



“ปี่” ดนตรีของชนเผ่าละว้า บ้านเตย จังหวัดน่าน



ฉบับนี้พิมพ์จาก
จาก
อักษรไทย ก. ๒๕๔๓

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2543

ISBN 974 - 664 - 311 - 8

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

กท
พ.๓๔๒
๒๕๔๓
ด.๒

51816 ๔๕

Copyright by Mahidol University

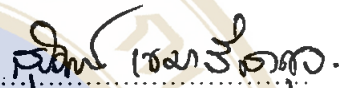
วิทยานิพนธ์

เรื่อง

“ปี่ห่” ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน



นายธรรมบุญ จิตตรีบุตร
ผู้วิจัย



สุรัตน์ เหมมาลีลากุล

B.M., M.M.

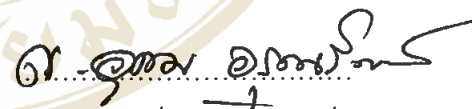
ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์ต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์

กศ.บ.

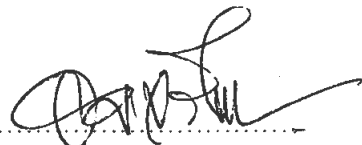
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์เลียงชัย ถัมถ้อยวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย



ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ค.บ., M.M.

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยภูมิพลสังคีต

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

“ปี่” ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

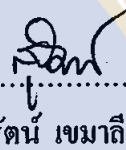
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 29 พฤษภาคม พ.ศ. 2543


.....

นายธรรมบุญ จิตตรีบุตร

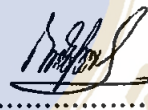
ผู้วิจัย


.....

สุรัตน์ เขมาลีลากุล

B.M., M.M.

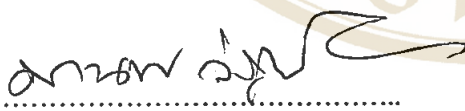
ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกกรัษต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

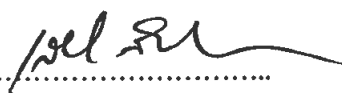
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....

รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย

กศ.บ., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

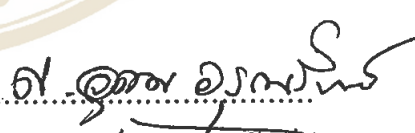

.....

ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล


.....

ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์

กศ.บ.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

ในการจัดทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง “ปืห์” คนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่านที่ประสบความสำเร็จด้วยดีนั้น เนื่องด้วยจากความกรุณาจากอาจารย์ สุรัตน์ เหมาสีลากุล ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์ และศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้คำแนะนำ ให้แนวคิดในการวิจัย และตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์ด้วยความเอาใจใส่เป็นอย่างดี และขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ ได้ให้คำแนะนำในเรื่องการวิเคราะห์คนตรี และรองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการสอบ ที่ได้กรุณาซักสอบ แต่งเติมงานวิทยานิพนธ์ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่านไว้เป็นอย่างสูง

ขอขอบคุณเพื่อนๆ นักศึกษาปริญญาโทคนตรีวิทยาารุ่น 4 ทุกท่าน โดยเฉพาะท่านอาจารย์ฤทธิ สิงคเสลิต พี่ปราโมทย์ ด้านประดิษฐ์และนางสาวศรีจันทร์ น้อยสอาด รวมถึงนายสรายุทธ อัมโร ที่ร่วมให้ความอนุเคราะห์ในการรวมเก็บข้อมูลงานภาคสนาม ขอขอบคุณนายธนาถ รัชญาหาร ที่ได้อนุเคราะห์ห้องบันทึกเสียงในการทำ Transcription

ขอขอบคุณบุคคลข้อมูลต่าง ๆ ที่ให้ความร่วมมือเป็นอย่างดี โดยเฉพาะชาวชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน ที่ให้ความร่วมมือในการเก็บข้อมูลภาคสนาม และที่สำคัญอย่างยิ่งคือ ครูปราณี ทาพันธ์ และผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านเตย ที่ให้ความอนุเคราะห์ให้ทั้งที่อยู่อาศัย และอาหารรวมถึงได้ช่วยขอความร่วมมือจากชาวเผ่าลัวะ ในขณะที่ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ขอขอบคุณนางสาวดวงพร จันทน์โรจน์ ที่เป็นกำลังใจและช่วยเหลือในการทำงานวิจัย

กราบขอบพระคุณอย่างสูงต่อคุณพ่อสนธิและคุณแม่वासนา จิตตริบุตร บิดามารดาของผู้วิจัยที่ได้ให้การสนับสนุนและเป็นกำลังใจในการเรียนตลอดมา

ประ โยชน์ทั้งหลายทั้งปวงที่เกิดจากงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ขอมอบแด่บิดามารดาและครูอาจารย์ที่อบรมสั่งสอนจากอดีตถึงปัจจุบัน

ธรรมบุญ จิตตริบุตร

4136027 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี : ศศ.ม.(ดนตรี)

คำสำคัญ : ชนเผ่าละว้า/ปื๋อ/ ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

ธรรมเนียม จิตกริยา: “ปื๋อ” ดนตรีของชนเผ่าละว้า บ้านเตย จังหวัดน่าน (“PI” MUSIC OF THE LUA AT BAN TEUY, NAN PROVINCE) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : สุรัตน์ เหมลือลากุล, B.M., M.M., ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์, กศ.บ., รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกกรัณฑ์, กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์, กศ.บ., M.M. 157 หน้า. ISBN 974-664-311-8

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ปื๋อ” ดนตรีของชนเผ่าละว้า บ้านเตย จังหวัดน่าน จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาสังคมวัฒนธรรมของชนเผ่าละว้า บ้านเตย จังหวัดน่าน เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางกายภาพ และระบบเสียงของ “ปื๋อ” และเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปื๋อ” โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการทางมานุษยดนตรีวิทยา โดยได้ข้อมูลจากงานเอกสาร ผลงานทางวิชาการและการออกงานภาคสนาม

ผลจากการศึกษาวิจัยในเรื่องสังคมวัฒนธรรมชนเผ่าละว้าพบว่า ชนเผ่าละว้าเป็นกลุ่มชนที่อาศัยอยู่บริเวณจังหวัดน่านของประเทศไทย มีประเพณีความเชื่อและพิธีกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองคือพิธีกรรมโสด “ปื๋อ” เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีโสด มีความสำคัญมากต่อวิถีชีวิตของชนเผ่า ละว้า เครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นเป็นกลุ่มใหญ่ๆ ดังนั้นจึงเสมือนว่าเป็นศูนย์รวมของชาวบ้านในการถ่ายทอดความรู้สึทางวัฒนธรรม

ลักษณะทางกายภาพของ “ปื๋อ” พบว่า “ปื๋อ” เป็นเครื่องดนตรีที่ผลิตจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่ง ที่เรียกว่าไม้เอี้ยะ มีทั้งหมด 10 ชุด สำหรับชุดที่มี 3 เสียงมี 5 ชุด ได้แก่ พระด, ไข่, ฮี, จุมชุม และเมยเอา สำหรับชุด 2 เสียง มี 5 ชุด ได้แก่ อังกอมปี่พระด, อังกอมปี่ไข่, อังกอมปี่ฮี, อังกอมปี่จุมชุม และอังกอมปี่เมยเอา แต่ละชุดมีเสียงที่ตายตัวแตกต่างกัน

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปื๋อ” พบว่า รูปแบบ เป็นเพลงที่มีรูปแบบเดียว มีลักษณะการบรรเลงที่เข้าไปเข้ามา โดยส่วนใหญ่แล้วเพลงที่บรรเลงโดย “ปื๋อ” นั้นใช้กระสวนจังหวะที่เหมือนกัน และใกล้เคียงกัน การเคลื่อนที่ของทำนองพบการเคลื่อนที่มีอยู่ 6 ลักษณะคือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้น การเคลื่อนที่แบบขาขึ้นและขาลง การเคลื่อนที่แบบขาขึ้น การเคลื่อนที่แบบขาลง

4136027 MSMS/M : MAJOR : MUSIC : M.A.(MUSIC)

KEY WORDS : LUA / PI/ THE MUSICAL CHARACTERISTICS

THAMMANOON JITREEBUTH: "PI" MUSIC OF THE LUA AT BAN TEUY, NAN PROVINCE. THESIS ADVISORS: SURAT KEMALEELAKUL. B.M.. M.M, NARONGCHAI PIDOKRAJT. B.ED., M.Ed., M.A.. UDOM AROONRAT. B.ED. MANOP WISUTTIPAT. B.ED., M.M. 157 P. ISBN 974-664-311-8

The thesis, titled "Pi", Music of the Lua at Ban Teuy, Nan Province, is conducted for these 3 purposes. The first purpose is to study the culture of "Lua" tribe at Ban Teuy, Nan Province. Secondly, to study the physically distinctive characteristics and sound systems of the musical instrument called "Pi". Third, to study the musically distinguishing features of "Pi". Ethnomusicological methodology and the qualitative approach have been employed to analyze the information gathered from a host of documents, pieces of academic works and the surveyor's own fieldwork.

The results of the research were as follows: "Lua", a hill tribe in Nan Province of Thailand, has a unique ceremony in which "Salode", a traditional "Pi" musical instrument, plays a key role. Furthermore, "Salode" has a traditional significance in Lua's way of life. "Pi", performed by a group of musicians, is the main musical instrument for the tribesmen to express their cultural feelings.

The physical features of "Pi": "Pi" is made of a kind of bamboo called "Mai Hea". There are ten kinds of "Pi". Five are Parod, Hi, He, Jumyum, Meyao each of which has 3 characteristic notes. The others which are Akkompiparod, Akkompihi, Akkompihc, Akkompijumyum and Akkompimeyao have 2 notes.

The musical characteristics of "Pi" refer to a single musical form, which means the musician plays the music repeatedly. Most of the music arrangements accompanied by "Pi" contain the same rhythmic patterns. There are 6 categories of melodic movements, which are the sustained note, serrated note, descending and ascending, ascending and descending, ascending, and descending.

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ค
บทคัดย่อไทย	ง
บทคัดย่ออังกฤษ	จ
สารบัญ	ฉ
สารบัญตาราง	ณ
สารบัญรูปภาพ	ญ
บทที่ 1 บทนำ	
ความสำคัญและที่มาของเรื่องที่ศึกษา	1
วัตถุประสงค์ในการศึกษา	4
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
ขอบเขตของการศึกษา	5
ข้อดกมลเบื้องต้น	5
นิยามศัพท์เฉพาะ	5
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	
แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	7
1. ทฤษฎีทางมานุษยคดีวิทยา	7
2. ทฤษฎีการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี	10
3. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ทางดนตรี	13
สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	17
1. เสียง และการกำเนิดเสียง	17
2. เครื่องดนตรีไม้ผู่	19
3. ชนเผ่าลัวะ จังหวัดน่าน	20
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	22

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

พื้นที่ภาคสนาม แหล่งข้อมูลที่ศึกษา บุคคลข้อมูล	29
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	32
การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย	32
วิธีการที่ใช้ในการวิจัย	32
วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล	33
การตรวจสอบข้อมูล การซ่อมข้อมูล	33
วิธีจัดกระทำกับข้อมูล	33
การวิเคราะห์ข้อมูล	34
วิธีการนำเสนอข้อมูล	35

บทที่ 4 สังคม และวัฒนธรรมชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน

ประวัติความของชนเผ่าลัวะ	36
ประชากรกลุ่มชาติพันธุ์ของชนเผ่าลัวะ	37
ลักษณะทางภูมิประเทศ และที่อยู่อาศัยของชนเผ่าลัวะ	37
ภาษา	40
ระบบความเชื่อ และพิธีกรรม	40
อาชีพ และการหารายได้	42
อาหารการกิน	44
เครื่องนุ่งห่ม	44

บทที่ 5 ลักษณะทางกายภาพของ “ปื๋หื้”

ลักษณะโดยทั่วไปของ “ปื๋หื้”	46
การสร้าง “ปื๋หื้”	47
ประเภทของ “ปื๋หื้”	51
ระบบเสียงของ “ปื๋หื้”	56
ช่วงเสียง	62
ลักษณะการบรรเลงของ “ปื๋หื้”	62

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 6 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่”	
รูปแบบ	72
กระสวนจังหวะ	76
การเคลื่อนที่ของทำนอง	94
บทที่ 7 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	
สรุปผลการวิจัย	117
อภิปรายผล	120
ข้อเสนอแนะ	123
บรรณานุกรม	125
ภาคผนวก ก	128
ภาคผนวก ข	141
ภาคผนวก ค	143
ภาคผนวก ง	145

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 กำหนดระยะเวลาขั้นตอนการดำเนินการวิจัย	28
ตารางที่ 2 กลุ่มที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น ช่างทำเครื่องดนตรี และนักดนตรี	30
ตารางที่ 3 กลุ่มที่มีความสำคัญต่อชุมชน	31
ตารางที่ 4 แสดงขั้นตอนตามพิธีกรรมการถือ “โสด”	42
ตารางที่ 5 ปฏิทินกิจกรรมการปลูกข้าว	43
ตารางที่ 6 มาตราส่วนวัน สัปดาห์ เดือนของชนเผ่าลัวะ	48
ตารางที่ 7 ชื่อเรียกวันต่าง ๆ ใน 1 สัปดาห์	49
ตารางที่ 8 แสดงขั้นตอนการสร้าง “ปี่” ตามวันในพิธีกรรม “โสด”	49
ตารางที่ 9 แสดงขั้นตอนการสร้างตามลำดับของ “ปี่” และการวัดขนาด	50
ตารางที่ 10 แสดงขั้นตอนการสร้าง และการตั้งเสียงของ “ปี่”	51
ตารางที่ 11 ขนาดของ “ปี่” ตามขนาดต่าง ๆ	54
ตารางที่ 12 เครื่องหมายหัวกุญแจประจำแต่ละชุดของ “ปี่”	69
ตารางที่ 13 ลักษณะของหัวตัวโน้ตในแต่ละชุดของ “ปี่”	69
ตารางที่ 14 เปรียบเทียบลักษณะการบรรเลงของกระสวนจังหวะในแต่ละเพลง	93
ตารางที่ 15 การเคลื่อนที่ของทำนอง	115

สารบัญรูปภาพ

	หน้า
ตัวอย่างภาพที่ 1 บ้านแบบโบราณลักษณะประจำเผ่า	38
ตัวอย่างภาพที่ 2 บ้านแบบโบราณลักษณะประจำเผ่าผสมลักษณะคนพื้นราบ	39
ตัวอย่างภาพที่ 3 บ้านแบบคนพื้นราบ	39
ตัวอย่างภาพที่ 4 ลักษณะส่วนประกอบต่าง ๆ ของ “ปี่หู้”	47
ตัวอย่างภาพที่ 5 “เชือก” หรือ “พันธุ” ที่เก็บไว้ในแต่ละปี	48
ตัวอย่างภาพที่ 6 ส่วนประกอบของชุด 3 เสียง	52
ตัวอย่างภาพที่ 7 ชุดจุมยุม	52
ตัวอย่างภาพที่ 8 ส่วนประกอบของชุด 2 เสียง	53
ตัวอย่างภาพที่ 9 ชุด อังคอมปี่ร์เมยเอา	53
ตัวอย่างภาพที่ 10 ขนาดต่าง ๆ ของ “ปี่หู้”	54
ตัวอย่างภาพที่ 11 ตัวกำหนดระดับเสียงของ “ปี่หู้”	56
ตัวอย่างภาพที่ 12 การจับ “ปี่หู้” แบบที่มี 3 เสียงในการบรรเลง	62
ตัวอย่างภาพที่ 13 การจับ “ปี่หู้” แบบที่มี 2 เสียงในการบรรเลง	63
ตัวอย่างภาพที่ 14 การจับ “ปี่หู้” ชุด เมยเอาในการบรรเลง	63
ตัวอย่างภาพที่ 15 การบรรเลง “ปี่หู้” ของชาวลัวะของคนทั้งหมดบ้าน	65
ตัวอย่างภาพที่ 16 การบรรเลง “ปี่หู้” ของชาวลัวะใต้ถุนบ้านงานพิธี	65
ตัวอย่างภาพที่ 17 การบรรเลง “ปี่หู้” ของชาวลัวะของคนทั้งหมดบ้าน	66
ตัวอย่างภาพที่ 18 คนเฒ่าคนแก่ชนเผ่าลัวะที่มาร่วมพิธีบนบ้านงานพิธี	66

บทที่ 1

บทนำ

ความสำคัญและที่มา

เมืองไทยเป็นปึกแผ่นมาช้านาน องค์ประกอบสำคัญของความเป็นชาตินั้น ประกอบขึ้นด้วยกลุ่มชนต่างเชื้อชาติบ้าง ต่างภาษาบ้าง แต่เมื่อได้อยู่ร่วมบนผืนแผ่นดินเดียวกันแล้ว ก็ถือได้ว่าเป็นคนไทยด้วยกันทั้งสิ้นถึงแม้ว่าคนไทยเหล่านั้นบางพวกได้รับการเรียกขานว่า “ชนกลุ่มน้อย” ก็ตาม

ชาวเขาจัดเป็น “ชนกลุ่มน้อย” ซึ่งอาศัยอยู่กระจัดกระจายกันอยู่ตามภูเขาโดยส่วนใหญ่อยู่ตามภาคเหนือของประเทศไทย การที่ถูกเรียกว่าชนกลุ่มน้อย เนื่องจาก ภาษาพูด วัฒนธรรม และโครงสร้างทางสังคม เศรษฐกิจที่ผิดแผกแตกต่างไปจากคนไทยในพื้นที่ราบโดยทั่วไป (กองสงเคราะห์ชาวเขา, ม.ป.ป.: 1)

ชนเผ่าต่าง ๆ ที่สำคัญที่อพยพเข้ามาเมืองไทย มีอยู่ 9 เผ่า ได้แก่

1. เผ่ากะเหรี่ยง
2. เผ่ามูเซอ
3. เผ่าลีซู (ลีซอ)
4. เผ่าเย้า
5. เผ่าม้ง
6. เผ่าอีเก้อ
7. เผ่าขมุ
8. เผ่าถิ่น (ลัวะ)
9. เผ่าละว้า

ชนเผ่าลัวะจัดเป็นกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ทางตอนเหนือของประเทศไทย บริเวณชายแดนไทยและลาวในจังหวัดน่าน ขณะเดียวกันก็พบชนเผ่านี้ในประเทศลาว บริเวณดินแดนทางตะวันตกของแขวงสาละวัน (Sayaboury) โดยชนกลุ่มนี้เรียกกลุ่มของตนเองว่า “พาย” หรือ “ปรีย” หรือ “ลัวะ” คำเรียกชื่อของชนกลุ่มนี้ในประเทศลาว ตรงกับที่ชาวลัวะบางกลุ่มในจังหวัดน่านใช้เรียกกลุ่มของตนว่า “ปรีย” นอกจากนี้ก็ยังพบชาวลัวะบางกลุ่มเรียกกลุ่มตนเองว่า “มัล” อีกด้วย (สุริยา รัตนกุล และคนอื่น ๆ, 2539: 1)

ในอดีตชนเผ่าต่าง ๆ รวมถึงชนเผ่าลัทธิอาศัยอยู่ตามบริเวณพื้นที่ที่มีความเจริญ และวัฒนธรรมแบบชนพื้นราบเข้าไปไม่ถึง ทำให้ความคิด และค่านิยมทางความคิดยังเป็นแบบความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สิ่งที่ไม่เห็น และเป็นสิ่งที่เหนือธรรมชาติ ดังนั้นประเพณี วัฒนธรรม และความเป็นอยู่ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนอยู่ภายใต้อำนาจของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในการประกอบพิธีกรรมเพื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคารพนับถือแล้วแต่ทำขึ้นเพื่อประโยชน์ และความสบายใจของชุมชนที่ตนเองอาศัยอยู่ ในพิธีกรรมทางความเชื่อเหล่านั้น คนตริก็เป็นสิ่งสำคัญอีกสิ่งหนึ่งที่เป็นเสมือนตัวเชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นคนตริจึงถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญมากอีกอย่างหนึ่งในสังคมมนุษย์

คนตริอยู่คู่กับมนุษย์มาช้านาน ในทุกวัฒนธรรมไม่ว่าเป็นวัฒนธรรมใด ๆ ก็ตาม ข่อมมีคนตริเป็นส่วนร่วม อีกทั้งยังเป็นเครื่องหมายบอกเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นคนตริบรรเลง การบรรเลงรวมวง รวมไปถึงการขับร้อง ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นตัวกำหนดถึงสภาพทางสังคมวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี

ภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จัดเป็นแหล่งอารยธรรมที่เก่าแก่แห่งหนึ่งของโลก ดังนั้นจึงมีความหลากหลายของกลุ่มวัฒนธรรมต่าง ๆ มากมาย คนตริก็เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ซึ่งสามารถแบ่งแยกได้ตามกลุ่มชนมีความหลากหลายตามหน้าที่ของตัวคนตริในสังคมนั้น ๆ เช่น คนตริที่ใช้ในพิธีศพ คนตริที่ใช้กล่อมเด็ก คนตริที่ใช้ในงานแต่งงาน คนตริที่ใช้ในการเกษตร และอื่น ๆ

คนตริก็คือผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อรับใช้มนุษยชาติในทุกช่วงเวลาของชีวิต ตั้งแต่เกิดจนตาย อีกทั้งคนตริได้มีการพัฒนาไปตามรูปแบบตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมแล้วแต่มนุษย์จะดัดแปลงแก้ไข จากสิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพแวดล้อม วิถีชีวิต ความเชื่อ จารีต ประเพณี และพฤติกรรมของสังคมนั้น ๆ สืบทอดกันมาช้านาน

บุญธรรม ตราโมท (2481. อ้างถึงใน บุญช่วย โสวัตร. 2540: 2) กล่าวถึงประโยชน์ของคนตริที่มีต่อมนุษย์ไว้ว่า ประโยชน์ของคนตริแยกออกไปเป็น 2 สถาน คือประโยชน์โดยทั่วไป กับประโยชน์เฉพาะผู้บรรเลง

ประโยชน์โดยทั่วไป ก็นับว่ามีอยู่ไม่น้อยกล่าวโดยย่อมีดังนี้

1. เสียงคนตริเป็นสิ่งที่กล่อมหัวใจของคนให้อ่อนโยนเยือกเย็น ดับทุกข์ได้ชั่วขณะ ปลุกใจให้รื่นเริง กล่าวหาญ สิ่งเหล่านี้ย่อมเกิดแก่บุคคลผู้ฟังทั่ว ๆ ไป
2. เป็นเครื่องที่ทำให้โลกครึกครื้น
3. การแสดงมหรสพต่าง ๆ เป็นต้นว่าโขนละคร คนตริเป็นผู้ประกอบให้น่าดูสนุก

สนานขึ้น สบอารมณ์ผู้ดู และผู้บรรเลง

4. ทำความสมบูรณ์ให้แก่ถุญ์ และพิธีต่าง ๆ ทั้งของประชาชน และของชาติ
5. เป็นเครื่องประกอบในการสงคราม ซึ่งเคยใช้ได้ผลมาแล้วหลายชาติ
6. ทำให้เห็นว่าชาติมีวัฒนธรรมเป็นอันดี ชาติใดมีวัฒนธรรมของตนอยู่อย่างดีย่อมเป็นที่ยกย่องของชาติทั้งหลาย

ส่วนประโยชน์เฉพาะผู้บรรเลง กล่าวโดยย่อมีดังนี้

1. ได้ชื่อว่าเป็นผู้ทำประโยชน์ทั่วไปดังกล่าวนำแล้ว
2. เป็นอาชีพในทางที่ชอบอันหนึ่ง
3. เป็นผู้รักษา และเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติ
4. จะเป็นผู้มีอารมณ์เยือกเย็นสุขุมกว่าปกติ

จากคำกล่าวข้างต้นนี้ได้บอกถึงความสำคัญ และประโยชน์ของคนตรี เห็นได้ว่าคนตรีมีอยู่ในจิตใจของมนุษย์ทุกเพศ ทุกวัย ทุกเชื้อชาติ ศาสนา ไม่มีการแบ่งวรรณะ มนุษย์ทุกคนล้วนแล้วแต่มีความเป็นคนตรีของตัวเอง ดังคำกล่าวที่ว่า

**ชนใดที่ไม่มีดนตรีการ
อีกใครฟังดนตรีไม่เห็นเพราะ**

**ในสันดานเป็นคนชอบกลนัก
เขานั้นเหมาะคิขบดอัปลักษณ์**

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงให้ความสำคัญในคนตรีที่มีต่อมนุษย์ เป็นการแสดงให้เห็นว่า กลุ่มชนใดที่มีความเจริญแล้วในด้านจิตใจ คนตรีก็เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความเจริญเหล่านั้นได้เป็นอย่างดี

ดนตรีเผ่าพันธุ์ (Ethnic Music) ถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เป็นศิลปะอันทรงคุณค่า มีความงาม มีความเป็นสุนทรียศาสตร์ ภายใต้นตัวเอง ในแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของกลุ่มชนนั้น ๆ เช่นเดียวกับวัฒนธรรมอื่น คุณค่า ความงาม และสุนทรียศาสตร์ ในศิลปวัฒนธรรมของพวกเขา ก็ไม่ได้ด้อยไปกว่าวัฒนธรรมอื่น แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า คนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ นั้นกำลังสูญหายไป

ถ้าทุกวันนี้เรายังนิ่งนอนใจไม่ได้ให้ความสำคัญ กับการอนุรักษ์วัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ ความรู้และศิลปะอันทรงคุณค่าของกลุ่มวัฒนธรรมที่อ่อนแอจะต้องสาบสูญไป สิ่งที่มาคือความรู้ภูมิปัญญาที่ถูกสร้างขึ้นโดยกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เหล่านั้น จะสูญเสียวัฒนธรรมของตนเองไป (วิบูลย์ ตระกูลสุขัน. 2542: 2)

ทุก ๆ วัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมเมือง วัฒนธรรมท้องถิ่น หรือวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มใดกลุ่มหนึ่งล้วนเป็นวัฒนธรรมที่มีคุณค่าในตัวของตัวเอง และถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมของชาติ และวัฒนธรรมของโลกอีกด้วย สิ่งต่าง ๆ ที่กล่าวถึงเหล่านี้สามารถแยกย่อยออกมาได้อีกมากมายหลายวัฒนธรรม ดังที่กล่าวถึงนี้เป็นวัฒนธรรมดนตรีของชนเผ่าลัวะ

ดนตรีของชนเผ่าลัวะก็เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมทางดนตรีของมนุษย์ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อรับใช้มนุษย์อีกรูปแบบหนึ่ง ได้มีมาช้านานเช่นกัน ดนตรีชนเผ่าลัวะมีรูปแบบที่น่าสนใจหลายประการ เช่น น้ำเสียงของเครื่องดนตรีหรือสวนาการ จังหวะ การปรุงแต่ง เครื่องดนตรี เป็นต้น

ด้วยเหตุนี้จึงก่อให้เกิดแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยทำการศึกษาวิจัย ดนตรีของชนเผ่าลัวะ ซึ่งการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ให้ความสนใจ และคำนึงถึงวัฒนธรรมทางดนตรีของชนเผ่าลัวะ จังหวัดน่าน ด้วยสาเหตุต่าง ๆ ดังกล่าว ผู้วิจัยได้คำนึงถึงคุณค่า ความงามทางสุนทรียศาสตร์ทั้งยังเคารพในวัฒนธรรมของชนเผ่าลัวะที่สืบทอดกันมาอย่างช้านานหลายชั่วอายุคน จึงกำหนดเป็นหัวข้อวิจัยว่า “ปี่หู้” ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเต๋ย จังหวัดน่าน”

ผู้วิจัยคาดหวังงานวิจัยนี้จะก่อให้เกิดองค์ความรู้ทางวิชาการใหม่ ๆ เกี่ยวกับดนตรีของชนเผ่าต่าง ๆ เพื่อเป็นประโยชน์ให้กับนักวิจัยทางด้านสาขาดนตรีวิทยา และสาขามานุษยดนตรีวิทยาต่อไป รวมถึงเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชนเผ่าลัวะให้คงอยู่ต่อไปด้วย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาสังคมวัฒนธรรมของชนเผ่าลัวะ บ้านเต๋ย จังหวัดน่าน
2. เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียงของ “ปี่หู้”
3. เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่หู้”

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับชนเผ่าลัวะ ในทางด้านบริบท ทางสังคม และวัฒนธรรม
2. ทำให้ทราบถึงลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียงของ “ปี่หู้”
3. ทำให้ทราบถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่หู้”
4. เป็นแนวทางในการส่งเสริม เผยแพร่งานวิจัยเกี่ยวกับชนเผ่าต่าง ๆ ในประเทศไทยทางสาขาดนตรีวิทยา
5. เพื่อเป็นข้อมูลทางวิชาการ ในการศึกษาชนเผ่าลัวะต่อไป

ขอบเขตของการศึกษา

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการศึกษาเฉพาะชนเผ่าลัวะ กลุ่ม “มัล” ที่อาศัยอยู่ในเขตอุทยานแห่งชาติดอยภูคา ตำบลภูคา อำเภอปัว จังหวัดน่าน ประกอบด้วย 4 หมู่บ้าน ได้แก่ บ้านเตี้ยกลาง บ้านเตี้ยน้อย บ้านเตี้ยห้วยงอน บ้านเตี้ยกัวเหิน ทั้ง 4 หมู่บ้านนี้เป็นแหล่งชุมชนขนาดใหญ่ และมีการรวมตัวกันอย่างเหนียวแน่น

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การนำเสนอข้อมูลเพลงจากงานภาคสนาม เสนอโดยการทำ Transcription ด้วยโปรแกรมสำเร็จรูป Logic Audio Platinum 3.5 นำเสนอในรูปแบบของโน้ตดนตรีสากล
2. การวิเคราะห์ข้อมูลเพลงใช้วิธีตามหลักการทางมานุษยดนตรีวิทยา
3. ชื่อที่เรียกเสียงดนตรีใช้ตามระบบสากลเนื่องจากผู้บรรเลง ไม่มีชื่อเรียกเสียงดนตรีเป็นของตนเอง
4. การศึกษาระบบเสียงของ “ปี่ห์” ใช้โปรแกรมสำเร็จรูป Logic Audio Platinum 3.5 ในการวัดระดับเสียง
5. ในการศึกษาครั้งนี้ได้ใช้ชื่อเรียกเครื่องดนตรี ชื่อเพลง และคำที่ใช้ในวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง ตามชื่อที่พบในงานสนาม และใช้ในการนำเสนอรายงานการวิจัย

นิยามศัพท์เฉพาะ

ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้กำหนดความหมายของคำต่าง ๆ ไว้ดังนี้
กลุ่มโน้ต หมายถึง ตัวโน้ตระดับต่าง ๆ ที่ใช้ในแต่ละเพลง
จังหวะ หมายถึง การเคาะ การนับ เป็นเรื่องของเวลาอยู่ในธรรมชาติ ถ้านำมาอยู่ในดนตรีก็ได้แก่ 1. Beat 2. Time 3. Tempo 4. Rhythm หรืออาจกล่าวได้รวมถึง Rhythm Instruments เครื่องจังหวะด้วย

ชนชาวลัวะ หมายถึง ผู้ที่สืบเชื้อสายลัวะ ซึ่งมีบรรพบุรุษเป็นชาวลัวะ โดยที่ไม่มีเชื้อสายอื่น ๆ ผสม ที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านของชนเผ่าลัวะ

ชนเผ่า หมายถึง กลุ่มชนที่มีการติดต่อทางสายโลหิต เชื้อชาติ ภาษาความเชื่อ วิธีการดำรงชีวิต วัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณี ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน

ฆาง หมายถึง ไม้ที่เป็นตัวสั่นสะเทือนทำให้เกิดเสียงทำเป็นลักษณะลิ้มตอกลงไปบนตัว “ปี่ห์” บริเวณนี้ใช้เป็นที่ตีให้เกิดเสียง

ชาวเขา หมายถึง บุคคลซึ่งเป็นชาวเขาที่ตั้งถิ่นฐานอยู่บนพื้นที่สูง ซึ่งเป็นป่าเขาในประเทศไทย มีวิถีการดำเนินชีวิต ภาษา ค่านิยม ความเชื่อ วัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณี ที่แตกต่างไปจากชาวไทยพื้นราบ

ทำนอง หมายถึง เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน

บันไดเสียง หมายถึง การเรียงลำดับเสียงดนตรีจากต่ำไปสูง หรือจากสูงไปต่ำอย่างมีระบบ

บอลลี่ หมายถึง ตัว “ปี่ห้า” บริเวณที่เป็นบ้องไม้ไผ่ ส่วนนี้เป็นส่วนที่กำหนดเสียงของ “ปี่ห้า”

บ้านเตี้ย หมายถึง หมู่บ้านที่ตั้งอยู่ในบริเวณดอยภูคา ตำบลภูคา อำเภอปัว จังหวัดน่าน ประกอบด้วยกิ่งหมู่บ้าน เล็ก ๆ อีก 4 หมู่บ้าน ได้แก่ บ้านเตี้ยกลาง บ้านเตี้ยน้อย บ้านเตี้ยกู่เหิน บ้านเตี้ยหัวยอง

ปรี หมายถึง ชนเผ่าละแวกหนึ่งที่มีภาษา และวัฒนธรรมที่แตกต่างจาก “ละแวก” และ “ละแวกจูล”

ปี่ห้า หมายถึง เครื่องดนตรีของชนเผ่าละแวก กลุ่ม “ปรี” เป็นเครื่องที่สร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในพิธี “โสด” ทำขวัญข้าว เมื่อทำพิธีครบ 7 วันก็ทำลายทิ้ง ดังนั้นจะพบเครื่องดนตรีชนิดนี้เพียง 7-10 วันต่อ 1 ปี

เพร็ด หมายถึง ชุด ในที่นี้ใช้สำหรับเรียก “ปี่ห้า” 1 ชุด อาจประกอบด้วย 3 เสียง หรือ 2 เสียงก็ได้

รูปแบบ หมายถึง บทเพลงทั้งหลายประกอบด้วยหลายประโยคเพลงมาติดต่อกัน ไม่ว่าเพลงจะสั้นยาวเพียงใดก็สามารถตัดย่อยเพลงออกเป็นประโยคได้ ซึ่งในประโยคเพลงมีความคิดที่สมบูรณ์จบภายในตัวของมันเอง

ลักษณะเฉพาะทางดนตรี หมายถึง ความโดดเด่นของเพลงในด้านรูปแบบ กระสวนจังหวะ และการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง

สถา หมายถึง ช่างที่สร้าง “ปี่ห้า”

โสด หมายถึง พิธีกรรมการทำขวัญข้าวใหม่ ไหว้เจ้าที่ เลี้ยงผี และพิธีที่บวงสรวงให้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชนเผ่าละแวกนับถือ

หมอจ่า หมายถึง คำเรียกผู้นำในการกระทำพิธีกรรมต่าง ๆ ของชนเผ่าละแวก คัดเลือกโดยเสียงทนายจากผู้ชายวัยทำงานในหมู่บ้านหมู่บ้านละ 2 คน เพื่อเป็นผู้นำในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ

อวง หมายถึง ไม้ที่ใช้สำหรับตี “ปี่ห้า”

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนวรรณกรรมโดยแบ่งการทบทวนออกเป็น 3 หัวข้อใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

1. แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องถือได้ว่าเป็นแนวทางที่ผู้วิจัยได้เลือกสรร โดยศึกษาทบทวนจากงานเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ เพื่อกำหนดกรอบแนวคิด และทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัยชิ้นนี้ โดยแบ่งทฤษฎีออกเป็นหัวข้อดังนี้

1. ทฤษฎีทางมานุษยดนตรีวิทยา
2. ทฤษฎีการจัดหมวดหมู่ของเครื่องดนตรี
3. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ทางดนตรี

1. ทฤษฎีทางมานุษยดนตรีวิทยา

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเพื่อเป็นแนวทาง และกรอบแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา จากเอกสาร และผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งเป็นความหมายและที่มาของมานุษยดนตรีวิทยา และความสำคัญของงานสนามทางมานุษยดนตรีวิทยา ดังนี้ วาสิษฐ จรรย์ยานนท์ (ม.ป.ป.: 1) กล่าวว่า วัตถุประสงค์ของดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ (Comparative musicology) คือการศึกษาดนตรี และเครื่องดนตรีของชนที่ไม่ใช่ชาวยุโรป ทั้งนี้รวมทั้งสังคมโบราณ (primitive peoples) และชาติตะวันตกที่มีอารยธรรมสูง ดนตรีวิทยาเปรียบเทียบนี้โดยธรรมชาติมักถูกนำไปใช้ในการศึกษาดนตรีตะวันตกบ่อยครั้ง แต่ก็เป็นการศึกษาทางอ้อมเท่านั้น ชื่อคำว่า “ดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ” ไม่ได้บ่งบอกอะไรเด่นชัดนักเพราะไม่ได้ “เปรียบเทียบ” อะไร ๆ มากกว่าวิทยาศาสตร์แขนงอื่น ชื่อที่เหมาะสมที่สุดคือ “มานุษยดนตรีวิทยา” หรือ “ดนตรีวิทยาชาติพันธุ์” (Ethno – musicology) สำหรับมานุษยดนตรี

วิทยา (Ethnomusicology) นั้น สุกีร์ เจริญสุข (2538: 30) กล่าวไว้ว่า เป็นวิชาที่แยกตัวออกมาจากวิชาดนตรีวิทยา (Musicology) ซึ่งในการศึกษามักมีขอบเขตต่างกันออกไป ในแง่ของความหมายคำว่า “Ethnomusicology” (Ethnomusicology มาจากคำว่า Ethno + Musicology) กับคำว่า “Musicology” เป็นคำในภาษาอังกฤษ ที่ชาวตะวันตกใช้สื่อสารกันในกลุ่มของคนที่มีพื้นฐานวัฒนธรรมแบบเดียวกัน กล่าวคือ คำว่า “Musicology” ใช้สื่อความในกรณีที่ชาวตะวันตกทำการศึกษาวัฒนธรรมของตนเองโดยใช้ภาษาที่ตนเองใช้สื่อสารในวิถีชีวิตประจำวันในทางตรงกันข้าม คำว่า “Ethnomusicology” ใช้สื่อความในกรณีที่ชาวตะวันตกทำการศึกษาวิจัยวัฒนธรรม คนอื่น ที่ไม่ใช่ภาษาของตนเอง

ดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์มาช้านานจนไม่อาจสามารถแยกดนตรีออกจากความเป็นมนุษย์ได้ ดังนั้นวิชาการทางดนตรีจึงมีวิชาที่ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับมนุษย์ เช่น ดนตรีวิทยา มานุษยดนตรีวิทยา และมานุษยวิทยา เป็นต้น

มานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เรียกกันว่า ดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) ต่อมา ในปี ค.ศ.1950 ยาท คูนท์ (Jaap Kunst) ตั้งชื่อเรียกใหม่ว่า “Ethnomusicology” ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน

1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณ และที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่
2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

Marriam, Alan (1964. อ้างถึงใน ปัญญา รุ่งเรือง. 2541: 120) กล่าวไว้ว่า ในการศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์ เราจำเป็นต้องมีความรู้เรื่อง “ดนตรี” เสียก่อน แล้วจึงจะเข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรม ทั้งนี้เป็นเพราะว่าดนตรีเป็นผลิตภัณฑ์ที่มีลักษณะเฉพาะเป็นผลงานของมนุษย์ ที่มีความเป็นเอกภาพ (Unique) ซึ่งสามารถดำรงอยู่ได้ก็ต่อเมื่อมีการใช้ร่วมกันระหว่าง ผู้คนในสังคม ไม่ใช่อยู่โดดเดี่ยวเฉพาะตัวดนตรีเอง ดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาวิเคราะห์กันใน 3 ประเด็นคือ

1. ความคิดรวบยอดทางดนตรี
2. พฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
3. ตัวดนตรี

สำหรับความสำคัญของงานสนามทางมานุษยดนตรีวิทยา ผู้วิจัยได้ค้นคว้าจากข้อมูลเอกสาร และงานบทความทางวิชาการ ดังนี้ ปัญญา รุ่งเรือง (2541: 120) กล่าวไว้ว่า ระเบียบวิธีวิจัย

ทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicological research) มีเป้าหมายในการศึกษาพฤติกรรม และ ผลกระทบของมนุษย์โดยใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ซึ่งต้องพึ่งพาทั้งการศึกษางานภาคสนามและการ ดำเนินงานในสำนักงาน และการดำเนินการทั้งกระบวนการนั้นจะอนุมัติตามผลการศึกษา ในภาค สนาม ดังที่ Merriam (1944) ให้แง่คิดเกี่ยวกับเป้าหมายในการศึกษางานภาคสนามไว้สามประการ ซึ่งผู้ที่ออกสนามจำเป็นต้องตัดสินใจให้แน่นอนเสียก่อน กล่าวคือ

1. เป้าหมายในการวิจัยควรจะเป็นการบันทึก และวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรี หรือเข้าใจ ดนตรีในแง่ของพฤติกรรมมนุษย์

2. ศึกษาแบบเจาะลึก หรือศึกษาโดยส่วนรวม

3. ศึกษาเพื่อความรู้ในสิ่งนั้น ๆ หรือศึกษาเพื่อการปฏิบัติ (คือรู้เรื่องดนตรีเพื่อเล่นดนตรี) ส่วนในเรื่องของหลักสำคัญที่สุดของงานสนาม และเป้าหมายในการศึกษางานภาค สนาม ได้ค้นคว้าโดยกล่าวไว้ดังนี้ งามพิศ สัตย์สงวน (2542: 63) กล่าวไว้ว่า หลักการสำคัญที่สุด ของงานวิจัยสนามทางมานุษยวิทยา คือ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (Participant observation)

งานสนามเป็นสิ่งสำคัญในงานสังคมวิทยา มานุษยวิทยา และมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่ การยอมรับทางการศึกษาจากโต๊ะทำงานในทางนักมานุษยวิทยาทางดนตรีมีการบันทึกเสียง สัมภาษณ์ ถ่ายรูป และการสังเกตตีความจากตัวโน้ต ในการรวบรวมข้อมูลต้องใช้ประสบการณ์ ต่าง ๆ มากมายในงานภาคสนาม ในอดีตงานส่วนใหญ่แค่รวบรวมข้อมูลเอกสารจากห้องสมุด แต่นัก มานุษยดนตรีวิทยาในทุกวันนี้ต้องรวบรวมวัสดุ ข้อมูล จากแหล่งข้อมูลจริง ๆ ได้สัมผัสจริง ๆ มีการ จดบันทึกโน้ตตามวิธีที่เชื่อถือได้ มีการสอบสวนประวัติศาสตร์โดยการสัมภาษณ์ ล้วนแล้วแต่หา ความจริงจากแหล่งข้อมูลโดยตรง สำหรับนักมานุษยดนตรีวิทยาในการลงสนาม ต้องใช้ความ สามารถทางภูมิศาสตร์ และภาษาศาสตร์ด้วย การลงสนามแต่ละครั้งนั้นไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบกัน ได้ สิ่งที่เป็นรูปแบบทั่วไปของการลงภาคสนามมีดังนี้

1. ผู้ให้ข้อมูล (Informant) เป็นบุคคลที่สนับสุนเรื่องราวต่าง ๆ ที่เขาอยากรู้ คำบอกเล่า ต่าง ๆ อาจจะยากในการบันทึกข้อมูล เราต้องคุยให้มีความใกล้ชิดเหมือนคุยกับเพื่อน ทำให้ผู้ให้ข้อมู ลมีส่วนร่วมกับการสัมภาษณ์ ข้อมูลจะดีหรือไม่ดี ผู้ให้ข้อมูลมีส่วนสำคัญมาก ผู้คนในงานภาค สนามเหล่านี้จะเป็นผู้บอกเราเกี่ยวกับความเป็นอยู่และดนตรีของเขา

2. งานภาคสนามต้องมีผู้เชี่ยวชาญทั้งทางด้านดนตรี และวัฒนธรรม (เกี่ยวกับพิธีกรรม ประเพณี และความเป็นอยู่) และผู้เชี่ยวชาญเฉพาะเรื่อง เช่น การสัมภาษณ์ การสนทนา การบันทึก การติดต่อต่าง ๆ เพื่อช่วยให้งานสะดวกขึ้น

3. การจดบันทึกในรูปแบบของการบันทึกภาคสนาม มีการบันทึกเสียงดนตรี การสัมภาษณ์ ลงเทป การถ่ายภาพนิ่ง การบันทึกวีดิทัศน์ รวบรวมงานภาคสนามที่พบลงในสมุด การบันทึกเครื่อง

ดนตรี การบรรเลง โดยรูปแบบส่วนใหญ่เป็นการรวบรวมสิ่งที่เป็นสาระสำคัญในงานมานุษยดนตรีวิทยา คือ การเก็บบันทึกข้อมูลและรักษาข้อมูล รวมถึงการส่งถ่ายข้อมูลไปที่ทำงาน บ้าน หอเอกสาร

