จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทุนวิจัย
กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช

รายงานผลการวิจัย

วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคเหนือ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โดย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์

เมษายน ๒๕๔๘

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเล่มนี้สำเร็จได้ด้วยความช่วยเหลือและความกรุณาจากหน่วยงานและบุคคลต่างๆ ดังจะได้กล่าวคำขอบคุณต่อไปนี้

ขอบพระคุณเป็นอย่างสูงสำหรับการสนับสนุนทุนวิจัยของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กองทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช ที่ทำให้งานวิจัยฉบับนี้บังเกิดและเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาทางดนตรีไทยของชาติสืบไป

ขอขอบคุณสำนักวัฒนธรรมจังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยา จังหวัดน่าน จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดลำพูน จังหวัดลำปาง จังหวัดอุตรดิตถ์ จังหวัดสุโขทัย จังหวัดตาก จังหวัดกำแพงเพชร จังหวัดพิจิตร จังหวัดนครสวรรค์ จังหวัดเพชรบูรณ์ และจังหวัดพิษณุโลก ที่ได้กรุณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินดีเด่นประจำจังหวัด ครูภูมิปัญญาไทย ศิลปินอาวุโสด้านดนตรีและกรุณาให้นักวิชาการวัฒนธรรมที่ประจำอยู่ ณ สำนักวัฒนธรรมต่าง ๆ ได้ประสานงานและนำทางแก่ผู้วิจัยในการเดินทางไปสัมภาษณ์ข้อมูลกับศิลปิน

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ที่ได้ให้กำลังใจร่วมเดินทางออกเก็บข้อมูลภาคสนามกับผู้วิจัยด้วยความวิริยะ

ขอขอบคุณคุณวารุณี ฉิมะวงษ์ คุณนรัตต์ธพร หมดจด ที่ได้กรุณาประสานงานด้านต่างๆ โดยเฉพาะกับศิลปินให้กับผู้วิจัยก่อนเดินทางไปเก็บข้อมูลภาคสนามทุกครั้ง

ขอขอบคุณอาจารย์นิติ เอมโอดและอาจารย์เกษร เอมโอด อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย กรุณาประสานงานและพาผู้วิจัยเดินทางไปสัมภาษณ์ศิลปินดีเด่นของจังหวัด ๒ ท่าน

ขอขอบคุณอาจารย์ณัฐชยา นัจจนาวากุล หัวหน้าสาขาวิชาดนตรีไทย มหาวิทยาลัยนเรศวร ได้กรุณาให้ข้อมูลศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านมังคละ จังหวัดพิษณุโลก และได้ประสานงานเพื่อนำทางแก่ผู้วิจัยในการเดินทางไปเก็บข้อมูล

ขอขอบคุณนางสาววราภรณ์ เชิดชูนิสิตปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรม-ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยผู้วิจัยในการค้นคว้าข้อมูลเอกสารที่มีคุณค่าและเป็นข้อมูลสำคัญที่ทำให้งานวิจัยเล่มนี้มีความสมบูรณ์

ขอขอบคุณศิลปินทุกท่าน ที่ได้เสียสละเวลาที่มีค่ายิ่งให้ข้อมูลเนื้อหาสาระทางวัฒนธรรมดนตรีภาคเหนือได้แก่ ครูจันทร์สม สายธารา ครูคำผาย นุปิง ครูคำ กาไวย์ ครูบัวซอน ถนอมบุญ ครูหนานตุ้ย กิตติสาร ครูมานพ ยาระณะ ครูวิเทพ กันธิมา ครูปั๋น ปัญญาภู ครูก๋วน มาลา ครูอินตา (จันทร์ตา) เลาคำ ผศ.ฉรงค์ สมิทธิธรรม อาจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม ครูกำจัด รุ่งระวี ครูปี๋ สิทธิมา ครูสำเนา จันทร์จรูญ ครูประทีป สุขโสภา ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ครูคำน้อย วิชา ครูนิทัศน์ เปียงใจ ครูพยอม ประทุมวรรณโยธิน ครูพัชราภรณ์ พันธุรัตน์ธาดา ครูสุรพงษ์

สุขเกษม ครูอ้วน ขันทะวงศ์ ครูยุทธพล อุ่นตาล ครูอินสน เดือนเป็ง ครูทำนอง ดันมาดี ครูสีมา หลวงฤทธิ์ ครูพรหมเมศร์ สรรพศรี ครูสุคำ แก้วศรี ครูสินแก้ว วงศ์ ครูจุ่ม นิลคง ครูศันสนีย์ อินสาร ครูมานิตย์ สุวรรณทา ครูเปลี่ยน เดชะบุญ ครูสมชาย ชัยมินทร์ ครูสมหมาย ดวงสนิท ครูชนวัฒน์ สมุทรความ ครูคำมูล วงศ์สุภา ครูมงคล เสียงชาลี ครูสายันต์ คำทิพย์-โพธิ์ทอง ครูบุญศรี รัตนัง ครูบัวชุม จันทร์ทิพย์ ครูบุญพบ วัฒนวงศ์ ครูสมพงศ์ หิรัญโกเมนทร์ ครูอาทิตย์ โรจน์สันติ ครูศรีกุย ปันแสง ครูบรรจง ปันกาศ ครูวิรัตน์ พรหมนวล ครูถวิล จาติระดุก ครูบุญส่ง สิริฤทธิจันทร์ ครูอำนวย มหามิตร ครูแสน ฟูคำ ครูอนุรส เพชรนิล ครูวรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์ ครูเชาว์ เชื้อภักดี ครูกระทรวง สินหลักร้อย ครูประน้อม วงศ์แสนศรี สิบเอกจรูญ ลำดิ๊บเอี้ยง ครูเชิด นุ่มพรม ครูแดง อยู่พันธ์ ครูประยงค์ เพชรพงษ์ ครูสมพงษ์ โพธิ์ทอง ครูเยาว์ เพชรพงษ์ ครูกลม คำฉ่ำ ครูประเทือง สุริยวงศ์ ครูวันเพ็ญ วัดตูม พ.อ.อ.ประโยชน์ ลูกพลับ ครูเปรื่อง รุ่งเรือง ครูปรารภ สุขแสง ครูสงวน บุญมา ครูชล สีใส ครูเช็น สีใส ครูสมัย ครุฑวงศ์ ครูสมศักดิ์ สีใส และครูทองเสี่ยน สงคราม

หากประโยชน์อันใดที่เกิดจากงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบกุศลกรรมนี้แด่บูรพาจารย์ที่สืบสานวัฒนธรรมดนตรีไทยและสืบทอดมาสู่ลูกหลานไทยจนปัจจุบัน ทำให้เกิดการวิวัฒน์และพัฒนาสืบต่อกันมาอย่างยั่งยืน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เลขหมู่ จฬ
ศก 15
เลขทะเบียน 013462
วัน, เดือน, ปี 25 ม.ค. 51

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวัฒนธรรมการบรรเลง ระเบียบวิธีการบรรเลง ระดับเสียงที่ใช้ในการบรรเลง ลักษณะการประพันธ์บทเพลงและทำการรวบรวมบทเพลงในวัฒนธรรมดนตรีประจำถิ่นภาคเหนือของประเทศไทย ผลการวิจัยพบว่าวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีในพื้นถิ่นภาคเหนือมีความหลากหลาย สามารถจำแนกออกเป็นวัฒนธรรมใหญ่ ๆ ๕ ประเภท ได้แก่

๑. วัฒนธรรมการขับซอ ประกอบด้วยซอเชียงใหม่และซอน่าน

๒. วัฒนธรรมการบรรเลงวงเครื่องสายล้านนาและการดีดพิณเปี๊ยะ

๓. วัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนา

๔. วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมืองหรือวงป้าด

๕. วัฒนธรรมการบรรเลงวงดนตรีที่ประจำอยู่ ณ จังหวัดต่าง ๆ ได้แก่ วงตอยอฮอร์น จังหวัดแม่ฮ่องสอน วงมังคละ จังหวัดพิษณุโลก จังหวัดอุตรดิตถ์ วงปี่พาทย์จังหวัดตาก จังหวัดกำแพงเพชร จังหวัดนครสวรรค์ แตรวง จังหวัดพิจิตร การร้องเพลงขอทาน จังหวัดสุโขทัย วงตุ๊บเก่ง และดนตรีประกอบการเล่นแมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์

ระดับเสียงของเครื่องดนตรีและวงดนตรีสำหรับวัฒนธรรมดนตรีภาคเหนือ มิได้มีการกำหนดเป็นการเฉพาะ สามารถยืดหยุ่นหรือเล่นไปตามความถนัดได้ สำหรับวัฒนธรรมการขับซอทั้งซอเชียงใหม่และซอล่องน่าน พบกลุ่มเสียงปัญจมูล ๓ กลุ่ม ได้แก่ ท ด ร X ฟ ซ X, ด ร ม X ซ ล X และ ฟ ซ ล X ด ร X นอกจากนี้ยังพบอีกว่านักดนตรีมิได้ให้ความสำคัญกับการประสานเสียงเสมอเหมือนกับการดำเนินทำนองและการควบคุมจังหวะ

บทเพลงพื้นถิ่นภาคเหนือแบ่งออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่เพลงที่เป็นเนื้อแท้และเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์ โดยเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์สามารถแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทคือ เพลงที่นำเอาวิธีการบรรเลงแบบภาคกลางมาใช้ประกอบการบรรเลงและเพลงที่นำเอามาจากบทเพลงภาคกลางทั้งเพลงมาใช้บรรเลง

ผลการวิจัยสามารถสรุปเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยภาคเหนือ ได้ ๒ ประการได้แก่

๑. เสียงของวงดนตรีประเภทต่าง ๆ โดยส่วนใหญ่จะมีความอ่อนโยน สง่างาม อย่างดนตรีภาคอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมดนตรีประเภทใด ล้วนแสดงเอกลักษณ์และอุปนิสัยของคนในพื้นถิ่นภาคเหนือที่มีความอ่อนโยนและนุ่มนวลอย่างชัดเจน

๒. วัฒนธรรมดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา และวิถีชีวิตของชาวล้านนาอย่างแน่นแฟ้น โดยเฉพาะวัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนาที่มีความชัดเจนในเรื่องของความเชื่อเกี่ยวกับศาสนาพุทธ และวัฒนธรรมการบรรเลงทุกประเภทจะเข้าไปเกี่ยวข้องกับประเพณี วิถีชีวิตของชาวล้านนาแทบทุกประเภท

Abstract

This research aims to study the performance methods, scales, compositional methods, and collections of the melodies in the northern part of Thailand. The research findings show that the performance methods in the locality is diverse and can be divided into five aspects:

1. The music culture of Saw : Saw Chieng Mai and Saw Long Nan
2. The performing culture of Salaw Saw Seung and Pin Bhia
3. The performing culture of Lanna drumming
4. The performing culture of the folk ensemble (Wong Paat)
5. The performing cultures of the local communities: Wong Tau Yor Horn in Mae Hong Sorn Province, Wong Mangkala in Utharadit, Wong Pipaat in Kamphaengphet and Nakornsawan, Wong Trae Wong in Pichit, Phleng Koh Than Singing in Sukhothai, Wong Thup Keng, and the music accompanying Mang Thup Tao Play in Petchaboon.

The range of music in the northern part of Thailand is not fixated. It can be changed according to musicians' abilities. Regarding the music culture of Saw Chieng Mai and Saw Long Nan, both of them use the pentracentic mode known in Thai music as Thang Klang, Thang Phieng Au Bon, and Thang Chawa. The research shows that musicians did not perceive the harmony as significant as making melodic variations and melodic movements.

The musical genre in the northern music culture can be divided into two categories: the first type is Phleng Neu tae and the second is called Neu Sang Khraw. The Neu Sang Khraw can be further divided into two types. The first type only takes the performance methods from the central part of Thailand. The second type takes both the performance methods and the melodies from the central part of Thailand.

In conclusion, the identity of performing culture in the northern part of Thailand are characterized in two aspects; the sound quality of the northern music is softened. The music shows the characteristics of the people of the north showing their gentle being. The music is closely related to the way of life and Buddhism.

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ ..... ข
บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
สารบัญ ..... ฉ
บทที่ ๑ บทนำ ๑
บทที่ ๒ วัฒนธรรมการขับซอ ๑๑
๒.๑ ความหมายคำว่า "ซอ" ๑๒
๒.๒ ซอเชียงใหม่ ๑๔
๒.๓ ซอน่าน ๔๕
๒.๔ วิเคราะห์เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างซอเชียงใหม่กับซอน่าน ๖๙
๒.๕ จ๊อย ๗๗
๒.๖ ค่าว ๗๘
บทที่ ๓ วัฒนธรรมการบรรเลงวงเครื่องสายล้านนา ๘๒
๓.๑ เครื่องดนตรี ลักษณะเสียง และวิธีการบรรเลง ๘๓
๓.๒ ลักษณะการประสมวง ๙๘
๓.๓ บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ๑๐๓
๓.๓.๑ บทเพลงที่เป็นเนื้อแท้ ๑๐๕
๓.๓.๒ บทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์ ๑๑๔
๓.๔ การดีดพิณเปี๊ยะ ๑๒๖
บทที่ ๔ วัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนา ๑๓๓
๔.๑ กลองหลวง ๑๓๔
๔.๒ กลองชัยยะมงคล ๑๔๑
๔.๓ กลองสะบัดชัยโบราณ ๑๔๘
๔.๔ กลองสะบัดชัยวิวัฒนาการ ๑๕๑
๔.๕ กลองปูจา ๑๕๘
๔.๖ กลองแอว ๑๖๗
๔.๗ กลองปู่เจ่ ๑๗๑
๔.๘ กลองยาว ๑๗๓
๔.๙ กลองสิ้งหม้อง ๑๘๑
๔.๑๐ กลองมองเชิง ๑๘๓

๔.๑๑ กลองปังปัง ๑๘๖
๔.๑๒ กลองแซะ ๑๘๘
๔.๑๓ กลองดิน ๑๙๐
บทที่ ๕ วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมือง ๑๙๑
บทที่ ๖ วัฒนธรรมการบรรเลงวงดนตรีประเภทอื่น ๆ ที่ปรากฏในพื้นที่ภาคเหนือ ๒๐๙
๖.๑ วงตอยอฮอร์น จังหวัดแม่ฮ่องสอน ๒๑๐
๖.๒ วงมังคละ จังหวัดพิษณุโลก อุตรดิตถ์ ๒๒๑
๖.๓ วงปี่พาทย์จังหวัดตาก กำแพงเพชร นครสวรรค์ ๒๓๔
๖.๔ แตรวงจังหวัดพิจิตร ๒๓๕
๖.๕ การร้องเพลงขอทานจังหวัดสุโขทัย ๒๓๗
๖.๖ วงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์ ๒๔๒
๖.๗ ดนตรีประกอบการเล่นแมงดับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ๒๕๐
บทที่ ๗ สรุปและเสนอแนะ ๒๕๕
บรรณานุกรม ๒๗๐

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีไทยเป็นศิลปะประจำชาติไทยแขนงหนึ่งที่มีความสำคัญ และสามารถสร้างความสะเทือนใจ เป็นผลที่เกิดขึ้นจากการจินตนาการที่มีต่อธรรมชาติและสิ่งที่มากระทบตัวเรา บทเพลงประจำถิ่นของภาคต่างๆ ของประเทศไทยก็เช่นเดียวกัน เป็นงานที่ได้รับรังสรรค์ด้วยบุคคลในชุมชนนั้น ๆ และมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่

ดนตรีไทยประจำถิ่นภาคเหนือเป็นดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะ มีเอกลักษณ์ไปตามสภาพสังคม ขนบธรรมเนียมและประเพณีของท้องถิ่นเช่นเดียวกับภาคอื่นๆ วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีมีความหลากหลาย กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมซึ่งเป็นวัฒนธรรมใหญ่ของพื้นที่เป็นที่รู้จักกันในนาม "กลุ่มวัฒนธรรมล้านนา" โดยเฉพาะภูมิปัญญาด้านการขับซอ วัฒนธรรมดังกล่าวสามารถแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มแรกได้แก่กลุ่มวัฒนธรรมล้านนาตะวันออก ประกอบด้วยจังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยาและจังหวัดน่าน กลุ่มที่สองได้แก่กลุ่มวัฒนธรรมล้านนาตะวันตก ประกอบด้วย จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำพูน จังหวัดลำปางและจังหวัดแม่ฮ่องสอน

นอกจากกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาทั้งสองกลุ่มแล้ว วัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่นภาคเหนือยังมีวัฒนธรรมการบรรเลงประเภทต่าง ๆ ที่มีความหลากหลายและเป็นเอกลักษณ์ไปตามจังหวัดต่างๆ ซึ่งมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันและต้องกล่าวอธิบายโดยละเอียดด้วยเช่นกัน

บทบาทและหน้าที่ของวัฒนธรรมการบรรเลงบทเพลงไทยประจำถิ่นภาคเหนือ มีบทบาทและหน้าที่ ๓ ลักษณะได้แก่ การบรรเลงดนตรีล้วน การบรรเลงดนตรีประกอบการขับซอ และการบรรเลงดนตรีประกอบการฟ้อน และทุกบทบาทหน้าที่มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ประเพณีและวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นทั้งสิ้น

การบรรเลงดนตรีล้วน เริ่มปรากฏมาแต่อดีต โดยเริ่มต้นจากการที่ชายหนุ่มถือเครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงแอ่วสาวหรือจีบสาว โดยจะถือเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว ต่อมามีการรวมเป็นวงบรรเลงร่วมกัน ได้แก่การรวมสะล้อ ซึง กลอง ฉาบ นอกจากบรรเลงแอ่วสาวแล้ว ยังบรรเลงงานรื่นเริงเฉลิมฉลอง งานประเพณีและบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ

การบรรเลงประกอบการขับซอ เป็นการบรรเลงประกอบการขับร้องตามเนื้อหาหรือเรื่องราวต่าง ๆ ทั้งที่เป็นวรรณกรรม ศีลธรรม และอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเพณี ประวัติความเป็นมาของท้องถิ่น สำหรับดนตรีประกอบการขับซอมีความแตกต่างกันระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาตะวันออกกับล้านนาตะวันตก

การบรรเลงประกอบการฟ้อน เป็นการบรรเลงประกอบฟ้อนเมืองต่าง ๆ ดนตรีประกอบการฟ้อนแบ่งออกเป็น ๓ ลักษณะ

๑. การฟ้อนที่เกี่ยวข้องกับวัด เช่น การแห่ครัวทาน งานปอยต่าง ๆ จะใช้กลองประกอบกับฉาบ โหม่ง

๒. การฟ้อนเพื่อความรื่นเริงในงานเฉลิมฉลองจะใช้วงดนตรีสะล้อ ซึง ขลุ่ย กลองปั่งปิ้งบรรเลงประกอบ เช่น ฟ้อนสาวไหม เป็นต้น

๓. การฟ้อนที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องผีสางเทวดา ได้แก่การฟ้อนผี จะใช้วงป๊าดหรือวงปี่พาทย์พื้นเมืองประกอบการฟ้อน นอกจากใช้วงดนตรีดังกล่าวประกอบการฟ้อนผีแล้วยังใช้ประกอบการฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาด้วย

การบรรเลงดนตรีไทยภาคเหนือ นอกเหนือจากวัฒนธรรมด้านการขับซอ การตีกลองพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ ของกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาแล้ว วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีกลุ่มอื่น ๆ ก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน ด้วยความสำคัญและเพื่อความเข้าใจที่ชัดเจน แสดงภาพลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีไทยพื้นถิ่นภาคเหนืออย่างครอบคลุมและมีความกว้างขวางเพื่อแสดงให้เห็นภาพรวมได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ในการดำเนินการวิจัยฉบับนี้ จะได้แสดงวัฒนธรรมการบรรเลงซอซึ่งปรากฏอยู่ ๒ ลักษณะ ได้แก่ซอเชียงใหม่และซอน่าน นอกจากนี้ยังจะได้นำเสนอวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีโบราณถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญชิ้นหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีไทยพื้นถิ่นของภาคเหนือ และจะได้ทำการนำเสนอวิธีการบรรเลงดนตรีล้วนได้แก่ วงสะล้อ -ซอ ซึงตลอดจนบทเพลงทั้งที่เป็นเนื้อแท้และเนื้อสังเคราะห์ ประเภทของกลองที่ปรากฏในพื้นถิ่นล้านนาพร้อมด้วยวิธีการบรรเลง วงปี่พาทย์พื้นเมืองหรือวงป๊าด

นอกจากนี้งานวิจัยฉบับนี้จะได้นำเสนอวัฒนธรรมการบรรเลงวงดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดต่าง ๆ จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามทั้ง ๑๖ จังหวัดภาคเหนือ ได้แก่วงตอยอฮอร์น จังหวัดแม่ฮ่องสอน วงมังคละจังหวัดพิษณุโลกและจังหวัดอุตรดิตถ์ วงปี่พาทย์แบบภาคกลางปรากฏที่จังหวัดตาก จังหวัดกำแพงเพชรและจังหวัดนครสวรรค์ แตรวงที่ปรากฏแพร่หลาย ณ จังหวัดพิจิตร การร้องเพลงขอทานของจังหวัดสุโขทัย วงตุ๊บเก่งและดนตรีประกอบการเล่นแมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์ เพื่อเป็นประโยชน์สำหรับการศึกษาค้นคว้าแก่ผู้ที่สนใจต่อไป

ทฤษฎีและสมมติฐาน

ทฤษฎี สมมติฐานและกรอบความคิดในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ตั้งอยู่บนระบบความคิดพื้นฐานของมนุษย์ที่เป็นระบบเฉพาะในแต่ละวัฒนธรรม เพราะระบบความคิดเป็นธรรมชาติอย่างหนึ่งในแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึกและจินตนาการ ที่ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นเสียงดนตรีนั้น ถึงแม้จะมีลักษณะร่วมที่คล้ายๆ กันเป็นภาษาสากล ที่ทำให้คนในสังคมต่างกันสามารถเข้าใจซึ่งกันและกันโดยใช้เสียงดนตรีเป็นสื่อได้ในระดับหนึ่ง แต่ความแตกต่างเรื่ององค์ประกอบของดนตรี เช่น บันไดเสียง ลักษณะเสียง ตลอดจนระเบียบวิธีการบรรเลงเป็นเอกลักษณ์ในถิ่นนั้นและถือเป็นวัฒนธรรมที่มีการสืบทอดต่อกันมาจากบรรพบุรุษ เมื่อโลกมีการเปลี่ยนแปลงไป

วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีอาจเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสโลกาภิวัฒน์ หากปราศจากการเก็บรวบรวมข้อมูลด้านวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยทุกท้องที่ของชาติแล้ว อาจทำให้วัฒนธรรมด้านนี้ถูกกลืนหายไปกับกระแสความเปลี่ยนแปลงและการแพร่กระจายเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตก

งานวิจัยฉบับนี้ จะเป็นการศึกษาข้อมูลด้านกลุ่มวัฒนธรรมทางดนตรีที่ปรากฏ ระบบเสียง ระเบียบวิธีการบรรเลง โอกาสที่ใช้ในการแสดง รวมถึงบริบทที่มีความเกี่ยวข้องของวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยภาคเหนือ เพื่อเป็นข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าแก่คนในชุมชนและเป็นแหล่งอ้างอิงเพื่อสืบต่อองค์ความรู้ อนุรักษ์และเผยแพร่ภูมิปัญญาไทยให้ปรากฏต่อไป ทั้งนี้เพื่อป้องกันการเกิดช่องว่างทางวัฒนธรรม ซึ่งหมายถึงการขาดการสืบต่อทางวัฒนธรรม อาจก่อให้เกิดความไม่เข้าใจระหว่างคนรุ่นหนึ่งกับคนอีกรุ่นหนึ่ง และเมื่อวัฒนธรรมอ่อนล้าก็จะถูกแทรกแซงด้วยวัฒนธรรมที่แข็งแรงกว่าโดยง่าย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เพลงพื้นบ้านของท้องถิ่นภาคเหนือในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน น่าน แพร่และพะเยา โดย อรายัน เลาสัตย์ มีวัตถุประสงค์เพื่อที่จะศึกษาสาเหตุของการขาดช่วงทางวัฒนธรรมเพลงพื้นเมืองในท้องถิ่นภาคเหนือ และศึกษาเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ว่าสามารถนำมาเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ได้อย่างไร ผลการวิจัยพบว่าเพลงพื้นบ้านปัจจุบันร้องกันแต่ในหมู่คนรุ่นเก่า ขาดตัวกลางสนับสนุน เพลงพื้นบ้านขาดการส่งเสริมและเผยแพร่ คุณค่าเพลงพื้นบ้านทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์สะท้อนความรู้สึกนึกคิดของบุคคล และสะท้อนอาชีพ ความเป็นอยู่

กระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชนกับการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านเพื่อปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรมและลักษณะนิสัยของเยาวชน กรณีศึกษาชุมชนบ้านร่องจ้า และชุมชนบ้านทุ่งหลวง อำเภอดอกคำใต้ จังหวัดพะเยา โดยกรรณิการ์ ไชยลังกาและคณะ
มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อสำรวจและจัดระบบข้อมูลของผู้ปกครอง ครู เด็กนักเรียนและปราชญ์ชาวบ้านในการส่งเสริมและสนับสนุนให้นักเรียนได้พัฒนาคุณธรรม จริยธรรม องค์ความรู้ เทคนิคและวิธีการสืบทอดดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้าน ผลการวิจัยพบว่าองค์ความรู้ที่จะสามารถพัฒนาคุณธรรมจริยธรรมได้นั้นมีอยู่ด้วยกัน ๓ ประการได้แก่ พิธีกรรม ดนตรีพื้นบ้านและวรรณกรรมท้องถิ่น สำหรับแนวทางการพัฒนาต้องอาศัยความร่วมมือจากทุกฝ่าย

ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา โดยรุจพร ประชาเดชสุวัฒน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภูมิปัญญาชาวบ้านเกี่ยวกับเพลงและดนตรีพื้นบ้านล้านนากับสิบสองปันนาในแง่ของการเปรียบเทียบความคล้ายคลึงและความแตกต่าง ผลการวิจัยพบว่าลักษณะของเพลงและดนตรีมีความคล้ายคลึงกัน เพลงและดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของสังคมในเรื่องความเชื่อเรื่องผี เป็นมหรสพของเจ้านายชั้นสูง เป็นตัวเชื่อมโยงระหว่างหนุ่มสาว เครื่องดนตรี

มีความเหมือนกันทุกประการ เพลงและดนตรีพื้นบ้านที่อยู่ในบทบาทของมหรสพและการแอ่วสาว ได้กลายมาเป็นการนำเอาเครื่องดนตรีหลายชนิดมารวมกันเล่นเป็นวงเรียกว่าวงพื้นเมือง ประกอบด้วยซึง สะล้อ กลองและฉาบ บางครั้งก็มีคีย์บอร์ดหรือกลองชุดเข้าร่วมบรรเลงด้วย

วิเคราะห์เพลงที่มีบทพูดของบุญศรี รัตนัง โดยวิลักษณ์ ศรีป่าซาง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและพิจารณารูปแบบเนื้อหาของวรรณกรรมล้านนา ผลการวิจัยพบว่าเพลงที่มีบทพูดของบุญศรี รัตนังแยกเนื้อเพลงออกเป็น ๔ กลุ่ม ได้แก่ เหล้าในเพลง (ขี้เหล้า) ปัญหาครอบครัวในเพลง อบายมุขในเพลงและปัญหาหลากเรื่องหลายรส เนื้อเพลงสะท้อนภาพสังคมล้านนาบางส่วนโดยนำปัญหารุนแรงมาพูดให้เป็นเรื่องตลก

ซึง ๖ สาย ตำบลทุ่งกว๋าว อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง โดยศรชัย เต็งรัตน์ล้อม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทซึง ๖ สายในบริบทสังคมชุมชนเดี่ยว ตำบลทุ่งกว๋าว อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง ศึกษาภูมิปัญญาการผลิตและระเบียบวิธีการบรรเลงซึง ๖ สาย ผลการวิจัยพบว่าซึง ๖ สายมีผู้ผลิตคนเดียวคือครูเหนี่ยม ลือหาร ภูมิปัญญาการผลิตเกิดขึ้นจากความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้านอย่างแท้จริง โดยสร้างสรรค์มานับร้อยปี ระเบียบวิธีการบรรเลงพบท่านั่ง ๕ ท่า มีการจัดรูปแบบวงดนตรี ๓ รูปแบบ

เพลงเด็กเมืองแพร่ โดยกมล การกุศล มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมเพลงเด็กในจังหวัดแพร่ จำแนกประเภทของเพลงเด็กและศึกษาวิเคราะห์เนื้อหาเพลงเด็กในด้านสภาพสังคม ชีวิตความเป็นอยู่ สภาพภูมิศาสตร์ท้องถิ่นและคุณค่าทางอารมณ์ ผลการวิจัยพบว่าเพลงเด็กเมืองแพร่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมและชีวิตความเป็นอยู่ของชาวแพร่ด้านอาชีพ อาหารการกิน สุขภาพอนามัย การเลี้ยงดูและสั่งสอนอบรมเด็ก นอกจากนี้ยังชี้ให้เห็นสภาพภูมิศาสตร์ของเมืองแพร่และกล่าวถึงปรากฏการณ์ธรรมชาติเช่น เดือนหงาย ฝนตก น้ำท่วม ในด้านคุณค่าทางอารมณ์ ให้คุณค่าทางด้านความรัก อารมณ์กดดัน อารมณ์ขัน และประชดประชันกระทบกระเทียบ

ดนตรีพื้นบ้านไทย โดยประทีป นักปี่ มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมดนตรีพื้นบ้านไทยแบบกว้าง ๆ เนื้อหาประกอบด้วย ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ ภาคอีสานและภาคใต้ เพื่อใช้สอนนักศึกษากลุ่มวิชาเลือกของวิชาโทดุริยางคศาสตร์ ระดับปริญญาตรี มหาวิทยาลัยนเรศวร

การศึกษาภาพสะท้อนสังคมล้านนาและคุณค่าเชิงวรรณศิลป์จากบทเพลงจรัล มโนเพ็ชร โดยอรชร เรือนคำ มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อศึกษาภาพสะท้อนสังคมล้านนาหรือสังคมภาคเหนือตอนบนจากบทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร และวิเคราะห์เพื่อประเมินคุณค่าเชิงวรรณศิลป์ในบทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร ผลการวิจัยพบว่าบทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร แบ่งออกเป็น ๓ ประเภทได้แก่บทเพลงพรรณนา บทเพลงเล่าเรื่องและบทเพลงสะท้อนสังคม โดยจรัล มโนเพ็ชรมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ การนำเสนอมีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น เสนอเพลงที่ประณีตในการสร้างความเร้าอารมณ์ด้วยภาษาและกลวิธีอันละเมียดละไมและมีความกล้าหาญที่จะนำเสนอบทเพลงโดยใช้ภาษาถิ่นล้านนา

การศึกษาภาพสะท้อนสังคมจังหวัดพิษณุโลกและคุณค่าเชิงวรรณศิลป์จากบทเพลงพื้นบ้าน โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์เสน่หา บุณยรักษ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมเพลงพื้นบ้านจังหวัดพิษณุโลก วิเคราะห์ความหมาย คุณค่าเพลงพื้นบ้าน ศึกษาการสะท้อนสภาพสังคม วิถีชีวิต ค่านิยม ความเชื่อ เศรษฐกิจและวัฒนธรรมประเพณีที่ปรากฏในเนื้อหาเพลงพื้นบ้าน วิเคราะห์คุณค่าเชิงวรรณศิลป์และนำผลการวิเคราะห์ไปใช้กับการดำเนินกิจกรรมทางสังคมของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องได้แก่บุคลากรทางการศึกษา ศาสนา วัฒนธรรมและองค์การบริหารส่วนท้องถิ่น ผลการวิจัยพบว่าสังคมจังหวัดพิษณุโลกเป็นสังคมเกษตรกรรมแบบพึ่งตนเองและพึ่งธรรมชาติ ผูกพันในศาสนาและเคร่งครัดในธรรมเนียมนิยม มีการละเล่นพื้นบ้านทั้งของเด็กและผู้ใหญ่ คุณค่าเชิงวรรณศิลป์พบว่ามีบทเพลงพื้นบ้านที่ประกอบด้วยภาษา มีวรรณศิลป์ซึ่งใช้กลวิธีอุปมาอุปลักษณ์ เทียบฉายา การเล่นคำเล่นอักษร การใช้คำเลียนเสียงธรรมชาติและใช้กวีโวหารเฉพาะตน

วัฒนธรรมของหมู่บ้านในชนบท จังหวัดพิษณุโลก : ศึกษาเฉพาะประเพณีความเชื่อ และการละเล่นของหมู่บ้านไผ่ขอน้ำ อำเภอพรหมพิราม จังหวัดพิษณุโลก โดยวัชราภร คดคง วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพทั่วไปของหมู่บ้านไผ่ขอน้ำด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ สังคมและศิลปหัตถกรรม ศึกษาวัฒนธรรม ประเพณีและเปรียบเทียบการปฏิบัติทางวัฒนธรรมจำแนกตามตัวแปรอายุของหัวหน้าครอบครัว ผลการวิจัยพบว่าหมู่บ้านดังกล่าวเป็นหมู่บ้านเก่าแก่ การปฏิบัติทางวัฒนธรรมด้านประเพณียังคงปฏิบัติอยู่แต่มีการเปลี่ยนแปลง

การละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดพิษณุโลก โดยพูนพงษ์ งามเกษมและคณะ วัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อศึกษาหาความรู้เรื่องรูปแบบ วิธีเล่นและจัดหมวดหมู่การละเล่นพื้นบ้าน ศึกษาคุณค่าของการละเล่นของจังหวัดพิษณุโลก ผลการวิจัยพบว่ามีการละเล่นที่เล่นตามเทศกาล ๕๐ ชนิด ไม่จำกัดโอกาสเทศกาล ๑๖ ชนิดและเล่นทั้งเทศกาลและโอกาส ๕ ชนิด

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑.๒.๑ เพื่อศึกษาวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยประจำถิ่นภาคเหนือ

๑.๒.๒ เพื่อศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงดนตรีไทยประจำถิ่นภาคเหนือ

๑.๒.๓ เพื่อศึกษาระดับเสียง และลักษณะการประพันธ์บทเพลงประจำถิ่นภาคเหนือ

๑.๒.๔ เพื่อศึกษาและรวบรวมบทเพลงประจำถิ่นภาคเหนืออย่างเป็นรูปธรรม

๑.๓ ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาวัฒนธรรมวิธีการบรรเลงตลอดจนระเบียบวิธีการบรรเลงดนตรีไทยภาคเหนือ ได้แก่ วงสะล้อซอซึง วงดนตรีปี่พาทย์พื้นเมือง วงกลองสะบัดชัย วงกลองปูจาและวงดนตรีอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยศึกษาจังหวัดหลักได้แก่ เชียงใหม่ เชียงราย ลำปาง น่าน และจังหวัดอื่นๆ เป็นจังหวัดรอง รวมทั้งสิ้น ๑๖ จังหวัด โดยมีเกณฑ์การกำหนดจังหวัดทั้ง ๑๖ จังหวัดเป็นพื้นที่ของภาคเหนือ โดยแบ่งจากลักษณะทางวัฒนธรรมดนตรีที่ปรากฏ ซึ่งกำหนดให้จังหวัดนครสวรรค์เป็น

จังหวัดล่างสุดของภาคเหนือและนับจังหวัดอุทัยธานีซึ่งมีวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีที่มีความชัดเจนว่าเป็นลักษณะทางภาคกลางเป็นจังหวัดที่อยู่ในพื้นที่ของภาคกลาง

เมื่อผู้วิจัยได้ตั้งสมมติฐานในการเก็บข้อมูลจำนวน ๔ จังหวัดหลักตามที่ได้แถลงมาข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยเริ่มออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าการเดินทางเก็บข้อมูลเพียงจังหวัดหลักทั้ง ๔ จังหวัดตามที่ได้ตั้งสมมติฐานไว้ไม่เพียงพอสำหรับความสมบูรณ์ของงานวิจัย ซึ่งระบุหัวข้องานวิจัยว่า "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคเหนือ" ผู้วิจัยจึงได้ออกเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดทางภาคเหนือที่เหลืออีก ๑๒ จังหวัดเพิ่มเติม ซึ่งมีความสำคัญและเป็นข้อมูลที่มีคุณค่าอย่างยิ่ง ทำให้สามารถแสดงภาพรวมวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคเหนือ และยังผลให้งานวิจัยฉบับนี้เกิดความสมบูรณ์มากที่สุด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและเป็นข้อมูลที่สำคัญสำหรับนักวิชาการได้ทำการสืบค้นข้อมูลต่อไปในอนาคต

๑.๔ วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยดังนี้

๑.๔.๑ รวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง

จากห้องสมุด หอสมุด สำนักวิทยบริการ สำนักวัฒนธรรมจังหวัด ดังนี้

- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง
- สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง
- หอสมุดแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่
- ห้องสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
- ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
- หอสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดแพร่
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดพะเยา
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดน่าน
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดแม่ฮ่องสอน
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดลำพูน
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดลำปาง
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดอุตรดิตถ์
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดสุโขทัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดตาก
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดกำแพงเพชร
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดพิจิตร
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดนครสวรรค์
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดพิษณุโลก
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบูรณ์

๑.๔.๒ **สัมภาษณ์ศิลปิน**

ผู้วิจัยสัมภาษณ์ศิลปินในจังหวัดพื้นที่ภาคเหนือจำนวนทั้งสิ้น ๗๔ ท่าน ได้ประสานงานกับสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัด กระทรวงวัฒนธรรม ๑๖ จังหวัดเพื่อขอรายชื่อ และคัดเลือกศิลปินที่จะทำการสัมภาษณ์ โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกบุคคลดังต่อไปนี้

- ดำรงตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ ด้านการบรรเลงดนตรีหรือขับซอ
- ดำรงตำแหน่งศิลปินดีเด่นจังหวัด ด้านการบรรเลงดนตรีหรือขับซอ
- ดำรงตำแหน่งครูภูมิปัญญาไทย ด้านการบรรเลงดนตรีหรือขับซอ

หากศิลปินไม่ดำรงตำแหน่งใด ๆ เนื่องจากบางจังหวัดไม่มีการมอบตำแหน่งศิลปินดีเด่นประจำจังหวัด ผู้วิจัยคัดเลือกศิลปินที่มีชื่อเสียงและมีความอาวุโสของจังหวัด โดยการรับรองและคำแนะนำจากสำนักวัฒนธรรมจังหวัดซึ่งมีฐานข้อมูลรวบรวมและดูแลศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านต่างๆ ในพื้นที่ของสำนักงาน ตามนโยบายและภาระหน้าที่ของกระทรวงวัฒนธรรม ดังมีรายนามศิลปินที่ได้ทำการสัมภาษณ์ทั้งสิ้น ๗๔ ท่านต่อไปนี้

- ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ศิลปินดีเด่นจังหวัดแพร่
- ครูพยอม ประทุมวรรณโยธิน ศิลปินช่างซอหญิง จังหวัดแพร่
- ครูพัชราภรณ์ พันธุรัตน์ธาดา อาจารย์ประจำศูนย์วัฒนธรรม โรงเรียนนารีรัตน์ จังหวัดแพร่
- ครูหนานตุ้ย กิตติสาร ศิลปินดีเด่น จังหวัดพะเยา
- ครูสุรพงษ์ สุขเกษม ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดพะเยา
- ครูคำน้อย วิชา ศิลปินช่างซอหญิง จังหวัดพะเยา
- ครูอ้วน ขันทะวงศ์ ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดพะเยา
- ครูยุทธพล อุ่นตาล ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดพะเยา
- ครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ จังหวัดน่าน
- ครูก๋วน มาลา ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดน่าน
- ครูปั๋น ปัญญาภู ศิลปินดีเด่น จังหวัดน่าน
- ครูนิทัศน์ เปียงใจ ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดน่าน
- ครูอินสน เดือนเป็ง ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดน่าน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ครูทำนอง ตันมาดี	ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดน่าน
- ครูสีมา หลวงฤทธิ์	ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดน่าน
- ครูพรหมเมศร์ สรรพศรี	ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดเชียงราย
- ครูสุคำ แก้วศรี	ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงราย
- ครูสินแก้ว วงศ์	ศิลปินดีเด่น จังหวัดเชียงราย
- ครูจุ่ม นิลคง	ศิลปินดีเด่น จังหวัดเชียงราย
- ครูศันสนีย์ อินสาร	ศิลปินดีเด่น จังหวัดเชียงราย
- ครูมานิตย์ สุวรรณทา	ศิลปินกลองสะบัดชัย จังหวัดเชียงราย
- ครูเปลื่อน เดชะบุญ	ศิลปินดีเด่น จังหวัดเชียงราย
- ครูสมชาย ชัยมินทร์	ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดเชียงราย
- ครูสมหมาย ดวงสนิท	ศิลปินดีเด่น จังหวัดเชียงราย
- ครูชนวัฒน์ สมุทรความ	ศิลปินกลองปูจา จังหวัดเชียงราย
- ครูคำมูล วงศ์สุภา	ศิลปินกลองปูจา จังหวัดเชียงราย
- ครูจันทร์สม สายธารา	ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. ๒๕๓๔ จังหวัดเชียงใหม่
- ครูบัวซอน ถนอมบุญ	ศิลปินดีเด่นระดับชาติ ภาคเหนือ จังหวัดเชียงใหม่
- ครูอินตา (จันทร์ตา) เลาคำ	ศิลปินดีเด่น จังหวัดเชียงใหม่
- ครูมงคล เสียงชาลี	ศิลปินกลองชัยยะมงคล จังหวัดเชียงใหม่
- ครูสายันต์ คำทิพย์โพธิ์ทอง	ศิลปินดีเด่น จังหวัดเชียงใหม่
- ครูบุญศรี รัตนัง	ศิลปินดีเด่น จังหวัดเชียงใหม่
- ครูบัวชุม จันทร์ทิพย์	ศิลปินรางวัลดีเด่นประเภทสื่อพื้นบ้าน ภาคเหนือ จังหวัดเชียงใหม่
- ครูมานพ ยาระณะ	ศิลปินอาวุโสด้านกลองชัยยะมงคล จังหวัดเชียงใหม่
- ครูวิเทพ กันธิมา	ครูภูมิปัญญาไทย ศิลปินเพชรล้านนาไทย จังหวัดเชียงใหม่
- ครูคำ กาไวย์	ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. ๒๕๓๕ จังหวัดเชียงใหม่
- ครูบุญพบ วัฒนวงศ์	ศิลปินดีเด่น จังหวัดแม่ฮ่องสอน
- ครูสมพงศ์ หิรัญโกเมนทร์	ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดแม่ฮ่องสอน
- ครูอาทิตย์ โรจน์สันติ	ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดแม่ฮ่องสอน
- ครูศรีกุย ปันแสง	ศิลปินดีเด่น จังหวัดลำพูน
- ครูบรรจง ปันกาศ	ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดลำพูน
- ครูวิรัตน์ พรหมนวล	ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดลำพูน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ครูปี่ สิทธิมา	ศิลปินด้านเครื่องหนัง จังหวัดลำพูน
- ครูถวิล จาติระดุก	ศิลปินกลองหลวง จังหวัดลำพูน
- ครูบุญส่ง สิริฤทธิจันทร์	ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดลำปาง
- ครูอำนวย มหามิตร	ศิลปินวงปี่พาทย์พื้นเมือง จังหวัดลำปาง
- ครูแสน ฟูคำ	ศิลปินอาวุโส กลองปูจา จังหวัดลำปาง
- ครูอนุรส เพชรนิล	ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดลำปาง
- ผศ.ณรงค์ สมิทธิธรรม	ข้าราชการบำนาญโปรแกรมดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง จังหวัดลำปาง
- ครูวรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์	ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดลำปาง
- ครูเชาว์ เชื้อภักดี	ศิลปินดีเด่น จังหวัดอุตรดิตถ์
- ครูกระทรวง สินหลักร้อย	ศิลปินอาวุโส จังหวัดอุตรดิตถ์
- ครูประน้อม วงศ์แสนศรี	ศิลปินซอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์
- ครูสำเนา จันทร์จรูญ	ศิลปินดีเด่น จังหวัดสุโขทัย
- ครูประทีป สุขโสภา	ศิลปินดีเด่น จังหวัดสุโขทัย
- ครูกำจัด รุ่งระวี	ศิลปินดีเด่น จังหวัดตาก
- ครูสิบเอกจรูญ ลำดิบเอี้ยง	ศิลปินดนตรีพื้นบ้านเหนือ จังหวัดตาก
- ครูเชิด นุ่มพรม	ศิลปินอาวุโส จังหวัดกำแพงเพชร
- ครูแดง อยู่พันธ์	ศิลปินอาวุโส จังหวัดกำแพงเพชร
- ครูประยงค์ เพชรพงษ์	ศิลปินอาวุโส จังหวัดพิจิตร
- ครูสมพงษ์ โพธิ์ทอง	ศิลปินวงกลองยาว จังหวัดพิจิตร
- ครูเยาว์ เพชรพงษ์	ศิลปินอาวุโส จังหวัดพิจิตร
- ครูกลม คำฉ่ำ	ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดพิจิตร
- ครูประเทือง สุริยวงศ์	ศิลปิน คนดีเมืองสี่แคว จังหวัดนครสวรรค์
- ครูวันเพ็ญ วัดตูม	ศิลปินและครูดีเด่น จังหวัดนครสวรรค์
- ครูพ.อ.อ.ประโยชน์ ลูกพลับ	ศิลปินวงมังคละ จังหวัดพิษณุโลก
- ครูเปรื่อง รุ่งเรือง	ศิลปินวงมังคละ จังหวัดพิษณุโลก
- ครูปรารภ สุขแสง	ศิลปินวงมังคละ จังหวัดพิษณุโลก
- ครูสงวน บุญมา	ศิลปินวงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์
- ครูชล สีใส	ศิลปินวงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์
- ครูเช็น สีใส	ศิลปินวงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์
- ครูสมัย ครุฑวงศ์	ศิลปินวงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์
- ครูสมศักดิ์ สีใส	ศิลปินวงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์
- ครูทองเสี่ยน สงคราม	ศิลปินดีเด่น จังหวัดเพชรบูรณ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑.๔.๓ ทำการแยกแยะข้อมูล

๑.๔.๔ วิเคราะห์ข้อมูล

๑.๔.๕ ตรวจสอบข้อมูล

๑.๔.๖ จัดพิมพ์ต้นฉบับงานวิจัย

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑.๕.๑ ได้ตีพิมพ์ผลงานวิจัย

๑.๕.๒ เสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการระดับชาติและนานาชาติ

๑.๕.๓ สามารถนำผลการวิจัยไปใช้ในการเรียนการสอนตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร-บัณฑิตและศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รายวิชาดนตรีพื้นเมืองไทย รายวิชาอาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะซึ่งต้องส่งนิสิตไปศึกษากับศิลปินทั่วประเทศ และรายวิชาสกุลดนตรีโลก

๑.๕.๔ รวบรวมความรู้ด้านวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย โดยเฉพาะพื้นถิ่นภาคเหนือให้ปรากฏ

๑.๖ นิยามศัพท์เฉพาะ

จ๊อย หมายถึงการขับหรือการร้อง โดยการนำบทกลอนที่เรียกว่า"ค่าว"มาขับร้องเป็นทำนอง

ค่าว หมายถึงบทหรือตัวบท เป็นลักษณะการเรียบเรียงถ้อยคำที่เป็นระเบียบ มีสัมผัสคล้องจองกันเปรียบเหมือนบทกลอน แต่ยังไม่มีการนำไปขับหรือร้อง เขียนในรูปจดหมายบรรยายความในใจ ค่าวจึงเป็นทั้งวรรณกรรม จดหมาย คำร้องและเป็นบทบรรยาย

อ่ำ หมายถึงการบรรยายหรือการพรรณนาสิ่งใดสิ่งหนึ่งอาจเป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรองก็ได้

ซอ หมายถึงการขับร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิงประกอบดนตรี คำว่าซอ แทนคำว่าขับร้อง เช่น ครูจะซอเข้าปี่ หมายถึงครูจะร้องประกอบกับปี่ เป็นต้น

ช่างซอ หมายถึงนักร้องที่ทำหน้าที่ขับซอ คำว่าช่างมิได้กำหนดในความหมายของผู้ทำงานช่างหรืองานประดิษฐ์ แต่เป็นศิลปินที่มีความสามารถในด้านการขับร้องเพลงพื้นเมืองภาคเหนือ

สล่า หมายถึง ผู้ที่มีความสามารถไม่ว่าจะเป็นด้านช่าง ด้านดนตรีหรือสาขาอื่น ๆ คนพื้นบ้านภาคเหนือจะเรียกผู้ชำนาญการนี้ว่า สล่า เช่น สล่าซึง สล่าปี่ เป็นต้น

เพลงปฏิพากย์ หมายถึง บทเพลงที่มีการร้องโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิง

บทที่ ๒
วัฒนธรรมการขับซอภาคเหนือ

ประเภทการขับร้องหรือการเปล่งเสียงเพื่อสื่อสารด้านภาษากับคนในสังคมที่เป็นภูมิปัญญาล้านนา สามารถแบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ ๓ ประเภทได้แก่ ซอ จ๊อย และค่าว แต่ละประเภทมีลักษณะเฉพาะและมีรูปลักษณ์ที่แตกต่างกัน สำหรับเพลงซอแล้วมี ๒ รูปแบบใหญ่ ๆ ได้แก่ ซอเชียงใหม่และซอน่าน ดังจะได้อภิปรายรายละเอียดต่อไป

๒.๑ ความหมายคำว่า "ซอ"

ซอ เป็นศิลปะขั้นสูงของผู้คนที่อาศัยอยู่ตามพื้นบ้านภาคเหนือของไทย เป็นปฏิภาณกวีหรือเป็นสิ่งแสดงภูมิปัญญาของศิลปินที่สื่อด้วยภาษาและถ้อยคำเป็นเรื่องราวหรือเป็นลักษณะของคำสอนสู่คนในสังคมของพื้นถิ่น ศิลปะด้านการขับร้องหรือที่เรียกว่าซอนั้น ในแต่ละพื้นที่จะมีความแตกต่างกันออกไปตามภาษา ขนบประเพณีและการสถานที่ตั้งของจังหวัดว่าอยู่แถบพื้นที่ใด ก็มักจะมีศิลปะที่คล้ายคลึงกัน สงวน โชติสุขรัตน์ กล่าวในวารสารวัฒนธรรมไทย ว่า

> *" จะว่าไปแล้ว ซอเมืองก็เหมือนลำตัดของภาคกลาง และแอ่ว (ลำ – ผู้เขียน) ของอีสาน การซอเป็นลำนำเพลงโต้ตอบกันระหว่างหญิงและชาย ช่างซอหรือนักเพลงซอ ต้องมีปฏิภาณฉับไวในการร้อยกรองคำซอ (ลำนำ) ออกมาอย่างไพเราะคล้องจอง สัมผัสกับคำกล่าวในวรรคก่อนเช่นเดียวกับลำตัดภาคกลาง และหมอลำภาคอีสาน"* (สงวน โชติสุขรัตน์. ๒๕๐๗ : ๕๓)

ศาสตราจารย์เกียรติคุณมณี พยอมยงค์ กล่าวไว้ในบทความเรื่องการขับร้องของล้านนาเกี่ยวกับความหมายของคำว่า "ซอ" ว่า

> *" ซอ คือการขับร้องของล้านนา ต่างจากภาคกลางและภาคอื่น เพราะไม่ใช่เครื่องดนตรีแต่เป็นการขับร้อง"* (มณี พยอมยงค์, ๒๕๓๗ : ๓๑)

กรรณิการ์ ไชยลังกาและคณะ ได้กล่าวไว้ในรายงานวิจัยเรื่องกระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชนกับการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านเพื่อปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรมและลักษณะนิสัยของเยาวชน กรณีศึกษาชุมชนบ้านร่องจ้าและชุมชนบ้านทุ่งหลวง อำเภอดอกคำใต้ จังหวัดพะเยา ว่า

> *" ซอ คือบทร้องในท้องถิ่นล้านนาที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ บทขับร้องนั้นเป็นบทขับร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง ผู้ซอหรือผู้ขับเรียกว่า "ช่างซอ" จะร้องประกอบดนตรีล้านนาคือปี่ ๑ ชุด เรียกว่าปี่จุม มี ๔ เลา คือปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย*

และปี่ตัด ลิ้นของปี่แต่ละเลาทำด้วยทองเหลืองฝังไว้ที่โคนของปี่ ซึ่งอาจมีซึงและสะล้อเพิ่มขึ้นก็ได้ ท่วงทำนองมีหลายทำนองเช่นทำนองขึ้นเชียงใหม่ เชียงแสน ล่องลำปาง ล่องน่าน ปั่นฝ้าย จะปุ เพลงอื่อ เพลงพม่า ซอเงี้ยว ซอพระลอ ละม้าย เป็นต้น บทซอส่วนใหญ่เป็นทำนองขึ้นเชียงใหม่"

(กรรณิการ์ ไชยลังกาและคณะ, ๒๕๔๖ : ๔๕)

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงราย ได้อธิบายความของคำว่า "ซอ" ดังนี้

"ซอไม่ได้หมายถึงเครื่องสายของทางภาคกลาง แต่ซอเป็นทำนองลำนำขับร้องประเภทหนึ่งอันเป็นเอกลักษณ์ของชาวล้านนา ซอยังแยกได้หลายอย่างตามลักษณะท่วงทำนอง เมื่อขับลำนำซอจะมีดนตรีประกอบ เช่น ปี่จุม สะล้อ ซึง ขลุ่ย (ไม่มีกลองและฉิ่งตีประกอบจังหวะ) ทำนองซอมีหลายทำนอง (ทางเหนือเรียกว่าระบำ) เช่น ตั้งเชียงใหม่ จะปุ อื่อ ล่องน่าน ปั่นฝ้าย เงี้ยว พม่า (ม่าน) ยิ่นพระลอ ฯลฯ และซอละม้ายเชียงแสน"

*(*คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๖๒)

อาจารย์พัชราภรณ์ พันธุรัตน์ธาดา อาจารย์ประจำทำหน้าที่ดูแลงานศูนย์วัฒนธรรมโรงเรียนนารีรัตน์จังหวัดแพร่ อธิบายความหมายคำว่า "ซอ" ดังนี้

"ซอ เป็นปฏิภาณกวี จะเอาเรื่องราวต่าง ๆ ขณะนั้นมาซอ ยกเว้นเจ้าภาพซอบเรื่องอะไรก็จะขอเป็นกรณีพิเศษเป็นลักษณะการแต่งกลอนกันสด ๆ"

(พัชราภรณ์ พันธุรัตน์ธาดา, สัมภาษณ์ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

จากการนิยามหรือการให้ความหมายของบุคคลต่างๆ สามารถสรุปได้ว่า เพลงซอหมายถึงบทเพลงที่ถูกแสดงออกมาโดยช่างซอ ซึ่งหมายถึงผู้ขับร้องเพลงหรือทำนองที่มีลักษณะเป็นทำนองพื้นเมืองทางภาคเหนือ เป็นลักษณะของปฏิภาณกวี ขับร้องประกอบกับวงดนตรี วงดนตรีดังกล่าวแตกต่างกันออกไปตามกลุ่มวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นวัฒนธรรมดนตรีล้านนาตะวันตกและวัฒนธรรมดนตรีล้านนาตะวันออก วัฒนธรรมดนตรีล้านนาตะวันตกนั้นเป็นซอหรือขับร้องประกอบวงซอปี่เรียกกันโดยทั่วไปว่าซอเชียงใหม่ สำหรับวัฒนธรรมดนตรีล้านนาตะวันออกเป็นการขับซอประกอบวงสะล้อ ซึง มักเรียกกันโดยทั่วไปว่า ซอน่านหรือซอล่องน่าน

ช่างซอ ความหมายของคำนี้ หนังสือทำเนียบช่างซอภาคเหนือ เล่ม ๑ อธิบายว่า *"ช่างซอเป็นผู้ที่ทำหน้าที่ขับขาน สื่อสารเรื่องราวต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์สู่คนในชุมชน ด้วยเหตุนี้ช่างซอ*

นับเป็นบุคคลสำคัญในฐานะผู้ให้ความบันเทิงและข้อมูลข่าวสารแก่คนในสังคมล้านนา ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน" (โฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา, ม.ป.พ. หน้า ก) เพราะฉะนั้นช่างซอ จึงหมายถึงนักร้องหรือผู้ขับร้อง คำว่าช่าง มิได้หมายความถึงผู้ประดิษฐ์เครื่องมือ หรืองานช่าง แต่มีความหมายถึงผู้ที่มีความชำนาญด้านซอหรือการขับร้องนั่นเอง

เนื่องจากการขับซอเป็นวัฒนธรรมที่มีความลึ้าลึก ประกอบขึ้นด้วยภูมิปัญญาที่สืบต่อกันมาอย่างช้านาน กอปรกับการขับซอมีลักษณะเป็นปฏิภาณกวี กล่าวคือเป็นการร้องหรือกล่าวเรื่องราวขึ้นทันทีทันใดตามเหตุการณ์งานนั้น ๆ หรือประเพณี ศาสนา ความเชื่อ หรือเรื่องราวที่ทันยุคทันเหตุการณ์ในขณะนั้น คุณสมบัติของช่างซอ จึงควรประกอบไปด้วยปัจจัยดังต่อไปนี้

๑. ต้องเป็นผู้มีความรู้ มีความชำนาญเรื่องราวต่าง ๆ ทั้งนี้ต้องมีการศึกษาค้นคว้าทั้งทางโลกและทางธรรมมาเป็นอย่างดี

๒. ต้องเป็นผู้ที่มีความสนใจสิ่งแวดล้อม ข่าวสาร บ้านเมืองและสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบ ๆ ตัว ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับ ชาติ ศาสนา หรือพระมหากษัตริย์

๓. ต้องเป็นผู้ที่มีพลังเสียงและมีคุณภาพเสียงที่ดี รู้จักการวางลม รู้จักเสียงเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบการขับซอ เนื่องจากการขับซอแต่ละครั้งต้องใช้ระยะเวลาในการขับซอเป็นเวลานาน บางครั้งมีการขับซอกันทั้งวันโดยไม่มีการหยุดพักหรือขับยาว ๆ ครั้งละหลาย ๆ ชั่วโมง พลังเสียงและความแข็งแรงของเสียงสำหรับช่างซอ จึงเป็นคุณสมบัติที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง

๔. ต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถใช้ลูกคอในการเอื้อนซึ่งเป็นวิธีการขับร้องชนิดหนึ่งได้อย่างชัดเจนและถูกต้องตามฉันทลักษณ์

๕. ต้องเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบดี เนื่องจากซอถือเป็นปฏิภาณกวีต้องมีการค้นเนื้อหาหรือเรื่องราวแบบสด ไม่มีการเตรียมบทมาล่วงหน้า

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า ทำนองซอนั้นมีระเบียบวิธีการเรียงเพลง การบรรเลงดนตรีประกอบการขับซอแตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่ โดยสามารถแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่มใหญ่ ๆ เมื่อเปรียบเทียบจากพื้นที่หลักที่เรียกว่าดินแดนล้านนา ได้แก่

๑. ล้านนาตะวันตก ประกอบด้วย จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง และจังหวัดแม่ฮ่องสอน

๒. ล้านนาตะวันออก ประกอบด้วย จังหวัดแพร่ พะเยา และน่าน

การแบ่งพื้นที่ล้านนาออกเป็นล้านนาตะวันออกกับล้านนาตะวันตก ตามลักษณะของวัฒนธรรมดนตรีที่ปรากฏนั้น มิได้เป็นการแยกวัฒนธรรมการบรรเลงออกจากกันอย่างชัดเจนและเด็ดขาด เนื่องจากงานทางวัฒนธรรมนั้นมีการหลั่งไหลถึงกัน มีความคล้ายคลึงและความเหมือนหากอยู่ในพื้นที่ที่มีความใกล้เคียงกันยกตัวอย่างวงดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอของจังหวัดลำปาง

พบว่ามีวงดนตรีประกอบการขับซอทั้งแบบล้านนาตะวันตกและล้านนาตะวันออก เนื่องจากพื้นที่อยู่ส่วนกลางและมีอาณาเขตติดต่อทั้งสองฝ่าย เป็นต้น

ทำนองซอหลัก ๆ ที่ปรากฏอยู่ทั้งพื้นที่ล้านนาตะวันตกและล้านนาตะวันออกในปัจจุบันมีอยู่ด้วยกันหลายทำนองได้แก่ทำนองขึ้นเชียงใหม่ ทำนองจะปุ ทำนองละม้ายเชียงแสน ทำนองล่องน่าน ทำนองซอลับแลง (หรืออาจเรียกว่าซอลับแล) ทำนองดาด ทำนองพม่าเชียงใหม่ ทำนองเงี้ยว ทำนองอื่อ ซอปั่นฝ้าย ซอพระลอ ซอมะกึงมะกล้าง (มะเก่ากล้าง) ซอยิ้น เป็นต้น

ระเบียบวิธีการบรรเลงซอ การเรียงบทเพลง ลักษณะของเครื่องดนตรี สำเนียงของภาษาที่ช่างซอนำมาบรรเลง วงดนตรีที่นำมาประกอบกับช่างซอและแนวการบรรเลงนั้นมีความแตกต่างกัน ดังจะได้อภิปรายรายละเอียดจากการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ ศิลปินดีเด่นของทุกจังหวัด ครูภูมิปัญญาไทย ซึ่งจะนำไปสู่การวิเคราะห์และสรุปเนื้อหาดังกล่าว โดยแบ่งประเภทของการขับซอออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่ซอเชียงใหม่และซอล่องน่าน ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๒.๒ ซอเชียงใหม่

ซอเชียงใหม่ เป็นการซอที่นิยมกันแถบพื้นที่ล้านนาตะวันตกของภาคเหนือ ได้แก่จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำพูน จังหวัดลำปางและจังหวัดแม่ฮ่องสอน สำหรับจังหวัดแม่ฮ่องสอนมีลักษณะการขับซอน้อยมากแทบไม่มีปรากฏในพื้นที่ ส่วนใหญ่เป็นวัฒนธรรมดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากชาวไทยเชื้อสายไทยใหญ่ สำหรับวงดนตรีที่ประกอบการขับซอเชียงใหม่ จะใช้วงดนตรีที่เรียกว่า "วงซอปี่" หรือ "วงปี่ซอ" หรือ "วงปี่จุมสาม" ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

ปี่แม่ ๑ เล่ม
ปี่กลาง ๑ เล่ม
ปี่ก้อย ๑ เล่ม
ช่างซอชาย และช่างซอหญิง

การประสมวงเช่นนี้ ถือเป็นการประสมวงแบบซอเชียงใหม่หรือของล้านนาแท้ ๆ จะมีเพียงปี่ประกอบซอหรือปี่จุมประกอบการขับร้องเพียงเท่านั้น คนพื้นถิ่นจะเรียกวงดนตรีนี้ว่า "วงซอปี่" ไม่มีเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ กลอง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เข้ามาร่วมวงประกอบการในวงดนตรี

สำหรับวงปี่จุมที่ใช้ประกอบการซอเชียงใหม่นั้น มีศิลปินอาวุโสหลายท่านกล่าวถึงวงปี่จุม ๔ (เพิ่มปี่เล็ก) และวงปี่จุม ๕ (เพิ่มปี่เล็กและปี่ตัด) ที่ในหลาย ๆ พื้นที่มีการกล่าวถึงว่าเป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอเช่นกัน จากการสัมมนาเรื่องดนตรีวิถีพื้นล้านนา จัดโดยวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เมื่อปี พ.ศ.๒๕๔๔ มีการพูดโต้ตอบกันระหว่างศิลปินอาวุโสด้านการขับซอโดยเฉพาะซอเชียงใหม่และศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีล้านนา กล่าวถึงการเพิ่มปี่จุมเข้าไปในวงดนตรีและกล่าวถึงวงปี่จุม ๕ ดังนี้

"ครูวิเทพ กันธิมา กล่าวว่า "ปี่จุมที่เป่ากับการซอสมัยก่อนเป็นปี่จุม ๓ คือ ปี่ก้อย ปี่กลาง และปี่แม่ ต่อมาได้มีการนำเอาปี่ตัดหรือปี่เล็กเข้ามาเพิ่มกลายเป็นปี่จุม ๔"
ครูบุญทา เรือนรักเรากล่าวว่า "วงปี่จุม ๔ ประกอบด้วยปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่แม่ และปี่เล็ก"
ครูจันทร์สม สายธารา (ศิลปินแห่งชาติ) กล่าวว่า "ปี่จุมห้า หมายถึงชื่อเพลงเท่านั้น ไม่ใช่วงซอที่ใช้จำนวนปี่จุม ๕ เล่ม"
ครูศรีนวล สมจิต กล่าวว่า "วงปี่จุมห้าไม่มี มีแต่ชื่อเพลงปี่จุมห้า สำหรับปี่จุมสี่ พ่อเคยซอมาตั้งแต่สมัยพ่อน้อยจันทร์แกะ ลำพูน ซึ่งเสียชีวิตไปแล้วเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๔๕๕"
(วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่, ๒๕๔๔ : ๑๓ – ๑๔)

จากความเห็นของศิลปินอาวุโสที่มีความเชี่ยวชาญด้านการขับซอดังกล่าวข้างต้น สามารถวิเคราะห์ได้ว่าวงดนตรีประกอบซอเชียงใหม่นั้นจะใช้วงปี่จุม ๓ และปี่จุม ๔ เท่านั้น สำหรับการใช้วงปี่จุม ๕ น่าจะเกิดขึ้นในภายหลัง โดยอาจมีการเพิ่มปี่เล็กเข้าไปในวงเพิ่มขึ้นอีก ๒ เล่ม รวมเป็น ๕ เล่ม เหตุผลอีกประการหนึ่งอาจเป็นเพราะศิลปินพื้นบ้านหรือนักดนตรีตามท้องที่ต่าง ๆ มีการเรียกปี่เล็กและปี่ตัดแยกออกจากกันเป็นคนละชนิด เมื่อรวมจำนวนปี่ในวงดนตรีดังกล่าวแล้วได้จำนวน ๕ เล่ม จึงเรียกชื่อวงดนตรีนี้ว่าวงปี่จุม ๕ ต่อมาในภายหลังและมีศิลปินเรียกชื่อวงดนตรีดังกล่าวกันอย่างแพร่หลายในพื้นที่หลาย ๆ จังหวัด

ในระยะต่อมา มีการเปลี่ยนแปลงการประสมวงที่ใช้ประกอบซอขึ้นใหม่ โดยตัดเครื่องดนตรีที่เกินความจำเป็นออกจากวงดนตรี มีการตัดปี่ก้อยและปี่แม่ออกและเพิ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดเข้าไปในวงดนตรีได้แก่ "ซึงกลาง" ซึ่งเป็นซึงลูก ๔ เพื่อให้เกิดเสียงที่กระชับขึ้น การที่นิยมนำซึงลูก ๔ มาประกอบซอเนื่องจากซึงลูก ๔ เป็นซึงที่ใช้ดีดสำหรับทำนองห่าง ๆ ไม่เก็บถี่และละเอียด เมื่อนำมาประกอบการขับซอแล้วทำให้จังหวะไม่เร็วเกินไป ซึ่งอัตราความเร็วดังกล่าวจะทำให้ปี่จุมซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและมีคุณลักษณะเสียงยาวขาดความไพเราะ และนอกจากนี้อัตราความเร็วของการบรรเลงยังมีผลทำให้ช่างซอเหนื่อยเร็วขึ้นด้วย แต่สำหรับนักดนตรีบางท่านอาจนำซึงลูก ๓ มาประกอบซอ เพราะต้องการดีดเก็บให้ทำนองมีความถี่มากขึ้น

สำหรับซอเชียงใหม่ หรือวัฒนธรรมการขับซอของกลุ่มวัฒนธรรมล้านนานั้นมีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละจังหวัด ดังจะได้อภิปรายต่อไปนี้

จังหวัดเชียงราย

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดเชียงราย พบว่าวงดนตรีที่ประกอบการขับซอนั้น มีวงดนตรี ๒ วงด้วยกัน

วงแรก เรียกว่าวงปี่จุม สามารถแบ่งออกเป็น ๓ ประเภทได้แก่วงปี่จุมสาม วงปี่จุมสี่ และวงปี่จุมห้า (จังหวัดเชียงรายปรากฏการเรียกชื่อวงปี่จุม ๕)

วงที่สอง เรียกว่าวงสะล้อ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี สะล้อ ซึงและขลุ่ย ไม่มีเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ กลองและฉิ่ง มาประกอบในวง

อาจารย์พรหมเมศร์ สรรพศรี ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย ตำบลสันโค้งหลวง อำเภอเมืองจังหวัดเชียงราย อธิบายถึงวงดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอมีวงดนตรีอยู่ ๒ ลักษณะดังนี้

"- สะล้อ
- *ซึง*
- *ขลุ่ยหลิบ*
- *ตะโพนพื้นเมือง*
- *ฉิ่ง*
- *ฉาบเล็ก*
- *ช่างซอ*

นอกจากนี้ก็มีวงปี่จุมที่ใช้สำหรับประกอบการขับซอ ปี่ก็ทำจากไม้ไผ่รวก วงปี่จุมก็มี ปี่จุม ๓ ปี่จุม ๔ และปี่จุม ๕ ช่างซอก็นิยมเป็นชายหญิงร้องโต้ตอบกัน"

(พรหมเมศร์ สรรพศรี, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูสุคำ แก้วศรี อธิบายวงดนตรีประกอบการขับซอ จังหวัดเชียงราย ดังนี้

" ใช้วงซอปี่ ก็มีปี่จุม ๓ – ๔ เล่ม เวลาบรรเลงใช้ซึง เป็นตัวตัดให้จังหวะ ปี่ที่ใช้เป่าก็จะสอดเข้าไปในปาก แล้วก็มีช่างซอชายหญิง วงซอปี่ที่จังหวัดเชียงรายมีประมาณ ๓ วง วงคุณสร้อยสุดา อำเภอแม่ลาว วงของแม่ครูจันตา หรือครูสุนันทา แต้มทอง แล้วก็วงคุณถวิล ที่ตำบลนางแล"

(สุคำ แก้วศรี, ครูภูมิปัญญาไทย, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูศันสนีย์ อินสาร อธิบายวงดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอ ของจังหวัดเชียงราย ว่า

" เวลาเล่นจะเล่นซอซึง ก็มี
- *ซึง ๒ ตัว*
- *สะล้อ ๑ ตัว*

- *ช่างซอ ชายหญิง ๒ คน*

(ศันสนีย์ อินสาร, ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงราย, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูสมชาย ชัยมินทร์ ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดเชียงราย อธิบายวงดนตรีประกอบการขับซอของจังหวัดเชียงราย ดังนี้

" เครื่องดนตรี เมื่อก่อนใช้วงปี่จุม ๕ เล่ม เดี๋ยวนี้ลดเหลือ ๓ เล่ม โดยไม่เอาปี่แม่กับปี่เก๊า เอาซึงลูก ๔ เข้ามาแทนเป็นเสียงเบสประกอบกับเสียงปี่จุมแบบเสียงสูง ๓ เล่มถือเป็นการพัฒนา แต่เชียงใหม่ยังคงใช้ปี่จุม ล้วน ๆ จังหวัดน่านจะไม่มีปี่"

(สมชาย ชัยมินทร์, สัมภาษณ์ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินทั้ง ๔ ท่านจะเห็นได้ว่า ลักษณะวงดนตรีที่นำมาประกอบซอของจังหวัดเชียงราย แบ่งออกเป็น ๒ วง วงแรก ได้แก่วงปี่จุม ซึ่งมีการพัฒนาวงดนตรีแล้ว ด้วยการนำซึงมาเป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่ตัดเสียงในวง และมีการนำปี่จุมมากกว่า ๓ เล่มมาประกอบในวงดนตรี นอกจากนี้ยังมีการนำซึงและสะล้อเพิ่มจำนวนมากขึ้นกว่า ๑ ชิ้นมาประกอบในวง วงที่สองได้แก่ วงสะล้อ ซึง ขลุ่ยนำมาประกอบการขับซอด้วยทั้งนี้น่าจะมีเหตุผลมาจากมีนักดนตรีย้ายถิ่นฐานมาจากจังหวัดด้านล้านนาตะวันออกและนำลักษณะวงดนตรีที่มีการนำสะล้อ ซึง ขลุ่ย ซึ่งนิยมใช้ประกอบการขับซอแถบกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาตะวันออกนำมาเผยแพร่ในจังหวัดเชียงราย ด้วยเหตุนี้แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านจะไม่มีการจำกัดหรือกำหนดพื้นที่ที่ตายตัวได้ว่าพื้นที่นี้ต้องเล่นลักษณะนี้เพียงอย่างเดียวไม่สามารถเล่นเป็นลักษณะอื่นได้ ยกตัวอย่างคำสัมภาษณ์ของครูจุ่ม นิลคง ศิลปินกลุ่มดอยลานล้านนา จังหวัดเชียงราย อธิบายว่า

" เพลงซอแตกต่างกันเล็กน้อย เนื้อเพลงไม่เท่ากัน ตามแต่ละพื้นที่ พ่อเป็นคนน่าน เลยใช้สะล้อแบบมีก๊อบ แบบซอน่านมาเล่น"

(จุ่ม นิลคง, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากเหตุผลดังกล่าว ทำให้พื้นที่จังหวัดต่างๆ มีความหลากหลายในการนำวงดนตรีเข้ามาประกอบการขับซอ การจัดกลุ่มเป็นเพียงการแบ่งกลุ่มใหญ่ ๆ ตามพื้นที่เท่านั้น

จังหวัดลำปาง

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดลำปาง อธิบายว่า

" จากการที่จังหวัดลำปางมีพื้นที่ตั้งอยู่ตรงส่วนกลางของภาคเหนือ และแวดล้อมด้วยจังหวัดลำพูน เชียงใหม่ เชียงราย พะเยา แพร่ สุโขทัยและตาก ซอในจังหวัดลำปางจึงมีวงซอทั้งแบบซอเมืองน่าน กับซอเชียงใหม่"
(คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๑๕)

ครูอนุรส เพชรนิล ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดลำปาง อธิบายว่า

" ดนตรี หรือการซอจังหวัดลำปางมีพื้นฐานมาจากเชียงราย เชียงใหม่เหมือนกัน เวลาสงกรานต์เขาก็จะซอกัน

เครื่องดนตรีประกอบการขับซอ มีอยู่ ๒ วง

วงแรก ซอเข้าปี่ ก็มีปี่ ๔ เลา ปี่เก๊า ปี่กลาง ปี่นาง และปี่ก้อย บางแห่งมีการเอาซึงเข้าไปตัดเสียง

วงที่สอง เป็นการซอเข้าซึง ก็มีซึง ๓ – ๔ ตัว ซึงกลาง ซึงใหญ่ ซึงเล็ก แล้วก็มีสะล้อเอาไว้คลอ ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ พวกกลอง ฉาบ ฉิ่ง ไม่มี"
(อนุรส เพชรนิล, สัมภาษณ์ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าประเภทของวงดนตรีที่ประกอบการขับซอของจังหวัดลำปางแบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะเช่นเดียวกับจังหวัดเชียงราย โดยการให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์มีความชัดเจนและตรงกันกับข้อมูลทางเอกสารของจังหวัด โดยวงดนตรีที่ประกอบการขับซอจังหวัดลำปาง มี ๒ วงได้แก่

วงแรก เป็นวงที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้แก่ สะล้อ และซึง แบบเดียวกับซอล่องน่าน จังหวัดน่าน พบแถบอำเภองาว จังหวัดลำปาง

วงที่สอง เป็นวงที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้แก่ ปี่จุม ๓ – ๔ เลา และมีซึง ๑ ตัว ทำหน้าที่ตัดเสียงเพื่อให้เกิดเสียงดนตรีมีความกระชับ โดยพบแถบอำเภอสบปราบ อำเภอเถินและอำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง

เป็นที่น่าสังเกตว่า วงดนตรีประกอบการขับซอจังหวัดลำปางนั้น มีความหลากหลายเช่นเดียวกับวงดนตรีประกอบการขับซอของจังหวัดเชียงราย ทั้งนี้มีเหตุผลมาจากจังหวัดลำปางเป็นจังหวัดที่มีพื้นที่ตั้งอยู่ระหว่างกลางโดยมีพื้นที่ติดต่อกับพื้นที่ทั้งฝ่ายล้านนาตะวันออกและล้านนาตะวันตก ทำให้เกิดการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมดนตรีขึ้น มีลักษณะวงดนตรีที่นำมาประกอบการขับซอทั้งสองแบบปรากฏในจังหวัดลำปาง

จังหวัดเชียงใหม่

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอของจังหวัดเชียงใหม่ หรือที่เรียกว่าซอเชียงใหม่นั้น ศิลปินแห่งชาติและศิลปินดีเด่นประจำจังหวัด ผู้มีความเชี่ยวชาญด้านการขับซออธิบายดังต่อไปนี้

แม่ครูจันทร์สม สายธารา ศิลปินแห่งชาติอธิบายว่า

"เชียงใหม่เป็นการซอเข้าปี่"

(จันทร์สม สายธารา, สัมภาษณ์ ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูบัวซอน ถนอมบุญ ศิลปินดีเด่น ครูภูมิปัญญาไทยอธิบายว่า

" จะซอเข้าปี่ ก็จะมี

- *ปี่ก้อย เป็นปี่นำเสียง เดิมเรียก "ปี่ก๊อย" ก็คือก๊อยตามเสียงนักร้อง ก๊อย ก็คือคล้อยตาม เป็นปี่นำร่อง ปี่นำเสียง*
- *ปี่กลาง ทำหน้าที่เร่งเร้า มีทำนองจังหวะให้ความคึกคัก*
- *ปี่เล็ก เป็นปี่ตัดเสียง*

เดิมมีปี่แม่ กับปี่เก๊า เดี๋ยวนี้ปี่แม่เอาออกไปแล้ว เอาซึงมาแทน"

(บัวซอน ถนอมบุญ, สัมภาษณ์ ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูอินตา (จันทร์ตา) เลาคำ ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงใหม่ อธิบายว่า*"วงประกอบซอ ก็มีจุม ๓ และมีซึงอีก ๑ เลา รวมเป็น ๔"* (อินตา เลาคำ, สัมภาษณ์ ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูสายันต์ คำทิพย์โพธิ์ทอง ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงใหม่อธิบายว่า

" จะซอเข้าปี่ เดิมปี่มี ๔ เล่ม ปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่แม่ ปี่เล็ก ปี่ก้อยจะเป็นปี่นำ ปี่กลางเป็นปี่ผสานเสียง ปี่แม่เป็นปี่ทำเสียงทุ้มเหมือนเบส ปี่เล็กจะตัดเสียง ต่อมาก็เหลือแค่ปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่เล็ก ส่วนปี่แม่เอาออก แล้วใช้ซึงแทน โดยเอาซึงลูก ๔ มาประกอบซอ ถ้าเป็นซึงลูก ๓ จะใช้บรรเลงเพลงพื้นเมือง"

(สายันต์ คำทิพย์โพธิ์ทอง, สัมภาษณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูวิเทพ กันธิมา ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงใหม่อธิบายว่า

" วงปี่ประกอบซอ เดิมมีปี่ ๓ เล่ม ปี่แม่หรือปี่เก๊า ปี่กลาง ปี่ก้อย ตอนหลังมีคนเอาปี่เล็กเข้ามาใส่คือพ่อจันทร์ทิพย์ บ้านช่างหล่อบัวลาย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย ปี่เล็กบางทีก็เรียกว่าปี่ตัด ส่วนซึงนั้นใส่กันมาแต่โบราณ เป็นซึงลูก ๓

ดีดสับ ๆ ทำนอง ดีดลงอย่างเดียว ประมาณ พ.ศ. ๒๕๐๕ – ๒๕๑๐ พ่อครู อินตา ชัยวุฒิ อยู่อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่เอาซึงลูก ๔ มาเข้าซอเป็นคนแรก"
(วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูบุญศรี รัตนัง ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงรายอธิบายว่า
" ซอพื้นเมืองเนี่ย ครูเป็นคนแรกที่ประยุกต์เข้าเบส เข้ากีตาร์ เครื่องดนตรีก็จะมี

- *ซึง*
- *สะล้อ*
- *ขลุ่ย*
- *กีตาร์*
- *เบส*
- *ออร์แกน*
- *กลองชุด"*

(บุญศรี รัตนัง, สัมภาษณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากการสัมภาษณ์ศิลปินหลายท่านพบว่า วงดนตรีที่ใช้ประกอบซอเชียงใหม่ ของจังหวัดเชียงใหม่ซึ่งเป็นจังหวัดหลักในการขับซอประเภทนี้ ยังคงมีการอนุรักษ์การขับซอกับวงปี่ซึ่งถือได้ว่าเป็นวงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์อย่างแท้จริงของซอเชียงใหม่

ครูบุญศรี รัตนัง ศิลปินดีเด่นของจังหวัดเชียงใหม่อีกท่านหนึ่งที่ทำการประยุกต์วงดนตรีประกอบซอ โดยประยุกต์ให้เข้ากับดนตรีสากลและขับซอเพื่อธุรกิจทางการค้า เนื่องจากบ้านของครูบุญศรี รัตนัง มีห้องอัดเสียงเพื่อจำหน่ายแผ่นเสียง เป็นที่รู้จักแพร่หลายในพื้นถิ่นภาคเหนือ นอกจากครูบุญศรี รัตนังแล้ว จากการเก็บข้อมูลภาคสนามยังพบการขับซอประกอบละครซอโดยมีการนำเครื่องดนตรีสากลมาประกอบในวงดนตรีด้วย จากการสัมภาษณ์ครูบัวชุม จันทร์ทิพย์ ศิลปินได้รับรางวัลดีเด่นประเภทสื่อพื้นบ้านภาคเหนือ มีวงดนตรีที่ประกอบละครซอได้แก่ ปี่จุม ซึง สะล้อ อิเลคโทน และใช้กลองทอมเข้ามาประกอบในวงดนตรีมาแต่เดิม

ละครซอ เป็นการแสดงที่ต้องประกอบด้วยฉาก เวที เนื้อเรื่องที่จะแสดง มีการแต่งกายตามบทหรือตามเนื้อเรื่องคล้ายกับลิเกของภาคกลาง เรื่องที่แสดงได้แก่ น้ำตาสาวคอย มรสุมชีวิต น้ำตาลูกเลี้ยง ลูกทรพี ดวงใจแม่ เป็นต้น ครูบัวชุม จันทร์ทิพย์อธิบายขั้นตอนการแสดงละครซอดังนี้

" ขั้นตอนการแสดง

- *เริ่มด้วยการบรรเลงดนตรีโชว์วง แนะนำผู้แสดง*
- *เปิดวงร้องเพลง*

- *เข้าเรื่อง จากฉากแรกจนจบเรื่องราว*
- *มีวงดนตรีแถมท้าย เล่นสำหรับแม่ครัวที่อยู่ช่วยงาน*

โดยเราจะซอกับวงดนตรี ไม่ซอกับปี่ เพราะคนรุ่นใหม่ไม่ยอมฟังกัน"

(บัวชุม จันทร์ทิพย์, สัมภาษณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประกอบการขับซอหรือละครซอของศิลปินทั้งสองท่าน ถือเป็นการประยุกต์วัฒนธรรมดนตรีที่เป็นพื้นถิ่นโดยการนำเอาวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาประกอบในเนื้องาน ทั้งนี้เพื่อวัตถุประสงค์ให้คนเข้าถึงวัฒนธรรมดนตรีได้ง่ายขึ้น เช่นเดียวกับลักษณะของหมอลำซิ่ง ที่เป็นลักษณะของหมอลำประยุกต์สมัยใหม่มีปรากฏอยู่ในพื้นที่ภาคอีสานของไทยควบคู่กับหมอลำกลอนซึ่งเป็นวัฒนธรรมหมอลำแบบดั้งเดิมและถือเป็นภูมิปัญญาขั้นสูงของภาคอีสานเทียบได้กับภูมิปัญญาการขับซอของภาคเหนือนั่นเอง

ประเภทของการซอ และวิธีการซอ

ประเภทของการซอเชียงใหม่หรือประเภทของการขับร้อง แบ่งออกเป็น ๒ ประเภทได้แก่ ซอด้น ซึ่งหมายถึงการด้นกลอนสด ๆ ไปตามเนื้อเรื่องหรือตามเนื้อหาของงานที่ประกอบนั้น ๆ และซออีกประเภทหนึ่งเป็นการซอตามไปเนื้อเรื่องต่างๆ สำหรับเนื้อเรื่องที่นำมาซอนั้นมักเป็นเรื่องที่เป็นนิทานพื้นบ้านพื้นถิ่นหรือเป็นเรื่องคำสอนที่เป็นคติธรรมต่าง ๆ นำมาทำการขับลำนำโต้ตอบกัน นอกจากนี้อาจเป็นการซอเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ หรือวิถีชีวิตของชาวบ้านพื้นที่นั้น ๆ ได้

นอกจากนี้ยังมีการซออีกประเภทหนึ่งที่นิยมซอกันมาแต่โบราณคือการซอเพื่อเกี้ยวพาราสีหญิงสาวที่ได้หมายปองไว้ ทำนองซอก็จะมีหลายทำนองเนื่องจากจะเป็นการซอที่มีเครื่องดนตรีเข้ามาประกอบเพียงชิ้นเดียวอาจจะเป็นซึง หรือ สะล้อ ก็ได้

ปัจจุบันการขับซอนั้น มักจะเป็นการซอไปตามเรื่องราวของงานนั้น ๆ ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวสามารถปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ หลังจากนั้นจึงจะเป็นการซอไปตามเนื้อเรื่องที่ได้ตกลงหรือซักซ้อมกันมา

วิธีการซอ หรือการขับร้อง แบ่งออกเป็น ๓ ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่

ซอป๊อด หรือ ซอป๊อด เป็นการซอหรือร้องคนเดียว บรรยายหรือพรรณนาเรื่องราวต่างๆ

ซอคู่ หรือ ซอถ้อง เป็นลักษณะการซอที่ประกอบด้วยช่างซอ ๒ คน ซอหรือร้องประกอบกัน โต้ตอบกันไปมา บางครั้งเรียกช่างอีกฝ่ายหนึ่งว่า "คู่ถ้อง"

ซอสตริง เป็นการประยุกต์กับดนตรีสากล ประกอบจังหวะ

ระเบียบวิธีการขับซอ

ระเบียบวิธีการขับซอหรือลำดับการขับซอเชียงใหม่นั้น การเรียงบทเพลงจะมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่เช่นเดียวกัน ดังจะได้แสดงรายละเอียดต่อไปนี้

จังหวัดเชียงราย

ครูสินแก้ว วงค์ ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงราย อธิบายระเบียบการขับซอ ดังต่อไปนี้

"- เพลงตั้งซอ หรือซอตั้งเชียงใหม่

- *จะปุเชียงแสน*
- *ละม้ายเชียงใหม่*

จะปุเชียงแสน ต่างจากละม้ายเชียงแสน ก็ตรงที่เสียงจะปุ จะเป็นเสียงอ่อน

แล้วก็ซอเพลงอื่น ๆ อีก

- *ทำนองเพลงพม่า*
- *ทำนองเพลงอื่อ*
- *ทำนองเพลงเสเลมา*
- *ทำนองเพลงน้อยใจยา*

นอกนั้นก็จะมีอีก

- *ซอแป้*
- *ซอน่าน"*

(สินแก้ว วงค์, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูพรหมเมศร์ สรรพศรี ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย โดยสืบสานด้านดนตรีจากคุณตาซึ่งทำงานอยู่ในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ และคุณแม่เป็นนักร้องในคุ้มของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้อธิบายระเบียบวิธีการขับซอ ดังนี้

" เป็นวงซอปี่

- *เริ่มต้นด้วยการระบำออกแขก ใช้เพลงเกร็ด เช่น ระบำไก่แจ้ ซอปั่นฝ้าย ปุ่มเปิง*
- *หลังจากนั้นก็ซอทำนองตั้งเชียงใหม่*
- *ซอจะปุ*
- *ซอละม้าย*
- *จากนั้นก็เป็นซอเงี้ยว ซอพม่า ซอเพลงอื่อ*

ทั้งนี้แล้วแต่เงื่อนไขของเวลา"

(พรหมเมศร์ สรรพศรี, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูสุคำ แก้วศรี ครูภูมิปัญญาไทยจังหวัดเชียงราย อธิบายว่า

" เรื่องการขับซอ ก็ต้องเริ่มด้วย

- *ตั้งเชียงใหม่*
- *ละม้าย*
- *จะปุ*

หลังจากนั้นก็เป็นซอเบ็ดเตล็ด เช่น

- *ซออื่อ*
- *ซอพม่า*
- *ซอปั่นฝ้าย*

ซึ่งการบรรเลงนั้นสามารถจบตอนไหนก็ได้ แล้วแต่เวลา"

(สุคำ แก้วศรี, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูจุ่ม นิลคง ศิลปินกลุ่มดอยลานล้านนา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงรายอธิบายว่า

" วงก็เริ่มด้วย

- *โชว์วง*
- *ซออื่อ*
- *ซอพม่า*
- *ซอนางบัวคำ*
- *ซอศีลห้า*
- *ซอสั่งซอสอน*

(จุ่ม นิลคง, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบการขับซอของคณะครูจุ่ม นิลคง มีการนำสะล้อแบบมีก๊อบมาร่วมบรรเลง ทั้งนี้เนื่องมาจากบิดามารดาของครูเป็นคนจังหวัดน่านและย้ายถิ่นฐานมาอยู่ที่จังหวัดเชียงราย ทำให้วงดนตรีประกอบการขับซอมีลักษณะที่แตกต่างไปจากวงดนตรีอื่น ๆ ของจังหวัดกลุ่มล้านนาตะวันตกและด้วยครูจุ่ม นิลคงเป็นช่างทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองจำหน่ายได้แก่ ซึง สะล้อและกลอง โดยเป็นสินค้าหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ รหัสการลงทะเบียน ๑๐๗/๔๗ ครูจุ่ม ได้ทำการเทียบเสียงสะล้อห่างกันเป็นคู่ ๕ ดังนี้

เสียงทางสูง	เสียงเร
เสียงทางต่ำ	เสียงซอล

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ศิลปินดังกล่าวข้างต้นพบว่า ระเบียบวิธีการขับซอของจังหวัดเชียงราย จะขึ้นต้นด้วยทำนองตั้งเชียงใหม่ ตามด้วยทำนองจะปุและทำนองละม้าย หลังจากนั้นจะเป็นการขับซอทำนองเบ็ดเตล็ดอื่น ๆ โดยอาจสลับเพลงไปมาโดยแต่ละช่างซออาจใช้ทำนองเพลงไม่เหมือนกันก็ไม่ถือว่าผิดแต่อย่างไร เพราะไม่มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัวกำหนดไว้ สำหรับขั้นตอนการขับซอของจังหวัดเชียงราย สามารถสรุปเป็นขั้นตอนคร่าว ๆ ในการขับซอครั้งหนึ่ง ๆ ดังมีขั้นตอนต่อไปนี้

ขั้นที่ ๑ ขึ้นหลอน คำว่า "ดวงดอกไม้" เป็นการซอเริ่มต้นหรือตั้งซอ

ขั้นที่ ๒ เป็นการเข้าเนื้อหาหรือเป็นการทักทายกัน ถ้าช่างซอมาพบหน้ากันเป็นครั้งแรก

ขั้นที่ ๓ เป็นการอ่านวรรณกรรม จังหวัดเชียงรายก็จะมีงานบวชนาค ขึ้นบ้านใหม่ ช่างซอก็จะซอตามเนื้อหาและเรื่องราวของงาน

ขั้นที่ ๔ ลงจบด้วยการยืดจังหวะ ทอดเสียงลง

จังหวัดเชียงใหม่

ครูจันทร์สม สายธารา ศิลปินแห่งชาติ อธิบายขั้นตอนและวิธีการซอ ดังนี้

" บทแรก จะมีอยู่ ๔ ทำนอง เริ่มด้วยตั้งเชียงใหม่ เนื้อร้องอย่างไรก็ได้ แต่จังหวะต้องได้กับที่ปี่เป่า ต้องร้องตรงกับปี่เป็นอันดับแรก เช่น เถิง..... เวลา ... จบด้วยเจ้าเฮย..... ต่อด้วยก๋ายเชียงแสน (กลายเชียงเสน) เป็นตัวเชื่อมเมื่อจะเปลี่ยนเพลงทำนองจะปุ แล้วก็ละม้าย

บทต่อไป ก็ร้องเพลงพม่า ร้องเนื้อสุมาครัวตาน แล้วก็ไหว้ครูตอนเช้าแต่ไม่เกินเที่ยงวัน หลังจากไหว้ครูเราก็เล่นต่อไปจนถึงเที่ยงวัน แล้วพักกินข้าวเที่ยงช่วงบ่าย มาซอใหม่ ก็จะเป็นซอเกี้ยวสาวร้องเพลงอื่อ ช่วงเย็นก็จะซอเพลงเงี้ยว"

(จันทร์สม สายธารา, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูบัวซอน ถนอมบุญ ศิลปินดีเด่นระดับชาติของภาคเหนือ ครูภูมิปัญญาไทย อธิบายว่า

" ทำนองซอ ก็เริ่มด้วย

- *ซอตั้งเชียงใหม่*
- *ทำนองจะปุ*
- *ทำนองละม้าย*
- *ทำนองเพลงเงี้ยว*
- *เพลงพม่า*
- *เพลงอื่อ*

- *ซอพระลอ*
- *ขึ้นเชียงแสน หรือจ๊อยเชียงแสน*

ที่ยากที่สุดคือ บะเก่ามะกลาง ใช้ทำนองจะปุ บะเก่าก็หมายถึงของดั้งเดิม"

(บัวซอน ถนอมบุญ, สัมภาษณ์ ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูอินตา (จันทร์ตา) เลาคำ ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงใหม่ อธิบายว่า

" ทำนองซอในเชียงใหม่ จะมีแค่ ๙ ทำนอง เรียงต่อกัน

- *ตั้งเชียงใหม่*
- *จะปุ*
- *ละม้าย*

๓ ทำนองนี้จะร้องติดต่อกัน

- *เพลงอื่อ*
- *เพลงเงี้ยว หรือ เสเลเมา*
- *ซอพระลอ*
- *ซอพม่า*
- *ล่องน่าน*
- *เชียงแสน*

มีอีก ๒ทำนอง ที่หายไป ก็ซอมะเก่ากลาง กับซอยิ้น"

(อินตา เลาคำ, สัมภาษณ์ ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูสายันต์ คำทิพย์โพธิ์ทอง ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงใหม่ อธิบายว่า

" เริ่มด้วย ตั้งเชียงใหม่ จะปุ ละม้าย ๓ ทำนองนี้ใช้ได้ทุกงาน ทุกเวลา

แล้วก็ต่อด้วย

- *เสเลเมา หรือเงี้ยว เป็นซอสำหรับขี้เมา ซอบสองแง่สองง่าม*
- *ซอพม่า จะซอตอนไหนก็ได้ จะซอเป็นเรื่องเป็นราวก็ได้ ซอนางบัวคำก็ได้*
- *เพลงอื่อ ก็ซอได้ทุกเวลา ที่เหมาะสมที่สุดคือเอาไว้ตอนจะกลับบ้าน ใช้ลา*
- *ซอพระลอ ใช้ตอนเก็บนก ซอเดินดง ซอธรรมชาติ*
- *ซอน้อยใจยา เป็นทำนองของกรมศิลป์ ที่จรัล มโนเพ็ชรเอามาร้อง เป็นเพลงร้องในงาน*
- *ซอกะโลง จะเป็นแบบชาวบ้านเล่น ๆ กัน เป็นพื้นบ้าน เพื่อความสนุกสนาน*
- *จ๊อยวิงวอน ใช้ตอนโศกเศร้าเสียใจ*
- *จ๊อยธรรมดา ใช้ตอนเป็นเรื่องเป็นราว*

- *จ๊อยเชียงแสน ใช้สำหรับเปลี่ยนจังหวะ*

นอกจากนี้ทำนองซอก็มีล่องน่าน เป็นของจังหวัดน่าน ซอปั่นฝ้ายเป็นของจังหวัดแพร่ และน่าน"

(สายันต์ คำทิพย์โพธิ์ทอง, สัมภาษณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูวิเทพ กันธิมา ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงใหม่ อธิบาย ดังนี้

" เวลาไปกับช่างซอ ก็จะเริ่มด้วย

- ตั้งเชียงใหม่ ชาย ๔ ท่อน หญิง ๔ ท่อน แล้วกลับมาชายอีก ๒ ท่อน เวลาขึ้นต้นครั้งแรก เรียกว่า "เขิง" เพื่อเป็นการเทียบเสียงปี่ว่าเข้ากันมั้ย เขิงก็เป็นการรัวไม้

- เปลี่ยนเป็นจ๊อยเชียงแสน

- ต่อด้วยจะปุ จะมี ๒ ท่อน"

(วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับขั้นตอนการขับซอ ของจังหวัดเชียงใหม่ สามารถแบ่งขั้นตอนออกตามลำดับดังต่อไปนี้

ขั้นที่ ๑ เวลาเช้า

- ตั้งเชียงใหม่
- กลายเชียงแสน เป็นทำนองสำหรับเชื่อมเพลง
- ทำนองจะปุ
- ทำนองละม้าย

ทำนองทั้ง ๔ ทำนองนี้จะร้องติดต่อกันไม่มีการหยุด

ขั้นที่ ๒ จะทำการไหว้ครู โดยมีความเชื่อว่าต้องไหว้ให้แล้วเสร็จก่อนเวลาเที่ยง หลังจากนั้นอาจบรรเลงต่อไปจนถึงเวลาเที่ยงแล้วจึงพักรับประทานอาหารกลางวัน

ขั้นที่ ๓ ช่วงบ่าย ซอเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสี

ขั้นที่ ๔ ช่วงเย็น มักเป็นการร้องซอเงี้ยว หรือซอทำนองอื่อ เพื่ออำลาและจบการแสดง

สำหรับช่วงแรกนั้นจะเห็นได้ว่า ซอเชียงใหม่ของจังหวัดเชียงใหม่จะเคร่งครัดสำหรับทำนองขึ้นต้น โดยจะขึ้นต้นด้วยทำนองตั้งเชียงใหม่ ตามด้วยทำนองจะปุและทำนองละม้าย โดยมีทำนองเชื่อมได้แก่กลายเชียงแสน แต่สำหรับช่วงที่ ๒ เป็นต้นมา การกำหนดบทเพลงไม่เป็นที่ตายตัวนัก มีการปรับเปลี่ยนได้ตามแต่คณะดนตรีหรือเวลาที่เป็นตัวกำหนด หรือข้อตกลงระหว่างนักดนตรีกับเจ้าภาพที่หามาในงานนั้น ๆ

จังหวัดลำปาง

ระเบียบวิธีการขับซอของจังหวัดลำปาง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ครูอนุรส เพชรนิล ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดลำปาง อธิบายว่า

" เวลาจะซอ ก็จะเริ่มต้นด้วย

- *ตั้งเชียงใหม่ เป็นเหมือน Introduction เป็นคนตรีล้วน ช่างซอจะร้องเข้ามา เริ่มต้นคำว่า "หลอน....."*
- *จะปุเชียงแสน จะเล่นคั่นเวลาเปลี่ยนเพลงเสมอ บางครั้งก็เรียกว่าละม้ายเชียงแสน*
- *ละม้าย*
- *แล้วคั่นด้วยซอดาด*
- *พม่า"*

(อนุรส เพชรนิล, สัมภาษณ์ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปินของจังหวัดลำปาง พบว่าระเบียบวิธีการขับซอยังคงยึดหลักทำนองซออย่างจังหวัดเชียงรายและจังหวัดเชียงใหม่ โดยซอเชียงใหม่มีระเบียบวิธีการซอที่เคร่งครัดในช่วงต้น ได้แก่ต้องขึ้นต้นด้วยทำนองตั้งเชียงใหม่เสมอ มีการสลับกันซอหรือขับร้องระหว่างช่างซอชายและช่างซอหญิง โดยช่างซอชายจะเป็นคนเริ่มซอเป็นอันดับแรก หลังจากนั้นจะเป็นการขับซอทำนองจะปุและทำนองละม้ายติดต่อกัน ถือเป็นการปฏิบัติที่เคร่งครัด หลังจากทำนองทั้งสามทำนองแล้ว ช่างซอสามารถซอทำนองต่าง ๆ ที่เป็นทำนองเบ็ดเตล็ดได้ อาจมีการสลับเพลงหรือซอเฉพาะเพลงใดเพลงหนึ่งก็ได้ ไม่มีข้อจำกัดหรือข้อกำหนดดังที่กล่าวมาแล้ว

ทำนองซอ

ทำนองซอ หมายถึง ทำนองเพลงหรือกระสวนทำนองที่ใช้ประกอบการซอของช่างซอชายและหญิงที่ใช้ร้องโต้ตอบกัน

บุญศรี รัตนัง อธิบายว่า

" ทำนองซอมี ตั้งเชียงใหม่ จะปุ ละม้าย เงี้ยว อื่อ นางบัวคำ พระลอ ปั่นฝ้าย แต่ละทำนองก็มีช่วงเวลาที่ใช้แตกต่างกัน เช่น จะใช้ตั้งเชียงใหม่ เมื่อเริ่มซอ ถ้าเป็นฉากพรรณนาธรรมชาติในป่าก็ใช้ทำนองพระลอ หรือถ้าเป็นบทลาก็จะใช้ทำนองอื่อ หรือปั่นฝ้าย"

(บุญศรี รัตนัง, ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ศาสตราจารย์เกียรติคุณมณี พยอมยงค์ อธิบายเกี่ยวกับทำนองซอของล้านนา ดังนี้

"ทำนองซอล้านนา นิยมซอกันหลายทำนอง อันเป็นทำนองร้องที่สืบต่อกันมาแต่สมัยโบราณ ดังต่อไปนี้

๑. ทำนองขึ้นเชียงใหม่

๒. ละม้ายเชียงแสน หรือ จ๊อยเชียงแสน

๓. ละม้ายจะปุ

๔. ซอทำนองพม่า

๕. ซอพระลอเดินดง

๖. ซอล่องน่าน

๗. ซอปั่นฝ้าย

๘. ซอยิ้น"

(มณี พยอมยงค์, ๒๕๓๗ : ๓๒)

จากการรวบรวมข้อมูลทางเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าทำนองซอของล้านนาหรือซอเชียงใหม่แต่ละทำนองนั้น จะมีความหมายและใช้ประกอบการขับซอในแต่ละช่วงตามลำดับกันไป ดังต่อไปนี้

๑. ทำนองตั้งเชียงใหม่หรือขึ้นเชียงใหม่ เป็นบทซอลำดับแรกของการแสดงการขับซอ เป็นเสมือนซอหรือขับร้องเพื่อการไหว้ครู เป็นการเริ่มต้น เนื้อหาอาจเป็นการสรรเสริญเทวดา เป็นการอวยพรหรือเป็นการเกริ่นเรื่องราวสำหรับผู้ชมผู้ฟัง หรืออาจเป็นเนื้อหาเรื่องราวเหตุการณ์ในงานนั้น ๆ ว่ามีความเป็นมาและมีความสำคัญอย่างไร

๒. ทำนองจะปุหรือละม้ายจะปุ เป็นซอที่มีลีลาการใช้การเอื้อนนุ่มนวล ทำให้ทำนองไพเราะอ่อนหวาน เป็นทำนองซอที่นิยมร้องต่อมาจากทำนองตั้งเชียงใหม่โดยเป็นทำนองลำดับที่สอง

๓. ละม้าย ละม้ายเชียงแสนหรือจ๊อยเชียงแสน เป็นทำนองที่เปรียบเสมือนสะพานเชื่อมให้กับทุก ๆ ทำนอง ช่างซอขับซอทำนองใดก็แล้วแต่ ต่อเมื่อต้องการเปลี่ยนเป็นทำนองใหม่จะต้องมาขับซอทำนองละม้ายนี้เป็นการเชื่อมหรือเป็นสัญญาณก่อน จะเปลี่ยนเป็นทำนองอื่น ๆ

๔. ซอทำนองเงี้ยวหรือเสเลเมา เป็นทำนองที่เลียนแบบสำนวนเพลงจากพวกไทยใหญ่ เป็นทำนองที่มีความสนุกสนาน นิยมใช้ซอเวลาเย็น

๕. ซอทำนองพม่า เป็นสำนวนทำนองซอที่มีความไพเราะเช่นเดียวกัน เนื้อหาทำนองเลียนแบบสำนวนเพลงจากทางพม่า นิยมใช้การขับซอเรื่องเจ้าสุวัตนางบัวคำ

๖. ซอพระลอเดินดง เป็นซอที่มีทำนองอ่อนหวานเช่นกัน นิยมใช้ซอเรื่องพระลอ

๗. ซอทำนองอื่อ เป็นทำนองซอที่วิวัฒนาการมาจากทำนองกล่อมเด็กหรือกล่อมลูก ช่างซอจะร้องเอื้อนเสียง "อื่อ อื่อ อื่อ อื่อ" ทำให้เรียกทำนองซอนี้ว่า ทำนองอื่อ

๘. ซอปั่นฝ้าย เป็นซอทำนองโบราณ มีความไพเราะ จังหวะค่อนข้างเร้าใจ

๙. ซอยิ้น เป็นทำนองซอที่ประพันธ์ขึ้นในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี โดยให้ท้าวสุนทรพจนกิจ แต่งขึ้นเพื่อยอพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระนางเจ้ารำไพพรรณี คราวเสด็จพระราชดำเนินประพาสภาคเหนือ ราวปีพุทธศักราช ๒๔๖๙

ทำนองเพลงตั้งเชียงใหม่

ทำนองซอที่ใช้สำหรับเริ่มต้นนั้น เรียกกันว่าทำนองตั้งเชียงใหม่หรือขึ้นเชียงใหม่ เป็นทำนองขึ้นต้นในลักษณะเป็นการโหมโรง ก่อนที่จะมีการขึ้นทำนองตั้งเชียงใหม่จะมีท่วงทำนองที่เรียกว่า "เขิง" โดยปี่จุมจะทำหน้าที่เป่าทำนองนี้ สำหรับช่วง "เขิง" มีนัยยะสำคัญคือเป็นการลองเสียงเครื่องดนตรีและเป็นการบอกเสียงให้กับช่างซอได้ทำการหาเสียงให้ถูกต้องก่อนที่จะร้องทำนองตั้งเชียงใหม่ สำหรับทำนองที่เรียกว่า เขิง เป็นทำนองคล้ายกับการครวญ เป็นทำนองที่ไม่มีจังหวะใดๆ มากำกับ เป็นการเป่าปี่คล้ายการเอื้อนเป็นช่วง ๆ ดังทำนองต่อไปนี้

รม..... รดล .....ร.....ฟมร .....ด.... ร ด รฟ

รฟ..... ซ .....ฟมรด.....ร ด รฟ รฟ ..... ซ

..... ---ร ---ฟ

ทำนองตั้งเชียงใหม่

วรรค ๑

----	--มร	---ล	---ร	มรดล	ซลดร	มรดร	ดรมซ
-ลซม	รมซล	-ด-ร	ดลซด	----	---ซ	----	-ลซด
--ซล	ทลซด	รดซล	ทลซฟ	-มรด	-ซทล	ฟทซท	ดรทด
-ด-ด	ฟรดท	รทซท	รทลซ	-ร-ท	รทลซ	-ดซด	ซด–ซ

วรรค ๒

---ท	-ลซด	รดซด	รดทซ	-ลทล	ซฟซล	ซฟซล	ซมรม
---ร	มทรท	-ดทด	-รดฟ	----	ซลซฟ	มรดร	ฟรซฟ
มรดร	มรซฟ	มรดร	มรดล	ดลซล	ดลซฟ	ซรมด	ซดรม

ร ม ซ ล	ซ ม ร ซ	- - - -	- - - ท	ล ซ - ด	- - ม ฟ	ท ฟ ม ด	ท ด ม ฟ
ท ฟ ท ร	ม ร ด ท	ร ท ซ ท	ร ท ล ซ	- ท ซ ฟ	ม ร ท ด	ฟ ซ - ด	ร ด ซ ท
ล ซ - ร	ด ท ล ซ						

วรรค ๓

- - - ท	- ล ซ ด	ซ ล ซ ด	- ล ซ ฟ	ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด	ซ ล ซ ด	- ล ซ ฟ
ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด	ซ ล ซ ด	- ล ซ ฟ	ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด	ซ ท ฟ ม	ร ด ท ด
- - - ซ	- - ท ด	ร ด ซ ด	ซ ล ซ ฟ	ท ด ฟ ท	ฟ ร ด ท	ซ ท ฟ ม	ท ด ร ซ
- ท ซ ท	ฟ ม ท ด	ซ ท ฟ ม	ท ด ร ซ	- - ท ด	ร ด ท ซ	- ท ซ ฟ	ม ร ด ท

วรรค ๔

- - - -	- - - ร	- - ฟ ท	- ด ซ ฟ	ม ร ด ร	ฟ ท - ร	ซ ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ
- - ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ซ ท	ฟ ม ท ด	ซ ล ซ ด	ฟ ด ท ฟ	ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด
ซ ล ซ ด	ร ด ซ ท	ล ซ - ร	ด ท ล ซ				

วรรค ๕

- - - ท	ล ซ - ด	- ซ - ด	ร ด ท ซ	- ท ซ ท	ฟ ม ท ด	ซ ท ฟ ม	ท ด ร ซ
- - ท ด	ร ด ท ซ	- ท ซ ฟ	ม ร ท ด				

วรรค ๖

- - - -	- - - ร	- ฟ ฟ ฟ	ซ ฟ ซ ร	ม ร ด ร	ม ร ด ท	ซ ท ฟ ม	ร ด ฟ ซ
- ท ซ ด	ร ด - ซ	- ท ล ซ	ล ซ ฟ ร	- ท - ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	- ด ท ซ
ท ด ซ ร	ม ร ด ท	ล ซ ฟ ซ	ท ซ ด ท	ล ซ ฟ ซ	ท ซ ด ท	ล ซ ฟ ซ	ท ซ ด ท
ร ท ซ ท	ร ท ด ร	ซ ร ม ร	ด ร ฟ ซ	- ท ล ซ	ล ซ ฟ ร	ม ร ด ท	- ร ท ด
ซ ด ฟ ร	- ด ฟ ซ						

วรรค ๗

- - - ท	ล ซ - ด	ซ ล ซ ด	- ล ซ ฟ	ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด	ซ ล ซ ด	- ล ซ ฟ
ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด	ซ ล ซ ด	- ล ซ ฟ	ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด	ซ ท ฟ ม	ร ด ท ด
- - - ซ	- - ท ด	ร ด ซ ด	ซ ล ซ ฟ	ท ด ท ฟ	ฟ ร ด ท	ซ ท ฟ ม	ท ด ร ซ
- ท ซ ท	ฟ ม ท ด	ซ ท ฟ ม	ท ด ร ซ	- - ท ด	ร ด ท ซ	- ท ซ ฟ	ม ร ท ด

วรรค ๘

- - - -	- - - ร	- - ฟ ท	- ด ซ ฟ	ม ร ด ร	ฟ ท - ร	ซ ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ
- - ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ซ ท	ฟ ม ท ด	ซ ล ซ ด	ฟ ด ท ฟ	ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด
ซ ล ซ ด	ร ด ซ ท	ล ซ - ร	ด ท ล ซ				

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วรรค ๙

- - - ท	- ล ซ ด	ซ ล ซ ด	- ล ซ ฟ	ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด	ซ ล ซ ด	- ล ซ ฟ
ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด	ซ ล ซ ด	- ล ซ ฟ	ท ด ฟ ท	ฟ ม ท ด	ซ ท ฟ ม	ร ด ท ด
- - - ซ	- - ท ด	ร ด ซ ด	ซ ล ซ ฟ	ท ด ท ฟ	ฟ ร ด ท	ซ ท ฟ ม	ท ด ร ซ
- ท ซ ท	ฟ ม ท ด	ซ ท ฟ ม	ท ด ร ซ	- - ท ด	ร ด ท ซ	- ท ซ ฟ	ม ร ท ด

วรรค ๑๐

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - ซ	- - ท ด	ซ ล ซ ด	ร ด ท ซ
ท ด ซ ด	ร ด ท ซ	ท ด ซ ฟ	ม ร ท ด	ซ ล ซ ด	ร ด ซ ฟ	ม ร ม ท	- ม ท ด
ซ ล ซ ด	ร ด ซ ท	ล ซ - ร	ด ท ล ซ				

หลังจากนั้นจะมีการกลับต้นไปที่ท่อน ๒ ถึงท่อน ๕ แล้วออกทำนองจะปุ ด้วยทำนองต่อไปนี้

รม ..... ร .. ฟ ม ร .....รฟ .....ซ ..... ร ม ร ท รทด .....รฟ .....ซ .....

