ตามรอยเพลงฟ้อนเงี้ยว สู่ความสัมพันธ์ทางดนตรีชาติพันธุ์ลุ่มน้ำโขง

Tracking Fon-Ngeue Songs: Musical Relationships among Ethnic Groups in the Mekong River Basin

จรัญ กาญจนประดิษฐ์ / Jarun Kanchanapradit[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาความสัมพันธ์ทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในลุ่มน้ำโขง ด้วยการศึกษาในมุมมองใหม่ โดยการนำบทเพลงของกลุ่มชาติพันธุ์ในลุ่มน้ำโขงมาวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีเพื่อนำเสนอความสัมพันธ์ในมิติทางดนตรี กรณีศึกษา เงี้ยว (ไทใหญ่) ไทย ลาว กะเหรี่ยง จีน (ตอนใต้) ประกอบด้วย เพลงฟ้อนเงี้ยว เพลงเงี้ยวรำลึก เพลงกุหลาบเวียงพิงค์ เพลงเต้ยโขง เพลงอาหว่า เหลิน หมิน ซ่าง ซิน เก้อ ซึ่งเป็นเพลงสำหรับขลุ่ยน้ำเต้า (หู หลู ซึ) ของกลุ่มชาติพันธุ์ในบริเวณจีนตอนใต้ และทำนองนำของพิณกะเหรี่ยง (นาเด่ง) โดยการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรี การศึกษาพบว่า แต่ละบทเพลงมีความสัมพันธ์กัน 3 ด้าน คือ 1) ความสัมพันธ์ด้านกลุ่มเสียง 2) ความสัมพันธ์ด้านโครงสร้างของทำนอง และ 3) ความสัมพันธ์ด้านการตกแต่งทำนอง จากความสัมพันธ์ทางดนตรีทั้ง 3 ด้านนี้แสดงให้เห็นว่า แต่ละบทเพลงมีคุณสมบัติร่วมทางดนตรี และเมื่อศึกษาด้านประวัติศาสตร์และอาศัยทฤษฎีทางมานุษยวิทยามาสนับสนุนก็จะทำให้เห็นการถ่ายโยงวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นผลให้เกิดคุณสมบัติร่วมทางดนตรีได้ชัดเจนขึ้น แนวทางการศึกษานี้เป็นอีกหนึ่งมุมมองในการหาคุณสมบัติร่วมทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในลุ่มน้ำโขง โดยต้องอาศัยการเชื่อมโยงความรู้ระหว่างดนตรี ประวัติศาสตร์และมานุษยวิทยา เพื่อสะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในลุ่มน้ำโขง

คำสำคัญ: ฟ้อนเงี้ยว ความสัมพันธ์ทางดนตรี ดนตรีลุ่มน้ำโขง

---

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Abstract

This article aims to study the relationship in the music of various ethnic groups in the Mekong River basin through a new perspective that analyzes the structure of these groups' music. The purposed musical relationships are among Ngeue (Thai Yai), Thai, Lao, Karen, and Southern Chinese. An analysis was made of each group's songs, which are the Fon-Ngeue (Saylaymao), Ngiao-Rumleuk, Khuhlab-Viungping, Theiy Khong, and Ava Lunming Sang Singur. The latter is played with a flute made from a gourd (Hu Lu Sut) by people in Southern China and with a harp (*nadeng*) by the Karen people as an introductory song. The study analyzes several elements of music, including scale, melodic structure, and melodic pattern.

The study found that there is a relationship among the music of these five ethnic groups in terms of the following: 1) musical scale, 2) melodic structure, and 3) melodic pattern. The three aspects of the relationships in the music are shown clearly in the song examples. Using history and anthropology to support the theory, a link between the cultures of the ethnic groups can be seen. The results from the study show the features of the music more clearly and demonstrate that there is a relationship among the musical features of the ethnic groups of the Mekong River Basin. This study is a new approach which relies on the link between music history and anthropology to reflect the unique music of ethnic groups of the Mekong River Basin.

Keywords: Fon-Ngeue songs, musical relationships, Mekong River Basin music

บทนำ

นักมานุษยวิทยาในยุคใหม่ อาทิเช่น Edmund Leach หรือ Frederik Barth ได้เสนอแนะว่า ลักษณะทางชาติพันธุ์มิใช่สิ่งที่เกิดจากธรรมชาติหรือสายโลหิต แต่เป็นขบวนการที่เกิดจากการหล่อหลอมก่อรูปขึ้นมาจากวิถีการดำรงชีวิตในสิ่งแวดล้อมต่างๆ ซึ่งนำมาสู่การศึกษาเรื่องกลุ่มชาติพันธุ์ ความมีสำนึกชาติพันธุ์ และพรมแดนทางชาติพันธุ์ ซึ่งมิได้เกิดมาจากลักษณะทางพันธุกรรม แต่อาศัยการเลือกหยิบยกลักษณะทางวัฒนธรรมบางอย่าง เช่น ภาษา การแต่งกาย อาหาร บ้านเรือน ขนบธรรมเนียม มาเป็นเส้นแบ่งแยกความแตกต่างของ

กลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งออกจากอีกกลุ่มหนึ่ง ลักษณะเหล่านี้สามารถแปรผันตามสถานการณ์และการเคลื่อนไหวได้เมื่อเวลาเปลี่ยนแปลงไป (Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthoropology Center, 2003: 1-3) ในทางดนตรี กลุ่มชาติพันธุ์ที่เคยมีอดีตร่วมกันมักปรากฏร่องรอยความสัมพันธ์บางประการที่ทำทราบว่า เคยแลกเปลี่ยนหรือหยิบยืมลักษณะบางประการทางดนตรีมาใช้ ดังเช่น การอยู่ร่วมกันของชาวสยามในสมัยกรุงศรีอยุธยากับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นและส่งผลให้เพลงไทยเดิมที่เกิดขึ้นในสมัยนั้น มีกลิ่นอายของดนตรีชาติต่างๆ เรียกว่า เพลงสำเนียงภาษา เช่น สำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงแขก สำเนียงมอญ สำเนียงฝรั่ง เป็นต้น

การดำรงอยู่ของดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม หากพิจารณาความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมแล้วจะพบว่า ดนตรีของทุกวัฒนธรรมนั้นมิได้อยู่อย่างโดดเดียวและปิดกั้นตนเอง แต่มีความเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ดังที่ Pongsapich (2002) ได้อธิบายว่า ปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (Culture interaction) ของแต่ละสังคมมีปัจจัยและปรากฏการณ์ที่หลากหลาย เช่น การปรับตัว (Adaption) การสังสรรค์ทางวัฒนธรรม (Acculturation) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Cultural assimilation) บูรณาการทางวัฒนธรรม (Cultural integration) และความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (Cultural conflict) เป็นต้น (Pongsapich, 2002: 16) หากมองดนตรีเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมเช่นเดียวกับภาษาและงานศิลปะแขนงอื่นจะพบว่า ทุกสิ่งมีวิวัฒนาการและการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปตามเหตุปัจจัยเฉพาะโดยมีการปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (Culture interaction) ไม่อย่างใดอย่างหนึ่งตามข้างต้น

ในเรื่องเดียวกัน Pidokrajt (2009) ได้เสนอแนวคิดเรื่อง ทฤษฎีปรากฏการณ์วัฒนธรรม โดยกล่าวว่า วัฒนธรรมของสังคมในทุกระดับ เมื่อมีความเป็นไปร่วมกันด้วยสายโยงของการรับ-ส่ง ผ่านบริบทการสื่อสารไร้พรมแดนจะก่อให้เกิดความแปลกเสริมเข้าไปในวิถีชีวิตวัฒนธรรมของสังคม การปรับเปลี่ยนสร้างความสอดคล้องหรือให้เกิดความร่วมสมัยสามารถเกิดขึ้นได้หลายมิติ เช่น การปริวรรตที่เกิดขึ้นจากปัจจัยภายนอก การปรับเปลี่ยนอย่างฉับพลัน รวมทั้งการปรับพัฒนาทอนลด หมดบทบาทหน้าที่อย่างใดอย่างหนึ่ง เป็นต้น การที่ปรากฏการณ์วัฒนธรรม