จากการศึกษาทบทวนวรรณกรรมในเรื่องมานุษยดนตรีวิทยาทำให้ทราบถึงวัตถุประสงค์ของสาขาวิชาที่ได้ให้ความหมายของวิชามานุษยดนตรีวิทยานี้ไว้ว่า เป็นวิชาที่แยกตัวออกมาจากดนตรีวิทยา (Musicology) ในวิชาดังกล่าวเป็นการศึกษาเฉพาะดนตรีที่มีอยู่ในสังคมของชาวตะวันตก แต่ในทางวิชามานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีที่อยู่นอกวัฒนธรรมของชาวตะวันตก แม้ว่าเราย้อนนอกวัฒนธรรมตะวันตกก็ตามแต่เราก็ยังใช้ชื่อมานุษยดนตรีวิทยาในการเรียกชื่อวิชาที่ศึกษาถึงดนตรีที่อยู่นอกวัฒนธรรมของเรา เช่น ดนตรีชาวเขา ดนตรีพื้นบ้าน ฯลฯ สำหรับความเกี่ยวข้องของงานภาคสนามกับวิชามานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) นั้น กล่าวโดยสังเขปคือ งานสนามเป็นหัวใจของวิชามานุษยดนตรีวิทยาก็ว่าได้ เพราะงานสนามเป็นหนทางของข้อมูลที่น่ามาศึกษาวิจัย โดยงานสนามมุ่งเน้นไปที่การมีส่วนร่วมในสังคมเพื่อทำความเข้าใจ การจดบันทึก และทำความเข้าใจกับดนตรีในแง่ต่าง ๆ เช่น พฤติกรรมของสังคมที่มีต่อดนตรี ความสำคัญของตัวดนตรีที่มีต่อวัฒนธรรม ฯลฯ

2. ทฤษฎีการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีเพื่อนำไปใช้เป็นข้อมูลทางการศึกษาวิจัยเรื่อง ลักษณะทางกายภาพของ “ปี่” โดยศึกษาจากผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้องดังนี้ วาสิษฐ์ จรรย์ยานนท์ (2538: 29) กล่าวว่า เครื่องดนตรีเป็นอุปกรณ์ที่สามารถสร้างความสั่นสะเทือนให้เกิดขึ้นแก่บรรยากาศใกล้เคียง เป็นอุปกรณ์ ที่ประกอบด้วยตัวสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrator) และตัวทำกังวาน (Resonator) ตัวทำสะเทือนทางวิชาการดนตรีนั้น จำแนกเชิงมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ตามหลักการของ ฮอร์นโบสเทล - ลัคส์ (Hornbostel – Sachs Classification) ซึ่งมีรากฐานมาจากสังคีตรัตนนาคร ของอินเดีย ได้แก่

1. Idiophone เกิดจากการกระทำของคนต่อวัตถุที่เกิดเสียงได้ตามธรรมชาติ (ชนะ)
2. Aerophone เครื่องลม ส่วนใหญ่เกิดจากท่อ (สุริระ)
3. Membranophone แผ่นขึงตึงหน้าช่องเปิด (อวนทุระ)
4. Chordophone สายลวดขึงตึง (ตตะ)
5. Electrophone เครื่องไฟฟ้า

การจำแนกข้างต้นนี้ถ้าดับตามความน่าจะเกิดก่อนหรือหลังขึ้นอยู่กัประวัติเครื่องดนตรี และประวัติการดนตรีก่อนประวัติศาสตร์ สำหรับ Hood, Mantle (1976: 124) ได้กล่าวไว้ว่า การแบ่งเครื่องดนตรีของประเทศจีน แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 8 กลุ่ม ดังนี้

1. โลหะ
2. หิน
3. ทำจากดิน เช่นตัวเครื่องทำจากดินเหนียว
4. ไหม
5. หนัง
6. เปลือกไม้ เช่น ลูกน้ำเต้า
7. ไม้ไผ่
8. ไม้

จากการศึกษาค้นคว้า Hood, Mantle ได้ทำการจัดแบ่งเครื่องดนตรีของจีนซึ่งแตกต่างจากการแบ่งเครื่องดนตรีของอินเดีย ซึ่ง ได้แบ่งประเภทเครื่องบรรเลงต่าง ๆ ของอินเดียนั้น มีอยู่ 2 อย่าง คือ ปัญจศรียางค์ กับสังคีต ส่วนปัญจจวาทะนั้น เป็นแต่จำแนกให้เห็นองค์ของศรียะว่ามีเครื่องบรรเลงด้วยกัน 5 สิ่ง ซึ่งเป็นกำเนิดคำว่า “ศรียางค์” เท่านั้น

ปัญจศรียางค์ ได้แก่ สุสิระ, อาตต, วิตต, อาตตวิตต, และฉนะ

สังคีต ได้แก่ ตตะ, สุมิระ, อวณัฑะ, และฉนะ รวมเป็น 4 ประเภท

สำหรับการแบ่งประเภทเครื่องสังคีตของไทยเรานั้น ถือเอากริยาอาการที่ทำให้เกิดเสียงอย่างเดียวเป็นเกณฑ์ ซึ่งจำแนกได้เป็น 4 ประเภท คือ

1. เครื่องคิด สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการคิด เช่น จะเข้ และกระจับปี่
2. เครื่องสี สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการสี เช่น ซอต่าง ๆ
3. เครื่องตี สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการตี เช่น ระนาด พ้อง กลอง ฉิ่ง และฉาบ
4. เครื่องเป่า สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการเป่า เช่น ปี่ และขลุ่ย

รวมเรียกย่อ ๆ ว่า เครื่องคิดสีตีเป่า และใน The new Grove dictionary of music and musician Vol. 4 (1980: 125) กล่าวไว้ว่า อิทธิพลจากประเทศอินเดีย แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่มตามรูปแบบของการผลิตเสียง โดยการแบ่งของสรางคทวะ (Samgdeva) ซึ่งได้แบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรีไว้ใน คัมภีร์สังคีตรัตนากร (Sangita – Ratnakara) ในคริสต์ศตวรรษที่ 12 แบ่งออกได้ดังนี้

1. ตตะ (Tata) หมายถึงคำว่าขึงตึง ซึ่งได้แก่ดนตรีที่ผลิตเสียงจากสายที่ขึงตึง
2. สุมิระ (Susira) หมายถึงคำว่ารู ซึ่งได้แก่ เครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงด้วยลม
3. อวณัฑะ (Avanaddha) หมายถึงคำว่ารัตรึง ซึ่งได้แก่เครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงจากหนังที่ให้หุ้มเช่นกลอง
4. ฉนะ (Ghana) หมายถึงคำว่าแท่ง หรือแผ่น ซึ่งได้แก่เครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากตัวมันเอง

ส่วน เถลิ้มศักดิ์ พิภูลศรี (2536: 68) กล่าวว่า ฆะนะ วาทยะ (Ghana Vadya) เป็นกลุ่มของเครื่องดนตรีที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุที่เป็นแท่งเป็นท่อน การสั่นสะเทือนของวัตถุจนเกิดเป็นเสียงนั้นอาจเกิดจากการกระทบกันระหว่างเครื่องดนตรีด้วยกันเอง เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ หรืออาจเกิดจากการใช้วัตถุตีลงบนเครื่องดนตรี เช่น โหม่ง เกราะ โกร่ง

เถลิ้มศักดิ์ พิภูลศรี (2536: 81-82) กล่าวว่า ตามทฤษฎีทางดนตรีของอินเดีย ชาวอินเดียเชื่อว่า เสียง หรือ นาทะ มีอยู่ด้วยกัน 2 ชนิดคือ อาหตะ และ อนาหตะ อาหตะเป็นเสียงที่เกิดจากการกระทบกันของวัตถุสิ่งของ และจากเสียงร้องของมนุษย์ เสียงในลักษณะนี้จะมีจุดเริ่มและจุดจบซึ่งมนุษย์สามารถที่จะรับรู้ได้ เสียงในลักษณะนี้เป็นเสียงที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เป็นเสียงที่ให้ความสุข ความไพเราะ และความเพลิดเพลินเจริญใจแก่มนุษย์ ส่วนเสียงอนาหตะนั้นเป็นเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนจากเบื้องบนที่ไม่ได้เกิดจากการกระทำของมนุษย์ เสียงชนิดนี้มนุษย์ธรรมดาไม่อาจสัมผัสได้ เว้นแต่ได้รับการฝึกปฏิบัติธรรมชั้นสูงจนเป็น โยคีบุคคล และใช้เป็นสื่อติดต่อกับพระเจ้า เสียงชนิดนี้จะไม่มีความเกี่ยวข้องใด ๆ กับเรื่องดนตรี แต่จะมีความสัมพันธ์เฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

เสียงประเภทอาหตะที่เกิดจากการกระทำของมนุษย์นั้นเกิดจากองค์ประกอบ 3 ประการ คือ ความเข้มของเสียง (Intensity) ขึ้นชั่ว (Interval) และคุณลักษณะของเสียง (Timbre) สำหรับคุณลักษณะหรือแหล่งของเสียงประเภท อาหตะ นั้น ตำราสังคีตมกะรันตะ ซึ่งเป็นตำราดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 ได้กล่าวว่าเสียงสามารถเกิดได้ใน 5 ลักษณะวิธีคือ

1. เกิดจากการสั่นสะเทือนของสาย
2. เกิดจากการใช้ลมเป่า
3. เกิดจากวัตถุเป็นก้อนที่กระทบกัน
4. เกิดจากการสั่นสะเทือนของหนัง
5. เกิดจากเสียงร้องของมนุษย์

เมลวิน เบอร์เกอร์ (ม.ป.ป.: 32 - 33) กล่าวว่า วิศวกรดนตรีคนแรก ๆ ที่สุดอาจเคาะหรือตีบนฆอนไม้กลวงหรือหนังสัตว์ที่ขึงตึง พวกเขาใช้การเคาะหรือการตีเหล่านี้ส่งสัญญาณให้จังหวะในการทำงาน สร้างความฮึกเหิมในการต่อสู้ และให้จังหวะในการร้องเพลงหรือเต้นรำ

เครื่องกระทบทุกชนิดแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ไม่สามารถให้ระดับเสียงที่แน่นอนกับ กลุ่มที่สามารถให้ได้ เครื่องดนตรีในกลุ่มแรกนั้นไม่สามารถให้ระดับเสียงที่แน่นอนได้เพราะเครื่องดนตรีเหล่านี้สั่นสะเทือนอย่างสลับซับซ้อน และไม่เป็นระเบียบ คลื่นเสียงที่เกิดขึ้นไม่มีรูปแบบที่แน่นอนเมื่อเปรียบเทียบกับคลื่นเสียงที่เกิดขึ้นซ้ำรูป และเรียบกว่าของเสียงที่มีระดับเสียงที่แน่นอน

จากการศึกษาข้อมูลเอกสารทบทวนวรรณกรรมในเรื่อง ทฤษฎีการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี พบว่า การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีมีลักษณะการจัดหมวดหมู่ที่หลากหลายขึ้นอยู่กับการมองในแง่ต่าง ๆ เช่นมองในแง่ของวัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี หรืออาจมองในแง่ของลักษณะท่าทางการบรรเลงรวมถึงรูปร่างลักษณะของเครื่องดนตรี แต่ก็สามารถแบ่งกลุ่มหรือ แบ่งกลุ่มความเชื่อในการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีได้เป็นกลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ การแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีแบบอินเดีย, แบบจีนแบบไทย, แบบวิชามานุษยดนตรีวิทยา ซึ่งลักษณะการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้ มีพื้นฐานทางการมองที่แตกต่างกัน

3. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ทางดนตรี

ในการศึกษาทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ทางดนตรี ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทบทวนจากงานเขียนทางวิชาการ ต่าง ๆ โดยเลือกสรรมาเพื่อจัดเป็นกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์ทางดนตรี แบ่งเป็นหัวข้อทางการวิเคราะห์ และที่เกี่ยวข้อง คือ รูปแบบ จังหวะ ทำนอง และประเภทของดนตรี

ในด้านของการวิเคราะห์เพลง มิงานวิชัย และเอกสารที่กล่าวถึงการวิเคราะห์เพลง อิทธิพลของเพลงที่มีต่อมนุษย์ ดังนี้ ณัฏชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 1) กล่าวไว้ว่า การวิเคราะห์เพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจบทเพลง การที่จะวิเคราะห์เพลงให้ต้องแท้หรือละเอียดละออเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ ถ้าผู้วิเคราะห์เป็นผู้ฟังเพลงคนหนึ่ง และอยากฟังเพลงด้วยความเข้าใจนอกเหนือจากความสนุก การวิเคราะห์เพียงภาพรวมภายนอก และการค้นคว้าประวัติเพลง ตลอดจนประวัติของผู้แต่งโดยสังเขปก็คงเพียงพอ ความรู้เบื้องต้นในส่วนนี้หาได้สะดวกที่สุดจากปกแผ่นเสียง แต่ถ้าเป็นนักดนตรีก็น่าจะวิเคราะห์ลงลึกไปถึงโครงสร้างของเพลง ทฤษฎีการประพันธ์ และเทคนิคที่น่าสนใจด้วย ส่วนในด้านของอิทธิพลของเพลงที่มีต่อมนุษย์ ได้ศึกษาค้นคว้า ซึ่งนำเสนอกล่าวไว้ดังนี้ อรวรรณ บรรจงศิลป์ (2534: 40) กล่าวว่า ดนตรีมีอิทธิพลต่ออารมณ์ของมนุษย์ เพลงที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ และความรู้สึกต่าง ๆ นั้น ขึ้นกับคุณภาพของดนตรีซึ่งประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน ความช้า – เร็ว คุณภาพของเสียง องค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ทำให้ดนตรีมีชีวิตชีวา และแสดงออกถึงอารมณ์ต่าง ๆ ชัดเจนยิ่งขึ้น คือ ความดัง – เบาของเสียง และเจลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2530: 2) ได้กล่าวไว้ว่า เสียงเพลงที่บรรเลงที่เราฟังแล้วรู้สึกต่าง ๆ กันนั้น ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบต่าง ๆ สำคัญ ดังนี้

ลีลาจังหวะ

ทำนอง

พื้นผิว

รูปแบบ

รูปแบบ (Form)

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบ (Form) ไว้ดังนี้ อรรถพร บรรจงศิลป์ (2534:36) กล่าวไว้ว่า เพลงต่าง ๆ ทุกเพลงมีรูปแบบ (Form) หรือฉันทลักษณ์ เช่นเดียวกับโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน คือประกอบด้วยวรรค ประโยค ท่อน เพลงบางเพลงมีลักษณะง่าย เพลงบางเพลงมีลักษณะยาก ฉันทลักษณ์ของเพลงเป็นหลักฐานที่ทำให้เกิดความกลมกลืน ความแตกต่าง ความสมดุล ความตื่นเต้น และความพอดี วรรคเพลง และประโยคเพลง (Motive and Phrases)

วรรคเพลง เป็นหน่วยที่เล็กที่สุดของเพลง วรรคเพลงมาจากส่วนหนึ่งของเสียงเพียงไม่กี่เสียงที่มาประกอบกันเข้า ไม่สามารถบอกจำนวนเสียงที่แน่นอนได้ รู้แต่ว่ามีจำนวนเสียงน้อย ๆ เท่านั้น

ประโยคเพลงอาจประกอบไปด้วยวรรคเพลง 2 – 3 วรรค มาเรียงต่อกัน พวกเพลงง่าย ๆ เช่น พวกเพลงพื้นเมืองหรือเพลงเด็ก

ฉันทา โสคติยานุรักษ์ (2542: 48) กล่าวไว้ว่า รูปแบบ (Form) บทเพลงทั้งหลายประกอบด้วยหลายประโยคเพลงมาติดต่อกัน ไม่ว่าเพลงสั้นยาวเพียงใดก็สามารถตัดย่อยเพลงออกเป็นประโยคได้ ในประโยคเพลงมีความคิดที่สมบูรณ์จบภายในตัวของมันเอง

สังัด ภูเขาทอง (2532: 92) คัดลักษณ์ (Form) หมายถึงรูปแบบหรือรูปร่างของเพลง ที่เราสามารถมองเห็นได้ภายนอก อันรูปแบบของบทเพลงย่อมแตกต่างออกไปตามแต่คีตกวีจะเป็นผู้กำหนดขึ้น

ทำนอง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับทำนองไว้ดังนี้ สังัด ภูเขาทอง (2532: 64) กล่าวไว้ว่า องค์ประกอบของทำนองเพลงประกอบด้วยสิ่งต่าง ๆ ต่อไปนี้

1. ระดับเสียง คือ ความสูงต่ำของเสียง
2. การเคลื่อนที่ของเสียง เพื่อให้เกิดทำนองเพลง เพราะถ้าเปล่งเสียงอยู่ในระดับเสียงเดียวกันก็ไม่เกิดประโยชน์อะไร
3. ความยาว โดยกำหนดเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดเป็นจังหวะขึ้นมา นักดนตรีได้กำหนดมาเป็นห้องบ้าง เป็นช่องบ้าง หรือเป็นหน้าทับ
4. พิสัย (Range) คือ มีช่วงกว้างของเสียง เสียงต่ำสุดกับสูงสุด
5. ระบบของหลักเสียง คือ การกำหนดเสียงของเพลงแต่ละบท ว่าจบลงด้วยเสียงอะไร หรือที่เรียกว่า Tonic

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 5) กล่าวว่าไว้ว่า ทำนอง คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ ทั้งระดับเสียง และลักษณะจังหวะจะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตบนบรรทัดห้าเส้นเป็นสื่อ ทำนองอาจมีความยาวตั้งแต่ 2 – 3 ห้อง ไปจนถึง 10 ห้องหรือมากกว่านั้นแต่ทำนองที่ดีต้องมีความหมาย และจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นลงที่สมดุล และมีเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจ

Tom Manoff (2539: 103) กล่าวว่าไว้ว่า ลักษณะอีกด้านหนึ่งของการสร้างทำนองคือ รูปร่าง (Shape หรือ Contour) ลักษณะเฉพาะนี้สามารถแสดงโดยอาศัยโครงร่างทิศทางของระดับเสียงในทำนองนั้น ๆ

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542:9) กล่าวว่าไว้ว่าในการวิเคราะห์ทำนองควรให้ความสำคัญกับโน้ตประดับด้วย เพราะเป็นสิ่งที่เพิ่มชีวิตชีวาให้กับทำนอง

เฉลิมศักดิ์ พิฤศศรี (2530: 5) ได้กล่าวว่าไว้ว่า ทำนองเพลงคือ ผลของความสูง – ต่ำ (Pitch) ความช้า – เร็ว (Duration) ความดัง – เบา (Intensity) ของเสียง โดยผ่านเครื่องดนตรีที่แตกต่างชนิดกัน (Tember หรือ Tone colour) ทั้งหมดนี้ผสมผสานกันอย่างต่อเนื่องโดยอาศัยพื้นฐานที่สำคัญคือ จังหวะ

จังหวะ

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับจังหวะไว้ดังนี้ อรรถพร บรรจงศิลป์ (2534: 1) กล่าวว่าไว้ว่า จังหวะมีอยู่รอบ ๆ ตัวเรา เช่น โลกที่เราอาศัยอยู่หมุนไปอย่างมีจังหวะ ทำให้เกิดกลางวันกลางคืน นาฬิกาเดินไปในจังหวะเท่า ๆ กัน การหายใจของมนุษย์ หายใจเข้าออกอย่างเป็นจังหวะ ในทำนองเดียวกัน เสียงดนตรีที่มนุษย์เล่นอย่างไพเราะเพราะพริ้ง ก็มีจังหวะเช่นกัน จังหวะที่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอนี้ เรียกว่าจังหวะยีน (Beats) จังหวะของดนตรีที่เรียกว่า จังหวะยีนนี้ สามารถแบ่งออกได้เป็นกลุ่ม ๆ ซึ่งแต่ละกลุ่มประกอบด้วย จังหวะหนัก (Accented) และจังหวะเบา (Unaccented)

สุกรี เจริญสุข (2532: 51 – 52) กล่าวว่าไว้ว่า จังหวะ (rhythm time) เป็นการเอาเสียงมาจัดระบบระเบียบให้คล้องจองกัน จังหวะเป็นเรื่องของความรู้สึกช้า – เร็ว ให้อารมณ์ครึกครื้น อับเฉา ชุ่มชื้น เป็นต้น จังหวะมีอิทธิพลต่อความรู้สึก จังหวะเป็นเรื่องของเวลา การเคลื่อนที่ของเวลา จังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของธรรมชาติ จังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญทางดนตรี ความเข้าใจของจังหวะสร้างความครึกครื้น สิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องของร่างกายที่ตอบสนองต่อจังหวะ การฟังดนตรีนั้นเริ่มจากได้ยินเสียงแล้วผนวกเป็นกระสวนของจังหวะ

สังค ภูเขาทอง (2532: 28) กล่าวว่า ในจังหวะต่าง ๆ ของเพลงย่อมมีส่วนประกอบที่ทำให้จังหวะนั้นสมบูรณ์ และเกิดอารมณ์ต่อการฟัง ซึ่งจำแนกได้เป็น 4 อย่าง ดังนี้

1. Beat คือ การเคาะหรือการกระทำอันใด ที่ทำให้เกิดเสียงที่นักดนตรีได้ยิน อาจใช้ไม้ฉิ่ง ฉาบ เกราะ โกร่ง หรือมือก็ได้
2. Time คือ การกำหนดเวลาที่เท่ากัน ต่อการเคาะที่นักดนตรีทั้งหลายจะต้องรู้จักควบคุมเวลาที่เป็นจังหวะให้คงที่สม่ำเสมอ
3. Tempo คือ การกำหนดความช้า – เร็ว ของเพลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับข้อตกลงของผู้บรรเลงว่าในเพลงหนึ่ง ๆ นั้น กำหนดช้าเร็วอย่างไร แค่นั้น
4. Rhythm คือ ลีลา หมายถึง เสียงยาว ๆ สั้น ๆ หรือหนัก ๆ เบา ๆ ซึ่งมีประกอบอยู่ในส่วนของประโยคเพลง และสลับสับสนกันไปตามวิธการดำเนินการดำเนินของเพลงควบกับจังหวะดำเนินไปเป็นระยะ ๆ ตามแบบฉบับของการประพันธ์เพลง

ชัยยศ วรชิตา และเพ็ญศรี วงศาปัทนา (2539: 28) กล่าวว่า อัตราจังหวะแบ่งสามารถออกได้เป็น 2 จำพวก คือ

1. Non Metric time คือ จังหวะที่ไม่แน่นอน ไม่มีเส้นกันห้อง ไม่มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะ แล้วแต่ผู้ขับร้อง หรือผู้บรรเลง

2. Metric time คือ จังหวะที่นับได้แน่นอน มีเส้นกันห้อง มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะ

ฉันทา โสคติยานุรักษ์ (2542: 18) กล่าวว่า ลักษณะจังหวะ(Rhythm) คือ ส่วนของตัวโน้ตที่ไม่มีระดับเสียงรวมถึงตัวหยุด หาได้จากการนำบรรทัดห้าเส้นออกไป เหลือแต่ตัวหยุดและตัวโน้ตหลากหลายแบบแต่ไม่มีระดับเสียง การนำลักษณะจังหวะมาแยกวิเคราะห์ ทำให้ทราบถึงลักษณะจังหวะที่สำคัญ ลักษณะจังหวะที่เล่นซ้ำ และลักษณะที่แปรจากลักษณะจังหวะที่ผ่านมาแล้ว

จากการทบทวนวรรณกรรมในเรื่องทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ทางดนตรี ซึ่งแบ่งหัวข้อที่เกี่ยวข้องคือ รูปแบบ ทำนอง จังหวะ กล่าวโดยสรุปได้ดังนี้

รูปแบบ หรือที่เรียกว่า คีตลักษณ์นั้น คือลักษณะรูปร่างของเพลง เพลงทุกเพลงต้องมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเองซึ่งมีทั้งลักษณะที่ง่ายหรือยากแตกต่างกันไป

ทำนอง เป็นองค์ประกอบหนึ่งของบทเพลงซึ่งในทำนองประกอบด้วย กลุ่มเสียงที่หลากหลายซึ่งมาปะติดปะต่อกันและดำเนินไปในหลายรูปแบบอาจประกอบด้วยความดังเบา ช้าเร็ว ฯลฯ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ได้ผสมผสานกัน โดยมีพื้นฐานที่สำคัญคือ จังหวะ

จังหวะ เป็นเรื่องของความช้าเร็ว ซึ่งมีผลต่อความรู้สึกของมนุษย์ ซึ่งในทางดนตรี จังหวะมีส่วนสำคัญต่อบทเพลงเป็นอย่างมากเพราะเป็นพื้นฐานที่สำคัญ ในจังหวะประกอบด้วยสิ่ง

สำคัญ 4 ประการคือ 1. Beat 2. Time 3. Tempo 4. Rhythm ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เป็นส่วนประกอบที่ทำให้เกิดจังหวะ

ในการศึกษางานเอกสารดังที่กล่าวมา ตามหัวข้อที่กำหนด ได้แก่

1. ทฤษฎีทางมานุษยดนตรีวิทยา
2. ทฤษฎีการจัดหมวดหมู่ของเครื่องดนตรี
3. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ทางดนตรี

สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ก่อให้เกิดแนวทางในการกำหนดกรอบแนวคิดทางทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย “ปี่” ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตี้ย จังหวัดน่าน เพื่ออธิบายลักษณะทางมานุษยดนตรีวิทยา การจัดเก็บข้อมูลตามแบบอย่างมานุษยดนตรีวิทยา และใช้หลักการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีในเรื่องของ รูปแบบ จังหวะ และทำนอง เพื่อให้เกี่ยวพันสอดคล้องกับขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมของชนเผ่าลัวะ และเป็นการนำเสนอในรูปแบบเอกสารงานวิจัยทางวิชาการ

สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

สารัตถะที่เกี่ยวข้องถือได้ว่าเป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษาค้นคว้า และเป็นการกำหนดกรอบแนวคิดที่ใช้ในการศึกษาวิจัย โดยผู้วิจัยได้ทำการทบทวน เอกสาร และผลงานทางวิชาการ เพื่อศึกษาเครื่องดนตรีไม้ไฟ, เสียง และการกำเนิดเสียง, ชนเผ่าลัวะ จังหวัดน่าน โดยแบ่งสาระสำคัญออกเป็นหัวข้อได้ดังนี้

1. เสียง และการกำเนิดเสียง

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเพื่อเป็นแนวทาง และกรอบแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเสียง และการกำเนิดเสียงจากเอกสาร และผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง ดังนี้ เมลวิน เบอร์กอร์ (ม.ป.ป.: 1) กล่าวว่า วัฏจักรดนตรีเป็นเรื่องของเสียง เสียงทุกชนิดเป็นเรื่องของการสั่นสะเทือน การสั่นสะเทือนซึ่งเคลื่อนไหวย้อนไปกลับมาอย่างรวดเร็ว อะไรก็ตามที่สั่นสะเทือนจะทำให้เกิดเสียง เช่น เอนัวและบรีเวน ลำคอในขณะที่ร้องเพลงหรือพูด เอนัวและขอบวิทยุ ลำโพงสเตอริโอหรือเครื่องรับโทรทัศน์ในขณะที่เปิดอยู่ เอนัววางที่เครื่องดนตรีในขณะที่กำลังบรรเลงรู้สึกรู้สีกว่ามีการสั่นสะเทือนอยู่ที่ปลายนิ้ว ท่านกำลังสัมผัสกับการสั่นสะเทือนที่แท้จริงซึ่งทำให้เกิดเสียง

เมื่อวัตถุมีการสั่นสะเทือน อากาศรอบ ๆ วัตถุก็จะสั่นสะเทือนตามไปด้วย การสั่นสะเทือนนี้แผ่กระจายไปในอากาศในรูปของคลื่นเสียง และคลื่นเสียงเดินทางไปในทุกทิศทาง - บน

ล่าง และทุกด้าน ส่วน วาสิษฐ จัณยานนท (2538: 2) ได้กล่าวไว้ว่า ระบบที่ทำให้เกิดเสียงนั้นต้องมีองค์ประกอบ 3 ประการ คือ

1. แหล่งที่เกิดเสียง เสียงจะต้องมีแหล่งกำเนิด และจะได้รับการกระตุ้นให้เกิดขึ้นด้วยวิธีการอย่างใดอย่างหนึ่ง

2. อากาศ ซึ่งเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่เสียงจากแหล่งที่เกิดเสียง นอกจากอากาศแล้วยังวัสดุอื่น ๆ อีกเป็นจำนวนมากที่เป็นมัชนิมในการเผยแพร่อีกด้วย

3. มีหูฟัง หรือเครื่องมือรับเสียง
ดังนั้น ระบบเสียงที่จำเป็นในการเกิดเสียงคือ แหล่งที่เกิด มัชนิมและเครื่องมือ หรือที่รับเสียง

วาสิษฐ จัณยานนท (2538: 1) กล่าวไว้ว่า เสียงเป็นผลจากการที่วัตถุเคลื่อนไหวในอากาศอาจกล่าวโดยรวมน่าที่ใดมีการเคลื่อนไหว ที่นั้นมีเสียง ถ้าการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นนั้น เป็นไปอย่างมีระเบียบ เสียงที่เกิดขึ้นนั้นย่อมเป็นเสียงที่มีระเบียบ น่าฟัง เช่นกัน ในกรณีต่าง ๆ นี้เสียงสามารถแบ่งได้ออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. เสียงที่ไม่ใช่เสียงดนตรี (Noise) บางทีเรียกว่าเสียงรบกวนซึ่งเป็นการเรียกที่ไม่ค่อยเหมาะสมนักเพราะเสียงทุก ๆ เสียงรวมทั้งเสียงดนตรีด้วยมีโอกาสรบกวนได้ทั้งนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเสียงดนตรีที่มีความเข้มของเสียงดนตรีมากเกินไป ซึ่งจะเป็นอันตรายต่อร่างกาย

2. เสียงดนตรี (Sound) ในกรณีที่เสียงเดียวมีระดับเสียงคงที่อาจใช้ศัพท์ภาษาอังกฤษว่า Note, Tone หรือ Sound ได้สิ่งที่น่าสนใจอย่างยั้งก็คือเรามีโอกาสได้ยินเสียงเหล่านี้ (Sound) มากกว่าเสียงข้างต้นที่กล่าวมาแล้ว (Noise) เสียอีก จากการฟังเสียงนกกา รถยนต์ รถตุ๊ก ๆ ภาษา ขับร้องดนตรี ฯลฯ

วาสิษฐ จัณยานนท (2538: 34) ตัวกังวาน (Resonator) สำหรับเครื่องเคาะ หรือเครื่องกระทบนั้น การจะมีกลองเสียงหรือไม้นั้นไม่สู้จำเป็นนัก ส่วนใหญ่จะไม่มี เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง กิ่ง บางชนิดก็มีกลองเสียงเช่น ระนาด เป็นต้น แต่ก็เป็นกลองเสียงที่ได้รับการสั่นสะเทือนจากลูกระนาดโดยตรง

สำหรับเรื่องของการกำเนิดของเสียงดนตรีนั้นกล่าวไว้ดังนี้ นพพร ด้านสกุล (2541: 1) กล่าวไว้ว่า การเริ่มต้นของดนตรีโดยทั่วไปในสังคมมนุษย์เป็นการตอบสนองของอารมณ์ตามเหตุปัจจัยที่เป็นไปตามธรรมชาติอย่างบริสุทธิ์ อาจเริ่มต้นด้วยการปรบมือ กระพริบเท้า ซึ่งเป็นกริยาที่มนุษย์แสดงออกมาโดยมีลักษณะอารมณ์แบบต่าง ๆ เป็นตัวชี้นำกำหนด เช่นอารมณ์ที่เกิดจากความรัก ความเศร้า ความสุข ความหวัง ความผิดหวัง ความพึงพอใจ ความโกรธ ความเหงา เป็นต้น อารมณ์ต่าง ๆ เหล่านี้เป็นต้นเหตุแห่งพฤติกรรมต่าง ๆ อันเป็นพื้นฐานของการแสดงออกทางดนตรี

เช่น การปรบมือกระต๊อบที่ตลอดจนการรู้จักใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอาจถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกในสังคมมนุษย์ที่ใช้สื่อความหมายทางอารมณ์ความรู้สึก ต่อมาก็มีการสร้างสรรค์พัฒนามาโดยลำดับ ส่วน สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์ (2528: 1) กล่าวว่า “ดนตรีเป็นวัฒนธรรมด้านศิลปะแขนงหนึ่ง จึงมีอารมณ์ และทระสนะของเจ้าของเป็นพื้นฐาน และมีเอกลักษณ์ของสังคมปรุงเสริมอยู่ค่อนข้างซับซ้อนแนบเนียน”

จากการศึกษาทบทวนวรรณกรรมในเรื่อง เสียง และการกำเนิดเสียง พบว่า ดนตรีเป็นเรื่องของเสียง เสียงทุกเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือน จากนั้นเสียงก็เดินทางผ่านอากาศมากระทบที่หูของผู้ที่รับฟัง หรือเครื่องมือรับเสียง สำหรับเสียง นั้นมิได้มีแต่เสียงดนตรีเท่านั้น ยังมีเสียงที่ไม่ใช่เสียงดนตรี คือเสียงที่รบกวนหรือเสียงที่เราไม่ยากได้ยินอีกด้วย

2. เครื่องดนตรีไม้ไฟ

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเพื่อเป็นแนวทาง และกรอบแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเครื่องดนตรีไม้ไฟจากเอกสาร และผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง ดังนี้ สุกรี เจริญสุข (2532: 49-51) กล่าวว่าไม้ไฟเป็นไม้พื้นเมืองที่ขึ้นอยู่ในภูมิประเทศเขตร้อนชื้น ไม้ไฟนั้นมีนาชนิด ชนิดที่มีหนาม ชนิดที่ไม่มีหนาม ชนิดเล็กไปกระทั่งชนิดใหญ่ยังมีชนิดเนื้ออ่อนเนื้อแข็ง กระบอกเล็กกระบอกใหญ่ เป็นต้น แต่ละชนิดอาจจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน แต่ที่สำคัญก็คือ ทุกชนิดเรียกกันว่าไม้ไฟ เสียงของไม้ไฟเป็นเสียงของ “ความรู้สึก” ที่สัมผัสได้ ทั้งนี้ก็เพราะว่ามนุษย์ได้นำเอาไม้ไฟมารับใช้ชีวิต ประดิษฐ์ขึ้นเป็นเครื่องดนตรี ทั้งนี้ก็เพราะว่าไม้ไฟนั้นหาง่ายมีอยู่ทุกขนาดไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดใด คือ สี ดี เป่า เขย่า ชัก ดูด และกวน เครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงในลักษณะต่าง ๆ มีไม้ไฟเข้าไปประกอบได้ทั้งสิ้น สำหรับเครื่องดนตรีที่ทำด้วยไม้ไฟที่มีเสียงเข้าไปมีบทบาทมากนั้น เห็นจะเป็นประเภทดี เขย่า และเป่า สำหรับ ทองแถม นาถจำนง (2535: 134 – 135) กล่าวถึงเรื่องเครื่องดนตรีไม้ไฟว่า เครื่องดนตรีที่มนุษย์รู้จักเป็นอย่างแรกคงจะเป็นอวัยวะของเรานั้นเองถัดมาคงเป็นเครื่องดนตรีเมื่อพิจารณาถึงสภาพภูมิศาสตร์สภาพสิ่งแวดล้อมของภูมิภาคแถบนี้ (อุษาคเนย์ และจีนตอนใต้) พบว่า ป่าไม้ที่มีลักษณะพิเศษแพร่หลายกันมากก็คือไม้ไฟ ชนิดต่าง ๆ ในแถบนี้คงจะรู้จักนำไม้ไฟมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีกันมานานนมแล้ว ในตอนเริ่มแรกเครื่องดนตรีไม้ไฟก็คือภาชนะหรืออุปกรณ์เครื่องใช้ประจำวันนั่นเอง

จากการศึกษาทบทวนวรรณกรรมในเรื่อง เครื่องดนตรีไม้ไฟ พบว่า เครื่องดนตรีที่ทำมาจากไม้ไฟคงเป็นเครื่องดนตรีชนิดแรกที่มีมนุษย์คิดประดิษฐ์ขึ้น ซึ่งไม้ไฟเป็นพืชที่มนุษย์นำมาใช้

ประโยชน์กับชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะนำมาทำเป็นภาษา หรือเครื่องอำนวยความสะดวกต่าง ๆ ซึ่งถ้ามองจากจุดนี้ก็อาจเป็นไปได้ว่ามนุษย์ได้นำสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้มาพัฒนาทำเป็นเครื่องดนตรี

3. ชนเผ่าลัวะ จังหวัดน่าน

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเพื่อเป็นแนวทาง และกรอบแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องชนเผ่าลัวะ

จังหวัดน่านจากเอกสาร และผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง ดังนี้ กรมศิลปากร (2530: 51) กล่าวว่าไว้ว่า ถิ่นน่านว่าเป็น “คนภูเขา” อีกกลุ่มหนึ่งที่มีลักษณะทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของภาษาคลายคลึงกับเผ่าลัวะ ข่า และขมุซึ่งลักษณะภาษาพูดบางอย่างคล้ายคลึงกันจนทำให้นักภาษาศาสตร์เชื่อว่าชนเผ่าเหล่านี้สืบเชื้อสายมาจากพวกมอญ – เขมร (สุริยา รัตนกุล, พ.ศ. 2519) กล่าวกันว่าคนเผ่านี้ได้อพยพจากท้องที่ในเขตจังหวัดสกลนคร และประเทศลาวมาอยู่ในประเทศไทยราว ๆ 100 ปีที่ผ่านมา แต่นักวิชาการบางท่านลงความเห็นว่าลัวะคงจะอยู่ในแคว้นสยาม ก่อนที่ชาวไทยจะเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเขตนี้ ส่วนใหญ่จะตั้งถิ่นฐานอยู่ตามต้นน้ำของสาขาแม่น้ำน่าน เช่น น้ำว้า น้ำปัว น้ำมาง น้ำข่วง และน้ำละ เป็นต้น ต้นน้ำเหล่านี้อยู่ในเขตอำเภอทุ่งช้าง อำเภอเชียงกลาง และอำเภอปัว สำหรับในอำเภอเชียงกลางนั้นพบว่ามีถิ่นอยู่ 2 หมู่บ้านคือ บ้านผาน้ำช้อย และบ้านเกรด ซึ่งมีประชากรลัวะอยู่ประมาณ 5,000 – 8,000 คน ส่วนในอำเภอปัว มีลัวะอยู่ 12 หมู่บ้าน ได้แก่ บ้านห้วยปู้ด บ้านสะกาด บ้านเต๋ บ้านคุดกุน บ้านปางยาง บ้านสะกาดเหนือ บ้านเต๋น้อย บ้านน้ำยอ บ้านหัวคอย บ้านน้ำเข้ บ้านเปาเวียง และบ้านกอก ในปี พ.ศ. 2510 ถิ่นที่อยู่ตามคอยขุนเขาในเขตอำเภอปัว ได้หนีภัยคอมมิวนิสต์ลงมาตั้งบ้านเรือนอยู่ในพื้นที่บ้านป่ากลาง ต.ศิลาแดง อ. ปัว ซึ่งทางราชการได้จัดสรรไว้ให้จากการสำรวจของกรมประชาสงเคราะห์ชาวเขาจังหวัดน่านในปี พ.ศ. 2527 พบว่ามีชาวถิ่นรวมทั้งสิ้น 7,071 คน ในจำนวนนี้เป็นชาวบ้านป่ากลาง 2,368 คน และแยกเป็นประชากรชาย 4437 คน หญิง 428 คน เด็กชาย 211 คน และเด็กหญิง 216 คน

โดยทั่วไปลัวะในประเทศไทยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ ลัวะปรีย์ ลัวะมัล และลัวะอะจูล สองกลุ่มแรกมีความแตกต่างทางด้านภาษาเล็กน้อย ส่วนลัวะอะจูลซึ่งอพยพเข้ามาที่บ้านจูล อำเภอปัว จังหวัดน่าน เป็นกลุ่มที่มีประเพณีหลายอย่างไม่เหมือนสองกลุ่มข้างต้น เท่ากันว่าในกลุ่มนี้จำนวนไม่น้อยหันมานับถือศาสนาพุทธแทนความเชื่อเดิมที่เคยถือผีมาก่อน (มานพ อธิธิฤทธิ์, 2523) สำหรับผู้ที่ไม่ค่อยมีความคุ้นเคยกับชนเผ่าเหล่านี้ อาจเกิดความไขว้เขวในเรื่องของชื่ออยู่บ้าง ด้วยคนไทยพื้นบ้านที่อยู่ใกล้เคียงกับถิ่นชอบเรียกคนเหล่านี้ว่า “ลัวะ” ในบางท้องถิ่นอาจเรียกว่า “ชาวคอย” เพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นคนละกลุ่มกับชาวเขาเผ่าต่าง ๆ อันมี ม้ง และเมี่ยน อย่างไรก็ตามนักวิชาการบางท่านเช่น เดวิด จอร์แดน ได้แบ่งเผ่าลัวะออกเป็น 2 สาขา ตามสำเนียงภาษาที่ผู้คนในกลุ่มนี้เรียกตัวเองว่า “คนปรีย์” สาขาหนึ่งและ “คนมัล” อีกสาขาหนึ่ง เชื่อว่าก่อนนี้ทั้งสองสาขาอยู่เผ่าเดียวกัน แต่

แบ่งเป็น 2 ตระกูล และในกาลต่อมาได้แยกย้ายกันอยู่ และขาดการติดต่อจึงทำให้เห็นว่าทั้งสองนั้นมีความแตกต่างกัน

ในด้านการศึกษาค้นคว้าในเรื่องประวัติความเป็นมาของชนเผ่าลัวะ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ดังนี้ หลวงวิจิตรวาทการ (2473, อ้างถึงในชลธิรา สัตยาวัฒนา, 2542: 225) กล่าวไว้ว่า เห็นว่า “ลาว” คือ “ละว้า” ซึ่งเป็นผู้มีอารยธรรมมาก่อน และได้แยกกันอยู่เป็น 3 อาณาจักร คือ

อาณาจักรทวารวดี มีละโว้เป็นราชธานี

อาณาจักรยาง หรือ โยนก มีเมืองยางเป็นราชธานี

อาณาจักรโคตรบุตร หรือ พนม

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2478, อ้างถึงในชลธิรา สัตยาวัฒนา, 2542: 225) กล่าวไว้ว่า ทรงเห็นว่า “มนุษย์จำพวกที่เราชาวกรุงเทพฯ เรียกว่า “ละว้า” และชาวมณฑลพายัพเรียกว่า “ลัวะ” นั้นเอง คือ ลาวเดิม พวกละว้าเป็นชนพื้นเมืองดั้งเดิมที่พูดภาษามอญ – เขมร คนละตระกูลกับ “ภาษาไทย” ท่านยังได้ลงความเห็นไว้ว่า “พวกละว้าเป็นชาวประเทศสยามเดิม เมื่อก่อนชนชาติไทยลงมาตั้งภูมิลำเนา มีกษัตริย์ละว้าสืบแต่พระเจ้าลาวจักรราช”

พระยาอนุমানราชชน (2497, อ้างถึงในชลธิรา สัตยาวัฒนา, 2542: 225) กล่าวไว้ว่า เห็นว่า ละว้า คือ พวกขอมโบราณ พญามังราย มีพระบิดาสืบเชื้อสายมาจากละว้า ชาติละว้า เป็น เจ้าของดินแดนสุวรรณภูมิก่อนเขมร ก่อนไทย

ชลธิรา สัตยาวัฒนา (2530, อ้างถึงในชลธิรา สัตยาวัฒนา, 2542: 226) กล่าวไว้ว่า ผลการวิจัย “ลัวะเมืองน่าน” ในบริบททางประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมล้านนา นำไปสู่ข้อสรุปว่า “เมืองชัยวรนครเชียงลาว” เป็นเมืองแรกตั้งของราชวงศ์ลาวจั่งกราช ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรหิรัญนครเงินยาง มีปู่เจ้าลาวจกเป็นวงศ์ “ลาว” ในบริบทสังคมนี้ คือ “ลัวะ” หรือ “ละว้า” ซึ่งเดิมเป็นกลุ่มชนกลุ่มที่พูดภาษามอญ – เขมร ต่อมาได้รับเอาภาษา และตัวเขียนของกลุ่มวัฒนธรรมไทมาใช้อย่างแพร่หลาย

จากการศึกษาทบทวนวรรณกรรมในเรื่องชนเผ่าลัวะ จังหวัดน่าน พบว่า ชนเผ่าลัวะ หรือชื่ออีกชื่อหนึ่งคือ ถิ่น นั้น เป็นชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในลักษณะการดำรงชีวิตแบบชาวเผ่า หรือที่คนพื้นราบเรียกว่า “ชาวเขา” ชนเผ่าลัวะสืบเชื้อสายมาจากพวกมอญ – เขมร ซึ่งสามารถแบ่งออกได้อีกเป็น 3 กลุ่ม คือ มัล ปรีย และอะจูล สำหรับกลุ่มอะจูล เป็นกลุ่มเล็กที่สุด ส่วน 2 กลุ่มแรกเป็นกลุ่มใหญ่มีความแตกต่างในเรื่องของความเชื่อ และภาษาที่แตกต่างกันออกไป

จากการศึกษาทบทวนเอกสารต่าง ๆ ในเรื่องของ เครื่องดนตรีไม้ไผ่, เสียง และการกำเนิดเสียง, ชนเผ่าลัวะ จังหวัดน่าน ทำให้ทราบถึงวัฒนธรรมความเป็นดนตรีของมนุษย์ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่กำเนิดมาจากไม้ไผ่ เกี่ยวเนื่องไปถึง การกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรี และได้รับรู้ประวัติความเป็นมาของชนเผ่าลัวะ ในเนื้อหาต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้ผู้วิจัยมีข้อมูลในการศึกษาวิจัยได้กระจำชัดยิ่งขึ้น

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารที่เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนงานวิจัยเพื่อศึกษาความเป็นมาของชนเผ่าลัวะ จังหวัดน่าน ดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวเขา และงานวิจัยที่เกี่ยวกับดนตรี โดยศึกษาจากเอกสารงานวิจัยต่อไปนี้