(ทำนองจากภานุทัต อภิชนาธง, เอกสารอัดสำเนา : หน้า ๒๗)

เสียงของการเชิงหรือบทเกริ่นซอ พบว่าใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X และใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X เป็นการขึ้นต้น นอกจากนี้การดำเนินทำนองของช่างซอกับเครื่องดนตรี มักใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลได้แก่กลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X และกลุ่มเสียง ท ด ร X ฟ ซ X เป็นหลักในการดำเนินทำนอง

การขับซอของช่างซอสำหรับทำนองตั้งเชียงใหม่ จะเริ่มต้นที่ช่างซอผู้ชาย ๑ จบ และต่อด้วยช่างซอหญิงอีก ๑ จบ ผลัดกันร้องคนละเที่ยวนั่นเอง โดยจะซอหรือร้องในทำนองเดียวกันทั้งช่างซอชายและหญิงแต่เปลี่ยนเนื้อหาการขับร้องไปมาเพื่อเป็นเรื่องราวสำหรับผู้มาชมและมาฟังซอครั้งนั้นๆ

ตัวอย่างบทซอ ตั้งเชียงใหม่

"ชาย - แม่หญิงเป็นปู่มันจะอยู่คันนา กอนนายเป็นป๋าจะไปลาจากโต้ง จกสตางค์จะไปเล่นอี่โจ่ง กันว่าบ่ได้ต้อง ป๋าใจ๋เสีย แม่หญิงเป็นปู่มันอยู่คันนา กันว่านายเป็นป๋าจะไปลาจากโต้ง จกสตางค์ไปเล่นอีโจ้ง ตี้ไหนแม่หญิง บ่หวังก่ำไฮ กำลมเข้ามาสม กำอู้ถอนน้อง เป็นตู้ อ้ายจะเป็นคนไข แม่หญิงถอนบ่ใจ้ของไผ ข้ามาลักเปิงใจ่เมื่อเดือนเก้าปี๋แล้ว

กำลมปี่ของไหลสม คำอ้าง กอนนายเป็นต๋ง ตั๋วลูกป่อจาย อ้ายรับรองเป็นแวง ขอหื้อจ่วยกั๋นจัดกั๋นแจ๋ง จ่วยกั๋นแข็งแรงเป็นแวงง่ามก้ำ กอนนายเขาเป็นชื่อแป้ไหมตอแพรจะเป็นไมถ่อจ้ำ กอนนายเขาเป็นเสื่อชากส้าม อ้ายหมายจะกลาดห้างผกผิน ไคร่หันลูกศิษย์ ป๋าก่อหื้อ นายกยอผ่อ เอาป่อป๋า เกิดมาจาดนี้อยู่หนัก

แผ่นดิน เซาะหาเมียเตียม คิงติงไหนก็ยากใบ้ หวังจะได้นายน้องมาเป็นกู้ชีวิต แหละนอน้องและนาง" (เกษม ควงงาม, ๒๕๔๒ : ๖๓)

(คำแปล - ผู้หญิงเป็นปูอยู่ที่คันนา (ข้าว) ถ้าผู้หญิงเป็นปลาอย่าหนีออกจากทุ่งนา เปรียบเหมือนล้วงสตางค์ออกจากกระเป๋าแล้วนำเอาไปเล่นโยนหลุม ซึ่งผู้หญิงจะต้องหวังกำไร เปรียบเหมือนผู้หญิงเป็นตู้ ผู้ชายจะเป็นคนเปิดให้ ถ้าผู้หญิงไม่เป็นคนรักของใคร ผู้ชายแอบรักมาตั้งแต่เดือนเก้าปีที่แล้วเท่าที่ฟังมาพี่มีความพอใจเป็นอย่างมาก ถ้าผู้หญิงเป็นตุง ผู้ชายจะช่วยเป็นไม้ค้ำให้ ถ้าผู้หญิงเป็นเสือที่ถูกยิงลำบากฝ่ายชายจะขัดห้างแอบยิง ถ้าอยากเห็นลูกปลา ก็ให้ไปดูพ่อปลาช่อน เกิดมาชาตินี้อยู่หนักแผ่นดิน จะหาคนรักซักคนก็ยังไม่มี ลำบากมาก ๆ หรือจะพูดกันให้ชัดเจน ก็เหมือนกับตะเข็บต่อย ซึ่งเจ็บปวดยิ่งกว่าเงี่ยงของปลาดุกแทง ถ้าผู้หญิงเป็นหญ้าคา ผู้ชายก็จะยอมเป็นไม้เสียบคาน หวังจะได้ฝ่ายหญิงเป็นคนรัก)

การขับซอทำนองตั้งเชียงใหม่นี้ บางครั้งขึ้นอยู่กับงานว่าเป็นงานอะไร เนื้อหาก็นำมาจากงานนั้นๆ ไม่ต้องมีการแต่งบทไปล่วงหน้า

ทำนองเพลงตั้งเชียงใหม่ อาจแบ่งทำนองออกเป็น ๓ ช่วงใหญ่

ช่วงแรกเป็นการขึ้นต้น สำหรับช่างซอผู้ชาย จะมีคำขึ้นต้นด้วยคำ "หลอน" เมื่อช่างซอหญิงรับ จะร้องคำว่า "นี่แหนะน้อง... น้องแลนา" หรืออาจร้องว่า "นี่แหละน้อย.. น้องแหละนา..." สำหรับช่างซอหญิง อาจมีคำขึ้นต้นด้วยคำว่า "นาย" หรือ "ยาม" (หมายถึงเวลานั่นเอง) เมื่อสลับมาเป็นฝ่ายชายอีกครั้ง ฝ่ายชายจะร้องตั้งเชียงใหม่โดยขึ้นต้นแบบสั้น

ช่วงกลางเป็นการเข้าจังหวะ ใช้ความยาวประมาณสองท่อน

ช่วงจบ ขึ้นต้นด้วยคำว่า "นาย....." และจบด้วยการเอื้อนเสียงลงท้ายด้วยคำว่า "น้อง ...แหละนาย" สำหรับทำนองตั้งเชียงใหม่กลายนั้น เป็นทำนองเชื่อมไปทำนองจะปุ ถ้าจะส่งไปทำนองจะปุ จะมีคำว่า "จิ่ม ... แลนอ" เป็นสัญลักษณ์ โดยจะฟังปี่ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่จะกลายทำนอง แต่ถ้าช่างซอร้องคำว่า "จิ่ม..แหละน้อง" แบบสั้น จะเป็นทำนองละม้ายต่อไป

วิธีการซอหรือขับร้องประกอบกับดนตรีนั้น ดนตรีหรือวงปี่จะเป่าเป็นทำนองเก็บไปตามเนื้อเพลงโดยมีการหยุดหรือทอดลง สำหรับช่างซอจะร้องในลักษณะที่ลำลองไปกับดนตรี ในลักษณะการร้องเพลงเนื้อเต็ม มีการหยุดพักเป็นระยะสำหรับระยะการหยุดนั้นอาจหยุด ๔ ห้องโน้ตไทย หรือ ๘ ห้องโน้ตไทย

ทำนองจะปุ

ทำนองจะปุ นักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงได้หลากหลายดังจะแสดงตัวอย่างของทำนองจะปุ ๓ รูปแบบ

รูปแบบที่หนึ่ง ทำนองที่บันทึกโดยครูวิเทพ กันธิมา ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงใหม่ จะขึ้นต้นด้วยท่อน ๒ ก่อน ดังทำนองต่อไปนี้

ท่อน ๒

- - - -	- ร ฟ ซ	ร ล ซ ฟ	ด ร ฟ ด	- ด - ด	- ด - ล	- ซ - ม	ซ ล ม ซ
- - - ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ม ซ	- ล ท ล	ซ ล ม ซ	ล ซ ม ซ	ล ซ ร ม
ซ ม ร ม	ซ ม ซ ร	ม ร ซ ร	ล ซ ร ม	- ร - ล	ร ม ซ ล	ท ล ซ ล	ด ม ร ด
- ด - ด	- ด - ล	- ซ - ม	ซ ล ม ซ	- - - ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ม ซ ท

ท่อน ๑

- - - -	- ซ ท ล	ท ซ ท ล	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ม ท ล	ด ม ร ด
- ด - ด	- ด - ล	- ซ - ม	ซ ล ม ซ	- ล ท ล	ซ ล ม ซ	ล ซ ม ซ	ล ด - ม
- ม - ม	- ม - ร	- ม ด ร	ม ล ด ร	- ม ด ร	ม ล ด ร	- ม ด ร	ม ร ด ล
- ล - ล	ซ ล ด ซ	ล ซ ม ซ	ล ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	- - ร ม	ด ร ม ซ

ท่อน ๒

- - - ล	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ม ร ซ	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ม ซ
- - - ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ม ซ	- ล ท ล	ซ ล ม ซ	ล ซ ม ซ	ล ซ ร ม
ซ ม ร ม	ซ ม ซ ร	ม ร ซ ร	ล ซ ร ม	- ร - ล	ร ม ซ ล	ท ล ซ ล	ด ม ร ด
- ด - ด	- ด - ล	- ซ - ม	ซ ล ม ซ	- - - ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ม ซ ท

ทำนองท่อนที่ ๒ เหมือนกัน ๒ รอบ โดยมีท่อน ๑ อยู่กลาง

รูปแบบที่สอง ทำนองจาก ครูวรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์ ศิลปินจังหวัดลำปาง

- - - ร	- - ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ม ร ท ด	ร ด ล ด	ร ด ซ ล	ท ล ซ ม	- ร ม ซ
- - - ม	- - ซ ล	ท ล ซ ม	- ร ม ซ	- ล ด ร	ม ร ด ซ	- ล ด ซ	ล ซ ร ม
ล ม ล ม	ล ม ล ร	ม ร ล ร	ม ร ล ม	ร ม ซ ล	ด ร ม ร	ด ล ซ ม	ร ด ล ด
- ด ด ด	ม ด ซ ล	ท ล ซ ม	- ร ม ซ	- - - ม	- - ซ ล	ท ล ซ ม	ร ม ซ ล
ท – ท ท	- ท ท ท	ม ล ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ร ม ด	ซ ด ร ม	ล ร ม ร	ด ร ล ด
- ด ด ด	ม ด ซ ล	ท ล ซ ม	- ร ม ซ	- ล ด ร	ม ร ด ซ	- ล ด ซ	ล ซ ร ม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

-มมม	-มมม	รมซล	-ลดร	มรมล	-มดร	-มลร	มรดล
ทลซล	ซลทซ	-ลทซ	ลซดล	ทลซม	ซมรด	ซดรม	ดรมซ
---ล	ทลซม	ซรมด	ซดรม	-ล-ม	ลมซล	ทลซม	-รมซ
---ล	ทลซม	ซรมด	ซดรม	-ล-ม	ลมซล	ทลซม	-รมซ
---ม	--ซล	ทลซม	-รมซ	-ลดร	มรดซ	-ลดซ	ลซรม
ลมลม	ลมลร	มรลร	มรลม	รมซล	ดรมร	ดลซม	รดลด

กลับต้นบรรทัดที่ ๔

ออกเพลงละม้าย

-ดดด	มดซล	ทลซม	-รมซ	-ซซซ	-ฟซฟ	มรดท	-ฟทด

ตัวอย่างบทซอทำนองจะปุ

" ปลูกกล้วยอุ่นใจกิ่นหน่อ ก่ำเบ็ดไปล่อ อุ่นใจ๋กิ่นปา ผิวสลิดติดแล้วปลาเหมือนตอกไพคา บ่ลาไม้ก้านดู่ กอนว่านายเป็นหม้อแก๋งหนังหนาอ้ายคนบ่งามจะเป็นส้มบ่าชุด แกะก้อนไคร้ ไช้กั๋นถูก ๆ อู้กั๋นแบบใดก็ยอม เป็นเดือนมาป่าออกลอมตงเป็นส้มบ่านาว มาใส่แก๋งป่า ผิงสลิดติดแล้วบ่ลา ก๋อนนางเป็นป่า ข้าจะเป็นหิ้งปิ้งเป็นป่าดีเผา ข้าบ่าหยิกตุ่มเหา ข้าบ่เกาตุ่มหิ้น"

(เกษม ดวงงาม, ๒๕๔๒ : ๖๔)

(คำแปล - ปลูกต้นกล้วย หวังจะได้กินหน่อกล้วย ถือเบ็ดไปล่อปลา หวังจะได้กินปลา สีของดอกสลิดติดแล้วไม่ยอมออก เหมือนตอกที่ผูกมัดหญ้าคา ไม่หลุดออกจากไม้ ถ้าว่าเธอเหมือนหม้อแกงที่หนา เอา(ผู้ชาย)รูปไม่หล่อเหมือนส้มมะกรูด พูดไป ๆ เขาก็จะยอมตามทุกอย่าง)

วิธีการขับซอประกอบท่วงทำนองจะปุนี้ การขับซอเป็นการร้องเข้าจังหวะ เหมือนการร้องเพลงเนื้อเต็ม ดนตรีจะเล่นทำนองเพลงตามเนื้อหาที่กล่าวมาข้างต้น ช่างซอจะเอื้อนเสียงในบางช่วงและลงท้ายด้วยคำว่า "จิ่ม" หรือคำว่า "จิ่ม.....แหละหนา" ตอนจบแต่ละท่อน โดยไม่ใช้เสียงหนัก โดยเสียงคำว่า จิ่ม แหละหนา จะห่างกันเป็นคู่สาม ซึ่งแตกต่างจากทำนองละม้ายที่จะจบห่างกันเป็นคู่ ๔ และจะมีเสียงสูงกว่าทำนองจะปุครึ่งเสียง

การร้องทำนองจะปุ เมื่อจะมีการเปลี่ยนท่อนเพลง ดนตรีจะบรรเลงคั่นกับช่างซอประมาณหนึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่ อัตราสองชั้น จึงจะเปลี่ยนเป็นทำนองท่อนใหม่ เมื่อจะจบด้วยคำว่า "จิ่ม... แหละนา" หรือ "จิ่ม... แหละนอ" ดนตรีจะแทรกเพื่อรอช่างซอขับต่อเพียงครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่ อัตราสองชั้นเท่านั้น

ทำนองละม้าย

ทำนองจากครูวิเทพ กันธิมา ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงใหม่

- - - ซ	- - - ด	- ซ - ด	ซ ด ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ฟ	ด ซ ท ซ	- ร ม ด
- - ด ด	- ซ - ล	ด ล ซ ล	ซ ด ด ซ	ล ซ ฟ ซ	ท ด ด ซ	ด ด ด ซ	ด ซ ด ท
ล ซ ฟ ท	ฟ ท ล ซ	- ด ด ซ	ด ซ ท ด	- ซ ล ซ	ฟ ซ ท ด	- ซ ล ซ	ฟ ม ซ ฟ
ม ร ด ร	ม ฟ ซ ด	ซ ด ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ซ ม ฟ	- ด - ล	ซ ล ฟ ซ
ด ซ ล ซ	- ร ม ด	ซ ด ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ซ ม ฟ	ซ ด ม ซ	ด ม ฟ ซ
ด ซ ล ซ	- ร ม ด	- - ซ ล	ซ ล ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ฟ ซ ม ฟ
ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ม ด	ซ ฟ ม ด	ซ ด ม ฟ	- - - ร	- - ด ร	ด ซ ม ซ	ด ม ร ด
- ด - ด	- ซ - ด	ซ เ ด ซ ล	ซ ม - ซ	- ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ด ซ ท ซ	ด ม ร ด

ทำนองละม้าย มีลักษณะทำนองคล้ายกับทำนองขึ้นเชียงใหม่กับทำนองจะปุ นักดนตรีจึงเรียกทำนองนี้ว่า ละม้าย มีความหมายถึงละม้ายกับทำนองขึ้นเชียงใหม่กับทำนองจะปุนั่นเอง

การขับซอทำนองละม้าย ช่างซอจะลงท้ายแบบ "เต็มเสียง" เป็นการร้องเสียงตรงๆ ทำนองนี้มีไว้สำหรับเป็นการค้นสดโต้ตอบกับคู่ถ้อง มีคำลงท้ายว่า "จิ่ม..แหละหนา" เช่นเดียวกับทำนองจะปุและทำนองละม้ายนี้มักจะเป็นทำนองที่ใช้เสียงสูงเป็นหลัก โดยเสียงจะสูงกว่าทำนองจะปุครึ่งเสียง และเสียงคำว่า "แหละ นา" จะห่างกันเป็นคู่ ๔ ซึ่งทำนองจะปุ จะห่างกันเป็นคู่ ๓ เท่านั้น

ซอทำนองละม้ายเชียงแสนหรือโยนกเชียงแสน หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ และภูมิปัญญาจังหวัดเชียงราย ได้อธิบายว่า

> " *ซอทำนองละม้ายเชียงแสนหรือโยนกเชียงแสน เป็นทำนองที่มีลักษณะอ่อนหวานนุ่มนวล ซึ่งชาวเชียงแสนประยุกต์จากการขับกะโลง (โคลง) โดยเฉพาะจึงถือว่าเป็นทำนองซอที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัด และนิยมนำมาขับแพร่หลายในเทศกาลงานบุญต่าง ๆ มานับหลายร้อยปี ส่วนคำว่า "ละม้าย" นี่หมายถึง คล้ายคลึง เฉียงไป เลือนไป ก็เนื่องมาจากเป็นทำนองซอที่แต่งขึ้นเพื่อคั่นระหว่างบท เช่น ซอขึ้นต้นตั้งเชียงใหม่มายืดยาว และต้องการเปลี่ยนทำนองเป็น อื่อ ก็จะขับละม้ายจะปุ และต่อด้วยละม้ายเชียงแสน ขับคั่นกลาง ๑ บท เพียงให้รู้ว่าต่อไปจะเป็นการเปลี่ยนทำนองซอ ทั้งช่างซอ และช่างปี่ก็จะรู้กันโดยอัตโนมัติ*"
>
> (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๖๒)

I24179306X

ตัวอย่างบทลำนำซอละม้ายเชียงแสน

"จี๋จี๋ มะลิซ้อน มาซอนกับดอกต๋ำเหิน จี๋จี๋ ดอกเอื้องเงิน มาซอนกับ ดอกเอื้องผึ้ง ยามพระพาย หน่อมา ตี่ มาหอมเย็นดีหวังเหวิ้ง ไกวกิ่งเนิ้ง อ่อนตวยลม

หรือ

หนาวน้ำค้าง บ่มีคู่ข้างคู่ซ้อน หน่อเตียมต๋ำ แสนโศกตุ๊กยามเมื่อเกิดเป็นคน จัดหาเมียงามงามสักคนก็บ่ได้ ย้อนว่าทรัพย์สิ่งของเงินคำบาทใด้ สังมา ทุกข์ยากไร้บ่มีเงิน"

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๖๒)

สำหรับทำนองจะปุและทำนองละม้าย เวลาที่ช่างซอขับซอไปมาหลาย ๆ รอบ ทำนองซอจะเหมือนกันทุกเที่ยวไม่มีการเปลี่ยนแปลง เปลี่ยนแต่เนื้อของบทซอเท่านั้น ช่างซอและนักดนตรีจะมีการขับซอที่เปรียบเสมือนทางเปลี่ยน เรียกเป็นศัพท์สังคีตว่า "แก" เช่น แกจะปุ แกละม้าย เป็นต้น สำหรับทางเปลี่ยนที่เรียกว่า "แก" นี้ จะมีอยู่ด้วยกันหลายทำนอง

ตัวอย่างเพลงละม้าย ทางแก หรือทางเปลี่ยน ดังนี้

- - - ซ	- - - ด	- ซ - ด	ซ ด ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ฟ	ด ซ ท ซ	- ร ม ด
- - ด ด	- ซ - ล	ท ล ซ ล	ซ ด ด ซ	ล ซ ฟ ซ	ท ด ด ซ	**ด ด ด ซ**	**- ร ด ฟ**
- ฟ - ฟ	**- ฟ - ร**	**- ด - ร**	**ด ร ฟ ซ**	**ล ซ ร ซ**	**ล ซ ด ร**	**- ฟ ด ร**	**ฟ ร ด ท**
ม ซ ม ท	**ม ซ ม ท**	**ล ซ ล ท**	**ล ท ด ร**	**- ด - ฟ**	**- ฟ ด ร**	- ด - ฟ	ซ ล ฟ ซ
- - - ด	**- ด ท ซ**	**- ด ด ซ**	**ท ซ ฟ ม**	**ซ ม ร ด**	**ซ ด ร ม**	**ด ซ ม ฟ**	ด ม ฟ ซ
ด ซ ท ซ	- ร ม ด	- - ซ ล	ซ ล ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ฟ ซ ม ฟ
ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ม ด	ซ ฟ ม ด	ซ ด ม ฟ	- - - ร	- - ด ร	ด ซ ม ซ	ด ม ร ด
- ด - ด	- ซ - ด	ซ ด ซ ล	ซ ฟ - ซ	- ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ด ซ ท ซ	ด ม ร ด

ทำนองจาก ครูวิเทพ กันธิมา ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงใหม่

ทำนองที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม คือทำนองที่ได้แสดงตัวเข้มไว้ได้แก่ ท้ายบรรทัดที่ ๒ มีการเปลี่ยนเสียงลูกตก จากเดิมมีลูกตกเสียงที เปลี่ยนมาใช้ลูกตกเสียงฟา นอกจากนั้นได้มีการเปลี่ยนทำนองบรรทัดที่ ๓ – ๔ โดยท้ายบรรทัดที่ ๔ กลับมาตกลูกตกเสียงเดิมกับทำนองปกติ และบรรทัดที่ ๕ มีการเปลี่ยนทำนองอีกครั้งนำไปสู่ลูกตกทำนองปกติ และเข้าทำนองตามปกติไปจนจบท่อนตามทำนองบรรทัดที่ ๖ – ๘

ทำนองเงี้ยว (เสเลเมา)

รูปแบบที่ ๑

สร้อย

- - - -	- - - ร	- - ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ซ ท	ฟ ร ด ท	- - ร ล	- - ร ซ

ท่อน ๑

- - ซ ซ	- - ฟ ซ	- - ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ซ ท	ฟ ร ด ท	- - ร ล	- - ร ซ
- - ซ ซ	- - ฟ ซ	- - ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ซ ท	ฟ ม ร ด	ซ ท ฟ ม	ร ท ด ร
- - ร ร	ด ร ฟ ซ	- ล ด ซ	ล ซ ฟ ซ	- ร ม ร	ด ร ฟ ซ	ท ด ซ ท	ด ซ ฟ ร
- - - ด	ฟ ร ด ท	- - ฟ ซ	- ซ ท ด	- - ฟ ร	ด ท ร ด	ซ ท ฟ ร	ด ท ล ซ

ท่อน ๒

- - ซ ซ	- - ฟ ซ	- - ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ซ ท	ฟ ร ด ท	- - ร ล	- - ร ซ
- - ซ ซ	- - ฟ ซ	- - ฟ ร	- ด ท ซ	- ท ซ ท	ฟ ม ร ด	ซ ท ฟ ม	ร ท ด ร
- - ร ร	ด ร ฟ ด	- ซ ท ด	ฟ ด ร ฟ	- - ฟ ฟ	- - ซ ฟ	ด ร ฟ ร	- ด ฟ ท

ท่อน ๓

ซ ท ด ท	ซ ร ด ท	ซ ร ด ท	ด ร ฟ ซ	- - ซ ซ	- - ฟ ซ	- ร ฟ ร	- ด ท ซ
- - ฟ ร	- ด ท ด	ซ ท ฟ ร	- ด ฟ ท	- - ท ท	- ล ซ ฟ	- - - ร	- ด ฟ ล
- - ล ล	ซ ฟ ซ ล	- ท - ล	- ซ ฟ ซ				

รูปแบบที่ ๒

ท่อน ๑

- - - -	- - - ร	- - ด ฟ	ด ร ฟ ซ	- ร ม ร	ด ร ม ด	- ร ด ล	ซ ฟ ล ซ
- ซ ร ซ	- ล ซ ร	- - ด ฟ	ด ร ฟ ซ	ล ซ ร ซ	ล ซ - ร	ด ร ฟ ท	- ด - ร
- ร - ร	ด ร ฟ ซ	ร ด ท ล	ซ ล ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ร ล ท ล	ซ ม ด ร
- ร - ร	ฟ ร ด ท	- ท - ท	ฟ ซ ท ด	- ร ม -	ด ร ท ด	- ร ด ล	ซ ฟ ล ซ

ท่อน ๒

- - - -	- - - ร	- - ด ฟ	ด ร ฟ ซ	- ร ม ร	ด ร ม ด	- ร ด ล	ซ ฟ ล ซ
- ซ ร ซ	- ล ซ ร	- - ด ฟ	ด ร ฟ ซ	- ล ท ล	ซ ฟ ล ซ	ร ซ ล ซ	- ฟ ด ร
- ร - ร	ด ร ฟ ด	- ซ ท ด	- ร ด ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ด ร	ฟ ซ ฟ ร	- ด - ท

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่อน ๓

ฟ ซ ฟ ท	ฟ ซ ฟ ท	ฟ ซ ฟ ท	ด ร ฟ ซ	ล ซ ร ซ	ล ซ - ร	- - ด ฟ	ด ร ฟ ซ
ล ซ ร ซ	ล ซ ด ร	- ฟ ด ร	ฟ ร ด ท	- ท - ท	- ท - ซ	- ซ ท ซ	ฟ ซ ท ด
- ซ ท ซ	ฟ ซ ท ด	- ซ ท ล	ซ ฟ ล ซ				

จากทำนองรูปแบบที่ ๑ และรูปแบบที่ ๒ พบว่าลูกตกของทำนองเพลงมีโครงสร้างเดียวกัน แตกต่างกันในเรื่องของรายละเอียดของทำนองเพลงเท่านั้น

ตัวอย่างบทซอเงี้ยว หรือ เสเลเมา

"๑ *อะโหลโลโล ไปเมืองโกตวยปี้เงี้ยว หนทางคดเคี้ยว ข้าหน้อยจะเหลียวถาม หนทางเส้นนี้ ก็ถนนไปเมืองพาน นอเจ้าปี้เหนาะ จะขี่เรือเหาะขึ้นบนอากาศ*

๒ *อะโหลโลโล ส้มหม่าโอจิน้ำพริก เหน็บดอกปี๊กชิ๊ก มาแป้งตำเหลือกตำแล ไปทางปุ้นก็ที่ประตูท่าแพ งามนักแก่ อะโหลโลโล แม่ฮ้างแม่หม้าย*

๓ *เสเลเมาหม่าเดี่ยวป๊อกช๊อก เล่นไพ่ป๊อก ก็เสียงตึงลูกตึงหลาน เล่นไปแหมหน้อย ก็เสียงติ่งปิ่นตึงลาน เฮยเจ้าปี้เฮยผ้าสีปูเลย ตุ้มเกิ่งป้าดเกิ่ง*

๔ *เสเลเมาหม่าเดี่ยวปุ๊กชุ๊ก งัวปู้มุก ไปเข้าสวนหม่าแต๋ง เจ้าของเป็นรู้ เป็นจะไหมก็แพง ๆ แพงเจ้าพ่อแพง ไปขายลับแลง สี่ร้อยบ่ต่ำ*

๕ *เสเลเมาหม่าเดี่ยวเป๊กเช๊ก ข้ามน้ำเลิ้ก ก็บ่ได้ขอดสายถง หนามเก็ดเก๊า มาจ่องเอาหางก็แมวโพง ตำวันลง เจ้นจะแผวต่ำฝั่ง....."*

(สิริกร ไชยมา, ๒๕๔๖ : ๑๐๕)

ทำนองเงี้ยว ช่างซอจะมีลีลาการขับซอหลายรูปแบบได้แก่ เงี้ยวธรรมดา เงี้ยวสิบชาติ เงี้ยวที่มีลูกหยอด สำหรับเงี้ยวลูกหยอด ครูบัวซอน ถนอมบุญ ครูภูมิปัญญาไทย ศิลปินดีเด่นระดับชาติภาคเหนือ เป็นผู้พัฒนาขึ้นในภายหลัง ตัวอย่างกระสวนการขับร้อง หรือกระสวนการบรรจุคำทำนองเงี้ยว ดังนี้

เงี้ยวธรรมดา

- X - X	- X - X	- X X X	- X - X
- - X X	- X - X	- - X X	- X - X
- - X X	- X - X	- X X X	- - X X

เงี้ยวมหาชาติ

- X - X	- X - X	- - X X	- X - X
- - - -	- X - X	- - - X	- X - X

เงี้ยวที่มีลูกหยอด

- X - X	- X - X	- - X X	- X - X
- - - X	- X - X	- X - X	- X - X
- - - -	- - - X	- - - X	- X - X

จากกระสวนจังหวะคำร้องพบว่า การร้องทำนองเงี้ยวหรือเสเลเมา ไม่ว่าจะเป็นเงี้ยวธรรมดา เงี้ยวสิบชาติ หรือเงี้ยวลูกหยอด จะมีลักษณะการบรรจุคำและขับร้องหรือซอ ในลักษณะเพลงลูกเต็ม กล่าวคือนำคำร้องมาร้องติดต่อกันแบบรวดเร็ว สำหรับดนตรีก็ดำเนินทำนองไปตามทำนองเพลงไม่มีการหยุดเช่นกัน สำหรับความแตกต่างระหว่างเงี้ยวธรรมดากับเงี้ยวลูกหยอดซึ่งครูบัวซอน ถ่นอมบุญ เป็นผู้พัฒนาในเวลาต่อมานั้น เงี้ยวธรรมดาจะลงท้ายการขับด้วยคำว่า “นาเจ้า แม่น่า.....” ถ้าเป็นเงี้ยวประเภทลูกหยอดจะไม่มีการจบด้วยคำว่า “นาเจ้า แม่นา.....” จะตัดจบทันที

ทำนองพม่า

ทำนองพม่า เป็นทำนองประกอบซอที่แพร่หลายในพื้นที่ล้านนา เรื่องที่นิยมขับซอได้แก่ เจ้าสุวัตนางบัวคำ ซอสุมาครัวตาน เป็นต้น

- ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด	ร ด ซ ด	ท ล ฟ ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด	ร ด ซ ด	ท ล ฟ ซ
- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ซ ร ฟ ซ	ฟ ร ด ร	- ร - ร	ด ร ฟ ซ	ซ ร ฟ ซ	ฟ ร ด ร
- - ฟ ซ	ฟ ร - ด	ร ด ท ซ	ท ร ด ท	- - ซ ท	- ด - ร	ฟ ซ ฟ ร	- ด – ท
- ล ซ ฟ	- - ซ ล	ซ ฟ ซ ด	- ท ล ซ				

ถ้าเป็นทำนองสำหรับประกอบซอ จะบรรเลงลำลองไปกับการขับร้อง และจะตัดวรรคที่ ๓ ออก หรือทำนองที่เป็นสำนวนที่ ๒ จะดำเนินทำนองเพียงครั้งเดียวเท่านั้น ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

-ลซฟ	ซลซด	รดซด	ทลฟซ	-ลซฟ	ซลซด	รดซด	ทลฟซ
-รฟร	ดรฟซ	ซรฟซ	ฟรดร	--ฟซ	ฟร-ด	รดทซ	ทรดท
--ซท	-ค-ร	ฟซฟร	-ด–ท	-ลซฟ	--ซล	ซฟซด์	-ทลซ

ตัวอย่างเนื้อเพลงซอพม่าประพันธ์โดยท้าวสุนทรพจนกิจ จากหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดลำพูน

ค่อยฟังราหมู่จุมพี่น้อง จักไขทำนองเรื่องนางบัวคำ
ไขตามระบำออกในธรรมพระเจ้า ติดต่อบทเค้าเจ้าสุวัตรทวยมา
อู้กันศาลาวันนั้นเมื่ออั้น ส่วนนางน้องชั้นไขบอกบิดา
ว่านางได้จำและได้ฟู่อู้ กับเจ้ากลิ่นคู้สุวัตรหน่อไช้
ส่วนพระดงไพรท่านก็เล็งหันได้ จิ่งยอมยกให้เป็นคู่ตัวกรรม
ของนางบัวคำเมื่อปางหลังก่อนอั้น ท่านก็บ่กีดกั้นยกหื้อเป็นเมียแพง
เพราะกรรมเกยแฝงเทียมแยงมาก่อนกี้ เกิดมาชาตินี้เขาก็เซาะหากัน
ท่านเลยปลงปั๋นอนุญาตให้ เลี้ยงพระพ่อไช้ตกเหิงเมินมา
ส่วนม้าอาชากัณฐักคู่เค้า มาไชหาเจ้าทุกมื้อคืนวัน
พวกยักษ์เขาหันเขาก็จับยับได้ เลยบ่หันปี้ไช้ปักพอกมาไช
วันหนึ่งหน่อไชทั้งสองคู่สร้าง เข้าดงป่ากว้างเซาะหาเผือกมัน
มีทั่งหมากทันเฟืองไฟหมากฟ้า หมากม่วงขี้ขาหน่วยสุกงามดี
ทั้งกล้วยเป็นหวีสุกดีหอมอ้วน มีบัวมวลลูกไม้ของฉัน
มีทั้งหัวมันหน่อดุกกล้วยอ้อย ออกขายเป็นถ้อยตามที่ริมทาง
เจ้าพาเอานางลวดเลยท่องเค้า เสียหลงเข้าไปเขตเมืองกุมภัณฑ์
เจ้าก็พาเอานางจอดจุกยั้งเหล้น นึกจะพักเอาเย็นให้ชื่นเชยบาน
ซ้ำมีนายพรานคนหนึ่งท่องเค้า มาปะใส่เจ้ากับยอดขวัญตา
พรานลับหมู่ผาจุกคอยเบิ่งหง้อ ว่างามแท้เน่อทั้งสองชายหญิง
เขาเป็นคู่พิงกาว่าเป็นพี่น้อง เป็นดีใคร่ถ้องเป็นดีใคร่ถาม
สังมาดูงามทั้งสองเผ่าผู้ คาดว่าเป็นชู้ลักกันหนีมา
ถูจักไปจาถ้องถามฟู่อู้ คันว่าเป็นชู้ก็จักขางเมียมัน
พรานชัดตาหันนางเคียวหยอกเจ้า ซ้ำปู่พรานเฒ่ามันก็รู้ทันที

ฯลฯ

แม่หญิงใจ๋หาญตัดคอพรานปุดสะบั้น แล้วก็รีบดั้นเข้าป่าดงไพร

ค่าจอมนงวัยบ่มีคู่อ้อน เพื่อกรรมล้อน ๆ มันกากเป็นไป ... วางเพลง

(คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๔๘)

ทำนองอื่อ

ทำนองที่ ๑ จังหวัดเชียงใหม่

				- - - -	- - - ม	- - - ร	- ค - ล
- - - -	- ซ - ม	- ค ร ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร - ค	- - - ร	ค ร ม ซ
- - - -	- - - ฟ	- ซ – ล	- ฟ - ซ	- ล - ฟ	- ล - ซ	- ซ - ล	- ซ - ร
- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- ล - ร	ค ร ม ซ
- - - ล	- ซ - ม	- ร - ค	- ร - ม	- ร ม ค	ม ค ร ม	- ค ร ม	- ซ - ล
- - - -	- ซ - ร	- - – ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร - ค	- - - ร	ค ร ม ซ

(ทำนองจาก วิเทพ กันธิมา)

ทำนองที่ ๒ จังหวัดลำปาง

				- - - -	- - - ม	- - - ร	- ค - ล
- - - -	- ซ - ม	ร ค ร ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร - ค	- - - ร	- ม - ซ
- - - -	- - - ฟ	- ซ – ล	- ฟ - ซ	- ล - ฟ	- ล - ซ	- ค - ล	ซ ฟ ม ร
- - - -	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - ลฺ ร	- ม - ซ
- - - -	- - - ม	- - ร ค	- ร - ม	- ร - ค	- ร - ม	- ร - ค	- ซฺ - ลฺ
- - - -	- ซฺ - ม	- ร – ม	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ม	- ร - ค	- - - ร	- ม - ซ

(ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม. ๒๕๔๗ : หน้า ๑๔๖)

ซอทำนองอื่อนี้ นิยมมานำบรรเลงคลอกับบทซอ โดยเฉพาะเรื่องดาวลูกไก่ เป็นที่นิยมมากในแถบพื้นที่ภาคเหนือ เวลามีการจัดงานจะทำการหาคณะซอมาบรรเลงประกอบงาน ตัวอย่างบทซอทำนองอื่อ เรื่องดาวลูกไก่

“ ค่อยฟังเทอะข้า ตามแต่เค้าแต่เหง้า

คร่าวนี้ออกจากในธรรม ตามที่พระกล่าวไว้

ข้าเจ้าได้จื่อได้จำ ค้อนได้ออกจากในธรรม

ไว้เป็นระบำเพลงอื่อ .....

คร่าวนี้เป็นคร่าวดาวี ข้าเจ้าได้จำได้ชื่อ

เอามาตกแต่งแปลงหื้อ ได้ไว้เป็นคร่าวซอเพลง

ยังมีปู่ย่าสองเถ้า ชราบ่เกล้าบ่เก็ง
หลอนเถิงเดือนดับเดือนเพ็ง จำศีลกินทานบ่อขาด .....
ยังมีวันนึ่งนั้นนา เป็นวันเดือนเพ็งสะอาด
ท่านเจ้าจักมาคุมบาตร จักเอาสังมาเป็นทาน
ส่วนปู่ย่าสองเถ้า เขาก็เปิดษาการ
จักเอาเข้าก้วะมาทาน เราบ่มีสังสักหยั่ง....
หลอนมาหาเถรา ท่านเข้าบ้านมานั่ง
เราจักเป็นฟ้าเป็นฟั่ง จักเอาสังมาเป็นทาน
จักเอาผักเอาไม้ มาใส่เป็นเครื่องจังทาน
จับลูกส้มของหวาน บ้านเราซ้ำบ่มีหน่วย....
จักเยียะฉันใดชา เราซ้ำชราช้าง่วย
ตีนมือสั่นด่วยๆ ว่าเราจักเยียะฉันใด
เราจัก ไปซื้อยังกาด หนทางก็ยากยาวไกล
อีย่าก็จาร่ำไร จักเยียะฉันใดอีปู่ .....
ส่วนปู่ย่าสองขา ก็เปิดษากันอยู่
ฝ่ายว่าตัวอีปู่ ว่าวันพรูกเช้าก่อนงาน
จักเอาแม่ไก่แม่ลูกน้อย ลุกเช้า ๆ บ่หื้อได้ขวาย
จักหื้ออีย่าอียาย มาครัวห่อหนึ่งใส่บาตร .....

ฯลฯ

อยู่ปราสาทแก้วคนหลัง เรื่อเรืองงามกระจ่าง
มีนางฟ้อนนางช่าง สนุกม่วนทุกเวลา
อยู่เสวยเครื่องทิพย์ บ่ได้โศกเศร้าโสกา
เพราะท่านได้พ่ำเพ็งมา อเนกชาปางก่อน... (วางเพลง)

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๑๔๗)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม จังหวัดเชียงรายและจังหวัดอุตรดิตถ์ พบทำนองเพลงซอพระลอ ซึ่งมีชื่อเรียกได้ ๓ ชื่อ ได้แก่ ซอพระลอ ล่องน่านเหนือ หรือน้อยใจยา ทำนองจากการสัมภาษณ์ ครูสุคำ แก้วศรี ศิลปินจังหวัดเชียงรายและครูเชาว์ เชื้อภักดี ศิลปินอาวุโส จังหวัดอุตรดิตถ์ พบทำนองเพลงที่บรรเลงเหมือนกัน ดังนี้

- - - ซ	- ซ ซ ซ	ล ซ ด ล	ซ ด ร ม	- - - -	ซ ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม
- - - -	ซ ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม	ร ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	- ซ - ล

--ดซ	ลซมซ	--รม	ซลซม	--รม	ซลซด	-ดำ-ดำ	-ซ-ล
-ดดด	-ล-ด	รดรม	รดซล	-ดดด	--ล ด	รดรม	รดลด
ซดลซ	-มรซ	----	-มรด				

(สุคำ แก้วศรี, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

(เชาว์ เชื้อภักดี, สัมภาษณ์ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับบรรทัดสุดท้าย เป็นการทอดส่งให้นักร้องหรือช่างซอ ทำการร้องหรือซอต่อไปจากดนตรี

ทำนองต่างๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น สำหรับการขับซอประเภทที่เรียกว่า ซอเชียงใหม่ ยังมีทำนองซออื่น ๆ อีก ยกตัวอย่างเช่น ซอมะเก่าก๋าง เป็นซอทำนองโบราณ ปัจจุบันหาคนซอได้ยากมาก เป็นทำนองที่มีลีลาช้ากว่าซอทำนองอื่น ๆ

โอกาสที่แสดงซอเชียงใหม่

ครูจันทร์สม สายธารา ศิลปินแห่งชาติ อธิบายว่า

"สารพัดงานจะไป ทำบุญ บวชนาค บวชเณร ขึ้นบ้านใหม่ งานปอย หรืองานที่ตามคนตายให้วิญญาณมารับส่วนกุศล ไปทุกงาน แต่งานศพห้ามซอเด็ดขาด เขาว่ากันว่า "วงจะแตก" ส่วนเรื่องที่ซอก็ห้ามเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธองค์ ห้ามแสดงเพราะกลัวจะมีอันเป็นไป ส่วนใหญ่ก็เป็นนิยายคำเมือง ซ่าส์ผิดที่ ล่างูเห่า วังบัวบาน"

(จันทร์สม สายธารา, สัมภาษณ์ ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูอินตา (จันทร์ตา) เลาคำ ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงใหม่ อธิบายว่า *"งานที่ไปซอกันก็มีงานปอยหลวง งานวัด งานบุญต่าง ๆ ปอยบวชนาค ปอยข้าวสังข์ อุทิศส่วนกุศลให้คนตาย สรงน้ำพระธาตุ งานประจำปีต่าง ๆ"* (อินตา เลาคำ, สัมภาษณ์ ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูสายันต์ คำทิพย์โพธิ์ทอง ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงใหม่ อธิบายว่า *"งานที่ไปก็มีงานปอยหลวง งานบวชนาค ทำบุญร้อยวัน กฐิน ผ้าป่า ผูกข้อมือแต่งงาน งานอุทิศส่วนกุศล ไปได้ทุกงาน"* (สายันต์ คำทิพย์โพธิ์ทอง, สัมภาษณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูบุญศรี รัตนัง ศิลปินดีเด่น จังหวัดเชียงใหม่อธิบายว่า *"ไปได้ทุกงาน ปอยหลวง งานบุญ งานวัด ปอยน้อย บวชนาค ปอยข้าวสังข์ ทำบุญคนที่ตายแล้ว ขึ้นบ้านใหม่ งานฉลองต่าง ๆ"*
(บุญศรี รัตนัง, สัมภาษณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ศิลปินดีเด่นจังหวัดแพร่อธิบายว่า *"งานที่ไปก็เป็นงานบวชพระ งานประเพณีต่าง ๆ ฉลองวัด ขึ้นบ้านใหม่ ผ้าป่า งานศพ ไม่ค่อยไป"*
(อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูคำน้อย วิชา ศิลปินอาวุโสจังหวัดพะเยาอธิบายว่า *"งานที่ไปส่วนใหญ่จะเป็นงานบวช งานทำบุญตามหาคนตาย งานขึ้นบ้านใหม่ งานกินสลาก ก็ไปทุก ๆ งานนะ"*
(คำน้อย วิชา, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูจุ่ม นิลคง ศิลปินกลุ่มดอยลานล้านนาจังหวัดเชียงรายอธิบายว่า *"งานที่ไปก็มีงานจังหวัด งานสามพ่อขุน งานบวช งานปอย งานศพก็ไป ไปหมดทุกงานไม่เว้น แล้วแต่เขาจะมาหา"*
(จุ่ม นิลคง, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูศันสนีย์ อินสาร ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงราย อธิบายว่า *"งานทำบุญ งานผ้าป่า ประกวดแห่เทียน ขึ้นบ้านใหม่ ลอยกระทง งานกีฬา งานประชุม งานลูกเสือ เล่นหมดทุกงาน"*
(ศันสนีย์ อินสาร, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูอนุรส เพชรนิล ครูภูมิปัญญาไทยจังหวัดลำปางอธิบายว่า *"ไปทุกงาน งานบวช งานตาย ก็จะขอเรื่องสังขารไม่เที่ยงแท้ งานประเพณี งานปอย งานแห่ ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน วันเกิด"*
(อนุรส เพชรนิช, สัมภาษณ์ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับโอกาสที่นำซอเชียงใหม่ไปแสดงนั้น จากข้อมูลภาคสนามพบว่าวงซอจะไปประกอบประเพณีและพิธีกรรมหรืองานต่างๆ ที่เป็นงานมงคลเกือบทั้งหมด สำหรับงานอวมงคลแล้วจะไม่นิยมไปบรรเลงประกอบงานขณะที่มีศพภายในงาน แต่จะไปบรรเลงในลักษณะงานที่เป็นการทำบุญอุทิศส่วนกุศล ทำบุญร้อยวัน ทำบุญให้ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว ทำบุญตามหาวิญญาณมารับส่วนบุญส่วนกุศล มีเพียงช่างซอบางคณะที่ไม่เคร่งครัดนัก ถ้าเจ้าภาพมาหาไปงานก็ไปบรรเลง เพียงแต่เนื้อหาในการขับซอจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการปลงสังขาร หรือเลือกบทซอให้เข้ากับงานและบรรยากาศนั้น ๆ

๒.๓ ซอน่าน

วัฒนธรรมล้านนาตะวันออก จะมีภูมิปัญญาเกี่ยวกับเพลงซอเช่นเดียวกับล้านนาตะวันตก โดยเพลงซอมีชื่อเรียกและเป็นที่รู้จักกันว่า ซอน่านหรือซอเมืองน่าน เป็นเพลงซอที่มีเอกลักษณ์และมีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากซอเชียงใหม่ ทั้งด้านภาษา วงดนตรีที่ประกอบการขับซอและแนวในการขับซอ โดยวัฒนธรรมล้านนาตะวันออกประกอบด้วยจังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยา และจังหวัดน่าน ซึ่งมีวัฒนธรรมการบรรเลงคล้ายคลึงกันหรือมีความใกล้เคียงกันมาก หากแต่จังหวัดแพร่และจังหวัดพะเยา ซึ่งเป็นจังหวัดที่เป็นเขตติดต่อระหว่างล้านนาตะวันตกกับล้านนาตะวันออก วัฒนธรรมการบรรเลงจะมีความเหมือนทั้งลักษณะล้านนาตะวันตกและล้านนาตะวันออก แต่จะค่อนข้างใกล้เคียงวัฒนธรรมการขับซอของล้านนาตะวันออก โดยมีรายละเอียดของวัฒนธรรมการขับซอจังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยา และจังหวัดน่าน ดังต่อไปนี้

จังหวัดแพร่

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดแพร่ ณ บ้านครูอรุณ ทิพยวงศ์ วันที่ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘ พบว่าวงดนตรีประกอบการขับซอนั้น เรียกชื่อวงดนตรีว่า "วงซอปี่" และ "วงประยุกต์" โดยวงซอปี่จะเป็นลักษณะ "วงปี่จุมสาม" แบบวงดนตรีของซอเชียงใหม่ ส่วนวงที่ทำการประยุกต์จะมีการเพิ่มสะล้อและซึงกลางเข้าไปในวงดนตรีแบบซอล่องน่าน ดังภาพวงดนตรีต่อไปนี้

ภาพวงซอปี่ (ปี่จุมสาม)
บ้านครูอรุณ ทิพยวงศ์ จังหวัดแพร่
วันที่ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘

ภาพวงประยุกต์ ประกอบการขับซอ
บ้านครูอรุณ ทิพยวงศ์ จังหวัดแพร่
วันที่ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘

จากการค้นคว้าข้อมูลภาคสนาม การบรรเลงดนตรีประกอบการซอของจังหวัดแพร่นั้น พบว่าได้รับอิทธิพลทั้งซอเชียงใหม่ของชาวล้านนาโดยยังคงมีลักษณะการนำวงซอปี่มาประกอบการขับซอ และได้รับอิทธิพลจากซอล่องน่านซึ่งเป็นลักษณะการขับซอประกอบดนตรีที่มีสะล้อและซึงมาประกอบการขับซอ ดังจะเห็นได้จากมีการประยุกต์เอาสะล้อและซึงมาประกอบในวงปี่

ประกอบการซอ ทั้งนี้มีเหตุผลเนื่องมาจากจังหวัดแพร่เป็นจังหวัดที่มีอาณาเขตใกล้เคียงทั้งจังหวัดฝ่ายล้านนาตะวันตกและล้านนาตะวันออก

จังหวัดพะเยา

สำหรับวงดนตรีประกอบการขับซอจังหวัดพะเยา พบว่ามีการใช้วงดนตรีประกอบการซอทั้งวงประเภทวงปี่จุมแบบซอเชียงใหม่ และมีการใช้วงสะล้อแบบซอน่าน จากการสัมภาษณ์ศิลปินอาวุโสจังหวัดลำปาง มีศิลปิน ๒ ท่านอธิบายดังนี้

ครูหนานตุ้ย กิตติสาร ศิลปินดีเด่นจังหวัดพะเยา อธิบายว่า

" วงปี่จุม ก็มีปี่เก๊า ปี่กลาง ปี่ก้อย มีซึง ๑ ตัว ช่างซอ ก็มี ๒ คน ชาย ๑ คน หญิง ๑ คน" (หนานตุ้ย กิตติสาร, ศิลปินดีเด่นจังหวัดพะเยา, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

อาจารย์สุรพงษ์ สุขเกษม อธิบายว่า

" วงปี่ซอ ก็มี ปี่จุม ๓ เลา กับปี่จุม ๕ เลา เพลงก็ไม่มีเฉพาะเพราะพะเยาย้ายเมืองมาจากที่อื่น เราก็จะเล่นแบบเชียงใหม่ เชียงราย น่าน พะเยาจะไม่มีเป็นเฉพาะของตัวเอง การฟ้อนรำก็มีมาไม่นานมานี้เอง ส่วนเรื่องที่ใช้ซอ ก็มักเป็นเรื่องประวัติเมืองพะเยา ประวัติกว๊านพะเยา มักเป็นที่มาที่ไปของจังหวัด"

(สุรพงษ์ สุขเกษม, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สำหรับจังหวัดพะเยาเป็นจังหวัดที่เกิดขึ้นใหม่และพื้นที่ใกล้เคียงทั้งล้านนาตะวันออกและตะวันตก การขับซอจึงมีรูปแบบปรากฏทั้งซอเชียงใหม่และซอน่านในพื้นที่ของจังหวัดเช่นเดียวกับจังหวัดแพร่

จังหวัดน่าน

จังหวัดน่าน ถือได้ว่าเป็นจังหวัดที่มีวัฒนธรรมการขับซอที่เป็นเอกลักษณ์และมีความชัดเจนโดยเรียกชื่อลักษณะการขับซอว่า ซอล่องน่าน เช่นเดียวกับจังหวัดเชียงใหม่ที่มีความชัดเจนในด้านการขับซอที่เรียกว่าซอเชียงใหม่ สำหรับวงดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอมีความแตกต่างจากซอเชียงใหม่ที่เป็นการซอเข้ากับวงปี่ ซอน่านหรือซอล่องน่านใช้วงดนตรีประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

- สะล้อ
- ซึง (ชาวพื้นเมือง เรียกกันว่า "ปิน")
- ช่างซอชาย

- ช่างซอหญิง

ซึง เครื่องดีดที่นำมาประกอบในวงเพื่อการขับซอของจังหวัดน่าน หนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดน่าน ได้กล่าวถึงซึงจังหวัดน่านว่า

" ซึง เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด ประกอบด้วยไม้เนื้อแข็งขุดเจาะกล่องเสียงเหมือนจะเข้ มีสาย ๔ สาย ทำด้วยลวด ขณะเล่นจะดีดพร้อมกันทีละ ๒ สาย มี ๓ ขนาด คือซึงเล็ก ซึงกลาง ซึงใหญ่ ช่างทำซึงเมืองน่านยังคงใช้เครื่องมือในการทำโดยใช้มีดหรือขวานขุดเจาะ"

(คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๑๔๖-๑๕๐)

ซึง หรือบางพื้นที่จังหวัดน่านเรียกว่า "ปิน" จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม พบพิณบ้านครูสีมา หลวงฤทธิ์ มีนม ๑๓ นม โดยเทียบเสียงสายเปล่าสายต่ำเป็นเสียงซอล เทียบสายทางสูงเป็นเสียงโด โดยทั้งสองเสียงห่างกันเป็นคู่ ๔ มีเสียงเรียงกันจากสายเปล่าไปจนถึงนมที่ ๑๓

ครูทำนอง ตันมาดี นักดนตรีดีดซึงประจำคณะซอครูก๋วน มาลา จังหวัดน่านอธิบายว่าสำหรับเสียงซึงทางต่ำหรือสายล่างมีชื่อเรียกว่า "เสียงลับต่ำ" ส่วนสายทางสูง ซึ่งเทียบด้วยเสียงโดมีชื่อเรียกว่า "เสียงปอย" (ทำนอง ตันมาดี, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่มีความสำคัญและเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดน่าน เนื่องจากสะล้อที่นำมาประกอบการขับซอในจังหวัดน่านนั้นเป็นสะล้อที่มีนมอย่างจะเข้ของภาคกลาง สำหรับกดให้เกิดเสียง นักดนตรีจังหวัดน่านเรียกนมที่กดเสียงอย่างจะเข้นี้ว่า "ก๊อบ" หรือ "สะล้อมีก๊อบ" ซึ่งมีความแตกต่างไปจากสะล้อแถบล้านนาตะวันตก สำหรับสะล้อของล้านนาตะวันตกเป็นสะล้อที่มีแต่สายอย่างซอของภาคกลาง ไม่มีนมหรือก๊อบสำหรับกดเสียง นับเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของพื้นถิ่นภาคเหนือที่ใช้นำมาประกอบการซอที่เรียกว่า "ซอล่องน่าน" ครูสีมา หลวงฤทธิ์ ศิลปินซอจังหวัดน่าน ให้สัมภาษณ์ว่า ผู้คิดขึ้นคนแรกเป็นผู้คุมนักโทษชื่อนายอินแปง ธรรมวุฒิ เป็นคนคิดนมสะล้อขึ้นเป็นคนแรก เมื่อประมาณ ๔๐ ปีเศษ (สีมา หลวงฤทธิ์, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ลักษณะเสียงของสะล้อ ที่มีการติดนมนั้น อาจติดนม ๑๐ นม ๑๑ นมหรือ ๑๒ นม ก็ได้ ไม่มีการกำหนดตายตัว แล้วแต่นักดนตรีจะประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้บรรเลง เนื่องจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านมักไม่ซื้อมาบรรเลงแต่จะทำขึ้นเองจากตัวศิลปินเอง จากการสัมภาษณ์ครูนิทัศน์ เปียงใจ ศิลปินอาวุโส คณะน้องใหม่บริการ บ้านเด่นพัฒนา ตำบลเบือ อำเภอเชียงกลาง จังหวัดน่าน อธิบายเสียงของสะล้อ ดังแผนภาพต่อไปนี้

เสียงสูง	ซอล

เสียงต่ำ	เร

ส่วนที่บ้านครูสีมา หลวงฤทธิ์ พบสะล้อมีก๊อบหรือนมจำนวน ๑๑ นม แต่เทียบเสียงแตกต่างออกไป โดยเทียบเสียงห่างกันระหว่างสายทุ้มและสายเอก เป็นคู่ ๕ ได้แก่

เสียงสูง	ซอล
เสียงต่ำ	โด

สำหรับเสียงของสะล้อที่มีการติดนมหรือที่เรียกว่า "ก๊อบ" นั้น จะมีเสียงสายเปล่าแต่ละสายห่างกันเป็นคู่ ๔ กล่าวคือสายต่ำเป็นเสียงเร สายสูงเป็นเสียงซอล หรืออาจเทียบเสียงให้มีเสียงห่างกันเป็นคู่ ๕ โดยเสียงสายต่ำเป็นเสียงโด เสียงสายทางสูงเป็นเสียงซอล และหลังจากนั้นก็จะกดไปที่นมหรือก๊อบ สูงขึ้นไปเรื่อย ๆ จำนวน ๑๑ เสียง หรือ ๑๒ เสียงตามแต่ว่าสะล้อคันดังกล่าวมีก๊อบ หรือนมจำนวนเท่าใด ทั้งนี้ไม่มีการกำหนดตายตัวว่าจำนวนเท่าใดจึงจะถูกต้องเนื่องจากเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นนั้น นักดนตรีจะเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้เองทุกบ้าน จะไม่มีการทำเพื่อขายหรือสามารถไปหาซื้อมาบรรเลงได้ เพราะฉะนั้น นักดนตรีก็จะประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นตามความถนัดของตนเอง ขนาดของเครื่องดนตรีก็จะมีความแตกต่างกันออกไปตามความถนัดของนักดนตรีและตามความใหญ่เล็กของไม้ที่นำมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรี

จากประเด็นดังกล่าวจะเห็นได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านนั้น จะมีลักษณะที่เรียบง่ายและเป็นไปเพื่อรับใช้สังคมหรือท้องถิ่นนั้น ดังตัวอย่างของเครื่องดนตรีที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นตามความต้องการของแต่ละบุคคล

วรรณกรรมที่นิยมนำมาขับซอของจังหวัดน่านได้แก่ เจ้าสุวัตนางบัวคำ ประวัติเมืองปัว ซอเกี่ยวกับของดีของจังหวัดน่าน ซอประวัติงานใหญ่ ๆ ของจังหวัด ซออวยพร ซอเรื่องราวของงานที่ไปแสดง เป็นต้น

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดน่าน อธิบายเรื่องการขับซอ ดังนี้

> *" ทำนองเพลงซอของจังหวัดน่าน ทำนองจะเป็นลักษณะซอล่องน่าน ซึ่งมีลักษณะโดดเด่นกว่าจังหวัดอื่น นอกจากนั้นจะมีทำนองที่ขับร้องประกอบด้วย ซอน้ำท่วม ซอเกี้ยวคนแก่ ซอพระเวสสันดร พุทธประวัติ ซอทั่วไป ซอปู่พราหมณ์ เฒ่าเข้าป่าไม้ ค่าวกั้นข้าว ซอชูชก – กัณหา ชาลี ตอนพระเจ้าสญชัยไถ่เอาหลานน้อย"*
>
> (คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒: ๑๔๘)

ทำนองซอของจังหวัดน่าน จะมีขั้นตอนและมีทำนองเพลงที่เรียงลำดับกันไปอย่างเดียวกับซอเชียงใหม่แต่มีบทเพลงที่แตกต่างกันออกไป จากการรวบรวมเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับระเบียบวิธีการขับซอ พบว่าศิลปินต่าง ๆ มีการกำหนดเพลงไปในแนวทางเดียวกัน แต่มีบางศิลปินที่มีความแตกต่างไปบ้างเล็กน้อย ดังจะได้อภิปราย ต่อไปนี้

ครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ อธิบายระเบียบวิธีการขับซอของจังหวัดน่าน ดังนี้

" - ซอเมืองน่าน

- *ซอปั่นฝ้าย*
- *ซอลับแลง*
- *ซอพระลอเดินดง*
- *ซอพระลอเรือนจำ*
- *ซออื่อ*
- *ซอเงี้ยว*
- *ซอพม่า*
- *จบด้วยซอเงี้ยว เป็นเงี้ยวลา"*

(คำผาย นุปิง, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูก๋วน มาลา ศิลปินอาวุโสจังหวัดน่าน อธิบายว่า

" การขึ้นเพลงขึ้นอยู่กับหัวหน้าวง จะใช้ทำนองอะไร ลูกวงก็จะตามไป

- *ซอล่องน่าน*
- *ซอดาดเมืองน่าน*
- *ซอลับแลง*
- *ซอระบำปี่*
- *ซอเสเลเมา หรือซอเงี้ยว*
- *ซอจะปุ*
- *ซอค่าว งานบวชก็จะถามประวัติการบวช ถามอานิสงส์ ฉลองอุโบสถ ฉลองวิหาร*
- *ซอสุมาครัวตาน เป็นการขอขมา ขอโทษ*
- *ซออวยพร*
- *ซอลา*

(ก๋วน มาลา, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครูปั๋น ปัญญาภู เป็นศิลปินที่สำนักวัฒนธรรมจังหวัดกำลังเสนอชื่อให้เป็นศิลปินดีเด่นจังหวัดน่าน อธิบายระเบียบวิธีการขับซอ ดังนี้

" การขับซอ ก็จะเรียงอย่างนี้

- *ซอล่องน่าน*
- *ซอลับแลง*
- *ซอคาด ก็จะมี คาดแป้ กับ คาดกลาย*
- *จบจากนั้นเจ้าภาพอาจขอ ก็จะซอเสเลเมา*
- *ซอปั่นฝ้าย*
- *ซอต๊ะ โตงเตง*
- *ซอพม่า*
- *ซอปั่นปอน เป็นอันดับสุดท้าย"*

(ปั๋น ปัญญาภู, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูนิทัศน์ เปียงใจ หัวหน้าคณะน้องใหม่บริการ อำเภอเชียงกลาง จังหวัดน่าน อธิบายระเบียบวิธีการขับซอดังนี้

" เวลาไปงาน ก็จะเริ่มด้วย

- *ทำนองล่องน่าน*
- *ทำนองลับแลง*
- *เสเลเมา*

ถ้าเป็นกลางคืนก็จะเล่น

- *ซอคาด*
- *ซอพระลอ*
- *ซอปั่นฝ้าย*
- *ซอค่าวนางบัวคำ*
- *จ๊อย*
- *ซอค่าวต๊ะ โตงเตง*
- *จบท้ายด้วย จ๊อยกับซอลา"*

(นิทัศน์ เปียงใจ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูอินสน เดือนเป็ง ศิลปินซอจังหวัดน่าน อธิบายว่า

" - ซอล่องน่าน

- *ทำนองลับแล*

- *ทำนองดาดแป้ หรือซอแป้*
- *ทำนองอื่อ*
- *ทำนองเสเลเมา*
- *ซอนางบัวคำ*
- *ซอปั่นฝ้าย*
- *ทำนองจะปุ*
- *ทำนองซอพระลอเดินดง*
- *ซอเพลงพม่า*
- *และปิดด้วยซอล่องน่าน*

ขึ้นต้นด้วยซอล่องน่าน ก็จะปิดท้ายด้วยซอล่องน่าน เป็นหลัก"

(อินสน เดือนเป็ง, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูสีมา หลวงฤทธิ์ อธิบายว่า

" วิธีซอ จะเริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงก่อน ก็ใช้เพลงกล่อมนางนอน นางบัวคำ ฤาษีหลงถ้ำ ตอนนี้ช่างซอก็จะขึ้นขันตั้ง (ไหว้ครู) หลังจากนั้นจึงจะซอทำนองอื่น ๆ

- *ซอดาดเมืองน่าน*
- *ซอล่องน่าน*
- *ซอแป้ หรือดาดแป้*
- *เสเลเมา หรือเงี้ยว*

ตอนนี้ถ้ามีใครมาให้รางวัล จะซอนางบัวคำแล้วเริ่มการ "ฟ้อนแง่น" เป็นการขอบคุณที่ให้รางวัล ก็ต้องฟ้อนให้เขาชม

- *ซอดาดเมืองน่าน*
- *ซอเกี่ยวกับงานที่เราไป*
- *ลาด้วย ระบำล่องน่าน"*

(สีมา หลวงฤทธิ์, สัมภาษณ์ ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

จากข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติและศิลปินอาวุโส ด้านการขับซอของจังหวัดน่าน พบว่าทำนองซอล่องน่านหรือซอจังหวัดน่านนั้น แต่ละทำนองจะมีความหมายและใช้ประกอบการขับซอในแต่ละช่วงตามลำดับกันไปเช่นเดียวกับซอเชียงใหม่ ทำนองซอที่มีความสำคัญและนิยมนำมาขับหรือซอกันเป็นส่วนใหญ่สำหรับซอประเภท "ซอน่าน" มีดังนี้

๑. ทำนองล่องน่านหรือซอเมืองน่าน เป็นทำนองซอที่เป็นการเริ่มต้นเหมือนกับการขึ้นต้นด้วย "ขึ้นเชียงใหม่" ของซอเชียงใหม่ สำหรับซอเมืองน่าน ก็จะเริ่มต้น "ซอล่องน่าน" เช่นเดียวกัน ศิลปินในท้องถิ่นสันนิษฐานว่าเป็นการซอทำนองที่เคยใช้ขับร้องตอนล่องไปตามแม่น้ำน่านนั่นเอง

๒. ทำนองดาดเมืองน่าน มี ๒ ประเภท

ซอดาดแป้ ช่างซอจะร้องคำว่า "ก๋ำ ..... ลาก๋ำ"

ซอดาดกลาย จะมีคล้ายกับซอดาดแป้ แต่จะมีคำว่า "เจ้าเฮย" มาประกอบการขับซอ

๓. ทำนองปั่นฝ้าย เป็นบทซอที่มีความไพเราะทำนองหนึ่งทำนองปั่นฝ้ายจะทำการขึ้นต้นด้วยเสียง อื่อ เสมอ ซอปั่นฝ้ายจะมีการย้ำคำร้องและมีการเอื้อนทำนองระหว่างการซอ

๔. ซอลับแลหรือลับแลง เป็นทำนองซอที่นิยมกันมากแถบอำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์ ทำนองใกล้เคียงกับซอล่องน่าน

๕. ต๊ะโต่งต่างหรือระบำพม่า จะมีคำว่า "ต๊ะโตงเตง" ตอนขึ้นต้นครั้งแรกของช่างซอ

๖. ทำนองดาดเมืองแพร่

๗. ซอพระลอเดินดง

๘. ซอนางบัวคำ

๙. ซอทำนองอื่อ เป็นทำนองที่มีคล้ายกับทำนองจะปุ

๑๐. ระบำเงี้ยว หรือ ทำนองเสเลเมา

๑๑. ซอทำนองพม่า

๑๒. ซอทำนองมะเก่ากลางเป็นซอบทสั้น ๆ ใช้คำที่กินใจ เป็นปรัชญา เป็นซอทำนองโบราณ มีแนวการขับซอช้า

๑๓. ระบำเชียงแสน

๑๔. ซอปั่นปอน เป็นอวยพร

ระเบียบวิธีการขับซอ

สำหรับขั้นตอนของการขับซอจังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยาและจังหวัดน่านมีความคล้ายคลึงกันแต่มีความแตกต่างกันบ้าง ดังจะได้อภิปรายดังต่อไปนี้

จังหวัดแพร่

การขับซอ จังหวัดแพร่ มีระเบียบวิธีการบรรเลง ต่อไปนี้

- ทำนองตั้งดาด
- ทำนองจะปุ
- ทำนองลำกล่าง

- ซอเลี่ยง
- เกริ่นเชียงแสน , ซอเกี้ยว
- ซออื่อ
- เกริ่นเชียงแสน (อีกครั้งหนึ่ง)
- ทำนองพม่า (เป็นการสรรเสริญพระบารมี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพะนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ)

จังหวัดแพร่ จะเป็นลักษณะการซอแบบซอน่าน โดยมีการนำสะล้อแบบมีก๊อบมาประสมวงดนตรี และมีลักษณะค่อนไปทางซอเชียงใหม่ด้วยเช่นกัน ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ศิลปินดีเด่นจังหวัดแพร่ อธิบายว่า *"เอกลักษณ์เมืองแพร่ จะเป็นซอปี่เมืองแพร่ เครื่องดนตรีที่ประกอบจะเหมือนกับจังหวัดอื่น ๆ แต่ทำนองเพลงแตกต่างจากที่อื่น"* (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์ ๒๕ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สำหรับการเชื่อมแต่ละเพลง ของการซอปี่เมืองแพร่นั้น จะใช้ทำนองที่เรียกว่า "กะโลงเชียงแสน" หรือเป็นการเกริ่นทำนอง โดยไม่มีจังหวะมาควบคุม เปรียบเสมือนสะพานหรือทำนองไว้เชื่อมเพลงแต่ละเพลง ซึ่งบทเพลงที่เรียงมาข้างต้นไม่มีการกำหนดตายตัว อาจมีการสลับเพลงกันได้

ขั้นตอนการขับซอของจังหวัดแพร่ มีรายละเอียดขั้นตอนคร่าว ๆ ดังต่อไปนี้

ขั้นที่ ๑ เริ่มต้นด้วยทำนองตั้งดาดเป็นการตั้งต้นการขับซอนั่นเอง การตั้งดาดจะเริ่มต้นด้วยการเกริ่นด้วยปี่ ในลักษณะการครวญไม่มีจังหวะเข้ามาควบคุม ดังทำนองต่อไปนี้

-- - - -- ม - ------ - -ซ - - ---------- - ล - - ---------- -ซ - - --------- - ร - - ---------- - -ซ- - ---- - ล - ---
-- ม - - ล ------- - ม - - ล - ---------- - ซ - ------- - - ด - - -

ขั้นที่ ๒ หลังจากนั้น นักดนตรีทั้งวงจะบรรเลงทำนองเพลงโดยมีจังหวะเข้ามาควบคุมการดำเนินทำนอง

ขั้นที่ ๓ เมื่อดำเนินทำนองเข้าจังหวะไประยะหนึ่ง นักดนตรีจะกลับมาดำเนินทำนองทางกรอหรือทางครวญอีกครั้งหนึ่ง เมื่อครวญจบ นักดนตรีเริ่มดำเนินทำนองเพลงและมีจังหวะเข้ามาควบคุมเพื่อเป็นการให้ช่างซอเริ่มต้นการขับ

ขั้นที่ ๔ ช่างซอชาย จะเป็นผู้เริ่มต้นการขับซอก่อน ลักษณะกระสวนทำนองการขับซอนั้น เป็นลักษณะการร้องเนื้อเต็มไปร่วมไปกับทำนองของดนตรี โดยทำนองร้องมีกระสวนของทำนองการใช้คำร้องต่อไปนี้

รูปแบบที่หนึ่ง

- - X X	- X - X	- X - X	- X - X

รูปแบบที่สอง

- - - X	- X - X	- - X X	- X - X

รูปแบบที่สาม

- X X X	- X - X	- - X X	- X - X

การเกริ่น มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้คนปี่คนอื่น ๆ ช่างซอและนักดนตรีในวงเป็นสัญญาณว่าจะมีการเปลี่ยนเพลงในลำดับต่อไป

ขั้นที่ ๕ ทำนองดนตรีบรรเลงคั่นเมื่อช่างซอฝ่ายชายขับซอจบ

ขั้นที่ ๖ ช่างซอฝ่ายหญิงเริ่มขับ โดยทำนองร้อง มีกระสวนของท่วงทำนองการใช้คำร้องดังต่อไปนี้

รูปแบบที่หนึ่ง

- - - X	- X - X	- - X X	- X - X

รูปแบบที่สอง

- - X X	- X - X	- X - X	- X - X

รูปแบบที่สาม

- - - -	- X - X	- - - -	- X - X

ช่างซอชายและหญิงจะสลับกันร้องไปร้องมา เมื่อต้องการเปลี่ยนเพลง ก็จะมีการเกริ่นเพื่อเป็นสัญญาณในการเปลี่ยนเพลง การขับซอของเมืองแพร่จะมีการนำคำพังเพยมาร้องสลับกันไปมา โดยส่วนใหญ่มักสลับกันร้องคนละ ๒ ท่อน

สำหรับการซอเพื่อถวายพระพรในตอนท้ายการขับซอนั้น ช่างซอมักจะยกมือขึ้นพนมเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถด้วย เรื่องความสั้นความยาวของการขับซอแต่ละครั้งนั้น ขึ้นอยู่กับบทซอว่าเป็นการซอเรื่องอะไรและมีเนื้อหามากน้อยเพียงใด ทั้งนี้อาจขึ้นอยู่กับงานนั้นๆว่าต้องบรรเลงใช้เวลานานกี่ชั่วโมงตามที่ได้ตกลงไว้กับเจ้าภาพ และเรื่องราวที่นิยมนำมาขับซอของจังหวัดแพร่ ได้แก่ซอพระลอ ซึ่งเป็นบทซอโบราณของจังหวัดแพร่มาแต่เก่าก่อน เนื่องจากเมืองสองหรืออำเภอสอง อยู่ในเขตของจังหวัดแพร่นั่นเอง

คุณลักษณะเรื่องเสียงของช่างซอนั้น การคัดเลือกช่างซอชายหญิง ต้องพิจารณาเรื่องของเสียงให้มีความใกล้เคียงกัน และการเลือกระดับเสียงในการขับซอ โดยส่วนใหญ่ช่างซอฝ่ายชายมักจะต้องตามเสียงช่างซอฝ่ายหญิงเป็นหลัก

การขับซอ จะมีวิธีการใช้เสียงที่เรียกว่า "เอื้อน" แต่ไม่เอื้อนมากอย่างเพลงของภาคกลาง เป็นลักษณะการร้องตัดเสียงลงทางต่ำ ช่างซอชายหญิงจะไม่ร้องพร้อมกัน จะร้องโต้ตอบกัน ที่เรียกว่า "คู่ถ้อง" สำหรับการหักปลายเสียงลงขณะขับซอนั้น จะหักเสียงลงต่ำประมาณ ๔ – ๕ เสียง

ลักษณะการดำเนินทำนองของวงดนตรี ซึ่งประกอบด้วย ซึง ปี่ กับช่างซอนั้น การดำเนินทำนองจะไปคนละทางกัน เป็นเอกลักษณ์เฉพาะแต่ละเครื่องดนตรี แต่ลักษณะของทำนอง โครงสร้างและลูกตก การซอปี่เมืองแพร่นั้น เป็นเสียงเดียวกันทั้งสิ้น

จังหวัดพะเยา

มีระเบียบวิธีการบรรเลงซอ และการเรียงบทเพลงแตกต่างออกไป ครูหนานตุ้ย กิตติสาร ศิลปินดีเด่นจังหวัดพะเยา อธิบายว่า

" จะขึ้นต้นด้วย ซอขึ้นต้น ซอกลาย ซอดาด ซอพม่า ซอพระลอ เพลงอื่อ ซอเสเลเมา เล่นกันต่อเนื่องไม่หยุด บางทีก็ซอ "นางอ่าย" สมมติว่าช่างซอคู่นั้นพากันเข้าไปในป่า แล้วก็มีนายด่านตั้งคำถามว่าจะไปไหน ไปเก็บอะไร แล้วก็เถียงกัน เล่นคำแบบตลก บางทีก็เอาช่างปี่มาทำเป็นนายด่าน บางทีก็เอาคนที่ฝึกใหม่ ๆ เป็นนายด่าน

วรรณกรรมที่เล่น ก็นิทานพื้นบ้านมี ซอเมียหลวง เมียน้อย ซอดาวี ซอนางบัวคำ ซอเก็บนก" (หนานตุ้ย กิตติสาร, ศิลปินดีเด่นจังหวัดพะเยา, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูคำน้อย วิชา ช่างซออาวุโส จังหวัดพะเยา อธิบายว่า

"การขับซอของน่าน จังหวะจะหยุดเป็นช่วงๆ พะเยานี่จะอ่อนหวานกว่าของน่าน ทำนองที่ซอ ก็จะเรียงกันไป

- *ซอเชียงใหม่*
- *จะปุ*
- *ซอดาด*
- *ละม้ายเชียงแสน*
- *ซอพม่า*
- *ซอพระลอ*
- *เพลงอื่อ*
- *ล่องน่าน*
- *ซอปั่นฝ้าย*
- *ซอเงี้ยว*

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แต่เพลงนี่ก็สลับกันบรรเลงได้"

(คำน้อย วิชา, ช่างซออาวุโสจังหวัดพะเยา, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๕)

ลักษณะเสียงของการขับซอจังหวัดพะเยานั้น จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม ครูคำน้อย ศิลปินซอที่มีชื่อเสียงของจังหวัดได้ทำการสาธิตพบว่าก่อนที่จะซอทำนองละม้ายเชียงแสน จะมีเอกลักษณ์การขับซอ ที่เรียกว่า "การทำเสียงตัด" ลักษณะการทำเสียงตัดนี้ เป็นการหักเสียงลงอย่างรวดเร็วในท้ายของคำ ซึ่งเสียงจะต้องต่ำลงมาประมาณ ๔ – ๖ เสียง ลักษณะการขับซอและสำเนียงของจังหวัดพะเยานั้นยังจัดอยู่กลุ่มของล้านนาตะวันตกก่อนมาทางซอเชียงใหม่เนื่องด้วยมีการขึ้นต้นด้วยทำนองตั้งเชียงใหม่ ทำนองจะปุและทำนองละม้าย แต่เครื่องดนตรีที่นำมาประกอบการขับซอมีการใช้ทั้งรูปแบบซอเชียงใหม่และซอล่องน่าน

วิธีการซอของจังหวัดพะเยายังมีความแตกต่างจังหวัดแพร่ เนื่องจากจังหวัดแพร่การใช้วงดนตรีประกอบการขับซอค่อนไปทางจังหวัดน่าน กล่าวคือมีการนำสะล้อ และซึงมาประกอบในวงดนตรี แต่ก็มีส่วนที่ยังเป็นซอเชียงใหม่คือนอกจากสะล้อและซึงแล้ว ยังมีการนำวงปี่มาประกอบเข้าด้วยกัน นับว่าจังหวัดแพร่มีการประสมประสานทั้งล้านนาตะวันตกและตะวันออก แต่จังหวัดพะเยาการขับซอไม่ชัดเจนนักว่าค่อนไปทางใดทางหนึ่งมากกว่ากัน แต่ระเบียบวิธีการซอ ขึ้นต้นด้วยทำนองเชียงใหม่ ตามด้วยทำนองจะปุอย่างซอเชียงใหม่ตามที่กล่าวมาแล้ว แต่มีการนำทำนองดาดอย่างซอน่าน และกลับมาซอทำนองละม้ายอย่างซอเชียงใหม่อีกครั้ง

สำหรับการซอของจังหวัดพะเยา อาจกล่าวได้ว่าเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมล้านนาตะวันตกและล้านนาตะวันออก

ขั้นตอนการขับซอของเมืองพะเยา มีรายละเอียดขั้นตอนดังต่อไปนี้

ขั้นที่ ๑ ทำนองเชียงใหม่ โดยทำการเกริ่นเรื่องราวของงานหรืออาจเป็นการกล่าวต้อนรับแขกสำคัญที่มาในจังหวัด โดยดนตรีจะไม่มีการหยุดเล่นยาวต่อเนื่องกันไป ช่างซอชายจะเป็นคนเริ่มต้นซอหรือขับร้องก่อน หลังจากนั้นจึงจะเป็นช่างซอหญิงขับซอตาม สลับกันไปมา

ขั้นที่ ๒ ซอทำนองจะปุ เริ่มต้นด้วยการเกริ่นทำนองซอยาวๆ ลักษณะกระสวนทำนองของการขับซอจะปุ เป็นกระสวนการบรรจุคำของช่างซอ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

รูปแบบที่ ๑

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- - - -	- - - -	- - - x	- - - x

รูปแบบที่ ๒

- - - -	- - xx	- x - x	- x - x	- - - x	- xxx	- x - x	- x - x

รูปแบบที่ ๓

- - xx	- x - x	- - xx	- x - x	- - xx	- x - x	- x - x	- x - x

รูปแบบที่ ๔

- - - x	- x - x	- x x x	- x - x	- - - -	- - x x	- x - x	- x - x

ซอทำนองจะปุนี้ ช่างซอชายและหญิงจะสลับกันร้องไปมาโดยมีลักษณะเสียงที่สามารถสังเกตได้ว่าจะเป็นซอเชียงใหม่ จะปุ หรือจะเปลี่ยนเป็นซอดาด ดังนี้

ถ้าช่างซอร้องทำนอง "กิ่ม ... แลนา" ใช้สระอาเป็นคำสุดท้าย จะเป็นการซอจะปุกับทำนองเชียงใหม่ ถ้าช่างซอร้องทำนอง "กิ่ม ... แลตั๋ง" ใช้เสียงสุดท้ายเป็นเสียงสูง แสดงว่าช่างซอกำลังจะเปลี่ยนเป็นทำนองซอดาด

ขั้นที่ ๓ ทำนองซอดาด โดยการทำนองซอดาดจะมีการร้องคำว่า "แหล่ ตั๋ง" อยู่ทั่วไปของทำนองซอ ซอดาดมีกระสวนคำร้องดังต่อไปนี้

รูปแบบที่ ๑

- - - -	- - x x	- x - x	- x - x	- - - -	- x x x	- x - x	- x - x

รูปแบบที่ ๒

- - - x	- x - x	- x - x	x x - x	- x x x	- x - x	x x - x	x x - x

รูปแบบที่ ๓

- - x x	- x - x	- x - x	- x - x	- - x x	- x - x	- x - x	x x - x

กระสวนทำนองซอดาด พบว่า เป็นลักษณะการซอเป็นการร้องเนื้อเต็มเช่นเดียวกับซอทำนองจะปุ

ขั้นที่ ๔ ซอละม้ายเชียงแสน เป็นลักษณะทำนองช้า ๆ และยาว ๆ ช่างซออาจจะพูดอะไรก็ได้ หรือพูดเรื่องราวเกี่ยวกับงานนั้นๆ พูดเกี่ยวกับปรัชญาเป็นการแต่งขึ้นสด ๆ เหมือนเป็นการเกริ่นอย่างกะโลงเชียงแสนของจังหวัดแพร่นั่นเอง

ความแตกต่างของกะโลงเชียงแสนของจังหวัดแพร่กับละม้ายเชียงแสนของจังหวัดพะเยานั้น พบว่ากระโลงเชียงแสนของจังหวัดแพร่จะเป็นเสียงร้องที่เหน่อ ๆ ค่อนไปทางจังหวัดน่าน ส่วนละม้ายเชียงแสนของจังหวัดพะเยาจะเป็นการร้องเต็มเสียง ซึ่งค่อนไปทางจังหวัดเชียงใหม่

ขั้นที่ ๕ ซอเงี้ยว เป็นการจบท้ายของการขับซอ

จังหวัดน่าน

ระเบียบวิธีการขับซอ มักจะมีการวางโครงสร้างคร่าว ๆ ซึ่งเป็นการเรียงลำดับตามเนื้อหา เรื่องราวและคำสอนต่างๆ ขั้นตอนการขับซอนี้อาจไม่มีการกำหนดตายตัว อาจมีการสลับกัน

ไปมา ครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ ได้การลำดับขั้นตอนการซอ ซึ่งศิลปินสามารถมีการปรับเปลี่ยนหรือสลับทำนองกันได้ ดังนี้

> *" เนื้อหาและขั้นตอนสามารถปรับเปลี่ยนลำดับได้ แต่อย่าให้ขาดในข้อใดข้อหนึ่ง คู่ถ้องหรือช่างซอด้วยกัน ในลักษณะโต้ตอบนั้นต้องจดจำเนื้อหา คำถาม คำตอบ ขั้นตอนการขับซอได้ดีหากเป็นการขับซอในงานขันโตก ต้องสามารถซอประวัติของงานขันโตกได้ ลักษณะขันโตกมีกี่ชนิด มีกี่ประเภท ถ้าซอในเรื่องใดจะต้องกล่าวถึงเรื่องนั้นให้แตกฉาน หลีกเลี่ยงการขับซอที่วกไปเวียนมา ต้องมีข้อมูลที่แม่นยำ จึงจะทำให้การขับซอประสบความสำเร็จ"*
>
> (คำผาย นุปิง และประจักษ์ กาวี, ๒๕๔๔ : ๒๐)

ช่างซอ จึงต้องมีคุณลักษณะเป็นผู้ที่ชอบแสวงหาความรู้อย่างเชี่ยวชาญและแตกฉาน ต้องมีประสบการณ์ โดยเฉพาะต้องมีการจดจำที่แม่นยำ เนื่องจากหากซอไม่ถูกต้อง ผู้ฟังที่มีความรู้มากกว่าจะไม่ยอมรับและทำให้ไม่ประสบความสำเร็จในการเป็นช่างซอที่มีชื่อเสียงตามคำกล่าวของครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ นั่นเอง

เนื้อหาที่ช่างซอจะได้ทำการขับซอ จะมีเนื้อหาที่เรียงลำดับกันไป ซึ่งไม่มีการกำหนดตายตัว อาจมีการสลับหรือข้ามบางเนื้อหาได้ ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมเนื้อหาที่ช่างซอทั่วไปทำการขับซอโดยเฉพาะซอล่องน่าน ดังต่อไปนี้

๑. เริ่มต้นด้วยการขึ้นซอ
๒. รำลึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูบาอาจารย์ เชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาสถิตเพื่ออวยพร
๓. ทักทายผู้มาร่วมงาน แขก ผู้ชม แนะนำตัวเองและคณะซอ
๔. ขอขมาผู้ฟัง และทำการขอบคุณเจ้าภาพ
๕. พรรณนาสิ่งต่างๆ ที่เป็นมงคล
๖. ทักทายประวัติคู่ถ้อง หรือคู่ขับซอที่ร้องโต้ตอบกัน
๗. ทดสอบไหวพริบของคู่ถ้อง
๘. ลำดับเนื้อเรื่อง
๙. ขับซอให้พร
๑๐. ขับซอขอสมาอภัย และซออำลา

ตัวอย่างระเบียบวิธีการขับซอประเภทซอล่องน่าน จากคณะครูก๋วน มาลา ได้ทำการสาธิตการขับซอประกอบวงดนตรีโดยเริ่มที่ทำนองดาดเมืองน่านก่อน ดังนี้

ขั้นที่ ๑ ดนตรีเริ่มบรรเลงด้วยทำนองดาดเมืองน่าน

ขั้นที่ ๒ ช่างซอชายเริ่มขับ ทำนองดนตรีจะกรอยาวในลักษณะครวญหรือเกริ่น พอช่างซอเกริ่นเสร็จดนตรีก็จะหยุด และเริ่มดำเนินทำนองโดยมีการตั้งแนวการบรรเลง หลังจากนั้นช่างซอก็จะเริ่มขับเนื้อหาไปตามทำนองเพลง ช่างซอจะทำการหยุดเป็นช่วง ๆ เพื่อพัก การหยุดพักระหว่างการขับนั้นประมาณการได้ครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่ อัตราสองชั้นของเพลงไทยภาคกลาง

ขั้นที่ ๓ ช่างซอหญิงเริ่มขับเข้ามาประกอบดนตรี อาจเปลี่ยนทำนองเป็นทำนองลับแลง หลังจากนั้นช่างซอชายและช่างซอหญิงจะทำการสลับกันร้องเป็นการกล่าวต้อนรับ และแนะนำตัวทั้งสองฝ่าย อาจเป็นการฝากเนื้อฝากตัว ฝากเสียงซอไว้กับผู้ชมที่มาร่วมชมในขณะนั้น

ขั้นที่ ๔ จะเป็นระบำปี่ ช่างซอชายจะเกริ่นขึ้นก่อน ดนตรีก็จะครวญตามไปกับทำนองซอ หลังจากนั้นดนตรีเริ่มเข้าทำนองมีจังหวะ โดยระบำปี่จะมีการครวญประมาณ ๒ – ๓ ครั้ง ช่างซอหญิงร้องตาม และจะไม่มีการเกริ่นตามมาอีก

ขั้นที่ ๕ ทำนองจะปู่ ดนตรีจะนำเกริ่นก่อน ช่างซอชายจะเกริ่นตามไปกับดนตรี เป็นการร้องเกี้ยวกันระหว่างช่างซอชายและช่างซอหญิง

ขั้นที่ ๖ ทำนองเสเลเมาหรือซอเงี้ยว จะไม่มีการเกริ่น ฝ่ายชายจะร้องเข้าทำนองเลย มีการเว้นให้ดนตรีแทรกเป็นระยะประมาณครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่อัตราสองชั้นของเพลงไทยภาคกลาง ทั้งนี้เพื่อให้ช่างซอได้พักหายใจเป็นช่วง ๆ นั่นเอง

ช่างซอชายและหญิงจะสลับกันร้องไปมา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระยะเวลาว่ามีการกำหนดไว้นานเท่าไร และสถานการณ์ของงานนั้น ๆ ว่าเป็นขั้นตอนอะไร

สำหรับทำนองซอนั้น ครูคำผาย นุปิง ได้ทำการสาธิตการขับซอ เป็นลักษณะทำนองการเกริ่นซอ โดยมีท่วงทำนองซอ ดังเนื้อหาต่อไปนี้

ลักษณะดนตรีที่บรรเลงนำก่อนที่ช่างซอจะเริ่มขับซอ ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

- - - ซ	ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ซ	- - ร -	ร ร ร ร	- - - ฟ	- - - ซ

ด ล ซ ล	ซ ฟ ล ซ	- ซ ซ ซ	- - - ร	- ฟ - ล	- ร - ด	- ด - ล	ซ ล ฟ ซ

ลักษณะการบรรจุคำร้อง กับทำนองเพลงจะมีลักษณะเดียวกับซอเชียงใหม่ กล่าวคือเป็นการบรรจุคำแบบเพลงเนื้อเต็ม ดังตัวอย่างการบรรจุคำร้องกับบทเพลงต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ ๑

- ฟ – ล	- ซ - ฟ	- ล - ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ - ซ	- ร - ฟ	- - - ร	- - - ซ
-จะ-เรียน	-วิ - ชา	- สิ่ง-หนึ่ง	ประการใด	-ให้-รู้	-สำ-เร็จ	- - - ทุก	- - - เมื่อ

ตัวอย่างที่ ๒

- - - ด	- ล – ซ	- ม – ซ	- ร – ด	- - – ม	- ซ – ม	- ซ – ร	- ร – ด
- - - ข้า	- ขอ -เชิญ	-ครู-บา	-อา-จารย์	- - - ที่	-สั่ง-สอน	-แนะ-นำ	- ต - ลอด

เสียงของทำนองช่างซอกับเสียงดนตรีจะดำเนินไปเป็นเสียงเดียวกัน และมักมีทำนองไปในลีลาเดียวกัน ด้วยเหตุนี้สำหรับช่างซอจึงต้องมีนักดนตรีที่มีความคุ้นเคยกัน โดยมักมีนักดนตรีที่เล่นร่วมกันอยู่เป็นประจำไปงานด้วยกัน

เสียงของบทเกริ่นซอ พบว่าใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X และใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X ทั้งนี้จากการดำเนินทำนองขับซอของครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติด้านการขับซอล่องน่าน จังหวัดน่านพบว่ามีการใช้เสียง ซอล เป็นเสียงหลักมากที่สุดในการขับซอ โดยมีการขับไปพร้อมกับดนตรีในลักษณะเสียงตรงๆ

นอกจากนี้ วิธีการขับซอ ยังมีการเว้นช่วงสำหรับดนตรีบรรเลงคั่นกับช่างซอ ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่างส่วนเนื้อร้อง

- ซ – ล - - - -	ด ล – ซ - - - -	ล ม ล - - - - - -	ม ซ - ด - - - -	- ด - ม -ว่า - สิบ	- ล - ซ -นิ้ว - นบ	- ม – ซ ก่าย เกล้า	- ล - ซ ยอ ตาน
- ร- ด - - - -	ฟ ด ล ซ - - - -	- ฟ – ฟ -เคา -รพ	-ล – ซ ยอ-วาน	- ล - ซ -ยอ-สาน	- ร - ฟ -ใส่-เกล้า	- ร - ด - - --	ฟ ด ล ซ - - --
- ฟ - ซ -พระ-พุทธ	- ล - ซ -พระธรรม	- ล - ร -พระ- สัง	- ซ – ฟ - ม -เจ้า	- ซ - ล -อัน - นี้	- ร –ฟ - เป็น-เก้า	- ด – ฟ พระ-ศาส	- ล – ซ - สะ- นา
- ม - ซ - - - -	ม ซ ร ม - - - -	ซม ซมรด - - - -	ล ซ ม ซ - - - -	- ม – ซ -ว่า-สิบ	- ล - ซ -นิ้ว - นบ	- ม - ซ - ใส่-เกล้า	- ร - ด - เก - ษา
- ร - ฟ - ทั้ง - เท	- ล – ฟ - ว - คา	- ล – ซ- อิน -พรหม	- ร – ม -จั้น -แก้ว	ซ – ล ซ มา-จุจอด	- ร- ม -ลอดแผ่ว	- ซ – ร -ถ้ำ-นะ	- ร - ด - ตี่-นี้

(คำผาย นุปิง, อ้างถึงใน นุชนภา วุฒิ. ๒๕๔๖ : ๖๖)

ลักษณะของทำนองเพลงซอหรือทำนองกระสวนของเสียงที่เคลื่อนที่ไปตามจังหวะดนตรีนั้น จะคงที่ โดยดนตรีก็จะบรรเลงเหมือนเดิม แต่ช่างซอจะเปลี่ยนเนื้อร้องหรือบทขับร้องไปตามเนื้อหาของงานหรือเรื่องราวตามที่ได้ตกลงมา

สำหรับซอล่องน่าน พบว่ามีการทำนองซอหลายทำนองด้วยกัน โดยเฉพาะทำนองที่นิยมนำมาขับซอเป็นอันดับแรกได้แก่ทำนองล่องน่าน สำหรับทำนองล่องน่าน เป็นบทเพลงที่มีมาควบคู่กับประวัติการสร้างจังหวัดน่าน โดยบทเพลงนี้นิยมนำมาบรรเลงกันโดยทั่วไป

ทำนองล่องน่าน

- - - -	- ซ ท ด	- ซ ท ด	- ซ ท ด	- ท ฟ ซ	- ด ท ซ	- - ท ด	- ด ม ฟ
- - - -	ม ด ท ซ	- - ท ด	- ด ม ฟ	- - ม ด	- ม - ฟ	- - ม ด	- ม ฟ ซ
- - - -	- ท ด ฟ	- - ม ด	- ม ฟ ซ	- - - -	- ท ด ม	- ม - ซ	- ฟ ม ด
- ม - ฟ	ซ ด ท ซ	- - ท ด	- ด ม ฟ	- ม - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ด ท ด
- ร ฟ ด	- ร ฟ ซ	- ร ฟ ซ	- ร ฟ ด	- ท ฟ ซ	- ด ท ซ	- - ท ด	- ฟ ม ด

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ตัวอย่างบทซอล่องน่าน

" สายฟ้ายกปีกคัวเตรียมตั๋ว บ่หย้านบ่กลัวข้าจักท่องเต้า ออกบ้านเดินทางไปเหียยาม เช้า บ่หมองหม่นเศร้าละแฮงใฝ่แฮงมัน พ่ออี่ออนแก่งบอนใส่หนัง กิ๋นแต้ลำช่างคันเมื่อ หล้า เมื่อขวายขึ้นมาในคราวครั้งนี้

เมื่อออกจากบ้านเมืองแป้โกศัย หนตางมันไกลจะไปเมืองน่าน ห้องผ่านอำเภอร้องกวาง แล้วก้าสายกะล้อง รถก็ผ่านหลายบ้านหลายเมือง เมื่อวันนี้พ่อรถซ้อนเกวียน จิบอกไฟ เตือนจ้างเลือนเข้าบ้าน ออกเดินตางมาไกลพ้องแล้ว

มาถึงด่านห้วยน้ำอุ่นแต้ตั๊กนักหนา ตะกี้ไหว้สาเจ้าพ่อแล้วเจ้า ได้เดินตางแล้วยังท่องเต้า ผ่านเจ้าพ่อเขาครึ่งแหมกำ จะได้ไหว้วอนหื้อปกปักฮักษาแล้วยังลูกหลาน เมื่อเดินตาง มาเมืองน่านแก้วกว้าง บ่จ่มบ่คร้างยั้งกินข้าวกินน้ำ

มาพักผ่อนด่านน้ำอุ่นนักหนา ก็ได้เวลาแล้วก่าคู่เฝ้า วันนี้สมศักดิ์พ่อกายมะเต้า ข้าได้ ออกบ้านเดินยัน ละบทบาทนี้หลั้งบ่เป็นหยัง จะเดินตางไปเวียงสาดังอั้น แสงต่ำวัน ขวายมาพ่องแล้ว" (สิริกร ไชยมา, ๒๕๔๖ : ๘๕)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม จังหวัดเชียงรายพบศิลปินเล่นเพลงซอล่องน่าน แต่มีทำนองที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

- - - -	- ม ฟ ซ	- - ม ฟ	- ม ร ด	- - - -	- ม ฟ ซ	- - ม ฟ	- ม ร ด
- - - -	- ซ ท ด	- - ท ซ	ท ด ม ฟ	- - - -	- ซ ท ด	- - ท ซ	ท ด ม ฟ
- - ม ด	ซ ด ม ฟ	- ด - ท	ด ม ฟ ซ	- - - -	ท ซ ฟ ม	- - ด ฟ	ด ม ฟ ซ
- - - -	ท ซ ฟ ม	- - ด ฟ	ด ม ฟ ซ	- - - -	ท ซ ฟ ม	- - ด ฟ	ด ม ร ด
- - ม ด	- - ม ฟ	- - ม ท	- - ม ฟ	- - ม ด	ซ ด ม ฟ	- ซ - ฟ	ด ม ร ด

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม จังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่า วงสะล้อ ซอ ซึง ซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ มีการนำเครื่องดนตรีไทยภาคกลางเข้าไปประสมวง เช่น ซอด้วง ซออู้ ตะโพน กลองแขกตัวผู้แล้ว ยังนำวงดนตรีดังกล่าวมาประกอบการขับซอ โดยจะซอแบบซอล่องน่าน จังหวัดน่าน ครูเชาว์ เชื้อภักดี อธิบายว่า *"ซอล่องน่าน จะซอกับวงสะล้อ ซอ ซึง ไปพร้อมกันเลย เวลารัว วงดนตรีจะรัวพร้อมกันทั้งวงพร้อมช่างซอ"* (เชาว์ เชื้อภักดี, สัมภาษณ์ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูประน้อม วงษ์แสนศรี ศิลปินอาวุโส จังหวัดอุตรดิตถ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับซอลับแล ว่า *" ซอลับแล เป็นการซอของผู้หญิงบ้านลับแล หรือบ้านลับแลง การร้องจะมีลักษณะแบบออดอ้อน มักมาจากผู้หญิง ช่างซอที่จะซอลับแลก็จะซอกับซึงหรือซอกับวงสะล้อซึง ชุดใหญ่ ซอลับแล จะใช้ซึงลูก ๓ ซอล่องน่านก็ใช้ซึงลูก ๓ เหมือนกัน"*
(ประน้อม วงษ์แสนศรี, สัมภาษณ์ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับการขับซอที่ปรากฏในจังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่ามีการประสมวงโดยนำเครื่องดนตรีภาคกลางและเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือมาประกอบเป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอ มีการประสมประสานโดยการนำเอาปี่ สะล้อ และซึง มาบรรเลงพร้อม ๆ กันกับเครื่องดนตรีไทยภาคกลาง นับว่าเป็นการประสมประสานระหว่างดนตรีภาคกลาง ดนตรีประกอบซอเชียงใหม่และซอน่าน โดยจะซอที่เรียกชื่อกันในพื้นที่ว่า "ซอลับแล" ซึ่งเป็นหมู่บ้านหรืออำเภอหนึ่งที่ตั้งอยู่ในจังหวัดอุตรดิตถ์

วิธีการขับซอจะมีการร้องคลอไปกับดนตรี โดยช่างซอจะเว้นเป็นระยะระหว่างเนื้อทำนองขับกับทำนองเพลงโดยระยะห่างประมาณ ๔ ห้องโน้ตไทย บางช่วงมีการเว้นถึง ๘ ห้องโน้ตไทย ช่างซอจะร้องสลับไปกับดนตรีเป็นส่วนใหญ่

ทำนองซออื่น ๆ ที่นิยมนำมาซอประกอบกับดนตรี ของซอล่องน่านมีหลายทำนองด้วยกัน ดังจะได้ทำการรวบรวมทำนองต่าง ๆ ไว้เพื่อเป็นกรณีศึกษาต่อไป ได้แก่

ทำนองพม่า

- - - ร	- ฟ - ล	- - - -	- ค - ร	- ฟ - ร	- ด - ฟ	- - - -	- ซ - ล
- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ล ซ ด	- ร - ม	- ร - ซ	- ม - ร
- ม ร ด	ร ม ร ซ	- ร - ซ	- ม - ร				

(คำผาย นุปิง, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองเงี้ยว

- - - ร	- ฟ - ซ	- ค - ท	- ล ฟ ซ	- - - -	- - - ร	- ฟ - ร	ด ร ฟ ซ
- ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	- ร ฟ ซ	- ร ด ร	- - - -	ด ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ
- ร ฟ ซ	ด ร ฟ ซ	- ร ฟ ซ	- ร ด ร	- - - -	ฟ ร ด ท	- - - ซ	- ท - ด
- ร ด ท	ด ร ท ด	- ซ - ด	- ท ล ซ	- - - ท	- ด - ร	- ด - ท	- ล - ซ

(คำผาย นุปิง, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองปั่นฝ้าย

- - - -	- ล - ด	- ร - ด	- ล - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ซ - ฟ	- ร -ด
- ฟ - ร	ด – ล ด	- - - ร	ฟ ล ซ ฟ	- - - ซ	-ล ซ ฟ ร	- ซ - ฟ	- ร - ด
- - - -	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ด ฟ ซ				

(คำผาย นุปิง, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ตัวอย่างบทซอปั่นฝ้าย โดยครูคำผาย นุปิง

" ไปน้องไป ไปน้องไป เอาเต๊อะสายใจ๋ไปไย่เหี้ยก่อน เออ...เออ...เออ... ไปเก็บฝ้ายเหี้ยก่อน

เก็บดอกขาวออนจอน เก็บดอกขาวออนจอน เอาแม่อีมอญเก็บดอกฝ้ายตอกใหญ่ เออ..เออ..เออ.. อือ..อือ.. เก็บใส่ไต๋ใส่ถุง เก็บใส่ไต๋ใส่ถุง จะเอาไปปั่งขาถุงบ่อหวาก เอาไปตากในสาดกะลากันแดดออกมาใช้ฝ้ายเหียก่อน เออ...เออ... เอ... ใช้ฝ้ายเหียก่อน

ใช้ก็สำเร็จดี ยามว่าหัวตีอีดฝ้ายเหียก่อน เออ...เออ...เออ...อีดฝ้ายเหียก่อน อีดหื้อมันเป็นลอน อีดหื้อมันเป็นลอน กั้นว่ากิ๋นข้าวตอน อีดฝ้ายเหี้ยก่อน เออ...เออ... เออ.... อีกฝ้ายเหี้ยก่อน" (ศักราช ฟ้าขาว, ๒๕๔๒ : ๑๘)

ตัวอย่างบทซอปั๋นฝ้าย ประพันธ์โดยครูปั๋น ปัญญาภู

" แต่ต้นแล้วยังหนที กับอีน้องเพ็ญศรีจะไปฟันไฮ้
ฝนพ่าหื้อมันดี ๆ กับอีน้องเพ็ญศรี จะไปฟันไฮ้
ฝนพ่าสำเร็จเสร็จดี กับอีน้องเพ็ญศรี ห่อข้าวใหญ่ ๆ
อันนี่ห่อนึ่งไก่ อันนี่ห่อนึ่งปลา ปี้เอาสายตงจะเอาไปกินไฮ้ห่อเข้าแล้ว
ก็ตั้งใส่ถุง..... หลอยว่าแท้ กล้วยรักษาไว้ใจใบ ต้นมะไฟละไว้ฮั้นก่อน"

(ปั๋น ปัญญาภู, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองดาดน่าน

ทำนองดาดน่านหรือเพลงล่องน่าน เป็นบทเพลงที่บรรเลงแพร่หลายแถบจังหวัดน่าน จังหวัดแพร่ สำหรับจังหวัดลำปางมีปรากฏบางพื้นที่ เป็นเพลงประกอบการขับซอมีทำนองต่อไปนี้

รูปแบบที่หนึ่ง

- - ซ ด์	- ล ด ซ	- ม ล ซ	ม ซ ล ด	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	- ร ฟ ร	ด ล ซ ฟ
- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	- ร ฟ ร	ด ล ซ ฟ	- - ซ ล	- ด - ร	- - - ด	- ล ด ซ
- ซ - ซ	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ล ด ซ	- - ร ม	ซ ล ด ซ	- ม ล ซ	ม ซ ล ด
- - ร ม	ซ ล ม ซ	- ม ล ซ	ม ซ ร ม	- - ร ซ	- - ม ร	- ม ซ ร	ด ล ซ ด

(วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์, ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดลำปาง, สัมภาษณ์ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

รปแบบที่สอง

- - - -	- - - ซ	ล ซ ม ซ	- ล ซ ด	- ร - ด	- ร ฟ ซ	- ฟ ล ซ	- ด ร ฟ
- ร - ด	- ร ฟ ซ	- ฟ ล ซ	- ด ร ฟ	- - - ซ	- ล ซ ด ร	- ฟ - ด	- ร ฟ ซ
- - - -	- ล ด ม	- ร - ด	- ร ม ซ	-- ล - ซ	- ม - ซ	- ล - ซ	- ล ซ ด
- ร - ด	- ร ม ซ	- ม ล ซ	- ด ร ม	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ร	- ด ล ด
- ล - ด	- ล - ซ	- ล ม ซ	- ล ซ ด	- ล - ด	- ล - ซ	- ล ม ซ	- ล ซ ด

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ตัวอย่างบทซอสำหรับดาดเมืองน่าน "ซอเรื่องปลูกป่า" ประพันธ์โดยครูสีมา หลวงฤทธิ์ ดังนี้

"๑ ยกมือสิบนิ้วขึ้นตั้งหว่างคิ้วก่ายแก้วเก้าเกษา กราบนบวันตายอมือสาไส่เก้า
พระพุทธพระธรรมพระสงฆ์องค์เจ้า ตี่ตั๋นเป็นเก้าพุทธศาสนา
ศิลปินพื้นบ้านขอยกมือสา กราบนบวันตายอมือสาไส่เก้า
ตี่เป็นห่มเป็นเงา หมู่เฮ้านั้นเอย

๒ ขอจักเจินจวนปี่น้องตั้งหลาย ค้าวขุนนุนนายหลายจองหลายบ้าน
บ้านนอกในเวียงคนใดก็จ่าง บ่อก้านายห้างไพร่ฟ้าราษฎร
บ่อไจ่ว่าจ่างขอตู่ข้ามาสอน ขอไหว้ขอวอนปี่น้องหลายบ้าน
จูงทำตามลูกหลานนะนำบอกไว้

๓ เดี่ยวนี้ป่าไม้ตามดอยตามเขา ต้นใหญ่ต้นเลาเขาตัดเสี่ยนเกลี้ยง
ป่าไม้บนดอยจะหมดซ้ำเหมี่ยน จะหมดจะเลี้ยนจะเหลือแต่ดอย
เพราะว่าพ่อค้าเขาหันแก่ตัว มาหลงเมามัวเขากันแก่ได้
ทั่วประเทศไทยจะมีดอยหัวโล่น ....."