มีความสัมพันธ์ต่อการดำเนินวิถีชีวิตของมนุษย์แต่ละปัจเจกบุคคลของแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม จึงเป็นผลให้วัฒนธรรมถิ่นมีความเป็นลักษณะเฉพาะ โดยมีโครงสร้างสัมพันธ์ 3 ส่วน คือ วัฒนธรรมที่มีส่วนเหมือนกัน วัฒนธรรมที่มีส่วนคล้ายเคียงกัน และวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกัน (Pidokrajt, 2009: 46-49)

จากแนวคิดดังกล่าว ได้สะท้อนให้เห็นว่า เอกลักษณ์ทางดนตรีบางครั้งไม่สามารถแบ่งแยกได้จากพันธุกรรมหรือเส้นแบ่งเขตแดนประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาติพันธุ์ที่อยู่ใกล้ชิดกันและสามารถถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีระหว่างกันได้ตลอดเวลา การมีคุณสมบัติร่วมทางดนตรีจึงเป็นปรากฏการณ์หนึ่งที่น่าสนใจและเป็นสิ่งที่ย้ำเตือนให้ได้ทบทวนว่า การมีสำนึกร่วมทางดนตรีระหว่างกลุ่มประเทศในลุ่มน้ำโขงนั้นเป็นอย่างไร

บทความนี้ ผู้เขียนจึงมุ่งเน้นศึกษาลักษณะร่วมทางดนตรี โดยใช้มุมมองใหม่ด้วยการวิเคราะห์โครงสร้างของเพลงแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ เพื่อแสดงความเชื่อมโยงและหาคุณสมบัติร่วมของดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์ในลุ่มน้ำโขง ด้วยกรณีตัวอย่างไทใหญ่ ไทย ลาว กะเหรี่ยง จีน ถึงแม้บทเพลงต่างๆ ที่นำมาศึกษา จะประกอบด้วยทำนองเพลงจากเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมและมีระบบเสียงที่ต่างกัน ได้แก่ นาเด่ง (พิณกะเหรี่ยง) แคน และ หู หลู ซึ แต่การศึกษาครั้งนี้มุ่งเน้นศึกษาโครงสร้างของทำนองเพลงเป็นหลัก จึงได้นำเสนอบทเพลงด้วยระบบโน้ตไทยและใช้กลุ่มเสียงเดียวกันทั้งหมด เพื่อให้ทำนองเพลงต่างๆ เป็นระบบเดียวกัน โดยที่ทำนองเพลงของแต่ละชาติพันธุ์ยังมีความใกล้เคียงกับทำนองเดิมมากที่สุดและไม่มีผลกระทบต่อการวิเคราะห์โครงสร้างทำนอง อีกทั้งยังสะดวกต่อการจัดกลุ่มทำนองสำหรับการเปรียบเทียบทำนองของบทเพลงที่ศึกษาในครั้งนี้

ทำนองเงี้ยวสู่การสร้างสรรค์ทางดนตรีไทย

เพลงฟ้อนเงี้ยว เป็นเพลงประกอบการแสดงรำชุด “ฟ้อนเงี้ยว” เป็นทำนองเก่า ชาวล้านนาเมืองแพร่จะรู้จักทำนองนี้เป็นอย่างดี เรียกทำนองนี้ว่า “เส เร เมา” ครูลมุล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ได้เป็นผู้นำมาเผยแพร่ในกรุงเทพฯ เป็นคนแรกเมื่อครั้งได้มีโอกาสไปสอนละคร

ที่คุ้มเจ้าหลวง เจ้าแก้วนวรัตน์ผู้ครองนครเชียงใหม่ และได้เห็นการรำฟ้อนเงี้ยว เรียกตามภาษาพื้นเมืองว่า “เงี้ยวปนเมือง” ของคุ้มเจ้าหลวง มีครูหลง บุญจูหลง เป็นผู้ฝึกสอน ในความควบคุมของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในรัชกาลที่ 5 (Pidokrajt, 1999: 292)

ครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านเกิดเมื่อ วันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2448 ที่จังหวัดน่าน ซึ่งเป็นช่วงที่บิดาของท่านไปราชการสงครามปราบกบฏเงี้ยวใน พ.ศ. 2445 เมื่อท่านอายุ 20 ปี ได้ออกจากวังเพชรบูรณ์ ของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย (ทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าจุฑาธุช) และสมรสกับ ครูสงัด ยมะคุปต์ ในขณะนั้น เจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ทรงมีพระประสงค์ ที่จะหาครูปี่พาทย์ขึ้นไปปรับปรุงวงดนตรี ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงแนะนำ ครูสงัด ยมะคุปต์ ผู้มีฝีมือสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชิ้น ครูลมุล จึงได้มีโอกาสติดตามสามีขึ้นไปเชียงใหม่ และได้รับพระกรุณาจากเจ้าแก้วนวรัฐ และพระชายาเจ้าดารารัศมีให้เป็นครูนาฏศิลป์ ขณะที่อยู่ในคุ้มเจ้าหลวงได้ปรับปรุง วงดนตรีปี่พาทย์และท่ารำต่างๆ มากมาย ในขณะเดียวกันได้จดจำการบรรเลงและ การแสดงของภาคเหนือชุดต่างๆ เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเงี้ยว ฯลฯ และนำมาเผยแพร่ที่กรุงเทพฯ เป็นคนแรก และที่สำคัญเมื่อครั้ง พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จฯ เยือนนครเชียงใหม่ (พ.ศ. 2469) ครูลมุล ยังได้มีโอกาสถวายงานรับใช้และเป็นที่พอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง หลังจากอยู่เชียงใหม่ได้ประมาณ 4 ปี (ประมาณ พ.ศ. 2468-2471) จึงกลับมาอยู่ที่ กรุงเทพฯ และเมื่ออายุ 29 ปี ครูลมุล ยมะคุปต์ ได้เข้ารับราชการที่กรมศิลปากร ตั้งแต่ พ.ศ. 2477-2526 (Kamawatana, 1985: 174-175)

ทำนองเพลงฟ้อนเงี้ยว (เส เร เมา)

----	---ม	---	-ซ-ล	---	-ร-ม	----	-ซ-ล
----	---ม	----	-ซ -ล	-ดํ-ล	-ซ-ด	---ร	-ม-ซ
----	---ม	----	-ซ-ล	-ดํ-ล	-ซ-ด	---ร	---ม
----	-รํ-ดํ	---รํ	-ล-ดํ	-ลลล	-มํ-รํ	-ดํ-ล	-ซ-ล

สร้อย

----	---ล	---ดํ	---ล	-ดํ--	-ดํ-ล	-มมม	-ม-ล

จากทำนองเพลงจะพบว่า เพลงฟ้อนเงี้ยว มีลักษณะทำนองเพลงเป็นแบบเพลงบังคับทาง กลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ กลุ่มโน้ต 5 เสียงหลัก (ดรม-ซล) มีทำนองหลัก 4 ประโยค รวมทำนองสร้อย 1 ประโยค แต่ละประโยคมีการสร้างทำนองที่ยึดลูกตกสำคัญ คือ เสียงลาหรือโน้ตขั้นที่ 6 ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล

ฟ้อนเงี้ยวสู่เงี้ยวรำลึก เถา

หลังจากที่เพลงฟ้อนเงี้ยวได้เผยแพร่ โดยครูลมุล ยมะคุปต์ ในช่วงรอยต่อของสมัยรัชกาลที่ 7 และรัชกาลที่ 8 (พ.ศ. 2476-2478) จนเป็นที่นิยมในหมู่นักดนตรีไทยแล้ว ต่อมาใน พ.ศ. 2495 ครูบุญยงค์ เกตุคง จากกรมประชาสัมพันธ์ ได้เกิดแรงบันดาลใจนำทำนองฟ้อนเงี้ยว ไปขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้นและตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ตามแบบแผนการประพันธ์เพลงไทย จนครบเถา เรียกชื่อเพลงใหม่ว่า “เงี้ยวรำลึก” โดยมี ครูคงศักดิ์ คำศิริ แต่งบทร้อง และครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ แต่งทางร้อง (Kedkong, 1986) ซึ่งได้แสดงให้เห็นถึงการส่งผ่านดนตรีจากชาวเงี้ยว (ไทยใหญ่) มาสู่ดนตรีไทยในราชสำนัก โดยสมบูรณ์ ด้วยผลงานการนำมาสร้างสรรค์ต่อตามระเบียบแบบแผนการประพันธ์เพลงไทย

เงี้ยวรำลึก สองชั้น (ครูบุญยงค์ เกตุคง)

สร้อย

----	---ล	--ดํรํมํ	-มํ-ล	-ดํรํมํ	-มํ-ล	ดํรํมํมํม	-ม-ล

----	-ดํรํมํ	ซํมํรํดํ	รํมํซล	---	มดรม	ซมรด	รมซฺลฺ
----	ดลฺซฺลฺ	----	-ลฺซฺลฺ	ดรมมฺ	-ซ-ล	-ด-ร	-ม-ซ
----	-ร-ม	---	-ซ-ล	-ดํ-ล	-ซ-ด	---รํ	---มํ
-ลลล	-ซํ-มํ	-รํ-ดํ	-ล-ดํ	-ลลล	-มํ-รํ	-ดํ-ล	-ซ-ล

จากทำนองเพลงเงี้ยวรำลึกสองชั้น ผลงานของครูบุญยงค์ เกตุคง ที่นำมาจากเพลงฟ้อนเงี้ยวจะพบว่า ผู้ประพันธ์ยังคงรักษาโครงสร้างหลักของเพลงไว้อย่างเดิม และได้ตกแต่งทำนองให้เป็นทางเก็บเพิ่มเติมอย่างไพเราะ นอกจากนี้ยังได้ตกแต่งทำนองสร้อยฟ้อนเงี้ยว ด้วยการใช้มือที่ท้าท้ายนักดนตรีไทยด้วยการสะบัดและใช้คู่ประสาน เปรียบได้กับการปรับแต่งทางวัฒนธรรม (Adaption) จนทำให้บทเพลงนี้เป็นที่นิยมของนักดนตรีไทยจนถึงปัจจุบัน

ทำนองเงี้ยวสู่กุหลาบเวียงพิงค์

ต่อมาหลังจากที่เพลงฟ้อนเงี้ยวและเพลงเงี้ยวรำลึก เถา ได้เผยแพร่ในวงการดนตรีไทยแล้วนั้น ในวงการดนตรีไทยสากลเป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่พัฒนาคู่ขนานมากับดนตรีไทยเดิมภายใต้กระแสวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกก็ได้แรงบันดาลใจจากทำนองเพลงของชาวล้านนาเช่นเดียวกัน ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะได้ทำนองมาจาก “**ทำนองเงี้ยว**” หรือ ทำนองที่ชาวล้านนานิยมกันอย่างแพร่หลายจนเกิดเป็นผลงานเพลงอมตะของวงการขึ้นใหม่ คือ “เพลงกุหลาบเวียงพิงค์” ที่แต่งโดย วงจันทร์ ไพโรจน์

ทำนองเพลงกุหลาบเวียงพิงค์

----	----	-ร-ม	-ซ-ล	---	-ดํ-รํ	-ดํ-ล	-ซ-ล
----	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ล	---ล	-ดํ-รํ	-ดํ-ล	-ซ-ล
----	----	-ซ-ดํ	-รํ-มํ	---รํ	-ซํ-มํ	-รํ-ดํ	-ซ-ล
---ดํ	-รํ-มํ	-รํ-ดํ	-ซ-ล	-ซ-ล	-ดํ-ม	---ม	-ซ-ล

จากเพลงทำนองเพลงกุหลาบเวียงพิงค์ เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีพบว่า 1) เป็นเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง 123-56 (Pentatonic scale) 2) เป็นเพลงที่ยืนเสียงสำคัญที่โน้ตขั้นที่ 6 (ลา) ของบันไดเสียง ดรม-ซล ในทุกประโยคของเพลงสามารถแบ่งเป็น 3 กลุ่มย่อย คือ A/B/C ดังนี้ **ทำนองส่วนต้น** เปิดด้วยเสียงขั้นที่ 6 (ลา) **ทำนองส่วนกลาง** ตกแต่งทำนองและจบด้วยโน้ตขั้นที่ 6 (ลา) และ**ทำนองส่วนท้าย** ตกแต่งทำนองและจบด้วยโน้ตขั้นที่ 6 (ลา)

เพลงกุหลาบเวียงพิงค์ เมื่อวิเคราะห์แล้วพบว่า เป็นเพลงหนึ่งที่มีทำนองและโครงสร้างคล้ายกับเพลงฟ้อนเงี้ยว ซึ่งเพลงกุหลาบเวียงพิงค์นี้ วงจันทร์ ไพโรจน์ เป็นผู้ขับร้องและประพันธ์ด้วยตัวเองเมื่อ พ.ศ. 2500 ในโอกาสที่ติดตามวงดนตรีแม่ดมที่อยู่แถวเฉลิมบุรีไปเดินสายเหนือ โดยมีนายบังเละและนายสุรพล สมบัติเจริญไปด้วย โดยนั่งรถไฟและได้แรงบันดาลใจจากอารมณ์สะเทือนใจจากหนังสือพิมพ์ท้องถิ่นลงข่าวสาวเหนือฆ่าตัวตายเพราะความรัก

สรุป จากข้างต้นจะพบว่า ในมิติทางดนตรี บทเพลงหนึ่งบทเพลงสามารถส่งผ่านถึงกันได้ จากกรณีตัวอย่างด้วยการนำผลงานต้นแบบมาเป็นแนวทางสร้างสรรค์ใหม่ จาก**ทำนองเงี้ยว** ที่เป็นแรงบันดาลใจให้นำมาสร้างสรรค์ **รำชุดฟ้อนเงี้ยว** ของครูลมุล ยมะคุปต์ และต่อมา **เพลงฟ้อนเงี้ยว** นี้ได้ถูกนำมาสร้างสรรค์ต่อโดยครูบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ เป็น**เพลงเงี้ยวรำลึก เถา** ที่เกิดจากเพลงสำเนียงภาษาต่างชาติ ที่ไพเราะที่สุดเพลงหนึ่งของเพลงไทยเดิม ในขณะเดียวกัน วงการเพลงไทยสากลก็ได้สร้างสรรค์เพลงกุหลาบเวียงพิงค์ที่มีแรงบันดาลใจมาจากทำนองเพลงกลิ่นอายของชาวล้านนาและมีร่องรอยโครงสร้างทำนองและลูกตกใกล้เคียงกับเพลงฟ้อนเงี้ยวเป็นอย่างมาก

ความสัมพันธ์ทางดนตรีล้านนากับอีสาน

เปรียบเทียบทำนองเพลงกุหลาบเวียงพิงค์และเพลงเต้ยโขง

หากกล่าวถึงดนตรีล้านนากับดนตรีอีสาน คนทั่วไปอาจรู้สึกและเห็นความแตกต่างในทันทีว่า ดนตรีล้านนาให้ความรู้สึกอ่อนช้อย นุ่มนวล แต่ดนตรีอีสานให้ความรู้สึกสนุกสนาน ครื้นเครง ซึ่งดนตรีทั้งสองมีความแตกต่างกันแต่หากศึกษาประวัติศาสตร์แล้ว ล้านนากับอีสานก็คือ วัฒนธรรมล้านนาและวัฒนธรรมล้านช้างในอดีตที่มีความใกล้ชิดเกี่ยวเนื่องกันมาโดยตลอด มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน เช่น ความเชื่อ ประเพณี และภาษา ในด้านดนตรีก็มีการแลกเปลี่ยนและส่งถึงกันมาโดยตลอดในกรณีนี้ได้นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างเพลงกุหลาบ

