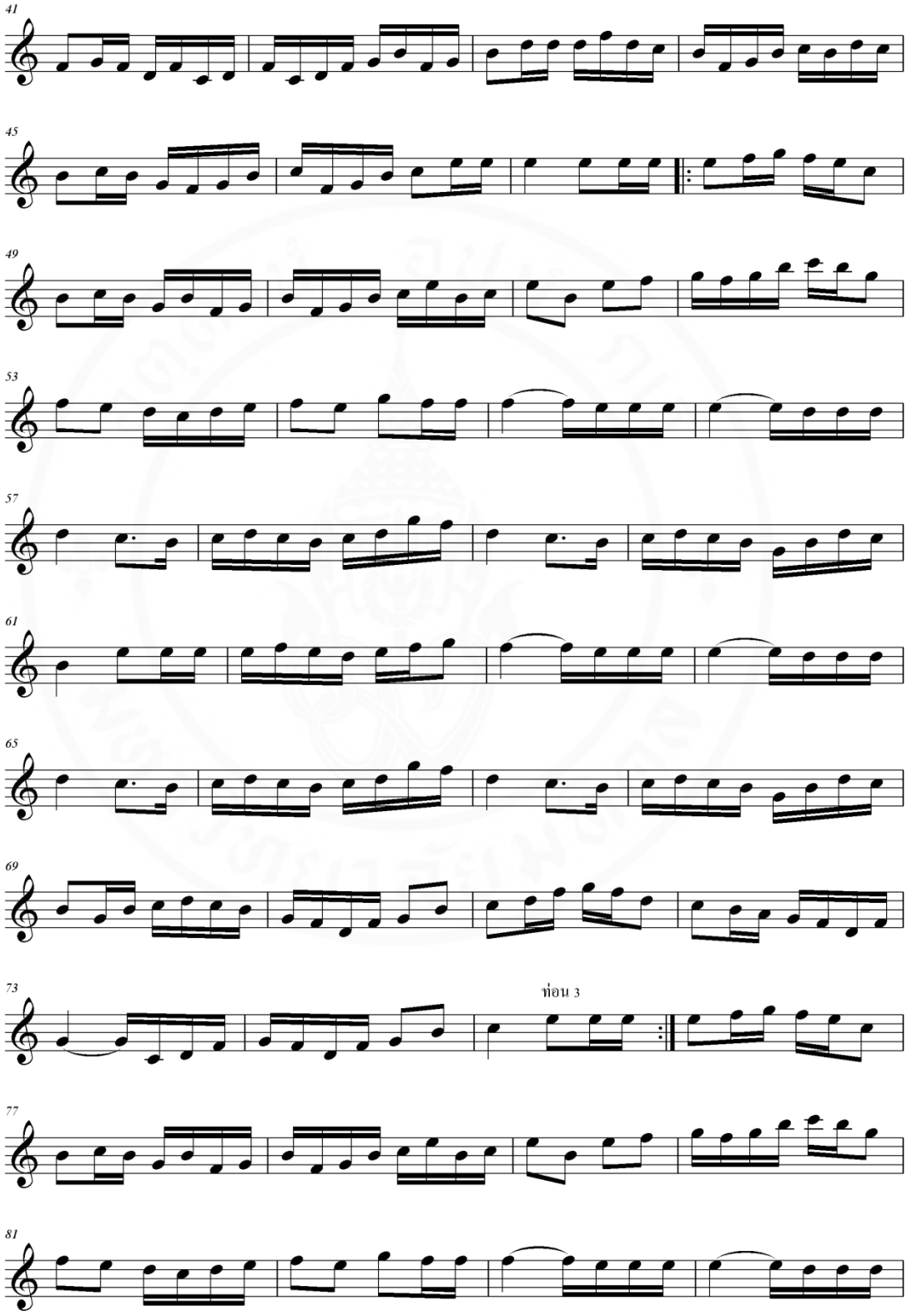
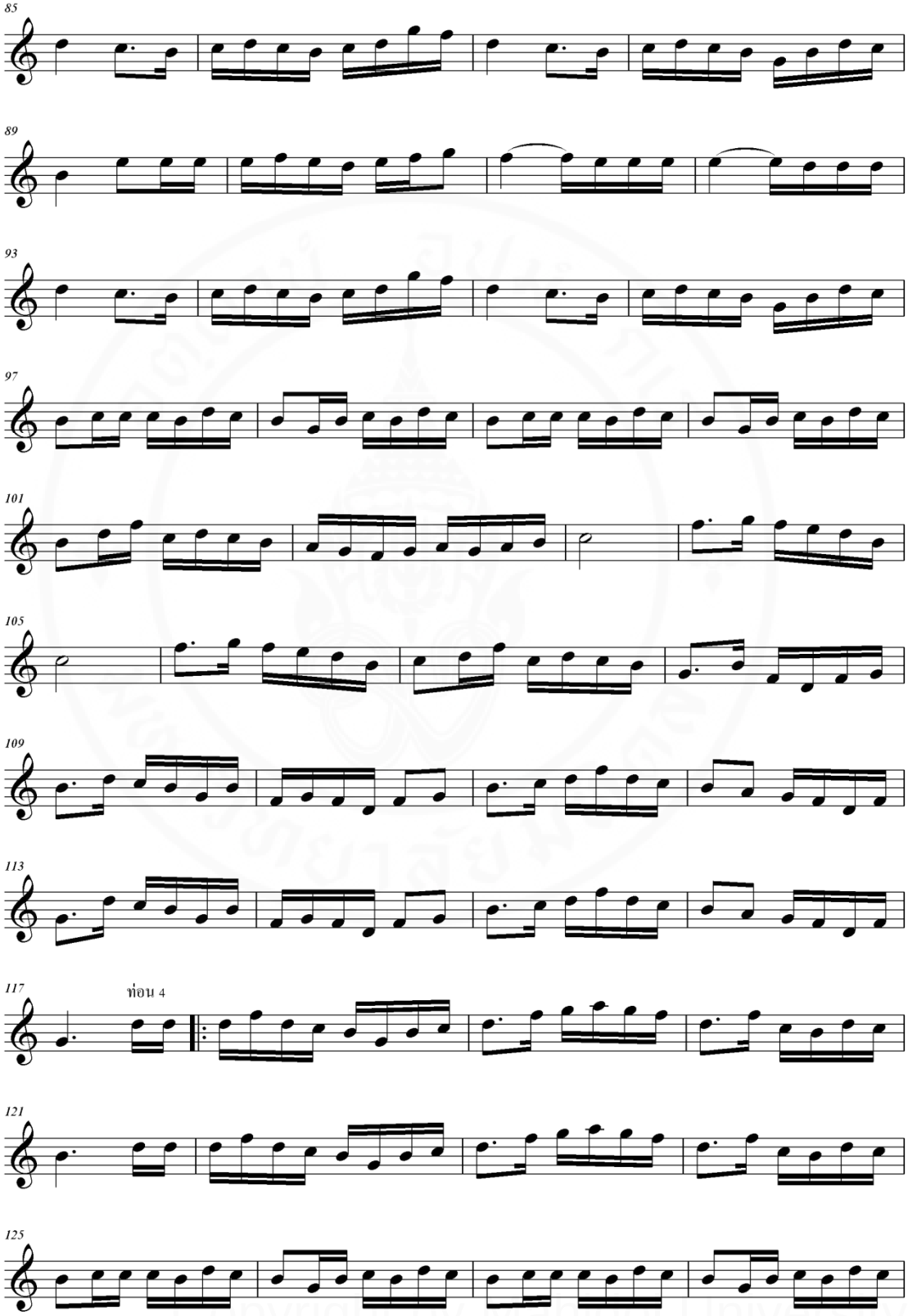
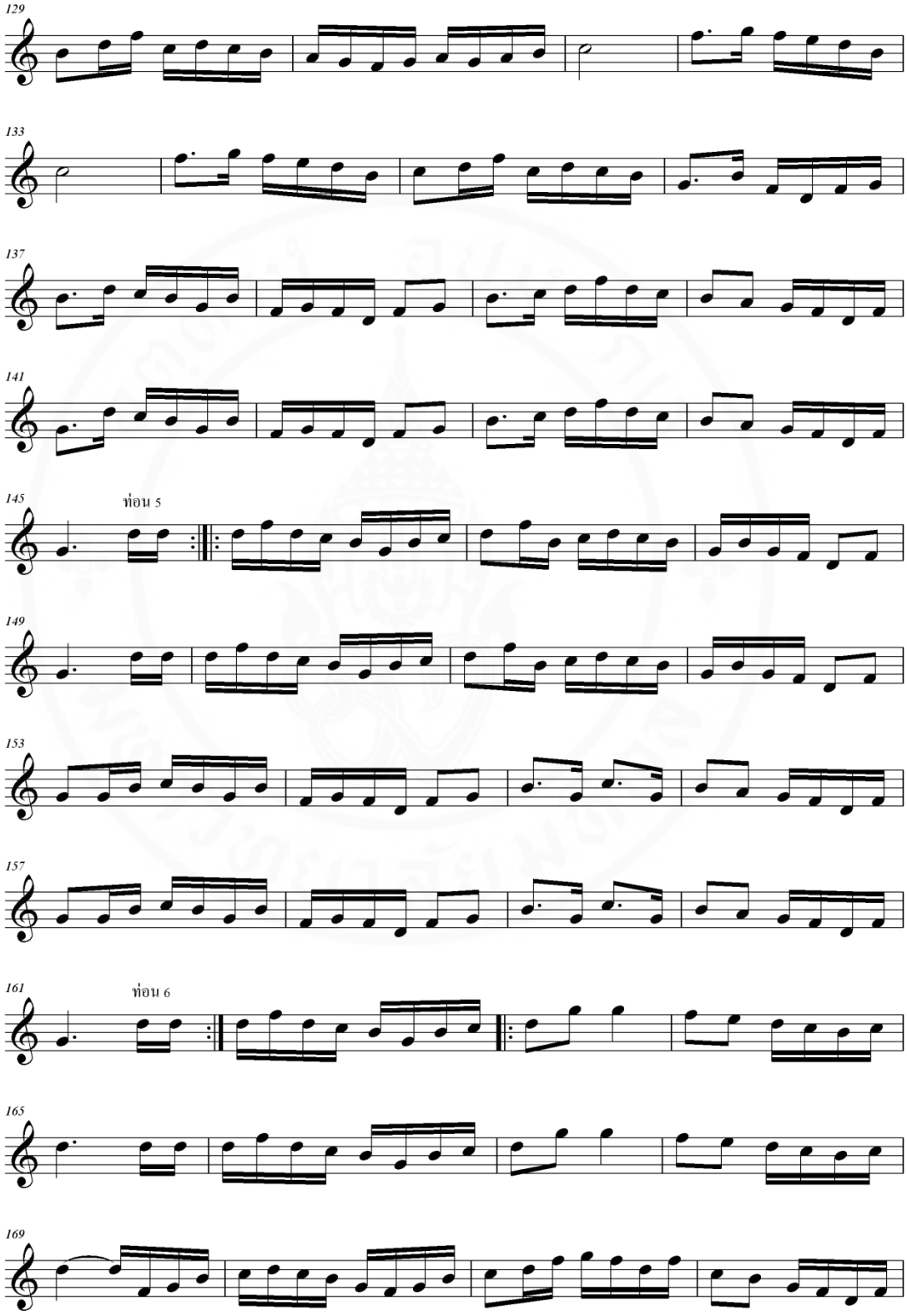
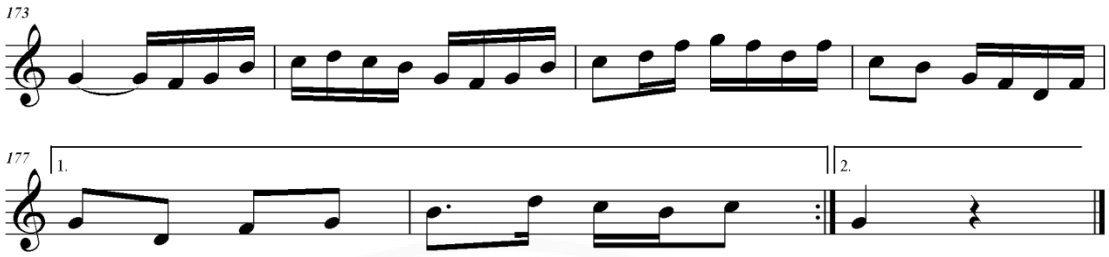
- - - -	ฟ์รำรำ	ฟ์รำดำท	ซทดำรำ	- - ฟ์ซ์	ล์ซ์ฟ์รำ	ซ์ฟ์รำดำ	ฟ์รำดำท
- ดำดำดำ	ทรำดำท	ฟซทดำ	ทรำดำท	- ดำดำดำ	ทรำดำท	ฟซทดำ	ทรำดำท
ดำรำฟ์ดำ	รำดำทล	ซฟซล	- ท - ดำ	- ดำ - ดำ	ทดำรำฟ์	- - ซ์ฟ์	ม์รำทดำ
- ดำ - ดำ	ทดำรำฟ์	- - ซ์ฟ์	ม์รำทดำ	- รำฟ์ดำ	รำดำทซ	- - ทฟ	รฟซท
- ท - ท	ดำลซฟ	- ร - ฟ	- ซ - ท	- - ซดำ	- - ซท	- ล - ซ	ฟรฟซ