(สีมา หลวงฤทธิ์, ครูภูมิปัญญาไทย, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองพระลอเดินดง

- - - ซ	- ม - ล	- ซ ล ด	- ร ม ซ	- - - ม	- ซ - ล	- ม - ซ	- ล ซ ม
- - - -	- ด ร ม	ซ ล ซ ม	ร ด ร ม	- ร - ซ	- ม ร ด	- - - -	- ซ - ล
- - - ม	- ซ - ล	- ม - ซ	- ล ด ซ	- ม - ซ	- ม ร ด	- - - ล	ด ซ ล ด
- ร ด ล	- ซ ล ด	- ร ด ล	- ซ ล ด	- ล ซ ฟ	- ร ฟ ซ		

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ตัวอย่างบทซอพระลอเดินดง

" ไกลละลิ่ว สุดเจ็นสายตา ฝ่าธุลีองค์พระบาท เจ้าเข้าป่าไม้ยังบ่ทันเห็น
เอี้ยงจ้างเอี้ยงเงินสามปอยเอี้ยงเผิ้งจังกิ่งเนิ้งมากวาดไกลใบ เอี้ยงตกโตลายมีตั้ง
เอี้ยงจ้างน้าว.. ...มีตั้งเสื้อหมี อยู่นี่พร่ำพร้อม"

(ปิ๋น ปัญญาภู, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองอื่อ

- - - -	- - - -	- - - ม	- ร ด ล	- ซ - ร	- ม ซ ล	- ม ร ด	- ม - ซ
- - - ฟ	- ล ด ซ	- ล ฟ ซ	- ล ด ร	- - - ม	- ซ - ร	- ม ร ด	- ร ม ซ
- ด - ร	ม ด ร ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ด ร ซ	- ม - ร	- ม ร ด	- ม - ซ

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองกล่อมนางนอน

-ร-ฟ	-ดรฟ	--รฟซ	ลซดล	----	-ด-ร	-ฟ-ซ	ฟลซฟ
-ม-ม	-ซ-ร	---ด	ฟรดล	---ซ	-ด-ล	---ด	-ลดร
----	-ลดร	-ล-ด	-ดรฟ				

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองแม่หม้ายก้อม

---ฟ	-ซ-ล	-ด-ร	ดลซฟ	-รดฟ	-ซ-ล	-ด-ร	-ดลซ
-ลดซ	ลซฟร	-ด-ร	-ฟ-ซ	-ลดซ	ลซฟร	-ด-ร	ฟลซฟ
-รดฟ	-ซ-ล	-ฟซล	-ด-ล	-ม-ม	-ซ-ร	-ด-ล	-ซลด

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองแม่หม้ายเครือ

---ด	-ร-ม	-ซ-ล	ซมรด	-ซลด	-ร-ม	-ซ-ล	-ซมร
-มซร	มรดล	-ซ-ล	-ด-ร	-มซร	มรดล	-ซ-ล	ซมรด
-ซลซ	-ร-ม	-ดรม	-ซ-ล	-ท-ท	-ร-ล	-ซ-ม	-รมซ

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองเขมรปากท่อ

----	-ลดร	-ล-ด	-รดล	--ซ	-ล-ล	-ซลด	-ล-ล
-ด-ร	-ฟ-ซ	-ลซฟ	ซลฟซ	-ลซฟ	-ซฟร	-ฟรร	-ฟรร
ดลดร	ดรฟด	-ฟ-ร	-ดลด	---ด	ฟซดร	-ฟ-ซ	ลฟซล
---ด	-ลดร						

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สำหรับเพลงเขมรปากท่อ พบว่าเป็นบทเพลงไทยแบบภาคกลาง โดยมีการนำไปเล่นประกอบการขับซอแบบซอน่านด้วย แต่มีการตัดทำนองออกบางส่วนโดยเล่นไม่ครบตามแบบฉบับของภาคกลาง สำหรับทำนองเพลงเขมรปากท่อ อัตราสองชั้นเป็นทำนองเก่ามีมาแต่โบราณดังสำนวนเพลงต่อไปนี้

- - - ซ	ล ล ล ล	- - - ด	ล ล ล ล	- ซ ฟ ร	- ฟ - ร	- ด ด ด	ฟ ร ด ล
- - - -	- - - -	ซ ล ด ร	- ฟ - ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล - ซ	- - - ฟ	ล ซ ฟ ร
- - - -	- - - -	- ฟ - ด	- ด ด ด	- ร - ด	- ล - ด	- ร - ซ	- ฟ - ร
- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ฟ - ล	ซ ฟ - ร	- - - ด	ฟ ร ด ล

(มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ. ๒๕๒๕ :๒๖๕)

ทำนองฤาษีหลงถ้ำ

- - - -	- ล ซ ฟ	- ด - ฟ	ซ ล ฟ ซ	- - - -	ฟ ล ฟ ซ	ฟ ล ฟ ซ	- ด ร ม
- - - -	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด	- - - ท	ด ด ด ด	- ท ด ร	- ด ด ด
- ท ด ร	- ด - ซ	- - - ท	ด ร ด ซ	- - - ท	ด ร ล ด		

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองลำเดิน

- - - -	- ร ฟ ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ	- - - -	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ
- ด ร ด	– ล ด ล	- ซ ล ซ	- ฟ ซ ฟ	- - - -	- ม ร ด	- - - ร	ม ร ซ ม
- - - -	- ม ร ด	- - - ร	ม ร ซ ม	- ซ ล ซ	– ม ซ ม	- ร ม ร	- ด ร ด

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองเจ้าสุวัตนางบัวคำ

- - - -	- ร ม ฟ	- ล ฟ ซ	- ร ด ร	- - - -	- ร ม ฟ	- ล ฟ ซ	- ร ด ร
- ฟ - ซ	– ร ฟ ร	- ท - ซ	- ร ด ท	- ซ - ท	- ด - ร	- ท ด ร	- ด - ท
- - - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ด	- ล - ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด	- ซ - ด	- ล - ซ

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ทำนองซอที่นำมาประกอบการขับซอที่เรียกว่าซอล่องน่านนั้น พบว่ามีการใช้โครงสร้างเสียง ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักเกือบทุกทำนอง มีเสียง "ที" เข้ามาเป็นเสียงจรเพื่อประกอบทำนองบ้าง ได้แก่ ทำนองล่องน่าน ทำนองเจ้าสุวัตร นางบัวคำ ทำนองแม่หม้ายเครือ ทำนองฤาษีหลงถ้ำ และทำนองเงี้ยว ลักษณะสำนวนส่วนใหญ่จะใช้โครงการสร้างเสียง ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักทุกเพลง ซึ่งเทียบได้กับบันไดเสียงทางชวา ของดนตรีภาคกลางหรือดนตรีราชสำนัก

ลักษณะการประพันธ์บทเพลงที่ใช้ประกอบซอ นอกจากทำนองจะไม่สลับซับซ้อนแล้ว ยังมีความยาวไม่มากนัก บรรเลงทำนองวนไปมามีเพียงช่างซอที่เปลี่ยนเนื้อหาในการซอหรือการขับร้องเท่านั้น

โอกาสที่แสดงซอน่าน

ครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ อธิบายว่า

"เราก็ซอตามงานทั่วไป งานบวชนาค แต่งงาน ขึ้นบ้านใหม่ งานวัด งานฉลองไปได้ทั้งนั้น" (คำผาย นุปิง, สัมภาษณ์ ๒๕ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูปิ๋น ปัญญาภู อธิบายว่า

" งานที่เล่น ก็กฐิน ผ้าป่า งานบวช งานฉลอง งานสืบชะตาจิตของพระ งานศพจะไม่ไปเล่นนะ แต่ถ้าเป็นงานแบบ ๑๐๐ วัน หรือปอยหลวง อย่างนั้นไปเล่น" (ปิ๋น ปัญญาภู, ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดน่าน, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูนิทัศน์ เปียงใจ อธิบายว่า

" งานที่เล่น ก็งานบวช ผ้าป่า กฐิน งานศพไม่ไป เพราะเป็นงานโศกเศร้า เราไปซอก็จะดูไม่ดี" (นิทัศน์ เปียงใจ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูอินสน เดือนเป็ง อธิบายว่า

" งานที่ไป ก็มีงานบวช งานผ้าป่า งานฉลองกุฏิ ฉลองโบสถ์ ฉลองกำแพงวัด ทำบุญกระดูก ฉลองยศพระครู ขึ้นบ้านใหม่ แต่งานศพไม่ไป มีน้อยมาก คือว่าเป็นงานโศกเศร้า ถ้าคนตายชอบการซอมาก่อน ก็จะมาหาไปเล่น ถ้าไม่ชอบก็จะไม่หาไป" (อินสน เดือนเป็ง, ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดน่าน, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูก๋วน มาลา อธิบายว่า

" งานบวชนาค งานขึ้นบ้านใหม่ งานฉลอง งานกฐิน งานผ้าป่า งานทำบุญร้อยวัน งานขันโตก แต่งานศพไม่ไป ยกเว้นงานศพพระสงฆ์ คณะกรรมการวัดจะมาหาเรา เราก็จะไป"

(ก๋วน มาลา, สัมภาษณ์ ๒๕ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูสีมา หลวงฤทธิ์ อธิบายว่า

" งานทุกอย่าง แล้วแต่เจ้าภาพจะหาไป งานบวช งานขึ้นบ้านใหม่ งานกฐิน ผ้าป่า ฉลอง แต่งงาน ขันโตก สำหรับงานศพจะบรรเลงอย่างเดียว ไม่ซอ ก็ไม่ร้องนั่นแหละ ช่างซอชายไปคนเดียว เป็นการอัญเชิญวิญญาณ ช่างซอหญิงก็ไม่ไป"

(สีมา หลวงฤทธิ์, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

โอกาสที่นำการขับซอไปบรรเลง สำหรับซอน่านมีความคล้ายคลึงกับซอเชียงใหม่ กล่าวคือจะไปเล่นประกอบงานบุญ งานประเพณี งานฉลองต่างๆ ซึ่งเป็นงานที่เป็นงานมงคล สำหรับงานอวมงคลไม่นิยมนำการขับซอไปบรรเลงโดยเฉพาะถ้าเป็นงานที่มีศพอยู่กับบ้าน แต่ถ้าเป็นงานทำบุญฉลอง หรือว่าเป็นงานทำบุญอุทิศส่วนกุศล งานทำบุญร้อยวัน จึงจะมีการนำวงซอไปบรรเลงประกอบงานดังกล่าว

๒.๔ วิเคราะห์เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างซอเชียงใหม่กับซอน่าน

จากการศึกษา และรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับซอเชียงใหม่ กับซอล่องน่าน พบความแตกต่างในด้านต่างๆ ดังนี้

ด้านวงดนตรีและเครื่องดนตรี

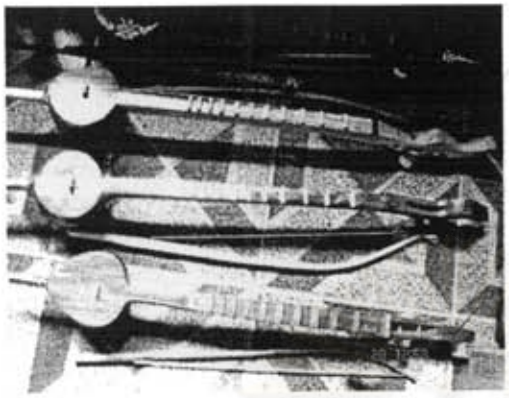
ประเภทของการขับซอ	วงดนตรีที่ประกอบ
ซอเชียงใหม่	เป็นการซอกับปี่ ได้แก่ - ปี่จุม ๓ เลา - ช่างซอชาย หญิง ต่อมาพัฒนาโดยมีการนำซึงเข้ามาประกอบในวงปี่ เพื่อทำการดัดเสียง และนำปี่แม่หรือปี่ที่มีเสียงใหญ่ออกไปจากวงดนตรี
ซอล่องน่าน	เป็นการซอกับวงสะล้อ ซึง ได้แก่ - สะล้อแบบมีก๊อบ - ซึง - ช่างซอชาย หญิง

วงดนตรีที่นำมาประกอบการขับซอ มีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบระหว่างจังหวัดเชียงใหม่ซึ่งจะซอประเภทซอเชียงใหม่ กับจังหวัดน่านจะซอประเภทซอล่องน่าน

สำหรับพื้นที่อื่น ๆ ที่มีการนำวงดนตรีมาประกอบทำนองซอมีความหลากหลาย ทั้งนี้เนื่องจากจังหวัดอื่น ๆ มีเขตติดต่อทั้งแถบล้านนาตะวันตกและล้านนาตะวันออก ทำให้เกิดการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมดนตรีเกิดขึ้น จึงปรากฏความหลากหลายเรื่องของวงดนตรีที่นำมาประกอบการขับซอ ดังมีรายละเอียดที่ได้ทำการแยกแยะ ต่อไปนี้

จังหวัด	วงดนตรีที่ประกอบ
จังหวัดเชียงใหม่	- วงปี่จุม - วงดนตรีที่นำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประกอบในวงนำมาประกอบการขับซอ
จังหวัดแพร่	ปรากฏ ๒ วง - วงซอปี่ (แบบซอเชียงใหม่) - วงซอประยุกต์ (แบบซอน่านแต่มีการนำปี่จุม ผสมกับสะล้อและซึง)
จังหวัดเชียงราย	ปรากฏ ๒ วง - วงปี่จุม (แบบซอเชียงใหม่) - วงสะล้อ ซึง ขลุ่ย
จังหวัดลำปาง	ปรากฏ ๒ วง - วงปี่จุม (แบบซอเชียงใหม่) - วงสะล้อ ซึง (แบบซอน่าน)

นอกจากวงดนตรีที่นำมาประกอบการขับซอที่มีความแตกต่างกันแล้ว เครื่องดนตรีโดยเฉพาะ สะล้อ ถือเป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง สะล้อของจังหวัดน่าน จะเป็นสะล้อแบบมีที่กดเสียง เรียกว่า “ก๊อบ” ดังภาพเครื่องดนตรีต่อไปนี้



ภาพสะล้อ แบบมีก๊อบ (หรือนมกดเสียง)
ปรากฏ ณ จังหวัดน่าน

ภาพท่านั่งสีสะล้อ แบบมีก๊อบ
บ้านครูสีมา หลวงฤทธิ์
วันที่ ๒๕ กรกฎาคม ๒๕๔๘

สะล้อแบบมีก๊อบ หรือมีที่กดเสียง ถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประเด็นหนึ่งของการขับซอประเภทซอน่านของกลุ่มล้านนาตะวันออก นอกเหนือไปจากเรื่องการประสมวงดนตรี ภาษา และแนวการขับซอ

ด้านบทเพลง

ประเภทของการขับซอ	บทเพลง
ซอเชียงใหม่	เริ่มต้นด้วย - ขึ้นเชียงใหม่ - ทำนองจะปุ - ทำนองละม้าย และมีทำนองอื่นๆ ได้แก่ - ทำนองเงี้ยว - ทำนองพม่า - ทำนองอื่อ - ทำนองพระลอ - ขึ้นเชียงแสน หรือจ๊อยเชียงแสน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ซอน่าน	เริ่มต้นด้วย - ซอเมืองน่าน หรือ ซอล่องน่าน - ซอลับแลง - ซอดาด และมีทำนองซออื่น ๆ ได้แก่ - ซอปั่นฝ้าย - ซอพระลอเดินดง - ซอพระลอเรือนจำ - ซออื่อ - ซอพม่า - ซอเงี้ยว

ซอเชียงใหม่ และซอน่าน มีลักษณะบทเพลงที่มีความแตกต่างกันและมีความเหมือนกันประการหนึ่งคือ จะมีการบังคับทำนองเพลงในช่วงต้นของการขับซอ ซอเชียงใหม่จะต้องขึ้นต้นด้วยทำนองขึ้นเชียงใหม่ จะปุ และละม้ายเสมอ สำหรับซอน่าน ก็จะต้องขึ้นต้นด้วยทำนองล่องน่าน ทำนองลับแล และทำนองดาดก่อน

หลังจากส่วนที่มีการขึ้นต้นแล้ว พบว่าทำนองซอมักจะใช้ทำนองที่มีความคล้ายคลึงกัน บางทำนองมีลักษณะเดียวกัน ทั้งนี้จะมีความแตกต่างกันในเรื่องของแนวการบรรเลงและภาษาที่ใช้ในการขับซอ ช่างซอสามารถซอทำนองต่างๆ ที่เป็นทำนองเบ็ดเตล็ดได้หลังจากช่วงขึ้นต้นโดยทำการซอสลับเพลง หรือซอเฉพาะเพลงใดเพลงหนึ่งก็ได้ ไม่มีข้อจำกัดหรือข้อกำหนดที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับงาน บรรยากาศ และระยะเวลาในการขับซอ

เอกลักษณ์และแนวการขับซอ

ความเห็นของศิลปิน เกี่ยวกับเอกลักษณ์และแนวการขับซอ

ครูสุคำ แก้วศรี ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงราย อธิบายว่า

"สำหรับจังหวัดเชียงราย สำเนียงของเพลงแตกต่างไปจากเชียงใหม่และต่างจากแพร่และน่าน เชียงรายสำเนียงจะค่อนข้างแข็งกว่าเชียงใหม่นิดหน่อย เช่น เพลงปราสาทไหว เชียงใหม่จะเนิบ ๆ เชียงรายจะไวขึ้น และมีการบรรเลงเก็บ เสียงจะสั้นลง ฟังแล้วจะแข็ง ๆ นิดหน่อย"

(สุคำ แก้วศรี, ครูภูมิปัญญาไทย, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูพรหมเมศร์ สรรพศรี ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย อธิบายว่า

"สำเนียงซอ เชียงรายจะช้ากว่าแพร่ โดยจังหวัดลำปาง น่าน แพร่ พูดจะเร็ว แต่เวลาซอจะช้า เชียงราย เชียงใหม่ พูดจะช้ากว่าเวลาซอจะเร็วกว่า เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเขา"

(พรหมเมศร์ สรรพศรี, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูจุ่ม นิลคง ศิลปินกลุ่มดอยลานล้านนา จังหวัดเชียงราย อธิบายว่า

" เพลงซอแตกต่างกันเล็กน้อย เนื้อเพลงไม่เท่ากัน ตามแต่ละพื้นที่ พ่อเป็นคนน่าน เลยใช้สะล้อแบบมีก๊อบ แบบซอน่าน"

(จุ่ม นิลคง, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูศันสนีย์ อินสาร ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงราย อธิบายว่า

" สำหรับจังหวัดเชียงราย จะมีการบรรเลงสะล้อซอซึงทั่วไป เอกลักษณ์ดั้งเดิมหายากมาก มีซอจะปุที่เริ่มที่เชียงแสน แล้วจึงขยายไปที่เชียงใหม่"

(ศันสนีย์ อินสาร, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ อธิบายว่า

"ซอเชียงใหม่จะเร็ว ฟังไม่ทัน ของน่านจะช้า เชียงใหม่ก็จะขึ้นด้วย หลอน..... น่าน จะขึ้นด้วย สมกาหย่ากำ....."

(คำผาย นุปิง, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูนิทัศน์ เปียงใจ อธิบายว่า

"ซอล่องน่าน นิ่มนวลกว่าซอเชียงใหม่ เป็นต้นฉบับของจังหวัดน่านเลย"

(นิทัศน์ เปียงใจ, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูอินสน เดือนเป็ง อธิบายว่า

"ซอเมืองน่าน ต่างจากซอเชียงใหม่ ซอเมืองน่านจะนุ่มนวล จังหวะจะช้า เชียงใหม่จะเร็ว สำหรับภาษาก็เหมือน ๆ กัน"

(อินสน เดือนเป็ง, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูก๋วน มาลา อธิบายว่า

" ภาษาเหมือนกัน ทำนองต่างกัน จังหวัดน่านจะซอช้ากว่า แต่ภาษาพูดเร็ว จังหวัดเชียงใหม่ ภาษาพูดช้า แต่ซอเร็ว ทำนองเพลงก็ต่างกัน"

(ก๋วน มาลา, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูสืมา หลวงฤทธิ์ อธิบายว่า

"เอกลักษณ์ของซอล่องน่าน ก็ต้องขึ้นด้วยระบำน่านหรือซอล่องน่านก่อนนั่นแหละ ซอน่านจะช้า แต่เวลาพูดจะเร็ว"

(สืมา หลวงฤทธิ์, สัมภาษณ์ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ซอเชียงใหม่หรือเพลงซอสำหรับกลุ่มล้านนาตะวันตก พบว่าลักษณะการพูดของคนในชุมชน จะพูดแบบช้า นุ่มนวล แต่การขับซอจะเร็ว เนื่องจากเป็นการซอเข้าปี่ เสียงปี่จุมที่เป่าจะไม่ช้าอย่างสะล้อ ทั้งนี้ปี่จุมน่าจะเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การขับซอมีแนวเร็วขึ้น เนื่องจากเสียงของปี่จุมนั้น ถ้าเป่าช้าเกินไปนักดนตรีก็จะเหนื่อยเร็ว การเป่าเน้นเสียงจึงมีความจำเป็น ทั้งนี้ทำให้การขับซอมีความเร็วเพิ่มมากขึ้นกว่าลักษณะซอน่าน สำหรับจังหวัดเชียงราย สำเนียงการขับซอจะช้าเนื่องจากมีเครื่องดนตรีแบบกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาตะวันออกเข้ามาประกอบได้แก่ สะล้อ และซึง

ซอน่าน คนแถบจังหวัดน่านมีเอกลักษณ์ในการพูดค่อนข้างเร็ว แต่สำหรับการขับซอ แนวการขับซอจะช้าตรงกันข้ามกับเสียงที่พูด จะมีเสียงที่นุ่มนวลและอ่อนหวาน เจิดจ้า ทั้งนี้มีเหตุผลเนื่องมาจากซอล่องน่านเป็นการขับซอประกอบสะล้อ และซึง ซึ่งมีเสียงดนตรีสามารถปฏิบัติเสียงได้ยาวกว่าตามที่นักดนตรีและช่างซอต้องการ การปฏิบัติเสียงยาวไม่มีผลกับความเหนื่อยของนักดนตรี ซึ่งแตกต่างไปจากการเป่าปี่จุม ลักษณะการบรรเลงจึงมีความแตกต่างไปจากซอเชียงใหม่แน่นอน เนื่องจากคุณลักษณะและคุณสมบัติเสียงของเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบมีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิง

สำหรับเอกลักษณ์และแนวการขับซอ นั้น สามารถจำแนกและสรุปออกเป็น กลุ่มใหญ่ ๆ ๓ กลุ่ม ดังนี้

ลำดับ	จังหวัด	เอกลักษณ์การขับซอ
กลุ่มที่ ๑	เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน แม่ฮ่องสอน พะเยา	การขับซอเร็ว เป็นการซอกับปี่จุม เสียงจะดังและมีแนวสูง ภาษาการพูดช้า
กลุ่มที่ ๒	ลำปาง แพร่	มีการผสมผสานระหว่างกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒

กลุ่มที่ ๓	น่าน	การขับซอช้า เป็นการซอกับสะล้อ ซึง ภาษาการพูดเร็ว ประกอบการฟ้อนแง้น

ตารางเปรียบเทียบแนวการขับซอและภาษาพูดของ ๘ จังหวัดล้านนา

จากการแยกแยะเรื่องของลีลาและแนวการขับซอ พบว่าจังหวัดพะเยานั้น ได้ย้ายไปรวมกลุ่มกับซอเชียงใหม่ เนื่องจากภาษาและบทเพลงที่นำมาขับซอค่อนไปทางซอเชียงใหม่ และมีพื้นที่ใกล้เคียงกับจังหวัดน่าน นอกจากนี้ยังมีการนำเครื่องดนตรีบางชิ้นของซอน่านเข้าไปประกอบการขับซอด้วย

สำหรับจังหวัดแพร่ก็เช่นเดียวกัน เป็นจังหวัดที่เป็นพื้นที่ติดต่อระหว่างล้านนาตะวันตกกับล้านนาตะวันออกเช่นเดียวกับจังหวัดลำปาง ไม่ค่อนไปทางใดทางหนึ่ง ผู้วิจัยจึงจัดกลุ่มจังหวัดลำปางและจังหวัดน่านเป็นกลุ่มเดียวกัน ตามตารางการเปรียบเทียบข้างต้น

สำหรับซอน่านยังใช้ประกอบการฟ้อน ที่เรียกว่า "ฟ้อนแง้น" หรือการฟ้อนที่ช่างฟ้อนจะแหงนหน้าและหลังลงกับพื้น ถ้าเจ้าภาพมีความชื่นชมและชอบการแสดงก็จะเอาเงินที่เป็นแบงค์ไปวางไว้กับพื้น ช่างฟ้อนจะต้องแสดงความสามารถในการหงายตัวและไปคาบแบงค์ ซึ่งเป็นรางวัลนั้น นอกเหนือจากการได้รับรางวัลดังกล่าวการฟ้อนแง้นยังเป็นการแสดงความสามารถและความอ่อนช้อยของลำตัวนางรำถือเป็นศิลปะด้านนาฏศิลป์อีกรูปแบบหนึ่งที่มีความนิยมกันอย่างแพร่หลายแถบจังหวัดน่าน การฟ้อนแง้นจะฟ้อนประกอบกับทำนองฟ้อนแห่ หรือทำนองปั่นฝ้ายก็ได้ โดยถ้ามีการฟ้อนมาประกอบวงดนตรีมักเพิ่มฉิ่งเข้ามากำกับจังหวะในวงดนตรีด้วย

ลีลาการขับซอ

การขับซอ ไม่ว่าจะเป็นซอเชียงใหม่และซอน่าน พบว่ามีลีลาในการขับซอเหมือนกัน กล่าวคือ เป็นลักษณะการร้องแบบที่เรียกว่า "การร้องเนื้อเต็ม" ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบทซอว่ามีคำจำนวนมากหรือจำนวนน้อย

การขับซอไม่มีกำหนดความยาวว่าจะยาวแค่ไหน คือจะเล่นไปเรื่อย ๆ ตามระยะเวลาของงานที่ตกลงกัน จะหยุดเมื่อใด ช่างซอและนักดนตรีก็จะสามารถลงจบได้ทันที สำหรับความยาวการขับซอนั้น บางครั้งมีการขับซอกันยาวทั้งวัน ไม่มีการลงหยุดเลย ก็สามารถกระทำได้

สำหรับบันไดเสียงหรือกลุ่มเสียงที่นำมาขับหรือบรรเลงดนตรีประกอบระหว่างของซอเชียงใหม่และซอน่าน มีความแตกต่างกัน ดังนี้

ประเภท	บันไดเสียง
ซอเชียงใหม่	การเกริ่นเสียงขึ้นต้นใช้กลุ่มเสียง ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X การดำเนินทำนองทั่วไป ใช้บันไดเสียงทางกลาง ท ด ร X ฟ ซ X และทางเพียงออบน ด ร ม X ซ ล X เป็นหลัก
ซอน่าน	การเกริ่นเสียงขึ้นต้นใช้กลุ่มเสียง ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X การดำเนินทำนองทั่วไป ใช้บันไดเสียงทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X โดยมีเสียง "ที" เป็นเสียงจรเข้ามาประกอบการดำเนินทำนอง

ซอเชียงใหม่ เสียงของบทเกริ่นซอ พบว่าใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X และใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X มาประกอบการเกริ่นหรือ เขิง เป็นการขึ้นต้น นอกจากนี้การดำเนินทำนองของช่างซอกับเครื่องดนตรี มักใช้เสียงหลักได้แก่เสียง ด ร ม X ซ ล X และกลุ่มเสียง ท ด ร X ฟ ซ X เป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ซอน่าน เสียงของบทเกริ่นซอ พบว่าใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X และใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X ทั้งนี้จากการดำเนินทำนองขับซอของครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติด้านการขับซอล่องน่าน จังหวัดน่าน พบว่ามีการใช้เสียง ซอล เป็นเสียงหลักมากที่สุดในการขับซอ โดยมีการขับไปพร้อมกับดนตรีในลักษณะเสียงตรงๆ และใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการดำเนินทำนองลีลาการขับซอ

ความงามของการฟังเพลงซอ

สำหรับความงามของการฟังการขับซอ ทั้งซอน่าน และซอเชียงใหม่ มีลักษณะเหมือนกัน กล่าวคือ ผู้ฟังจะชื่นชมความงามของศิลปะในประเด็นต่างๆ ต่อไปนี้

ประเด็นแรก ฟังเสียงของนักร้อง

ประเด็นสองสอง ฟังเนื้อหาที่ช่างซอขับ (ถูกต้อง มีความรู้ ปฏิภาณไหวพริบ) สำหรับจังหวัดพะเยา เนื้อหาการขับซอจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับประวัติการสร้างเมืองและเรื่องกว๊านพะเยาเป็นส่วนใหญ่

ประเด็นที่สาม ฟังทำนองเพลง ซึ่งมีลักษณะ คล้ายกับการลำลอง กล่าวคือ ดนตรีบรรเลงเก็บไปเรื่อย ๆ ช่างซอก็จะผลัดกันซอหรือขับไปมาระหว่างหญิงและชาย

๒.๕ จ๊อย

จ๊อย เป็นทำนองการร้องที่คลอด้วยเสียงเครื่องดนตรี สะล้อ และ ซึง (ปิน) คำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติอธิบายว่าเวลาที่ปิดการแสดงหรืออำลา ปัจจุบันไม่เป็นที่นิยมเล่นแล้ว บทร้องบางครั้งนำมาจากค่าวที่ได้ประพันธ์ไว้มาร้องเป็นจ๊อย

เครื่องดนตรีประกอบจ๊อย มีดังนี้

๑. ซึง

๒. สะล้อ

๓. ขลุ่ย

ตัวอย่างการนำบทจ๊อย ไปประกอบการขับซอ เรื่องลูกกตัญญู จากหนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดแพร่

"เข้าดงป่าไม้คีรีเขาขง ซ้ำเป็นดอยดง แวดวงห่อหุ้ม ไม้เต็งไม้เหี๋ยง เรียงรายเป็นจุ้ม มีกิ่งใบบงห่มพื้น ไม้ไร่ไม้บง ปั่งขึ้นเซาะซ้องในขงเขตห้องในไพร วอกค่างใหญ่น้อย นางนีหลั่งไหลมาเกาะกิ่งใบเสียวไม้ซางห้อย จับใส่ลางตั๋ว เป๋อะเอาลูกหน้อยฮ้องอยู่ว้อยว้อยกิ่งไม้ ฝูงสัตว์ทั้งหลาย เตียวก๋ายเสาะไซ้ เสียงฮ้องแบบไห้เหมือนคนง่อมใจปี้ล้ำ มโนใจตนทุกข์ในเมืองคนเหมือนมีแต่ข้า ยามเมื่อเจ็บเป็น เวรมาตอบต้า เป็นผืนแผ่นผ้าครัวนอน ไผจักไปฮ้องตุ๊เจ้ามาสอนปั๋นศีลปั๋นปอนหนทางห้าเส้น จักมีที่ไหน เอาข้าวตอกเต้นกับดวงมาลาดอกไม้ มาใส่สองมือมัดติดกันไว้ ไหว้พระเกตุแก้วจุฬา ยามเมื่อม้วยมิดจิตดับลับตา จัดมีไผมาคาขันข้าว มายื่นทานปั๋นหื้อองค์ท่านเจ้าต๋นงามเลาหน่อฟ้า ยามเมื่อเป็นหาม เข้าไปป่าช้าเป็นผืนแผ่นผ้าครัวนอน ไผจักฟอกซักเก็บกวาดสาดหมอน ถึงตาบงายตอน หากินกับข้าว"

(คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๒๔๐)

ปัจจุบันการขับซอ บางครั้งมีการนำ "จ๊อย" ไปประกอบการขับซอด้วย โดยเป็นการขับลำนำสั้น ๆ เนื้อหากินใจ ประกอบเสียงดนตรีที่คลอไปพร้อม ๆ กับการลีลาการขับร้อง

๒.๖ ค่าว

ค่าว เป็นการร้อยกรองประเภทหนึ่งมีการบังคับวรรณยุกต์ การแต่งค่าวนั้นมีจุดประสงค์ ๒ ประการได้แก่ จุดประสงค์ทางพุทธศาสนาซึ่งเนื้อเรื่องก็จะเกี่ยวข้องกับชาดก นิทานพื้นเมือง นิทานชาดก พรรณนาหรือเทศนา บางตอนเป็นร้อยแก้ว จุดประสงค์อีกประการหนึ่งคือเพื่อใช้อ่านหรือขับร้องเรื่องราวต่างๆ เพื่อให้ชุมชนในสังคมฟังร่วมกัน

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดพะเยา นิยามความหมายคำว่า "ค่าว" ดังนี้

> *"ค่าวเป็นวรรณคดีประเภทร้อยกรองประเภทหนึ่งในหลายประเภท ได้รับความนิยมมากในล้านนาไทย ลักษณะการประพันธ์ของค่าวเป็นการเรียบเรียงถ้อยคำให้เป็นระเบียบเหมือนลูกโซ่ คือมีสัมผัสคล้องจองกันไป มีลักษณะคล้ายกลอนแปดของภาคกลางทั้งในด้านสัมผัสและลีลากลอน"*
>
> (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๑๕)

ค่าว แบ่งออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่ ค่าวซอ และค่าวธรรม

ค่าวซอ เป็นลักษณะคำประพันธ์ที่มีความสละสลวย อ่านด้วยทำนองเสนาะ ไม่มีดนตรีประกอบ มักเป็นวรรณกรรมที่มีความนิยมในพื้นถิ่นได้แก่ค่าวซอเรื่องหงส์หินของเจ้าสุวัตร ค่าวสี่บทของพระยาพรหมโวหาร

ค่าวธรรม เป็นลักษณะคำประพันธ์ที่เน้นเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมมะ นิยายธรรม ชาดกต่าง ๆ มักใช้อ่านที่วัดเพื่อให้ชาวบ้านฟัง เป็นลักษณะของคำสอน ข้อคิด หลักธรรมต่าง ๆ ค่าวธรรมที่เป็นที่นิยมได้แก่ ค่าวธรรมเรื่องจำปาสี่ต้น

การแบ่งประเภทของค่าว นอกจากจะสามารถแบ่งออกเป็น ๒ ชนิด ดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว จังหวัดอื่น ๆ มีการแบ่งค่าวแตกต่างกันออกไป ดังนี้

จังหวัดแพร่ จะแบ่งค่าวออกเป็น ๔ ชนิด ได้แก่ ค่าวก้อม ค่าวใช้ ค่าวฮ่ำและค่าวธรรม ดังหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดแพร่ ได้อธิบายว่า

> *"ค่าวมี ๔ ชนิด*
>
> *ค่าวก้อม เป็นค่าวสั้น ๆ มีเนื้อความจบลงในตัวเอง*
>
> *ค่าวใช้ เป็นค่าวเขียนจดหมายรักโต้ตอบกัน*

ค่าวฮ่ำ เป็นค่าวที่ใช้เขียนพรรณนาเหตุการณ์ต่าง ๆ

ค่าวธรรม เป็นค่าวที่ใช่แต่งเรื่องยาว มีเนื้อหามาจากชาดก"

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๒๓๔ – ๒๓๕)

จังหวัดลำพูน แบ่งค่าวออกเป็น ๕ ชนิด ได้แก่ ค่าวก้อม ค่าวใจ๊ ค่าวฮ่ำ ค่าวธรรม กำค่าว – กำเครือ ดังหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดลำพูน ได้อธิบายว่า

" ค่าวมี ๕ชนิด

ค่าวก้อม สั้น เป็นค่าวสั้น ๆ จบลงในตัวเอง

ค่าวใจ๊ (ใช้) เป็นค่าวที่เขียนเป็นจดหมายรักที่มีไปมาระหว่างหนุ่มสาวคล้ายกับเพลงยาว ของภาคกลาง

ค่าวฮ่ำ ใช้พรรณนาเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมหรือสิ่งแวดล้อมรอบข้าง

ค่าวธรรม ใช้ในการแต่งเรื่องราว ที่ได้เนื้อหาสาระจากในธรรม หรือเรื่อง จักร ๆ วงศ์ ๆ

กำค่าว – กำเครือ เป็นค่าวหนุ่มสาว ใช้เจรจากันเป็นโวหารรักหรือจู้สาวแบบเก่า

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๔๓)

จังหวัดลำปาง แบ่งค่าวออกเป็น ๕ ชนิดอย่างเดียวกับจังหวัดลำพูน ได้แก่ ค่าวก้อม ค่าวใช้ ค่าวฮ่ำ ค่าวธรรม และกำค่าวกำเครือ

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์ อธิบายว่าการเล่าค่าว หรือการอ่านค่าว มีทำนอง หรือลีลาการอ่านเป็นลักษณะเฉพาะโดยใช้ทำนองเพลงซอนั่นเอง มาขับร้องเล่าค่าว ซึ่งแบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ ดังนี้

" ๑. ทำนองที่มีชื่อตามท้องถิ่น เป็นการเรียกทำนองค่าวตามถิ่นกำเนิดของทำนอง เช่นทำนองเชียงใหม่ ทำนองเมืองเถิน ทำนองลำปาง ทำนองเชียงแสน เป็นต้น

๒. ทำนองที่มีชื่อตามลีลา แบ่งออกเป็น ๔ ทำนอง

- ทำนองโก่งเฮียงบง (โก่งเรียงไผ่) หรือโก่งเหียวบง หรือทำนองมะพร้าวไกวใบ มีลีลาอ่อนช้อยเหมือนใบไม้ไหวตามลม

- ทำนองม้าย่ำไฟ ได้แก่การอ่านแบบเร่งร้อนเหมือนม้าเหยียบไฟ

-ทำนองมะนาวล่องโขง มีลีลาการอ่านเปรียบเหมือนทิ้งมะนาวลงในสายน้ำ "แม่น้ำโขง" ซึ่งมีโขดหินเกาะแก่งอยู่ใต้น้ำทำให้น้ำไหลเป็นคลื่นจังหวะ คือการอ่านมีจังหวะสั้นยาวเป็นทำนองรวดเร็ว นิยมอ่านเรื่องทั่วไป

- *ทำนองวิงวอน เป็นการอ่านแบบต้องการให้ผู้ฟังเกิดความเมตตาสงสาร เพราะลีลาเสียงเป็นไปในทำนองสลดสังเวช นิยมอ่านตอนบทเศร้าที่ต้องการให้สะเทือนใจผู้ฟัง"* (ประเทือง คล้ายสุบรรณ์. ๒๕๒๘ :๒๗)

ทำนองโก่งเฮียวบง เป็นทำนองการอ่านค่าวที่มีลีลาอ่อนหวาน ช้า ไม่เร็วจนเกินไป อาจจะอยู่ในระดับปานกลางก็ได้ มีการเอื้อนประกอบ โดยนิยมอ่านเรื่องจักร ๆ วงศ์ หรืออ่านค่าวซอตามงานอวมงคล (ภาคเหนือ เรียกกันว่า เฮือนเย็น)

ทำนองม้าฮ่ำไฟ หรือ ม้าย่ำไฟ หรือม้าย่อง จะเป็นการอ่านค่าวในจังหวะที่เร็วขึ้น การอ่านค่าวลีลานี้จะสามารถดำเนินเรื่องราวไปได้อย่างรวดเร็วกว่าทำนองโก่งเฮียวบง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระยะเวลาในการอ่านค่าวแต่ละครั้ง หากต้องการระยะเวลาที่รวดเร็ว นิยมใช้ทำนองนี้เป็นทำนองอ่านค่าว

ทำนองวิงวอน เป็นการอ่านค่าวที่มีลักษณะวิงวอนเพื่อให้เกิดความสงสาร เกิดความเมตตา นิยมอ่านตอนที่ละครมีอารมณ์เศร้า ซึ่งบางครั้งผู้ฟังฟังแล้วจะร้องไห้ สะเทือนใจเป็นอย่างมากเมื่อได้ยินทำนองนี้

ตัวอย่างการเขียนค่าว

"มาละหนีผัว ไปหนัวทางชู้ ใจหลิ่งหลู้ตายไป เหมือนหมู่ไม้ เมื่อลมตีไกวไหวหวั่นเฟือน สะเทือนชุด้านคันไหวแต่ใบ บ่ไหวกิ่งก้าน ก็พอยังแควนบ่ร้าย บ่พอตกใจ สะดุ้งสะท้าย อันนี้ไหวรากขึ้นเถิ่งใบ คันเป็นชู้ นอกเนื้อปลายใจ หนีจากไป บ่ห้อยบ่ให้เมียดิ่นเทียมใจ จักหาไหนได้ ไกลมือไปขอบฟ้า สังบ่คืดเอา เมื่อเกล้าขอนกล้า นอนห่มผ้าผืนเดียว เมาะม่อยเนื้อ เชยชมกลมเกลียว จาหยอกเทียว ชาบชุบจูบแก้ม พี่ชดตั๋ว เข้าพิงเอื่อมแอ้ม ถานานมนวดนิ้ว น้องจูบตีนผม พี่คมหว่างกิ้ว บ่จาโกรธกริ้วยินดี เดิกเที่ยงฟ้าช้อนรุ่งรวายศรี หมอกเหมยานี ตกลงป่ากล้วย เดือนสี่เดือนสาม ทะลามหนาวด้วย พี่แฝงคิงตวยเบียดยัดเอาแขนซ้อนแขน สะแคงรวบ รัดสองอีดอ้อนนอนพิง หนาวสะท้าน ช้อนรุ่งรัดติงเอาคิงก่ายคิง เอาแก้มก่ายแก้ม มือเบื้องขวา น้าวคอมาแอ้ม แขนซ้ายสอดคอนอน"
(คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ จังหวัดลำพูน, ๒๕๔๒ : ๑๔)

ตัวอย่างค่าวก้อม

" เยียะหื้อเป็นฮัก ยากนักจักหวัง เยียะหื้อเป็นจัง กำเดียวก็ได้"

" สาวหลับเจ๊ากิ่นขี้หมาก๋อง บ่าวเตียวกองกิ่นจิ๊นไก่ต้มได้"

" คนรวยสินทรัพย์แต่อับน้ำใจ๋ ไปไหนตางใดไผบ่ผ่อหน้า

คนรวยน้ำใจ๋ พี่น้องเจ้าข้า มีคนปู้จานอบน้อม"

(อนุรส เพชรนิล, ครูภูมิปัญญาไทย , สัมภาษณ์ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๖)

ตัวอย่าง ค่าวธรรม

"สุภาจาโร เป็นคำชี้แนะ หื้อจำปากด้าน กำดี
มีมธุรส ในถ้อยวจี๋ อู้ดีจ๋าดี มีประโยชน์อั้น
ฟังแล้วม่วนหู บ่อยาวบ่สั้น สาระสำคัญ แม่นตั๊ด
ฟังแล้วใคร่ฟัง แหน้นยิงกว่ามัด ด้วยเชือกปอฝ้าย ไหมพรม
บ่หน่ายก้ายซ้ำ เพราะกำเหมาะสม เขาหลงคารม คำคมของเจ้า"

(อนุรส เพชรนิล, ครูภูมิปัญญาไทย , สัมภาษณ์ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๖)

ตัวอย่าง กำค่าวกำเครือ

"นั่งเต๊อะ ๆ นั่งผากติดต๋ง ฟากจะไหลลง ต๋งจะไหลข้อน"
"ขดมาแพ้เต๊อะ นั่งเมอะอิงกั๋น ไผหันจ่างมัน ของเฮาหล้างได้"
"นั่งเต๊อะ ๆ บ่ใจ่ที่ไผ ที่หัวกันได ที่นอนหมาโก้ง"

(อนุรส เพชรนิล, ครูภูมิปัญญาไทย , สัมภาษณ์ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๖)

วัตถุประสงค์ของการแต่งค่าวของชาวพื้นถิ่นภาคเหนือ มีเพื่ออ่านเรื่องราวละคร นิทาน พื้นบ้านหรือธรรมมะ ซึ่งเป็นภาษาที่ยาก ฟังแล้วไม่เข้าใจ มาอ่านเป็นค่าวโดยใช้ภาษาง่าย ๆ ฟังแล้วเกิดความเข้าใจได้ง่าย นอกจากนี้ยังแสดงเรื่องราวที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นนั้น ซึ่งถือได้ว่าเป็นการจดจำและบันทึกเรื่องราวต่างๆ นอกจากนี้ยังเป็นการหยอกล้อระหว่างชายหญิงในการบอกความรักสนทนากัน และวัตถุประสงค์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ เป็นการอ่านและสื่อสารเกี่ยวกับสุภาษิตต่างๆ ในท้องถิ่นให้ชาวบ้านเกิดความเข้าใจร่วมกันนั่นเอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๓
วัฒนธรรมการบรรเลงวงเครื่องสายล้านนา

เครื่องดนตรีที่ปรากฏในแถบล้านนาแต่เดิมนั้น เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้นำติดตัวสำหรับชายหนุ่มที่จะไปแอ่วสาวหรือจีบสาว ไม่ว่าจะเป็นซึง สะล้อ พิณเปี๊ยะหรือขลุ่ย ใครมีความถนัดเครื่องดนตรีชิ้นใดก็จะนำเครื่องดนตรีชิ้นนั้นติดตัวไป

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม จังหวัดเชียงใหม่ ครูวิเทพ กันธิมา อธิบายว่า

" เดิมไม่ว่าจะเป็นซึงลูก ๓ ซึงลูก ๔ พิณเปี๊ยะ ขลุ่ย ใช้ประจำตัวบ่าวเอาไปแอ่วสาว ถ้าคนไหนถนัดซึงเล็กก็เอาไป

พิณเปี๊ยะ เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกสั่งห้ามเล่นโดยเจ้าหลวงเชียงใหม่ประมาณ ๑๐๐ กว่าปีมาแล้ว หายไปอยู่นาน ประมาณ พ.ศ. ๒๕๒๐ เริ่มมาฟื้นฟูใหม่

ซึงก็เหมือนกัน เพิ่งเริ่มมาประสมวงเล่นกัน เมื่อคราวพระราชชายาเจ้าดารารัศมีกลับมาเชียงใหม่โดยมีครูมาสอนได้แก่ ครูรอด ครูฉัตร ครูช่อ เดินทางมาพร้อมพระราชชายาฯ"

(วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

วงเครื่องสายล้านนา หรือ วงสะล้อ ซอ ซึง หรือวงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบงานต่าง ๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ได้แก่งานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน งานทำบุญ งานวันเกิด งานปอยหลวง งานทำบุญเมือง เป็นต้น

สำหรับการเรียกชื่อวงดนตรีชนิดนี้ว่า "วงสะล้อ ซอ ซึง" นั้น มีนักวิชาการหลายท่านไม่เห็นด้วยเนื่องจากวงดนตรีประเภทนี้เป็นการนำสะล้อและซึงเป็นเครื่องพื้นถิ่นภาคเหนือมาเป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินทำนองประกอบกับเครื่องเป่าและเครื่องกำกับจังหวะ จะไม่มีซอเข้ามาประกอบในวงอย่างวงเครื่องสายไทยที่มีซอด้วงและซออู้เข้ามาประกอบในวงดนตรีนี้ นักวิชาการหลายท่านจึงเรียกชื่อวงดนตรีนี้ไปต่าง ๆ กัน ได้แก่

จังหวัดเชียงรายเรียกว่า "วงเครื่องสายล้านนา" เนื่องจากเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบเป็นวงดนตรีมีเครื่องดนตรีประเภทมีสายเป็นหลักและไม่มีการนำซอด้วง ซออู้ มาประกอบในวงดนตรีดังกล่าว จังหวัดเชียงใหม่เรียกว่า "วงสะล้อ – ซึง" โดยนำคำว่า "ซอ" ออกไปจากชื่อวงดนตรีตามที่ใช้เรียกกันอยู่โดยทั่วไป

จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยมีความเห็นว่าการเรียกชื่อวงเครื่องสายล้านนา หรือเรียกชื่อวงสะล้อ – ซึง นั้น ก็เห็นว่ามีความเหมาะสม เนื่องมาจากเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงดนตรีนี้มี

เครื่องดนตรีประเภทมีสายโดยมีสะล้อและซึงเป็นเครื่องดนตรีหลักและนำวงดังกล่าวอยู่เพียงสองชิ้น ส่วนการเรียกชื่อว่าวงสะล้อ ซอ ซึง นั้นไม่เห็นว่ามีความผิดเช่นกัน เนื่องจากวงดนตรีดังกล่าวบางพื้นที่ใช้ประกอบซอหรือการขับซอด้วย จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพื้นที่จังหวัดน่าน จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยา จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำปาง ล้วนแล้วแต่มีการนำสะล้อและซึงมาเป็นเครื่องดนตรีประกอบวัฒนธรรมการขับซอทั้งสิ้น พร้อม ๆ กับการนำเอาวงปี่ซอมาประกอบการขับซอแบบซอเชียงใหม่เช่นเดียวกัน เพราะฉะนั้นคำว่า "ซอ" ซึ่งเป็นคำที่ ๒ ต่อจากคำว่า "สะล้อ" นั้น อาจมีความหมายไปถึงการขับร้องของนักร้องซึ่งเรียกกันว่าช่างซอ และทำการร้องทำนองเพลงที่เรียกว่า เพลงซอ ก็เป็นได้

๓.๑ เครื่องดนตรี ลักษณะเสียง และวิธีกรบรรเลง

วงสะล้อ ซอ ซึง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีครบทั้งประเภทดีด สี ตี และเป่า ประเภทดีดได้แก่ซึง ประเภทสีได้แก่สะล้อ ประเภทตีได้แก่กลองและประเภทเป่าได้แก่ขลุ่ยพื้นเมือง ล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่นำมาประสมวงเข้าด้วยกัน เป็นที่น่าสังเกตว่าแต่เดิมนั้นจะมีเพียงเครื่องดนตรีมาบรรเลงร่วมกันเท่านั้นได้แก่สะล้อและซึง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ กลอง ฉิ่ง ฉาบนั้น เข้ามาร่วมวงด้วยในภายหลัง ทั้งนี้อาจมีผลเนื่องมาจากเหตุผล ๓ ประการ

ประการแรก เครื่องดนตรีประเภทกลอง นั้นถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องประจำอยู่ที่วัดไม่นิยมนำมาบรรเลงกันโดยทั่วไป หรือบรรเลงตามบ้านเรือนดังจะได้กล่าวรายละเอียดเรื่องกลองล้านนาในบทที่ ๔ ต่อไป

ประการที่สอง สมัยโบราณเครื่องดนตรีพื้นบ้านต่างๆ ไม่ว่าสะล้อหรือซึง ชาวบ้านมักประดิษฐ์ขึ้นเองในลักษณะที่ง่าย ๆ สำหรับฉิ่ง ฉาบ น่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่หายากและไม่สามารถประดิษฐ์ได้ง่าย จึงไม่นำเข้ามาประสมอยู่ในวงดนตรี

ประการที่สาม น่าจะมีผลมาจากการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมจากดนตรีของภาคกลางแพร่ขยายไปทางภาคเหนือ เนื่องด้วยเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กลอง เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความเร้าใจ สนุกสนาน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงโดยทั่วไปหรือประกอบการฟ้อนรำ รำวงต่าง ๆ ทำให้เกิดการนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้เข้าไปประกอบในวง จนปรากฏมาทุกวันนี้

สะล้อ

สะล้อเป็นเครื่องดนตรีประเภทสี รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์ อธิบายที่มาของสะล้อดังนี้

" สำหรับสะล้อของล้านนา ปัจจุบันนั้นน่าจะมีการพัฒนามาแล้ว ซึ่งอาจมีการพัฒนามาจากติ่ง แล้วนำเอาหลักการของซออู้และซอด้วงเข้ามาผสมผสานด้วย เนื่องจากว่าสะล้อและติ่งมีโครงสร้างหลักที่คล้ายคลึงกัน ขนาดเท่ากัน แต่วิธีการสีและคันชักเป็นแบบเดียวกันกับซออู้และซอด้วง ซึ่งเครื่องดนตรีทั้งสอง

ชนิดนี้ เข้ามาในล้านนาในสมัยที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระราชชายาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หลังจากที่เสด็จกลับมาประทับที่เชียงใหม่ พระองค์ทรงโปรดการดนตรีและการฟ้อนรำมาก ถึงกับให้ครูฟ้อนและครูดนตรีจากกรุงเทพฯ ขึ้นมาสอนดนตรีฟ้อนรำในคุ้ม และนิยมเล่นกันในหมู่เจ้านาย นอกจากนั้นยังมีนักดนตรีจากกรุงเทพฯ จำนวนมากมาอยู่ในเชียงใหม่ เช่น ครูรอด อักษรทับ ซึ่งมาจากวังบางขุนพรหม"

(รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์, ๒๕๓๘ : ๘๖)

ธีรยุทธ ยวงศรี กล่าวเรื่องเดียวกันว่า

" วงสะล้อซอซึง หรือวงซึงสะล้อ ซึ่งเป็นวงเฉพาะกิจเมื่อ ๕๐๐ ปีที่แล้วอาจยังไม่เรียกได้ว่าสมบูรณ์ เพราะจัดตั้งวงเป็นครั้งคราว และภูมิปัญญาของนักดนตรีในยุคนั้นน่าจะยังไม่พัฒนา ส่วนมากมักจะเป็นนักดนตรีสมัครเล่นและอยู่ในชุมชนปิด ไม่มีการสนิทสนมคบค้าสมาคมกับชาวต่างถิ่นเลย จนถึงปี พ.ศ. ๒๔๕๒ เมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเสด็จกลับมาถึงนครเชียงใหม่ หลังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต ได้ทรงนำเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายของราชสำนักภาคกลางบรรเลงร่วมกับข้าราชบริพารที่เคยไปรับใช้ในกรุงเทพ เป็นเหตุให้ข้าราชบริพารที่เป็นชนพื้นเมืองที่มีความรู้ความชำนาญทางดนตรีพื้นเมืองอยู่บ้าง นำเอาเครื่องดนตรีของตนที่มีอยู่ดั้งเดิมมาบรรเลงบ้าง ในที่สุดจึงรวบรวมตั้งเป็นวงขึ้น ดังนั้นเมื่อมีการพัฒนาให้เป็นไปตามหลักการและวิธีการของวง ผู้เป็นมูลนายก็เป็นเหตุให้วงดนตรีพื้นเมืองก้าวขยายกว้างไปมากขึ้นทุกขณะ ครั้นเมื่อรัฐและสถาบันต่าง ๆ ให้การสนับสนุนมากขึ้นเช่นขณะนี้ การดนตรีพื้นเมืองของชาวล้านนา ที่มีมาตั้งแต่สมัยหริภุญไชย จึงเจริญรุ่งเรืองมากขึ้น พัฒนาขึ้นเป็นลำดับ" (ธีรยุทธ ยวงศรี, ๒๕๔๐ : ๕)

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเชียงใหม่ ได้อธิบายว่า

"วงสะล้อ – ซึง นับเป็นวงเครื่องสายที่มีซึง ซึ่งเป็นเครื่องดีดและสะล้อเป็นเครื่องสีเป็นหลักของวง มีเครื่องเป่าคือขลุ่ยประกอบ และมีเครื่องตีประกอบจังหวะคือ กลอง ฉิ่ง ฉาบ หรือบางวงอาจมีฆ้องและกรับประกอบด้วย เดิมทีเดียววงสะล้อ – ซึง ไม่มีอะไรซับซ้อน เพียงใครมีเครื่องดนตรีประเภทไหนเมื่อนำติดตัวไปพบกัน เช่น การไปแอ่วสาว หรืออาจเอาเครื่องดนตรีไปเล่นเพื่อเป็นเพื่อนญาติคนตาย .....

ช่วงระยะเวลาที่ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มแห่งการเข้าสู่มาตรฐานดนตรีไทยภาคกลางนั้น ผู้รู้หลายท่านให้ทรรศนะตรงกันว่าอยู่ในช่วงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เพราะท่านเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในวงการนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ของล้านนาอย่างยิ่ง วงสะล้อ – ซึงจึงมีบทบาทเพิ่มขึ้นโดยเฉพาะการบรรเลงประกอบการร้องและการฟ้อนรำ.....

บทบาทอีกประการหนึ่งซึ่งต้องการกล่าวถึงคือการใช้วง สะล้อ – ซึง ประกอบพิธีกรรมและความเชื่อ คือการบรรเลงประกอบประเพณีการฟ้อนผี ซึ่งแต่เดิมไม่นิยมใช้บรรเลงเพราะเสียงเบามาก ภายหลังเมื่อมีเครื่องขยายเสียงสามารถขยายเสียงเครื่องดนตรีให้ดังกว่าเดิมได้หลายเท่า วงสะล้อ – ซึง จึงมีบทบาทหน้าที่ในพิธีกรรมนี้อีกโสตหนึ่งด้วย"

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๖๘)

จากข้อมูลด้านเอกสารต่างๆ ที่เขียนถึงประวัติความเป็นมาเครื่องดนตรีที่เรียกว่า "สะล้อ" โดยรุจพร ประชาเดชสุวัฒน์กล่าวว่าสะล้อนั้นเป็นการพัฒนาเครื่องดนตรีมาจาก "ติ่ง" และนำเอาหลักการของซอด้วงและซออู้มาผสมผสานทำให้เกิดสะล้อแบบปัจจุบันขึ้น สำหรับธีรยุทธ ยวงศรีอธิบายว่าเป็นเครื่องดนตรีของล้านนามานานกว่า ๕๐๐ ปี และหนังสือพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงใหม่ ได้อธิบายเพียงว่าเครื่องดนตรีสะล้อและซึง เป็นเครื่องดนตรีที่ผู้ชายถือติดตัวไปเพื่อแอ่วสาวหรือจีบสาวมาแต่อดีต เพียงแต่ไม่มีการนำมารวมวงบรรเลง ลักษณะการรวมวงบรรเลงเกิดขึ้นในภายหลัง สำหรับเหตุผลที่ว่ามีการพัฒนามาจากซอด้วงและซออู้ของภาคกลางนั้นผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเพียงข้อสันนิษฐานเท่านั้น ไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดที่จะทำการสรุปได้ว่าเป็นด้วยเหตุเช่นนั้น สำหรับความเห็นของผู้วิจัยแล้วสะล้อน่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่มีมาเป็นเวลานานและอยู่คู่กับพื้นที่ล้านนามาก่อนที่จะมีการนำเอาซอด้วง ซออู้ของภาคกลางเข้าไปมีอิทธิพลต่อดนตรีพื้นเมืองทางภาคเหนือเมื่อทำการพิจารณาจากลักษณะเสียงและรูปร่างของเครื่องดนตรี จะเห็นได้ว่าสะล้อมีเอกลักษณ์และลักษณะเสียงแสดงลักษณะและอุปนิสัยของชนท้องถิ่นภาคเหนือ เนื่องจากมีเสียงอ่อนหวาน นุ่มนวล คล้ายกับภาษาพูดของผู้คนที่อาศัยอยู่ในแถบภาคเหนือ แตกต่างไปจากลักษณะเสียงของซอด้วงที่มีลักษณะเสียงสูงและหนักแน่น รูปลักษณ์หรือลักษณะของสะล้อจะมีกะลามะพร้าวทำเป็นกล่องเสียงคล้ายกับซออู้ แต่มีคุณลักษณะเสียงแหลมอย่างซอด้วง ประกอบด้วยสาย ๒ สายและ ๓ สาย มีคันชักสีไปที่สายเพื่อให้เกิดเสียงที่แหลมและไพเราะ สะล้อมี ๓ ขนาดได้แก่ สะล้อใหญ่ สะล้อกลางและสะล้อเล็ก สำหรับสะล้อที่นิยมเล่นกันโดยทั่วไปมักนำมาเล่นเฉพาะสะล้อกลางและสะล้อเล็กเท่านั้น ปัจจุบันสะล้อใหญ่มีผู้นำมาเล่นหรือนำมาประกอบในวงน้อยลง

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามและการค้นคว้าข้อมูลด้านเอกสาร พบลักษณะของเครื่องดนตรีที่เรียกว่า สะล้อ ที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่ภาคเหนือมี ๓ ลักษณะด้วยกันได้แก่

- สะล้อไม่มีก๊อบ (ไม่มีนมที่ใช้กดให้เกิดเสียงอย่างจะเข้ของภาคกลาง)
- สะล้อมีก๊อบ (มีนมที่ใช้กดให้เกิดเสียงอย่างจะเข้ของภาคกลาง)
- สะล้อแบบนำคันชักไว้ด้านในของสาย

สะล้อที่ไม่มีก๊อบจะพบในพื้นที่ล้านนาตะวันตก ได้แก่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดอื่น ๆ ที่ใกล้เคียง ส่วนสะล้อที่มีก๊อบจะพบในพื้นที่ล้านนาตะวันออก ได้แก่จังหวัดน่านเป็นหลักและจังหวัดที่มีพื้นที่ใกล้เคียง สะล้อที่มีก๊อบนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอ โดยเฉพาะซอล่องน่านโดยมีจังหวัดน่านเป็นหลัก ส่วนสะล้อที่นำคันชักเอาไว้ด้านในของสายนั้นพบแถบจังหวัดอุตรดิตถ์ ครูเชาว์ เชื้อภักดี ศิลปินดีเด่นจังหวัดอุตรดิตถ์ อธิบายว่า *"เอาคันชักไว้ด้านในสีสะควกดี"* (เชาว์ เชื้อภักดี, สัมภาษณ์ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

การตั้งเสียงสะล้อมี ๒ ลักษณะ มีความสัมพันธ์กันกับการตั้งเสียงซึง กล่าวคือจะตั้งเสียงเป็น ลูก ๓ และลูก ๔ ดังต่อไปนี้

การตั้งเสียงลูก ๓ สำหรับตั้งเสียงสะล้อขนาดเล็ก

	สายเปล่า	นิ้วชี้	นิ้วกลาง	นิ้วนาง	
สายเอก	ซอล	ลา	ที	โด	
สายทุ้ม	โด	เร	มี	ฟา	

การตั้งเสียงแบบลูก ๓ นั้น พิจารณาได้จากเสียงสายเอก เมื่อทำการนับนิ้วที่ ๑ ที่นิ้วชี้นิ้วที่ ๒ ที่นิ้วกลางและนิ้วที่ ๓ ที่นิ้วนางตรงกับเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงเดียวกับสายทุ้มเมื่อดีดสายเปล่าที่เสียงโดเช่นเดียวกันแล้วทำการเทียบเสียง ลักษณะการกดด้วยนิ้วลำดับที่ ๓ และมีเสียงตรงกันกับสายเปล่าสายทุ้มนั่นเอง จึงเรียกกันว่าการตั้งเสียงลูก ๓ หรือเรียกกันว่า สะล้อลูก ๓ บางพื้นที่ได้แก่จังหวัดเชียงรายเรียกชื่อว่า สะล้อคู่ ๕ โดยนับเสียงที่ห่างกันระหว่างสายทุ้มกับสายเอกหรือเสียงโดห่างจากเสียงซอล ๕ เสียง เป็นลักษณะคู่ ๕ จึงเรียกสะล้อชนิดนี้ว่าสะล้อคู่ ๕ อีกชื่อหนึ่ง

การตั้งเสียงลูก ๔ สำหรับการตั้งเสียงสะล้อขนาดกลาง

	สายเปล่า	นิ้วชี้	นิ้วกลาง	นิ้วนาง	**นิ้วก้อย**
สายเอก	โด	เร	มี	ฟา	**ซอล**
สายทุ้ม	**ซอล**	ลา	ที	โด	เร

การตั้งเสียงแบบลูก ๔ ก็เช่นเดียวกัน พิจารณาได้จากสายเอกเมื่อทำการนับนิ้วที่ ๑ ที่นิ้วชี้ นิ้วที่ ๒ ที่นิ้วกลาง นิ้วที่ ๓ ที่นิ้วนาง และนิ้วที่ ๔ ที่นิ้วก้อย สำหรับนิ้วที่ ๔ คือเสียงซอล ตรงกับเสียงสายเปล่าสายทุ้มเสียงซอลเป็นเสียงเดียวกัน ลักษณะการกดด้วยนิ้วลำดับที่ ๔ และมีเสียงตรงกับสายทุ้มนี้เองจึงเรียกกันว่า การตั้งเสียงลูก ๔

สำหรับสะล้อขนาดใหญ่ ประกอบด้วยสาย ๓ สายจะตั้งเสียงในลักษณะสะล้อลูก ๓ และสะล้อลูก ๔ ผสมผสานกัน ดังต่อไปนี้

	สายเปล่า
สายที่สาม	โด
สายที่สอง	ซอล
สายที่หนึ่ง	โด

จากตารางข้างต้น พบว่าเสียงจากสายที่หนึ่งเทียบหาสายที่สอง เป็นลักษณะการตั้งเสียงตามสะล้อลูก ๓ และจากสายที่สองไปหาสายที่สาม เป็นลักษณะการตั้งเสียงสะล้อลูก ๔ ตามรายละเอียดที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว

ท่านั่งสีสะล้อนั้น ผู้บรรเลงนั่งพับเพียบ ตัวตรง มือซ้ายถือคันสะล้อแนวตรง มือขวาจับคันชัก การสีสะล้อมีการใช้คันชัก ออก – เข้า ลักษณะอย่างเดียวกับการสีซอด้วงและซออู้ของภาคกลาง สำหรับคันชักของสะล้อนั้น จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าคันชักของสะล้อจะอยู่ด้านนอกสายทั้งสองสายหรือสามสายทุกพื้นถิ่นของภาคเหนือ นอกจากสะล้อที่พบ ณ จังหวัดอุตรดิตถ์ มีลักษณะที่แตกต่างไปจากจังหวัดอื่น ๆ มีการนำคันชักไว้ด้านในระหว่างสายแบบเดียวกับซอด้วงและซออู้ของภาคกลาง ดังภาพต่อไปนี้

ภาพสะล้อ บ้านครูเชาว์ เชื้อภักดี อำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์

วันที่ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘

เป็นที่น่าสังเกตว่า การที่สะล้อมีการปรับเปลี่ยนโดยนำคันชักเข้าไปภายในระหว่างสายนั้นเพื่อให้เกิดความสะดวกในการสีอย่างซอด้วงและซออู้ของภาคกลาง มีเหตุผลเนื่องมาจากจังหวัดอุตรดิตถ์ เป็นจังหวัดทางภาคเหนือที่มีพื้นที่ค่อนลงมาใกล้กับภาคกลาง การหลั่งไหลทางวัฒนธรรมทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนเข้าหากัน ดังตัวอย่างสะล้อที่ปรากฏที่จังหวัดอุตรดิตถ์ ได้มีการนำคันชักเข้าไปไว้ด้านในระหว่างสายตามภาพข้างต้น

ซึง

ซึงเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดมีลักษณะรูปร่างคล้ายกับพิณทางอีสาน มีลูกบิดด้านละ ๒ ลูก ประกอบด้วยสาย ๔ สายอยู่เป็นคู่จำนวน ๒ คู่ และแต่ละคู่จะเทียบเสียงแตกต่างกันออกไป ซึงทำจากไม้เนื้อแข็ง นิยมใช้ไม้สักเป็นส่วนใหญ่ ทั้งตัวกะโหลกและคันทวนมักเป็นไม้ชิ้นเดียวกันขุดคว้านเป็นโพลงและมีแผ่นไม้บาง ๆ ปิดฝาด้านหน้ากะโหลก เพื่อให้เกิดกังวานเสียง

ซึงมี ๓ ขนาด ได้แก่ ซึงใหญ่หรือที่เรียกกันว่าซึงหลวง ซึ่งกลางและซึงเล็ก บางพื้นที่แยกซึงใหญ่กับซึงหลวงเป็นคนละประเภท โดยประดิษฐ์ซึงหลวงให้มีขนาดใหญ่กว่าซึงใหญ่ แล้วเปลี่ยนระบบการเทียบเสียงให้ซึงหลวงเทียบเสียงลักษณะเดียวกับซึงกลาง

การตั้งเสียงซึงส่วนใหญ่จะนิยมตั้งเสียงตามเสียงขลุ่ยพื้นเมืองเป็นหลัก โดยมีวิธีการตั้งเสียงอยู่ ๒ ลักษณะด้วยกัน เรียกกันว่าการตั้งเสียงซึงลูก ๓ และการตั้งเสียงซึงลูก ๔ ดังตารางแสดงการเทียบเสียงของซึงทั้ง ๒ ประเภทดังนี้

การตั้งเสียง ซึง ลูก ๓ (ซึงเล็ก)

	สายเปล่า	นมที่ ๑	นมที่ ๒	นมที่ ๓
สายเอก	ซอล	ลา	ที	โด
สายทุ้ม	โด	เร	มี	ฟา

การตั้งเสียงซึงลูก ๓ มีหลักในการตั้งเสียงอย่างเดียวกับสะล้อลูก ๓ กล่าวคือเสียงสายเอก เมื่อนับจากนมที่ ๑ ไปถึงนมที่ ๓ พบว่าเป็นเสียงโดซึ่งเป็นเสียงที่ตรงกับสายเปล่าของสายทุ้มเป็นเสียงโดเช่นเดียวกัน นักดนตรีก็จะเทียบเสียงให้ตรงกัน การที่เสียงสายทุ้มตรงกับสายเอกนมที่ ๓ นี้เอง จึงเรียกกันว่าการตั้งเสียงซึงลูก ๓

การตั้งเสียง ซึง ลูก ๔ (ซึงกลาง)

	สายเปล่า	นมที่ ๑	นมที่ ๒	นมที่ ๓	นมที่ ๔
สายเอก	โด	เร	มี	ฟา	**ซอล**
สายทุ้ม	**ซอล**	ลา	ที	โด	เร

การตั้งเสียงซึงลูก ๔ ก็ใช้หลักเช่นเดียวกันกับการตั้งเสียงซึงลูก ๓ กล่าวคือ เสียงของสายเอกเมื่อนับจากนมที่ ๑ ไปถึงนมที่ ๔ พบว่าเป็นเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ตรงกับสายเปล่าของสายทุ้มเป็นเสียงซอลเช่นเดียวกัน นักดนตรีก็จะเทียบเสียงทั้งสองเสียงให้ตรงกัน การที่เสียงทุ้มตรงกับสายเอกนมที่ ๔ นี้เอง จึงเรียกว่าการตั้งเสียงซึงลูก ๔ ซึ่งเป็นไปแนวทางเดียวกันกับการตั้งเสียงของสะล้อลูก ๓ และสะล้อลูก ๔ เช่นกัน

การตั้งสียงซึง จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดเชียงราย จังหวัดลำพูนและจังหวัดลำปาง โดยการสัมภาษณ์ครูสมชาย ชัยมินทร์ ศิลปินดนตรีพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย วันที่ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘ ครูศรีกุย ปันแสง ศิลปินดีเด่นประจำจังหวัดลำพูน วันที่ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘ และครูวรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์ ศิลปินและช่างประดิษฐ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ จังหวัดลำปาง วันที่ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๘ ได้อธิบายการตั้งเสียงซึงขนาดต่างๆ ในลักษณะเดียวกัน โดยซึงเล็กกับซึงใหญ่ตั้งเสียงเดียวกันและซึงกลางกับซึงหลวงตั้งเสียงเดียวกัน โดยทั้งสองคู่มีความแตกต่างกันเพียงเรื่องเสียงสูงและเสียงต่ำเท่านั้น แผนผังการตั้งเสียงซึง มีดังนี้

ซึงเล็ก ตั้งเสียงซึงลูก ๔

	สายเปล่า
สายเอก	โด
สายทุ้ม	ซอล

ซึงกลาง ตั้งเสียงซึงลูก ๓

	สายเปล่า
สายเอก	ซอล
สายทุ้ม	โด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ซึงใหญ่ ตั้งเสียงซึงลูก ๔

	สายเปล่า
สายเอก	โด
สายทุ้ม	ซอล

ซึงหลวง ตั้งเสียงซึงลูก ๓

	สายเปล่า
สายเอก	ซอล
สายทุ้ม	โด

นอกจากนี้ยังมีวิธีการตั้งเสียงซึงประเภท ๓ สาย โดยตั้งเสียงสายเปล่าจากเสียงสูงลงไปหาเสียงต่ำ ดังนี้

	สายเปล่า
เสียงสูง	โด
เสียงกลาง	ซอล
เสียงต่ำ	โด

การเทียบเสียงซึงนั้น มีการกำหนดเสียงที่ตรงกันเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ร่วมกันและนำมาประสมวงเพื่อบรรเลงรวมกันในภายหลัง สมัยโบราณที่ไม่มีการรวมวงมีเพียงการนำเฉพาะเครื่องดนตรีที่ถนัด ๑ ชิ้นถือเดินบรรเลงเพื่อไปแอ่วสาวหรือจีบสาวนั้น การเทียบเสียงไม่มีการกำหนดตายตัว การเทียบเสียงแล้วแต่ความถนัดของนักดนตรีว่าถนัดการดีดและร้องเสียงระดับใด

การบรรเลงซึง เดิมใช้นิ้วกดเพียงสองนิ้วคือนิ้วชี้และนิ้วกลาง ต่อมามีการเพิ่มโดยใช้นิ้วทั้งสี่นิ้วได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยกดเพื่อให้เกิดเสียง มีการบรรเลงด้วยซึงลูก ๔ บางเพลงเช่น เพลงละม้าย จากการสาธิตวิธีการดีดซึงของครูวิเทพ กันธิมา พบว่ามีการใช้นิ้วโป้งประกอบการบรรเลงโดยใช้นิ้วโป้งกดที่ “เสียงที” สายต่ำ โดยอาการการพลิกข้อมือขึ้นแล้วใช้นิ้วโป้งกดสาย สำหรับมือขวาจะทำหน้าที่ปัดสายโดยจะต้องเริ่มต้นจาก “ไม้เข้า” ก่อนเสมอ ทั้งนี้มีความแตกต่างจากวิธีการบรรเลงจะเข้ของภาคกลาง ที่ต้องเริ่มต้นด้วย “ไม้ออก” ก่อนเสมอเช่นกัน ยกเว้นกลวิธีพิเศษ เช่นการสะบัด ต้องเริ่มด้วยไม้เข้าก่อน

วิธีการบรรเลงซึง บางพื้นที่มีความแตกต่างกันไปบ้าง เช่น ลักษณะการดำเนินทำนองของจังหวัดเชียงใหม่ การดีดซึงจะมีการดำเนินทำนองหรือปัดไม้แบบ “กระตุก” ดังกระสวนทำนองต่อไปนี้

- - X X	- - X X	- - X X	- - X X

วิธีการดีดซึงของจังหวัดลำพูน จะไม่ค่อยกระตุกในลักษณะดังกล่าวจะเล่นไปเรียบ ๆ ตามทำนองเพลง แต่ทั้งนี้ก็ไม่สามารถที่จะเป็นข้อสรุปได้ตายตัวนัก เป็นเพียงข้อสังเกตของผู้วิจัยเท่านั้น เนื่องจากการบรรเลงเพลงพื้นเมืองมีเอกลักษณ์อย่างหนึ่งคือเป็นการบรรเลงเพื่อความเพลิดเพลิน แล้วแต่นักดนตรีคนหนึ่ง ๆ จะบรรเลง ไม่มีแบบแผนที่กำหนดตายตัว

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม ครูวิเทพ กันธิมา ได้สาธิตทำนองเพลงสำหรับซึง เป็นทำนองเพลงแบบโบราณและครูได้ศึกษาเป็นเพลงแรก ถ่ายทอดมาจากพ่ออุ้ยบุตร ซึ่งเป็นผู้เฒ่าที่ติดตามคนทรงเจ้ามาที่หมู่บ้านของครู ดังทำนองเพลงต่อไปนี้

- - - -	- ม - ร	- ร ม ร	- ด - ซฺ	- ซฺ ซฺ ซฺ	- ด - ซฺ	- ด - ซฺ	- ด ด ด
- ด - ด	- ม - ร	- ร ม ร	- ด - ท	- - ล ซ	- ล - ท	- ซ ล ท	- ด - ร
- ร - ร	- ร – ร	- ม - ด	- ด ร ม	- ร - ร	- ร – ร	- ด - ม	- ร - ด

ลักษณะทำนองข้างต้นพบว่าทำนองเพลงที่ถูกบรรเลงด้วยซึงนั้น จะเป็นลักษณะทำนองแบบสั้น มีการใช้โครงสร้างเสียงทางเพียงออบนโดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักและมีเสียงที เข้ามาประกอบในการดำเนินทำนอง ลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะการใช้โครงสร้างเสียงเดียวกันเพื่อการดำเนินทำนองและเป็นลักษณะเดียวกับโครงสร้างเสียงของบทเพลงที่บรรเลงประกอบการขับซอประเภทซอเชียงใหม่ ที่มีการดำเนินทำนองทั่วไปโดยการใช้บันไดเสียงทางกลาง ท ด ร X ฟ ซ X และทางเพียงออบน ด ร ม X ซ ล X เป็นหลัก มีความแตกต่างไปจากซอล่องน่านที่ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ขลุ่ยพื้นเมือง

ขลุ่ยพื้นเมือง ที่ใช้บรรเลงประกอบในวงดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือมีขนาดเท่ากับขลุ่ยหลิบเป็นขลุ่ยลักษณะเดียวกับขลุ่ยที่เป่าในวงดนตรีไทยของภาคกลาง เลาขลุ่ยทำจากไม้ไผ่ มีความแตกต่างเรื่องของรูบังคับเสียง ขลุ่ยพื้นเมืองมีรูสำหรับบังคับเสียงปกติ ๗ รู สำหรับรูนิ้วค้ำนั้นบางพื้นที่มีการเจาะ บางพื้นที่ไม่มีการเจาะ เสียงของขลุ่ยพื้นเมืองมีการแต่งเสียงและกำหนดเสียงแตกต่างกันไปตามพื้นที่ ดังจะได้ทำการอภิปรายต่อไปนี้

จังหวัดลำพูน

จากการสัมภาษณ์ครูวิรัตน์ พรหมนวล ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดลำพูน มีการกำหนดเสียงเรียงจากเสียงสูง ซึ่งอยู่ด้านบนของขลุ่ยคือ "เสียงฟา" และเสียงต่ำสุด ซึ่งอยู่ด้านล่างของขลุ่ย ได้แก่เสียงซอล ดังแผนภาพต่อไปนี้

ด้านบนขลุ่ย

เสียงฟา
เสียงมี
เสียงเร
เสียงโด
เสียงที
เสียงลา
เสียงซอล
รูตั้งเสียง

ด้านล่างขลุ่ย

(ครูวิรัตน์ พรหมนวล, สัมภาษณ์ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จังหวัดเชียงราย

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าการประดิษฐ์ขลุ่ยพื้นเมืองของจังหวัดเชียงราย มีการเพิ่มรูนิ้วค้ำอีก ๑ รู เป็นเสียงที่ ๒ ต่อมาลงมาจากเสียงฟา ได้แก่ เสียงมี เป็นเสียงที่ ๒ จากด้านบน ดังมีลักษณะเสียงตามแผนภาพต่อไปนี้

ด้านบนขลุ่ย

เสียงฟา	
	เสียงมี
เสียงเร	
เสียงโด	
เสียงที	
เสียงลา	
เสียงซอล	
เสียงฟา	

ด้านล่างขลุ่ย

(พรหมเมศร์ สรรพศรี, ศิลปินพื้นบ้านล้านนา, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวัดลำปาง จากการสัมภาษณ์ครูวรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์ ศิลปินและช่างทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ มีการกำหนดเป็นเสียงลักษณะอื่นอีก การเจาะรูขลุ่ยพื้นเมืองแตกต่างกันออกไปดังนี้

ด้านบนขลุ่ย

เสียงฟา
เสียงมี
เสียงเร
เสียงโด
เสียงที
เสียงลา
เสียงซอล
เสียงฟา
รูร้อยเชือก

ด้านล่างขลุ่ย

(วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์, สัมภาษณ์ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ขลุ่ยพื้นเมืองของจังหวัดลำปาง จะเจาะรูเพียง ๗ รูเท่านั้น สำหรับเสียงมี ด้านบนของขลุ่ยจะใช้นิ้วที่สอง ได้แก่นิ้วกลาง ปิดรูขลุ่ยรูที่ ๒ นับจากด้านบน โดยปิดเพียงรูเดียว นอกนั้นเปิดหมดทุกนิ้ว เสียงที่ออกมาจะเป็นเสียงมี โดยไม่มีการเจาะรูเพิ่ม และหากกดนิ้วที่ ๑ และนิ้วที่ ๒ ด้านบนของขลุ่ยพร้อมกันจะเท่ากับ “เสียงเร” นั่นเอง

จังหวัดพะเยา พบว่ามีการประดิษฐ์ขลุ่ยพื้นเมืองเพิ่มขึ้น โดยขนาดเล็กลงสำหรับเด็กนักเรียนใช้เป่าและเรียกขลุ่ยชนิดนี้ว่า “ขลุ่ยพื้นเมืองหลิบ” โดยครูยุทธพล อุ่นตาล ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดพะเยาเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้น สำหรับขลุ่ยพื้นเมืองเพียงออและขลุ่ยพื้นเมืองหลิบที่ครูยุทธพล อุ่นตาล ได้ประดิษฐ์ขึ้นมีลักษณะเสียงดังต่อไปนี้

ขลุ่ยพื้นเมืองเพียงออ

ด้านบนขลุ่ย

เสียงมี	
เสียงเร	มีรูนิ้วค้ำ ด้านหลัง๑รู
เสียงโด	
เสียงที	
เสียงลา	
เสียงซอล	
เสียงฟา	

ด้านล่างขลุ่ย

ขลุ่ยพื้นเมืองหลิบ

ด้านบนขลุ่ย

เสียงมี
เสียงเร
เสียงโด
เสียงที
เสียงลา
เสียงซอล
เสียงฟา
เสียงมี
รูร้อยเชือก

ด้านล่างขลุ่ย

(ยุทธพล อุ่นตาล, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สำหรับขลุ่ยพื้นเมืองเพียงออจะเป็นลักษณะขลุ่ยที่มี ๗ รู และมีรูนิ้วค้ำ ส่วนขลุ่ยพื้นเมืองหลิบซึ่งประดิษฐ์ขึ้นใหม่มีลักษณะเสียงสูงตามแบบการย่อส่วนขลุ่ยของภาคกลาง โดยไม่มีการเจาะรูนิ้วค้ำและทำการเจาะรูกดเสียงเพิ่มอีก ๑ รู รวมเป็น ๘ รู ทั้งนี้ไม่นับรูร้อยเชือก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวัดลำพูน

ครูศรีกุย ปันแสง ศิลปินดีเด่นและเป็นช่างผลิตขลุ่ย จังหวัดลำพูน ได้ทำการประดิษฐ์และนำขลุ่ยหลิบและขลุ่ยเพียงออที่มีเสียงแบบภาคกลางมาประสมในวงสะล้อ ซอ ซึง ซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้าน โดยครูศรีกุย ปันแสดง อธิบายว่า

"บางคณะเอาเฉพาะขลุ่ยหลิบมาเล่น แต่ที่คณะนี้เอาทั้งขลุ่ยหลิบและขลุ่ยเพียงออมาประสมในวง"

(ศรีกุย ปันแสง, สัมภาษณ์ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘)

นอกจากการผลิตขลุ่ยเพื่อนำเข้ามาประสมในวงเครื่องสายล้านนาแล้วครูศรีกุย ปันแสง ยังผลิตขลุ่ยเพื่อจำหน่ายโดยทั่วไป นอกจากขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบอย่างภาคกลางที่ถูกนำมาประสมในวงเครื่องสายล้านนาแล้ว ครูศรีกุย ปันแสงยังได้มีการประยุกต์นำเครื่องดนตรีไทยภาคกลางได้แก่ ขิม มาประสมในวงเครื่องสายล้านนาด้วย ดังจะได้แสดงรายละเอียดต่อไปในหัวข้อเรื่องการประสมวง

จังหวัดกำแพงเพชร

สำหรับจังหวัดกำแพงเพชร วงสะล้อ ซอ ซึงมีผู้บรรเลงน้อยมาก ครูแดง อยู่พันธ์ ศิลปินอาวุโส จังหวัดกำแพงเพชร อธิบายว่า *"จังหวัดกำแพงเพชร กลองยาวโด่งดังที่สุดก็ที่ตำบลนครชุม วะสะล้อซอซึงมีน้อยมากที่อำเภอคลองลาน วงเครื่องสาย ปี่พาทย์ มโหรี ก็ที่นี่เล่นกัน"* (แดง อยู่พันธ์, สัมภาษณ์ ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๘) จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบศิลปะการบรรเลงกลองยาวและวงดนตรีอื่น ๆ โดยวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดกำแพงเพชรส่วนใหญ่จะนิยมการบรรเลงกลองยาว วงแคนและวงปี่พาทย์อย่างภาคกลาง

ปี่จุม หรือ ปี่ซอ

ปี่จุม เป็นเครื่องเป่าประเภทมีลิ้นภายใน ไม่มีลำโพง ทำมาจากไม้รวกโดยการนำเอาข้อออกแล้วเจาะรูเพื่อกดให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันออกไป ปี่จุมมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายล้านนาและเป็นเครื่องดนตรีที่นำมาประสมวงเฉพาะปี่จุมเรียกว่า วงปี่ซอ เพื่อประกอบการขับซอซึ่งเป็นภูมิปัญญาของพื้นถิ่นภาคเหนือ ปี่จุมเป็นเครื่องดนตรีที่มีหลายขนาดเนื่องจากต้องนำมาประกอบกันเป็นวงดนตรีและไม่มีเครื่องดนตรีอื่นๆ เข้ามาประกอบในวงสำหรับประกอบการขับซอ เพราะฉะนั้นการที่ปี่จุมมีหลายขนาดจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่ง โดยปี่จุมมีขนาดต่างๆ ดังนี้

- ปี่แม่ หรือปี่เก๊า หรือปี่เค้า มีความยาวประมาณ ๗๐ เซนติเมตร ลักษณะเสียงทุ้มต่ำ มีรูเป่าจำนวน ๖ รู วิธีการเป่าต้องอมหัวปี่ไว้ในปาก หันหน้าเฉลียงไปทางด้านซ้ายประมาณ ๔๐ องศาให้ส่วนปลายของปี่หันไปด้านขวาระยะประมาณเฉียง ๔๐ องศา แบ่งมือข้างละ ๓ นิ้วในการกดเสียง

- ปี่กลาง ยาวประมาณ ๖๐ เซนติเมตร เป็นปี่ที่มีขนาดรองลงมาจากปี่แม่ ระดับเสียงขนาดกลาง ประกอบด้วยรูเสียงจำนวน ๗ รู มากกว่าปี่แม่ ๑ รู แบ่งมือสองมือกด ๓ รู และ ๔ รู

- ปี่ก้อย ยาวประมาณ ๔๕ เซนติเมตร ยาวรองลงมาจากปี่กลาง ปี่ก้อยมี ๗ รูอย่างเดียวกับปี่กลางแต่ตำแหน่งเสียงแตกต่างกัน ปี่ก้อยมีหน้าที่เป็นหลักในการเปลี่ยนเพลงหรือเปลี่ยนทำนองเพลง เพราะฉะนั้นคนเป่าปี่ก้อยต้องมีความชำนาญเนื่องจากถือว่าเป็นผู้นำวง