เวียงพิงค์ซึ่งเป็นเพลงไทยสากลบทเพลงที่มีกลิ่นอายล้านนาที่ได้รับความนิยมอย่างมาก ตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา กับเพลงเต้ยโขง บทเพลงกลิ่นอายพื้นบ้านอีสานที่ได้รับความนิยมตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมาเช่นกัน

ทำนองเพลงเต้ยโขง

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

จากเพลงทำนองเพลงเต้ยโขง เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรี พบว่า 1) เป็นเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง 123-56 (Pentatonic scale) 2) เป็นเพลงที่ยืนเสียงสำคัญที่ขั้นที่ 6 ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล ในทุกประโยคของเพลง หากพิจารณาถึงลักษณะของการใช้เสียงสำหรับแคนแล้วพบว่า ตรงกับลายทางยาวชื่อว่า ลายใหญ่ ประกอบด้วย เสียงหลัก 5 เสียงได้แก่ A C D E G (ล ด ร ม ซ) เทียบได้กับบันไดเสียง (Scale) ของดนตรีตะวันตก คือ A minor หรือ C Major โดยสามารถแบ่งเป็น 3 กลุ่มย่อย คือ A/B/C ดังนี้ **ทำนองส่วนต้น** เปิดด้วยเสียงขั้นที่ 6 (ลา) ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล **ทำนองส่วนกลาง** ตกแต่งทำนองและจบด้วยโน้ตขั้นที่ 6 (ลา) ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล และ**ทำนองส่วนท้าย** ตกแต่งทำนองและจบด้วยโน้ตขั้นที่ 6 (ลา) ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล

จากแนวทางการวิเคราะห์แบบเดียวกัน เมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างเพลงกุหลาบเวียงพิงค์และเพลงเต้ยโขงพบว่า ทั้งสองเพลงมีความสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจ

ตารางเปรียบเทียบโครงสร้างเพลงกุหลาบเวียงพิงค์-เต้ยโขง

กุหลาบเวียงพิงค์	----	----	-ร-ม	-ซ-ล	---	-ดํ-รํ	-ดํ-ล	-ซ-ล	A
เต้ยโขง	----	---ล	---ซ	-ม-ล	---ซ	-ดํ-ล	---ซ	-ม-ล	
กุหลาบเวียงพิงค์	----	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ล	---ล	-ดํ-รํ	-ดํ-ล	-ซ-ล	
เต้ยโขง	----	---ล	---ซ	-ม-ล	---ซ	-ดํ-ล	---ซ	-ม-ล	
กุหลาบเวียงพิงค์	----	----	-ซ-ดํ	-รํ-มํ	---รํ	-ซํ-มํ	-รํ-ดํ	-ซ-ล	B
เต้ยโขง	----	-ซ-ม	---ร	-ด-ม	---ร	-ซ-ม	---ร	-ด-ล	
กุหลาบเวียงพิงค์	---ดํ	-รํ-มํ	-รํ-ดํ	-ซ-ล	-ซ-ล	-ดํ-ม	---ม	-ซ-ล	C
เต้ยโขง	---ด	-ร-ม	-ร-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ม	-ร-ด	-ซ-ล	

จากการเปรียบเทียบโครงสร้างทำนองเพลงระหว่างเพลงกุหลาบเวียงพิงค์และเพลงเต้ยโขง แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ทั้งสองเพลงมีโครงสร้างเพลงแบบเดียวกัน ด้วยองค์ประกอบดังนี้ 1) ใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง (ดรม-ซล) เหมือนกัน 2) มีการยืนเสียงสำคัญและลูกตกขั้นที่ 6 ของกลุ่มเสียง คือ เสียงลา เป็นสำคัญเหมือนกัน และที่สำคัญคือ 3) มีโครงสร้างทำนองเป็นแบบเดียวกัน คือ A/B/C/ รวมทั้งหากพิจารณารายละเอียดของทำนองเพลงแล้ว ทำนองส่วน B และ C ของทั้งสองเพลงนั้นมีทำนองเหมือนกันอย่างเห็นได้ชัด ด้วยองค์ประกอบนี้แสดงว่า ทั้งสองเพลงน่าจะมีความเกี่ยวข้องกันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

ในกรณีนี้เมื่อศึกษาถึงประวัติเพลงเต้ยโขง Klangprasri (2006) พบว่าเต้ยโขงเป็นของใหม่ที่ประพันธ์ขึ้นแบบเพลงไทยสากล โดยอ้างถึงประสบการณ์ของพรชัย ศรีสารคาม ว่าทำนองลำเต้ยโขงเริ่มเป็นที่นิยมใช้ลำต่อท้ายการลำอ่านหนังสือหรือลำยาวล่องโขง เมื่อประมาณ พ.ศ. 2500 และที่มีชื่อเรียกว่า “ลำเต้ยโขง” นั้นคงตั้งชื่อเรียกด้วยเหตุผลว่า ลำทำนองนี้นิยมใช้ลำต่อท้ายการลำยาวล่องโขง

นั่นเอง หรือไม่ก็คงตั้งขึ้นเพื่อบ่งบอกว่าเป็นทำนองออกสำเนียงลาวจึงเอาชื่อแม่น้ำสายสำคัญ คือ แม่น้ำโขงมาอ้างถึงถิ่นกำเนิดทำนองก็ได้

อีกความเห็นหนึ่งที่สนับสนุนเรื่องเพลงเต้ยโขงว่าเป็นเพลงที่เกิดขึ้นใหม่ ได้อธิบายความหมายของคำว่า “เต้ย” หมายถึง ทำนองเพลงหรือลายของแคน เป็นลายที่มีลีลาทำนองช้า ใช้ดำเนินทำนองด้วยเสียงสูงและต่ำสลับกันไป นิยมนำมาลำเกี้ยวโต้ตอบกัน (Pidokrajt, 1999: 171) เป็นจังหวะและทำนองลำเฉพาะแบบหนึ่งของดนตรีพื้นเมืองอีสาน ซึ่งแต่เดิมใช้แคนเป่าประกอบการลำเต้ยที่ผู้ลำจะต้องฟ้อนประกอบการลำตามจังหวะและทำนอง โดยได้รับอิทธิพลมาจากการขับลำของชนชาติลาวตอนใต้ นิยมผูกกลอนลำเป็นการเกี้ยวพา ความรัก เต้ยยังสามารถแบ่งออกเป็น 4 ชนิด คือ 1) เต้ยธรรมดา หรือ เต้ยลำกลอน 2) เต้ยหัวโนนตาล หรือเต้ยดอนตาลหรือเต้ยลำหมู่ 3) เต้ยโขง และ 4) เต้ยพม่า เต้ยทั้ง 4 ชนิดนี้มีทำนองแตกต่างกันอาจจะแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ พวกที่หนึ่ง คือ เต้ยแบบพื้นบ้าน ได้แก่ เต้ยธรรมดา และเต้ยหัวโนนตาล และอีกพวกหนึ่ง คือ **เต้ยแบบไม่ใช่พื้นบ้าน** ได้แก่ **เต้ยโขง และ เต้ยพม่า**