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเพื่อเป็นแนวทาง และกรอบแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวเขา จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้ ประไพศรี สงวนวงศ์ (2532: 1. 230) วิจัยในเรื่อง นาฏดุริยางคศิลป์ของชาวเขาภาคเหนือ งานวิจัย สมทบ มีความว่าคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่แสดงออกถึงความรู้ตึกนิกคิตความเชื่อ อารมณ์ และนิสัยใจคอของชาวบ้าน ดนตรีพื้นบ้านจึงสามารถเข้าถึงจิตใจของชาวบ้าน และเกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านมากกว่าดนตรีประเภทอื่น ๆ เนื้อหาสาระของดนตรีพื้นบ้านให้ทั้งความรู้ และความบันเทิงใจ ความรู้ที่สำคัญได้แก่ ความรู้เกี่ยวกับการดำรงชีวิตทั้งในด้านการประกอบอาชีพ เศรษฐกิจ การสังคม ความเป็นอยู่ การอบรมสั่งสอนให้ปฏิบัติตามจารีต ประเพณี ความเชื่อ ฯลฯ การศึกษาถึงดนตรีพื้นบ้านจึงเป็นการศึกษาพื้นฐานความคิดความเชื่อ นิสัยใจคอตลอดจนการดำรงชีวิตของชาวบ้าน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่น

ชาวเขาในประเทศไทยได้อพยพเข้ามาจากต่างประเทศหลายประเทศขณะตั้งรกรากอยู่ในประเทศไทย ก็โยกย้ายถิ่นฐานใหม่อยู่เนื่อง ๆ เพื่อหาทำเลเพาะปลูกที่เหมาะสมกว่า การดำรงชีวิตของชาวเขาต้องอาศัยการเพาะปลูกเป็นสำคัญ สังคมของพวกเขาก็เป็นสังคมเกษตรที่มีชีวิตอยู่ด้วยการทำนาเป็นหลัก และต้องต่อสู้กับความรุนแรงของธรรมชาติบนแถบภูเขา จึงน่าจะมีการศึกษาว่าท่ามกลางความยากลำบากของการดำเนินชีวิตในป่าเขา การอยู่อย่างกระจัดกระจายต้องโยกย้ายถิ่นฐานบ้านช่องอยู่เสมอพวกเขามีรูปแบบของดนตรีพื้นบ้านเป็นอย่างไร มีเอกลักษณ์ซึ่งแสดงถึงเผ่าพันธุ์ของตนอย่างไร

ผลจากการวิจัยพบว่าดนตรีพื้นบ้านของชาวเขามีพื้นฐานมาจากความเชื่อและความเคารพในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามระบบความเชื่อของเผ่าซึ่งทุกเผ่าจะมีความเชื่อที่คล้ายคลึงกันแต่มีรายละเอียด

ละเอียดย่อยของพิธีกรรมที่แตกต่างกันไปบ้าง คนตรีพื้นบ้านมีจุดประสงค์ใหญ่เพื่อประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อ การแสดงออกด้านดนตรีเพื่อความบันเทิงหรือสังคมเป็นจุดประสงค์รอง หรือแฝงอยู่ในจุดประสงค์แรก ลักษณะเฉพาะของเพลง เป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยว (Solo performance) ไม่มีการผสมวง โดยใช้เครื่องดนตรีหลักของเผ่าชนเดียว หรือหลายชน อาจมีเครื่องประกอบจังหวะร่วมด้วย หรือไม่มีก็ได้ ลักษณะการบรรเลงเป็นเพลงแนวเดียว มีทำนองหลักไม่หลากหลายนัก มักเล่นซ้ำวนไปวนมา ส่วนจังหวะเป็นจังหวะง่าย ๆ ในจังหวะช้าหรือปานกลาง ระดับเสียงมีลักษณะเป็น Pentatonic Scale คือใช้ตัวโน้ตหลัก 5 ตัว ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา เป็นหลัก เช่นเดียวกับเพลงในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทั่วไป

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเพื่อเป็นแนวทาง และกรอบแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องชนเผ่าลัวะ จังหวัดน่าน จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้ สุริยา รัตนกุล และคนอื่น ๆ (2539: 1 – 2) วิจัยเรื่องภาษาและวัฒนธรรมลัวะ : ศึกษาจากบทสนทนา 30 บท กล่าวไว้ว่าชาวลัวะจัดเป็นกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทย บริเวณชายแดนไทย และลาวในจังหวัดน่าน ขณะเดียวกันก็พบชนกลุ่มนี้ในประเทศลาว บริเวณดินแดนทางตะวันตกของแขวงสาละวัน โดยชนกลุ่มนี้เรียกกลุ่มของตนเองว่า ฟ่าย หรือ ปรีย หรือลัวะ คำเรียกชื่อของชนกลุ่มนี้ในประเทศลาว ตรงกับที่ชาวลัวะบางกลุ่มในจังหวัดน่านใช้เรียกกลุ่มของตนเองคือ ปรีย นอกจากนี้ยังพบชาวลัวะบางกลุ่มเรียกตนเองว่า มัล อีกด้วย

ชาวลัวะทั้งในจังหวัดน่านของไทย และในแขวงสาละวันของลาวน่าจะจัดเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิม มิได้อพยพมาจากที่ใด เพราะดินแดนที่เป็นอยู่ของชนกลุ่มนี้ในประเทศไทย และลาวนั้นเดิมคงจะเป็นดินแดนของชาวลัวะที่ติดต่อถึงกันได้ตลอด เมื่อมีการแบ่งเขตพรมแดนระหว่างประเทศไทยกับลาวทำให้กลุ่มชนที่เคยอยู่ร่วมกันในบริเวณเดียวกันถูกแยกออกไป กลุ่มหนึ่งอยู่ในเขตแดนไทย อีกกลุ่มหนึ่งอยู่ในเขตแดนลาว และชาวลัวะก็อาศัยอยู่ในบริเวณนี้ตลอดมาโดยไม่มีการอพยพไปที่ใด เพราะจากการศึกษาเรื่องชนกลุ่มน้อยทั้งในประเทศไทย และลาวไม่มีการพบชาวลัวะ กลุ่มนี้ในบริเวณอื่น ๆ อีกเลย หรือถึงแม้มีการอพยพก็เป็นการอพยพอยู่ในดินแดนลัวะนี้เอง เช่นประมาณปี พ.ศ. 2419 ที่ชนกลุ่มน้อยในประเทศลาวถูกกดขี่จากฝ่ายปกครอง ชาวลัวะในประเทศลาวนี้ได้ก่อการกระด้างกระเดื่องจนทางการต้องทำการปราบปราม จึงได้อพยพเข้ามาในเขตแดนไทยในจังหวัดน่าน ตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนในหมู่บ้านของชาวลัวะ ต่อมามีการอพยพเข้ามาสู่ดินแดนไทยอีกในราว ๆ ปี พ.ศ. 2517-2518 เนื่องมาจากหนีภัยคอมมิวนิสต์ในประเทศลาว คราวนี้ชาวลัวะได้เข้ามาอาศัยอยู่ในศูนย์อพยพบ้านน้ำยาว อ.ปัว และสบตอง อ.แม่จริม จ.น่าน (ภูเบศ วิโรทัย, 2529) ดังนั้นจึงอาจสรุปได้ว่าในดินแดนจังหวัดน่านนั้นมีชาวลัวะซึ่งเป็นกลุ่มชนดั้งเดิมตั้งถิ่นฐานอยู่แล้ว

และได้มีชนกลุ่มเดียวกันนี้อพยพมาจากประเทศลาวเพิ่มเข้ามาอีกในภายหลัง แต่ก็ยังมีบางกลุ่มที่ยังคงอาศัยอยู่ในดินแดนประเทศลาวด้วย ไม่ว่าชนกลุ่มนี้จะอาศัยอยู่ที่ใดหรือมีชื่อเรียกกลุ่มของตนหลากหลายอย่างไร ชนกลุ่มนี้จัดเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกัน

ชาวลัวะที่เมืองน่านนี้ นอกจากมีชื่อเรียกกลุ่มของตนหลายชื่อดังได้กล่าวมาในตอนต้น แล้วนั้นชนกลุ่มนี้ยังมีชื่อที่ทางราชการไทยตั้งให้อีก คือ “ถิ่น” แต่ที่เป็นอยู่ในขณะนี้คือคนไทยโดยทั่วไปในจังหวัดน่านจะเรียกชนกลุ่มนี้ว่า “ลัวะ” ทำให้บางครั้งเกิดความสับสน เพราะคำว่า “ลัวะ” นี้ยังหมายถึงกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ได้อีก เช่น “ละเวอะ” หรือ “ละว้า” ที่จังหวัดเชียงใหม่ และแม่ฮ่องสอน “ชาวบน” หรือ “เนืยะกวล” ที่จังหวัดเพชรบูรณ์ และ “อุก้อง” ที่จังหวัดอุทัยธานี และสุพรรณบุรี จริง ๆ แล้วคำว่า “ลัวะ” เป็นคำที่คนไทยในภาคเหนือใช้เรียกกลุ่มชนดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ในดินแดนแถบนี้ที่ไม่ใช่กลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันกับพวกตน ต่อมาทางราชการไทยนำชื่อ “ลัวะ” ไปใช้เป็นชื่อเรียกเฉพาะกลุ่มชนพื้นเมืองในเชียงใหม่และแม่ฮ่องสอน ที่มีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ตลอดจนวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ และพิธีกรรมที่เป็นที่ยอมรับและรู้จักกันเป็นอย่างดีของชาวไทยในภาคเหนือมาช้านานแล้ว และได้เห็นว่าชนกลุ่มนี้เป็นคนท้องถิ่นที่อาศัยอยู่บริเวณต่าง ๆ ในจังหวัดน่านมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานแล้วนั่นเอง

เป็นที่น่าสังเกตว่าชื่อที่ทางราชการไทยกำหนดขึ้นใช้เรียกชนกลุ่มนี้นั้นผู้ถูกเรียกไม่ชอบ ไม่ยอมรับเลย เพราะคิดว่าเป็นการดูถูกเหยียดหยามพวกเขาเกินไป สุริยา รัตนกุล (2527) กล่าวว่า “ถ้าให้เขาเลือกเอาระหว่างคำที่คนไทยใช้เรียกเขา 2 คำ (คือ ลัวะ และ ถิ่น) เขาทนคำว่า “ลัวะ” ได้มากกว่า “ซึ่งตรงกับที่ สุวิไล เปรมศรีรัตน์ (2537) กล่าวไว้ คือ คำว่า “ลัวะ” จะเป็นที่ยอมรับของทั้ง 2 กลุ่ม (มัล และปรัย) ในจังหวัดน่าน โดยบางครั้งใช้คำดังกล่าวคู่กับชื่อที่ใช้เรียกตนเองเพื่อให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น “ลัวะปรัย” หรือ “ลัวะมัล” เป็นต้น

อย่างไรก็ตามคำว่า “ถิ่น” ที่ทางราชการไทยกำหนดให้และเป็นที่ยอมรับ และใช้กันทั่วไปของหน่วยราชการไทยนี้ ถึงแม้จะไม่ใช้ชื่อที่ซ้ำกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ก็ตาม แต่ก็อาจเกิดความสับสนได้อีก โดยเฉพาะเมื่อเรากล่าวว่า “ในจังหวัดน่านมีชนกลุ่มน้อยคือชาวถิ่น ซึ่งชนกลุ่มนี้จะพูด “ภาษาถิ่น” ซึ่งเป็นภาษาเฉพาะของพวกเขา “ คำว่าถิ่นในที่นี้นั้นยังมีความหมายอื่น ได้อีก เพราะคำนี้เป็นศัพท์ทางภาษาศาสตร์ หมายถึง ภาษาย่อยของภาษาใดภาษาหนึ่ง ตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า dialect เช่น ภาษาไทยเหนือ , ไทยอีสานหรือไทยใต้ เป็นภาษาถิ่นของภาษาไทยในประเทศไทย หรือภาษามาลายูที่พูดกันใน 4 จังหวัดภาคใต้ของไทยเป็นภาษาถิ่นของประเทศมาเลเซียในประเทศมาเลเซีย เป็นต้น นอกจากนี้แล้ว “ภาษาถิ่น” ของชาวลัวะในจังหวัดน่านก็ไม่ได้จัดเป็นภาษาย่อยของภาษาใดทั้งสิ้น แต่เป็นภาษาหนึ่งเหมือนกับภาษาไทย ภาษาเวียตนาม ภาษาอังกฤษ อีกด้วย

ภูเบศ วิโรทัย (2527, อ้างถึงใน สุริยา รัตนกุล และคนอื่น ๆ, 2539: 3) กล่าวว่า ชาว ลัวะหรือชาวลีนในจังหวัดน่านนี้แบ่งออกตามความแตกต่างของภาษาได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ คือ ลีนปรัย ลีนมัต และลีนอะจูล โดยลีนอะจูลนั้นเป็นลีนที่กลุ่มเล็กที่สุด พบที่บ้านจูล อำเภอปัว สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นกลุ่มที่อพยพเข้ามาใหม่เมื่อครั้งที่ชาวลัวะกลุ่มนี้ อพยพจากประเทศลาวเข้าสู่จังหวัดน่านครั้งหลังสุด ประมาณ พ.ศ. 2517 – 2518

Lebar et als (1964, อ้างถึงใน สุริยา รัตนกุล และคนอื่น ๆ, 2539: 2) อธิบายว่าชาวลีนในประเทศไทยมีประมาณ 120 หมู่บ้าน มีจำนวนประชากรประมาณ 12,000 – 35,000 คน อาศัยอยู่บริเวณแม่น้ำน่าน และเทือกเขาทางตอนเหนือของจังหวัดน่านซึ่งเป็นดินแดนต้นกำเนิดของลำน้ำสำคัญต่าง ๆ ในจังหวัดน่าน

สุริยา รัตนกุล (1975, อ้างถึงใน สุริยา รัตนกุล และคนอื่น ๆ, 2539: 2) อธิบายว่า ที่อำเภอปัว และทุ่งช้างมีชาวลีนอาศัยอยู่ประมาณ 6,000 – 8,000 คน โดยอาศัยอยู่ในหมู่บ้านต่าง ๆ คือ บ้านตาดก, บ้านเกาะ, บ้านชี, บ้านหนอง, บ้านพะงู, บ้านน้ำเลียง, บ้านเกว็ด, บ้านสกาเดเหนือ บ้านสกาคกลาง, บ้านจุน, บ้านภูอกอก, บ้านเคย, บ้านละว้า, บ้านสะป็น, บ้านบ่อเกลือเหนือ และบ้านบ่อเกลือใต้

สุวิไล เปรมศรีรัตน์ (2531, อ้างถึงใน สุริยา รัตนกุล และคนอื่น ๆ, 2539: 3) กล่าวว่า ชาวลัวะ หรือ ลีน นี้ตั้งหมู่บ้านอยู่หนาแน่นในเขต 3 อำเภอ คือ ทุ่งช้าง เชียงกลาง และ อำเภอปัว ประชากรชาวลีนเมื่อเปรียบเทียบกับเผ่าอื่น ๆ แล้ว มีชาวลีนเป็นจำนวนมากเป็นอันดับที่ 5 ของชาวเขาทั้งประเทศ

สุพัตรา จิรนนทนารถ (2536, อ้างถึงใน สุริยา รัตนกุล และคนอื่น ๆ, 2539: 3) ได้ศึกษาสำรวจภาษาลีนที่จังหวัดน่าน พบว่ากลุ่มมัตมีทั้งหมด 15 หมู่บ้าน มีจำนวนทั้งสิ้นมากกว่า 30,000 คน ส่วนมากอาศัยอยู่ที่อำเภอปัว และพบบางเขตในอำเภอเชียงกลาง และอำเภอเมือง กลุ่มปรัยมีทั้งสิ้น 51 หมู่บ้าน ส่วนมากอาศัยอยู่ที่อำเภอบ่อเกลือ อำเภอทุ่งช้าง อำเภอเชียงกลาง อำเภอปัว มีพบมากในเขตอำเภอเมือง และอำเภอสันติสุข

สำหรับ ภูเบศ วิโรทัย (2529: 4 – 5) เรื่องรวมบทความวิชาการ : ถิ่นกล่าวถึงชนเผ่าลัวะไว้ว่า นักมนุษยวิทยาได้จัดชาวเขาเผ่า “ลีน” อยู่ในกลุ่มภาษาออสโตร เอเชียติก ในสาขามอญ – เขมร ซึ่งอยู่ในกลุ่มเดียวกับชาวเขาเผ่าละว้า ขมุ และผิทองเหลือง แต่ในกลุ่มชาวเขาเผ่าลีนเองยังแยกความแตกต่างของภาษาออกไปได้เป็น 2 กลุ่ม ภาษาคือ

1. ถิ่นครำไปร้ หรือปรัย
2. ถิ่นคมาล หรือมัต

สำหรับถิ่นปรีช เรียกตัวเองว่า “ครำปรี” ซึ่งคำว่า “ครำ” แปลว่า “คน” ส่วน “ปรี” แปลว่า “ถิ่น” แต่บางคนก็แปลว่า “ปรีช” เป็น “ไพร่” ซึ่งหมายถึงคนซึ่งอยู่ในฐานะทาส หรือคนป่าเถื่อน คนชั้นต่ำ ถิ่นครำปรีเรียกอีกพวกหนึ่งว่า ถิ่นคมาล หรือมัล ซึ่งคำว่า “มัล” นี้หมายถึง ขวัญในภาษาไทย

สำหรับในประเทศลาวแล้วจะเรียกชาวเขาเผ่าถิ่นนี้ว่า “ไฟ” “ข้าไฟ” และ “ภูไฟ” ซึ่งคำว่า “ภู” หมายถึงคน “ข้า” หมายถึงคนในตระกูลหนึ่งซึ่งมีฐานะทางสังคมเปรียบเสมือนทาสหรือคนป่าควรร้าย ส่วนคนไทยในจังหวัดน่าน มักจะเรียกชาวเขาเผ่า “ถิ่น” ว่า “ลัวะ” (Lue) ซึ่งอาจทำให้เกิดความสับสนกับ “ลัวะ” ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน ซึ่งจัดอยู่ในตระกูลภาษาเดียวกัน แต่ชาวเขาทั้งสองเผ่านี้ต่างก็มีภาษาที่เป็นของตนเองในแต่ละเผ่า ซึ่งการสื่อสารของทั้งสองเผ่าไม่สามารถกระทำกันได้ ฉะนั้น “ถิ่น” กับ “ลัวะ” ที่แม่ฮ่องสอนจึงเป็นคนละเผ่ากัน และมีความแตกต่างกัน

ส่วน ชลธิรา สัตยวัฒน์ (2529: 79 – 80) เรื่องลัวะเมืองน่าน กล่าวถึงพิธีกรรมโสลดไว้ว่า “ลัวะโสลด” เป็นพิธีประจำเผ่าพิธีนี้จะทำในเดือนสิงหาคมของทุกปี ซึ่งเป็นช่วงหลังจากพักไร่แล้ว (ลงเมล็ดพันธุ์ข้าวไว้ที่ไร่แล้ว) ต้นข้าวอ่อน ๆ กำลังเริ่มงอก แทะยอดขึ้นเหนือพื้นไร่ พิธีนี้จะจัดกินระยะเวลาถึง 7 วัน 7 คืน ในช่วงนี้ชาวลัวะจะพักการทำงานทั้งหมด ทำได้อย่างเดียวคือ ต่ำข้าว ที่สำคัญคือ ทุกครอบครัวจะต้องไปหาไม้มาทำเครื่องดนตรี ซึ่งชาวลัวะออกเสียงเรียกว่า “ปี้ห์” เมื่อหาไม้มารวมกันได้แล้ว ผู้เชี่ยวชาญการทำ “ปี้ห์” ก็ทำการเหลาไม้ และช่วยกันวัดขนาดหนาบางสั้นยาวให้ได้ขนาดพอเหมาะเพื่อเทียบระดับเสียง แล้วซ่อมเคาะจนได้เสียงที่เท่ากันเป็นที่พอใจ หมู่บ้านลัวะที่ถือโสลดแต่ละหมู่บ้านจะ “ปี้ห์” เป็นร้อย ๆ อัน ให้จำนวนเพียงพอกับจำนวนประชากรในหมู่บ้าน และชาวลัวะต่างหมู่บ้านที่อาจมาเยี่ยมชมร่วมพิธี เมื่อทำเสร็จแล้ว ก็จะเอามาตีเคาะเป็นจังหวะ แล้วทั้งหญิงชายรวมทั้งเด็กก็จะ “เดินปี้ห์” กันทั้งวันทั้งคืน เสียงโสลดนี้จะดังไม่ขาดสายเลยทั้ง 7 วัน 7 คืน

ทั้งนี้ มีกำหนดเวลาแน่นอนว่า ราวบ่ายสองโมงจนถึงเย็นยามตะวันตกย่ำคล้อย คนเผ่าคนแก่จะออกมาเต้นด้วย ฟันเวลานี้แล้วจึงจะออกมาจากขบวนได้ แต่หนุ่มสาวและเด็กทั้งหลายจะยังคงเดินต่อไปไม่ขาดระยะ ขณะที่เดินพร้อมกันนี้ ทั้งหญิง ชาย เด็ก และผู้อาวุโส จะเรียงแถวเป็นระเบียบ โดยอยู่แยกกันคนละแถว ระหว่างการเดินจะมีคอยส่งหมาก บุหรี่ และน้ำให้

ที่น่าสนใจก็คือ มีข้อบังคับว่า ระหว่างเดินห้ามพูดภาษาไทย ให้พูดได้แต่ภาษาลัวะเท่านั้น เมื่องานโสลดดำเนินไปครบ 7 วัน ชาวลัวะก็จะพักโรงพิธีซึ่งตั้งอาหารเครื่องเซ่นไว้ตั้งแต่วันแรกของพิธี จากนั้นใครอยากกินอะไรก็เอามากิน

คำอธิบายในพินิจก็คือ ให้ได้ข่าวกิน ไม่ให้เจ็บไข้ได้ป่วย ให้ปลอดภัยจากภัยอันตรายใด ๆ การ “ฟัง” โรงพิธี เอาเครื่องเล่นไว้มากินนั้น นอกจากเป็นการฉลองชัยชนะของปีการผลิตนั้น ๆ แล้ว พฤติกรรมนี้ ยังน่าจะมีนัยความหมายที่เป็นความขัดแย้งที่กลมกลืนไปด้วยกัน (Paradoxical meaning) คือ ทั้งรู้สึกต้องพึ่งพาอำนาจเหนือธรรมชาติ จึงต้องเล่นไหว้ และทั้งรู้สึกกระหม่อมขมขื่นต่อความสามารถของ “คน” ที่พิชิตธรรมชาติ เอาชนะอำนาจเหนือธรรมชาติได้

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยส่วนใหญ่ผู้วิจัยได้วิจัยในเชิงของนักภาษาศาสตร์ นักมานุษยวิทยา ศึกษา ภาษา วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ประวัติความเป็นมา ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้นำข้อมูลที่เคยมีการศึกษาในแง่มุมต่าง ๆ มาประยุกต์ ใช้ในการศึกษาวิจัยทางดนตรี ของชนเผ่าลัวะ เพื่อเป็นการชี้ชัดให้เห็นถึงตัวดนตรีอย่างแท้จริง

ในการทบทวนเอกสารทางวิชาการ บทความทางวิชาการ งานวิจัย และทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ทำให้ทราบถึง ประวัติความเป็นมาของชนเผ่าลัวะ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ หลักการทางทฤษฎี เช่น ทฤษฎีทางมานุษยดนตรีวิทยา ทฤษฎีการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี และทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ทางดนตรี รวมถึงสารัตถะที่เกี่ยวข้อง ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้มีประโยชน์ในการสร้างแนวคิดในการทำงานวิจัยขึ้นนี้ และทำให้งานวิจัยขึ้นนี้ดำเนินการได้ต่อไปจนถึงเป้าหมายของงานวิจัย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ใช้วิธีการศึกษาในเชิงของ มานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาจากงานเอกสาร หนังสือต่าง ๆ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญในเรื่องที่เกี่ยวข้อง และการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม

โดยการกำหนดระยะเวลาการดำเนินงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระยะเวลาในการศึกษา นับตั้งแต่ มิถุนายน 2542 ถึง พฤษภาคม 2543 โดยมีรายละเอียดแผนงานดังตารางที่ 1 ดังนี้

ตารางกำหนดระยะเวลาขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนการดำเนินการศึกษา	ระยะเวลา ระหว่าง มิถุนายน 2542 ถึง พฤษภาคม 2543					
	มิ.ย.-ก.ค.	ส.ค.-ก.ย.	ต.ค.-พ.ย.	ธ.ค.-ม.ค.	ก.พ.-มี.ค.	เม.ย.-พ.ค.
1. ศึกษาหัวข้อเรื่อง และจัดทำโครงร่าง						
2. เสนอโครงร่าง						
3. รวบรวมศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง						
4. ออกเก็บข้อมูลภาคสนาม						
5. ถอดเทป บันทึกโน้ต						
6. ถอดข้อมูล ตรวจสอบ และวิเคราะห์ข้อมูล						
7. สรุป อภิปรายผลและนำเสนอผลการศึกษา						
8. เสนอสอบป้องกัน						

ตารางที่ 1 กำหนดระยะเวลาขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

จากตารางทางด้านบนนี้ ในการศึกษาวิจัยดำเนินการตามขั้นตอนระเบียบวิธีวิจัยในเชิง มานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicological Research) ดังนั้นเพื่อให้การศึกษาวิจัยครั้งนี้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ ในข้างต้นผู้วิจัยจึงได้แบ่งขั้นตอนการศึกษาดังนี้

พื้นที่ภาคสนาม แหล่งข้อมูลที่ศึกษา บุคคลข้อมูล

ในงานวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากงานเอกสาร และการเก็บข้อมูลจากงานภาคสนาม (Fieldwork) โดยการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลผู้ทรงคุณวุฒิ ที่เคยศึกษาวิจัยเกี่ยวกับชนเผ่าลัวะ และการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลเชิงมีส่วนร่วมโดยเข้าไปร่วมในพิธีจริง ๆ ได้ปฏิบัติจริง อีกทั้งสัมภาษณ์กับชาวลัวะ และผู้ที่ได้รับการยอมรับจากชาวลัวะด้วยกันเองว่าเป็นผู้มีความสามารถในด้านที่ทำการสร้างเครื่อง “ปี่ห์” ที่กำลังศึกษาวิจัยอยู่ โดยแบ่งการเก็บข้อมูล ดังนี้

1. การเก็บข้อมูลจากการศึกษางานภาคสนาม (Fieldwork) ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากงานภาคสนามตามขั้นตอนวิธีทางมนุษยดนตรีวิทยา การเก็บข้อมูลจากพื้นที่ภาคสนาม ดังนี้

- 1.1 บ้านเตี้ยกลาง อำเภอปัว จังหวัดน่าน
- 1.2 บ้านเตี้ยกู่เหิน อำเภอปัว จังหวัดน่าน
- 1.3 บ้านเตี้ยน้อย อำเภอปัว จังหวัดน่าน
- 1.4 บ้านเตี้ยห้วยฮอน อำเภอปัว จังหวัดน่าน

2. แหล่งข้อมูลจากเอกสาร สิ่งตีพิมพ์ต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

- 2.1 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล
- 2.2 ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตนฯ สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล
- 2.3 หอสมุดดนตรี หอสมุดแห่งชาติ
- 2.4 ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยมหิดล
- 2.5 ห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด(มหาชน)
- 2.6 สำนักวิทยบริการ(หอสมุดกลาง) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- 2.7 สถาบันวิจัยชาวเขาจังหวัดเชียงใหม่
- 2.8 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- 2.9 ห้องสมุด วิทยาลัยภูมิพลศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม
- 2.10 หอสมุดแห่งชาติ ท่าอากาศยาน กรุงเทพมหานคร
- 2.11 กรมประชาสัมพันธ์ กองส่งเสริมชาวเขา กรุงเทพมหานคร

3. บุคคลข้อมูล เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์โดยการสัมภาษณ์
บุคคลที่มีความเกี่ยวข้องแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

3.1 กลุ่มที่มีความเกี่ยวข้องกับคนตรี เช่น ช่างทำเครื่องดนตรี และนักดนตรี
ตารางที่ 2 กลุ่มที่มีความเกี่ยวข้องกับคนตรี เช่น ช่างทำเครื่องดนตรี และนักดนตรี

ชื่อ – นาม สกุล	อายุ	สถานที่สัมภาษณ์	ความเกี่ยวข้องกับคนตรี	วัน/ เดือน/ ปี ที่สัมภาษณ์
นายคำปา อินปา	70 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ผู้บรรเลง**	3/7/42
นายทา อินปา	65 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ผู้บรรเลง**	3/7/42
นายประดิษฐ์ อินปา	18 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ผู้บรรเลง**	3/7/42
นายอิน จอมจัน	48 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ผู้บรรเลง**	3/7/42
นายคำ อินปา	52 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ผู้บรรเลง**	3/7/42
นายนัด บัวเหล็ก	22 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ผู้บรรเลง**	3/7/42
นายควงดี จอมจัน	94 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ผู้บรรเลง**	3/7/42
*นายเปง อินปา	--	หมู่ 7 บ้านเตี้ยกัวเหิน	ช่างทำ ปี่หู้	5/7/42
นายดวง อินปา	45 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ช่างทำ ปี่หู้**	6/7/42
*นายขอด คำจันทร	--	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ช่างทำ ปี่หู้**	6/7/42
*นายคำ จอมจันทร	--	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ช่างทำ ปี่หู้**	6/7/42
นายคำ อินปา	53 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ช่างทำ ปี่หู้**	25/7/42
นายเปง อินปา	63 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ช่างทำ ปี่หู้**	25/7/42
นายอินแก้ว อินปา	73 ปี	บ้านน้ำย้อ – ขุนดิน	ช่างทำ ปี่หู้**	25/7/42
นายคอด อินปา	53 ปี	บ้านเตี้ยกัวเหิน	ผู้บรรเลง	25/7/42
นายของ อินปา	48 ปี	บ้านเตี้ยกลาง	ผู้บรรเลง	25/7/42
นายเงิน อินปา	45 ปี	บ้านเตี้ยกลาง	ผู้บรรเลง	25/7/42
นายออน อินปา	43 ปี	บ้านเตี้ยห้วยจอน	ผู้บรรเลง	25/7/42
นายศักดิ์ อินปา	34 ปี	บ้านเตี้ยน้อย	ผู้บรรเลง	26/7/42
*นายคำปา อินปา	--	บ้านเตี้ยกัวเหิน	ผู้บรรเลง	26/7/42
*นายสายัณห์ อินปา	--	บ้านเตี้ยกัวเหิน	ผู้บรรเลง	26/7/42
นายพรหม อินปา อายุ	37 ปี	บ้านเตี้ยกลาง	ผู้บรรเลง	26/7/42
นายสุรเชษฐ อินปา	22 ปี	บ้านเตี้ยกลาง	ผู้ให้ข้อมูล, ผู้บรรเลง	26/7/42

* บุคคลข้อมูลบางท่าน ไม่ทราบอายุ ** บุคคลที่ไม่ได้อยู่ในพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม

3.2 กลุ่มที่มีความสำคัญต่อชุมชน เช่น ผู้ใหญ่บ้าน ครู และผู้ประกอบการ (หมอผี
ประจำหมู่บ้าน)

ตารางที่ 3 กลุ่มที่มีความสำคัญต่อชุมชน

ชื่อ – นามสกุล	อายุ	สถานที่สัมภาษณ์	ความเกี่ยวข้องกับดนตรี	วัน/ เดือน/ ปี ที่สัมภาษณ์
นายสมศักดิ์ ยอดออน	—	หมู่ 5 บ้านตาหลวง	ผู้ใหญ่บ้าน**	22/4/42
นายคำ รกไพร	62 ปี	หมู่ 2 บ้านสาคดกลาง	หมอจำ**	22/4/42
นายปิ่น รกไพร	65 ปี	หมู่ 2 บ้านสาคดกลาง	หมอจำ**	22/4/42
*นายดิเรก พลวัง	—	หมู่ 2 บ้านสาคดกลาง	ครู**	22/4/42
นายคำจัน อินป่า	43 ปี	บ้านน้ำย้อย – ชุนดิน	หมอจำและช่างทำ ปี่**	3/7/42 .6/7/42
นายจัน จอมจัน	63 ปี	บ้านน้ำย้อย – ชุนดิน	หมอจำ**	22/4/42. 6/7/42
นางล่า จอมจัน	64 ปี	บ้านน้ำย้อย – ชุนดิน	ภรรยาหมอจำ**	22/4/42. 6/7/42
*นางปราณี ทาพันธ์	—	บ้านน้ำย้อย – ชุนดิน	ครู**	25/7/42
นายล่า อินป่า	75 ปี	บ้านเตี้ยกลาง	หมอจำ	25/7/42
นายพู อินป่า	57 ปี	บ้านเตี้ยหัวยองอน	หมอจำ	25/7/42
นายออน อินป่า	54 ปี	บ้านเตี้ยกลาง	ผู้ใหญ่บ้าน	26/7/42
นายจอม อินป่า	56 ปี	บ้านเตี้ยกัวเหิน	ผู้ใหญ่บ้าน	26/7/42
นายชอด อินป่า	58 ปี	บ้านเตี้ยน้อย	หมอจำ	26/7/42
นายแสง อินป่า	70 ปี	บ้านเตี้ยน้อย	หมอจำ	26/7/42
นายชอด อินป่า	68 ปี	บ้านเตี้ยกัวเหิน	หมอจำ	26/7/42
นายตัน อินป่า	63 ปี	บ้านเตี้ยกัวเหิน	หมอจำ	26/7/42

* บุคคลข้อมูลบางท่านไม่ทราบอายุ ** บุคคลที่ไม่ได้อยู่ในพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม

3.3 กลุ่มนักวิชาการที่เคยศึกษาวิจัย หรือมีความรู้เกี่ยวกับ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของกลุ่ม
ชนเผ่าละโว้ หลักทางมานุษยดนตรีวิทยา หลักการวิจัย และทฤษฎีทางดนตรี

ศาสตราจารย์ ดร. คุณหญิงสุริยา รัตนกุล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุจริตลักษณ์ ดีผดุง

ดร.ภัททิยา ยิมเรวัต

ศาสตราจารย์ (พิเศษ) ดร.ชลธิรา สัตยาวัฒนา

เรือดริภุเบศ วิโรทัย

อาจารย์วาศิษฐ์ จรรย์ยานนท์
 ผศ.อนรรฆ จรรย์ยานนท์
 รศ.ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์
 ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ อาจารย์สังกัด ภูเขาทอง

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ การเก็บข้อมูลภาคสนามโดยส่วนใหญ่ใช้การรวบรวมข้อมูลโดยใช้การสังเกตและการสัมภาษณ์ แบบมีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยได้จัดทำแบบข้อมูลสัมภาษณ์ ดังนี้

1. แบบสัมภาษณ์ ข้อมูลส่วนบุคคล
2. แบบสัมภาษณ์ ข้อมูลทางดนตรี
3. แบบสำรวจการวัดขนาด และระดับเสียง

การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลสำหรับงานวิจัยดนตรีภาคสนามในครั้งนี้ ได้แก่

1. เทปบันทึกเสียง
2. กล้องถ่ายรูป
3. กล้องวิดีโอ
4. Monochord
5. สายวัดความยาว
6. เครื่องวัดระดับเสียง
7. เครื่องชั่งน้ำหนัก

และเนื่องจากสนามที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ อยู่ในภูมิประเทศที่เป็นแถบเทือกเขาสูง ดังนั้นการเตรียมพร้อมในด้านอุปกรณ์ต่าง ๆ จึงเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง

วิธีการที่ใช้ในการวิจัย

การสังเกตการณ์ ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant-Observation) โดยผู้วิจัยได้เข้าไปร่วมทำกิจกรรมต่าง ๆ ด้วย สำหรับหลักการในการสัมภาษณ์ แบ่งเป็นหัวข้อใหญ่ ดังนี้

1. สัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการเรื่องประวัติส่วนตัวและข้อมูลที่ต้องการ
2. สังเกตการบรรเลง สิ่งแวดล้อม เหตุการณ์หรือพิธีกรรมที่เกิดขึ้น



3. สังเกตแบบมีส่วนร่วมในการบรรเลง โดยใช้เครื่องดนตรี “ปี่ห์” เป็นเครื่องดนตรีในการถ่ายทอดความรู้ความเข้าใจ ประกอบการบันทึกเทป
4. สอบถามถึงวัตถุประสงค์ ความเชื่อ ขั้นตอนการเลือกใช้เพลงประกอบแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรม
5. การสัมภาษณ์ไม่จำเป็นต้องเรียงคำถาม แต่คำนึงถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น แต่ต้องให้อยู่ในประเด็น และวัตถุประสงค์

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ขอความอนุเคราะห์จากผู้มีความสามารถมาเป็นผู้ช่วยในการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยผู้ช่วยวิจัยนั้นแบ่งกันทำหน้าที่ ดังนี้ ผู้บันทึกภาพ บันทึกเสียง และล่ามแปลภาษา โดยดำเนินการตามแผน และกรอบโครงร่างที่กำหนดไว้

ในด้านการบันทึกภาพ ผู้วิจัยได้บันทึกภาพในรูปแบบของภาพถ่าย และวิดีโอ โดยมุ่งเน้นที่เครื่องดนตรี ลักษณะวิธีการเล่นเครื่องดนตรี และพิธีกรรม

ในด้านการบันทึกเสียง ผู้วิจัยทำการบันทึกเสียงการบรรเลงทั้งในพิธีกรรม และนอกพิธีกรรม โดยผู้วิจัยใช้ข้อมูลเสียงที่ได้มาจากการบันทึกมาวิเคราะห์ตามขั้นตอนที่ได้กำหนดไว้

การตรวจสอบข้อมูล การซ่อมข้อมูล

ในการตรวจสอบข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้

1. ตรวจสอบโดยการเปรียบเทียบเสียงของ “ปี่ห์” ที่ได้จากการบันทึกงานสนามในแหล่งข้อมูลต่าง ๆ
2. ตรวจสอบโดยการสรุปผล และเปรียบเทียบกับเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง
3. ตรวจสอบ โดยการเปรียบเทียบข้อมูลกับข้อมูลที่ได้ศึกษา และข้อมูลที่ได้จากงานสนามในที่อื่น ๆ

วิธีจัดกระทำกับข้อมูล

ข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้างานเอกสาร และข้อมูลที่ได้จากงานภาคสนาม ข้อมูลต่าง ๆ เหล่านี้ผู้วิจัยได้นำมาทำการจัดระเบียบให้เข้าหมวดหมู่ตามเนื้อหาของงานวิจัย โดยจัดกระทำกับข้อมูลดังนี้

1. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องมาวิเคราะห์ และอ้างอิงนำเสนอ

2. นำข้อมูลทางที่ได้จากการสัมภาษณ์ในงานภาคสนาม มาทำการถอดเทปบันทึกเป็นข้อความเพื่อวิเคราะห์ข้อมูลและนำเสนอในรูปแบบเอกสาร

3. นำข้อมูลทางดนตรีที่ได้จากการบันทึกเทปมาทำ ทรานสคริปชัน (Transcription) จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตามกระบวนการทางดนตรีวิทยาเพื่อที่นำเสนอในรูปแบบเอกสาร

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรีตามหลักการทางมานุษยดนตรีวิทยา โดยแบ่งขั้นตอนออกได้ดังนี้

1. จัดลำดับเนื้อหา และรายละเอียดที่ต้องการในการวิจัย
2. ถอดเทปการสัมภาษณ์ จากบุคคลข้อมูล
3. คัดเลือกเสียง “ปี่ห์” ในชุดต่าง ๆ ในแต่ละหมู่บ้านเพื่อนำมาเป็นตัวแทนเสียง
4. ทำ ทรานสคริปชัน (Transcription) การพร้อมกับทำการตรวจสอบ
5. วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์”

จากนั้นทำการเรียบเรียง และนำเสนอการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ ซึ่งมีหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. ลักษณะทางกายภาพของ “ปี่ห์”

ลักษณะโดยทั่วไปของ “ปี่ห์”
การสร้าง “ปี่ห์”

ประเภทของ “ปี่ห์”

ระบบเสียงของ “ปี่ห์”

ลักษณะการบรรเลงของ “ปี่ห์”

2. ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่ห์”

องค์ประกอบทางดนตรี

รูปแบบ

จังหวะ

ทำนอง

วิธีการนำเสนอข้อมูล

ในการนำเสนอข้อมูลการวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการโดยนำเสนอข้อมูลที่ทำการศึกษาวิจัยในส่วนที่กำหนดวัตถุประสงค์ไว้ในบทต่อไปนี้

วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อศึกษาสังคมวัฒนธรรมของชนเผ่าละว้า บ้านเด่น จังหวัดน่าน นำเสนอในบทที่ 4 สังคม และวัฒนธรรมชนเผ่าละว้าบ้านเด่น จังหวัดน่าน

วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียงของ “ปี่หู้” นำเสนอในบทที่ 5 ลักษณะทางกายภาพของ “ปี่หู้”

วัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่หู้” นำเสนอในบทที่ 6 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่หู้”

บทที่ 4

สังคม และวัฒนธรรมชนเผ่าละ บ้านเตย จังหวัดน่าน

ประวัติความเป็นมาของชนเผ่าละ

ชาวเขาเผ่าละ หรือที่ทางราชการเรียกว่า “ถิ่น” นั้น นักมานุษยวิทยาได้จัดชาวเขาเผ่านี้ อยู่ในกลุ่มภาษาออสโตรเอเชียติก (Austroasiatic) ในภาษามอญเขมร ซึ่งอยู่ในกลุ่มเดียวกับชาวเขาเผ่าละว้า (Lawa) ขมุ (Khamu) และผิตองเหลือง (Mlabri) แต่ในกลุ่มชาวเขาเผ่าละเองยังแยกความแตกต่างทางภาษาออกไปได้เป็น 2 กลุ่มภาษา คือ

1. ละวะปรัย
2. ละวะมัล

ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มนี้อาศัยอยู่ปะปนกันบริเวณใกล้เคียงแต่อาจสังเกตจากภาษาซึ่งแตกต่างกัน สำหรับความเป็นมาของชนเผ่ากลุ่มนี้นั้น มีความเชื่อว่า ชนเผ่าละกลุ่มนี้อาศัยอยู่บริเวณนี้มาช้านาน แล้ว ซึ่งเชื่อกันว่าชนเผ่าละกลุ่มนี้อาศัยอยู่บริเวณประเทศไทยตั้งแต่บริเวณภาคเหนือจังหวัดน่านลงมาถึงภาคกลาง ดังคำกล่าวของ ชลธิรา สัตยาวรรณ (2529: 150) กล่าวไว้ว่า ขณะที่ผู้เขียนดำเนินการวิจัยภาคสนามอยู่ที่อำเภอปัว เขตน่านเหนือ มีผู้ให้ข้อมูลว่า ผู้เฒ่าอาวุโสในหมู่บ้านละวะ แถบสบมาง เขตน่านได้เคยบอกว่า “เดิมคนละวะอยู่ที่ราบ บรรพบุรุษดั้งเดิมมาจากเมือง “ละโว้” ได้รับคำสั่งสืบทอดกันต่อ ๆ มาว่า คนละวะเมื่อตายไปแล้วก็ต้องอยู่เมืองละโว้ อันเป็นเมืองหลวงเก่าแก่ เป็นดินแดนอันศักดิ์สิทธิ์ของชนชาติละวะแต่โบราณกาล” บทความข้างต้นนี้เป็นที่น่าสนใจเพราะ “ละโว้” หรือ “ลวปุระ” และ “พลโลว” มีเสียงใกล้เคียงกับ ละวะ ละว้า และละเวือะ มาก อีกทั้งเค้าหน้าของชนชาติละวะกับเค้าหน้าของ “พลโลว” รวมทั้งการแต่งกายนุ่งเตี่ยว ไม่สวมเสื้อ เจาหุ ก็ใกล้เคียงกันมาก (ภาพ “พลโลว” เป็นภาพสลักนูนต่ำที่ “ระเบียบประวัติศาสตร์” ของนครวัด สมัยของพระเจ้าศรีสุริยวรมันที่ 2)

จากการศึกษาข้อมูล และการศึกษางานภาคสนาม พอสรุปได้ว่า ชนเผ่าละเป็นชนเผ่าที่อาศัยอยู่บริเวณประเทศไทยตอนบน ตอนกลาง และประเทศสาธารณรัฐประชาชนลาวมาช้านาน มีวัฒนธรรมประเพณีความเชื่อที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน

ประชากรกลุ่มชาติพันธุ์ของชนเผ่าลัวะ

ชาวลัวะจัดเป็นกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทย บริเวณชายแดนไทย และลาวในจังหวัดน่าน ขณะเดียวกันก็พบชนกลุ่มนี้ในประเทศลาว บริเวณดินแดนทางตะวันตกของแขวงสาละวัน โดยชนกลุ่มนี้เรียกกลุ่มของตนเองว่า พาย (Phay) หรือ ปรี (Pray) หรือลัวะ (Lua) คำเรียกชื่อของชนกลุ่มนี้ในประเทศลาว ตรงกับที่ชาวลัวะบางกลุ่มในจังหวัดน่านใช้เรียกกลุ่มของตนเองคือ ปรี นอกจากนี้ยังพบชาวลัวะบางกลุ่มเรียกตนเองว่า มัล (Mal) อีกด้วย

แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าชื่อที่ทางราชการไทยกำหนดขึ้นใช้เรียกชนกลุ่มนี้นั้นผู้ถูกเรียกไม่ชอบไม่ยอมรับเลย เพราะคิดว่าเป็นการดูถูกเหยียดหยามพวกเขาเกินไป สุริยา รัตนกุล (2527) กล่าวว่า “ถ้าให้เขาเลือกเอาระหว่างคำที่คนไทยใช้เรียกเขา 2 คำ (คือ ลัวะ และ ถิ่น) เขาทนคำว่า “ลัวะ” ได้มากกว่า “ตรงกับที่ สุวิไล เปรมศรีรัตน์ (2537) กล่าวไว้ คือ คำว่า “ลัวะ” เป็นที่ยอมรับของถูกเรียกทั้ง 2 กลุ่ม (มัล และปรี) ในจังหวัดน่าน โดยบางครั้งใช้คำดังกล่าวคู่กับชื่อที่ใช้เรียกตนเองเพื่อให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น “ลัวะปรี” หรือ “ลัวะมัล” เป็นต้น (ภัททิยา ยิมเรวัต และคนอื่น ๆ, 2539: 1 – 2)

จากการศึกษาวิจัยจากงานภาคสนามพบว่า ชนเผ่าลัวะ หรือที่ทางราชการไทยเรียกว่าถิ่น นั้น สามารถแบ่งจำแนกออกเป็น 2 กลุ่ม คือ 1. กลุ่มมัล 2. กลุ่มปรี ทั้ง 2 กลุ่มนี้อยู่อาศัยกระจัดกระจาย อยู่ทั่วไปบริเวณจังหวัดน่าน และบริเวณตะวันตกของแขวงสาละวัน

สำหรับความแตกต่างระหว่างกลุ่มมัล และกลุ่มปรี อาจมีความแตกต่างในเรื่องภาษาแต่ก็จัดอยู่ในกลุ่มภาษาเดียวกัน ความแตกต่างในเรื่องพิธีกรรมความเชื่อ แต่ก็จัดอยู่ในรูปแบบที่คล้ายกัน แต่ทั้ง 2 กลุ่มนี้ก็สามารถอาศัยอยู่บริเวณหมู่บ้านใกล้เคียงจนกลมกลืนกันซึ่งรวมแล้วเรียกว่า ลัวะนั้นเอง

ลักษณะทางภูมิประเทศ และที่อยู่อาศัยของชนเผ่าลัวะ

ชาวลัวะมักตั้งหมู่บ้านอยู่บริเวณเทือกเขา ถ้าเทียบกับหมู่บ้านชาวเขากลุ่มอื่นแล้ว หมู่บ้านลัวะอยู่ในระดับที่ต่ำกว่าหมู่บ้านม้ง ลีซอ หรือมูเซอ โดยตั้งบ้านเรือนอยู่ระหว่าง 2,500 – 3,000 ฟุต ในแต่ละบ้านจะมีคนอาศัยโดยเฉลี่ยแล้วประมาณ 8 – 10 คน ลักษณะบ้านเรือนของชนชาวลัวะมีลักษณะคล้ายคลึงกับบ้านเรือนของชาวชนบทในภาคเหนือของไทยโดยทั่วไป โดยตัวเรือนเป็นเรือนไม้ ยกพื้นสูงโดยใช้ประโยชน์จากพื้นที่ใต้ถุนบ้าน ในการทำกิจกรรมต่าง ๆ รวมทั้งเป็นที่เก็บเครื่องมือตลอดจนอุปกรณ์ต่าง ๆ ในการเกษตรกรรม บ้านเรือนของชาวลัวะแต่ละหลังอยู่ใกล้กันลดหลั่นกันลงไปตามแนวสันเขา เรือนแต่ละหลังที่อยู่บริเวณเดียวกันผู้อยู่อาศัยมักมีความสัมพันธ์ทางเครือญาติกัน และบริเวณใกล้ ๆ กับตัวเรือน มีเรือนครัว และเส้าข้าว มักมีขานบ้านเชื่อมต่อกัน

เห็นได้ว่าบริเวณตัวเรือนที่ใช้เป็นที่อยู่อาศัยนี้ยกพื้นสูงกว่าบริเวณชานบ้าน พื้นอยู่ระดับเดียวกับพื้นของเรือนครัว ภายในตัวบ้าน บางบ้านอาจเป็นห้องเดียวโล่ง ๆ บางบ้านอาจกันเป็น 1 ห้อง หรือ 2 ห้อง มีนอกชานกว้างซึ่งใช้เป็นที่นั่งเล่น พักผ่อนของสมาชิกในครอบครัว หรือใช้รับแขก หรือรับประทานอาหารในบางครั้ง รวมทั้งเป็นที่นอนของสมาชิกในครอบครัวด้วย

เนื่องจากเป็นบ้านได้สูงทุกบ้านจะมีบันไดขึ้นบ้าน เมื่อมาถึงชั้นบนสุดก็จะถึงประตูก่อนจะเข้าไปสู่ชานบ้านเหนือขอบบนของประตูบ้านนี้จะมีตะแหว่ง ซึ่งตามความเชื่อของชาวละว้าแล้วเป็นเครื่องรางที่ช่วยคุ้มครองป้องกันสมาชิกของเรือนนั้น ๆ ให้พ้นอันตรายต่าง ๆ โดย “สลา” หรือช่างปลูกบ้านเป็นผู้ทำเมื่อมีการปลูกบ้าน ตะแหว่งนี้มีการเปลี่ยนทุกปี โดยหมอผีประจำหมู่บ้านเป็นผู้ทำตะแหว่งใหม่ให้ และเจ้าของบ้านแต่ละหลังจะนำไปเปลี่ยนกับอันเก่าที่บ้านของตนด้วยตนเอง

สำหรับห้องครัว หรือห้องไฟนั้น มุมด้านในมุมหนึ่งของห้องนั้นสร้างกะบะดิน โดยใช้ไม้ตีเป็นกรอบสี่เหลี่ยม และนำดินมาอัดลงไปให้แน่น บนกะบะดินนี้โดยวางก้อนหิน 3 ก้อนเรียกว่า กูย ไว้สำหรับเป็นเตาใช้ในการหุงต้ม เหนือกะบะดินนี้สร้างชั้นวางลักษณะเหมือนหิ้งแขวนจากเพดานลงมา เรียกว่า “กา” บนหิ้งนี้วางของต่าง ๆ ที่ต้องการให้แห้ง เช่น ดอก. กระบุง ตะกร้า หรือเมล็ดพันธุ์พืช ที่ต้องการเก็บไว้ปลูกต่อไป นอกจากนี้แล้วอาจพบเครื่องปรุงอาหารบางชนิด เช่น พริกแห้ง เกลือ อีกด้วย(สุริยา รัตนกุล และคนอื่น ๆ. 2539: 6)

ดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้วว่า หมู่บ้านชาวละว้ามักอาศัยอยู่บนภูเขา ซึ่งมีความสูง 2,500 – 3,000 ฟุต บริเวณหมู่บ้านตั้งอยู่บริเวณที่ราบบนภูเขา หรือสันเขา ลักษณะหมู่บ้านกระจัดกระจายออกเป็นกลุ่มย่อย ๆ อีกหลายกลุ่ม โดยมีแหล่งน้ำอุปโภคบริโภคไม่ไกลจากหมู่บ้าน ลักษณะบ้านของชาวละว้าในปัจจุบันสามารถแยกออกเป็น 3 แบบด้วยกัน คือ



ภาพที่ 1 บ้านแบบโบราณลักษณะประจำเผ่า



ภาพที่ 2 บ้านแบบโบราณลักษณะประจำเผ่าผสมลักษณะคนพื้นราบ



ภาพที่ 3 บ้านแบบคนพื้นราบ

แต่ในปัจจุบัน ความเจริญเทคโนโลยี การศึกษาได้เข้าไปมีบทบาทมากในสังคมของชนเผ่าแล้ว ดังนั้นลักษณะบ้านที่ปลูกทดแทนบ้านเก่าที่เสื่อมสภาพไปก็เป็นบ้านแบบคนพื้นราบไปเกือบหมดแล้ว แต่อาจมีบ้านทรงดั้งเดิมหลงเหลืออยู่เพียงไม่กี่หลังคาเรือน

อรศิริ ปาณินท์ (2539, อ้างถึงใน ชลธิรา สัตยาวรรณ, 2529: 235) กล่าวว่า “เรือนลัวะในภาคเหนือ” ถูกจัดให้เป็นสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นของล้านนา และโดยประสบการณ์สถาปัตยกรรมของนักวิจัยเรื่องนี้พบว่า เรือนลัวะ มีลักษณะ “Hi - tech” มากกว่าเรือนไท - ไต ในแง่ประโยชน์ใช้สอย

ภาษา

ภาษาลัวะหรือถิ่น จัดอยู่ในตระกูลย่อยมอญ – เขมร ของกลุ่มตระกูลภาษาออสโตรเอเชียติก David Filbeck (1972) กล่าวว่า ถิ่นแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ กลุ่มแรกจะเรียกตนเองว่ามัล และเรียกภาษาที่พูดว่าเป็นภาษามัล อีกกลุ่มหนึ่งจะเรียกตนเองว่า ปรีย และภาษาที่ใช้คือภาษาปรีย ในแต่ละกลุ่มนี้ก็มีภาษาย่อยที่แตกต่างกันออกไปอีก ความแตกต่างนี้อาจจะแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย หรือมากจนไม่สามารถเข้าใจกันได้ Michel Ferlus (1974) ได้จัดแบ่งภาษาถิ่นได้ออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ โดยใช้ข้อมูลภาษาถิ่นของนายไกรสิทธิ์ นิมนานเหมินท์ โดยแบ่งออกเป็นถิ่นบ้านน้ำย้อย (Tin de Nam Yo) ซึ่งน่าจะเป็นกลุ่มเดียวกับ ที่ David Filbeck ศึกษา คือถิ่นบ้านน้ำย้อย (Ban Pha Nam Yoi) กลุ่มที่ 2 คือ ถิ่นบ้านสากด (Tin de Sakar) และกลุ่มที่ 3 คือ ถิ่นบ้านเตี้ย (Tin de Ban Teuy)

สำหรับ David Filbeck ศึกษาภาษาถิ่นที่บ้านห้วยปุด และบ้านเตี้ย ในเขตอำเภอปัว และที่บ้านผาน้ำย้อยในเขตอำเภอเชียงกลาง จังหวัดน่าน และได้อธิบายว่า ภาษาใน 3 หมู่บ้านนี้เป็นภาษาถิ่นย่อยของภาษามัล (ภักทิยา ชิมเรวัต, 2541: 8)

ชนเผ่าละว้าบ้านเตี้ย ปัจจุบันนี้เนื่องจากถนนหนทางความเจริญ และวัฒนธรรมของคนเมืองเข้าถึงง่ายยิ่งขึ้น ดังนั้นชนเผ่าละว้าบ้านเตี้ย ประกอบด้วย 4 หมู่บ้าน ได้แก่ บ้านเตี้ยกลาง บ้านเตี้ยหัวยอง บ้านเตี้ยกัวเหิน และบ้านเตี้ยน้อย สามารถพูดคำเมืองได้ และในบางรายพบว่าสามารถพูดภาษาภาคกลางได้อีกด้วย เพราะเนื่องจากการที่ชนเผ่าละว้าในบางคนที่ลงมาทำงานที่ในเมือง และไปทำงานที่กรุงเทพฯ หรืออาจเป็นเพราะระบบการศึกษาที่เข้าไปในแหล่งชุมชนมากยิ่งขึ้น อีกอย่างหนึ่งที่มีส่วนเป็นอย่างมากคือ ไฟฟ้า ทำให้ชนเผ่าละว้าได้รับการถ่ายทอดทางภาษาจากการฟังวิทยุ และการดูโทรทัศน์ แต่ถึงแม้จะมีสิ่งเหล่านี้จากการสังเกตพบว่า ชนเผ่าละว้าบ้านเตี้ยโดยทั่วไปใช้ภาษาลัวะสื่อสารกันโดยส่วนใหญ่ ไม่นิยมพูดคำเมืองกันเองในกลุ่ม แต่สามารถพูดคุยกับบุคคลพื้นราบที่ขึ้นไปได้ แต่เป็นที่น่าสังเกตอย่างหนึ่งว่า โดยส่วนใหญ่แล้วผู้ชายสามารถพูดคำเมืองได้เกือบทั้งหมด แต่ในกลุ่มผู้หญิงพบว่าสามารถพูดคำเมืองเฉพาะในกลุ่มที่อายุ 20 – 25 ปี ลงไป หรือบุคคลที่เข้าเรียนในสถานศึกษา

ระบบความเชื่อ และพิธีโสด

ชนเผ่าละว้าส่วนใหญ่มีความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์หรือสิ่งที่มีมองไม่เห็นตัว ซึ่งเรียกกันว่า “ผี” (ภาษาถิ่นเรียกว่า “ปรอง”) ผีสามารถให้คุณให้โทษแก่ชาวเขาที่ทำผิดจารีตประเพณีต่าง ๆ ที่บรรพบุรุษเคยตั้งไว้ ผู้ที่กระทำผิดอาจเจ็บป่วยหรือตายได้ นอกจากนั้นการประกอบอาชีพเกษตรต่าง ๆ

โดยเฉพาะการทำให้ข้าวผลผลิตของข้าวจะดีหรือไม่ดีก็ขึ้นอยู่กับความเสี่ยงหรือการเช่นสรวงบูชา และการไม่ทำผิดจารีตหรือข้อห้ามต่าง ๆ ที่บรรพบุรุษได้ถือปฏิบัติมา (ภูเบศ วิโรทัย, 2529: 105)

ชาวลัวะก็เช่นเดียวกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ที่มีระบบความเชื่อที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มของตน ชาวลัวะนับถือผีที่เรียกว่า “ปรีอง” ในกลุ่ม “ปรีย” หรือ “ซอຍ” หรือ “ปย็อง” ในกลุ่ม “มัล” ผีที่ชาวลัวะนับถือนี้มีทั้งผีตระกูล ผีบรรพบุรุษ ผีเรือน ผีประจำหมู่บ้าน ผีเจ้าที่ ผีไร่ เป็นต้น (ภัททิยา ยิมเรวัต, 2541: 25)

จากการศึกษา และสำรวจภาคสนามพบว่าปัจจุบันนี้หลายหมู่บ้านในเขตอุทยานแห่งชาติ ดอยภูคาโดยส่วนใหญ่เริ่มเปลี่ยนไปนับถือศาสนาคริสต์ แต่สำหรับบ้านเดย์นั้นทุกคนในหมู่บ้านนับถือพุทธ และผีไปพร้อม ๆ กัน และตามความเชื่อของชนเผ่าลัวะบ้านเดย์นั้น เชื่อว่าบริเวณที่อาศัยอยู่ คือบริเวณดอยภูคานี้เป็นที่ปกครองดูแลของ “ผีเจ้าหลวงปัว” จากการสัมภาษณ์จากชาวบ้านได้ความว่า โดยปรกติในอดีตพิธีโสดจะทำการไหว้ “ผีปู่ขาวย่าขาว” แต่สำหรับชาวลัวะที่อาศัยอยู่บริเวณดอยภูคา มีความเชื่อนับถือ “ผีเจ้าหลวงปัว” และยังมีความเชื่ออีกว่า “ผีเจ้าหลวงปัว” เป็นพี่น้องกับ “ผีปู่ขาวย่าขาว” อีกด้วย

พิธีกรรมสำคัญที่สุดในแต่ละปีของชนเผ่าลัวะบ้านเดย์ คือพิธี “โสด” และถือได้ว่าเป็นพิธีที่ทำให้พวกเขาสามารถติดต่อกับ “ผี” ได้ อีกทั้งเป็นการของพร เป็นการพยากรณ์ถึงผลผลิตที่จะได้ในปีต่อไป ในขั้นตอนต่าง ๆ ตามความเชื่อ และพิธีกรรมนั้นในปีหนึ่ง ๆ มีการจัดพิธีเกี่ยวกับการเลี้ยงผีหลายครั้ง แต่ที่สำคัญที่สุด เป็นการจัดงานที่ใหญ่ที่สุดประจำปีคือพิธี “โสด” ในพิธีนี้จัดได้ว่าเป็นการรวมสมาชิกทั้งหมู่บ้าน อีกทั้งสมาชิกของหมู่บ้านที่ไปทำงานไกล ๆ ก็เดินทางกลับมาบ้านเพื่อร่วมพิธี ในงานนี้มีการเลี้ยงผีที่มีความเกี่ยวข้องกับการทำเกษตร เช่น มีการตั้งศาลถึง 3 ศาลไว้ที่ใกล้ ๆ ศาลาการหมู่บ้านที่เป็นที่สำหรับสร้าง “ปื๋” เพื่อไหว้ “พระแม่ธรณี” (เรียกว่า “คอนซอน”) มีการสร้าง “หอผี” หรือ “ตุงเจ้าที่” ไว้บริเวณป่าใกล้ ๆ หมู่บ้าน ซึ่ง “หอผี” นี้มีความสำคัญมากคือ ไม่ว่ามีงานใด ๆ ก็ตามในหมู่บ้านต้องมาไหว้บอกกล่าวก่อน โดย “หมอจ๊า” หรือ “หมอประจำ” เป็นผู้ทำพิธีเช่นไหว้บอกกล่าว จากนั้นพิธีกรรมหรืองานต่าง ๆ ที่จัดในหมู่บ้านถึงเริ่มดำเนินการได้

พิธี “โสด” เป็นพิธีที่การดำเนินขั้นตอนทั้งหมดเป็นหน้าที่ของ “หมอจ๊า” สำหรับวิธีการเลือก “หมอจ๊า” มีวิธีการเลือกโดย “หมอจ๊า” ที่ถูกเลือกของปีที่ผ่านมา 2 คน ทำการเดินไปตามบ้านต่าง ๆ ในหมู่บ้านเพื่อทำการเสี่ยงทาย ชาวลัวะเรียกว่า “พิธีไล่” โดยขั้นตอนมีดังนี้

เมื่อไปถึงบ้านที่ต้องการเสี่ยงทายก็ทำการนำข้าวสารมา 1 กำมือ จากนั้นให้ผู้ที่เสี่ยงทายหยิบออกมา 3 กอง จากนั้นผู้ทำพิธีเสี่ยงทายนับเมล็ดข้าวถ้าทั้ง 3 กองข้าวเป็นเลขคู่ถือได้ว่าผู้ที่เสี่ยง

ทายนันจะได้เป็น “หมอจ้ำ” ครั้งต่อไป จะทำการเสี่ยงอย่างนี้ต่อไปเรื่อย ๆ จนกว่าจะพบผู้ที่เสี่ยงทาย จับข้าวได้เลขคู่ทั้ง 3 กอง จนครบ 2 คน (หมอจ้ำในหมู่บ้านหนึ่งนั้นใช้ 2 คน)

จากการศึกษาขั้นตอนตามพิธีกรรมการถือ “โสด” มีขั้นตอนพิธีกรรมดังนี้

ตารางขั้นตอนตามวันพิธี “โสด”	
เงะไหว	หาหน่อไม้มาคองไว้ในกระบอกไม้ไผ่
เงะมิง	ไม่มีพิธี
เงะเพลิก	ไม่มีพิธี
เงะคัด	หาไม้ทำ “ปีห์” ทำ “ปีห์” ที่ศาลากลางลานบ้าน
เงะคด	หาใบไม้เพื่อเอามาทำ “ทอวง”, หาปู
เงะยวง	เหมือนกับ “เงะคด”
เงะเถา	เริ่มตี “ปีห์” วันแรก เรียกขวัญข้าว ตีจากศาลาที่บ้านพิธี
เงะคา	มีพิธีแห่ 2 รอบ รอบแรกเวลา 11.00 น. แห่จากบ้านงานไปบ้าน “หมอจ้ำ”อีกคนหนึ่ง รอบสองเวลา 14.00 น. แห่จากบ้าน “หมอจ้ำ” กลับมาที่บ้านงาน
เงะขาบ	พักผ่อนไม่มีพิธี และห้ามทำงาน แต่สามารถตี “ปีห์” ได้ ห้ามนำ “ปีห์” ลงมาจากบ้าน ทั้ง “ปีห์” ในบ้าน และ “ปีห์” นอกบ้าน แต่สามารถตีได้ ช่วงนี้การตี “ปีห์” มีไปจน 21.00 น.
เงะดับ	พักผ่อนไม่มีพิธี และห้ามทำงาน แต่สามารถตี “ปีห์” ได้ ห้ามนำ “ปีห์” ลงมาจากบ้าน ทั้ง “ปีห์” ในบ้าน และ “ปีห์” นอกบ้าน แต่สามารถตีได้ ช่วงนี้การตี “ปีห์” มีไปจน 21.00 น.
เงะไหว	คล้ายกับ “เงะคา” แต่หลังจากจบรอบสองแล้วมีการทำลาย “ปีห์” เรียกว่า “ฆ่าปีห์”

ตารางที่ 4 ขั้นตอนตามพิธีกรรมการถือ “โสด”

เงะ = วัน ตามความเชื่อของชนเผ่าละวะ การนับวัน มีความสำคัญมากแต่มีความแตกต่างกับชนพื้นราบกล่าวคือ การนับวันของชนเผ่าละวะมีการนับวันครบ 1 รอบใช้เวลา 10 วัน เรียงลำดับดังนี้ 1. เงะขาบ 2. เงะดับ 3. เงะไหว 4. เงะมิง 5. เงะเพลิก 6. เงะคัด 7. เงะคด 8. เงะยวง 9. เงะเถา 10. เงะคา เมื่อครบ 10 วันถือว่าเป็น 1 ขวบ และเมื่อครบ 3 ขวบ ถือว่าครบ 1 เดือน

ดังนั้นจากตาราง คงเห็นว่าพิธี “โสด” เริ่มที่เงะคัด สิ้นสุดที่ เงะไหว เป็นเวลา 7 วัน แต่นับรวมการจัดเตรียมงานนั้น ใช้เวลาทั้งหมด 11 วัน

อาชีพ และการหารายได้

อาชีพของชนเผ่าละวะ โดยส่วนใหญ่เป็นอาชีพเกษตรกร เช่น การทำไร่ข้าว (ข้าวเหนียว) ไร่ข้าวโพด และพืชผัก เช่น ถั่วแขก, พริก, แตงกวา, ผักกาด และการปลูกเมี่ยง สำหรับพืชผักโดย

ส่วนใหญ่เก็บไว้บริโภคภายในครัวเรือน บางบ้านอาจยึดอาชีพหาของป่าเป็นอาชีพเสริม เช่น ตัดไม้ การเก็บต้นอ่อนของพืช สมุนไพร ในบางบ้านของชนเผ่าลัวะมีอาชีพขายแรงงานโดยหลังจากหน้าเก็บเกี่ยว ผู้ชายเดินทางเข้าเมืองเพื่อหางานทำ พอถึงหน้าเก็บเกี่ยวก็เดินทางกลับบ้าน

ในวันหนึ่ง ๆ ช่วงหน้าเก็บเกี่ยวเวลากลางวันไม่พบผู้ชายวัยทำงาน และผู้หญิงวัยทำงาน ในหมู่บ้าน เพราะทุกคนไปทำงานที่ไร่มด พบแต่คนวัยชรา และเด็กเท่านั้น

การปลูกข้าวไร่ของชาวลัวะนั้น ต้องมีการเตรียมพื้นที่ก่อน ทั้งการถางต้นไม้ต่าง ๆ ที่ขึ้นในไร่ หลังจากการเก็บเกี่ยวครั้งก่อน รวมไปถึงการเผ่าต้นไม้ เพื่อให้เป็นปุ๋ยสำหรับปลูกข้าวครั้งต่อไป เมื่อเตรียมดินเสร็จแล้ว ก่อนหยอดข้าว มักสร้างตบหลังเล็ก ๆ ไว้เป็นที่พักยามออกมาทำอะไร เรียกว่า “ตบแซ” และสร้างตบผิด้วย หลังจากนั้นจึงทำพิธีเชิญผีเข้าไร่ เพื่อให้ความคุ้มครองไร่นาตลอดฤดูกาลปลูกข้าวนี้

ปฏิทินพิธีกรรมปลูกข้าว

ตารางปฏิทินพิธีกรรมปลูกข้าว	
เดือน	กิจกรรม และประเพณี
ธันวาคม	นวดข้าว เลี้ยงผี ส่งผีออกจากไร่ (ทำพิธีลัวะดอกแดง)
มกราคม	ทำพิธีสร้างตบผิ เชิญผีกลับเข้าไร่
กุมภาพันธ์	ถางหญ้า เตรียมพื้นที่ในการเพาะปลูก
มีนาคม	เตรียมดินเพาะปลูก สร้างตบแซ
เมษายน	วันปีใหม่ หยอดข้าวลงหลุม
พฤษภาคม	ปลูกข้าว
มิถุนายน	ปลูกข้าว เลี้ยงผี และผีหลวงของหมู่บ้าน (พิธีกินโสด)
กรกฎาคม	กำจัดวัชพืช ดายหญ้าในไร่ครั้งที่ 1 (วันทำพิธีตัดดอกข้าว)
สิงหาคม	ถางหญ้าในไร่ข้างครั้งที่ 2 ทำพิธีตัดดอกข้าว ทำขวัญข้าว
กันยายน	ถางหญ้าในไร่ข้างครั้งที่ 3 เลี้ยงผี ทำพิธีกินข้าว
ตุลาคม	เซ่นผีในไร่ข้าว เลี้ยงผีก่อนการเก็บเกี่ยว
พฤศจิกายน	เก็บเกี่ยวข้าว ทำพิธีลอมฟาง และนวดข้าว

ตารางที่ 5 ปฏิทินกิจกรรมการปลูกข้าว

*ปฏิทินกิจกรรมการปลูกข้าวของชนเผ่าลัวะแต่ละหมู่บ้านอาจมีความแตกต่างกัน และอาจแตกต่างกันตามฤดูกาลแต่ละปี

แต่เดิมชนเผ่าลัวะย้ายพื้นที่ทำไร่มุนเวียนไปในขอบเขตที่กำหนดไว้สำหรับทำไร่ทุกปี โดยเชิญหมอผีมาทำพิธีเสาะหาพื้นที่สำหรับปลูกข้าว หมอผีทำพิธีเสี่ยงทายเพื่อบอกว่า พื้นที่ตรง

ไหนเหมาะสมที่ปลูกข้าวได้ เมื่อเลือกพื้นที่ได้แล้วจึงค่อยถางและเผาป่าเตรียมพื้นที่ต่อไป แต่ในปัจจุบันนี้แต่ละครอบครัวมีที่ดินทำกินที่กำหนดเนื้อที่อย่างชัดเจนทำให้ใช้พื้นที่ทำไร่แบบหมุนเวียนหมดไปด้วย (ภททิยา อิมเรวัต, 2541: 20)

จากที่กล่าวมาแล้ว อาชีพต่าง ๆ ของชนเผ่าลัวะขึ้นอยู่กับสภาพภูมิอากาศธรรมชาติ ดังนั้นชนเผ่าลัวะจึงมีความเป็นอยู่แบบพหุมีพอกินตามอรรถาของพวกเขากเอง เพราะผลผลิตที่ได้โดยส่วนใหญ่หมดไปกับการบริโภคมากกว่าจะนำไปขายสู่ตลาด ดังนั้นชนเผ่าลัวะรุ่นใหม่ จึงเดินทางเข้ามาแสวงหางานทำตามเมืองมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะกรุงเทพมหานคร

อาหารการกิน

อาหารการกินของชนเผ่าลัวะโดยส่วนใหญ่ได้มาจากการหาของป่า และผลผลิตที่ได้จากการทำเกษตร เช่นการปลูกข้าวไร่ของแต่ละครอบครัว ของป่าที่ได้โดยส่วนใหญ่ได้แก่พืชผัก เช่น หน่อไม้ ผักหวานต่าง ๆ และลูกไม้ป่า รวมถึง ปลูกตามลำธารที่ใกล้ที่พักอาศัยบริเวณหมู่บ้าน พืชผักที่จากผลผลิตทางการเกษตรได้แก่ ผักกาดชนิดต่าง ๆ และข้าว ส่วนเนื้อสัตว์ที่เลี้ยงไว้บริโภคและประกอบพิธีกรรมได้แก่ แพะ หมู และไก่ แต่โดยส่วนใหญ่ชนเผ่าลัวะได้รับประทานเนื้อสัตว์เฉพาะช่วงที่มีพิธีกรรมต่าง ๆ ประจำปีเท่านั้น

ในแต่ละมื้ออาหารของชนเผ่าลัวะประกอบด้วยข้าว โดยส่วนใหญ่เป็นข้าวเหนียว และอาหารที่จัดเตรียมอย่างง่าย ๆ ส่วนใหญ่ประกอบไปด้วยผักและเครื่องจิ้ม สำหรับเครื่องจิ้มชนเผ่าลัวะนิยมนำปูที่หาได้จากลำธารนำมาโขลกคั้นเอาแต่น้ำจากนั้นทิ้งเอาไว้สัก 1 - 2 วัน นำมาตั้งไฟต้มให้งวดแล้วปรุงรสด้วยพริก และเกลือ ส่วนอาหารพิเศษในช่วงมีพิธีกรรมกินสลัด หรือถือสลัด ก็ทำแกงหน่อไม้ใส่ปู ทำขนม (เป็นขนมประเภทแป้ง น้ำตาล ผสมกับข้าวโพด) และเหล้าอุหมักเพื่อพิธีกรรมนี้โดยเฉพาะ

เครื่องนุ่งห่ม

จากการศึกษาพบว่าปัจจุบันนี้ชนเผ่าลัวะไม่มีการทอผ้าเอง เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มต่าง ๆ ได้มาจากการซื้อหาจากตลาดในตัวอำเภอ หรือได้มาจากการรับบริจาคจากหน่วยงานต่าง ๆ

ผู้ชายชาวลัวะแต่งกายโดยสวมเสื้อผ้าเช่นเดียวกับคนพื้นราบ แต่พกมีด และข้อมติดตัวเวลาออกไปทำงานนอกบ้านรวมถึงการ โผกผ้าขาวม้าที่ศีรษะ รองเท้าส่วนใหญ่ที่สวมเป็นรองเท้าแตะ แต่ถ้าเป็นเวลาหน้าฝนยามไปทำไร่ ใส่รองเท้ายางเพื่อความสะดวก

ผู้หญิงชนเผ่าลัวะ โดยส่วนใหญ่ถ้าเป็นวัยกลางคนจนถึงวัยชรา นุ่งผ้าชิ้นแบบชาวเมืองน่าน และสวมเสื้อ 2 ตัวเวลาไปทำงาน หรือออกนอกบ้าน มีผ้าโพกศีรษะเช่นเดียวกับผู้ชาย ในบางครั้งที่ต้องมีการขนของ ผู้หญิงชาวลัวะมีถุงขามขนาดใหญ่ผูกเชือกเพื่อเอาไว้พาดกับหน้าผาก ผ้าโพกก็ช่วยรองรับน้ำหนัก ถ้าผู้หญิงชนเผ่าลัวะอยู่ภายในบ้านสวมเสื้อคอกระเช้า ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับฤดูกาลภูมิอากาศ

วัยรุ่นหญิงชาวลัวะจะแต่งกายตามสมัยนิยม เช่น เสื้อยืดกางเกงยีนส์ ร้องเท้าผ้าใบสำหรับเด็ก ๆ ก็สวมเสื้อแขนเดียวกับชนพื้นราบเช่นกัน

ในงานพิธีต่าง ๆ ประจำปีอาจพบผู้หญิงชนเผ่าลัวะแต่งกายคล้ายชาวไทยลื้อ สำหรับผู้ชายวัยรุ่น และเด็กจะสวมเสื้อผ้าตามปกติเหมือนทุก ๆ วัน

จากการศึกษาในเรื่อง สังคม และวัฒนธรรมชนเผ่าลัวะ บ้านเต๋ย จังหวัดน่าน พบว่า ชนเผ่าลัวะเป็นชนเผ่าที่จัดอยู่ในกลุ่มเขมร - มอญ และใช้ภาษาอยู่ในกลุ่มเขมร - มอญ ด้วย ชนเผ่าลัวะสามารถแบ่งกลุ่มของตนเองออกเป็น 2 พวกใหญ่ คือ กลุ่มมัล และกลุ่มปรัย ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มนี้ตั้งรกรากบริเวณนี้มาช้านาน ทั้ง 2 กลุ่มนี้อาศัยอยู่บริเวณตอนเหนือ และตอนกลางของประเทศไทย และบริเวณตะวันตกเฉียงเหนือของสาธารณรัฐ ประชาชนลาวมาช้านาน มีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานและเกี่ยวข้องกับกลุ่มชนต่าง ๆ ที่มีอำนาจบริเวณเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ตั้งแต่สมัยยุคโบราณ

ชนเผ่าลัวะเป็นกลุ่มชนที่จัดอยู่ในกลุ่มชาวเขาเพราะเป็นกลุ่มชนที่ตั้งบ้านเรือนอยู่ในบริเวณเขตพื้นที่ที่เป็นภูเขา ซึ่งแม้ปัจจุบันนี้ชนเผ่าลัวะบางกลุ่มก็อาศัยอยู่บริเวณพื้นราบมากขึ้น แต่ก็จัดอยู่ในกลุ่มของชาวเขา ชนเผ่าลัวะมีประเพณีความเชื่อ และพิธีกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ที่เป็นของตนเอง โดยมีความเชื่อเฉพาะกลุ่มมีพิธีกรรมเฉพาะกลุ่ม พิธีที่เด่นที่สุดของชนเผ่าลัวะ คือ พิธีโสด เป็นพิธีที่มีไว้เพื่อทำนายในเรื่องผลผลิตเรื่องข้าว และผลผลิตทางการเกษตร ถือได้ว่าเป็นอาชีพหลักในการทำมาหากิน โดยส่วนใหญ่ผลผลิตที่ได้จะนำมารับประทานมากกว่านำไปขายเพราะผลผลิตไม่พอเพียง สำหรับผลผลิตที่นำไปขายส่วนใหญ่เป็นเมี่ยง เป็นที่นิยมรับประทานมาบริเวณพื้นที่จังหวัดน่าน แต่ในปัจจุบันชาวลัวะหันมานิยมเข้ามาหางานทำในเมืองมากกว่า ซึ่งในปัจจุบันนี้ชนเผ่าลัวะมีการพัฒนาไปสู่โลกของความเจริญของชนพื้นราบอย่างเห็นได้ชัด

บทที่ 5

ลักษณะทางกายภาพของ “ปี่”

“ปี่” เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมสำคัญของชนเผ่าละได้แก่พิธีกรรม “โสด” เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางด้านการเกษตร โดยพิธีนี้จัดขึ้นเพียง 1 ครั้ง ในช่วงเดือน สิงหาคม ของทุกปี ในพิธีกรรม “โสด” นี้ “ปี่” เป็นเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวของชนเผ่าละ อาจเทียบได้กับเป็นเสมือนตัวแทนของพิธีกรรม “โสด” นี้ก็ได้ ด้วยน้ำเสียง และจังหวะลีลาการตี ที่เป็นเอกลักษณ์โดยเฉพาะของชนเผ่าละที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน

ลักษณะโดยทั่วไปของ “ปี่”

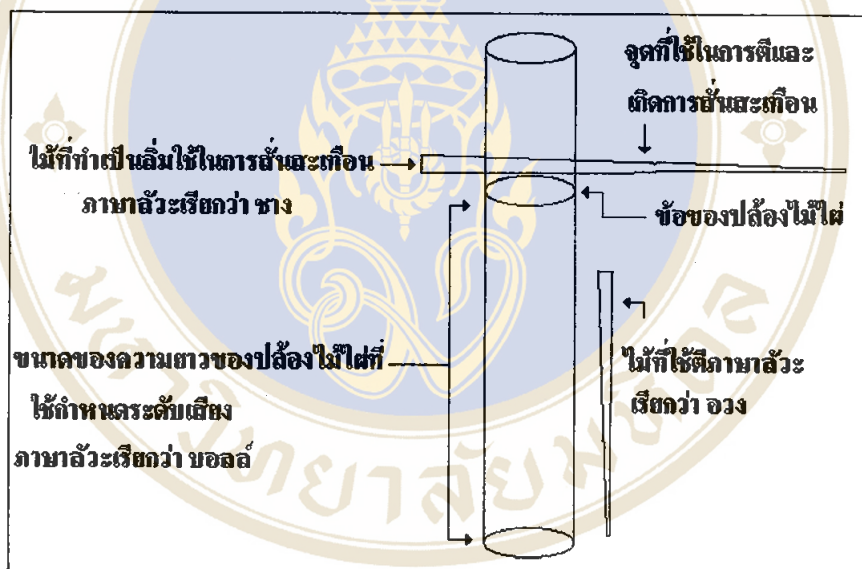
“ปี่” เป็นเครื่องดนตรีของชนเผ่าละ กลุ่ม “มัล” เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างจากไม้เหิยะ เป็นไม้ไผ่ที่ขึ้นเฉพาะในบริเวณที่สูงแถบภูเขา และเครื่องดนตรีชนิดนี้ก็ถูกสร้างขึ้นเพื่อใช้ประกอบในพิธีกรรม “โสด” เท่านั้น เพราะในเวลาอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากช่วงเวลาพิธีกรรม “โสด” ก็จะไม่มีการก่อสร้าง “ปี่” เพราะถือว่าการผิดประเพณีความเชื่อ ดังคำกล่าวที่ว่า “ถ้าไม่ใช้ในยามที่มีงานพิธี “โสด” ก็ห้ามผู้ใดตี “ปี่” หรือ สร้าง “ปี่” โดยเด็ดขาดมิเช่นนั้นถือว่าเป็นการกระทำที่เรียกว่า ผิดผี ต้องมีการทำพิธีขอขมา กับ ผี ”

ระยะเวลาที่จัดสร้าง “ปี่” นั้น สร้างขึ้นช่วงพิธีกรรม “โสด” ระยะเวลาของพิธีกรรม “โสด” (รับขวัญข้าว) เท่านั้น โดยจัดขึ้นประมาณเดือนสิงหาคม เป็นเวลาประมาณ 10 วัน แบ่งเป็นช่วงเตรียมงานก่อนพิธีกรรม 3 วัน และช่วงพิธีกรรม 7 วัน หลังจากผ่านช่วงพิธีไปแล้วในวันสุดท้ายเป็นวันทำลาย “ปี่” หรือที่ภาษาชาวเผ่าละเรียกว่า ฆ่าปี่

“ปี่” เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่ง เรียกว่า “ไม้เหิยะ” ชนเผ่าละเรียกว่า “ลำกราว” จากการสังเกตของผู้วิจัยพบว่าไม้ไผ่ชนิดนี้เป็นไม้ไผ่ที่เจริญเติบโตบริเวณที่สูงแถบภูเขาแต่ปัจจุบันนี้ชาวบ้านชนเผ่าละ ได้นำมาขายพันธุ์ และปลูกบริเวณหมู่บ้าน หรือตามถนนเข้าหมู่บ้าน

“ปี่ห์” เป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในลักษณะของเครื่องกระทบที่กำเนิดเสียงด้วยการสั่นสะเทือน “ปี่ห์” ของชนเผ่าลัวะมีลักษณะเป็นทรงกระบอก โดยมีไม้ไผ่ที่เป็นทำเป็นลักษณะรูปกลมตอกลงไปในทรงของกระบอกไม้ไผ่เพื่อเป็นตัวสั่นสะเทือน ไม้ไผ่ที่ถูกเหลาเป็นรูปกลมนี้นี้เมื่อเสียบลงไปแล้วด้านหนึ่งจะยาวกว่าอีกด้านหนึ่ง ไม้ที่เสียบภาษาคนพื้นราบเรียกว่า “ขาพิ” ภาษาของชนเผ่าลัวะเรียกว่า “ซาง” ในการบรรเลง “ปี่ห์” ก็นำไม้ไผ่อีกด้านหนึ่งมาตีที่ขา “ปี่ห์” ก็จะเกิดเสียงดังกังวาลออกมาจากกระบอกไม้ไผ่ สำหรับในส่วนของกระบอกไม้ไผ่นั้นชนเผ่าลัวะเรียกว่า “บออล” และไม้ที่ใช้ตีเรียกว่า “อวง”

ส่วนในเรื่องของระดับเสียงของ “ปี่ห์” นั้น ชนเผ่าลัวะใช้การคำนวณจากขนาดของความยาวของไม้ไผ่โดยนับจากข้อของไม้ไผ่ลงไปจนถึงปลายเป็นตัวกำหนดความสูงต่ำของเสียง ดังที่เห็นในตัวอย่างรูปต่อไป



ภาพที่ 4 ลักษณะส่วนประกอบต่าง ๆ ของ “ปี่ห์”

การสร้าง “ปี่ห์”

ผู้ที่สร้าง “ปี่ห์” ภาษาคนพื้นราบเรียกว่า “ซาง” ภาษาลัวะใช้คำว่า “สล่า” ซ่างทำ “ปี่ห์” มีบทบาทเป็นอย่างมากในการทำพิธีกรรมโดยส่วนใหญ่ที่พบ คนที่เป็นซ่างทำ “ปี่ห์” จะเป็นบุคคลที่เป็น “หมอผี” ในภาษาลัวะเรียกว่า “เผ่าจ๊า” หรือ “หมอจ๊า” การสร้าง “ปี่ห์” ของชนเผ่าลัวะโดยประเพณีแล้ว “สล่า” ทำการวัดขนาดจาก “ปี่ห์” ที่เก็บไว้จากพิธีที่ผ่านมาในแต่ละปี “ปี่ห์” ที่จัดเก็บไว้นี้เรียกว่า “เซื่อ” หรือ “พันธุ์” ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 5 “เชื้อ” หรือ “พันธุ์” ที่เก็บไว้ในแต่ละปี

เนื่องจาก “ปี่” เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมดั่งนั้นขั้นตอนการสร้าง “ปี่” ก็จัดขึ้นตามพิธีกรรมในแต่ละวัน ตามความเชื่อของชนเผ่าลัวะ ในเรื่องวัน เดือน มีความแตกต่างจากชนพื้นราบ โดยมีมาตราส่วนที่เกี่ยวข้องเนื่อง ระหว่าง สัปดาห์ วัน และเดือน ดังตารางที่ 6 ต่อไปนี้

1 สัปดาห์ = 10 วัน
10 วัน = 1 ขวบ
3 ขวบ = 1 เดือน

ตารางที่ 6 มาตราส่วนวัน สัปดาห์ เดือนของชนเผ่าลัวะ

ใน 1 สัปดาห์ ประกอบไปด้วยวัน 10 วัน โดยมีชื่อเรียกวันเรียงลำดับดังนี้ (“เง๊ะ” มีความหมายว่า “วัน”)

1 สัปดาห์				
1. เงาะขาว	2. เงาะดำ	3. เงาะหัว	4. เงาะมิ่ง	5. เงาะเหล็ก
6. เงาะคัต	7. เงาะฮอด	8. เงาะยวง	9. เงาะเตา	10. เงาะคา

ตารางที่ 7 ชื่อเรียกวันต่าง ๆ ใน 1 สัปดาห์

จากตารางข้างต้นเมื่อนำมานับตามขั้นตอนการสร้าง “ปี่ห์” ในพิธีกรรม “โสลด” ก็มีการเรียงตามขั้นตอนการสร้าง ตามตารางการสร้าง ตารางที่ 8 ดังนี้

ตารางที่ 8 ขั้นตอนการสร้าง “ปี่ห์” ตามวันในพิธีกรรม”โสลด”

ตารางขั้นตอนการสร้าง “ปี่ห์” ตามวันในพิธีกรรม “โสลด”		
1.	เงาะขาว	เป็นวันพักผ่อนห้ามทำงาน แต่สามารถตี “ปี่ห์” ได้ ห้ามนำ “ปี่ห์” ลงมาจากบ้าน ทั้ง “ปี่ห์” ในบ้าน และ ปี่ห์” นอกบ้าน แต่สามารถตีได้ ช่วงนี้การตี “ปี่ห์” มีไปจน21.00 น.
2.	เงาะดำ	มีลักษณะเช่นเดียวกัน “เงาะขาว”
3.	เงาะหัว	วันที่ 3 มีการทำพิธีเช่นเดียวกัน เงาะคา
4.	เงาะมิ่ง	เป็นวันสุดท้ายของพิธี “โสลด” เมื่อเสร็จพิธี “ปี่ห์” ที่ทำที่ศาลา และ “ปี่ห์” ที่ทำในบ้านที่เสี่ยงไม่ติดถูกทำลายทิ้ง ทบให้แตกแล้วนำไปฝังดิน “พิธีฆ่าปี่ห์”
5.	เงาะเหล็ก	ถือได้ว่าเป็นวันแรกของช่วง พิธีกรรม “โสลด” ในรอบ 1 ขวบ เป็นขั้นตอนการหาไม้เฮียะที่ทำ “ปี่ห์”
6.	เงาะคัต	นำไม้ที่หามาได้มาทำ “ปี่ห์” ที่ใช้ในพิธีนอกบ้าน ทำที่ศาลากลางหมู่บ้านที่จัดสร้างขึ้นเพื่อพิธีนี้โดยเฉพาะ
7.	เงาะฮอด	ทุกคนที่ทำพิธีเข้าไร่ของตนเองเพื่อทำความสะอาดไร่ของตน
8.	เงาะยวง	นำไม้ที่หามาได้ขึ้นไปทำ “ปี่ห์” ที่บนบ้านเพื่อใช้ในพิธีกรรมบนบ้าน และเป็น “เชื้อ” ต่อไป
9.	เงาะเตา	วันที่ 1 สำหรับพิธีเรียกขวัญข้าว มีการตี “ปี่ห์” ทั้งบนบ้าน และนอกบ้าน ในวันนี้สามารถนำ “ปี่ห์” ที่ทำนอกบ้านขึ้นมาบนชานบ้านได้แต่ไม่สามารถนำเข้าไปในบ้านได้ การทำพิธีมี 2 รอบ รอบแรกเวลาประมาณ 11.00 น. นำ “ปี่ห์” ที่ศาลาไปตี “ปี่ห์” เรียกขวัญข้าวที่ ไร่จากนั้นเวลาประมาณ 14.00 น. เดินแห่ตี “ปี่ห์” จากศาลามาที่บ้าน
10.	เงาะคา	วันที่ 2 มีการทำพิธี 2 รอบ รอบแรกเวลา 8.00 น. รอบสองเวลา 14.00 น. หลังจากนั้นอาจมีการตี “ปี่ห์” ไปจนถึงเวลาประมาณ 21.00 น. แต่ละช่วงมีการแห่ตี “ปี่ห์” ไปตามบ้านที่ได้รับเลือกเป็น “หมอจ้ำ” หรือบ้านที่ได้รับเลือกในการเก็บ “เชื้อ”