สำนวนที่สอง เป็นสำนวนที่มีจำนวนท่อนถึง ๖ ท่อน ผู้วิจัยศึกษาจากภาคสนาม พบว่ามีคณะแห่ที่บรรเลงสำเนียงนี้ได้สองคณะ คือ คณะเชียงยืนและคณะหัวฝายสามัคคี มีโน้ตเพลงดังนี้

Copyright by Mahidol University

ผีมดกินน้ำมะพร้าว

สำนวนที่ 2

สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

ท่อน 1

(- - - -	- รำรำรำ	ดำรำฟำซำ	ฟำรำฟำดำ	- รำดำท	ดำรำ - ดำ	- ทดำรำ	ดำทลซ)
- ดำดำดำ	- ฟซล	ดำรำดำล	ดำลซฟ	- ซฟร	ฟดรฟ	ดรฟซ	ทฟซท
- ซทท	- ดทท	- ดำรำดำ	ทซทฟ	- ซฟร	ฟดรฟ	ดรฟซ	ทฟซท
- รำรำรำ	ฟำรำดำท	ฟซทดำ	ทรำดำท	- ดำทซ	ฟซทดำ	- รำฟำดำ	รำดำทซ
- - - -	ฟรฟซ	- ท - ดำ	ทรำดำท	-ซทท	- ดำทท	- รำฟำดำ	รำดำทซ
- - - -	ฟรฟซ	- ท - ดำ	ทรำดำท				

ท่อน 2

(- - - -	- รำรำรำ	ดำรำฟำซำ	ฟำรำฟำดำ	- รำดำท	ดำรำ - ดำ	- ทดำรำ	ดำทลซ)
- ดำดำดำ	- ฟซล	ดำรำดำล	ดำลซฟ	- ซฟร	ฟดรฟ	ดรฟซ	ทฟซท
- ซทท	- ดำทท	- ดำรำดำ	ทซทฟ	- ซฟร	ฟดรฟ	ดรฟซ	ทฟซท
- รำรำรำ	ฟำรำดำท	ฟซทดำ	ทรำดำท	- ดำทซ	ฟซทดำ	ฟซทดำ	- มำมำมำ
- - - มำ	- มำมำมำ	- ฟำซำฟ	มำดำ - ท	- ดำทซ	ทฟซท	ฟซทดำ	มำทดำมำ
- ท - ม	- ฟ - ซ	ฟซทดำ	ทซ - ฟ	-ม - ร	ดรมฟ	- ม - ซ	- ฟฟฟ
- - - -	มำมำมำมำ	- - - -	รำรำรำรำ	- - - ดำ	- - ทดำ	รำดำทดำ	รำซำฟำรำ
- - - ดำ	- - ทดำ	รำดำทซ	ทรำดำท	- - - มำ	- มำมำมำ	ฟำมำรำมำ	ฟำซำ - ฟ
- - - -	มำมำมำมำ	- - - -	รำรำรำรำ	- - - ดำ	- - ทดำ	รำดำทดำ	รำซำฟำรำ
- - - ดำ	- - ทดำ	รำดำทซ	ทรำดำท	- ซทดำ	รำดำทซ	ฟรฟซ	- ท - ดำ
- รำฟำซำ	ฟำรำ - ดำ	- ทลซ	ฟรฟซ	- - - -	ดรฟซ	ฟรฟซ	- ท - ดำ

ท่อน 3

- - - มำ	- มำมำมำ	- ฟำซำฟ	มำดำ - ท	- ดำทซ	ทฟซท	ฟซทดำ	มำทดำมำ
- ท - ม	- ฟ - ซ	ฟซทด	ทซ - ฟ	-ม - ร	ดรมฟ	- ม - ซ	- ฟฟฟ

- - - -	มมมมม	- - - -	รรรรร	- - - ด	- - ทด	รดทด	รซฟร
- - - ด	- - ทด	รดทซ	ทรดท	- - - ม	- มมมม	ฟมรมม	ฟซ - ฟ
- - - -	มมมมม	- - - -	รรรรร	- - - ด	- - ทด	รดทด	รซฟร
- - - ด	- - ทด	รดทซ	ทรดท	- ดดด	ทรดท	- ซทด	ทรดท
- ดดด	ทรดท	- ซทด	ทรดท	- รฟด	รดทล	ซฟซล	ซลทด
- - - -	- - - ฟ	- - ซฟ	มรทด	- - - -	- - - ฟ	- - ซฟ	มรทด
- รฟด	รดทซ	- - ทฟ	รฟซท	(- - รด	ทซทฟ	ซฟรฟ	- ซ - ท
- - ดร	ฟรดท	- ล - ซ	ฟรฟซ)				

ท่อน 4

(- - - -	- รรร	ฟรดท	ซทดร	- - ฟซ	ลซฟร	- - ฟด	ทรดท)
- ดดด	ทรดท	- ซทด	ทรดท	- ดดด	ทรดท	- ซทด	ทรดท
- รฟด	รดทล	ซฟซล	ซลทด	- - - -	- - - ฟ	- - ซฟ	มรทด
- - - -	- - - ฟ	- - ซฟ	มรทด	- รฟด	รดทซ	- - ทฟ	รฟซท
(- - รด	ทซทฟ	ซฟรฟ	- ซ - ท	- - ดร	ฟรดท	- ล - ซ	ฟรฟซ)

ท่อน 5

(- - - -	- รรร	ฟรดท	ซทดร	- ฟทด	รดทซ	ทซฟร	ดรฟซ)
(- ซทด	ทซทฟ	ซฟรฟ	- ซ - ท	- - ซด	- - ซท	- ล - ซ	ฟรฟซ)

ท่อน 6

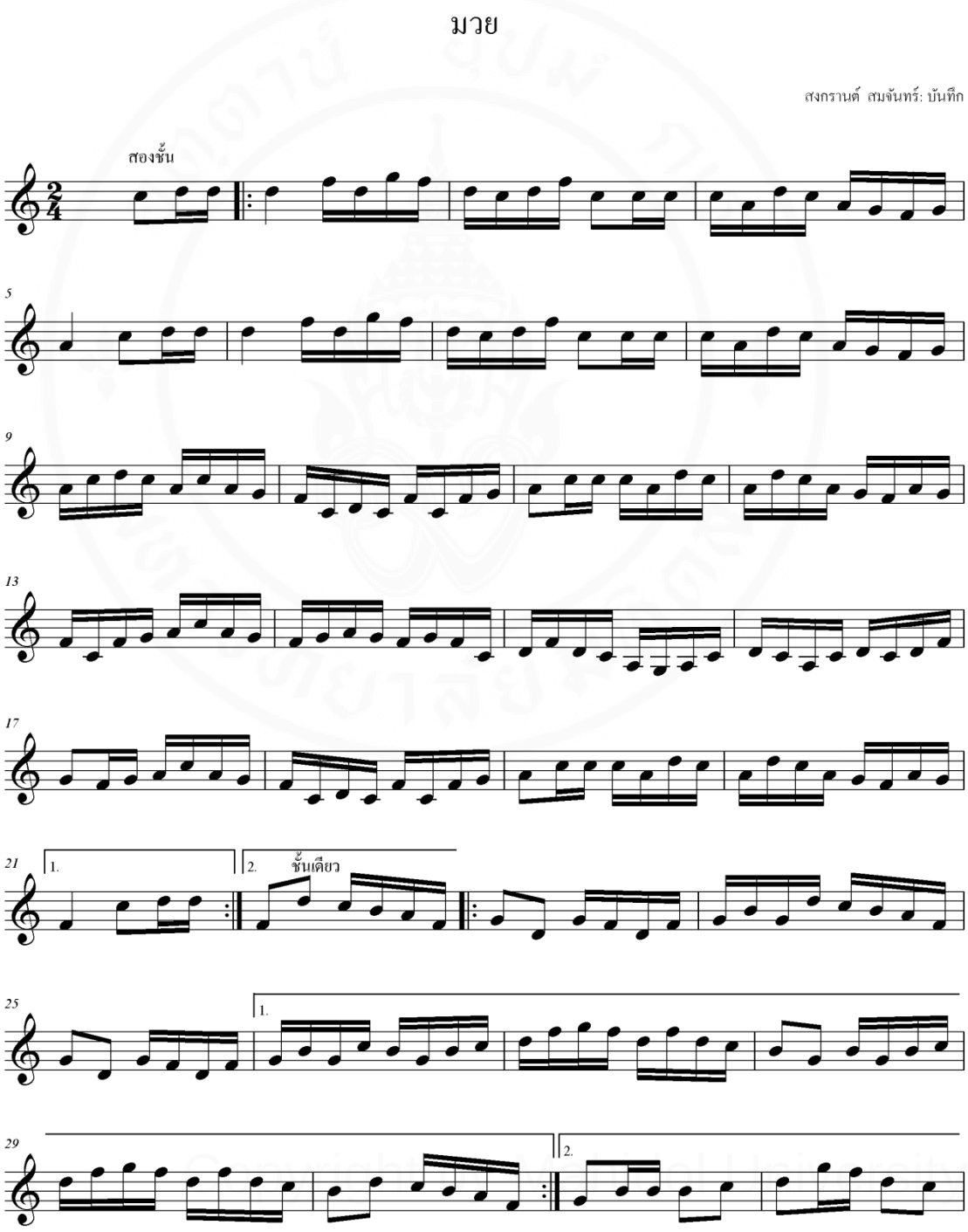
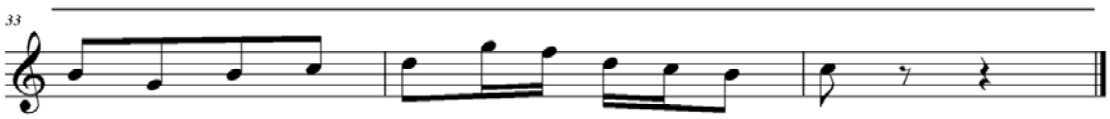
(- - - -	- รรร	ฟรดท	ซทดร	- ซซซ	- ฟ - -	- ม -ร	ดทดร)
(- - - -	ฟซทด	รดทซ	ฟซทด	- รฟซ	ฟรฟด	- ท - ซ	ฟรฟซ)