- ปี่เล็กหรือปี่ตัด มีความยาวประมาณ ๒๘ เซนติเมตร มีหน้าที่เป่าสอดแทรกเพื่อให้เกิดความกลมกลืนในวงปี่

วิธีการบรรเลงวงปี่จะเล่นเป็นชุดเรียกว่า "ปี่จุม" และจะมีการเรียกชื่อวงตามจำนวนปี่จุมที่นำเข้ามาบรรเลงด้วยกันได้แก่ ปี่จุม ๓ ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง และปี่ก้อย ปี่จุม ๔ ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่กลางเล็กหรือปี่ตัด และปี่ก้อย

ปี่จุมแต่โบราณมีเพียง ๔ เล่มเท่านั้น ปัจจุบันมีผู้แบ่งประเภทปี่เล็กและปี่ตัดออกจากกันแล้วนับจำนวนปี่ได้ ๕ เล่ม และเรียกชื่อวงนี้ว่าวงปี่จุม ๕

กลองพื้นเมือง หรือ กลองปังปัง

กลองพื้นเมืองที่ใช้ประกอบในวงสะล้อ ซอ ซึง นิยมเรียกชื่อกันว่ากลองปังปัง (ลักษณะของกลองได้กล่าวไว้ในบทที่ ๔ ข้อ ๔.๑๑) สำหรับหน้าทับกลอง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามและสังเกตจากการบรรเลงของศิลปินจังหวัดต่าง ๆ พบจังหวะหน้าทับมีเนื้อหาไม่มากนัก และมักจะตีวนไปวนมา ไม่มีการเปลี่ยนเนื้อหาให้ละเอียดขึ้น หรือมีลูกเล่นที่โลดโผน เนื่องจากธรรมชาติของคนตรีพื้นถิ่นภาคเหนือจะมีความอ่อนหวานและนุ่มนวลตามลักษณะนิสัยของคนในท้องที่

นอกจากนี้เนื้อหาหน้าทับของกลองปังปังอาจมีความแตกต่างกันได้ ไม่มีแบบที่กำหนดตายตัวเช่นกัน สามารถบรรเลงได้หลายรูปแบบ โดยมีเนื้อหาหน้าทับกลองที่ใช้กันอยู่โดยทั่วไปซึ่งผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมไว้เป็นตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

หน้าทับเมือง ใช้บรรเลงกับเพลงเกร็ดโดยทั่วไป

แบบที่ ๑

- - - โจ๊ะ	- ติง - -	ติง - ทั่งติง	- - ทั่งติง	- - - โจ๊ะ	- ติง - -	ติง - ทั่งติง	- - ทั่งติง

แบบที่ ๒

- โจ๊ะติงติง	- ทั่ง -ติง	ติง ทั่งติงทั่ง	- โจ๊ะทั่งติง	- โจ๊ะติงติง	- ทั่ง -ติง	ติง ทั่งติงทั่ง	- โจ๊ะทั่งติง

แบบที่๓

- ติง - -	- ติง - ติง	- - ทั่งติง	- ทั่ง -ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - ทั่งติง	- ทั่ง -ติง

หน้าทับเพลงฤาษีหลงถ้ำ

- - - ป๊ะ	- ติง - -	- ทั่ง - -	- - ติง ทั่ง	- - - ป๊ะ	- ติง - -	- - ติงทั่ง	- - ติงทั่ง

หน้าทับเพลงปั่นฝ้าย

- - - ป๊ะ	- ติง - -	ทั่ง -ป๊ะติง	- - ป๊ะติง	- - - ป๊ะ	- ติง - -	ทั่ง -ป๊ะติง	- - ป๊ะติง

หน้าทับสำหรับตีเพลงน้อยใจยา หรือ ซอพระลอ

- - - ติง	- ป๊ะ - -	- ทั่ง - -	- - ติง ทั่ง	- - - ป๊ะ	- ติง - -	- - ติงทั่ง	- - ติงทั่ง

หน้าทับสองไม้ (ลาว)

- - ติง โจ๊ะ	- ติง - ติง	- - ติง ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง-โจ๊ะ	-ติง -ติง	- - ติง ทั่ง	- ติง - ทั่ง

หน้าทับรำวง

แบบที่ ๑

- - ติงโจ๊ะ	ทั่งทั่ง - ทั่ง	- - ติงโจ๊ะ	ทั่งทั่ง - ทั่ง	- - ติงโจ๊ะ	ทั่งทั่ง - ทั่ง	- - ติงโจ๊ะ	ทั่งทั่ง - ทั่ง

แบบที่ ๒

- - - โจ๊ะ	- ทั่ง - ติง	- - - โจ๊ะ	- ทั่ง - ติง	- - - โจ๊ะ	- ทั่ง - ติง	- - - โจ๊ะ	- ทั่ง - ติง

แบบที่ ๓

- โจ๊ะ - ทั่ง	- ติง – ทั่ง	- โจ๊ะ- ทั่ง	-ติง –ทั่ง	- จ๊ะ-ทั่ง	- ติง – ทั่ง	-โจ๊ะ - ทั่ง	- ติง – ทั่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๓.๒ ลักษณะการประสมวง

ลักษณะการประสมวงของวงเครื่องสายล้านนาเกิดขึ้นภายหลังจากการที่มีการนำเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวติดตัวไปเพื่อแอ่วสาวหรือจีบสาวในสมัยโบราณ ต่อมาเมื่อมีการประสมวงเกิดขึ้น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังหรือกลองและเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ก็จะไม่ได้นำเข้ามาประสมวง จะเล่นเพียงเครื่องดนตรีล้วนๆ นอกจากนี้อาจมีช่างซอหรือนักร้องทำการร้องประกอบกับดนตรี สำหรับเหตุผลที่ไม่นิยมนำเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะต่างๆ มาผสมวงเครื่องสายล้านนาในอดีตน่าจะมีเหตุผลมาจากเครื่องดนตรีประเภทกลองนั้นถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องประจำอยู่ที่วัดไม่นิยมนำมาบรรเลงกันโดยทั่วไป หรือนำมาบรรเลงตามบ้านเรือนที่อยู่อาศัย และในสมัยโบราณเครื่องดนตรีพื้นบ้านต่างๆ ไม่ว่าสะล้อหรือซึง ชาวบ้านมักประดิษฐ์ขึ้นเองในลักษณะที่ง่าย ๆ สำหรับฉิ่ง ฉาบ น่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่หายากและประดิษฐ์ได้ยากโดยศิลปินหรือช่างพื้นบ้าน จึงไม่นำเข้ามาประสมอยู่ในวงดนตรี ต่อมามีการนำเครื่องดนตรีต่างๆ มาประสมวงรวมกัน น่าจะมีผลมาจากการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมจากดนตรีของภาคกลาง แพร่ขยายไปทางภาคเหนือ และด้วย ฉิ่ง ฉาบ กลอง สร้างความเร้าใจ สนุกสนาน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงโดยทั่วไป หรือประกอบการฟ้อนรำ รำวงต่างๆ ทำให้เกิดการนำเครื่องดนตรีต่างๆ เหล่านี้เข้าไปประกอบในวงปรากฏมาทุกวันนี้

สำหรับวงเครื่องสายล้านนา หรือวงสะล้อ ซอ ซึง หรือที่เรียกกันว่าวง สะล้อ ซึง มีการประสมวงสามแบบ ได้แก่

- วงขนาดเล็ก เครื่องดนตรีประกอบด้วย สะล้อสองสาย ซึง ขลุ่ยหลิบ กลองสองหน้าพื้นเมืองหรือที่เรียกชื่อกันว่ากลองปู่ปั้ง และมีฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะ
- วงขนาดกลาง เครื่องดนตรีประกอบด้วย สะล้อสองสายขนาดเล็ก สะล้อสองสายหรือสามสายขนาดกลาง ซึงเล็ก ซึงกลาง ขลุ่ยหลิบ กลองปู่ปั้ง ฉิ่ง
- วงขนาดใหญ่ เครื่องดนตรีประกอบด้วย สะล้อสองสายขนาดเล็ก สะล้อสองสายหรือสามสายขนาดกลาง สะล้อสามสายขนาดใหญ่ ซึงเล็ก ซึงกลาง ซึงใหญ่ ขลุ่ยหลิบ กลองปู่ปั้ง ฉิ่ง

นอกจากนี้วงสะล้อ ซอ ซึง หรือวงเครื่องสายล้านนาที่ปรากฏตามพื้นที่ต่างๆ ยังมีลักษณะการประสมวงที่มีความแตกต่างกันออกไป ดังจะได้อภิปรายต่อไปนี้

จังหวัดพะเยา

สำหรับการประสมวงสะล้อ ซอ ซึง ครูหนานตุ้ย กิตติสาร ศิลปินดีเด่นจังหวัดพะเยาอธิบายการประสมวงสะล้อ ซอ ซึง ดังนี้

"วงซึง ก็มี ซึงใหญ่ ๑ ตัว ซึงกลาง ๑ ตัว ซึงเล็ก ๑ ตัว ขลุ่ยพื้นเมืองไม่จำกัดจำนวน ส่วนใหญ่ก็ ๑ เลา สะล้อ ๑ คัน ส่วนฉาบ กลอง โหม่ง สมัยก่อนไม่มีหรอก มามีตอนหลัง มามีประมาณ ๒๐ กว่าปีมานี่เอง"
(หนานตุ้ย กิตติสาร, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

อาจารย์สุรพงษ์ สุขเกษม ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดพะเยา อธิบายว่าการประสมวงสะล้อ ซอ ซึง ปรากฏ ๒ รูปแบบ

"วงเล็กประกอบด้วยสะล้อ ๑ คัน ซึง ๑ ตัว ขลุ่ยพื้นเมือง ๑ เลา ฉิ่งและกลอง วงใหญ่ ประกอบด้วย สะล้อ ๓ คัน ซึง ๓ ตัว ขลุ่ยพื้นเมือง ๓ เลา ฉิ่ง ฉาบ กลองทั้งสองวงจะไม่ใช้สะล้อสามสาย จะใช้สองสายทั้งหมด"
(สุรพงษ์ สุขเกษม, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

อาจารย์อ้วน ขันทะวงศ์ ศิลปินจังหวัดพะเยา อธิบายว่า

" วงสะล้อซอซึง ก็จะมีสะล้อ ๒ – ๓ คัน ซึง ๓ ตัว ขลุ่ยพื้นเมือง ๒ – ๓ เลา กลองสองหน้า ฉิ่ง"
(อ้วน ขันทะวงศ์, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

อาจารย์ยุทธพล อุ่นตาล ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดพะเยา อธิบายว่า
"วงสะล้อ ซอ ซึง ก็จะมีสะล้อ ๓ คัน ซึง ๓ ตัว ขลุ่ยพื้นเมือง ๑ เลา ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง" (ยุทธพล อุ่นตาล, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

การประสมวงสะล้อ ซอ ซึง ที่ปรากฏที่จังหวัดพะเยา พบว่ามีการนำเครื่องดนตรีดำเนินทำนองแบบเดียวกันได้แก่สะล้อ ซึง ขลุ่ยพื้นเมืองมาประสมวงบรรเลงร่วมกัน มีข้อแตกต่างกันไปในเรื่องของจำนวนเครื่องดนตรีที่นำมาประสมวง อาจมี ๑ ชิ้น ๒ ชิ้น หรือ ๓ ชิ้น สำหรับครูหนานตุ้ย กิตติสาร ศิลปินอาวุโสและเป็นศิลปินดีเด่นของจังหวัดพะเยา อายุ ๗๕ ปีได้อธิบายว่าสมัยก่อนไม่มีเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ กลอง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง โดยนำมาประกอบกันภายหลัง การกำหนดจำนวนหรือการนำเครื่องกำกับจังหวะที่นำมาประกอบวงดนตรีในภายหลังนั้นทำให้เกิดความแตกต่างกันไปตามแต่คณะดนตรี เช่น บางคณะใช้เพียง ฉิ่งและฉาบ บางคณะใช้เพียง กลองและฉิ่ง บางคณะใช้ทั้งฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง และกลองเข้ามากำกับจังหวะ ซึ่งไม่มีข้อกำหนดตายตัวอีกเช่นกันว่าควรเป็นลักษณะอย่างไร เนื่องจากเป็นธรรมชาติของดนตรีพื้นบ้านที่สามารถนำสิ่งที่ใกล้ตัว และง่ายสำหรับประดิษฐ์มาบรรเลงร่วมกันเพื่อความเพลิดเพลินของพื้นถิ่นพื้นบ้านนั่นเอง

จังหวัดเชียงราย

สำหรับจังหวัดเชียงราย วงสะล้อ ซอ ซึง เป็นวงดนตรีที่มีความแพร่หลายและมีการประสมวงในลักษณะเดียวกับพื้นที่อื่น ๆ อาจารย์สุคำ แก้วศรี ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงราย อธิบายเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงสะล้อ ซอ ซึง ดังนี้

"วงเครื่องสาย สะล้อ ซอ ซึง มีมากที่สุด ที่นี่มีเยอะเพราะผมเป็นคนผลักดัน ตั้งแต่ปี ๒๕๓๕ มีการจัดอบรมครู จัดร่วมกับศึกษานิเทศก์ ของ สปจ. วงก็มีเครื่องดนตรี สะล้อ ซึง ขลุ่ย เป็นเครื่องดำเนินทำนอง ส่วนเครื่องจังหวะ ก็มี ฉาบ ฉิ่ง กลอง กลองมีชื่อเรียกว่า กลองปังปัง"

(สุคำ แก้วศรี, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

เครื่องดนตรีที่นำมาประกอบวงดนตรีสะล้อ ซอ ซึง ของจังหวัดเชียงราย จึงประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ สะล้อ ซึง ขลุ่ย กลองปังปัง ฉิ่งและฉาบ

จังหวัดลำพูน

การบรรเลงวงสะล้อ ซอ ซึง ของศิลปินจังหวัดลำพูน มีลักษณะใกล้เคียงกับจังหวัดเชียงใหม่ แต่ศิลปินมีการนำเครื่องดนตรีภาคกลางเข้ามาประสมร่วมในวงดนตรี โดยครูศรีกุย ปันแสง ศิลปินดีเด่นจังหวัดลำพูน อธิบายว่า

" การประสมวงก็มี

- สะล้อ ๓ ขนาด ใหญ่ กลาง เล็ก

- ซึง ขนาด ใหญ่ กลาง เล็ก

- ขลุ่ยพื้นเมือง ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยแบบภาคกลาง

- ผสมขิม

- กลองสองหน้า

- ฉาบเล็ก

ไม่มีฉิ่ง"

(ศรีกุย ปันแสง, สัมภาษณ์ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า จังหวัดลำพูนเริ่มมีการนำเครื่องดนตรีของภาคกลาง ๓ ชิ้น ได้แก่ ขิม ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบเข้ามาประสมในวงเครื่องสายล้านนา และจากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ครูบรรจง ปันกาศ ครูภูมิปัญญาไทยโรงเรียนบ้านศรีป้าน

อำเภอแม่ทา จังหวัดลำพูน พบการประสมวงดนตรีสากลเข้าไปประกอบกับวงเครื่องสายล้านนา และบรรเลงเพลงประเภทเพลงลูกทุ่ง โดยมีลักษณะการประสมวงดังนี้

" สะล้อ ๓ ขนาด ซึง ๓ ขนาด ขลุ่ย ๑ เลา ฉิ่ง และฉาบอย่างละ ๑ คู่ แล้วก็เอากลองชุด กีตาร์ เบส และกลองทอมมาประสมกับวงดนตรีดั้งเดิม เพื่อให้เกิดความสนุก เวลาเด็ก ๆ ไปงาน ก็เล่นเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงพื้นเมืองบ้าง แต่การประยุกต์แบบนี้ที่เชียงใหม่ก็มีเหมือนกัน แถบอำเภอจอมทอง"

(บรรจง ปันกาศ, สัมภาษณ์ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘)

นอกจากการนำวงเครื่องสายล้านนา หรือวงสะล้อ ซอ ซึง มาประสมกับเครื่องดนตรีไทยภาคกลางและมีการนำมาประสมกับเครื่องดนตรีสากลแล้ว นักดนตรีในจังหวัดลำพูนบางท่านก็ยังยึดรูปแบบการบรรเลงแบบพื้นเมืองเดิม ไม่มีการประยุกต์ จากการสัมภาษณ์ครูวิรัตน์ พรหมนวล ครูภูมิปัญญาไทย วงดนตรีพื้นเมืองคณะลุ่มแม่น้ำอาว อธิบายลักษณะการประสมวงสะล้อ ซอ ซึงที่บรรเลงอยู่เป็นประจำว่า

" ที่นี่จะเรียกวง สะล้อ ซึงนะ ก็มี

- สะล้อ ๓ ขนาด ใหญ่ กลาง เล็ก

- ซึง ๓ ขนาดเหมือนกัน

- ขลุ่ยพื้นเมือง ทำจากไม้ไผ่

- กลองปังปัง

- ฉาบ

- ฉิ่ง

จะไม่มีการประยุกต์ บรรเลงเฉย ๆ บางทีก็มีนักร้องมาร้องด้วย"

(วิรัตน์ พรหมนวล, สัมภาษณ์ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘)

การประสมวงสะล้อ ซอ ซึง ของจังหวัดลำพูน มีความหลากหลายปรากฏลักษณะการประสมวง ๓ ลักษณะด้วยกัน ได้แก่ การประสมวงแบบอนุรักษ์นิยม การประสมวงแบบประยุกต์โดยการนำเครื่องดนตรีภาคกลางเข้ามาร่วมบรรเลง และการประสมวงโดยนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมบรรเลง

จังหวัดตาก

การประสมวงสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตาก สิบเอกจรูญ ลำดิ๊บเอี้ยง ศิลปินประจำจังหวัดตาก อธิบายว่า

" วงสะล้อ ซอ ซึง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี

- สะล้อ ๓ ขนาด ใหญ่ กลาง เล็ก

- ซึง ๓ ขนาด ใหญ่ กลาง เล็ก

- ขลุ่ยพื้นเมือง ทำขึ้นเองจากไม้ไผ่

- กลองปั่งป้ง หรือกลองสองหน้า

- ฉิ่ง

- ฉาบ

ไม่มีนักร้อง"

(จรูญ ลำติ๊บเอี้ยง, สัมภาษณ์ ๑๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับวงสะล้อ ซอ ซึง จังหวัดตากนั้น เป็นการเล่นแบบเครื่องสายล้านนา โดยสิบเอก จรูญ ลำติ๊บเอี้ยงอธิบายว่าครอบครัวได้ย้ายถิ่นฐานมาจากจังหวัดเชียงใหม่มาอยู่ที่จังหวัดตากและนำเอาวงดนตรีสะล้อ ซอ ซึง แบบล้านนามาบรรเลงและทำการเผยแพร่ให้กับเยาวชนในพื้นถิ่นจังหวัดตากด้วย โดยเฉพาะวงดนตรีที่อำเภอแม่ระมาดจะได้รับอิทธิพลมาจากเชียงใหม่และลำปาง บรรเลงบทเพลงตามแบบพื้นเมืองล้านนา ถ้ามีการเล่นกับช่างซอจะเป็นการซอเข้าปี่ตามแบบซอเชียงใหม่หรือซอล้านนา โดยนำเยาวชนที่ร่วมวงบรรเลงอยู่ไปรับการถ่ายทอดจากครูบัวซอน ถนอมบุญ ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงใหม่ และเป็นช่างซอที่มีชื่อเสียงอีกท่านหนึ่งในปัจจุบัน

จังหวัดอุตรดิตถ์

การประสมวงเครื่องสายล้านนาของจังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่ามีการประสมวงที่แตกต่างออกไปจากจังหวัดอื่นคือมีการนำเครื่องดนตรีภาคกลางเข้ามาประสมในวงสะล้อ ซอ ซึง จากการสัมภาษณ์ครูเชาว์ เชื้อภักดี ศิลปินอาวุโส และเป็นวงดนตรีสะล้อ ซอ ซึง วงหลักเพียงวงเดียวของจังหวัดอุตรดิตถ์ ได้อธิบายเครื่องดนตรีที่ประสมอยู่ในวงสะล้อ ซอ ซึง ดังนี้

" สะล้อ ซอ ซึง ก็มีคนเล่นประมาณ ๑๕ คน

- ซึง ๓ ตัว ซึงใหญ่ ซึงกลาง ซึงเล็ก

- สะล้อ ๑ คัน (เอาคันชักไว้ด้านในสาย)

- ขลุ่ยหลิบ

- ตะโพน แบบภาคกลาง

- กลองแขก ใช้เฉพาะกลองแขกตัวผู้ ๑ ลูก

- ซอด้วง

- ซออู้

- ฉิ่ง

- *ฉาบ*
- *โหม่ง*
- *นักร้อง ๑ คน*
- *คนฟ้อน ๒ คน"*

(เชาว์ เชื้อภักดี, สัมภาษณ์ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จะเห็นได้ว่า การประสมวงสะล้อ ซอ ซึง ของจังหวัดอุตรดิตถ์ มีวัฒนธรรมการบรรเลงที่มีความแตกต่างจากวัฒนธรรมดนตรีล้านนาที่แท้จริง มีการประยุกต์โดยการผสมผสานเอาวัฒนธรรมดนตรีของภาคกลางเข้าไปรวมอยู่ในวงดนตรีเพิ่มมากขึ้นจากจังหวัดลำพูน ได้แก่ตะโพน กลองแขก ซอด้วงและซออู้ นอกจากนี้ยังประยุกต์เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีได้แก่สะล้อ มีการนำคันชักเข้าไปไว้ระหว่างสายแบบเดียวกับซอด้วงและซออู้ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของภาคกลาง ทั้งนี้จุดประสงค์เพื่อให้เกิดความสะดวกในการสี

ลักษณะการประสมวงเครื่องสายล้านนาหรือวงสะล้อ ซอ ซึง มีลักษณะที่แตกต่างไปตามพื้นที่ต่าง ๆ มีการประสมวงแบบอนุรักษ์นิยม มีการนำเครื่องดนตรีจากภาคกลางเข้าไปร่วมประสมวงและมีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้าไปร่วมประสมวงเป็นอีกรูปแบบหนึ่ง สำหรับเครื่องดนตรีล้านนาที่ยังคงเป็นหลักอยู่ในวงต่าง ๆ ได้แก่ สะล้อ ซึง ขลุ่ยพื้นเมือง โดยทำหน้าที่ดำเนินทำนองในวงและแสดงลักษณะเสียงของความเป็นดนตรีพื้นเมืองเหนือ นอกจากนี้ยังมีเครื่องกำกับจังหวะตามแต่จะนำเข้ามากำกับจังหวะร่วมบรรเลงอยู่ด้วยเช่นกัน

๓.๓ บทเพลงที่ใช้บรรเลง

บทเพลงที่ใช้บรรเลงด้วยวงสะล้อ ซอ ซึง หรือวงดนตรีพื้นเมือง หรือเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในวงเครื่องสายล้านนาประกอบด้วยเพลง ๒ กลุ่มใหญ่ กลุ่มแรกเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไปได้แก่ เพลงล่องแม่ปิง เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงปราสาทไหว เพลงสร้อยเวียงพิงค์ เป็นต้น กลุ่มที่สองเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงและประกอบการขับซอ ได้แก่เพลงตั้งเชียงใหม่ เพลงจะปุ เพลงละม้าย เพลงพม่า เพลงอื่อ เพลงเงี้ยว (ไทยใหญ่) เพลงล่องน่าน (น้อยใจยา) เป็นต้น

สำหรับบทเพลงที่ปรากฏอยู่ในพื้นถิ่นภาคเหนือ มีบทเพลงที่เป็นทำนองดั้งเดิม และมีบทเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีภาคกลาง เมื่อครั้งพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเสด็จกลับมาประทับ ณ มณฑลภาคเหนือและนำเอาวัฒนธรรมดนตรีภาคกลางและครูดนตรีไทยจากภาคกลางขึ้นไปเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรียังพื้นถิ่นภาคเหนือ ทำให้บทเพลงส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีภาคกลาง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดเชียงใหม่ ครูวิเทพ กันธิมา อธิบายว่า

" สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี มีครูจากภาคกลางมาสอน ครูรอด ครูฉัตร ครูช่อ นักดนตรีพื้นบ้านไปฟัง ก็ไปจำเพลงเขามา แล้วก็เล่นไม่หมด เช่น

สร้อยสนตัด น้อยใจยา เพลงพระลอ ท้าวสุนทรพจนกิจ ได้รับคำสั่งให้แต่งเพลงน้อยใจยากับนางแว่นแก้ว จึงเอาทำนองล่องน่านมาใส่เลยเรียกว่าเพลงน้อยใจยา เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว เป็นเพลงของหลวงประดิษฐแต่ง ครูประสิทธิ์ ถาวร เอามาประกอบการแสดงชุดม่านแม่เล้ คนพื้นเมืองก็เอามาเล่นเป็นเพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว เพลงรำมวย ก็เอาเพลงแขกบรเทศ สองชั้นมาใส่ เพลงล้านนาจริงๆ ก็คือ ซออื่อ เพราะเป็นทำนองใช้กล่อมลูก กล่อมเด็ก สำเนียงก็เป็นล้านนา" (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ความเห็นของนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีพื้นบ้าน ได้ทำการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นโต้ตอบกันในการสัมมนาทางวิชาการด้านดนตรีล้านนา จัดโดยวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ดังนี้

" อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ - เท่าที่ผมศึกษามาทราบว่าในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีไทยภาคกลางเข้ามาเล่นอย่างแพร่หลาย และในยุคนี้เองที่ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยของภาคกลางกับระหว่างดนตรีภาคเหนือ เช่น เพลงระบำซอ เป็นเช่นนั้นจริงหรือไม่"
เจ้าเครือแก้ว - จริงเจ้า (ค่ะ) ชุดระบำซอ เขามีการขับร้องและฟ้อนจะประกอบด้วย วงดนตรีแบ่งออกเป็น ๒ วง คือวงปี่พาทย์และวงปี่จุม (จุมสามคือปี่ ๓ เล่ม) บรรเลงสลับกันโดยมีลำดับขั้นตอนดังนี้

- *ขณะที่นักร้องขับร้องเพลง ปี่จุมก็จะเป่าคลอไปด้วย (ปี่พาทย์ไม่บรรเลง)*
- *พอขับร้องจบ ปี่พาทย์ก็จะบรรเลงรับ (ปี่จุมไม่ต้องบรรเลง) ตัวอย่าง เพลงระบำซอ เช่น ซอโยนก (หรือโยนกเชียงแสน) ซอยิ้น*
- *หลังจากขับร้องจบทุกท่อนแล้ว ต่อจากนั้นวงปี่พาทย์ก็จะบรรเลงรับร้องด้วยเพลงไทยสำเนียงลาว จนกระทั่งจบการแสดง ซึ่งที่เล่นในปัจจุบันนี้จะต่างกัน"*

(วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่, ๒๕๔๔ : ๑๗)

ด้วยเหตุนี้เองบทเพลงที่จะได้ทำการรวบรวมและนำเสนอต่อไปนี้ ผู้วิจัยได้ทำการแบ่งลักษณะทำนองเพลงพื้นถิ่นภาคเหนือออกเป็น ๒ กลุ่ม ได้แก่กลุ่มบทเพลงที่เป็นเนื้อแท้ของพื้นถิ่น

ภาคเหนือและกลุ่มบทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์ ในที่นี้หมายถึงทำนองเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีราชสำนักภาคกลางซึ่งเริ่มขึ้นโดยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดนตรี

ลักษณะบทเพลงที่เป็นเนื้อแท้ของพื้นถิ่นภาคเหนือ และลักษณะบทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์นั้น มีรายละเอียดดังจะได้ทำการอภิปรายต่อไปนี้

๓.๓.๑ บทเพลงที่เป็นเนื้อแท้ของพื้นถิ่นภาคเหนือ

สำหรับบทเพลงที่จัดเข้าพวกทำนองดั้งเดิมและเป็นบทเพลงพื้นถิ่นของภาคเหนือ จะเป็นลักษณะบทเพลงที่มีขนาดสั้น ลักษณะการดำเนินทำนองจะไม่ลงตัวเป็นช่วงใหญ่ ๆ เช่น มีลักษณะสำนวนการถามตอบที่ชัดเจน หรือเป็นประโยคเพลงที่มีแบบแผนอย่างทำนองเพลงของดนตรีไทยภาคกลาง โดยผู้วิจัยจะได้ยกตัวอย่างทำนองเพลง ๕ เพลงได้แก่ เพลงปราสาทไหว เพลงอื่อ เพลงล่องแม่ปิง เพลงพม่า และเพลงฤาษีหลงถ้ำ และยกตัวอย่างทำนองเพลงที่ใช้ประกอบซอได้แก่เพลงละม้าย เป็นกรณีศึกษาในการอธิบายลักษณะทำนองเพลงที่เป็นเนื้อแท้ของพื้นถิ่นภาคเหนือ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

เพลงปราสาทไหว

ประวัติความเป็นมาเพลงปราสาทไหวธีรยุทธ ยวงศรีอธิบายว่า *"เพลงปราสาทไหวถือเป็นเพลงที่เป็นเอกลักษณ์โดยแท้ของดนตรีพื้นเมือง มีชื่อเรียกหลายชื่อได้แก่ ปราสาทไหว แห่ลาก แหย่ง แหย่งหย้อย แหย่งหลวง แหย่งปิ้น เป็นต้น"* (ธีรยุทธ ยวงศรี. ๒๕๔๐: ๑๔)

นอกจากนี้ ศตวรรษ รักษ์เจริญ อธิบายว่า *" เพลงปราสาทไหว เป็นเพลงดั้งเดิมของล้านนา ไม่ทราบผู้แต่ง ทำนองเพลงใช้บรรเลงโดยวงปี่พาทย์เมื่อมีงานศพหรือบรรเลงขณะเคลื่อนศพ เมื่อเคลื่อนศพปราสาทที่ทำครอบโลงศพจะไหวไปตามแรงลาก จึงเป็นที่มาของชื่อ บางพื้นที่เรียกว่าเพลงลาก"* (ศตวรรษ รักษ์เจริญ, ๒๕๓๕ : ๘)

เพลงปราสาทไหวสามารถเปลี่ยนเสียงในการบรรเลงได้ จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าจังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง จะเปลี่ยนเสียงในลักษณะเดียวกันทุกจังหวัดกล่าวคือ เมื่อทำการเปลี่ยนเสียงครั้งที่ ๑ จะเปลี่ยนสูงขึ้น ๑ เสียง เป็นลักษณะ คู่ ๒ เมื่อเปลี่ยนเสียงครั้งที่ ๒ จะเปลี่ยนเสียงห่างกันเป็นคู่ ๔ และการเปลี่ยนเสียงครั้งที่ ๓ จะกลับมาเปลี่ยนเสียงเป็นคู่ ๒ อีกครั้งหนึ่ง โดยมีทำนองการเปลี่ยนเสียง ดังต่อไปนี้

ทำนองเพลง

- - - ซ	- ซ ซ ซ	ฟ ม ฟ ซ	- ท - ด	- - ร ด	ท ซ ท ด	ร ด ท ซ	ท ซ ฟ ม
- - ซ ฟ	ม ร ด ด	ม ด ซ ฟ	ม ร ด ด	- ด ม ฟ	ซ ด ม ฟ	- ซ ท ด	ร ด ท ซ

เปลี่ยนเสียงครั้งที่ ๑

---ล	-ลลล	ซฟซล	-ด-ร	--ฟร	ดลดร	ฟรดล	ดลซฟ
---ซ	ฟรฟด	รดลด	ฟดรฟ	--ซล	--ฟซ	รฟดร	ลดซล

เปลี่ยนเสียงครั้งที่ ๒

---ร	-รรร	ดทดร	-ฟ-ซ	--ทซ	ฟรฟซ	ทซฟร	ฟรดท
---ด	ทลซฟ	ทลซฟ	ดรฟซ	-ทดร	-ท-ด	รดซล	-ซ–ร

เปลี่ยนเสียงครั้งที่ ๓

---ม	-มมม	รดรม	-ซ-ล	--ดล	ซมซล	ดลซม	ซมรด
---ร	ดลดซ	-มลซ	มซลด	ซดรม	-ซมร	ลดซล	มซรม

ลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงปราสาทไหว ซึ่งถือได้ว่าเป็นเพลงที่เป็นเนื้อแท้ของเพลงพื้นถิ่นภาคเหนือ มีลักษณะท่วงทำนองที่มีคุณลักษณะเด่น ๓ ประการ ดังนี้

ประการแรก ลักษณะทำนองเพลงปราสาทไหวมีลักษณะเป็นทำนองสั้น ๆ นำมาเรียงร้อยต่อกัน ลักษณะท่วงทำนองของแต่ละช่วงจะมีอัตลักษณ์เป็นของตัวเอง สามารถพิจารณาแยกออกเป็นส่วน ๆ ได้โดยมีทำนองทั้งหมด ๕ ชุด ดังนี้

ชุดที่ ๑

---ซ	-ซซซ	ฟมฟซ	-ท-ด

ชุดที่ ๒

--รด	ทซทด	รดทซ	ทซฟม

ชุดที่ ๓

--ซฟ	มรดด	มดซฟ	มรดด

ชุดที่ ๔

-ดมฟ	ซดมฟ

ชุดที่ ๕

-ซทด	รดทซ

ประการที่สอง ลักษณะทำนองเพลงมีการเลือกใช้เสียงลูกตกที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน ดังนี้

- ทำนองชุดที่ ๑ มีลูกตกที่ "เสียงโด" ในห้องสุดท้ายหรือห้องที่ ๔ ทำนองชุดที่ ๒ นำเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงลูกตกของทำนองชุดที่ ๑ มาเป็นลูกตกซ้ำอีกครั้งในห้องที่ ๒ ก่อนที่จะเปลี่ยนสำนวนไปตกลูกตกเสียงใหม่ที่ "เสียงมี" ในห้องที่ ๔

- ทำนองชุดที่ ๓ มีการนำลูกตกเสียงโด มาเป็นลูกตกซ้ำเสียงเดิมทั้งห้องที่ ๒ และห้องที่ ๔

- ทำนองชุดที่ ๔ นำ "เสียงโด" ที่เป็นเสียงลูกตกทั้ง ๓ ทำนองแรกมาเป็นเสียงจรในการดำเนินทำนอง เพื่อนำไปสู่ทำนองจบในห้องที่ ๕ มีเสียงลูกตกสำหรับจบเพลงที่ "เสียงซอล"

ประการที่สาม ลักษณะการดำเนินทำนองระหว่างเนื้อหาของเพลงจะไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงกล่าวคือ เพลงปราสาทไหวจะใช้บันไดเสียงทางเดียวในการดำเนินทำนอง โดยทำนองที่ยังไม่มีการเปลี่ยนเสียงจะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด X เป็นหลักในการดำเนินทำนองตลอดทั้งเพลง สำหรับการเปลี่ยนบันไดเสียงจะทำในลักษณะของเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งเพลง

เพลงอื่อ

เพลงอื่อหรือทำนองอื่อ เป็นทำนองเก่าของพื้นถิ่นล้านนา ครูวิเทพ กันธิมา อธิบายว่า *"เพลงล้านนาจริงๆ ก็คือ ซออื่อ เพราะเป็นทำนองใช้กล่อมลูก กล่อมเด็ก สำเนียงก็เป็นล้านนา"* (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ทำนองเพลงอื่อ มีลักษณะท่วงทำนองที่เหมือน ๆ กันทุกพื้นถิ่นภาคเหนือ ถือเป็นทำนองที่มีความแพร่หลายและเป็นเอกลักษณ์ของพื้นถิ่นโดยแท้จริง ท่วงทำนองเพลงอื่อ มีดังนี้

				- - - -	- - - ม	- - - ร	- ด - ล
- - - -	- ซ - ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- ม - ซ
- - - -	- - - ฟ	- ซ – ล	- ฟ - ซ	- ล - ฟ	- ล - ซ	- ด - ล	ซ ฟ ม ร
- - - -	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - ลฺ ร	- ม - ซ
- - - -	- - - ม	- - ร ด	- ร - ม	- ร - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ซฺ - ลฺ
- - - -	- ซฺ - ม	- ร – ม	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ม	- ร - ด	- - - ร	- ม - ซ

ทำนองเพลงอื่อ มีลักษณะท่วงทำนองที่มีคุณลักษณะเด่น ๓ ประการ ดังนี้

ประการแรก ลักษณะท่วงทำนองมีความยาวไม่มากนัก พบได้จากสัดส่วนการดำเนินทำนองของบทเพลงทั้งเพลงสามารถเทียบได้กับบทเพลงอัตราสองชั้นจังหวะหน้าทับปรบไก่จำนวน ๕ จังหวะหน้าทับครึ่ง

ประการที่สอง พบลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์กัน โดยแบ่งชุดทำนองออกเป็นชุดสั้น ๆ ได้ ๕ ชุด ได้ดังนี้

ชุดที่ ๑

				- - - -	- - - ม	- - - ร	- ด - ล
- - - -	- ซ - ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- ม - ซ

ชุดที่ ๒

- - - -	- - - ฟ	- ซ – ล	- ฟ - ซ	- ล - ฟ	- ล - ซ	- ด - ล	ซ ฟ ม ร

ชุดที่ ๓

- - - -	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - ลฺ ร	- ม - ซ

ชุดที่ ๔

- - - -	- - - ม	- - ร ด	- ร - ม	- ร - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ซฺ - ลฺ

ชุดที่ ๕

- - - -	- ซฺ - ม	- ร – ม	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ม	- ร - ด	- - - ร	- ม - ซ

ประการที่สาม ลักษณะความสัมพันธ์ของทำนองเพลงอื่อพบว่า ทำนองชุดที่ ๑ มีความสัมพันธ์กับทำนองชุดที่ ๓ โดยมีลูกตกเสียงเดียวกันที่ "เสียงซอล" และไปสัมพันธ์กับท่วงทำนองชุดที่ ๕ อีกครั้งและมีลูกตกเสียงเดียวกัน สำนวนการดำเนินทำนองมีความคล้ายคลึงกันและมีการใช้บันไดเสียงเดียวกัน ทั้งทำนองชุดที่ ๑ ชุดที่ ๓ และชุดที่ ๕ รวมไปถึงทำนองชุดที่ ๔ ซึ่งเป็นทำนองแยกก่อนจะมีการลงจบ ก็ใช้กลุ่มเสียงเดียวกัน ได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X

ประการที่สี่ ลักษณะทำนองเพลงอื่อมีทำนองแยกออกจากทำนองส่วนใหญ่เพียง ๑ ครั้ง หรือ ๑ ทำนองเท่านั้น โดยพบได้จากทำนองชุดที่ ๓ มีการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X

เพลงล่องแม่ปิง

เพลงล่องแม่ปิง เพลงทำนองเพลงที่มีความนิยมบรรเลงในพื้นถิ่นล้านนา เป็นเพลงเก่าทำนองเพลงมีความไพเราะนุ่มนวล สำหรับชื่อเพลงสามารถเรียกได้หลายชื่อ เช่น เพลงกล่อมนางนอน เพลงน้ำโจ้ เป็นต้น

ลักษณะท่วงทำนองเพลงล่องแม่ปิง มีท่วงทำนองต่อไปนี้

---ซ	-ซซซ	ลซมซ	-ล-ด	----	ซ ลซด	ซลซด	มรซม
----	ซดรม	รมซม	รด-ร	----	ซดรม	รมซม	รด-ร
-ซ-ล	-ด-ร	มรซร	มรดล	-ดรม	-ซ-ล	ดลรด	-ล-ซ

ทำนองเพลงล่องแม่ปิง มีลักษณะท่วงทำนองที่มีคุณลักษณะเด่น ๓ ประการ ดังนี้

ประการแรก ลักษณะท่วงทำนองมีความยาวไม่มากนัก เป็นไปแนวเดียวกับเพลงปราสาทไหวและเพลงอื่อ สัดส่วนของทำนองเพลงล่องแม่ปิง เมื่อเปรียบเทียบกับเพลงอัตราสองชั้นหน้าทับปรบไก่ มีสัดส่วนเพียง ๓ จังหวะหน้าทับเท่านั้น

ประการที่สอง พบลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์กัน โดยแบ่งชุดทำนองออกเป็นชุดสั้น ๆ ได้ ๕ ชุด ดังนี้

ชุดที่ ๑

---ซ	-ซซซ	ลซมซ	-ล-ด

ชุดที่ ๒

----	ซ ลซด	ซลซด	มรซม

ชุดที่ ๓

----	ซดรม	รมซม	รด-ร	----	ซดรม	รมซม	รด-ร

ชุดที่ ๔

-ซ-ล	-ด-ร	มรซร	มรดล

ชุดที่ ๕

-ดรม	-ซ-ล	ดลรด	-ล-ซ

ทำนองเพลงล่องแม่ปิงมีท่วงทำนองขนาดสั้น ๆ เช่นเดียวกับเพลงปราสาทไหว เพลงอื่อ โดยลักษณะทำนองมีการแยกส่วนออกจากกันเป็นส่วนย่อยๆ มีเพียงทำนองชุดที่ ๓ เท่านั้นที่มีการซ้ำทำนองในลักษณะที่เป็นทำนองเดียวกัน

ประการที่สามพบการใช้กลุ่มเสียงมาประกอบในการดำเนินทำนองเพียงกลุ่มเสียงเดียว ได้แก่ กลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงพม่า

เพลงพม่า เป็นอีกบทเพลงหนึ่ง ที่มีลักษณะท่วงทำนองแบบเก่าของชาวล้านนา แต่สำเนียงของบทเพลงเป็นสำเนียงพม่า โดยมีทำนองเพลงต่อไปนี้

-ลซฟ	ซ ลซด	ทดรด	ทลดซ	-ลซฟ	ซ ลซด	ทดรด	ทลดซ
----	ฟรฟฟ	ซลซฟ	รฟดร	----	ฟรฟฟ	ซลซฟ	รฟดร
ดรฟซ	ฟมรด	รดทซ	ทรดท	-- ซท	ซทดร	ฟซฟร	ฟรดท
-ลซฟ	--ซล	ซฟซด	-ทลซ				

ลักษณะท่วงทำนองเพลงพม่า มีลักษณะคุณลักษณะเด่นต่อไปนี้

ประการแรก เป็นบทเพลงที่มีอัตราความยาวไม่มาก เช่นเดียวกับบทเพลงที่กล่าวมาข้างต้น สามารถแบ่งออกเป็นชุดทำนองสั้น ๆ ได้ ๕ ชุด เช่นเดียวกัน ดังนี้

ชุดที่ ๑

-ลซฟ	ซ ลซด	ทดรด	ทลดซ	-ลซฟ	ซ ลซด	ทดรด	ทลดซ

ชุดที่ ๒

----	ฟรฟฟ	ซลซฟ	รฟดร	----	ฟรฟฟ	ซลซฟ	รฟดร

ชุดที่ ๓

ดรฟซ	ฟมรด	รดทซ	ทรดท

ชุดที่ ๔

-- ซท	ซทดร	ฟซฟร	ฟรดท

ชุดที่ ๕

-ลซฟ	--ซล	ซฟซด	-ทลซ

ลักษณะท่วงทำนองชุดที่ ๑ และชุดที่ ๒ พบว่าเป็นการซ้ำทำนองสองครั้ง สำหรับทำนองชุดที่ ๓ – ๕ เป็นท่วงทำนองที่แตกออกจากกันทั้ง ๓ ทำนอง โดยทำนองชุดที่ ๓ และ ๔ มุ่งไปสู่ลูกตกเสียงเดียวกันคือ เสียงที และทำนองชุดที่ ๕ มุ่งไปสู่ลูกตกเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงลูกตกแรกมีปรากฏอยู่ที่ทำนองชุดที่ ๑ ลักษณะดังกล่าวทำให้บทเพลงพื้นถิ่นของภาคเหนือมีความสมบูรณ์และมีความสมดุลย์ของทำนองเพลง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประการที่สอง มีลักษณะการใช้กลุ่มเสียงเพียงกลุ่มเดียวในการดำเนินทำนอง โดยใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ค ร X เป็นเสียงหลักและมีการใช้เสียงที มาเป็นเสียงประกอบในการดำเนินทำนองเพลง

เพลงฤาษีหลงถ้ำ

เพลงฤาษีหลงถ้ำ ถือเป็นบทเพลงที่เก่าแก่ของล้านนาอีกบทเพลงหนึ่ง ศตวรรษ รักษ์เจริญ อธิบายว่า

> *"เพลงฤาษีหลงถ้ำเป็นเพลงเก่าไม่ทราบนามผู้แต่ง เพลงนี้ในอดีตจะบรรเลงไม่เหมือนกับปัจจุบัน กล่าวคือในอดีตการบรรเลงจะไม่คำนึงถึงจังหวะหน้าทับกลอง ในปัจจุบันได้มีการนำหน้าทับกลองที่มีลักษณะถาวรมาใช้กับเพลง จึงทำให้หน้าทับกลองขาดไปสองจังหวะ นายสุนทร ณ เชียงใหม่ ผู้ชำนาญการด้านดนตรีล้านนาแห่งวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ได้เพิ่มวรรคดนตรี จนครบหน้าทับกลองและบรรเลงมาจนปัจจุบัน"*
>
> (ศตวรรษ รักษ์เจริญ, ๒๕๓๕ : ๑๒)

ท่วงทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำ สามารถบรรเลงได้หลายบันไดเสียง ดังจะยกตัวอย่างกลุ่มเสียงที่นิยมนำมาใช้บรรเลง ๒ เสียง ได้แก่

เสียงที่หนึ่ง

- - - ท	ด ด ด ด	- - - ร	ด ด ด ด	ร ม ซ ร	ม ร ด ซ	- - - ล	ด ร ด ซ
- - - ล	ด ร ด ซ	- - - ล	ด ร ล ด	- - - ล	ด ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ฟ	ซ ล ด ซ
- - - ฟ	ซ ล ฟ ซ	ล ฟ ล ซ	- ร - ม	- ม - ม	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด

เสียงที่สอง

- - - ม	ฟ ฟ ฟ ฟ	- ม ฟ ซ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ซ ล ด ซ	ล ซ ฟ ด	- - - ร	ฟ ซ ล ด
- - - ร	ฟ ซ ล ด	- - - ร	ฟ ซ ร ฟ	- - - ร	ฟ ร ด ท	ด ท ซ ท	ด ร ท ด
- - - ท	ด ร ท ด	ร ท ร ด	ร ด ซ ล	- ล - ล	ซ ฟ ซ ล	ด ร ด ล	- ซ - ฟ

ลักษณะท่วงทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำ นั้น มีคุณลักษณะดังต่อไปนี้

ทำนองเพลงมีลักษณะเป็นท่วงทำนองสั้น ๆ กะทัดรัดและสามารถแยกส่วนของทำนองเพลงออกเป็นส่วน ๆ ได้ ๕ ชุด ดังนี้

ชุดที่ ๑

- - - ท	ด ด ด ด	- - - ร	ด ด ด ด

ชุดที่ ๒

ร ม ซ ร	ม ร ด ซ	- - - ล	ด ร ด ซ

- - - ล	ด ร ด ซ	- - - ล	ด ร ล ด

ชุดที่ ๓

- - - ล	ด ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ฟ	ซ ล ด ซ

ชุดที่ ๔

- - - ฟ	ซ ล ฟ ซ	ล ฟ ล ซ	- ร - ม

ชุดที่ ๕

- ม - ม	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด

ลักษณะท่วงทำนองสำหรับชุดที่ ๒ นั้น เป็นลักษณะทำนองที่มีความต่อเนื่องกัน สามารถจัดเป็นทำนองชุดเดียวกันได้ นอกจากนี้ทำนองชุดอื่น ๆ มีลักษณะแตกออกจากกัน แต่มีความสัมพันธ์กัน โดยทำนองชุดที่ ๑ กับทำนองชุดที่ ๒ มีลูกตกเสียงเดียวกัน ได้แก่ เสียงโด ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X มาประกอบการดำเนินทำนอง

ส่วนทำนองชุดที่ ๓ และชุดที่ ๔ เป็นลักษณะทำนองแยก โดยมีการเปลี่ยนการใช้กลุ่มเสียงมาเป็นกลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X แต่ลูกตกเสียงสุดท้ายของชุดที่ ๔ มีการเปลี่ยนเสียงมาตกที่เสียง "มี" ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X นำไปสู่การดำเนินทำนองในชุดที่ ๕ ชุดสุดท้ายในกลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X เสียงลูกตกเสียงสุดท้ายของทำนองชุดที่ ๔ นับได้ว่าเป็นเหมือนสะพานเชื่อมเสียงนั่นเอง

สำหรับบทเพลงที่เป็นเนื้อแท้ของพื้นถิ่นล้านนาหรือเป็นเพลงเก่าน่าจะรวมไปถึงบทเพลงที่นำมาประกอบการขับซอ เนื่องจากภูมิปัญญาของเรื่องซอ หรือ การขับร้องประกอบดนตรีซึ่งเป็นภูมิปัญญาพื้นถิ่นแท้ ๆ และมีมาช้านาน ยกตัวอย่างทำนองเพลงประกอบการขับซอจากทำนองซึงลูก ๔ เพลงละม้าย จากการสาธิตการบรรเลงของครูวิเทพ กันธิมา ดังทำนองต่อไปนี้

ทำนองละม้าย

- - - ซฺ	ซฺ ซฺ ท ด	ซ ซฺ ท ด	ซ ซฺ - ฟ	ม ด ซ ซฺ	ท ด ม ฟ	ซ ซฺ ท ด	ฟ ม ร ด
ซ ซฺ ท ด	ฟ ม ร ด	ซ ซฺ ท ด	ร ด ฟ ซฺ	ท ด ซ ฟ	ม ด ซ ซฺ	ท ด ร ด	ฟ ร ด ท

ซ฻ ร ด ท	ซ฻ ท ล ซ฻	ท ด ซ ด	ซ ซ฻ ท ด	- ซ฻ ท ด	ซ ฟ ม ด	ซ ซ฻ ท ด	ซ ซ฻ - ฟ
ม ด ซ ซ฻	ท ฟ ม ด	ซ ซ฻ ท ด	ซ ซ฻ - ฟ	ม ด ซ ซ฻	ท ด ม ฟ	ซ ซ฻ ท ด	ม ฟ ซ ซ฻
- ซ - ซ฻	- ฟ ม ด	ซ ซ฻ ท ด	ซ ซ฻ - ฟ	ม ด ซ ซ฻	ท ด ม ฟ	ซ ซ฻ ท ด	ม ฟ ซ ซ฻
ท ด ซ ด	ซ ซ฻ ท ด	ซ ฟ ม ด	ซ ด ซ ซ฻	ท ด ซ ฟ	ม ด ซ ซ฻	ท ด ซ ซ฻	ท ด ม ฟ
ซ ด ซ ซ฻	ท ฟ ม ด	ซ ซ฻ ท ด	ซ ด ม ฟ	ด ฟ ด ร	ม ร ด ท	ซ฻ ด ฟ ม	ร ซ฻ ท ด
ด ด ซ ด	ซ ซ฻ ท ด	ซ ซ฻ - ร	ด ท ล ซ฻	ซ ซ฻ – ซ฻	ท ด - ซ฻	ท ด ซ ฟ	ม ซ฻ ท ด
ซ ด ซ ด	ซ ซ฻ ท ด	ซ ซ฻ ท ด	ซ ซ฻ - ฟ	ม ด ซ ซ฻	ท ด ม ฟ	ซ ซ฻ ท ด	ฟ ม ร ด

(วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากทำนองดังกล่าวพบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงละม้าย กลุ่มทำนองหลัก ๆ ได้แก่ท่วงทำนอง ดังนี้

ทำนองที่ ๑

- ซ฻ ท ด	ฟ ม ร ด

ทำนองที่ ๒

- - - ซ	ท ด - ซ	- ฟ ม ด

ทำนองที่ ๓

- ซ฻ - ร	ด ท ล ซ฻

ลักษณะทำนองเพลงละม้ายท่วงทำนองเพลงจะไม่มีการจับกลุ่มเป็นคู่ ๆ จะแตกตัวออกจากกัน ๒ ห้องบ้าง ๓ ห้องบ้าง ๔ ห้องบ้าง และนำทำนองต่าง ๆ ประกอบกันเรียงร้อยติดต่อกันได้อย่างไพเราะ นับว่าคุณลักษณะอีกประการหนึ่งของทำนองเพลงที่มีความเป็นเนื้อแท้ของภาคเหนือ จะแตกต่างไปจากการดำเนินทำนองเพลงของภาคกลางอย่างชัดเจน

สำหรับบทเพลงที่นำไปประกอบซอจึงเป็นบทเพลงที่มีมาพร้อมศิลปะการขับซอ นับได้ว่าเป็นบทเพลงที่เป็นเนื้อแท้โดยเฉพาะบทเพลงที่เป็นบทเพลงบังคับได้แก่ เพลงขึ้นเชียงใหม่ เพลงจะปุ เพลงละม้าย เป็นต้น สำหรับบทเพลงเบ็ดเตล็ดที่นำมาประกอบการขับซอนั้น สามารถนำบทเพลงที่เป็นเนื้อแท้และเพลงเนื้อสังเคราะห์มาบรรเลงประกอบการขับซอได้ เช่น ทำนองพระลอ หรือ ทำนองน้อยใจยา ซึ่งประพันธ์ขึ้นในภายหลัง

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงที่เป็นเนื้อแท้ของพื้นถิ่นภาคเหนือ พบคุณลักษณะที่เป็นประเด็นสำคัญในการพิจารณาลักษณะท่วงทำนองเพลง ดังต่อไปนี้

๑. เป็นท่วงทำนองที่มีอัตราความยาวไม่มากนัก สามารถแยกเป็นชุดทำนองย่อย ๆ ได้อย่างชัดเจน

๒. มักเป็นทำนองที่มีการใช้เสียงสัมพันธ์กัน

๓. ลักษณะท่วงทำนองเพลงไม่ซับซ้อน ส่วนย่อยนั้นอาจมีอัตราความยาวเพียง ๒ ห้องโน้ตไทย หรือเพียง ๔ ห้องโน้ตไทย ถ้าเป็นอัตราส่วนที่มากกว่านั้น มักเป็นท่วงทำนองที่ทำการบรรเลงซ้ำเหมือนกันสองรอบ

๔. เป็นทำนองเพลงที่มีลักษณะทำนองสามารถแตกตัวออกจากกัน ไม่ลงตัวเป็นคู่อย่างทำนองเพลงไทย ดังตัวอย่างทำนองเพลงละม้าย เป็นต้น

๕. ทำนองเพลงมักมีลูกตกเสียงเดียวกัน จะไม่ทิ้งหรือหนีห่างจากกันมากนัก

๖. กลุ่มเสียงที่ใช้นำมาประกอบท่วงทำนองมักเป็นกลุ่มเสียงเดียวกันทั้งเพลง หากมีการเปลี่ยนบันไดเสียง จะไม่เกิน ๑ บันไดเสียง

๓.๓.๒ บทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์

สำหรับบทเพลงที่จัดเข้าพวกเนื้อสังเคราะห์นั้น ในที่นี้หมายถึงทำนองเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยมีเค้าโครงจากทำนองเพลงไทยของภาคกลางที่เข้ามามีบทบาท ทำให้บทเพลงที่เป็นเนื้อแท้ของพื้นถิ่นล้านนาถูกปรับเปลี่ยนกลายไปเป็นทำนองที่มีรูปแบบท่วงทำนองหรือมีลักษณะเนื้อหาค่อนไปทางบทเพลงอย่างภาคกลาง โดยผู้วิจัยจะยกตัวอย่างทำนองเพลงที่มีความชัดเจนว่าเป็นบทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์ และเพลงที่มีการแต่งขึ้นใหม่เป็นเพลงประจำจังหวัด รวม ๘ เพลง ได้แก่ เพลงปั่นฝ้ายหรือเพลงสาวไหม เพลงปุ๋มเป๋ง เพลงล่องน่าน เพลงซอพระลอหรือพระลอเลื่อน เพลงเขมรปากท่อ เพลงเชียงแสน เพลงลำปางหลวง และเพลงหริภุญชัย ดังมีทำนองเพลงและรายละเอียดต่อไปนี้

เพลงปั่นฝ้าย หรือ เพลงสาวไหม

เพลงปั่นฝ้ายนี้เดิมเป็นเพลงท่อนเดียวแต่งขึ้นโดยพ่อครูไชยลังกา ศิลปินแห่งชาติจังหวัดน่าน ต่อมาเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ได้แต่งท่อน ๒ ขึ้น โดยยึดถือทำนองหลักของเพลงเป็นแนว อีกทั้งยังได้นำวิธีการบรรเลงที่เรียกว่า “ลูกล้อ” และ “ลูกเหลื่อม” แบบเพลงไทยของภาคกลางเข้ามาผสมผสานเข้ากับดนตรีพื้นเมือง ปัจจุบันเพลงปั่นฝ้ายเป็นเพลงหลักที่ใช้ประกอบการฟ้อนสาวไหมของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ โดยมีท่วงทำนองเพลงต่อไปนี้

ท่อน ๑

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ด ร ด ม	- - ซ ร	ม ร ด ล	ด ม ร ด	- ล ด ซ
- ล ด ล	ซ ม - ซ	ล ซ ด ล	ซ ม - ร	- ด – ร	ด ร ม ซ	ล ซ ด ล	ซ ม – ร
- ม ซ ร	ม ร ด ล	- ม ร ด	- ล - ซ				

ท่อน ๒

(ทำนองนำ)

- ซ - ล	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- - - -	- ด - ล	ด ล ซ ด	- ร - ม	- - - -
- ล - ซ	- - - -	- ม - ร	- - - -				

ท่อน ๒

(ทำนองตาม)

- - - -	- - - -	- ซ - ล	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- ด - ล	ด ล ซ ด	- ร - ม
- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ม - ร				

พร้อม

- ม ซ ร	ม ร ด ล	ซ ม ซ ล	- ด - ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล	ซ ม ร ด	- ล ด ซ

ท่วงทำนองของเพลงปั่นฝ้ายหรือเพลงสาวไหมนี้ มีลักษณะการดำเนินท่วงทำนองโดยได้รับอิทธิพลวิธีการบรรเลงอย่างบทเพลงของภาคกลางอย่างชัดเจน โดยเฉพาะทำนองท่อนที่ ๒ ได้แก่

ประการแรก มีวิธีการบรรเลงที่เรียกว่า "ลูกล้อ" ได้แก่ท่อน ๒ บรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๑ – ๔ มีการล้อระหว่างเครื่องดนตรี ๑ ชุดทำนอง และมีการล้อกันอีกครั้งของทำนองบรรทัดที่ ๒ ห้องที่ ๑ – ๔ โดยเป็นการล้อทำนองกันระหว่างเครื่องดนตรีอีกจำนวน ๒ ครั้ง

ประการที่สอง มีวิธีการบรรเลงที่เรียกว่า "ลูกเหลื่อม" ได้แก่ท่อน ๒ ห้องที่ ๕ – ห้องที่ ๘ มีลักษณะการเหลื่อมเป็นชุดทำนอง โดยมีการดำเนินทำนองเพลงจำนวน ๓ ห้องทำการเหลื่อมกันระหว่างช่วงทำนองที่ประกอบกัน ๔ ห้องโน้ต

ประการที่สาม มีวิธีการดำเนินทำนองที่เป็นทำนองชุดยาวๆ ได้แก่ ทำนองลงจบ มีท่วงทำนอง ดังนี้

- ม ซ ร	ม ร ด ล	ซ ม ซ ล	- ด - ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล	ด ม ร ด	- ล ด ซ

นอกจากทำนองที่มีความยาวแล้ว ทำนองเพลงยังมีลักษณะสำนวนที่เรียกว่า "สำนวนถาม - ตอบ" อีกด้วย โดยสำนวนถามได้แก่ทำนองห้องที่ ๑ – ๔ สำนวนตอบได้แก่ห้องที่ ๕ - ๘

สำหรับเพลงสาวไหม มีทำนองที่มีการบรรเลงในลักษณะอื่น ๆ จากการค้นคว้าข้อมูลทางเอกสารพบทำนองเพลงที่เรียกชื่อว่าเพลงสาวไหม และมีการนำทำนองเพลงดังกล่าวมาประกอบการฟ้อนของพ่ออุ๊ยกา สภาวสิทธิ์ โดยมีท่วงทำนองต่อไปนี้

- - - -	- - - -	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	- - - ล	ด ร ม ซ	- - ม ล	ซ ม ร ซ
- - ม ล	ซ ม ด ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล	- - ซ ล	ด ร ม ล	- - ซ ล	ด ร ม ร
- ด ล ด	ร ม ร ด	- ล ด ล	ซ ม ซ ล	- ด ล ด	ร ม ร ด	- ล ด ล	ซ ม ซ ล
- - - -	ซ ม ม ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- - - ซ	ด ล ซ ม	ร ด ร ม	- ซ – ล
- - - ซ	ล ด - ล	ด ล ซ ม	- ร - ด	- - - ล	ด ร ม ซ	- - ม ล	ซ ม ร ซ
- - ม ล	ซ ม ด ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล	- - ซ ล	ด ร ม ล	- - ซ ล	ด ร ม ร
- ด ล ด	ร ม ร ด	- ล ด ล	ซ ม ซ ล	- ด ล ด	ร ม ร ด	- ล ด ล	ซ ม ซ ล

กลับต้นบรรทัดที่ ๔

และจากการสัมภาษณ์ครูสมหมาย ดวงสนิท ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงรายอีกท่านหนึ่ง พบทำนองเพลงที่มีชื่อเรียกว่าเพลงสาวไหมศรีทรายมูล เชียงราย หรือชื่อเพลงกำเบ้อ ดังทำนองต่อไปนี้

- - - -	ซ ม ม ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ซ ด ล	- - ซ ม	ร ด ร ม	- ร ม ซ ล
- - - ซ	ล ซ ด ล	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	- - ซ ล	ด ร ม ซ	- - ม ล	ซ ม ร ซ
- - ม ล	ซ ม ด ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล	- - ซ ล	ด ร ม ล	- - ซ ล	ด ร ม ร
- ด ล ด	ร ม ร ด	- ล - ล	ซ ม ซ ล	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ล - ล	ซ ม ซ ล

ทำนองเพลงข้างต้นเป็นทำนองเพลงที่นำมาฟ้อนสาวไหมศรีทรายมูล โดยนำทำนองเพลงจากทำนองของพ่ออุ๊ยกา สภาวสิทธิ์มาเพียงครึ่งเพลงช่วงหลังเท่านั้น เพื่อบรรเลงประกอบการฟ้อน

ลักษณะการนำทำนองเพลงพื้นเมืองที่ใช้ประกอบการฟ้อนของพ่ออุ๊ยกา สภาวสิทธิ์มาตัดทอนทำนองเพื่อนำไปใช้ประกอบการฟ้อนในลักษณะอื่นๆ ถือเป็นหลักฐานและเป็นเหตุผลสำคัญที่แสดงให้เห็นลักษณะของดนตรีพื้นบ้านพื้นถิ่นประการหนึ่งว่า จะไม่มีกฎหรือเคร่งครัดเรื่องของการบรรเลงตายตัว อาจมีการยืมหรือนำทำนองจากเพลงอื่น ๆ มาบรรเลงเพื่อกิจกรรมหรือการแสดงและเรียกชื่อแตกต่างกันออกไปได้

เพลงปุ๋มเป้ง

ทำนองเพลงปุ๋มเป้งนี้ เป็นทำนองที่ใช้บรรเลงทั่วไปในพื้นถิ่นภาคเหนือ ไม่ว่าจะเป็นจังหวัดลำปาง จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำพูน จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าเพลงปุ๋มเป้งในหลายพื้นที่มีทำนองเดียวกันแต่เรียกชื่อแตกต่างกันออกไป ได้แก่ จังหวัดเชียงรายเรียกว่า “ระบำไก่แจ้” จังหวัดลำปาง เรียกทำนองเพลงนี้ว่า “ลำนำชนบท” ดังมีท่วงทำนองต่อไปนี้

- - - -	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ	- - ฟ ม	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ
- ด ร ด	- ล ด ล	- ซ ล ซ	- ฟ ซ ฟ	- - - -	- ม ร ด	- - - ร	ม ร ซ ม
- ม - ม	ซ ม ร ด	- - - ร	ม ร ซ ม	- ซ ล ซ	- ม ซ ม	- ร ม ร	- ด ร ด

ศิลปินบางท่านเรียกชื่อเพลงว่า ปุ้มเป้ง แต่ทำนองเป็นไปในลักษณะอื่น ได้แก่จังหวัดเชียงราย จากการสัมภาษณ์ครูสมชาย ชัยมินทร์และครูสมหมาย ดวงสนิท ศิลปินดนตรีพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย สาธิตทำนองเพลงปุ้มเป้งเป็นทำนองอย่างเดียวกัน ดังทำนองต่อไปนี้

- - - -	- ม - ซ	- ซ - ล	ซ ล ด ซ	- ล ด ล	ซ ม - ซ	- ซ - ล	ด ร ม ด
- ด - ร	ม ร ด ล	- - ด ร	ด ล ด ซ	- - - -	ด ล ซ ม	- - ร ด	ล ด ร ม
- - ซ ล	ด ล ซ ม	- - ร ด	ร ม ด ร	- - - -	ด ร ม ซ	- - ล ซ	- ม - ร
- ม ซ ร	ม ร ด ล	- - ด ร	ด ล ด ซ				

ลักษณะทำนองเพลงปุ้มเป้ง ถือได้ว่าเป็นทำนองเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากทำนองเพลงของภาคกลาง โดยทำนองที่แรกพบว่าเป็นทำนองที่นำมาจากเพลงหางเครื่องของวงปี่พาทย์ไทยและปี่พาทย์มอญ ลักษณะบทเพลงเป็นเพลงสำเนียงแขกบรรเลงกันอย่างแพร่หลายสำหรับดนตรีภาคกลาง ลักษณะท่วงทำนองแม้มีลักษณะสั้นๆ แต่มีความสัมพันธ์กันในช่วงยาวได้แก่ครึ่งท่อนแรกและครึ่งท่อนหลังเป็นการดำเนินทำนองแนวเดียวกันแต่เป็นการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในการบรรเลง โดยทำนองครึ่งท่อนแรกเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X และทำนองครึ่งหลังเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X

สำหรับทำนองกลุ่มที่สองมีลักษณะการขึ้นต้นอย่างทำนองเพลงปุ้มเป้งของจังหวัดเชียงราย เชียงใหม่และลำพูน แต่มีการเปลี่ยนการดำเนินทำนองไปในลักษณะอื่นตั้งแต่บรรทัดที่ ๒ สำหรับลักษณะที่แสดงให้เห็นว่าได้รับอิทธิพลจากดนตรีภาคกลางได้แก่ ลักษณะของการวางโครงสร้างเพื่อเป็นหลักสำหรับการลงจบ ดังทำนองต่อไปนี้

- - - -	ด ล ซ ม	- - ร ด	ล ด ร ม	- - ซ ล	ด ล ซ ม	- - ร ด	ร ม ด ร

- - - -	ด ร ม ซ	- - ล ซ	- ม - ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล	- - ด ร	ด ล ด ซ

ท่วงทำนองเพลงปุ่มเป้งทำนองนี้มีลักษณะทำนองที่มีความสัมพันธ์กันในช่วงยาว ทำนองบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๑ – ๔ มีความสัมพันธ์ส่งต่อไปถึงทำนองห้องที่ ๕ – ๖ เป็นลูกตกเสียงเดียวกันและดำเนินทำนองไปสู่ทำนองลูกตกเสียงเร ห้องที่ ๘

นอกจากนี้การดำเนินทำนองบรรทัดที่สองก็มีลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันมาอีก โดยห้องที่ ๑ – ๔ มีการนำสำนวนบรรทัดแรกและเสียงลูกตกมาวางเป็นโครงสร้างทำนองแบบเดิมอีกครั้ง ก่อนที่จะนำไปสู่ทำนองจบเพลงในห้องที่ ๕ - ๘

ทำนองเพลงปุ่มเป้ง จึงเป็นทำนองที่จัดว่าน่าจะได้รับอิทธิพลลักษณะการดำเนินทำนองเพลงไทยอย่างภาคกลาง

เพลงล่องน่าน

เพลงล่องน่าน เป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่มีท่วงทำนองตามแบบทำนองเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยของภาคกลางดังมีท่วงทำนองและบทขับร้องภาษาพื้นเมืองเหนือ ดังต่อไปนี้

ซ ม ซ ซ	ซ ล ซ ซ	ล ซ ด ล	ซ ด ร ม	- ม - ม	ซ ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม
- ม - ม	ซ ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม	ร ด ร ม	ร ด ร ม	ร ด ร ม	- ซ - ล
- - ด ซ	ล ซ ม ซ	- - ร ม	ซ ล ซ ม	- - ร ม	ซ ล ซ ด	- - - ด	- - ซ ล
- - - ด	- - ล ด	- ด ร ม	ร ด ล ด	- - - ด	- - ล ด	- ด ร ม	ร ด ล ด
ซ ด ล ซ	- ม ร ซ	- - - -	- ม ร ด				

(ธีรยุทธ ยวงศรี. ๒๕๔๐: หน้า ๑๔)

ชาย ปวงดอกไม้เบ่งบานสลอน ฝูงภมรแม่เผิ้งสอดไซร้
ดอกพิกุลของปี๊ด้นใต้ ลมปั๊ดไม้ มาสู่บ้านตู๋
สู้แน่ชัดเข้าสอดสองหู ว่ามีจมปูถูกป้ำเก๊าเนิ้ง
เก๊ามันต๋าย ป้ายมันเซิ้ง ลำกิ่งเนิ้ง ป้ายโก่นตายแนว

หญิง แต้มเก๊าเนิ้ง กิ่งมัน บ่ ถอน บ่ไหวเฟือนคลอน กิ่ใบไหวเจ้า
ต๋ามกำลมเป้นปั๊ดออกเข้า มีแต่เก๊าไหวหวั่นคอนเฟือน
กิ่งมันแต้ บ่แส่สะเลือน บ่เหมือนลมเจย ลำเพยก่จะนั้น
ใจน้องหญิง นี้หนิมเตี่ยงมัน บ่เป็นของเป้นคนใด
ยังเป็นกระจ๊กแว่นแก้วเงาใส บ่ไหวค่อนเหงี่ยง จ้ายเน้อ

ชาย ตั๋วปี๋น้อยจะขอถาม ต๋ามกำลม เป้นมาเล่าอู้ว่านายมีจู้อยู่บ้านวังสิงห์คำ
ฝ่ายตังปู่นเป้นมาใส่ประจำ บ้านวังสิงห์คำ เป้นหมั้นกั๋นไว้แล้ว
น้องนางแว่นแก้วก็ตำลงกั๋นแล้ว บ่อใจ๊กาหา เป้นจะกิ๊นแขกแต่งก๋านก่วิวาห์
เมื่อใดจาปี๋น้อยก็ใคร่สู้ ส่วนใจยาบ่สามเปิงเจ้า ปี๋เขียมข้าวของเงินทอง

ฝ่ายตั๋วนายบ่หมายเกี่ยวข้อง มาละหมองต่ำก๊อยเน่อ

หญิง ตั๋วน้องนี้บ่ล่าใหลหลง ก๋านตกลงก็ยังบ่แล้ว จึงเจินน้อยนี้มาเปิ๊กษาจะว่าไดจา
ตั๋วน้องก็ใคร่ฮู้ การตี้มาฟู่อู้ จะเอาเป๋นจู้ กาว่าเอาเป๋นเมีย
หรือจะลบล้างลืมลายหายเสีย จะเอาเป๋นเมีย หรือจะทิ้งเสียแล้ว
หรือเอาเป๋นเมียนายจ้างแก้ว อยู่เป๋นคู่เตียมคิง ขอบอกน้องฮู้แน่ใจ๋จริง
บ่อำพรางนาถน้องละเน่อ

ชาย บ่จุ๊หลอกน้องหื้อหม่นหมองหมาง บ่ล่อลวงพราง แม่นางฮวงแก้ว
ปี้หมายเอาเป๋นเมียนางจ๊างแก้ว บ่หื้อคลาดแคล้วเรื่องกรรมสีเหน่
จะหลอนน้องแก้วยังบ่มีใจเหว เตี่ยงใสคะเน เหมือนยังข้าคิดแล้ว
จะหลอนปี้จุ๊ นี้ยังล่ายเจ้าหื้อฟ้าผ่าหัวแม่เมียต๋าย คำฟู่แม่หญิง จางฟู่เล่นบ่ตาย
คำฟู่บ่จ่ายฟู่แทบปลั้ง จะหลอนตั๋วนาง ต๋ายเป๋นไก่ตั้ง ตัวปี้น้อยจะต๋ายเป๋นคืน
ฟู่ตี้ถูกวันพูกคืน ฟู่เมื่อคืนตึงบ่ขืนเมื่อเจ๊า ข้ายังตึงฮัก เจ้าเผียบเหมือนหล้า
ยังป๋าง ปากคำใดปี้ก็ยังอ้าง บ่มีใจ๋จ๋างน้องหนา (อารยัน เลาสัตย์, ๒๕๒๖ : ๑๔)

(จากบทละครเรื่อง น้อยใจยา)

(ความหมายของบทเพลงภาษาพื้นเมืองข้างต้น เป็นบทที่น้อยใจยาตัดพ้อนางแว่นแก้วว่า มีคู่หมั้นแล้ว เปรียบนางเป็นดอกพิกุล ถูกลมพัดโอนเอนแล้วดอกก็ไปเป็นของคนอื่น นางแว่นแก้วก็ตอบกลับว่าแม้ถูกลมพัดโอนเอน แต่ใจนางก็ยังมั่นคงเหมือนกระจกใส น้อยใจยาก็ถามว่ามีคู่หมั้นจริงหรือเปล่า นางแว่นแก้วตอบว่ายังไม่ได้ตกลง แล้วนางแว่นแก้วก็นัดกับน้อยใจยามาที่ห้วยแก้วเพื่อถามว่าต้องการได้นางเป็นภรรยาจริงหรือเปล่า น้อยใจยาตอบว่ารักนางจริง และสาบานแบบตลกว่า ถ้าไม่รักขอให้ฟ้าผ่าหัวแม่เมีย เพื่อยืนยันความรักของเขา)

ลักษณะท่วงทำนองเพลงล่องน่านหรือเพลงน้อยใจยานี้ มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันโดยเฉพาะมีการซ้ำทำนองระหว่างวรรค ดังทำนองเพลงต่อไปนี้

ซ ม ซ ซ	ซ ล ซ ซ	ล ซ ด ล	ซ ด ร ม	- ม - ม	ซ ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม
- ม - ม	ซ ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม	ร ด ร ม	ร ด ร ม	ร ด ร ม	- ซ - ล

การดำเนินทำนองเพลงช่วงนี้พบว่า บรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๑ – ๔ เป็นการขึ้นต้นทำนองเพลงไปสู่ลูกตกเสียงมี ทำนองห้องที่ ๕ – ๘ มีการซ้ำสำนวนเพลงในลักษณะการขยายสำนวนเพิ่มขึ้นจากสำนวนห้องที่ ๓ – ๔ เมื่อบทเพลงดำเนินมาถึงบรรทัดที่ ๒ พบว่ามีการซ้ำทำนองเพลง

กับบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๕ - ๘ อีกครั้งในห้องที่ ๑ – ๔ นำไปสู่ทำนองจบที่มีความสัมพันธ์กับห้องที่ ๑ – ๔ บรรทัดเดียวกันในห้อง ๕ – ๖ สู่ลูกตกเสียงลาในห้องที่ ๘

ความสัมพันธ์ดังกล่าวหรือลักษณะการซ้ำทำนองทบไปมา มักจะไม่พบในสำนวนเพลงพื้นถิ่นภาคเหนือแบบเนื้อแท้ เป็นลักษณะการดำเนินสำนวนเพลงแบบภาคกลางเป็นหลัก

เพลงปั่นด้าย

เพลงปั่นด้าย เป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่ใช้ประกอบการฟ้อนสาวไหมเมือง ของจังหวัดเชียงราย โดยมีท่วงทำนองดังต่อไปนี้

- - - -	- ล ล ล	ซ ฟ ซ ล	- ค - ร	- ซ ฟ ร	ฟ ร ค ล	ซ ฟ ซ ล	- ค – ร
- - - ค	ร ซ ฟ ร	ฟ ร ค ล	- ซ - ฟ	- - - -	ฟ ซ ล ด	- - ล ร	ค ล ซ ด
- - ล ร	ค ล ฟ ซ	- ล ด ซ	ล ซ ฟ ร	- - ด ร	ฟ ซ ล ร	- - ด ร	ฟ ล ฟ ซ
- ฟ ฟ ฟ	ซ ล ซ ฟ	- ม - ร	ด ล ด ร	- ฟ ฟ ฟ	ซ ล ซ ฟ	- ม - ร	ด ล ด ร

(ครูสมชาย ชัยมินทร์, สัมภาษณ์ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ลักษณะทำนองเพลงปั่นด้าย เป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากสำนวนเพลงไทยของภาคกลางโดยทำนองเพลงปั่นด้ายมีทำนองคล้ายคลึงกับเพลงลาวสมเด็จ อัตราสองชั้นของเพลงภาคกลาง พบได้จากมีการบรรเลงสร้อยท้ายท่อนเพลงเหมือนกันทั้งสองครั้ง ดังทำนองต่อไปนี้

- ฟ ฟ ฟ	ซ ล ซ ฟ	- ม - ร	ด ล ด ร	- ฟ ฟ ฟ	ซ ล ซ ฟ	- ม - ร	ด ล ด ร

ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับส่วนท้ายของทำนองเพลงลาวสมเด็จนั่นเอง

เพลงซอพระลอ หรือ พระลอเล่น

เพลงซอพระลอเป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่มีลักษณะของท่วงทำนองได้รับอิทธิพลมาจากทำนองเพลงไทยของภาคกลาง โดยเฉพาะโครงสร้างของเพลงพบว่าตรงกับเพลงนาคบริพัตร สันนิษฐานว่ามาจากเพลงไทยของภาคกลางนั่นเองแต่นำมาบรรเลงกับเครื่องสายล้านนา โดยใช้เอกลักษณ์ของทำนองดนตรีพื้นเมืองมาบรรเลง ดังทำนองเพลงที่มีลีลาพื้นถิ่นภาคเหนือ ดังนี้

- - - ฟ	ซ ซ ซ ซ	- ฟ - ล	ซ ซ ซ ซ	ฟ ร ซ ฟ	ท ซ ด ท	ฟ ซ ท ด	ร ท ด ร
- - - ฟ	ร ร ร ร	ด ร ฟ ด	- ร - ฟ	- - - ซ	ล ซ ฟ ร	- - ฟ ร	ด ท – ด

-ด-ด	ท ร ด ด	ท ร ด ด	ท ร ด ซ	-ล ด ซ	ล ซ ฟ ร	ด ซ ท ด	ท ร ด ท
-ท-ท	ซ ท ด ร	ด ท ด ร	ด ท ล ซ	-ล ด ซ	ล ซ ฟ ร	--ซ ฟ	ร ฟ-ซ

สำหรับทำนองเพลงนาคบริพัตร มีท่วงทำนองในโครงสร้างเสียงเดียวกันดังทำนองต่อไปนี้

---ฟ	-ซ ซ ซ	---ล	-ซ ซ ซ	-ซ ฟ ร	-ด-ท	--ร ด	ท ด-ร
---ร	-ร-ร	-ฟ-ด	-ร-ฟ	---ซ	ล ซ ฟ ร	-ล ซ ฟ	-ร-ด
---ด	-ด-ด	---ร	-ด-ซ	-ล-ซ	-ฟ-ซ	---ด	-ร ด ท
-ฟ-ท	--ด ร	-ด-ท	-ล-ซ	-ล ด ซ	ล ซ ฟ ร	--ซ ฟ	ร ฟ-ซ

จากโครงสร้างของทำนองเพลง สำนวนเพลง และเสียงลูกตกพบว่าเพลงดังกล่าวมีท่วงทำนองเดียวกันทั้งทำนองแบบพื้นถิ่นภาคเหนือและทำนองเพลงไทยของภาคกลาง นับได้ว่าเพลงพระลอเป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่มีการนำทำนองเพลงภาคกลางมาปรับสำนวนให้เข้ากับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นถิ่นล้านนา

เพลงเขมรปากท่อ

เพลงเขมรปากท่อ เป็นบทเพลงที่ศิลปินซอ หรือช่างซอ จังหวัดน่าน นำทำนองเพลงมาบรรเลงประกอบการขับซอล่องน่าน ดังมีท่วงทำนองต่อไปนี้

----	-ล ด ร	-ล-ด	-ร ด ล	- --ซ	-ล-ล	-ซ ล ด	-ล-ล
-ด-ร	–ฟ-ซ	-ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	-ล ซ ฟ	-ซ ฟ ร	-ฟ ร ร	-ฟ ร ร
ด ล ด ร	ด ร ฟ ด	-ฟ-ร	-ด ล ด	---ด	ฟ ซ ด ร	-ฟ-ซ	ล ฟ ซ ล
---ด	-ล ด ร						

(คำผาย นุปิง, อ้างจากนุชนภา วุฒิ. ๒๕๔๖ : ๗๐)

สำหรับเพลงเขมรปากท่อ เป็นที่ชัดเจนอีกเพลงหนึ่งว่ามีการนำทำนองของบทเพลงจากภาคกลางมาใช้ประกอบการขับซอของพื้นถิ่นภาคเหนือโดยเฉพาะซอล่องน่าน โดยเฉพาะของจังหวัดน่านแต่มีการตัดทอนทำนองออกบางส่วน บทเพลงเขมรปากท่อที่มีทำนองอย่างภาคกลางจากประวัติความเป็นมากล่าวชัดเจนว่าอัตราสองชั้นเป็นทำนองเก่ามาแต่โบราณ โดยมีท่วงทำนองต่อไปนี้

- - - ซ	ล ล ล ล	- - - ด	ล ล ล ล	- ซ ฟ ร	- ฟ - ร	- ด ด ด	ฟ ร ด ล
- - - -	- - - -	ซ ล ด ร	- ฟ - ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล - ซ	- - - ฟ	ล ซ ฟ ร
- - - -	- - - -	- ฟ - ด	- ด ด ด	- ร - ด	- ล - ด	- ร - ซ	- ฟ - ร
- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ฟ - ล	ซ ฟ - ร	- - - ด	ฟ ร ด ล

(หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). ๒๕๒๕ : ๒๖๕)

ลักษณะบทเพลงไทย อัตราสองชั้น ถ้าเป็นบทเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มักจะมีทำนองที่เรียกว่า "ลูกเท่า" มาประกอบช่วงของการขึ้นต้นเสมอและจะมีการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์กันเป็นช่วงยาวกว่าทำนองเพลงที่เป็นเนื้อแท้ของพื้นถิ่นภาคเหนือ โดยลักษณะทำนองจะมีความต่อเนื่องกันไปจนจบท้ายเพลง

นอกจากนี้ ลักษณะเสียงของลูกตกหรือเสียงที่นำมาเป็นทำนองจบเพลงนั้น มักเป็นเสียงแรกของกลุ่มบันไดเสียงหรือเป็นเสียงหลักที่นำมาประกอบการดำเนินทำนอง สำหรับลูกเท่าเพลงเขมรปากท่อมีเสียงหลักอยู่ที่ "เสียงลา" และเสียงที่นำมาเป็นเสียงลูกตกเสียงสุดท้ายก็เป็น "เสียงลา" เสียงเดียวกับเสียงลูกเท่าที่เป็นเสียงขึ้นต้น

เพลงเชียงแสน

เพลงเชียงแสน เป็นเพลงประเภทเพลงระบำโบราณคดีซึ่งถูกประดิษฐ์ขึ้นพร้อมๆ กับเพลงระบำต่าง ๆ ซึ่งประพันธ์ขึ้นโดยคุณครูมนตรี ตราโมท จนได้รับฉายาว่า "เจ้าแห่งเพลงระบำ" บทเพลงนี้ใช้ประกอบการระบำเชียงแสนและถูกนำมาบรรเลงโดยวงดนตรีล้านนา นับเป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมของดนตรีภาคกลางและภาคเหนือ

ท่อน ๑

- - - -	- - - ซ	- - - ม	- - ร ซ	- - - ม	- - ร ด	- ท ด ซ	- ล ท ด
- - - -	ซ ซ ซ ซ	- ซ - ล	ซ ล ท ด	- ร - ด	- ซ - ด	ท ล ซ ล	- ซ ซ ซ
ด ด ด ด	- ซ - ด	ท ล ซ ล	- ซ ซ ซ	ด ด ด ด	- ซ - ด	ซ ด ร ม	- ฟ - ซ

ท่อน ๒

- - - -	- - - ซ	- - - ด	- - - ล	- - ซ ล	ด ล ซ ฟ	- ร ด ร	ฟ ร ด ท
- - - -	- ท ด ซ	- ซ - ล	ซ ล ท ด	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	- ด - ล	ซ ล ฟ ซ
- - - -	ล ซ ฟ ร	- - - -	ด ร ฟ ซ	- - ฟ ร	- ด - ท	- ซ - ท	ซ ท ด ร
- - - -	ด ร ฟ ซ	- ท - ด	- ท ด ร	- ด ด ด	- ซ - ด	ท ล ซ ล	ฟ ซ ซ ซ
- ด ด ด	- ซ - ด	ท ล ซ ล	ฟ ซ ซ ซ	- ด ด ด	- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ - ซ

ท่อน ๓

- - - -	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ม	ซ ม ร ด	ท ด ร ท	ด ร ท ด
- - - -	- ด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด	- ร - ด	- ซ - ด	ท ล ซ ล	- ซ ซ ซ
ด ด ด ด	- ซ - ด	ท ล ซ ล	- ซ ซ ซ	- ด ด ด	- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ - ซ

ท่อน ๔

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - ร ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	ท ด ร ซ	- ล ท ด
- - - -	- - - ด	- - - ร	ด ร ท ด	- ซ ท ซ	ฟ ซ ท ด	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - ร ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	ท ด ร ซ	- ล ท ด
- ด - ท	ด ร ท ด	ท ด ร ซ	- ล ท ด	- ร ฟ ร	ด ร ท ด	- ซ - ด	- ซ ซ ซ
ด ด ด ด	- ซ - ด	ท ล ซ ล	- ซ ซ ซ	- ด ด ด	- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ - ซ

ลงจบ

- - - -	- - - ซ	- - - ม	- - ร ซ	- - - ม	- - ร ด	- ท ด ซ	- ล ท ด

เพลงลำปางหลวง

บทเพลงลำปางหลวง เป็นบทเพลงที่เป็นทำนองของเพลงลาวลำปางซึ่งเป็นเพลงไทยภาคกลาง ได้มีการนำบรรเลงโดยวงเครื่องสายล้านนากันอย่างแพร่หลาย ดังมีทำนองเพลงต่อไปนี้

- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- ฟ - ซ	- ล - ร	- ฟ - ซ	ล ซ ด ล	- ซ - ฟ
- - - -	ร ร ร ร	ฟ ซ ฟ ร	- ด - ท	- - - ซ	- ท - ด	- - - ร	- ฟ - ซ
- ซ ล ซ	ฟ ซ ล ร	- ฟ - ม	- ร - ซ	- ซ ล ซ	ฟ ซ ล ร	- ฟ - ม	- ร - ซ
- - - -	ม ม ม ซ	ม ม ม ซ	- ด ร ม	- - - -	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด
- - - ร	ม ร ด ซ	- ด - ฟ	- ซ - ด	- - - ร	ม ร ด ซ	- ด - ฟ	- ซ - ด
- ซ ท ด	ท ซ ท ฟ	- ม - ร	- ด - ซ	- ซ ท ด	ท ซ ท ฟ	- ม - ร	- ด - ซ
- - - -	ม ม ม ซ	ม ม ม ซ	- ด ร ม	- - - -	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด
- - - ร	ม ร ด ซ	- ด - ฟ	- ซ - ด	- - - ร	ม ร ด ซ	- ด - ฟ	- ซ - ด

- - - -	ด ร ม ฟ	- - ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ด - ซ	- - - ฟ	ร ซ ฟ ร
- - - ซ	ล ซ ฟ ร	- - - ด	ฟ ร ด ท	- - - ด	- - - ฟ	- - ซ ล	- ด - ซ
- ซ ล ซ	ฟ ซ ล ร	- ฟ - ม	- ร - ซ	- ซ ล ซ	ฟ ซ ล ร	- ฟ - ม	- ร - ซ

- - - -	ม ม ม ซ	ม ม ม ซ	- ด ร ม	- - - -	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด
- - - ร	ม ร ด ซ	- ด - ฟ	- ซ - ด	- - - ร	ม ร ด ซ	- ด - ฟ	- ซ - ด

(ครูสมหมาย ดวงสนิท, ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดพะเยา, สัมภาษณ์ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากข้อมูลตัวอย่างของบทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์ สามารถแบ่งกลุ่มทำนองเพลงได้ออกเป็น ๒ กลุ่ม

กลุ่มแรก เป็นบทเพลงที่นำวิธีการบรรเลงแบบดนตรีไทยของภาคกลางมาใช้ในการดำเนินทำนอง ยกตัวอย่างเช่นเพลงปั่นฝ้ายหรือเพลงสาวไหม เพลงปุ๊มเป้ง เพลงล่องน่าน เป็นต้น

กลุ่มที่สอง เป็นบทเพลงที่นำทำนองเพลงอย่างดนตรีไทยภาคกลางมาบรรเลง ได้แก่ เพลงซอพระลอ เพลงเขมรปากท่อ เพลงเชียงแสน เพลงลำปางหลวง เป็นต้น

สำหรับบทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์มักจะนำวิธีการบรรเลงอย่างบทเพลงไทยของภาคกลาง โดยจะนำคุณลักษณะบางประการมาประกอบการดำเนินทำนองได้แก่

๑. วิธีการบรรเลงที่เรียกว่า “ลูกล้อ”

๒. วิธีการบรรเลงที่เรียกว่า “ลูกเหลื่อม”

๓. ทำนองที่เป็นทำนอง “ลูกเท่า”

๔. ลักษณะการดำเนินทำนองที่มีทำนอง ๑ ช่วง มีความยาว

๕. มีการดำเนินทำนองที่สลับซับซ้อน โดยมีการทบทำนองไปมา

๖. มีการนำทำนองเพลงอย่างเพลงไทยของภาคกลางบางส่วนมาประกอบการดำเนินทำนอง

นอกจากบทเพลงที่เป็นเนื้อแท้ และบทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์ตามที่ได้อธิบายมาข้างต้นแล้ว จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่ามีบทเพลงที่ได้ถูกประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อเป็นบทเพลงประจำจังหวัดหรือเป็นบทเพลงที่ใช้นำมาเล่นเพื่อแสดงเอกลักษณ์ของจังหวัด ตัวอย่างเช่น เพลงหริภุญชัย ซึ่งเป็นบทเพลงประจำจังหวัดลำพูน จากการสัมภาษณ์ครูศรีกุย ปันแสง ลักษณะทำนองเพลงหริภุญชัย มีท่วงทำนองต่อไปนี้

- - - ซ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ด
- ท - ล	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ
- - - ร	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ท	- - - ด	- - - ท	- ด - ร
- - - -	- - - -	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - -	- ท- ด	- - - ท	- ด - ร
- - - -	- ฟ - ร	- ด - ร	- ฟ - ซ	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- ฟ - ซ
- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ท	- - - ด	- ซ - ท

- - - ดำ	- ซ - ท	- - - ดำ	- ซ - ท	- ซ - ท	- ดำ - รำ

- - - -	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ดำ - ท	- ล - ซ
- - - -	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ร	- ดำ - ท	- ล - ซ
- - - ดำ	- - - ดำ	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ดำ	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ดำ
- - - -	- ซ - รำ	- - - -	- ท - ดำ	- ท - ล	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- ซ - ซ

ลงจบ

- - - -	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ร	- - ฟ ด	ท ล ซ ล	ฟ ซ ซ ซ

(ศรีกุย ปันแสง ศิลปินดีเด่นจังหวัดลำพูน, สัมภาษณ์ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘)

โอกาสที่ใช้บรรเลงวงสะล้อ ซอ ซึง

สำหรับโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงวงเครื่องสายล้านนา ไม่ว่าจะเป็นจังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำปาง จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยาหรือจังหวัดน่าน จะใช้บรรเลงงานมงคลเกือบทั้งหมด สำหรับงานอวมงคลโดยเฉพาะงานที่เพิ่งมีคนตายใหม่จะไม่นำวงดนตรีดังกล่าวไปบรรเลง

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่ามีบางพื้นที่ไม่เคร่งครัดโอกาสที่นำไปบรรเลง โดยมีจังหวัดลำพูนนิยมนำวงดนตรีดังกล่าวไปบรรเลงทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่ทำการเลือกบทเพลงให้เหมาะสมกับงานที่ไปบรรเลง นอกจากนี้จะบรรเลงเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองที่มาจังหวัดในพื้นที่เป็นส่วนใหญ่

จังหวัดอุตรดิตถ์ นิยมบรรเลงประกอบงานบวชนาค ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน งานประเพณีท้องถิ่น สำหรับงานอวมงคลโดยเฉพาะขณะที่มีพิธีแห่มักใช้แตรวง และนำวงปี่พาทย์พื้นเมืองที่มีปี่มอญอย่างภาคกลางมาบรรเลงประกอบ เป็นที่น่าสังเกตว่าดนตรีที่ใช้ประกอบงานต่าง ๆ สำหรับจังหวัดอุตรดิตถ์ จะมีอิทธิพลจากดนตรีของภาคกลางเริ่มเข้ามามีบทบาทกับชุมชน ทั้งนี้เป็นเพราะจังหวัดอุตรดิตถ์ เป็นจังหวัดที่มีพื้นที่อยู่ทางภาคเหนือตอนล่าง วัฒนธรรมดนตรีของภาคกลางจึงเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมมากขึ้น

สำหรับจังหวัดอุตรดิตถ์ นั้น จากการเก็บข้อมูลภาคสนามสามารถสรุปได้ว่า มีวัฒนธรรม ๓ ส่วนหรือ ๓ พื้นที่เข้ามามีบทบาทกับวัฒนธรรมดนตรีในจังหวัดได้แก่วัฒนธรรมไทยล้านนา วัฒนธรรมไทยลาวหรือวัฒนธรรมของคนไทยที่อาศัยอยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือและวัฒนธรรมไทยกลางหรือวัฒนธรรมของคนไทยภาคกลาง เนื่องจากเป็นจังหวัดที่มีพื้นที่ติดต่อกับจังหวัดที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกันมาล้อมรอบจังหวัด โดยวัฒนธรรมไทยล้านนาปรากฏวงสะล้อ ซึง วัฒนธรรมไทยลาวปรากฏว่ามีการเล่นหมอลำอย่างภาคอีสานในบางพื้นที่และวัฒนธรรมไทยภาค

กลาง พบการนำดนตรีไทยเข้ามามีบทบาทในกิจกรรมทางชุมชน และยังพบการบรรเลงวงมังคละ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีความเด่นชัด ณ จังหวัดพิษณุโลก เข้ามามีบทบาทในพื้นที่บางอำเภอด้วย

๓.๔ **พิณเปี๊ยะ**

พิณเปี๊ยะ เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด พัฒนามาจากพิณน้ำเต้า เป็นพิณตระกูลเดียวกับพิณธนู (พิณที่มีวิวัฒนาการมาจากคันธนู) ลักษณะรูปร่างพิณเปี๊ยะในปัจจุบันจะเห็นว่ามีลักษณะคล้ายธนู พิณเปี๊ยะถือเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญอีกชิ้นหนึ่งของภาคเหนือพัฒนามาจากพิณน้ำเต้าซึ่งเป็นพิณสายเดียว ต่อมามีการพัฒนาให้มีจำนวนสายเพิ่มขึ้นตั้งแต่ ๒ สาย ๓ สาย ๔ สาย และ ๗ สาย ตามลำดับ

ส่วนประกอบของพิณเปี๊ยะจะประกอบไปด้วยคันเปี๊ยะทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หัวเปี๊ยะทำจากโลหะคล้ายสำริด เครื่องบังคับเสียงทำจากกะลามะพร้าวผ่าซีก สายที่ทำให้เกิดเสียงเดิมใช้สายลวด ต่อมาใช้เส้นลวดทำจากทองเหลือง

บทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมล้านนาแล้ว สมัยโบราณผู้ชายนิยมนำมาบรรเลงเพื่อแอ่วสาว หรือจีบสาว ส่วนมากจะเล่นเวลากลางคืนซึ่งทำให้เกิดความเพลิดเพลินสำหรับผู้ที่ชอบฟัง เป็นสัญญาณบอกความเป็นมิตรหรือเป็นสัญญาณบอกฝ่ายหญิงว่าจะมีฝ่ายชายมาถึงเรือนของตนแล้ว

การเล่นพิณเปี๊ยะเป็นการแสดงความสามารถของผู้บรรเลงเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นยากมาก มีคำกล่าวขานกันมาตั้งแต่โบราณว่า "หัดเปี๊ยะ ๓ ปี หัดปี่ ๓ เดือน" นอกจากนี้ยังเป็นเครื่องแสดงฐานะและสุขภาพที่สมบูรณ์แข็งแรงของเจ้าของเครื่องดนตรีและเป็นอาวุธในยามคับขันได้อีกด้วยเนื่องจากหัวเปี๊ยะทำจากโลหะหล่อคล้ายสำริด ปลายสุดนิยมทำเป็นรูปหัวช้างกางหู หรือรูปนกหัสดีลิงค์กางปีก ส่วนนี้เองสามารถนำมาเป็นอาวุธสำหรับป้องกันตัว

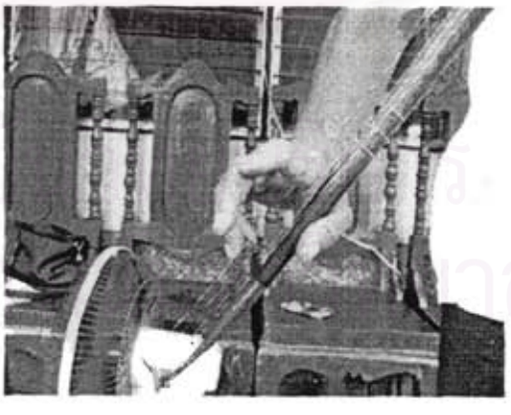
วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ ผู้บรรเลงมักต้องเป็นผู้ชายเป็นส่วนใหญ่เนื่องจากผู้บรรเลงจะต้องทำการถอดเสื้อหรือเปิดอกเสื้อ นำส่วนที่เป็นกะลาหรือกล่องเสียงครอบไว้ที่หน้าอก เพื่อขยับไปมาขณะบรรเลงให้เกิดเสียงที่มีความสั่นสะเทือน ทั้งนี้ไม่มีข้อห้ามสำหรับผู้หญิง อาจทำการเลื่อนกะลาหรือกล่องเสียงมาที่ช่วงท้องหรือวางไว้นอกเสื้อได้ แต่คุณภาพเสียงไม่ดีเท่าผู้ชายบรรเลง

สำหรับศัพท์สังคีตวิธีการบรรเลงนั้นมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันออกไป พบว่านักดนตรีในจังหวัดเชียงใหม่มีวิธีการเรียกชื่อวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะแตกต่างจากจังหวัดอื่น จังหวัดเชียงใหม่ ครูวิเทพ กันธิมา ครูภูมิปัญญาไทย อธิบายวิธีการบรรเลง ดังต่อไปนี้

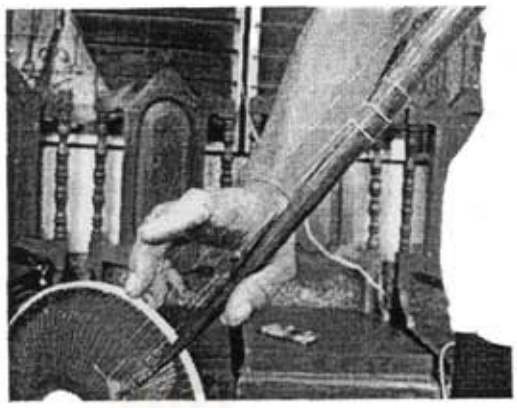
ภาพการยืนดีดพิณเปี๊ยะ ท่าที่ถูกต้อง

ผู้ดีดพิณเปี๊ยะสามารถยืนดีดในลักษณะหลังตรง ตัวตรง หน้ามองตรงไปข้างหน้า มือซ้ายของผู้บรรเลงจะถือคันพิณเปี๊ยะและใช้นิ้วของมือซ้ายดีดสายด้วย ทั้งนี้จะนำด้านที่มีลูกบิดขึ้นทางด้านบน แล้วงอข้อศอกแขนซ้ายเพื่อนำกะลาหรือกล่องเสียงของพิณเปี๊ยะไปทาบไว้กับหน้าอก ส่วนมือขวาทอดยาวลงมาด้านล่างเพื่อทำการดีดหรือเขี่ยสายของเครื่องดนตรี

สำหรับวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะจะทำการอธิบายด้วยภาพต่างๆ สาธิตโดยครูวิเทพ กันธิมา ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงใหม่ ดังต่อไปนี้

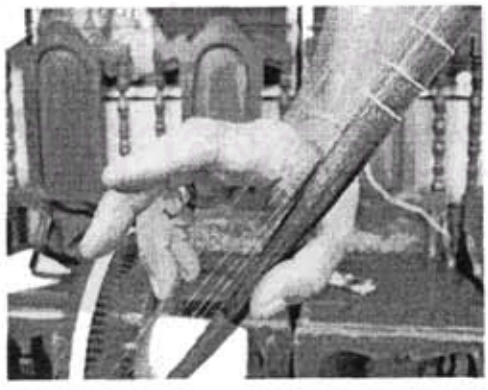


การใช้โคนนิ้วชี้มือขวาทาบลงไปบนสายแล้วใช้ปลายนิ้วนางเขี่ยสาย เรียกว่า "ป๊อกเสียง"

