การศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จกลับนครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดาราัศมี

A STUDY OF NORTHERN AND CENTRAL THAI MUSIC INTERRACTION AFTER PRINCESS CONSORT DARA RASMI'S RETURNING TO CHINAG MAI

ณัฐวุฒิ อุ่นอกแดง

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2563

การศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จกลับนครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

ณัฐวุฒิ อุ่นอกแดง

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

A STUDY OF NORTHERN AND CENTRAL THAI MUSIC INTERRACTION AFTER PRINCESS CONSORT DARA RASMI'S RETURNING TO CHINAG MAI

NUTTHAWOOT UN-OKDANG

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of MASTER OF ARTS

(Ethnomusicology)

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2020

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จกลับนคร
เชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี

ของ

ณัฐวุฒิ อุ่นอกแดง

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

ชื่อเรื่อง	การศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จกลับนครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี
ผู้วิจัย	ณัฐวุฒิ อุ่นอกแดง
ปริญญา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
ปีการศึกษา	2563
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เทพิกา รอดสการ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และศึกษาปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลด้วยการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา จำแนกประเภทข้อมูล เปรียบเทียบข้อมูล และสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย นำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ในรูปแบบความเรียง ผลการวิจัยพบว่า 1. ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เกิดขึ้นเมื่อพระองค์เสด็จนิวัตินครเชียงใหม่เป็นการถาวร พ.ศ. 2457 ทรงนำรูปแบบ หลักการการบรรเลง และการแสดงแบบภาคกลางมาปรับปรุงดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือให้มีระบบระเบียบเป็นแบบแผนและเป็นมาตรฐานยิ่งขึ้น พระนิพนธ์ชิ้นสำคัญที่แสดงถึงปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีทางภาคกลางและภาคเหนือมีจำนวน 8 ชุดการแสดง คือ ละครน้อยใจยา ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนโยคีถวายไฟ ฟ้อนมอญหรือผีมด และระบำซอ เมื่อวิเคราะห์รูปแบบการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี พบว่า แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ 1.การใช้หลักการประพันธ์โดยการนำลูกตกมาเรียบเรียงเป็นดนตรีแบบภาคกลาง 2.การบรรเลงตามรูปแบบดนตรีภาคกลางโดยนำเพลงดั่งเดิมแบบภาคเหนือเข้ามาผสม ผลของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีเป็นที่ยอมรับและใช้เป็นแบบแผนในการเรียนดนตรีและนาฏศิลป์เป็นที่นิยมและรับรู้ในวงกว้างสืบมาจวบจนถึงปัจจุบัน 2. ปัจจัยที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาดารารัศมี ประกอบด้วย 4 ปัจจัย คือ ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ได้แก่ การค้าขายและการขยายของเส้นทางรถไฟที่มาถึงเชียงใหม่ ปัจจัยด้านการเมือง ได้แก่ การเป็นประเทศราชของสยามทำให้วัฒนธรรมส่วนกลางเป็นค่านิยมทางการเมือง ปัจจัยด้านสังคม ได้แก่ ความนิยมดนตรีภาคกลางในชนชั้นปกครองและชนชั้นนำ และปัจจัยด้านวัฒนธรรม ได้แก่ ความคล้ายคลึงทางวัฒนธรรมและการสร้างวัฒนธรรมใหม่เพื่อให้เป็นที่ยอมรับ เป็นต้น

คำสำคัญ : ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี, พระราชชายา เจ้าดารารัศมี, ดนตรีภาคกลาง และดนตรีภาคเหนือ

Title	A STUDY OF NORTHERN AND CENTRAL THAI MUSIC INTERRACTION AFTER PRINCESS CONSORT DARA RASMI'S RETURNING TO CHINAG MAI
Author	NUTTHAWOOT UN-OKDANG
Degree	MASTER OF ARTS
Academic Year	2020
Thesis Advisor	Assistant Professor Tepika Rodsakan

The objectives of this research are to study the relations of northern and central Thai music after the return to Chiang Mai by Princess Consort Dara Rasami and to study the factors affecting musical relations at that time. The data was collected from documentation,interviews, and analyzed by content analysis. The data was classified and compared to form an inductive conclusion, and presented through descriptive analysis in an essay format. The results of the research were as follows: (1) the relations of central and northern Thai music after the return to Chiang Mai of Princess Consort Dara Rasami occurred when Her Highness returned permanently to Chiang Mai in 1914. She introduced and applied the forms, principles, and performance style of central and northern Thai music and improves the standard of music and dance in the northern region, making them more orderly and systematic. There are eight sets of important performances that clearly represent musicalrelations in the central and northern regions: *Lakhon Noi Jai Ya*, *Fon Man Mui Chiang Ta*, *Fon Man Mae Le*, *Fon Ngiaw*, *Fon Leb* and *Fon Thian*, *Fon Yokee Thawai Fai*, *Fon Mon* or *Fon Phee Mod*, and *Rabam Saw*. After an analysis of musical relations patterns, it was found that it could be divided into two patterns: the composition using the principles of central Thai music by the rearrangement of *Luk Tok* (accentuated note) to compose the music and a performance combining the style of central Thai music with traditional northern Thai music. The results of musical relations are recognized and adopted as a standard in Thai music and dance lessons, and has been widely applied until today; (2) there were four factors contributing to musical relations between northern and central Thai music after the return to Chiang Mai of Princess Consort Dara Rasami: (1) the economic factor, the development of trading and railway transportation in Chiang Mai; (2) the political factor, the colonization of Siam that made central cultural values become political values; (3) the social factor; the popularity of central music among the ruling elite; and (4) the cultural factor, the similarity of culture and the acceptance of the combined culture.

Keyword : Music interaction. Dara Rasmi's. Northern and Central Thai music.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเล่มนี้สำเร็จลุล่วงสมบูรณ์ได้ เนื่องจากได้รับความกรุณาจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพพิกา รอดสการ อาจารย์ที่ปรึกษาในการทำวิจัย รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร ที่สละเวลาให้คำปรึกษาชี้แนะแนวทางในการดำเนินการวิจัย ตลอดจนปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ด้วยความเอาใจใส่อย่างดียิ่ง ผู้วิจัยตระหนักถึงความตั้งใจความเอาใจใส่และความทุ่มเทของอาจารย์ และกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

การดำเนินงานวิจัยครั้งนี้จะสำเร็จลุล่วงไม่ได้หากได้รับความอนุเคราะห์จาก เจ้าแววดาว ณ เชียงใหม่ ผู้ที่ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างมากในการทำวิจัยครั้งนี้และขอไว้อาลัยในการจากไปของเจ้าแววดาวไว้ ณ ที่นี้ด้วย ขอขอบคุณ เจ้าสุรีย์ ณ เชียงใหม่ ที่ให้ข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์การดนตรีซึ่งเป็นข้อมูลที่สำคัญมากในวิจัยเล่มนี้ และขอขอบคุณ คุณชยุติ ทัศนวงศ์วรา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวี จูฑศฤงค์ ที่ได้ช่วยกรุณาชี้แนะแนวทางในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้จนลุล่วงสำเร็จมาได้ จึงขอกราบสำนึกในพระคุณและกราบขอบพระคุณมาไว้ ณ ที่นี้

ประโยชน์อันเกิดจากวิจัยเล่มนี้ ผู้วิจัยขอยกให้เป็นคุณงามความดีให้แก่บุพการี ครูบาอาจารย์ทั้งหลายที่อบรมสั่งสอนทั้งในด้านการศึกษาและด้านดนตรี ขอยกความดีให้กับผู้ร่วมสืบทอดองค์ความรู้ด้านดนตรี ศิลปวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่สืบไป

ณัฐวุฒิ อุ่นอกแดง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญรูปภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 2

ความสำคัญของการวิจัย 3

ขอบเขตการศึกษาค้นคว้าวิจัย 3

นิยามศัพท์เฉพาะ 3

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 7

1. เอกสารและบทความทางวิชาการ 7

2. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 16

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 21

บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย 24

วิธีการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล 24

ขั้นรวบรวมข้อมูล 24

วิธีดำเนินการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม 25

อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล 25

การจัดทำข้อมูล 25

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 25
ขั้นสรุปผล และอภิปรายผล 26
บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล 27
1 ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัติ นครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี 27
1.1 ภูมิหลังปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือก่อนพระราชชายา เจ้าดารารัศมีประสูติ (พ.ศ.2317 ถึง พ.ศ.2416) 27
1.2 ภูมิหลังการดนตรีภายหลังพระราชชายา เจ้าดารารัศมีประสูติ และการเรียนดนตรีในราชสำนักสยาม 29
1.3 การตกผลึกองค์ความรู้ด้านดนตรีภาคกลางของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ภายหลังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต 33
1.4 พระกรณียกิจของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีด้านการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือในช่วงการเสด็จนิวัติ นครเชียงใหม่ 35
1.5 ผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี 37
2.การปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและภาคเหนือหลังเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ 43
วิเคราะห์การใช้งานของดนตรี 43
2.1 รูปแบบดนตรี 43
2.2 วิเคราะห์โครงสร้างเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี 47
2.3 การปรับตัวทางดนตรี 48
2.4 การปรับตัวของทำนองเพลง 66
3. เอกลักษณ์ของดนตรีภาคเหนือที่ยังคงอยู่หลังการปฏิสัมพันธ์ 67
3.1 รูปแบบดนตรี 67
3.2 วิเคราะห์โครงสร้างเพลง 69

3.3 การปรับตัวทางดนตรี 73
4. รูปแบบของดนตรีที่ได้รับอิทธิพลการปฏิสัมพันธ์ จากฐานความรู้ที่ตกทอดมาจากพระราชชายา เจ้าดารารัศมีสู่ดนตรีภาคเหนือในยุคปัจจุบัน 74
5. แนวคิดการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี 76
5.1 การปรับตัว (Adaptation) 76
5.2 การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation) 77
5.3 การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Assimilation) 77
5.4 การบูรณาการทางวัฒนธรรม (Cultural integration) 78
5.5 ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (Cultural conflict) 79
6. ปัจจัยที่ส่งผลที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรี ภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี 80
6.1 เศรษฐกิจ 80
6.2 การเมือง 81
6.3 สังคม 82
6.4 วัฒนธรรม 83
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 85
สรุปผลการวิจัย 85
อภิปรายผลการศึกษา 88
ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้ 92
ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป 92
บรรณานุกรม 93
ประวัติผู้เขียน 95

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 พระราชชายาเจ้าดารารัศมี 29

ภาพประกอบ 2 วงดนตรีพระราชชายาฯ ในพระบรมมหาราชวัง..... 31

ภาพประกอบ 3 นักดนตรีทายาทสกุล ณ เชียงใหม่ ที่เคยอยู่ในอุปถัมภ์ของพระราชชายาฯ..... 42

ภาพประกอบ 4 โรงละครในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ..... 45

ภาพประกอบ 5 วงดนตรีประกอบการแสดงฟ้อนกำเบ้อของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี..... 45

ภาพประกอบ 6 การแสดงฟ้อนม่านในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ..... 46

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรี เป็นศาสตร์และศิลป์ที่อยู่คู่กับประวัติศาสตร์ชาติไทยมาอย่างช้านาน ดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่มนุษย์ใช้เป็นเครื่องมือเพื่อการสื่อสาร หรือใช้เป็นสื่อกลางในการแฝงความหมายโดยนัย แสดงให้เห็นว่าดนตรีนั้นเป็นมากกว่าศิลปะที่ใช้เพื่อความสนุกสนานบันเทิงเพียงเท่านั้น แต่ละภูมิภาคของประเทศไทยล้วนมีดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เพื่อแสดงความเป็นเอกลักษณ์และใช้ในกิจกรรมหรือพิธีกรรม ต่าง ๆ ในบริบทของสังคมที่เป็นหนึ่งในการดำเนินวิถีชีวิต

ดนตรีมีส่วนเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของมนุษย์โดยไม่จำกัด เพศ อายุ ระดับการศึกษา เศรษฐกิจและสังคม ดังจะเห็นได้จากวัฒนธรรมทางดนตรีในแต่ละท้องถิ่นที่สร้างขึ้นมาเพื่อวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป วัฒนธรรมทางดนตรีในแต่ละท้องถิ่นย่อมมีความแตกต่างกันออกไปตามบริบทของสังคม ภูมิประเทศ สภาพแวดล้อม หรือความสำคัญ แต่สิ่งหนึ่งที่หลายภูมิภาคใช้ดนตรีในการประกอบกิจกรรมต่าง ๆ เหมือนกันคือ เพื่อความสนุกสนานบันเทิง และเพื่อเป็นสื่อกลางในการประกอบพิธีกรรม เมื่อดนตรีถูกใช้เป็นเครื่องมือทางสังคมแล้ว ย่อมเกิดวัฒนธรรมดนตรีที่ถูกกำหนดกฎเกณฑ์ หรือระเบียบข้อบังคับขึ้นจากผู้ที่ใช้ดนตรีนี้ เพื่อให้เกิดระเบียบแบบแผนปฏิบัติอันดีงามและเพื่อแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีที่ตนเองได้คิดค้นขึ้นมา การเดินทางของวัฒนธรรมดนตรีนั้นเหมือนกันกับการเดินทางของวัฒนธรรม ที่เมื่อเวลาเปลี่ยนไปสิ่งต่าง ๆ ก็ย่อมเปลี่ยนแปลงไป เกิดการปรับเปลี่ยน หรือประยุกต์เอาวัฒนธรรมจากที่อื่นเข้ามาอยู่ในวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเอง หรือในบางครั้งอาจเกิดการผลิตรูปแบบใหม่ขึ้นมาเพื่อประกอบในกิจกรรมบางประการ การเคลื่อนไหวของวัฒนธรรมดนตรีนั้น เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าการดนตรีนั้นมีการพัฒนาตัวเองอยู่ตลอดเวลา แต่ดนตรีไม่ได้พัฒนาด้วยตัวเอง หากแต่ดนตรีนั้นถูกพัฒนาด้วยฝีมือของผู้ที่เป็นผู้นำทางด้านความคิด หรือชนชั้นผู้นำ

ภาคเหนือของประเทศไทยเป็นภูมิภาคที่มีเสน่ห์ทางวัฒนธรรม มีความสวยงามของภูมิประเทศ และความงดงามทางด้านวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็น ภาษา อาหาร การแต่งกาย การดำเนินวิถีชีวิต ศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ วัฒนธรรมทั้งหลายเหล่านี้ของภาคเหนือล้วนเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ การพัฒนาตนเองจนเป็นที่ยอมรับในทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย วัฒนธรรมดนตรีของภาคเหนือก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่แสดงออกอย่างเด่นชัดถึงการยอมรับเอาวัฒนธรรมอื่น ๆ เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในวิถีของตนเอง โดยเราจะเห็นได้ชัดมากที่สุดในช่วงที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี เสด็จนิวัติกลับสู่เชียงใหม่ พระองค์ทรงนำเอาวิทยาการต่าง ๆ ไปปรับใช้กับ

วัฒนธรรมดั้งเดิม มีการประยุกต์ปรับใช้ให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของตนได้อย่างแนบเนียนและสวยงาม พระราชชายาฯ ทรงเสด็จกลับมาประทับที่เชียงใหม่อย่างถาวรในปี พ.ศ. 2457 ซึ่งการเสด็จครั้งนี้ พูนพิศ อมาตยกุล (2530 น. 69)) ได้กล่าวว่า “ทรงขนเครื่องดนตรีไทยขึ้นมาครบทุกอย่าง ถึงตอนนี้จะเห็นได้ว่าการละครและดนตรีภาคกลาง จะได้ตามเสด็จมามากกว่าคราวก่อน” ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ที่พูนพิศ อมาตยกุล อ้างถึงว่า “การที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จไปประทับในกรุงเทพมหานครเป็นเวลานานกว่า 25 ปีนั้น ถึงสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อเสด็จกลับมาประทับที่เชียงใหม่อย่างถาวร ตั้งแต่นั้นมา เพลงต่าง ๆ อันเป็นเพลงที่คนภาคกลางเรียกว่า เพลงสำเนียงไทย และเพลงอื่น ๆ ที่ใช้ในการขับร้องบรรเลงก็หลั่งไหลมาสู่เมืองเชียงใหม่อย่างมากมาย ทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่เป็นพระอัจฉริยะภาพของพระองค์ในการสร้างสรรค์ผลงานเหล่านี้ขึ้น ซึ่งการนำเอาวัฒนธรรมต่างถิ่นมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเองนี้แสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยะภาพของพระองค์ที่เสมือนเป็นรากฐานให้การบรรเลงดนตรีของภาคเหนือมาจนถึงปัจจุบันการเคลื่อนไหวหรือการโยกย้ายทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งต้องว่าด้วยกฎเกณฑ์ต่าง ๆ โดยมีทั้งลักษณะที่สอดคล้องกันและขัดแย้งกัน กล่าวคือการนำวัฒนธรรมอื่นมาผสมรวมกันนั้นย่อมต้องเกิดปฏิสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมเกิดขึ้น ทั้งนี้ย่อมมีการเดินทางผ่านการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่ทำให้วัฒนธรรมบางอย่างถูกปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่รอด หรือถูกปรับเปลี่ยนเพื่อความสุนทรียะ หรือเพื่อตอบสนองแนวทางการปฏิบัติของชนชั้นนำทางสังคมที่ปฏิบัติเป็นแบบอย่าง

จากความสำคัญที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคเหนือที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีภาคกลางในสมัยที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จนิวัติกลับสู่นครเชียงใหม่ นำมาศึกษาเพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของทั้งสองภูมิภาค และการนำมาปรับใช้ให้เกิดเป็นวัฒนธรรมดนตรีของภาคเหนือที่เป็นที่ยอมรับมาจนถึงปัจจุบัน โดยศึกษาไว้ในรูปแบบวิจัยเชิงคุณภาพ โดยชี้ให้เห็นถึงการธำรงไว้ถึงศิลปวัฒนธรรมที่ดีงามของภาคเหนือ อีกทั้งยังเป็นการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาสืบต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพะราชชายา เจ้าดารารัศมี

2. เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

ความสำคัญของการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้เกิดจากการมองเห็นรูปแบบของดนตรีต่างวัฒนธรรมที่ปรากฏและดำรงอยู่ในดินแดนที่มีวัฒนธรรมต่างกัน ในขณะที่ดนตรีประจำถิ่นก็ยังสามารถดำรงตนอยู่ได้และมีการดำเนินสถานะและพัฒนาการเรื่อยมา โดยปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดจากสองขั้ววัฒนธรรมดนตรีที่แตกต่างกันคือดนตรีเหนือภาคและดนตรีภาคกลาง อนึ่งพระราชชายาเจ้าดาราวัศมีทรงเป็นบุคคลสำคัญทางประวัติศาสตร์และเป็นผู้ที่อยู่ระหว่างสองขั้ววัฒนธรรมกล่าวคือ ทรงมีพระชาติกำเนิดเป็นธิดาเจ้านครเชียงใหม่ และได้มีความสัมพันธ์กับราชสำนักภาคกลางในฐานะพระภรรยาเจ้า ยิ่งไปกว่านั้นทรงเป็นผู้ชูชุบอุปถัมภ์ดุริยางคศิลปินและการดนตรีประจำราชสำนักภาคกลางในดินแดนล้านนา ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่มีดนตรีเป็นองค์ประกอบหลัก ดังนั้นการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จึงมีความสำคัญทั้งเชิงสังคมและดนตรี โดยมีวัตถุศึกษาคือดนตรี และใช้ความรู้ทางดนตรีวิเคราะห์เพื่อตอบปัญหาทางปรากฏการณ์สังคม ซึ่งถือว่าเป็นการเปิดพื้นที่การศึกษาในรูปแบบมานุษยดุริยางควิทยา และใช้แนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมในการนิยามความหมายว่าดนตรีเป็นหนึ่งในตัวแทนวัฒนธรรมและมีอิทธิพลต่อรูปแบบทางสังคม