จากคำกล่าวข้างต้นเป็นข้อสนับสนุนว่า เพลงเต้ยโขงไม่ใช่ของเก่าและไม่ได้กำเนิดขึ้นจากพื้นบ้านเหมือนกับเต้ยลำกลอนและเต้ยหัวโนนตาล แต่เต้ยโขงพึ่งจะได้รับความนิยมกันในภายหลังถือเป็นของใหม่ สิ่งที่น่าสนใจ คือ คำสันนิษฐานของสำเร็จ คำโมง ที่อ้างโดยสนอง คลังพระศรี ได้กล่าวว่า ทำนองเต้ยโขง พึ่งได้รับความนิยมในช่วง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับการกำเนิดเพลงกุหลาบเวียงพิงค์ของคุณวงจันทร์ ไพโรจน์ ที่แต่งขึ้นใน พ.ศ. 2500 เช่นกัน แต่ก็ยังไม่มีหลักฐานใดที่บ่งบอกว่า ทำนองลำเต้ยโขงที่รู้จักกันในปัจจุบันนี้ได้รับอิทธิพลมาจากเพลงกุหลาบเวียงพิงค์ หรือวัฒนธรรมดนตรีทางตอนเหนือของลุ่มน้ำโขงอย่างชัดเจน ในขณะที่ลาวตอนใต้เรียกทำนองเพลงแบบเต้ยโขงว่า “ลายสาละวัน” แต่ผู้เขียนเชื่อว่าทำนองเต้ยโขงนี้น่าจะเป็นทำนองเก่าแก่ที่เกิดขึ้นมาก่อน พ.ศ. 2500 โดยเป็นทำนองเพลงที่แพร่กระจายอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์บางกลุ่มในเขตลุ่มน้ำโขงซึ่งเป็นสิ่งที่น่าค้นคว้าต่อไป

ในเรื่องเดียวกัน Klangprasri (2013) ได้ให้ทัศนะว่า เมื่อพิจารณาเพลงเต้ยโขงจากกระสวนทำนองแล้วจะพบว่า มีลักษณะอยู่ในตระกูลเพลงขับ ซึ่งเก่ากว่าลำของหมอลำ ซึ่งเป็นลักษณะของการเล่าหนังสือขนาดยาวของชาวอีสานที่พัฒนาขึ้นในภายหลัง ที่สำคัญตระกูลเพลงขับนี้จะมีลักษณะทำนองสั้นๆ และมีอยู่ทั่วไปในทุกกลุ่ม แต่เมื่อลำหรือลายแคนพัฒนามามากแล้วจึงไม่มีใครเห็นร่องลอยเดิมที่ปรากฏ การขับในกลุ่มล้านนาจะเรียกว่า “ซอ” หมายถึง ร้องเป็นทำนอง หรือ ทำนองร้อง ฉะนั้น ทำนองขับจึงเป็นต้นกำเนิดของลายในหมอลำทางภาคอีสาน

เพลงเต้ยโขงในวัฒนธรรมกะเหรี่ยง

การส่งผ่านดนตรีข้ามวัฒนธรรมเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้ Rongroung (2003) ได้กล่าวว่า การแพร่กระจายทางดนตรี เกิดขึ้นจาก 2 ทฤษฎี คือ 1) ทฤษฎีนานากำเนิด (Polygenesis) แต่ละวัฒนธรรมเป็นผู้สร้างสรรค์ดนตรีขึ้นด้วยตนเองจากวัสดุท้องถิ่นและบริบททางวัฒนธรรม จึงทำให้แต่ละพื้นที่มีเอกลักษณ์ทางดนตรีเป็นของตน ในขณะที่ก็อาจจะมีความคล้ายคลึงกันโดยบังเอิญอันเนื่องมาจากสภาพบริบททางสังคมในหลายๆ ด้านมีความเหมือนกัน 2) ทฤษฎีการแพร่กระจาย (Diffusion) หมายถึง การส่งผ่านวัฒนธรรมดนตรีจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งด้วยการถ่ายโยงทางวัฒนธรรม (Acculturation) การกลืนกลายทางวัฒนธรรม (Assimilation) การกล่อมเกลาทางสังคม (Socialization)

การค้า การคมนาคม การเมือง รวมทั้งสงคราม เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่ก่อให้เกิดการส่งผ่านดนตรีข้ามวัฒนธรรมได้ เนื่องจากเหตุการณ์เกี่ยวข้องกับบุคคลและดนตรีก็เป็นความรู้ที่ติดตัวคนไปทุกที่ สามารถสร้างสรรค์ ตั้งกฎเกณฑ์และหลักการขึ้นจากภูมิปัญญา ฉะนั้นหากผู้ที่มีความรู้ทางดนตรีเดินทางไปในที่ทางต่างๆ ความรู้ทางดนตรีที่ติดตัวก็อาจมีโอกาสเผยแพร่ หรือส่งผ่านดนตรีได้ ไม่ว่าด้วยจุดประสงค์ใดก็ตาม เช่น เพลงโยเดีย[2] ในดนตรีราชสำนักพม่าที่ยังคงสืบทอดกัน

---

[2] โยเดีย (Yodia หรือ Yodaya) มาจากคำว่า อยุธยา เพลงโยเดีย จึงหมายถึง เพลงของชาวอยุธยาซึ่งเป็นที่นิยมในราชสำนักพม่า หลังจากที่อยุธยาเสียกรุงแก่พม่าในปี พ.ศ. 2310 และพม่าได้กวาดต้อนนักดนตรีและนักแสดงจากราชสำนักอยุธยาไปยังราชสำนักพม่า ปัจจุบันเพลงโยเดียนี้ได้จัดอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีของประเทศพม่า นาฏศิลป์ของอยุธยานี้ปัจจุบันพม่าถือว่าเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงเรียกว่า โยเดียซาตจี (Yodia Zat Kyi)

ในปัจจุบัน เกิดจากพม่าได้เกณฑ์นักดนตรีจากกรุงศรีอยุธยาไปสอนในราชสำนักพม่าสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นเมืองขึ้น จนทำให้เพลงโยเดียและรำโยเดียเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีในราชสำนักพม่าจนกระทั่งทุกวันนี้ สำหรับกรณีศึกษาเรื่องเพลงเต้ยโขงที่เข้าสู่วัฒนธรรมดนตรีกะเหรี่ยงที่ผู้เขียนพบนั้น เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2546 ขณะที่ผู้เขียนเก็บข้อมูลภาคสนามและฝึกหัดดีดนาเด่ง (พิณกะเหรี่ยง) ในหมู่บ้านชาวกะเหรี่ยงแห่งหนึ่งของจังหวัดกาญจนบุรี จากนักนาเด่งที่มีชื่อเสียง คือ นายเน อิ๊ ปัจจุบันอายุ 58 ปี ได้เล่าถึงเหตุการณ์ที่สะเทือนใจในอดีตเกี่ยวกับเหตุการณ์ทางการเมือง 14 ตุลาคม 2516 ว่า

> *“....ในช่วง ประมาณ 2518-2526 ได้มีกลุ่มนักศึกษา เราเรียกว่า “กลุ่มปฏิวัติ” เข้ามาปลูกแนวความคิดทางการเมืองให้กับชาวบ้าน ฝึกให้ชาวบ้านทำอะไรหลายอย่าง และมีนักศึกษาที่มาจากภาคอีสานสอนเพลงปลุกใจให้เราร้องเพื่อร่วมกันต่อสู้ และผมยังจำเพลงนั้นได้ขึ้นใจ...”* (Nea-I, 2003)

เมื่อเล่าจบนายเน อิ๊ จึงดีดนาเด่งคู่ใจ พร้อมกับร้องเพลงให้ผู้เขียนฟังด้วยตาแดงกล่ำ มีน้ำตาคลอนัยน์ตาปนกับความสะเทือนใจ เมื่อรำลึกถึงเหตุการณ์ในอดีต ปรากฏว่า ทำนองเพลงที่ดีดนั้น คือ เพลงเต้ยโขง แต่เมื่อถามนายเน อิ๊ ว่าชื่อเพลงอะไร นายเน อิ๊ ตอบว่า “เพลงปฏิวัติ”