ขั้นตอนการสร้าง “ปี่ห์”

ตารางที่ 9 ขั้นตอนการสร้างตามลำดับของ “ปี่ห์” และการวัดขนาด

ขั้นตอนการสร้างตามลำดับของ “ปี่ห์” และการวัดขนาด	
ลำดับที่	วิธีการสร้าง
1.	วัดขนาดของ “ปี่ห์” โดยวัดจากของเดิมที่เก็บไว้เป็น “เชื้อ” จากพิธีกรรมปีที่ผ่านมา
2.	เลือกไม้จากขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางตามขนาดที่เหมาะสมกับการทำ “ปี่ห์” ขนาดต่าง ๆ ซึ่งขนาดต่าง ๆ เหล่านี้ ล้วนแล้วแต่ความเล็กใหญ่ของเครื่องดนตรี
3.	เริ่มทำการเลือกไม้ไฟขนาดเล็กที่สุด เพื่อทำการสร้างชุด “พระรด” (ในที่นี้การสร้างตัวเล็กสุด ได้แก่ “พระรด” ถือได้ว่าเป็นแม่แบบของการสร้าง “ปี่ห์”)
4.	เริ่มจากชุดแรกได้แก่ พระรด ซึ่งถือว่าเป็นแม่แบบ โดยวัดจากข้อไม้ไฟ 3 นิ้วมือ (หมายถึงนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง) ก็ได้ พระรด ตัวเล็ก จากนั้นตัวกลางได้จากการวัด พระรดตัวเล็ก กับอีก หนึ่งนิ้วหัวแม่มือ ก็ได้ พระรด ตัวกลาง จากนั้นวัดเพิ่มอีกหนึ่งนิ้วหัวแม่มือก็ได้ พระรดตัวใหญ่
5.	ชุด อังกอมปี่ระรด ตัวเล็ก มีขนาดเท่ากับ พระรดตัวเล็ก และ ตัวใหญ่ของอังกอมปี่ระรด ก็ได้จาก 2 เท่า กับอีก 1 นิ้วหัวแม่มือ ของพระรดตัวเล็ก
6.	ตัวใหญ่ของอังกอมปี่ระรด มีขนาดเท่ากับตัวเล็กของ ไซ้ จากนั้นวัดเพิ่มอีก 1 นิ้วหัวแม่มือก็ได้ ไซ้ ตัวกลาง และวัดเพิ่มอีก 1 นิ้วหัวแม่มือจาก ไซ้ตัวกลาง จะได้ ไซ้ ตัวใหญ่
7.	ตัวเล็กของ ไซ้ เท่ากับตัว เล็กของอังกอมปี่ ไซ้ ส่วน ไซ้ ตัวใหญ่ เท่ากับ อังกอมปี่ ไซ้ตัวใหญ่
8.	ตัวใหญ่สุดของ ไซ้ เท่ากับตัวเล็กของชุด ฮี จากนั้นวัดเพิ่มอีก 1 นิ้วหัวแม่มือได้ ฮี ตัวกลาง และวัดเพิ่มอีก 1 นิ้วหัวแม่มือจากฮีตัวกลาง จะได้ ฮี ตัวใหญ่
9.	ตัวเล็กของ ฮี มีขนาดเท่ากับ ตัวเล็กของอังกอมปี่ฮี ได้ตัวเล็กวัดเป็น 2 เท่า ได้ ตัวใหญ่อังกอมปี่ฮี
10.	ตัวใหญ่ของอังกอมปี่ฮี จะเท่ากับ ตัวเล็กของ จูมยุม และถ้าวัดเพิ่มอีก 3 นิ้วมือ ได้ จูมยุมตัวกลาง แล้วนับเพิ่มอีก 3 นิ้วจากตัวกลาง จะได้ จูมยุมตัวใหญ่
11.	จูมยุมตัวใหญ่ เท่ากับ อังกอมปี่จูมยุมตัวเล็ก เอาอังกอมปี่ฮีตัวใหญ่ มาวัดเพิ่มเป็น 2 เท่า จะได้ อังกอมปี่จูมยุมตัวใหญ่
12.	ตัวใหญ่ของอังกอมปี่จูมยุม มีความยาวเท่ากับตัวเล็กของ เมยเอา แล้วเอาตัวกลางของจูมยุม มาวัดเป็น 2 เท่า ได้ ตัวกลางของ เมยเอา และ เอาตัวใหญ่ของจูมยุม มาวัดเป็น 2 เท่า ได้ ตัวใหญ่ของ เมยเอา
13.	เมยเอาตัวใหญ่ ได้เท่ากับ อังกอมปี่เมยเอาตัวเล็ก ตัวใหญ่ของอังกอมปี่จูมยุม วัดเป็น 2 เท่า ได้ อังกอมปี่เมยเอาตัวใหญ่

การตั้งเสียง “ปี่ห์” มีขั้นตอนดังนี้

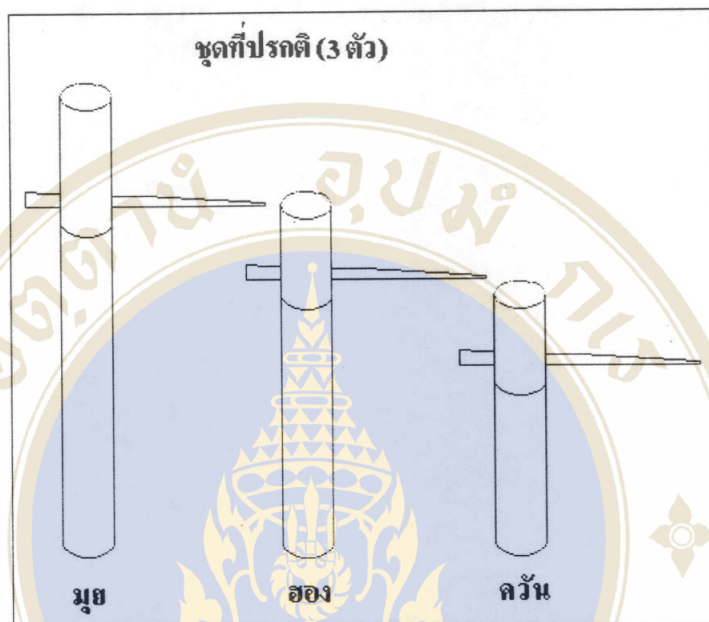
ตารางที่ 10 ตารางขั้นตอนการสร้าง และการตั้งเสียงของ “ปี่ห์”

ตารางขั้นตอนการสร้าง และการตั้งเสียงของ “ปี่ห์”	
ลำดับที่	วิธีการสร้าง
1.	ขณะที่ทำการตัด ไม้ นั้น ช่างผู้สร้าง “ปี่ห์” จะดูขนาดของ ไม้ ไม้เอียงว่าควรจะไปทำ “ปี่ห์” ตัวใด จากนั้นจะตัดออกมาเป็นชุด ไม่จำเป็นว่าในชุดหนึ่งนั้นจะต้องมาจาก ไม้เอียง ลำเคียวกัน เพราะสิ่งที่สำคัญอยู่ที่ขนาดต่าง ๆ ของ ไม้ ที่ช่างคิดว่าถูกต้องได้ขนาดพอเหมาะ
2.	ทำการเหลาลิมที่จะใช้เสียบลงไปในตัวของกระบอก ไม้ ไม้ที่ทำเป็นตัว “ปี่ห์” โดยเหลาให้ ด้านหนึ่งใหญ่กว่าอีกด้านหนึ่ง และมีความยาวพอสมควรเพื่อเอาไว้ปรับแต่งเสียงต่อไป สำหรับลิมนั้นใช้ ไม้ ไม้เนื้อแข็งประเภทอื่นในการทำเพราะ ไม้ ไม้เอียงมีความบางของเนื้อ ไม้ มากเกินไป ไม่เหมาะที่จะนำมาทำลิม
3.	เมื่อทำตามขั้นตอนทั้ง 2 ขั้นตอนข้างต้นเสร็จแล้ว ก็ทำการบากและเจาะรูที่ตัวกระบอก โดยทำการเจาะบริเวณเหนือปลีช่องทางด้านที่สั้น เพื่อเอาไว้เสียบลิม ที่สำคัญที่สุดคือต้อง เจาะตรงกันทั้ง 2 ข้าง ห้าม ไม่ตรงกันเพราะทำให้ “ปี่ห์” ไม่มีเสียง หรือเสียงไม่ดี
4.	หลังจากทำการเจาะบากเสร็จเรียบร้อยแล้วก็จะทำการดอกลิมลงไปที่ตัวกระบอกโดยใส่ ทางด้านเล็กเข้าไปก่อน จากนั้นก็กระแทกให้แน่น โดยกระแทกทางด้านที่ลิมหนากว่า (คล้ายกับการดอกระเบิด)
5.	จากนั้นจะทดลองดูว่าลิมเกิดการสั่นสะเทือนหรือไม่ ถ้าไม่ทำการตัดแต่งลิมโดยการตัด ลิมทางด้านที่เล็กกว่าออกไปเรื่อย ๆ จนกว่า “ปี่ห์” ตัวนั้นชุดนั้นเป็นเสียงที่ดุ่นเคยและเป็น ที่ต้องการ
6.	สำหรับ ไม้ ที่ใช้ติดนั้นส่วนใหญ่ได้มาจากลิมที่เหลือ หรืออาจทำขึ้นมาโดยเฉพาะ เช่น ไม้ตี ที่ใช้สำหรับชุดใหญ่ที่สุด โดยอาจนำ ไม้ อะไรก็ได้ที่ใหญ่ ๆ แล้วทำการหุ้มด้วยผ้า

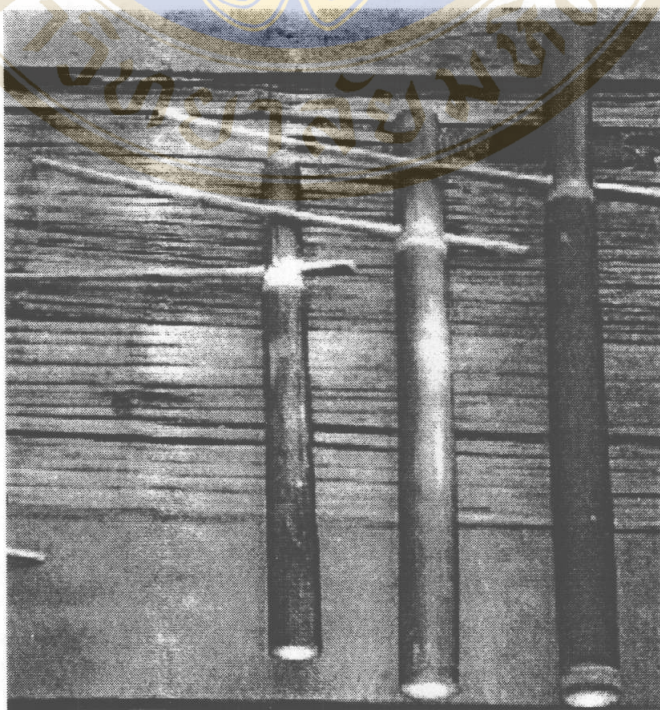
ประเภทของ “ปี่ห์”

“ปี่ห์” เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงที่ตายตัวไม่สามารถเปลี่ยนแปลงระดับเสียงได้ ซึ่งในแต่ละชุดของ “ปี่ห์” นั้น ใน 1 ชุด (“ชุด” ในภาษาลัวะ เรียกว่า “เพิร์ต”) ประกอบไปด้วย “ปี่ห์” ที่เป็นแบบ 3 ตัว และ “ปี่ห์” ที่เป็นแบบ 2 ตัว ซึ่ง “ปี่ห์” แบบ 2 ตัวนั้นในภาษาลัวะเรียกว่า “อังกอมปี่ร์” ในแต่ละตัวของ “ปี่ห์” ซึ่งประกอบขึ้นเป็น 1 ชุดนั้น มีระดับเสียงที่แตกต่างกัน และมีชื่อเรียกตาม ภาษาลัวะที่แตกต่างกันด้วย

ภาพจำลองต่อไปนี้เป็นภาพจำลองของ “ปี่” ที่ 1 ชุด ประกอบด้วย 3 ตัว และมี 3 เสียงพบว่า “ปี่” ที่มี ลักษณะเช่นนี้ ใน ชุด พระรศ ไร่ ไร่ จุ่มขุม และเมยเอา

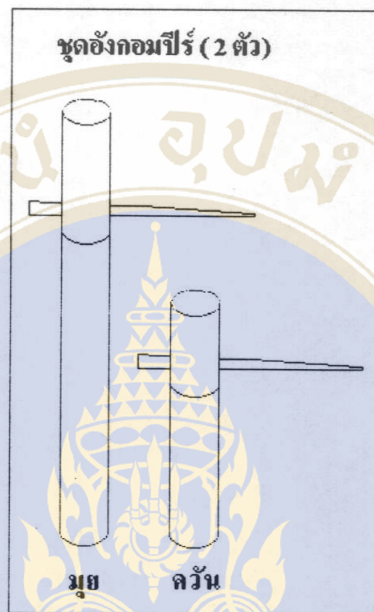


ภาพที่ 6 ส่วนประกอบของชุด 3 เสียง

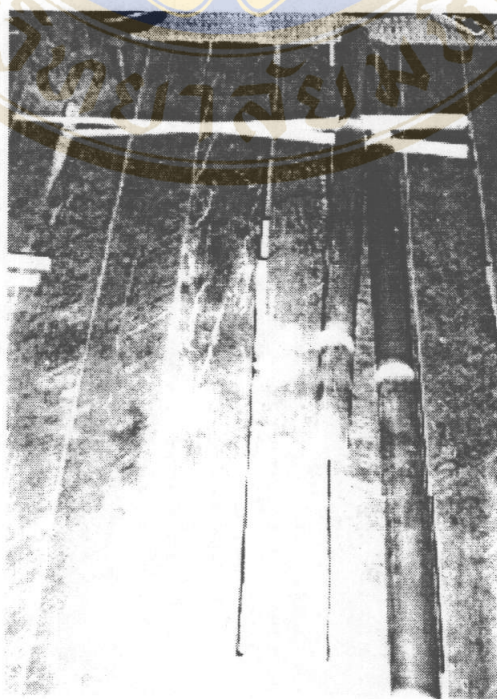


ภาพตัวอย่างที่ 7 ชุดจุ่มขุม

สำหรับ “ปี่หู้” ที่ชุดหนึ่งมีเพียง 2 ตัว หรือที่ชนเผ่าลัวะเรียกว่าชุดอังกอมปี่ร้นั้น ประกอบไปด้วยตัวที่ชื่อว่า “มูย” และ “ควั่น” ขนาดตัวที่ชื่อว่า “ฮอง” ไปหนึ่งตัว ชุดที่มีลักษณะดังที่ได้กล่าวมานี้ มีชุด อังกอมปี่ระรด อังกอมปี่ไส้ อังกอมปี่ร้อ อังกอมปี่จุ่มจุ่ม และอังกอมปี่เมยเอา ดังภาพ ต่อไปนี้



ภาพที่ 8 ส่วนประกอบของชุด 2 เสียง



ภาพที่ 9 ชุด อังกอมปี่เมยเอา

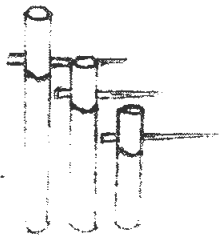
นอกจากนี้แล้ว “ปี่” ในแต่ละชุดยังมีขนาดที่แตกต่างกัน มีความแตกต่างทั้งในด้านของรูปร่าง ระดับเสียง ระบบของการบรรเลง และชื่อเรียกที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะ ของ “ปี่” โดยสามารถแบ่ง “ปี่” ตามขนาด และชื่อที่ใช้เรียกได้ ตามตารางที่ 11 ดังนี้

ตารางที่ 11 ขนาดของ “ปี่” ตามขนาดต่าง ๆ

ตารางแบ่งขนาดของ “ปี่” ตามขนาดต่าง ๆ โดยเรียงจากขนาดเล็กไปหาขนาดใหญ่ตามลำดับ	
1.	“พระรค”
2.	“อังกอมปี่พระรค”
3.	“ไธ้”
4.	“อังกอมปี่ไธ้”
5.	“ฮี”
6.	“อังกอมปี่ฮี”
7.	“จุมชุม”
8.	“อังกอมปี่จุมชุม”
9.	“เมฆเอา”
10.	“อังกอมปี่เมฆเอา” เป็นตัวที่ใหญ่ที่สุดถือได้ว่าเป็นตัวพ่อ

ภาพที่ 10 ภาพจำลอง “ปี่” ขนาดต่าง ๆ จากขนาดเล็กไปหาขนาดใหญ่

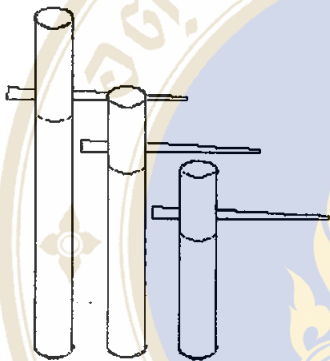




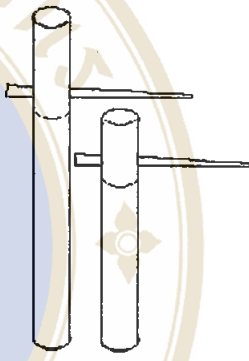
อ



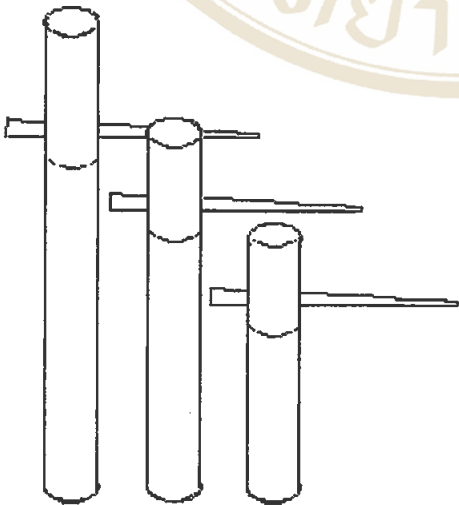
อังกอมปี่รี



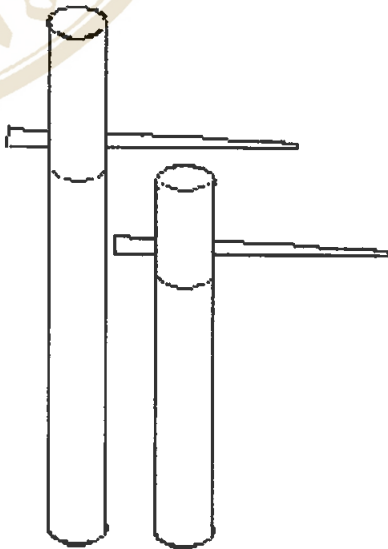
จุมยุม



อังกอมปี่รจุมยุม



เมฆเอา



อังกอมปี่รเมฆเอา

ระบบเสียงของ “ปี่”

ระดับเสียงของ “ปี่” สูงต่ำตามขนาดของ “ปี่”

ในเรื่องของระดับเสียงของ “ปี่” นั้น การสร้าง “ปี่” คำนึงถึงระดับเสียงโดยวัดจากข้อของปล้องไม้ไผ่ไปยังส่วนปลายของตัว “ปี่” ดังภาพจำลองตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพที่ 11 ตัวกำหนดระดับเสียงของ “ปี่”

ในการวัดระดับเสียงของ “ปี่” ครั้งนี้ แบ่งเสียงออกตามข้อที่เรียก ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น เช่น

ชุดที่มี 3 ระดับเสียง จะประกอบด้วย

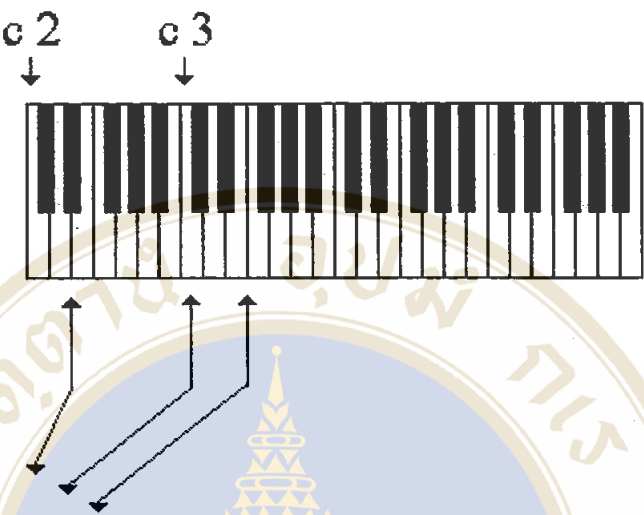
1. ตัวที่เสียงสูงสุด เรียกว่า “คว้น”
2. ตัวที่เสียงกลาง เรียกว่า “ฮอง”
3. ตัวที่เสียงใหญ่ เรียกว่า “มุข”

ชุดที่มี 2 ระดับเสียง จะประกอบด้วย

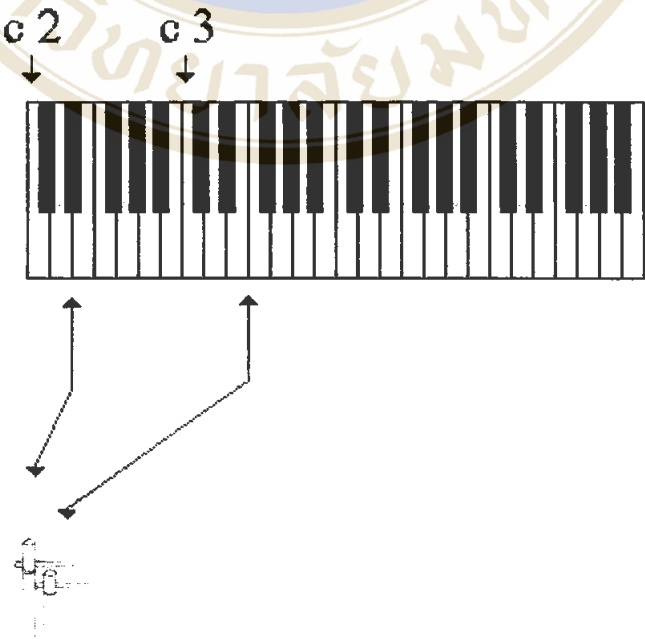
1. ตัวที่เสียงสูงสุด เรียกว่า “คว้น”
2. ตัวที่เสียงต่ำ เรียกว่า “มุข”

ระดับเสียงของ “ปี่” นั้นจะสูงหรือต่ำ ขึ้นอยู่กับขนาดชุดของ “ปี่” จากการวัดเสียงหาค่าประมาณ ได้ค่าเสียง ดังนี้

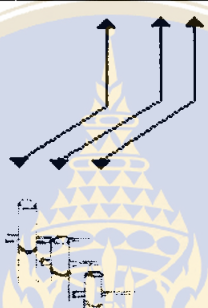
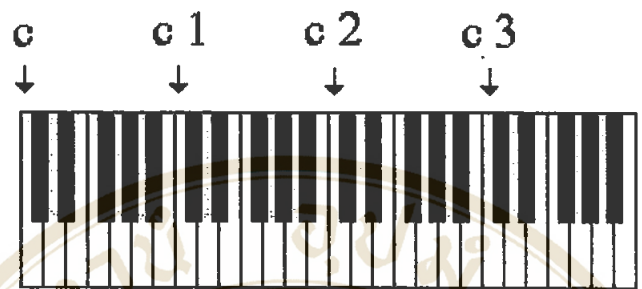
1. ระดับเสียงชุด “พระรถ”



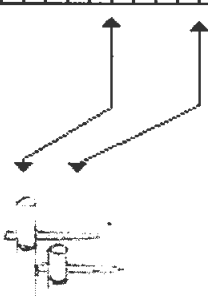
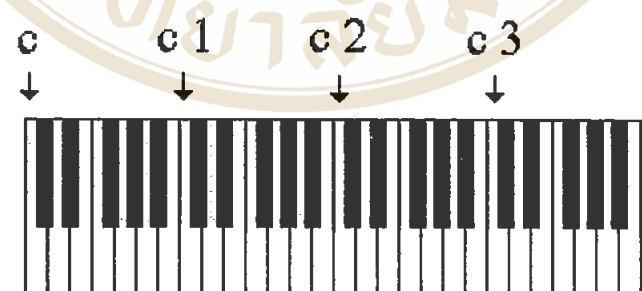
2. ระดับเสียงชุด “อังกอมปี่พระรถ”



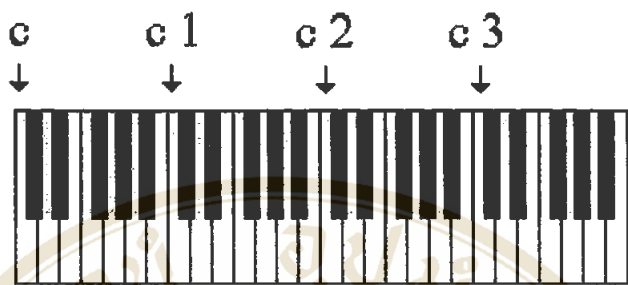
3. ระดับเสียงชุด “ไอ้”



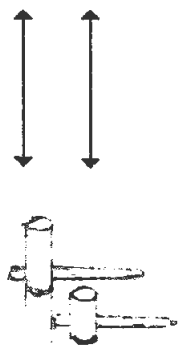
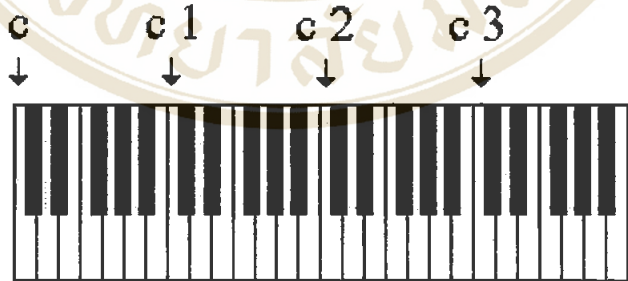
4. ระดับเสียงชุด “อังกอมปี่ไอ้”



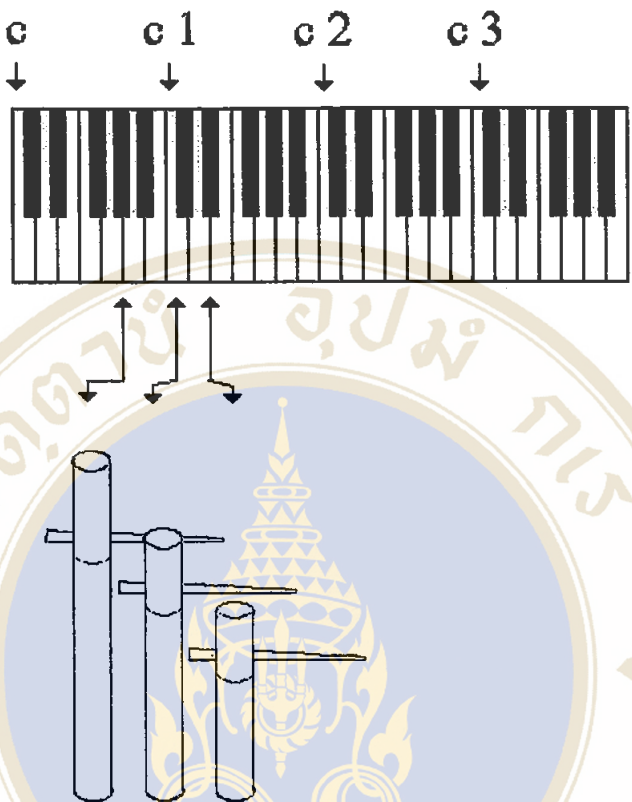
5. ระดับเสียงชุด “ซี”



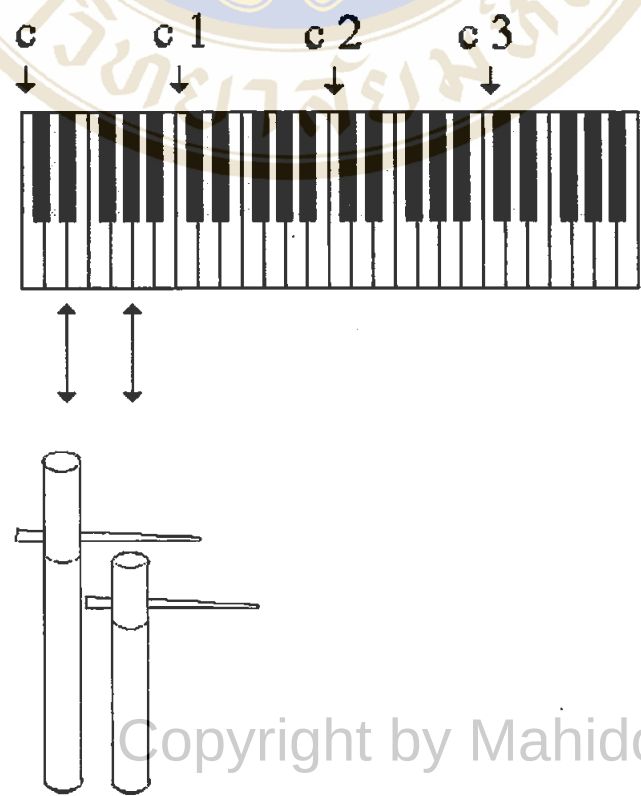
6. ระดับเสียงชุด “อังกอมปรีตี”



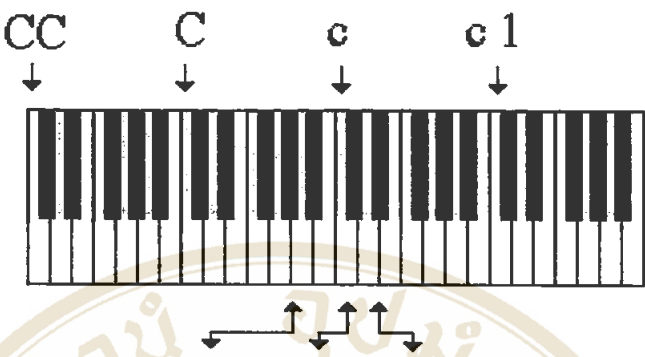
7. ระดับเสียงชุด “จุ่มยุม”



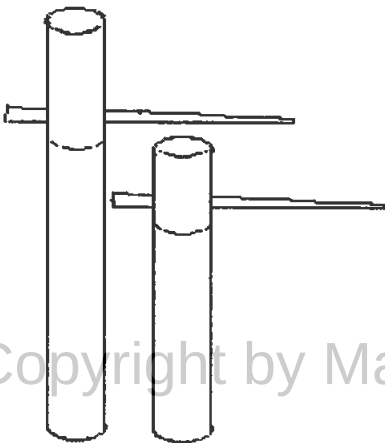
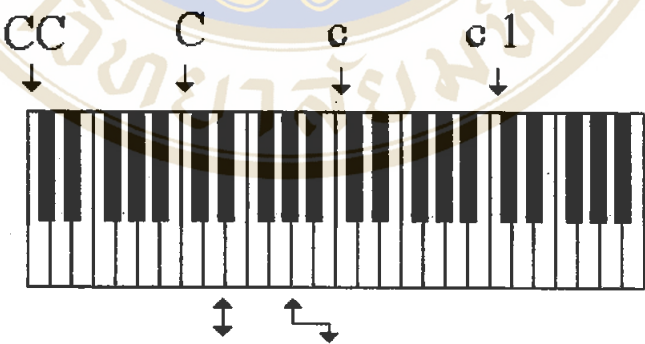
8. ระดับเสียงชุด “อังกอมปี่รุ่มยุม”



9. ระดับเสียง “เมยเอา”



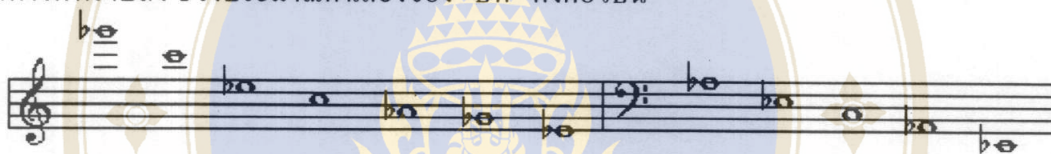
10. ระดับเสียงชุด “อังกอมปี่รเมยเอา”



“ปี่ห์” เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงที่ตายตัว ดังนั้นระดับเสียงจึงเป็นระดับเสียงที่คงที่ ในการบรรเลง “ปี่ห์” แต่ละครั้งต้องบรรเลงในชุดที่ทำขึ้นมาพร้อมกับ เช่น ชุดในบ้าน และชุดนอกบ้าน เพราะแต่ละชุด มีต้นกำเนิดมาจากตัวแม่เดียวกัน แต่สามารถสร้างออกมาได้หลายชุดเช่น ถ้ามีพระรด 1 ชุด ก็สร้าง อังคอมปี่รพระรด, ไข่, อังคอมปี่รไข่, ฮี, อังคอมปี่รฮี, จูมจูม, อังคอมปี่รจูมจูม, เมยเอา, อังคอมปี่รเมยเอา ได้จำนวนหลาย ๆ ชุด และแน่นอนว่าเสียงของแต่ละหมู่บ้านมีความแตกต่างกันออก ๆ ไปตามหูของผู้สร้าง “ปี่ห์” ที่เคยชิน

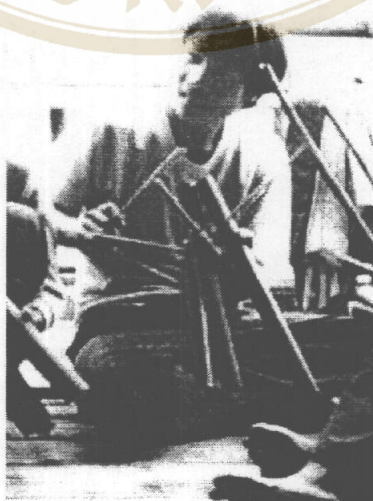
ช่วงเสียง (Range)

เมื่อนำระดับเสียงของ “ปี่ห์” ตั้งแต่ พระรด, อังกอมปี่รพระรด, ไล่, อังกอมปี่รไล่, ฮี, อังกอมปี่รฮี, จุมชุม, อังกอมปี่รจุมชุม, เมฆเอา, อังกอมปี่รเมฆเอา มาทำการเรียงลำดับจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำทำให้ทราบถึง ช่วงประมาณค่าเสียงของ “ปี่ห์” ดังต่อไปนี้



ลักษณะการบรรเลงของ “ปี่”

ลักษณะการบรรเลงของ “ปี่ห์” เนื่องจากใน 1 ชุดของ “ปี่ห์” นั้นบางชุดประกอบด้วยชุด 3 เสียง และชุด 2 เสียง จึงต้องมีวิธีการจับ “ปี่ห์” เพื่อสะดวกต่อการบรรเลง ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 12 การจับ “ปี่” แบบที่มี 3 เสียงในการบรรเลง



ภาพที่ 13 การจับ “ปี่” แบบที่มี 2 เสียงในการบรรเลง



ภาพที่ 14 การจับ “ปี่” ชุด เมฆเอาในการบรรเลง

“ปี่” เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ จากการศึกษาพบว่า การบรรเลง “ปี่” นั้น ทุกคนในหมู่บ้านสามารถบรรเลงได้ ไม่จำกัดจำนวนคนบรรเลง หรือจำกัดจำนวนชุดของ “ปี่” ว่ามากน้อยเพียงใด ทั้งหมดขึ้นอยู่กับความต้องการในการบรรเลงของคนในชุมชนนั้น ๆ

โดยสามารถแบ่งแนวหลัก ๆ ที่บรรเลงตามความแตกต่างของกระสวนจังหวะ ตามชนิด และเสียงของเครื่องดนตรีในชุดนั้น ๆ โดยแบ่งออกได้ 3 จำพวกดังนี้

กลุ่มที่ 1 ได้แก่ ไซ้, จุมชุม, เมฆเอา กลุ่มนี้ถือได้ว่าเป็นเสียงหลัก มีจำนวนในการบรรเลง แต่ครั้งมากกว่ากลุ่มอื่น ๆ (ทำนองหลัก)

กลุ่มที่ 2 ได้แก่ อังกอมปี่ไร้, อังกอมปี่อี, อังกอมปี่จุมชุม และอังกอมปี่เมฆเอา ในกลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่ 1 ชุด สามารถบรรเลงได้เพียงเสียง 2 เสียง ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มที่ 1 ที่สามารถบรรเลงได้ 3 เสียง

กลุ่มที่ 3 ได้แก่ ฮี ซึ่งชุดนี้ลักษณะในการบรรเลงมีความแตกต่างจากชุดอื่น ๆ ทั้งหมด และถือว่าเป็นผู้นำในการบรรเลง





ภาพที่ 17 การบรรเลง “ปี่ห่” ของชาวลัวะของคนทั้งหมู่บ้าน



ภาพที่ 18 คนเฒ่าคนแก่ชนเผ่าลัวะที่มาร่วมพิธีบนบ้านงานพิธี

จากการศึกษาสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นลักษณะทางกายภาพ และสิ่งที่เกี่ยวข้องกับ “ปี่ห่” ก็พบว่า “ปี่ห่” เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม “โสลด” เท่านั้น ซึ่งใน 1 ปีก็จะมีการจัดพิธีเพียงปีละ 1 ครั้ง จากนั้นก็ทำลายทิ้งเหลือไว้แต่เพียง “เชื้อ” หรือตัวอย่างเพื่อทำในปีต่อไป

“ปี่ห่” เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่เหียะ ซึ่งไม้ไผ่ชนิดนี้เป็นไม้ไผ่ที่มีเนื้อบางกว่าไม้ไผ่ปรกติ ซึ่งสิ่งนี้เองทำให้ไม้ชนิดนี้มีความก้องกังวาลของเสียง สำหรับการ กำเนิดเสียง ของ “ปี่ห่” นั้นกำเนิดเสียงโดยการตีให้เกิดความสั่นสะเทือนของลิ้นไม้ที่ติดอยู่กับตัวกระบอกไม้ไผ่

เสียงที่กำเนิดจาก “ปี่ห์” เป็นเสียงที่มีความหลากหลาย สำหรับผู้ที่สร้าง “ปี่ห์” นั้นจะเป็นที่คอยฟังเสียงว่าเสียงที่ได้นั้นเป็นเสียงที่ดีหรือยังถ้ายังไม่ดีก็ทำการปรับแต่งไปจนกว่าจะดี สำหรับเสียงทั้งหมดของ “ปี่ห์” มีตามจำนวนชนิดของเครื่องหรือชุด ซึ่งในแต่ละชุดมีเสียงที่ตายตัว “ปี่ห์” มีทั้งหมด 10 ชุด ซึ่งบางชุดมี 3 เสียง และบางชุดซึ่งเป็นชุด “อังกอมปี่ร์” มี 2 เสียง สำหรับชุดที่มี 3 เสียงมี 5 ชุด ได้แก่ พระรด, ไข่, ฮี, จุมยุม และเมยเอา สำหรับชุด 2 เสียง มี 5 ชุด ได้แก่ อังกอมปี่ร์พระรด, อังกอมปี่ร์ไข่, อังกอมปี่ร์ฮี, อังกอมปี่ร์จุมยุม และอังกอมปี่ร์เมยเอา รวมแล้วทั้งชุดที่มี 3 เสียง และชุดที่มี 2 เสียง ได้เสียงทั้งหมด 25 เสียง แต่ในการบรรเลงจริงนั้น ชุด พระรด และอังกอมปี่ร์พระรด ไม่ใช้ในการบรรเลง ดังนั้นเสียงที่ใช้ในการบรรเลงจริงจึงมีเพียง 20 เสียง

สำหรับการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ นั้น “ปี่ห์” เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการตีบรรเลงพร้อมกันทำให้เกิดเสียงประสาน โดยที่ทำนองหลักทั้งหมดอยู่ที่ชุด ไข่, จุมยุม และเมยเอา ส่วนแนวประสานอยู่ที่ชุด อังกอมปี่ร์พระรด, อังกอมปี่ร์ไข่, อังกอมปี่ร์ฮี, อังกอมปี่ร์จุมยุม และอังกอมปี่ร์เมยเอา ส่วนชุด ฮี เป็นชุดที่บรรเลงยากที่สุด โดยส่วนใหญ่ชุดนี้ผู้บรรเลงเป็นผู้ที่มีความสำคัญ หรือมีความสามารถ เช่น หมอจ้ำ, สล่า, ผู้ที่มีอาวุโส โดยที่การบรรเลงชุดนี้ทำนองโดยส่วนใหญ่เป็นทำนองที่เป็นตัวของตัวเองไม่บรรเลงตามชุดอื่น

จากข้อมูลต่าง ๆ ที่ศึกษาทั้งในงานข้อมูล และงานภาคสนามในเรื่อง พบว่า “ปี่ห์” เป็นเครื่องดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับธรรมชาติ ชีวิตความเป็นอยู่และสายใยของวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมายาวนานของชนเผ่าลัวะ และเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของชนเผ่าลัวะ

บทที่ 6

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่”

ในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่” ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลทางดนตรีจากพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยสามารถรวบรวมเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” ได้ทั้งหมด 12 เพลง ซึ่งเพลงเหล่านี้ล้วนแล้วแต่ใช้บรรเลงในขณะมีพิธีกรรมโสด ซึ่งมีรายชื่อเพลงดังนี้

1. เพลง “จางเจอย” หรือ “แพะ”
2. เพลง “ทามเลาะห์”
3. เพลง “กุ่ม”
4. เพลง “กุ่มบุงตื้น”
5. เพลง “อะมาลี”
6. เพลง “ต้อกหย่า”
7. เพลง “จางลาปรี”
8. เพลง “อันซอน”
9. เพลง “เขี้ยวเรียงองซอง”
10. เพลง “เขยอเชื่องจู้เจีย”
11. เพลง “คดห่องซอหาวยแพะ (ปิ่นฝ้าย)”
12. เพลง “อู๊ดประเทียมทามโค๊ด”

จากข้อมูลเพลงทั้ง 12 เพลงนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาบทเพลง ทำการทรานสคริปชัน (Transcription) จากนั้นก็ทำการบันทึกโน้ตโดยสร้างเงื่อนไขในการบันทึกโน้ตให้เป็นลักษณะเฉพาะตัวของ “ปี่” เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ และยังสามารถสังเกตได้ง่ายขึ้น โดยการกำหนดหัวกฎของแต่ละชุดขึ้นใหม่ และกำหนดหัวของตัวโน้ตขึ้นใหม่เพื่อให้ง่ายต่อการจดจำ ดังตารางที่ได้ยกตัวอย่างไว้ ดังนี้

การกำหนดหัวทูลแประจำเครื่องมือ

ผู้วิจัยได้กำหนดให้หัวทูลแของแต่ละชุดมีความแตกต่างกันดังตารางที่ 12 ต่อไปนี้
ตารางที่ 12 เครื่องหมายหัวทูลแประจำแต่ละชุดของ “ปี่หู้”

ตารางแสดงเครื่องหมายหัวทูลแประจำแต่ละชุดของ “ปี่หู้”	
ลักษณะของหัวทูลแประจำของแต่ละชุด	ชุดที่ใช้ในการบันทึกโน้ต
p	1. พระรด
	2. อังกอมปี่ระรด
h	3. ใฮ้
	4. อังกอมปี่ใฮ้
e	5. ฮี้
	6. อังกอมปี่ฮี้
j	7. จุมชุม
	8. อังกอมปี่จุมชุม
m	9. เมยเอา
	10. อังกอมปี่เมยเอา

การกำหนดหัวโน้ตแบบต่าง ๆ ในการบันทึกโน้ต

ผู้วิจัยได้กำหนดลักษณะของหัวตัวโน้ตแบบต่าง ๆ ตามลักษณะของชุดเครื่องดนตรี
ดังตารางที่ 13 ต่อไปนี้

ตารางที่ 13 ลักษณะของหัวตัวโน้ตในแต่ละชุดของ “ปี่หู้”

ตารางแสดงลักษณะของหัวตัวโน้ตในแต่ละชุดของ “ปี่หู้”	
ลักษณะของหัวตัวโน้ตในแบบต่าง ๆ	ชุดที่ใช้ในการบันทึกโน้ต
▲	1. ชุดพระรด
▼	2. ชุดอังกอมปี่ระรด
●	3. ชุดใฮ้
▼	4. ชุดอังกอมปี่ใฮ้

ตารางแสดงลักษณะของหัวตัวโน้ตในแต่ละชุดของ “ปี่” (ต่อ)	
ลักษณะของหัวตัวโน้ตในแบบต่าง ๆ	ชุดที่ใช้ในการบันทึกโน้ต
	5. ชุดอี
	6. ชุดอังกอมปี่รี
	7. ชุดจุมชุม
	8. ชุดอังกอมปี่รจุมชุม
	9. ชุดเมยเอา
	10. ชุดอังกอมปี่รเมยเอา