ขอบเขตการศึกษาค้นคว้าวิจัย

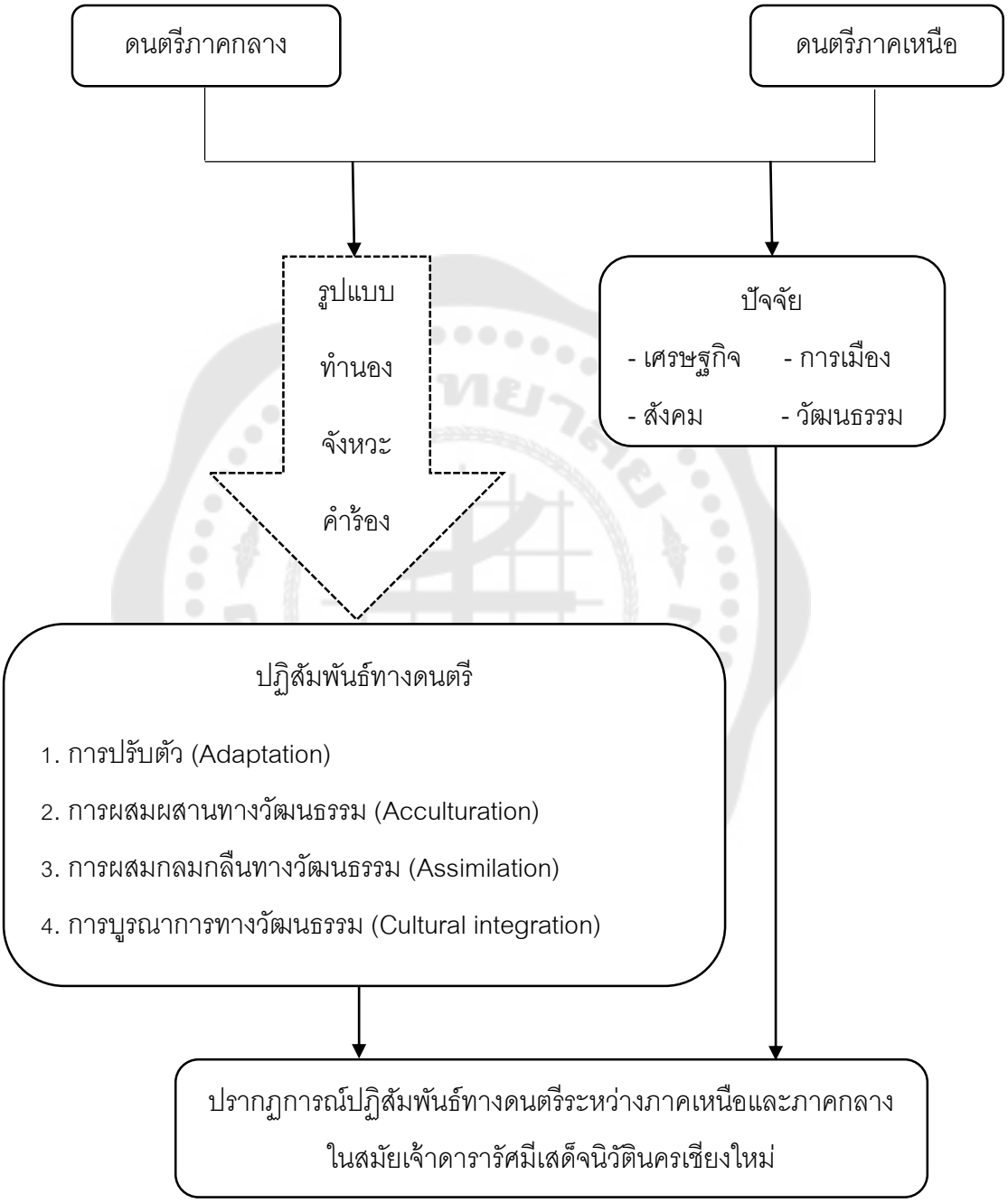
ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตช่วงระยะเวลาในการศึกษาวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคเหนือโดยเลือกศึกษาเฉพาะช่วงพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี เสด็จนิวัติกลับสู่นครเชียงใหม่ จนถึงช่วงเวลาที่พระองค์สิ้นพระชนม์ชีพ ตรงกับช่วงพ.ศ. 2447-2476 ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าวเกิดผลงานทางศิลปวัฒนธรรมดนตรีขึ้นอย่างมากมาย ผู้วิจัยเลือกศึกษาเฉพาะบทเพลงที่มีองค์ประกอบ 3 ประการดั้งนี้ 1.ประเภทเพลงที่นำไปจากเพลงของภาคกลาง 2. เพลงที่มีการประพันธ์ขึ้นใหม่ 3. เพลงที่มีการประยุกต์ทั้งในรูปแบบทำนองเพลงและรูปแบบการนำไปใช้งาน และใช้แนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมมาเพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ของดนตรีจากอิทธิพลดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง โดยการศึกษาวิจัยมุ่งหมายเพื่อเรียนรู้ประวัติศาสตร์บุคคลของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี บทบาทและสถานภาพของพระองค์ในส่วนเบื้องต้นของประเด็นทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคม เพื่อเชื่อมโยงกับบริบทรูปแบบทางดนตรีในฐานะวัฒนธรรม

นิยามศัพท์เฉพาะ

ดนตรีภาคเหนือ ในงานวิจัยครั้งนี้หมายถึง ดนตรีในราชสำนักภาคเหนือ

ดนตรีภาคกลาง ในงานวิจัยครั้งนี้หมายถึง ดนตรีในราชสำนักกรุงเทพ

กรอบแนวคิดการวิจัย



เมื่อมนุษย์โยกย้ายถิ่นย่อมนำวัฒนธรรมติดตัวไปด้วย การโยกย้ายถิ่นนี้เองเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้มนุษย์รู้และเห็นวัฒนธรรมอื่นที่นอกเหนือจากวัฒนธรรมตนเอง ความเข้าใจในวัฒนธรรมที่แตกต่างหลากหลายตลอดจนการยอมรับในวัฒนธรรมอื่น เป็นปฐมบทของการเกิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยต้องการวิเคราะห์และแสดงให้เห็นว่า ดุริยางคศิลป์เป็นวัฒนธรรมสำคัญหนึ่งในกระบวนการทางวัฒนธรรมของมนุษย์การศึกษาวิจัย ได้มุ่งเน้นที่จะศึกษาดนตรีผ่านพระประวัติของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี จากธิดาของเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่สู่พระราชชายาของพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 5 และการเสด็จกลับสู่มาตุภูมิ พระราชชายา เจ้าดาราวัศมีได้นำดนตรีภาคกลางไปเผยแพร่ในภาคเหนือ ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (Cultural interaction) ที่บ่งบอกถึงการปะทะของวัฒนธรรมที่ต่างกัน โดยมีรูปแบบทั้งสอดคล้องและขัดแย้งกันโดยกระบวนการ การเกิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นในระดับที่แตกต่างกันกล่าว คือ

1. การปรับตัว (Adaptation)
2. การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation)
3. การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Assimilation)
4. การบูรณาการทางวัฒนธรรม (Cultural integration)
5. ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (Cultural conflict

จากทั้งห้าข้อที่กล่าวมา วัฒนธรรมมีระดับในการเกิดการปฏิสัมพันธ์ ไม่ว่าในระดับใดระดับหนึ่งหรือหลายระดับในเวลาเดียวกัน ดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือ ถือได้ว่ามีความคล้ายคลึงและแตกต่างกัน อาทิ สังคีตลักษณ์ โครงสร้างทางดนตรี ระบบเสียง ระบบการเทียบเสียง ขนบธรรมเนียมการบรรเลงดนตรี เมื่อพิจารณาในระดับเบื้องต้นจะเห็นได้ว่า ความสอดคล้องของดนตรีจากทั้งสองวัฒนธรรมเป็นไปในรูปแบบทางกายภาพคือ นิยมใช้การนั่งบรรเลงเป็นหลัก ความแตกต่างอาจกล่าวไปได้ว่า รสทางดนตรี ความเร็ว ความช้าของจังหวะเป็นตัวบ่งชี้ความแตกต่าง หากแต่ศึกษาในระดับวัฒนธรรมแล้วการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีย่อมมีความลึกลงไป รวมทั้งบริบทแวดล้อมที่เป็นเหตุปัจจัยในการขับเคลื่อนดนตรีไปในทางใดทางหนึ่ง ย่อมใช้เป็นวัตถุศึกษาการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี

ความสัมพันธ์จากการพยายามปรับตัวทางวัฒนธรรมหรือการพยายามหยิบยืมแลกเปลี่ยน ย่อมแสดงให้เห็นภาพสองอย่างคือ มีวัฒนธรรมหนึ่งที่มีอำนาจเหนือกว่าวัฒนธรรมหนึ่งเสมอ เมื่อมีวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งที่ยอมให้วัฒนธรรมหนึ่งที่แข็งกว่ามีอิทธิพลไม่ว่าใน

ระดับใดที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ย่อมแสดงให้เห็นถึงการถึงการปรับตัวประนีประนอม ทว่าหากทั้งสองวัฒนธรรมมีพลวัตเสมอกันและไม่มีฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งยอมเป็นรองก็จะเกิดความขัดแย้งทางวัฒนธรรม จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าดนตรีของภาคเหนือและภาคกลางที่มีปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมย่อมเกิดปฏิบัติการภายใต้เงื่อนไขทั้งห้าที่กล่าวมาในข้างต้น บทวิเคราะห์กระบวนการปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมที่มีดนตรีเป็นตัวแปรหลักเกิดขึ้นด้วยเหตุปัจจัยต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเศรษฐกิจ การเมือง สังคม ส่งผลต่อรูปแบบปรากฏการณ์ทางดนตรีทั้งสิ้น

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลทั้งที่เป็นตำรา วิชาการ บทความ เอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาใช้เป็นข้อมูลในการศึกษา โดยนำเสนอดังต่อไปนี้

1. เอกสารและบทความทางวิชาการ
    1.1 พระประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี
    1.2 ดนตรีพื้นเมืองล้านนา
    1.3 อิทธิพลของดนตรีไทยในดนตรีล้านนา
2. แนวคิดหรือทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารและบทความทางวิชาการ

1.1 พระประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2559 น.13 - 23) ได้เขียนบทความเรื่องประวัติพระราชชายา เจ้าดารัศมีไว้ว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ประสูติ ณ วันอังคาร เดือน 10 เหนือ (เดือน 8 ใต้) ขึ้น 5 ค่ำ ปีระกา เวลา 03:00 น. ตรงกับวันที่ 26 สิงหาคม ปีพุทธศักราช 2416 ณ คุ้มหลวงกลางเวียงเชียงใหม่ ทรงเป็นพระธิดาลำดับที่สิบ ของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ผู้สืบเชื้อสายมาจากเจ้าหลวงองค์ที่ 3 เจ้าหลวงเศรษฐี(คำฟั่น) และแม่เจ้าเทพไกรสร พระเทวีผู้สืบเชื้อสายมาจากเจ้าหลวงองค์ที่ 1 พระเจ้ากาวิละและเจ้าหลวงองค์ที่ 6 พระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ จึงสรุปได้ว่าพระราชชายา เจ้าดารัศมี เป็น “สุขุมาลชาติ” อย่างแท้จริง

วงศ์สักก์ ณ เชียงใหม่ (2552 น. 27)ได้กล่าวถึงพระราชชายา เจ้าดารารัศมีในช่วงที่พระองค์นั้นได้มาถวายตัวไว้ว่า ในวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2429 พระบาทสมเด็จพระ-จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้จัดพิธีสถาปนาสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าวชิรุณหิศ ขึ้นเป็นพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร เป็นธรรมเนียมที่เจ้าประเทศราชทั้งหลายทั้งหลายทั้งหลายจะต้องเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทร่วมในพิธีด้วย หลังจากนั้นก็ได้เข้าถวายตัวรับราชการฝ่ายในเป็น “เจ้าจอม” ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในพระบรมมหาราชวัง ตั้งแต่นั้น ในขณะที่ทรงเจริญพระชนม์ได้ 13 ชันษาเศษ

หลังจากที่ถวายตัวแล้ว ทรงประสูติพระธิดาดังปรากฏในหนังสือ ดาราภิรมย์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2559 น. 17) ความว่า ในปีพุทธศักราช 2431 เจ้าจอมดารารัศมีได้ทรงประสูติพระราชธิดา ทรงพระนามว่า พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี หรือเสด็จเจ้าน้อย และได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ ให้มีพระเกียรติยศสูงขึ้นตามโบราณราชประเพณีเป็นเจ้าจอมมารดา และได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรีทรงประทานกำลังใจในห้องประสูติตลอดเวลา และยังทรงพระราชทานละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ให้แสดงในงานพระราชพิธีสมโภชเดือนอีกด้วย

ช่วงที่ประทับอยู่ในพระบรมมหาราชวังนั้นนอกจากพระกรณียกิจในด้านพระศาสนาและการศึกษาแล้ว พระราชชายา ฯ ทรงสนพระทัยในศิลปะวัฒนธรรมของภาคกลาง ไม่ว่าจะในเรื่อง ประดิษฐ์ศิลปะการทอผ้ายก การเย็บใบตองทำบายศรี การเย็บปักถักร้อย และการละครดนตรี โดยเฉพาะดนตรีทรงหาครูดนตรีไทยเพื่อถวายการสอน ดังปรากฏในหนังสือดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน พูนพิศ อามตยกุล (2553 น. 175 - 176) ครูสตรีคนแรกที่เข้ามาสอนที่พระตำหนักในวังหลวงได้คือ ครูหม่อมผิว นรรัตนราชมานิต ภรรยาของเจ้าพระยานรรัตนราชมานิต (โต มานิตยกุล 2383-2454) หม่อมผิวอยู่กับท่านเจ้าคุณสามีที่บ้านคลองบางลำภู เยื้องวัดบวรนิเวศฯ ท่านเป็นผู้ชำนาญซอสามสายเป็นมือหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เข้ามาช่วยสอนเครื่องสายที่ตำหนักพระราชชายาฯ ในวังหลวง สอนซอด้วง ซออู้ จะเข้และสอนซอสามสายต่อให้พระญาติบางท่าน มีเจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ (ต่อมาใช้นามสกุลบูรณพิมพ์) เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ เจ้าบุญปั๋น ณ เชียงใหม่ เป็นอาทิ ถึงกระนั้นก็ยังไม่สบพระทัย ด้วยหม่อมผิวเข้ามาก็อยากจะให้ทรงแต่ซอสามสายเพราะเห็นว่าเป็นของวิเศษที่สตรีชาววังจะพึงหัดไว้เป็นศรีแก่ตน แต่ท่านกลับไปติดพระทัยที่จะทรงจะเข้ ซึ่งหม่อมผิวไม่ถนัด พระราชชายาฯ จึงต้องฝืนพระทัยทรงซอด้วงบ้าง ซออู้บ้าง ซึ่งเป็นที่แน่ชัดว่าครูหม่อมผิวเป็นผู้เริ่มต้นสอนเครื่องสาย ตามมาด้วยครูช้อย สุนทรวาทินจนตั้งวงขนาดเล็กได้ที่ตำหนักพอมาได้ครูสังวาลย์ กุลวัลกีก็ประสบความสำเร็จเป็นวงเครื่องสายเครื่องคู่ในทันทีจนแม้นักร้องก็มีประจำวงเครื่องสายที่ตำหนักของท่านอย่างพรั่งพร้อม

ในปีพุทธศักราช 2451 เจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ ได้เดินทางลงมาเฝ้าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นเหตุให้พระราชชายาฯ ได้ทูลขอพระบรมราชานุญาตเสด็จกลับเชียงใหม่ดังปรากฏในหนังสือดารารัศมีสายใยรักสองแผ่นดิน พูนพิศ อามตยกุล (2553 น. 16) ความว่า ในปี พ.ศ.2451 เมื่อเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ ลงไปเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท เป็นโอกาสเหมาะพระองค์จึงได้กราบถวายบังคมลาขึ้นมาพร้อมกับเจ้าอินทวโรรสฯ เพื่อเยี่ยมเยือนมาตุภูมิและประยูรญาติ โดยได้นิราศไปเป็นเวลาถึง 21 ปี โปรดเกล้าฯให้มีสนมกรมวัง พระตำรวจ

คุณท้าว เฒ่าแก่ จ่าโขลนตามเสด็จและพระราชทานวอช่อฟ้ากับพระกลดเป็นเกียรติยศ พระตำรวจเอกและนายพลตรี พระยาอนุชิตชาญไชย (สาย สิงหเสนี) เป็นพระอภิบาลกำกับการทั่วไป ก่อนที่จะเสด็จก็ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการพระราชทานเลี้ยงส่ง ณ พระที่นั่งอัมพรสถาน แล้วเสด็จไปทอดพระเนตรละครปรีดาลัย

เมื่อเสด็จกลับพระราชชายา เจ้าดารารัศมีเสด็จกลับจากเชียงใหม่ ทรงเข้าประทับพระตำหนักใหม่ซึ่งสร้างขึ้นในเขตพระราชวังดุสิต ในวันที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ.2552 หลังจากนั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็เสด็จสวรรคต หนังสือ ดาราภิรมย์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2559 น. 21) ได้เขียนไว้ว่า หลังจากที่พระราชชายาฯ เสด็จกลับมาประทับ ณ พระตำหนักสวนฝรั่งกังไสได้เพียง 10 เดือน ความโศกเศร้าอย่างหาที่สุดมิได้ก็บังเกิดแก่พระราชชายาฯ และพสกนิกรทั่วแผ่นดินสยาม เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต เมื่อวันที่ 23 ตุลาคม ปีพุทธศักราช 2453 รวมเวลาที่พระราชชายาฯ ได้รับใช้เบื้องพระยุคลบาทเป็นเวลากว่า 22 ปี พระราชชายาฯ ได้ประทับ ณ พระตำหนักสวนฝรั่งกังไสต่อมาอีก 4 ปี จึงได้ทูลขอพระบรมราชานุญาตพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับมาประทับ ณ เมืองเชียงใหม่เป็นการถาวรในปีพุทธศักราช 2457 พร้อมกับเจ้าแก้วนวรัฐพระเชษฐาที่เดินทางมากรุงเทพฯ โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระดำรัสให้จัดขบวนเสด็จอย่างสมพระเกียรติเฉกเช่นเดียวกับเมื่อครั้งเสด็จเยือนเมืองเชียงใหม่ในคราวแรกพระราชชายาฯ เสด็จถึงเมืองเชียงใหม่เมื่อวันที่ 22 มกราคม ปีพุทธศักราช 2457 ประทับ ณ คุ้มท่าเจดีย์กิ่วของเจ้าแก้วนวรัฐ เมื่อพระราชชายาฯ ได้กลับมาประทับ ณ เมืองเชียงใหม่เป็นการถาวรแล้วได้ทรงปฏิบัติพระกรณียกิจอันเป็นคุณูปการต่อเมืองเชียงใหม่อย่างมาก ทั้งการเสด็จไปเยี่ยมราษฎรในเขตทุรกันดารต่าง ๆ ทรงทำนุบำรุงพระศาสนา โดยการสนับสนุนการศึกษาปริยัติธรรมของสามเณรและภิกษุสงฆ์ และปฏิสังขรณ์พระอารามสำคัญต่าง ๆ ที่ชำรุดทรุดโทรม ในด้านศิลปวัฒนธรรมทรงรื้อฟื้นนาฏศิลป์ล้านนา รวมทั้งการฟื้นฟูการทอซิ่นยกดอก ที่เกือบจะสูญหายไปให้กลับมา และสืบสานมาจนถึงปัจจุบัน ด้านการศึกษาทรงเป็นองค์อุปถัมภ์โรงเรียนยุพราชวิทยาลัย และโรงเรียนดาราวิทยาลัยมาตลอดพระชนม์ชีพ ส่วนด้านการเกษตรนั้นก็ทรงทดลองการปลูกพืชพันธุ์ต่าง ๆ เพื่อเป็นต้นแบบให้เกษตรกรนำไปเพาะปลูก โดยมีแปลงทดลองการเกษตรอยู่หลายแห่ง การบำเพ็ญพระกรณียกิจนานัปการ ตลอดระยะเวลาที่ทรงประทับ ณ เมืองเชียงใหม่อาจกล่าวได้ว่าทรงเป็น “ศรีเมืองเชียงใหม่” อย่างแท้จริง เดือนมิถุนายน ปีพุทธศักราช 2476 ทรงเริ่มประชวรด้วยพระโรคปัปผาสะ เจ้าแก้วนวรัฐได้เชิญให้ไปประทับ ณ คุ้มรินแก้ว เพื่อความสะดวกในการรักษา เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงทราบข่าวว่าพระราชชายาฯ ทรงประชวรจึงมีพระมหากรุณาที่คุณโปรด

เกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน นำสายสิญจน์ทำขวัญไปมอบให้กับพระราชชายาฯ ตลอดระยะเวลาที่รักษาพระองค์ ณ คุ้มรินแก้วกว่า 5 เดือน พระอาการมีแต่ทรงกับทรุด และในที่สุดได้ทรงสิ้นพระชนม์ในวันที่ 9 ธันวาคม ปีพุทธศักราช 2476 สิริพระชนม์ได้ 60 ชันษา 3 เดือน 13 วัน ในการนี้พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดงานพระศพเป็นอย่างพิธีหลวง ทรงให้พระราชโกษา เป็นหัวหน้านำเจ้าพนักงานจำนวน 25 คน นำเครื่องประกอบเกียรติยศไปพระราชทาน และโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน เสด็จแทนพระองค์ไปประกอบพระราชกุศลและพระราชทานเพลิงพระศพในวันที่ 21 เมษายน ปีพุทธศักราช 2477 หลังจากพระราชทานเพลิงพระศพแล้ว พระประยูรญาติแบ่งพระอัฐิออกเป็น 2 ส่วน ส่วนหนึ่งบรรจุไว้ ณ กู่วัดสวนดอก อีกส่วนนำมาบรรจุรวมกับพระอัฐิของพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี ณ สุสานหลวง วัดราชบพิธสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร

จากการศึกษาพระประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี สรุปได้ว่า พระราชชายาฯ ทรงสนพระทัยในศิลปะวัฒนธรรมของภาคกลางตั้งแต่ช่วงที่ประทับอยู่ในพระบรมมหาราชวังโดยเฉพาะการละคร ดนตรี โดยเฉพาะดนตรีทรงหาครูดนตรีไทยเพื่อถวายการสอน ซึ่งล้วนแต่เป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงและยังทรงสนับสนุนให้พระญาติและข้าหลวงได้เรียนดนตรีไทยด้วย ต่อมาเมื่อเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่เป็นการถาวรจึงทรงนำดนตรีไทยภาคกลางไปเผยแพร่และเกิดปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางนับแต่นั้นเป็นต้นมา

1.2 ดนตรีพื้นเมืองล้านนา

สงกรานต์ สมจันทร์ (2563 น. 127 - 128) ได้กล่าวถึงดนตรียุคสมัยเจ้าเจ็ดตนว่า 1.หลังการกอบกู้ล้านนาจากพม่าและฟื้นฟูอาณาจักรนั้น นโยบาย “เก็บผักใส่ซ้าเก็บข้าใส่เมือง” หรือการเทครัวประชากรจากหัวเมืองล้านนาทางตอนเหนือลงมาอาศัยอยู่บริเวณแอ่งที่ราบเชียงใหม่-ลำพูน และใกล้เคียง เกิดการปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่อพยพเข้ามาใหม่ ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งหลายนั้นต่างเคยรับเอาวัฒนธรรมล้านนาสมัยรุ่งเรืองไปปรับใช้ดนตรีในช่วงนี้จึงเป็นการพบเจอกันระหว่างดนตรีล้านนาเดิมกับดนตรีล้านนาจากหัวเมืองที่เข้ามาใหม่ ดังประกาศของพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์เรื่องห้ามตีกลองทำนองเมืองยองและทำนองล่องน่าน 2.ดนตรีล้านนาเดิมยังคงมีบทบาทหน้าที่อยู่ต่อไป โดยเฉพาะมีคนกลุ่มหนึ่งที่กษัตริย์อุทิศเป็นข้าวัด ซึ่งรวมถึงกลุ่มนักดนตรีอยู่ด้วย คนกลุ่มนี้ไม่ต้องไปราชการสงครามมีหน้าที่หลักในการบำรุงอุปัฏฐากวัด จึงเชื่อได้ว่า ดนตรีล้านนาเดิมที่สืบทอดกันมาในสมัยพม่าปกครองยังคงดำเนินต่อไป เช่น วงกองชุม เป็นต้น 3.จากสภาวะความไม่มั่นคงของบ้านเมืองก่อนหน้านี้ ทำให้วัฒนธรรมทาง

ดนตรีบางอย่างสูญหายไปด้วย พระเจ้ากาวิละพยายามฟื้นฟูจารีตบางอย่างที่เคยปฏิบัติซึ่งปรากฏว่าไม่สามารถฟื้นฟูได้ทั้งหมด ตัวอย่างเครื่องดนตรีที่ไม่ปรากฏอีกในช่วงนี้ได้แก่พิณทรงฮาร์พ อย่างไรก็ตาม การกล่าวถึงแทนในช่วงสมัยนี้แสดงให้เห็นว่าล้านนายังคงมีแคนใช้บรรเลง จวบจนในสมัยดังนี้แคนจึงหมดบทบาทไป นอกจากนี้คำว่า “ติ่ง” ได้เปลี่ยนไปเป็น “ซึง” จากหลักฐานตั้งแต่ช่วงสมัยพระยาจ่าบ้านตามอิทธิพลจากการเรียกชื่อเครื่องดีดตามแบบพม่าคือ “ซองก๊อก” ซึ่งเป็นเครื่องดีดทรงฮาร์พ และหลังจากนี้ในพื้นที่ล้านนาเรียกซึงโดยตลอด ยกเว้นบางเมืองในรัฐฉานและสิบสองปันนาที่ยังคงเรียกว่า ติ่ง 4.การสวามิภักดิ์ต่อสยามของพระยาจ่าบ้านและพระเจ้ากาวิละเป็นการยอมรับอำนาจของสยามอย่างเต็มที่ ดังนั้นชาวล้านนาจึงรู้จักสยามมากขึ้น มีบันทึกบางชิ้นที่กล่าวว่าพระโอรสของพระเจ้ากาวิละ คือพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ได้เคยเป็นมหาดเล็กในรัชกาลที่ 1 มาก่อน แม้ว่าหลักฐานนี้จะยังไม่เป็นที่กระจ่างสำหรับฝ่ายล้านนานักแต่ก็เชื่อได้ว่าได้เริ่มมีการนำเข้าวัฒนธรรมดนตรีสยามในช่วงระยะนี้แล้วก่อนที่จะเต็มที่มากขึ้นดังปรากฏในช่วงสมัยของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

พูนพิศ อามตยกุล (2553 น. 172) ได้กล่าวถึงดนตรีล้านนาก่อนที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีจะเสด็จกลับเชียงใหม่เป็นการถาวรไว้ว่า ก่อนหน้าปีพุทธศักราช 2416 อันเป็นปีที่เจ้าดารารัศมีพระธิดาของพระเจ้าอินทวิชยานนท์และเจ้าแม่ทิพไกรสร เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่จะประสูตินั้นการดนตรีและละครฟ้อนรำของเมืองเชียงใหม่ยังเป็นศิลปะล้านนาอันบริสุทธิ์มีเพียงเล็กน้อยที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีและการฟ้อนรำจากไทยใหญ่และพม่าเฉพาะแต่เรื่องของเพลงและระบำพื้นเมืองเท่านั้น เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ นักดนตรีเอกและผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองแห่งล้านนาไทยมีศักดิ์เป็นพระนัดดาของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีเคยกล่าวไว้ว่าตั้งแต่ท่านเป็นเด็ก (เจ้าสุนทรเกิด 2461) เล่นดนตรีพื้นเมืองมาก็มาก ท่านทราบจากผู้หลักผู้ใหญ่ในเชียงใหม่ว่าการบรรเลงดนตรีการขับร้องและละครฟ้อนรำจากภาคกลางของไทยเพิ่งจะขึ้นไปถึงนครเชียงใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 6 นี่ เอง เมื่อท่านเป็นเด็ก เชียงใหม่ยังไม่เคยใช้วงปี่พาทย์วงมโหรีของภาคกลางยังไม่เคยมีละครนอกละครในละครร้องอย่างที่นิยมเล่นกันดูในกรุงเทพฯ บรรดาเพลงพื้นเมืองที่ใช้กันในเมืองเชียงใหม่มีที่นิยมกันอยู่ไม่มาก มีเพลงที่ใช้ประจำอยู่ประมาณไม่เกิน 20 เพลงเท่านั้นท่านยืนยันว่ามาถึงสมัยท่านที่เป็นครูสอนดนตรีไทยและดนตรีพื้นเมืองอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่จนถึงปี 2429 มีเพลงของเชียงใหม่เท่าที่ท่านบอกให้อาจารย์ประหยัด ศิริมิลินทร์จดเป็นโน้ตไว้แล้วไม่ถึง 20 เพลง

ธีรยุทธ ยวงศรี (2530 น. 21 - 22) ได้นำเสนอถึงเรื่องดนตรีล้านนา ในช่วงประมาณปีพุทธศักราช 2325 ไว้ว่า สำหรับวัฒนธรรมด้านการดนตรีพื้นเมืองนั้นพอสรุปได้ว่าส่วนมากเป็นเครื่องดนตรีที่มีไว้เพื่อประเทืองอารมณ์และเป็นอุปกรณ์ในการแอ่วสาว (การไปเที่ยวเกี้ยวผู้หญิงต่างหมู่บ้านหรือในหมู่บ้านของตนเอง) ของบรรดาบ่าว ๆ (หนุ่ม ๆ) มักเป็นเครื่องดนตรีประเภท (น้ำหนัก) เบา สามารถนำติดตัวไปได้ง่าย อันได้แก่เครื่องดนตรีประเภทเป่า ดีด และสี เช่น ขลุ่ย เปี๊ยะหรือเพี้ย สะล้อหรือทร้อ (ทะร้อ) หรือตะล้อหรือถะล้อ ส่วนการประดิษฐ์รูปร่างหรือโครงสร้างของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดก็ไม่มีสัดส่วนบ่งบอกหรือบังคับไว้ว่าต้องมีขนาดกว้างยาวมากน้อยเพียงใด ใครพอใจเครื่องดนตรีอย่างไหน ขนาดไหน ก็ทำขึ้นมา โดยรับเอาแบบอย่างและกรรมวิธีมาจากบรรพบุรุษ ส่วนการบรรเลงก็เช่นกัน ไม่มีกฎเกณฑ์ใด ๆ ทั้งสิ้น ผู้ใดอยากบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดใด ก็ประดิษฐ์ขึ้นมาแล้วก็คลำทาง (วิธีบรรเลง) เอาเอง การบรรเลงระยะแรกเป็นการเลียนเสียงธรรมชาติรอบ ๆ ตัวก่อน ต่อมาจึงเกิดเป็นลำนำหรือที่เรียกว่าทำนองขึ้นเป็นทำนองสั้น ๆ ง่าย ๆ บรรเลงกลับไปกลับมาจนพอใจจึงหยุดเปลี่ยนเพลงใหม่ เท่าที่สืบค้นและทราบชื่อมีอยู่ทั้งหมด 13 เพลง คือ

1. ปราสาทไหว
2. ล่องแม่ปิง
3. จ๊ะปุ๊
4. อื่อ
5. พม่า
6. สาวไหม
7. ล่องน่าน (พระลอ)
8. ฤาษีหลงถ้ำ
9. เชียงใหม่
10. ละม้าย
11. บ๊ะเก่าบ๊ะกลาง
12. เงี้ยว
13. เชียงแสน

สิ่งที่ควรทราบเกี่ยวกับการดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือก็คือ วัตถุประสงค์ในการบรรเลงนั้นมีเป้าประสงค์เพียงเพื่อจะใช้ประกอบการแอ่วสาว หรือการเอาเสียงเป็นเพื่อนในยามเดินทางกลับเคหสถานของตนในตอนเช้ามืด ดังนั้นกฎเกณฑ์วิธีการและทำนองเพลงจึงไม่ใช่สิ่งสำคัญ ไม่

จำเป็นต้องพิถีพิถันเหมือนวงดนตรีในภาคกลาง และที่สำคัญที่สุดก็คือ ผู้บรรเลงทุกคนมิได้ตั้งใจยึดเป็นอาชีพ จะเล่นหรือบรรเลงในช่วงที่เป็นบ่าวอยู่เท่านั้น พอแต่งงานมีครอบครัวไปแล้ว ก็ละทิ้งจนหมดสิ้น ตั้งหน้าตั้งตาประกอบอาชีพ ทำไร่ไถนา หรือค้าต่างเลี้ยงครอบครัวเพียงอย่างเดียว เป็นเหตุให้มีการทิ้งช่วงหลงลืมไปเสียเกือบหมด

สงกรานต์ สมจันทร์ (2563 น. 128) ได้กล่าวถึงวงดนตรีล้านนาในช่วงพ.ศ. 2317 ถึง 2456 ไว้ว่า วงดนตรีช่วงนี้มีลักษณะเดียวกันกับสมัยอาณาจักรล้านนาถึงสมัยพม่าปกครอง สำหรับวงกลอง เช่น วงกลองสะบัดชัย วงกลองหลวง (วงกลองปู่จา) วงกลองชุม วงกลองติ่งโนง วงเครื่องสายได้แก่ วงสะล้อซึง มีการรวมวงอย่างหลวม ๆ ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ คือ สะล้อ ซึง ขลุ่ย และอาจมีเครื่องดนตรีอื่น ๆ ประกอบด้วยได้แก่ เครื่องประกอบจังหวะ อาจมีพิณเปี๊ยะหรือเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแอ่วสาวบรรเลงรวมกันด้วย ซึ่งมีบทบาทหลักเพื่อความบันเทิง วงปี่พาทย์ หรือวงพาดค้อง (ป้าดก๊อง) มีการประสมวงที่เป็นแบบแผนมากยิ่งขึ้นมีการประสมวงด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ พาทย์ไม้ (ระนาดเอก) พาทย์เหล็ก (ระนาดเหล็ก) พาทย์ค้อง (ฆ้องวง) กลองป่งป้ง กลองเต่งถิ้ง แนขนาดต่าง ๆ และเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ สิ้ง สว่า และไม้เหิบ ซึ่งมีหน้าที่ในการประโคมในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา วงขับ ยังคงเหมือนกับสมัยก่อนหน้านี้ ได้แก่ วงซอ ซึ่งมีปี่จุม 3 ขนาด และวงขับในลักษณะอื่น เช่น การสีสะล้อประกอบการอื่อกะโลง การจ๊อย เป็นต้น

สรุปได้ว่า ดนตรีล้านนาในยุคแรกเริ่มนั้นยังไม่มีการรวมวงที่เป็นรูปธรรมอย่างชัดเจน จากการนำเสนอข้างต้นทำให้เห็นว่า จากการสืบค้นพบว่ายุคแรกยังมีเพลง บรรเลงไม่ถึง 20 เพลง วัตถุประสงค์ในยุคเริ่มแรกเพียงเพื่อความบันเทิงแบบเรียบง่ายเท่านั้น ดังนั้นกฎเกณฑ์วิธีการและทำนองเพลงจึงไม่ใช่สิ่งสำคัญ ไม่จำเป็นต้องพิถีพิถันเหมือนวงดนตรีในภาคกลาง และที่สำคัญที่สุดก็คือ ผู้บรรเลงทุกคนมิได้ยึดดนตรีเป็นอาชีพ จะเล่นหรือบรรเลงในช่วงที่เป็นวัยหนุ่ม แต่เมื่อมีครอบครัวไปแล้ว ก็ละทิ้งจนหมดสิ้น ตั้งหน้าตั้งตาประกอบอาชีพ เลี้ยงครอบครัวเพียงอย่างเดียว เป็นเหตุให้มีการทิ้งช่วงหลงลืมไปเสียเกือบหมดซึ่ง ผู้วิจัยได้นำข้อมูลดังกล่าวนี้มาใช้ในการวิเคราะห์เชื่อมโยงให้เห็นวิวัฒนาการของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางดังที่จะได้กล่าวต่อไป

1.3 อิทธิพลของดนตรีไทยในดนตรีล้านนา

พูนพิศ อมาตยกุล (2530 น. 63) ได้นำเสนอเกี่ยวกับ อิทธิพลของดนตรีไทยในล้านนาไว้ว่า ในปี พ.ศ. 2416 อันเป็นปีสุดท้ายของพระเจ้ากาวิโรรสสุริยวงศ์นั้นเอง ก็เป็นปีที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีประสูติ ระยะเวลาระหว่างนั้นจนถึงปี 2429 เป็นระยะเวลาที่ไทยกับ

อังกฤษกำลังแข่งขันกันมีอำนาจเหนือล้านนา จนถึงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ได้ทรงดำเนินนโยบายโดยการที่ทรงขอหมั้นกับเจ้าดารารัศมี และพระราชทานของหมั้นขึ้นไปในปี พ.ศ. 2426 จนถึงปี 2429 เจ้าดารารัศมี จึงลงไปเป็นบาทบริจาริกาในกรุงเทพมหานคร เมื่อมีบุคคลสำคัญเป็นคณะใหญ่ลงมาอยู่ในวังหลวง ก็เป็นธรรมดาที่จะต้องมีการซับซึมศิลปวัฒนธรรมจากราชสำนักไทยภาคกลาง เข้าสู่ผู้ที่ย้ายมาจากล้านนาไทย และเมื่อกลับไปบ้านเกิดเมืองนอนก็นำความรู้เหล่านั้นไปสอนต่อเมื่อสบโอกาสจึงอาจกล่าวได้ว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงเป็นบุคคลสำคัญที่ก่อให้เกิดการโยกย้ายดนตรีและนาฏศิลป์ไทยภาคกลางขึ้นไปสู่ล้านนาไทย

นอกจากนี้ พูนพิศ อามตยกุล (2553 น. 173) ได้กล่าวถึงชื่อเพลงที่ได้ถูกนำมาบรรเลงในดนตรีภาคเหนือไว้ว่า เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ยืนยันว่า การที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จไปประทับในกรุงเทพมหานคร เป็นเวลานานกว่า 25 ปีนั้น ถึงสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อเสด็จกลับมาประทับที่เมืองเชียงใหม่อย่างถาวรแล้ว ตั้งแต่นั้นมาเพลงต่าง ๆ อันเป็นเพลงที่คนภาคกลางเรียกว่า “เพลงสำเนียงไทย” และเพลงอื่น ๆ ที่ใช้ในการขับร้องบรรเลง ก็หลั่งไหลมาสู่เมืองเชียงใหม่อย่างมากมายอาจจะเรียกได้ว่าเพลงเหล่านั้นตามเสด็จจากกรุงเทพฯ เข้ามาเมืองเชียงใหม่ก็ไม่ผิดนัก ส่วนมากเป็นเพลงไทยสำเนียงลาวของภาคกลาง ตัวอย่างของเพลงเหล่านี้ได้แก่

1 ทางเดี่ยวจะเข้ ขลุ่ย และทางขับร้องลาวเพลง
2 เพลงลาวสมเด็จ
3 เพลงลาวคำหอม
4 เพลงลาวดำเนินทราย
5 เพลงลาวดวงเดือน
6 เพลงลาวเฉียง
7 เพลงลาวสวยรวย
8 เพลงลาวเล็ก
9 เพลงลาวต่อนก
10 เพลงลาวจ้อย (สร้อยแสงแดง)
11 เพลงลาวเล่นน้ำ
12 เพลงยวนเคล้า
13 เพลงแขกสาหร่าย

14 เพลงบังใบ

15 เพลงเขมรเป่าใบไม้

16 เพลงเขมรพระประทุม

17 เพลงเขมรไทรโยค

18 เพลงสีนวล

19 เพลงช้าเพลงเร็วที่ใช้ในกระบวนรำ

ในทางกลับกัน สงกรานต์ สมจันทร์ (2563 น. 187 - 188) ได้นำเสนอ อิทธิพลดนตรีล้านนาในดนตรีไทยไว้ว่า การรับรู้ของชาวสยามเกี่ยวกับดนตรีล้านนานั้นคงเกิดขึ้นมานานแล้ว หลักฐานชิ้นแรกๆ ที่กล่าวถึงอิทธิพลดนตรีล้านนาในดนตรีไทยปรากฏในพระราชนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพเรื่อง “ ตำนานมโหรีปี่พาทย์” เป็นงานชิ้นแรกที่พยายามศึกษาดนตรีล้านนาโดยคนไทย แม้ว่ายุคสมัยนั้นจะมีข้อจำกัดด้านหลักฐานก็ตาม ทรงพระนิพนธ์ไว้ตั้งแต่ปี พ. ศ. 2471 ทรงกล่าวถึงเรื่องตำนานปี่ซอและแคนไว้ดังนี้ “...ยังมีเครื่องดุริยอยู่นอกเรื่องตำนานที่ได้แสดงมาอีกบางอย่าง สันนิษฐานว่าจะเป็นแบบของชนชาติไทยมาแต่เดิม อย่าง 1 เรียกว่า ปี่ซอ ทำด้วยไม้รวกขนาดต่าง ๆ เป่าเข้าชุดกันประสานเสียงคนขับ อย่างนี้มีมาแต่ดึกดำบรรพ์ พึงสังเกตได้ที่กล่าวถึง “ขับซอ” ในลิลิตเรื่องพระลอ แต่เดี๋ยวนี้ซอบเล่นในหัวเมืองมณฑลพายัพ อีกอย่างหนึ่ง เรียกว่าแคน เอาไม้ซางมาผูกเรียงต่อกับเต้าเสียง เป่าเป็นเพลงประสานเสียงกับคนขับอย่างนี้ซอบเล่นทางหัวเมืองฝ่ายตะวันออก กระบวนขับเข้ากับปี่ซอก็ดี เข้ากับแคนก็ดี คนขับเป็นชายฝ่ายหนึ่ง หญิงฝ่ายหนึ่ง มักขับโต้ตอบกันในทางสังวาส...” หลักฐานข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการรับรู้ดนตรีล้านนาของชาวสยาม ดังเป็นที่ทราบกันดีว่าทรงเคยเสด็จมาเชียงใหม่หลายครั้ง นอกจากนี้ ยังปรากฏในหนังสือสาส์นสมเด็จซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เกี่ยวกับการรำโยเดียที่พม่า วันที่ 17 ตุลาคม พ. ศ. 2479 ว่า “... แผ่นเสียงเพลงยุหงิดคิดว่าเฟเลีย จะเล่าความเฟเลียถวายเรื่องหนึ่ง เมื่อเกล้าหม่อมฉันไปเที่ยวเมืองพม่า หาพวกดนตรีมาเล่นให้ฟัง ถามเขาถึงเพลงไทย เขาได้ไว้เพลงหนึ่ง ให้เขาทำให้ฟัง ฟังก็ไม่รู้สึกว่าเป็นเพลงไทย แล้วเกล้ากระหม่อมได้ทำเพลงหนึ่งให้เขาฟัง เพลงนั้นได้กันมาแต่เชียงใหม่ เมื่อครั้งกรมหลวงพิชิตฯ เสด็จขึ้นไปเป็นข้าหลวง ว่าเป็นเพลงพม่า แต่ไม่ได้ชื่อมาว่าเป็นเพลงอะไร เกล้ากระหม่อมอยากทราบชื่อจึงทำให้เขาฟัง และถามเขาว่าเพลงอะไร เขาตอบว่าเป็นเพลงไทย เขาไม่ทราบ จบกันเท่านั้นเอง...”