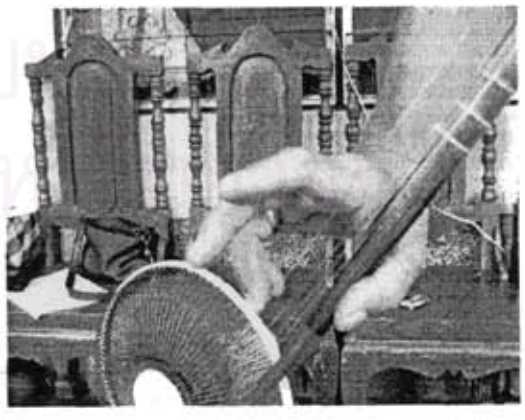


ภาพการปานเสียงด้วยโคนนิ้วชี้ โดยใช้นิ้วนางป๊อกเสียงประกอบด้วย

การใช้โคนนิ้วชี้มือขวาทาบลงไปบนสาย แล้วใช้ ปลายนิ้วนางเขี่ยสาย เรียกว่า "ป๊อกเสียง"
การป๊อกเสียงตำแหน่งที่ ๑ "เสียงลาต่ำ" ด้วยนิ้วนาง ตรงกับหน่อง
(หน่อง หมายถึงเชือกสีขาวพันรอบสาย)



ภาพการป๊อกตำแหน่งที่ ๒ "เสียงมี"



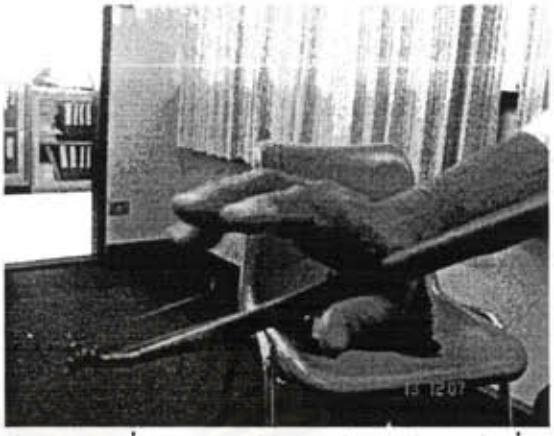
ภาพการป๊อกตำแหน่งที่ ๓ "เสียงลาต่ำ"

ภาพการใช้มือซ้ายเตรียมพร้อมดีดพิณเปี๊ยะ จังหวัดเชียงใหม่ เรียกวิธีบรรเลงจากมือซ้ายนี้ว่า "จก"

สำหรับการดีดพิณเปี๊ยะ ของจังหวัดลำปางโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิทธิธรรม ข้าราชการบำนาญโปรแกรมวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง ศิลปินด้านดนตรีพื้นบ้านภาคเหนืออธิบายวิธีการดีดพิณเปี๊ยะ ดังรายละเอียดภาพต่อไปนี้

ภาพการใช้โคนนิ้วชี้มือขวาทาบลงไปบนสายแล้วใช้ปลายนิ้วนางเขี่ยสาย เรียกว่า "ปี๊ะเสียง"

ภาพการใช้นิ้วนางหรือนิ้วก้อยมือขวาเขี่ยด้านใต้สายปี๊ะ มักใช้ดีดกับพิณเปี๊ยะ ๔ สาย เรียกว่า "จก"



ภาพการใช้นิ้วโป้งมือขวาเขี่ยสายโดยอ้อมไปด้านหน้า แล้วเขี่ยสายด้านตรงข้าม เรียกว่า ค้อน (ชาวล้านนา เรียกว่า ก๊อน)

ศัพท์คำว่าค้อน หรือ ก๊อน พจนานุกรมล้านนา-ไทย ฉบับแม่ฟ้าหลวง ของศ.อุดม รุ่งเรืองศรี อธิบายว่า ค้อน อ่านว่า ก๊อน แปลว่า ก. กิริยาอย่างหนึ่งที่ทำด้วยความปราณีต ข. เขี่ยขึ้นหรือเขี่ยของเล็ก ๆ ยกตัวอย่างเช่น การใช้เข็มเขี่ยด้าย

ภาพการใช้มือซ้ายเตรียมพร้อมดีดพิณเปี๊ยะ โดยครูวิเทพ กันธิมา จังหวัดลำปาง เรียกวิธีการบรรเลงนี้ว่า "เขี่ย"

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม จังหวัดเชียงราย ครูสมหมาย ดวงสนิท อธิบายว่า

" *มือซ้ายที่จับคันเปี๊ยะ ใช้นิ้วเขี่ยสาย เรียกว่า "จ๊ก" ส่วนมือขวา จะเรียกว่า "ป๊อก" เป็นเหมือนการเกี่ยวสาย แต่ไม่ใช่การดีด*" (สมหมาย ดวงสนิท, ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย, สัมภาษณ์ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ลักษณะพิณเปี๊ยะ จังหวัดเชียงราย พบว่าเป็นพิณเปี๊ยะแบบ ๒ สาย ครูสมหมาย ดวงสนิท อธิบายว่าเป็นลักษณะพิณแบบโบราณ ปัจจุบันมีผู้นิยมเพิ่มสายเป็นสามสายและสี่สายตามลำดับ

จากการค้นคว้าข้อมูลโดยการออกภาคสนามจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำปางโดยการสัมภาษณ์ศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านการดีดพิณเปี๊ยะ ๒ ท่าน พบว่าการดีดพิณเปี๊ยะมีวิธีการบรรเลงและการเรียกชื่อมีความแตกต่างกันออกไป ดังต่อไปนี้

ประเด็นแรก วิธีการบรรเลงเหมือนกันแต่เรียกชื่อแตกต่างกัน

๑. การดีดด้วยมือซ้าย

จังหวัดเชียงใหม่ เรียกว่า การจก

จังหวัดลำปาง เรียกว่า การเขี่ย

๒. การใช้โคนนิ้วชี้มือขวาทาบลงไปบนสายแล้วใช้ ปลายนิ้วนางเขี่ยสาย

จังหวัดเชียงใหม่ เรียกว่า ป๊อกเสียง

จังหวัดลำปาง เรียกว่า ปี๊ะเสียง

ประเด็นที่สอง วิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะ

๑. วิธีการบรรเลงของจังหวัดเชียงใหม่

การดีดโดยใช้โคนนิ้วชี้มือขวาทาบสายเรียกว่า ปาน การปานเสียงนี้จะปานเสียงโดและเสียงซอล มักใช้กับเปี๊ยะ ๒ สาย เนื่องจากไม่มีหน่อง มีแต่รัดอกเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ซึ่งมีโอกาสบอดเสียงหรือไม่ชัดเจนได้ง่ายมาก

การเลื่อนนิ้วไปมาเพื่อหาเสียง เรียกว่า ไหล

๒. วิธีการบรรเลงของจังหวัดลำปาง

การใช้นิ้วโป้งมือขวาเขี่ยสายอ้อมไปด้านหน้าแล้วเขี่ยสายด้านตรงข้าม เรียกว่า ค้อน (ชาวล้านนา เรียกว่า ก๊อน)

การปี๊ะเสียงของจังหวัดลำปางนั้น จะใช้นิ้วชี้แตะสาย ในตำแหน่งที่ต้องการแล้วเอานิ้วนางหรือนิ้วก้อยดีด ในขณะเดียวกันเมื่อดีดแล้วให้ยกนิ้วชี้ขึ้นทันที

สำหรับวัฒนธรรมการดีดพิณเปี๊ยะ ปัจจุบันมีผู้ดีดพิณเปี๊ยะน้อยมาก พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่กำลังจะสูญหายไปจากพื้นถิ่นภาคเหนือ โดยเฉพาะล้านนาเนื่องจากช่วงระยะเวลาหนึ่งถูกสั่งห้ามไม่ให้นำมาบรรเลงเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถนำมาเป็นอาวุธในการทำร้ายกันได้ ปัจจุบันหาผู้บรรเลงได้ยากมาก ทั้งนี้อุปสรรคที่สำคัญอย่างหนึ่งคือการดีดพิณเปี๊ยะมีความยากทั้ง

เรื่องของวิธีการบรรเลงและคุณลักษณะของเสียง นักดนตรีต้องมีทักษะด้านการฟังเสียงที่ดีด้วย จึงจะสามารถประสบความสำเร็จในการดีดพิณเปี๊ยะ จากการออกภาคสนามพบศิลปินที่สามารถดีดพิณเปี๊ยะได้ตามแบบแผน ๒ พื้นที่คือจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำปาง พิณเปี๊ยะจึงเป็นเครื่องดนตรีล้านนาอีกชิ้นหนึ่งที่ต้องได้รับการอนุรักษ์และทำการเผยแพร่ต่อเยาวชนให้มีการสืบทอดวัฒนธรรมด้านนี้ให้คงอยู่ต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๔

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนา

กลุ่มวัฒนธรรมล้านนาประกอบไปด้วยพื้นที่จังหวัดต่างๆ ๘ จังหวัดได้แก่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดลำพูน จังหวัดลำปาง จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยาและจังหวัดน่าน กลุ่มวัฒนธรรมล้านนาเป็นกลุ่มที่มีความสำคัญเนื่องจากเป็นพื้นที่ที่มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมการขับซอ วงเครื่องสายล้านนาหรือวงสะล้อ ซอ ซึง การบรรเลงเครื่องดนตรีที่เรียกว่าพิณเปี๊ยะ ล้วนเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่มีความลุ่มลึกและมีคุณค่าต่อสังคมและชาติ นอกจากวัฒนธรรมดนตรีที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว กลุ่มวัฒนธรรมล้านนายังปรากฏวัฒนธรรมการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทที่ขึ้นหน้าด้วยหนังหรือที่เรียกเครื่องดนตรีประเภทนี้ว่าเครื่องหนังหรือกลอง มีปรากฏในพื้นที่หลายชนิดถือได้ว่าเป็นพื้นที่ที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังหรือกลองที่อุดมสมบูรณ์อีกแหล่งหนึ่งของประเทศไทย สำหรับการเรียกชื่อของวงกลองนิยมเรียกไปตามชนิดหรือชื่อของกลองที่เป็นหลักของวงนั้น ๆ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดในพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทย พบวัฒนธรรมการบรรเลงกลองมากมายหลายชนิด สามารถจำแนกออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ ได้ ๒ กลุ่ม สำหรับวิธีการจำแนกผู้วิจัยจำแนกจากลักษณะของกลองที่มีความเชื่อเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ ความดีงามและเป็นกลองที่ใช้ในราชการมาแต่โบราณ ตีเพื่อบอกสัญญาณการออกศึก ตีเพื่อเอาฤกษ์เอาชัยในการออกศึกสงครามและไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้สะดวกในขณะบรรเลงเนื่องจากมีขนาดใหญ่และประกอบไปด้วยกลองหลายลูกตีประกอบกันโดยเรียกกลุ่มวัฒนธรรมนี้ว่า"กลองหลวง" และกลองที่สามารถทำการเคลื่อนย้ายขณะบรรเลงและเป็นไปเพื่อความสนุกสนานของชาวบ้านในชุมชน ประกอบพิธีการงานต่าง ๆ โดยเรียกกลุ่มวัฒนธรรมนี้ว่า "กลองพื้นบ้าน" ดังปรากฏชื่อของกลองตามประเภทที่แบ่งออกเป็น ๒ กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ ๑ กลุ่มประเภทกลองหลวง ประกอบด้วยกลองดังต่อไปนี้

- กลองหลวง
- กลองชัยยะมงคล
- กลองสะบัดชัยโบราณ

กลุ่มที่ ๒ กลุ่มประเภทกลองพื้นบ้าน ประกอบด้วยกลองดังต่อไปนี้

- กลองปูจา
- กลองแอว
- กลองปู่เจ่
- กลองก้นยาว
- กลองสิ้งหม้อง

- กลองมองเชิง
- กลองปังปัง

นอกจากกลองต่าง ๆที่กล่าวมาข้างต้น ยังมีกลองของชนเผ่าที่เรียกตัวเองว่า "ไทยคง" เป็นชนเผ่าที่ผสมผสานเชื้อชาติระหว่างคนเมืองหรือคนท้องถิ่นในพื้นที่ล้านนากับชาวไทยใหญ่ ศิลปินที่มีเชื้อสายไทยคงและมีชื่อเสียงด้านการตีกลองได้แก่ครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดงศิลปะพื้นบ้าน พ.ศ. ๒๕๓๕ ครูคำ กาไวย์ เป็นศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญและมีความชำนาญการตีกลองล้านนาโดยเฉพาะ ปัจจุบันตั้งบ้านเรือนอยู่ที่บ้านน้ำแพร่ อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับกลองล้านนา คุณครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับกลองล้านนาที่กำลังจะสูญหายไปจากพื้นถิ่นอีก ๒ ชนิด ได้แก่

- กลองแซะ
- กลองดิน

นอกจากนี้ครูคำ กาไวย์ ยังเป็นผู้ริเริ่มนำกลองสะบัดชัยโบราณซึ่งประกอบด้วยกลอง ๔ ลูก ทำการลดจำนวนลูกกลองลงเหลือเพียงลูกใหญ่ลูกเดียว ลดจำนวนคนตีกลองจาก ๒ คนเหลือเพียงคนเดียวและเปลี่ยนจากการวางลูกกลองบนไม้ค้ำที่สร้างขึ้นเป็นการเฉพาะมาแขวนบนราวไม้โดยมีการตกแต่งอย่างสวยงามและมีคนหามกลอง ๒ คน โดยผู้ตีกลองจะตีประกอบลีลาการใช้อวัยวะในร่างกายตีกลองเพื่อความสวยงาม สนุกสนาน เร้าใจ โดยเรียกชื่อกลองชนิดนี้ว่า กลองสะบัดชัยวิวัฒนาการหรือเรียกกันตามท้องถิ่นว่า กลองรุงรัง

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนาชนิดต่างๆ มีรายละเอียดและกระสวนจังหวะการตีกลอง ดังต่อไปนี้

๔.๑ กลองหลวง

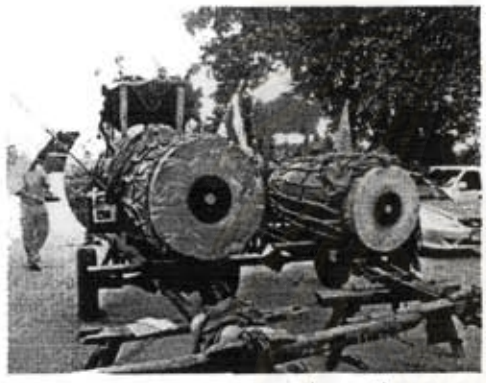
กลองหลวงบางครั้งเรียกกลองห้ามมาร เป็นกลองที่พบตามชุมชนที่สร้างบ้านเรือนสองฝั่งแม่น้ำปิงได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำพูน เป็นต้น กลวงหลวงมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของชาวล้านนาโดยเฉพาะมีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับวัดและคนในชุมชนพื้นที่นั้น ๆ เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นเพื่อถวายเป็นเครื่องบูชาของพุทธศาสนา นอกจากนี้กลองหลวงยังถือเป็นสัญลักษณ์และหน้าตาของชุมชนด้วย

กลองหลวงเป็นกลองที่อยู่ประจำวัดวาอารามต่างๆ ลักษณะรูปร่างเหมือนกับกลองแอวเพียงแต่มีขนาดที่ใหญ่กว่ากลองแอวมาก ไม่สามารถสะพายกลองหรือยืนตีได้ สมัยโบราณจะต้องใช้เกวียนสำหรับวางกลองหลวงแล้วใช้คนลากเกวียนเดินไป ปัจจุบันมีการปรับปรุงโดยการนำกลองหลวงวางไว้บนรถที่มีล้อแล้วใช้รถยนต์ทำการลากอีกทีหนึ่ง (ตามภาพด้านล่าง) เนื่องจาก

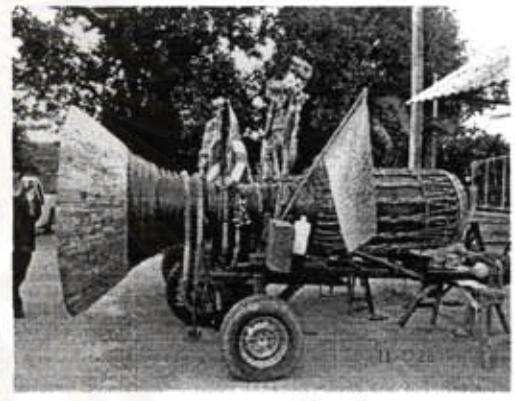
ลากง่ายกว่าเอากลองหลวงขึ้นบนเกวียนแล้วใช้คนลาก เพราะบางถนนหนทางที่เดินทางไปนั้นอาจเป็นหินหรือทราย ทำให้เกิดความลำบากสำหรับคนลากเกวียนเป็นอย่างมาก

หุ่นของกลองหลวงทำจากไม้ประดู่แดงที่มีขนาดใหญ่ โดยขนาดกลองที่เป็นมาตรฐานมีหน้ากว้าง ๒๘ นิ้ว ๖ ศอก ๑๐ นิ้ว ถือเป็นกลองที่มีเสียงดี หน้ากลองขึ้นด้วยหนังวัวตัวผู้ โดยใช้วัวที่มีอายุประมาณ ๕ - ๖ ปี หนังวัว ๑ ตัวสามารถขึ้นหน้ากลองได้เพียง ๑ ใบเท่านั้น

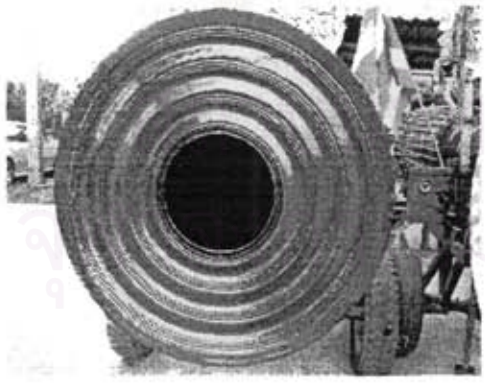
จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดลำพูนวัดเหมืองจี้หลวง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ขนาดของหน้ากลองมีเส้นผ่านศูนย์กลาง ๒๖.๕ นิ้ว สำหรับด้านลำโพงส่วนปลายหรือท้ายกลองเส้นผ่านศูนย์กลาง ๖๕ นิ้ว กลองบางลูก ๗๕ นิ้ว ปัจจุบันมีผู้ทำขนาดใหญ่มากถึง ๑๑๐ นิ้ว



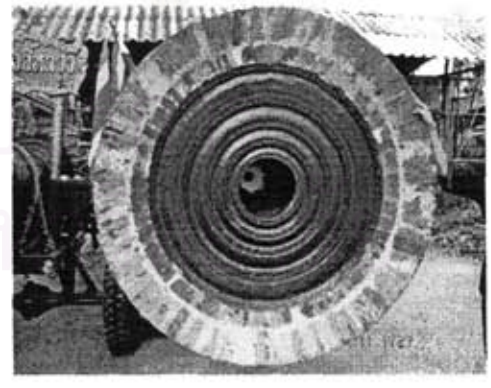
ภาพกลองหลวง ด้านหน้า
วัดเหมืองจี้หลวง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน
วันที่ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘



ภาพกลองหลวง ด้านข้าง
(มีการเสริมท้ายกลอง)



ภาพท้ายกลองแบบไม่เสริมข้าง
วัดเหมืองจี้หลวง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน



ภาพท้ายกลองแบบเสริมข้างให้ใหญ่ขึ้น
วันที่ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘

I24173062X

สำหรับการตั้งชื่อกลองนั้นจะตั้งตามชื่อวัดที่ทำการเก็บกลองหลวงหรือตั้งชื่อตามชื่อไม้ที่นำมาประดิษฐ์เป็นกลอง โดยปกติ ๑ วัดจะมีกลองหลวงประจำวัดอยู่ประมาณ ๑ – ๒ ลูกเท่านั้น

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองหลวง

การบรรเลงกลองหลวง ผู้บรรเลงจะใช้มือตีไปที่หน้ากลองโดยมือจะต้องพันด้วยผ้า อาจเป็นผ้าเนื้อละเอียดสีขาวหรือจีวรพระสีเหลืองพับเป็นกรวยแล้วกำไว้ในมือ วิธีการตีกลองนั้นจะนำจุดปลายของผ้าที่พับจนเป็นปลายแหลมทุบไปที่หน้ากลองส่วนที่กังวานมากที่สุด โดยให้ท่อนแขนกระทบด้านหน้าของกลองเพื่อเป็นการประคบเสียงกลองไปในตัว รณชิต แม้นมาลัย อธิบายว่า

> *"บริเวณก้นกลองเป็นบริเวณที่เสียงเคลื่อนที่ได้ดีที่สุด สังเกตได้จากการแข่งขันกลองหลวงนิยมหันก้นกลองไปทางด้านกรรมการเพื่อฟังเสียง เสียงจากทิศทางก้นกลองนี้เป็นเสียงกลองหลวงที่มีความชัดเจนและมีคุณสมบัติของเสียงครบถ้วน ซึ่งประกอบด้วยเสียงแท้และเสียงลูกปลาย (Harmonic)"*
> (รณชิต แม้นมาลัย, ๒๕๓๖ : ๑๒๕)

การเคลื่อนที่ของเสียงกลองหลวงสามารถเคลื่อนที่จาก ๓ บริเวณ ได้แก่ บริเวณหน้ากลอง บริเวณด้านข้างรอบตัวกลองและบริเวณก้นกลอง

คุณสมบัติผู้บรรเลงกลอง

ผู้ที่จะตีกลองหลวงได้ต้องเป็นผู้ชายที่มีความแข็งแรง มีการฝึกซ้อมพละกำลังมาเป็นระยะเวลานานพอสมควร เนื่องจากการตีกลองต้องใช้กำลังมากและต้องสามารถใช้กำลังที่สม่ำเสมอได้ทั้งมือซ้ายและมือขวา ปกติมักจะมีผู้ถนัดเฉพาะมือขวาเป็นส่วนใหญ่ รณชิต แม้นมาลัย อธิบายว่า

> *"ผู้ตีกลองหลวงจนสามารถชนะเลิศได้จะได้รับการยกย่องชมเชยจากชาวบ้านในหมู่บ้านของตน เป็นเสมือนวีรบุรุษที่นำชื่อเสียงมาสู่หมู่บ้าน ผู้ที่ตีกลองหลวงส่วนใหญ่ถนัดมือขวา ดังนั้นผู้ที่ถนัดมือซ้ายจึงเป็นที่ต้องการมากในการตีกลองหลวง เพราะสามารถผลัดเปลี่ยนคนตีได้สะดวก โดยจังหวะตีไม่หยุด สะดุดหรือขาดช่วงไป"*
> (รณชิต แม้นมาลัย, ๒๕๓๖ : ๑๕๑)

ผู้ตีกลองที่สามารถรู้น้ำหนักและจังหวะของการตีกลองหลวงจึงถือเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญ นอกจากนี้การฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดียังเป็นปัจจัยที่มีความสำคัญอีกประการหนึ่ง

เช่นกัน การตีกลองหลวงนั้นผู้ตีกลองต้องผลัดกันตี มักไม่ใช้คน ๆ เดียวตีตลอดเวลา เนื่องจากต้องใช้พละกำลังมากกว่าการตีกลองประเภทอื่นนั่นเอง

เสียงของกลอง

ลักษณะเสียงของกลองหลวงประกอบด้วยเสียง ๒ ลักษณะได้แก่ "เสียงใหญ่" หมายถึงเสียงทางต่ำและ"เสียงเล็ก" หมายถึงเสียงทางสูง โดยคุณลักษณะของเสียงต้องมีความเข้ม กลองแต่ละใบมีคุณลักษณะเสียงไม่เท่ากัน การเรียกชื่อเสียงกลองหลวงนั้น ถ้าผู้บรรเลงตีหน้ากลอง ๑ ครั้งจะได้เสียงกลองดังและยาว โดยเสียงที่เกิดขึ้นครั้งแรกจะเรียกว่า "เสียงแท้ หรือ เสียงหน้า" และเสียงที่สั่นสะเทือนตามมาทีหลังเรียกว่า"เสียงปลาย" ซึ่งเมื่อบรรเลง ๑ ครั้งจะมีเสียงที่ห่างกันได้มากถึง ๗–๘ เสียง คุณลักษณะของเสียงกลองหลวงผู้บรรเลงต้องบรรเลงให้ได้ ๔ คุณลักษณะได้แก่ เสียงหนัก เสียงเบา เสียงแหลมและเสียงหวาน

เป็นที่น่าสังเกตว่าไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีใด ๆ ของชาติไทย นิยมทำมาจากไม้ของท้องถิ่นนั้น เพราะฉะนั้นเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นย่อมมีคุณภาพเสียงแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นจะเข้ที่ประดิษฐ์จากไม้ขนุน ผืนระนาดเอกนิยมประดิษฐ์จากไม้ไผ่บงหรือชิงชันเป็นต้น คุณภาพเสียงของแต่ละเครื่องดนตรีขึ้นอยู่กับคุณภาพของไม้ที่นำมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีนั้น ๆ กลองหลวงก็เช่นเดียวกันคุณภาพเสียงจะไม่คงที่ เพราะฉะนั้นการแข่งขันกลองหลวงจึงตัดสินกันที่ลูกกลองที่มีความเข้มของเสียง ซึ่งจะพิจารณาเสียงใหญ่และเสียงเล็กว่ามีความหนักเบาเป็นอย่างไร นอกจากนี้เสียงลูกปลายยังพิจารณาเรื่องเสียงชัดและเสียงที่ไม่ชัดเจนด้วย

การประสมวงกลอง

กลองหลวงเป็นกลองที่มิได้ตีลำพังลูกเดียว แต่มีเครื่องดนตรีอื่นๆเข้ามาร่วมตีหรือบรรเลงประกอบทั้งนี้รวมไปถึงเครื่องกำกับจังหวะด้วย การตีกลองหลวงในปัจจุบันพบลักษณะการประสมวงอยู่ ๒ ลักษณะ

ลักษณะที่ ๑

กลองหลวง	๑ ลูก
กลองตะโล้ดโป๊ด	๑ ลูก
ฆ้องอุ้ย	๑ ใบ
ฆ้องโย่ง	๑ ใบ
สว่า	๑ คู่
แนน้อย	๑ เลา
แนหลวง	๑ เลา

ลักษณะที่ ๒

กลองหลวง	๑ ลูก
กลองตะโล้ดโป๊ด	๑ ลูก
ฆ้องอุ้ย	๑ ใบ
ฆ้องโย่ง	๑ ใบ
ฆ้องโหม่ง	๕ – ๗ ใบ
สว่า	๑ คู่
แนน้อย	๑ เลา
แนหลวง	๑ เลา

ปัจจุบันการบรรเลงรวมวงกับกลองหลวงหาดูได้ยากมาก จะเป็นการตีกลองหลวงเพื่อการแข่งขันเรื่องของคุณลักษณะและคุณภาพของเสียงกลองเสียส่วนใหญ่

กระสวนจังหวะในการตีกลอง

การตีกลองหลวงจะตีเป็นจังหวะที่สม่ำเสมอและเป็นชุดการตี เช่น ตี ๑ ชุดประกอบด้วยการตี ๕ ครั้ง หรือ ๔ ครั้ง แล้วแต่กรณีว่าจะตีเพื่อกิจกรรมใด

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม ณ จังหวัดลำพูนพบว่าการตีกลองหลวงนั้นมีกระสวนจังหวะที่ไม่มากนัก โดยจะตีซ้ำไปซ้ำมาตามกระสวนของเสียงกลอง ได้แก่

จังหวะสำหรับตีเพื่อนัดประชุม มีกระสวนเสียงกลองดังนี้

---X	---X	-X-X	XXXX

จังหวะตีเพื่อเหตุฉุกเฉิน

----	XXXX	XXXX

จังหวะตีเพื่อให้ชาวบ้านมาร่วมกิจกรรมที่วัด

XXXXX	XXXXX

กระสวนจังหวะการตีกลองแบบต่าง ๆ จะไม่มีความซับซ้อน ชาวบ้านสามารถฟังเพื่อเป็นสัญญาณได้ง่ายว่าเป็นการตีเพื่อแจ้งเหตุใด สำหรับกระสวนจังหวะของกลวงหลวงที่ตีเพื่อคนในชุมชนนั้น ๆ เป็นสัญลักษณ์การเข้ามามีส่วนร่วมหรือรับทราบเรื่องราวต่าง ๆ ร่วมกัน เพราะฉะนั้น

อาจกล่าวหรือถือได้ว่ากลองหลวงได้ทำหน้าที่ที่มีความสำคัญและเกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตในคนสังคมพื้นถิ่นล้านนาโดยแท้จริง

เมื่อทำการเปรียบเทียบกระสวนจังหวะกลองหลวงกับกลองตะโล้ดโป๊ด สำหรับพื้นที่ที่นำกลองทั้งสองชนิดมาบรรเลงร่วมกัน พบว่ากลองหลวงจะตีจังหวะห่างกว่ากลองตะโล้ดโป๊ด ดังนี้

กลองหลวง

- - - -	- - - x	- - - -	- X – X	- - - -	- X – X	- - - -	- X – X

กลองตะโล้ดโป๊ด

แบบที่ ๑

- - - X	- X – X	- - - X	- X – X	- - - X	- X – X	- - - X	- X – X

แบบที่ ๒

- - - X	- X – X	- X – X	- X – X	- - - X	- X – X	- X – X	- X – X

แบบที่ ๓

- - - X	- X – X	- - - X	- X – X	- - - X	- X – X	- X – X	- X – X

กระสวนจังหวะของฆ้องโย่งและฆ้องอุ้ย จะต่างกัน ๑ เท่าดังนี้

ฆ้องโย่ง	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
ฆ้องอุ้ย	- - - -	- - - X	- - - -	- - - X

สว่า หรือ ฉาบ จะตีขัดจังหวะ ตามแบบการบรรเลงฉาบโดยทั่วไป ดังมีกระสวนจังหวะดังนี้

- X - -	- X - -	- X - -	- X - -

บทเพลงที่แนน้อยและแนหลวงซึ่งเป็นเครื่องเป่าในวงจะทำการเป่าประกอบการตีกลองหลวงเป็นบทเพลงพื้นเมืองล้านนาได้แก่ เพลงปราสาทไหว เพลงแหย่งหลวง เป็นต้น โดยแนน้อยจะเป่าเก็บและสะบัดถี่ ๆ ส่วนแนหลวงจะเป่าทำนองห่าง ๆ ประกอบไปกับแนน้อย

จากการสัมภาษณ์ครูปี๋ สิทธิมา ศิลปินและช่างทำกลองจังหวัดลำพูนวันที่ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘ อธิบายวิธีการตีกลองหลวงสำหรับการแข่งขันว่าการบรรเลงต้องมีผู้ตีกลองจำนวน ๒ คน คนหนึ่งตีกลองด้านซ้ายมือ ส่วนอีกคนหนึ่งตีกลองด้านขวามือ สำหรับการตีเพื่อแห่มักจะตีกลองลูกเดียวและใช้ผู้ตีกลองเพียงคนเดียว เนื่องจากกลองมีขนาดใหญ่และทำการเคลื่อนย้ายลำบาก

การบรรเลงเพื่อการแข่งขัน มีขั้นตอนการบรรเลงอยู่ ๓ ขั้นตอน ได้แก่

ขั้นที่ ๑ ผู้ตีกลองจะตีที่หน้ากลอง ๔ กำ (คำว่ากำ ภาษาพื้นเมืองหมายถึงครั้ง) ขั้นตอนนี้ผู้ตีกลองจะตีที่หน้ากลอง ๔ ครั้ง โดยมีเสียงกลอง ดังนี้

/ - - - ตุ๊บ / - ตุ๊บตุ๊บตุ๊บ / หรือ

/ - - - ตุ๊ม / - ตุ๊มตุ๊มตุ๊บ /

ขั้นที่ ๒ เป็นการตีรัวโดยตีทีละ ๔ ชุดผลัดกันตี (หนึ่งชุด ใช้ผู้บรรเลง ๒ คน) และที่เข้าแข่งขันจะทำการตีรัวที่หน้ากลองหลวงพร้อมกันทุกคนเพื่อให้กรรมการฟังเสียงกลองพร้อม ๆ กันว่ากลองของวัดใดมีความดังและมีคุณภาพเสียงที่ดีที่สุด

ขั้นที่ ๓ จะมีการสลับตำแหน่งกลองเพื่อไม่ให้เกิดการได้เปรียบและเสียเปรียบ โดยใช้เวลาในการเคลื่อนย้ายกลองประมาณ ๑๐ นาที เนื่องจากตำแหน่งการตีกลองบางจุดอาจเป็นจุดอับมีช่องลม เสียงกลองจะมีการได้เปรียบเสียเปรียบกันขึ้น เมื่อสลับตำแหน่งกันแล้วจะทำการแข่งขันแบบเดิมอีกครั้งหนึ่ง ถ้าเป็นกลอง ๓ ลูกแข่งขันกันจะทำการสลับตำแหน่งการตีกลอง ๓ ครั้ง ถ้าเป็นกลอง ๔ ลูกแข่งขันกันจะทำการสลับ ๒ ครั้งโดยสลับตำแหน่งเป็นคู่ ๆ และถ้าเป็นกลอง ๒ ลูกแข่งขันกันจะทำการสลับตำแหน่งกลองแค่ด้านซ้ายกับด้านขวาเท่านั้น

จากการสัมภาษณ์ครูถวิล จาติระคุก ศิลปินกลองหลวง วัดเหมืองจี้หลวง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ได้ทำการอธิบายเวลาในการตีกลองหลวงแต่ละครั้งนั้น จะมีระยะเวลาในการตีกลองโดยประมาณการ ดังนี้

ขั้นที่ ๑ การตีลูกต้นเพื่อเป็นการลองจ่า (จ่า ในที่นี้หมายถึงที่ติดหน้ากลอง ทำจากขี้เถ้าที่ได้มาจากการเผาฟางแล้วนำมาผสมกับข้าวสุกเพื่อบดติดหน้ากลอง) จะใช้เวลาการลองจ่ากลองประมาณ ๕ – ๒๐ วินาที ความห่างของกลองประมาณ ๔๕ – ๕๐ เมตรจากคนฟัง โดยฉิ่งจะตีอยู่ด้านหน้ากับกลอง

ขั้นที่ ๒ การตีรัวนั้น จะตีรัวคนละ ๓ ครั้ง โดยตีไม่หยุดประมาณ ๒๐ วินาที

สำหรับการตีเพื่อการแข่งขันนั้น หากวัดใดแพ้ไม่ได้รับรางวัล วัดนั้น ๆ ก็มักจะนำกลองหลวงของตัวเองมาปรับปรุงแก้ไขหรือทำการพัฒนาเสียงกลองหลวงใหม่ บางทีถึงกับประดิษฐ์กลองลูกใหม่ขึ้นแทนกลองลูกเก่าที่นำไปแข่งขันแล้วพ่ายแพ้กลับมา โดยปกติการดูแลกลองหลวงของวัดต่างๆ มักจะได้รับการดูแลจากคณะกรรมการประจำวัด งบประมาณที่นำมาดูแลรักษากลองหลวงจะได้มาจากเงินบริจาคจากชาวบ้านในพื้นที่หรือหน่วยงานทางเอกชนต่าง ๆ ที่ประจำอยู่ในพื้นที่นั้น ๆ เนื่องจากกลองหลวงถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ของท้องถิ่น เป็นหน้าตา เป็นความ

ภาคภูมิใจของคนในพื้นที่นั้น ๆ เพราะฉะนั้นการบำรุง ดูแลและรักษา จึงเป็นหน้าที่ของคนในสังคมหรือชุมชนนั้นได้ร่วมแรงร่วมใจกัน

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองหลวง จัดได้ว่าเป็นวัฒนธรรมที่มีความสำคัญและเป็นนัยยะที่สำคัญประการหนึ่ง เนื่องด้วยกิจกรรมต่าง ๆ ดำเนินไปได้ด้วยการร่วมแรงร่วมใจของคนสังคมเดียวกัน แม้ได้รับความสุขในการแข่งขันแล้วมีชัยชนะหรือมีความทุกข์เมื่อพ่ายแพ้กลับมา ชุมชนนั้น ๆ ต้องทำการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ โดยจะกระทำร่วมกัน ช่วยกันดำเนินการ กลองหลวงจึงจัดได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความรักความสามัคคีให้เกิดขึ้นระหว่างคนในชุมชน ทั้งนี้มีผลทำให้มีความสุขเกิดความร่มเย็นในการดำรงชีวิตของคนในสังคมเดียวกัน

นอกจากบทบาทของกลองหลวงในเรื่องของการตีเพื่อแข่งขันกันในปัจจุบันแล้ว ในอดีตกลองหลวงยังมีบทบาทสำคัญต่อชุมชนท้องถิ่นโดยจะใช้ตีในงานแห่ครัวทานหรือตีเป็นจังหวะแทนกลองแอว ตีเป็นสัญญาณในวัดสำหรับผู้มาทำบุญที่วัดได้ฟัง ได้แก่ ตีเพื่อบอกว่าพระสงฆ์จะมีสังฆกรรม ตีเพื่อเชิญผู้มาทำบุญมาพร้อมกัน ตีบอกเหตุร้าย เช่น โจรปล้น ไฟไหม้ เป็นต้น

๔.๒ กลองชัยยะมงคล

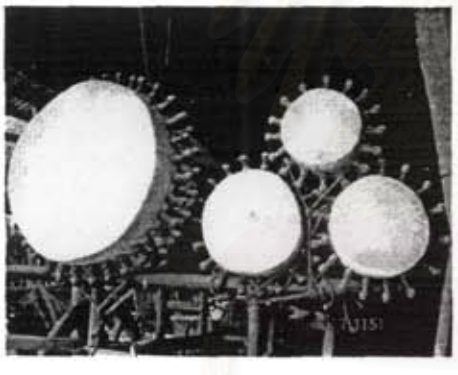
กลองชัยยะมงคล หรือที่ชาวล้านนาเรียกอีกชื่อหนึ่งว่ากลองจัยยะมงคล ครูมานพ ยาระณะ ได้เล่าประวัติความเป็นมาของชื่อกลองชัยยะมงคล ดังนี้

> *" มีนิยายธรรมมะกล่าวไว้ว่า ในทุกครั้งของวันพระจะมียักษ์ลงมากินคน ๑ คน มีอยู่ครั้งหนึ่งยักษ์กับพระอินทร์ก็มาท้าประลองพิสูจน์กันว่าใครจะเก่งกว่ากัน ยักษ์ได้บอกกับพระอินทร์ว่าในวันพระที่จะมาถึงนี้จะลงไปกินมนุษย์ผู้หญิงนางคนนี้ ถ้าหากพระอินทร์ช่วยให้ผู้หญิงคนนี้รอดพ้นไปได้จะไม่ลงมากินมนุษย์อีกเลย พระอินทร์ก็รับคำท้าเพื่อช่วยเหลือมนุษย์ ก็ลงมายังโลกมนุษย์ และได้สร้างกลองขึ้นมาลูกหนึ่งแล้วข้างในกลองเขียนคาถาชื่อวะพันตัวเอาไว้ จากนั้นพอถึงวันพระก็ได้นัดหมายพานางผู้นั้นเข้าไปหลบอยู่ข้างในกลอง ส่วนยักษ์มารตัวนั้น เมื่อถึงวันพระก็ลงมาเพื่อจะมากินนางผู้หญิงคนนั้น ปรากฏว่าตามเสาะหาเท่าไหร่ก็ไม่พบ ก็จึงยอมแพ้แก่พระอินทร์ พระอินทร์จึงตั้งชื่อว่านี่แหละ กลองชัยยะมงคล"*
>
> (วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่, เอกสารประกอบการสัมมนา, ๒๕๔๔ : ๒๖)

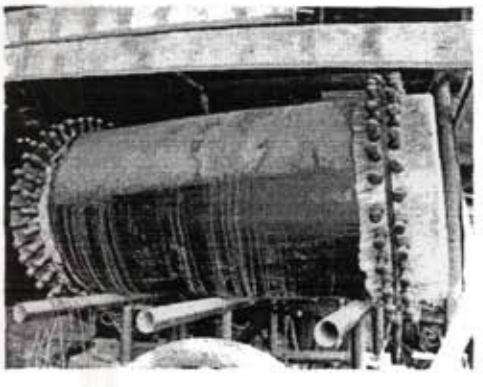
สมัยโบราณกลองชัยยะมงคลมีบทบาทในการตีเพื่อเป็นสัญญาณในการออกศึก ถือเป็นกลองประจำเมือง กลองชัยยะมงคลต่อมาได้พัฒนามาเป็นกลองปูจา ที่ปรากฏอยู่ทั่วไปในพื้นถิ่นภาคเหนือตามวัดต่าง ๆ โดยเฉพาะจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำปาง สมัยโบราณเมือง ๑ เมือง จะมีกลองชนิดนี้ประจำเมืองอยู่เพียง ๑ ชุดเท่านั้น สำหรับจังหวัดเชียงใหม่ยังปรากฏกลองดังกล่าวอยู่ที่วัดเกตุการัง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ปัจจุบันเนื่องจากไม่ใช่ยุคที่ต้องออกสงครามอย่าง

สมัยโบราณกลองชัยยะมงคลจึงหมดบทบาทไป ปัจจุบันมีการสืบทอดเพื่อทำการอนุรักษ์อยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ โดยมีคุณครูมงคล เสียงชาลีซึ่งเป็นลูกศิษย์คนสำคัญของคุณครูพันศักดิ์ ลูกชาวเหนือ (ฉายาในการชกมวย) หรือคุณครูมานพ ยาระณะ ซึ่งได้สืบทอดการตีกลองดังกล่าวไว้ให้กับเยาวชนในสถาบันได้ศึกษา นอกจากนี้คุณครูมงคล เสียงชาลียังได้ร่วมอนุรักษ์ทำการสร้างกลองและสืบทอดการตีกลองต่าง ๆ กับวัดท่าทุ่ม ตั้งอยู่บนพื้นที่หมู่ ๗ ตำบลสันพระเนตร อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ โดยถ่ายทอดให้กับเยาวชนที่อาศัยอยู่ละแวกนั้นที่มีความสนใจวัฒนธรรมด้านนี้ สอนการตีกลองชัยยะมงคล กลองสะบัดชัยโบราณ กลองสะบัดชัยวิวัฒนาการและกลองปูจา

ลักษณะของกลองชัยยะมงคล หุ่นกลองเป็นรูปถังทรงกลมใบใหญ่เรียกกันว่า "แม่กลอง" หน้ากลองมีเส้นผ่านศูนย์กลางยาวประมาณ ๔๐ – ๕๐ นิ้ว หุ่นกลองยาวประมาณ ๒ – ๓ เมตร แม่กลองจะถูกจัดวางอยู่ด้านซ้ายมือของผู้บรรเลง ส่วนกลองลูกเล็กเรียกว่า "กลองตุ๊บ" ประกอบด้วยกัน ๓ ใบ หน้ากลองมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๐ – ๑๕ นิ้ว กลองทั้ง ๔ ใบนี้จะตีขัดกันไปมา



ภาพกลองชัยยะมงคล บ้านครูมานพ ยาระณะ (ครูพัน) อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
วันที่ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘



ภาพด้านข้าง "แม่กลอง" กลองชัยยะมงคล

การประสมวงจะประกอบด้วยกลองชัยยะมงคล ฆ้องหรือโหม่งขนาดใหญ่ลดหลั่นลงไปจนขนาดเล็กจำนวน ๕ ใบ และฉาบใหญ่ ๑ คู่

ภาพครูมงคล เสียงชาลี ควบคุมวงกลองชัยยะมงคล
วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ วันที่ ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองชัยยะมงคล

เสียงหรือภาษาทางดนตรีของการตีกลองชัยยะมงคลนั้น โดยภูมิปัญญาขั้นสูงของศิลปินทางภาคเหนือจะดีเป็นเสียงของบทสวดมนต์ในพระพุทธศาสนา คุณครูมงคล เสียงชาลี อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ได้ทำการอธิบายว่า *"บรรเลงเป็นเสียงสวดมนต์ของพระพุทธศาสนามาจาก ๘๔,๐๐๐ พระธรรมขันธ์"* (มงคล เสียงชาลี, สัมภาษณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘)

โครงการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนาวัดชัยสถาน (ป่าเสร้าน้อย) ณ ตำบลสันปูเลย อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ จัดทำสื่อเอกสารเผยแพร่ความรู้เรื่องกลองชัยยะมงคล โดยวัดชัยสถาน และมีครูมงคล เสียงชาลีเป็นครูที่ทำการถ่ายทอดร่วมอนุรักษ์ศิลปะด้านนี้ร่วมกับวัดอธิบายจังหวะการตีกลองชัยยะมงคล มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

" การตีกลองชัยยะมงคล ประกอบด้วยจังหวะการตีดังนี้

๑. *จังหวะการตีปูชาธัมม์หรือจังหวะแปดหมื่นสี่พันพระธรรมขันธ์ ใช้ตีในงานบุญงานกุศลทางพระพุทธศาสนา เพื่อน้อมถวายเป็นพระพุทธบูชา เช่น งานยกช่อฟ้า งานอบรมสมโภชพระพุทธรูป เป็นต้น*

๒. *จังหวะฝนเสน่หา ใช้ตีงานประเพณีสำคัญทางพระพุทธศาสนาและในคราวที่บ้านเมืองประสบภัยแห้งแล้งจากฝนไม่ตกตามฤดูกาล เป็นการสร้างขวัญกำลังใจให้กับชาวบ้านให้มีจิตใจที่เข้มแข็งพร้อมที่จะต่อสู้กับภัยธรรมชาติ เช่นงานเทศนาธรรม*

ปลาช่อน งานแห่พระพุทธสิหิงค์ งานบูชาเสาอินทขิล เป็นต้น

๓. *จังหวะในการเป็นสัญญาณกับข้าศึกษามี ๒ จังหวะ*

๓.๑ จังหวะเพลงออกศึก ใช้ตีเมื่อไปออกศึกษาสงคราม เพื่อสร้างขวัญกำลังใจเหล่าทหารให้มีจิตใจฮึกเหิมในการต่อสู้กับข้าศึก ตลอดทั้งเป็นอาณัติสัญญาณในการรบรูปแบบต่างๆ เช่น การเคลื่อนทัพ การถอยทัพ เป็นต้น

๓.๒ จังหวะเพลงชนะศึก ใช้ตีเมื่อรบชนะศึกสงครามเพื่อเป็นอาณัติสัญญาณให้ทราบว่ามีชัยชนะในการรบกับข้าศึกและสร้างขวัญกำลังใจแก่เหล่าทหารให้มีจิตใจกล้าหาญฮึกเหิมในการต่อสู้กับข้าศึก อีกทั้งเป็นการเฉลิมฉลองชัยชนะและเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลแก่บ้านเมือง

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองชัยยะมงคล มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อและพุทธศาสนาอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ตี ๒ ลักษณะด้วยกันได้แก่ "ไม้แจ่ม" ทำจากหวายหรือไม้ไผ่เหลายาวแบบไม้เรียว เมื่อจะทำการบรรเลงผู้ตีกลองจะถือไม้แจ่มด้วยมือซ้ายตีลงไปที่หน้ากลอง สำหรับไม้อีกประเภทหนึ่งเรียกว่า "ไม้ค้อน" เป็นไม้ตีที่มีการพันหัวไม้ลักษณะกลม ผู้ตีกลองจะถือไม้ค้อนไว้ที่มือขวา

ตัวอย่างกระสวนทำนองการตีกลองชัยยะมงคลจังหวะปูชาธัมม์หรือบูชาธรรม สำหรับการบันทึกโน้ตกระสวนจังหวะการตีกลองชัยยะมงคล ผู้วิจัยกำหนดตารางโน้ตเป็นลักษณะของตาราง ๓ แถวและ ๕ แถว โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตารางช่องนี้ จะบันทึกกระสวนจังหวะที่ตีด้วยไม้แจ่ม ซึ่งผู้ตีกลองจะถือไม้ตีด้วยมือซ้าย
ตารางช่องที่ ๒ จะบันทึกกระสวนจังหวะที่ตีด้วยไม้ค้อน ซึ่งผู้ตีกลองจะถือได้ตีด้วยมือขวา
ตารางที่ ๓ จะบันทึกคำสวดมนต์ที่เป็นเสียงเดียวกันกับกระสวนจังหวะกลอง

ตารางแบบ ๓ ช่องนี้ จะใช้บันทึกกระสวนจังหวะกลองที่ตีลงบนลูกกลองลูกใหญ่เพียงลูกเดียวเท่านั้น สำหรับการตีประกอบกันทั้ง ๔ ลูก โดยเพิ่มกลองลูกเล็กที่เรียกว่า ลูกตุ๊บ อีก ๓ ลูก ผู้วิจัยได้กำหนดตารางการบันทึกกระสวนจังหวะกลองเป็น ๕ ตารางดังนี้

ตารางช่องนี้ จะบันทึกกระสวนจังหวะที่ตีด้วยไม้แจ่ม ซึ่งผู้ตีกลองจะถือไม้ตีด้วยมือซ้าย
ตารางช่องที่ ๒ จะบันทึกกระสวนจังหวะที่ตีด้วยไม้ค้อน เฉพาะที่ตีด้วยกลองใบใหญ่
ตารางที่ ๓ จะบันทึกคำสวดมนต์ซึ่งตีลงไปที่กลองลูกตุ๊บลูกบนสุด
ตารางที่ ๔ จะบันทึกคำสวดมนต์ซึ่งตีลงไปที่กลองลูกตุ๊บลูกด้านล่าง ขวามือผู้บรรเลง
ตารางที่ ๕ จะบันทึกคำสวดมนต์ซึ่งตีลงไปที่กลองลูกตุ๊บลูกด้านล่าง ซ้ายมือผู้บรรเลง

ดังมีรายละเอียดกระสวนจังหวะการตีกลองดังกล่าวต่อไปนี้

ทำนอง อะระหังสัมมา สัมพุทโธภะคะวา

ไม้แจ่ม	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
ไม้ค้อน	- X X -	- X - -	- X X -	- X X -
คำสวดมนต์	-อะระหัง	- สัม - มา	- สัมพุทโธ	ภะคะ - วา

ทำนอง อะระหังสัมมา สัมพุทธัสสะ

ไม้แจ่ม	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
ไม้ค้อน	- X X -	- X - -	- X - -	- X - -
คำสวดมนต์	-อะระหัง	- สัม - มา	- สัม - พุทธ	- ธัส - สะ

ทำนอง นะโมตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุท ธัสสะ

ไม้แจ่ม	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
ไม้ค้อน	- X - -	- X - -	XXX-	XXX-	- X - -	- X - -	- X - -
คำสวดมนต์	นะ โม	ตัส สะ	ภะคะวะโต	อะระหะโต	สัม มา	สัม พุธ	ธัส สะ

วิธีการบรรเลงกลองกระสวนจังหวะนี้จะตีเฉพาะหน้ากลองลูกใหญ่เท่านั้น โดยผู้ตีถือไม้แจ่มไว้ที่มือซ้าย ถือไม้ค้อนไว้ที่มือขวา ตีลงหน้ากลองใบใหญ่ สลับทำนองกันไป

ทำนอง พุทโธ อะระหัง ธัมโม อะระหัง สังโฆ อะระหัง

ไม้แจ่ม	- - - โธ	- - - หัง	- - - โม	- - - หัง	- - - โฆ	- - - หัง
แม่กลอง		- อะ ระ -		- อะ ระ -		- อะ ระ -
ลูกตุ๊บบน	- พุทธ - -					
ลูกตุ๊บขวา			- ธัม - -			
ลูกตุ๊บซ้าย					- สัง - -	

วิธีการตีกลองกระสวนจังหวะนี้ สำหรับมือซ้ายที่ถือไม้แจ่มจะตีลงบนหน้ากลองลูกใหญ่แห่งเดียว สำหรับมือขวาจะมีการย้ายลูกกลองตีวนทวนไปทางขวาตามไปเข็มนาฬิกา คำว่า “พุทธ” จะนำมือขวาที่ถือไม้ค้อนตีลงบนกลองลูกตุ๊บ หรือกลองลูกเล็กซึ่งอยู่ด้านบนสุด คำว่า “ธัม” จะใช้มือขวาเวียนลงมาตีกลองลูกตุ๊บด้านขวามือของผู้บรรเลงและคำว่า “สัง” จะใช้มือขวาเช่นเดียวกันตีกลองลูกตุ๊บที่อยู่ข้างล่างซ้ายมือของผู้บรรเลง

กระสวนจังหวะดังกล่าว อาจตีด้วยคำสวดมนต์คำอื่น ๆ ได้ ได้แก่

ทำนอง พุทโธ พุทธัง ธัมโม ธัมมัง สังโฆ สังฆัง

ไม้แจ่ม	- - - โธ	- - - ธัง	- - - โม	- - - มัง	- - - โฆ	- - - ฆัง
แม่กลอง		- พุท -		- ธัม -		- สัง -
ลูกตุ๊บบน	- พุทธ - -					
ลูกตุ๊บขวา			- ธัม - -			
ลูกตุ๊บซ้าย					- สัง - -	

นอกจากนี้ วิธีการตีกลองชัยยะมงคล สามารถเปลี่ยนตำแหน่งของไม้แจ่มมาตีที่หน้ากลองลูกตุ๊บหรือกลองลูกเล็กได้เช่นกัน ดังกระสวนจังหวะกลองดังต่อไปนี้

แม่กลอง	- จ - จ	- จ - จ	- - - จ	- - - จ		
แม่กลอง	- ค - ค	- ค - ค	- ค - -	- ค - -		
ลูกตุ๊บบน					- - ค -	- ค- -
ลูกตุ๊บขวา						
ลูกตุ๊บซ้าย					- - - จ	- - - จ

แม่กลอง						
แม่กลอง						
ลูกตุ๊บบน					- จ - จ	- จ - จ
ลูกตุ๊บขวา	- - ค -	- ค - -				
ลูกตุ๊บซ้าย	- - - จ	- - - จ	- - ค จ	- ค - จ	- ค - ค	- ค - ค

แม่กลอง			- - - จ	- - - จ	- - - จ	- - จ
แม่กลอง			- ค - -			
ลูกตุ๊บบน	- - ค -					
ลูกตุ๊บขวา		- ค - -				- ค - -
ลูกตุ๊บซ้าย	- - - จ	- - - จ		- ค - -	- ค - -	

กระสวนจังหวะการตีกลองชัยยะมงคลข้างต้น อักษร “ค” หมายถึงการใช้ไม้ค้อนตีลงไปบนหน้ากลอง อักษร “จ” หมายถึงการใช้ไม้แจ่มตีลงไปบนหน้ากลอง ทั้งนี้กระสวนจังหวะการตีกลองดังกล่าวไม้แจ่ม จะทำหน้าที่ในการตีเพื่อยืนจังหวะหนักให้กับมือขวาของผู้บรรเลงกลองเสมอ สำหรับไม้ค้อนจะตีขึ้นต้นนำหรือลักจังหวะไปกับไม้แจ่มตลอดการตีกลอง

นอกจากเพลงปูชาธัมม์แล้ว เวลาที่มีการออกศึกสงครามในสมัยก่อน จะมีลักษณะการตีกลองเพื่อเป็นสัญญาณในการออกรบ การตีกลองนั้นผู้ตีกลองจะต้องพละกำลังในการตีมากกว่าปกติ เนื่องจากกองทัพมีทหารเป็นจำนวนมากและสมัยก่อนไม่มีเครื่องขยายเสียงแบบปัจจุบัน กระสวนการตีจังหวะกลองมือซ้ายที่ถือไม้แจ่มจะตีรัวถี่ ๆ ไปที่หน้ากลอง ไม้ค้อนจะตีเป็นจังหวะ

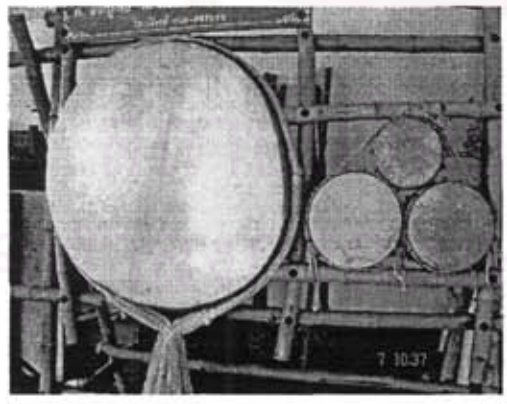
ขัดโดยให้เสียงกลองมีความสม่ำเสมอเท่าๆ กันโดยตีที่หน้ากลองลูกใหญ่เช่นเดียวกัน ทั้งไม้แจ่มและไม้ค้อนจะบรรเลงไปพร้อม ๆ กัน

วัฒนธรรมการตีกลองชัยยะมงคล เป็นศิลปะที่มีความล้ำลึก มีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ตามรายละเอียดเนื้อหาการบรรเลงกระสวนจังหวะกลองที่กล่าวมาข้างต้น กลองชัยยะมงคลจึงถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีความศักดิ์สิทธิ์ กลองบางลูกมีการเขียนคาถาอาคมลงไปที่หนังกลองด้านใน ปัจจุบันกลองชัยยะมงคลมีผู้บรรเลงและสืบทอดน้อยมาก แต่ยังปรากฏเป็นวัฒนธรรมดนตรีแขนงหนึ่งที่มีการสืบทอดกันที่จังหวัดเชียงใหม่ โดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ซึ่งได้ทำการรวบรวมศิลปินพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงเกือบทุกท่านมาถ่ายทอดศิลปะแขนงนี้ให้กับนักเรียนนักศึกษาของวิทยาลัย ทำให้วัฒนธรรมการตีกลองชนิดนี้ดังกล่าวยังคงอยู่เพื่อเยาวชนในภายหน้าได้ชื่นชมกับศิลปะที่มีความงามยิ่งของชาวพื้นถิ่นล้านนา

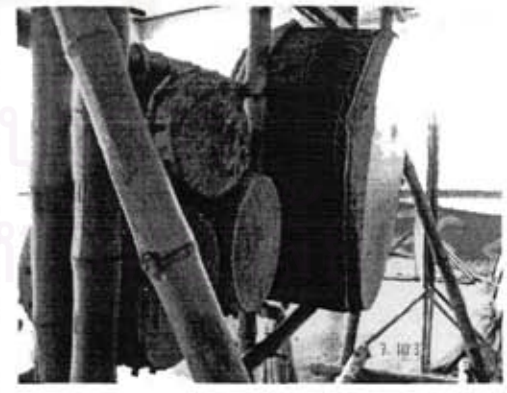
๔.๓ กลองสะบัดชัยโบราณ

กลองสะบัดชัยโบราณ เป็นกลองที่มีการพัฒนามาจากกลองชัยยะมงคล ลักษณะรูปร่างและวิธีการบรรเลงคล้ายกันกับกลองชัยยะมงคล ประกอบด้วยกลอง ๔ ลูก

กลองแม่หรือกลองลูกใหญ่จะอยู่ซ้ายมือผู้บรรเลงเช่นเดียวกับกลองชัยยะมงคล ลูกกลองหนา ๒ - ๓ คืบแล้วแต่ขนาดของไม้ กลองลูกหรือที่เรียกว่า กลองตุ๊บ จะวางเรียงซ้อนกัน ๓ ลูกอยู่ด้านขวามือของผู้บรรเลง ลูกกลองหนาประมาณหนึ่งคืบเศษ ๆ ไม้ตีกลองประกอบด้วยไม้ ๒ ข้าง ข้างหนึ่งเป็นไม้แนวเรียบทำจากไม้ไผ่เรียกว่า ไม้แจ่ม ส่วนอีกข้างหนึ่งเป็นไม้ที่มีการหุ้มหัวไม้เป็นวงกลม เรียกว่าไม้ค้อนเช่นเดียวกับกลองชัยยะมงคล



ภาพด้านหน้ากลองสะบัดชัยโบราณ
(ด้านหน้ากลอง)



ภาพด้านข้างกลองสะบัดชัยโบราณ
(ด้านข้างกลอง)

ภาพครูมานพ ยาระณะ สาธิตวิธีการตีกลองสะบัดชัยโบราณ
ณ บ้านเลขที่ ๕ เจริญเมือง ซอย ๒ ตำบลวัดเกตุ
อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ วันที่ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘

วิธีการบรรเลง

วิธีการบรรเลงกลองสะบัดชัยโบราณ จะบรรเลงอย่างเดียวกับกลองชัยยะมงคล โดยตีกลองที่มีภาษาดนตรีแบบภาษาของบทสวดมนต์ในพระพุทธศาสนา นอกจากนี้ยังนำมาตีเพื่อบอกสัญญาณต่าง ๆ วิธีการตีเพื่อบอกสัญญาณจะเป็นการตีแบบปกติและการตีแบบ "รัวกลอง" สำหรับกระสวนจังหวะที่นำมาตีเพื่อทำการบอกสัญญาณมีรายละเอียดดังตัวอย่างกระสวนจังหวะกลองดังนี้

การตีบอกเพื่อเรียกประชุม

- - -X	- - -X	- - -X	- - -X	- X -X	- X -X	- X -X	- X -X

XXXX	XXXX	XXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX

ลักษณะกระสวนจังหวะการตีกลอง จะตีกลองจากช้าไปหาเร็ว ในลักษณะที่ตีเรียวขึ้นไปเรื่อย ๆ สำหรับการบันทึกกระสวนจังหวะลงในตารางข้างบนนี้เป็นการประมาณการเพื่อแสดงให้เห็นลักษณะกระสวนจังหวะกลองที่มีการเพิ่มอัตราความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ เท่านั้น

การตีเพื่อเป็นสัญญาณการบอกเหตุ

XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX

XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX

ลักษณะกระสวนจังหวะกลองที่ตีเพื่อเป็นสัญญาณการบอกเหตุจะตีกลองลักษณะ "การรัวกลอง" ใช้กระสวนจังหวะที่เร็วมาก เมื่อชาวบ้านได้ยินเสียงกลองดังกล่าวจะได้เตรียมตัวและรีบเร่งในการป้องกันเหตุร้ายต่างๆ ได้ทันเวลา

สำหรับกระสวนจังหวะกลองสะบัดชัยโบราณเวลาออกศึก จะมีขั้นตอนการตีกลองเพื่อเป็นสัญญาณ ดังนี้

ขั้นที่ ๑ จะตีเสียง "ตุ้ม" ลงที่หน้ากลองด้วยมือขวา ๑ ครั้ง หลังจากนั้นจะตีที่ตำแหน่งเดิมโดยกำหนดน้ำหนักเสียงจากเสียงเบาไปหาเสียงหนักและจากจังหวะที่ช้าไปหาเร็วพร้อม ๆ กัน โดยบรรเลงอย่างนี้ ๓ ครั้ง

ขั้นที่ ๒ ผู้ตีกลองจะใช้ไม้เรียวที่ถือไว้ที่มือซ้ายตีตั้งจังหวะพร้อมเครื่องกำกับจังหวะอื่นๆ จำนวน ๔ ครั้ง

ขั้นที่ ๓ มือขวาจะเริ่มซอยจังหวะเข้ามาตีแทรกระหว่างจังหวะหนักที่ตีด้วยมือซ้ายโดยมือขวาจะตีวนไปที่กลองลูกต่างๆ ทั้ง ๔ ลูก

และเมื่อเริ่มเข้าจังหวะกับไม้แจ่มที่ผู้ตีกลองถือด้วยมือซ้ายและตีเฉพาะหน้ากลองลูก-ใหญ่ มือขวาของผู้บรรเลงจะซอยจังหวะการตีกลองให้มีความถี่มากขึ้น ดังกระสวนจังหวะกลองดังนี้

ไม้แจ่ม มือซ้าย	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
ไม้ค้อน มือขวา	- X X X	- X - -	- X X X	- X - -

สำหรับการบรรเลงที่มือขวา ผู้ตีกลองจะเปลี่ยนลูกกลองไปตามลูกตุ๊บลูกต่างๆ มือซ้ายที่ตีด้วยไม้แจ่มสามารถเปลี่ยนลูกกลองจากลูกใหญ่มาตียืนจังหวะที่หน้ากลองลูกตุ๊บ ซึ่งเป็นกลองลูกเล็กได้ด้วยเช่นกันในกระสวนจังหวะกลองอย่างเดียวกัน

และเมื่อมีชัยชนะศึกสงครามผู้ตีกลองจะตีจังหวะกลองที่มีลีลาช้า นุ่มนวล เทียบความเร็วประมาณได้กับการบรรเลงบทเพลงไทยอัตราสองชั้น ดังมีกระสวนและภาษากลองดังต่อไปนี้

- - - ต๊ะ	- - - ยม	- - - ต้า	- - - ยม	-ติ้ง- ติ้ง	- - ติ้งติ้ง	ติ้งติ้ง-ติ้ง	- - -ติ้ง	- - - ติ้ง
- - ติ้งติ้ง	ติ้งติ้ง-ติ้ง	- - ติ้งติ้ง	ติ้งติ้ง-ติ้ง	-เติ้ง- เติ้ง	-เติ้ง- เติ้ง	- - - เติ้ง	-เติ้ง-เติ้ง	

กระสวนจังหวะกลองดังกล่าวจะเห็นได้ว่าเครื่องกำกับจังหวะบรรเลงนำมาก่อน ๔ ห้องโน้ต หลังจากนั้นเสียงกลองจะเข้ามาร่วมบรรเลงในห้องที่ ๕ และเริ่มตีกระสวนจังหวะกลองที่ละเอียดมากขึ้น โดยตีไปพร้อมกับเครื่องกำกับจังหวะ

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองสะบัดชัยโบราณพบว่า จะมีจังหวะกระสวนจังหวะที่ไม่มีความซับซ้อนนัก การตีกลองจะเน้นเรื่องเสียงกลองเพื่อเป็นสัญญาณต่างๆ ระหว่างวัดกับคนที่อาศัยอยู่ในชุมชนนั้น และตีเพื่อการออกศึกสงคราม และตีเพื่อการบูชาพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นเรื่องที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงด้านจิตใจของคนในสังคม

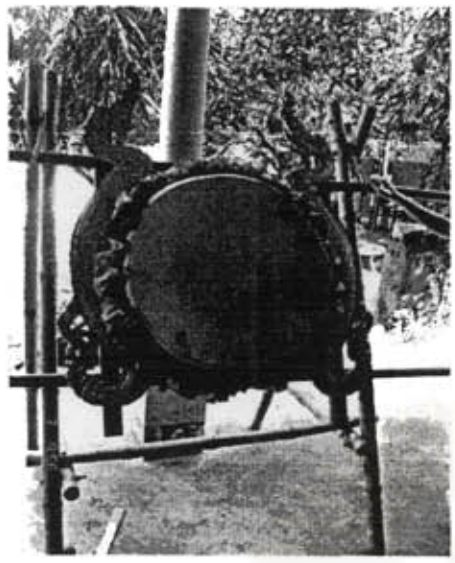
โอกาสที่ใช้ในการแสดง

กลองสะบัดชัยแบบโบราณมีบทบาทสำคัญกับงานราชการ เนื่องจากเป็นกลองที่ใช้ตีเพื่อเอาฤกษ์เอาชัยในการไปออกศึกสงคราม เสียงของกลองสร้างความฮึกเหิมให้กับเหล่าทหารที่ต้องไปออกศึกเช่นเดียวกับกลองชัยยะมงคลปัจจุบันเมื่อไม่มีการออกศึกสงครามอย่างสมัยก่อนแล้ว กลองสะบัดชัยโบราณจึงถูกลดบทบาทลงโดยเหตุผลดังกล่าว แต่กลองสะบัดชัยโบราณยังปรากฏอยู่ในพื้นที่ล้านนาโดยทำหน้าที่ตีเพื่อเป็นสัญญาณและบอกเหตุให้กับชาวบ้านในพื้นที่

ต่อมาครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ ได้ทำการพัฒนากลองสะบัดชัยโบราณไปสู่การตีเพื่อความบันเทิง ความสวยงาม ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง โดยเราเรียกกลองที่พัฒนาขึ้นนี้ว่ากลองสะบัดชัยวิวัฒนาการ ดังจะได้กล่าวในหัวข้อต่อไป

๔.๔ กลองสะบัดชัยวิวัฒนาการ

กลองสะบัดชัยชนิดนี้ เป็นกลองที่ใช้ผู้ตีคนเดียวเนื่องจากเป็นการตีที่กลองใบใหญ่เพียงใบเดียวเท่านั้น วิธีการตีกลองและลีลาความแตกต่างไปจากกลองสะบัดชัยโบราณและกลองชัยยะมงคลที่ประกอบด้วยกลอง ๔ ลูกใช้ผู้ตี ๒ คนตีประกอบกัน สำหรับกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการนิยมตีประกอบการแสดงและแสดงเป็นชุด ๆ เฉพาะกิจ ครูบุญส่ง สิริฤทธิจันทร ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดลำปางอธิบายว่า *"กลองสะบัดชัย เป็นกลองตีเพื่อความบันเทิง ครูคำ กาไวย์ เป็นคนแรกที่จำลองเฉพาะแม่กลองถอดลูกตุ๊บออก ตกแต่งให้สวยงาม ประยุกต์โดยการเอาเท้า ศอก เข่า มาประกอบการตี สมัยก่อนมีลีลาน้อยหน่อยเท่านั้น"* (บุญส่ง สิริฤทธิจันทร, สัมภาษณ์ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘)



ภาพกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการหรือกลองรุงรัง

ภาพครูคำ กาไวย์ (ศิลปินแห่งชาติ)
ตีกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการ

สำหรับชื่อที่เรียกกันว่า "กลองสะบัดชัยรุงรัง" เป็นการสื่อความหมายจากการที่ใช้อวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายจำนวนมากทำการบรรเลงกลองดังกล่าวได้แก่ ศอก เข่า ศีรษะ มือ เท้า ดูแล้วรุงรังไปหมด จึงเป็นที่มาของชื่อกลองที่นิยมเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า กลองรุงรัง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการตีกลองสะบัดชัยแบบวิวัฒนาการนี้ ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ศิลปินดีเด่นจังหวัดแพร่ อธิบายว่า

> *" วงกลองสะบัดชัย ก็จะมีกลองสะบัดชัย โหม่ง ๓ ลูก ฉาบ ๑ คู่ สำหรับกลองก็มีคนแบก ๒ คน จังหวัดแพร่จะมีเล่นกันแต่ในโรงเรียน โรงเรียนพิริยาลัย และโรงเรียนเมธัง ส่วนใหญ่ก็ไปเล่นงานเปิดป้าย ต้อนรับแขกผู้ใหญ่ งานบุญ งานมงคลต่าง ๆ "*
>
> (อรุณ ทิพยวงศ์, ศิลปินดีเด่นจังหวัดแพร่, สัมภาษณ์ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงใหม่ อธิบาย ดังนี้

> *" การตีกลองสะบัดชัยในปัจจุบัน ใช้กลองใหญ่ขนาดพอหามได้ ๑ ใบ ฉาบขนาดกลางและน้องตั้งแต่ ๒ – ๕ ใบ ลีลาในการตีที่มีการใส่ชั้นเชิงในการต่อสู้และสามารถใช้อวัยวะที่เป็นอาวุธ เช่น ศอก เข่า เท้า หมัด ตีประกอบด้วย"*
>
> (คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๗๑)

กลองสะบัดชัยวิวัฒนาการนี้มีความแพร่หลายมากในปัจจุบัน มีผู้นิยมว่าจ้างเพื่อไปแสดงประกอบงานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ใดของประเทศไทย ถือได้ว่าเป็นศิลปะทางดนตรีที่มีความแพร่หลายมากอีกชิ้นหนึ่ง

วัฒนธรรมการบรรเลง

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการนี้เปลี่ยนไปจากวิธีการตีกลองสะบัดชัยแบบโบราณ เนื่องจากปัจจุบันมีการเน้นความสนุกสนานความเร้าใจ การตีกลองโดยใช้ไม้กลองแบบโบราณตีลงไปที่หน้ากลองเพียงอย่างเดียวจึงค่อยเลือนหายไปเปลี่ยนมาใช้ร่างกาย เช่น ศีรษะ เข่า ศอก โดยใช้ตีประกอบลีลาการร่ายรำ การหมุนตัวรูปแบบต่างๆ สร้างความตระการตาให้กับผู้ชมในปัจจุบันมากยิ่งขึ้น แต่ทั้งนี้การใช้เท้าเตะกลองนั้น นักดนตรีที่เป็นนักอนุรักษ์หลายท่านก็จะไม่เห็นด้วยเนื่องจากภายในของหุ่นกลองหรือที่หนังกลองด้านในมักมีการลงอาคมหรือมีการเขียนคาถาไว้ที่หุ่นของกลอง นักดนตรีแต่โบราณจะนับถือเรื่องของความศักดิ์สิทธิ์สำหรับกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการที่นิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายนี้เน้นเพียงความบันเทิงเท่านั้น

ครูมงคล เสียงชาลี อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่อธิบายวิธีการตีกลองสะบัดชัยแบบวิวัฒนาการว่า สามารถตีที่ขอบกลองและตีที่หน้ากลองโดยใช้ไม้ค้อนหรือไม้ที่มีการพันผ้าที่หัวไม้เป็นวงกลมตีลงที่หน้ากลองได้ มีกระสวนจังหวะกลองดังนี้

ขอบกลองซ้าย	- X - -			
ขอบกลองขวา	- - - X			
ตีหน้ากลองมือซ้าย		- X - -		
ตีหน้ากลองมือขวา		- - - X	- - - X (มือขวาตีลง)	- - - X (มือขวาตีขึ้น)

สำหรับภาษาการตีกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการจังหวัดเชียงใหม่ จากการสัมภาษณ์ครูมงคล เสียงชาลี มีกระสวนจังหวะกลองดังนี้

- - ติ่ง ตึง	- งะติ่งตึง	- งะติ่งตึง	- ตึง - ตึง	- - ติ่ง ตึง	- งะติ่งตึง	- งะติ่งตึง	- ตึง - ตึง
- - ติ่ง ตึง	- งะติ่งตึง	- งะติ่งตึง	- ตึง - ตึง	- - ติ่ง ตึง	- งะติ่งตึง	- งะติ่งตึง	- ตึง - ตึง
- ติ้งติ่งติ้ง	- ติ้ง - ติ้ง	- ติ้งติ่งติ้ง	- ติ้ง - ติ้ง	- ติ้งติ่งติ้ง	- ติ้ง - ติ้ง	- ติ้งติ่งติ้ง	- ติ้ง - ติ้ง

สำหรับจังหวะออกรบนั้น ศิลปินกลองสะบัดชัยถือว่าเป็นไม้กลองที่เป็นจังหวะพื้นฐานโดยมีกระสวนจังหวะทำนองกลองดังต่อไปนี้

- - - -	- - ติ่ง ตึง	- - - -	- - ติ่ง ตึง	- - - -	- - ติ่ง ตึง	-ติ่ง - ตึง	- - - ตึง

ครูอ้วน ขันทะวงศ์ ศิลปินจังหวัดพะเยาอธิบายวิธีการตีและสำนวนกลองสะบัดชัย ว่า

" กลองสะบัดชัยก็มี ๑ ลูกโหม่ง ๖ ใบข้างละ ๓ ใบ ฉาบใหญ่ ๓ คู่ คนแบกกลองอีก ๒ คน กลองก็จะตีวนไปวนมาเรื่อย ๆ"

(อ้วน ขันทะวงศ์, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๖)

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์อธิบายวิธีการตีกลองสะบัดชัย

" เวลาตีกลองสะบัดชัย สามารถใช้อวัยวะเช่น ศอก เข่า มือหรือศีรษะได้ โดยออกท่าลวดลายโลดโผน สนุกสนานและตีเป็นทำนองจังหวะต่าง ๆ เร้าใจ"

(รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์. ๒๕๓๘ : หน้า ๓๗)

จากการสัมภาษณ์ครูอ้วน ขันทะวงศ์ สำหรับจังหวัดพะเยามีการใช้กลองสะบัดชัยเพียง ๑ ใบเท่านั้นแสดงว่าเป็นลักษณะการตีกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการหรือกลองรุงรังนั่นเอง เพราะถ้าเป็นกลองสะบัดชัยโบราณแล้วต้องมีกลองลูกตุ๊บประกอบอยู่ข้าง ๆ อีก ๓ ใบ ด้วย และไม่ต้องมีคนหามกลองอย่างกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการ

การตีกลองสะบัดชัยของจังหวัดพะเยา มีภาษาทางดนตรี ดังนี้

- - - ตุ้ม	- - - ม้ง	- ตุ้ม - ตุ้ม	- ตุ้ม - ม้ง	- ตุ้ม - ตุ้ม	- ตุ้ม - ม้ง	- ตุ้ม - ตุ้ม	- ตุ้ม - ม้ง

จากการสัมภาษณ์ครูมานิตย์ สุวรรณทา ศิลปินกลองสะบัดชัยจังหวัดเชียงรายได้อธิบายเครื่องดนตรีที่ประกอบการตีกลองและวิธีการตีกลองสะบัดชัย ดังนี้

"วงดนตรีก็มีกลอง ๑ ใบ หรือมากกว่านี้ก็ได้ ฉาบ โหม่ง จะมีจำนวนเท่าไรไม่จำกัด คนแบกกลองอีก ๒ คน ถ้ามีคนมาเล่นกันเยอะ ลูกเล่นก็จะเพิ่มมากขึ้น"

(มานิตย์ สุวรรณทา, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

นอกจากภาษาทางดนตรีที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ภาษาการตีกลองสะบัดชัยยังมีการนับกระสวนจังหวะเป็นตัวเลข และตีหน้ากลองด้วยมือซ้ายมือขวาสลับกันไปมา ดังนี้

นับ ๑	นับ ๒	นับ ๓	นับ ๔
ซ้าย	ขวา	ซ้าย	ขวา

นอกจากการตีสลับกันด้วยมือซ้ายและมือขวาแล้วยังมีลักษณะการตีที่เรียกว่า "บัวบาน" เป็นการหมุนแขน " ลงและขึ้นตอนท้าย ดังแผนผังดังนี้

๑	๒	๓	๔	๑	๒	๓	๔	๑	๒	๓	๔	๕	๖
ซ้าย	ขวา	ซ้าย	ขวา	ซ้าย	ขวา	ซ้าย	ขวา	ซ้าย	ขวา	ซ้าย	ขวา	ขึ้น	ลง

สำหรับสองห้องสุดท้ายนั้นใช้มือขวาตีขึ้นไปทางด้านบนและตีลงมาจบทางด้านล่างด้วยมือขวาทั้งสองห้องโน้ต ลักษณะของมือและลีลาการตีกลองแบบบัวบานจะมีลักษณะการโค้งมือไปมาในช่วงต้นไปจนท้ายกระสวนจังหวะ และทำการรวบจบด้วยการตีขึ้นลงหรือลงขึ้นเสมือนเป็นการสรุปของกระสวนจังหวะ ๑ ชุด

เป็นที่น่าสังเกตว่าจังหวัดเชียงใหม่ ลักษณะการตีท้ายวรรคลักษณะที่เรียกว่า "บัวบาน" จะจบด้วยวิธีการตี "ลงแล้วขึ้น" สำหรับจังหวัดเชียงรายจะจบด้วยวิธีการตี "ขึ้นแล้วลง" เหตุแห่งความแตกต่างซึ่งกันและกันนี้มีเหตุผลเนื่องมาจากวิธีการตีกลองสะบัดชัยไม่ว่าจะเป็นจังหวัดใดสามารถบรรเลงไปได้ตามความถนัดของนักดนตรีหรือผู้ตีกลอง ไม่มีข้อจำกัดห้ามตายตัวเช่นเดียวกับศิลปะพื้นบ้านชนิดอื่น ๆ ที่เกิดขึ้น มีการสืบทอดและเล่นกันเฉพาะคนในหมู่บ้านหรือท้องถิ่น ก็จะเป็นไปตามความรู้สึกนึกคิด และความถนัดของแต่ละบุคคลแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ

นอกจากการตีลักษณะที่เรียกว่าบัวบานแล้ว ผู้ตีกลองสามารถใช้เข่า ศอก เรียกวิธีการบรรเลงนี้ว่า "ลีลาและลูกไม้" หรือ "ลวดลาย" เป็นลักษณะการเล่นลูกเล่นด้วยลีลาต่าง ๆ

การตีกลองสะบัดชัย บางลีลามีการนำไม้ตีกลองไปเคาะที่หน้ากลอง โดยมีภาษาทางดนตรีดังนี้

- - - ก๊อก	- - - แก๊ก	- - - ติ้ง	- - - มง
ซ้าย	ขวา	ขึ้น	ลง

วิธีการตีกลองห้องที่ ๑ และห้องที่ ๒ ผู้ตีกลองสามารถนำไม้ตีกลองไปเคาะที่ขอบกลอง สำหรับห้องที่ ๓ จะมีการตีฉาบเพิ่มเข้ามา ๑ ห้อง ส่วนห้องที่ ๔ จะเป็นการเพิ่มเสียงโหม่งเข้ามา ๑ ห้อง (ฉาบหยุด ตีเฉพาะห้องที่ ๓ เท่านั้น) และห้องที่ ๓ – ๔ จะตีลักษณะ "บัวบาน" ได้แก่นำวิธีการตีกลองแบบ "ขึ้น – ลง" มาประกอบตอนท้ายของกระสวนจังหวะ

วิธีการตีกลองสะบัดชัยชนิดนี้ ผู้วิจัยจะแสดงขั้นตอนสำหรับการบรรเลง ๑ ครั้ง จำนวน ๓ ขั้นตอน สำหรับขั้นตอนต่างๆ นี้ เป็นเพียงการแบ่งโครงสร้างคร่าวๆ เพื่อแสดงให้เห็นเป็นภาพรวม เท่านั้น การแสดงจริงจะมีหลายขั้นตอนหรือมีลีลาอย่างไรขึ้นอยู่กับผู้ที่ตีกลองและการนัดหมายการฝึกซ้อมภายในวง ทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับระยะเวลาในการแสดงแต่ละครั้งด้วย ดังมีรายละเอียดดังนี้

ขั้นที่ ๑ จะบรรเลงด้วยมือซ้ายและมือขวา ซึ่งมือซ้ายทำหน้าที่ขึนเสียง ๑ มือและมือขวาตีซอยละเอียดขึ้น ๑ มือ ดังกระสวนของเสียงกลองมีดังนี้

มือซ้าย	---X	---X	---X	---X	---X	---X	---X	---X
มือขวา	- - - -	---X	---X	---X	- - - -	---X	---X	---X

มือซ้าย	---X	---X	---X	---X	---X	---X	---X	---X
มือขวา	- - - -	---X	-X-X	-X-X	- - - -	---X	-X-X	-X-X

มือซ้าย	----	---X	---X	---X	----	---X	---X	---X
มือขวา	----	---X	XXXX	XXXX	----	---X	XXXX	XXXX

ขั้นที่ ๒ เมื่อนักดนตรีต้องการใช้อวัยวะในร่างกายได้แก่ แขน ศอก เข่า หรือศีรษะหรืออวัยวะในร่างกายส่วนใดที่มีความถนัดนำมาตีกลองเพื่อแสดงลีลาความสามารถ การใช้อวัยวะดังกล่าวจะตีส่วนที่เป็นจังหวะหนัก ส่วนจังหวะยกจะเป็นการตีกลองด้วยมือที่ถือไม้กลองตีไปที่หน้ากลอง ดังกระสวนกลองต่อไปนี้

- - -ตึ้ง	- - - X	- - -ตึ้ง	- - - X

ส่วนที่แทนด้วยสัญลักษณ์ได้แก่ห้องที่ ๒ และห้องที่ ๔ จะเป็นการใช้อวัยวะกระทบที่กลองเป็นจังหวะหนักโดยจะใช้อวัยวะในร่างกายส่วนใดกระทบกับกลองก่อนหรือหลังนั้นขึ้นอยู่

กับความถนัดและความสวยงามของการแสดง สำหรับจังหวะยกได้แก่ห้องที่ ๑ และห้องที่ ๓ เป็นการตีด้วยไม้กลองตามปกติ

ขั้นที่ ๓ เป็นการลงจบมีกระสวนทำนองของกลองดังนี้

มือซ้าย	---X		---X		---X		-X	
มือขวา		---X		---X		-X--	---X	---X

มือซ้าย	---X	---X	---X	---X	---X	-X--	-X-X	---X
มือขวา	---X	---X	---X	---X	---X	-X--	-X-X	---X

จากกระสวนจังหวะกลองข้างต้นพบว่านักดนตรีสามารถตีกลองลงจบได้ จำนวน ๒ เที่ยว โดยเที่ยวแรกเป็นการบรรเลงด้วยการตีสลับมือซ้ายมือขวาไปตามกระสวนของจังหวะกลอง แต่พอเป็นเที่ยวที่ ๒ ผู้บรรเลงกลองจะตีพร้อมกันทั้งสองมือในจังหวะเดิมเพื่อเป็นการเพิ่มเสียงและเป็นการย้ำว่าจะเป็นกระสวนจังหวะสุดท้าย ทั้งนี้เพื่อการลงจบที่พร้อมเพรียงกันทั้งวงนั่นเอง

นอกจากนี้ยังมีวิธีการแสดงรูปแบบอื่นๆ เช่น คนตีกลองจะนอนลงกับพื้นตีกลอง โดยคนหามกลองทั้งสองคนจะต้องคว่ำกลองลงมาและยกกลองให้สูงกว่าคนตีซึ่งนอนอยู่ด้านล่างประมาณ ๑ ศอกเศษ เพื่อให้ผู้ที่ตีกลองสามารถตีไปที่หน้ากลองได้ถนัดขึ้น นอกจากการนอนตีแล้วคนตีกลองสามารถไต่ขึ้นเหยียบบนคานแล้วไต่ไปไต่มา ระหว่างนั้นก็ตีกลองเพื่อแสดงความสามารถไปด้วย ขึ้นอยู่กับความสามารถและความถนัดของผู้บรรเลงกลอง การแสดงท่าทางในการตีต่างๆ สามารถยืดหยุ่นได้

การตีกลองสะบัดชัยของจังหวัดเชียงรายนิยมตีเพื่อประกอบการฟ้อนตบมะผาบ ลักษณะการฟ้อนจะมีผู้ชายสองคน แสดงลีลาการต่อสู้กันด้วยการย่อตัวบ้าง กระโดดไปมาบ้าง พร้อมกับตบอวัยวะตามร่างกายตัวเองมีเสียงดัง “เพี๊ยะ” บางช่วงผู้แสดงสองคนมีการต่อสู้กันโดยนำร่างกายของทั้งสองคนมาชนกัน หรือทำการกระแทกกันอย่างมีลีลา ครูมานิตย์ สุวรรณทา ได้ถ่ายทอดการฟ้อนตบมะผาบเพื่อแสดงประกอบการตีกลองสะบัดชัยให้กับลูกชายวัย ๑๓ ขวบ ได้แก่เด็กชายอดินันท์ สุวรณทา คู่ฟ้อนเป็นทหารกองพันทหารราบที่ ๓ กรมทหารราบที่ ๑๗ ในพระองค์สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ได้แก่สิบตรีกฤษดา ใสสม อายุ ๑๙ ปีโดยสิบตรีกฤษดา ใสสม ฝึกการฟ้อนตบมะผาบมาจากผู้เฒ่าที่อำเภอพาน จังหวัดเชียงราย

โอกาสที่ใช้บรรเลง

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการหรือกลองสะบัดชัยรุงรังนี้ หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงใหม่อธิบายโอกาสที่ใช้บรรเลงกลองสะบัดชัยว่า *"โอกาสที่ตีส่วนใหญ่จะตีในขบวนแห่"* (คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๗๑)

โอกาสที่ใช้แสดงกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการของจังหวัดเชียงราย จากการสัมภาษณ์ครูมานิตย์ สุวรรณทา พบว่าจะแสดงตามงานรื่นเริง งานฉลองของหน่วยราชการ พิธีเปิด ทั้งนี้นิยมตีเฉพาะงานมงคลเท่านั้น

ปัจจุบันการแสดงการตีกลองสะบัดชัยนิดนี้มีความนิยมและแพร่หลายไปทุกพื้นที่ของประเทศไทย แม้ในภาคกลางหากมีงานที่เป็นงานรื่นเริง พิธีเปิด งานฉลอง หรืองานเลี้ยงต้อนรับชาวต่างประเทศที่ต้องการความตระการตา สวยงาม ครึกครื้น ก็มักจะมีการแสดงกลองสะบัดชัยชนิดนี้ โดยเป็นการตีในระยะสั้น ๆ หรือแสดงในลักษณะเป็นการแสดง ๑ ชุดนำมาประกอบงานสร้างความเร้าใจให้กับผู้ชมและผู้ฟังเป็นอย่างยิ่ง

๔.๕ กลองปูจา

กลองปูจาหรือกลองปู่จา เป็นกลองที่มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวล้านนาอีกประเภทหนึ่ง เป็นกลองขนาดใหญ่ตั้งอยู่ตามวัดวาอารามทั่วไป กลองปูจาของจังหวัดเชียงใหม่ปรากฏที่วัดป่าปล้องเป็นของชาวไทยเขิน กลองชนิดนี้ถือว่าเป็นกลองที่มีความผูกพันกับพระพุทธศาสนาอย่างใกล้ชิดเช่นเดียวกับกลองหลวง กลองชัยยะมงคลและกลองสะบัดชัยโบราณ สำหรับกลองปู่จาจะใช้ตีโอกาสงานบุญโดยจะตีวันสำคัญทางพุทธศาสนาเช่น วันพระ วันโกน ทั้งข้างขึ้นและข้างแรม ๗ – ๘ ค่ำ และ ๑๔ – ๑๕ ค่ำ หรือจะตีเมื่อพระเทศนาธรรมจบและจะตีเวลาประมาณสองทุ่มโดยตีพร้อม ๆ กันทุกวัด การตีเพื่อบอกสัญญาณบอกว่าวันรุ่งขึ้นจะเป็นวันพระ วิธีการตีกลองจะตีในลักษณะที่เรียกว่า "รัวกลอง"

ในอดีตหากวัดใดไม่ตีกลองปูจาคนโบราณมีความเชื่อกันว่ายักษ์จะมากินคน คล้ายกับประวัติความเป็นมาของกลองชัยยะมงคล นอกจากนี้งานประเพณีต่าง ๆ ของชาวพื้นถิ่นภาคเหนือก็จะมีการนำกลองปูจามาตีเพื่อเป็นสัญญาณบอกข่าวสาร ภาษาทางดนตรีหรือบทเพลงสำหรับกลองปูจานั้นเรียกกันว่าเพลงปูจาธรรมหรือบูชาธรรมเช่นเดียวกับกลองชัยยะมงคล กลองสะบัดชัยโบราณนั่นเอง นอกจากบทบาทที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนาในวัดแล้ว กลองปูจายังนิยมนำมาตีเพื่อการแข่งขันกันด้วย

ลักษณะของกลองปูจาจะเป็นกลองใบใหญ่เรียกว่า "แม่กลอง" หุ่นกลองเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๓๐ นิ้วเศษ ยาวประมาณ ๒ เมตร กลองใบเล็กเรียกว่า "ลูกตุ๊บ" ประกอบด้วยกลอง ๓ ใบ หุ่นกลองเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๑ – ๑๕ นิ้ว เรียงซ้อนกันอยู่ด้านบน ๑ ลูก

ด้านล่าง ๒ ลูก จะตีสลับกันไปมาระหว่างกลอง ๔ ใบ หุ่นกลองทำจากไม้ตะเคียน ไม้ประดู่ หรือไม้ขนุน ซึ่งเป็นต้นไม้ขนาดใหญ่ สมัยโบราณการตีกลองปูจาจะตีโดยไม่มีเครื่องกำกับจังหวะ ปัจจุบันมีการเพิ่มเครื่องกำกับจังหวะเข้ามาประกอบได้แก่ ฆ้องหรือโหม่งขนาดใหญ่ ๑ – ๒ ใบ บางวัดอาจใช้ฆ้องหรือโหม่งจำนวนมากถึง ๘ ใบได้ นอกจากนี้ยังมี "สว่า" หรือ ฉาบ เข้าประกอบด้วย

ครูแสน ฟูคำ ศิลปินอาวุโสจังหวัดลำปาง โดยการสัมภาษณ์วันที่ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘ อธิบายจังหวะกลองปูจา ประกอบด้วยกัน ๓ จังหวะ ดังนี้

- จังหวะสุดธัมม์ เป็นจังหวะที่มีชื่อเรียกได้หลายชื่อด้วยกันตามแต่ท้องถิ่น เช่น จังหวะสะบัดชัย จังหวะลงธรรม จังหวะเลิกวัด จังหวัดลำปาง มักจะเรียก จังหวะสะบัดชัย จังหวะนี้ใช้คนบรรเลง ๒ คน
- จังหวะพุทธบูชา ใช้คนบรรเลง๑ คน
- จังหวะพุทธคุณนัง ธรรมคุณนัง สังฆะคุณนัง ใช้คนบรรเลง ๒ คน

ครูมงคล เสียงชาลี อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ อธิบายเสียงกลองว่า *"เสียงกลอง มี ตุ๊บ เท่ง มีการตีเป็นบทสวดมนต์ บทอิติปิโส"* (มงคล เสียงชาลี, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘) การตีกลองปูจานิยมตีด้วยจังหวะเพลง ๔ เพลง ดังนี้

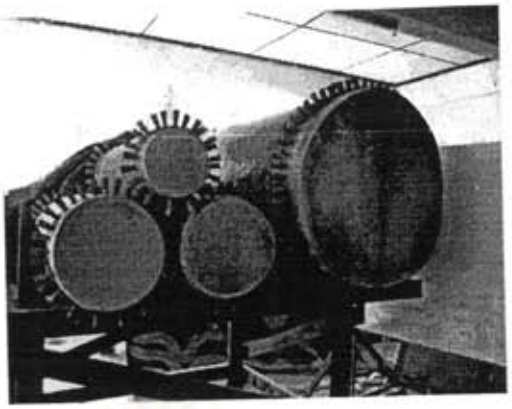
๑. เพลงล่องน่าน บทบาทหน้าที่ของเพลงนี้เพื่อเป็นสัญญาณในการเชิญชวนชุมชนมาร่วมกันทำบุญ

๒. เพลงเสือขบตุ๊ เสือเปรียบเสมือนความชั่วร้าย ตุ๊เปรียบเสมือนพระสงฆ์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นสิริมงคล เมื่อพระสงฆ์เดินทางไปเพื่อเผยแพร่พระพุทธศาสนาจะพบสัตว์ป่าต่าง ๆ เข้ามาทำร้าย เพลงเสือขบตุ๊นี้จึงเป็นการตีกลองเพื่อเตือนใจพุทธศาสนิกชนให้บำรุงดูแลพระพุทธศาสนาไม่ให้มารร้ายมาทำลายได้

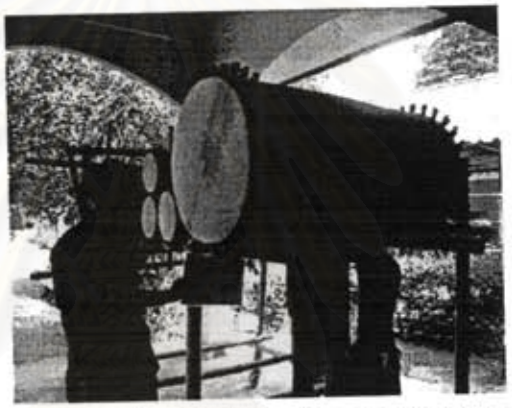
๓. เพลงสาวหลับเตียะ ประเพณีล้านนาจะมีประเพณีแอ่วสาว คือชายหนุ่มไปจีบหญิงสาวในตอนกลางคืน การตีกลองปูจาเพื่อบอกให้หญิงที่ตนรักนั้นนอนหลับ เพื่อตอนเช้าจะไปทำบุญตักบาตรด้วยกัน

๔. การตีสุดธัมม์ เป็นการตีเมื่อพระสงฆ์เทศนาธรรมจบเหมือนเพลงพระจบของภาคกลางนั่นเอง

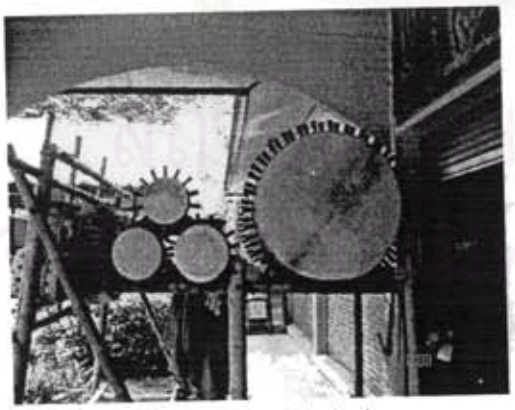
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



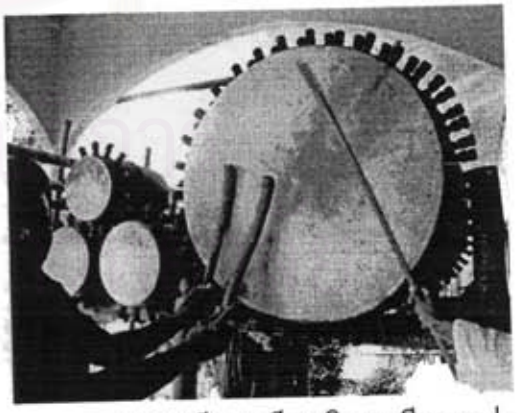
ภาพกลองปูจา วัดชัยสถาน (ป่าเสร้าน้อย)
ตำบลสันปูเลย อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่



ภาพกลองปูจา วัดท่าทุ่ม ตำบลสันพระเนตร
อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

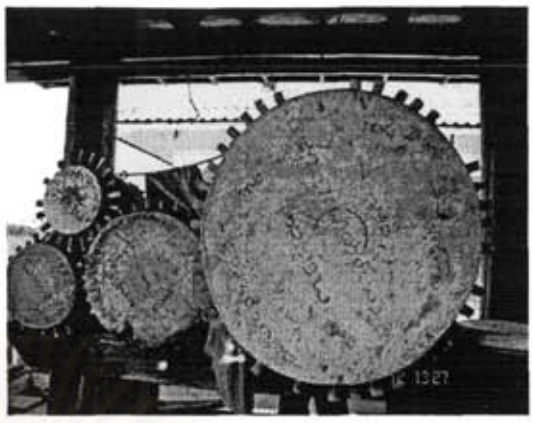


ภาพด้านหน้ากลองปูจา วัดท่าทุ่ม

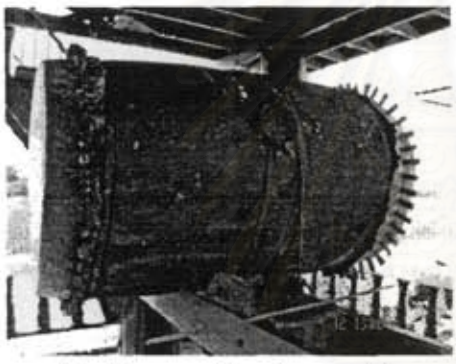


ภาพครูมงคล เสียงชาลี สาธิตการตีกลองปูจา
วันที่ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘

ภาพหอกลองปูจา
ถ่ายภาพจากวัดทรายใต้ ตำบลพิชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง

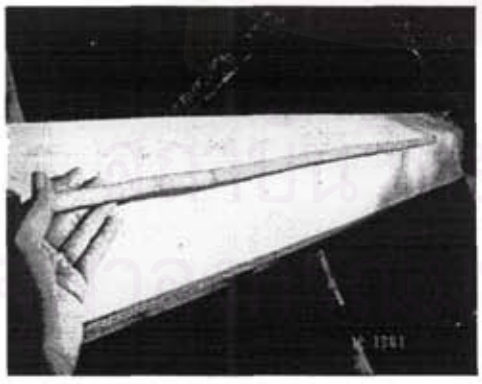


ภาพกลองปูจา



ภาพด้านข้างกลองปูจา วัดทรายใต้

ภาพไม้ค้อน สำหรับตีกลองปูจา



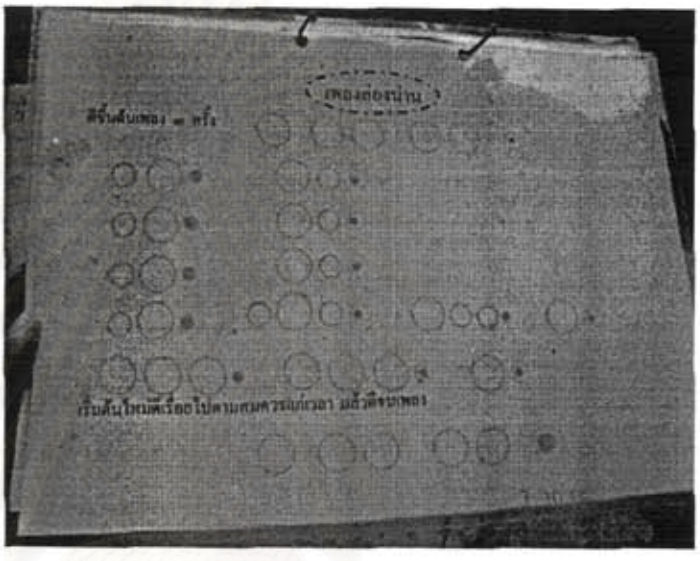
ภาพไม้แส้ หรือไม้เรียว
สำหรับตีกลองปูจา

ภาพพ่อหนานแสน ฟูคำ ศิลปินกลองปูจา
อายุ ๖๔ ปี บ้านทรายใต้ อำเภอเมือง
จังหวัดลำปาง

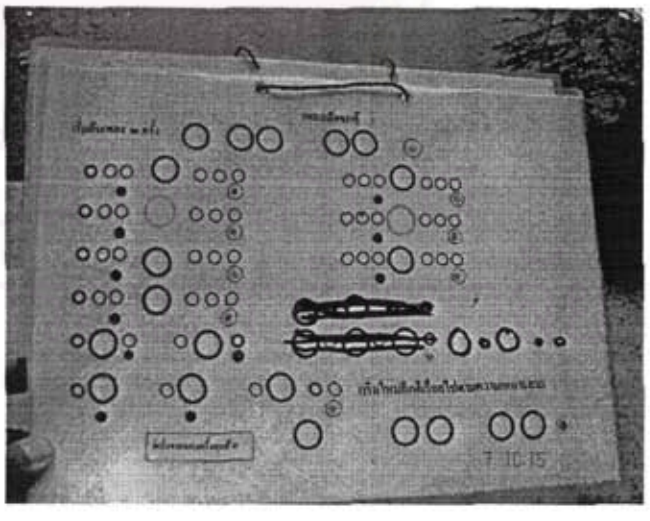
ภาษาดนตรีที่ใช้ตีกลองปูจาแต่โบราณนั้น จะมีวิธีการสอนโดยให้มีการร้องเป็นบทเพลง ครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ ได้ท่องภาษาดนตรีของกลองปูจา ดังนี้

"ต๊ะตุ๊บต๊ะ เสือขบตุ๊ดี้เก๊าบ่านะ เสื้อจบพระตี้เก๊าบ่าเกี๊ยง กิ่นบ่าเลี้ยงค้างก้าลูกกุย"
(คำ กาไวย์, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