เพลงปฏิวัติที่นายเน อิ๊ ดีดนาเด่งให้ฟังคือเพลงเต้ยโขง เป็นบทเพลงจากฟากตะวันออกสุดและได้ข้ามมาอยู่ในป่าด้านทิศตะวันตกสุดของไทยในหมู่บ้านชาวกะเหรี่ยงอย่างไม่น่าเชื่อ เป็นเพลงจากต่างวัฒนธรรมที่ผสมผสานได้อย่างกลมกลืน ทำให้ผู้เขียนได้เห็นความสัมพันธ์บางอย่างทางดนตรีของสองวัฒนธรรม จากประสบการณ์ดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นถึงการส่งผ่านดนตรีข้ามวัฒนธรรมที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อปลูกฝังอุดมการณ์ทางการเมือง ซึ่งไม่จำเป็นที่จะส่งผ่านได้เฉพาะระหว่างนักดนตรีมืออาชีพด้วยกัน แต่บางบทเพลงสามารถส่งผ่านข้ามวัฒนธรรมได้ด้วยสาเหตุใดสาเหตุหนึ่ง ซึ่งบางครั้งอาจจะเป็นจุดเล็กที่เกิดขึ้นในสังคม และความซับซ้อนทางสังคมได้บดบังเหตุการณ์นั้น ภาพสะท้อนการส่งผ่านทางดนตรีจากจุดเล็กๆ นี้ จะขยายกว้างขึ้นก็ขึ้นอยู่กับกระบวนการสืบทอด (Transmission) ในสังคมนั้นว่ามีการทำอย่างต่อเนื่องตามกาลเวลาหรือไม่

เพลงปฏิวัติ[3] ดีดนาเด่ง โดยนายเน อิ๊

เกริ่น (ทำนองกะเหรี่ยง)	-ล-ล	-ล-ม	-ล-ล	-ล-ดํ	-ล-ล	-ล-ซ	-ล-ล	-ล-ซ
	-ล-ม	-ซ-ม	-ร-ด	-ล-ล	-ล-ดํ	-ซ-ม	-ร-ม	-ล-ล
คำร้อง (ทำนองลาว)	----	---ล	---ซ	-ม-ล	---ซ	-ดํ-ล	---ซ	-ม-ล
	----	-ซ-ม	---ร	-ด-ม	---ร	-ซ-ม	---ร	-ด-ล
	---ด	-ร-ม	-ร-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ม	-ร-ด	-ซ-ล
ทำนองปิด (ทำนองกะเหรี่ยง)	----	-ล-ล	-ล-ม	-ล-ล	-ล-ดํ	-ล-ล	-ล-ซ	-ล-ล
	-ล-ซ	-ล-ม	-ซ-ม	-ร-ด	-ล-ล	-ล-ดํ	-ซ-ม	-ร-ม
	-ล-ล							

จากการผสมผสานระหว่างทำนองนาเด่ง พิณของชาวกะเหรี่ยงและเพลงเต้ยโขงของชาวอีสานนั้น ผู้เขียนมีความสนใจเป็นพิเศษ เนื่องมาจากทำนองนำของนาเด่งเป็นทำนองเพลงของชาวกะเหรี่ยงที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ แต่สามารถเล่นผสมผสานกับเพลงเต้ยโขงได้อย่างน่าอัศจรรย์ แต่เมื่อวิเคราะห์ลักษณะทำนองเกริ่นของนาเด่งโดยละเอียดแล้ว พบประเด็นที่น่าสนใจ คือ ทำนองนำนาเด่งที่กล่าวนี้ มีลักษณะโครงสร้างทำนองแบบเดียวกับเพลงเต้ยโขง กล่าวคือ 1) เป็นเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง (Pentatonic scale) 2) เป็นเพลงที่ยืนเสียงสำคัญที่โน้ตขั้นที่ 6 ของบันไดเสียง ดรม-ซล ในทุกประโยคของเพลงสามารถแบ่งเป็น 3 กลุ่มย่อย คือ A/B/C ดังนี้ **ทำนองส่วนต้น**แทนด้วย A เปิดด้วยเสียงขั้นที่ 6 (ลา) ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล **ทำนองส่วนกลาง**แทนด้วย B ตกแต่งทำนองและจบด้วยโน้ตขั้นที่ 6 (ลา) ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล และ**ทำนองส่วนท้าย**แทนด้วย C ตกแต่งทำนองและจบด้วยโน้ตขั้นที่ 6 (ลา) ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล

วิเคราะห์ทำนองนำนาเด่ง

A	-ล-ล	-ล-ม	-ล-ล	-ล-ดํ	-ล-ล	-ล-ซ	-ล-ล	
B	-ล-ซ	-ล-ม	-ซ-ม	-ร-ด	-ล-ล			
C	-ล-ด	-ซ-ม	-ร-ม	-ล-ล				

[3] เป็นชื่อเพลงที่นายเน อิ๊ และชาวบ้านที่เข้าร่วมได้ร้องในช่วงการเคลื่อนไหว โดยมีผู้สอนคือนักศึกษาชาวอีสานคนหนึ่งที่เป็นแกนนำ

สาเหตุที่เมื่อฟังแล้วรู้สึกว่า นาเด่ง (พิณกะเหรี่ยง) สามารถนำเพลงเต้ยโขงมาดีดได้อย่างกลมกลืน ก็เนื่องมาจากความสัมพันธ์เรื่องกลุ่มเสียง กล่าวคือ นาเด่งเป็นพิณทรงฮาร์พ 6 สาย สามารถทำได้ 5 เสียง คือ ดํ ล ซ ม ร ลฺ เมื่อจัดกลุ่มโน้ตตามลำดับเสียง จึงจัดอยู่ในกลุ่ม ดรม-ซล เป็นโน้ต 5 เสียงหลัก หรือเรียกตามทฤษฎีทางดนตรีว่า “เพนทาโทนิค สเกล” (Pentatonic scale) ในขณะที่ทำนองเพลงเต้ยโขงก็มีองค์ประกอบด้านกลุ่มเสียง โดยใช้กลุ่มเสียงหลักเพียง 5 เสียงเช่นเดียวกัน อีกทั้งยังเป็นเพลงที่มีทำนองสั้น ซ้ำไปซ้ำมาง่ายต่อการจดจำ มีทำนองติดหู รวมทั้งนาเด่ง (พิณกะเหรี่ยง) สามารถผลิตเสียงที่ใช้ในเพลงเต้ยโขงทุกเสียง จึงทำให้นาเด่งสามารถดีดเป็นทำนองเต้ยโขงได้อย่างสมบูรณ์ ในความเป็นจริงทำนองเพลงที่คล้ายเพลงเต้ยโขงนี้ มีอยู่ในวัฒนธรรมชาวกะเหรี่ยงมานาน และจะพบในเพลงร้องประกอบการเป่าปี่บา (แคน) ซึ่งมีลักษณะรายละเอียดของโน้ตแตกต่างกันแต่โครงสร้างโดยรวมของทำนองเพลงเหมือนกัน

เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างทำนองนำของนาเด่ง (พิณกะเหรี่ยง) พบว่ามีความสัมพันธ์กับเพลงเต้ยโขงในเรื่องกลุ่มเสียง คือ ใช้กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียงเหมือนกัน หากเล่นด้วยกลุ่มเสียง ดรม-ซล ก็จะเล่นได้อย่างกลมกลืน โดยแสดงโครงสร้างทำนองของทั้งสองเพลงดังนี้

ทำนองเพลงเต้ยโขง

A	---ล	---ซ	-ม-ล	---ซ	-ดํ-ล	---ซ	-ม-ล	ทำนองต้น
B	-ซ-ม	---ร	-ด-ม	---ร	-ซ-ม	---ร	-ด-ล	ทำนองกลาง
C	---ด	-ร-ม	-ร-ด	-ซ-ล				ทำนองท้าย