จากความดังกล่าวกลมหลวงพิชิตฯ ที่สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกล่าวถึง คือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงพิชิตปรีชากร โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า

เจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้ขึ้นมาเป็นข้าหลวงที่เมืองเชียงใหม่ระหว่าง พ.ศ. 2427-2428 จากหลักฐานนี้แสดงให้เห็นว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์กล่าวว่า เพลงพม่าหรือทำนองพม่านี้ได้มาจากเชียงใหม่ ซึ่งในกระบวนเพลงในดนตรีล้านนาเองก็ปรากฏพบว่า มีเพลงพม่าเพียงเพลงเดียวเท่านั้น ซึ่งก็คือทำนองพม่านั่นเอง

ธิติพล กันตีวงศ์ (2557 น. 170) ได้กล่าวถึงความนิยมดนตรีภาคกลางในล้านนาว่า นอกจากความนิยมในดนตรีไทยภาคกลางของชนชั้นสูงของล้านนา พบว่าวงปี่พาทย์ได้รับความนิยมในคุ้มเจ้านายฝ่ายเหนือ โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ของคุ้มวงษ์ตะวันหรือคุ้มของพลตรีเจ้าราชบุตร ณ เชียงใหม่ โอรสของพลตรีเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้าย วงปี่พาทย์วงษ์ตะวันสร้างขึ้นก่อนปี พ.ศ. 2451 โดยสั่งทำที่กรุงเทพฯ เครื่องดนตรีเป็นเครื่องดนตรีประกอบงาช้าง มีสัญลักษณ์อักษร “วว” เป็นอักษรย่อของคำว่า “วงษ์ตะวัน” ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่ กลองทัด 1 คู่ ตะโพน และปี่งา 1 เลา

สรุปได้ว่า อิทธิพลของดนตรีไทยในดนตรีล้านนา มีผู้สนใจศึกษาไว้แบ่งเป็น 2 แนวคิด แนวคิดแรกกล่าวว่า ดนตรีไทยเริ่มมีอิทธิพลต่อดนตรีล้านนาเริ่มจากปีสุดท้ายของพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ ซึ่งเริ่มมีการซึมซับศิลปวัฒนธรรมจากราชสำนักไทยภาคกลาง เข้าสู่ผู้ที่ย้ายมาจากล้านนาไทย และเมื่อกลับไปบ้านเกิดเมืองนอนก็นำความรู้เหล่านั้นไปสอนต่อในภาคเหนือ และอีกแนวคิดหนึ่งเสนอว่า อิทธิพลดนตรีล้านนาในดนตรีไทยไว้ว่า การรับรู้ของชาวสยามเกี่ยวกับดนตรีล้านนานั้นคงเกิดขึ้นมานานแล้วและเป็นที่รับรู้รับทราบของประชาชนทั้งสองภาคมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่างนี้มาใช้ในการวิเคราะห์เชื่อมโยงให้เห็นวิวัฒนาการของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางดังที่จะได้กล่าวต่อไป

2. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (Cultural interaction) อมรา พงศาพิชญ์ (2549)

ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม

แนวคิดวิวัฒนาการและแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ไม่ได้แสดงถึงความขัดแย้งกันแต่กลับมีส่วนเสริมซึ่งกันและกัน ในการพิจารณาเรื่องความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมเช่นนี้ ได้กล่าวรวมไปถึงความสัมพันธ์หรือความเกี่ยวข้องอันเกิดจากความไม่เท่าเทียมกันของสังคม และความเกี่ยวข้องของสังคมต่อสภาพแวดล้อมหรือสิ่งแวดล้อมภายนอก เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในโลกตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์มาจนถึงปัจจุบัน ชี้ให้เห็นความหลากหลายของรูปแบบความสัมพันธ์นี้ได้ดี

การพิจารณาปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (cultural interaction) ได้มีรูปแบบหรือประเด็นศึกษาในเรื่องของความหมาย ที่มีความคล้ายคลึงกัน ใกล้เคียงกัน หรือแม้กระทั่งมีความขัดแย้งกันของในแต่ละประเด็น ในการอธิบายปรากฏการณ์การที่เกิดขึ้นนั้น มีหัวข้อที่ให้ศึกษาแตกต่างกันอยู่อย่างหลากหลาย ดังนี้

1. **การปรับตัว** (adaptation) การนำความหมายของการปรับตัวมาใช้นั้นส่วนใหญ่แล้ว มักกล่าวถึงความสัมพันธ์หรือความเกี่ยวข้องกันระหว่างสิ่ง ๆ หนึ่งที่เราต้องการศึกษา ซึ่งอาจจะเป็นการปรับตัวของมนุษย์ หรือสิ่งมีชีวิตอื่น ๆ กับสภาพแวดล้อมโดยทั่วไปที่เกิดขึ้น หรือกับแหล่งที่ตั้งถิ่นฐาน โดยทั่วไปแล้วนั้นการปรับตัวไม่ได้นำมาใช้กับสิ่งมีชีวิตเพียงอย่างเดียว แต่สามารถนำมาใช้กับวัฒนธรรมได้อีกด้วย ประเด็นศึกษาในการปรับตัวนี้จะเชื่อมโยงหรือเกี่ยวข้องกับทางประวัติศาสตร์ ดังนั้นการปรับตัวจะเกิดขึ้นกับความต้องการหรือความเกี่ยวข้องของสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้มีความสอดคล้องหรือสัมพันธ์กัน เช่น การปรับเปลี่ยนของผู้คนในสังคมเพื่อให้เชื่อมโยงหรือสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม หรือแม้กระทั่งการปรับเปลี่ยนสภาพแวดล้อมเพื่อให้สัมพันธ์กับคนในสังคม ซึ่งการปรับตัวนี้จะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละยุคสมัยที่แตกต่างกัน

ถ้าจะพิจารณาถึงเรื่องการปรับตัวทางวัฒนธรรม คำว่าวัฒนธรรมในที่นี้ได้ถูกใช้ในลักษณะที่หมายถึงวัฒนธรรมที่อยู่รูปของสิ่งของและที่ไม่ใช่สิ่งของ ที่หมายความรวมไปถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ระบบความคิดหรือแนวคิด พฤติกรรมและความเชื่อที่เกิดขึ้นของกลุ่มคนในแต่ละสังคม เรื่องของการปรับตัวทางวัฒนธรรมนี้ Cohen (1968) ได้มีประเด็นศึกษาดังนี้

1. การศึกษาเรื่องการปรับตัวทางวัฒนธรรม ควรมุ่งเน้นถึงประเด็นในเรื่องศิลปวัฒนธรรม ที่รวมไปถึง การแสดง วรรณคดี ดนตรี และศิลปกรรมอื่น ๆ หรือแม้กระทั่งวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสังคม ที่รวมไปถึงความเชื่อมในเรื่องต่าง ๆ

2. ส่วนประกอบต่าง ๆ ของวัฒนธรรม มีเอกลักษณ์เฉพาะของในแต่ละสังคม ซึ่งอาจจะมีความเหมือน แตกต่าง หรือใกล้เคียงกัน แต่องค์ประกอบเหล่านั้นจะรวมกันก่อให้เกิดสิ่งที่เรียกว่าวัฒนธรรม

3. การปฏิสัมพันธ์กับสังคมข้างเคียง หรือแม้กระทั่งการพบเจอหรือค้นพบสิ่งใหม่ ๆ ภายในสังคมของตนเอง ย่อมทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในเรื่องต่าง ๆ จึงส่งผลให้คนในสังคมต้องเรียนรู้เพื่อการปรับตัวอยู่รอดในสังคม

4. วัฒนธรรมคือระบบสัญลักษณ์ โดยมีองค์ประกอบที่สื่อถึงความหมายของแต่ละส่วนที่แตกต่างกัน เช่น ธง มีความหมายว่าผ้าผืนหนึ่ง

5. วิถีชีวิตของมนุษย์นั้น ย่อมอยู่กันเป็นสังคม ที่เกิดการรวมกลุ่มกัน เพราะมนุษย์นั้นย่อมมีสังคมเป็นของตัวเอง การที่จะปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมก็เปรียบเสมือนกับการปรับเปลี่ยนของคนทั้งสังคม ซึ่งการที่จะมีการสืบทอดทางวัฒนธรรมนั้นย่อมส่งผลต่อพฤติกรรมของคนในสังคมให้เปลี่ยนแปลงไป โดยแต่ละคนสามารถปรับเปลี่ยนพฤติกรรมของตนเองได้

6. พฤติกรรมของมนุษย์ที่เกิดขึ้นในแต่ละคนนั้น มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป แต่ทุกคนสามารถปรับเปลี่ยนพฤติกรรมที่เกิดขึ้นของตนเอง ขึ้นอยู่กับทัศนะคติและสิ่งแวดล้อมที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของแต่ละคน

7. การถ่ายทอดวัฒนธรรมรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งนั้น มีขั้นตอนและกระบวนการที่แตกต่างกันออกไปของแต่ละสังคม ซึ่งเมื่อเกิดการถ่ายทอดของวัฒนธรรมนั้น แต่ละวัฒนธรรมอาจจะคงอยู่หรือมีการเปลี่ยนแปลงไป โดยอาจจะขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมหรือยุคสมัยที่เปลี่ยนไปตามกาลเวลา

ประเด็นทั้ง 7 ข้อที่กล่าวมานั้น หมายถึง การปรับตัวที่นอกเหนือจากการปรับตัวทางชีวภาพหรือสิงมีชีวิต เพื่อความอยู่รอดหรือคงอยู่ของเผ่าพันธุ์มนุษย์หรือสัตว์ แต่เป็นการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นเมื่อเกิดปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมหรือกลุ่มคนอื่น ถ้ามองย้อนกลับไปในอดีตนั้น มักจะมีสิ่งที่เป็นข้อสงสัยว่า การปรับตัวนี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยมนุษย์หรือกล่าวได้ว่ามนุษย์เป็นผู้สร้างหรือกำหนดให้เกิดการปรับเปลี่ยน หรือเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาเองตามธรรมชาติ และเมื่อมาในถึงยุคปัจจุบันทุกคนยอมรับได้ว่าการปรับเปลี่ยนหรือการปรับตัวนั้นเป็นสิ่งที่ทุกคนต้องเผชิญและยอมรับกับสิ่งที่จะเกิดขึ้นเพื่อให้สังคมของเราเดินหน้าต่อไปสู่การพัฒนาที่เข้ากับยุคสมัย แต่เราก็สามารถควบคุมหรือสร้างขีดกำจัดของการปรับตัวนั้นได้

2. **การสังสรรค์ทางวัฒนธรรม** (acculturation) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (cultural assimilation) ในหัวข้อนี้จำเป็นจะต้องกล่าวไว้ว่า ประชากรหรือผู้คนได้มีการเพิ่มปริมาณหรือจำนวนที่มากขึ้นในทุก ๆ ปี ส่งผลให้มีจำนวนประชากรที่หนาแน่นอยู่ในทุกมุมส่วนของภูมิภาค และเมื่อย้อนกลับไปในสมัยก่อนนั้นมีจำนวนประชากรที่น้อยกว่าในปัจจุบัน ทำให้การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมนั้นมีความสัมพันธ์บางอย่างร่วมกัน คล้ายคลึงกัน หรือเชื่อมโยง ของแต่ละกลุ่มคนหรือชาติพันธุ์ อาจเกิดความไม่ลงรอยหรือความขัดแย้งบ้างในบางกลุ่ม

จากคำว่า การสังสรรค์ทางวัฒนธรรมหรือการผสมผสานทางวัฒนธรรม (acculturation) จะนำมาใช้เมื่อมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมของวัฒนธรรมระหว่างกันและกัน อาจกล่าวได้ว่าการมีวัฒนธรรมที่แตกต่างกันระหว่างสังคม 2 กลุ่ม ย่อมมีการยอมรับแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมให้แก่กัน แต่การยอมรับที่เกิดขึ้นนั้นอาจจะไม่ได้มีความเท่ากันของทั้งสองวัฒนธรรม

เพราะวัฒนธรรมของในแต่ละกลุ่มนั้นมีความเหนียวแน่นหรือมีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมที่มากน้อยแตกต่างกันออกไป กลุ่มไหนที่มีวัฒนธรรมที่ไม่แข็งแรงย่อมถูกกลืนไปกับกลุ่มที่มีวัฒนธรรมที่แข็งแรงหรือมีพลังมากกว่า แต่ในขณะเดียวกันแต่ละวัฒนธรรมก็อาจมีการแลกเปลี่ยนของกันและกันร่วมอยู่ด้วย แต่ในท้ายที่สุดแล้วไม่ว่าวัฒนธรรมของกลุ่มไหนจะถูกนำมามากน้อยต่างกัน แต่ทั้งสองวัฒนธรรมก็ถูกนำมาผสมผสานกลมกลืนทางวัฒนธรรม โดยมีการยอมรับของกลุ่มคนทั้งสองในสภาพปัจจุบันส่วนใหญ่แล้วพบว่าวัฒนธรรมอินเดียนแดงและวัฒนธรรมตะวันตกในสหรัฐอเมริกาได้มีการผสมกลมกลืนกันเกือบหมดแล้ว โดยที่คนผิวขาวรับการปลูกข้าวโพดจากอินเดียนแดงและคนอินเดียนแดงรับวัฒนธรรมหลาย ๆ อย่างของคนผิวขาว (Lowie, 1954 : 219) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมนั้น อาจจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามการแปรผันของสถานการณ์ในขณะนั้น หรืออาจจะเกิดขึ้นโดยความต้องการจากฝ่ายที่มีอำนาจมากกว่า ยกตัวอย่างกรณีของสหรัฐอเมริกา รัฐบาลกลางมีนโยบายที่จะนำอินเดียนแดงมาผสมกลมกลืนเข้าสู่สังคมคนผิวขาว ประเทศไทยในบางครั้งรัฐก็มีนโยบายขที่มีความโน้มเอียงทำให้เกิดการผสมกลมกลืนชาติพันธุ์อื่น ๆ ให้เป็นไทย

3. **บูรณาการทางวัฒนธรรม** (cultural integration) และทวิลักษณ์ทางวัฒนธรรม (double ethnic identity) คือการยอมรับกันในเรื่องของวัฒนธรรมที่ย่อมมีความหลากหลาย ซึ่งในแต่ละวัฒนธรรมย่อมมีเอกลักษณ์หรือมีความโดเด่นโดยเฉพาะวัฒนธรรม เมื่อในแต่ละวัฒนธรรมมีความหลายหลายนั้น ส่งผลให้เกิดวัฒนธรรมบางอย่างที่ในแต่ละสังคมมีร่วมกัน โดยในแต่ละสังคมมีการยอมรับและไม่แสดงอำนาจวางตนให้อยู่เหนือกว่าอีกสังคมที่มีวัฒนธรรมร่วมกัน ซึ่งในปัจจุบันนั้นได้มีการแบ่งเขตแดนแผนที่ก่อให้เกิดรัฐประเทศ หรือกลุ่มชาตพันธุ์ต่าง ๆ สังคมในสมัยใหม่จึงเกิดการยอมรับ และเกิดการบูรณาการร่วมกันทางวัฒนธรรม หรือเรียกได้ว่าพหุวัฒนธรรม (cultural pluralism) หมายถึง รัฐประเทศที่มีหลากหลายวัฒนธรรม ประเทศที่เกิดขึ้นใหม่มักจะเป็นพหุวัฒนธรรม เพราะประเทศเหล่านี้เกิดขึ้นภายหลักการอพยพเคลื่อนย้ายของกลุ่มชาติพันธุ์ ประเทศสหรัฐอเมริกา ออสเตรเลีย และนิวซีแลนด์ คือตัวอย่างรัฐประเทศที่ยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรม และประเทศสิงคโปร์และมาเลเซียก็ประกาศตัวเองประเทศพหุวัฒนธรรม เพราะหลักจากได้รับเอกราชจากอังกฤษได้มีการยอมรับความแตกต่างของกลุ่มชาติพันธุ์และให้กำหนดนโยบายที่ชัดเจนเกี่ยวกับเรื่องนี้

การยอมรับพหุวัฒนธรรม หมายความว่า การบริหารหรือการจัดการที่มีลักษณะไม่เคร่งครัดในกฎหมายและกฎระเบียบที่ใช้ เปิดโอกาสให้มีทางเลือกในการปฏิบัติการโดยไม่มีวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งครอบงำ (dominant culture) และวัฒนธรรมอื่นถูกครอบงำ

(subordinate culture) หากจะพิจารณาเรื่องพหุวัฒนธรรม เรื่องของความสัมพันธ์เชิงอำนาจถือเป็นรายละเอียดที่สำคัญ รวมถึงข้อแตกต่างระหว่างข้อบังคบที่ถูกกำหนดไว้เป็นลายลักษณ์อักษรกับการการปฏิบัติจริงในการบังคับใช้เป็นเรื่องที่จะต้องพิจารณาด้วย