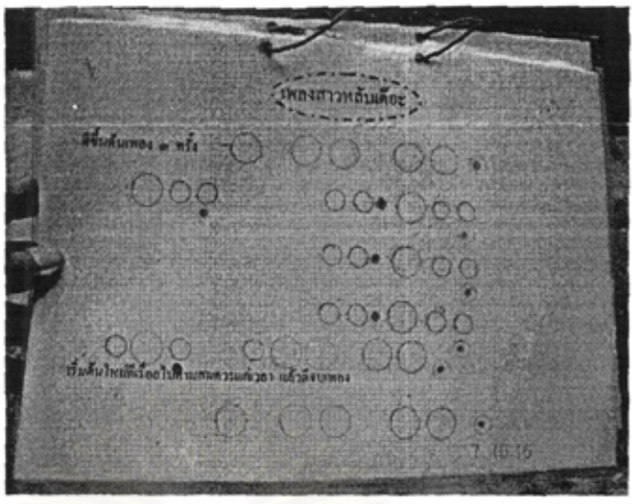
การตีกลองปูจาตามจังหวะเพลง ๔ เพลงดังที่กล่าวมาข้างต้น มีการบันทึกเป็นโน้ตแบบพื้นถิ่น ดังภาพโน้ตต่อไปนี้



ภาพโน้ตเพลงล่องน่าน บันทึกไว้ที่วัดท่าทุ่ม อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่



ภาพโน้ตเพลงเสือขบตุ๊ บันทึกไว้ที่วัดท่าทุ่ม อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่



ภาพโน้ตเพลงสาวหลับเตียะ บันทึกไว้ที่วัดท่าทุ่ม อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

กระสวนจังหวะกลองเพลงเสือขบตุ๊ มีลักษณะดังนี้

- - - X	- X - X	- X X X	X - ฮุย	- - - X	- X - X	- X X X	X - ฮุย

- - - -	- - - X	- - - -	- X - X	- - - -	- X - X	- - - -	- X - X

กระสวนจังหวะกลองปูจาหรือภาษาดนตรีมีการเรียกหรือกล่าวภาษาทางดนตรีแตกต่างกันออกไปตามพื้นที่ต่าง ๆ ดังนี้

จังหวัดเชียงใหม่ จากการสัมภาษณ์ครูมานพ ยาระณะ ศิลปินอาวุโสด้านการตีกลองล้านนา จังหวัดเชียงใหม่พบว่า การตีกลองปูจาต้องใช้ผู้บรรเลง ๒ คน คนหนึ่งถือไม้เรียวหรือไม้แส้ตีที่หน้ากลองเพื่อยืนจังหวะ ส่วนอีกคนหนึ่งถือไม้ค้อน ๒ ข้าง มือซ้ายและมือขวา ตีกระสวนจังหวะกลองที่มีความถี่มากขึ้น

ในการบันทึกกระสวนจังหวะกลอง ผู้วิจัยแทนสัญลักษณ์ลูกกลอง ดังต่อไปนี้

กระสวนจังหวะไม้เรียวหรือไม้แส้ จะบันทึกไว้ตารางด้านบนสุด

คำว่า “ญ” หมายถึงตีกลองด้วยไม้ค้อนลงที่หน้ากลองลูกใหญ่

คำว่า “1” หมายถึงตีลงบนหน้ากลองลูกเล็กด้านบนสุด

คำว่า “2” หมายถึงตีลงบนหน้ากลองลูกเล็กด้านล่างขวามือผู้บรรเลง

คำว่า “3” หมายถึงตีลงบนหน้ากลองลูกเล็กด้านล่างซ้ายมือผู้บรรเลง

ดังมีกระสวนจังหวะการตีกลองปูจา ดังนี้

ไม้เรียว	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
ไม้ค้อนมือซ้าย	- - - 2	- - - 2	- - - 2	- - - 2	- - - 2	- - - 2	- - - 2	- - - -
ไม้ค้อนมือขวา	- - - ญ	- - - ญ	- - - ญ	- - - ญ	- - - ญ	- 1 - -	- ญ - -	- ญ - 2

ไม้เรียว	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
ไม้ค้อนมือซ้าย	- - - 3	- - - 1	- - - 3	- - - 2	- - - 2	- - - 2	- - - 2	- - - 2
ไม้ค้อนมือขวา	- 1 - -	- 2 - -	- 2 - -	- 1 - -	- ญ - -	- 1 - -	- - ญ -	- 1 - -

ไม้เรียว	- - - X	- - - X
ไม้ค้อนมือซ้าย	- - - 2	- - - 2
ไม้ค้อนมือขวา	- 1 - -	- ญ - ญ

กระสวนจังหวะดังกล่าวเป็นลักษณะการตีกลองปูจาสลับไปมาทั้ง ๓ ลูก โดยกระสวนจังหวะสุดท้ายเป็นการปิดท้ายด้วยการตีพร้อมกันสองมือ ก่อนจะออกไปกระสวนจังหวะกลองในลักษณะอื่น ๆ

นอกจากนี้ มีกระสวนจังหวะกลองสำหรับตีเพื่อการลงจบ ดังต่อไปนี้

ไม้เรียว	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
ไม้ค้อนมือซ้าย	- 2 - -	- 2 - 2	- - - 2	- - - 2
ไม้ค้อนมือขวา	- ญ - -	- ญ - ญ	- - - ญ	- - - ญ

ลักษณะกระสวนของการลงจบพบว่ามีการลักจังหวะในห้องที่ ๑ ทำให้เสียงที่เกิดจากการตีของไม้แจ่มมีความโดดเด่นขึ้นมาเนื่องจากไม่มีเสียงของกลองที่เกิดจากการตีไม้ค้อนมาเป็นเสียงที่พร้อมกันอย่างตำแหน่งอื่นๆ ทั้งนี้เพื่อเป็นสัญญาณในการบอกว่าเป็นกระสวนจังหวะสุดท้ายและเป็นการลงจบ

ทำนองที่เป็นภาษาดนตรีของกลองปูจา มีดังนี้

- - - ติ้ง	- - - -	- ติ้ง - ติ้ง	- - - -	- ติ้ง - ติ้ง	- - - ม้ง

- - - ต๊ะ	- ติ้ง - มง	- - - ต๊ะ	- ติ้ง - ท่า	- - - ต๊ะ	- ติ้ง - มง	- - - ต๊ะ	- ติ้ง - ท่า
- - - ต๊ะ	- ติ้ง - มง	- ต๊ะ- ติ้ง	- ต๊ะ - มง	- - - ต๊ะ	- ติ้ง - มง	- ต๊ะ- ติ้ง	- ต๊ะ - มง
- - - ต๊ะ	- ติ้ง - มง	- ต๊ะ- ติ้ง	- ต๊ะ - มง	- - - ต๊ะ	- ติ้ง - ติ้ง	- - - ติ้ง	- - - มง
- - - ติ้ง	- - - ติ้ง	- - - ติ้ง	- - - มง	- - - ติ้ง	- - - ติ้ง	- - - ติ้ง	- - - มง

นอกจากทำนองข้างต้นแล้ว ผู้ตีกลองยังสามารถพูดภาษาดนตรีของกลองปูจาในลักษณะอื่น ได้แก่

- - - -	- อึ - เทิ่ง	- - - -	- อึ - เทิ่ง	- - - -	- อึ - เทิ่ง	- - - เทิ่ง	- - - เทิ่ง

(ทำนองจาก ครูมงคล เสียงชาลี, สัมภาษณ์ ๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สมัยโบราณการตีกลองปูจา ผู้ที่ตีกลองจะตีไปด้วยและท่องคาถาอาคมไปด้วยเพื่อให้เกิดความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ เนื่องจากกลองปูจาเป็นกลองที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางพุทธศาสนาอย่างใกล้ชิด

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดเชียงราย ครูชนวัฒน์ สมุทรความ ศิลปินกลองปูจาได้อธิบายเสียงของกลองปูจาและวิธีการตีกลองดังนี้

" *เสียงกลอง จะเป็นเสียง*

/ - - - ต๊ะ / - ติ้ง – ย่าง// - - - ต๊ะ / - ติ้ง – ย่าง// - ติ้ง- ต๊ะ / - ติ้ง – ย่าง/

คำว่า "ย่าง" เป็นตัวยืนเสียง"

(ชนวัฒน์ สมุทรความ, สัมภาษณ์ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

วิธีการตีกลองปูจาที่ปรากฏพื้นที่จังหวัดเชียงรายจะใช้ผู้ตีกลอง ๒ คน เช่นเดียวกับจังหวัดเชียงใหม่ โดยคนหนึ่งจะตียืนจังหวะที่กลองลูกเล็กซึ่งประกอบด้วยลูกกลอง ๓ ลูกเช่นเดียวกัน สำหรับกลองลูกใหญ่หรือกลองแม่จะตีเก็บซอยถี่กว่า ถ้าเป็นการตีคนเดียวเวลาตียืนเสียงจะตีที่กลองลูกเล็กด้วยมือซ้าย และมือขวาตีโดยใช้น้ำหนักมากกว่าที่กลองลูกใหญ่

กระสวนจังหวะกลองที่ตีเป็นเสียงยืน มีลักษณะกระสวนจังหวะกลอง ดังนี้

- - - X	- - - X	- - - X	- - - X

กระสวนจังหวะกลองสามารถซอยให้ถี่ขึ้นในลักษณะที่เป็นจังหวะหนัก หรือตีแบบลักจังหวะ ดังกระสวนจังหวะกลองต่อไปนี้

แบบตกตามจังหวะ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X

แบบลักจังหวะ

- X - -	- X - -	- X - -	- X - -

นอกจากนี้มือขวาที่ตีกลองอาจมีการไกวมือ เบนตามเข็มนาฬิกา เป็นแสดงลีลาหรือเพื่อความสวยงามได้ด้วย

ลักษณะกระสวนจังหวะกลองที่กล่าวมาข้างต้นพบว่า ลีลาการตีกลองและลักษณะกระสวนจังหวะกลองมีความคล้ายคลึงกับการตีกลองสะบัดชัยโบราณและกลองชัยยะมงคล โดยมีการตีในจังหวะหนักโดยมีการตียืนจังหวะและอีกมือหนึ่งจะตีกระสวนจังหวะในลักษณะ “ตีขัด” กับเสียงกลองที่เป็นเสียงยืนนั่นเอง

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบกลองปูจาปรากฏที่จังหวัดเชียงราย จังหวัด เชียงใหม่ และจังหวัดลำปางเป็นส่วนใหญ่ วิธีการตีกลองมีความคล้ายคลึงกันทุกพื้นที่โดยมีการตีกลองด้วยคนตีกลอง ๒ คน อีกคนหนึ่งทำหน้าที่ตียืนจังหวะกลอง อีกคนหนึ่งทำหน้าที่ตีกลองที่เป็นจังหวะละเอียดหรือถี่ขึ้นโดยลักษณะอย่างเดียวกับกลองสะบัดชัยโบราณนั่นเอง แนวการตีกลองปูจาจะมีลักษณะที่เนิบ ๆ ไปพร้อม ๆ กับเสียงโหม่งและฉาบ

โอกาสที่ใช้ตีกลองปูจา

ดังที่กล่าวมาข้างต้น กลองปูจาเป็นกลองที่ใช้ตีเพื่อเป็นสัญญาณทางศาสนาพุทธมาแต่อดีต มีความสำคัญและเป็นความเชื่อของท้องถิ่น โอกาสที่จะนำกลองปูจาออกมาบรรเลงหรือตีนั้น

นอกจากจะใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาดังกล่าวแล้ว งานประเพณีไม่ว่าจะเป็นวันสงกรานต์ ประเพณีเดือน ๖ เป็ง งานแห่พระ วันสำคัญของเมือง จะนิยมนำกลองปูจาไปบรรเลงกันอย่างแพร่หลายมาแต่อดีต สำหรับงานอวมงคลไม่นิยมตีกลองปูจา

ลักษณะของกลองปูจา แต่ละจังหวัดจะมีความคล้ายคลึงกัน ปัจจุบันบทบาทของกลองปูจาในสังคมชาวล้านนาลดน้อยลงเช่นเดียวกับกลองหลวง กลองชัยยะมงคล กลองสะบัดชัยโบราณ เนื่องจากกลองปูจาเป็นกลองที่ใช้ตีเพื่อบอกสัญญาณต่าง ๆ และทำหน้าที่สื่อสารระหว่างวัดกับชาวบ้าน ต่อมาเมื่อเทคโนโลยีทันสมัยขึ้นมีการประชาสัมพันธ์ในรูปแบบต่างๆ เข้ามาในสังคม ไม่ว่าจะเป็นวิทยุ โทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ ฯลฯ ทำให้บทบาทกลองปูจาลดน้อยลงไปจากสังคมชาวล้านนา ปัจจุบันพบกลองปูจาตั้งอยู่ ณ หอกลองตามวัดวาต่าง ๆ นับเป็นศิลปะทางดนตรีที่อีกแขนงหนึ่งที่มีความสำคัญและทำการอนุรักษ์เพื่อเยาวชนได้ทำการศึกษาต่อไปในภายภาคหน้าด้วย

๔.๖ กลองแอว

กลองแอว มีลักษณะอย่างเดียวกับกลองหลวงแต่มีขนาดเล็กกว่ากลวงหลวง คำว่า "แอว" หมายถึงสะเอวหรือเอวนั่นเอง ชื่อของกลองแอวจึงน่าจะมาจากลักษณะรูปร่างของกลองที่มีรูปร่างคอดตรงกลางคล้ายเอวของคนนั่นเอง กลองแอวเมื่อนำไปบรรเลงประกอบกับกลองยาวมักเรียกชื่อแตกต่างกันไปได้แก่ วงตกเส้ง วงตึ่งโนง วงกลองอืด วงอืดสิ้ง วงตลกเส้ง แซ่ตกโหย้ง แซ่ตกโตง วงกลองแอว เป็นต้น

ที่มาของการเรียกชื่อ "กลองอืด" นั้น ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ศิลปินดีเด่นของจังหวัดแพร่ อธิบายว่า *"ที่เรียกวงกลองอืดก็เพราะเล่นช้า กว่าจะเดินไปแต่ละก้าว ช้ามาก ทางเหนือเลยเรียกกลองอืด"* (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

การเรียกชื่อว่า วงตกเส้น คำว่า "ตก" หมายถึงเสียงของกลองตะโล้ดโป๊ด ซึ่งเป็นกลองที่ทำจากไม้เนื้อแข็งความยาวของกลองประมาณ ๑๗๐ – ๒๐๐ เซนติเมตร หน้ากลองทั้งสองข้างกว้างไม่เท่ากันประมาณ ๓๐ เซนติเมตร เวลาเล่นจะแขวนติดอยู่กับกลองแอว ใช้ไม้ตีบรรเลงสลับกับกลองแอว ส่วนคำว่า "เส้ง" เรียกชื่อตามสำเนียงของฉิ่ง

กลองแอว เป็นกลองขึ้นหนังหน้าเดียว ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ขนุน โดยเจาะด้านในเป็นโพรงตลอดลำตัว ตอนปลายจะบานออกคล้ายดอกลำโพง รูปร่างลักษณะเมื่อพิจารณาแล้วจะคล้ายกับกลองยาวแต่มีขนาดยาวกว่ามาก

วงกลองแอว ประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะในวงดังนี้

กลองแอว ๑ ลูก
กลองตะโล้ดโป๊ด ๑ ลูก
ฆ้องหุ่ยหรือโหม่งใหญ่ ๑ ใบ

ฆ้องเล็กหรือโหม่งเล็ก ๑ ใบ

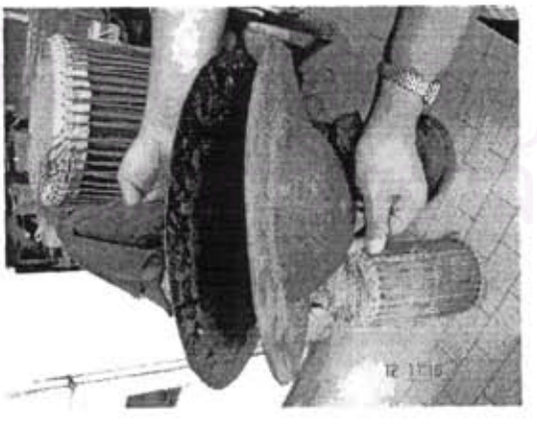
ฉิ่ง หรือ สิ่ง (สิ่งมีขนาดใหญ่กว่าฉิ่ง หนากว่า และเล็กกว่าฉาบเล็ก นิยมนำเข้ามาในวงเฉพาะแถบจังหวัดลำปาง จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน ไม่นิยมนำมาบรรเลงประกอบ)

ฉาบ พื้นถิ่นล้านนาเรียกกันว่า สว่า หรือ ฉว่า

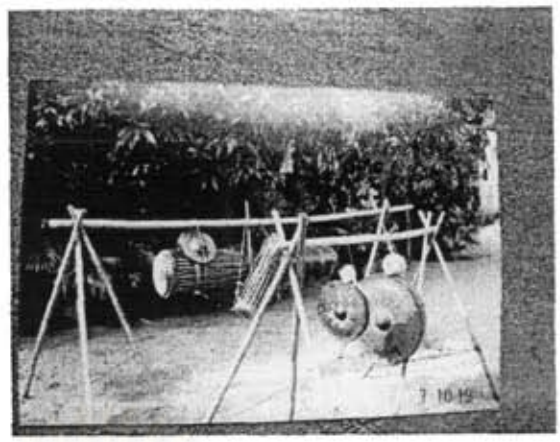
ปี่แน เป็นเครื่องดำเนินทำนอง

ภาพกลองตะโล้ดโป๊ดและกลองแอว บ้านครูอำนวย มหามิตร ตำบลเวียงเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง

ภาพฉิ่ง ชาวล้านนาเรียกว่า สิ่ง



ภาพฉาบ ชาวล้านนาเรียกว่า สว่า เนื้อจะหนาและนูนกว่าฉาบ (บ้านครูอำนวย)



ภาพเครื่องคนตรีที่ใช้ประกอบกับกลองแอว

กลองตะโล้ดโป๊ด จะถูกร้อยหูที่ขอบด้านหน้ากลองเล็ก ผูกติดใกล้ ๆ กลองแอว มีคนหามและเดินตีตามไปด้วย สำหรับจังหวัดเชียงรายพบวงกลองแอวที่วัดสันมะนะ ตำบลป่าอ้อดอนชัย อำเภอเมือง และที่วัดพระนอน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย โดยจังหวดเชียงรายจะมีผู้บรรเลงประกอบกัน ๕ คน

วัฒนธรรมการบรรเลง

สำหรับวัฒนธรรมการบรรเลงวงกลองแอวนี้ จะบรรเลงแนวช้า นุ่มนวล มีความสง่างาม ไม่เน้นความคึกคักชวนให้เกิดความสนุกสนาน เนื่องจากวงคนตรีนี้จะประกอบงานบุญที่สร้างความรู้สึกอิ่มเอิบ เพื่อให้เกิดความปีติยินดีมากกว่าความสนุกสนาน ครื้นเครง

ภาษาคนตรีของกลองแอวหรือกลองตึ้งโนง ครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ ได้กล่าวภาษากลองดังนี้ *"จ้าตึ่งโนง ขนมวง มาตอดก้นโถง"* (คำ กาไวย์, สัมภาษณ์ ๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ภาษาคนตรีของกลองแอวที่บรรเลงแถบจังหวัดเชียงใหม่ ครูมงคล เสียงชาลี อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ กล่าวภาษากลองว่า

"- - - / - - - ตึก / - - - ตึก / - - - ข่ม / - - - ช้า / - - - ข่ม / - - - ช้า / - - - อุ้ย /

(มงคล เสียงชาลี, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ภาษาคนตรีของจังหวัดเชียงรายจากการสัมภาษณ์ครูคำมูล วงศ์สุภา ศิลปินกลองปูจา อาวุโส จังหวัดเชียงราย อธิบายว่า

"เสียงก็จะเป็น /- - - ตึ๊ะ /- ติ้ง – โมง//- - - ตึ๊ะ /- ติ้ง – โมง/"

(คำมูล วงศ์สุภา, สัมภาษณ์ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ภาษาดนตรีของการบรรเลงกลองแอว จังหวัดลำปางครูแสน ฟูคำ ศิลปินอาวุโส อธิบายว่า "เสียงกลองตะโล้ดโป๊ดจะตีขึนสามเสียง ดังนี้

/- - - โต้ง /- - - ตุ๊ก /- - - ตึง /- - - โต้ง /- - - ตุ๊ก /- - - ตึง /

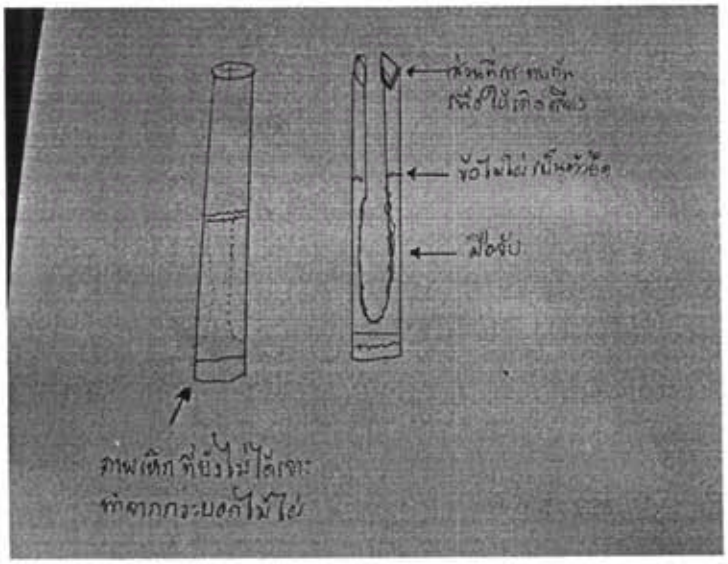
ส่วนกลองแอว ก็จะตีเว้นและตีห่างกว่า

/- - - - /- - - เทิ่ง /- - - - /- - - ทิ้ง/- - - - /- - - เทิ่ง /- - - - /- - - ทิ้ง"

(แสน ฟูคำ, สัมภาษณ์ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ลักษณะเสียงกลองดังกล่าวเป็นเสียงกลองประกอบการตีฆ้องหรือโหม่ง สำหรับหน้าที่ของกลองตะโล้ดโป๊ดจะทำหน้าตีรัวแบบละเอียดเพื่อเป็นสัญญาณให้กับฆ้องหรือโหม่งได้ตีโหม่งลงตามจังหวะ สำหรับการตีกลองแอวจะไม่มีลีลาการใช้อวัยวะต่างๆ มาร่วมบรรเลงหรือใช้ตีกลองอย่างกลองสะบัดชัย

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม จังหวัดลำปาง ครูอำนวย มหามิตร อธิบายว่าวงกลองประเภทนี้มีพัฒนาการต่อมากลายเป็นวงดนตรีที่เรียกว่า "วงแม่คำโปน" เป็นวงดนตรีที่นำกลองแอว ฉาบ และสว่า ออกไปจากวงกลองแต่จะใช้ไม้เหิก คือไม่ไผ่ที่มีการเจาะและควั่นมาตีประกอบจังหวะ จังหวะการบรรเลงจะไวกว่าวงตกเส้งหรือวงกลองแอว บทเพลงที่บรรเลงชื่อว่าเพลงแม่คำโปน เป็นศิลปะทางดนตรีเฉพาะจังหวัดลำปาง ใช้ประกอบการแห่ขบวนไปดำหัว ปัจจุบันวงดนตรีนี้สูญหายไป (อำนวย มหามิตร, สัมภาษณ์ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘)



ภาพเหิก จากคำอธิบายของครูอำนวย มหามิตร

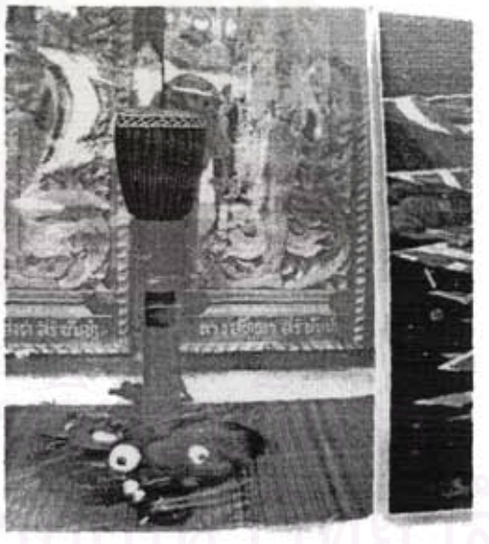
โอกาสที่ใช้บรรเลง

บทบาทและหน้าที่ของวงกลองแอว เป็นกลองที่ตีเป็นสัญญาณ ตีเพื่อนัดประชุมสำหรับชาวบ้านในชุมชนได้ฟังร่วมกัน นอกจากนี้ยังนิยมตีในกระบวนแห่ ได้แก่ แห่ครัวทาน เป็นต้น นอกจากนี้ยังนำมาประกอบการฟ้อน ได้แก่ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเทียน ฟ้อนเมือง ใช้ประกอบงานฉลองต่าง ๆ และตีเพื่อการแข่งขันอีกด้วย

๔.๗ กลองปู่เจ่

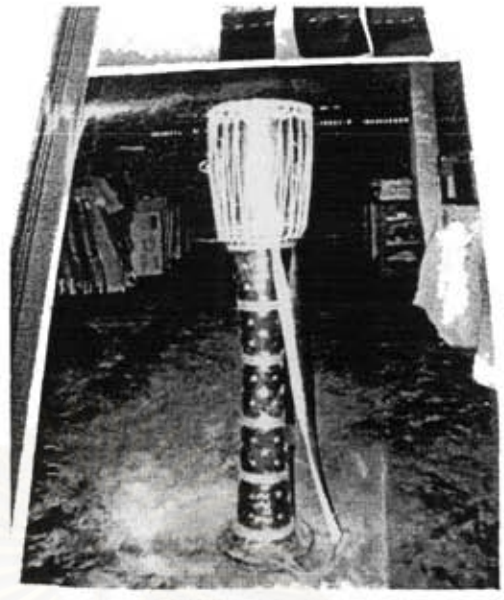
กลองปู่เจ่ หรือที่เรียกกันหลายชื่อได้แก่ กลองปั๊ดเจ่ กลองอุเจ่ หรือกลองอู้เจ่ เป็นกลองที่มีลักษณะคล้ายกลองยาวและขนาดเล็กกว่ากลองแอว เดิมเป็นกลองที่ใช้เล่นกันหมู่ชาวไทยใหญ่ ชาวไทยใหญ่เรียกกลองชนิดนี้ว่า กลองก้นยาว หุ่นของกลองจะยาวมากกว่ากลองของภาคกลาง

ครูมานพ ยาระณะหรือครูพันอธิบายว่า กลองปู่เจ่ มีอยู่ด้วยกัน ๒ ชนิด ชนิดแรกจะยาวประมาณ ๔ – ๖ เมตร หน้ากว้าง ๑๔ – ๑๘ นิ้ว ชนิดที่สอง เรียกว่ากลองก้นยาว เป็นกลองเอาไว้แหล่เมือง คำว่าแหล่ หมายถึง ไป ซึ่งหมายความเดียวกับคำว่า แอ่ว นั่นเอง



ภาพกลองปู่เจ่ วัดท่าทุ่ม จังหวัดเชียงใหม่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพกลองปู่เจ่ บ้านครูมานพ ยาระณะ (ครูพัน) จังหวัดเชียงใหม่

วิธีการบรรเลง

วิธีการบรรเลงกลองปู่เจ่ ผู้บรรเลงจะต้องสะพายกลองเวลาที่จะตี โดยมีเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ อื่น ๆ มาประกอบการบรรเลงกลอง ดังนี้

- กลองปู่เจ่
- ฉาบขนาดกลาง
- ฆ้อง (หรือโหม่ง) ประมาณ ๓ – ๖ ใบ

วิธีการตีกลองนั้น สามารถใช้กำปั้น ฝ่ามือ หรือปลายนิ้วเคาะไปที่หน้ากลอง หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดลำปาง อธิบายว่า

"นอกจากเสียงกลองที่น่าทึ่งแล้ว ท่าทางในการตีกลองปู่เจ่ของบรรดามือกลองทั้งหลายยังมีการฟ้อน เต้นออกลวดลาย หรือเล่นเชิงไปด้วย วงใดที่มือกลองและคนตีฉาบเล่นเข้าขากัน จะสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี"

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๒๐)

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ อธิบายว่า

" กลองอู่เจ่เป็นหลักของวง มีฆ้องแขวนชุดหนึ่งจำนวน ๕–๗ ลูก ขนาดลดหลั่นกัน ตียืนจังหวะกับมีฉาบขนาดกลางอีกคู่หนึ่งตีสอดสลับกับกลอง ในสังคมชาวไทยใหญ่ ฆ้องจะถูกแขวนเรียงกันในกรอบไม้ มีไม้ตีกลองติดกับแท่งไม้ ซึ่ง

หมุนได้ด้วยกระเดื่องที่ปลายด้านหนึ่ง กรอบนี้ทำให้คนเดียวสามารถตีฆ้องได้ทุกลูกพร้อมกัน ถ้าเดินตีจะเพิ่มคนหามคานข้างหน้าอีกคนเดียว ทำให้คนสองคนตีฆ้องได้คราวละ ๕ – ๗ ลูก ไม่ต้องใช้คนตีคนละลูกเหมือนกับชาวไทยวน"
(ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, ๒๕๔๒ : ๓๒)

สำหรับกลองปู่เจ่ ปัจจุบันเป็นกลองล้านนาอีกประเภทหนึ่งที่หาผู้บรรเลงได้ยากมาก มีเครื่องดนตรียังปรากฏอยู่ตามพื้นที่ต่าง ๆ พอสมควร นับได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่ต้องมีการอนุรักษ์และเผยแพร่ให้มีความแพร่หลายมากยิ่งขึ้นก่อนที่จะสูญหายไป

โอกาสที่ใช้บรรเลง

กลองปู่เจ่นิยมบรรเลงงานประเพณีต่างๆ ใช้ประกอบการฟ้อนได้แก่ การฟ้อนดาบ ซึ่งชาวไทยใหญ่จะเรียกกันว่า"ก้าแลว" และ "กองกะหล่าหรือกิงกะหร่าหรือการฟ้อนรูปสัตว์" "ก้าแลว" เป็นการประยุกต์ท่าทางการฟ้อนดาบเพื่อเป็นศิลปะป้องกันตัวมาทำการร่ายรำให้เกิดความอ่อนช้อยสวยงามและนักแสดงจะถือดาบไว้ในมือ สำหรับ "กิงกะหล่า" เป็นการฟ้อนรำโดยผู้ฟ้อนจะต้องแต่งตัวเลียนแบบนกในนิยายของชาวไทยใหญ่ที่เรียกว่า กิงกะหล่า และร่ายรำตามจังหวะของดนตรีเลียนแบบท่านกหรือสัตว์ในนิยายอย่างอื่นพบแถบจังหวัดแม่ฮ่องสอน

นอกจากใช้ประกอบการฟ้อนดาบแล้วยังใช้ประกอบการฟ้อนเชิง ที่ชาวไทยใหญ่เรียกกันว่า "ก้าลาย" เป็นลักษณะการฟ้อนรำโดยไม่มีอาวุธอยู่ในมือ ประยุกต์มาจากการต่อสู้ด้วยมือเปล่า ใช้ประกอบการฟ้อนเรียกว่า "กำเบ้อ" หมายถึงการฟ้อนรำ เลียนแบบท่าทางสัตว์เช่นเดียวกับกิงกะหล่า โดยมักจะเป็นผีเสื้อโบยบินไปมา นิยมแสดงพื้นที่ภาคเหนือแถบจังหวัดลำปาง และกลองปู่เจ่ยังนิยมนำไปใช้บรรเลงประกอบขบวนแห่ เช่น แห่ครัวทาน เป็นต้น

๔.๘ กลองยาว

กลองยาวหรือกลองทิ้งบ้อม เป็นกลองที่นิยมบรรเลงอยู่ทั่วไป รูปร่างลักษณะเหมือนกับกลองยาวของภาคกลาง เป็นกลองหน้าเดียวขึงหน้าด้วยหนังวัวและมีการใช้ข้าวสุกผสมกับขี้เถ้าติดหน้ากลอง นิยมสะพายแล้วเดินตีกันเป็นขบวนโดยตีพร้อมกันหลาย ๆ ลูก ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ผู้บรรเลงหรือผู้ที่ตีกลองอาจมีลีลาต่าง ๆ กันออกไปตามความสามารถ นอกจากนี้อาจมีการร่ายรำเพื่อความสวยงาม

รูปลักษณ์ของกลองยาวที่ปรากฏอยู่พื้นที่ภาคเหนือ จะมีลักษณะที่แตกต่างกันเล็กน้อยจากกลองยาวที่ปรากฏที่ภาคกลาง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดสุโขทัยและจังหวัดกำแพงเพชรพบการบรรเลงวงกลองยาวกันอย่างแพร่หลาย โดยกลองยาวมีรูปลักษณ์ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้

กลองยาวจังหวัดสุโขทัย

ภาพกลองยาว จังหวัดสุโขทัย
บ้านครูประทีป สุขโสภา วันที่ ๑๕ ตุลาคม ๒๕๔๘

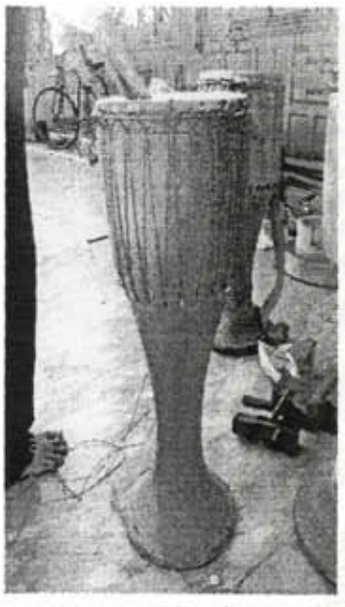
ลักษณะกลองยาวจังหวัดสุโขทัย จะมีความยาวมากกว่ากลองยาวของภาคกลาง สัญลักษณ์ของกลองยาวจังหวัดสุโขทัย ได้แก่ส่วนลำโพงของกลองด้านล่างสุดจะกลึงลักษณะโค้งลงไปจนถึงด้านล่างสุด (ดังภาพ) แต่กลองยาวของภาคกลาง ส่วนลำโพงล่างสุดจะทำเป็นโค้งที่ขอบเป็นวงกลมขึ้นมาเล็กน้อยรอบ ๆ ลำโพงของกลอง

กลองยาวจังหวัดกำแพงเพชร

ลักษณะกลองยาวจังหวัดกำแพงเพชร หุ่นกลองยาวทำจากไม้มะม่วง ด้านบนของกลองจากหน้ากลองลงมาถึงที่ร้อยเชือกจะมีสัดส่วนเท่ากับหนึ่งในสามของความสูงของกลอง ส่วนที่เป็นลวดขึงรอบกลองและร้อยเชือกด้านล่างของเชือกและวัดจากจุดนั้นลงมาจนถึงปากลำโพงด้านล่างจะมีความสูงเท่ากับสองในสามของความสูงของลูกกลองทั้งลูก

สำหรับเครื่องกำกับจังหวะที่เข้ามาตีประกอบการตีกลองยาวนั้น ครูเชิด นุ่มพรม ศิลปินอาวุโส จังหวัดกำแพงเพชร อธิบายว่า

" กลองยาวจะมี ๕ ลูกด้วยกัน มีปี่ ๑ เลา ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง รวมแล้วก็ ๕ คน คนรำนั้นไม่จำกัดว่าจะมีกี่คน เพลงที่เป่าก็เป็นเพลงรำวงที่เข้ากับจังหวะกลองยาว เดิมไม่มีปี่ ที่สุโขทัยน่ะมีปี่ ครูเป็นคนสุโขทัย ย้ายมาอยู่ที่กำแพงเพชร ก็เลยเอาปี่มาประสมกับกลองยาวของจังหวัดกำแพงเพชร ชื่อคณะครูเจียก เพชรทอง อำเภอขานุ จังหวัดกำแพงเพชร เดี๋ยวนี้เขาก็ใช้ปี่เป่ากับกลองยาวกันหลายคณะ" (เชิด นุ่มพรม, สัมภาษณ์ ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๘)



ภาพกลองยาว จังหวัดกำแพงเพชร
ฝีมือครูเชิด นุ่มพรม
ถ่ายวันที่ ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๘

ภาพครูเชิด นุ่มพรม ขณะสาธิตการทำกลองยาว
ณ วัดบรมธาตุ จังหวัดกำแพงเพชร

วัฒนธรรมการตีกลองยาวที่ปรากฏ ณ จังหวัดกำแพงเพชร แบ่งออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่ กลองยาวลูกทุ่งกับกลองยาวประยุกต์ ครูเชิด นุ่มพรม อธิบายว่า *" กลองยาวก็เล่นเพลงลูกทุ่งกันต่อมาก็มีวงแคนประยุกต์เข้ามาในวงกลองยาว คนนิยมกลองยาวกันน้อยลง ก็เลยเอาแคน เบส กลองชุดมาประสมเล่นกัน"* (เชิด นุ่มพรม, สัมภาษณ์ ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๘)

วงกลองยาวทั้ง ๒ ประเภทประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

- วงกลองยาวลูกทุ่ง ประกอบด้วยกลองยาวประมาณ ๕ ใบ ปี่ชวา ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ส่วนคนรำนั้นไม่จำกัด และไม่มีท่าทางประกอบที่เป็นรูปแบบ
- วงกลองยาวประยุกต์ ประกอบด้วย กลองยาว ปี่ชวา ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ตามแบบกลองยาวลูกทุ่ง แต่เพิ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานและเครื่องดนตรีสากลเข้าไปประกอบในวงกลองยาวได้แก่ แคน เบสและกลองชุด ส่วนคน

รำนั้นนิยมรำเป็นหมู่ประมาณ ๑๐ คน หรือมากกว่านั้นไม่จำกัดจำนวน แต่ท่ารำวงจะต้องมีการกำหนดท่าทางให้พร้อมเพรียง สวยงาม และมีการแต่งกายเหมือนกัน เป็นไปในแนวทางเดียวกัน

ปี่ชวา ที่นำมาเป่าในวงกลองยาวนั้นจะเป่าเพลงรำวง ได้แก่เพลงลอยกระทง เพลงตามองตา (ครูเชิด นุ่มพรม เล่าว่า เพลงตามองตานั้น พื้นถิ่นจังหวัดกำแพงเพชรจะเรียกชื่อว่า "เพลงสายตามอง") นอกจากนี้ปี่ชวาสามารถเป่าเพลงลูกทุ่งได้

เสียงของปี่ชวาที่ปรากฏ ณ จังหวัดกำแพงเพชร ประกอบด้วยเสียง ๗ เสียงด้วยกัน ดังนี้

ด้านบน (ปากผู้เป่า)

เสียงลา
เสียงซอล
เสียงฟา
เสียงมี
เสียงเร
เสียงโด
เสียงที

ด้านลำโพง ปี่ชวา

กลองยาวจังหวัดพิจิตร

ภาพคณะกลองยาว ครูประยงค์ เพชรพงษ์ (นายกริม)
จังหวัดพิจิตร วันที่ ๑๑ ธันวาคม ๒๕๔๘

สำหรับจังหวัดพิจิตรมีการเล่นกลองยาวโดยนำกลองยาวจำนวน ๗ ลูก ตีประกอบเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง และมีปี่ชวาเป็นเครื่องดำเนินทำนอง มีคนรำมาร่ายรำประกอบการตีกลองยาวประมาณ ๕ – ๗ คน

กลองยาวจังหวัดพะเยา

สำหรับจังหวัดพะเยามีการเล่นกลองยาวปรากฏบ้าง ครูหนานตุ้ย กิตติสาร ศิลปินดีเด่นจังหวัดพะเยาอธิบายเครื่องดนตรีประกอบในวงกลองยาวของจังหวัดพะเยา ดังนี้

" วงกลองยาว ก็มีกลองยาว ๑ ลูก โหม่งใหญ่ เรียกม้องอุ้ย โหม่งกลาง โหม่งเล็ก ฉิ่ง ฉาบ ใช้แห่ครัวทานไปวัด ไปทำบุญ มักจะเอาแนเป่าไปด้วย มีการฟ้อนเล็บด้วย" (หนานตุ้ย กิตติสาร, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สำหรับการตีกลองยาวจังหวัดพะเยานั้น มีการนำปี่แนเข้ามาเป่าประกอบแสดงให้เห็นว่ายังเป็นการตีกลองยาวที่คงลักษณะความเป็นพื้นบ้านพื้นถิ่นอยู่อย่างชัดเจน สำหรับจังหวัดกำแพงเพชรและจังหวัดพิจิตร มีการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเครื่องดนตรีสากลมาประกอบในวงกลองยาวเพื่อความสนุกสนานครื้นเครงกันเป็นหลัก เป็นลักษณะการประยุกต์และเป็นการนำวัฒนธรรมพื้นถิ่นผสมผสานกับวัฒนธรรมภายนอกเรียบร้อยแล้ว

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองยาว

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองยาวจะต้องบรรเลงประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะต่าง โดยมีกระสวนของจังหวะกลองยาว ดังนี้

- - - -	- เทิ่ง - -	- เทิ่ง - -	-เทิ่ง- บ้อม

แนวการตีกลองยาวจังหวัดสุโขทัย จะบรรเลงช้ากว่าการตีกลองยาวแถบภาคกลาง ครูสำเนา จันทร์จรูญ ศิลปินดีเด่น จังหวัดสุโขทัยอธิบายว่า *" จังหวะกลองอาจมีเร็ว แล้วก็ช้าลงได้ ไม่เรียวเป็นหางหนูอย่างการตีกลองยาวภาคกลาง"* (สำเนา จันทร์จรูญ, สัมภาษณ์ ๑๕ ตุลาคม ๒๕๔๘) สำหรับภาษากลองยาวของจังหวัดสุโขทัย มีกระสวนของกลองยาวดังต่อไปนี้

ไม้หนึ่ง

- - - บ้อม	- เทิ่ง - บ้อม	- พะติ๊งเนิ้ด	-เทิ่ง- บ้อม

ไม้สี่

- - ติ๊ง เน้ด	- - ติ๊ง เน้ด	- - ติ๊ง เน้ด	- เต็ด - เต้ง

นอกจากนี้ การตีเสียงกลองยาวอาจใช้นิ้วเดียว นิ้วใดก็ได้ที่มีความถนัดตีไปที่หน้ากลองเป็นเสียง "ตุ๊ก" ได้แก่กระสวนจังหวะกลองดังต่อไปนี้

- - - ตุ๊ก	- ตุ๊ก - ตุ๊ก	- ตุ๊ก - ตุ๊ก	- เพิ้ง - บ้อม

สำหรับสัญญาณในการเปลี่ยนจังหวะกลองยาวของจังหวัดสุโขทัย หัวหน้าวงจะตีจังหวะกลองเป็นสัญญาณในการเปลี่ยนจังหวะดังนี้

- พะ ติ๊ง เน้ด	- พะ ติ๊ง เน้ด	- เต้ง - -	- เต็ง - บ้อม

การตีกลองยาวจังหวัดกำแพงเพชร จากการสัมภาษณ์ครูเชิด นุ่มพรม พบว่าเสียงของกลองยาวประกอบด้วยเสียง ๓ เสียงได้แก่

- เสียงเป๊ง เป็นการตีขอบกลอง
- เสียงป๊ะ ตีกลางลูกกลองยาว โดยกดมือ
- เสียงบ้อม ตีกลางลูกกลองยาว โดยปล่อยมือ

ระเบียบวิธีการบรรเลงของการตีกลองยาว จังหวัดกำแพงเพชร มีระเบียบวิธีการบรรเลงดังนี้

ขั้นที่ ๑ เริ่มต้นจะตีรัวสองมือก่อน แล้วจึงตีจังหวะกลองที่เรียกว่า"สองบ้อม สามบ้อม" เพื่อเป็นจังหวะในการรอให้เกิดความพร้อมเพรียง การตีสองบ้อมหมายถึงการนำมือไปตีที่หน้ากลองยาว ให้เปิดเสียงบ้อมขึ้นนำ ๒ ครั้ง ดังกระสวนจังหวะกลองต่อไปนี้

- - - -	- บ้อม - -	- บ้อม - -	- เป๊ง - บ้อม

ขั้นที่ ๒ ตีเพลงเดินหมายถึง ปี่ชวาจะเป่าเพลงรำวง เช่นเพลงตามองตา หลังจากปี่ชวาเป่าขึ้นเพลงเรียบร้อยแล้วกลองจะตีกระสวนจังหวะกลองยาวเข้ามาประกอบดังนี้

จังหวะรำวง

- - - -	- เปิ้ง - บ้อม	- - - -	- เปิ้ง - บ้อม

- - - -	- เปิ้ง - บ้อม	- - - บ้อม	- เปิ้ง - บ้อม

หลังจากนั้นคนเป่าปี่ จะสามารถเปลี่ยนเพลงในการเป่าได้ตามแต่เวลาและโอกาสของงานนั้น ๆ จังหวะกลองยาวที่ปรากฏที่จังหวัดกำแพงเพชรยังมีจังหวะอื่น ๆ ได้แก่ จังหวะตะลุง จังหวะม้าย่อง ดังมีกระสวนจังหวะกลองยาว ดังต่อไปนี้

จังหวะตะลุง

- - - -	- ติ๊ง - ติ๊ง	- - - ติ๊ง	- ติ๊ง - ติ๊ง

จังหวะม้าย่อง

- - - -	- - - ติ๊ง	- - ตะ ลิ้ง	- - ตะ ลิ้ง

การตีกลองยาวจังหวัดพิจิตรจากการสัมภาษณ์ ครูสมพงษ์ โพธิ์ทองและครูเยาว์ เพชรพงษ์ ศิลปินอาวุโสด้านการตีกลองยาวของจังหวัดได้อธิบายวิธีการตีกลองยาว ดังนี้

ขั้นที่ ๑ การบรรเลงกลองยาวจะไม่มีการโห่อย่างกลองยาวภาคกลาง ปี่ชวาจะทำหน้าที่เป่าเพลงก่อน เช่น เพลงพม่ากลองยาว เป็นต้น

ขั้นที่ ๒ กลองยาวจะตีเข้ามาพร้อมกัน ขึ้นด้วยจังหวะ สามเพิ่ง ดังนี้

- - - -	- เพิ่ง - -	- เพิ่ง - -	- เพิ่ง - บ้อม

หลังจากนั้นตีด้วยกระสวนจังหวะที่ละเอียดขึ้น ดังนี้

- - - บ้อม	- เพิ่ง - บ้อม	- - - บ้อม	- เพิ่ง - บ้อม

ขั้นที่ ๓ จะมีเพลงเดิน หรือบรรเลงเพลงลูกทุ่ง เพลงรำวง เพลงสามช่า ในช่วงที่สามนี้

ขั้นที่ ๔ เป็นการลงจบ โดยกลองจะลงจบก่อนเสียงปี่ชวา โดยมีกระสวนจังหวะกลองยาว ดังนี้

- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- - -เพิ่ง	- เพิ่ง - -	-เพิ่ง-เพิ่ง	- - - ป๊ะ

หลังจากนั้น ปี่ชวาจะเป่ายาว เสียง "บ่อ....." แล้วหยุด

นอกจากนี้การบรรเลงวงกลองยาวยังต้องมีเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉาบ โหม่ง มากำกับจังหวะเป็นสำคัญเพื่อเป็นการสร้างเสียงที่ครึกครื้นสนุกสนาน โดยฉาบและโหม่งมีกระสวนจังหวะดังต่อไปนี้

ฉาบ

- - - -	-แช่ - -	-แช่ - -	-แช่- วับ

โหม่ง

- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง

บทเพลงที่ปี่ชวานำมาเป่าประกอบการบรรเลงกลองยาวได้แก่เพลงคลื่นกระทบฝั่ง สองชั้น เพลงสร้อยลำปาง สองชั้น เป็นต้น ผู้วิจัยยกตัวอย่างทำนองเพลงคลื่นกระทบฝั่ง สองชั้น จากการบรรเลงของคณะครูเยาว์ เพชรพงษ์ วันที่ ๑๑ ธันวาคม ๒๕๔๘ มีทำนองปี่ชวา ดังต่อไปนี้

- ซ - ล	- ด - ด	- ซ - ล	- ด - ด	- ซ - ล	- ด - ด	- ม - ร	- ม - ม
- - - -	- ม - ม	- - ร ด	- ร - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- - - ล	- ม ร ด	- ล - ด	- - - -	- ล ด ร	ด ล ด ซ	- - - ด	ร ม ฟ ซ
- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ				

เมื่อทำการพิจารณาพบว่าการลงจบของการตีวงกลองยาวที่ปรากฏจังหวัดพิจิตร จะลงไปตามจังหวะช้า ๆ เหมือนเป็นการทอดแนวลงจบ ซึ่งเป็นการลงจบที่มีความนุ่มนวลแตกต่างจากการตีกลองยาวภาคกลางที่มีการเร่งจังหวะตอนท้ายเพื่อลงจบและทำการลงจบในลักษณะที่เรียกว่า "ถอน" กล่าวคือลงจบแบบเร็ว ๆ พร้อมกันทั้งวง ทันทีทันใด

วัฒนธรรมการบรรเลงวงกลองยาวของพื้นถิ่นภาคเหนือ ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ใดยังคงเอกลักษณ์ของท้องถิ่นได้แก่ความเนิบนาบ นุ่มนวล อ่อนหวาน ตามลักษณะวัฒนธรรมพื้นถิ่นภาคเหนือไม่ว่าจะเป็นการขับซอ เสียงของพิณเปี๊ยะ การบรรเลงวงเครื่องสายล้านนา การตีกลองประเภทต่าง ๆ รวมไปถึงการบรรเลงวงกลองยาวยังไม่ลงจบแบบเร็วอย่างภาคกลาง มีการทอดเสียงดนตรีลงจบอย่างนุ่มนวลเช่นกัน

โอกาสที่ใช้บรรเลงกลองยาว

สำหรับโอกาสที่ใช้บรรเลงกลองยาวของพื้นถิ่นภาคเหนือ จะบรรเลงในขบวนแห่เป็นส่วนใหญ่ได้แก่ การแห่นาค ขึ้นบ้านใหม่ งานมงคลต่าง ๆ สำหรับงานอวมงคลไม่นิยมนำคณะกลองยาวไปร่วมกิจกรรม ทั้งนี้เสียงของวงกลองยาวมีลักษณะที่มีความสนุกสนานครึกครื้น เสียงดังจึงไม่เหมาะกับงานที่มีความเศร้าโศก

๔.๕ กลองสิ้งหม้อง

กลองสิ้งหม้อง เป็นกลองที่มีลักษณะคล้ายกลองยาวของภาคกลางเช่นกัน แต่มีขนาดเล็ก สำหรับการบรรเลงกลองสิ้งหม้อง มีลักษณะการบรรเลงสองรูปแบบ

- กลองสิ้งหม้อง ตีใบเดียว มีโหม่ง ๑ ลูก มีฉาบ ๑ คู่ (มงคล เสียงชาลี, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)
- กลองสิ้งหม้องตีประกอบกับ กลองต้ม ฉาบใหญ่ โหม่งใหญ่ โหม่งเล็ก (คำ กาไวย์, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ภาพครูคำ กาไวย์ สาธิตการตีกลองต้ม
วันที่ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองสิ้งหม้อง

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองสิ้งหม้อง หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงใหม่อธิบายว่า *"กลองสิ้งหม้องเป็นชื่อกลองประเภทหนึ่งซึ่งมีลีลาในการตีง่ายๆ ไม่ซับซ้อน"* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๗๑)

สำหรับเครื่องดนตรีที่ประกอบการตีกลองสิ้งหม้อง ได้แก่

- กลองสิ้งหม้อง'
- ฉาบขนาดกลาง
- ม้อง ๑ – ๓ ใบ

สำหรับกระสวนจังหวะกลอง ครูมงคล เสียงชาลี อธิบายดังนี้

- - - -	- - ทิ้ง ม่อง	- - ทิ้ง ม่อง	- ทิ้ง - ม่อง

บางครั้ง ภาษากลองอาจพูดว่า " ติ้ง จ้าง"

ครูคำ กาไวย์ อธิบายวิธีการตีกลองต้มว่าจะต้องตีตัดให้กับกลองสิ้งหม้อง ดังนี้

กลองสิ้งหม้อง

- - - -	- - - X	- - - X	- - - X
- - - -	- X - X	- X - X	- X - X
- - - -	- - XX	- - - X	- - - X

กลองต้ม

- อึ - มง	- ตุ้ม - มง	- ตุ้ม - -	- ตุ้ม - มง

กระสวนจังหวะกลองสำหรับการลงจบ จะตีกลองด้วยเสียงที่หนักแน่น และฉาบจะเป็นเสียงสุดท้ายสำหรับการลงจบ

- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - X X	- X - X	- - X X	- X - -
							- - - แฉะ

การตีกลองสิ้งหม้องจากกระสวนจังหวะกลองข้างต้นพบว่าไม่มีความสลับซับซ้อนอย่างการตีกลองประเภทอื่นๆ ลักษณะกระสวนจังหวะกลองจะมีลักษณะเป็นชุดสั้น ๆ สำหรับกระสวนจังหวะการลงจบมีลักษณะคล้ายกับการตีกลองประเภทอื่นๆ

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

กลองสิ้งหม้องเป็นวงกลองล้านนาอีกประเภทหนึ่งที่ใช้ในขบวนแห่ เช่น การแห่ครัวทาน นอกจากนี้ยังใช้ประกอบการฟ้อนเจิง ฟ้อนตบมะผาบ ฟ้อนดาบ และงานแห่รื่นเริงทั่วไป

ปัจจุบันกลองสิ้งหม้องหาผู้บรรเลงได้ยากมากซึ่งเกือบจะเป็นเครื่องดนตรีที่สูญหายไปจากชาวล้านนาอีกเช่นกัน ทั้งนี้เนื่องมาจากกลองสิ้งหม้องมีขนาดคล้ายกับกลองยาวของภาคกลาง ทำให้นักดนตรีได้ทำการเพิ่มจำนวนกลองในการบรรเลงแต่ละครั้งให้มีหลายลูกและเปลี่ยนวิธีการบรรเลงให้เหมือนกับกลองยาวอย่างภาคกลาง ลักษณะการบรรเลงกลองสิ้งหม้องจึงถูกหายไปกลายเป็นการตีกลองแบบการตีกลองยาวภาคกลางเกือบทั้งสิ้น

๔.๑๐ กลองมองเชิง

กลองมองเชิงเป็นการแสดงกลองของชาวไทยเชื้อสายไทยใหญ่หรือเงี้ยว เป็นกลองอีกประเภทหนึ่งของชาวพื้นถิ่นภาคเหนือ หุ่นกลองคล้ายตะโพนมอญของภาคกลางมีลักษณะเป็นกลองสองหน้ายาวประมาณ ๒ ฟุต เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๔ – ๑๖ นิ้ว แขวนที่ไหล่โดยให้หน้ากลองหน้าใหญ่อยู่ทางขวามือ หน้ากลองหน้าเล็กอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลงใช้มือเปล่าตีลงไปที่หน้ากลองทั้งสองด้านหรืออวัยวะในร่างกายอื่น ๆ เช่น เข่า เป็นต้น

คำว่า "มอง" หมายถึงม้องหรือโหม่งซึ่งชาวล้านนามักเรียกโหม่งว่า "ม้อง" กันโดยทั่วไป คำว่า "เชิง" หมายถึง สกุล ชุด ในที่นี้หมายถึงสกุลหรือชุดของม้องหรือโหม่ง

กลองมองเชิงสามารถนิยามชื่อของกลองได้ว่าไม่ได้หมายถึงกลองที่ชื่อมองเชิง แต่เป็นการตีกลองประกอบการตีม้องหรือโหม่งหลาย ๆ ใบนั่นเอง

โหม่ง ๑ สกุลหรือ ๑ ชุด อาจประกอบด้วยโหม่งตั้งแต่ ๑- ๕ ลูก โดยเรียงขนาดจากเล็กไปหาใหญ่และถือเป็นสกุลที่เล็กที่สุด โหม่ง ๑ สกุล อาจประกอบด้วยโหม่ง ๕ ลูก ๗ ลูก ๙ ลูก ๑๔ ลูก ๒๐ ลูก หรืออาจมีได้มากถึง ๓๖ ลูก ทั้งนี้ไม่มีแบบแผนที่แน่นอนหรือข้อจำกัดใด ๆ ว่าควรจะมีโหม่งกี่ลูก แต่โหม่งดังกล่าวต้องมีเสียงที่มีความแตกต่างกันเรียงเสียงสูงต่ำและมีขนาดที่แตกต่างเรียงลำดับลดหลั่นกันไป

เสียงของโหม่งแม้จะมีการลดหลั่นไปตามเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีคุณลักษณะของเสียงที่แตกต่างกันออกไป (Tonal Quality) โดยคุณลักษณะเสียงของพื้นถิ่นทั่วไปจะมีเสียงทุ้มประมาณการได้เท่ากับเสียงโด โดยมีภาษาทางดนตรีได้แก่ "ยง ยง ยง ยง" (ทำนองพูดจากคุณครูมงคล เสียงชาลี) เสียงโหม่งของไทยใหญ่จะมีเสียงสูงกว่าปกติขึ้นเป็นคู่ ๕ โดยเสียงที่ออกมาเป็นเสียงที่เปรียบได้ประมาณเสียงซอล โดยมีภาษาทางดนตรีได้แก่ "ย้ง ย้ง ย้ง ย้ง" (ทำนองพูดจากคุณครูมงคล เสียงชาลี)

ภาพเครื่องดนตรีที่ประสมวงในวงกลองมองเชิง

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองมองเชิง

วงกลองมองเชิงจะประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังต่อไปนี้

- กลอง
- โหม่งชุด
- ฉาบขนาดใหญ่

ผู้ที่ตีกลองมองเชิงจะโยงกลองใบใหญ่ไว้ที่คอและใช้มือหรือใช้เข่าตีกลองตามจังหวะของฆ้อง (โหม่ง) และจะมีลีลาหลอกล่อกับผู้ที่ตีฉาบในลีลาปานกลางไม่เร็วนัก เหมาะที่จะบรรเลงด้วยวงดนตรีล้วนๆ ภาษาที่ใช้เป็นคำร้องเป็นภาษาไทยใหญ่ ก่อนที่จะมีการแห่กลองนั้นจะต้องมีการร้องเป็นข้อความประกอบด้วย ดังมีเนื้อร้องต่อไปนี้

๑ อ่าวเฮ่ทวาก ไผจ๋ำทวากไปเห็ดก๋องกว่ากะเหลาแหล่ ..... ๆ ๆ

๒ โงก๋ำ โงแดง โงแปงเขาหัก ลูกแม่นางเขานอนบ่หลับ หยากกิ๋นไก่ต้มแมงอี่เห็นยัก มาต๊อดกันแปมเก๋ำไหนแหล่ ..... ๆ ๆ

๓ ไก่ปู่แจ้ มาขับเหนอโห นกยูงทองมาขันเหนอห้วย กล้วยเครือไน่ไผตัดมันบ่มแหล่ ..... ๆ ๆ

๔ มะเขอแจ้ มารอแลย๋ำเตา ลูกมึงไห้แว้ ๆ มึงยังแกว่จ๋ำเก๋ำแหล่ ... ๆ ๆ

๕ มะเขอแจ้ มารอแลบุ๊ก นมแม่นางสวดจุ๊กปุ๊ก บ่ปิ่นปี่น้อยเขาขุบเก๋ำไหนแหล่ ..... ๆ ๆ

(คำ กาไวย์, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ภาษาดนตรีของกลองมองเซิง ครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ ได้กล่าวภาษากลอง ดังนี้

"โมง ตุ๊บ โมง ก๋ำสากมอง บุบหัวปู่จอง ก๋ำตดผี ก๋ำตดผุย"

(คำ กาไวย์, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ ๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูมงคล เสียงชาลี กล่าวภาษาของกลอง ดังนี้

" /- - - - / - ปะ – รับ- / - - - ต้ง / - - - ลง/

/ - - - จั๊บ / - - - จั๊บ / - - - จั๊บ / - - - ลง /

/ - - - ติง / - ตั้ง - ตั้ง / - - - จุ๊บ / - - - สุย /

(มงคล เสียงชาลี, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ศิลปินดีเด่นจังหวัดแพร่ กล่าวถึงภาษาของกลองดังนี้

/- - - ตุ๊บ / - ตุ๊บ – โหม่ง/ - - - ตุ๊บ / - ตุ๊บ – โหม่ง/

(อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

เสียงของการบรรเลงกลองมองเซิงมีความแตกต่างกันออกไปตามพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งนี้เป็นลักษณะของดนตรีพื้นบ้านที่ไม่มีการกำหนดสิ่งใดตายตัว จะยืดหยุ่นและเรียกกันไปตามถนัดหรือตามเสียงที่นักดนตรีได้ยินนั่นเอง

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

กลองมองเซิงนิยมนำมาตีประโคมตามงานบุญต่าง ๆ ของวัดเช่นเดียวกับกลองประเภทอื่น เช่น ขบวนแห่นาคหรือสามเณรซึ่งชาวล้านนาจะเรียกว่า "ลูกแก้ว" ส่วนชาวไทยเชื้อสายไทยใหญ่จะเรียกกันว่า "ส่างลอง" หรืองานแห่จองพาราซึ่งเป็นงานทำบุญแบบหนึ่งของชาวไทยใหญ่

เป็นการเชิญพระโพธิสัตว์มาโปรด ชาวบ้านก็ไปวัดเพื่อแห่จากวัดและนำมาไว้ที่บ้านเพื่อบูชา เป็นความเชื่อเรื่องพระโพธิสัตว์จะลงมาให้ความอบอุ่นและทำการคุ้มครองชาวบ้านแต่ละครัวเรือน

นอกจากนี้กลองมองเซิงยังใช้ประกอบการแห่เช่น แห่ครัวทาน และตีประกอบการฟ้อนพื้นเมืองได้แก่การฟ้อนเจิง (เป็นการฟ้อน ที่ผู้ฟ้อนมีลีลาการแสดงโดยตบแขน) การฟ้อนตบมะผาบ (เป็นการฟ้อนที่ผู้ฟ้อนมีลีลาการแสดงโดยการตบมือหรือตบไปที่ร่างกายเป็นหลัก) และการฟ้อนดาบ เป็นต้น

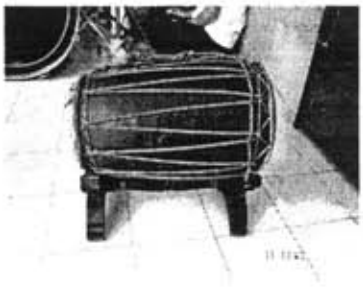
๔.๑๑ กลองปั่งปั้ง

กลองปั่งปั้ง มีชื่อเรียกกันได้หลายชื่อตามแต่ละพื้นที่ บางพื้นที่เรียกว่า กลองปุ่งปุ้ง บางพื้นที่เรียกกันว่ากลองหน้าทับเล็ก เป็นต้น กลองปั่งปั้งเป็นกลองที่ใช้ประกอบในวงสะล้อ ซอ ซึง ใช้บรรเลงประกอบการฟ้อน เป็นกลองสองหน้า คล้ายตะโพนไทยแต่มีขนาดเล็ก เรียกชื่อตามเสียงของเครื่องดนตรี

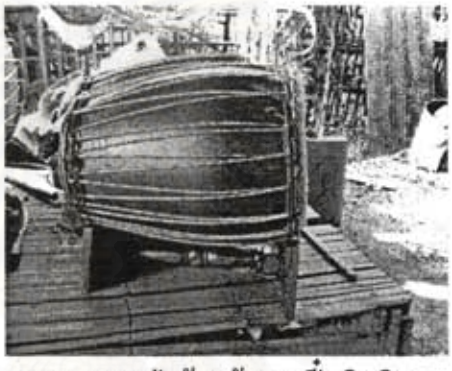
สำหรับจังหวัดลำพูน มีการใช้กลองหน้าทับขนาดใหญ่และขนาดเล็ก ๒ ใบบรรเลงประกอบกันและนำไปประกอบในวงเครื่องสายล้านนาหรือวงสะล้อซอซึงด้วย และกลอง ๒ ใบนี้ยังนำไปประกอบกับการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมืองด้วย จากการพิจารณาพบว่า แท้จริงแล้วกลองหน้าทับลูกใหญ่ก็คือกลองเท่งทิ้งนั่นเอง สำหรับกลองหน้าทับขนาดเล็กก็คือกลองปั่งปั้งที่ประกอบอยู่ในวงเครื่องสายล้านนาโดยทั่วไป โดยมีภาพเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดซึ่งพบจากการออกภาคสนามจังหวัดลำพูน ดังนี้

ภาพกลองหน้าทับ ๒ ลูก ตีประกอบกัน
โรงเรียนบ้านศรีป้าน อำเภอมะทา จังหวัดลำพูน

ภาพกลองหน้าทับ ขนาดใหญ่

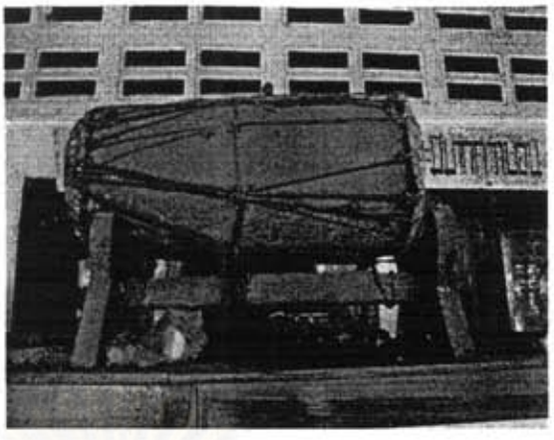


ภาพกลองหน้าทับ ขนาดเล็ก



ภาพกลองปังปัง บ้านครูปี่ สิทธิมา
อำเภอบ้านโฮ่ง จังหวัดลำพูน

ภาพกลองปังปัง บ้านครูวรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์
ตำบลบ่อแฮ้ว อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง



ภาพกลองปังปิ้ง บ้านครูประน้อม วงษ์แสนศรี
บ้านชายเขา อำเภอเมือง จังหวัดอุตรดิตถ์

กลองปังปิ้ง เป็นกลองที่นำมาใช้ประกอบวงสะล้อ ซอ ซึง หรือวงเครื่องสายล้านนานั่นเอง (วิธีการบรรเลง และหน้าทับกลอง อธิบายไว้ในบทที่ ๓)

๔.๑๒ กลองแซะ

กลองแซะ เป็นกลองที่มีลักษณะคล้ายกับกลองสะบัดชัยแต่มีขนาดเล็กและบางกว่า หุ่นกลองขึ้นด้วยแส้ หนังหน้ากลองมีเส้นผ่านศูนย์กลางวัดได้ ๑ คืบครึ่งเศษ กลองหนาประมาณ ๕ - ๖ นิ้ว ครูมงคล เสียงชาลือธิบายว่า การตีกลองแซะจะตีเมื่อมีการเชิญวิญญาณผี โดยชาวบ้านจะมีประเพณีการเลี้ยงผี ผู้ตีกลองจะตีกลองแซะเพื่อเชิญวิญญาณปู่แสะย่าแสะมาสิงที่ร่างกายแล้วอวยพรให้ลูกหลานมีความสุขและมีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น

กลองแซะ ประกอบด้วยกลองประมาณ ๔ - ๕ ใบ ลักษณะเสียงคล้ายน้ำหยด ตีด้วยไม้ ๒ อันเรียกว่า "ไม้แซะ" ประกอบกับโหม่งเล็ก ๒ ใบ (นักดนตรีถือตีคนละใบ)

จากการสืบค้นข้อมูลภาคสนามพบว่าครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ สามารถสาธิตและบรรเลงกลองแซะได้ โดยสาธิตวิธีการบรรเลงดังภาพต่อไปนี้

ภาพครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ สาธิตวิธีการตีกลองแซะ
วันที่ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองแซะ

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองแซะนั้น ผู้ตีกลองจะใช้ไม้ตีลงหน้ากลอง ภาษาทางดนตรีของกลองเหมือนเสียงน้ำหยด ดังมีภาษาดังกระสวนจังหวะดังนี้

- ตึ หริ ริ้ง	- ติ๊ง - ติ๊ง	- ตึ หริ ริ้ง	- ติ๊ง - ติ๊ง

(จากคำบอกเล่า จากครูมงคล เสียงชาลี)

การเริ่มต้นการบรรเลงสำหรับกลองแซะนั้น โหม่งจะขึ้นบรรเลงนำก่อน หลังจากนั้นกลองแซะจะตีเข้ามา ดังเนื้อหา ต่อไปนี้

โหม่ง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง	- - - มง
กลองแซะ	- X X X	- X X X	- X X X	- X X X	- X - X	- X X X	- X - X	- X X X
มือที่ตี	ขวาซ้ายขวา	ขวาซ้ายขวา	ขวาซ้ายขวา	ขวาซ้ายขวา	ขวา - ขวา	ขวาซ้ายขวา	ขวา - ขวา	ขวาซ้ายขวา

เมื่อต้องการบรรเลงลงจบผู้ตีกลองจะตีลงไปที่หน้ากลองพร้อมกันทั้งสองมือ โดยกลองและเครื่องประกอบจังหวะจะบรรเลงพร้อมกัน ๕ เสียง ดังกระสวนจังหวะต่อไปนี้

โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - มง
กลองแซะ	- - -X	- - -X	- - -X	- - -X	-XXX
มือที่ตี	- - สองมือ	- - สองมือ	- - สองมือ	- - สองมือ	ขวาซ้ายขวา

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

การตีกลองแซะ นอกจากจะเป็นการเชิญวิญญาณปู่ย่ามาอวยพรแล้ว ยังใช้ตีประกอบการฟ้อนดาบ การฟ้อนเจิง สำหรับงานบวชลูกแก้ว ปัจจุบันหาผู้บรรเลงได้ยากมาก

๔.๑๓ กลองดิน

กลองดิน เป็นกลองที่ใช้กันมาแต่โบราณ ปัจจุบันหาดูไม่ได้แล้ว ครูดำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติอธิบายว่าการประดิษฐ์กลองดินนั้นจะต้องทำการขุดดินให้กลวงเป็นวงกลมแบบกาบหมาก ทำการปักตอเพื่อเป็นหลักในการขึงเชือก หลังจากนั้นจะต้องเจาะรูเพิ่มอีกหนึ่งรูด้านข้าง เพื่อให้เสียงออกมา เรียกรูนี้ว่า "รูป่องเป๋ว" ถือเป็นกลองชนิดเดียวของล้านนาที่ไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้ เนื่องจากเป็นกลองที่ขุดขึ้นที่ดินแล้วทำให้เกิดเสียง

โอกาสที่ใช้ตีกลองลักษณะนี้สมัยโบราณใช้ตีขอให้ฝนตก เพื่อให้ผลผลิตทางการเกษตร เช่น ฟัก พริก มะเขือ ไม่ตาย นอกจากนี้ยังเป็นการขอให้เกิดโชคลาภมีชัยชนะ ปีไหนที่ฝนฟ้าไม่ตกตามฤดูกาล ชาวบ้านจะทำการขุดดินปักเสาเพื่อสร้างกลองดินและทำการบรรเลง กลองดินถือเป็นกลองโบราณของภาคเหนืออีกชิ้นหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องของธรรมชาติ

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนา เป็นวัฒนธรรมที่มีอุดมสมบูรณ์และมีความหลากหลาย กลองล้านนาถูกสร้างขึ้นโดยเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ วัฒนธรรมท้องถิ่น ประเพณี และเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาอย่างแยกออกจากกันไม่ได้

วิธีการบรรเลงกลองล้านนามีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละประเภททั้งภาษาทางดนตรี ลักษณะกระสวนของจังหวะกลอง เครื่องดนตรีที่นำไปประกอบ ส่วนความเหมือนกันประการหนึ่งคือจะมีเครื่องกำกับจังหวะเป็นโหม่งเกือบทุกประเภทของกลอง และมีการนำเครื่องกำกับจังหวะเข้าไปประกอบด้วยเกือบทั้งสิ้น

นอกจากนี้กลองล้านนาทุกประเภทยังถือเป็นว่าเครื่องดนตรีที่นำมาซึ่งความเป็นสิริมงคลสำหรับชาวบ้านหรือชุมชนไม่ว่าจะเป็นกลองหลวง กลองชัยยะมงคล กลองสะบัดชัยโบราณ กลองปูจา กลองปู่เจ่ กลองแอว กลองสิ้งหม้อง กลองมองเชิง กลองก้นยาว กลองแซะ กลองดิน หรือกลองป่งป้งที่นำมาประกอบในวงเครื่องสายล้านนา ล้วนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังของชาวล้านนาที่มีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมความเชื่อและวิถีชีวิตของชาวล้านนาโดยแท้จริง

บทที่ ๕
วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมือง

วงปี่พาทย์พื้นเมืองหรือที่เรียกกันว่า วงป้าด หรือที่ชาวล้านนามักเรียกวงดนตรีชนิดนี้ว่า วงป้าดก๊อง จังหวัดลำปางเรียกว่า วงป้าด หรือวงกลองทึ่งทึง จังหวัดพะเยาเรียกวงดนตรีนี้ว่า วงปี่แน จังหวัดอุตรดิตถ์ เรียกวงดนตรีนี้ว่า วงระนาดก๊อง หรือวงเต่งถิ้ง วงดนตรีชนิดนี้ปรากฏในพื้นที่จังหวัดเชียงราย จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำปาง จังหวัดพะเยาเป็นส่วนใหญ่

เมื่อทำการพิจารณาพบว่า คำว่า "ป้าด" น่าจะมาจากคำว่า "ปี่พาทย์" นั่นเอง เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าประกอบเข้าด้วยกันเป็นหลักอย่างวงปี่พาทย์ที่เป็นดนตรีของภาคกลาง ส่วนชื่อวงดนตรีที่เรียกว่า "เต่งทิ้ง" เป็นการเรียกชื่อตามลักษณะเสียงของกลองที่มีเสียงคล้ายตะโพนมอญของภาคกลาง โดยมีเสียงตามที่ได้ยินว่า "เท่งทิ้ง" นั่นเอง

วงป้าดหรือวงปี่พาทย์พื้นเมือง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

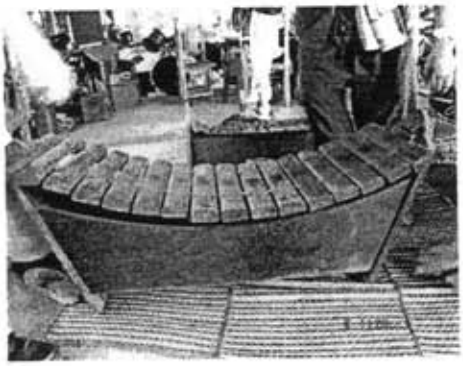
๑. ระนาดเอก	ชาวล้านนาเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า	ป้าดไม้
๒. ระนาดทุ้ม	ชาวล้านนาเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า	ป้าดไม้
๓. ระนาดเหล็ก	ชาวล้านนาเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า	ป้าดเหล็ก
๔. ฆ้องวง	ชาวล้านนาเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า	ป้าดก๊อง
๕. หุ่ยหรือโหม่ง	ชาวล้านนาเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า	ฆ้องอุ้ย
๖. ฉาบเล็ก	ชาวล้านนาเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า	แส่
๗. ฉาบกลางใหญ่	ชาวล้านนาเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า	สว่า
๘. ปี่แน		
๙. เครื่องหนัง		

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

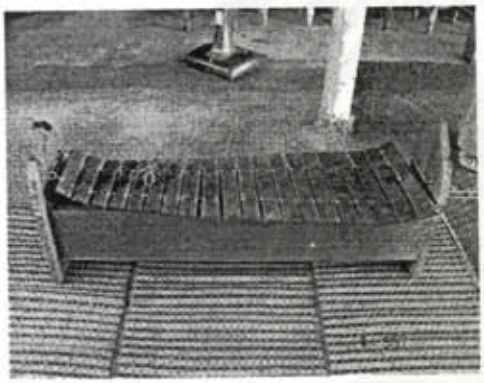
วงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดเชียงราย

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดเชียงราย วันที่ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘ ได้ทำการสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับวงป้าดก๊อง ที่บ้านครูเปลี่ยน เดชะบุญ ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงราย อายุ ๕๓ ปี ณ บ้านเลขที่ ๒๗/๑ หมู่ ๓ ตำบลศรีต้ำ อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงรายพบว่าวงป้าดก๊องจะเล่นกันเป็นส่วนใหญ่แถบอำเภอแม่จันและอำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยบันทึกภาพเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงป้าดก๊อง ซึ่งปรากฏ ณ จังหวัดเชียงราย ดังนี้

ภาพระนาดเอก

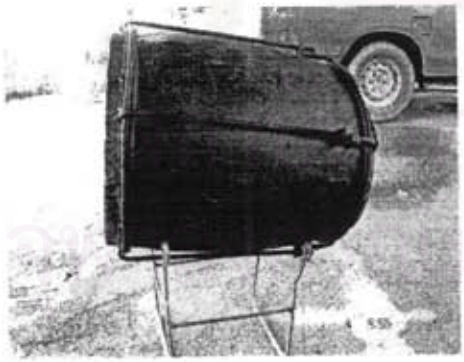


ภาพระนาดทุ้ม

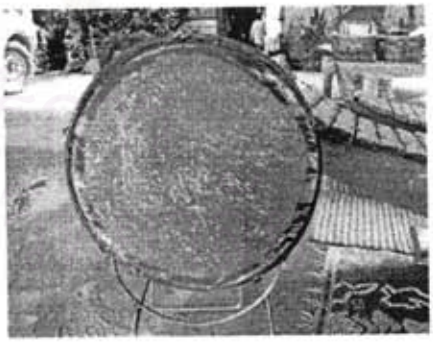


ภาพระนาดเหล็ก

ภาพฆ้องวง



ภาพกลองปู่มปิ่ง ด้านข้าง



ภาพกลองปู่มปิ่ง ด้านหน้า

ภาพวงป้าดก๊อง คณะครูเปลี่ยน เดชะบุญ จังหวัดเชียงราย
วันที่ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘

ครูสุคำ แก้วศรี ครูภูมิปัญญาไทยจังหวัดเชียงราย อธิบายเครื่องดนตรีที่ประกอบวงปี่พาทย์พื้นเมืองที่ปรากฏอยู่พื้นที่จังหวัดเชียงราย ดังนี้

> *"วงปี่พาทย์พื้นเมือง คล้ายกับวงปี่พาทย์ ก็มี ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ (แบบพม่า) เนื่องจากฝั่งพม่ามีเยอะหาง่าย แล้วก็มีกลองเท่งติ๊ง คล้ายตะโพนมอญแต่ใบเล็กกว่า ปี่แนคล้ายปี่มอญ แต่มันจะมีลำโพงเรียกว่าตะหวา"*
>
> (สุคำ แก้วศรี, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘)

วงดนตรีนี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีตามที่ศิลปินได้กล่าวมาข้างต้น โดยเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะคล้ายกับเครื่องดนตรีปี่พาทย์ของภาคกลาง มีความแตกต่างกันที่ความละเอียดในการผลิตและคุณลักษณะของเสียง ดังต่อไปนี้

ระนาดเอก ผืนระนาดเอกประกอบด้วยลูกระนาดเอกจำนวน ๒๑ ลูก ลูกระนาดทำจากไม้เนื้อแข็งมีความหนาประมาณ ๓ เซนติเมตร ถูกประดิษฐ์ขึ้นอย่างง่ายและมีการร้อยลูกและขึงด้วยเชือกไนล่อน ขนาดของลูกระนาดเอกถูกผลิตขึ้นไม่เรียงลำดับความใหญ่เล็กที่ชัดเจนนัก

ระนาดทุ้ม ผืนระนาดทุ้มประกอบด้วยลูกระนาด ๑๗ ลูก ความหนาขนาดเดียวกับระนาดเอก ร้อยลูกระนาดและขึงด้วยเชือกไนล่อนเช่นเดียวกัน

ระนาดเหล็ก ปรากฏอยู่ที่จังหวัดเชียงรายจะไม่มีระนาดทุ้มเหล็ก ขนาดและรูปร่างคล้ายเป็นระนาดเอกเหล็กโดยประกอบด้วยลูกระนาดจำนวน ๒๐ ลูก วางอยู่บนรางไม้และขึงลูกระนาดเหล็กขึงด้วยเชือกไนล่อน ลักษณะเดียวกับระนาดเอกและระนาดทุ้ม ลูกระนาดเหล็กเป็นการนำล้อของเกวียนมาเจียให้เป็นรูปร่างของลูกระนาด วิธีการประดิษฐ์นั้นถ้าตีลงไปที่

ด้านข้างของลูกระนาดเหล็กมากเสียงจะเล็กลง ถ้าตีลงไปที่ตรงกลางของลูกระนาดเหล็กเสียงจะใหญ่ขึ้น

กลองปุ๋มปิ่ง เป็นกลองที่ประกอบอยู่ในวงป๊าดก๊อง หุ่นกลองทำจากไม้สัก ไม้ประดู่ ไม้ขนุน ขึ้นหน้าด้วยหนังวัว

ปี่แน เป็นเครื่องเป่าในวงป๊าดก๊อง นิยมนำมาเป่า ๒ เล่ม ได้แก่

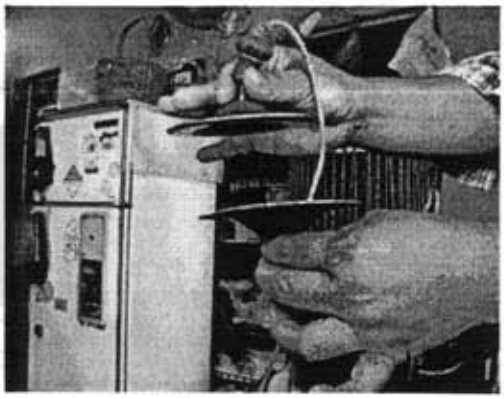
- แนน้อย หรือปี่แนเล็ก
- แนหลวง หรือปี่แนใหญ่

ฉิ่งและฉาบ เป็นเครื่องกำกับจังหวะ

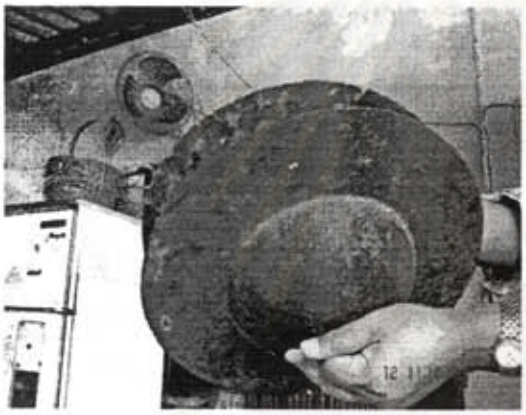
วงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดลำปาง

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ครูแสน ฟูคำ ศิลปินอาวุโส จังหวัดลำปาง ณ บ้านเลขที่ ๔๗/๑ หมู่ ๘ บ้านทรายใต้ ตำบลพิชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง ปัจจุบันอายุ ๖๔ ปีและครูอำนวย มหามิตร ศิลปินผู้สืบทอดการบรรเลงวงป๊าด ปัจจุบันอายุ ๔๐ ปี บ้านเลขที่ ๒๑๒ หมู่ ๒ ตำบลเวียงเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง อธิบายเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงป๊าดเป็นข้อมูลเดียวกัน ดังนี้

๑. ระนาดเอก
๒. ระนาดทุ้ม
๓. ฆ้องวง
๔. ระนาดเหล็ก
๕. กลองเท่งทึ้ง คล้ายตะโพนมอญ มีชื่อเรียกได้หลายชื่อได้แก่ กลองเถ่งถิ้ง กลองเต่งถิ้ง กลองปุ่มผิ้ง หรือกลองอุ่มผิ้ง
๖. กลองฮับ หรือกลองรับ หรือกลองสองหน้า
๗. ปี่แน ประกอบด้วย
   - แนใหญ่ เรียกว่าแนหลวง มี เสียงทุ้ม ความยาวประมาณ ๘๐ เซนติเมตร
   - แนน้อย จะมีเสียงแหลม มีความยาวประมาณ ๔๕ เซนติเมตร
๘. สิ่ง (คล้ายฉิ่งแต่ใหญ่กว่าฉิ่ง เล็กและหนากว่าฉาบ)
๙. สว่า หรือ ฉว่า (คล้ายฉาบ แต่หนาและนูนมากกว่า)



ภาพกลองเท่งทึ้ง (ลูกใหญ่) กลองฮับ (ลูกเล็ก) ภาพสิ่ง
ถ่ายภาพ ณ บ้านครูอำนวย มหามิตร จังหวัดลำปาง วันที่ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘



ภาพสว่า ภาพเปรียบเทียบระหว่างสว่า กับฉาบ

กลองรับหรือกลองฮับนั้นจะตีคู่กับกลองเท่งทึ้ง กลองเท่งทึ้งเป็นกลองใบใหญ่คล้ายตะโพนมอญมีการเรียกชื่อหลายชื่อ เช่น กลองถืดทึ่ง กลองทืดทึ้ง เป็นต้น สำหรับกลองรับหรือกลองฮับจังหวัดลำปางนั้นจะวางตีกับพื้นและนิยมตีลักจังหวะเป็นส่วนใหญ่ ส่วนจังหวัดเชียงใหม่มีกลองลักษณะเดียวกัน นิยมวางบนขามีฐานอย่างตะโพนแต่มีขนาดเล็กกว่า

ปี่แน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าโดยมีการใช้ลิ้นภายนอก ด้านปลายมีปากลำโพงคล้ายกับปี่มอญที่เป่าในวงปี่พาทย์มอญ นอกจากวงป้าดแล้วยังนิยมนำไปเป่าร่วมกับการเล่นกลองแอวประกอบการฟ้อนเมือง แห่ครัวทาน จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และลำปางพบว่า ปี่แนของจังหวัดต่าง ๆ โดยมีเชียงใหม่ ลำพูน เป็นหลักจะมีรูนับสำหรับกดเสียงจำนวน ๗ รู มีเพียงจังหวัดลำปางและจังหวัดเชียงรายเท่านั้นที่มีรูนับกดเสียงเพียง ๖ รู ดังภาพต่อไปนี้

ภาพปี่แน รูปนับ ๖ รู (ภาพซ้าย) และมีรูสำหรับนิ้วหัวแม่มือ ๑ รู (ภาพขวา)
บ้านครูอำนวย มหามิตร อ.เมือง จังหวัดลำปาง
วันที่ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘

ปี่แน เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีกประเภทหนึ่งที่มีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีแตกต่างกันออกไปตามแต่พื้นที่ จากความแตกต่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีพื้นบ้านหรือพื้นถิ่นแม้อยู่พื้นถิ่นเดียวกันและจังหวัดใกล้เคียงกันก็มีความแตกต่างกันออกไปได้ ซึ่งแตกต่างไปจากคุณลักษณะของดนตรีภาคกลางหรือดนตรีราชสำนักที่มักจะมีลักษณะเครื่องดนตรีและลักษณะเสียงเหมือนกันทุกพื้นที่ ทั้งนี้ยกเว้นลีลาและวิธีการบรรเลงที่มีความแตกต่างกันออกไปตามแต่ละสำนัก

วงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดเชียงใหม่

จากการสัมภาษณ์ครูวิเทพ กันธิมา อธิบายเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงปี่พาทย์พื้นเมืองดังนี้

" วงป้าดก็องอาจได้รับอิทธิพลจากพม่า เพราะพม่าปกครองเชียงใหม่กว่า ๒๐๐ ปี วัดวาก็เป็นศิลปะของพม่า ฆ้องวงฉัตรจะสั้น เสียงดังกังวานยาว ภาคกลางฉัตรยาวเสียงสั้น ๘ จังหวัดภาคเหนือเนี่ยใช้ฆ้องพม่าหมด เสียงก็เพี้ยนไปตามสำเนียงพม่า เครื่องดนตรีในวง ก็มีระนาดเอก ระนาดเหล็ก ฆ้อง กลองเต่งทิ่ง กลองปังปัง สว่า (ฉาบใหญ่) ปี่แน ๒ เลา ส่วนระนาดทุ้มนั้นได้รับอิทธิพลมาจากภาคกลาง" (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับจังหวัดเชียงใหม่ เครื่องดนตรีที่ประกอบในวงปี่พาทย์พื้นเมือง มีดังนี้

๑. ระนาดเอก
๒. ระนาดทุ้ม

๓. ระนาดเหล็ก

๔. ฆ้อง

๕. กลองเต่งทิ้ง

๖. กลองปังปัง

๗. ปี่แน

๘. สว่า หรือ ฉาบ

สำหรับระนาดทุ้มตามที่ครูวิเทพ กันธิมา อธิบายว่าได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องดนตรีของภาคกลางไม่สามารถสืบค้นหลักฐานได้มากกว่านี้ว่าได้มีการนำเข้ามาประสมในวงดนตรีดังกล่าวเมื่อใดและใครเป็นผู้นำเข้ามาประสมในวง แต่จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามครั้งนี้พบว่าวงปี่พาทย์พื้นเมืองทุกจังหวัดมีการนำระนาดทุ้มเข้าไปประกอบในวงดนตรีและบรรเลงร่วมกันระนาดเอกทุกพื้นถิ่นของภาคเหนือเรียบร้อยแล้ว

วงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดลำพูน

จากการสัมภาษณ์ครูบรรจง ปันกาศ ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดลำพูน อธิบายว่า

"จังหวัดลำพูนเรียกชื่อว่าวงป๊าดฆ้อง มีเครื่องดนตรี ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง กลองหน้าทับ กลองเล็ก ระนาดเหล็ก ปี่แน ๒ เล่ม ฉิ่ง และฉาบ เครื่องดนตรีที่ใช้เล่นกันก็ทำขึ้นเอง ไม่ได้ซื้อ"

(บรรจง ปันกาศ, สัมภาษณ์ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ภาพกลองหน้าทับขนาดใหญ่และขนาดเล็ก โรงเรียนบ้านศรีป้าน อำเภอมะทา จังหวัดลำพูน วันที่ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘

สำหรับการประสมวงปี่พาทย์พื้นเมืองที่ปรากฏที่จังหวัดลำพูน จะเห็นได้ว่ามีการประสมวงเหมือนกับจังหวัดเชียงใหม่ โดยกลองหน้าทับที่มีขนาดใหญ่เป็นกลองชนิดเดียวกับ

กลองที่จังหวัดอื่นเรียกชื่อว่ากลองเท่งทึ้งหรือกลองติ่งเท่งนั่นเอง ส่วนกลองเล็กที่นำมาตีประกอบกันจะเป็นกลองปังปังอย่างเดียวกับการประสมวงของจังหวัดเชียงใหม่เพียงแต่ศิลปินของจังหวัดลำพูนมีการเรียกชื่อเครื่องดนตรีแตกต่างกันออกไปว่า กลองหน้าทับเล็กหรือกลองเล็ก นั่นเอง

วงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดแพร่

จากการสัมภาษณ์ศิลปินดีเด่นประจำจังหวัดแพร่ พบว่ามีการเล่นปี่พาทย์พื้นเมืองแถบหมู่บ้านหนุนเหนือ อำเภอสอง จังหวัดแพร่ ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ศิลปินดีเด่นจังหวัดแพร่เล่าว่า

"เครื่องดนตรีปี่พาทย์พื้นเมือง ก็มีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องใหญ่ ฆ้องเล็ก ปี่แน แล้วก็กลอง ๒ ลูก กลองปังปัง ก็จะมีลักษณะคล้ายตะโพน แต่มีขนาดใหญ่ " (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สำหรับการประสมวงปี่พาทย์พื้นเมืองของจังหวัดแพร่ มีลักษณะที่แตกต่างไปจากจังหวัดอื่น ๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น จะไม่มีการนำระนาดเหล็กเข้ามาประสมในวงดนตรี แต่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีจากจังหวัดอื่นอีก ๑ ชิ้น กล่าวคือมีการนำฆ้องวงเล็กเข้ามาประกอบในวงปี่พาทย์พื้นเมืองอย่างปี่พาทย์ไทยของภาคกลางทำให้ลักษณะการประสมวงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดแพร่มีความแตกต่างออกไปจากจังหวัดอื่น

วงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดพะเยา

ครูหนานตุ้ย กิตติสาร ศิลปินดีเด่นจังหวัดพะเยาอธิบายเครื่องดนตรีที่ประกอบวงปี่พาทย์พื้นเมืองที่ปรากฏอยู่พื้นที่จังหวัดพะเยา ดังนี้

" วงปี่พาทย์ใช้แห่ศพ มีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้อง แนใหญ่ แนกลาง แนเล็ก กลอง ฉาบ โหม่งไม่มี"

(หนานตุ้ย กิตติสาร, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

อาจารย์ขุทธพล อุ่นตาล ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดพะเยา อธิบายเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงป้าด สำหรับจังหวัดพะเยา ดังนี้

"วงป้าด มีเล่นกันที่วัดบ้านทราย ตำบลเวียง อำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา ก็มีเครื่องดนตรี ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง แน ๒ ตัว ใหญ่กับเล็ก แล้วก็สว่า ก็ฉาบใหญ่นั่นแหละ ตีเพลงพื้นเมืองเหนือ เพลงปราสาทไหว"

(ขุทธพล อุ่นตาล, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

อาจารย์สุรพงษ์ สุขเกษม ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดพะเยา อธิบายเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดพะเยา ดังนี้

> *" วงปี่พาทย์พื้นเมือง พะเย จะเรียกวงปี่แน ลำปางเขาเรียกวงป้าด ที่เขาไม่เรียกว่าวงปี่แน ที่จังหวัดพะเยา ก็ใช้ระนาดเอก ระนาดทุ้มแบบภาคกลาง มีปี่แน มีฆ้องแบบฆ้องไทยนั่นแหละ มีโหม่ง การใช้วงปี่แนก็ใช้งานศพ มีมานานมากแล้ว"*
>
> (สุรพงษ์ สุขเกษม, สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

สำหรับการประสมวงปี่พาทย์พื้นเมืองของจังหวัดพะเยาพบว่ามีลักษณะคล้ายคลึงกับจังหวัดแพร่ เนื่องจากไม่มีระนาดเหล็กเข้าไปประสมอยู่ในวงปี่พาทย์พื้นเมือง และมีการนำฆ้องแบบภาคกลางเข้าไปประสมในวงดนตรีแทนที่จะเป็นฆ้องที่รับอิทธิพลมาจากพม่า ทำให้ลักษณะวงปี่พาทย์พื้นเมืองมีลักษณะคล้ายกับวงปี่พาทย์อย่างภาคกลาง เพียงแต่มีการใช้ปี่แน ซึ่งเป็นเครื่องเป่าอย่างพื้นเมืองเหนือเป็นเอกลักษณ์ของวง

วงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดอุตรดิตถ์

นอกจากเครื่องดนตรีที่ปรากฏที่จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำปาง จังหวัดลำพูน จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยาแล้ว จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่าการประสมวงปี่พาทย์พื้นเมืองบรรเลงที่จังหวัดอุตรดิตถ์ ด้วย โดยวงปี่พาทย์พื้นเมืองของจังหวัดอุตรดิตถ์ค่อนข้างมีความแตกต่างไปจากจังหวัดอื่น ๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น กล่าวคือมีการใช้ตะโพนและกลองทัดอย่างภาคกลางเข้าไปร่วมประสมอยู่ในวงดนตรี โดยพบเครื่องดนตรีได้แก่กลองทัดอย่างภาคกลางปรากฏที่บ้านครูประน้อม วงษ์แสนศรี อำเภอเมือง จังหวัดอุตรดิตถ์ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพกลองทัดบ้านครูประน้อม วงษ์แสนศรี
บ้านชายเขา อำเภอเมือง จังหวัดอุตรดิตถ์ วันที่ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘

ครูเชาว์ เชื้อภักดี ศิลปินอาวุโสประจำจังหวัดอุตรดิตถ์ อธิบายเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงปี่พาทย์พื้นเมือง ดังนี้

"ปี่พาทย์พื้นเมืองก็มีเครื่องห้า เครื่องเจ็ด เครื่องดนตรีก็มี

- *ระนาดเอก*
- *ระนาดทุ้ม*
- *ฆ้องวงใหญ่*
- *ฆ้องวงเล็ก*
- *ระนาดเหล็ก*
- *ปีใน แบบภาคกลาง*
- *ตะโพน กลองทัด*
- *ฉิ่ง*
- *ฉาบ"*

(เชาว์ เชื้อภักดี, สัมภาษณ์ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูประน้อม วงษ์แสนศรี ศิลปินประจำจังหวัดอุตรดิตถ์ อธิบายหัวข้อเดียวกันว่า

" วงระนาดก๊อง ก็มี

- *ระนาดเอก*
- *ระนาดทุ้ม*
- *ฆ้องวง*
- *ระนาดเหล็ก*
- *กลองทัด ๑ คู่*
- *ตะโพน ๑ ลูก*
- *ฉิ่ง*
- *ฉาบ*
- *เครื่องเป่าไม่ค่อยมี"*

(ประน้อม วงษ์แสนศรี, สัมภาษณ์ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ลักษณะการประสมวงปี่พาทย์พื้นเมืองของจังหวัดอุตรดิตถ์ นอกจากจะมีการนำกลองทัดและตะโพนอย่างภาคกลางเข้ามาประสมในวงดนตรีแล้ว ยังมีการนำฆ้องวงเล็กมาบรรเลงคู่กับฆ้องวงใหญ่อย่างวงปี่พาทย์ไทยของภาคกลางด้วย และลักษณะเช่นนี้พบที่จังหวัดพะเยาและจังหวัดแพร่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากลักษณะการประสมวงปี่พาทย์พื้นเมืองพื้นที่ต่าง ๆ สามารถสรุปความเหมือนและความแตกต่างได้ดังต่อไปนี้

จังหวัด	เครื่องดนตรีที่ผสม	ความแตกต่าง
เชียงใหม่	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวง กลองเท่งทิ้ง กลองปั่งป้ง ปี่แน ๒ เลา สว่า (ฉาบ)	ไม่มีฉิ่ง กำกับจังหวะ
เชียงราย	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวง กลองปุ่มปิ้ง (๑ ใบ) ปี่แน ๒ เลา สิ่ง (ฉิ่ง) สว่า (ฉาบ)	มีกลองเพียงลูกเดียวในวง แตกต่างไปจากจังหวัดอื่น ๆ
ลำปาง	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวง กลองเท่งทิ้ง กลองฮับ ปี่แน ๒ เลา สิ่ง (ฉิ่ง) สว่า (ฉาบ)	กลองเล็ก เรียกชื่อแตกต่างกว่าจังหวัดอื่นโดยเรียกชื่อว่า "กลองฮับ"
ลำพูน	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวง กลองหน้าทับใหญ่ กลองหน้าทับเล็ก ปี่แน ๒ เลา สว่า (ฉาบ)	เรียกชื่อกลองแตกต่างทั้ง ๒ ลูก ได้แก่ กลองหน้าทับใหญ่และกลองหน้าทับเล็ก
แพร่	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลองเท่งทิ้ง กลองปั่งป้ง ปี่แน	มีการเพิ่มฆ้องวงเล็กอย่างภาคกลางและไม่มีเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ
พะเยา	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ปี่แน (โบราณใช้ปี่แน ๓ เลา) กลอง ฉาบ	มีการใช้ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง อย่างภาคกลางทั้ง ๓ ชิ้น และสมัยก่อนปี่แนใช้ ๓ เลา มากกว่าจังหวัดอื่น ๑ เลา
อุตรดิตถ์	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ	เครื่องดนตรีเป็นแบบวงปี่พาทย์แบบภาคกลางเพียงแต่ไม่มีระนาดทุ้มเหล็กอย่างภาคกลางเท่านั้น

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีที่นำมาประสมในวงปี่พาทย์พื้นเมืองนั้นมีความหลากหลายและมีความแตกต่างกันไปทุกจังหวัด โดยจังหวัดที่เป็นพื้นถิ่นล้านนาหรือภาคเหนือตอนบนได้แก่จังหวัดเชียงราย จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำพูน จังหวัดลำปาง ยังคงการ

ประสมวงปี่พาทย์พื้นเมืองแบบวงดนตรีพื้นเมืองเดิม สำหรับพื้นถิ่นล้านนาตอนล่างได้แก่ จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยาและจังหวัดที่มีพื้นที่ภาคเหนือตอนล่างได้แก่ จังหวัดอุตรดิตถ์ มีการประสมวงโดยได้รับอิทธิพลจากวงปี่พาทย์ของภาคกลางหรือดนตรีราชสำนักอย่างชัดเจน มีการนำฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กเข้าไปประสมในวงปี่พาทย์พื้นเมือง โดยเฉพาะจังหวัดอุตรดิตถ์ มีความชัดเจนมาก เพราะนอกจากการนำฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กเข้าไปประสมในวงดนตรีดังกล่าวแล้ว ยังมีการนำตะโพน กลองทัดและปี่ในซึ่งเป็นเครื่องดนตรีภาคกลางอีก ๓ ชิ้นเข้าไปประสมในวงดนตรีพื้นเมืองดังกล่าวด้วย

ลักษณะเสียง

สำหรับเสียงของเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์พื้นเมืองที่เป็นพื้นเมืองหรือพื้นถิ่นโดยแท้ ไม่ได้รับอิทธิพลจากเสียงของวงปี่พาทย์อย่างภาคกลาง พบว่าลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีหรือแนวเสียงเครื่องดนตรีไม่มีการกำหนดตายตัวอย่างแนวเสียงดนตรีไทยของภาคกลาง การเทียบเสียงเครื่องดนตรีจะเทียบจากขลุ่ยพื้นเมืองหรือเอาเสียงของปี่แนเป็นหลักในการเทียบเสียงได้

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดเชียงรายพบเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เทียบเสียงรูปแบบหนึ่งดังจะได้อธิบายต่อไปนี้