เที่ยวกลับ เปลี่ยนสี่ห้องแรกเป็น

- ร - ฟ	- ซ - ท	- - รด	ทด - ร

Copyright by Mahidol University

เพลงมวย

เพลงมวยนี้ในอัตราจังหวะสองชั้นลูกตกของเพลงตรงกับเพลงแขกบรเทศ โดยท่อนนี้เป็นท่อนที่ใช้ในการไหว้ครูมวย และท่อนเร็วเป็นท่อนที่ใช้ในการชกมวย นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงในการยกครูหรืองานศพได้ด้วย ใช้หน้าทับพื้นเมือง

สองชั้น

(- - - ด	- รรร	- - - ฟ	รซฟร	ดรฟด	- ด - ด	ฟรดล	ซฟซล)
ดˌรˌดˌล	ดˌลซฟ	ดรดฟ	ดฟซล	- ดˌ - ดˌ	ลรˌดˌล	รˌดˌลซ	ฟลซฟ
ดฟซล	ดˌลซฟ	ซลซฟ	ซฟดร	ฟรดล	ซลดˌรˌ	ดˌลดˌรˌ	ดˌรˌฟซ
- ฟซล	ดˌลซฟ	ดรดฟ	ดฟซล	- ดˌ - ดˌ	ลรˌดˌล	รˌดˌลซ	ฟลซฟ

ชั้นเดียว

- รˌ – ดˌ	ทลฟซ	- ร - ซ	ฟรฟซ	- - รˌดˌ	ทลฟซ	- ร - ซ	ฟรฟซ
ทททท	ซทดˌรˌ	- ซฟร	ฟรดท	- ซ - ท	ซทดˌรˌ	ฟซฟร	ฟรดท

จบเพลงให้ทอดลงและเปลี่ยนบรรทัดสุดท้ายเป็น

- ทททท	- ดˌ - รˌ	- ซฟร	- ดˌ - ท	- ซ - ท	- ดˌ - รˌ	- ซฟร	ดˌท - ดˌ

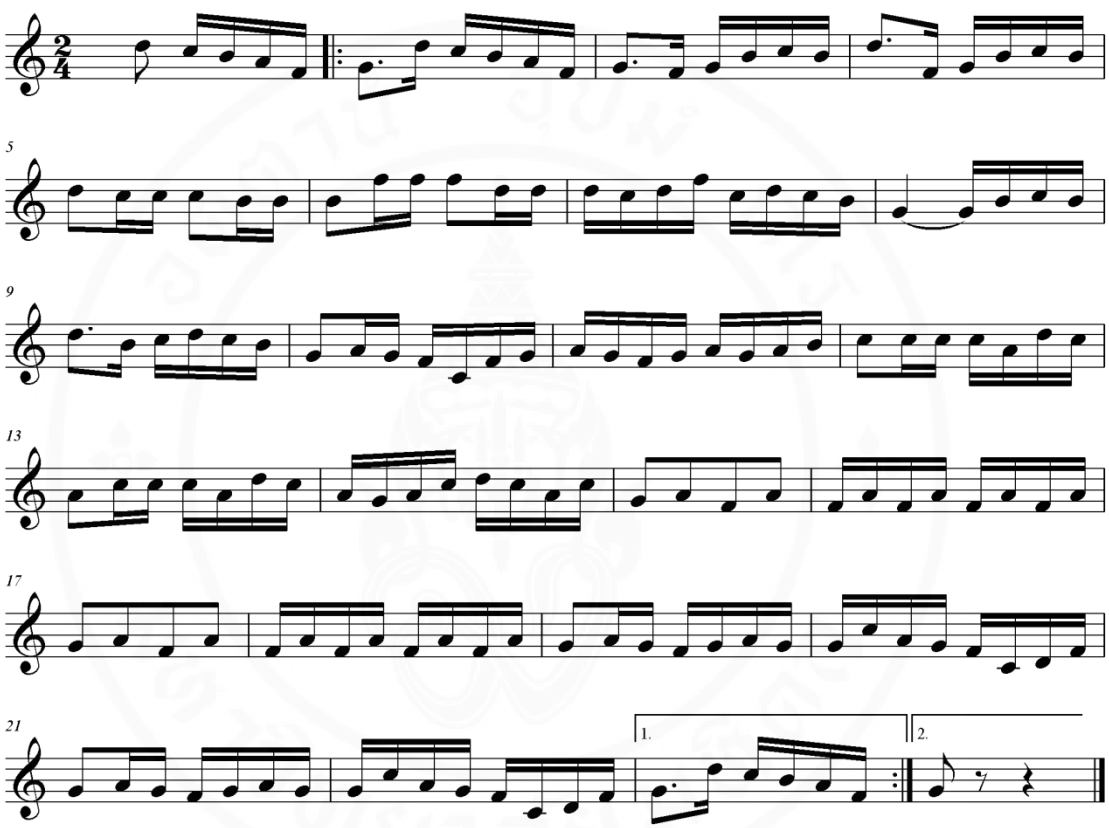
เพลงผีมดห้อยผ้า

เพลงผีมดห้อยผ้า เป็นเพลงบรรเลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนผี อัตราจังหวะชั้นเดียวมีสองสำนวน สำนวนแรกที่นำเสนอเป็นสำนวนที่บรรเลงโดยทั่วไปในวงดนตรีล้านนาต่างๆ ส่วนสำนวนที่สองนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาจากฐานข้อมูลเสียงดนตรีล้านนาของอาจารย์ Gerald P. Dyck ที่ได้บันทึกเสียงการบรรเลงวงพาทย์ค้องของคณะเชียงยืน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ราวปี พ.ศ. ๒๕๑๒ ซึ่งจากการศึกษาพบว่ามีท่วงทำนองที่แตกต่างกันกับที่บรรเลงทั่วไป กล่าวคือ มีท่อนนำและท่อนเนื้อของเพลง ลักษณะท่วงทำนองคล้ายกับเพลงลงข่วงที่ใช้ในการฟ้อนผีเช่นกัน มีโน้ตทั้งสองสำนวน ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ผีมดห้อยผ้า