แม้เมื่อรัฐบาลพยายามสนับสนุนให้เกิดการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม การผสมกลมกลืนอาจมีได้แบบ บางกลุ่มรับวัฒนธรรมหลักของรัฐ (dominant culture) และผสมกลมกลืนกลายเป็นส่วนของวัฒนธรรมหลัก ซึ่งกลุ่มที่ถูกผสมกลมกลืนไปนั้น ย่อมอยู่ใกล้กับกลุ่มที่มีมหาอำนาจ จึงจำเป็นต้องให้วัฒนธรรมของตนกลืนหายไปโดยกลุ่มผู้มีอำนาจ ในทางกลับกันสังคมที่อยู่ห่างไกลอำนาจของรัฐ พวกเขายังคงรักษาวัฒนธรรมหรือเอกลักษณ์ของตนเองไว้ได้ แต่ต้องมีการเปิดรับวัฒนธรรมบางอย่างที่เป็นวัฒนธรรมหลักร่วมเข้าไปด้วย ประเทศไทยในช่วงเปลี่ยนจะพบเห็นผู้คนหลายกลุ่มมีวัฒนธรรมที่ผสมผสานในลักษณะทวิลักษณ์ (double identity) กลุ่มแรกที่มีการกล่าวถึงคือกลุ่มคนจีน ซึ่ง Coughlin (1960) เป็นผู้แรกที่เสนอแนวคิดทวิลักษณ์ในกลุ่มคนจีนต่อมามีรายงานรูปแบบทวิลักษณ์ในกลุ่มอื่น ๆ และเห็นชัดในการเรียกชื่อกลุ่มโดยใช้คำสมาส คือ กลุ่มไทยมุสลิม ไทยเขมร ไทยลาว เป็นต้น

4. **ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม** (cultural conflict) การที่ได้รับวัฒนธรรมอื่นและการสังสรรค์ทางวัฒนธรรม อาจก่อให้เกิดความขัดแย้ง หากไม่ได้รับการยอมรับซึ่งกันและกัน โดยปกติกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีภาษา วัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมร่วมกันมักจะไม่เกิดความขัดแย้งทางวัฒนธรรม จะเกิดความขัดแย้งต่อเมื่อมีการปะทะสังสรรค์ของวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน การปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมอาจเกิดจากการแพร่กระจายจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง สามารถเกิดขึ้นได้จาก 1.การโยกย้ายถิ่นฐานของกลุ่มใหม่ที่เข้ามาในกลุ่มที่มีวัฒนธรรมอื่นอยู่แล้ว ถ้าการย้ายถิ่นฐานหรือการอพยพไม่ได้รับจากกลุ่มนั้น ๆ ก็จะเกิดความขัดแย้งได้ 2.การขยายดินแดนเพื่อเพิ่มอาณาเขตของตนทำให้มีผลต่อกลุ่มเดิมที่ได้ตั้งบริเวณหรือแหล่งอาศัยอยู่เดิม รวมถึงการยกทัพเพื่อสู้รับของการทำสงครามในสมัยโบราณ 3.การล่าอาณานิคมของชาวตะวันตกโดยกลุ่มชนชาติที่เป็นมหาอำนาจมากกว่า จะสามารถเข้าไปครอบครองดินแดนและเผยแพร่วัฒนธรรมของตนด้วย 4.ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม อาจเกิดขึ้นจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ไม่ว่าจะผ่านในระบบการศึกษา การสื่อสารในช่องทางต่าง ๆ หรือการถ่ายทอดผ่านสื่อมวลชนโดยการสื่อสาร ถ่ายทอดผ่านสื่อมวลชน ระบบการศึกษา และระบบเทคโนโลยีต่าง ๆ

อย่างไรก็ตาม กรณีความแตกต่างระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์เกิดขึ้นได้ง่ายเพราะสังคมวัฒนธรรมที่ต่างกัน ไม่มีการปรับหรือรับวัฒนธรรมต่างชาติพันธุ์เข้ามาผสม ปัญหาส่วนใหญ่เกิดจากการที่แต่ละชาติพันธุ์นั้นต้องการที่จะรักษาเอกลักษณ์วัฒนธรรมของตนเอง เพื่อแสดงถึงความ

แน่วแน่ในอุดมการณ์ของตน และไม่เกิดการยอมรับในวัฒนธรรมใหม่ ๆ หรือวัฒนธรรมอื่นที่เข้ามา หรือความแตกต่างนั้น อาจเกิดได้จากปัญหาความขัดแย้งของกลุ่มชาติพันธุ์ เช่น เป็นศัตรูกันมีการแย่งชิงอำนาจหรือมีการทำสงครามระหว่างกัน เกิดเป็นสงครามการแย่งชิงพื้นที่หรือผู้คน ในประวัติศาสตร์มักมีตัวอย่างให้เห็นถึงการไม่ยอมรับในวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีที่มีภาษาพูดต่างกันประจำ ในบางกรณีที่มีความขัดแย้งทางวัฒนธรรมอย่างรุนแรง อาจเกิดการต่อต้าน เช่น การแบ่งแยกดินแดน หรือขบวนการก่อการร้าย เป็นต้น

จากการศึกษาแนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมเห็นได้ว่ามีความสอดคล้องและสามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางได้ ผู้วิจัยจึงนำมาวิเคราะห์และอธิบายดังรายละเอียดที่จะได้นำเสนอในบทที่ 4 ต่อไป

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นวชนก วิเทศวิทยานุศาสตร์ (2550) ได้ทำการศึกษาเรื่องบทบาททางการเมืองและสังคมของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงในจังหวัดเชียงใหม่พบว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมีท่านเป็นบุคคลสำคัญที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งในเรื่องของการเมืองและสังคม โดยท่านได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ได้รับหรือได้เรียนรู้มาจากราชสำนักสยาม หรือแม้แต่การที่ท่านได้เลือกรับวัฒนธรรมจากกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ มาสู่เมืองเชียงใหม่แล้วนั้น ท่านยังทรงอุทิศตนเพื่อส่วนรวมช่วยเหลือเมืองเชียงใหม่ ซึ่งองค์ความรู้ต่าง ๆ เหล่านี้ ได้ถูกนำมาปรับ ใช้และผสมผสานกันอย่างหลากหลาย โดยที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงเห็นว่าเป็นสิ่งที่น่าภาคภูมิใจดังปรากฏออกมาในพิธีต้อนรับเสด็จเลียบมณฑลพายัพของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งนี้พระองค์ยังทรงปฏิบัติภารกิจอย่างหลากหลาย ทั้งทำนุบำรุงสาธารณะประโยชน์ในจังหวัดเชียงใหม่และใกล้เคียง นอกจากนี้ท่านยังทรงได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ต่าง ๆ ที่ท่านได้รับประสบการณ์สั่งสมมาจากในราชสำนักสยาม เพื่อให้ราษฎรเมืองเชียงใหม่ของท่านนั้น ได้มีองค์ความรู้ต่าง ๆ ไปต่อยอดในการดำเนินชีวิต และประกอบอาชีพให้ยั่งยืนยิ่งขึ้น ซึ่งการเปลี่ยนแปลงไปของสภาพสังคมชาวเชียงใหม่นั้น ถึงแม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วแต่ยังคงมีเอกลักษณ์เป็นของตนเองมาจนถึงปัจจุบัน

สายวรรค์ ขยันยิ่ง (2543) ได้ทำการศึกษาเรื่องพระราชชายา เจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา พบว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงมีพระอัจฉริยภาพทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย ซึ่งเป็นผล ของการถูกหล่อหลอมทางด้านสังคมศิลปวัฒนะธรรมประเพณีมาตลอดพระชนม์ชีพทั้งประเพณีของชาวเหนือและขนบประเพณีของราชสำนักภาคกลางโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีที่นิยมกันในราชสำนัก โดยผลงาน ของพระองค์ท่านที่โดดเด่นคือระบำซอ

ซึ่งเป็นการผสมผสานนาฏศิลป์แบบราชสำนักเข้ากับนาฏศิลป์ล้านนาอย่างสวยงาม พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงโปรดและส่งเสริมการละครดนตรี มาตั้งแต่ประทับอยู่ในคุ้มเจดีย์กิ่วของเจ้าแก้วนวรัฐ ซึ่งมีคณะละครดนตรีปี่พาทย์ แสดงกันอยู่แล้วและทรงเป็นหลักในการคิดจัดการแสดงใหญ่ ๆ หรือคราวที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 และเจ้านายทางกรุงเทพฯ ที่เสด็จเยือนเชียงใหม่ แม้พระองค์จะย้ายไปประทับที่พระตำหนักดาราภิรมย์ ก็ฝึกหัดข้าหลวงในพระองค์ให้เล่นดนตรีฟ้อนรำ และจัดการแสดงเมื่อมีงานฉลองสมโภชต่าง ๆ อยู่เสมอ

นพวรรณ ธรรมสิทธิ์ (2551) ได้ศึกษาเกี่ยวกับฐานะและบทบาทของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในเมืองเชียงใหม่ หลังเสด็จกลับมาประทับอย่างถาวร (พ.ศ.2457-2476) พบว่า การดำรงตนของพระราชชายาฯ ในเชียงใหม่ได้มีระเบียบแบบแผนจากราชสำนักสยามอยู่ด้วยในเริ่มแรก จากการมีข้าราชสำนักสยามได้คอยผลัดเปลี่ยนเวรขึ้นมารับใช้พระองค์ในปีแรกด้วยพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 6 และได้มีการขอยกเลิกจากพระราชชายาฯ ในเวลาต่อมา การคงไว้ซึ่งความสัมพันธ์ดังกล่าวของพระราชชายาฯ และราชวงศ์จักรีในฐานะ “พระญาติ” ได้สร้างบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการดำเนินพระกรณียกิจต่าง ๆ ของพระราชชายาฯ ในล้านนา โดยมีบทความและเอกสารต่าง ๆ ที่บอกเล่าถึงพระประวัติได้แสดงให้เห็นถึงการเทิดทูนการแสดงความภูมิใจที่พระราชชายาฯ ได้รับเกียรติยศมากมายต่อสยามของผู้เขียน ซึ่งมิได้วิเคราะห์ออกมาในรูปแบบเชิงวิชาการมากเท่าที่ควร แต่เมื่อได้พิจารณาถึงพระกรณียกิจต่าง ๆ ที่พระราชชายาฯ ได้ทรงมีต่อเมืองเชียงใหม่อย่างมากมายนั้นแสดงให้เห็นได้ชัดว่าในหลายกรณีมีนัยยะสำคัญทางการเมืองและทางสังคมอยู่ด้วย

ธงชัย จีนชาติ (2558) ได้ศึกษาเกี่ยวกับเรื่อง อิทธิพลการแสดงราชสำนักสยามที่ส่งผลต่อการแสดงในคุ้มเจ้าหลวง พบว่า ระบำซอสมโภชช้างเผือก รูปแบบพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เกิดขึ้นในปี พ.ศ.2469 เมื่อครั้งในสมัยรัชกาลที่ 7 พร้อมด้วย สมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีพระบรมราชินี เสด็จเชียงใหม่ คราวที่จังหวัดเชียงใหม่น้อมเกล้าฯ ถวายช้างเผือกพระเศวตคชเดชดิลก เพื่อให้เป็นเป็นช้างคู่พระบารมี จากนั้นพระราชชายา เจ้าดารารัศมีในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ร่วมกับครูฟ้อนครูละครส่วนหนึ่งที่เดินทางมาจากราชสำนักสยามได้ร่วมกันช่วยกันคิดสร้างสรรค์ทั้งเนื้อร้องและท่ารำขึ้น ในส่วนของท่ารำนั้นไว้ใช้สำหรับฟ้อนร่วมในทำนองซอโยนก ทำนองซอยิ้น และทำนองจ๊อยเจียงแสน ส่วนของการแต่งเนื้อร้องใช้เป็นบทยอพระเกียรติรัชกาลที่ 7 สำหรับงานสมโภชช้างเผือก ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดและ ทฤษฎีวัฒนธรรมสัมพันธ์ที่กล่าวว่า การผสมผสานวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน การยอมรับวัฒนธรรมใหม่ของกันและกัน ซึ่งได้แก่ วัฒนธรรมล้านนากับวัฒนธรรมของราชสำนัก มีการถ่ายทอดลักษณะเด่น ๆ คือ

มีการ รวมจุดเด่นของวัฒนธรรมล้านนาและจุดเด่นของ วัฒนธรรม ราชสำนักสยามเข้าไว้ด้วยกัน กลายมา เป็นการแสดงระบำซอสมโภชช้างเผือก รูปแบบพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

Andrew Chistopher Shahriari (2001) ได้ศึกษา Lanna music dance : Imagge and identity in northern Thailand ดุษฎีนิพนธ์เรื่องนี้พยายามอธิบายดนตรีภาคเหนือและการฟ้อนรำภาคเหนือที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมกระแสหลักของผู้คนของภูมิภาคและการพยายามที่จะแสดงเอกลักษณ์ของคนล้านนา ล้านนาไทยหรือที่เรียกว่าคนเมือง เน้นหนักไปในเรื่องเกี่ยวกับการแสดงและดนตรีที่ส่งเสริมภาพลักษณ์ของชาวล้านนาไทยให้แก่บุคคลอื่นที่อยู่ภายนอกภูมิภาค ได้เห็นถึงวัฒนธรรมในชีวิตประจำวัน (ว่าคนเมืองก็มีอารยธรรมเหมือนกัน) และอธิบายบทบาทของดนตรีและการฟ้อนรำในฐานะที่เป็นสิ่งสะท้อนภาพลักษณ์ของคนล้านนาตามกระแสหลัก เพื่อสร้างความเข้าใจอันดี การแสดงเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ที่สะท้อนออกได้จากภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรม

จากที่ได้ศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางโดยใช้แนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมมาวิเคราะห์ร่วมด้วย เพื่อต่อยอดและเติมเต็มองค์ความรู้เกี่ยวกับการผสมผสานวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน การยอมรับวัฒนธรรมใหม่ของกันและกันและการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันให้เป็นองค์ความรู้ใหม่ทางวิชาการต่อไป

บทที่ 3
วิธีการดำเนินงานวิจัย

ในการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังจากการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากหนังสือ ตำรา บทความงานวิจัยต่าง ๆ และจากการลงภาคสนามทำการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล และนำข้อมูลต่าง ๆ มารวบรวม เรียบเรียงเพื่อทำการวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยในรูปแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์เป็นความเรียง ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการดำเนินงานตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

วิธีการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล การศึกษาและรวบรวมข้อมูลวิจัยได้รวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ทั้งด้านเอกสาร งานวิจัย และข้อมูลภาคสนามรายละเอียดดังต่อไปนี้

วิธีการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

การศึกษาและรวบรวมข้อมูลวิจัยได้รวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ทั้งด้านเอกสาร งานวิจัย และข้อมูลภาคสนามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ขั้นรวบรวมข้อมูล

ในการศึกษาค้นคว้าข้อมูลการทำวิจัยสามารถแบ่งที่มาได้เป็น 2 ประเภท คือ

1. การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลภาคสนามโดยวิธีการสังเกตและสัมภาษณ์ แยกเป็นกลุ่ม ดังนี้

1.1 สัมภาษณ์นักวิชาการด้านดนตรีล้านนา

1.2 สัมภาษณ์นักวิชาการด้านประวัติล้านนา

1.3 สัมภาษณ์ทายาทพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

2. รวบรวมจากเอกสาร ตำราวิชาการ วารสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยได้ทำการศึกษาจากแหล่งข้อมูลที่มาต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สำนักงานวิทยาทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
- ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

วิธีดำเนินการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อนำไปสู่ความรู้และเป็นการเชื่อมต่อของข้อมูลจากรวบรวมเอกสาร ตำราวิชาการ วารสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในข้างต้น โดยใช้วิธี การสัมภาษณ์เป็นอีกหนึ่งวิธีของการวิจัย ซึ่งการวิจัยในครั้งนี้ใช้การสัมภาษณ์ 2 รูปแบบ คือ

1. การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ เป็นวิธีการที่ใช้ โดยใช้กับการสัมภาษณ์ข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้องกับ รูปแบบหรือโครงสร้างของดนตรีภาคเหนือ เป็นต้น

2. การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ วิธีการนี้ผู้วิจัยจะกำหนดคำถามไว้ล่วงหน้า โดยคำถามจะมีลักษณะที่ต้องการคำตอบเฉพาะเจาะจงในประเด็นที่ต้องการ

อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

1. อุปกรณ์จดบันทึก
2. เครื่องบันทึกเสียง
3. กล้องถ่ายภาพนิ่ง
4. กล้องถ่ายภาพวิดีทัศน์

การจัดทำข้อมูล

1. ผู้วิจัยได้ทำการถอดข้อมูลจากเครื่องบันทึกเสียง เป็นลายลักษณ์อักษร
2. เรียบเรียงข้อมูลเป็นหมวดหมู่
3. นำข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนามมาประมวลผล เปรียบเทียบเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ใกล้เคียงมากที่สุด
4. นำข้อมูลที่ได้มาสรุปผล วิเคราะห์ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางระหว่างดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี
5. อภิปรายผลจากการออกภาคสนาม องค์มวลรวมแห่งความรู้ที่ได้รับการศึกษาค้นคว้ารูปแบบการมีปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดนตรีในครั้งนี้

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จัดทำเอกสาร และข้อมูลทางภาคสนาม มารวบรวมแล้วทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. นำข้อมูลที่ได้มาจำแนกโครงสร้างดนตรี เพื่อหาเอกลักษณ์ของดนตรีภาคเหนือ ดนตรีภาคกลาง และเอกลักษณ์ร่วมทางดนตรี จากการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างดนตรีตามการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ (Melodic Analysis) และโครงสร้างเพลง (Form Analysis) ดังนี้

1.1 กระสวนทำนอง กระสวนจังหวะ บันไดเสียง

1.2 รูปแบบเพลง การจัดวางเพลง การนำไปใช้ ฯลฯ

2. นำข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ได้มาวิเคราะห์ บทบาท และสถานภาพของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีที่ในขณะที่อยู่ภาคกลางและหลังเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่จากปัจจัยทางสังคมที่ส่งผลต่อการนำดนตรีภาคกลางเข้าสู่นครเชียงใหม่ ดังนี้

2.1 เศรษฐกิจ

2.2 การเมือง

2.3 สังคม

2.4 วัฒนธรรม

3.ศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือในช่วงหลังจากการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตามกระบวนการแนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดังนี้

ปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม

1) การปรับตัว (Adaptation)

2) การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation)

3) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Assimilation)

4) การบูรณาการทางวัฒนธรรม (Cultural integration)

5) ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (Cultural conflict)

ขั้นสรุปผล และอภิปรายผล

4.1 นำข้อมูลที่ได้มาสรุปผล วิเคราะห์ผลการศึกษาตามกระบวนการแนวคิดการมีปฏิสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมของดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังจากการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

4.2 อภิปรายผลจากการออกภาคสนาม องค์มวลรวมแห่งความรู้ที่ได้รับการศึกษาค้นคว้าการมีปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของทั้งดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในครั้งนี้

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง การศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งออกเป็น 6 ตอน ดังนี้

1 ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัติ นครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

1.1 ภูมิหลังปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือก่อนพระราชชายา เจ้าดารารัศมีประสูติ (พ.ศ.2317 ถึง พ.ศ.2416)

นครเชียงใหม่เป็นราชธานีที่มีที่ตั้งอยู่ทางภาคเหนือของกรุงเทพฯ มีฐานะเป็นราชธานีมหาอำนาจตั้งอยู่ศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนา สืบเนื่องมากว่า 700 ปี ในช่วง 300 ปีแรกแห่งการเป็นราชธานี นครเชียงใหม่ต้องอยู่ภายใต้การควบคุมของราชสำนักพม่า และเผชิญกับความผันผวนการเมืองการปกครอง เนื่องจากราชสำนักพม่าส่งขุนนางพม่าเข้ามาปกครอง

22 ปีต่อมา นครเชียงใหม่กลับมาเป็นเอกราชอีกครั้งด้วยปรีชาสามารถของสายสกุลทิพจักรทั้งเจ็ดตน ที่รบเคียงบ่าเคียงไหล่จนได้เอกราชกลับคืนมา โดยเจ้าชายทั้ง 7 ตนยังได้เจริญสัมพันธไมตรีทางการทูตกับพระเจ้ากรุงธนบุรี และพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ของกรุงรัตนโกสินทร์นับตั้งแต่นั้นมาพระราชอาณาจักรสยามและล้านนาจึงได้เจริญสัมพันธไมตรีและเป็นแผ่นดินเดียวกัน

นอกเหนือจากสายสัมพันธไมตรีในด้านการเมืองการปกครองของพระนครเชียงใหม่และกรุงรัตนโกสินทร์อันมีที่ตั้งอยู่ที่กรุงเทพมหานครในสมัยนั้นแล้ว ยังเกิดปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือในระยะเริ่มต้นขึ้น แต่ไม่ได้มีการบันทึกหรือจดเป็นลายลักษณ์อักษร เนื่องจากราชสำนักล้านนาลงมายังราชสำนักธนบุรีและราชสำนักสยาม ด้วยเรื่องการเมืองการปกครองอยู่เนือง ๆ ทำให้ราชสำนักล้านนาเกิดความคุ้นเคย และปรับปรนกับประเพณีและวัฒนธรรมสยามที่ได้รับจากธรรมเนียมกรุงรัตนโกสินทร์ หมายรวมถึงกิจกรรมทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ด้วย ดังปรากฏในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ผูกแปด อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว (2543 น. 193) ที่กล่าวว่า “เจ้าเอาคนครัวเม็งเข้าทูลเกล้ากระหม่อมถวาย พระมหากระสัตรก็ทือชอบแม่นประทานเงินคำเสื้อผ้าต้อนรับขับสู้เลี้ยงดูด้วยข้าวปลาอาหารส้มหวานเล่นละเม็งละครขับฟ้อนเล่นมโหรสพอุ่นงันมหาปางใหญ่ เถิง ณ วัน 5 เดือน 10...สมเด็จพระพุทธิเจ้าอยู่หัวโผดเกล้าโผดกระ

หม่อมหื้อสมเด็จพระเป็นเจ้า เสด็จลงเรือรบสีเขียว 1 ลำ... มีคนทรงเครื่องเสิกเป็นอันมากลงเรือพระที่นั่งและเรือเมืองละพูน เรือเจ้านายลูกหลาน..."