ฆ้องวง ประกอบด้วยลูกฆ้อง ๑๖ ลูก โดยมีเสียงกำกับ ดังนี้

ยอด	ฟา	มี	เร	โด	ที	ลา	ซอล	ฟา	มี	เร	โด	ที	ลา	ซอล	ฟา	มี

เมื่อเรียงเสียงจากลูกยอด (ทางด้านซ้ายมือ) พบว่าเสียงที่ ๔ เท่ากับเสียงโดทางสูง

ระนาดเอกจะประกอบด้วยลูกระนาดจำนวน ๒๑ ลูก โดยเสียง "โดสูง" จะเป็นเสียงของลูกระนาดเมื่อนับจากลูกยอดลงมาเป็นลูกที่ ๖ โดยมีเสียงเรียงดังต่อไปนี้

ยอด	ลา	ซอล	ฟา	มี	เร	โด	ที	ลา	ซอล	ฟา

มี	เร	โด	ที	ลา	ซอล	ฟา	มี	เร	โด	ที	ทวน

ระนาดทุ้ม ประกอบด้วยลูกระนาด ๑๖ ลูก เช่นเดียวกับระนาดเอก โดยเสียงโดสูง จะเป็นเสียงของลูกระนาดทุ้มนับจากลูกยอดลงมาเป็นลูกที่ ๕ โดยมีการเรียงเสียงดังนี้

ยอด	ซอล	ฟา	มี	เร	โด	ที	ลา	ซอล

ฟา	มี	เร	โด	ที	ลา	ซอล	**ทวน**

ปี่แน มีลักษณะการเจาะรู ๖ รู ตามแบบเดียวกับปี่แนที่พบ ณ จังหวัดลำปาง และเป็นการเจาะรูกดเสียงระบบเดียวกับขลุ่ยพื้นเมือง จังหวัดลำปาง โดยมีการกำหนดเสียง ต่อไปนี้

ทางต่ำ	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา

จากแนวเสียงของเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์พื้นเมืองจังหวัดเชียงราย จะเห็นได้ว่ามีแนวเสียงที่ค่อนข้างสูงเมื่อเทียบกับเครื่องปี่พาทย์อย่างภาคกลาง แต่ทั้งนี้การเทียบเสียงระหว่างเสียงต่อเสียงของเครื่องดนตรีจะไม่มีลักษณะเป็น ๑ เสียงเต็มอย่างเครื่องดนตรีของภาคกลาง ระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงจะไม่เท่ากันและไม่สม่ำเสมอ เวลานักดนตรีจากภาคกลางได้ยินเสียงวงดนตรีปี่พาทย์พื้นเมืองจะรู้สึกว่ามีเสียงเพี้ยนไปมา เนื่องจากแนวเสียงไม่ตรงกับแนวเสียงอย่างที่เป็นแบบแผนของภาคกลางนั่นเอง

บทเพลงที่ใช้บรรเลงกับวงปี่พาทย์พื้นเมือง

สำหรับบทเพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับวงปี่พาทย์พื้นเมือง มักเป็นเพลงพื้นเมืองประจำถิ่นนั่นเอง โดยมีชื่อบทเพลงต่อไปนี้

- เพลงแหย่งน้อย
- เพลงแหย่งหลวง
- เพลงปราสาทไหว
- เพลงฤาษีหลงถ้ำ
- เพลงลาวเดินดง
- เพลงแห่ล้อเลื่อน
- เพลงแห่เก๊า (คำว่าเก๊า หมายถึงต้นตระกูล ที่กำเนิด)
- เพลงสร้อยสนตัด
- เพลงปุ่มเป้ง

ครูวิเทพ กันธิมา อธิบายบทเพลงที่ใช้บรรเลงว่า *"ส่วนใหญ่ก็เล่นปราสาทไหว ถ้าเป็นวงป๊าดก๊อง จะเปลี่ยนเสียง ๕ เสียงเลย โด เร มี ซอล ลา ถ้าเป็นเสียงโด เรียกเพลงแหย่ง ถ้าเสียง เร มี ซอล ลา เรียกว่าปราสาทไหว คนล้านนาเล่นเพลงสั้น เพราะอยู่กันมาแบบสบาย ทำนาปีละครั้ง คนตรีก็ไม่จำอะไรมาก"* (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูอำนวย มหามิตร ศิลปินจังหวัดลำปางอธิบายว่า *"ประเพณีฟ้อนผี จะใช้วงป้าดเล่น ก็เล่นประเภทเพลงมอญ มอญฟ้อนผี เก๊าห้า เพลงมวย หรือกุยมวย หรือลูกกุยโวย (โวย หมายความถึงไว) เพลงส่ง หรือกุยช้า หรือกุยจ้า เพลงปราสาทไหว"* (อำนวย มหามิตร, สัมภาษณ์ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับบทเพลงต่างๆ ที่ใช้บรรเลงโดยวงปี่พาทย์พื้นเมืองจึงเป็นเพลงที่มีความยาวไม่มากนัก นักดนตรีจะบรรเลงวนไปวนมาแล้วแต่ว่าจะกำหนดกี่รอบ หรือเมื่อบรรเลงไปได้สักครู่หนึ่งจะลงจบเมื่อใดก็ได้ ยกตัวอย่างทำนองเพลงแหย่งน้อย มีทำนองเพลงดังต่อไปนี้

- - - -	- - - ล	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ฟ ซ ล	- ด - ร
- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ด	- ฟ - ร	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ล	- ซ - ฟ

(ทำนองเพลงจากครูเปลี่ยน เดชะบุญ, ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงราย, สัมภาษณ์ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

เพลงแห่ช้า หรือเพลงแห่สะล้อเลื่อน

- - - -	- - - -	- - - ท	ด ด ด ด	ร ท ด ร	ท ด ด ด	- - - ท	ด ซ ฟ ม
- - - ฟ	ซ ฟ ท ซ	- - - ฟ	ด ฟ ซ ท	- - - ด	ร ด ท ซ	- ฟ ท ซ	ฟ ม ซ ฟ
- - - -	ม ซ ฟ ฟ	ม ซ ฟ ฟ	ม ฟ ซ ด	- ร ฟ ด	ร ด ท ด	- - ม ฟ	ม ซ ฟ ม
- - - -	ด ม ฟ ซ	ฟ ม ฟ ซ	ฟ ม ร ด	- ร ฟ ด	ร ด ท ซ	- - ด ท	ฟ ซ ท ด

(ทำนองจากครูสมชาย ชัยมินทร์, ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย, สัมภาษณ์ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากตัวอย่างบทเพลงทั้ง ๒ เพลง จะเห็นได้ว่าลักษณะบทเพลงเป็นแบบบทเพลงพื้นเมืองโดยทั่วไป ซึ่งจะมีลักษณะทำนองที่ไม่ยาวนักทำการบรรเลงวนไปมาหลาย ๆ รอบ โดยไม่ต้องใช้ความจำสำหรับจดจำบทเพลงมากอย่างบทเพลงไทยของภาคกลาง

จังหวัดอุตรดิตถ์ ได้แบ่งบทเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงกับวงปี่พาทย์พื้นเมือง ออกเป็น ๓ กลุ่ม

กลุ่มที่ ๑ เพลงไทยล้านนา

- เพลงล่องแม่ปิง
- เพลงน้อยใจยา
- เพลงล่องน่าน

- เพลงฤาษีหลงถ้ำ
- เพลงบัวกลางบึง
- เพลงสาวไหม เป็นต้น

กลุ่มที่ ๒ เพลงไทย

- เพลงเขมรไทรโยค
- เพลงเขมรพวง
- เพลงลาวเสี่ยงเทียน
- เพลงแขกมอญ
- เพลงเขมรปากท่อ เป็นต้น

กลุ่มที่ ๓ เพลงไทยสากล

- เพลงรำวง
- เพลงลูกทุ่ง
- เพลงตามคำขอของผู้ชมในงาน

จากบทเพลงข้างต้นจะเห็นได้ว่าจังหวัดอุตรดิตถ์ เริ่มมีการนำบทเพลงไทยของภาคกลางเข้าไปบรรเลงกับวงปี่พาทย์พื้นเมืองด้วย นอกจากเพลงไทยอย่างภาคกลางแล้ว ยังมีการนำเพลงลูกทุ่งและเพลงสากลไปบรรเลง แต่ยังคงรูปแบบการบรรเลงบทเพลงพื้นเมืองภาคเหนือควบคู่ไปด้วย ทำให้เกิดความหลากหลายเรื่องของบทเพลง

วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์พื้นเมือง

วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์พื้นเมือง มีวิธีการตีทำนองเพลงที่แตกต่างจากเครื่องปี่พาทย์ของภาคกลาง มีรายละเอียดดังนี้

ระนาดเอก มีการบรรเลงทางกรอผสมกับการตีคู่แปดสำหรับดำเนินกลอนเพลง สลับไปมาตลอดทั้งเพลง

ระนาดทุ้ม มีการบรรเลงสับมือในคู่เสียงที่มีความแตกต่างกันออกไป เป็นการสับมือระหว่างทำนองเพลงบ้าง สับมือเพื่อรอจังหวะบ้าง แต่เป็นการตีสับมือไปมาเกือบตลอดทั้งเพลง

ก๊อง หรือฆ้อง มีวิธีการบรรเลงคล้ายกับระนาดทุ้ม แต่มีการใช้เสียง คู่ ๔ บ้าง คู่ ๘ บ้าง มาผสมผสานในการดำเนินทำนอง

กลองปุ่มปิ้ง เป็นเครื่องหนังในวงปี่พาทย์พื้นเมือง สำหรับหน้ากลองปุ่มปิ้งของจังหวัดเชียงรายจะติดหน้ากลองด้วยข้าวเหนียวหรือกล้วย วิธีการบรรเลงมือซ้ายจะตีเป็นเสียงติง ส่วนมือขวาจะใช้ก้ามือแล้วทุบไปที่หน้ากลองให้เกิดเสียง กลองปุ่มปิ้งมีกระสวนจังหวะกลองดังนี้

- - - -	- ติง - เท่ง	- - - -	- ติง - เท่ง	- - ติงเท่ง	- - ติงเท่ง	- - - -	- ติง - เท่ง

โดยหน้าทับกลองดังกล่าว จะตีสลับไปสลับมาวนไปเรื่อยๆ ตามทำนองเพลง

สำหรับจังหวัดลำปาง มีการใช้กลองยับหรือกลองรับเข้ามาประกอบ จะมีกระสวนจังหวะดังนี้

- ปะหละล้ง	- ปึง - -	- ปึง - -	- ปึง - -	- ปะหละล้ง	- ปึง - -	- ปึง - -	- ปึง - -

วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ประกอบอยู่ในวงปี่พาทย์พื้นเมืองจะใช้วิธีการบรรเลงแบบง่าย ๆ ใช้การตีคู่แปดบ้าง การตีสับมือไปกับทำนองเพลงบ้าง มีการนำเสียงคู่อื่น ๆ นอกจากคู่แปดมาประกอบการดำเนินทำนองบ้าง ทั้งนี้ไม่มีการกำหนดตายตัว สำหรับบทเพลงที่นำมาบรรเลงกับวงปี่พาทย์พื้นเมืองของจังหวัดที่เป็นกลุ่มล้านนาตอนล่างหรือจังหวัดภาคเหนือตอนล่าง เช่นจังหวัดอุตรดิตถ์ จะมีการนำเพลงภาคกลางไปเล่นโดยวงดนตรีดังกล่าว เป็นการได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยของภาคกลางซึ่งเป็นไปในลักษณะเดียวกับลักษณะการประสมวงที่ได้รับอิทธิพลโดยการนำเครื่องดนตรีของภาคกลางไปประสมวงเป็นวงดนตรีพื้นเมือง จะเห็นได้ว่าจังหวัดทางภาคเหนือตอนกลางและตอนล่างจะได้รับอิทธิพลจากวงปี่พาทย์อย่างภาคกลางทั้งวิธีการประสมวงและวิธีการบรรเลงตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

โอกาสที่นำวงปี่พาทย์พื้นเมืองไปบรรเลง จากการค้นคว้าข้อมูลเอกสารและจากการสัมภาษณ์ศิลปิน ได้อธิบายดังต่อไปนี้

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเชียงใหม่ อธิบายว่า

> *" ชื่อวงเต่งถิ้ง ได้จากเสียงกลองใหญ่ที่ดัง เต่ง - ถิ้ง โอกาสที่บรรเลงมีหลายโอกาสได้แก่งานบุญของวัด แห่ขบวน งานศพ งานฟ้อนเชิง ฟ้อนดาบ และฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา*
>
> *โอกาสและกิจกรรมต่าง ๆ ที่ใช้วงเต่งถิ้งบรรเลง จะเห็นได้ชัดเจนว่าเป็นกิจกรรมที่ล้วนแต่เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรม ความเชื่อ ความศรัทธาต่อบุญกุศล อำนาจ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และความมีมนต์ขลัง กล่าวคือเป็นการใช้เสียงดนตรีเป็นสิ่งสร้างบรรยากาศของกิจกรรมนั้น ๆ ใครก็ตามเมื่อได้ยินเสียงวงเต่งถิ้งบรรเลงก็จะเกิดความอิ่มเอิบในบุญกุศลขึ้นทันที มีน้อยคนนักที่จะฟังเพื่อความบันเทิง*

ในสมัยโบราณ เวลาเจ้านายจะไปตรวจราชการหรือประกอบกิจอื่นๆ ที่เป็นทางการ ก็มักใช้วงเต่งถิ้งแห่ขบวน แสดงให้เห็นถึงอำนาจและบุญบารมี ในงานศพเพลงที่บรรเลงจะทำให้เกิดความรู้สึกถึงความลึกลับ.... งานผี เช่น ฟ้อนผีเจ้านาย ผีมด ผีเม็ง เสียงจากวงเต่งถิ้งจะเป็นสิ่งที่กำหนดขั้นตอนและพิธีกรรมทั้งหมด นอกจากนี้กิจกรรมอันเนื่องมาจากการต่อสู้ เช่น การชกมวย ฟ้อนเชิง ฟ้อนหอกหรือดาบ ... กรณีสุดท้ายแม้แต่การฟ้อนที่ต้องการความยิ่งใหญ่อลังการก็ยังต้องใช้วงเต่งถิ้งบรรเลง"

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๗๐)

ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ศิลปินดีเด่นจังหวัดแพร่ อธิบายเรื่องโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมืองของจังหวัดแพร่ว่า *"โอกาสที่เล่นก็จะเล่นงานศพเป็นหลัก แล้วก็งานฉลองทุกงาน"* (อรุณ ทิพยวงศ์, สัมภาษณ์ ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ครูเปลี่ยน เดชะบุญ ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงราย อธิบายว่า *" วงป้าดก๊องที่นี่ไปทุกงาน แต่ส่วนมากนิยมเล่นอยู่กับวัดก่อนพระสวดหรือเป็นขณะต้อนรับชาวบ้านที่มาร่วมงาน วงป้าดก๊องจะอยู่หน้าวัดหรือหน้าโบสถ์ แล้วก็จะไปแต่งานศพ งานแต่งงานไม่ไป"* (เปลี่ยน เดชะบุญ, สัมภาษณ์ ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูวิเทพ กันธิมา ครูภูมิปัญญาไทย จังหวัดเชียงใหม่ อธิบายว่า *"วงป้าดก๊อง แต่ก็ถ้าเป็นงานมงคลจะใช้แห่ครัวทาน เวลามีงานปอยหลวง แห่ฟ้อนผีเม็ง ฟ้อนผีมด ถ้าแห่ศพชาวบ้านจะไม่ใช้ อาจจะแห่ศพพระ กำนัน ซึ่งล้านนาจะเรียกพ่อแขวั้น"* (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์ ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูบรรจง ปันกาศ ครูภูมิปัญญาไทยจังหวัดลำพูน อธิบายว่า *"วงป้าดม้องไปงานศพส่วนใหญ่ งานประเพณีก็ไป พวกงานปอยหลวง งานบวช กินสล่า"* (บรรจง ปันกาศ, สัมภาษณ์ ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูอำนวย มหามิตร ศิลปินจังหวัดลำปาง อธิบายว่า *"โอกาสที่เล่นก็มีงานศพ งานแต่งงาน ขันโตก งานเปิดโรงแรม งานฉลองต่างๆ งานวัด งานประเพณี เททองหล่อพระ ไม่มีงานใดยกเว้นไปทุกงาน"* (อำนวย มหามิตร, สัมภาษณ์ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ครูแสน ฟูคำ ศิลปินอาวุโสจังหวัดลำปาง อธิบายว่า "งานที่ไปก็งานทั่วไป งานศพ งานผ้าป่า งานกฐิน แต่งานแต่งงานไม่ไปเล่น" (แสน ฟูคำ, สัมภาษณ์ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับโอกาสที่นำวงปี่พาทย์พื้นเมืองไปบรรเลงนั้นพบว่าจะเป็นงานในแนวเดียวกันทุก ๆ จังหวัดได้แก่ จะไปประกอบงานมงคลประเภทที่เป็นงานประเพณีต่าง ๆ ของท้องถิ่น และจะบรรเลงเป็นการเฉพาะสำหรับงานอวมงคล สำหรับงานมงคลโดยเฉพาะงานแต่งงานจะไม่นิยมนำวงปี่พาทย์พื้นเมืองไปบรรเลง ซึ่งผู้รู้ท้องถิ่นทุก ๆ ท่านได้ให้ข้อมูลใกล้เคียงกันว่าสำหรับงานมงคลหรืองานอื่น ๆ ที่ไปนั้นจะเป็นงานประเพณีเสียส่วนใหญ่

แต่จากการให้คำสัมภาษณ์ของศิลปินจังหวัดลำปางได้แก่ครูอำนวย มหามิตรและครูแสน ฟูคำ ศิลปินจังหวัดลำปาง ให้ข้อมูลแตกต่างกันสำหรับการนำวงปี่พาทย์พื้นเมืองไปบรรเลงสำหรับงานแต่งงาน ครูอำนวย มหามิตรปัจจุบันอายุ ๔๐ ปี ให้ข้อมูลว่าสามารถนำวงดนตรีดังกล่าวไปแสดงงานแต่งงานได้ สำหรับครูแสน ฟูคำ ซึ่งเป็นศิลปินอาวุโส ปัจจุบันอายุ ๖๔ ปี ให้ข้อมูลว่างานแต่งงานไม่สามารถนำไปบรรเลงได้

เป็นที่น่าสังเกตว่า สำหรับวงป้าดไม่ว่าจะเป็นจังหวัดใด มักเอาไปเล่นเฉพาะงานอวมงคลเท่านั้น ทั้งนี้ครูอำนวย มหามิตรซึ่งเป็นนักดนตรีรุ่นใหม่อาจไม่เคร่งครัด และอาจเป็นเหตุผลเดียวกับการนำปี่พาทย์มอญที่แสดงกันทั่วไปของภาคกลาง ซึ่งปัจจุบันนิยมเล่นเฉพาะงานอวมงคลเช่นเดียวกัน หากแต่ดั้งเดิมชาวมอญได้นำวงดนตรีดังกล่าวเล่นประกอบทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่เมื่อวัฒนธรรมดนตรีดังกล่าวเผยแพร่เข้ามาสู่สังคมไทย ได้นำมาประกอบพระราชพิธีอวมงคลทำให้วงปี่พาทย์มอญใช้กันแต่เฉพาะงานอวมงคลตั้งแต่บัดนั้นมา

วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมือง สำหรับบางจังหวัดหาผู้บรรเลงได้ยากแล้วในปัจจุบัน แต่สำหรับบางจังหวัดได้แก่จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำปาง เป็นต้น ยังคงมีการบรรเลงและนำไปประกอบงานต่าง ๆ อยู่เป็นประจำ นับเป็นวงดนตรีพื้นเมืองอีกประเภทหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายปี่พาทย์อย่างภาคกลาง มีการแตกต่างเรื่องของเครื่องดนตรีที่นำมาประสมวงบางชิ้น เช่น เครื่องเป่า ลักษณะของเครื่องดนตรีที่ถูกประดิษฐ์แบบง่ายตามหลักการของเครื่องดนตรีพื้นบ้านพื้นถิ่น แตกต่างเรื่องของเสียงเครื่องดนตรีและบทเพลงที่นำมาบรรเลงซึ่งจะเป็นบทเพลงพื้นเมืองแทบทั้งสิ้น ยกเว้นจังหวัดที่มีพื้นที่ใกล้เคียงกับภาคกลางจะได้รับอิทธิพลจากเครื่องดนตรีและบทเพลงของภาคกลางเข้าไปมีบทบาทในวงดนตรีปี่พาทย์พื้นเมืองได้แก่ จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยาและจังหวัดอุตรดิตถ์ เป็นต้น

บทที่ ๖
วัฒนธรรมการบรรเลงวงดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏในพื้นที่ภาคเหนือ

วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคเหนือหรือวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยที่มีลักษณะเป็นดนตรีพื้นถิ่นของชาวไทยที่อาศัยอยู่ทางภาคเหนือของไทย มีความหลากหลายทั้งลักษณะเครื่องดนตรี รูปแบบของวงที่นำมาบรรเลงและขับร้อง วัฒนธรรมการบรรเลงหลักและถือเป็นภูมิปัญญาขั้นสูงของกลุ่มที่เรียกตัวเองว่ากลุ่มวัฒนธรรมล้านนาได้แก่วัฒนธรรม "ซอ" หรือการขับซอ สามารถแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทได้แก่ซอเชียงใหม่และซอล่องน่าน มีเอกลักษณ์และมีความแตกต่างกันออกไป นอกจากนี้วัฒนธรรมดนตรีของพื้นถิ่นภาคเหนือที่มีความสำคัญและเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอีกแขนงหนึ่งได้แก่การบรรเลงวงเครื่องสายล้านนาหรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า วงสะล้อ ซอ ซึง วัฒนธรรมการดีดพิณเปี๊ยะที่ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีโบราณอีกชิ้นหนึ่งของชนชาวเหนือ นอกจากนี้ยังพบวัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนาที่ปรากฏลักษณะของกลองที่หลากหลายซึ่งมีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับวิถีชีวิตของชาวล้านนา กลองล้านนาแต่ละประเภทมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมืองหรือที่เรียกว่า วงป้าด ก็เป็นวัฒนธรรมดนตรีอีกแขนงหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวพื้นถิ่นภาคเหนือ

นอกเหนือไปจากวัฒนธรรมดนตรีหลักๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นการเก็บข้อมูลภาคสนามจากพื้นที่ ๑๖ จังหวัดในพื้นที่ภาคเหนือของไทยยังพบวัฒนธรรมการบรรเลงอื่น ๆ อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่แสดงออกถึงภูมิปัญญาของจังหวัดต่าง ๆ ผู้วิจัยเห็นว่ามีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องกล่าวถึงและแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมการบรรเลงเพื่อความสมบูรณ์และสอดคล้องกับหัวข้องานวิจัยครั้งนี้ โดยผู้วิจัยจะได้นำเสนอวัฒนธรรมการบรรเลงศิลปะทางดนตรีที่มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปจากวัฒนธรรมดนตรีที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ดังนี้

- วงตอยอฮอร์น จังหวัดแม่ฮ่องสอน
- วงมังคละ จังหวัดพิษณุโลกและจังหวัดอุตรดิตถ์
- วงปี่พาทย์จังหวัดตาก จังหวัดกำแพงเพชรและจังหวัดนครสวรรค์
- แตรวง จังหวัดพิจิตร
- การร้องเพลงขอทาน จังหวัดสุโขทัย
- วงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์
- แมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์

ดังมีรายละเอียดของวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีประเภทต่าง ๆ ต่อไปนี้

๖.๑ วงตอยอฮอร์น จังหวัดแม่ฮ่องสอน

วงดนตรีที่เรียกว่า ตอยอฮอร์น หรือ ตอรอฮอร์น นั้น เป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีเรียกชื่อว่า "ไวโอลินฮอร์น" เป็นหลักในวงทำหน้าที่ดำเนินทำนอง ตอยอฮอร์นหรือไวโอลินฮอร์นเป็นเครื่องดนตรีที่พบมากแถบจังหวัดแม่ฮ่องสอน เครื่องดนตรีดังกล่าวเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงของชาวอังกฤษซึ่งได้นำไปเผยแพร่ไว้ที่ประเทศพม่าและเป็นที่นิยมมากในประเทศพม่า ต่อมาได้แพร่ขยายเข้ามาในอาณาเขตประเทศไทยโดยเฉพาะจังหวัดแม่ฮ่องสอนที่เป็นดินแดนติดต่อระหว่างประเทศไทยกับประเทศพม่า โดยเฉพาะกลุ่มชาวไทยเชื้อสายไทยใหญ่

สำนักศิลปวัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่ อธิบายว่า

" ตอรอ เป็นคำไทยใหญ่ที่ใช้เรียกเครื่องสีทั่ว ๆ ไป ส่วนคำว่า ฮอร์น เป็นคำภาษาอังกฤษ ตอรอฮอร์น จึงหมายถึงเครื่องสีที่มีรูปร่างคล้ายไวโอลินและมีลำโพงขยายเสียง บางทีมีผู้เรียกว่า ไวโอลินปากแตร ชาวพม่าได้รับมาจากชาวอังกฤษและตกทอดถึงชาวไทยใหญ่ ชื่อในภาษาอังกฤษคือ สโตรวิโอ"

(สำนักศิลปวัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่, ๒๕๔๒ : ๔๔)

วงตอยอฮอร์น ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังต่อไปนี้

๑. ตอยอฮอร์น (เรียกชื่อที่อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน) หรือ ตะยะฮอร์น (เรียกชื่อที่บ้านโท้งหลวง อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน) หรือตียอ (เรียกชื่อที่บ้านแม่ละนา อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน)

๒. เบ็นโจ

๓. หีบเพลงชัก

๔. กลองชุด ๕ ใบ

๕. ปี่ชวา

๖. ฉิ่ง

๗. กรับ

๘. นักร้อง

จากการสัมภาษณ์ครูสมพงค์ หิรัญโกเมนทร์ ประธานกรรมการและเลขานุการกลุ่มลิเกไทยใหญ่ (จ้าตไต) บ้านแม่ละนา อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน พบว่าวงดนตรีของชาวไทยใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

๑. ตียอ (หรือตอยออร์น) ประกอบด้วยสาย ๔ สาย การเทียบเสียงตอยออร์นนั้น จะเทียบเสียงสายเปล่าจากเสียงสูง ลงไปหาเสียงต่ำ ดังแผนผังต่อไปนี้

สายเปล่า

จากเสียงสูง	เสียงมีสูง	เสียงลา	เสียงเร	เสียงซอลต่ำ	เสียงต่ำ

๒. ระนาดเหล็ก ประกอบด้วยลูกเหล็กจำนวน ๒๐ ลูก ทำจากเหล็กที่มีขนาดบาง โดยมีขนาดดังนี้

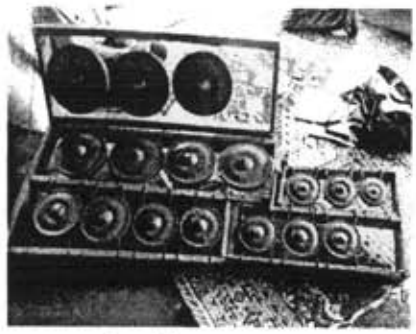
ความกว้างของลูกเหล็ก	ประมาณ ๔.๕ เซนติเมตร
ความยาวของลูกยอด	ประมาณ ๑๔.๓ เซนติเมตร
ความยาวของลูกทวน	ประมาณ ๒๗ เซนติเมตร
ความยาวของราง	ประมาณ ๑๑๗ เซนติเมตร
ความสูงด้านยอด	ประมาณ ๑๔ เซนติเมตร
ความสูงด้านทวน	ประมาณ ๑๘.๕ เซนติเมตร

ลูกระนาดเหล็กถูกร้อยด้วยเชือกไนล่อน มีเสียงเรียงจากลูกยอดไปหาลูกทวน ดังนี้

ลา	ซอล	ฟา	มี	เร	โด	ที	ลา	ซอล	ฟา	มี	เร	โด	ที	ลา	ซอล	ฟา	มี	เร	โด

๓. ฆ้องราง ชาวไทยใหญ่เรียกชื่อว่ามองแวงหรือมองแคง เป็นฆ้องที่มีลักษณะบางกว่าฆ้องภาคกลาง ลูกยอดหนาประมาณ ๑.๕ เซนติเมตร ลูกทวนหนาประมาณ ๔ เซนติเมตร มีลักษณะเสียงสูงเพราะลูกฆ้องมีขนาดบาง ร้อยลูกฆ้องด้วยเชือกไนลอน มองแวงมีลูกฆ้องจำนวน ๑๗ ลูกแขวนอยู่บนโครงไม้ โดยมีเสียงเรียงจากเล็กไปหาใหญ่ ดังแผนผังลูกฆ้องและภาพของฆ้อง ต่อไปนี้

๑๗	๑๖	๑๕				
๑๔	๑๓	๑๒	๑๑	๓	๒	๑
๑๐	๙	๘	๗	๖	๕	๔



แผนผังจำนวนลูกฆ้องและภาพมองแวง โดยเรียงเลขจาก ๑ – ๑๗ ตามขนาดเล็กไปหาใหญ่

๔. กลองปู่ด่ม้า เป็นกลองที่ใช้ตีประกอบการแสดงเป็นเรื่องราว มีการบูชาด้วยการเสียบดอกไม้ที่หุ่นกลองคล้ายกับตะโพนของภาคกลาง

๕. กลองวง ชาวไทยใหญ่เรียกว่า กลองแว้ง ประกอบด้วยกลองคล้ายเปิงมางตั้งตีจำนวน ๕ ลูก และมีกลองคล้ายตะโพนวางข้างหน้ากลอง ๕ ลูก จำนวน ๑ ใบ รวมทั้งชุดกลองวงเท่ากับ ๖ ใบ

๖. ฉาบขนาดกลาง ชาวไทยใหญ่เรียกว่า จี เป็นลักษณะฉาบข้างเดียววางหงายใช้ไม้ตี

๗. กลองขี้ค้อน

๘. คนร้องนำ

วงดนตรีดังกล่าวถูกนำเข้ามาโดยชาวไทยใหญ่ที่มีเชื้อสายมาจากพม่า ครูบุญพบ วัฒนวงศ์ ศิลปินดีเด่นจังหวัดแม่ฮ่องสอน ปัจจุบันอายุ ๖๕ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๓๖ หมู่ ๘ ตำบลปางหมู อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอนอธิบายว่า " *พม่าเอามาจากพวกฝรั่ง แล้วเอามาดัดแปลงวงดนตรีนี้อยู่มาหลายร้อยปี ครูจำความได้ก็เห็นแล้ว*" (บุญพบ วัฒนวงศ์, สัมภาษณ์ ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

เครื่องดนตรีหลักสำหรับวงดนตรีนี้ได้แก่เครื่องดนตรีที่เรียกว่า ตอยอฮอร์น โดยมีรูปร่างดังภาพต่อไปนี้

ภาพตอยอฮอร์น ด้านเครื่องเป่า

ภาพตอยอฮอร์น ด้านเครื่องสี

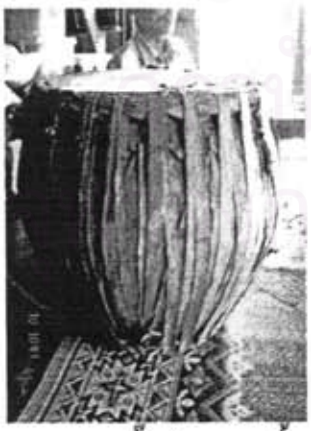
ภาพครูบุญพบ วัฒนวงศ์ สาธิตวิธีการสีตอขอฮอร์น

วันที่ ๙ ตุลาคม ๒๕๔๘

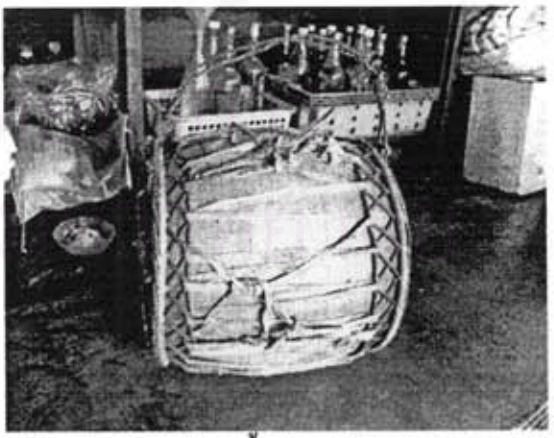
ภาพระนาดเหล็ก

ภาพฆ้องราง

บ้านครูสมพงค์ บ้านแม่ละนา อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน วันที่ ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘



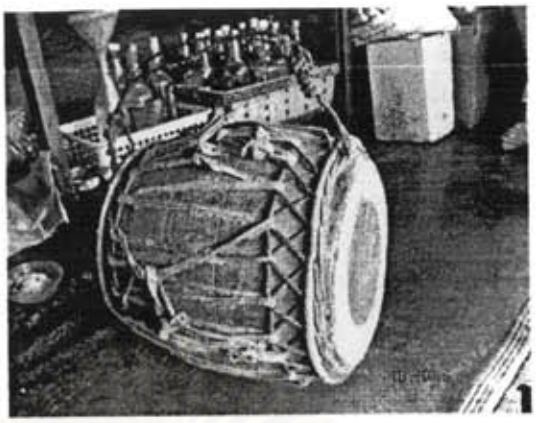
ภาพกลองปัดม้า แบบตั้ง



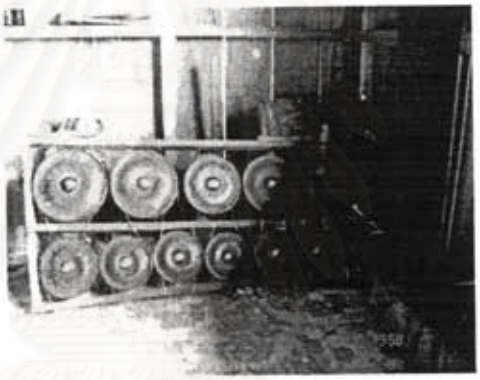
ภาพกลองขี้ค้อน

บ้านครูสมพงค์ บ้านแม่ละนา อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน

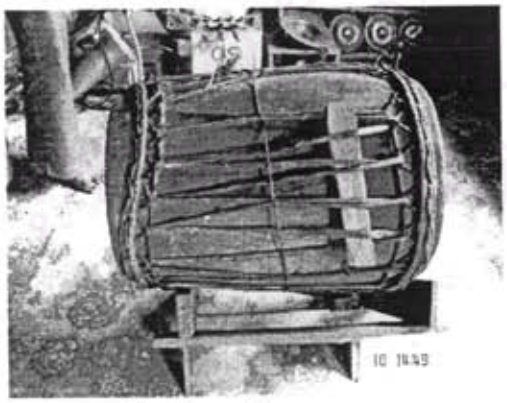
(เวลาบรรเลงตั้งบนขาตั้งตือย่างตะโพนไทย) วันที่ ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘



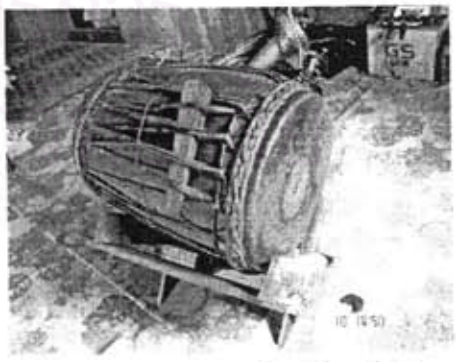
ภาพกลองขี้ค้อน (ด้านหน้ากลองทาด้วยรัก)
บ้านครูสมพงค์ บ้านแม่ละนา อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน



ภาพฆ้องรางหรือมองแคง
ถ่ายที่บ้านครูอาทิตย์ โรจน์สันติ บ้านโท้งหลวง อำเภอปางมะผ้า
วันที่ ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘



ภาพกลองห้า (ด้านหน้า)



ภาพกลองห้า (ด้านข้าง)

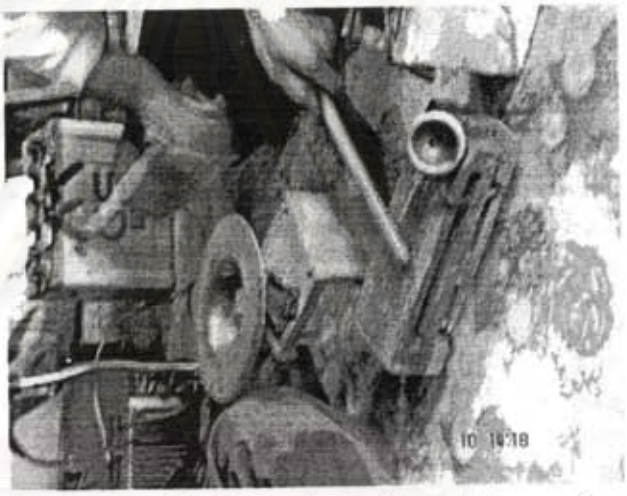
กลองดังกล่าว ๑ ชุดมี ๕ ใบ เรียกชื่อว่ากลอง ห้า โดยเรียงลูกกลองจากเล็กใหญ่ ภาพนี้เป็นกลอง ใบที่ ๓ (อยู่ตรงกลาง) ถ่ายภาพที่บ้านครูอาทิตย์ โรจน์สันติ วันที่ ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘

ฉาบ ไทยใหญ่เรียกว่า แส่ง

ภาพเครื่องดนตรีบ้านครูอาทิตย์ โรจน์สันติ

ฉิ่ง ชาวไทยใหญ่ เรียกว่า ฮอก

ภาพเครื่องดนตรีบ้านครูอาทิตย์ โรจน์สันติ



ภาพนักดนตรีสาธิต การตีแส่ง กับฮอก ประกอบกัน

ภาพนักดนตรีวงครูอาทิตย์ สาธิตการบรรเลงบ้านครูอาทิตย์ โรจน์สันติ

วันที่ ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘

ภาพครูอ่องซาน องอาจศักดิ์ศรี สาธิตการสีตีขอ (ตอยอฮอร์น)
นักดนตรีบ้านครูสมพงศ์ หิรัญโกเมนทร์ วันที่ ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘

วงตอยอฮอร์นใช้ประกอบการแสดงลิเกไทยใหญ่หรือการแสดง "จ้าดไทย"เป็นการแสดงคล้ายกับการแสดงลิเกแบบภาคกลาง มีลักษณะการแต่งกาย ฉาก เวทีและมีดนตรีที่กล่าวมาข้างต้นประกอบการแสดง วิธีการแสดงและขั้นตอนการแสดง หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดแม่ฮ่องสอนอธิบายว่า

" การแสดงจะเริ่มด้วยพิธีไหว้ครู มีเครื่องเซ่นไหว้ตามประเพณีไต (ไทยใหญ่) ประกอบด้วย กล้วย มะพร้าว หมาก พลู บุหรี่ เมี่ยง ผ้าขาว ผ้าแดง เทียน ธูป บรรจุในกะละมังขนาดปานกลาง เมื่อหัวหน้าคณะหรือผู้อาวุโสในคณะทำพิธีไหว้ระลึกถึงครูสุรสจิ (วิญญาณศักดิ์สิทธิ์ที่นักแสดงเคารพนับถือ) เสร็จแล้วจะมีการร่ายรำเป็นชุดเพื่อบูชาครูการแสดง

หลังจากนั้นจะมีการร้องเพลงโดยนักร้องของคณะสับเปลี่ยนกันออกมาร้องเพลง ส่วนใหญ่จะเป็นการร้องแสดงความชื่นชมต่องานที่จัด ชื่นชมและขอบคุณผู้ชม เป็นการจูงใจให้ผู้ชมติดใจใคร่อยู่ชมการแสดงขั้นตอนต่อ ๆ ไป

ต่อจากนั้นจะเป็นการแสดงตามเนื้อเรื่องที่เตรียมมา เรื่องที่ใช้แสดงส่วนใหญ่จะเป็นชาดกทางพุทธศาสนา เช่น เวสสันดรชาดก ทศชาติ หรือเรื่องในวรรณคดี หรือเรื่องที่คิดขึ้นใหม่ให้ทันเหตุการณ์ปัจจุบัน และมักจะพูดเรื่องให้มีคติสอนใจ มุ่งให้คนสนใจใคร่จะทำความดี เพื่อให้มีชีวิตที่อยู่เย็นเป็นสุข"

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๓๔)

ตามข้อมูลข้างต้น พบว่าการแสดงลิเกไทยใหญ่นั้น มีลักษณะคล้ายลิเกของภาคกลาง แต่เน้นการร้องเพลงเพื่อชักชวนผู้ชมให้ชมการแสดงเป็นหลัก นอกจากนี้เมื่อการแสดงที่เป็นเรื่องราว

จบลงแล้ว ผู้ชมการแสดงมักจะมีการขอเพลงต่าง ๆ เพิ่มเติมตามที่ตนชอบและมอบรางวัลให้กับนักร้องหรือผู้แสดง สำหรับขั้นตอนช่วงนี้ไม่สามารถกำหนดระยะเวลาที่แน่นอนได้แล้วแต่สถานการณ์ของงานนั้น ๆ

เนื้อหาที่ใช้แสดงลิเกไทยใหญ่ หรือจ้าดไทย ครูอาทิตย์ โรจน์สันติ ผู้นำหมู่บ้านตำบลโท้งหลวง อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน เล่าว่า

> *" การแสดงแต่ละครั้งจะต้องวางเค้าโครงเรื่องว่าจะแสดงเรื่องอะไร แต่เรื่องต้องให้เข้าบรรยากาศเข้ากับสถานที่ เช่นพื้นที่ไหน มีการทำบุญน้อย ก็ต้องแสดงเกี่ยวกับการทำบุญทำทาน พื้นไหนมีคนไม่ลงรอยกัน ชอบทะเลาะเบาะแว้งกัน ก็แสดงเกี่ยวกับความสามัคคี รักใคร่ปรองดอง พื้นที่ไหนมีคนลักขโมย ก็แสดงเกี่ยวกับกฎแห่งกรรม และศีล ๕ พื้นที่ใดลืมพื้นเพของชนเผ่า ก็แสดงเกี่ยวกับประเพณีดั้งเดิม และวัฒนธรรมประเพณีของชนเผ่า เค้าโครงเรื่องก็เสาะแสวงหามาจากผู้เฒ่าผู้แก่ จากหนังสือต่างๆ จากสื่อวิทยุ ทีวี แล้วนำมาประยุกต์ให้เป็นเรื่อง เป็นบท แล้วนำมาแสดง"*
>
> (อาทิตย์ โรจน์สันติ, สัมภาษณ์ ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘)

บทเพลงที่ใช้บรรเลงด้วยวงตอยอฮอร์นทั้งที่บรรเลงโดยทั่วไปหรือใช้บรรเลงเพื่อประกอบการแสดง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ สามารถจำแนกและแบ่งกลุ่มบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงตอยอฮอร์นออกเป็น ๓ กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่หนึ่ง เป็นบทเพลงพื้นถิ่นของชาวไทยเชื้อสายไทยใหญ่ที่รับวัฒนธรรมการบรรเลงมาจากพม่า ได้แก่

- เพลงหม่องส่วยขี
- เพลงต่าย่าต่านโจง
- เพลงหม่องมะเป

กลุ่มที่สอง เป็นบทเพลงที่นำมาจากเพลงไทยภาคต่าง ๆ ได้แก่

- เพลงไทยแท้ เช่น เพลงลาวดวงเดือน
- เพลงพื้นเมืองเหนือ เช่น เพลงล่องน่าน
- เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง
- บทเพลงตามความนิยมทั่วไป

กลุ่มที่ ๓ เป็นบทเพลงสำหรับประกอบลิเกไทยใหญ่

- เพลงไหว้ครู หรือเพลงสุรสติ
- เพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- เพลงอ่องหย่าอ่องจ๊อง
- เพลงปานจ๋ามคำ

นอกจากบทเพลงที่กล่าวมาข้างต้น จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม จังหวัดแม่ฮ่องสอน ครูอาทิตย์ โรจน์สันติ ได้กล่าวชื่อบทเพลงของชาวไทยใหญ่ เพิ่มเติมอีกได้แก่

- เพลงหยอบยอน
- เพลงล่องคง
- เพลงนกกือ
- เพลงไตเหนือ
- เพลงไตมาว
- เพลงน้ำคำ
- เพลงไตใหม่

สำหรับจังหวะของดนตรี ประกอบด้วยจังหวะต่อไปนี้

- จังหวะตี ๑
- จังหวะตี ๒
- จังหวะล่องคง
- จังหวะขอนมาว
- บทช้า
- บทเร็ว

โดยทุกจังหวะจะต้องประกอบกับดนตรีและการขับร้องด้วย
(อาทิตย์ โรจน์สันติ, สัมภาษณ์ ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากรายชื่อบทเพลงต่าง ๆ จะพบว่าวัฒนธรรมการบรรเลงวงตอยอฮอร์นนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีของชาวพม่าอย่างชัดเจน แม้กระทั่งชื่อเพลงยังเป็นชื่อเพลงที่ใช้ภาษาแบบพม่า เช่นเพลงหม่องส่วยยี เพลงต่าข่าต่านโจง เพลงหม่องมะเป เป็นต้น

วัฒนธรรมการบรรเลง

สำหรับวัฒนธรรมการบรรเลงส่วนใหญ่จะเป็นการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงลิเกไทยใหญ่ โดยขั้นตอนของการบรรเลงนั้นจะมีการบรรเลงร่วมไปกับการไหว้ครูตั้งแต่ต้นของการแสดงซึ่งมีความแตกต่างไปจากวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีของพื้นที่อื่นๆ มีรายละเอียดของขั้นตอนดังต่อไปนี้

ขั้นที่ ๑ ไหว้ครู โดยผู้นำไหว้ครูจะกล่าวคาถาเพื่อเป็นการเชิญครู "สุรสติ" มาคุ้มครองหรืออวยพรให้การแสดงครั้งนั้น ๆ ประสบความสำเร็จ วงดนตรีจะบรรเลงเพลง "ขึ้นใหญ่ใหม่สูง" มีความหมายเพื่อให้เกิดความยิ่งใหญ่ มีความก้าวหน้า

ขั้นที่ ๒ เป็นการร้องเพลงเพื่อกล่าวสวัสดีกับผู้ชม กล่าวถึงสถานที่และงานที่ไปแสดงครั้งนั้น ๆ

ขั้นที่ ๓ จะมีการแสดงเกี่ยวกับการละเล่นของชาวไทยใหญ่ได้แก่ การรำดาบ รำไม้กระบอง รำกลองยาว รำกลองมองเซิง เป็นต้น

ขั้นที่ ๔ เริ่มแสดงเรื่องราวโดยเรื่องที่นำมาแสดงจะเป็นเรื่องการทำบุญ เรื่องราวของงานนั้นๆ เรื่องเกี่ยวกับการปกครองบ้านเมือง เรื่องยาเสพติด เรื่องพุทธประวัติ หรือเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านได้แก่นางอู่แปม ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับกิริยามารยาทของผู้หญิงสองคนที่เรียบร้อยและไม่เรียบร้อยทำการเปรียบเทียบกันเพื่อสอนด้านวัฒนธรรมต่าง ๆ ให้กับคนในชุมชนด้วย

ขั้นที่ ๕ ช่วงจบการแสดงจะเป็นการร้องเพลงปิดการแสดง ชื่อเพลง "อ่องหย่าอ่องจ๊อง" มีความหมายเพื่อให้เกิดความสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

นอกจากนี้วงดนตรีดังกล่าวยังใช้ประกอบการ "รำนก" ซึ่งเป็นเรื่องราวของนกในป่าหิมพานต์ จะมีการฟ้อนด้วยท่าทางของนกหลาย ๆ ประเภท นอกจากนี้ยังมีการนำวงดนตรีดังกล่าวประกอบการ "รำโต" เป็นเรื่องราวของคน ๒ คน

กระสวนทำนองของกลอง โหม่ง และฉาบ สำหรับการตีประกอบการรำนกและรำโตนั้น จะมีรายละเอียด ดังแผนผังกระสวนจังหวะ ดังต่อไปนี้

กระสวนสำหรับการรำนก

กลอง	- - - -	- เป้ - ยุบ	- - - -	- เป้ - ยุบ	- - - -	- เป้ - ยุบ	- - - -	- เป้ - ยุบ
โหม่ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง
ฉาบ	- - - -	-แช่ - แช่	- - - -	-แช่ - แช่	- - - -	-แช่ - แช่	- - - -	-แช่ - แช่

กระสวนสำหรับการรำโต

กลอง	- - - -	- เป้ - ยุบ	- - - -	- เป้ - ยุบ	- - - -	- เป้ - ยุบ	- - - -	- เป้ - ยุบ
โหม่ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง
ฉาบ	- - - -	-แช่ - วับ	- - - -	-แช่ - วับ	- - - -	-แช่ - วับ	- - - -	-แช่ - วับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงกับวงตอยอฮอร์น

เพลงหม่องส่วยยี

- - - -	- - - ม	- - - ล	- - - ด̣	- - - -	- - - ด̣	- ด̣ - ด̣	- ร̣ - ล
- - - ล	- - - ม	- ม - ม	- ฟ - ด	- - - ด̣	- ด̣ - ด̣	- ร̣ - ล	- ท - ด̣
- - - -	- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- ซ - ด̣	- - - -	- ด̣ - ท	- ล - ซ	- ม - ล
- - - -	- ท - ล	- ฟ - ม	- ร - ด	- ร - ม	- - - ล	- ด̣ - ม	- ล - ม̣

เพลงต่าย่าต่านโจง

- - - ด	- - ม ฟ	- - - ร	- ด - ด	- - - ท	- ล - ท	- ฟ - ล	- ท - -
- ฟ - ซ	- ล - ซ	- - - ฟ	- ม - ร	- ด - ร	- ท - ด	- - - ม	- - - ซ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- ด - ร	- ท - ด	- - - ร	- - - ด̣
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ
- ฟ - ซ	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ซ - ร	- ด - ร	- ท - ด	- - ท ด	- ม - -
- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ร	- ด - -	- ซ - -	- ท - ท	- ล - ซ	- ฟ - ม
- - - ฟ	- ซ - ฟ	- ซ - -	- ล - ซ	- ท - ด	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ม
- ท - ด	- ซ - ซ	- ฟ - ฟ	- ม - ม	- - - ร	- ด - ด	- ท - ซ	- - - ม

เพลงหม่องมะเป

- - - -	- - - ท	- - - -	- ท - ด̣	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ซ	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- ด̣ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ซ - -
- ร - ด	- - - -	- - - ล	- ซ - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ม - ซ	- - - ล
- ซ - ล	- - - -	- - ฟ ม	- ร - ม	- - - -	- - - -	- ทฺ ด ม	- ทฺ ด ม

(ทำนองเพลงจากครูบุญพบ วัฒนวงศ์, ศิลปินดีเด่นจังหวัดแม่ฮ่องสอน, สัมภาษณ์ ๘ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากลักษณะทำนองของเพลงทั้ง ๓ เพลงเป็นลักษณะทำนองเพลงแบบสั้น ๆ ไม่ยาวนัก ตามแบบลักษณะของบทเพลงพื้นบ้านเพลงอื่น ๆ สำหรับการบันทึกทำนองเพลงทั้ง ๓ เพลงนี้ เป็นเพียงการบันทึกทำนองคร่าว ๆ เท่านั้น เนื่องจากลักษณะเสียงเพลงที่ครูบุญพบ วัฒนวงศ์ได้ทำการสาธิตให้กับผู้วิจัยได้ฟังโดยการสีตอยอฮอร์นนั้น มีการใช้ครึ่งเสียงอย่างแบบลักษณะเสียงของ

ดนตรีตะวันตก ไม่ใช้ลักษณะเสียงที่เป็น ๗ เสียงเต็มตามแบบลักษณะเสียงของเพลงไทยไม่ว่าจะเป็นเพลงพื้นบ้านหรือเพลงราชสำนัก ทั้งนี้ท่วงทำนองเพลงจะมีสำเนียงไปทางพม่าและฝรั่งเป็นส่วนใหญ่ โดยทำนองเพลงจะไม่ลงตัวตามแบบไทย แต่มีการยักเยื้อง ตัวอย่างเช่น ทำนองเพลงของตาย่าต่านโจงช่วงขึ้นต้นเพลงพบลักษณะทำนองเพลงที่มีการเยื้องการลงจังหวะหนักหรือลูกตก สังเกตได้จากทำนองห้องที่ ๕ – ๘ ดังนี้

- - - ด	- - ม ฟ	- - - ร	- ด - ด	- - - ท	- ล - ท	-ฟ - ล	- ท - -

สำหรับวิธีการดำเนินทำนองของเพลงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงโดยทั่วไปหรือบทเพลงที่ประกอบการแสดงลิเกไทยใหญ่ ล้วนเป็นบทเพลงที่มีความยาวไม่มากนักตามแบบเพลงพื้นบ้านภาคเหนือโดยทั่วไป

โอกาสที่ใช้แสดง

วงตอยอฮร์น ประกอบการแสดงลิเกไทยใหญ่ นิยมแสดงงานประจำปีของหมู่บ้าน อำเภอและจังหวัด งานประเพณีต่าง ๆ เช่น งานปอยอ่องจ้อด (งานคับไฟเทียน) งานต้นเก๊ียะ (ต้นสน) เป็นการจุดบูชาเพื่อให้เกิดแสงสว่างกับพระพุทธองค์ เป็นต้น

วงตอยอฮร์น เป็นวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีในผืนแผ่นดินไทยอีกประเภทหนึ่งพบในพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอนเพียงจังหวัดเดียว นับเป็นวงดนตรีอีกวงหนึ่งที่มีความแพร่หลายและแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของจังหวัดแม่ฮ่องสอนที่เป็นการแสดงให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมโดยตรงจากประเทศพม่า เนื่องจากเป็นพื้นที่ใกล้ชิดและเป็นพื้นที่ที่ที่มีอาณาเขตติดต่อกัน ทำให้เกิดการหลั่งไหลและมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเกิดขึ้น

๖.๒ วงมังคละ จังหวัดพิษณุโลก และจังหวัดอุตรดิตถ์

มังคละ เป็นการเรียกชื่อวงดนตรีประเภทหนึ่งตามชื่อของเครื่องดนตรี ได้แก่กลองใบเล็กที่ชื่อว่า “กลองมังคละ” ตีประกอบอยู่ในวงมังคละนั่นเอง เสียงที่เกิดจากกลองมังคละจะใช้ตีที่หน้ากลองด้วยหวาย เป็นวงดนตรีที่มีความสำคัญและมีความโดดเด่นบนพื้นที่ภาคเหนือตอนล่าง โดยเฉพาะจังหวัดพิษณุโลก ซึ่งถือเป็นต้นแบบการบรรเลงวงมังคละ

วงมังคละ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

- กลองมังคละ เป็นกลองรูปร่างเล็ก หน้ากลองกว้างประมาณ ๑๕ เซนติเมตร ตัวกลองสูงประมาณ ๓๐ เซนติเมตร ทำจากไม้ขนุน ลักษณะเสียงจะสูง มีเสียง "โกร๊ก"
- กลองยืน เป็นกลองสองหน้าคล้ายกับกลองสองหน้าที่ใช้สำหรับกำกับจังหวะหน้าทับในวงปี่พาทย์เสภา ความยาวของกลองประมาณ ๖๐-๖๕ เซนติเมตร หน้ากลองหน้าใหญ่กว้างประมาณ ๒๒ เซนติเมตร หน้ากลองหน้าเล็กแคบประมาณ ๑๖ – ๑๘ เซนติเมตร ลักษณะเสียงจะต่ำ มีเสียง "เท่ง" และ "จ๊ะ"
- กลองหลอน เป็นกลองลักษณะเดียวกับกลองยืน ลักษณะเป็นกลองสองหน้าที่มีขนาดแตกต่างกันเล็กน้อย หน้ากลองหน้าใหญ่กว้างประมาณ ๑๗ เซนติเมตร หน้ากลองหน้าเล็กกว้างประมาณ ๑๕ เซนติเมตร มีหน้าที่ตีขัดกับกลองยืน ลักษณะเสียงจะสูง มีเสียง "ติง" และ "จ๊ะ" หรือ "โจ๊ะ" และ "ติ้ง"
- ฆ้อง ๓ ใบ (โหม่ง)
  - ฆ้องใบเล็ก เท่ากับเสียงโด
  - ฆ้องใบกลาง เท่ากับเสียง ซอล
  - ฆ้องใบใหญ่ เท่ากับเสียงโด
- ปี่ เป็นเครื่องเป่าจะทำหน้าที่นำขึ้นและนำลงจบ การบรรเลงเนื้อเพลงนั้นเปิดอิสระในการบรรเลง ให้บรรเลงโดยฟังความสัมพันธ์กับกลองยืนและกลองหลอน ช่วงเสียงของปี่อยู่ระหว่าง โดต่ำ - โดกลาง และ โดสูง
- ฉาบ ประกอบด้วยฉาบยืน ทำหน้าที่ตีจังหวะหนัก อย่างกรับ และฉาบหลอนทำหน้าที่ตีขัดจังหวะ อย่างเดียวกับฉาบเล็ก
- กรับ ทำหน้าที่ตีจังหวะหนักให้กับวงดนตรี

วงมังคละเป็นวงดนตรีที่พบในพื้นที่จังหวัดพิษณุโลกเป็นหลัก และมีปรากฏบางพื้นที่ของจังหวัดอุตรดิตถ์ และจังหวัดสุโขทัย วงมังคละแต่ดั้งเดิมของชาวพิษณุโลกมีเครื่องดนตรีประกอบอยู่ในวงเพียง ๕ ประเภทอย่างเดียวกับที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน หนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดพิษณุโลก อธิบายว่า

" *ดนตรีมังคละมี ๕ ประเภท ประกอบด้วย*

๑. *กลองมังคละ (กลองขึงหนังหน้าเดียว) ลักษณะคล้ายกลองยาว แต่มีขนาดเล็กกว่ากลองยาวมาก ความยาวประมาณ ๑ ฟุต หน้ากลองหุ้มด้วยหนัง ตัวกลองทำจากไม้ขนุน หน้าตัด อีกด้านหนึ่งเจาะรูขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง ๑ นิ้วไว้ตรงกลาง การตีกลองจะใช้หวาย ๒ อัน ซึ่งปลายไม้จะพันด้วยเชือกแล้วนำมาตีลงที่หน้ากลอง*

๒. *กลองสองหน้า (กลองขึงหนังสองหน้า) เป็นกลองขนาดใหญ่ มีสายสะพายคล้องคอ หน้ากลองมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๐ นิ้ว ด้านหลังมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๗ นิ้ว ด้านหน้ากลองจะตีด้วยไม้ ด้านหลังกลองจะตีด้วยมือ มังคละวงหนึ่งจะมีกลองสองหน้าประมาณ ๔ ใบ*

๓. *ปี่ มีลักษณะคล้ายปี่จีน เลาปี่เป็นข้อ ๆ ส่วนลิ้นคล้ายปี่ชวา*

๔. *ฉิ่ง ฉาบ เป็นเครื่องกำกับจังหวะ ฉาบใช้สองคู่ เรียกว่า ฉาบล่อ เป็นฉาบขนาดกลางใช้ตีเพื่อเพิ่มและเสริมลีลาของผู้เล่น และฉาบยืนเป็นฉาบขนาดใหญ่ ใช้ตียืนจังหวะให้เกิดความสนุกสนาน ครึกครื้น*

๕. *ฆ้อง มีจำนวน ๓ ใบ ขนาดเล็กใหญ่ ลดหลั่นกันลงไป ฆ้องใบเล็กสุดจะแขวนอยู่ทางด้านหน้า เรียกว่า เหม่งหน้า ใช้ตีนำวงก่อนเล่นมังคละ"*

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๗๘)

จากการสัมภาษณ์ครูกระทรวง สินหลักร้อย ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดอุตรดิตถ์ ณ บ้านกองโค อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ พบเครื่องดนตรีประกอบอยู่ในวงมังคละ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพกลองยืน – กลองหลอน

ภาพกลองมังคละ

ภาพฉาบยืน – ฉาบหลอน

ภาพโหม่งเล็ก - โหม่งคู่

ภาพปี่วงมังคละ

วัฒนธรรมการบรรเลงและบทเพลง

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองมังคละนั้น ผู้บรรเลงจะไม่ใช้มือตีไปที่หน้ากลอง จะใช้หวายที่มีความยาวประมาณ ๑๗ นิ้ว ๒ อันพันด้วยผ้าแล้วตีลงไปที่หน้ากลองในจังหวะที่ละเอียด ถี่กระชั้น เป็นลักษณะ "การรัวไม้" เสียงกลองจะดัง "โกร็ก ๆ ๆ ๆ" กลองมังคละมีบทบาทหน้าที่เป็นการตีเพื่อบอกสัญญาณให้กับนักดนตรีในวง นอกจากนี้เสียงของกลองยังเป็นการเพิ่มสีสันให้เกิดความสนุกสนาน ครึกครื้นสำหรับการบรรเลงวงดนตรีประเภทนี้ด้วย

วิธีการบรรเลงกลองยืนจะตีตามจังหวะหนักโดยไม่มีการ "ลักจังหวะ" หรืออีกนัยหนึ่งคือกลองยืนเป็นกลองที่ตียืนจังหวะเอาไว้นั่นเอง สำหรับกลองอีกลูกหนึ่งที่ตีคู่กับกลองยืนเรียกว่า "กลองหลอน" จะทำหน้าที่ตีขัดจังหวะหรือเป็นการเพิ่มเติมจังหวะกลองเข้าไปไม่ให้เกิดความห่าง

ของเสียงกลองมากเกินไป เมื่อกลองมังคละ กลองยืนและกลองหลอนบรรเลงพร้อม ๆ กันจะทำให้เกิดความสนุกสนานและเร้าใจมากยิ่งขึ้น

ปี่ที่ใช้เป่าประกอบวงมังคละได้แก่ปี่ชวาแบบจีน มีชื่อเรียกหลายชื่อ เช่น ปี่ชวาจีน ปี่จีน ปี่ชวาแบบจีน เป็นต้น สำหรับจังหวัดสุโขทัยใช้ปี่ชนิดนี้ประกอบทั้งวงมังคละและวงกลองยาว ปี่จีนเข้ามามีบทบาทในวงมังคละ เนื่องมาจากอำเภอสวรรคโลกและอำเภอศรีสำโรงมีคนจีนอพยพถิ่นฐานมาอยู่เป็นจำนวนมาก พบหลักฐานได้แก่มีปรากฏศาลเจ้าต่าง ๆ อยู่ในพื้นที่มากมาย ปี่จีนจึงแพร่ขยายและเข้ามาประกอบในวงดนตรีพื้นถิ่นของภาคเหนือ โดยเฉพาะภาคเหนือตอนล่างนั่นเอง

วิธีการบรรเลงปี่ชวาแบบจีนในวงมังคละนี้ อาจารย์ประทีป นักปี่ อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยนเรศวร อธิบายว่า

> *"บทบาทที่ใช้บรรเลงวงมังคละ มีลักษณะอยู่ในรูปของกระสวนทำนองจังหวะ ซึ่งบรรเลงโดยกลองยืนและกลองหลอนร่วมกัน โดยไม่มีทำนองเพลงที่เป็นตัวบ่งบอกว่าเพลงแต่ละเพลงบรรเลงอย่างไร ถึงแม้ว่าจะมีปี่ผสมอยู่ในวงก็ตาม แต่ลักษณะการบรรเลงของปี่ก็เป็นการเป่าโหนเสียงขึ้นพร้อมกับการรัวกลองมังคละเป็นการนัดหมายหรือเตรียมความพร้อม หรือการตั้งจังหวะในการเริ่มกระสวนทำนองจังหวะของกลองยืนและกลองหลอน กับกระสวนทำนองจังหวะที่บรรเลง ในการลงจบเพลงทำนองปี่จะเป่าโหนเสียงลงจบพร้อมกับการรัวกลองมังคละ เพื่อเป็นการเตือนหรือนัดหมายว่าจะจบเพลงแล้ว.... ลักษณะความหมายของบทเพลงซึ่งแสดงออกในรูปอากัปกิริยาอาการ ความรู้สึกและลีลาต่าง ๆ เราสามารถสังเกตได้จากการบรรเลงกลองยืนและกลองหลอนนั่นเอง"*
>
> (ประทีป นักปี่. ๒๕๓๗ : ๗๖)

ครูประโยชน์ ลูกพลับ ประธานชมรมอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านมังคละ จังหวัดพิษณุโลก อธิบายเกี่ยวกับการดำเนินทำนองของปี่ ดังนี้

> *" ปี่ จะไม่มีเพลงเหมือนกลองมังคละ จะเป็นทางที่ใช้มันสมองแท้ ๆ เหมือนปี่มวย ไม่มีโน้ตกำกับ เขาจะเป่าตามความคิดของตัวเอง เวลาถ่ายทอด ครูจะเป่านำ นักเรียนก็เป่าตามที่ครูสอน แต่ละวงทำนองปี่จึงไม่เหมือนกัน แต่สำคัญที่จังหวะ ต้องกลมกลืนกับไม้กลอง"*
>
> (ประโยชน์ ลูกพลับ, สัมภาษณ์ ๒๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

สำหรับวิธีการบรรเลงปี่นั้น มักจะบรรเลงโดยการระบายลมแล้วเป่าด้นไปตามจังหวะกลอง อาจไม่มีบทเพลงแน่นอน จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดอุตรดิตถ์ จังหวัดสุโขทัย และจังหวัดพิษณุโลกพบทำนองปี่ที่ได้ยินอยู่เป็นระยะ ได้แก่ทำนองต่อไปนี้

- - ร ล	- - ร ด	- - ร ม	ซ ม ร ด

นอกจากการด้นทำนองไปกับกลองขึนและกลองหลอนแล้ว บางครั้งผู้เป่าปี่อาจเป่าเป็นทำนองเพลงก็ได้ เช่น เพลงประเภทเพลงไทยอย่างภาคกลางหรือเพลงประเภทพื้นบ้าน ทั้งนี้ไม่มีการกำหนดตายตัว ขึ้นอยู่กับผู้เป่าปี่ว่าจะเลือกบรรเลงเพลงใด

วิธีการบรรเลงดนตรีมังคละ สามารถสรุปเป็นขั้นตอนต่างๆ ดังนี้

- เหม่ง หรือฆ้อง หรือโหม่งใบเล็กที่สุด ตีนำ ๓ ครั้ง
- กลองมังคละ ตีรัวกลอง เป็นเสียงดัง "โกร๊ก" ตามมาจากเสียงโหม่ง
- เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ บรรเลงตามเข้ามา

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าบทเพลงหรือไม้กลองของกลองขึนที่ต้องตีขึนหน้าทับกลองให้กับวงมังคละที่ปรากฏอยู่ ณ จังหวัดพิษณุโลก ประกอบด้วยไม้กลองหรือที่ชาวพื้นถิ่นจังหวัดพิษณุโลกจะเรียกกันว่าบทเพลง มีจำนวนทั้งสิ้น ๒๑ เพลง ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

๑. เพลงไม้หนึ่ง
๒. เพลงไม้สอง
๓. เพลงไม้สาม
๔. เพลงไม้สี่ (เพลงครู)
๕. เพลงบัวลอย
๖. เพลงถอยหลังลงคลอง (ถอยหลังเข้าคลอง)
๗. เพลงใบไม้ร่วง
๘. เพลงตกปลัก (อีเก้งตกปลัก)
๙. เพลงนมยานกระทกแป้ง
๑๐. เพลงตุ๊กแกตีนปุก
๑๑. เพลงคางคกเข็ดเขี้ยว
๑๒. เพลงแพะชนกัน
๑๓. เพลงคุดทะราดเหยียบกรวด
๑๔. เพลงข้าวต้มบูด
๑๕. เพลงกระทิงโป่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑๖. เพลงพญาเดิน

๑๗. เพลงตีนตุ๊กจะ

๑๘. เพลงกวางเดินดง

๑๙. เพลงบัวโรย

๒๐. เพลงรักแท้

๒๑. เพลงรักเร่ (สาวน้อยประแป้ง, เพลงรำ)

โดยทั้ง ๒๑ เพลง มีเนื้อทำนองกลองหรือชาวพื้นถิ่นจังหวัดพิษณุโลกเรียกกันว่าเป็นบทเพลงมังคละ ดังต่อไปนี้

เพลงไม้หนึ่ง

- - - ปึะ	- เท่ง - ปึะ

เพลงไม้สอง

- - - ปึะ	- - - เท่ง	- - - ปึะ	- เท่ง - ปึะ

เพลงไม้สาม

- - - ปึะ	- - - เท่ง	- - - ปึะ	-เท่ง-ปึะ	- - - ปึะ	- - - เท่ง	- - - ปึะ	-เท่ง-ปึะ

เพลงไม้สี่ (เพลงครู)

- - - ปึะ	-เท่ง - เท่ง	- ปึะ - เท่ง	-เท่ง-ปึะ

เพลงบัวลอย

- - - ปึะ	- - - เท่ง	- - - ปึะ	-เท่ง-เท่ง	- - - ปึะ	-เท่ง- ปึะ	- - - ปึะ	-เท่ง-เท่ง

- - - ปึะ	- เท่ง - ปึะ

เพลงถอยหลังเข้าคลอง

- - - ปึะ	-ปึะ- เท่ง	-ปึะ- เท่ง	-ปึะ- ปึะ	- - - ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- เท่ง	-ปึะ- ปึะ

เพลงใบไม้ร่วง

- - - ปึะ	-ปึะ- เท่ง	- -ปึะเท่ง	-ปึะ- ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-ปึะ- เท่ง	- -ปึะเท่ง	-ปึะ- ปึะ

เพลงอีเก้งตกปลัก

- - - ปึะ	- - - ปึะ	- - - ปึะ	-เท่ง-ปึะ	- - - ปึะ	- - - ปึะ	- - - ปึะ	-เท่ง-ปึะ

-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- เท่ง	เท่ง-ปึะ	- - - ปึะ	-เท่ง- ปึะ

เพลงนมขานกระทกแป้ง (แม้หม้ายประแป้ง)

- - - ปึะ	-ปึะ- ปึะ	- - กะเท่ง	-ปึะ-ปึะ	- - กะเท่ง	กะเท่ง-ปึะ	-เท่ง- เท่ง	-ปึะ- ปึะ

-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- เท่ง	-ปึะ- ปึะ

เพลงดุ๊กแกดีนปุก

- - - ปึะ	-ปึะ- ปึะ	- - กะเท่ง	- - - ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- ปึะ	- - กะเท่ง	- - - ปึะ

เพลงคางคกเข็ดเขี้ยว

- - ปึะเกะ	-ปึะ- เกะ	-ปึะ- เท่ง	-ปึะ- เท่ง

เพลงแพะชนกัน

- - - ปึะ	- - - เกะ	- - - ปึะ	-เกะ- เกะ	- - - ปึะ	- - - เท่ง	- - - ปึะ	-เท่ง-เท่ง

เพลงคุดทะราดเหยียบกรวด

- - - ปึะ	-ปึะ- ปึะ	-ปึะ- เท่ง	-ปึะ- เท่ง	- ปึะ- -	-ปึะ- ปึะ	-ปึะ- เท่ง	-ปึะ- เท่ง

เพลงข้าวต้มบูด

- - - ปึะ	- - กะเท่ง	- ปึะ- -	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- ปึะ	- - กะเท่ง	- ปึะ- -	- - - -

เพลงกระทิงกินโป่ง

- - - ปึะ	- - - จ๋ง	- - - ปึะ	-- กะเท่ง	- - - ปึะ	-- กะเท่ง	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- เท่ง

- - - ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- เท่ง

เพลงพญาเดิน (คล้ายจังหวะเซิ้ง)

- - - ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- ปึะ

เพลงตีนตุ๊กจะ

- - ปึะ ปึะ	- - ปึะ ปึะ	- - ปึะเท่ง	-ปึะ- ปึะ	- - ปึะ ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- เท่ง	-ปึะ- ปึะ

เพลงกวางเดินดง

- - - -	- จ๋ง -โจ๊ะ	- - - โจ๊ะ	-- กะเท่ง	- - - -	- จ๋ง -โจ๊ะ	- - - โจ๊ะ	-- กะเท่ง

- - - โจ๊ะ	-- กะเท่ง	- - - โจ๊ะ	-- กะเท่ง

เพลงบัวโรย

- - - โจ๊ะ	-- กะเท่ง	- - - โจ๊ะ	-เท่ง-เท่ง	- - - โจ๊ะ	- เท่ง -โจ๊ะ	-เท่ง -โจ๊ะ	- เท่ง-เท่ง

- - - โจ๊ะ	- เท่ง -โจ๊ะ

เพลงรักแท้

- - - ปึะ	-ปึะ- ปึะ	-- กะเท่ง	-ปึะ- ปึะ	- เท่ง-เท่ง	-ปึะ- ปึะ	- ปึะ- จ๋ง	กะเท่ง-ปึะ

เพลงรักเร่ (สาวน้อยประแป้ง, เพลงรำ)

- - - ปึะ	-ปึะ- ปึะ	- กะ - เท่ง	-ปึะ- ปึะ	- ปึะ-เท่ง	กะเท่ง-ปึะ	--กะเท่ง	-ปึะ- ปึะ

-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- ปึะ	-เท่ง- เท่ง	-ปึะ- ปึะ

จากการสัมภาษณ์ครูเปรื่อง รุ่งเรือง ศิลปินอาวุโสด้านการตีกลองมังคละ จังหวัดพิษณุโลก ปัจจุบัน อายุ ๗๖ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๓ หมู่ ๓ ตำบลมะตูม อำเภอพรหมพิราม วันที่ ๒๖ ธันวาคม ๒๕๔๘ อธิบายว่าเพลงดั้งเดิมมีเพียง ๖ เพลงได้แก่ ไม้หนึ่ง ไม้สอง ไม้สาม ไม้สี่ แม่หม้ายกระทบแป้ง และครกเข็นเขี้ยว สำหรับเพลงที่เล่นอยู่เป็นประจำคือไม้สี่หรือเพลงครูนั่นเอง

การตีกลองมังคละซึ่งเป็นกลองลูกเล็กมีหน้าที่ตีนำและตีบอกสัญญาณ ถือเป็นกลองเอกของวง ลักษณะเสียงของกลองจะดัง "โกร๊ก" โดยใช้ไม้ยาวคล้ายไม้เรียวทำจากหวาย พันด้วยผ้า ๒ อันตีลงบนหน้ากลอง กระสวนการตีจังหวะกลอง มีหลายลักษณะดังจะได้ยกตัวอย่างต่อไปนี้

แบบที่ ๑

- XXX	- X - -	- X - -	- X - X

แบบที่ ๒

- - - -	- - X X	- - X X	- X - X

แบบที่ ๓

- - - -	- - X X	- - - -	- - X X

แบบที่ ๔

- X - -	- X - -	- X - -	- X - -

- X - -	- X - -	- X - -	- X - X

สำหรับเพลงไม้สี่ ซึ่งถือเป็นไม้ครูนั้น จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบกระสวนจังหวะกลอง ที่คล้ายคลึงกันดังนี้

จังหวัดพิษณุโลก มีเนื้อหาไม้สี่ ดังนี้

- - - ป๊ะ	-เท่ง - เท่ง	- ป๊ะ - เท่ง	- เท่ง - ป๊ะ

จังหวัดอุตรดิตถ์ มีเนื้อหาไม้สี่ ดังนี้

- - - ป๊ะ	- ติ้ง - ติ้ง	- จ๊ะ - ติ้ง	- ติ้ง - จ๊ะ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวัดสุโขทัย มีเนื้อหาไม้สี่ ดังนี้

--- โจ๊ะ	- ครึ่ง -ครึ่ง	- โจ๊ะ - ครึ่ง	- ครึ่ง - โจ๊ะ

การเรียกชื่อเสียงกลองนั้น ไม่ว่าจะเป็นจังหวัดพิษณุโลก จังหวัดอุตรดิตถ์ และจังหวัดสุโขทัยมีการออกเสียงแตกต่างกันไปทั้ง ๓ จังหวัดได้แก่จังหวัดพิษณุโลก เรียกว่า "ป๊ะ" จังหวัดอุตรดิตถ์ เรียกว่า "จ๊ะ" จังหวัดสุโขทัย ออกเสียง "โจ๊ะ" สำหรับเสียง "เท่ง" เป็นเสียงเรียกจังหวัดพิษณุโลกและจังหวัดอุตรดิตถ์ เรียกเสียงเดียวกันนี้ว่า "ติ้ง" จังหวัดสุโขทัยออกเสียง "ครึ่ง" การออกเสียงไม่ว่าจะเป็นลักษณะใดแต่กระสวนจังหวะกลองมีความคล้ายคลึงและเป็นไปในลักษณะเดียวกัน

สำหรับกลองหลอนจะทำหน้าที่ตีขัดเพิ่มพยางค์ของเสียงกลองให้ถี่และละเอียดขึ้นจากกลองยืนโดยใช้โครงสร้างของกลองยืนเป็นหลักในการเพิ่มความถี่

เพลงไม้สี่ มีชื่อเรียกตามเนื้อหากลองโดยนับที่เสียง "เท่ง" หรือเสียง "ติ้ง" หรือเสียง "ครึ่ง" ว่ามีทั้งหมดจำนวน ๔ครั้ง จึงเรียกชื่อว่า ไม้สี่ นั่นเอง

นอกจากนี้ เพลงไม้ห้า มีเนื้อหาดังนี้

--- จ๊ะ	-จ๊ะ - ติ้ง	- - จ๊ะติ้ง	- จ๊ะ - จ๊ะ

--- จ๊ะ	- ติ้ง - จ๊ะ	- ติ้งจ๊ะติ้ง	- จ๊ะ - จ๊ะ

เพลงไม้ห้า ในที่หมายความว่า ๑ หน้าทับดังกล่าว มีเสียง "ติ้ง" ประกอบอยู่ในเนื้อหาจำนวน ๕ ครั้ง ได้แก่บรรทัดแรกห้องที่ ๒ จำนวน ๑ ครั้ง ห้องที่ ๓ จำนวน ๑ ครั้ง บรรทัดที่สองห้องที่ ๒ จำนวน ๑ ครั้ง ห้องที่ ๓ จำนวน ๒ ครั้ง รวมทั้งสิ้น ๕ ครั้ง จึงเรียกชื่อว่า ไม้ห้า

สำหรับเพลงไม้หนึ่งและไม้สองของจังหวัดสุโขทัยมีวิธีการนับไม้กลองเพื่อเรียกชื่อดังนี้

เพลงไม้หนึ่ง

--- โจ๊ะ	--- โจ๊ะ	--- โจ๊ะ	-ครึ่ง-ครึ่ง	- โจ๊ะ-ครึ่ง	- ครึ่ง -โจ๊ะ

บรรเลงสองรอบ แล้วทอนทำนองออกเหลือเพียง

- โจ๊ะ-ครึ่ง	- ครึ่ง -โจ๊ะ

เมื่อทอนทำนองออกแล้วเหลือเสียง "โจ๊ะ" ซึ่งเป็นเสียงนำจาก ๓ เสียง เหลือเพียง ๑ เสียงเท่านั้น นักดนตรีจึงเรียกชื่อว่า "ไม้หนึ่ง"

สำหรับไม้สอง จะมีเสียง "โจ๊ะ" นำหน้าจำนวน ๒ เสียง ดังนี้

--- โจ๊ะ	--- โจ๊ะ	-ครึ่ง-ครึ่ง	- โจ๊ะ-ครึ่ง	- ครึ่ง -โจ๊ะ

การตีฉาบในวงมังคละประกอบด้วยฉาบ ๒ ประเภท ได้แก่ฉาบยืนและฉาบหลอน เมื่อทำการเปรียบเทียบกัน พบว่าฉาบยืนจะตียืนที่จังหวะหนัก ส่วนฉาบหลอนจะตีขัดจังหวะ ซึ่งเป็นไปในแนวเดียวกับการตีกลองยืนและกลองหลอน กลองยืนต้องตียืนจังหวะ ส่วนกลองหลอนจะเป็นกลองที่ตีขัดจังหวะหรือสอดแทรกช่องว่างต่าง ๆ ของกลองยืน สำหรับการตีฉาบยืนและฉาบหลอนมีกระสวนจังหวะการตีฉาบทั้ง ๒ ประเภท ดังนี้

ฉาบยืน	- - - แช่	- - - แช่	- - - แช่	- - - แช่
ฉาบหลอน	- - - -	- แช่ - -	- แช่ - -	- แช่ - -

ฆ้องหรือโหม่งมีจำนวน ๓ ใบ ใบเล็กมีเสียงสูง ส่วนใบใหญ่มีจำนวน ๒ ลูก สำหรับโหม่งใบเล็กตีที่จังหวะหนัก ส่วนโหม่งใบใหญ่ที่มี ๒ ใบจะตีประกอบกันดังกระสวนการตีโหม่ง ดังนี้

การตีโหม่งใบเล็ก

โหม่งเล็ก	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง

การตีโหม่งสองใบ โหม่งลูกเสียงสูงตีเสียง "ม้ง" โหม่งลูกเสียงต่ำ ตีเสียง "โหม่ง"

--- โหม่ง	- - - ม้ง	- - - ม้ง	--- โหม่ง

การตีโหม่งจังหวัดพิษณุโลกนั้น โหม่งใบเล็กจะตีในลักษณะเดียวกัน แต่สำหรับการตีโหม่ง ๒ ใบ มีการตีที่แตกต่างออกไป ได้แก่

--- ม้ง	- - - ม้ง	- - - โหม่ง	--- โหม่ง

วัฒนธรรมการบรรเลงวงมังคละนั้นมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดยเน้นความสัมพันธ์กันเป็นหลักในวงดนตรีเป็นคุณลักษณะสำคัญได้แก่ กลองยืนและกลองหลอนมีวิธีการบรรเลงไปในแนวเดียวกับฉาบยืนและฉาบหลอน สำหรับกลองมังคละมีหน้าที่ให้สัญญาณปี่ต้องเป่าทำนองหรือสำนวนกลอนให้มีความสัมพันธ์กับไม้กลองยืนและกลองหลอนด้วย โหม่งต้องตีให้เกิดเสียงโหม่งที่แตกต่างกันออกไปโดยมีเสียงโหม่งที่ตรงจังหวะและมีเสียงโหม่งที่เป็นการลักจังหวะซึ่งปรากฏเสียงโหม่งอยู่ในทำนองเพลงที่เป็นห้องคี่

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

วงมังคละสามารถใช้บรรเลงได้ทุกโอกาสและสามารถใช้ประกอบการแสดงท่ารำด้วย สำหรับจังหวัดอุตรดิตถ์ นิยมเล่นงานแห่ต้นผึ้ง (วันเพ็ญเดือน ๖) งานแห่ต้นเทียน งานแห่ธงประเพณีสรงน้ำพระวันสงกรานต์ บวชพระ แห่นาค

ครูประโยชน์ ลูกพลับ ประธานชมรมอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านมังคละ จังหวัดพิษณุโลก อธิบายว่า

> *"ไปงานมงคลพวกงานบวช แห่พระ สงกรานต์ ลอยกระทง ทอดผ้าป่า ทอดกฐิน ไม่ไปงานอวมงคล เพราะคำว่า "มังคละ" น่าจะมาจาก คำว่า มงคล แต่เป็นเฉพาะที่จังหวัดพิษณุโลกเท่านั้นที่ไม่ไปงานอวมงคล"*
> (ประโยชน์ ลูกพลับ, สัมภาษณ์ ๒๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ครูปรารภ สุขแสง ศิลปินกลองมังคละจังหวัดพิษณุโลกอธิบายว่า *"งานบวช งานแต่งงาน งานสงกรานต์ งานแห่กฐิน ทอดผ้าป่า งานบุญทุกงานไปหมด งานอวมงคลไม่ไป เพราะถือว่าวงนี้สำหรับงานมงคลเท่านั้น"* (ปรารภ สุขแสง, สัมภาษณ์ ๒๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

สำหรับงานอวมงคลอาจารย์สำเนา จันทร์จรูญ ศิลปินดีเด่นจังหวัดสุโขทัย อธิบายว่า *"งานศพ สมัยครูเด็ก ๆ ก็เห็นเอาวงมังคละไปเล่นนะ แต่เดี๋ยวนี้เขาไม่เล่น"* (สำเนา จันทร์จรูญ, สัมภาษณ์ ๑๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับพื้นที่อื่น ๆ ไม่นิยมนำวงมังคละไปบรรเลงในงานอวมงคล สำหรับสมัยก่อนที่มีการนำไปประกอบงานอวมงคลด้วยตามคำบอกเล่าของอาจารย์สำเนา จันทร์จรูญ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าน่าจะมีเหตุผลเนื่องมาจากเสียงของวงดนตรีมังคละคล้ายกับเสียงของวงปี่ชวากลองแขกของภาคกลางจึงมีการนำไปใช้ประกอบงานอวมงคลบ้าง แต่ในปัจจุบันมีการสัมมนาและสืบค้นข้อมูลต่างๆ ด้านการบรรเลงวงมังคละกันอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะชื่อ "มังคละ" ที่มีความหมายไปถึง "ความ

เป็นมงคล" ทำให้เกิดความเชื่อที่ไม่นำวงดนตรีดังกล่าวไปงานอวมงคล จึงใช้เฉพาะงานอวมงคลและงานประเพณีทั่วไป

๖.๓ วงปี่พาทย์จังหวัดตาก จังหวัดกำแพงเพชรและจังหวัดนครสวรรค์

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม จังหวัดตากพบว่าวงดนตรีไทยของภาคกลางเข้ามามีบทบาทในพื้นถิ่นภาคเหนือ สำหรับวงสะล้อ ซอ ซึงนั้นมีการบรรเลงอยู่ประปรายโดยไม่เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นโดยคนในชุมชน แต่เป็นผู้ที่ย้ายถิ่นฐานมาจากภาคเหนือตอนบนแล้วมาตั้งถิ่นฐานที่จังหวัดตาก และนำวงสะล้อ ซอ ซึง แบบล้านนามาบรรเลงและถ่ายทอดให้กับเยาวชน

สำหรับวงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดตาก สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดตากได้ทำการบันทึกข้อมูลและถือเป็นวงดนตรีที่เป็นหลักของจังหวัดได้แก่ วงดนตรีไทยคณะครูกำจัด รุ่งระวี ซึ่งตั้งชื่อคณะดนตรีว่า "คณะระวีดุริยางค์" ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่บ้านเลขที่ ๖๙/๙ ถนนตากสิน ตำบลหนองหลวง อำเภอเมือง จังหวัดตาก ปัจจุบันอายุ ๗๔ ปี ครูกำจัด รุ่งระวีได้รับการถ่ายทอดดนตรีไทยจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เดิมเป็นชาวภาคกลาง ย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่จังหวัดตาก

จากการสัมภาษณ์ครูกำจัด รุ่งระวีพบว่า วงปี่พาทย์ที่ปรากฏในจังหวัดตากมีประมาณ ๑๑ วง การเล่นปี่พาทย์ไม้แข็งดังกล่าวมีการประสมวงเล่นหลายประเภทได้แก่วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์มอญ เป็นที่น่าสังเกตว่าวงปี่พาทย์พื้นเมืองหรือวงป้าด ไม่มีปรากฏที่จังหวัดตาก

สำหรับบทเพลงที่ใช้บรรเลงเป็นบทเพลงตามแบบฉบับของปี่พาทย์ภาคกลางนั่นเอง โดยรับบรรเลงตามงานทั่วไป เช่น งานมงคล งานอวมงคล งานไหว้ครู ประกอบการแสดงเป็นต้น

นอกจากจังหวัดตากแล้ว จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดกำแพงเพชร มีวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีล้านนาน้อยมาก วัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลางเผยแพร่เข้าไปสู่ชุมชน จากการสัมภาษณ์ครูแดง อยู่พันธ์ ศิลปินอาวุโสจังหวัดกำแพงเพชรได้อธิบายว่า การบรรเลงดนตรีไทย จังหวัดกำแพงเพชร มีการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้นวม วงมโหรี โดยบทเพลงที่ใช้บรรเลงนั้นเป็นบทเพลงอย่างภาคกลาง เช่นเพลงโหมโรงมหาราช โหมโรงไอยเรศ เพลงนกเขาขะแมร์ เพลงแป๊ะ เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงแขกบรเทศ เพลงอาหนู เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปี่แก้ว เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เป็นต้น

ผู้วิจัยพบว่า แม้ว่าจะเป็นการประสมวงแบบการบรรเลงดนตรีไทยอย่างขนบหรือตามแบบภาคกลาง แต่ลักษณะการบรรเลงยังมีลักษณะคล้ายดนตรีพื้นเมืองทั้งนี้เนื่องมาจากไม่เคร่งครัดเรื่องวิธีการบรรเลงและระเบียบวิธีการบรรเลงตามแบบฉบับของดนตรีราชสำนัก ยกตัวอย่างจากการสาธิตการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้นวมบ้านครูแดง อยู่พันธ์ บรรเลงเพลงโหมโรงไอยเรศ โดยใช้

ตะโพนเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับตีหน้าทับสองไม้ลาว ฆ้องวงใหญ่บรรเลงทำนองหลักในลักษณะเก็บอย่างเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอื่น ๆ เป็นต้น

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดนครสวรรค์ ผู้วิจัยได้มีโอกาสสัมภาษณ์ครูประเทือง สุริยวงศ์ ศิลปินอาวุโสได้รับรางวัลคนดีเมืองสี่แคว ปัจจุบันอายุ ๘๒ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๒๖๔ หมู่ ๑๓ ตำบลลาดยาว อำเภอลาดยาว จังหวัดนครสวรรค์ วันที่ ๑๒ ธันวาคม ๒๕๔๘ พบว่าดนตรีที่บรรเลงอยู่ในจังหวัดนครสวรรค์ประกอบด้วยวงปี่พาทย์ไทย วงปี่พาทย์มอญ วงเครื่องสายไทย วงกลองยาวและแตรวง วงดนตรีต่าง ๆ เป็นวัฒนธรรมดนตรีของภาคกลาง สำหรับวัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่นภาคเหนือ ไม่ว่าจะเป็นการขับซอ หรือวงเครื่องสายล้านนา หรือวงปี่พาทย์พื้นเมืองแทบไม่ปรากฏในพื้นที่หรือนำมาใช้ในกิจกรรมของชุมชนของจังหวัดนครสวรรค์

นอกจากนี้ การละเล่นหรือการร้องเพลงปฏิพากย์ ก็เป็นรูปแบบอย่างภาคกลาง จากการสัมภาษณ์ครูวันเพ็ญ วัดตูม ครูอาวุโสได้รับรางวัลเป็นผู้ส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้าน จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้รับรางวัลผู้หญิงเก่งและได้รับรางวัลครูดีเด่น ของจังหวัดนครสวรรค์ ได้อธิบายว่า

"ประเพณีที่เราเล่น เป็นประเพณีที่ต้องคิดว่าเป็นภาคกลาง เราเป็นเหนือตอนล่าง แต่เราไม่รู้เรื่องสะล้อ ซอ ซึงเลย" (วันเพ็ญ วัดตูม, สัมภาษณ์ ๑๒ ธันวาคม ๒๕๔๘)

การละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดนครสวรรค์ พบว่าตำบลเขาทองและตำบลหนองโพธิ์ อำเภอพยุหคีรี จังหวัดนครสวรรค์ มีประเพณีการจับมือสาว โดยจะมีการเล่นเพลงช้าเจ้าโลม เพลงพิษฐาน เพลงโขลกแป้ง เพลงรำวงประกอบบท เพลงเกี่ยวข้าว เพลงใจหวัง นอกจากนี้ยังมีพิธีเข้าผี ได้แก่ ผีนางสุ่ม ผีนางควาย ผีนางด้ง เป็นต้น การละเล่นต่างๆ ก็ล้วนแต่เป็นการละเล่นที่มีลักษณะอย่างเดียวกับของภาคกลาง

อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมการบรรเลงของกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาแทบไม่ปรากฏในพื้นที่ของภาคเหนือตอนล่าง โดยภาคเหนือตอนล่างเป็นการรับเอาวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคกลางเข้ามาประกอบกับวิถีชีวิตของชุมชน

๖.๔ แตรวง จังหวัดพิจิตร

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดพิจิตร พบวัฒนธรรมการบรรเลงแตรวง โดยทำการบรรเลงเพลงไทย แตรวงดังกล่าวมีลักษณะการประสมวงบรรเลงร่วมกันดังนี้

- ระนาดเอก
- แซกโซโฟน
- ทรัมเปต
- ฉาบใหญ่

I22173060X

- ตะโพน
- นักร้อง

วงดนตรีดังกล่าวจะประกอบด้วยนักดนตรีประมาณ ๑๐ - ๒๐ คน ตามแต่จำนวนเครื่องดนตรีที่เพิ่มขึ้นและผู้ที่มาในงานหรือมาช่วยงานจะเป็นผู้ฟ้อน ไม่มีการกำหนดท่าทางตายตัวว่าเป็นอย่างไร เหตุผลที่มีการนำเอาระนาดเอกเข้ามาประสมในวงดนตรีที่เรียกว่า "แตรวง" นั้น ครูกลม คำฉ่ำ หัวหน้าคณะแตรวง จังหวัดพิจิตรอธิบายว่า

> " *ผมมีความคิดว่าจะทำให้เกิดความไพเราะ เลยเอาระนาดเอกมาผสมและเทียบเสียงให้เข้ากับเสียงสากล โดยวงผมทำเป็นวงแรก เดี๋ยวนี้ที่จังหวัดพิจิตรมีหลายวง ทำตาม ๆ กันมา*" (กลม คำฉ่ำ, สัมภาษณ์ ๑๑ ธันวาคม ๒๕๔๘)

บทเพลงที่นำมาบรรเลงด้วยวงดนตรีดังกล่าวนี้ ประกอบด้วยเพลงไทย เพลงมอญ เพลงภาษาต่างๆ เช่น เพลงสาธุการ เพลงมอญอ้อยอิ่ง เพลงทะแยมอญ เพลงช้างประสานงา เป็นต้น

วัฒนธรรมการบรรเลง

วัฒนธรรมการบรรเลง จะมีการบรรเลงพร้อมกันทุกเครื่องมือ หลังจากนั้นอาจมีการผลัดกันบรรเลงแต่ละเครื่องดนตรีในลักษณะเล่นคนเดียวไม่เป็นการเดี่ยวแต่มีลักษณะการบรรเลงเหมือนเป็นการเดี่ยวรอบวงอย่างดนตรีไทยภาคกลาง แล้วมาบรรเลงพร้อมกันอีกทั้งวง

สำหรับหน้าทับกลองที่บรรเลงด้วยตะโพนนั้น จะมีลักษณะที่แตกต่างไปจากหน้าทับอย่างตะโพนไทย ยกตัวอย่างหน้าทับที่ตีประกอบเพลงบังใบ สองชั้น ซึ่งเป็นเพลงประเภทสองไม้ มีลักษณะกระสวนจังหวะของตะโพน ดังนี้

- - ตุ๊บปึะ	- - ตุ๊บปึะ	ตริงติงติง	- - ทั่งติง	ทั่งติงทั่งติง	- ทั่งติง-	ทั่ง-ติงทั่ง	-ติงตุ๊บปึะ

เพลงแขกสาหร่าย อัตราสองชั้น เป็นบทเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ แต่การตีตะโพนยังคงบรรเลงเนื้อหาอย่างเพลงเพลงบังใบ อัตราสองชั้น

สำหรับงานที่ไปบรรเลงนั้นไปทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ได้แก่ งานบวช งานศพ งานแต่งงาน ขบวนแห่ขันหมาก งานกินเลี้ยง งานขึ้นบ้านใหม่ งานกฐิน งานผ้าป่า เป็นต้น

วัฒนธรรมการบรรเลงแตรวงที่มีแพร่หลายอยู่ในจังหวัดพิจิตรพบว่า เป็นการบรรเลงแตรวงที่นำเครื่องดนตรีไทยเข้ามาประสมอยู่ในวงดนตรีด้วย แม้ว่าเป็นการบรรเลงเพลงไทยอย่างดนตรีราชสำนัก แต่ไม่มีการเคร่งครัดเรื่องของระเบียบวิธีการบรรเลงและเนื้อหาทางวิชาการ ยังคง

ลักษณะเหมือนการบรรเลงดนตรีพื้นถิ่นโดยทั่วไปที่นิยมเล่นหรือบรรเลงกันไปตามแต่นักดนตรีจะถนัดหรือชอบโดยจะเล่นแบบง่าย ๆ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงเพลงพื้นบ้านนั่นเอง

๖.๕ การร้องเพลงขอทานจังหวัดสุโขทัย

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าจังหวัดสุโขทัยมีศิลปินดีเด่นประจำจังหวัด ๑ ท่าน ได้แก่อาจารย์ประทีป สุขโสภา ปัจจุบันอายุ ๖๐ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๘๒/๘ หมู่ ๒ ตำบลย่านยาว อำเภอสวรรคโลก จังหวัดสุโขทัย นอกจากนี้ท่านยังได้รับการยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมสาขานันทนาการของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ปี พ.ศ. ๒๕๓๕ ได้อธิบายเกี่ยวกับความเป็นมาและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงขอทาน ดังนี้

เพลงขอทานหรือเพลงวณิพก มีมาตั้งแต่สมัยใดนั้นไม่มีปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนสันนิษฐานกันว่ามีมาแต่โบราณเนื่องมาจากการเล่านิทานนั้นมีมาแต่อดีต การเล่านิทานได้วิวัฒนาการจากการเล่าปากเปล่ามาเป็นบทกลอนที่มีการใส่ทำนอง ฉันทลักษณ์ของเพลงขอทานนั้นเป็นกลอนหัวเดียวเหมือนกับเพลงฉ่อย เพลงเรือ มีการสัมผัสท้ายกลอนไปเรื่อย ๆ ถ้ามีหลายคนจะมีการรับของลูกคู่ ๒ วรรคสุดท้าย

ทำนองเพลงขอทาน อาจารย์ประทีป สุขโสภา อธิบายว่าประกอบด้วยทำนอง ๓ ทำนอง ได้แก่

"๑. ทำนองโทน เล่นช้า ๆ ตีโทนไปด้วย

๒. ทำนองโหม่ง มีการเคาะโหม่ง ๓ ใบ มักจะเป็นการร้องโต้ตอบชายหญิง ทำนองกึ่งสองแง่สองง่าม ทำนองตลกสนุกสนาน

๓. ทำนองกรับ คิดว่าเป็นคนเดียวในประเทศไทย ไม่มีใครเล่นแล้ว กรับคู่เป็นการออกลีลาท่าทางได้ทั้งช้า ทั้งเร็ว มีการรัวด้วย เนื้อหาอาจเป็นของเดิมก็ได้ ส่วนใหญ่จะแต่งเรื่องราวที่เป็นข่าวคราวทันสมัยเช่น พระมหาชนก พระร่วงเจ้า สึนามิ เสียดสีสังคม อาจเป็นเรื่องอากาศเป็นพิษยาเสพติด ยุงลาย"

(ประทีป สุขโสภา, สัมภาษณ์ ๑๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบเพื่อให้เกิดความสนุกสนานครื้นเครงนั้น ไม่มีการกำหนดตายตัว แต่มีเครื่องประกอบจังหวะที่นิยมนำมาประกอบการร้องเพลงขอทานได้แก่

๑. ฉิ่ง

๒. ฉาบ

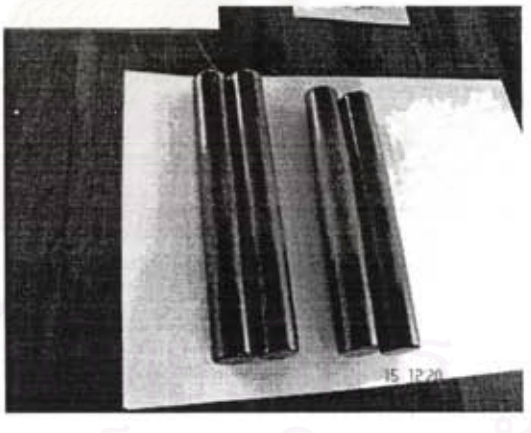
๓. กรับ

๔. โหม่ง

๕. โทน

การร้องเพลงขอทานอาจมีการนำเครื่องประกอบจังหวะข้อ ๑ – ๕ มาประสมกันมากกว่า ๑ ชิ้นแล้วเล่นพร้อม ๆ กันได้ ต่อมาประมาณปี พ.ศ. ๒๕๓๐ ได้มีการนำเครื่องดนตรีเข้ามาตีประกอบการร้องเพลงขอทาน มีการเพิ่มเครื่องดนตรีได้แก่ ระนาดเอก ซออู้ ตะโพน ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง และมีหางเครื่องออกมาเต้นประกอบ เพื่อเป็นการพักเสียงให้กับนักร้อง ถ้ามีเวลาหยุดคั่นระหว่างการแสดงจะทำให้การร้องเพลงขอทานแสดงได้นานขึ้นกว่าในอดีต

กรับถือเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่มีความไพเราะ การขยับกรับประกอบการขับร้องและแสดงท่าทางไปพร้อม ๆ กันต้องอาศัยความสามารถและมีความอัจฉริยภาพเป็นอย่างสูง อาจารย์ประทีปจึงได้รับการยกย่องเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมเนื่องจากเป็นท่านเดียวในประเทศไทยที่มีความสามารถขยับกรับประกอบการร้องเพลงขอทาน โดยกรับที่ท่านใช้ในการขยับนั้นมีลักษณะกลม ได้รับแบบอย่างมาจากวณิพกคนหนึ่งเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๘๖ ถือเป็นความสามารถเฉพาะตัวของศิลปินและท่านจะเรียกเสียงของกรับเป็นภาษาดนตรีว่า "เสียงกิ๊ก ก๊อก"



ภาพกรับกลม ๑ สำรับ ของอาจารย์ประทีป สุขโสภา
ถ่ายวันที่ ๑๕ ตุลาคม ๒๕๔๘

กรับที่ใช้ประกอบเพลงขอทาน ๑ สำรับ ประกอบด้วยกรับ ๒ คู่ ทำจากไม้ชิงชัน ไม้มะหาด คู่ที่ ๑ และคู่ที่ ๒ มีความยาวแตกต่างกัน

- กรับคู่ที่ ๑ เป็นกรับยาว ถือด้วยมือซ้าย ทำหน้าที่ตียืนจังหวะไปตลอด ความยาว ๗ นิ้ว เส้นผ่านศูนย์กลาง ๑ นิ้ว

- กรับคู่ที่ ๒ เป็นกรับสั้นกว่าคู่ที่ ๑ ถือด้วยมือขวา ทำหน้าที่แสดงลูกเล่น ขัดจังหวะ ลักจังหวะ ตีรัว ตีซ้อนเสียงกันมากกว่า ๑ เสียง ความยาวของกรับ ๖ นิ้วครึ่ง เส้นผ่านศูนย์กลาง ๑ นิ้วเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างเพลงขอทาน

บทเกริ่น (... สำอาง เลิศฉวิล)

... แม่มาทำทาน เอ๋ยจานเงือ อย่าเพิ่งเบือนเบื่อ :เอ๋ยลูกมาเบียน
โอ่พระกุศล ที่ได้สร้าง ได้แหวกว้าง อยู่เหนือเศียร
จะว่าจะบ่น คนจนมาเบียน ให้ทานนั้นเอา เอ๋ยบุญ ...
... แม่มาทำทาน กับหลานวันนี้ หวังกุศลคงมี ก็มากมาย
แต่เทวดา ยังร้องสาธุการ บนห้องวิมาน ทิพย์โกศัย
ท่านร้องสรรเสริญ เจริญใจ ผลบุญที่ให้ เอ๋ยทาน ...