จากนั้นผู้วิจัยก็นำข้อมูลต่าง ๆ เหล่านี้มาทำการวิเคราะห์เพื่อหาลักษณะเฉพาะทางดนตรี โดยแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้ คือ

1. รูปแบบ

การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่” ในประเด็นของรูปแบบนั้น จะพิจารณาจากโครงสร้างของกระสวนจังหวะเป็นหลัก โดยจะยึดเอาความยาวของห้องเพลงจากการทำ Transcription เป็นการนำเสนอในรูปแบบของรูปสี่เหลี่ยมเพื่อความเข้าใจ สำหรับวิธีการในการสังเกตความสั้นยาวของกระสวนจังหวะจะสังเกตจากความยาวของการบรรเลงชุด “อี” เป็นหลัก เพราะเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” โดยเฉพาะชุด “อี” ซึ่งถือว่าเป็นผู้นำในการบรรเลงนั้น จะเป็นชุดที่โดดเด่นในเรื่องของความยาวของกระสวนจังหวะที่บรรเลง และชาวชนเผ่าลัวะยังถืออีกว่า ชุด “อี” เป็นชุดที่เป็นหลักในการบรรเลง

จากการศึกษาในเรื่องของรูปแบบเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” ยังพบอีกว่า ธรรมชาติของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” เป็นเพลงที่บรรเลงเข้าไปเข้ามาโดยเน้นที่กระสวนจังหวะเป็นหลัก

2. กระสวนจังหวะ

จุดสำคัญของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” คือ กระสวนจังหวะ ในการวิเคราะห์ส่วนนี้ ทำให้ทราบถึงจุดเด่นของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” ได้อย่างชัดเจน โดยสามารถแบ่งกระสวนจังหวะออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

1. กระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยชุด ไซ้, จูมจุม และเมยเฮา

2. กระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยชุด อังกอมปี่ไร้ไซ้, อังกอมปี่รีไซ้, อังกอมปี่จูมจุมและอังกอมปี่เมยเฮา

3. กระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยชุด ฮี

ทั้งสามส่วนข้างต้นนี้มีความสำคัญต่อกัน เพราะทั้งสามส่วนนี้บรรเลงพร้อมกัน เป็นการแสดงให้เห็นความสอดคล้องของบทเพลง

ในการศึกษาวิเคราะห์ในเรื่องของกระสวนจังหวะ ผู้วิจัยได้ศึกษาโดยแบ่งออกเป็นลักษณะที่สำคัญดังนี้

1. เป็นการศึกษาในเรื่องของกระสวนจังหวะที่บรรเลง ตามลักษณะของเครื่องดนตรีที่บรรเลง ในแต่ละชุด

2. เป็นการศึกษาในเรื่องของความยาวของกระสวนจังหวะที่บรรเลงในแต่ละเพลง

3. เป็นการเปรียบเทียบลักษณะการบรรเลงของกระสวนจังหวะที่บรรเลงในแต่ละชุด

4. เป็นการเปรียบเทียบกระสวนจังหวะของแต่ละชุดที่บรรเลงพร้อมกันในแต่ละเพลง

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการศึกษาถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง โดยศึกษาถึงโน้ตเสียงหลักเป็นพื้นฐานของทำนอง ในที่นี้เป็นการศึกษาลักษณะการเคลื่อนที่ในรูปแบบต่าง ๆ ของแต่ละชุดที่บรรเลงในเพลงต่าง ๆ

จากข้อมูลเบื้องต้นเหล่านี้ทำให้เกิดแนวคิดในการวิเคราะห์เพื่อหาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” ดังนี้

1. รูปแบบ

รูปแบบของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” ทั้ง 12 เพลง พบว่า เพลงทั้งหมดที่บรรเลงโดย “ปี่” เป็นเพลงที่มีรูปแบบเดียว เพราะโดยธรรมชาติของเครื่องดนตรีชนิดนี้มีลักษณะการบรรเลงที่เข้าไปเข้ามาซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงโดย “ปี่” แต่ในรูปแบบของแต่ละเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” ก็มีความแตกต่างในเรื่องของความยาวในการบรรเลงซึ่งถูกกำหนดความยาวในการบรรเลงโดยชุด “อี” ดังตัวอย่างเพลงต่อไปนี้

เพลง “จงเจอย” หรือ “แพะ” เป็นเพลงที่มีรูปแบบเป็นลักษณะทำนองที่วนซ้ำไปมา และมี Section เดียว คือ บรรเลงเข้าไปเข้ามาตามลักษณะของเพลงที่บรรเลง โดย “ปี่” ดังตัวอย่างที่อธิบายต่อไปนี้

ในส่วนของเพลง “จงเจอย” หรือ “แพะ” ที่บรรเลงโดยชุด ไข่, จูมยุม, เมฆเอา, อังกฤษปี่ไร่ ไข่, อังกฤษปี่ไร่, อังกฤษปี่จูมยุม และอังกฤษปี่เมฆเอา จากการทำ Transcription การบรรเลงของชุดต่าง ๆ เหล่านี้ ในที่นี้ขอยกตัวอย่างเฉพาะ ไข่ และอังกฤษปี่ไร่ ไข่ เพราะในชุดอื่น ๆ ก็พบว่ามี การบรรเลงที่เหมือนกัน

ไข่

อังกฤษปี่ไร่ ไข่

จากตัวอย่างการบรรเลงของชุด ไข่ และอังกฤษปี่ไร่ ไข่ พบว่าเป็นการบรรเลงซ้ำไปมา จึงสามารถสรุปออกมาเป็นรูปแบบ ได้ดังนี้

A	A	A	A
---	---	---	---

จากตัวอย่างโน้ตเพลงของชุด ไข่ และชุดอังกฤษปี่ไร่ ไข่ข้างต้น เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับ การบรรเลงของชุด อี ก็พบว่า ชุดอี มีรูปแบบที่ยาวกว่าเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับ

โซ่

ฮาร์โมนีโซ่

อี

จากนั้นเมื่อนำตัวอย่างโน้ตข้างต้นมาเปรียบเทียบกัน ก็สามารถสร้างตารางเปรียบเทียบได้ ดังนี้

A	A	A	A
A (อี)			

จากตารางข้างต้นเห็นได้ว่าการบรรเลงของชุด “อี” เปรียบเทียบได้กับ Section ดังนั้นเพลง “จงเจอย” หรือ “แพะ” เป็นเพลงที่มี 1 Section เพราะเป็นเพลงที่บรรเลงซ้ำไปมา ดังนั้นเพลง “จงเจอย” หรือ “แพะ” จึงมีรูปแบบ 1 รูปแบบ แต่ใน 1 รูปแบบของเพลง “จงเจอย” หรือ “แพะ” ที่บรรเลงซ้ำไปซ้ำมา มีลักษณะรูปแบบที่แตกต่างกัน

จากข้อมูลตัวอย่างการวิเคราะห์รูปแบบของเพลง “จงเจอย” หรือ “แพะ” ที่บรรเลงโดย “ป๊อ” ข้างต้น ก็สามารถนำมาเปรียบเทียบกับความยาวของ Section ที่กำหนดโดยชุด “อี” ในแต่ละเพลง ซึ่งนำเสนอโดยการแบ่งตารางของแต่ละเพลงแบ่งเป็นตารางที่ 1 และตารางที่ 2 ซึ่งตารางที่ 1 เป็นลักษณะการบรรเลงของชุด โซ่, จูมยุม, เมยเอา, ฮาร์โมนีโซ่, ฮาร์โมนีโซ่, ฮาร์โมนีโซ่จูมยุมและฮาร์โมนีโซ่เมยเอา ส่วนตารางที่ 2 เป็นลักษณะการบรรเลงของชุด “อี” ดังตารางต่อไปนี้

1. เพลง “จงเจอย” หรือ “แพะ”

ตาราง 1

ตาราง 2

A	A	A	A
A			

2. เพลง “ทามเลาะห์”

ตาราง 1	A	A	A	A
ตาราง 2	A			

3. เพลง “กูม”

ตาราง 1	A	A	A	A
ตาราง 2	A			

4. เพลง “กูมบุงตุ่น”

ตาราง 1	A	A	A	A
ตาราง 2	A			

5. เพลง “จะมัล”

ตาราง 1	A	A	A	A
ตาราง 2	A			

6. เพลง “ต้อกหย้า”

ตาราง 1	A	A	A	A
ตาราง 2	A			

7. เพลง “จงฉลาปี้ร์”

ตาราง 1	A	A	A	A
ตาราง 2	A			

8. เพลง “อันซอน”

ตาราง 1	A	A	A	A
ตาราง 2	A			

9. เพลง “เขี้ยวเรียงของของ”

ตาราง 1	A	A
ตาราง 2	A	

10. เพลง “เขี้ยวเรียงของของ”

ตาราง 1	A	A
ตาราง 2	A	

11. เพลง “คดห้อยของของของ (ปั้นฝ้าย)”

ตาราง 1	A	A
ตาราง 2	A	

12. เพลง “อืดประเทียมตามโค๊ด”

ตาราง 1	A	A
ตาราง 2	A	

จากตารางข้างต้นพบว่า เพลง “จิงเจอย” หรือ “แพะ”, เพลง “ตามเลาะห์”, เพลง “กูม” เพลง “กูมบุงตุน”, เพลง “จะมัล”, เพลง “ตอกหยา”, เพลง “จิงฉลาปรี” และเพลง “อันซอน” ทั้งหมดมีความยาวของ Section ซึ่งกำหนดโดยชุด “อี” เท่ากัน มีลักษณะของรูปแบบ (Form) ที่เหมือนกัน ส่วนเพลง “เขี้ยวเรียงของของ”, เพลง “เขี้ยวเรียงของของ”, เพลง “คดห้อยของของของ (ปั้นฝ้าย)” และเพลง “อืดประเทียมตามโค๊ด” มีลักษณะรูปแบบของ Section สั้นกว่า 1 เท่า แต่ทั้ง 4 เพลง มีลักษณะของรูปแบบ ที่เหมือนกัน

2. กระสวนจังหวะ

จุดสำคัญของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” คือ กระสวนจังหวะ ในการวิเคราะห์ส่วนนี้ ทำให้ทราบถึงจุดเด่นของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” ได้อย่างชัดเจน โดยสามารถแบ่งกระสวนจังหวะออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

1. กระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยชุด ไซ้, จุมชุม และเมฆเอา
2. กระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยชุด อังกฤษปี่, อังกฤษปี่, อังกฤษปี่จุมชุมและอังกฤษปี่เมฆเอา

3. กระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยชุด ไซ้

ทั้งสามส่วนข้างต้นนี้มีความสำคัญต่อกัน เพราะทั้งสามส่วนนี้บรรเลงพร้อมกัน เป็นการแสดงให้เห็นความสอดคล้องของบทเพลงโดยยกตัวอย่างเพลง “กุ่ม” ที่บรรเลงโดย “ปี่” ดังต่อไปนี้

1. กระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยชุด ไซ้, จุมชุม และเมฆเอา เป็นกระสวนจังหวะที่มีลักษณะการบรรเลงเหมือนกัน ในการบรรเลงของทั้ง 3 ชุดนี้ในส่วนของกระสวนจังหวะมีเสียงที่ชัดเจนต่อการฟังมากที่สุด

The image shows a musical score for three parts: ไซ้ (Sai), จุมชุม (Jumchum), and เมฆเอา (Mekhae). The notation is in a 3/4 time signature. The ไซ้ part is written on a single staff with a treble clef. The จุมชุม part is written on a single staff with a bass clef. The เมฆเอา part is written on a single staff with a bass clef. The notation shows a consistent rhythmic pattern across all three parts, with notes and rests indicating the timing of the melody.

กระสวนจังหวะที่ได้จากเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชนิดนี้ พบว่ากระสวนจังหวะที่ใช้บรรเลงนั้น เมื่อนำมาแบ่งตามลักษณะของเครื่องดนตรีที่บรรเลงซึ่งแต่ละชุด ประกอบด้วย “คว้น” ที่ให้เสียงที่สูงที่สุด “ฮอง” ที่ให้เสียงกลาง และ “มุย” ที่ให้เสียงต่ำที่สุดในชุดแต่ละชุด ก็สามารถแบ่งลักษณะของเสียงสูงต่ำโดยประกอบเป็นกระสวนจังหวะได้ ดังนี้

The image shows a musical score for three parts: คว้น (Khuan), ฮอง (Hong), and มุย (Muei). The notation is in a 3/4 time signature. The คว้น part is written on a single staff with a treble clef. The ฮอง part is written on a single staff with a bass clef. The มุย part is written on a single staff with a bass clef. The notation shows a consistent rhythmic pattern across all three parts, with notes and rests indicating the timing of the melody.

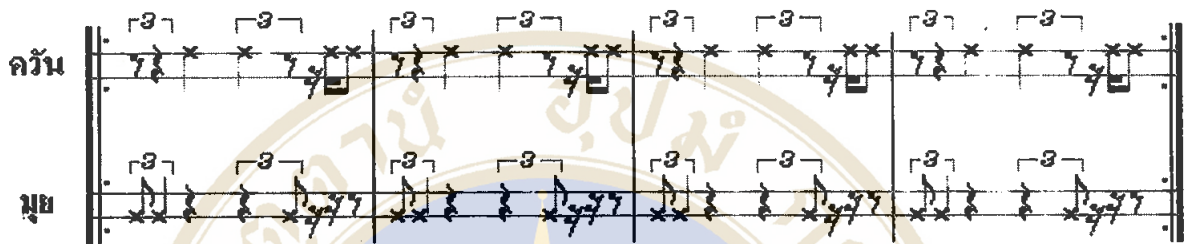
เมื่อนำกระสวนจังหวะต่าง ๆ ข้างต้นมารวมกันก็สามารถแสดงให้เห็นเป็นลักษณะของกระสวนจังหวะต่อไปนี้



จากการศึกษาในเรื่องรูปแบบของกระสวนจังหวะ พบว่า รูปแบบของกระสวนจังหวะ มีลักษณะการบรรเลงที่ สั้น ๆ ซ้ำกันอยู่กับที่ตลอดการบรรเลง ซึ่งการซ้ำเหล่านี้ประกอบด้วยกระสวนจังหวะที่เหมือนกัน 4 กระสวนจังหวะซ้ำวนไปมา ดังนี้

กระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยชุด อังกอมปี่ไร่ไ้, อังกอมปี่ไร่อี, อังกอมปี่ไร่จุมชุม และ อังกอมปี่ไร่เมฆเอา เป็นกระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยมีเสียงที่ใช้เพียง 2 เสียงตามลักษณะของเครื่องดนตรี โดยที่กระสวนจังหวะเหล่านี้ทำหน้าที่คล้ายกับเป็นตัวเสริมทำให้กระสวนจังหวะหลักที่บรรเลงด้วยชุด ไ้, จุมชุม และเมฆเอา เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้

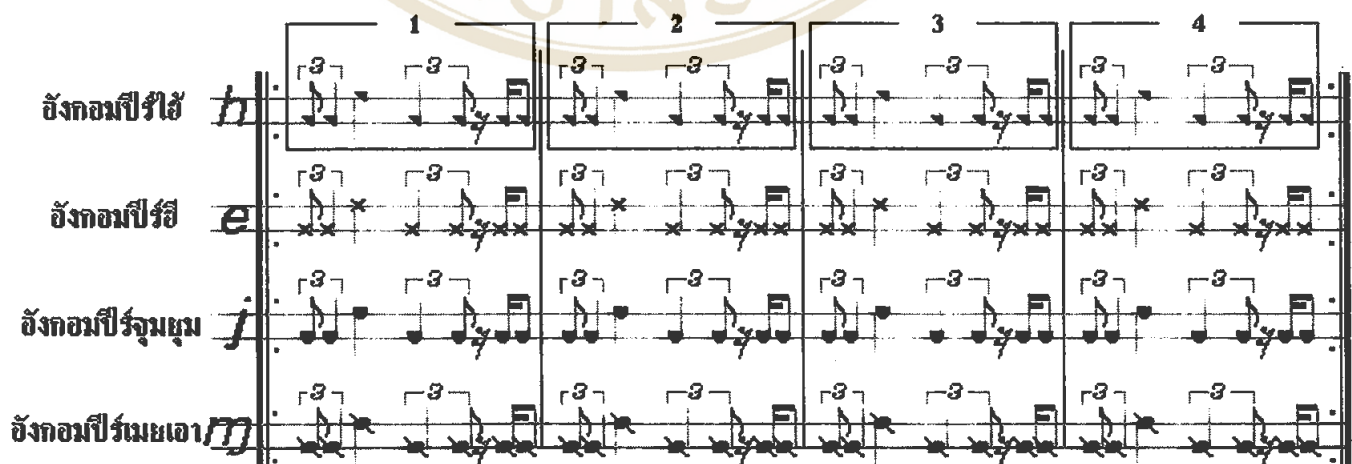
กระสวนจังหวะที่ได้จากเครื่องดนตรีทั้ง 4 ชนิดนี้ พบว่ากระสวนจังหวะที่ใช้บรรเลงนั้น เมื่อนำมาแบ่งตามลักษณะของเครื่องดนตรีที่บรรเลงโดยแต่ละชุด ประกอบด้วย “คว้น” ที่ให้เสียงที่สูงที่สุด และ “มุข” ที่ให้เสียงต่ำ เห็นได้ว่าทั้ง 4 ชุดนี้ประกอบด้วยเสียงเพียง 2 เสียง แตกต่างจากชุดที่มี 3 เสียง โดยในแต่ละชุดก็สามารถแบ่งลักษณะของเสียงสูงต่ำซึ่งประกอบเป็นกระสวนจังหวะได้ ดังนี้



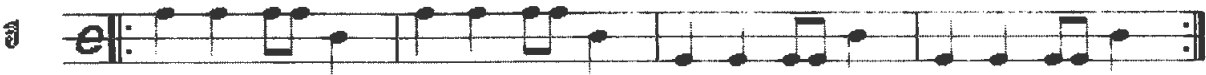
เมื่อนำกระสวนจังหวะต่าง ๆ ข้างต้นมารวมกันก็สามารถแสดงให้เห็นเป็นลักษณะของ กระสวนจังหวะต่อไปนี้



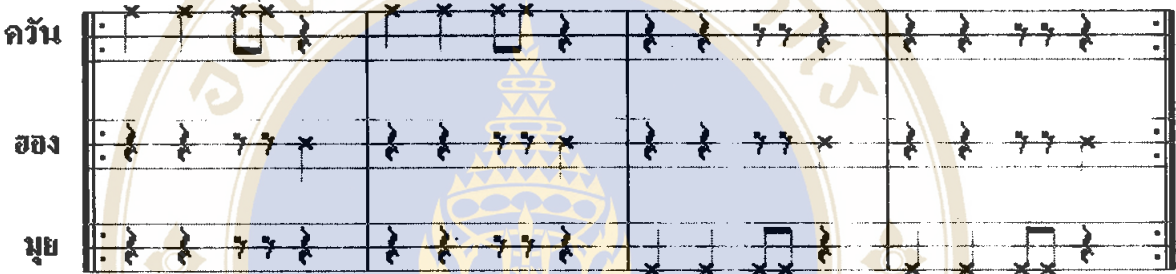
รูปแบบของกระสวนจังหวะ ของชุด อังกอมปี่ไร่ไ้, อังกอมปี่ไร่อี, อังกอมปี่ไร่จุมชุม และ อังกอมปี่ไร่เมเอา มีลักษณะรูปแบบกระสวนจังหวะ คล้ายกับ ชุด ไ้, จุมชุม และเมเอา คือ มีการ บรรเลงวนไปมาของ กระสวนจังหวะ จำนวน 4 ชุด ดังนี้



3. กระสวนจังหวะ ที่บรรเลงโดยชุด “อี” ซึ่งชุด “อี” นี้ถือได้ว่าเป็นผู้นำในการบรรเลง เพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” นั้นมีดังนี้



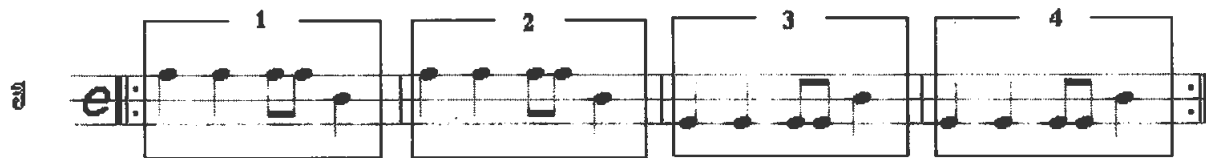
กระสวนจังหวะที่ได้จากชุด “อี” นี้ พบว่ากระสวนจังหวะที่ใช้บรรเลงนั้นเมื่อนำมาแบ่ง ตามลักษณะของเครื่องดนตรีที่บรรเลงก็สามารถแบ่งลักษณะของเสียงสูงต่ำซึ่งประกอบเป็น กระสวนจังหวะได้ ดังนี้



เมื่อนำกระสวนจังหวะต่าง ๆ ข้างต้นมารวมกันก็สามารถแสดงให้เห็นเป็นลักษณะของ กระสวนจังหวะต่อไปนี้



รูปแบบของกระสวนจังหวะ ของชุด อี มีลักษณะรูปแบบกระสวนจังหวะ คล้ายกับ ชุด ไล่, จุมจุม และเมยเอา และชุด อังกอมปี่ไล่, อังกอมปี่รี, อังกอมปี่จุมจุม และอังกอมปี่เมยเอา คือ มีการบรรเลงวนไปมาของ กระสวนจังหวะ จำนวน 4 ชุด ดังนี้



เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวน จังหวะ ก็สามารถนำเสนอออกมาเป็นลักษณะดังนี้

1. ไข่, จมขุม และ เมฆเอา
2. อังกอมปี่ไร่ไข่, อังกอมปี่ไร่, อังกอมปี่ไร่จุมขุม และ อังกอมปี่ไร่เมฆเอา
3. ฮี



การเปรียบเทียบลักษณะความยาวของกระสวนจังหวะ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะพบว่า กระสวนจังหวะของทุกชุดมีความยาวเท่ากันทั้งหมด

ในการศึกษาวิเคราะห์ในเรื่องของกระสวนจังหวะตามตัวอย่างเพลง “กุม” ข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาลักษณะเฉพาะของกระสวนจังหวะในแต่ละบทเพลงโดยผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อออกเป็นลักษณะที่สำคัญคือ

1. การศึกษาในเรื่องของกระสวนจังหวะที่บรรเลง ตามลักษณะของเครื่องดนตรีที่บรรเลง ในแต่ละชุด

2. การศึกษาในเรื่องของความยาวของกระสวนจังหวะที่บรรเลงในแต่ละเพลง

3. การเปรียบเทียบลักษณะการบรรเลงของกระสวนจังหวะที่บรรเลงในแต่ละชุด

4. การเปรียบเทียบกระสวนจังหวะของแต่ละชุดที่บรรเลงพร้อมกันในแต่ละเพลง

จากหัวข้อการศึกษาในเรื่องของกระสวนจังหวะทั้ง 4 หัวข้อนี้ก็สามารถนำมาศึกษาโดยแยกย่อยออกเป็นเพลงทั้ง 12 เพลง ดังนี้

1. เพลง “องเจอย” หรือ “แพะ”

จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด ไล่, จุมชุม, เมฆเอา, อังกฤษปรีไล่, อังกฤษปรีไล่ อังกฤษปรีจุมชุม และอังกฤษปรีเมฆเอา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



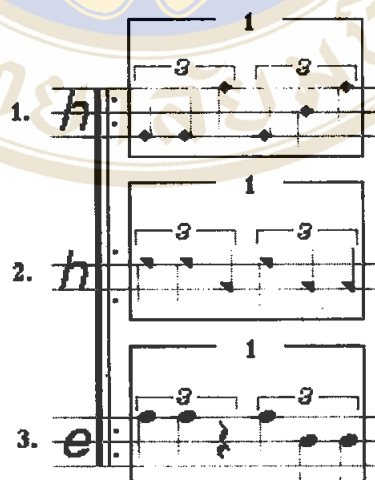
สำหรับการบรรเลงของชุด “อี” มีความแตกต่าง ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่ามีความแตกต่างในการบรรเลงกันเพียงเล็กน้อย แต่ทั้งนี้ก็ใช้ กระสวนจังหวะในการบรรเลงเดียวกัน

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวน จังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่ามีความลักษณะดังนี้

1. ไล่, จุมชุม และ เมฆเอา
2. อังกฤษปรีไล่, อังกฤษปรีไล่, อังกฤษปรีจุมชุม และ อังกฤษปรีเมฆเอา
3. อี



การเปรียบเทียบลักษณะความยาวของกระสวนจังหวะ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะพบว่า กระสวนจังหวะของทุกชุดมีความยาวเท่ากันทั้งหมด

2. เพลง “ตามเลาะห้”

จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด ไ้, จุมชุม และเมยเอา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด อังกฤษปรีไ้, อังกฤษปรีอิ, อังกฤษปรีจุมชุม และ อังกฤษปรีเมยเอา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



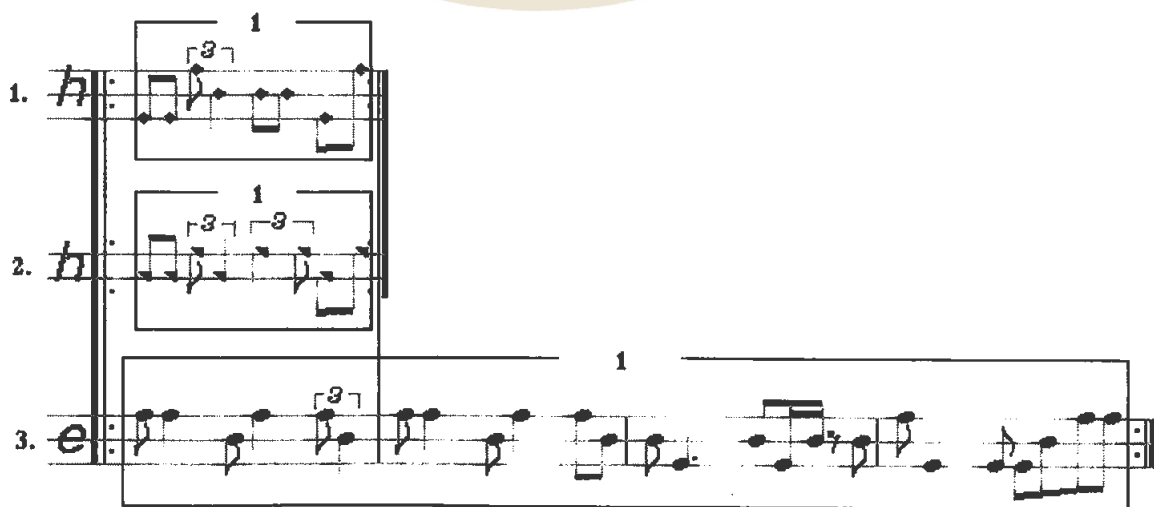
สำหรับการบรรเลงของชุด “อิ” มีความแตกต่าง ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่ามีความแตกต่างในการบรรเลงโดยเฉพาะกระสวนจังหวะที่บรรเลงโดยชุด “อิ” มีความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งแตกต่างจากชุด ไ้, จุมชุม, เมยเอา, อังกฤษปรีไ้, อังกฤษปรีอิ, อังกฤษปรีจุมชุม และอังกฤษปรีเมยเอา ที่มีความแตกต่างของกระสวนจังหวะเพียงเล็กน้อย

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่ามีความลักษณะดังนี้

1. ไ้, จุมชุม และ เมยเอา
2. อังกฤษปรีไ้, อังกฤษปรีอิ, อังกฤษปรีจุมชุม และ อังกฤษปรีเมยเอา
3. อิ



จากการศึกษาพบว่า 1 กระสวนจังหวะของชุด อิ มีความยาวเป็น 4 เท่าของชุดทั้งหมด

3. เพลง “กูม”

จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด ไข่, จูมจูม และเมฆเอา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด อังกฤษปรี๊ไข่, อังกฤษปรี๊อี, อังกฤษปรี๊จูม และ อังกฤษปรี๊เมฆเอา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



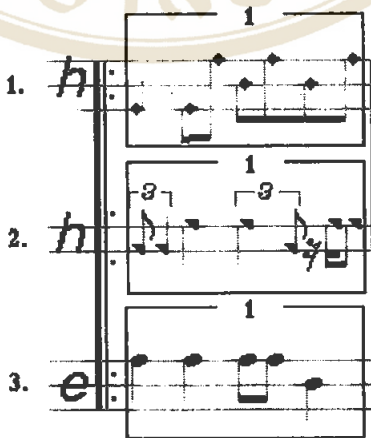
สำหรับการบรรเลงของชุด “อี” มีความแตกต่าง ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่ามีความแตกต่างในการบรรเลงอย่างเห็นได้ชัดในทุกชุด

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่ามีลักษณะดังนี้

1. ไข่, จูมจูม และ เมฆเอา
2. อังกฤษปรี๊ไข่, อังกฤษปรี๊อี, อังกฤษปรี๊จูม และ อังกฤษปรี๊เมฆเอา
3. อี



การเปรียบเทียบลักษณะความยาวของกระสวนจังหวะ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะพบว่า กระสวนจังหวะของทุกชุดมีความยาวเท่ากันทั้งหมด

5. เพลง “จะม้าย”

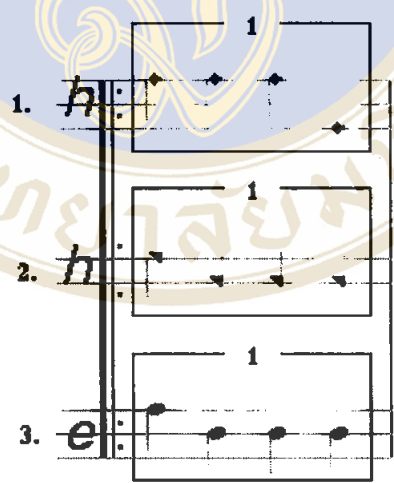
จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด ไข่, จมขุม, เมฆเอา, อังกฤษปรี๊ไข่, อังกฤษปรี๊อี อังกฤษปรี๊จมขุม, อังกฤษปรี๊เมฆเอา และชุด “อี” มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่าลักษณะการบรรเลงของชุดทั้งหมด มีกระสวนจังหวะในการ บรรเลงเช่นเดียวกัน

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบแบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่ามีลักษณะดังนี้

- 1. ไข่, จมขุม และ เมฆเอา
- 2. อังกฤษปรี๊ไข่, อังกฤษปรี๊อี, อังกฤษปรี๊จมขุม และ อังกฤษปรี๊เมฆเอา
- 3. อี



จากการศึกษาพบว่า กระสวนจังหวะของทุกชุดมีความยาวเท่ากันทั้งหมด

6. เพลง “ต๋อออกหา”

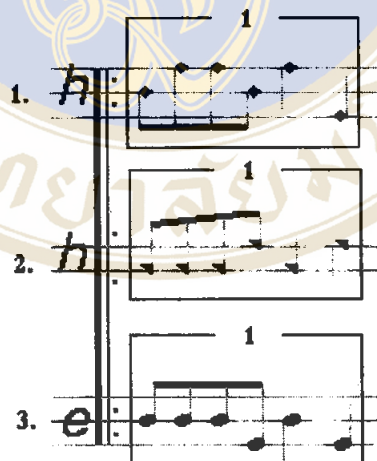
จากการศึกษาพบว่า การบรรเลงของชุด ไ้, จูมยุม, เมยเอา, อังกฤษปรีไ้, อังกฤษปรีอี อังกฤษปรีจูมยุม, อังกฤษปรีเมยเอา และชุด “อี” มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่าลักษณะการบรรเลงของชุดทั้งหมด มีกระสวนจังหวะในการ บรรเลงเช่นเดียวกัน

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบแบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่า มีลักษณะดังนี้

1. ไ้, จูมยุม และ เมยเอา
2. อังกฤษปรีไ้, อังกฤษปรีอี, อังกฤษปรีจูมยุม และ อังกฤษปรีเมยเอา
3. อี



จากการศึกษาพบว่า กระสวนจังหวะของทุกชุดมีความยาวเท่ากันทั้งหมด

7. เพลง “จงดาปรี”

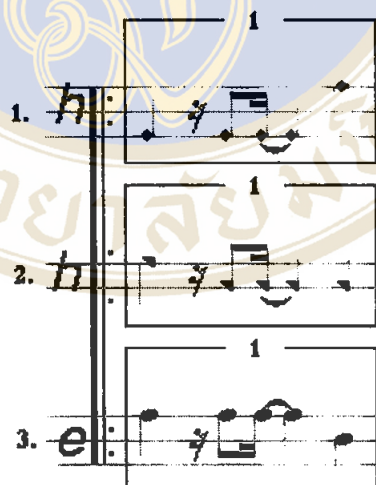
จากการศึกษาพบว่า การบรรเลงของชุด ไข่, จมขุม, เมยเอา, อังกฤษปรีไข่, อังกฤษปรีอี, อังกฤษปรีจมขุม, อังกฤษปรีเมยเอา และชุด “อี” มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่าลักษณะการบรรเลงของชุดทั้งหมด มีกระสวนจังหวะในการบรรเลงเช่นเดียวกัน

และเมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่า มีลักษณะดังนี้

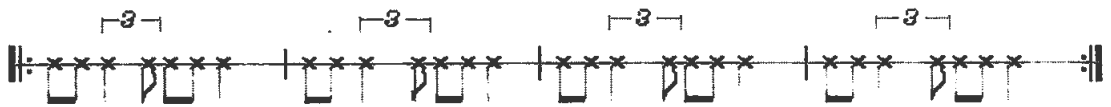
1. ไข่, จมขุม และ เมยเอา
2. อังกฤษปรีไข่, อังกฤษปรีอี, อังกฤษปรีจมขุม และ อังกฤษปรีเมยเอา
3. อี



จากการศึกษาพบว่า กระสวนจังหวะของทุกชุดมีความยาวเท่ากันทั้งหมด

8. เพลง “อันซอน”

จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด ไอ้, จุมจุม และเมฆเอา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด อังกฤษปรีไอ้, อังกฤษปรีอี, อังกฤษปรีจุมจุม และ อังกฤษปรีเมฆเอา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



สำหรับการบรรเลงของชุด “อี” มีความแตกต่าง ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่ามีความแตกต่างในการบรรเลงอย่างเห็นได้ชัดในทุกชุด

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบแบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่ามีความลักษณะดังนี้

1. ไอ้, จุมจุม และ เมฆเอา
2. อังกฤษปรีไอ้, อังกฤษปรีอี, อังกฤษปรีจุมจุม และ อังกฤษปรีเมฆเอา
3. อี



จากการศึกษาพบว่า 1 กระสวนจังหวะของชุด อี มีความยาวเป็น 4 เท่าของชุดทั้งหมด

9. เพลง “เขียวเรียงองของ”

จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด ไข่, จมขุม เมฆเอา และชุด “อี” มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



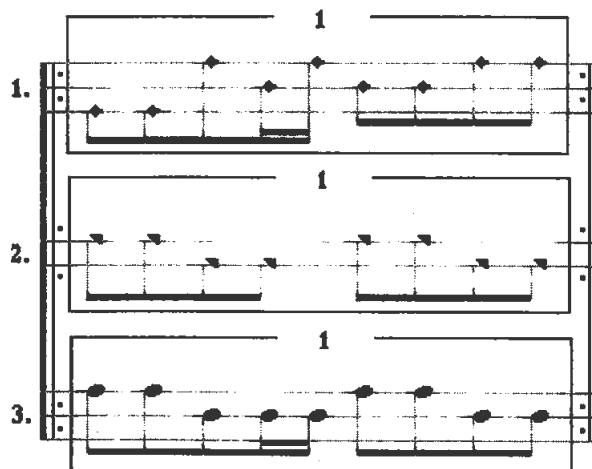
จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงของชุด อังกฤษปรี๊ไข่, อังกฤษปรี๊อี, อังกฤษปรี๊จมขุม และอังกฤษปรี๊เมฆเอา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่า มีความแตกต่างในการบรรเลงเฉพาะกระสวนจังหวะที่บรรเลงโดย ชุด อังกฤษปรี๊ไข่, อังกฤษปรี๊อี, อังกฤษปรี๊จมขุม และอังกฤษปรี๊เมฆเอา แต่สำหรับชุด ไข่, ไข่, จมขุม และเมฆเอา มีกระสวนจังหวะที่ใช้ในการบรรเลงที่เหมือนกัน

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่ามีความลักษณะดังนี้

1. ไข่, จมขุม และ เมฆเอา
2. อังกฤษปรี๊ไข่, อังกฤษปรี๊อี, อังกฤษปรี๊จมขุม และ อังกฤษปรี๊เมฆเอา
3. อี



จากการศึกษาพบว่า กระสวนจังหวะของทุกชุดมีความยาวเท่ากันทั้งหมด

10. เพลง “เยอเยอเจ้อเจ้อ”

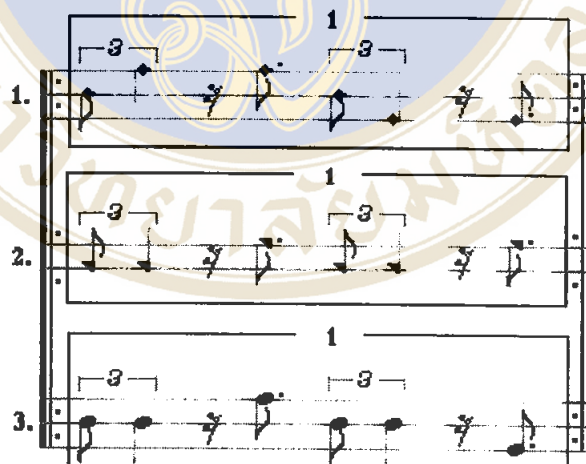
จากการศึกษาพบว่า การบรรเลงของชุด ไ้, จุมชุม, เมฆเอา, อังกฤษปรีไ้, อังกฤษปรีอี, อังกฤษปรีจุมชุม, อังกฤษปรีเมฆเอา และชุด “อี” มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่าลักษณะการบรรเลงของชุดทั้งหมด มีกระสวนจังหวะในการบรรเลงเช่นเดียวกัน

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่า มีลักษณะดังนี้

1. ไ้, จุมชุม และ เมฆเอา
2. อังกฤษปรีไ้, อังกฤษปรีอี, อังกฤษปรีจุมชุม และ อังกฤษปรีเมฆเอา
3. อี



จากการศึกษาพบว่า กระสวนจังหวะของทุกชุดมีความยาวเท่ากันทั้งหมด

11. เพลง “คดหย่องซอหาวายพะ (ปิ่นฝ่าย)”

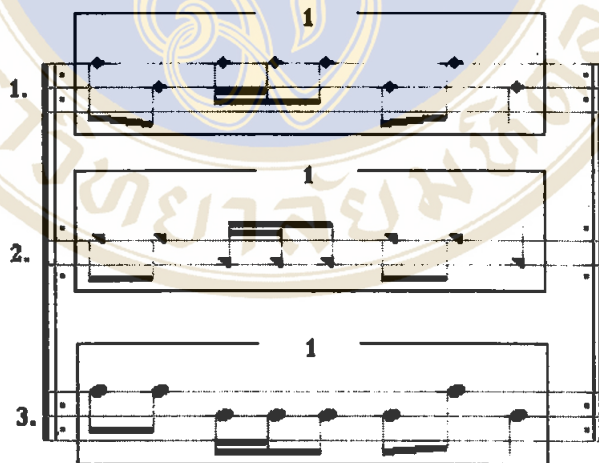
จากการศึกษาพบว่า การบรรเลงของชุด ไข่, จมขุม, เมฆเอา, อังกฤษปี่ไข่, อังกฤษปี่รี, อังกฤษปี่จุมขุม, อังกฤษปี่เมฆเอา และชุด “ฮี” มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่าลักษณะการบรรเลงของชุดทั้งหมด มีกระสวนจังหวะในการบรรเลงเช่นเดียวกัน

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่า มีลักษณะดังนี้

1. ไข่, จมขุม และ เมฆเอา
2. อังกฤษปี่ไข่, อังกฤษปี่รี, อังกฤษปี่จุมขุม และ อังกฤษปี่เมฆเอา
3. ฮี



จากการศึกษาพบว่า กระสวนจังหวะของทุกชุดมีความยาวเท่ากันทั้งหมด

12.. เพลง “อู๊ดประเทียมทามโค๊ด”

จากการศึกษาพบว่า การบรรเลงของชุด ไข่, จูมจูม, เมฆเอา, อังกฤษปี่ไข่, อังกฤษปี่อี อังกฤษปี่จูมจูม และอังกฤษปี่เมฆเอา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกัน ดังนี้



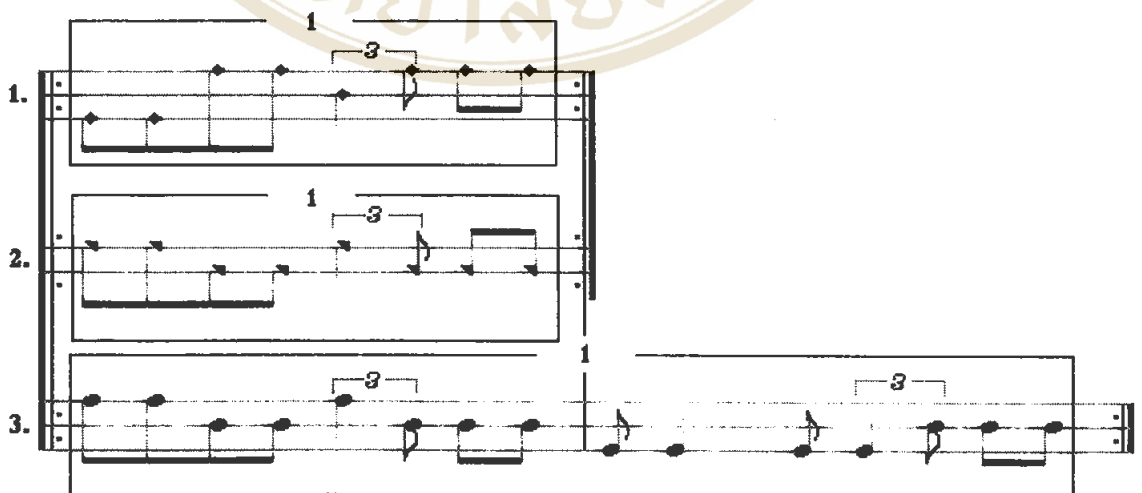
สำหรับการบรรเลงของชุด “อี” มีความแตกต่าง ดังนี้



จากข้างต้นเห็นได้ว่า มีความแตกต่างของกระสวนจังหวะในการบรรเลงเพียงเล็กน้อยของชุด “อี” ซึ่งแตกต่างจากชุด ไข่, จูมจูม, เมฆเอา, อังกฤษปี่ไข่, อังกฤษปี่อี, อังกฤษปี่จูมจูมและอังกฤษปี่เมฆเอา ที่มีความเหมือนกันของกระสวนจังหวะในการบรรเลง

เมื่อนำกระสวนจังหวะทางข้างต้นนำมาทำการเปรียบเทียบ แบบ 1 ต่อ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ก็พบว่า มีลักษณะดังนี้

1. ไข่, จูมจูม และ เมฆเอา
2. อังกฤษปี่ไข่, อังกฤษปี่อี, อังกฤษปี่จูมจูม และ อังกฤษปี่เมฆเอา
3. อี



จากการศึกษาพบว่า 1 กระสวนจังหวะของชุด อี มีความยาวเป็น 2 เท่าของชุด ไข่, จูมจูม และ เมฆเอา และชุด อังกฤษปี่ไข่, อังกฤษปี่อี, อังกฤษปี่จูมจูม และ อังกฤษปี่เมฆเอา



จากการศึกษาข้อมูลเพลงข้างต้นในเรื่องของกระสวนจังหวะ ก็สามารถสรุปออกมาเป็นตารางเปรียบเทียบลักษณะของกระสวนจังหวะได้จากตารางที่ 14 ดังนี้

ตาราง เปรียบเทียบลักษณะการบรรเลงของกระสวนจังหวะในแต่ละเพลง

เพลง	เปรียบเทียบลักษณะการบรรเลงของแต่ละชุด			เปรียบเทียบความยาวกระสวนจังหวะระหว่างชุดีกับชุดอื่น ๆ ในแต่ละเพลง		
	กลุ่มที่1	กลุ่มที่2	กลุ่มที่3	ยาวเท่ากัน	ยาวกว่า 2 เท่า	ยาวกว่า 4 เท่า
1. เพลง “องเจอย” หรือ “แพะ”	O	O	X			
2. เพลง “ทามเลาะห์”	X	X	X			
3. เพลง “กูม”	X	X	X			
4. เพลง “กูมบุงดุ่น”	O	O	O			
5. เพลง “อะมาล”	O	O	O			
6. เพลง “ค็อกหย่า”	O	O	O			
7. เพลง “องฉลาปรี”	O	O	O			
8. เพลง “อันซอน”	X	X	X			
9. เพลง “เขี้ยวเรียงของของ”	O	X	O			
10. เพลง “เขยอเขยงูเจีย”	O	O	O			
11. เพลง “คดหย่องซอหาวยพะ”	O	O	O			
12. เพลง “อู๊ดประเทียมทามโค๊ด”	O	O	X			

ตารางที่ 14 เปรียบเทียบลักษณะการบรรเลงของกระสวนจังหวะในแต่ละเพลง

กลุ่มที่ 1 คือการบรรเลงของชุด ไอ้, จุ่มชุม และเมฆเอา

กลุ่มที่ 2 คือการบรรเลงของชุด อังกฤษปรีไอ้, อังกฤษปรีอี, อังกฤษปรีจุ่มชุมและ อังกฤษปรีเมฆเอา