จากข้อความเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าในการมาเยือนกรุงเทพฯ ของอาณาจักรล้านนานั้นได้ซึมซับเอาวัฒนธรรมประเพณีบางประการมายังอาณาจักรล้านนา การดนตรีและมหรสพในส่วนของพระนครเชียงใหม่ในสมัยนั้นไม่ขาดแคลน ถึงแม้ว่าบ้านเมืองในสมัยนั้นจะมีภาระในด้านต่าง ๆ มากมาย แต่ก็ยังปรากฏหลักฐานว่ามีเครื่องดนตรีใช้สอยอยู่จำนวนหนึ่ง เช่น เพี๊ยะ สะล้อ หรือทร้อ ซึง เป็นต้น ซึ่งตรงกับข้อความในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ วงศ์สักก์ ณ เชียงใหม่ (2543 น. 44) กล่าวว่า "สุขสานต์กินทานเหล้นมโหรสพพอยลาม ช้อย ซอ สี่บทกันโคลง ดีด สี เป่า ฟ้อนต่างๆ เสียงพิณพาทย์ ค้อง กลอง ขลุ่ย แน แตรเหิน แคนค้อย ติ่ง ธะล้อ สีซอ เพียะ พิณ ปัณเฑาะ หอยสังข์ เปนอันนี่นันเนือง อุกขะหลุกทุกค่ำเช้า บ่หม่นหมองเส้าในสาสนา"

จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงกิจกรรมดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยนั้นว่า จากสภาวะความไม่มั่นคงของบ้านเมืองก่อนหน้านี้ทำให้วัฒนธรรมดนตรีบางอย่างสูญหายไปด้วย พระเจ้ากาวิละได้พยายามอย่างยิ่งแต่ก็ไม่สามารถฟื้นฟูได้หมด การสวามิภักดิ์ต่อสยามของพญาจ่าบ้านและพระเจ้ากาวิละ เป็นการยอมรับอำนาจของสยามอย่างเต็มที่ ดังนั้นชาวล้านนาจึงรู้จักสยามมากขึ้น

ในด้านเครื่องดนตรีของล้านนา ในระยะแรกเริ่มนี้ไม่กี่ชิ้นเสียงดนตรีก็มีทำนองและจังหวะที่เนิบช้าและซ้ำไปซ้ำมา เช่น พิณเปี๊ยะ ธะล้อ กังสดาล และพาทย์ฆ้อง เป็นต้น ส่วนคนขับขานมีสองคนชาย 1 หญิง 1 ซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา หงสาวดี และพุกาม การนำช่างต่าง ๆ เข้ามาจากมอญและพม่ารวมทั้งช่างฆ้อง และเครื่องดนตรีอันหลากหลายในราชสำนักตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังราย ฝ่ายประชาชนจึงใช้การขับขานเป็นเรื่องราวหรือการปะทะคารมการพูดจาเสียดสีหรือชิงไหวชิงพริบกันรวมทั้งเรื่องเพศจึงเป็นรูปแบบสำคัญของการสร้างความบันเทิงหลักให้แก่ผู้ชมผู้ฟัง ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือเป็นลักษณะนี้เรื่อยมาและอยู่ในการรับรู้ของล้านนามาโดยตลอด แต่ยังไม่มีปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีอย่างเป็นทางการ จวบจนถึงสมัยเจ้าดาราวัศมีประสูติ เมื่อ พ.ศ.2416 การดนตรียังคงดำเนินไปในรูปแบบดังที่กล่าวมา

ภาพประกอบ 1 พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี

ที่มา: หอจดหมายเหตุ

1.2 ภูมิหลังการดนตรีภายหลังพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีประสูติ และการเรียนดนตรีในราชสำนักสยาม

การดนตรีภายหลังพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีประสูติ ยังคงเป็นแบบพื้นเมืองดั้งเดิม มีเพียงเล็กน้อยที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีและการฟ้อนรำจากไทยใหญ่และพม่า แต่มีหลักฐานปรากฏว่าเริ่มได้รับอิทธิพลดนตรีภาคกลาง ซึ่งปรากฏหลักฐานสมัยพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 6 (ครองราชย์ พ.ศ.2397 - 2416) ได้มีละครและดนตรีภาคกลางเล่นอยู่ในคุ้มของท่าน นัยว่าครูดนตรีมีนามว่านายช้อย เป็นคนจากนครชัยศรี และภรรยาเป็นแม่ครูรำ มีนามว่าแม่ครูจาด (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2530 น. 63)

ในปี พ.ศ. 2416 อันเป็นปีสุดท้ายของพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์นั่นเอง ก็เป็นปีที่พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ประสูติ ระยะเวลาระหว่างนั้นจนถึง พ.ศ.2429 เป็นระยะเวลาที่สยามกับอังกฤษกำลังแข่งขันกันมีอำนาจเหนือล้านนา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ดำเนินรัฐนโยบายอันมีผลให้เจ้าดาราวัศมีลงไปเป็นบาทบริจาริกาในพระราชสำนักสยาม และจำต้องเดินทางไปอยู่ ณ กรุงเทพมหานคร การเดินทางลงมาครั้งนั้นก่อให้เกิดการซึมซับศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างภาคกลางเข้าสู่ผู้ที่ย้ายมาจากล้านนา โดยพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ได้ตามพระบิดา คือ พระเจ้าอินทวิชยานนท์ ลงไปเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ณ กรุงเทพฯ เมื่อปี พ.ศ.2429 ซึ่งขณะนั้นมีอายุครบ 13 ชันษา และเริ่มเข้ามามีบทบาทในราชสำนักสยามแต่นั้นมา

เมื่อเข้ามาในราชสำนักสยาม พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ได้ประทับ ณ ห้องผักกาด ภายใต้พระบรมราชินูปถัมภ์ของสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชชนนี พันปีหลวง ในขณะ

ที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ประทับอยู่ในพระบรมมหาราชวังนั้น ได้เริ่มมีการเล่าเรียนดนตรีไทยอย่างจริงจัง โดยทรงจ้างครูที่มีความรู้และฝีมือดีในยุคนั้น เข้ามาสอนให้ข้าหลวงและพระประยูรญาติเป็นประจำ พระราชชายาฯ ทรงเรียนดนตรีไทยของภาคกลาง พร้อม ๆ กับพระประยูรญาติและข้าหลวงด้วย ในระยะที่เสด็จเข้ามาประทับในวังระยะแรก ๆ นั้นในวังหลวงมีนักดนตรีฝ่ายในที่เป็นเจ้าจอมมโหรีอยู่ในพระราชฐานชั้นในอยู่แล้วหลายท่าน เช่น เจ้าจอมมารดาเหม ในรัชกาลที่ 5 ซึ่งทรงสนิทกับพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เพราะตำหนักท่านอยู่ใกล้กันไปคุยกันและรับประทานอาหารด้วยเป็นประจำ เจ้าจอมมารดาเหมได้ช่วยบอกทางขับร้องบ้าง (พูนพิศ อามตยกุล, 2553 น. 175)

ครูสตรีคนแรกที่เข้ามาสอนที่พระตำหนักในวังหลวงได้คือครูหม่อมผิว นรรัตนราชมานิต ภรรยาของเจ้าพระยานรรัตนราชมานิต (โต มานิตยกุล 2383 - 2458) ท่านเป็นผู้ชำนาญซอสามสาย เป็นมือหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เข้ามาช่วยสอนเครื่องสายที่ตำหนักพระราชชายาฯ ในวังหลวง ถึงกระนั้นก็ยังไม่สบพระทัย ด้วยหม่อมผิวเข้ามาก็อยากจะให้ทรงแต่ซอสามสายเพราะเห็นว่าเป็นของวิเศษที่สตรีชาววังจะพึงหัดไว้ให้เป็นศรีแก่ตน แต่ท่านกลับไปติดพระทัยที่จะทรงจะเข้ ซึ่งหม่อมผิวไม่ถนัด พระราชชายาฯ จึงต้องฝืนพระทัยทรงซอด้วงบ้าง ซออู้บ้าง รอเวลาที่จะหาครูจะเข้ผู้หญิงเก่งๆ ก็หาไม่ได้ ต่อมาจึงตัดสินพระทัยขอให้ครูช้อย ซึ่งเป็นครูผู้ใหญ่แต่ตาบอด 2 ข้าง เข้ามาสอน ดังนั้นครูช้อย สุนทรวาทินจึงเป็นครูคนเดียวเท่านั้นที่เดินเข้าออกสอนอยู่หลายปี ต่อมามีพระประยูรญาติเข้ามาอยู่ที่ตำหนักมากขึ้น มีคนสนใจเรียนดนตรีมากขึ้น จึงโปรดให้ข้าหลวงรวมทั้งพระญาติวงศ์ บางคนออกไปเรียนนอกวังเป็นรายคนกับครูผู้ชายนอกวังแบบไปเช้าเย็นกลับ บางครั้งให้ไปอยู่กับครูผู้หญิงบ้าง โดยเฉพาะที่บ้านครูดนตรีบางท่านที่สามารถฝากไปได้ก็จะไปค้าง เล่าเรียนอยู่เป็นเวลานาน ๆ เช่นที่บ้านนางเจริญ พาทยโกศล (อดีตหม่อมเจริญ กุญชร ณ อยุธยา) ภรรยาท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่บ้านหลังวัดกัลยาณมิตร เพื่อไปต่อทางร้อง ไปต่อเครื่องสาย เครื่องหนัง ครูผู้ชายอีกท่านหนึ่งที่เคยเข้าไปถวายการสอนบรรเลงจะเข้เป็นการเฉพาะ สอนจนทรงบรรเลงร่วมวงได้ จนถึงทรงเดี่ยวจะเข้ได้ดีเป็นที่กล่าวขวัญกันมาก คือเดี่ยวเพลงลาวแพน ก็คือคุณครูสังวาลย์ กุลวัลกี ครูเครื่องสายคนสำคัญของวังบูรพาภิรมย์ (ภายหลังในสมัยรัชกาลที่ 6 มาเป็นครูเครื่องสายของพระธิดาทั้ง 5 พระองค์ของทูลกระหม่อมบริพัตร ณ วังบางขุนพรหม) ดังนั้นครูดนตรีที่เดินทางเข้าไปสอนดนตรีในพระตำหนักของพระราชชายาฯเป็นคนแรกคือ ครูหม่อมผิวเป็นผู้เริ่มต้นสอนเครื่องสาย ตามมาด้วยครูช้อย สุนทรวาทิน จนตั้งวงขนาดเล็กได้ที่ตำหนัก พอมาได้ครูสังวาลย์ กุลวัลกี ก็ประสบความสำเร็จเป็นวงเครื่องสายเครื่องคู่

ในทันที จนแม้นักร้องก็มีประจำวงเครื่องสายที่ตำหนักของท่านอย่างพร้อมพรั่งพร้อม (พูนพิศ อามตยกุล, 2553 น. 175)

ดังนั้นในตำหนักแดงที่เป็นที่ประทับของพระราชชายาฯ จึงมีครูผู้ชายสองคนมาแล้ว คือครูช้อย สุนทรวาทิน เป็นครูใหญ่ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยคนแรก ครูช้อยท่านนี้เป็นบิดาของนายแช่ม สุนทรวาทิน (ต่อมาคือพระยาเสนาะดุริยางค์) นอกจากตัวท่านเองจะเข้ามาสอนแล้วในตอนหลัง ๆ ท่านยังส่งศิษย์เอกของท่านอีกคนหนึ่งเข้ามาช่วยสอนด้วย คือนายแปลก ประสานศัพท์ (ต่อมาได้เป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวงในรัชกาลที่ 6 มีบรรดาศักดิ์ เป็นพระประสานดุริยศัพท์) จึงสรุปได้ตรงนี้ว่า ที่ตำหนักของท่านในวังหลวงนั้น มีครูดนตรีไทยที่เป็นผู้ชาย เข้าไปสอนถึงสามท่านด้วยกัน ตำหนักพระราชชายาฯ ที่หัดดนตรี หัดร้องละครทุกวัน คุณผิว อมาตยกุล หลานคุณจอมมารดาเหม ในรัชกาลที่ 5 เมื่อยังเล็กท่านได้เข้าไปอยู่ในวังหลวง เล่าว่า ตำหนักเสด็จพระองค์เหมฯ และตำหนักของพระราชชายาฯ อยู่ติดกันมาก ที่นั่นมีเสียงเพลงดังตลอดวัน นอกจากนี้ที่พระตำหนักของท่านในวังหลวงเป็นแห่งแรกของวังหลวงที่ใช้เครื่องดนตรีฝรั่งบรรเลงเพลงไทย มีซอฝรั่ง (ไวโอลิน) แมนโดลิน ออร์แกน (Pedal Organ ที่ใช้เท้าเหยียบให้เกิดการอัดลม) และในที่สุดก็มีเปียโน ซึ่งทรงสั่งซื้อเข้ามาจากห้างโรบินสันเปียโน หลานของท่านสามคน คือ เจ้าเทพกัญญา เจ้าบัวชุม และเจ้าบุญปั๋นนั้น ได้เริ่มเรียนออร์แกนชนิดเท้าเหยียบกับครูแปลก ประสานศัพท์ (ต่อมาคือพระยาประสานดุริยศัพท์) จนบรรเลงเพลงไทยด้วยออร์แกนได้ และเดี่ยวเพลงไทยได้

ภาพประกอบ 2 วงดนตรีพระราชชายาฯ ในพระบรมมหาราชวัง

ที่มา: ธีรภัทร โสนเส้ง

สังเกตว่าเมื่อเป็นวงดนตรี พระญาติและข้าราชบริพารฝ่ายเหนือที่อยู่ในวงดนตรีจะแต่งกายแบบสุภาพสตรีชาววังในราชสำนักกรุงเทพฯ ในภาพซ้ายสุด เจ้าเทพกัญญา (ณ เชียงใหม่) บูรณะพิมพ์ กลางคนซ้ายคือเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ นั่งคู่กันคือ แม่เลี้ยงคำเมา แมคฟี (McFee)

ครั้งที่พระราชชายาฯ ทรงเสียพระธิดาองค์เดียวไป การทรงดนตรีและขับร้องจะมีส่วนช่วยให้ทรงสบายพระทัยเสมอมา เกี่ยวกับการทรงดนตรีและขับร้องของพระราชชายาฯ กล่าวกันว่าท่านไม่เหมือนชาววังทั้งหลายที่มักจะขี้อายในเรื่องร้องรำทำเพลง ท่านทรงซอหรือทรงจะเข้ด้วยลักษณะของผู้ชำนาญด้วยพระอิริยาบถที่ถนัดถนี่และคล่องแคล่ว ท่าของท่านเวลาดีดจะเข้นั้นสง่างามมาก จะเข้ตัวโปรดของท่านมีชื่อว่า “อุณากรรณ” เวลาทรงร้องเพลง ก็ทรงร้องด้วยพระสุรเสียงอันดังอย่างนักร้อง ไม่แสดงเลยว่าทรงอาย เวลาทรงสอนขับร้อง ก็จะรับสั่งเตือนว่า “ร้องดัง ๆ ร้องให้ออกมาจากในอก”

ในตอนปลายสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ทรงสร้างพระราชฐานใหม่ที่สวนดุสิต สร้างพระที่นั่งวิมานเมฆ สร้างพระที่นั่งอัมพรสถาน และตำหนักของบรรดาพระมเหสีเทวีต่าง ๆ ในเขตพระราชวังดุสิต พระราชชายาฯ ก็ทรงมีตำหนักด้วย นามว่า “สวนฝรั่งกังไส” (โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตั้งตามชื่อประเภทเครื่องลายครามที่นิยมเล่นในยุคนั้น) ยุคนี้เอง ชาววังดุสิตติดละครรำของหม่อมหลวงต่วนศรีกันมาก ท่านผู้นี้แต่งเพลงใหม่ ๆ ขึ้นเองด้วย การดีดจะเข้ ส่วนมากเป็นเพลงสำเนียงลาว พระราชชายาฯ จึงโปรดที่จะเชิญหม่อมหลวงต่วนศรีเข้ามาบอกทางเพลงสำเนียงลาวบ่อย ๆ ที่ตำหนัก จนกลายเป็นที่สนิทสนมกันมาก หม่อมต่วนฯ จึงเป็นคนเพิ่มปริมาณเพลงสำเนียงลาวขึ้นในตำหนักของท่าน

ระยะนี้เองที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสถาปนาเจ้าดารารัศมีขึ้นเป็น “พระราชชายา” ซึ่งประจวบกับที่ได้เสด็จกลับไปเยี่ยมเมืองเชียงใหม่เป็นกระบวนเสด็จขนาดใหญ่ ในปี 2452 หลังจากที่ทรงจากบ้านเมืองไปถึง 24 ปี ช่วงนี้ เป็นยุคที่คณะละครของหม่อมหลวงต่วนศรี เริ่มแสดงละครเรื่องสาวเครือฟ้า ซึ่งชาววังติดกันมากมาย ต่อมาเมื่อพระราชชายาฯ เสด็จกลับกรุงเทพฯ แล้ว ละครสาวเครือฟ้าก็ได้แสดงถวายอีกครั้ง เป็นที่โปรดปรานยิ่งนัก แบบอย่างละครและเพลงที่มาจากครูหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ นี้เอง ทำให้เกิดเป็นละครโรงใหญ่ของพระราชชายาฯ ต่อมาที่คุ้มเมืองเชียงใหม่ โดยได้เล่นละครอยู่หลายเรื่อง

พระราชชายาฯ นั้นโปรดเรียนเครื่องสายจนทรงได้ทุกประเภท ทรงเชี่ยวชาญจะเข้มากจนถึงทรงเดี่ยวเพลงเอกคือเพลงลาวแพนได้อย่างคล่องแคล่ว ในระยะหนึ่งเมื่อเสด็จกลับมาประทับที่เชียงใหม่เป็นการถาวรแล้ว เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ และเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม เล่าตรงกันว่าจะโปรดทรงแต่จะเข้อย่างเดียวเท่านั้น ความจริงแล้วทรงทราบเรื่องเครื่องสายรอบวงจนถึง

เครื่องคุมจังหวะหน้าทับ อันได้แก่ โทน รำมะนาและฉิ่ง ทรงแต่งเพลงไทยด้วยการดีดจะเข้อย่างคล่องแคล่ว พระญาติที่เรียนดนตรีไทยจนได้รับการยกย่องว่ามีฝีมือจัดมาก ๆ มีอยู่ 3 ท่านที่เคยอยู่ในวังหลวง และเก่งมากจนเลื่องลือได้เป็นครูคนต่อมา คือ เจ้าเทพกัญญา เจ้าบัวชุม และคุณหญิงบุญปั้น (คุณหญิงบุญปั้น เป็นมารดาของคุณสุมิตรา สิงหลกะ คุณสุมิตราเป็นนักเดี่ยวเปียโนเรียนจากแหม่ม ต่อมาใช้นามสกุล สุจริตกุล และเป็นนักเดี่ยวเปียโนเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 6)