พระยาช้าง (... ประทีป สุขโสภา)

จะกล่าวสุนทรกลอนสาทก เป็นวณิพก ...พระยาช้าง
พระยาฉัตทันต์ ชื่อนั้นหรือ มันก็คือ ...พระยาช้าง
มีหูมีหัว มีตัวใหญ่โต รูปร่างอักโข ... พระยาช้าง
มีตามีตัว มีหัวมีหู มีทั้งตัวเมีย ตัวผู้ ... พระยาช้าง
มันมีสี่ขา มีลูกตาอีกสอง มีอะไรใต้ท้อง ... พระยาช้าง
มีงวงมีงา มีขาอีกด้วย ไอ้ตัวผู้มีเอ๋ย ... พระยาช้าง
มีงวงมีงา มีขาอีกสี่ ไอ้ตัวผู้มีเอ๋ย ... พระยาช้าง
สองตัวสี่ตา มีขารวมเป็นแปด ไอ้ตัวผู้มีเอ๋ย ... พระยาช้าง
มีงวงน้อย ๆ ไว้จับอ้อยจับกล้วย บางทีมันก็จับเอ๋ย ... พระยาช้าง
พระยาฉัตทันต์ ว่ากันหลายอย่าง มันก็คือช้าง ทั้งนั้นแหละเอย ...

(จากแผ่นพับประชาสัมพันธ์ โดยอาจารย์ประทีป สุขโสภา)

วัฒนธรรมการขับร้องและตีกรับเพลงขอทาน

เนื่องจากเพลงขอทานเป็นการร้องเพลงซึ่งนักร้องต้องใช้พลังเสียงอย่างมาก ทำให้การแสดงในแต่ละครั้งจะต้องมีการสอดแทรกลักษณะการร้องหลายชนิดเข้าไป เพื่อไม่ให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่ายได้แก่การแหล่ การขับเสภาเป็นต้น อาจารย์ประทีป สุขโสภา ได้อธิบายระเบียบวิธีการร้องเพลงขอทาน ดังนี้

ขั้นที่หนึ่ง ไหว้ครู (ร่ายและกาพย์)
ขั้นที่สอง กล่าวจุดประสงค์ของงาน (แหล่ – ขับเสภา)
ขั้นที่สาม ร้องนิทาน (ใช้หลากหลายทำนอง อาจใช้เพลงพื้นบ้านภาคกลางด้วย)
เล่าเรื่องแทรกความรู้และคำสอนสำหรับผู้ฟัง

ขั้นที่สี่ แสดงเพลงขอทาน
ขั้นที่ห้า ลาด้วยการแอ่วเคล้าซอ อวยพรให้เจ้าภาพ ผู้ชมและผู้ร่วมงาน

วิธีการร้องเพลงขอทาน ประกอบด้วยรายละเอียดดังนี้

การขึ้นต้น

สามารถทำได้หลายแบบ ยกตัวอย่างเช่น

แบบที่หนึ่ง

- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - เอิ๊ง	- - - เอีย
(- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ซ)

แบบที่สอง

- - - เอ่อ	- - เออเอือ	- - เฮ้อเออ	-เออ- -
(- - - ม	- - ซ ล	- - ดำ ซ	- ซ - -)

แบบที่สาม

- - - เอ่อ	- - เออเอือ	- - - -	- - - -
(- - - ม	- - - มซ	- - - -	- - - -)

ช่วงกลาง เป็นการร้องตามเนื้อหา โดยจะเป็นการด้นกลอนสดเสียส่วนใหญ่ บางครั้งมีการเตรียมบทล่วงหน้าตามแต่ลักษณะของงาน

การลงจบ

การลงจบจะเป็นการรวบเสียงลักษณะการเอื้อนพร้อมเสียงกรับ

- - - -	- เฮ้อ – เออ	- เออ – เอือ	- - เออเอ่อ
(- - - -	- ซ – ม	- ร - ม	- - ร ด)

ลักษณะการเอื้อนการร้องเพลงขอทานพบว่ามีลักษณะการใช้ลูกคออย่างเดียวกับการขับร้องเพลงไทย แต่มีลีลาการเอื้อนที่ไม่มากอย่างการขับร้องเพลงไทย เนื่องจากต้องมีการร้องหรือคำเนินเนื้อหาที่รวดเร็วกว่าประกอบกับการขยับกรับที่มีเสียงหนักแน่นสร้างความสนุกสนานเร้าใจให้กับผู้ฟัง ถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงอีกรูปแบบหนึ่งที่มีความน่าสนใจ

การขยับกรับ

การขยับกรับประกอบการร้องเพลงขอทานนั้น กรับยืนซึ่งถือด้วยมือซ้ายจะทำหน้าที่ยืนจังหวะไปตลอดการขับร้อง ส่วนกรับสั้นที่ถือด้วยมือขวาทำหน้าที่แสดงลูกเล่นจะเปลี่ยนจังหวะการตีไปตามแต่ผู้ขับร้องจะจินตนาการและความถนัด พร้อมลีลาร่ายรำแสดงความสวยงามของแขนและท่าทางต่าง ๆ ดังจะได้ยกตัวอย่างการขยับกรับมือซ้ายและมือขวาพร้อมกันเพื่อแสดงลักษณะการยืนและการขัด ๓ ตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

แบบที่ ๑

กรับยาว	- - - แกร้	- - - แกร้	- - - แกร้	- - - แกร้
กรับสั้น	- กริ๊ก - -	- กริ๊ก - -	- กริ๊ก - -	- กริ๊ก - -

แบบที่ ๒

กรับยาว	- - - แกร้	- - - แกร้	- - - แกร้	- - - แกร้
กรับสั้น	กริ๊กกริ๊ก - -	กริ๊กกริ๊ก - -	กริ๊กกริ๊ก - -	กริ๊กกริ๊ก - -

แบบที่ ๓

กรับยาว	- - - แกร้	- - - แกร้	- - - แกร้	- - - แกร้
กรับสั้น	กริ๊กกริ๊ก - -	- กริ๊ก - -	กริ๊กกริ๊ก - -	- กริ๊ก - -

การลงจบนั้น ผู้ขับร้องจะทำการรัวกรับทั้งสองมือพร้อมกัน พร้อมการเอื้อน

---- - เฮ้อ – เออ - เออ – เอ๊ือ - - เออเอ่อ

(- - - - - ซ – ม - ร - ม - - ร ด)

กรับจะรัวยาวในทำนองนี้เมื่อจบทำนองตอนท้ายจะมีการลากเสียงยาวไปอีกประมาณ ๒ ห้องโน้ต แล้วผู้ขับร้องจะขยับกรับเสียงสั้นพร้อมกันทั้งสองมือ ๑ เสียงเป็นการลงจบท้าย

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า เพลงขอทานมีการเล่นอยู่ในพื้นที่ของภาคกลางด้วย แต่สำหรับจังหวัดทางภาคเหนือพบที่จังหวัดสุโขทัยเพียงแห่งเดียวเท่านั้น โดยมีอาจารย์ประทีป สุขโสภาซึ่งมีความโดดเด่นในระดับชาติและระดับนานาชาติ ได้รับการยกย่องจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติและได้รับรางวัลจากหน่วยงานต่าง ๆ มากมาย อาจารย์ประทีป สุขโสภามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเกี่ยวกับการร้องเพลงขอทานโดยมีการขยับกรับที่มีลีลาสวยงาม ถือ

เป็นความสามารถและศักยภาพในด้านการแสดงขั้นสูงที่ได้มีการนำกรับคู่มาประกอบการขับร้องและแสดงท่าทางประกอบ ถือเป็นภูมิปัญญาขั้นสูงประเภทหนึ่งที่ปรากฏอยู่ที่จังหวัดสุโขทัย

๖.๖ วงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์

"ตุ๊บเก่ง" เป็นชื่อวงดนตรีพื้นบ้านอีกประเภทหนึ่งที่พบ ณ จังหวัดเพชรบูรณ์ เป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่กำลังสูญหายไปจากพื้นถิ่นภาคเหนืออีกประเภทหนึ่ง เนื่องจากมีผู้สืบทอดหรือรับการถ่ายทอดสืบต่อกันมาน้อยมาก ปัจจุบันพบการบรรเลงวงตุ๊บเก่ง ๒ แห่งของจังหวัดเพชรบูรณ์ ได้แก่ตำบลสะเดียง และที่บ้านป่าแดง ตำบลป่าเลา จังหวัดเพชรบูรณ์

คำว่า "ตุ๊บเก่ง" ครูสงวน บุญมา หัวหน้าวงตุ๊บเก่ง บ้านป่าแดง ตำบลป่าเลา อธิบายว่า *"คำว่าตุ๊บเก่ง น่าจะมาจากเสียงของกลอง มาผสมกับเสียงของฆ้องกระแตประกอบกัน เลยเรียกว่า ตุ๊บเก่ง"* (สงวน บุญมา, สัมภาษณ์ ๒๗ ธันวาคม ๒๕๔๘)

หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดเพชรบูรณ์ อธิบายถึงประวัติความเป็นมาของวงตุ๊บเก่ง ดังนี้

> *"นายสอน บุญเรือง หัวหน้าวงตุ๊บเก่ง เล่าว่า วงแรกของตุ๊บเก่งตั้งขึ้นอยู่ที่บ้านป่าแดง ตำบลป่าเลา โดยมีนายทองอยู่ (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นหัวหน้าวง และเริ่มก่อตั้งวงก่อนสมัยสงครามมหาเอเชียบูรพา (สมัยจังหวัดเพชรบูรณ์เป็นนครบาล) ต่อจากนั้นมามีการเปลี่ยนแปลงหัวหน้าวงและลูกวงตามยุคตามสมัยมาเรื่อย ๆ*
>
> *ในสมัยสงครามมหาเอเชียบูรพา ได้มีการแข่งขันวงตุ๊บเก่งระหว่างวงบ้านป่าแดงกับวงบ้านสะเดียง เนื่องในงานฉลองปูนกิจศพหลวงพ่อคูณ เจ้าอาวาสวัดทุ่งสะเดียว ณ วัดช้างเผือก ตำบลในเมืองเพชรบูรณ์ มีนายกลับ ยาหอม เป็นหัวหน้าวง ประชันกันทั้งสองวง ผลปรากฏว่าวงตุ๊บเก่งบ้านป่าแดงชนะ เพราะมีเพลงมากกว่า และต่อจากนั้นมาก็ทำให้ประชาชนรู้จักวงตุ๊บเก่งกันมากขึ้น โดยเฉพาะบ้านสะเดียงและบ้านป่าแดงตามลำดับ ปัจจุบันวงที่มีชื่อเสียงที่สุดคือ วงตุ๊บเก่งบ้านป่าแดง ซึ่งถือว่าเป็นวงแรกของวงตุ๊บเก่งและเผยแพร่ไปยังบ้านสะเดียง บ้านนางั่ว และหมู่บ้านใกล้เคียง"*
>
> (คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๖๗)

ภาพครูสงวน บุญมา หัวหน้าวงตุ๊บเก่ง บ้านป่าแดง
อำเภอป่าเลา จังหวัดเพชรบูรณ์ วันที่ ๒๗ ธันวาคม ๒๕๔๘

เครื่องดนตรีประกอบวงตุ๊บเก่ง

เครื่องดนตรีประกอบวงตุ๊บเก่ง มีดังนี้

๑. ปี่แต้

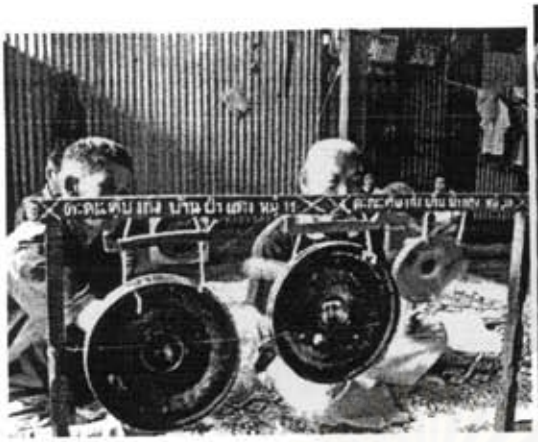
๒. กลองสองหน้า ๒ ใบ ได้แก่ กลองยืน และกลองหลอน ทำจากไม้ขนุน

๓. ฆ้องโหม่ง ๒ ใบ

๔. ฆ้องกระแต ๑ ใบ

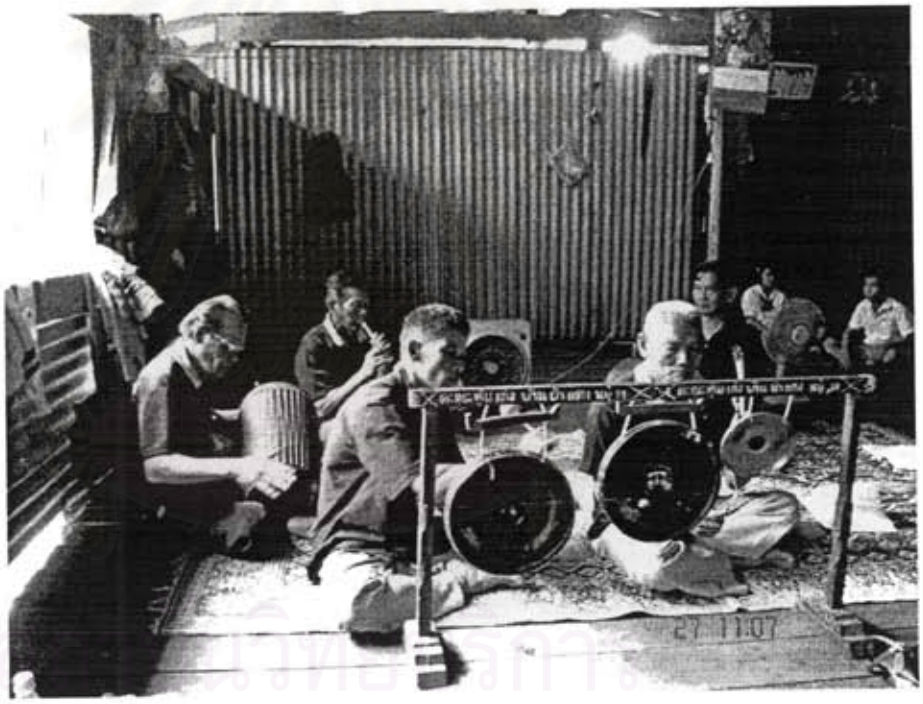
ปี่แต้ (คล้ายปี่ชวา)

กลองยืน – กลองหลอน



ฆ้อง ๓ ใบ ลูกเล็กสุดคือฆ้องกระแต (ฆ้อง หรือโหม่ง)

ไม้ตีกลอง (เลี่ยมทองเหลือง)



ภาพวงตุ๊บเก่ง บ้านป่าแดง ตำบลป่าเลา จังหวัดเพชรบูรณ์

วันที่ ๒๗ ธันวาคม ๒๕๔๘

ครูสมศักดิ์ สีใส ตีโหม่ง (ซ้าย) ครูชล สีใส ตีโหม่ง (ขวา) ครูเซ็น สีใส ตีกลอง (ซ้าย)

ครูสงวน บุญมา ตีกลอง (ขวา) ครูสมัย ครูฑวงศ์ เป่าปี่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพคุณขายพัน สีใส ปัจจุบันอายุ ๖๔ ปี สาธิตการร้าวงแบบโบราณของบ้านป่าเลา
วันที่ ๒๗ ธันวาคม ๒๕๔๘

เสียงเครื่องดนตรี

ปี่แต้ เป็นเครื่องเป่าที่บรรเลงอยู่ในวงตุ๊บเก่ง ตัวปี่ทำจากไม้ไผ่รวก ลำโพงลำจากไม้ลิ้นฟ้า (ต้นเพกา) เป็นไม้เนื้ออ่อน เบาและประดิษฐ์ได้ง่าย เลาปี่ยาว ๓๐ เซนติเมตร ลำโพงสูง ๑๔ เซนติเมตร เส้นผ่านศูนย์กลางลำโพง ๗ เซนติเมตร ลิ้นปี่ตัดจากใบตาล ตัวปี่มักนิยมเลี่ยมด้วยทองเหลือง ประกอบด้วยรูกดเสียงจำนวน ๗ รู และมีรูนิ้วค้ำด้านหลังอีก ๑ รู

เสียงของปี่ มีเสียงห่างกันหนึ่งเสียงบ้าง มากกว่าหนึ่งเสียงบ้าง ครึ่งเสียงบ้าง ไม่เท่ากัน โดยมีความห่างของเสียงดังนี้

ด้านบน (เลาปี่X

รูที่ ๑ ห่างจากรูที่ ๒ ประมาณ ๒ เสียง
รูที่ ๒ ห่างจากรูที่ ๓ ครึ่งเสียง
รูที่ ๓ ห่างจากรูที่ ๔ ครึ่งเสียง
รูที่ ๔ ห่างจากรูที่ ๕ ครึ่งเสียง
รูที่ ๕ = เสียงที
รูที่ ๖ = เสียงลา
รูที่ ๗ = เสียงซอล

ด้านล่าง (ลำโพงปี่)

โหม่ง หรือที่ชาวพื้นถิ่นเรียกว่า ฆ้อง ประกอบด้วยกัน ๓ ลูก

ลูกที่ ๑ ลูกกระแต เป็นลูกเล็กที่สุด ทำจากโลหะสแตนเลส เสียงโหม่งเท่ากับเสียงเร

ลูกที่ ๒ อยู่ตรงกลาง มีขนาดกลาง ตีหลอน หรือตีขัด เสียงโหม่งเท่ากับเสียงโด

ลูกที่ ๓ ลูกใหญ่ ตีหลอนหรือตีขัด เช่นกัน เสียงโหม่ง เท่ากับเสียงซอล

กลอง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังตีประกอบกัน ๒ ใบ โดยลูกหนึ่งเสียงสูง มีความยาวของกลอง ๔๕ เซนติเมตร หน้ากลองหน้าใหญ่เส้นผ่านศูนย์กลาง ๒๔ เซนติเมตร หน้ากลองหน้าเล็กเส้นผ่านศูนย์กลาง ๒๑ เซนติเมตร วัดโดยรอบลูกกลอง ๘๗ เซนติเมตร ลูกหนึ่งมีเสียงต่ำมีความยาวของกลอง ๔๕ เซนติเมตร หน้ากลองหน้าใหญ่เส้นผ่านศูนย์กลาง ๒๕ เซนติเมตร หน้ากลองหน้าเล็กเส้นผ่านศูนย์กลาง ๒๒ เซนติเมตร วัดโดยรอบลูกกลอง ๙๒ เซนติเมตร เสียงของกลองทั้งสองลูกมีเสียงเดียวกัน จำนวน ๔ เสียงได้แก่

- เสียงเท่ง
- เสียงตุ๊บ
- เสียงจ๊ะ
- เสียงทุ่ม

ไม้ตีกลอง ทำจากไม้แก่นมะขาม นิยมเลี่ยมด้วยทองเหลือง

บทเพลงที่ใช้บรรเลง

วงตุ๊บเก่ง บ้านป่าแดง ตำบลป่าเลา มีบทเพลงที่นิยมเล่นกันอยู่ ๑๓ เพลงได้แก่

๑. เพลงต้น
๒. เพลงสามไม้
๓. เพลงปลงศพ
๔. เพลงระย้า
๕. เพลงนางข้อง
๖. เพลงโทน
๗. เพลงแกะชนกัน
๘. เพลงจระเข้ลากหาง
๙. เพลงเดินโหน
๑๐. เพลงรับพระ
๑๑. เพลงเข้าวัด
๑๒. เพลงเวียน
๑๓. เพลงดับไฟ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วัฒนธรรมการบรรเลง

สำหรับวัฒนธรรมการบรรเลงวงตุ๊บเก่ง จะมีการแสดงลีลาและกระสวนจังหวะของกลองเป็นหลัก มีการผสมผสานเสียงกลองกับปี่และฆ้องหรือโหม่ง ดังจะได้ยกตัวอย่างทำนองเพลงต่อไปนี้

เพลงต้น

กลองยืนจะบรรเลงก่อนประมาณ ๓ – ๔ รอบ แนวการตีกลองปานกลาง เทียบได้กับแนวการบรรเลงอัตราสองชั้นของวงปีพาทย์ภาคกลาง มีเนื้อหาดังนี้

- - - เท่ง	- ตุ๊บ - จ๊ะ	- - - เท่ง	- ตุ๊บ - เท่ง

หลังจากนั้น กลองหลอนจะบรรเลงเข้ามาขัดกับกลองยืน โดยมีกระสวนจังหวะทำนองที่ละเอียดขึ้นดังนี้

- - - X	- - - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- - X X	- X - X
- - - X	- X - X	- X - X	- X - X
- - - X	- - - X	- - X X	- X - X

เพลงสามไม้

- - - เท่ง	- - - เท่ง	- ตุ๊บ - จ๊ะ	- - - จ๊ะ	- - - เท่ง	- - - จ๊ะ	- - - เท่ง	- - - เท่ง
- - - เท่ง	- ตุ๊บ - จ๊ะ	- - - เท่ง	- ตุ๊บ - จ๊ะ	- - - จ๊ะ	- - - เท่ง	- - - จ๊ะ	- - - เท่ง

สำหรับจังหวะกลองหลอน หรือกลองที่ตีคู่กับกลองยืนนั้น จะตีทำนองเดียวกันแต่แทรกจังหวะที่ถี่ขึ้นในบางช่วง ทำนองตัวอย่างดังนี้

กลองยืน

- - - จ๊ะ	- - - เท่ง

กลองหลอน ตีในลักษณะเดียวกัน แต่ถี่ขึ้น

- ตุ๊บ- จ๊ะ	- ตุ๊บ- เท่ง

เพลงปลงศพ

กลองยืน

- - - ติง	- - - ติง	- - - เท่ง	- ติง - เท่ง	- ติง - -	- ป๊ะ - -	- - - ป๊ะ	- ติง - เท่ง

กลองหลอน

- - - ติง	- - - ติง	- - - เท่ง	- ติง - เท่ง	- ติง - -	- ป๊ะ - -	- ติง - ป๊ะ	- ติง - เท่ง

จะสังเกตได้ว่า การตีกลองตุ๊บเก่งนั้นกลองยืนกลองหลอนจะบรรเลงเหมือนกัน เสียงกลองทั้งสองใบเหมือนกัน แตกต่างกันที่กลองหลอนจะมีการเพิ่มพยางค์การตีกลองมากขึ้น ดังตัวอย่างการตีกลองหลอนห้องที่ ๗ ที่มีการเพิ่มเสียง "ติง" เข้าไปแทรกก่อนเสียง "ป๊ะ"

เพลงระย้า

กลองยืน

- - - ป๊ะ	- ติง - เท่ง	- - - เท่ง	- - - เท่ง	- - - ตุ๊บ	- ติง - เท่ง	- - - -	- - - ป๊ะ

กลองหลอน มีการแทรกด้วยกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น ดังนี้

- XXX	- X - X	- X - X	- X - X	- XXX	- X - X	- X - X	- X - X

เพลงรำวง

กลองยืน

- - - ป๊ะ	- - - เท่ง	- - - ป๊ะ	- - - เท่ง

กลองหลอน

- ติง - ป๊ะ	- ติง - เท่ง	- - ติงป๊ะ	- ติง - เท่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิธีการตีโหม่ง หรือฆ้อง

สำหรับการตีโหม่งหรือที่ชาวพื้นถิ่นจะเรียกว่าฆ้องนั้น มีอยู่ด้วยกัน ๒ แบบ

แบบที่ ๑ การตีโหม่ง หรือฆ้องจะตีพร้อม ๆ กันทั้งสามลูก ใช้ประกอบการกับเพลงต้น โดยมีการสลับกันตี ดังกระสวนจังหวะของฆ้องแต่ละลูกดังนี้

ฆ้องกระแต

- - - -	- - - X	- - - -	- - - X	- - - -	- - - X	- - - -	- - - X

ฆ้องลูกที่ ๒

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

ฆ้องลูกที่ ๓

- - - -	- - - -	- - - -	- - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การตีโหม่งหรือฆ้องแบบที่ ๑ พบว่าเมื่อถึงห้องที่ ๔ ฆ้องกระแตจะตีพร้อมกับฆ้องลูกที่ ๓ จะเป็นการประสานเสียงคู่ ๔ คือ เสียงเรกับเสียงซอล เมื่อถึงห้องที่ ๘ ฆ้องกระแตตีพร้อมฆ้องลูกที่ ๒ จะเป็นการประสานเสียงคู่ ๕ คือ เสียงเรกับเสียงลา

แบบที่ ๒ เป็นการตีจังหวะช้า ดังกระสวนจังหวะ ดังนี้

ฆ้องกระแต

- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

ฆ้องลูกที่ ๒ และ ๓

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

การตีโหม่ง หรือฆ้องแบบที่ ๒ นี้ พบว่า ห้องสุดท้าย มีการตีลูกที่ ๒ และ ๓ พร้อมกับฆ้องกระแต เป็นการประสานเสียง ๓ เสียงร่วมกัน ได้แก่ เสียงเร เสียงซอลและเสียงลา

แบบที่ ๓ เป็นการตีฆ้องหรือโหม่ง ในจังหวะเร็ว ดังมีกระสวนจังหวะ ดังนี้

ฆ้องกระแต

- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X

ฆ้องลูกที่ ๒

- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

ม้องลูกที่ ๓

- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -

สำหรับบทเพลงที่ใช้ปี่เป่าประกอบการตีกลอง และตีโหม่งนั้น จะเป็นเพลงประเภทเพลงรำวงเช่น เพลงเดือนคารา เป็นต้น ทำนองการเป่าปี่จะเป็นทำนองช้า ๆ อย่างเพลงสองชั้น ยกตัวอย่างทำนองการเป่าปี่ จากการสาธิตของคณะครูสงวน บุญมา ดังนี้

- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล	- - - ด
- - - -	- ร - ด	- ร - ด	- ล - ด	- ร - ด	- ล - ด	- ร - ม	- ร - ด

สำนวนเพลงที่นำมาประกอบในวงตุ๊บเก่งนั้นจะเป็นลักษณะทำนองที่สั้น ๆ และไม่สลับซับซ้อนตามแบบของดนตรีพื้นบ้านพื้นถิ่นภาคเหนือโดยทั่วไป

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงวงตุ๊บเก่งนั้น จะนิยมเล่นในงานศพเป็นส่วนใหญ่ สำหรับงานอื่น ๆ ก็สามารถนำวงดนตรีดังกล่าวนี้ไปบรรเลงได้เช่นกัน ได้แก่ งานเทศกาลสงกรานต์ งานอุ้มพระดำน้ำ เป็นต้น

วัฒนธรรมการบรรเลงวงตุ๊บเก่งนี้ ปัจจุบันหาผู้บรรเลงได้ยากและพบที่จังหวัดเพชรบูรณ์เท่านั้น สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบูรณ์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญและได้ทำการบันทึกข้อมูลเพื่อเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมการบรรเลงแขนงนี้ให้คงอยู่เพื่อเป็นมรดกแก่ลูกหลานสืบไป

๖.๗ ดนตรีประกอบการเล่นแมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์

แมงตับเต่า เป็นการละเล่นพื้นเมืองอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งนิยมเล่นกันมากมาแต่เดิมประมาณ ๖๐ ปีที่ผ่านมาในจังหวัดเพชรบูรณ์ แถบอำเภอหล่มเก่า อำเภอหล่มสัก ปัจจุบันหาผู้เล่นค่อนข้างยากกว่าเดิม นอกจากจังหวัดเพชรบูรณ์แล้ว แมงตับเต่ายังพบแถบจังหวัดอุตรดิตถ์ ด้วย

แมงตับเต่า เป็นเหมือนลักษณะการเล่นลิเกประเภทหนึ่ง เป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างหญิงและชาย โดยมีการแต่งตัวตามเนื้อเรื่อง เรื่องที่เล่นมักเป็นวรรณกรรมอีสานได้แก่ ท้าวผาแดงนางไอ่ การะเกด ท้าวก่ำกาดำ นางแตงอ่อน เป็นต้น โดยสถานที่เล่นนั้นจะต้องมีฉาก เวที แบบเดียวกันการเล่นลิเก

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นแมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ได้แก่

๑. ระนาดเอก ๑ ราง

๒. แคน ๑ เต้า

๓. พิณ ๑ ตัว

๔. ซอปี๊บ ๑ คัน

๕. กลอง ๑ ลูก

๖. ฉิ่ง และฉาบ

นอกจากนี้ยังมีการประสมวงในรูปแบบอื่น ครูทองเสี่ยน บุญมา ศิลปินดีเด่นจังหวัดเพชรบูรณ์อธิบายว่า วงการประสมวงรูปแบบอื่นนำมาเล่นกับแมงตับเต่า โดยมีเครื่องดนตรีดังนี้

๑. ระนาดเอก

๒. ซอด้วง

๓. ซออู้

๔. ขลุ่ย

๕. กลองสองหน้า

๖. ฉิ่ง

๗. ฉาบ

ภาพครูทองเสี่ยน บุญมา

ศิลปินดีเด่นจังหวัดเพชรบูรณ์ นักดนตรีประกอบการแสดงแมงตับเต่า

วันที่ ๒๗ ธันวาคม ๒๕๔๘

สำหรับจังหวัดอุตรดิตถ์ เครื่องดนตรีที่ประกอบการเล่นแมงตับเต่าได้แก่

๑. กลองตับเต่า เป็นลักษณะกลองสองหน้า ขนาดเล็ก กว้างประมาณ ๑ ฟุต ความยาวไม่เกิน ๑.๕ ฟุต หนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดอุตรดิตถ์ อธิบายถึงกลองชนิดนี้ว่า *"ส่วนใหญ่ทำจากไม้บักมี่ (ขนุน) หุ้มด้วยหนัง*

วัวหรือหนังค่าง ส่วนไม้ตีกลองนั้นทำจากไม้เนื้อแข็ง หัวด้านหนึ่งทำปมไว้มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑ นิ้ว" (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒ : ๑๕๔)

๒. ซอตับเต่า หรือ ซอปี๊บ เป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นอย่างง่าย ๆ โดยนำปี๊บมาทำเป็นกะโหลกเสียงสีประกอบการการตีกลองเพื่อบอกจังหวะ ปัจจุบันซอปี๊บไม่นิยมใช้แล้วมักมีการนำซอด้วงซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของภาคกลางมาบรรเลงแทน

วัฒนธรรมการแสดงและบรรเลงดนตรี

วิธีการแสดงแมงตับเต่านั้น จะต้องมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

๑. การไหว้ครู หรือ มีการโหมโรง ซึ่งวงดนตรีจะบรรเลงเพลงจีนโล้

๒. รำเบิกโรง เรียกว่า "แห่ท้าวแห่งนาง" หรือเป็นการระบำ โดยใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงประมาณ ๔ – ๖ คน เต้นกลางเวที ใช้ชื่อเพลงที่ประกอบมีชื่อว่า "เพลงระบำ"

๓. การประกาศเรื่องราวที่จะแสดง โดยจะมีโฆษกหรือผู้ประกาศแต่เป็นตัวละครในเรื่อง มีการแต่งกายสวยงามออกมาประกาศเรื่องราวที่จะแสดง ผู้ประกาศนี้มักจะเป็นชายกลางคนเนื่องจากต้องมีไหวพริบและมีมุขตลกในการพูดคุยกับผู้ที่มาชมการแสดงในวันนั้น ๆ

๔. เริ่มดำเนินเรื่องราวไปจนจบเรื่อง เป็นการจบการแสดง

บทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแมงตับเต่า ได้แก่

- โหมโรงจีนโล้
- เพลงสร้อยสนตัด
- เพลงนางนาค
- ร้องตับเต่า
- เพลงเชิด
- เพลงฝรั่งรำเท้า
- เพลงระบำ เป็นต้น

ครูทองเสี่ยน บุญมา ศิลปินดีเด่นของจังหวัดเพชรบูรณ์ ยกตัวอย่างทำนองเพลงที่สำคัญสำหรับประกอบแมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ดังนี้

โหมโรงจีนโล้

- - - -	- ม - ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ	- - ด ล	ซ ม - ซ	- ม ซ ล	ด ซ ล ด
- - - ร	ม ร ด ล	- ม ร ด	- ล - ซ	- - - -	- - - ม	ซ ม ร ด	ล ด ร ม

-ซ-ล	ดลซม	ซมรด	รมดร	----	ดรมซ	--ลซ	-มซร
-มซร	มรดล	-ร-ด	-ล-ซ				

ร้องตับเต่า

-ซ--	-ลดร	ดมรด	ซลดร	-ซ--	-ลดม	ซมรด	ซลดร
-มรร	มรมซ	--ลซ	-มรด	---ล	ดลซม	ซมรด	ซลดร

ระบำแมงตับเต่า

----	รมฟซ	---ล	ซลดซ	----	ฟมฟซ	---ล	ซลดซ
-ดดด	-ลลล	-ซซซ	-มมม	----	ซมรด	-ลดร	มรซม
----	ซมรด	-ลดร	มรซม	-ซซซ	-มมม	-รรร	-ดดด

สำหรับบทเพลงที่ประกอบแมงตับเต่า ครูทองเสี่ยน บุญมา อธิบายว่า *"เพลงก็ใช้เหมือนภาคกลางทั้งหมด มีเอกลักษณ์ของจังหวัดเพชรบูรณ์ ก็คือ เพลงระบำแมงตับเต่า"* (ทองเสี่ยน บุญมา, สัมภาษณ์ ๒๗ ธันวาคม ๒๕๔๘)

การเล่นแมงตับเต่านั้น ถือเป็นการแสดงที่สร้างความสนุกสนาน ครื้นเครง สวยงาม ผู้เล่นต้องสามารถขับกลอนหรือด้นกลอนสดและโต้ตอบกันได้อย่างทันควัน มีความคล่องตัวและมีปฏิภาณไหวพริบ รวมทั้งวงดนตรีก็ต้องมีความสนุกสนานเร้าใจ จึงจะทำให้การแสดงแมงตับเต่าประสบความสำเร็จได้ สำหรับโอกาสที่นำแมงตับเต่าไปแสดงนั้น สามารถเล่นได้ทุกโอกาส ไม่ว่าจะเป็นงานมงคลหรืองานอวมงคล

จากการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมการบรรเลงที่ปรากฏและเป็นเอกลักษณ์ประจำจังหวัดต่าง ๆ ในพื้นถิ่นภาคเหนืออันได้แก่ วงตอยอฮอร์น จังหวัดแม่ฮ่องสอน วงมังคละ จังหวัดพิษณุโลก จังหวัดอุตรดิตถ์ วงปี่พาทย์จังหวัดตาก จังหวัดกำแพงเพชร จังหวัดนครสวรรค์ แตรวง จังหวัดพิจิตร เพลงขอทาน จังหวัดสุโขทัย วงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์ และแมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ล้วนเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มีความสำคัญและแสดงให้เห็นถึงภาพรวมถึงวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยภาคเหนือ ซึ่งนอกจากจะมีวัฒนธรรมของกลุ่มล้านนาที่มีวัฒนธรรมที่แสดงความเป็นพื้นถิ่นพื้นบ้านที่ชัดเจนแล้ว จังหวัดอื่น ๆ ที่ถูกจัดไว้ในพื้นที่ภาคเหนือก็ยังมีวัฒนธรรมการบรรเลงลักษณะอื่นๆปรากฏอยู่ทั่วไปและมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ถือเป็นหน้าตาของจังหวัดต่าง ๆ ด้วยที่มีวัฒนธรรมการบรรเลงไม่เหมือนจังหวัดอื่น ๆ ทั้งนี้รวมไปถึง

จังหวัดที่มีวัฒนธรรมการบรรเลงของภาคกลางเข้าไปแพร่กระจายอยู่ในพื้นที่ด้วย เช่น การบรรเลงปี่พาทย์อย่างภาคกลาง ของจังหวัดตาก เป็นต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๗
สรุปและเสนอแนะ

งานวิจัยฉบับนี้มุ่งทำการศึกษาเรื่องวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคเหนือ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวัฒนธรรมการบรรเลง ระเบียบวิธีการบรรเลง ระดับเสียงที่ใช้ในการบรรเลง ลักษณะการประพันธ์บทเพลงและทำการรวบรวมบทเพลงหรือวัฒนธรรมดนตรีที่ประจำถิ่นภาคเหนือของประเทศไทย ผลการวิจัยพบว่าวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีในพื้นถิ่นภาคเหนือมีความหลากหลาย ผู้วิจัยได้แบ่งวัฒนธรรมการบรรเลงออกเป็น ๕ หัวข้อใหญ่ได้แก่

๑. วัฒนธรรมการขับซอ ประกอบด้วยซอเชียงใหม่และซอล่องน่าน
๒. วัฒนธรรมการบรรเลงวงเครื่องสายล้านนาและการดีดพิณเปี๊ยะ
๓. วัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนา
๔. วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมือง
๕. วัฒนธรรมการบรรเลงวงดนตรีที่ประจำอยู่ ณ จังหวัดต่าง ๆ และมีความสำคัญอย่างยิ่งที่จะต้องกล่าวถึงได้แก่
    ๕.๑ วงตอยอฮอร์น จังหวัดแม่ฮ่องสอน
    ๕.๒ วงมังคละ จังหวัดพิษณุโลก จังหวัดอุตรดิตถ์
    ๕.๓ วงปี่พาทย์จังหวัดตาก จังหวัดกำแพงเพชร จังหวัดนครสวรรค์
    ๕.๔ แตรวง จังหวัดพิจิตร
    ๕.๕ การร้องเพลงขอทาน จังหวัดสุโขทัย
    ๕.๖ วงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์
    ๕.๗ ดนตรีประกอบการเล่นแมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์

จากการค้นคว้าข้อมูลทางเอกสารและจากการออกภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์ศิลปินโดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกศิลปินโดยพิจารณาจากตำแหน่งที่ได้รับยกย่องจากจังหวัด ได้แก่ ศิลปินดีเด่นประจำจังหวัด ครูภูมิปัญญาไทย เป็นต้น เนื่องจากกระทรวงวัฒนธรรมได้จัดตั้งสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดขึ้นทุกจังหวัดในประเทศไทย และให้รางวัลกับศิลปินที่มีผลงานดีเยี่ยมและเป็นผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านโดยเฉพาะด้านวัฒนธรรมแขนงต่างๆ ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกศิลปินเพื่อทำการสัมภาษณ์จำนวน ๗๔ ท่าน สามารถสรุปผลการวิจัยตามหัวข้อต่าง ๆ ที่ได้จัดเรียบเรียงโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑. วัฒนธรรมการขับซอ ประกอบด้วยซอเชียงใหม่และซอล่องน่าน

วัฒนธรรมการขับซอของชาวล้านนาสามารถแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ ซอเชียงใหม่พบในจังหวัดหลักได้แก่จังหวัดเชียงใหม่ ซอล่องน่านพบในจังหวัดหลักได้แก่จังหวัดน่าน สำหรับการแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาเป็นล้านนาตะวันตกซึ่งประกอบด้วยจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย แม่ฮ่องสอน ลำพูน และลำปาง จัดอยู่กลุ่มการบรรเลงซอเชียงใหม่ และกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาตะวันออกประกอบด้วยจังหวัดแพร่ พะเยา และน่าน จัดอยู่กลุ่มการบรรเลงซอล่องน่าน ผลการวิจัยพบว่านอกจากจังหวัดเชียงใหม่ที่บรรเลงซอเชียงใหม่และจังหวัดน่านบรรเลงซอล่องน่านแล้ว จังหวัดอื่น ๆ ที่นำมาจัดกลุ่มเข้าด้วยกันไม่สามารถสรุปชี้ชัดได้ว่าจังหวัดใดเล่นซอเชียงใหม่ จังหวัดใดเล่นซอล่องน่าน อันได้แก่ จังหวัดเชียงราย แม่ฮ่องสอน ลำพูน ลำปาง แพร่ และพะเยา เนื่องจากทุกจังหวัดมีการขับซอโดยมีการผสมผสานและเล่นกันทั้งซอเชียงใหม่และซอล่องน่าน เหตุผลมาจากการหลั่งไหลทางวัฒนธรรม

ซอเชียงใหม่ เป็นการซอกับปี่ วงดนตรีประกอบด้วย ปี่จุม ๓ เลา ช่างซอชาย หญิง ต่อมาพัฒนาโดยมีการนำซึงเข้ามาประกอบในวงปี่เพื่อทำการตัดเสียง และนำปี่แม่หรือปี่ที่มีเสียงใหญ่ออกไปจากวงดนตรี วัฒนธรรมการบรรเลงเริ่มต้นด้วยทำนองขึ้นเชียงใหม่หรือตั้งเชียงใหม่ ทำนองจะปุ ทำนองละม้าย และมีทำนองอื่นๆ ได้แก่ทำนองเงี้ยว ทำนองพม่า ทำนองอื่อ ทำนองพระลอ ขึ้นเชียงแสน หรือจ๊อยเชียงแสน

ซอล่องน่านเป็นการซอกับวงสะล้อ ซึง ได้แก่ สะล้อแบบมีก๊อบและซึง ช่างซอชายและหญิง สำหรับสะล้อแบบมีก๊อบหรือมีที่กดเสียงถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประเด็นหนึ่งของซอประเภทซอล่องน่าน วัฒนธรรมการบรรเลงเริ่มต้นด้วย ซอเมืองน่าน หรือ ซอล่องน่าน ซอลับแลง ซอคาด และมีทำนองซออื่น ๆ ได้แก่ ซอปั่นฝ้าย ซอพระลอเดินดง ซออื่อ ซอพม่า ซอเงี้ยว

ซอเชียงใหม่และซอล่องน่าน มีลักษณะบทเพลงที่มีความแตกต่างกันและมีความเหมือนกันประการหนึ่งคือจะมีการบังคับทำนองเพลงในช่วงต้นของการขับซอ ซอเชียงใหม่จะต้องขึ้นต้นด้วยทำนองขึ้นเชียงใหม่ ทำนองจะปุและทำนองละม้ายเสมอ สำหรับซอล่องน่าน ก็จะต้องขึ้นต้นด้วยทำนองล่องน่าน ทำนองลับแลและทำนองคาดก่อน หลังจากส่วนที่มีการขึ้นต้นแล้วพบว่าทำนองซอมักจะใช้ทำนองที่มีความคล้ายคลึงกัน บางทำนองมีลักษณะเดียวกัน ทั้งนี้จะมีความแตกต่างกันในเรื่องของแนวการบรรเลงและภาษาที่ใช้ในการขับซอ ช่างซอสามารถซอทำนองต่าง ๆ ที่เป็นทำนองเบ็ดเตล็ดได้หลังจากช่วงขึ้นต้นโดยทำการซอสลับเพลง หรือซอเฉพาะเพลงใดเพลงหนึ่งก็ได้ ไม่มีข้อจำกัดหรือข้อกำหนดที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับงาน บรรยากาศและระยะเวลาในการขับซอ

สำหรับเอกลักษณ์และแนวการขับซอสามารถจำแนกและสรุปออกเป็น ๓ กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ ๑ ได้แก่ จังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน แม่ฮ่องสอน พะเยา การขับซอเร็ว เป็นการซอกับปี่จุม เสียงจะดังและมีแนวเสียงสูง ภาษาการพูดช้า

กลุ่มที่ ๒ ได้แก่จังหวัดลำปางและแพร่ มีการผสมผสานระหว่างกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒

กลุ่มที่ ๓ ได้แก่จังหวัดน่าน การขับซอช้า เป็นการซอกับสะล้อ ซึง ภาษาการพูดเร็ว เป็นการซอประกอบการฟ้อนแง้น

ลีลาการขับซอ ไม่ว่าจะเป็นซอเชียงใหม่และซอล่องน่าน พบว่ามีลีลาในการขับซอเหมือนกัน กล่าวคือเป็นลักษณะการร้องแบบที่เรียกว่า "การร้องเนื้อเต็ม" ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบทซอว่ามีคำจำนวนมากหรือจำนวนน้อย การขับซอไม่มีกำหนดความยาวว่าจะยาวแค่ไหนสามารถจะเล่นไปเรื่อย ๆ ตามระยะเวลาของงานที่ตกลงกัน จะหยุดเมื่อใดนั้นช่างซอและนักดนตรีก็สามารถลงจบได้ทันที สำหรับความยาวการขับซอบางครั้งมีการขับซอกันยาวทั้งวันไม่มีการลงหยุดเลย ก็สามารถกระทำได้

บันไดเสียงซอเชียงใหม่ เสียงของบทเกริ่นซอ พบว่าใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X และใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X มาประกอบการเกริ่นหรือ เชิง เป็นการขึ้นต้น นอกจากนี้การดำเนินทำนองของช่างซอกับเครื่องดนตรี มักใช้เสียงหลักได้แก่เสียง ด ร ม X ซ ล X และกลุ่มเสียง ท ด ร X ฟ ซ X เป็นหลักในการดำเนินทำนอง

บันไดเสียงซอล่องน่าน เสียงของบทเกริ่นซอ พบว่าใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม X ซ ล X และใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X ทั้งนี้จากการดำเนินทำนองขับซอของครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติด้านการขับซอล่องน่าน จังหวัดน่าน พบว่ามีการใช้เสียง ซอล เป็นเสียงหลักมากที่สุดในการขับซอ โดยมีการขับไปพร้อมกับดนตรีในลักษณะเสียงตรงๆ และใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการดำเนินทำนองลีลาการขับซอ นอกจากนี้ยังพบอีกว่านักดนตรีมิได้ให้ความสำคัญกับการประสานเสียงเสมอเหมือนกับการดำเนินทำนองและการควบคุมจังหวะ

สำหรับความงามของการฟังการขับซอ ทั้งซอล่องน่านและซอเชียงใหม่มีลักษณะเหมือนกันกล่าวคือ ผู้ฟังจะฟังเสียงของนักร้อง ฟังเนื้อหาที่ช่างซอขับเพราะฉะนั้นช่างซอต้องเน้นความถูกต้อง มีความรู้ ปฏิภาณไหวพริบ สำหรับจังหวัดพะเยา จะฟังเนื้อหาการขับซอจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับประวัติการสร้างเมืองและเรื่องกว๊านพะเยาเป็นส่วนใหญ่

๒. วัฒนธรรมการบรรเลงวงเครื่องสายล้านนาและการดัดพิณเปี๊ยะ

ลักษณะการประสมวงของวงเครื่องสายล้านนาเกิดขึ้นภายหลังจากการที่มีการนำเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวติดตัวไปเพื่อแอ่วสาวหรือจีบสาวในสมัยโบราณ โดยจะเล่นเพียงเครื่องดนตรีล้วน ๆ นอกจากนี้อาจมีช่างซอหรือนักร้องทำการร้องประกอบกับดนตรี สำหรับเหตุผลที่ไม่นิยมนำเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ มาผสมวงเครื่องสายล้านนาในอดีตน่าจะมีเหตุผล ๓ ประการได้แก่

ประการแรก เครื่องดนตรีประเภทกลองนั้นถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องประจำอยู่ที่วัดไม่นิยมนำมาบรรเลงกันโดยทั่วไป หรือนำมาบรรเลงตามบ้านเรือนที่อยู่อาศัย

ประการที่สอง สมัยโบราณเครื่องดนตรีพื้นบ้านต่างๆ ไม่ว่าสะล้อหรือซึง ชาวบ้านมักประดิษฐ์ขึ้นเองในลักษณะที่ง่าย ๆ สำหรับฉิ่ง ฉาบ น่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่หายากจึงไม่นำเข้ามาประสมอยู่ในวงดนตรี

ประการที่สาม สมัยต่อมามีการนำเครื่องดนตรีต่างๆ มาประสมวงรวมกัน น่าจะมีผลมาจากการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมจากดนตรีของภาคกลางแพร่ขยายไปทางภาคเหนือ และด้วย ฉิ่ง ฉาบ กลอง สร้างความเร้าใจ สนุกสนาน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงโดยทั่วไปหรือประกอบการฟ้อนรำ ร่ำวงต่าง ๆ ทำให้เกิดการนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้เข้าไปประกอบในวงจนปรากฏมาทุกวันนี้

สำหรับวงเครื่องสายล้านนา หรือวงสะล้อ ซอ ซึง หรือที่เรียกกันว่าวง สะล้อ ซึง มีการประสมวงสามแบบ ได้แก่ วงขนาดเล็ก วงขนาดกลางและวงขนาดใหญ่

ลักษณะการประสมวงเครื่องสายล้านนา หรือวงสะล้อ ซอ ซึง มีลักษณะที่แตกต่างไปตามพื้นที่ต่างๆ มีการประสมวงแบบอนุรักษ์นิยม มีการนำเครื่องดนตรีจากภาคกลางเข้าไปร่วมประสมวง และมีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้าไปร่วมประสมวงเป็นอีกรูปแบบหนึ่ง แต่โดยเครื่องดนตรีที่ยังคงรูปแบบไว้เป็นหลักสำหรับการบรรเลงได้แก่ สะล้อ ซึง ขลุ่ยพื้นเมือง และมีเครื่องกำกับจังหวะตามแต่จะนำเข้ามากำกับจังหวะร่วมบรรเลงอยู่ด้วย

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นถิ่นภาคเหนือ สามารถแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทได้แก่ เพลงที่เป็นเนื้อแท้ของพื้นถิ่นภาคเหนือ และบทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์

บทเพลงที่เป็นเนื้อแท้พบคุณลักษณะที่เป็นประเด็นสำคัญในการพิจารณาลักษณะท่วงทำนองเพลง ดังต่อไปนี้

๑. เป็นท่วงทำนองที่มีอัตราความยาวไม่มากนัก สามารถแยกเป็นชุดทำนองย่อย ๆ ได้อย่างชัดเจน

๒. มักเป็นทำนองที่มีการใช้เสียงสัมพันธ์กัน

๓. ลักษณะท่วงทำนองเพลงไม่ซับซ้อน ส่วนย่อยนั้นอาจมีอัตราความยาวเพียง ๒ ห้องโน้ตไทย หรือเพียง ๔ ห้องโน้ตไทย ถ้าเป็นอัตราส่วนที่มากกว่านั้นมักเป็นท่วงทำนองที่ทำการบรรเลงซ้ำเหมือนกันสองรอบ

๔. เป็นทำนองเพลงที่มีลักษณะทำนองสามารถแตกตัวออกจากกัน ไม่ลงตัวเป็นคู่อย่างทำนองเพลงไทย ดังตัวอย่างทำนองเพลงละม้าย เป็นต้น

๕. ทำนองเพลงมักมีลูกตกเสียงเดียวกัน จะไม่ทิ้งหรือหนีห่างจากกันมากนัก

๖. กลุ่มเสียงที่ใช้นำมาประกอบท่วงทำนองมักเป็นกลุ่มเสียงเดียวกันทั้งเพลง หากมีการเปลี่ยนบันไดเสียง จะไม่เกิน ๑ บันไดเสียง

บทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์ สามารถแบ่งกลุ่มทำนองเพลงได้ออกเป็น ๒ กลุ่ม

กลุ่มแรก เป็นบทเพลงที่นำวิธีการบรรเลงแบบดนตรีไทยของภาคกลางมาใช้ในการดำเนินทำนอง ยกตัวอย่างเช่นเพลงปั่นฝ้ายหรือเพลงสาวไหม เพลงปุ้มเป้ง เพลงล่องน่าน เป็นต้น

กลุ่มที่สอง เป็นบทเพลงที่นำทำนองเพลงอย่างดนตรีไทยภาคกลางมาบรรเลง ได้แก่ เพลงซอพระลอ เพลงเขมรปากท่อ เพลงเชียงแสน เพลงลำปางหลวง เป็นต้น

สำหรับบทเพลงที่เป็นเนื้อสังเคราะห์มักจะนำวิธีการบรรเลงอย่างบทเพลงไทยของภาคกลาง โดยจะนำคุณลักษณะบางประการมาประกอบการดำเนินทำนองได้แก่

๑. วิธีการบรรเลงที่เรียกว่า "ลูกล้อ"

๒. วิธีการบรรเลงที่เรียกว่า "ลูกเหลื่อม"

๓. ทำนองที่เป็นทำนอง "ลูกเท่า"

๔. ลักษณะการดำเนินทำนองที่มีทำนอง ๑ ช่วงในสัดส่วนที่ยาวกว่าเพลงเนื้อแท้

๕. มีการดำเนินทำนองที่สลับซับซ้อน โดยมีการทบทำนองไปมา

๖. มีการนำทำนองเพลงอย่างเพลงไทยของภาคกลางบางส่วนมาประกอบการดำเนินทำนอง

การดีดพิณเปี๊ยะ มีวัฒนธรรมการบรรเลงและการเรียกชื่อแตกต่างกันไประหว่างจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำปาง ดังนี้

ประเด็นแรก วิธีการบรรเลงเหมือนกันแต่เรียกชื่อแตกต่างกัน

๑. การดีดด้วยมือซ้าย

จังหวัดเชียงใหม่ เรียกว่า การจก

จังหวัดลำปาง เรียกว่า การเขี่ย

๒. การใช้โคนนิ้วชี้มือขวาทาบลงไปบนสายแล้วใช้ ปลายนิ้วนางเขี่ยสาย

จังหวัดเชียงใหม่ เรียกว่า ป๊อกเสียง

จังหวัดลำปาง เรียกว่า ปะเสียง

ประเด็นที่สอง วิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะ

๑. วิธีการบรรเลงของจังหวัดเชียงใหม่

การดีดโดยใช้โคนนิ้วชี้มือขวาทาบสายเรียกว่า ปาน การปานเสียงนี้จะปานเสียงโดและเสียงซอล มักใช้กับเปี๊ยะ ๒ สาย เนื่องจากไม่มีหน่อง มีแต่รัดอกเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ซึ่งมีโอกาสบอดเสียงหรือไม่ชัดเจนได้ง่ายมาก

การเลื่อนนิ้วไปมาเพื่อหาเสียง เรียกว่า ไหล

๒. วิธีการบรรเลงของจังหวัดลำปาง

การใช้นิ้วโป้งมือขวาเขี่ยสายอ้อมไปด้านหน้าแล้วเขี่ยสายด้านตรงข้าม เรียกว่า ค้อน (ชาวล้านนา เรียกว่า ก๊อน)

การปิ๊ะเสียงของจังหวัดลำปางนั้น จะใช้นิ้วชี้แตะสาย ในตำแหน่งที่ต้องการแล้วเอานิ้วนางหรือนิ้วก้อยดีด ในขณะเดียวกันเมื่อดีดแล้วให้ยกนิ้วชี้ขึ้นทันที

๓. วัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนา

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนาสามารถแบ่งกลุ่มของกลองออกเป็น ๒ กลุ่มได้แก่ กลองหลวงและกลองพื้นบ้าน โดยมีรายละเอียดของกลองแต่ละประเภทดังนี้

กลุ่มที่ ๑ กลุ่มประเภทกลองหลวง ประกอบด้วยกลองดังต่อไปนี้

กลองหลวง

การบรรเลงกลองหลวง ผู้บรรเลงจะใช้มือตีไปที่หน้ากลองโดยมือจะต้องพันด้วยผ้า วิธีการตีกลองนั้นจะนำจุดปลายของผ้าที่พับจนเป็นปลายแหลมทุบไปที่หน้ากลองส่วนที่กังวานมากที่สุด โดยให้ท่อนแขนกระทบด้านหน้าของกลองเพื่อเป็นการประคบเสียงกลองไปในตัว ใช้ตีเพื่อเป็นสัญญาณต่างๆ และปัจจุบันนิยมนำมาแข่งขันระหว่างหมู่บ้าน

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองหลวง จัดได้ว่าเป็นวัฒนธรรมที่มีความสำคัญและเป็นนัยยะที่สำคัญประการหนึ่ง เนื่องด้วยกิจกรรมต่าง ๆ ดำเนินไปได้ด้วยการร่วมแรงร่วมใจของคนสังคมเดียวกัน แม้ได้รับความสุขในการแข่งขันแล้วมีชัยชนะหรือมีความทุกข์เมื่อพ่ายแพ้กลับมา ชุมชนนั้น ๆ ต้องทำการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ โดยจะกระทำร่วมกัน ช่วยกันดำเนินการ กลองหลวงจึงจัดได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความรักความสามัคคีให้เกิดขึ้นระหว่างคนในชุมชน ทั้งนี้มีผลทำให้มีความสุขเกิดความร่มเย็นในการดำรงชีวิตของคนในสังคมเดียวกัน

กลองชัยยะมงคล

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองชัยยะมงคล มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางพุทธศาสนาอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ ประกอบด้วยกลอง ๔ ลูก เวลาที่มีการออกศึกสงครามในสมัยก่อน จะมีลักษณะการตีกลองเพื่อเป็นสัญญาณในการออกรบ การตีกลองสมัยนั้นผู้ตีกลองจะต้องใช้พละกำลังในการตีมากกว่าปกติ เนื่องจากกองทัพมีทหารเป็นจำนวนมากและสมัยก่อนไม่มีเครื่องขยายเสียงแบบปัจจุบัน กระสวนการตีจังหวะกลองมือซ้ายที่ถือไม้แจ่มจะตีรัวถี่ ๆ ไปที่หน้ากลอง มือขวาถือไม้ค้อนจะตีเป็นจังหวะขัดโดยให้เสียงกลองมีความสม่ำเสมอเท่า ๆ กันโดยตีที่หน้ากลองลูกใหญ่เช่นเดียวกัน ทั้งไม้แจ่มและ

ไม้ค้อนจะบรรเลงไปพร้อมกัน สำหรับการตีเพื่อบูชาธรรม มีการตีเป็นภาษาบทสวดมนต์ นับเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญที่แสดงถึงความเชื่อทางพุทธศาสนาที่เหนียวแน่นของชาวไทยมาแต่อดีต

กลองสะบัดชัยโบราณ

กลองสะบัดชัยโบราณ เป็นกลองที่มีการพัฒนามาจากกลองชัยยะมงคล ลักษณะรูปร่างและวิธีการบรรเลงคล้ายกันกับกลองชัยยะมงคล ประกอบด้วยกลอง ๔ ลูก วิธีการบรรเลงกลองสะบัดชัยโบราณจะบรรเลงอย่างเดียวกับกลองชัยยะมงคล โดยตีกลองที่มีภาษาดนตรีแบบภาษาของบทสวดมนต์ในพระพุทธศาสนา นอกจากนี้ยังนำมาตีเพื่อบอกสัญญาณต่าง ๆ วิธีการตีเพื่อบอกสัญญาณจะเป็นการตีแบบปกติและการตีแบบ "รัวกลอง" วัฒนธรรมการบรรเลงกลองสะบัดชัยโบราณพบว่าจะมีจังหวะกระสวนจังหวะที่ไม่มีความซับซ้อนนัก การตีกลองจะเน้นเรื่องเสียงกลองเพื่อเป็นสัญญาณต่างๆ ระหว่างวัดกับคนที่อาศัยอยู่ในชุมชนนั้น และตีเพื่อการออกศึกสงคราม ตีเพื่อการบูชาพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นเรื่องที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงด้านจิตใจของคนในสังคม

กลองสะบัดชัยวิวัฒนาการ

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการนี้เปลี่ยนไปจากวิธีการตีกลองสะบัดชัยแบบโบราณโดยการคิดค้นของครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ เนื่องจากปัจจุบันมีการเน้นความสนุกสนานความเร้าใจ การตีกลองโดยใช้ไม้กลองแบบโบราณจึงค่อยเลือนหายไปเปลี่ยนมาใช้ร่างกาย เช่น ศีรษะ เข่า ศอก โดยใช้ตีประกอบลีลาการร่ายรำ จึงใช้ชื่อว่ากลองรุงรังการหมุนตัวรูปแบบต่างๆ สร้างความตระการตาให้กับผู้ชมมากยิ่งขึ้น สำหรับกลองสะบัดชัยวิวัฒนาการที่นิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบันนี้

กลุ่มที่ ๒ กลุ่มประเภทกลองพื้นบ้าน ประกอบด้วยกลองดังต่อไปนี้

กลองปูจา

กลองปูจา เป็นกลองที่มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวล้านนาอีกประเภทหนึ่ง เป็นกลองขนาดใหญ่ตั้งอยู่ตามวัดวาอารามทั่วไป กลองปูจาปรากฏที่จังหวัดเชียงราย จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำปางเป็นส่วนใหญ่ วิธีการตีกลองมีความคล้ายคลึงกันทุกพื้นที่โดยมีการตีกลองด้วยคนตีกลอง ๒ คน อีกคนหนึ่งทำหน้าที่ตียืนจังหวะกลอง อีกคนหนึ่งทำหน้าที่ตีกลองที่เป็นจังหวะละเอียดหรือถี่ขึ้น โดยมีลักษณะอย่างเดียวกับการตีกลองสะบัดชัยโบราณนั่นเอง แนวการตีกลองปูจาจะมีลักษณะที่เนิบ ๆ ไปพร้อมกับเสียงโหม่งและฉาบ

กลองแอว

กลองแอว มีรูปร่างอย่างเดียวกับกลองหลวงแต่มีขนาดเล็กกว่ากลองหลวง คำว่า "แอว" หมายถึงเอวของคน ชื่อของกลองแอวจึงน่าจะมาจากกลองที่มีรูปร่างคอดตรงกลางคล้ายเอวของคน สำหรับวิธีการบรรเลงวงกลองแอวจะบรรเลงแนวช้า นุ่มนวล มีความสง่างาม ไม่เน้นความคึกคักชวนให้เกิดความสนุกสนาน เนื่องจากวงดนตรีนี้จะใช้ประกอบงานบุญที่สร้างความรู้สึกอิ่มเอิบ เพื่อให้เกิดความปีติยินดีมากกว่าความสนุกสนาน

ลักษณะเสียงกลองดังกล่าวเป็นเสียงกลองประกอบการตีฆ้องหรือโหม่ง สำหรับหน้าที่ของกลองตะโล้ดโป๊ดจะทำหน้าตีรัวแบบละเอียดเพื่อเป็นสัญญาณให้กับฆ้องหรือโหม่งได้ตีโหม่งลงตามจังหวะ สำหรับการตีกลองแอวจะไม่มีลีลาการใช้อวัยวะต่างๆ มาร่วมบรรเลงหรือใช้ตีกลองอย่างกลองสะบัดชัย

จังหวัดลำปางมีพัฒนาการต่อมากลายเป็นวงดนตรีที่เรียกว่า "วงแม่คำโปน" เป็นวงดนตรีที่นำกลองแอว และสว่าหรือฉาบออกไปจากวงกลอง แต่จะใช้ไม้เหิก คือไม่ไผ่ที่มีการเจาะและคว้านมาตีประกอบจังหวะ จังหวะการบรรเลงจะไวกว่าวงกลองแอว บทเพลงที่บรรเลงชื่อว่าเพลงแม่คำโปน เป็นศิลปะทางดนตรีเฉพาะจังหวัดลำปาง ใช้ประกอบการแห่ขบวนไปดำหัว ปัจจุบันวงดนตรีนี้สูญหายไปแล้ว

กลองปู่เจ่

กลองปู่เจ่ เป็นกลองที่มีลักษณะคล้ายกลองยาว ขนาดเล็กกว่ากลองแอว เดิมเป็นกลองที่ใช้เล่นกันหมู่ชาวไทยใหญ่ ชาวไทยใหญ่เรียกกลองชนิดนี้ว่ากลองก้นยาว หุ่นของกลองจะยาวมากกว่ากลองยาวของภาคกลาง

วิธีการบรรเลงกลองปู่เจ่ ผู้บรรเลงจะต้องสะพายกลองเวลาที่จะตี โดยมีเครื่องดนตรีกำกับจังหวะมาประกอบการบรรเลงกลองได้แก่ฉาบขนาดกลางและโหม่งประมาณ ๓– ๖ ใบ

กลองยาว

กลองยาวเป็นกลองที่นิยมบรรเลงอยู่ทั่วไป รูปร่างลักษณะเหมือนกับกลองยาวของภาคกลาง เป็นกลองหน้าเดียวขึงหน้าด้วยหนังวัวและมีการใช้ข้าวสุกผสมกับขี้เถ้าติดหน้ากลอง นิยมสะพายแล้วเดินตีกันเป็นขบวนโดยตีพร้อมกันหลาย ๆ ลูก ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ผู้บรรเลงหรือผู้ที่ตีกลองอาจมีลีลาต่าง ๆ กันออกไปตามความสามารถ นอกจากนี้อาจมีการร่ายรำเพื่อความสวยงาม

ลักษณะกลองยาวจังหวัดสุโขทัย มีขนาดยาวกว่ากลองยาวของภาคกลาง สัญลักษณ์ของกลองยาวจังหวัดสุโขทัยได้แก่ ส่วนลำโพงของกลองด้านล่างสุดจะกลึงลักษณะโค้งลงไปจนถึงด้านล่างสุด แต่กลองยาวของภาคกลางส่วนลำโพงล่างสุดจะทำ

ขอบโค้งเป็นวงกลมขึ้นมาเล็กน้อยรอบ ๆ ลำโพงของกลอง แนวการตีกลองยาวจังหวัดสุโขทัย จะบรรเลงช้ากว่าการตีกลองยาวแถบภาคกลาง

ลักษณะกลองยาวจังหวัดกำแพงเพชร หุ่นกลองยาวทำจากไม้มะม่วง ด้านบนของกลองจากหน้ากลองลงมาถึงที่ร้อยเชือกจะมีสัดส่วนเท่ากับหนึ่งในสามของความสูงของกลอง ส่วนที่เป็นลวดขึงรอบกลองและร้อยเชือกด้านล่างของเชือกและวัดจากจุดนั้นลงมาจนถึงปากลำโพงด้านล่างจะมีความสูงเท่ากับสองในสามของความสูงของลูกกลองทั้งลูก

การลงจบของการตีวงกลองยาวที่ปรากฏจังหวัดพิจิตร จะลงไปตามจังหวะช้า ๆ เหมือนเป็นการทอดแนวลงจบ ซึ่งเป็นการลงจบที่มีความนุ่มนวลแตกต่างจากการตีกลองยาวภาคกลางที่มีการเร่งจังหวะตอนท้ายเพื่อลงจบและทำการลงจบในลักษณะที่เรียกว่า "ถอน" กล่าวคือลงจบแบบเร็ว ๆ พร้อมกันทั้งวง ทันทีทันใด

กลองสิ้งหม้อง

กลองสิ้งหม้อง เป็นกลองที่มีลักษณะคล้ายกลองยาวของภาคกลางเช่นกัน แต่มีขนาดเล็ก การตีกลองสิ้งหม้องจะมีกระสวนจังหวะกลองไม่มีความสลับซับซ้อนอย่างการตีกลองประเภทอื่นๆ ลักษณะกระสวนจังหวะกลองจะมีลักษณะเป็นชุดสั้น ๆ สำหรับกระสวนจังหวะการลงจบมีลักษณะคล้ายกับการตีกลองประเภทอื่นๆ ปัจจุบันเกือบจะสูญหายไปจากพื้นที่ล้านนา

กลองมองเชิง

คำว่า "มอง" หมายถึงฆ้องหรือโหม่งซึ่งชาวล้านนามักเรียกโหม่งว่า "ฆ้อง" กันโดยทั่วไป คำว่า "เชิง" หมายถึง สกุล ชุด ในที่นี้หมายถึงสกุลหรือชุดของฆ้องหรือโหม่ง เครื่องดนตรีที่ใช้ตีประกอบกลองมองเชิง ได้แก่ กลอง โหม่งชุด และฉาบขนาดใหญ่ วิธีการตีกลองมองเชิง ผู้ที่ตีกลองมองเชิงจะโยงกลองใบใหญ่ไว้ที่คอและใช้มือหรือใช้เข่าตีกลองตามจังหวะของฆ้อง (โหม่ง) และจะมีลีลาหลอกล่อกับผู้ที่ตีฉาบในลีลาปานกลางไม่เร็วนัก เหมาะที่จะบรรเลงด้วยวงดนตรีล้วนๆ ภาษาที่ใช้เป็นคำร้องเป็นภาษาไทยใหญ่ ก่อนที่จะมีการแห่กลองนั้นจะต้องมีการร้องเป็นข้อความประกอบด้วย

กลองปั่งปั้ง

กลองปั่งปั้ง มีชื่อเรียกกันได้หลายชื่อตามแต่ละพื้นที่ บางพื้นที่เรียกว่า กลองปุ่งปุ้ง บางพื้นที่เรียกกันว่ากลองหน้าทับเล็ก กลองปั่งปั้งเป็นกลองที่ใช้ประกอบในวงสะล้อซอซึ่งใช้บรรเลงประกอบการฟ้อน เป็นกลองสองหน้าคล้ายตะโพนไทยแต่มีขนาดเล็ก เรียกชื่อตามเสียงของเครื่องดนตรีที่ได้ยิน วิธีการบรรเลงจะใช้คนคนเดียวตีลงไปที่หน้ากลองด้วยมือซ้ายและมือขวาอย่างตะโพนไทย

นอกจากกลองต่าง ๆที่กล่าวมาข้างต้น ยังมีกลองของชนเผ่าที่เรียกตัวเองว่า "ไทยคง" เป็นชนเผ่าที่ผสมผสานเชื้อชาติระหว่างคนเมืองหรือคนท้องถิ่นในพื้นที่ล้านนากับชาวไทยใหญ่ พบกลอง ๒ ชนิด ได้แก่

กลองแซะ

กลองแซะ เป็นกลองที่มีลักษณะคล้ายกับกลองสะบัดชัยแต่มีขนาดเล็กและบางกว่า หุ่นกลองขึ้นด้วยแส้ การตีกลองแซะจะตีเมื่อมีการเชิญวิญญาณผี โดยชาวบ้านจะมีประเพณีการเลี้ยงผี ผู้ตีกลองจะตีกลองแซะเพื่อเชิญวิญญาณผีบรรพบุรุษมาสิงร่างกายแล้วอวยพรให้ลูกหลานมีความสุขและมีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น วิธีการบรรเลงกลองแซะนั้น ผู้ตีกลองจะใช้ไม้ตีลงหน้ากลอง ภาษาทางดนตรีของกลองเหมือนเสียงน้ำหยด

กลองดิน

กลองดิน เป็นกลองที่ใช้กันมาแต่โบราณปัจจุบันได้สูญหายไปแล้ว การประดิษฐ์กลองดินนั้นจะต้องทำการขุดดินให้กลวงเป็นวงกลมแบบกาบหมาก ทำการปักตอเพื่อเป็นหลักในการขึงเชือก หลังจากนั้นจะต้องเจาะรูเพิ่มอีกหนึ่งรูด้านข้าง เพื่อให้เสียงออกมา เรียกรูนี้ว่า "รูป่องเป๋ว" ถือเป็นกลองชนิดเดียวของล้านนาที่ไม่สามารถเคลื่อนย้ายไปไหนได้ เนื่องจากเป็นกลองที่ขุดขึ้นที่ดินแล้วทำให้เกิดเสียง

โอกาสที่ใช้ตีกลองลักษณะนี้สมัยโบราณใช้ตีขอให้ฝนตก เพื่อให้ได้ผลผลิตทางการเกษตรกลองดินถือเป็นกลองโบราณของภาคเหนือชิ้นหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องของธรรมชาติ

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนา เป็นวัฒนธรรมที่มีอุดมสมบูรณ์และมีความหลากหลาย กลองล้านนาถูกสร้างขึ้นโดยเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ วัฒนธรรมท้องถิ่น ประเพณี และเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ วิธีการบรรเลงกลองล้านนามีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละประเภททั้งภาษาทางดนตรี ลักษณะกระสวนของจังหวะกลอง เครื่องดนตรีที่นำไปประกอบ ส่วนความเหมือนกันประการหนึ่งคือจะมีเครื่องกำกับจังหวะเป็นโหม่งเกือบทุกประเภทของกลอง และมีการนำเครื่องกำกับจังหวะเข้าไปประกอบด้วยเกือบทั้งสิ้น

๔. วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมือง

วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมืองหรือวงป้าด ของพื้นถิ่นภาคเหนือ มีความแตกต่างกันออกไปโดยเฉพาะเรื่องของการประสมวง จากการวิจัยพบลักษณะการประสมวงที่แตกต่างกันออกไปแต่ละจังหวัด ดังตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้

จังหวัด	เครื่องดนตรีที่ผสม	ความแตกต่าง
เชียงใหม่	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวง กลองเท่งทิ้ง กลองปังปัง ปี่แน ๒ เลา สว่า (ฉาบ)	ไม่มีฉิ่ง กำกับจังหวะ
เชียงราย	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวง กลองปุ่มปิ้ง (๑ ใบ) ปี่แน ๒ เลา สิ่ง (ฉิ่ง) สว่า (ฉาบ)	มีกลองเพียงลูกเดียวในวง แตกต่างไปจากจังหวัดอื่น ๆ
ลำปาง	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวง กลองเท่งทิ้ง กลองฮับ ปี่แน ๒ เลา สิ่ง (ฉิ่ง) สว่า (ฉาบ)	กลองเล็ก เรียกชื่อแตกต่างกว่าจังหวัดอื่นโดยเรียกชื่อว่า "กลองฮับ"
ลำพูน	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวง กลองหน้าทับใหญ่ กลองหน้าทับเล็ก ปี่แน ๒ เลา สว่า (ฉาบ)	เรียกชื่อกลองแตกต่างทั้ง ๒ ลูก ได้แก่ กลองหน้าทับใหญ่และกลองหน้าทับเล็ก
แพร่	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลองเท่งทิ้ง กลองปังปัง ปี่แน	มีการเพิ่มฆ้องวงเล็กอย่างภาคกลางและไม่มีเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ
พะเยา	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ปี่แน (โบราณใช้ปี่แน ๓ เลา) กลอง ฉาบ	มีการใช้ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง อย่างภาคกลางทั้ง ๓ ชิ้น และสมัยก่อนปี่แนใช้ ๓ เลา มากกว่าจังหวัดอื่น ๑ เลา
อุตรดิตถ์	ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ	เครื่องดนตรีเป็นแบบวงปี่พาทย์แบบภาคกลางเพียงแต่ไม่มีระนาดทุ้มเหล็กอย่างภาคกลางเท่านั้น

วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์พื้นเมือง จะบรรเลงบทเพลงพื้นเมืองเหนือเป็นหลัก สำหรับวิธีการบรรเลงในแต่ละเครื่องดนตรีไม่มีการกำหนดรูปแบบที่ตายตัวอย่างวงปี่พาทย์ของภาคกลาง การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีก็ไม่มีเสียงตายตัว บางครั้งมีการเทียบเสียงจากปี่แนหรือเป็นแนวเสียงของฆ้องวงที่นิยมซื้อมาจากพม่านำมาร่วมบรรเลงในวงดนตรี

สำหรับบางจังหวัดหาผู้บรรเลงได้ยากแล้วในปัจจุบัน แต่สำหรับบางจังหวัดได้แก่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำปาง ยังคงมีการบรรเลงและนำไปประกอบงานต่าง ๆ อยู่เป็นประจำ นับเป็นวงดนตรีพื้นเมืองอีกประเภทหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายปี่พาทย์อย่างภาคกลาง มีการแตกต่าง

เรื่องของเครื่องดนตรีที่นำมาประสมวงบางชิ้น รูปร่างของเครื่องดนตรีที่ถูกประดิษฐ์แบบง่ายตามหลักการของเครื่องดนตรีพื้นบ้านพื้นถิ่น จังหวัดที่มีพื้นที่ใกล้เคียงกับภาคกลางจะได้รับอิทธิพลจากเครื่องดนตรีและบทเพลงของภาคกลางเข้าไปมีบทบาทในวงดนตรีปี่พาทย์พื้นเมือง ได้แก่ จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยาและจังหวัดอุตรดิตถ์

๕. วัฒนธรรมการบรรเลงวงดนตรีที่ประจำอยู่ ณ จังหวัดต่าง ๆ และมีความสำคัญอย่างยิ่งที่จะต้องกล่าวถึงได้แก่

๕.๑ วงตอยอฮอร์น จังหวัดแม่ฮ่องสอน

วงตอยอฮอร์น เป็นวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีในผืนแผ่นดินไทยอีกประเภทหนึ่งพบในพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอนเพียงจังหวัดเดียว นับเป็นวงดนตรีอีกวงหนึ่งที่มีความแพร่หลายและแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของจังหวัดแม่ฮ่องสอนที่เป็นการแสดงให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมโดยตรงจากประเทศพม่าโดยชาวไทยเชื้อสายชาวไทยใหญ่ เนื่องจากเป็นพื้นที่ใกล้ชิดและเป็นพื้นที่ที่มีอาณาเขตติดต่อกัน ทำให้เกิดการหลั่งไหลและมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเกิดขึ้น

วัฒนธรรมการบรรเลงวงตอยอฮอร์น พบว่าบทเพลงเป็นลักษณะทำนองเพลงแบบสั้น ๆ ไม่ยาวนักตามแบบลักษณะของบทเพลงพื้นบ้านเพลงอื่น ๆ แต่เป็นบทเพลงที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาวไทยใหญ่ทั้งชื่อเพลงและสำเนียงของเครื่องดนตรี เสียงของเครื่องดนตรีมีการใช้ครึ่งเสียงอย่างแบบลักษณะเสียงของดนตรีตะวันตก ไม่ใช้ลักษณะเสียงที่เป็น ๗ เสียงเต็มตามแบบลักษณะเสียงของเพลงไทยไม่ว่าจะเป็นเพลงพื้นบ้านหรือเพลงราชสำนัก ทั้งนี้ท่วงทำนองเพลงจะมีสำเนียงไปทางพม่าและฝรั่งเป็นส่วนใหญ่โดยทำนองเพลงจะไม่ลงตัวตามแบบไทยแต่มีการยักเยื้อง ใช้ประกอบการแสดงลิเกไทยใหญ่และการแสดงอื่น ๆ ได้แก่การรำนกและการรำโต

๕.๒ วงมังคละ จังหวัดพิษณุโลก จังหวัดอุตรดิตถ์

มังคละ เป็นการเรียกชื่อวงดนตรีประเภทหนึ่งตามชื่อของเครื่องดนตรี ได้แก่กลองใบเล็กที่ชื่อว่า "กลองมังคละ" ตีประกอบอยู่ในวงดนตรี เสียงที่เกิดจากกลองมังคละจะใช้ตีที่หน้ากลองด้วยหวาย เป็นวงดนตรีที่มีความสำคัญและมีความโดดเด่นบนพื้นที่ภาคเหนือตอนล่างโดยเฉพาะจังหวัดพิษณุโลก ซึ่งถือเป็นต้นแบบการบรรเลงวงมังคละ

วัฒนธรรมการบรรเลงกลองมังคละ ผู้บรรเลงจะไม่ใช้มือตีไปที่หน้ากลอง จะใช้หวายที่มีความยาวประมาณ ๑๗ นิ้ว ๒ อันพันด้วยผ้าแล้วตีลงไปที่หน้ากลองในจังหวะที่ละเอียด ถี่กระชั้น เป็นลักษณะ "การรัวไม้" เสียงกลองจะดัง "โกร๊ก ๆ ๆ ๆ" กลองมังคละมีบทบาทหน้าที่เป็นการตีเพื่อบอกสัญญาณให้กับนักดนตรีในวง นอกจากนี้เสียงของกลองยังเป็นการเพิ่มสีสันให้เกิดความสนุกสนาน ครึกครื้นสำหรับการบรรเลงวงดนตรีประเภทนี้ด้วย

วิธีการบรรเลงกลองยืนจะตีตามจังหวะหนักโดยไม่มีการ "ลักจังหวะ" หรืออีกนัยหนึ่งคือกลองยืนเป็นกลองที่ตียืนจังหวะเอาไว้นั่นเอง สำหรับกลองอีกลูกหนึ่งที่ตีคู่กับกลองยืนเรียกว่า "กลองหลอน" จะทำหน้าที่ตีขัดจังหวะหรือเป็นการเพิ่มเติมจังหวะกลองเข้าไปไม่ให้เกิดความห่างของเสียงกลองมากเกินไป เมื่อกลองมังคละ กลองยืน และกลองหลอนบรรเลงพร้อม ๆ กันจะทำให้เกิดความสนุกสนานและเร้าใจมากยิ่งขึ้น

ปี่ที่ใช้เป่าประกอบวงมังคละได้แก่ปี่ชวาแบบจีน โดยเป็นการเป่าแบบโหยเสียงโดยส่วนใหญ่จะไม่เป็นทำนองเพลงแต่จะเป่าไปตามกระสวนจังหวะของกลองยืนและกลองหลอน แต่บางคณะก็มีการนำเพลงพื้นบ้านหรือเพลงลูกทุ่งมาเป่าประกอบการตีกลองได้ โอกาสที่นำไปบรรเลงสำหรับพื้นที่อื่น ๆ ไม่นิยมนำวงมังคละไปบรรเลงในงานอวมงคล สำหรับสมัยก่อนที่มีการนำไปประกอบงานอวมงคลด้วยตามคำบอกเล่าของอาจารย์สำเนา จันทร์จรูญ ศิลปินดีเด่นจังหวัดสุโขทัย น่าจะมีเหตุผลเนื่องมาจากเสียงของวงดนตรีมังคละคล้ายกับเสียงของวงปี่ชวากลองแขกของภาคกลางจึงมีการนำไปใช้ประกอบงานอวมงคลบ้าง แต่ในปัจจุบันมีการสัมมนาและสืบค้นข้อมูลต่างๆ ด้านการบรรเลงวงมังคละกันอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะชื่อ "มังคละ" ที่มีความหมายไปถึง "ความเป็นมงคล" ทำให้เกิดความเชื่อที่ไม่นำวงดนตรีดังกล่าวไปงานอวมงคล ใช้เฉพาะงานอวมงคลและงานประเพณีทั่วไป

๕.๓ วงปี่พาทย์จังหวัดตาก จังหวัดกำแพงเพชร จังหวัดนครสวรรค์

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าจังหวัดตากมีวงดนตรีไทยของภาคกลางเข้ามามีบทบาทในพื้นถิ่นภาคเหนือ สำหรับวงสะล้อ ซอ ซึงนั้นมีการบรรเลงอยู่ประปรายโดยไม่เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นโดยคนในชุมชน แต่เป็นผู้ที่ย้ายถิ่นฐานมาจากภาคเหนือตอนบนแล้วมาตั้งถิ่นฐานที่จังหวัดตาก และนำวงสะล้อ ซอ ซึง แบบล้านนามาบรรเลงและถ่ายทอดให้กับเยาวชน อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมการบรรเลงของกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาแทบไม่ปรากฏในพื้นที่ของภาคเหนือตอนล่างโดยเฉพาะจังหวัดตาก ภาคเหนือตอนล่างเป็นการรับเอาวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคกลางเข้ามาประกอบกับวิถีชีวิตของชุมชนอย่างชัดเจน

๕.๔ แตรวง จังหวัดพิจิตร

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจังหวัดพิจิตร พบวัฒนธรรมการบรรเลงแตรวง โดยทำการบรรเลงเพลงไทย แตรวงดังกล่าวมีลักษณะการประสมวง ประกอบด้วยระนาดเอก แซกโซโฟน ทรัมเปต ฉาบใหญ่ ตะโพน และนักร้อง

วัฒนธรรมการบรรเลงแตรวงที่มีแพร่หลายอยู่ในจังหวัดพิจิตรพบว่า เป็นการบรรเลงแตรวงที่นำเครื่องดนตรีไทยเข้ามาประสมอยู่ในวงดนตรีด้วย แม้ว่าเป็นการบรรเลงเพลงไทยอย่างดนตรีราชสำนัก แต่ไม่มีการเคร่งครัดเรื่องของระเบียบวิธีการบรรเลงและเนื้อหาทางวิชาการยังคงลักษณะเหมือนการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านพื้นถิ่นโดยทั่วไปที่นิยมเล่นหรือบรรเลงกันไป

ตามแต่นักดนตรีจะถนัดหรือชอบโดยจะเล่นแบบง่าย ๆ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงเพลงพื้นบ้านนั่นเอง

๕.๕ การร้อง เพลงขอทาน จังหวัดสุโขทัย

เพลงขอทาน นับเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงอีกแขนงหนึ่งที่สร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดสุโขทัย วัฒนธรรมการร้องเพลงขอทานประกอบด้วยลักษณะการเอื้อน มีลักษณะการใช้ลูกคออย่างเดียวกับการขับร้องเพลงไทยแต่มีลีลาการเอื้อนที่ไม่มากอย่างการขับร้องเพลงไทย เนื่องจากต้องมีการร้องหรือดำเนินเนื้อหาที่รวดเร็วกว่าประกอบกับการขยับกรับที่มีเสียงหนักแน่นสร้างความสนุกสนานเร้าใจให้กับผู้ฟัง ถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงอีกรูปแบบหนึ่งที่มีความน่าสนใจ

การขยับกรับประกอบการร้องเพลงขอทานนั้น กรับยืนซึ่งถือด้วยมือซ้ายจะทำหน้าที่ยืนจังหวะไปตลอดการขับร้อง ส่วนกรับสั้นที่ถือด้วยมือขวาทำหน้าที่แสดงลูกเล่นจะเปลี่ยนจังหวะการตีไปตามแต่ผู้ขับร้องจะจินตนาการและความถนัด พร้อมลีลาร่ายรำแสดงความสวยงามของแขนและท่าทางต่าง ๆ

๕.๖ วงตุ๊บเก่ง จังหวัดเพชรบูรณ์

"ตุ๊บเก่ง" เป็นชื่อวงดนตรีพื้นบ้านอีกประเภทหนึ่งที่พบ ณ จังหวัดเพชรบูรณ์ เป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่กำลังสูญหายไปจากพื้นถิ่นภาคเหนือเนื่องจากมีผู้สืบทอดหรือรับการถ่ายทอดสืบต่อกันมาน้อยมาก ปัจจุบันพบการบรรเลงวงตุ๊บเก่ง ๒ แห่งของจังหวัดเพชรบูรณ์ ได้แก่ตำบลสะเดียงและที่บ้านป่าแดง ตำบลป่าเลา วงดนตรีประกอบด้วย ปี่แต้ กลองสองหน้า ๒ ใบ ได้แก่ กลองยืนและกลองหลอน ทำจากไม้ขนุน ฆ้องโหม่ง ๒ ใบ ฆ้องกระแต ๑ ใบ

วัฒนธรรมการบรรเลง กลองยืนและกลองหลอนจะตีในกระสวนจังหวะที่มีความสัมพันธ์กันโดยกลองยืนจะยืนหน้าทับกลอง กลองหลอนจะเพิ่มพยางค์ให้ละเอียดขึ้นจากกระสวนทำนองของกลองยืน การตีโหม่งหรือฆ้องจะมีการประสานเสียงคู่ ๔ คือ เสียงเรกับเสียงซอล และการประสานเสียงคู่ ๕ คือ เสียงเรกับเสียงลา

๕.๗ ดนตรีประกอบการเล่นแมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์

แมงตับเต่า เป็นการละเล่นพื้นเมืองอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งนิยมเล่นกันมากมาแต่เดิมประมาณ ๖๐ ปีที่ผ่านมาในจังหวัดเพชรบูรณ์ แถบอำเภอหล่มเก่า อำเภอหล่มสัก ปัจจุบันหาผู้เล่นค่อนข้างยากกว่าเดิม นอกจากจังหวัดเพชรบูรณ์แล้วแมงตับเต่ายังพบแถบจังหวัดอุตรดิตถ์ ด้วย

แมงตับเต่า ลักษณะเหมือนการเล่นลิเกประเภทหนึ่ง เป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างหญิงและชายโดยมีการแต่งตัวตามเนื้อเรื่อง เรื่องที่เล่นมักเป็นวรรณกรรมอีสานได้แก่ ท้าวผาแดงนางไอ่ การะเกด ท้าวก่ำกาคำ นางแตงอ่อน เป็นต้น โดยสถานที่เล่นนั้นจะต้องมีฉาก เวที แบบเดียวกันการเล่นลิเก

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นแมงตับเต่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ได้แก่ ระนาดเอก ๑ ราง แคน ๑ เต้า พิณ ๑ ตัว ซอปี๊บ ๑ คัน กลอง ๑ ลูก ฉิ่ง และฉาบ วิธีการเล่นแมงตับเต่านั้น จะต้องมีขั้นตอนต่าง ๆ ได้แก่ การไหว้ครู รำเบิกโรง มีการประกาศเรื่องราวและดำเนินเรื่องราวที่เตรียมมาแสดงไปจนจบการแสดง

จากวัฒนธรรมการบรรเลงด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นถิ่น สามารถสรุปเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยภาคเหนือ ได้ ๒ ประเด็นใหญ่ ๆ ดังนี้

๑. เสียงของวงดนตรีประเภทต่างๆ จะมีความสง่างาม อ่อนโยน ไม่โลดโผน อย่างดนตรีภาคอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมการขับซอ การบรรเลงวงเครื่องสายล้านนา การดีดพิณเปี๊ยะ การตีกลองประเภทต่างๆ วงปี่พาทย์พื้นเมือง และวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีประเภทอื่น ๆ ล้วนแสดงเอกลักษณ์และอุปนิสัยของคนไทยที่มีพื้นถิ่นอยู่ภาคเหนือนั่นเอง

๒. มีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและวิถีชีวิตของชาวล้านนาอย่างแน่นแฟ้น โดยเฉพาะวัฒนธรรมการบรรเลงกลองล้านนาที่มีความชัดเจนในเรื่องของความเชื่อทางพุทธศาสนา และวัฒนธรรมการบรรเลงทุกประเภทจะเข้าไปเกี่ยวข้องกับประเพณี วิถีชีวิตของชาวล้านนาแทบทุกประเภท

สำหรับข้อเสนอแนะในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีของพื้นถิ่นพื้นบ้านภาคเหนือมีหลายประเภทที่กำลังจะสูญหายไปจากพื้นถิ่นล้านนา อาทิ กลองสิ้งหม้อง กลองแซะ กลองดิน เป็นต้น วัฒนธรรมดนตรีแขนงต่างๆ มีความจำเป็นที่จะต้องได้รับการดูแล อนุรักษ์ และมีนโยบายในการสืบทอดต่อให้กับเยาวชน เพื่อไม่ให้เกิดช่องว่างและสูญหายไปในที่สุด

นอกจากนี้วัฒนธรรมพื้นถิ่นภาคเหนือยังมีการละเล่นหลายประเภทที่มีความน่าสนใจ โดยเฉพาะเพลงปฏิพากย์ สามารถที่จะทำการศึกษาค้นคว้าให้เกิดความละเอียดทางวิชาการอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นได้อีก เช่น จังหวัดสุโขทัยมีการร้องโต้ตอบที่เรียกชื่อเพลงว่า เพลงขิ้มใย ซึ่งพบในจังหวัดสุโขทัยเพียงแห่งเดียว จังหวัดนครสวรรค์พบการละเล่นและการร้องเพลงปฏิพากย์ที่ตำบลเขาทอง อำเภอพยุหคีรี ซึ่งเป็นศิลปะที่มีความเฉพาะของท้องถิ่นโดยแท้และกำลังจะสูญหายไปในที่สุด

บรรณานุกรม

เอกสาร

กรรณิการ์ ไชยลังกา และคณะ. ๒๕๔๖. **กระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชนกับการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้าน เพื่อปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรมและลักษณะนิสัยของเยาวชน กรณีศึกษาชุมชนบ้านร่องจว้า และชุมชนบ้านทุ่งหลวง อำเภอดอกคำใต้ จังหวัดพะเยา.** ทุนวิจัยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

เกษม ควงงาม. ๒๕๔๒. **จ๊อย – ซอ : สื่อสาระบันเทิงและการสืบทอดของคนล้านนา.** ในภูมิปัญญาล้านนาในมิติวัฒนธรรม.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดกำแพงเพชร.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงราย.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงใหม่.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตาก.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดนครสวรรค์.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดน่าน.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดพะเยา.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดพิจิตร.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดพิษณุโลก.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเพชรบูรณ์.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดแพร่.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดแม่ฮ่องสอน.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดลำปาง.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดลำพูน.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุโขทัย.** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. ๒๕๔๒. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดอุตรดิตถ์ .** กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒).

คำผาย นุปิง และประจักษ์ กาวี. ๒๕๔๔. **ซอล่องน่าน.** จัดพิมพ์โดยสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ.

ธนันท์ชัย จันทร์หล้า. **โน้ตดนตรีพื้นเมือง.** เอกสารอัดสำเนา. มปพ.

ธีรยุทธ ยวงศรี. ๒๕๔๐. **การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา.** เชียงใหม่. สำนักพิมพ์ตรัสวิน.

นุชนภา วุฒิ. ๒๕๔๖. **ศึกษาเพลงพื้นบ้านจังหวัดน่าน คณะครูคำผาย นุปิง.** ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์. ๒๕๒๘. **ร้อยกรองท้องถิ่น.** (เอกสารอัดสำเนา)

ประทีป นักปี่. ๒๕๓๗. **ดนตรีพื้นบ้านไทย.** เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาพื้นบ้านไทย. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์.๒๕๔๒. **ดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ.** โครงการตำราวิชาการเฉลิมพระเกียรติ เนื่องในวโรกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมพรรษา ๖ รอบ.

พรหมเมศร์ สรรพศรี. ๒๕๔๐. **โน้ตเพลงพื้นเมืองล้านนา.** เอกสารประกอบการสอนวิชาดนตรีพื้นเมือง โรงเรียนดำรงราษฎร์สงเคราะห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย.

มณี พยอมยงค์, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ. ๒๕๓๗. **การขับร้องของล้านนา.** ในคำขวัญชมรมพื้นบ้านล้านนา เคารพครู บูชาศิลป์ อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม ชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่. ทิพยเนตรการพิมพ์.

มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ. ๒๕๒๕. **ประชุมผลงานเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).** จัดพิมพ์สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ๒๐๐ปี.

รณชิต แม้นมาลัย. ๒๕๓๖. **กลองหลวงล้านนา : ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์.** วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์. ๒๕๓๙. **ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา.** สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยพายัพ. (ทุนวิจัยจากทบวงมหาวิทยาลัย)

วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์. ๒๕๔๓. **คู่มือพื้นฐานประกอบการศึกษาดนตรีพื้นบ้านล้านนา สะล้อ ซอ ซึง.** โรงพิมพ์ลำปางบรรณกิจพริ้นติ้ง.

วิลักษณ์ ศรีป่าซาง. ๒๕๓๖. **วิเคราะห์เพลงที่มีบทพูดของ บุญศรี รัตนัง.** งานวิจัย สาขาวิชาภาษาและวรรณกรรมล้านนา คณะบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่. ๒๕๔๔. **เอกสารวาทะมุขปาฐะ ดนตรีวิถีพื้นบ้านล้านนา.** วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร วันที่ ๑๐ สิงหาคม ๒๕๔๔ (เอกสารอัดสำเนา)

ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม. ๒๕๔๗. **ซึง ๖ สาย ตำบลทุ่งกว๋าว อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง.** วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศตวรรษ รักษ์เจริญ. ๒๕๓๕. **โน้ตดนตรีพื้นเมืองล้านนา.** (เอกสารอัดสำเนา)

ศักราช ฟ้าขาว. ๒๕๔๒. **ซอ ภูมิปัญญาแห่งเพลงพื้นบ้านเมืองพะเยา.** สภาวัฒนธรรม อำเภอเมืองพะเยา จังหวัดพะเยา พิมพ์เผยแพร่.

สงวน โชติสุขรัตน์. ๒๕๐๗. **ซอเมือง.** วารสารวัฒนธรรมไทย ปีที่ ๔ ฉบับที่ ๕ ประจำเดือนกรกฎาคม.

สิริกร ไชยมา. ๒๕๔๖. **ซอ เพลงพื้นบ้านล้านนา ภูมิปัญญาชาวเหนือ.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. แพร่ไทยอุตสาหการพิมพ์.

เสน่หา บุณยรักษ์. ๒๕๔๕. **การศึกษาภาพสะท้อนสังคมจังหวัดพิษณุโลกและคุณค่าเชิงวรรณศิลป์จากบทเพลงพื้นบ้าน.** งานวิจัยทุนสถาบันราชภัฏพิบูลสงคราม.

สำนักศิลปวัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่. ๒๕๔๒. **เรือนอนุสารสุนทร หอดนตรีพื้นบ้านล้านนา.** จัดพิมพ์เนื่องในวโรกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒.

อราชัน เลาสัตย์. ๒๕๒๖. **เพลงพื้นบ้านของท้องถิ่นภาคเหนือในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน น่าน แพร่และพะเยา.** งานวิจัยคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ปัตตานี (มูลนิธิเจมส์ ทอมสัน สนับสนุนทุนวิจัย)

โฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา. **ทำเนียบช่างซอภาคเหนือ เล่ม ๑.** นพบุรีการพิมพ์จำกัด.

สัมภาษณ์

ก๋วน มาลา. ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

กระทรวง สินหลักร้อย. ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

กลม คำฉ่ำ. ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

กำจัด รุ่งระวี. ๑๖ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

คำ กาไวย์. ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

คำผาย นุปิง. ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

คำน้อย วิชา. ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘. ศิลปินช่างซอหญิง จังหวัดพะเยา. สัมภาษณ์.

คำมูล วงศ์สุภา. ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

จรูญ ลำติ๊บเอี้ยง. ๑๗ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

จันทร์สม สายธารา. ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

จุ่ม นิลคง. ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

ชนวัฒน์ สมุทรความ. ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

ชล สีใส. ๒๘ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

เชิด นุ่มพรม. ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

เชาว์ เชื้อภักดี. ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

ฉรงค์ สมิทธิธรรม. ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

แดง อยู่พันธ์. ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

ถวิล จาติระคุก. ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

ทองเสี่ยน สงคราม. ๒๘ ธันวาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

ทำนอง ตันมาดี. ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

นิทัศน์ เปียงใจ. ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

บรรจง ปันกาศ. ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘. ครูภูมิปัญญาไทย. สัมภาษณ์.

บัวชุม จันทร์ทิพย์. ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

บัวซอน ถนอมบุญ. ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่นระดับชาติ. สัมภาษณ์.

บุญพบ วัฒนวงศ์. ๘ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

บุญศรี รัตนัง. ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

บุญส่ง สิริฤทธิจันทร์. ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘. ครูภูมิปัญญาไทย. สัมภาษณ์.

ปั๋น ปัญญาภู. ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่นจังหวัดน่าน. สัมภาษณ์.

ปี่ สิทธิมา. ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

ประทีป สุขโสภา. ๑๕ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

ประน้อม วงศ์แสนศรี. ๑๔ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

ประยงค์ เพชรพงษ์. ๑๑ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

ประเทือง สุริยวงศ์. ๑๒ ธันวาคม ๒๕๔๘. คนดีเมืองสี่แคว. สัมภาษณ์.

ประโยชน์ ลูกพลับ. ๒๖ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

ปรารภ สุขแสง. ๒๖ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

เปรื่อง รุ่งเรือง. ๒๖ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

เปลี่ยน เดชะบุญ. ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.

พยอม ประทุมวรรณโยธิน. ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘. ศิลปินช่างซอหญิง จังหวัดแพร่. สัมภาษณ์.

พรหมเมศร์ สรรพศรี. ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

พัชราภรณ์ พันธุรัตน์ธาดา. ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘. อาจารย์ศูนย์วัฒนธรรมโรงเรียนนารีรัตน์จังหวัดแพร่. สัมภาษณ์.

มานพ ยาระณะ. ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์

มงคล เสียงชาลี. ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

มานิตย์ สุวรรณทา. ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

ยุทธพล อุ่นตาล. ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

เยาว์ เพชรพงษ์. ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์. ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.

วันเพ็ญ วัดตูม. ๑๒ ธันวาคม ๒๕๔๘. ศิลปินและครูดีเด่น. สัมภาษณ์

วิรัตน์ พรหมนวล. ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘. ครูภูมิปัญญาไทย. สัมภาษณ์.
วิเทพ กันธิมา. ๗ ตุลาคม ๒๕๔๘. ครูภูมิปัญญาไทย. สัมภาษณ์.
ศันสนีย์ อินสาร. ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.
ศรีกุย ปันแสง. ๑๑ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.
สงวน บุญมา. ๒๘ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
สมชาย ชัยมินทร์. ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
สมพงศ์ หิรัญโกเมนทร์. ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
สมพงษ์ โพธิ์ทอง. ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
สมหมาย ดวงสนิท. ๔ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.
สมศักดิ์ สีใส. ๒๘ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
สมัย ครุฑวงศ์. ๒๘ ธันวาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
สายันห์ คำทิพย์โพธิ์ทอง. ๖ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.
สินแก้ว วงศ์. ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.
สีมา หลวงฤทธิ์. ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘. ครูภูมิปัญญาไทย. สัมภาษณ์.
สุคำ แก้วศรี. ๓ ตุลาคม ๒๕๔๘. ครูภูมิปัญญาไทย. สัมภาษณ์.
สุรพงษ์ สุขเกษม. ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
แสน ฟูคำ. ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
สำเนา จันทร์จรูญ. ๑๕ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.
หนานตุ้ย กิตติสาร. ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่นจังหวัดพะเยา. สัมภาษณ์.
อนุรส เพชรนิล. ๑๓ ตุลาคม ๒๕๔๘. ครูภูมิปัญญาไทย. สัมภาษณ์.
อาทิตย์ โรจน์สันติ. ๑๐ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
อินตา (จันทร์ตา) เลาคำ. ๕ ตุลาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่น. สัมภาษณ์.
อินสน เดือนเป็ง. ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
อรุณ ทิพยวงศ์. ๒๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘. ศิลปินดีเด่นจังหวัดแพร่. สัมภาษณ์.
อ้วน ขันทะวงศ์. ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.
อำนวย มหามิตร. ๑๒ ตุลาคม ๒๕๔๘. สัมภาษณ์.