ทำนองนำนาเด่ง

A	-ล-ล	-ล-ม	-ล-ล	-ล-ดํ	-ล-ล	-ล-ซ	-ล-ล	ทำนองต้น
B	-ล-ซ	-ล-ม	-ซ-ม	-ร-ด	-ล-ล			ทำนองกลาง
C	-ล-ด	-ซ-ม	-ร-ม	-ล-ล				ทำนองท้าย

การวิเคราะห์ทำนอง

เมื่อวิเคราะห์ทำนองของเพลงทั้งสองจะพบว่า มีลักษณะสำคัญอยู่ที่การวางโครงสร้างของทำนองเพลง คือ มีการจัดกลุ่มและโครงสร้างทำนองหลักเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ **ทำนองต้น** เปิดเสียงลา **ทำนองกลาง** ยืนเสียงลา (ตกแต่งทำนองหลากหลาย) และ **ทำนองท้าย** ปิดเสียงลา

จากข้อสังเกตข้างต้นจะพบว่า โครงสร้างของทำนองที่เหมือนกันนั้นเป็นสิ่งสำคัญที่บ่งบอกถึงคุณสมบัติร่วมทางดนตรี ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นเอกลักษณ์สำคัญของดนตรีในชาติพันธุ์ลุ่มน้ำโขงที่จะกล่าวต่อไป

ความสัมพันธ์เพลงพื้นบ้านของชาวจีน (ตอนใต้) กับเพลงเต้ยโขงและทำนองนำของนาเด่ง

บทเพลงที่นำมาเป็นกรณีศึกษานี้ เป็นบทเพลงสำหรับขลุ่ยน้ำเต้า เรียกว่า "หู หลู ซึ" ซึ่งผู้เขียนซื้อขลุ่ยน้ำเต้ามาพร้อมกับโน้ตเพลงสำหรับฝึกหัดจากร้านขายเครื่องดนตรีแห่งหนึ่งในเมืองฉงชิ่ง เมื่อปี พ.ศ. 2552 จากโน้ตเพลงทั้งหมดพบว่า มีบทเพลงอยู่หนึ่งบทเพลงที่มีลักษณะทำนองที่น่าสนใจ คือ บทเพลงที่ชื่อ "อาหว่า เหลิน หมิน ซ่าง ซิน เก้อ" หมายถึง เพลงใหม่ของชนเผ่าวา[4] เมื่อนำมาวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีแล้วพบว่า มีลักษณะคล้ายกับเพลงฟ้อนเงี้ยว เพลงกุหลาบเวียงพิงค์ เพลงเต้ยโขง และทำนองนำนาเด่ง ดังนี้

ทำนองเพลงพื้นบ้านชาวจีน (ตอนใต้)

--ลฺ	-ลฺ-ซฺ	ลฺรดล	---ม	---ร	มซ-ม	---ม	รดรด
--ลฺ	-ลฺ-ซฺ	ลฺรดล	----	---ม	-รมด	-ม-ร	มซรม
---ม	-รมด	-ม-ร	-รดลฺ	---ร	-ร--	-มซร	-รดลฺ
-ม-ร	-ร--	-มซร	-รดลฺ	-มซล	----	-ซมร	----
---ล	-ซมร	-มซล	-ซมร	-มซร	---ร	ดลฺดลฺ	----
-ดรลฺ	-ลฺ-ลฺ	---ร	รมซร	ดลฺ-ร	รมซร	ดลฺ-ร	รมซล
-ซมร	---ร	ดลฺดลฺ	----	-ดรลฺ	-ลฺ-ลฺ		

[4] ชนเผ่าวา หรือ ว้า เป็นกลุ่มชาติพันธุ์โบราณที่เคยตั้งถิ่นฐานบริเวณประเทศพม่าตอนบนและบริเวณป่าด้านทิศตะวันตกของประเทศไทย

จากทำนองเพลงดังกล่าว ได้ทำการวิเคราะห์สำรวจโครงสร้างทางดนตรี หากลุ่มเสียง จัดกลุ่มทำนอง และหาลูกตกสำคัญ ดังนี้

การวิเคราะห์โครงสร้างเพลงพื้นบ้านของจีน (ตอนใต้)

ทำนองนำ		--ล	-ล-ซ	ลรํดล			ทำนองนำ 2 ประโยค
		---ม	---ร	มซ-ม	---ม	รดรด	
A		--ล	-ล-ซ	ลรํดล	----		เปิดตัวด้วยเสียงลา
B	B1	---ม	-รมด	-ม-ร	มซรม		ทำนองตกแต่ง มี 7 ประโยค เน้นและยืนลูกตกสำคัญ คือ เสียงลา ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 6 ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล
	B2	---ม	-รมด	-ม-ร	-รดล		
	B3	---ร	-ร--	-มซร	-รดล		
	B4	-ม-ร	-ร--	-มซร	-รดล		
	B5	-มซล	----	-ซมร	----		
	B6	---ล	-ซมร	-มซล	-ซมร	-มซร	
	B7	---ร	ดลดล	----	-ดรล	-ล-ล	
C	C1	---ร	รมซร	ดล-ร	รมซร	ดล--	ตัดทอนทำนองให้กระชับ 3 ประโยค แต่ยังคงยืนโน้ตเสียงสำคัญ คือ เสียงลา และปิดทำนองสุดท้ายด้วยลูกตกเสียงลา
	C2	---ร	รมซล	-ซมร	---ร	ดลดล	
	C3	----	-ดรล	-ล-ล			

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงข้างต้น แสดงให้เห็นว่า “เพลงอาหว่า เหลิน หมิน ซ่าง ซิน เก้อ” มีร่องรอยของทำนองเพลงและโครงสร้างของทำนองเพลงคล้ายกับเพลงฟ้อนเงี้ยว (เส เร เมา) เพลงเงี้ยวรำลึก เพลงกุหลาบเวียงพิงค์ เพลงเต้ยโขง และทำนองนำนาเด่ง ทั้งสามประการดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น แต่ทำนองในส่วน B ของเพลงนี้จะมีการตกแต่งทำนองหลากหลายกว่า ความสัมพันธ์ทางดนตรีนี้ผู้เขียนเชื่อว่ามิได้เกิดขึ้นโดยบังเอิญ อีกทั้งชื่อเพลง “อาหว่า เหลิน หมิน ซ่าง ซิน เก้อ” แปลเป็นภาษาไทยได้ว่า “เพลงใหม่ของชนเผ่าวา” แสดงให้เห็นว่าชนชาติในจีนตอนใต้นี้มีประวัติศาสตร์ร่วมกันกับชนเผ่าวาซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิม และขลุ่ยน้ำเต้านี้ก็เป็นเครื่องดนตรีสำคัญของชนชาติไทที่อาศัยอยู่บริเวณตอนบนของลุ่มน้ำโขงมา

ตั้งแต่สมัยอดีต ความสัมพันธ์ทางดนตรีนี้จึงเกิดจากการเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ในลุ่มน้ำโขงที่มีการเคลื่อนไหว โยกย้าย แลก รับ ปรับ เปลี่ยนทางวัฒนธรรมมายาวนาน จากการค้า ความเชื่อ การเมืองและสงคราม ที่เป็นสื่อกลางในการส่งผ่านวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่วัฒนธรรมหนึ่ง โดยเฉพาะตระกูลกลุ่มชาติพันธุ์ ตระกูลภาษาจีน-ธิเบต (Sino-Tibetan) และไท-กะได (Tai Kadai)

การพิจารณาโครงสร้างของทำนองเพลงและองค์ประกอบทางดนตรีที่มีความสัมพันธ์กันนี้ เปรียบได้กับการศึกษารากฐานทางโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม และพบว่ามีร่องรอยโครงสร้างหรือแบบแปลนอย่างเดียวกัน เปรียบได้กับภาพเขียนที่มีการวางองค์ประกอบโครงร่างที่มาจากแนวความคิดแบบเดียวกัน หรืออาจกล่าวได้ว่า มี DNA ทางดนตรีเหมือนกัน