จากการที่ได้นำเสนอมานี้ สะท้อนให้เห็นว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี มีความสนพระทัยในการเรียนดนตรีภาคกลางอย่างมาก แต่แรกเริ่มเข้ามาในพระราชสำนัก นอกจากจะสนพระทัยเป็นการส่วนพระองค์แล้ว ยังทรงเห็นความสำคัญของการเรียนดนตรีภาคกลาง โดยทรงสนับสนุนให้ประยูรญาติและข้าหลวงได้เรียนดนตรี หากวิเคราะห์น่าจะเป็นเพราะว่า ทรงว้าเหว่พระทัยที่ต้องจากบ้านจากเมืองมาอยู่ในพื้นที่ที่ไม่คุ้นชิน ดนตรีไทยในสมัยนั้นเป็นของโก้หรูที่ได้รับความนิยมของสตรีในวังเพราะเห็นว่าเป็นของวิเศษที่สตรีชาววังจะพึงหัดไว้เป็นศรีแก่ตน หรือหากมองอีกมุมหนึ่งอาจเป็นการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่ภายในเขตพระราชฐานชั้นในของราชสำนักสยามให้เกิดความกลมกลืนและเป็นที่ยอมรับของฝ่ายในซึ่งมีเจ้าจอมมโหรีอยู่ในเขตพระราชฐานอยู่แล้วหลายท่าน การเลือกเรียนดนตรีกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับอย่างกว้างในยุคนั้นแสดงถึงความใฝ่ศึกษาและเข้าใจถึงแก่นแท้ของดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง ซึ่งนับเป็นรากฐานขององค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีภาคกลางของพระราชชายา และเป็นรากฐานสำคัญของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีดังจะกล่าวต่อไป

1.3 การตกผลึกองค์ความรู้ด้านดนตรีภาคกลางของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ภายหลังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต

ในเดือนตุลาคม 2453 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ก็ต้องย้ายกลับเข้าไปอยู่ที่ตำหนักใหญ่ในวังหลวงกันอีกตามประเพณีโบราณเมื่อเปลี่ยนรัชกาล ซึ่งในการนี้ส่งผลให้ละครดนตรีก็ซบเซาลงเพราะความเศร้าโศกระยะหนึ่งและมีภาระกิจในการจัดงานพระเมรุของรัชกาลที่ 5 หลังจากนั้นเมื่อเสร็จงานพระเมรุรัชกาลที่ 5 แล้ว พระราชชายาฯ ได้เสด็จออกจากวังหลวงมาประทับที่สวนฝรั่งกังไส อีกประมาณ 2 - 3 ปี การดนตรีละครก็อ่อนลงเพราะยังไม่คลายความโศกเศร้า ในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้เอง ผู้หลักผู้ใหญ่เล่ากันว่า พระราชชายาฯ ทรงเป็นครูสอนดนตรีไทย ทรงสอนดีดจะเข้ สอนทางซอ และทรงสอนขับร้องด้วยพระองค์เอง เรื่องนี้ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ และเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (เดิม ณ เชียงใหม่) เล่าไว้ตรงกันว่าได้เรียนดนตรีไทย เรียนจะเข้ และขับร้อง ทั้งในวังสวนสุนันทา และที่ในคุ้มเมืองเชียงใหม่ เรียนขับร้องเพลงซอเมืองเหนือ จากพระราชชายาฯ โดยตรง รู้สึกว่าท่านพระทัยร้อน เมื่อทำไม่ได้

จะถูกกริ้วทำให้กลัวท่านกันมาก ในการสอนฟ้อนนั้นท่านจะกริ้วคนที่รำผิดจังหวะด้วยพระสุรเสียงอันดัง ด้วยเหตุที่ทรงสอนนานไม่ได้นี้เอง จึงส่งบรรดาพระญาติไปค้างคืนและเรียนขับร้องที่บ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่หลังวัดกัลยาณมิตรอีก เพราะเคยส่งไปเรียนที่นั่นเป็นประจำและได้ผลดี

นอกจากนั้น ยังทรงตั้งวงเครื่องสายวงใหญ่ ซึ่งมีพระประยูรญาติเป็นนักดนตรีในวง เช่น เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ เป็นต้น ซึ่งในยุคนั้นการเล่นเครื่องสายเป็นที่นิยมในพระราชสำนักฝ่ายในมาก แต่น้อยรายที่จะสามารถตั้งวงเครื่องสายวงใหญ่ได้เหมือนกับพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่สำคัญ พระราชชายา เจ้าดารารัศมียังทรงตั้งวงเครื่องสายผสมเปียโนได้อีกด้วย

จากการอยู่ในราชสำนักสยาม นอกจากเห็นขนบธรรมเนียมประเพณีนานาประการอย่างราชสำนักแล้วนั้น การได้รับฟังดนตรีภายในพระราชสำนักและการคร่ำหวอดอยู่กับครูดนตรีทำให้ทรงทราบรูปแบบ ระเบียบ แบบแผนในการบรรเลงดนตรีไทย จนสามารถกล่าวได้ว่า ทรงเข้าใจดนตรีไทยอย่างถ่องแท้และสุนทรียทางดนตรีภาคกลางอย่างลึกซึ้ง ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชหัตถเลขาไว้ความตอนหนึ่งว่า “...การที่ตั้งพยายามไปซ้อมพระลอแก้ขัด ใจคอก็เด็ดนักหนาคนที่จะเล่นละครมันต้องเป็นคนคิดได้ทั้งบทและทั้งคุมเรื่อง จำจะต้องคิดเรื่องใหม่ประกอบกับตัวคนที่มีอยู่จึงจะเล่นได้ดี เพราะฉะนั้นคนที่เล่นละครดีมาแต่ก่อนๆ พระพุทธเลิศหล้า ตาเจ้ากลับนายเนตร นายต่าย เจ้าพระยามาหินทร เหล่านี้เขานึกของเขาเองทั้งนั้น ถ้าเล่นละครมีคนมาคอยติว่าที่นี่ต้องอย่างนั้นที่นั่นต้องอย่างนี้จึงจะถูกแล้ว เล่นอย่างไรๆ ก็สู้เมื่อการนั้นคือคนที่เล่นแรกไม่ได้...” หมายความว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงสนพระทัยด้านการละครอย่างจริงจังถึงขนาดที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงมีพระราชหัตถเลขาโต้ตอบเกี่ยวกับการละครและยังทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานบทละครไปให้พระราชชายา เจ้าดารารัศมีที่นครเชียงใหม่ถึง 9 ฉบับ แสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ที่ทรงสามารถปรับบทละคร การปรับบทละครจำต้องมีสุนทรียศาสตร์และองค์ความรู้ด้านดนตรีอย่างผู้เข้าใจและสามารถตกผลึกเป็นองค์ความรู้เฉพาะตนได้

เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ บันทึกไว้ว่า “...ทรงรอบรู้ดนตรีมาก ใครเล่นผิดตอนไหนก็ทรงทราบทันทีและรับสั่งให้ทบทวนจนถูกต้องเสมอ” แสงดาว ณ เชียงใหม่ (2517 น. 181) สอดคล้องกับที่เจ้าแววดาว พรหมบุรี (ณ เชียงใหม่) ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “...พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงเก่งดนตรีไทยมาก ทุกครั้งจะทรงบรรจุเพลงด้วยพระองค์เอง กำกับการซ้อมด้วยตนเองทุกครั้งอย่างเคร่งครัด (แววดาว พรหมบุรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2563)

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี ทรงเล่าประทานนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ความตอนหนึ่งว่า “ท่านทรงซอหรือทรงจะเข้ด้วยลักษณะของผู้ชำนาญ ด้วยพระอิริยาบถที่ถนัดถนี่และคล่องแคล่ว” อีกทั้งนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวไว้ว่า “...พระราชชายานั้นโปรดเรียนเครื่องสายจนทรงได้ทุกประเภท ทรงเชี่ยวชาญจะเข้มากจนถึงทรงเดี่ยวเพลงเอก คือ เพลงลาวแพนได้อย่างคล่องแคล่ว” (พูนพิศ อามตยกุล, 2553 น. 178)

ดังที่กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นว่าพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ทรงตกผลึกองค์ความรู้ด้านดนตรีภาคกลางอย่างถ่องแท้ ด้วยพระอุสาหะวิริยะและพระทัยตั้งมั่นในการเรียนดนตรีภาคกลางระหว่างที่ประทับในพระบรมมหาราชวัง ตลอดระยะเวลากว่า 23 ปี ได้ทรงเรียนรู้ดนตรีในรัชกาลที่ 5 ต่อเนื่องมาถึงรัชกาลที่ 6 ผลแห่งการบ่มเพาะนี้ได้สุกงอม และมีผลดีต่อพระกรณียกิจของพระราชชายาฯ ด้านการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือในช่วงการเสด็จนิวัติ นครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี

1.4 พระกรณียกิจของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีด้านการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือในช่วงการเสด็จนิวัติ นครเชียงใหม่

พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ได้กราบถวายบังคมลา กลับขึ้นไปประทับอยู่กับพระญาติวงศ์ที่จังหวัดเชียงใหม่เป็นการถาวร ในรัชกาลที่ 6 ซึ่งตรงกับปี พ.ศ. 2457 เมื่อแรกที่เสด็จนิวัติกลับนครเชียงใหม่พระองค์ทรงไปประทับอยู่ที่คุ้มเจ้าหลวง ต่อมาพระองค์ทรงย้ายมาสร้างพระตำหนักใหม่คือคุ้มเจ้าดาราวัศมี และสร้างพระตำหนักดาราภิรมย์ขึ้น โดยที่ระยะเวลาที่ประทับในนครเชียงใหม่ (2457 - 2476) เป็นเวลา 19 ปี ซึ่งภายในระยะเวลานี้เป็นเวลานานพอที่จะทรงสร้างศิลปวัฒนธรรมการดนตรีและละครไว้อย่างถาวรในเมืองเชียงใหม่นี้ พระองค์ได้ทรงสร้างและส่งเสริมการดนตรีและละครภาคกลางขึ้นในคุ้มที่ประทับของท่านอย่างเป็นเรื่องราว มีครูหลายท่านเดินทางจากกรุงเทพฯ เดินทางขึ้นไปสอนดนตรีไทยในคุ้มของท่านหลายคน ครูดนตรีไทยที่ขึ้นไปสอนดนตรีปี่พาทย์เพื่อให้เล่นละครได้ในสมัยรัชกาลที่ 6 นั้น ก็มีนักดนตรี มีผู้ชำนาญการเรื่อง ปี่พาทย์และเพลงละคร อาทิ มีครูรอด อักษรทับ ครูชั้น อักษรทับ ครูฉัตร สุนทรวาทิน และครูช่อ สุนทรวาทิน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 7 ก็ได้ครูรำอีกสองท่านขึ้นไปช่วย คือ ครูลมุล ยมคุปต์ และ ครูเฉลย ศุขวณิช ครูรอด อักษรทับ ที่ได้ขึ้นไปเป็นครูปี่พาทย์คนแรกของคุ้มเจ้าดาราวัศมีในเมืองเชียงใหม่ ครูรอดเป็นศิษย์หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นดนตรีปี่พาทย์รอบวง ประจำที่วังลดาวัลย์ หรือวงดนตรีวังบางคอแหลมของสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมหลวงลพบุรีราเมศร์มาตั้งแต่ยังหนุ่ม

ครูชั้นนั้นเป็นนักร้องนักดนตรีในสายของวงพาทยโกศล มีความสามารถเก่งรอบตัว จึงเข้ากับพระราชชายาฯ และได้เป็นครูสอนดนตรีไทยในคุ้มทันที พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ก็

โปรดครูชั้นและครูรอดมาก สามีก็เข้าไปเป็นคนระนาดช่วยการละครได้ ยิ่งทรงทราบว่าครูชั้นมีพวกเป็นนักดนตรีเก่งทางละคร เคยอยู่บ้านวัดกัลยา เคยทำงานในวังบางขุนพรหมมาก่อน ก็มีรับสั่งให้ช่วยหาคนมาเพิ่มขึ้นอีก เพื่อทำปี่พาทย์ละครในเมืองเชียงใหม่ให้สำเร็จงดงามให้จงได้ ต่อมาครูชั้นก็มีจดหมายไปชวน ครูฉัตร สุนทรวาทิน และครูช่อ สุนทรวาทิน น้องชายแท้ ๆ ของท่าน และเป็นศิษย์เอกของบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล ให้ขึ้นไปช่วยงานดนตรีปี่พาทย์ในคุ้มเมืองเชียงใหม่อีกสองแรง ครูรอด อักษรทับยิ่งสบายใจเพราะเดิมท่านไม่คุ้นกับเพลงละคร เมื่อได้คนเก่งกว่าขึ้นไปช่วยอีกถึงสองคน ครูทั้งสี่คนนี้ได้สอนปี่พาทย์และการบรรเลงประกอบละครไว้ให้คนในเมืองเชียงใหม่ไว้เป็นพื้นฐานต่อมา

การหัดดนตรีของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีนั้นทำให้เกิดครูขึ้นในคุ้มหลวงและกลายเป็นครูคนสำคัญต่อมาของเมืองเชียงใหม่ คนหนึ่งคือ เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม และอีกคนหนึ่งคือเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ เหตุที่ชักนำให้เข้าสู่วงการดนตรี ก็คือ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ซึ่งมีศักดิ์เป็นป้า ได้รับเจ้าโสภาไปเลี้ยงดูในวัง โดยมีพระประสงค์ให้ลูกหลานหัดเรียนให้ชำนาญ นอกจากทรงสอนด้วยพระองค์เองแล้ว ยังส่งให้ไปเรียนจะเข้กับครูสังวาลย์ กุลวัลกี เมื่อ พ.ศ. 2469 เพลงแรกที่ได้เรียนคือ ต้นเพลงฉิ่ง ต่อมาเรียนเพลงจระเข้หางยาว ครูที่สอนนอกจากครูสังวาลย์ กุลวัลกีแล้ว ยังมีครูหม่อมเจริญสอนร้อง ต่อมาก็มีคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณสอนเพิ่มให้อีกและต่อทางร้องกับขุนเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) ด้วย เจ้าโสภาได้รับความรู้จากพระราชชายาฯ มาก ต่อมาได้สอนเครื่องสาย และขับร้องเพลงพื้นเมืองเหนือที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่จนถึงบั้นปลายชีวิต

เจ้าเครือแก้วถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มของช่างซอ (นักร้อง) โดยมีพระราชชายาฯ เป็นครูผู้ฝึกสอนด้วยพระองค์เอง ทำนองซอทำนองแรกที่ได้รับการถ่ายทอดจากพระองค์ท่านคือ ทำนอง ‘ล่องน่าน’ เจ้าเครือแก้วเล่าว่า เมื่อครั้งที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี กำลังเตรียมงานรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จพระราชดำเนินเลียบเมืองเชียงใหม่ ในปี 2469 นั้น เจ้าเครือแก้วเป็นคนหนึ่งที่ถูกหมายตัวให้เป็นกำลังสำคัญในงานรับเสด็จฯ ครั้งนั้นได้ถูกเคี่ยวเข็ญในเรื่องการซอประกอบฟ้อนชุดใหม่ ๆ เช่น “ระบำมูเซอ” ที่มีการนำเอาเพลง (ทำนองลาว) ต่าง ๆ มาดัดแปลงผสมผสานหรือตัดต่อให้เข้ากันได้สนิท กลายเป็นชุดและทำนองใหม่ขึ้นมาในล้านนา เจ้าเครือแก้วถูกเคี่ยวเข็ญอย่างจริงจังและต่อเนื่อง เพราะพระราชชายาฯ ทรงพิจารณาแล้วว่าน้ำเสียงกังวานดีกว่าคนอื่น สำหรับการฝึกซอประกอบฟ้อนครั้งนี้ พระราชชายาฯ ได้มีรับสั่งให้อาลักษณ์ประจำพระองค์คือ ท้าวสุนทรโวหาร และช่างซอชายที่มีชื่อเสียงมากที่สุดยุคนั้น ได้ แก่ นายศรีหมื่นปลายราง (ช่างซอชายชื่อศรีหมื่น มีเคหสถานอยู่ที่สถานีรถไฟนครเชียงใหม่สุดราง

รถไฟ) มาช่วยแนะนำและถ่ายทอดให้ ทำนองเพลงซอที่ได้รับการถ่ายทอดในครั้งนี้ได้แก่ ซอทำนองเชียงแสน ซอยิ้น ซอโยนกฯ ซึ่งเจ้าเครือแก้วก็สามารถรับการถ่ายทอดไว้ได้เป็นอย่างดี และสืบทอดมาจนบัดนี้ เป็นการสมพระประสงค์ของพระราชชายาฯ พระองค์จึงทรงมอบหมายให้ทำหน้าที่เป็น 'ต้นเสียง' ในการซอ แสดงถวายหน้าพระที่นั่งล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 7 เมื่อเสด็จมณฑลพายัพ พุทธศักราช 2469

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี มีพระประสงค์จะให้บรรดาเชื้อสายเจ้านายฝ่ายเหนือแสดงความสามารถในเชิงฟ้อนถวาย เป็นการแสดงความภักดีและจริงใจต่อพระเจ้าอยู่หัวในการแสดงต้อนรับการเสด็จมาของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงรวบรวมช่างฟ้อนและชุดการแสดงขึ้นชุดหนึ่ง ประทานชื่อว่า 'ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา' มีผู้แสดงถึง 16 คน ใช้เวลาฟ้อนถึง 40 นาทีเศษ เพื่อให้สมพระเกียรติยศแห่งกษัตริย์กรุงสยาม ได้ทรงเฟ้นหาตัวผู้ฟ้อนอยู่นาน แต่ก็ไม่ครบตามพระประสงค์จึงต้องบังคับให้เจ้าเครือแก้วมาร่วมฝึกหัดฟ้อนชุดนี้ด้วย เป็นเหตุให้เจ้าเครือแก้วมีความรู้ความสามารถในเชิงฟ้อน (รำ) ด้วย และมีโอกาสแสดงความสามารถทั้งด้านซอและฟ้อนในโอกาสเดียวกัน แสดงเฉพาะพระพักตร์ล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 7

1.5 ผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

การปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัติ นครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี นั้น พระราชชายาฯ มีความสนพระทัยในการเรียนดนตรีภาคกลางอย่างมาก แต่แรกเริ่มเข้ามาในพระราชสำนัก นอกจากจะสนพระทัยเป็นการส่วนพระองค์แล้ว ยังทรงเห็นความสำคัญของการเรียนดนตรีภาคกลาง โดยทรงสนับสนุนให้ประยูรญาติและข้าหลวงได้เรียนดนตรี หากวิเคราะห์น่าจะเป็นเพราะว่า ทรงว้าเหว่พระทัยที่ต้องจากบ้านจากเมืองมาอยู่ในพื้นที่ที่ไม่คุ้นชิน ดนตรีไทยในสมัยนั้นเป็นของโก้หรูที่ได้รับความนิยมของสตรีในวังเพราะเห็นว่าเป็นของวิเศษที่สตรีชาววังจะพึงหัดไว้เป็นศรีแก่ตน หรือหากมองอีกมุมหนึ่งอาจเป็นการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่ภายในเขตพระราชฐานชั้นในของราชสำนักสยามให้เกิดความกลมกลืนและเป็นที่ยอมรับของฝ่ายในซึ่งมีเจ้าจอมมโหรีอยู่ในเขตพระราชฐานอยู่แล้วหลายท่าน การเลือกเรียนดนตรีกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับอย่างกว้างในยุคนั้นแสดงถึงความใฝ่ศึกษาและเข้าใจถึงแก่นแท้ของดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง ซึ่งนับเป็นรากฐานขององค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีภาคกลางของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และเป็นรากฐานสำคัญของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีดังจะกล่าวต่อไป

ถือได้ว่าเป็น “ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี” ซึ่งเป็นการเริ่มต้นการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือ เนื่องพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ทรงนำรูปแบบหลักการการบรรเลงและการแสดงมาปรับปรุงการดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือให้มีระบบระเบียบมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากการที่ทรงพระนิพนธ์ การแสดงต่าง ๆ มากมายจนเป็นแบบแผนมาถึงปัจจุบัน พระนิพนธ์ชิ้นสำคัญที่แสดงออกถึงปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีทางภาคเหนือและภาคกลาง คือ การจัดรูปแบบการแสดงรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี เสด็จมณฑลพายัพของ ที่ยังสืบทอดเป็นแบบแผนมาถึงปัจจุบัน ผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี สามารถแบ่งเป็นผลงานพระนิพนธ์ต่าง ๆ โดยสรุปได้ 8 ชุดการแสดง ประกอบด้วย