กลุ่มที่ 3 คือการบรรเลงของชุด อี

โดยกำหนดเครื่องหมายไว้ดังนี้ O คือบรรเลงเหมือนกัน และ X คือบรรเลงต่างออกไป

จากตารางพอสรุปออกมาได้ว่า โดยส่วนใหญ่แล้วเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” นั้น มีการใช้กระสวนจังหวะที่เหมือนกันในแต่ละเพลงหรือใกล้เคียงกันยกเว้นเพลง “ทามเลาะห์”, “กูม” และ “อันซอน” ซึ่งทั้ง 3 เพลงนี้ในแต่ละชุดเครื่องดนตรีที่บรรเลงมีความแตกต่างกันในเรื่องของกระสวนจังหวะ

สำหรับการเปรียบเทียบความยาวกระสวนจังหวะระหว่างชุดีกับชุดอื่น ๆ ในแต่ละเพลง โดยส่วนใหญ่มีความยาวของกระสวนจังหวะที่บรรเลงเท่ากัน ยกเว้นเพลง “ทามเลาะห์”, “อันซอน” ที่มีความยาวเมื่อเปรียบเทียบกับชุดี คือ 1 กระสวนจังหวะเท่ากับชุดี 4 กระสวนจังหวะ และเพลง “อู๊ดประเทียมทามโค๊ด” เมื่อเปรียบเทียบกับชุดี คือ 1 กระสวนจังหวะต่อชุดี 2 กระสวนจังหวะซึ่งแตกต่างจากเพลงอื่น

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการศึกษาถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง โดยศึกษาถึงโน้ตเสียงหลักซึ่งเป็นพื้นฐานของทำนอง ในที่นี้จะเป็นการศึกษาลักษณะการเคลื่อนที่ในรูปแบบต่าง ๆ ของแต่ละชุดที่บรรเลงในเพลงต่าง ๆ

จากการศึกษาถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง ของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่” พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองที่พบอยู่ในการบรรเลงมีอยู่ 6 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา
3. การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้น
4. การเคลื่อนที่แบบขาขึ้นและขาลง
5. การเคลื่อนที่แบบขาลง
6. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ตอยู่กับที่

ซึ่งทั้ง 6 ลักษณะการเคลื่อนที่นี้เป็นแบบที่พบในการบรรเลงเพลงของ “ปี่” ทั้ง 12 เพลง ดังจะอธิบายเป็นรายเพลงดังต่อไปนี้

1. เพลง”จงเจอย”หรือ “แพะ”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา
3. การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้น

การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไฮ้ จุมจุม, เมฆเอา พบว่าโน้ตหลักจะเคลื่อนที่ซ้ำกันระหว่างเสียง 2 เสียง โดยมี Pedal Note ขึ้นอยู่เสียงสูง และมีเสียงกลางกับเสียงต่ำดำเนินทำนองเป็นทำนองหลัก

Pedal Note

ไอ้ *h*

จุ่ม *f*

เมฆเอา *g*

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อังกอมปี่ไร่ไอ้, อังกอมปี่ไร่, อังกอมปี่ไร่จุ่ม และอังกอมปี่ไร่เมฆเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
ที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

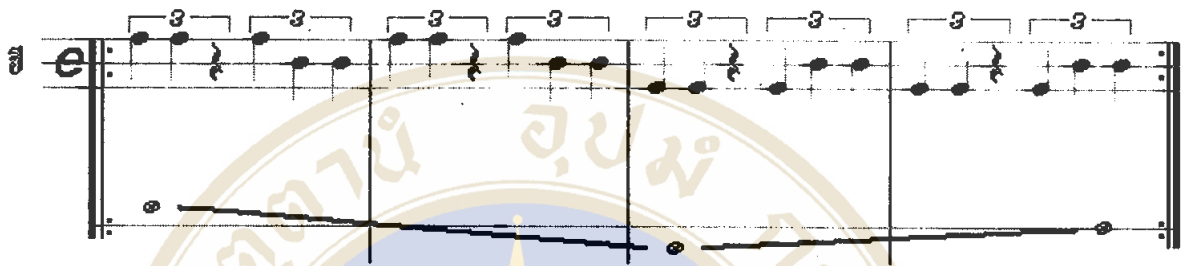
อังกอมปี่ไร่ไอ้ *h*

อังกอมปี่ไร่ *e*

อังกอมปี่ไร่จุ่ม *f*

อังกอมปี่ไร่เมฆเอา *g*

การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้น พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดอี โดยเริ่มจากโน้ตเสียงสูง และค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเสียงต่ำสุดโดยมีเสียงกลางเป็นตัวผ่านในประมาณจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 2 จากนั้นจึงค่อย ๆ เคลื่อนตัวกลับสู่โน้ตเสียงสูงอีกครั้ง



2. เพลง “ทามเลาะห์”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา
3. การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้น

การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไฮ้ จุมชุม, เมฆเอา พบว่าโน้ตหลักจะเคลื่อนที่ซ้ำกันระหว่างเสียง 2 เสียง โดยมี Pedal Note ขึ้นอยู่เสียงสูง และมีเสียงกลางกับเสียงต่ำดำเนินทำนองเป็นทำนองหลัก

Pedal Note

Copyright by Mahidol University

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อังกอมปี่ไร่ไธ้, อังกอมปี่ไร่, อังกอมปี่จุ่มชุม และอังกอมปี่เมฆเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
ที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

อังกอมปี่ไร่ไธ้

อังกอมปี่ไร่

อังกอมปี่จุ่มชุม

อังกอมปี่เมฆเอา

การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้นพบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อี โดยเริ่มจากโน้ตเสียงสูงและค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเสียงต่ำ โดยมีเสียงกลางเป็นตัวคั่น อยู่ทุก ๆ
จังหวะที่ 4 ของห้องเพลง ดังนี้

อี

3. เพลง "กุม"

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา
3. การเคลื่อนที่แบบขาลง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไฮ จุมชุม, เมฆเอา พบว่าโน้ตหลักจะเคลื่อนที่ซ้ำกันระหว่างเสียง 2 เสียง โดยมี Pedal Note ขึ้นอยู่เสียงสูง และมีเสียงกลางกับเสียงต่ำดำเนินทำนองเป็นทำนองหลัก

Pedal Note

ไฮ

จุมชุม

เมฆเอา

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อังกอมปี่ไร่ไ้, อังกอมปี่ไร่, อังกอมปี่รุ่มชุม และอังกอมปี่ร่มเขา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
ที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

อังกอมปี่ไร่ไ้

อังกอมปี่ไร่

อังกอมปี่รุ่มชุม

อังกอมปี่ร่มเขา

การเคลื่อนที่แบบขาลง พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด ฮี โดยเริ่ม
จากโน้ตเสียงสูง และค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเสียงต่ำสุดโดยมีเสียงกลางเป็นตัวคั่น อยู่ทุก ๆ
จังหวะที่ 4 ของห้องเพลง ดังนี้

4. เพลง “กุ่มบุงต๋น”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา
3. การเคลื่อนที่แบบขาลง แบบมี Pedal Note

การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไฮ จุ่มบุม. เมยเอา พบว่าโน้ตหลักจะเคลื่อนที่ซ้ำกันระหว่างเสียง 2 เสียง โดยมี Pedal Note ยืนอยู่เสียงสูง และมีเสียงกลางกับเสียงต่ำดำเนินทำนองเป็นทำนองหลัก

Pedal Note

ไฮ

จุ่มบุม

เมยเอา

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อังกอมปี่ไร่ไธ้, อังกอมปี่ไร่, อังกอมปี่จุ่มชุม และอังกอมปี่เมฆเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
กันไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

อังกอมปี่ไร่ไธ้

อังกอมปี่ไร่

อังกอมปี่จุ่มชุม

อังกอมปี่เมฆเอา

การเคลื่อนที่แบบขาลง แบบมี Pedal Note พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการ
บรรเลงของชุด ฮี โดยเริ่มจากโน้ตเสียงสูง และค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเสียงต่ำสุดโดยมีเสียงกลาง
เป็นตัวคั่น อยู่ทุก ๆ จังหวะที่ 4 ของห้องเพลง ดังนี้

Pedal Note

5. เพลง “จะมัล”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซำตัวโน้ต แบบมี Pedal Note
2. การเคลื่อนที่แบบสลับพื้นปลา

การเคลื่อนที่แบบซำตัวโน้ต แบบมี Pedal Note พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไฮ้, ฮี

The image displays two musical staves, one for the 'ไฮ้' (Hae) instrument and one for the 'ฮี' (Hee) instrument. Both staves illustrate the 'Pedal Note' technique. The top staff for 'ไฮ้' shows a sequence of notes with a sustained low note (pedal point) in the left hand. The bottom staff for 'ฮี' shows a similar sequence of notes with a sustained low note (pedal point) in the left hand. Both staves have a 'Pedal Note' label above the first measure.

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อังกอมปรีไธ้, อังกอมปรีธี่, อังกอมปรีจุมชุม และอังกอมปรีเมยเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
ที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

อังกอมปรีไธ้

อังกอมปรีธี่

อังกอมปรีจุมชุม

อังกอมปรีเมยเอา

6. เพลง “ต้อกหย่า”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา
3. การเคลื่อนที่แบบขาคี่ขึ้นและลง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไธ้
จุมชุม, เมยเอา พบว่าโน้ตหลักจะเคลื่อนที่ซ้ำกันระหว่างเสียง 2 เสียง โดยมี Pedal Note ขึ้นอยู่เสียงสูง
และมีเสียงกลางกับเสียงต่ำดำเนินทำนองเป็นทำนองหลัก

Pedal Note

ไซ *h*

จูมจูม *j*

เมฆเอา *m*

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
 อังกอมปี่ไร้, อังกอมปี่รี, อังกอมปี่จูมจูม และอังกอมปี่เมฆเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
 ที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

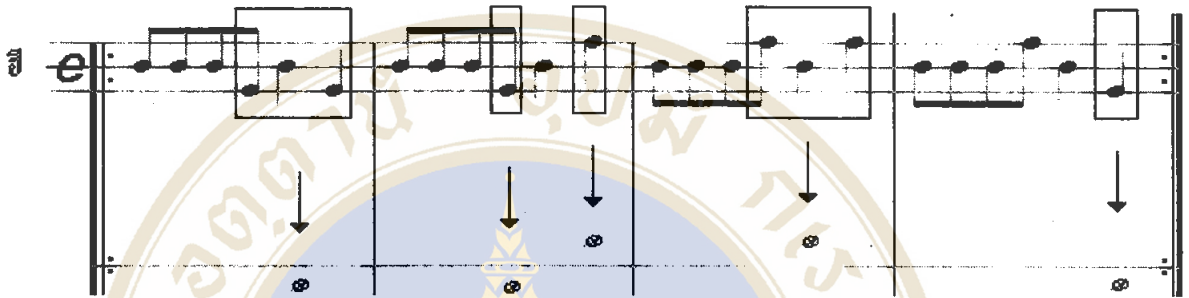
อังกอมปี่ไร้ *h*

อังกอมปี่รี *e*

อังกอมปี่จูมจูม *j*

อังกอมปี่เมฆเอา *m*

การเคลื่อนที่แบบขาขึ้นและขาลง พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดอี โดยเริ่มจากโน้ตเสียงต่ำ และค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเสียงสูง โดยมีเสียงกลางเป็นตัวคั่น อยู่ทุก ๆ จังหวะที่ 4 ของห้องเพลง ดังนี้

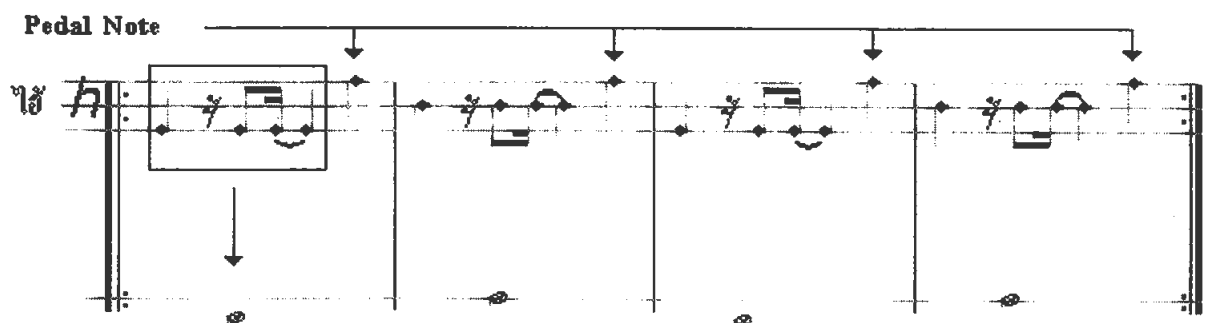


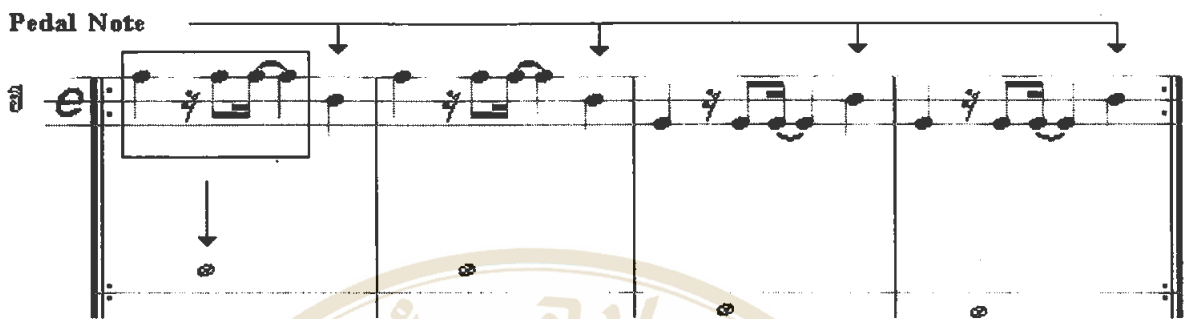
7. เพลง “จงถนอพิภพ”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ําตัวโน้ต แบบมี Pedal Note
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา

การเคลื่อนที่แบบซ้ําตัวโน้ต แบบมี Pedal Note พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไฮ้, จูมบูม, เมฆเอา และอี พบว่าโน้ตหลักจะเคลื่อนที่ซ้ํากันระหว่างเสียง 2 เสียง โดยมี Pedal Note ขึ้นอยู่เสียงสูง และมีเสียงกลางกับเสียงต่ำดำเนินทำนองเป็นทำนองหลัก





การเคลื่อนที่แบบสลับพื้นปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อังกอมปี่ไร่ไ้, อังกอมปี่ไร่สี, อังกอมปี่ไร่จุมชุม และอังกอมปี่ไร่เมยเอา

8. เพลง “อันซอน”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัว โน้ต แบบมี Pedal Note
2. การเคลื่อนที่แบบสลับพื้นปลา
3. การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้น

การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไ้
จุมชุม, เมยเอา พบว่าโน้ตหลักจะเคลื่อนที่ซ้ำกันระหว่างเสียง 2 เสียง โดยมี Pedal Note ขึ้นอยู่เสียงสูง
และมีเสียงกลางกับเสียงต่ำดำเนินทำนองเป็นทำนองหลัก

Pedal Note

ไฮ

จุมพูน

เมฆเอา

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อังกอมปี่ไร่ไฮ, อังกอมปี่ไร่สี, อังกอมปี่ไร่จุมพูน และอังกอมปี่ไร่เมฆเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
ที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

อังกอมปี่ไร่ไฮ

อังกอมปี่ไร่สี

อังกอมปี่ไร่จุมพูน

อังกอมปี่ไร่เมฆเอา

การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้นพบว่า การเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดอี โดยเริ่มจากโน้ตเสียงสูงและค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเสียงต่ำ โดยมีเสียงกลางเป็นตัวคั่น อยู่ทุก ๆ จังหวะที่ 4 ของห้องเพลง ดังนี้



9. เพลง “เขียวเรียงองของ”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา
3. การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้น

การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไฮ จูมยุม. เมฆเอา พบว่าโน้ตหลักจะเคลื่อนที่ซ้ำกันระหว่างเสียง 2 เสียง โดยมี Pedal Note ขึ้นอยู่เสียงสูง และมีเสียงกลางกับเสียงต่ำดำเนินทำนองเป็นทำนองหลัก

Pedal Note

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อังกอมปี่ไร่ไ้, อังกอมปี่ไร่, อังกอมปี่ชุมชุม และอังกอมปี่เมฆเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
ที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้นพบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด
อี โดยเริ่มจากโน้ตเสียงสูงและค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเสียงต่ำ โดยมีเสียงกลางเป็นตัวคั่น อยู่ทุก ๆ
ห้องเพลง ดังนี้

10. เพลง “เขียวเรียงองของ”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา
3. การเคลื่อนที่แบบซ้ำอยู่กับที่

การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดใช้

จุมชุม, เมฆเอา

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด

อังกอมปี่ไร่ไ้, อังกอมปี่ไร่, อังกอมปี่จุมชุม และอังกอมปี่เมฆเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
ที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบซ้ำอยู่กับที่ พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด ฮี โดยเป็นการเคลื่อนที่ ที่มีการดำเนินของเสียงแบบอยู่กับที่ ดังนี้



11. เพลง “คดหย่องขอห้วยเพาะ (ปิ่นฝ่าย)”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต แบบขาลง
2. การเคลื่อนที่แบบสลับพื้นปลา
3. การเคลื่อนที่แบบซ้ำอยู่กับที่

การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต แบบขาลง พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด ไซ้, จูมจูม, เมยเอา พบว่าโน้ตหลักจะเคลื่อนที่ซ้ำกันระหว่างเสียง 2 เสียง โดยมี Pedal Note

Pedal Note

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พอ อื่ออื่ออื่อ อื่อ อื่ออื่อ อื่อ อื่อ อื่ออื่ออื่ออื่ออื่ออื่อ
อังกอมปี่ไร่ไ้, อังกอมปี่ไร่, อังกอมปี่รุ่มรุ่ม และอังกอมปี่รุ่มเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อน
ที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

อังกอมปี่ไร่ไ้ *h*

อังกอมปี่ไร่ *e*

อังกอมปี่รุ่มรุ่ม *j*

อังกอมปี่รุ่มเอา *m*

การเคลื่อนที่แบบซ้ำอยู่กับที่ พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด ฮี
โดยเป็นการเคลื่อนที่ ที่มีการดำเนินของเสียงแบบอยู่กับที่ ดังนี้

e

12. เพลง “ผู้ประเทียมทามไค้ด”

เป็นเพลงที่พบการเคลื่อนที่อยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต
2. การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา
3. การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้น

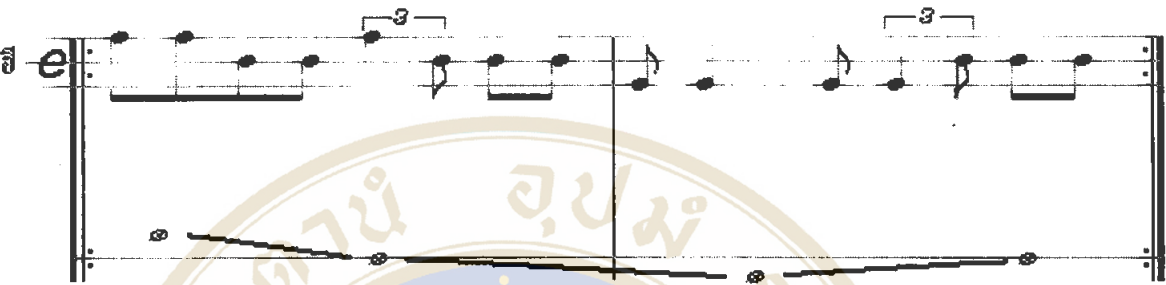
การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุดไ้

จุมชุม, เมฆเอา

การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา พบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด

อังกอมปี่ไ้, อังกอมปี่อี, อังกอมปี่จุมชุม และอังกอมปี่เมฆเอา โดยที่โน้ตสลับเสียงสูงต่ำเคลื่อนที่ไปตลอดการบรรเลง ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบขาลงและขาขึ้นพบว่าการเคลื่อนที่ลักษณะนี้ อยู่ในการบรรเลงของชุด ฮี โดยเริ่มจากโน้ตเสียงสูงและค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเสียงต่ำ โดยมีเสียงกลางเป็นตัวคั่น ดังนี้



จากการศึกษาถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของท่านอง (Melodic Movement) ทั้ง 12 เพลง ซึ่งในที่นี้จะเป็นการศึกษาถึงลักษณะการเคลื่อนที่ในรูปแบบต่าง ๆ ของการบรรเลงแต่ละชุดที่บรรเลงในเพลงต่าง ๆ พบว่า การเคลื่อนที่ของท่านองที่พบอยู่ในการบรรเลงมีอยู่ 6 ลักษณะ เมื่อนำผลที่ได้มาเสนอในรูปแบบของตารางได้ผลตามตารางที่ 15 ดังนี้

ตารางแสดงลักษณะการเคลื่อนที่ของท่านองในลักษณะต่าง ๆ

เพลง	เครื่องดนตรี	การเคลื่อนที่ของท่านองตัวโน้ตในลักษณะต่าง ๆ					
		ซ้ำตัวโน้ต	สลับพื้น ปลา	ขาลงและ ขาขึ้น	ขาขึ้น และขาลง	ขาลง	ซ้ำตัวโน้ต อยู่กับที่
1. “จงเจอย” หรือ “แพะ”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
2. “ทามเลาะห์”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
3. “กุม”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
4. “กุ่มบุงตุ่น”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
5. “อะมาลี”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						

ตารางแสดงลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะต่าง ๆ (ต่อ)

เพลง	เครื่องดนตรี	การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตในลักษณะต่าง ๆ					
		ซ้ำตัวโน้ต	สลับพื้น ปลา	ขาลงและ ขาขึ้น	ขาขึ้น และขาลง	ขาลง	ซ้ำตัวโน้ต อยู่กับที่
6. “ตืออกหนา”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
7. “จงฉลาปี่”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
8. “อันซอน”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
9. “เขียวเรียงทองรอง”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
10. “เยอเยอเจียงเจียง”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
11. “คดหย่องซอหาพาะ”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						
12. “ผู้ดประเทียมหาไศล”	กลุ่ม 1						
	กลุ่ม 2						
	กลุ่ม 3						

ตารางที่ 15 การเคลื่อนที่ของทำนอง

- กลุ่มที่ 1 คือการบรรเลงของชุด ไล่ จูมจูม และเมฆเอา
- กลุ่มที่ 2 คือการบรรเลงของชุด อังกฤษปี่ไล่ อังกฤษปี่ไล่ อังกฤษปี่จูมจูมและ อังกฤษปี่เมฆเอา
- กลุ่มที่ 3 คือการบรรเลงของชุด ฮี

จากตารางพบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองในทุกเพลงของชุด ไล่ จูมจูม และเมฆเอา เป็นการเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต และการเคลื่อนที่ของทำนองในทุกเพลงของชุด อังกฤษปี่ไล่ อังกฤษปี่จูมจูม และอังกฤษปี่เมฆเอา เป็นการเคลื่อนที่แบบสลับพื้นปลา แต่สำหรับชุด ฮี มีการเคลื่อนที่ที่หลากหลายในแต่ละเพลงที่บรรเลง

จากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ป๊อ” พบว่า เพลงที่บรรเลงโดย “ป๊อ” ในแต่ละเพลงเป็นเพลงที่มีรูปแบบเดียว และมีลักษณะของรูปแบบ ที่เหมือนกัน และโดยส่วนใหญ่แล้ว เพลงที่บรรเลงโดย “ป๊อ” ในแต่ละเพลงนั้น มีการใช้กระสวนจังหวะที่เหมือนกันใกล้เคียงกัน อาจมีความแตกต่างกันก็เพียงเล็กน้อยในบางเพลง สำหรับการเปรียบเทียบความยาวของกระสวนจังหวะของแต่ละเพลง โดยส่วนใหญ่มีความยาวของกระสวนจังหวะที่บรรเลงเท่ากัน สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองพบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองในทุกเพลงของชุด ไข่, จูมจูม และเมฆเอา เป็นการเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต และการเคลื่อนที่ของทำนองในทุกเพลงของชุด อังกฤษปรี๊ไข่, อังกฤษปรี๊สี, อังกฤษปรี๊จูมจูม และอังกฤษปรี๊เมฆเอา เป็นการเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา แต่สำหรับชุด ฮี มีการเคลื่อนที่ที่หลากหลายในแต่ละเพลงที่บรรเลง



บทที่ 7

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “ปี่ห์” ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตี้ย จังหวัดน่าน เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicological Research) ซึ่งขั้นตอนในการศึกษาวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ การเก็บข้อมูล (Data Collection) การวิเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis) และการนำเสนอผลการศึกษาวิจัย ซึ่งในขั้นตอนการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากงานเอกสารต่าง ๆ เช่น งานวิจัย สารานุกรม บทความทางวิชาการ ฯลฯ สำหรับการเก็บข้อมูลจากงานภาคสนาม (Fieldwork) ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์จากบุคคลข้อมูลผู้ทรงคุณวุฒิ ที่เคยศึกษาวิจัยเกี่ยวกับชนเผ่าลัวะ และการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลเชิงมีส่วนร่วมโดยเข้าไปร่วมในพิธีจริง ๆ ได้ปฏิบัติจริง อีกทั้งสัมภาษณ์กับชาวบ้าน และผู้ที่ได้รับการยอมรับจากชาวบ้านด้วยตนเองว่าเป็นผู้มีความสามารถในด้านที่ทำการสร้างเครื่อง “ปี่ห์” ซึ่งข้อมูลต่าง ๆ เหล่านี้ที่ได้จัดเก็บเป็นข้อมูลที่มีประโยชน์ต่องานวิจัยเป็นอย่างมาก

ในการวิเคราะห์ข้อมูลของงานวิจัยขั้นนี้ ผู้วิจัยได้ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลจากงานสนามทั้งบริบททางดนตรี และตัวดนตรีตามหลักการทางมานุษยดนตรีวิทยา โดยการจัดลำดับเนื้อหา และรายละเอียดที่ต้องการในการวิจัย ออกเป็นลำดับตามบทต่าง ๆ ที่ได้ตั้งไว้ตามวัตถุประสงค์ จากนั้นทำการถอดเทป และบันทึกเป็นโน้ตแบบตะวันตกโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป Logic Audio Platinum 3.5 พร้อมกับทำการตรวจสอบ เมื่อได้ข้อมูลทางดนตรีแล้วก็ทำการวิเคราะห์เพื่อหาลักษณะเฉพาะของเพลง ที่บรรเลงโดย “ปี่ห์”

ในการนำเสนอข้อมูลการวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการโดยนำเสนอข้อมูลที่ทำการศึกษาวิจัยในส่วนที่กำหนดวัตถุประสงค์ซึ่งมีอยู่ 3 ข้อ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาสังคมวัฒนธรรมของชนเผ่าลัวะ บ้านเตี้ย จังหวัดน่าน
2. เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียงของ “ปี่ห์”
3. เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่ห์”

จากการศึกษาวิจัยสรุปผลตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

1. สังคมวัฒนธรรมของชนเผ่าลัวะ บ้านต๋าย จังหวัดน่าน

ชนเผ่าลัวะเป็นชนเผ่าที่จัดอยู่ในกลุ่มเขมร – มอญ สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มมัล และกลุ่มปรัย ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มนี้แตกต่างกันในเรื่องของภาษาพูด และพิธีกรรมความเชื่อ แต่ทั้ง 2 กลุ่มนี้ตั้งรกรากบริเวณนี้มาช้านาน ทั้ง 2 กลุ่มนี้อาศัยอยู่บริเวณตอนเหนือ และตอนกลางของประเทศไทย และบริเวณตะวันตกเฉียงเหนือของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวมาช้านาน มีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานและเกี่ยวข้องกับกลุ่มชนต่าง ๆ ที่มีอำนาจบริเวณเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ตั้งแต่สมัยยุคโบราณ

ชนเผ่าลัวะมีประเพณีความเชื่อ และพิธีกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ที่เป็นของตนเอง โดยมีความเชื่อเฉพาะกลุ่มมีพิธีกรรมเฉพาะกลุ่ม สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยมุ่งประเด็นศึกษาเฉพาะกลุ่มมัล ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีจำนวนมาก พิธีกรรมที่เด่นที่สุดของชนเผ่าลัวะกลุ่มนี้ คือ พิธีกรรมโสด

พิธีกรรมโสดเป็นพิธีที่ถือได้ว่า เป็นพิธีกรรมที่สำคัญยิ่งของชนเผ่าลัวะซึ่งสืบทอดกันมาช้านานตามความเชื่อที่ว่าพิธีนี้จัดขึ้นมาเพื่อเป็นการเลี้ยงผี และขอขมาผีที่ดูแลไร่นา และยังเป็น การบูชาผีต่าง ๆ ที่เคารพนับถือในแต่ละหมู่บ้าน เช่น ผีปู่ย่าขาว ผีเจ้าหลวงปู่ ฯลฯ ซึ่งล้วนแล้วแต่ความเชื่อ สำหรับในพิธีกรรมก็จัดขึ้นเพื่อทำนายในเรื่องผลผลิตเรื่องข้าว และผลผลิตทางการเกษตร ถือได้ว่าเป็นอาชีพหลักในการทำมาหากิน ในพิธีโสดนี้มีการใช้เครื่องดนตรีในการประกอบพิธีกรรม ชนเผ่าลัวะเรียกว่า “ปี่ห์” เห็นได้ว่าวิถีชีวิตของชนเผ่าลัวะยังมีความเชื่อในเรื่องจิตวิญญาณภูตผี และยังมีวิถีชีวิตที่ยังต้องพึ่งพิงอยู่กับธรรมชาติตลอดเวลา

2. ลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียงของ “ปี่ห์”

ลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียงของ “ปี่ห์” จากการศึกษาสรุปได้ว่า “ปี่ห์” เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากต่อวิถีชีวิตของชนเผ่าลัวะ เป็นเครื่องดนตรีที่จัดทำขึ้นเพื่อไว้ใช้บรรเลงขณะประกอบพิธีโสดเพื่อความสนุกสนาน และยังเป็นศูนย์รวมของชาวบ้านในการรวมตัวกันทำให้เกิดการถ่ายทอดความรู้สึทางวัฒนธรรมจากผู้ใหญ่สู่เด็กได้เป็นอย่างดี สำหรับระยะเวลาการจัดพิธี “โสด” นั้นพบว่าในระยะเวลา 1 ปี มีการจัดพิธีเพียงปีละ 1 ครั้งเท่านั้น หรือในบางหมู่บ้านอาจมีระยะเวลาการจัดพิธีที่แตกต่างกันไป เช่น จัดพิธีปีละ 1 ครั้งติดต่อกัน 3 ปี แล้วหยุดจัดพิธี 3 ปี หรือจัดพิธีปีละ 1 ครั้ง 1 ปี แล้วหยุดติดต่อกัน 3 ปี ทั้งหมดนี้ขึ้นอยู่กับเศรษฐกิจของหมู่บ้าน หรือผู้นำหมู่บ้าน หลังจากจัดงานเสร็จทุกครั้งก็จะทำลาย “ปี่ห์” ทั้งหรือที่เรียกว่า “ฆ่าปี่ห์” เหลือไว้แต่เพียง “เชื้อ” หรือตัวอย่างเพื่อเอาไว้ทำในปีต่อไป

“ปี่ห์” เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้เสยะ ซึ่งไม้เสยะชนิดนี้เป็นไม้ไผ่ที่มีเนื้อบางกว่าไม้ไผ่ปกติ สิ่งนี้เองทำให้ไม้ไผ่ชนิดนี้มีความก้องกังวานของเสียง สำหรับการกำเนิดเสียง ของ “ปี่ห์” นั้นกำเนิดเสียงโดยการตีให้เกิดความสั่นสะเทือนของลิ้นไม้ที่ตอกติดกับตัวกระบอกไม้ไผ่

เสียงที่กำเนิดจาก “ปี่ห์” เป็นเสียงที่มีความหลากหลาย สำหรับผู้ที่สร้าง “ปี่ห์” นั้นเป็นผู้ที่คอยฟังเสียงว่าเสียงที่ได้นั้นเป็นเสียงที่ดีหรือยังถ้ายังไม่ดีก็จะทำการปรับแต่งไปจนกว่าจะดี สำหรับเสียงทั้งหมดของ “ปี่ห์” มีตามจำนวนชนิดของเครื่องหรือชุด ซึ่งในแต่ละชุดมีเสียงที่ตายตัว “ปี่ห์” มีทั้งหมด 10 ชุด ซึ่งบางชุดมี 3 เสียง และบางชุดเป็นชุด “อังกอมปี่ร์” มี 2 เสียง สำหรับชุดที่มี 3 เสียงมี 5 ชุด ได้แก่ พระรด, ไร่, ยี่, จุมยุม และเมยเอา สำหรับชุด 2 เสียง มี 5 ชุด ได้แก่ อังกอมปี่ร์พระรด อังกอมปี่ร์ไร่, อังกอมปี่ร์ยี่, อังกอมปี่ร์จุมยุม และอังกอมปี่ร์เมยเอา รวมแล้วทั้งชุดที่มี 3 เสียง และชุดที่มี 2 เสียง ได้เสียงทั้งหมด 25 เสียง ในจำนวน 25 เสียงนั้นมีเสียงที่ซ้ำกันอยู่หลายเสียง แต่เมื่อนำมาเรียงกันตามระดับเสียงตั้งแต่เสียงสูงไปหาเสียงต่ำก็ได้ ดังนี้



แต่สำหรับในการบรรเลงจริงนั้น ชุด พระรด และอังกอมปี่ร์พระรด ไม่ใช้ในการบรรเลง เพราะทั้ง 2 ชุดนี้ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อเป็นต้นแบบในการทำชุดอื่น ๆ ดังนั้นเสียงที่ใช้ในการบรรเลงจริงจึงมีเพียง 20 เสียง แต่ใน 20 เสียงที่กล่าวมานั้นก็มีเสียงที่ซ้ำกันอยู่หลายเสียง

สำหรับในเรื่องของการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ นั้น “ปี่ห์” เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการตีบรรเลงพร้อมกันทำให้เกิดเสียงประสาน โดยที่ท่อนองหลักทั้งหมดอยู่ที่ชุด ไร่, จุมยุม และเมยเอา ส่วนแนวประสานอยู่ที่ชุด อังกอมปี่ร์พระรด, อังกอมปี่ร์ไร่, อังกอมปี่ร์ยี่, อังกอมปี่ร์จุมยุม และอังกอมปี่ร์เมยเอา ส่วนชุด อี เป็นชุดที่บรรเลงยากที่สุด โดยส่วนใหญ่ชุดนี้ผู้บรรเลงเป็นผู้ที่มีความชำนาญ หรือมีความสามารถ เช่น หมอจำ, สล้า, ผู้ที่มีอาวุโส โดยที่การบรรเลงชุดนี้ทำนองโดยส่วนใหญ่เป็นทำนองที่ไค่คั่นเป็นตัวของตัวเองบรรเลงไม่เหมือนชุดอื่น ๆ

3. ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่ห์”

ในการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” ทั้ง 12 เพลง ในหัวข้อวิเคราะห์ทางดนตรีตะวันตกซึ่งแบ่งหัวข้อวิเคราะห์ออกเป็น 3 หัวข้อคือ

1. รูปแบบ พบว่า เพลงทั้งหมดที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” เป็นเพลงที่มีรูปแบบเดียว เพราะโดยธรรมชาติของเครื่องดนตรีชนิดนี้มีลักษณะการบรรเลงที่ซ้ำไปซ้ำมาถือได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงโดยปี่ห์ แต่ในรูปแบบของแต่ละเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” ก็มีความแตกต่างในเรื่องของความยาวในการบรรเลงซึ่งถูกกำหนดความยาวในการบรรเลงโดยชุด “อี” ซึ่งถือได้ว่าชุดนี้เป็นผู้นำในการบรรเลง

2. กระสวนจังหวะ พบว่า โดยส่วนใหญ่แล้วเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” นั้น มีการใช้กระสวนจังหวะที่เหมือนกัน และใกล้เคียงกันยกเว้นเพลง “ทามเลาะห์”, “กูม” และ “อันซอน” ทั้ง 3 เพลงนี้ในแต่ละชุดเครื่องดนตรีที่บรรเลงมีความแตกต่างกันในเรื่องของกระสวนจังหวะ

สำหรับการเปรียบเทียบความยาวของกระสวนจังหวะของแต่ละเพลง โดยส่วนใหญ่มีความยาวของกระสวนจังหวะที่บรรเลงเท่ากัน ยกเว้นเพลง “ทามเลาะห์”, “อันซอน” ที่มีความยาวเมื่อเปรียบเทียบกัน คือ 1 กระสวนจังหวะต่อ 4 กระสวนจังหวะ และเพลง “อู๊ดประเทียมทามโค็ด” เมื่อเปรียบเทียบ คือ 1 กระสวนจังหวะต่อ 2 กระสวนจังหวะแตกต่างจากเพลงอื่น

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองที่พบอยู่ในการบรรเลงมีอยู่ 6 ลักษณะ ซึ่งลักษณะที่เด่นที่สุดคือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต มีการเคลื่อนที่ลักษณะนี้อยู่ในชุด ไข่จุมชุม และเมยเอา หมดทั้ง 12 เพลง และการเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา มีการเคลื่อนที่ลักษณะนี้อยู่ในชุด อังกอมปี่ไร้, อังกอมปี่รี, อังกอมปี่จุมชุมและ อังกอมปี่เมยเอา ส่วนชุด อี พบการเคลื่อนที่ทั้งหมด 5 แบบคือ แบบซ้ำตัวโน้ต, แบบขาลงและขาขึ้น, แบบขาขึ้นและขาลง, แบบขาขึ้น และแบบขาลง แต่ชุด อี ไม่มีการเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง “ปี่ห์” ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน สามารถอภิปรายผลการวิจัยโดยแบ่งออกเป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์การวิจัยได้ดังนี้

ประเด็นที่ 1 สังคมวัฒนธรรมของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน

จากการศึกษาค้นคว้าจากงานเอกสาร สัมภาษณ์ผู้รู้ ผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง รวมถึงการออกงานภาคสนาม ก็สามารถทำการอภิปรายผลตามประเด็นสังคมวัฒนธรรมของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน โดยแบ่งออกเป็นแนวความคิดได้ 2 แนวความคิด ดังนี้

แนวความคิดที่ 1 ในเรื่องของความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมวัฒนธรรมของชนเผ่าละว้า บ้านเตย จังหวัดน่าน

สังคมวัฒนธรรมของชนเผ่าละว้า บ้านเตย จังหวัดน่าน จากข้อมูลในอดีตที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากข้อมูลเอกสารจนถึงปัจจุบันที่ผู้วิจัยได้เข้าไปศึกษาด้วยตนเองโดยการออกงานภาคสนามก็ได้พบเห็นความเปลี่ยนแปลงของสภาพทางสังคมวัฒนธรรมมีทั้งแง่ดีและแง่ร้ายปะปนกันไป ความเจริญเป็นตัวแปรที่สำคัญยิ่งของวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของชนเผ่าละว้า ในปัจจุบันนี้พบว่าจำนวนประชากรของชนเผ่าละว้าได้อพยพเข้ามาหางานทำในเมืองมากขึ้น และนี่เป็นจุดสำคัญที่ทำให้ความเชื่อในเรื่องของวัฒนธรรมและพิธีกรรมได้เสื่อมถอยลง ประกอบกับในเรื่องของเศรษฐกิจรายได้และรายจ่ายของชนเผ่าละว้าที่สูงขึ้นเป็นผลสืบเนื่องมาจากความเจริญทางด้านวัตถุ เป็นผลต่อเนื่องทำให้การจัดพิธีกรรมครั้งหนึ่งต้องใช้ค่าใช้จ่ายเป็นจำนวนมาก แตกต่างจากในอดีตทำให้บางหมู่บ้านที่อยู่นอกเหนือพื้นที่ที่ทำการวิจัยได้ยกเลิกการจัดพิธีกรรมโสดในในทุก ๆ ปี ไปเป็นจัดทุก ๆ 3 ปี เช่น หมู่บ้านสกาต ถือได้ว่าเป็นแหล่งชุมชนชนเผ่าละว้าที่ใหญ่มาก แต่สำหรับหมู่บ้านที่ผู้วิจัยได้เข้าไปทำการศึกษาวิจัย คือ บ้านเตยนั้นยังมีการจัดพิธีกรรมโสดในทุก ๆ ปี. นี่อาจเป็นการแสดงให้เห็นว่าในบางครั้งความเจริญก็อาจมีผลกระทบที่น้อยต่อความเชื่อถือของชาวชนเผ่าละว้าที่ยึดมั่นในประเพณีวัฒนธรรมของตนเอง

แนวความคิดที่ 2 ในเรื่องของพิธีกรรมโสดที่เกี่ยวข้องกับความเป็นอยู่ของชนเผ่าละว้า

พิธีกรรมโสดเป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญยิ่งของชนเผ่าละว้าเพราะเป็นพิธีที่มีลักษณะความเชื่อซึ่งคล้ายกับการทำขวัญข้าว หรือพิธีแรกนาขวัญ คือ มีการเสี่ยงทายในเรื่องของผลผลิตทางการเกษตร ซึ่งการเกษตรถือได้ว่าเป็นอาชีพที่สำคัญที่สุดของชนเผ่าละว้า พิธีกรรมโสดนี้เป็นพิธีที่ให้ทั้งความเชื่อความสบายใจ และเป็นการแสดงความสามัคคีในหมู่ของชนเผ่าละว้าทั้งยังเป็นการสืบทอดวัฒนธรรมทางความเชื่อจากรุ่นสู่รุ่นอีกด้วย เพราะพิธีกรรมนี้จัดขึ้นเพื่อทุกคนในหมู่บ้าน

ประเด็นที่ 2 ลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียงของ “ปี่ห่”

จากการศึกษาโดยการออกงานภาคสนาม ก็สามารถทำการอภิปรายผลตามประเด็นลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียงของ “ปี่ห่” โดยแบ่งออกเป็นแนวความคิดได้ 2 แนวความคิด ดังนี้

แนวความคิดที่ 1 ในเรื่องของ “ปี่ห่” กับสังคมชนเผ่าละว้า

“ปี่ห่” เป็นเครื่องดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับธรรมชาติ ชีวิตความเป็นอยู่และสายใยของวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมายาวนานของชนเผ่าละว้า และเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญต่อการดำรง

อยู่ของชนเผ่าละว้า “ปี่ห่” นอกจากเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมโสด “ปี่ห่” ยังเป็นเสมือนตัวแทนของความสัมพันธ์ระหว่างคนในสังคมในแต่ละรุ่นตั้งแต่เด็กจนถึงวัยชรา เพราะในพิธีกรรมโสดนั้น ในขณะที่ประกอบพิธีทุกในในหมู่บ้านก็จะบรรเลง “ปี่ห่” ไปตามเพลงต่าง ๆ ที่ได้นัดแนะกัน นี่ก็เป็นการสืบทอดวัฒนธรรมประเพณีได้เป็นอย่างดีอีกประการหนึ่ง

แนวความคิดที่ 2 ในเรื่องของภูมิปัญญาพื้นบ้านในการสร้างเครื่องดนตรี

“ปี่ห่” เป็นเครื่องดนตรีที่น่าสนใจทั้งในเรื่องของหลักในการสร้าง หลักในการแบ่งเสียง หลักในการผสมวงผสมเสียง เป็นจุดสำคัญของภูมิปัญญาของมนุษย์ในการคิดประดิษฐ์สิ่งต่าง ๆ เพื่อนำมาปรับใช้สังคม และนี่คือจุดคิดที่น่าสนใจต่าง ๆ เหล่านี้ก็นำกลับมาใช้ให้เข้ากับสังคมเมือง เช่น นำแนวคิดในการสร้าง “ปี่ห่” มาประดิษฐ์เครื่องดนตรีที่ใช้ได้ในราคาถูก เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนดนตรีในสังคมปัจจุบัน เป็นต้น

ประเด็นที่ 3 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่ห่”

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่ห่” ก็สามารถทำการอภิปรายผลตามประเด็นลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ปี่ห่” โดยแบ่งหัวข้อวิเคราะห์ออกเป็น 3 หัวข้อคือ

1. รูปแบบ

เพลงทั้งหมดที่บรรเลงโดย “ปี่ห่” เป็นเพลงที่มีรูปแบบเดียว เพราะเป็นการบรรเลงที่เข้าไปเข้ามาซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงโดย “ปี่ห่” เพราะเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห่” เข้าใจว่าถูกสร้างหรือคิดค้นขึ้นมาเพื่อสนองกับทุกคนทุกเพศทุกวัย ในหมู่บ้าน จึงทำให้ลักษณะรูปแบบของเพลงไม่ซับซ้อนง่ายต่อการบรรเลงไม่จำเป็นต้องฝึกฝนอาศัยเพียงแต่ความจำเพียงเล็กน้อยผนวกกับความเคยชินก็สามารถบรรเลงได้ สำหรับ “ปี่ห่” ชุด “ฮี” ซึ่งถือได้ว่าชุดนี้เป็นผู้นำในการบรรเลงก็มีทำนองในการบรรเลงที่แตกต่างไป คือมีความยากขึ้นและทำนองยาวขึ้น ผู้ที่บรรเลงชุดนี้โดยส่วนใหญ่จึงเป็นผู้มีอาวุโส และผู้นำในการบรรเลง