สรุป

สำหรับการศึกษาครั้งนี้ ได้วิเคราะห์โครงสร้างของบทเพลงกรณีตัวอย่างที่มีอยู่ในวัฒนธรรมต่างๆ ของกลุ่มชาติพันธ์ในลุ่มน้ำโขง โดยการเริ่มต้นศึกษาเพลงฟ้อนเงี้ยวและเชื่อมโยงมาสู่บทเพลงต่างๆ ที่มีโครงสร้างบทเพลงเหมือนกัน และได้ข้อสรุปว่า บทเพลงต่างๆ ที่ยกตัวอย่างมานั้น มีคุณสมบัติร่วมกันที่สำคัญ 3 ประการ คือ

1) **ความสัมพันธ์ด้านกลุ่มเสียง** กล่าวคือ กลุ่มเสียงที่ใช้ในแต่ละเพลงนั้น มีลักษณะของการเลือกใช้กลุ่มเสียงแบบเพนทาโทนิค สเกล (Pentatonic scale) ซึ่งลักษณะการใช้กลุ่มเสียงแบบนี้เป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีในภูมิภาคของทวีปเอเซีย โดยเฉพาะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และพบมาในกลุ่มประเทศลุ่มน้ำโขง

2) **ความสัมพันธ์ด้านโครงสร้างของทำนอง** กล่าวคือ โครงสร้างของทำนองเพลงแต่ละเพลงสามารถแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ A/B/C ได้แก่ ทำนองส่วนต้น ทำนองส่วนกลาง และทำนองส่วนท้าย ซึ่งทั้งสามส่วนนี้จะมีโน้ตเสียงขั้นที่ 6 ของกลุ่มเสียง ดรม-ซล มาเป็นเสียงสำคัญในการวางลูกตก หรืออาจกล่าวได้ว่าเพลงเหล่านี้มีลักษณะแบบ "**เปิดตัว แสดงลีลา จบ**" ด้วยโน้ตเสียงเดียวกันซึ่งเป็น

คุณสมบัติที่สำคัญในการแสดงเอกลักษณ์ทางดนตรีอย่างหนึ่ง ของกลุ่มชาติพันธุ์ในลุ่มน้ำโขง ดังยกตัวอย่าง กลุ่มเสียง ดรม-ซล โดยมีเสียงลา ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 6 ของกลุ่มเสียงในข้างต้น

3) ความสัมพันธ์ด้านการตกแต่งทำนอง กล่าวคือ ลักษณะของการตกแต่งทำนองนั้น บทเพลงทั้งหมดมีรูปแบบทำนองสั้น จำง่าย ไม่ซ้ำซ้อน แต่ละที่ก็มีลักษณะการตกแต่งทำนองเป็นแบบเฉพาะตามรสนิยม ที่สำคัญรูปแบบทำนองเพลงที่นำมาศึกษานั้นมีลักษณ์เป็นเพลงประเภทบังคับทางเหมือนกัน ซึ่งบทเพลงที่มีทำนองแบบนี้จะพบมากในเพลงพื้นบ้าน โดยมีทำนองที่ยังคงปรากฏร่องรอยของลักษณะทำนองขับที่มีมาแต่โบราณของทุกภูมิภาคในลุ่มน้ำโขง แล้วพัฒนาเป็นทำนองที่หลากหลาย มีสำเนียงเฉพาะของแต่ละท้องถิ่น

อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์โครงสร้างดนตรีและเชื่อมโยงไปสู่มิติความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นการศึกษาที่ค้นหาร่องรอยบางประการที่แสดงให้เห็นว่า ดนตรีชนเผ่าเงี้ยว (ไทใหญ่) ได้ส่องทางถึงดนตรีไทยเดิม รวมทั้งยังเป็นแรงบันดาลใจของการแต่งเพลงไทยสากลในเวลาต่อมา นอกจากนี้ ดนตรีล้านนากับดนตรีอีสานได้มีลักษณะร่วมโดยผ่านการวิเคราะห์จากเพลงกุหลาบเวียงพิงค์และเต้ยโขง ในกรณีตัวอย่างเพลงเต้ยโขงซึ่งเป็นเพลงสำเนียงอีสานยังได้เข้าไปสู่วัฒนธรรมกะเหรี่ยงอย่างน่าสนใจ อีกทั้งยังเน้นย้ำให้ทบทวนถึงความสัมพันธ์ของชาวกะเหรี่ยงกับกลุ่มชาติพันธุ์ที่เคยอาศัยอยู่ร่วมกันในบริเวณประเทศจีนตอนใต้ในสมัยอดีต และสุดท้ายของการศึกษา คือ เพลงพื้นบ้านสำหรับขลุ่ยน้ำเต้าของชนเผ่าในจีนตอนใต้ที่มีลักษณะความสัมพันธ์กับกลุ่มชาติพันธุ์ ไทยใหญ่ ล้านนา กะเหรี่ยง ลาว ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม การพิจารณาคุณสมบัติร่วมทางดนตรีหรือความสัมพันธ์ทางดนตรีเพื่อเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ที่เกี่ยวข้องกันนี้ จึงปรากฏออกมาเป็นคุณสมบัติร่วมทางดนตรีในกรอบความสัมพันธ์ 3 ประการ ได้แก่ 1) ความสัมพันธ์ด้านกลุ่มเสียง 2) ความสัมพันธ์ของโครงสร้างทำนอง และ 3) ความสัมพันธ์ด้านตกแต่งทำนอง ซึ่งอาจจะเป็นมุมมองที่ทำให้เห็นความสัมพันธ์ของการแพร่กระจายของบทเพลงและเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ร่วมในประเทศลุ่มน้ำโขงต่อไป

เอกสารอ้างอิง

Kamawatana, Oravan. (1985). **Thai Classical Dancing in the 2nd Century of Rattanakosin Period**. Bangkok.

Kedkong, Bunyong. (1986). ***Thee Raluek Ngan Praratchathanpleungsop Kru Bunyong Kedkong***. (In Thai) [Memorial of Kru Bunyong Kedkong Cremation Ceremony.] Bangkok: PiKhanes Printing Center Limited.

Klangprasri, Sanong. (2006). **The Art of Khaen Playing: Miracle of Thai Ancient Voices**. Collage of Music, Mahidol University.

__________________. (2013, April 1). **Interview.** Spacialist in Thai Music and Eastern music. Collage of Music, Mahidol University.

Nea-I. (2003, December 9). **Interview**. Karen musician, Kanchanaburi.

Pidokrajt, Narongchai. (2009). *Tridsadee Pra Kod Kan Watthanatham kub Kan Nam Ma Chai nai Kan Vijai Dontree Chattiphan Withaya*. (InThai) [The Theory of Phenomenon Culture and Applied for Ethnomusicology]. **Music Journal of collage of Music, Mahidol University**,**14**(8), 46-49.

__________________. (1999). ***Saranukrom Phaeng Thai***. (In Thai) [Encyclopedia of Thai song]. Bangkok: Reonkeaw Publishing.

Pongsapich, Amara. (2002). ***Kham Lak Lai Thang Watthanatham Kra Buan Thad lea Bot Bat Nai Pracha Sungkom***. (In Thai) [Cultural Diversity: Paradigm and Role in the Civil Society.] Bangkok: Chulalongkron University Press.

Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthoropology Center. (2003). ***Khwam Lak Lai Thang Chattiphan Watthanatham***. (In Thai) [The Diversity of Ethnic Cultures]. Bangkok.

Rongroung, Panya. (2003). ***Pra Wat Kan Dontree Thai***. (In Thai) [History of Thai Music]. Bangkok: Watthanapanich Limited.