สำนวนที่ 1

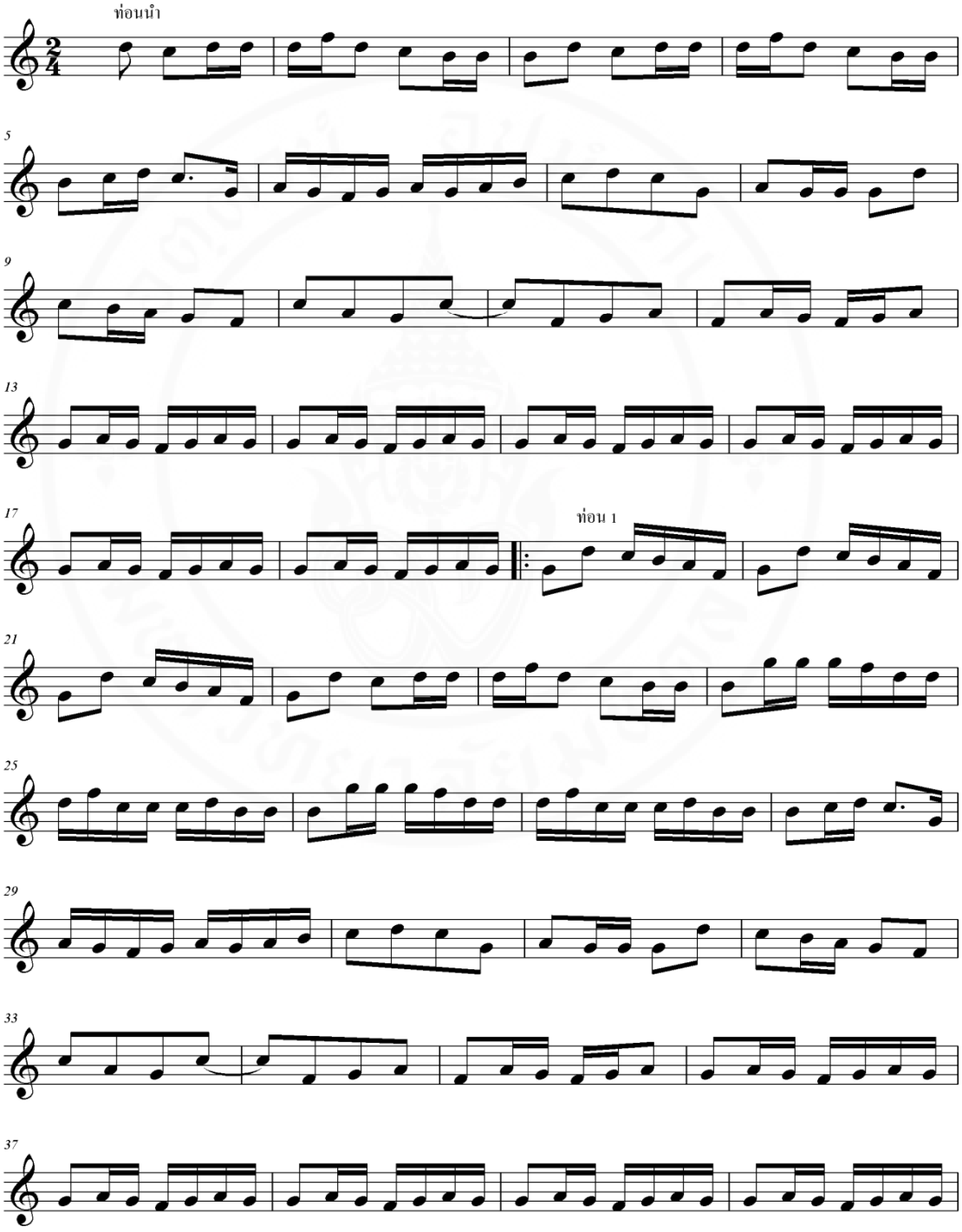
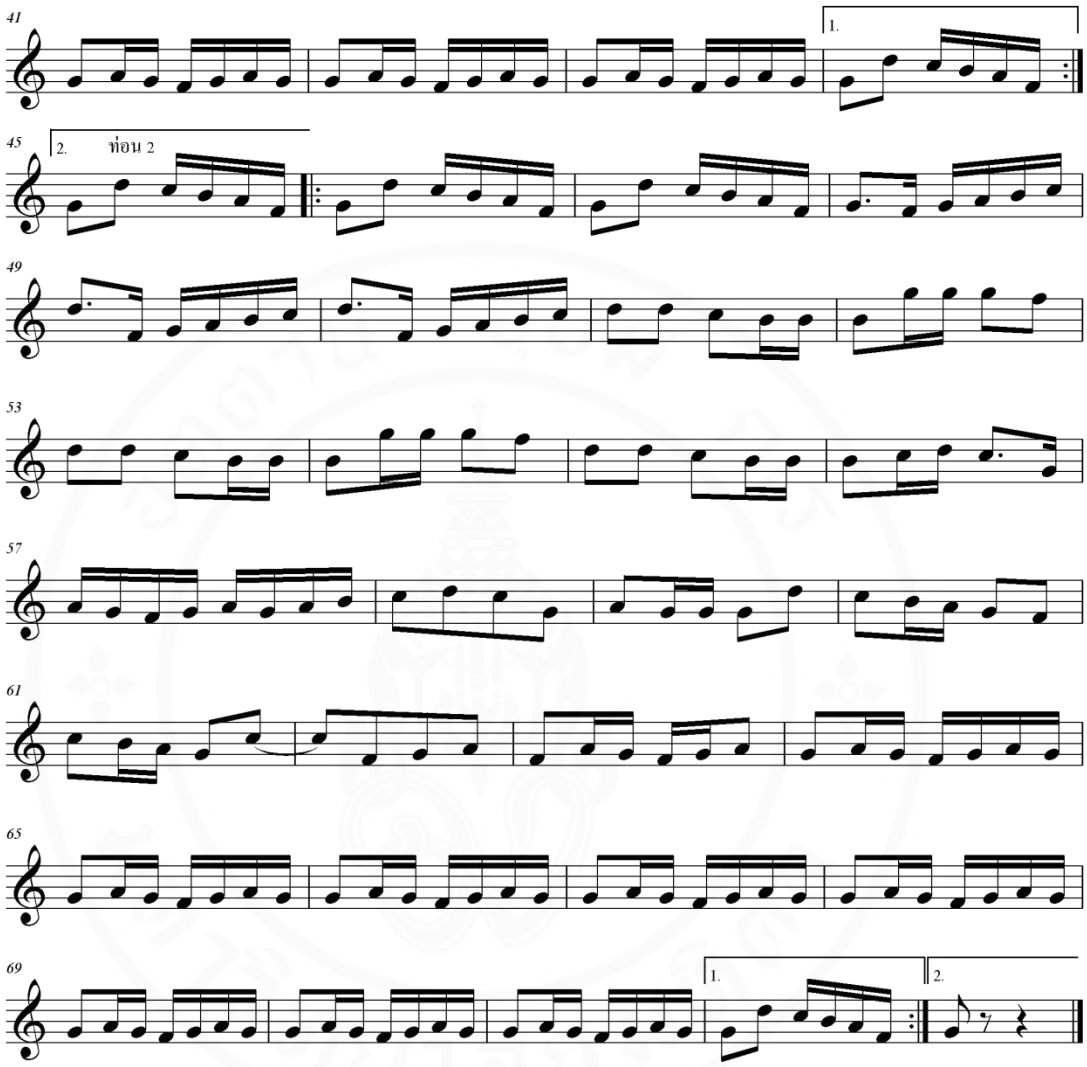
สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

สำนวนแรก

- รำ - ดำ	ทลฟซ	- - รำดำ	ทลฟซ	- - ฟซ	ทดำทรำ	- - ฟซ	ทดำทรำ
ดดดด	ทททท	ฟฟฟฟ	รรรร	ดรฟด	รดทซ	- ซ - ซ	ทดำทรำ
- - ทดำ	รำดำทซ	ดำลซฟ	ดฟซล	ซฟซล	ซลทดำ	- ดำดำดำ	ลรำดำล
- ดำดำดำ	ลรำดำล	ซลดำรำ	ดำลดำซ	- ล - ฟ	- ล - ฟ	ลฟลฟ	ลฟลซ
- ล - ฟ	- ล - ฟ	ลฟลฟ	ลฟลซ	- ลซฟ	ซลซซ	ดำลซฟ	ดรฟซ
- ลซฟ	ซลซซ	ดำลซฟ	ดรฟซ				

Copyright by Mahidol University

ผีมดห้อยผ้า

สำนวนที่ 2

คณะเชียงยืน พ.ศ. 2512 จากฐานข้อมูลเสียงของ Gerald P. Dyck
สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

Copyright by Mahidol University

สำนวนที่สอง

ท่อนนำ

- รำ – ดำ	- รำรำรำ	ฟรำ – ดำ	- ททท	- รำ – ดำ	- รำรำรำ	ฟรำ – ดำ	- ททท
- ดำรำดำ	- - ซล	ซฟซล	ซลทดำ	- รำ – ดำ	- ซ – ล	- ซซซ	- รำ – ดำ
- ทลซ	- ฟ – ดำ	- ล – ซ	- ดำ - -	- ฟ – ซ	- ล – ฟ	- ลซฟ	ซล – ซ
- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ
- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ				

Copyright by Mahidol University

ท่อน 1

- รำ – ดำ	ทลฟซ	- รำ – ดำ	ทลฟซ	- รำ – ดำ	ทลฟซ	- รำ – ดำ	- รำรำรำ
ฟำรำ – ดำ	- ททท	- ซ๋ซ๋ซ๋	ฟำรำรำ	ฟำด๋ด๋ด๋	รำทททท	- ซ๋ซ๋ซ๋	ฟำรำรำ
ฟำด๋ด๋ด๋	รำทททท	- ด๋รำด๋	- - ซล	ซฟซล	ซลทด๋	- รำ – ดำ	- ซ – ล
- ซซซ	- รำ – ดำ	- ทลซ	- ฟ – ดำ	- ทลซ	- ดำ - -	- ฟ – ซ	- ล – ฟ
- ลซฟ	ซล – ซ	- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ
- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ
- ลซฟ	ซลซซ						

ท่อน 2

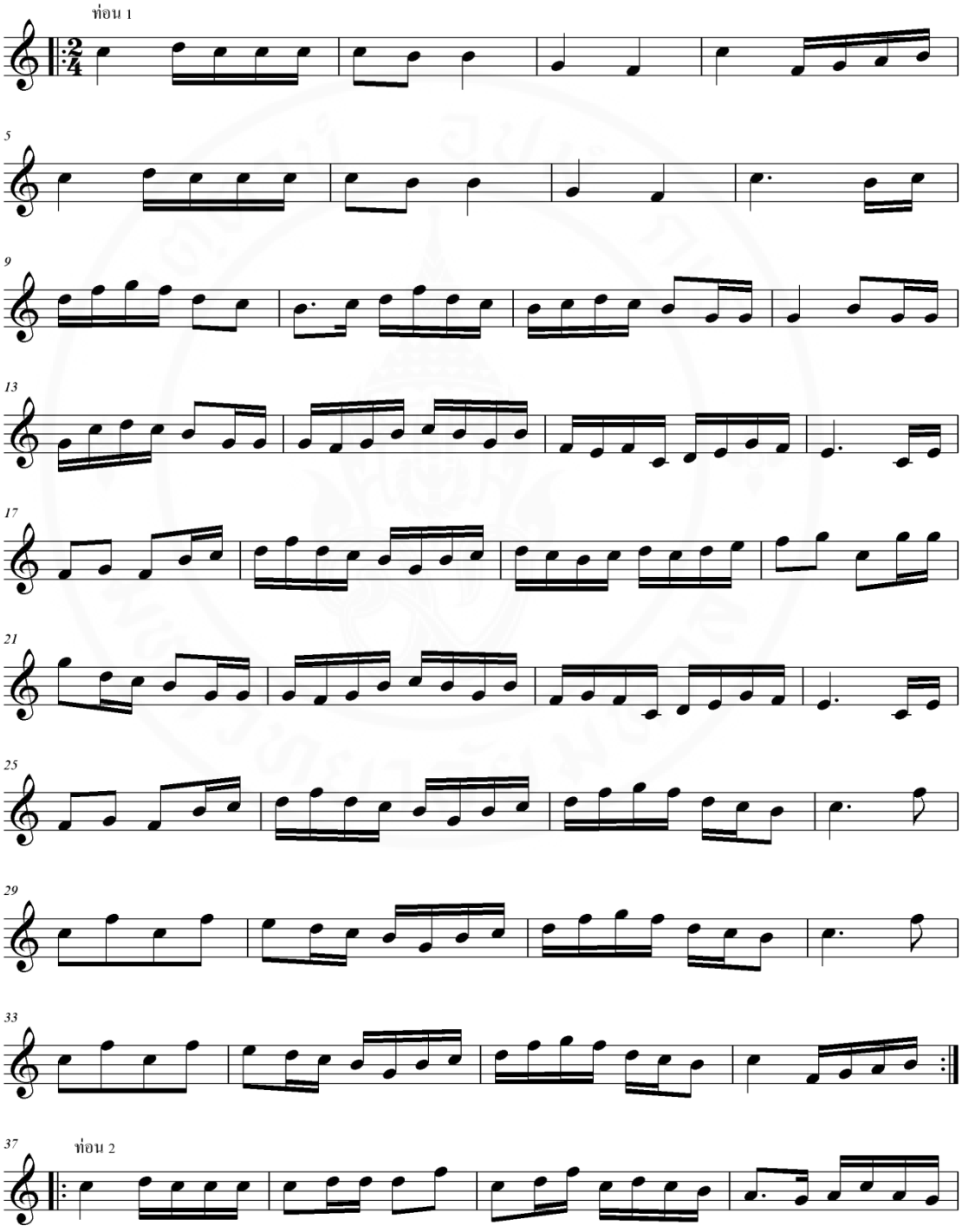
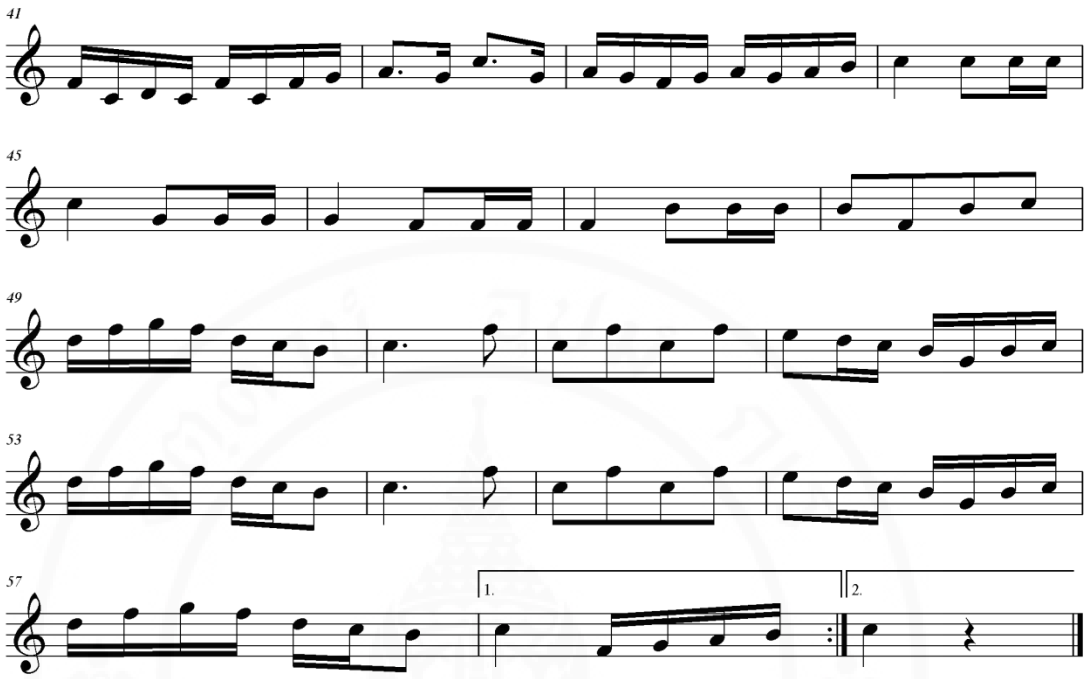
- รำ – ดำ	ทลฟซ	- รำ – ดำ	ทลฟซ	- รำ – ดำ	ทลฟซ	- - ฟซ	ลทด๋รำ
- - ฟซ	ลทด๋รำ	- - ฟซ	ลทด๋รำ	- รำ – ดำ	- ทททท	- ซซซ	- ฟ๋ – รำ
- รำ – ดำ	- ทททท	- ซซซ	- ฟ๋ – รำ	- รำ – ดำ	- ทททท	- ด๋รำด๋	- - ซล
ซฟซล	ซลทด๋	- รำ – ดำ	- ซ – ล	- ซซซ	- รำ – ดำ	- ทลซ	- ฟ – ดำ
- ทลซ	- ดำ - -	- ฟ – ซ	- ล – ฟ	- ลซฟ	ซล – ซ	- ลซฟ	ซลซซ
- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ
- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ	- ลซฟ	ซลซซ		