2. กระสวนจังหวะ

โดยส่วนใหญ่แล้วเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห่” นั้น มีการใช้กระสวนจังหวะที่เหมือนกัน หรือใกล้เคียงกันนี้ก็เกิดเป็นผลมาจากรูปแบบ คือ สร้างทำนอง และกระสวนจังหวะให้ง่ายเพื่อทุกคนได้เข้าถึงและมีส่วนร่วม

สำหรับการเปรียบเทียบความยาวของกระสวนจังหวะของแต่ละเพลง โดยส่วนใหญ่ มีความยาวของกระสวนจังหวะที่บรรเลงเท่ากัน ยกเว้นบางเพลงที่มีความแตกต่างซึ่งเป็นส่วนน้อย แต่เป็นที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือกระสวนจังหวะในแต่ละเพลงอาจมีการเปลี่ยนแปลงได้ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงที่อาจพลิกเพลงทำนองเพื่อความสนุกสนาน และควมมีสีสันของบทเพลงที่กำลังบรรเลงอยู่

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองที่พบอยู่ในการบรรเลงมโหรี 6 ลักษณะ ซึ่งลักษณะที่เด่นที่สุดคือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต มีการเคลื่อนที่ลักษณะนี้อยู่ในชุด ไอ้, จุ่มชุม และเมยเอาหมดทั้ง 12 เพลง และการเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา มีการเคลื่อนที่ลักษณะนี้อยู่ในชุด อังกอมปี่ไร้, อังกอมปี่ไร้, อังกอมปี่จุ่มชุมและ อังกอมปี่เมยเอา ส่วนชุด ฮี พบการเคลื่อนที่ทั้งหมด 5 แบบคือ แบบซ้ำตัวโน้ต, แบบขาลงและขาขึ้น, แบบขาขึ้นและขาลง, แบบขาขึ้น และแบบขาลง แต่ชุด ฮี ไม่มีการเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา

จากข้อมูลผลสรุปข้างต้นเห็นได้ว่าเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห้า” นั้นใช้ทักษะการบรรเลงโดยการจำเสียงที่บรรเลงแล้วนำมาปฏิบัติหรือบรรเลงทันทีโดยไม่ต้องฝึกซ้อมกันมาก่อนจึงทำให้เกิดลักษณะของทำนองที่ซ้ำไปซ้ำมาเพื่อต่อการจดจำ และบรรเลง นี้อีกภูมิปัญญาของชนเผ่าลัวะที่สามารถสร้างคิดประดิษฐ์เครื่องมือเครื่องใช้ที่มีอยู่ในธรรมชาติได้อย่างคุ้มค่า และยังเป็นการง่ายต่อการสืบทอดวัฒนธรรมประเพณีของตนเองสืบไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง “ปี่ห้า” ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน สามารถคิดหัวข้อในการเสนอแนะในจุดที่นอกเหนือจากงานวิจัยฉบับนี้ ได้ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะที่เกี่ยวกับงานวิจัย

เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้มีขอบเขตระยะเวลาจำกัดในการเก็บข้อมูลภาคสนามในด้านพิธีกรรมเพราะเนื่องจากพิธีกรรม “โสด” มีการจัดขึ้นเพียงปีละ 1 ครั้ง ครั้งละ 10 วัน และอีกบางหมู่บ้านจัดขึ้น 3 ปีต่อ 1 ครั้ง หรือบางหมู่บ้าน จัด 3 ปี เว้น 3 ปี ซึ่งในการเก็บข้อมูลนี้ปรากฏว่า หมู่บ้านบริเวณบ้านสากดซึ่งเป็นชุมชนใหญ่ของชาวลัวะ อยู่ในช่วงระยะเวลาที่หยุดไม่ได้จัดพิธีกรรม

“โสด” พอดี ทางผู้วิจัยจึงเสาะหาจนพบที่บ้านเตี้ยซึ่งจัดทุกปี และเป็นชุมชนที่ยังยึดมั่นในพิธีกรรม ประเพณี “โสด” นี้อยู่ ดังนั้นผู้วิจัยจึงใคร่เสนอแนะให้ผู้สนใจศึกษา ศึกษาในเรื่องต่อไปนี

1. พิธีกรรมโสด บ้านสกาต
 2. รวบรวมเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” ของชนเผ่าลัวะจังหวัดน่าน
 3. ศึกษาประวัติความเป็นมาของพิธีกรรม
- ซึ่งหัวข้อต่าง ๆ เหล่านี้อาจเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัยต่อไป

2. ข้อเสนอแนะทั่วไป

ในส่วนของการข้อเสนอแนะทั่วไปนั้น ผู้วิจัยใคร่เสนอแนะสิ่งที่น่าสนใจ และผลประโยชน์ ที่อาจเกิดจากงานวิจัยชิ้นนี้ ดังหัวข้อต่อไปนี้

1. เนื่องจากในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งกระเด็นศึกษาเฉพาะกลุ่มมัล แต่อีกด้านหนึ่งนั้น กลุ่มปรีก็มีดนตรีที่น่าสนใจ ได้แก่ เประห์ ซึ่งเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง มีการจัดรูปแบบของวงดนตรี มีทำรำประกอบการบรรเลง เป็นที่น่าสนใจในการศึกษาอย่างมาก
2. ความสนใจในเรื่องการสร้างเครื่องดนตรีที่มีระบบการกำเนิดเสียงที่ใกล้เคียงกับ“ปี่ห์” เพื่อเป็นการสร้างเครื่องดนตรีที่มีราคาถูกลงเพื่อเป็นการสร้างสรรค์พัฒนาความรู้ความสามารถต่อวงการดนตรีในชนบทเพื่อเปิดโอกาสให้เยาวชนได้รับการศึกษาวิชาทางสาขาดนตรีได้อย่างทั่วถึง
3. เรื่องของดนตรีที่ได้จากการบรรเลงของ “ปี่ห์” มีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก อาจเป็นไปได้ว่าสามารถนำวัตถุดิบทางดนตรีเหล่านี้มาประยุกต์ใช้ให้เกิดผลงานทางดนตรีใหม่ ๆ ได้

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (2530). ชาวน่าน คนหนุ่มมาก และคนกลุ่มน้อยในเมืองน่าน. กรุงเทพมหานคร:
บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด.
- กองส่งเสริมชาวเขา. (ม.ป.ป.). กรุงเทพมหานคร: กรมประชาสัมพันธ์. กระทรวงมหาดไทย.
- งามพิศ สัตย์สวณ. (2542). การวิจัยทางมานุษยวิทยา. กรุงเทพมหานคร:
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2530). สังคีตว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.
_____. (2536). ดนตรีอินเดีย. (ไม่ปรากฏที่พิมพ์). ภาควิชามนุษยศาสตร์
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ชลธิรา สัตย์วัฒนา. (2529). ลัเวเมืองน่าน. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์อมรินทร์
พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด.
_____. (2542). สังคม และวัฒนธรรมในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร:
เรือนแก้วการพิมพ์.
- ชัยยศ วรจนา และเพ็ญศรี วงศาปีटना. (2539). ทฤษฎีดนตรีสากลพื้นฐาน. กรุงเทพมหานคร:
(ไม่ปรากฏที่พิมพ์).
- ฉันทา โสคติยานุรักษ์. (2542). สังคีตลักษณะ และการวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร:
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ทองแถม นาถจำนง. (2535). ดนตรี และนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจสังคมชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร:
โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์. จัดพิมพ์โดยธนาคารกรุงเทพ.
- นพพร ด้านสกุล. (2541). ทฤษฎีโน้ตสากล. สงขลา: คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์.
มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา.
- บุญช่วย โสวัตร. (2540). คำบรรยาย วิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดย บุญธรรม ตรีโมท พ.ศ. 2481.
กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์.
- ประไพศรี สงวนวงศ์. (2532). นาฏดุริยางคศิลป์ของชาวเขากาเหนือ งานวิจัย สมทบ
คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์. สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาลัยนาฏศิลป์.
กรมศิลปากร.

- ปัญญา รุ่งเรือง. (2541). เอกสารประชุมวิชาการทางดนตรี ครั้งที่ 3 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ร่วมกับ
สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ. กรุงเทพมหานคร: พิมพ์พรินต์ติ้ง เซ็นเตอร์จำกัด.
กัททิยา ยิมเรวัต และคนอื่น ๆ. (2541). สารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์: ลัวะ. (ไม่ปรากฏที่พิมพ์).
- สถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท. มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ภูเบศ วิโรทัย. (2529). รวมบทความวิชาการ : ถิ่น. กรุงเทพมหานคร: เอกสารทางวิชาการ ประกอบการ
ประเมินเพื่อแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่ง ผู้อำนวยการ ด้านวิจัยชาวเขา ประจำเผ่าถิ่น ตำแหน่ง
นักวิจัยสังคมศาสตร์ 6. สถาบันวิจัยชาวเขา กรมประชาสงเคราะห์. กระทรวงมหาดไทย.
- เมลวิน เบอร์เกอร์. (ม.ป.ป.). ศาสตร์ของคนตรี. บุรีรัมย์: (ไม่ปรากฏที่พิมพ์). ภาควิชาดนตรี
สถาบันราชภัฏบุรีรัมย์.
- วาสิษฐ์ จรรย์ยานนท์. (ม.ป.ป.). เอกสารประกอบการเรียนวิชาสวนศาสตร์
..... (2538). สวนฯ เล่มน้อย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พรานนกการพิมพ์.
- วิบูลย์ ตระกูลสุน. (2542). ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อุ้ง : กรณีศึกษาจังหวัดสุพรรณบุรี
และจังหวัดอุทัยธานี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สังัด ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทย และทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร:
เรือนแก้วการพิมพ์.
- สุกรี เจริญสุข. (2532). จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ. กรุงเทพมหานคร:
โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.
..... (2532). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ DR.Sax.
- สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2527). งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 7 และงานส่งเสริมดนตรีไทย
ภาคใต้ ครั้งที่ 4 ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา. สงขลา: มงคลการพิมพ์.
- (2528). เอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้: เข้าแห่งจังหวะ ในดนตรีหนัง
ตะลุง' 28. สุราษฎร์ธานี: ศูนย์ศิลปะและวัฒนธรรม. วิทยาลัยครูสุราษฎร์ธานี.
- สุริยา รัตนกุล และคนอื่น ๆ. (2539). ภาษาและวัฒนธรรมลัวะ : ศึกษาจากบทสนทนา 30 บท.
กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ บริษัทสหธรรมมิก จำกัด. สถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรม
เพื่อพัฒนาชนบท. มหาวิทยาลัยมหิดล.
- อรรณ บรจศิลป์. (2534). พื้นฐานดนตรี. กรุงเทพมหานคร: (ไม่ปรากฏที่พิมพ์).
ศูนย์หนังสือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Hood, Mentel. (1976). The Ethnomusicologist. USA.: McGraw Hill, Inc.

Marriam, Alan. (1964). The Study of Ethnomusicology.

The new Grove Dictionary of Music and Musician . (1980).

20 vols.. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited.

Tom Manoffi. (2539). สนุกกับดนตรีพื้นฐาน : แบบฝึกหัด. กรุงเทพมหานคร:

โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.



ภาคผนวก ก

โน้ตเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์”

โน้ตเพลงทั้ง 12 เพลง ได้มาจากการบันทึกเสียงจากงานภาคสนามของชนเผ่าลัวะ บ้านเตี้ย จังหวัดน่าน ในวันที่ 26 กรกฎาคม พ.ศ. 2542 โดยทำการ Transcription ด้วยวิธีป้อนข้อมูลเสียงจากแถบบันทึกเสียงลงในโปรแกรมสำเร็จรูปที่ชื่อว่า Logic Audio Platinum 3.5 โดยเรียงลำดับเพลงไว้ดังต่อไปนี้

1. เพลง “จงบ่อย” หรือ “เพะ”
2. เพลง “ทามเลาะห์”
3. เพลง “กูม”
4. เพลง “กูมบุงดุ่น”
5. เพลง “จะมัล”
6. เพลง “ต้อกหย้า”
7. เพลง “จงบลาปรี”
8. เพลง “อันซอน”
9. เพลง “เขี้ยวเรียงอองซอง”
10. เพลง “เขี้ยวเขี้ยวเจีย”
11. เพลง “คดหย่องซอหาวเพาะ (ปิ่นฝ้าย)”
12. เพลง “ฮู้ดประเทียมทามโค็ด”

* เนื่องจากเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” เป็นเพลงที่บรรเลงซ้ำไปมา ผู้วิจัยจึงได้ใส่เครื่องหมายขึ้น ||: ————— :|| ไว้หัวห้องเพลง และท้ายห้องเพลงเพื่อให้เข้าใจว่าเพลงนี้สามารถบรรเลงย่อยไปมาได้เล็กน้อย ๆ ตามลักษณะของเพลงที่บรรเลงโดย “ปี่ห์” *

จิงเจอย

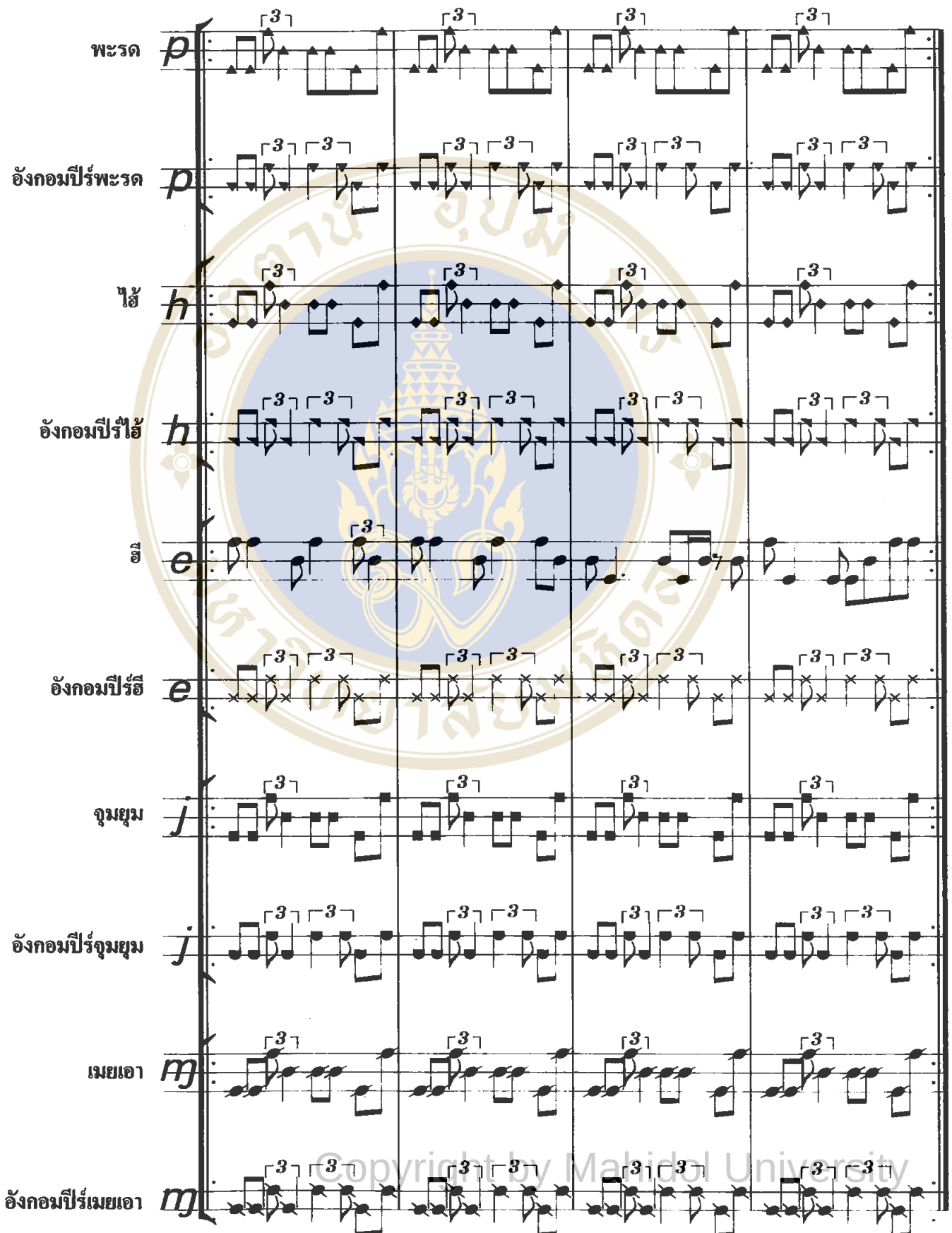
Sheet music for the piece "จิงเจอย" (Jing Jai Yai), featuring ten staves with various musical notations and Thai text labels.

The staves are labeled as follows:

- พระรด (Phra Rod)
- อังกอมปี่ระรด (Angkum Pi Ra Rod)
- ไธ (Hae)
- อังกอมปี่ไธ (Angkum Pi Hae)
- ๒๒ (22)
- อังกอมปี่อี (Angkum Pi Ee)
- จุมขุน (Jum Khun)
- อังกอมปี่จุมขุน (Angkum Pi Jum Khun)
- เมยเอา (Mai Ao)
- อังกอมปี่เมยเอา (Angkum Pi Mai Ao)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *h*, *e*, *j*, *m*). The piece is divided into measures by vertical bar lines, and the notation is written in a standard musical staff format.

ทามเลาะห์



The musical score for 'Tammaleh' consists of ten staves, each representing a different instrument or vocal part. The notation is in Thai style, using letters (p, h, e, j, m) and symbols (accents, brackets) to represent notes and rhythms. Triplet markings (3) are present above many notes. The staves are labeled as follows:

- พระด (Prad) - Staff 1, starting with a 'p' dynamic marking.
- อังกอมปี่พระด (Angkum Pi Prad) - Staff 2, starting with a 'p' dynamic marking.
- ไซ (Sai) - Staff 3, starting with an 'h' dynamic marking.
- อังกอมปี่ไซ (Angkum Pi Sai) - Staff 4, starting with an 'h' dynamic marking.
- อ (O) - Staff 5, starting with an 'e' dynamic marking.
- อังกอมปี่อ (Angkum Pi O) - Staff 6, starting with an 'e' dynamic marking.
- จุมยุม (Jum Yum) - Staff 7, starting with a 'j' dynamic marking.
- อังกอมปี่จุมยุม (Angkum Pi Jum Yum) - Staff 8, starting with a 'j' dynamic marking.
- เมยเอา (May Aua) - Staff 9, starting with an 'm' dynamic marking.
- อังกอมปี่เมยเอา (Angkum Pi May Aua) - Staff 10, starting with an 'm' dynamic marking.

A large, semi-transparent circular watermark of Mahidol University is centered over the middle of the score.

กูม

พระด *p*

อังกอมปี่พระด *p*

ไฮ *h*

อังกอมปี่ไฮ *h*

๓๑ *e*

อังกอมปี่รี *e*

จุมยุม *j*

อังกอมปี่จุมยุม *j*

เมยเอา *m*

อังกอมปี่เมยเอา *m*

Copyright by Mahidol University

กุ่มบุงตุน

The musical score for 'กุ่มบุงตุน' consists of ten staves, each representing a different instrument or vocal part. The notation is a form of traditional Thai musical notation, using letters and symbols to represent pitch and rhythm. The staves are labeled as follows:

- พระด** (Phra D): The top staff, starting with a 'p' dynamic marking.
- อังกอมปี่ระด** (Angkum Pee Ra D): The second staff, also starting with a 'p' dynamic marking.
- ไฮ** (Hoi): The third staff, starting with an 'h' dynamic marking.
- อังกอมปี่ไฮ** (Angkum Pee Hoi): The fourth staff, starting with an 'h' dynamic marking.
- อ** (O): The fifth staff, starting with an 'e' dynamic marking.
- อังกอมปี่อ** (Angkum Pee O): The sixth staff, starting with an 'e' dynamic marking.
- จุมยุม** (Jum Yum): The seventh staff, starting with a 'j' dynamic marking.
- อังกอมปี่จุมยุม** (Angkum Pee Jum Yum): The eighth staff, starting with a 'j' dynamic marking.
- เมยเอา** (Moi Ao): The ninth staff, starting with a 'm' dynamic marking.
- อังกอมปี่เมยเอา** (Angkum Pee Moi Ao): The bottom staff, starting with a 'm' dynamic marking.

A large, faint watermark of the Mahidol University seal is visible in the background of the score.

จะมัล

The musical score for 'Jamal' (จะมัล) consists of ten staves, each representing a different instrument or voice part. The notation is in Thai musical style, using various note heads and stems to indicate pitch and rhythm. The staves are labeled as follows:

- พระรด (Phra Rod) - Staff 1: Treble clef, starting with a *p* dynamic marking.
- อังกอมปี่ระรด (Angkum Pi Ra Rod) - Staff 2: Treble clef, starting with a *p* dynamic marking.
- ไซ (Sai) - Staff 3: Treble clef, starting with an *h* dynamic marking.
- อังกอมปี่ไร (Angkum Pi Rai) - Staff 4: Treble clef, starting with an *h* dynamic marking.
- อ (O) - Staff 5: Treble clef, starting with an *e* dynamic marking.
- อังกอมปี่รี (Angkum Pi Ri) - Staff 6: Treble clef, starting with an *e* dynamic marking.
- จุมยุม (Jum Yum) - Staff 7: Treble clef, starting with a *j* dynamic marking.
- อังกอมปี่จุมยุม (Angkum Pi Jum Yum) - Staff 8: Treble clef, starting with a *j* dynamic marking.
- เมยเอา (Mai Ao) - Staff 9: Treble clef, starting with an *m* dynamic marking.
- อังกอมปี่เมยเอา (Angkum Pi Mai Ao) - Staff 10: Treble clef, starting with an *m* dynamic marking.

Copyright by Mahidol University

ต็อกหย่า

The musical score for 'ต็อกหย่า' (Tok Hya) consists of ten staves, each representing a different instrument or vocal part. The notation is in Thai musical style, using various note heads, stems, and accidentals. The staves are labeled on the left as follows:

- พระรด (Phra Rod) - Staff 1, starting with a *p* dynamic marking.
- อังกอมปี่ระรด (Angkum Pi Ra Rod) - Staff 2, starting with a *p* dynamic marking.
- ไฮ (Hoi) - Staff 3, starting with an *h* dynamic marking.
- อังกอมปี่ไฮ (Angkum Pi Hoi) - Staff 4, starting with an *h* dynamic marking.
- ๒๓ (23) - Staff 5, starting with an *e* dynamic marking.
- อังกอมปี่ริ (Angkum Pi Ri) - Staff 6, starting with an *e* dynamic marking.
- จุมยุม (Jum Yum) - Staff 7, starting with a *j* dynamic marking.
- อังกอมปี่จุมยุม (Angkum Pi Jum Yum) - Staff 8, starting with a *j* dynamic marking.
- เมยเอา (Mai Ao) - Staff 9, starting with an *m* dynamic marking.
- อังกอมปี่เมยเอา (Angkum Pi Mai Ao) - Staff 10, starting with an *m* dynamic marking.

A large, semi-transparent watermark of the Mahidol University seal is centered over the score. At the bottom of the page, the text 'Copyright by Mahidol University' is printed.

องศาปี่^๗

พระด *p*

อังกอมปี่พระด *p*

ไฮ *h*

อังกอมปี่ไฮ *h*

อ *e*

อังกอมปี่อ *e*

จุมยุม *j*

อังกอมปี่จุมยุม *j*

เมยเอา *m*

อังกอมปี่เมยเอา *m*

Copyright by Mahidol University

อันซอน

ฆ้องวง *p*
 ฆ้องวงปี่ *p*
 ไซ *h*
 ฆ้องวงปี่ไซ *h*
 โธ *e*
 ฆ้องวงปี่ร้อ *e*
 จุมยุม *j*
 ฆ้องวงปี่ร้อจุมยุม *j*
 เมฆเอา *mf*
 ฆ้องวงปี่เมฆเอา *mf*

Copyright by Mahidol University

เขียนเรียงอองซอง



The musical score is written on ten staves, each with a specific label in Thai and a corresponding musical notation. The staves are arranged vertically, and the music is written in a traditional Angsong style, which is a form of Thai musical notation. The notation includes various symbols such as notes, rests, and accidentals, all written in a way that is characteristic of Angsong music. The background of the page features a large, faint watermark of the Mahidol University seal.

พระด **p**

อังกอมปี่ระด **p**

ไฮ **h**

อังกอมปี่ไฮ **h**

๒ **e**

อังกอมปี่อี **e**

จุมยุม **j**

อังกอมปี่จุมยุม **j**

เมยเอา **m**

อังกอมปี่เมยเอา **m**

Copyright by Mahidol University

เยอยเชื้องู้เจีย

พระด *p*
 อังกอมปี่พระด *p*
 ไซ *h*
 อังกอมปี่ไซ *h*
 ติ *e*
 อังกอมปี่ติ *e*
 จูมยุร *j*
 อังกอมปี่จูมยุร *j*
 เมยเอา *m*
 อังกอมปี่เมยเอา *m*

Copyright by Mahidol University

คดหยองซอห้วยพะาะ



พระด *p*
 อังกอมปี่พระด *p*
 ไซ *h*
 อังกอมปี่ไซ *h*
 อี *e*
 อังกอมปี่อี *e*
 จูมยุม *j*
 อังกอมปี่จูมยุม *j*
 เมยเอา *m*
 อังกอมปี่เมยเอา *m*

Copyright by Mahidol University

อู๊ดประเทียมทามโค๊ด

พระรด *p*

อังกอมปี่พระรด *p*

ไฮ้ *h*

อังกอมปี่ไฮ้ *h*

อ *e*

อังกอมปี่อ *e*

จุมยุม *j*

อังกอมปี่จุมยุม *j*

เมยเอา *m*

อังกอมปี่เมยเอา *m*

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก ข

ตัวอย่างโน้ตระดับเสียงของ “ปี่”

ระดับเสียงของ “ปี่” ทั้งหมดได้มาจากการบันทึกเสียงจากงานภาคสนามของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน ในวันที่ 25 - 26 กรกฎาคม พ.ศ. 2542 จากทั้ง 4 หมู่บ้าน ได้แก่ บ้านเตยกลาง บ้านเตยน้อย บ้านเตยหัวยอง และบ้านเตยกัวเหิน โดยทำการ Transcription ด้วยวิธีป้อนข้อมูลเสียง จากแถบบันทึกเสียงลงในโปรแกรมสำเร็จรูปที่ชื่อว่า Logic Audio Platinum 3.5 แล้วทำการเลือก โดยการเปรียบเทียบระดับเสียงเพื่อเลือกนำมาเป็นตัวแทนของระดับเสียง โดยการประมาณค่าของ เสียงในแต่ละชุด

ระดับเสียงของปี่

Sheet music for the Pí instrument, showing the pitch levels across nine staves. The music is written in 2/4 time and features a large watermark of Mahidol University.

The staves are labeled as follows:

- พระด
- อังกอมปี่พระด
- ไซ
- อังกอมปี่ไซ
- โธ
- อังกอมปี่โธ
- จุมยุม
- อังกอมปี่จุมยุม
- เมยเอา
- อังกอมปี่เมยเอา

The notes are written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). The notes are organized into three measures across the staves.

ภาคผนวก ก

ตารางตัวอย่างคำที่นำคำในภาษาพื้นเมืองชนเผ่าลัวะมาแปลงให้เป็นภาษาโฟเนติก (Phonetic) ในแบบ IPA (International Phonetic Alphabet)

ตารางเปรียบเทียบภาษาของชนเผ่าลัวะกับ โฟเนติก

1. ปี่หื	pi
2. โสลด	salo:d
3. ขาง	tɕha:ŋ
4. บอด้	bo:l
5. อวง	ʔu:a:ŋ
6. สล่า	sala:
7. เง๊ะ	ŋe
8. เง๊ะخاب	ŋekha:b
9. เง๊ะด๊ับ	ŋedab
10. เง๊ะไห้ว	ŋewai
11. เง๊ะมึง	ŋemɪŋ
12. เง๊ะเพลิก	ŋephlak
13. เง๊ะคั๊ด	ŋekad
14. เง๊ะฮอด	ŋehod
15. เง๊ะยวง	ŋeyu:a:n
16. เง๊ะเตา	ŋetau
17. เง๊ะคา	ŋekha:
18. เพริต	phlad
19. ควัน	khwan
20. ฮอง	ho:ŋ
21. มุย	mui

ตารางเปรียบเทียบภาษาของชนเผ่าลัวะกับ โฟเนติก (ต่อ)

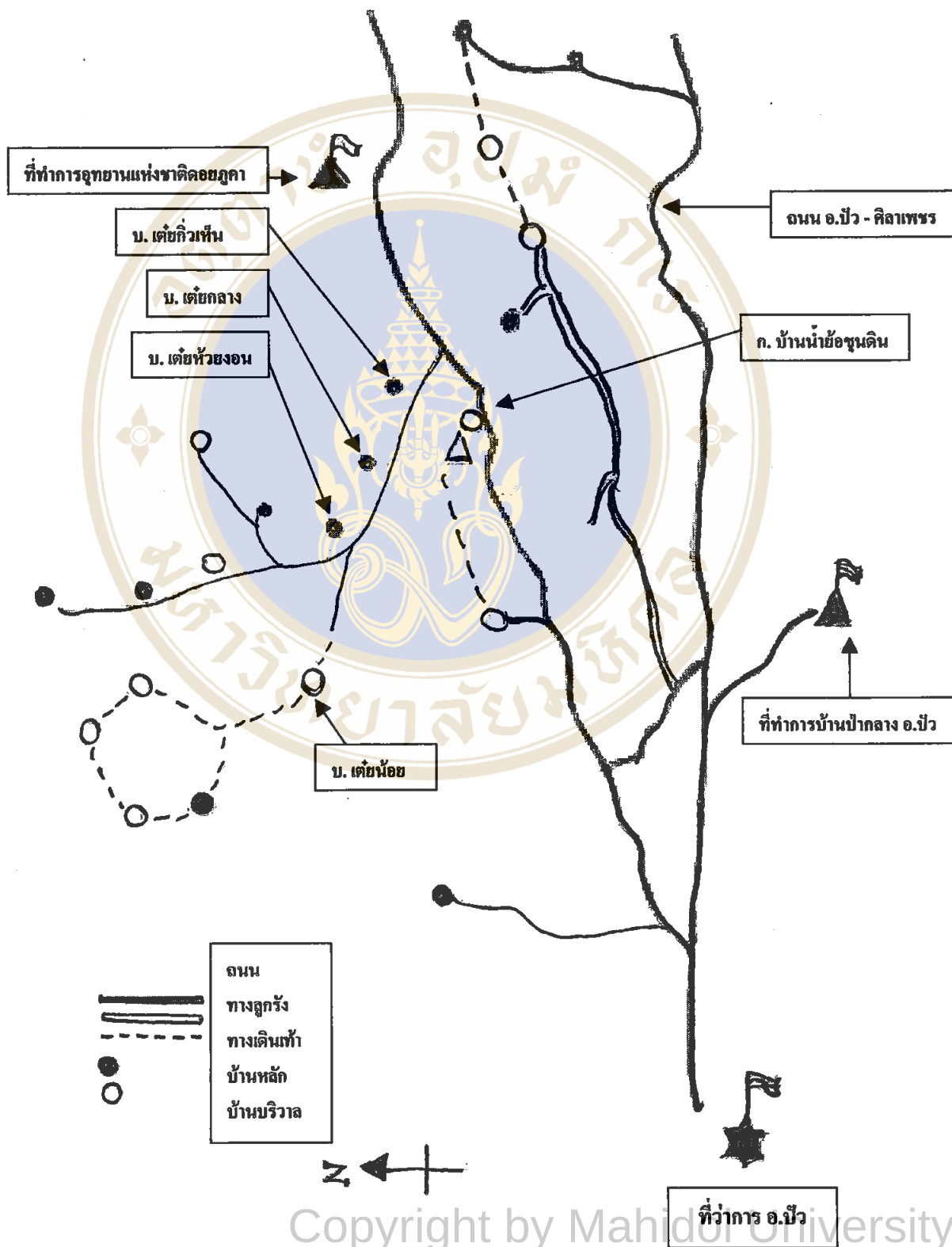
22. อังกอมปี่เมยเอา	ʔŋkʰw:mpi:məi:ʔau
23. เมยเอา	mei:ʔau
24. อังกอมปี่จุมยุม	ʔŋkʰw:mpi:tɕumyum
25. จุมยุม	tɕumyum
26. อังกอมปี่ฮี	ʔŋkʰw:mpi:hi:
27. ฮี	hi:
28. อังกอมปี่ไฮ	ʔŋkʰw:mpi:
29. ไฮ	hai
30. อังกอมปี่พะรด	ʔŋkʰw:mpi:pharod
31. พะรด	pharod
32. จงเจอย	tɕontɕəi
33. ทามเลาะห์	tha:mlɔ
34. กุม	ku:m
35. กุมบุงตุน	kumbuntun
36. จะมัล	tɕama:l
37. ต็อกหย่า	tɔkya:
38. จงฉลาปี่	tɕontɕla:pi:
39. อันซอน	ʔntɕhɔ:n
40. เขียวเรียงอองของ	khiaurianʔw:ntɕhɔ:ŋ
41. เมยเอียงจู้เจีย	yəitɕhi:a:ntɕu:tɕia
42. คดหย่องซอหวยพะ	khodyw:ŋsɔ:wa:i:phɔ
43. อู้ดประเทียมทามโลัด	ʔu:dprathi:a:mtha:mkhod

ภาคผนวก ง

พื้นที่ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ณ เขตอุทยานแห่งชาติดอยภูคา บ้านเต๋อ อำเภอปัว
จังหวัดน่าน



แผนที่แสดงพื้นที่งานวิจัยภาคสนาม บ้านเตี้ย อำเภอปัว จังหวัดน่าน



ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายธรรมบุญ จิตตรีบุตร
วัน เดือน ปีเกิด	14 สิงหาคม พ.ศ. 2518
สถานที่เกิด	479/1 ตำบลสัตหีบ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี
ประวัติการศึกษา	สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษา จากโรงเรียนอัสสัมชัญ ระยอง สำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษา จากโรงเรียนอัสสัมชัญ ศรีราชา สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี จาก สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สาขาวิชาดนตรีศึกษา

EXCLUSIVE SUMMARY

“PI” MUSIC OF THE LUA AT BAN TEUY, NAN PROVINCE.

ABSTRACT

The thesis, titled “Pi”, Music of the Lua at Ban Teuy, Nan Province, is conducted for these 3 purposes. The first purpose is to study the culture of “Lua” tribe at Ban Teuy, Nan Province. Secondly, to study the physically distinctive characteristics and sound systems of the musical instrument called “Pi”. Third, to study the musically distinguishing features of “Pi”. Ethnomusicological methodology and the qualitative approach have been employed to analyze the information gathered from a host of documents, pieces of academic works and the surveyor’s own fieldwork.

The results of the research were as follows: “Lua”, a hill tribe in Nan Province of Thailand, has a unique ceremony in which “Salode”, a traditional “Pi” musical instrument, plays a key role. Furthermore, “Salode” has a traditional significance in Lua’s way of life. “Pi”, performed by a group of musicians, is the main musical instrument for the tribesmen to express their cultural feelings.

The physical features of “Pi”: “Pi” is made of a kind of bamboo called “Mai Hea”. There are ten kinds of “Pi”. Five are Parod, Hi, He, Jumyum, Meyao each of which has 3 characteristic notes. The others which are Akkompiparod, Akkompihi, Akkompihe, Akkompijumyum and Akkompimeyao have 2 notes.

The musical characteristics of “Pi” refer to a single musical form, which means the musician plays the music repeatedly. Most of the music arrangements accompanied by “Pi” contain the same rhythmic patterns. There are 6 categories of melodic movements, which are the sustained note, serrated note, descending and ascending, ascending and descending, ascending, and descending.

INTRODUCTION

People from generation to generation created the music to fulfill their needs and lives. This music has been developed for thousands of years by people in all cultures and all parts of the world. The music of each group of people reflects their own way of life, belief, custom and tradition.

The cultures in South East Asia are ancient and varied. The music, one significant component of the culture, can be divided and used by various purposes. For example, some kinds of music have been used in the funeral. Some have been used for the wedding ceremonies. And some have been used by agricultural purposes.

Ethnic Music is regarded as an element of the culture of each ethnic group. Ethnic Music has its own beauty and worth. The musical culture of the ethnic group is not inferior to the ones of people in the western or eastern countries. However, it is regretful that the Ethnic Music is going to vanish from this earth.

Lua, a hill tribe in Nan, a province in the northern part of Thailand, has its own ethnic music, called “Lua” music. “Lua” music was created to serve its own cultural and religious belief. Actually, the “Lua” music was created by a group of people in Lua who called themselves “Mal”. And it is the “Mal” who has its own musical instrument, called “Pi”. This musical instrument is extremely important to the way of life of “Lua”.

Since “Pi”, the most important musical instrument of the ethnic group called “Lua”, has the possibility to be vanishing in the future, the researcher of this thesis would like to study the musical and physical characteristics, sound systems and cultural features of the musical instrument called “Pi”. The researcher would like to name this thesis as “Pi”, Music of the Lua at Ban Teuy, Nan Province.

OBJECTIVES

1. to study the culture of a tribe, called “Lua”
2. to study the physically distinctive characteristics and sound systems of the musical instrument, called “Pi”
3. to study musically distinguishing features of “Pi”

METHODS

The methodology of Participant – Observation has been employed to do this research. The researcher participated in all the activities held by “Lua”. And the interview can be classified into 5 principles that are as follows:

1. The informal interview of the biography and information
2. The observation of the performance, surroundings, events or occurring ceremonies
3. The participant – observation of the performance in which “Pi” is used as the musical instrument
4. The informal interview of the objectives, belief, and the processes of choosing the music used in each step of the ceremony
5. The informal interview of the events happening contemporaneously

Document Analysis

The ethnomusicological principles have been used to analyze the musical documents. The process of the analysis can be divided into 5 steps which are:

1. arrangement of contents and details
2. analyzing of the information transcribed from the tape recorder
3. choosing the sounds of “Pi” in each series to be the examples of the accurate sounds

4. arranging and examining the transcription
5. analyzing the distinguishing characteristics of the music, performed by “Pi”

The researcher then arranges and presents the results of the analyses according to the objectives. The topics used for describing are as follows:.

1. The physical features of “Pi”
 - the generally physical features of “Pi”
 - the formation of “Pi”
 - the categorizes of “Pi”
 - the sound systems of “Pi”
 - the performance of “Pi”
2. The musically distinctive characteristics of “Pi”
 - the constituent parts of “Pi” music
 - the musical form
 - the rhythm
 - the melody

Research Presentation

The researcher presents the results of the research by these purposes.

1. To study the culture of a tribe called “Lua” at Ban Teuy, Nan Province.
2. To study the physically distinctive characteristics and sound systems of the musical instrument called “Pi”.
3. To study the musically distinguishing features of “Pi”.

MATERIALS

In this thesis, the researcher gathered the information by the observation and interview of the “Lua” at Ban Teuy, Nan province. The interviewing forms can be categorized in 3 types which are as follows:

1. the interviewing form for biography data
2. the interviewing form for musical data
3. the survey of the size and the pitch of the musical instrument

In addition, the equipment used in this survey are as follows:

1. Tape recorder
2. Camera
3. Video camera
4. Monochord
5. Ruler
6. Tuner
7. Weigh Scale

SCOPE

In this thesis, the researcher circumscribes the scope of the study to analyze only the “Mal”, one group of “Lua”, living in the Doi Phuka National Park, Phuka, Pua District, Nan Province. The “Mal” lives in 4 villages which are Ban Teuy Klang, Ban Teuy Noy, Ban Teuy Huay Ngon and Ban Tuey Kiu Hen.

DISCUSSION AND CONCLUSION

The thesis, titled “Pi”, Music of the Lua at Ban Teuy, Nan Province, is conducted by these 3 purposes. The first purpose is to study the culture and society of a tribe called “Lua” at Ban Teuy, Nan Province. The second one is to study the physically

distinctive characteristics and sound systems of the musical instrument called “Pi”. And the third purpose is to study the musically distinguishing features of “Pi”.

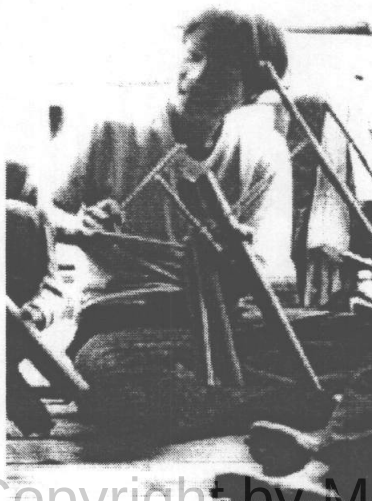
The conclusions are as follows:

1. “Lua” is one group of the tribesmen who are in Mon – Khmer subfamily. “Lua” can be divided into 2 main groups which are the “Mal” and the “Prai”. These 2 groups of people are different from each other by both the languages and beliefs. Both live in Nan, a province in the northern part of Thailand.

“Salode” is one of the most important ceremonies of the “Mal”. The purpose of this ceremony is to predict the amount of rice in each year. And “Pi” is the only one musical instrument used to accompany this ceremony.

2. “Pi”, the only musical instrument accompanying the ceremony called “Salode”, is very significant to Lua’s way of life. These are the pictures of “Pi” in each size.

The pictures of “Pi”





The models of “Pi” in each size



Parod

Akkompiparod



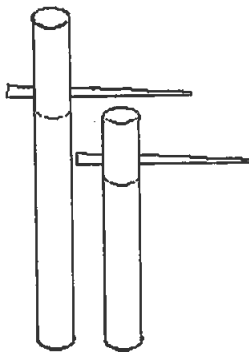
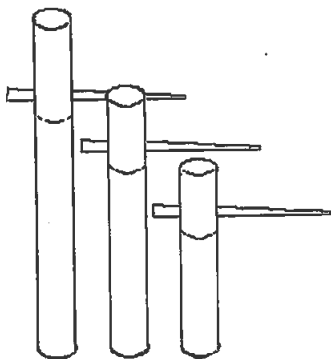
Hi

Akkompihi



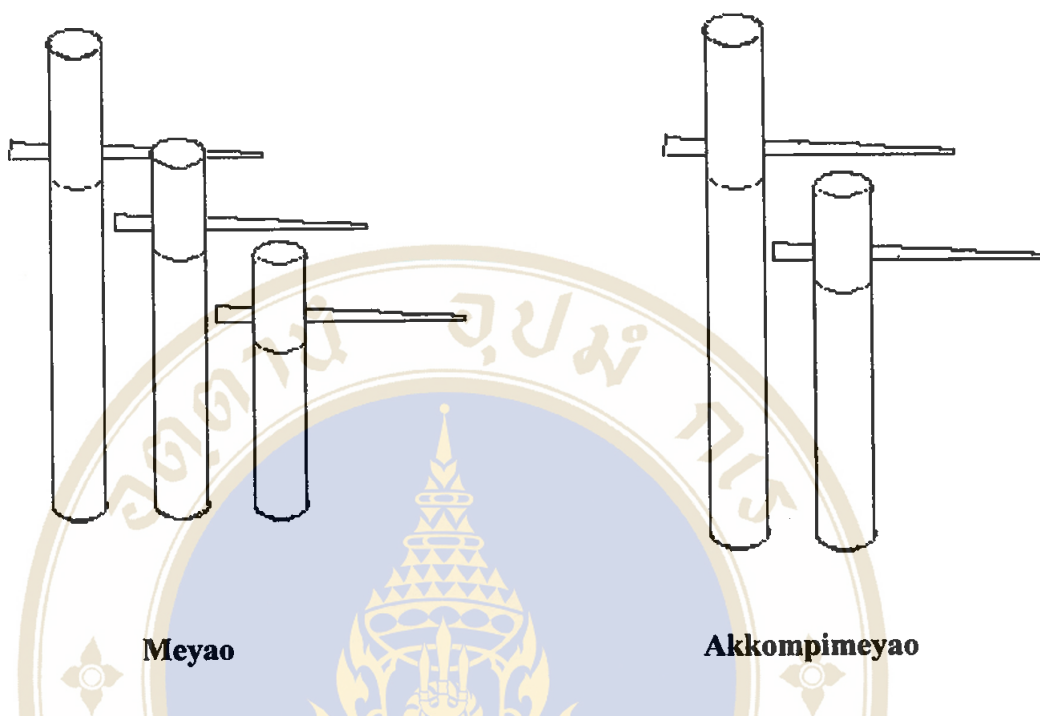
He

Akkompihe



Jumyum

Akkompijumyum



3. The musical characteristics of “Pi” refer to a single musical form, which means the musician plays the music repeatedly. Most of the music arrangements accompanied by “Pi” contain the same rhythmic patterns. There are 6 categories of melodic movements, which are the sustained note, serrated note, descending and ascending, ascending and descending, ascending, and descending.

SUGGESTION

The researcher would like to make a suggestion to the reader about the interesting points and the advantages of this research according to these topics:

1. Although the researcher of this research focuses on the study of the “Mal”, the researcher has an opinion that the “Prai” also has an uniquely musical instrument called “Pray” which is very interesting to study and examine in the future.



2. “Pi” can be an example of the cheaply musical instruments. “Pi” which is built of a kind of bamboo called “Mai Hea” costs very little to built. So it might be possible to create other kinds of musical instruments of which the sound systems are similar to “Pi” for the students in the rural areas to learn music by the better and cheaper musical instruments.

3. The music coming from the performance by “Pi” is very charming. And there are some possibilities that the materials in “Pi” music can be adapted and applied to form the innovation in musical field.