เพลงฉัตร

เพลงฉัตรเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่ามีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งคือ เพลงเชิญผี ปรากฏในฐานข้อมูลเสียงดนตรีล้านนาของอาจารย์ Gerald P. Dyck ที่ได้บันทึกเสียงเพลงแห่ของคณะเชียงยืนเมื่อราว พ.ศ. 2512-2516 แต่เดิมใช้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งเท่านั้น ปัจจุบันสามารถบรรเลงได้หลากหลายมากขึ้น

Copyright by Mahidol University

ฉัตร

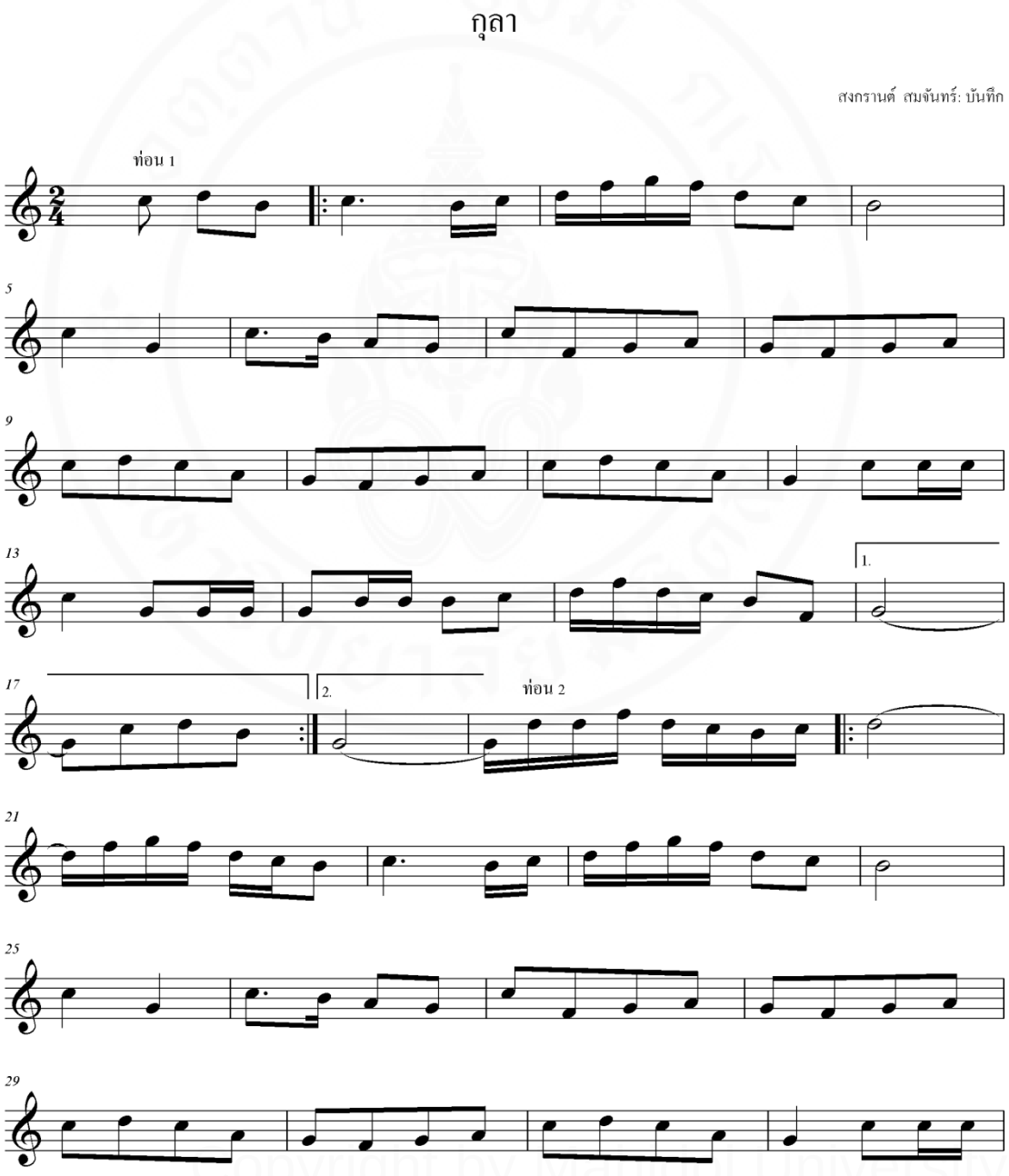
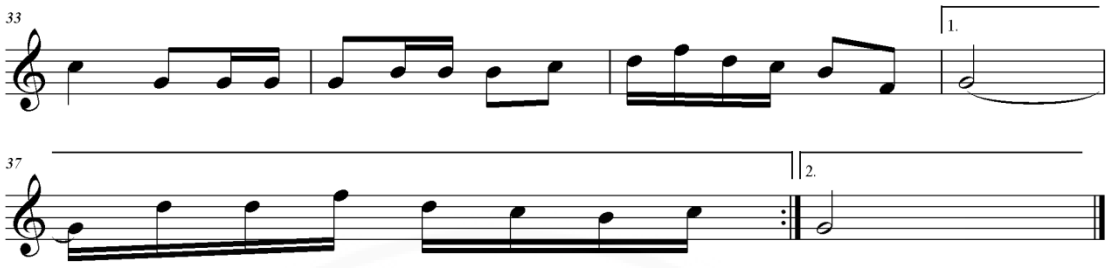
สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

Copyright by Mahidol University

ท่อน 1

- - - -	- - - ด	- - - ร	- ดดด	- ท - ท	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ด
- - - ฟ	ซลทด	- - - ร	- ดดด	- ท - ท	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ด
- - - -	- ทดร	- ซฟด	- ด - ท	- - ดร	ฟรดท	ดรดท	- ซซซ
- - - ซ	- ซซซ	ดรดท	- ซซซ	ฟซทด	ทซทฟ	ซฟดร	มซฟม
- - - -	- ดมฟ	- ซ - ฟ	- ทดร	ฟรดท	ซทดร	ดทดร	ดรมฟ
- ซ - ด	- ซซซ	ดรดท	- ซซซ	ฟซทด	ทซทฟ	ซฟดร	มซฟม
- - - -	- ดมฟ	- ซ - ฟ	- ทดร	ฟรดท	ซทดร	ฟซฟร	ดท - ด
(- - - -	- ฟ - ด	- ฟ - ด	- ฟ - ม	- รดท	ซทดร	ฟซฟร	ดท - ด)

ท่อน 2

- - - ฟ	ซลทด	- - - ร	- ดดด	- รรร	- ฟ - ด	- รฟด	รดทล
- - ซล	ดลซฟ	ดรดฟ	ดฟซล	- - ซด	- - ซล	ซฟซล	- ท - ด
- - - ด	- ดดด	- - - ซ	- ซซซ	- - - ฟ	- ฟฟฟ	- - - ท	- ททท
- ซ - ท	- ด - ร	ฟซฟร	ดท - ด	(- - - -	- ฟ - ด	- ฟ - ด	- ฟ - ม
- รดท	ซทดร	ฟซฟร	ดท - ด)				

เพลงกุลา

เพลงกุลาเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น คำว่ากุลาหมายถึงแขกขาว เพลงนี้มีอีกชื่อหนึ่งคือ เพลงกินข้าว ปรากฏในฐานข้อมูลเสียงดนตรีล้านนาของอาจารย์ Gerald P. Dyck ที่ได้บันทึกเสียงเพลงแห่ของคณะเชียงยืนเมื่อราว พ.ศ. 2512-2516 แต่เดิมใช้เฉพาะในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ปัจจุบันใช้บรรเลงหลากหลายโอกาสมากขึ้น

Copyright by Mahidol University

ท่อน 1

- - - -	- - - -	- ด ำ - ร ำ	- - ทด ำ	- - - -	- ทด ำร ำ	ฟ ซ ำฟ ร ำ	- ด ำ - ท
- - - -	- - - ด ำ	- - - ซ	- - - ด ำ	- - ทล	- ซ - ด ำ	- ฟ - ซ	- ล - ซ
- ฟ - ซ	- ล - ด ำ	- ร ำ - ด ำ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ด ำ	- ร ำ - ด ำ	- ล - ซ
- - - ด ำ	- ด ำด ำด ำ	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ท ท ท	- ด ำ - ร ำ	ฟ ร ำด ท	- ฟ - ซ

ท่อน 2

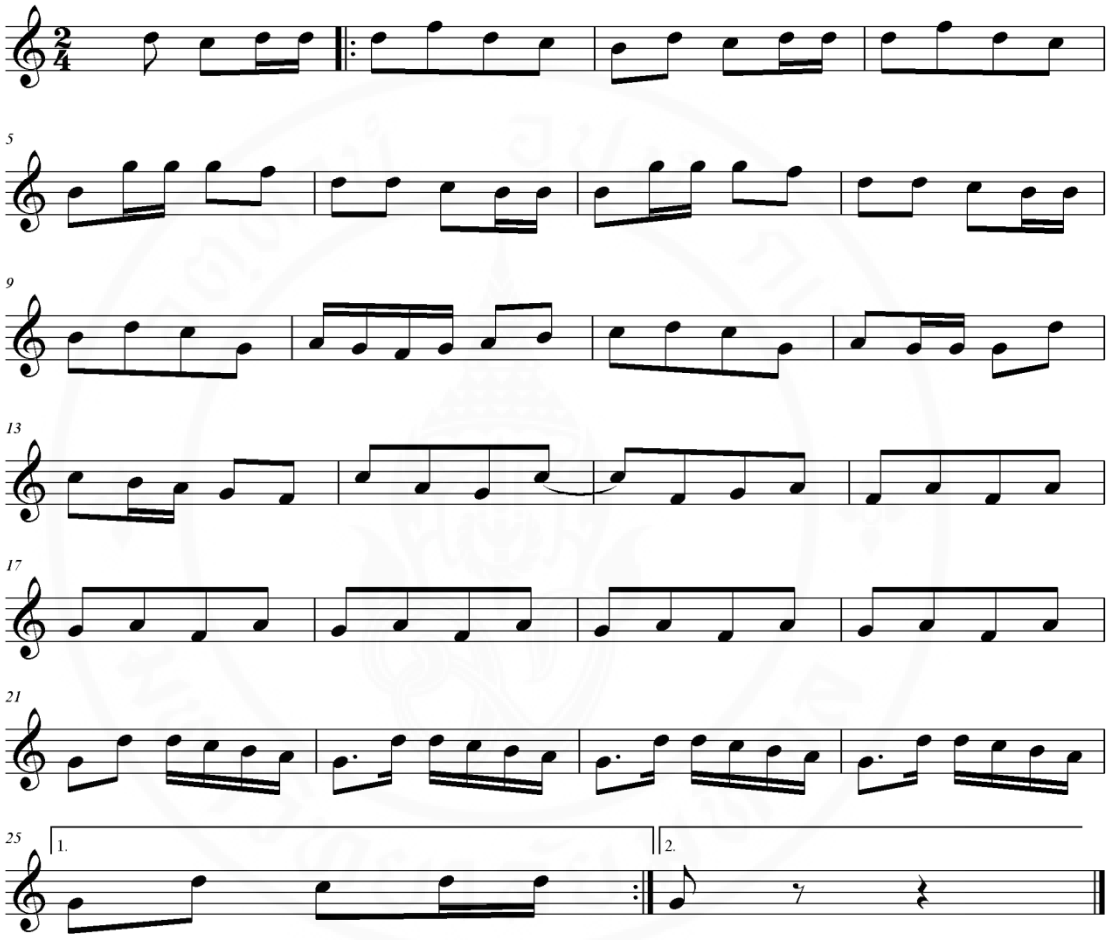
- - - -	- - - -	ร ำร ำฟ ร ำ	ด ท ด ำร ำ	- - - -	- - - -	ฟ ซ ำฟ ร ำ	ด ท - ด ำ
- - - -	- ทด ำร ำ	ฟ ซ ำฟ ร ำ	- ด ำ - ท	- - - -	- - - ด ำ	- - - ซ	- - - ด ำ
- - ทล	- ซ - ด ำ	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ด ำ	- ร ำ - ด ำ	- ล - ซ
- ฟ - ซ	- ล - ด ำ	- ร ำ - ด ำ	- ล - ซ	- - - ด ำ	- ด ำด ำด ำ	- - - ซ	- ซ ซ ซ
- ท ท ท	- ด ำ - ร ำ	ฟ ร ำด ท	- ฟ - ซ				

เพลงลงข่วง

เพลงลงข่วงหรือผีมดลงข่วง เป็นเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยมีเนื้อเพลงคล้ายคลึงกันกับเพลงเร็วเชิญผีในปี่พาทย์มอญ เป็นเพลงประจำพิธีฟ้อนผี ปัจจุบันสามารถนำมาบรรเลงในหลายวาระโอกาสมากขึ้น

Copyright by Mahidol University

ลงข่วง

สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

- รำ - ดำ	- รำ - ฟำ	- รำ - ดำ	- ททท	- รำ - ดำ	- รำ - ฟำ	- รำ - ดำ	- ททท
- ฟำฟำฟำ	- รำรำรำ	- ดำดำดำ	- ทำทำทำ	- ฟำฟำฟำ	- รำรำรำ	- ดำดำดำ	- ทำทำทำ
- รำ - ดำ	- ซ - ล	ซฟซล	- ท - ดำ	- รำ - ดำ	- ซ - ล	- ซซซ	- รำ - ดำ
- ล - ซ	- ฟ - ดำ	- ล - ซ	- ดำ - -	- ฟ - ซ	- ล - ฟ	- ลซฟ	ซล - ซ
- ล - ฟ	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ล - ซ
- รำ - รำ	- ดำทซ	- รำ - รำ	- ดำทซ	- รำ - รำ	- ดำทซ	- รำ - รำ	- ดำทซ

** บรรทัดที่ 4 และ 5 สามารถบรรเลงซ้ำหลายเที่ยวได้

Copyright by Mahidol University

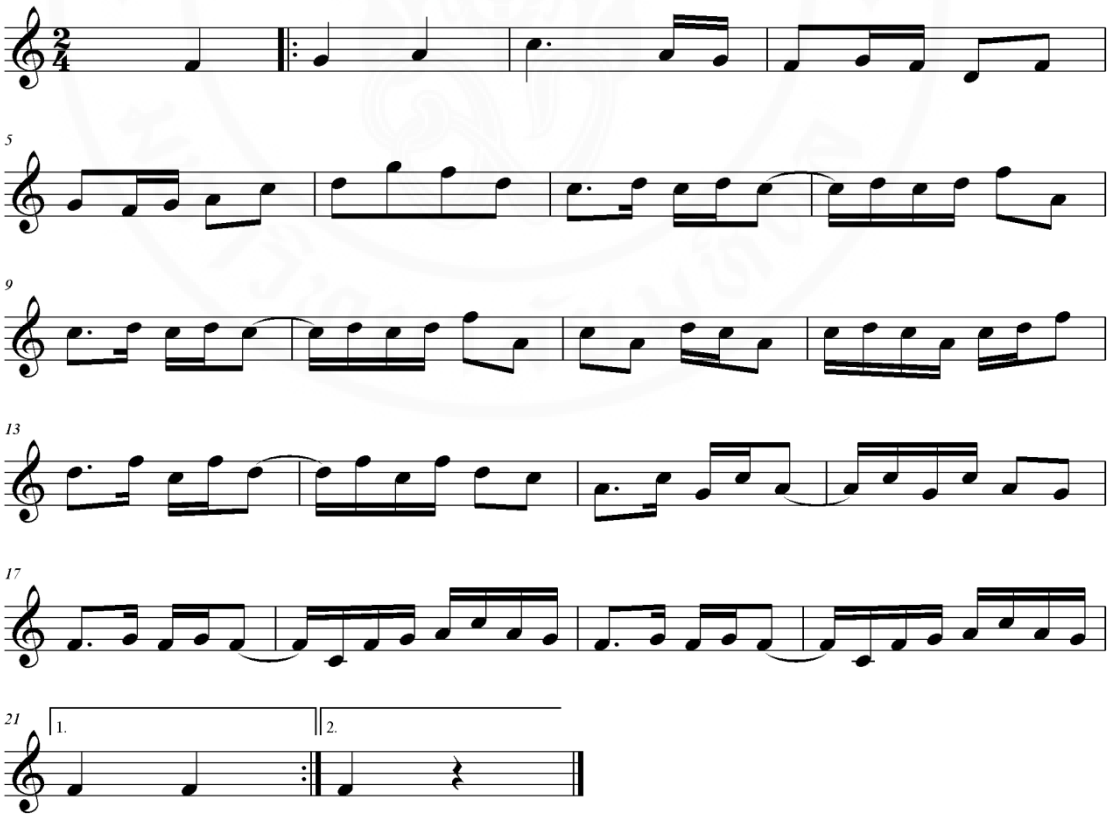
2. เพลงแห่สำหรับงานศพ

เพลงแห่ในงานศพเป็นเพลงที่หยิบยืมมาจากดนตรีไทย นอกจากเพลงทำนองโศกทั่วไปแล้ว ผู้วิจัยขอนำเสนอเพลงเกร็ดในดนตรีไทยและเพลงพื้นเมืองอื่นๆ ที่วงพาทย์ค้องนำมาใช้บรรเลงสำหรับงานศพบางส่วน ดังนี้

เพลงทยอยญวน

เพลงทยอยญวนเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น เดิมเรียกว่าเพลงกระเหรี่ยงไกวเปล ใช้บรรเลงและขับร้องในการแสดงทั่วไป (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๐, หน้า ๕๕)

ทยอยญวน

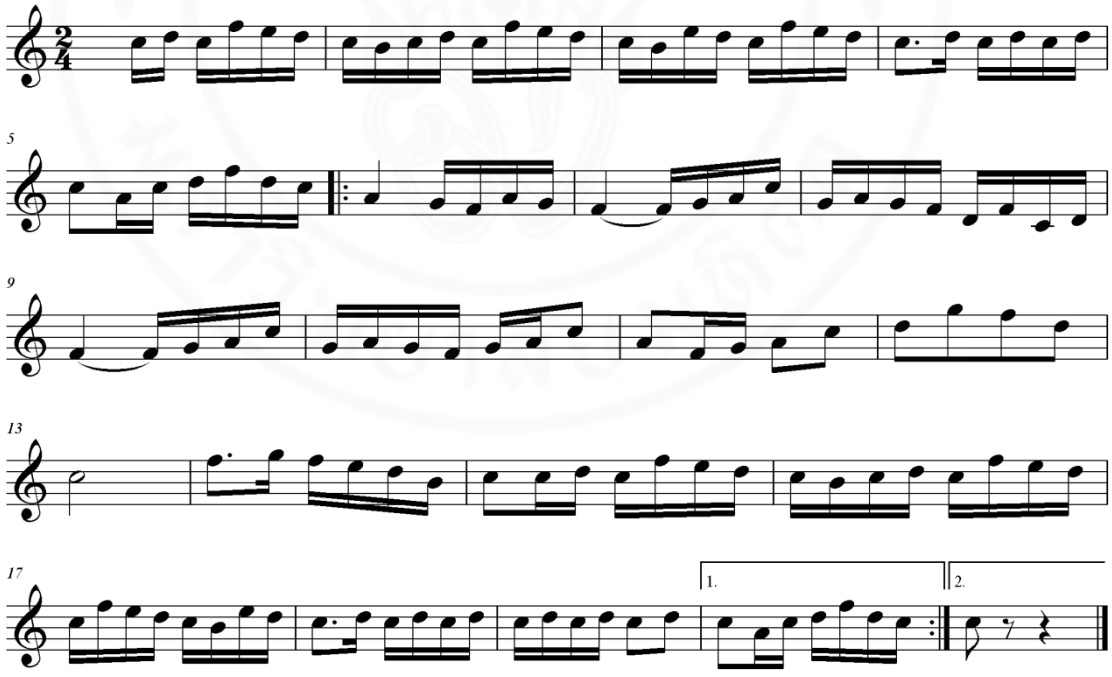
สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

Copyright by Mahidol University

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - -	- ลซฟ	- ซฟร	- ฟ - ซ
- ฟซล	- ด - ร	- ซ - ฟ	- ร - ด	- - รด	รด - -	รดรฟ	- ล - ด
- - รด	รด - -	รดรฟ	- ล - ด	- ล - ร	ดล - ด	รดลด	รฟ - ร
- - ฟด	ฟร - -	ฟดฟร	- ด - ล	- - ดซ	ดล - -	ดรดล	- ซ - ฟ
- - ซฟ	ซฟ - -	ดฟซล	ดลซฟ	- - ซฟ	ซฟ - -	ดฟซล	ดลซฟ

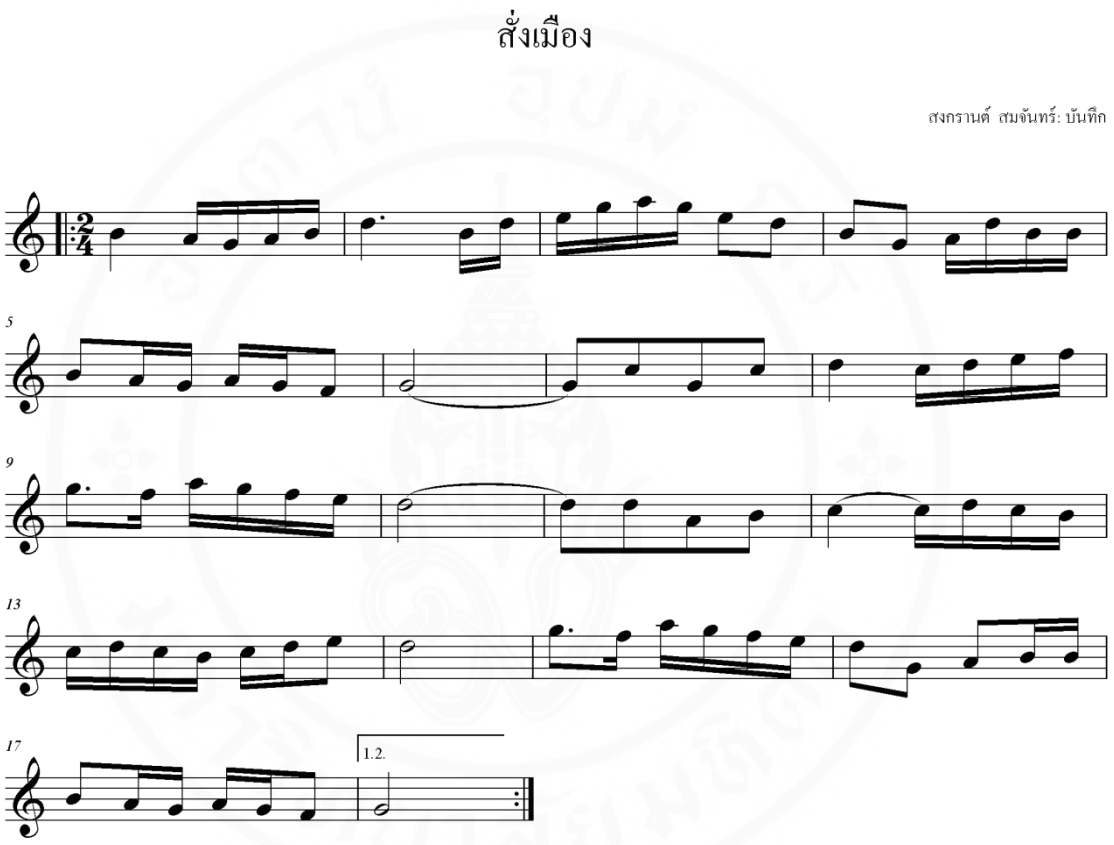
เพลงตะนาวแปลง

เพลงตะนาวแปลงเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น

ตะนาวแปลง

สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

- ดรด	ฟมรด	ทดรด	ฟมรด	ทมรด	ฟมรด	- - รด	รดรด
- ลดร	ฟรดล	- - - ซ	ฟลซฟ	- - - -	ซลดซ	ลซฟร	ฟดรฟ
- - - -	ซลดซ	ลซฟซ	ลด - ล	- ฟซล	- ด - ร	- ซ - ฟ	- ร - ด
- - - -	- - - ฟ	- - ซฟ	มรทด	- ดรด	ฟมรด	ทดรด	ฟมรด
ฟมรด	ทมรด	ฟมรด	ทมรด	- - รด	รดรด	รดรด	- ร - ด

เพลงสั่งเมือง

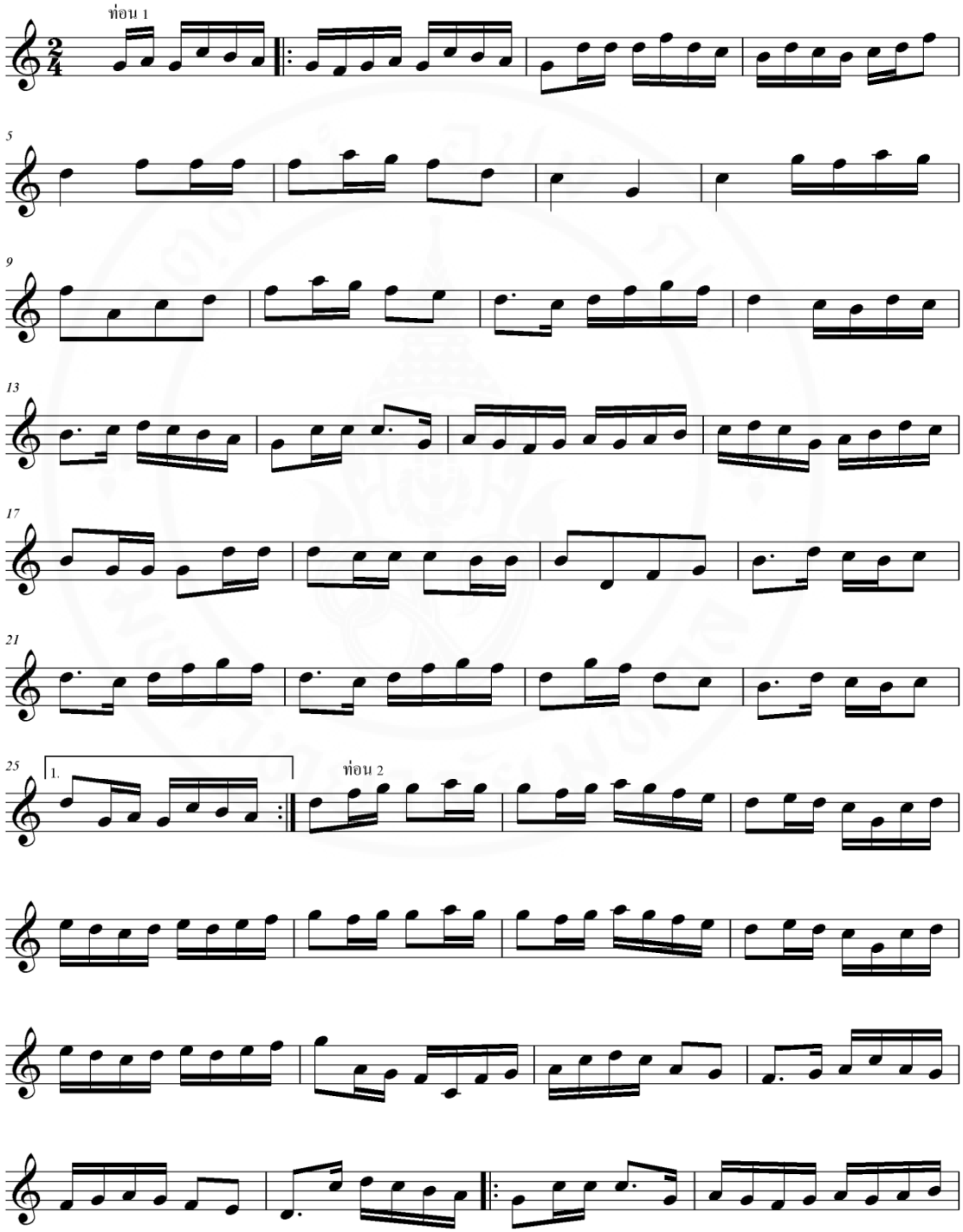
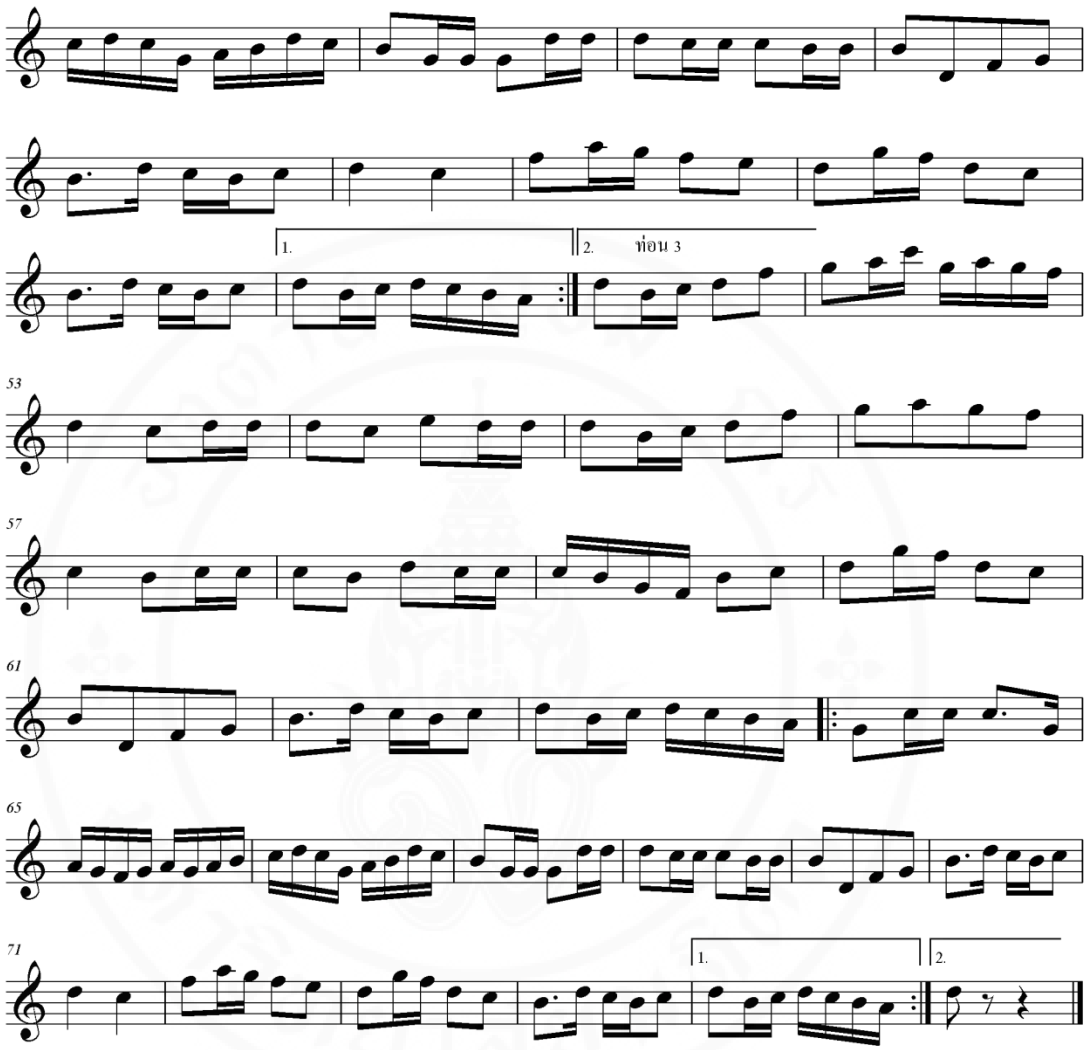
เพลงสั่งเมืองเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น เป็นเพลงหนึ่งที่ไม่มีประวัติปรากฏทั้งในดนตรีไทยและดนตรีล้านนา ปรากฏการบันทึกเสียงของคณะหัวฝายสามัคคีชุดแห่ศพ

- - - -	- - - ท	- - - ล	ซลทรˌ	- - - -	- ทรˌมˌ	ซˌลˌซˌมˌ	- รˌ - ท
- ซ - ล	- ททท	- ลซล	ซฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ดˌ - ซ	- ดˌ - รˌ
- - - -	- - - ซˌ	- - ฟˌลˌ	ซˌฟˌมˌรˌ	- - - รˌ	- รˌรˌรˌ	- รˌ - ล	- ท - ดˌ
- - - -	รˌดˌทดˌ	รˌดˌทดˌ	รˌมˌ - รˌ	- - - -	- - - ซˌ	- - ฟˌลˌ	ซˌฟˌมˌรˌ
- ซ - ล	- ททท	- ลซล	ซฟ - ซ				

เพลงแขกมอญ

เพลงแขกมอญที่ใช้บรรเลงในวงพาทย์ค้องนิยมบรรเลงเฉพาะอัตราจังหวะสองชั้น สำหรับการบันทึกโน้ตนี้บันทึกตามที่บรรเลงในวงพาทย์ค้อง จึงแตกต่างจากแขกมอญในดนตรีไทยไปบ้างในส่วนของการกลับในแต่ละท่อน

แขกมอญ

สองชั้น

สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

Copyright by Mahidol University

ท่อน 1

- ซลซ	ดทลซ	ฟซลซ	ดทลซ	- รำรำ	ฟำรำดท	รำดทดำ	รำฟ - รำ
- - - -	- ฟำฟำฟ	ซำลำซำฟ	- รำ - ดำ	- - - ซ	- - - ดำ	- - - ซำ	ฟำลำซำฟ
- ล - ดำ	- รำ - ฟ	- ลำซำฟ	- มำ - รำ	- - ดำรำ	ฟซำฟำรำ	- - - ดำ	ทรำดำท
- - ดำรำ	ดำทลซ	- ดำดำดำ	- - ซล	ซฟซล	ซลทดำ	รำดำซล	ทรำดำท
- ซซซ	- รำรำรำ	- ดำดำดำ	ทรำดำท	- ร - ฟ	- ซ - ท	- - รำดำ	ทดำ - รำ
- - ดำรำ	ฟซำฟำรำ	- - ดำรำ	ฟซำฟำรำ	- ซำฟำรำ	- ดำ - ท	- - รำดำ	ทดำ - รำ

Copyright by Mahidol University

ท่อน 2

- ฟซซ	- ลซซ	- ฟซล	ซฟมร	- มรด	ซดรม	รดรม	รมฟซ
- ฟซซ	- ลซซ	- ฟซล	ซฟมร	- มรด	ซดรม	รดรม	รมฟซ
- ลซฟ	ดฟซล	ดำรำดำล	- ซ - ฟ	- - ซล	ดำลซฟ	ซลซฟ	- ม - ร
- - ดำรำ	ฟำซำฟำรำ	- - - ดำ	ทรำดำท	- - ดำรำ	ดำทลซ	- ดำ - ดำ	- - ซล
ซฟซล	ซลทดำ	รำดำซล	ทรำดำท	- ซซซ	- รำรำรำ	- ดำดำดำ	ทรำดำท
- ร - ฟ	- ซ - ท	- - รำดำ	ทดำ - รำ	- - ดำรำ	ฟำซำฟำรำ	- - ดำรำ	ฟำซำฟำรำ
- ซำฟำรำ	- ดำ - ท	- - รำดำ	ทดำ - รำ				

ท่อน 3

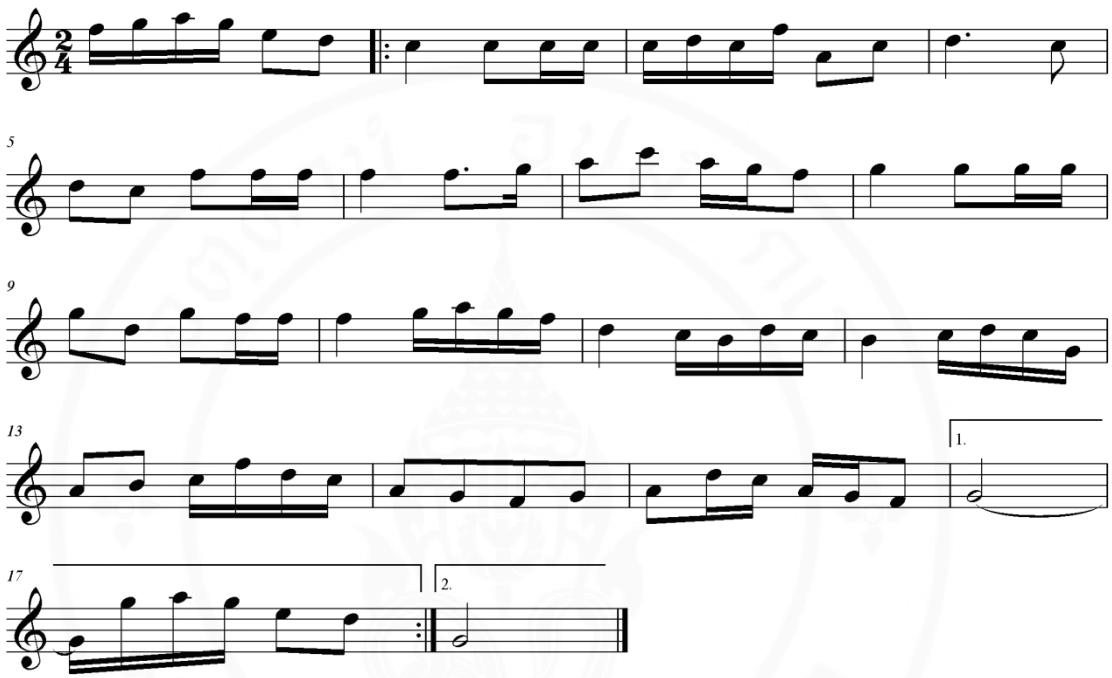
- ทดำร	- ฟ - ซำ	- ลดำซ	ลซฟร	- - - ด	- รรร	- ด - ม	- รรร
- ทดำรำ	- ฟ - ซำ	- ลำ - ซำ	- ฟ - ดำ	- - - ท	- ดำดำดำ	- ท - รำ	- ดำดำดำ
- ฟ - ท	- ดำ - รำ	- ซำฟำรำ	- ดำ - ท	- - - ซ	- ททท	- ซ - ดำ	- ททท
ดำรำดำท	ดำทลซ	- ดำ - ดำ	- - ซล	ซฟซล	ซลทดำ	รำดำซล	ทรำดำท
- ซซซ	- รำรำรำ	- ดำดำดำ	ทรำดำท	- ร - ฟ	- ซ - ท	- - รำดำ	ทดำ - รำ
- - ดำรำ	ฟำซำฟำรำ	- - ดำรำ	ฟำซำฟำรำ	- ซำฟำรำ	- ดำ - ท	- - รำดำ	ทดำ - รำ

เพลงช้างประสานงา

เพลงช้างประสานงาเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น ในวงพาทย์ค้องนิยมใช้บรรเลงในงานศพ

Copyright by Mahidol University

ช้างประสานงา

สงกรานต์ สมจันทร์: บันทึก

- - - -	- - - -	ซ์ลฺซ์มฺ	- รฺ - ดฺ	- - - ดฺ	- ดฺดฺดฺ	รฺดฺฟล	- ดฺ - รฺ
- - - -	- ดฺ - รฺ	- ดฺ - ฟ์	- ฟ์ฟ์ฟ์	- - - ฟ	- - ซล	- ดฺ - ล	ซฟ - ซ
- - - ซ	- ซซซ	- รฺ - ซ์	- ฟ์ฟ์ฟ์	- - ซ์ซ์	ลฺซ์ฟ์รฺ	- - - ดฺ	ทรฺดฺท
- - - ดฺ	รฺดฺซล	- ท - ดฺ	ฟ์รฺดฺล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- รฺดฺล	ซฟ - ซ

Copyright by Mahidol University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นายสงกรานต์ สมจันทร์
วัน เดือน ปีเกิด	26 มีนาคม พ.ศ. 2532
สถานที่เกิด	จังหวัดเชียงใหม่ ประเทศไทย
วุฒิการศึกษา	มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ พ.ศ. 2550- 2554 ศิลปศาสตรบัณฑิต (ดุริยางค์ไทย) มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2554-2557 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)
ทุนการศึกษา	กองทุนพัฒนาบุคลากร ประเภทบุคคลภายนอก มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ที่อยู่ปัจจุบัน	4 หมู่ 24 บ้านดอนชื่น ต.ดอยหล่อ อ.ดอยหล่อ จ.เชียงใหม่ 50160 E-mail: Somchandra@aol.com
ตำแหน่งหน้าที่ปัจจุบันและสถานที่ทำงาน	อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University