1. **ละครน้อยใจยา** เมื่อพระชนมายุครบ 48 พรรษาพ. ศ. 2464 เท้าสุนทรพจนกิจ เสนาแผนกอารักษ์ของเจ้าอินทวโรรสเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 8 ได้ประพันธ์บทละครเรื่องน้อยใจยาขึ้นถวายและขอประทานอนุญาตให้คณะมหาดเล็กในพระองค์แสดงในวันประสูติได้ทรงแก้ไขบทบางตอนให้เหมาะสม มหาดเล็กที่แสดงเรื่องน้อยใจยาตัวเอกดังนี้ นายน้อย ชมพูรัตน์ แสดงเป็นน้อยใจยา นายบาง วาฤทธิ แสดงเป็นนางแว่นแก้ว

2. **ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา** พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ทรงเห็นว่าการฟ้อนรำซ้ำซาก อยากจะทรงเปลี่ยนแปลงให้แปลกตาบ้าง มีพระประสงค์ตัวระบำพม่ามาแสดงให้ทอดพระเนตร ถ้าเหมาะสมก็จะทรงดัดแปลงมาผสมรำไทยเป็นพม่ากลายสัก 1 ชุด ได้รับสั่งให้เจ้าจันทรังษี (น้องสาวเจ้าทิพวรรณ กฤดากร) ซึ่งเป็นภรรยาของพ่อค้าไม้ในพม่าให้หาตัวระบำมาถวาย เจ้าจันทรังษีหาได้ชาย 1 หญิง 1 มาแสดงถวายทอดพระเนตร จึงทรงรับไว้เป็นครูฝึกอยู่ระยะหนึ่ง ทรงเห็นว่าท่ารำของชายไม่ค่อยจะน่าดูนัก จึงรับสั่งให้ครูหญิงแสดงท่ารำของระบำพม่าที่แสดงในที่รโหฐานของกษัตริย์พม่าให้ทอดพระเนตรก็พอพระทัย จึงได้ทรงดัดแปลงท่ารำมาเป็นระบำผีเสื้อก่อน ใช้บทเพลงและเนื้อร้องพม่าตามเดิม เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้า ฯ รัชกาลที่ 7 เสด็จเยือนมณฑลพายัพ และได้เสด็จมาเสวยพระกระยาหารเย็นที่วังพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี จึงได้ทรงเปลี่ยนเครื่องแต่งกายจากชุดผีเสื้อมาเป็นชุดระบำในที่รโหฐานแสดงถวาย โดยใช้ภาพในหนังสือเรื่อง “พระเจ้าสีป้อ” ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เป็นแบบอย่างการแสดงฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาถวายทอดพระเนตรในครั้งนั้น ผู้แสดง 16 คน เป็น ณ เชียงใหม่ทั้งหมด และใช้เวลานานมาก ท่ารำก็ซ้ำกันหลายตอน ครั้นเมื่อซ้อมจะแสดงในงานฉลองวัดสวนดอกครั้งสุดท้าย หม่อมแสหัวหน้าครูฝึกได้ทูลถามว่า ม่านมุ้ยเชียงตานี้จะใช้การแต่งกาย เป็นชาย

1 แถว หญิง 1 แถว จะสมควร รับสั่งตอบว่า “เราซ้อมโดยใช้แบบอย่างระบำในที่รโหฐานของเขา จึงจะต้องรักษาระเบียบประเพณีของเขาไว้ ระบำชุดนี้ต้องใช้หญิงล้วนตามธรรมเนียม หากว่าท่ารำซ้ำกัน จะตัดออกเสียบ้างก็ดีจะได้ไม่เบื่อตา การรักษาประเพณีเดิมเป็นเรื่องสำคัญมาก ถ้าอยากจะใช้การแต่งกายเป็นพม่าชายบ้าง ก็ดัดแปลงม่านเม่เล้ เป็นชาย 1 แถว หญิง 1 แถว” (แสงดาว ณ เชียงใหม่, 2517 น. 188 - 190)

3. **ฟ้อนม่านแม่เล้** ฟ้อนม่านแม่เล้ เป็นฟ้อนที่พัฒนามาจากการฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ดังที่เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่กล่าวว่า ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาครั้งเมื่อแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตร คราวเสด็จมณฑลพายัพ เมื่อ พ.ศ. 2469 นั้น ใช้เวลานานมาก ท่ารำก็ซ้ำกันหลายตอน ครั้นเมื่อซ้อมจะแสดงในงานฉลองวิหารวัดสวนดอกครั้งสุดท้าย หม่อมแสหัวหน้าครูฝึกได้ทูลถามว่า ม่านมุ้ยเชียงตานี้จะใช้เป็นการแต่งกายเป็นชายหนึ่งแถว หญิงหนึ่งแถว จะสมควรไหม รับสั่งตอบว่า “เราซ้อมโดยใช้แบบอย่างระบำในที่รโหฐานของเขา จึงจะต้องรักษาระเบียบประเพณีของเขาไว้ ระบำชุดนี้ต้องใช้หญิงล้วนตามธรรมเนียม หากว่าท่ารำซ้ำกันจะต้องตัดออกเสียบ้างก็ดี จะได้ไม่เบื่อตา การรักษาประเพณีเดิม เป็นเรื่องสำคัญมาก ถ้าอยากจะใช้การแต่งกายเป็นชายพม่าบ้าง ก็ดัดแปลงม่านแม่เล้เป็นชายหนึ่งแถว หญิงหนึ่งแถว” (แสงดาว ณ เชียงใหม่, 2517 น. 190) ฟ้อนม่านแม่เล้แสดงครั้งแรกในงานปอยหลวง (ฉลอง) วิหารวัดสวนดอกในปี พ.ศ. 2475 การฟ้อนชุดนี้ใช้เพลงม่านแม่เล้ประกอบเป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ - พม่า มีการบรรจุเพลงที่คล้ายกับเพลงตับในดนตรีไทย ประกอบไปด้วยเพลงต่าง ๆ เช่น เพลงพม่า (หรือซอพม่าที่ปรับปรุงให้เป็นทางดนตรีไทย) เพลงผีมด เป็นต้น ในยุคแรกใช้วงปี่พาทย์ ยังค้นไม่ได้ว่าเป็นปี่พาทย์ไม้นวมหรือไม้แข็ง

4. **ฟ้อนเงี้ยว** เพลงฟ้อนเงี้ยว เป็นเพลงที่มีหลักฐานชัดเจนว่าครูรอด อักษรทับ เป็นผู้ประพันธ์ดนตรี โดยถอดเค้ามาจากทำนองการขับซอของชาวล้านนา ที่เรียกว่า “ทำนองเงี้ยว หรือ ทำนองเสเลเมา” มาทำให้เป็นรูปแบบดนตรีไทย โดยใช้จังหวะแบบกลองมองเซิงประกอบ มีครูหลง บุญชูหลง เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ส่วนครูรอดก็ทำดนตรีกับทางร้อง ดังที่พ่อครูมานพ ยาระณะ ศิลปินแห่งชาติ เล่าว่า เมื่อครั้งอายุ 18 ปี (พ.ศ.2492) ได้เรียนกลองมองเซิงกับครูรอด อักษรทับ ในช่วงแรก เพลงฟ้อนเงี้ยวใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมบรรเลงประกอบ ปัจจุบันมีการนำทำนองนี้มาใช้บรรเลงอย่างหลากหลายวงดนตรีมากขึ้น เช่น วงสะล้อ ซึง, วงปี่พาทย์ล้านนา เป็นต้น

5. **ฟ้อนเล็บและฟ้อนเทียน** ฟ้อนเล็บเป็นฟ้อนพื้นเมือง ใช้ฟ้อนเพื่อเป็นการรับแขก ดังปรากฏการฟ้อนในงานปอยหลวงเพื่อต้อนรับครัวทาน บ้างเรียกว่าฟ้อนครัวทาน

ลักษณะเด่นของการฟ้อนคือมีการสวมเล็บด้วยทองเหลือง เจนจิรา เบญจพงศ์ (2554 น. 46) อธิบายว่า เรื่องของการทำมือหรือนิ้วมือให้ยาวโตเกินจริงใช้ประกอบการละเล่น หรือระบำรำเต้นในพิธีกรรม เป็นเสมือนสัญลักษณ์ของความเหนือมนุษย์ที่มีพลังอำนาจพิเศษเช่นเดียวกับการสมมุติสิ่งอื่น เช่น เสื้อผ้าการตกแต่งร่างกายอย่างมากพิเศษ การแต่งกายข้ามเพศหรือแต่งแปลงคนเป็นสัตว์ โดยเฉพาะในช่วงพิธีกรรม มีในหลายกลุ่มชนพื้นเมืองดั้งเดิม ที่ถือเป็นส่วนหนึ่งของการติดต่อสื่อสารระหว่างคนกับผี ดังนั้น การสวมเล็บมือนั้นจึงเป็นสัญลักษณ์พิเศษดังกล่าวข้างต้นด้วย

ฟ้อนเล็บเป็นที่แพร่หลายในสังคมล้านนา และมีความหลากหลายในแต่ละท้องถิ่น ต่อมาพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงปรับปรุงฟ้อนเล็บให้มีท่วงท่าโดยใช้วิธีคิดจากรำแม่บทของนาฏศิลป์ไทยและให้ใช้เทียนแทนเล็บกรณีที่แสดงฟ้อนในเวลากลางคืน เรียกว่าฟ้อนเทียน สำหรับดนตรีประกอบฟ้อนเล็บ ใช้วงกลองตึ่งนง ซึ่งถูกพัฒนาจนมีแบบแผนในช่วงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมีนี้เอง

เพลงบรรเลงประกอบการฟ้อนเล็บ ในวงกลองตึ่งนงนั้น มีชื่อว่า เพลงแหย่งหลวง ใช้ห้าเสียงเป็นสำคัญ โดยคำนึงถึงเสียงลูกตั้งและลูกควบของแนหน้อย สำหรับการฟ้อนเทียน หากแสดงในที่รโหฐานในเวลากลางคืนอาจใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมบรรเลงประกอบก็ได้

6. **ฟ้องโยคีถวายไฟ** เพลงโยคีถวายไฟ เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนโยคีถวายไฟซึ่งเกิดจากดำริของเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้าย ประสงค์ให้คิดขึ้นเพื่อเตรียมรับเสด็จ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ เมื่อ พ.ศ. 2463 ท่วงทำนองเป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ - พม่าปะปนกัน ต่อมาพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้ทอดพระเนตรการแสดงนี้ที่โรงเรียนดาราวิทยาลัยในปี พ.ศ. 2475 ก็ทรงโปรดให้นางทวีลักษณ์ สามะบุตร (หลายสาวพ่อเลี้ยงน้อยสม สมุทรนาวี ผู้ดำเนินการจัดการฟ้อนโยคีถวายไฟในครั้งแรก) เข้าไปสอนแก่ช่างฟ้อนของพระองค์ เพลงนี้มีบางส่วนคล้ายคลึงกันกับเพลงม่าน มุ้ยเชียงตาซึ่งยาวกว่ามากอีกด้วย ยังค้นไม่ได้ว่ายุคแรกใช้วงปี่พาทย์ลักษณะใดบรรเลงประกอบการฟ้อน แต่ในปัจจุบันใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563 น. 180 -181)

7. **ฟ้อนมอญหรือผีมด** ฟ้อนมอญหรือ ผีมด เป็นการแสดงหนึ่งในช่วงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ปรากฏบันทึกในงานนิพนธ์ของเจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ การแสดงนี้น่าจะประยุกต์มาจากท่วงท่าการฟ้อนของร่างทรงในพิธีกรรมของการฟ้อนผีบรรพบุรุษ เป็นการแสดงชุดหนึ่งที่สูญหายไป คงเหลือแต่เพลงผีมด ปัจจุบันเรียกว่าผีมดกินน้ำมะพร้าวซึ่งเป็นท่อนหนึ่งของฟ้อนม่านแม่เล้

8. ระบำซอ เพลงชุดระบำซอ หรือ ซอยิ้น ประกอบการระบำซอ หรือ ฟ้อนมูเซอ เป็นอีกชุดการแสดงหนึ่งที่แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ในคราวเสด็จประพาสหัวเมืองฝ่ายเหนือ โดยเริ่มต้นด้วยการ จ๊อยเจียงแสน (ปรากฏในการซอของเชียงใหม่) เพลงลาวจ้อย เพลงต้อยตลิ่ง เพลงลาวกระแต เพลงลาวดวงดอกไม้ และเพลงลาวกระแซ โดยมีการทำทางร้องไว้ มีเนื้อหาเทิดพระเกียรติด้วย เพลงชุดนี้อาจเทียบได้กับเพลงตับในทางดนตรีไทย ในหนังสือจดหมายเหตุการเสด็จพระราชดำเนินเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ พ.ศ. 2469 กล่าวว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเป็นผู้แต่งเนื้อร้อง

ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว สรุปได้ว่า ดนตรีล้านนา ตั้งแต่สมัยที่ตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่าเป็นต้นมา จนถึงสมัยที่พญาจ่าบ้านและพระเจ้ากาวิละเข้ามาสวามิภักดิ์ต่อสยามและยอมรับอำนาจของสยามอย่างเต็มที่ ยังคงมีลักษณะเป็นศิลปะล้านนาบริสุทธิ์ แต่จากสภาวะความไม่มั่นคงของบ้านเมืองทำให้ดนตรีบางอย่างสูญหายไปด้วย พระเจ้ากาวิละได้พยายามอย่างยิ่งแต่ก็ไม่สามารถฟื้นฟูได้ เมื่อเข้าสวามิภักดิ์ต่อสยามการดนตรีเริ่มมีปฏิสัมพันธ์บ้างและอยู่ในการรับรู้ของล้านนามาโดยตลอด แต่ยังไม่มีปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีอย่างเป็นทางการ จวบจนถึงสมัยเจ้าดารารัศมีประสูติ เมื่อ พ.ศ.2416 การดนตรียังคงดำเนินไปในรูปแบบดังที่กล่าวมา

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี มีความสนพระทัยในการเรียนดนตรีภาคกลางอย่างมาก แต่แรกเริ่มเข้ามาในพระราชสำนัก ทรงเลือกเรียนดนตรีกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับอย่างกว้างในยุคนั้นจนเข้าใจถึงแก่นแท้ของดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง และทรงตกผลึกองค์ความรู้ด้านดนตรีภาคกลางอย่างถ่องแท้ ด้วยพระอุสาหะวิริยะและพระทัยตั้งมั่นในการเรียนดนตรีภาคกลางระหว่างที่ประทับในพระบรมมหาราชวัง ตลอดระยะเวลากว่า 23 ปี ต่อเนื่องมาตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 5 ต่อเนื่องมาถึงรัชกาลที่ 6 ผลแห่งการบ่มเพาะนี้ ได้สุกงอม และมีผลดีต่อพระกรณียกิจของพระราชชายาด้านการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือในช่วงการเสด็จนิวัติ นครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

เมื่อพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จนิวัตินครเชียงใหม่เป็นการถาวร ในรัชกาลที่ 6 ซึ่งตรงกับปี พ.ศ. 2457 ทรงสร้างศิลปวัฒนธรรมการดนตรีและละครไว้อย่างถาวรในเมืองเชียงใหม่นี้ พระองค์ได้ทรงสร้างและส่งเสริมการดนตรีและละครภาคกลางขึ้นในคุ้มที่ประทับของท่านอย่างเป็นเรื่องราว มีครูหลายท่านเดินทางจากกรุงเทพฯ เดินทางขึ้นไปสอนดนตรีไทยในคุ้มของท่านหลายคน จึงเป็นจุดเริ่มต้นของ “ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี” ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือ เนื่องพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงนำรูปแบบหลักการการบรรเลงและการแสดงมาปรับปรุงการดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือให้มีระบบระเบียบมากขึ้น ดังจะเห็นได้

จากการที่ทรงพระนิพนธ์ การแสดงต่าง ๆ มากมาย และยังทรงเป็นผู้วางรากฐานเกี่ยวกับด้านศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ในราชสำนักภาคเหนือให้มีมาตรฐานมากยิ่งขึ้น จะเห็นได้จากการที่พระองค์เป็นที่ปรึกษาในการจัดงานรับเสด็จประพาสมณฑลพายัพของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จนเป็นแบบแผนมาถึงปัจจุบัน พระนิพนธ์ที่ทรงประดิษฐ์ขึ้นนั้น เป็นที่ยอมรับของผู้ได้รับฟัง ดังจะเห็นได้จากการที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้นำการแสดงฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียนทำการแสดง ณ ศาลาเฉลิมกรุง กรุงเทพมหานคร จนทำให้การแสดงชุดนี้เป็นที่รู้จักและถูกเผยแพร่ จนนำไปสู่การถูกบรรจุในการเรียนการสอน และเพลงฟ้อนเงี้ยวก็เป็นที่ยอมรับจนได้ถูกนำไปบรรจุเป็นเพลงสำเนียงภาษาในภาคกลาง นอกจากนั้นบุคคลที่ทรงพระกรุณาชุบเลี้ยงและฝึกสอนไว้นั้นยังเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบมาถึงปัจจุบัน ทำให้ภาคเหนือมีระเบียบจารีตแบบแผนที่ปฏิบัติสืบกันมา เห็นได้จากทุกครั้งที่มีพระราชอาคันตุกะที่เสด็จมาทุกครั้งหรือมีแขกบ้านแขกเมืองของทางรัฐบาลไทย บุตรหลานในสกุล ณ เชียงใหม่ก็ยังได้ใช้จารีตและประเพณีที่พระราชชายาเจ้าดาราวัศมีทรงปฏิบัติแต่เดิมนำมาเป็นแบบแผน นอกจากนี้ชุดการแสดงต่าง ๆ ก็ยังใช้เป็นแบบแผนเบื้องต้นในการเรียนดนตรีและนาฏศิลป์ ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ทำให้เกิดความนิยมและการรับรู้ในวงกว้างสืบมาจวบจนถึงปัจจุบัน

ภาพประกอบ 3 นักดนตรีทายาทสกุล ณ เชียงใหม่ ที่เคยอยู่ในอุปถัมภ์ของพระราชชายาฯ
ที่มา นราพงษ์ ณ ลำพูน

ภาพทายาทสกุล ณ เชียงใหม่ ประกอบด้วย เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ - จะเข้, เจ้าภิญโญ ณ เชียงใหม่ - ฉิ่ง, เจ้าอุบลรัตน์ ณ เชียงใหม่ - ขับร้อง, อาจารย์พรพรรณ วัฒนายน - ขับร้อง (นั่งติดกับเจ้าอุบลรัตน์), ผู้ว่าฯ สุพงษ์ ศรลัมภ์ - ออร์แกน, เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ - ขลุ่ย, (ไม่

ทราบชื่อ) - ชิม, คุณลุงทองแถม - ซออู้, คุณกิตติ คุปตรัตน์ - ซอด้วง, อาจารย์จันทคาธ ทองเขียว - ขิมเหล็ก, (ไม่ทราบชื่อ - โทน รำมะนา)

2.การปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและภาคเหนือหลังเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำบทพระนิพนธ์มาวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและภาคเหนือตามแนวคิดทฤษฎีวิเคราะห์ทางดนตรีตามแนวคิดของ มานพ วิสุทธิแพทย์(ปี2556) แบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ ประกอบด้วย รูปแบบที่ 1 เพลงที่มีปฏิสัมพันธ์โดยใช้แนวคิดแบบดนตรีภาคกลาง รูปแบบที่ 2 เพลงที่มีปฏิสัมพันธ์แบบผสมผสานละหว่างดนตรีภาคกลางที่ไม่สามาถปรับเปลี่ยนดังเดิมได้ โดยมีรายละเอียดดังนี้

วิเคราะห์การใช้งานของดนตรี

2.1 รูปแบบดนตรี

ดังที่ผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลไว้แล้วข้างต้นว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมีมีการนำครูดนตรีและครูนาฏศิลป์มาจากกรุงเทพ จนทำให้เกิดวิวัฒนาการทางดนตรีที่มีหลักฐานชัดเจน ทำให้เกิดการจัดระเบียบและรูปแบบของดนตรีภาคเหนือ เกิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีโดยมีผลงานการพระนิพน์เกิดขึ้นจำนวนมาก และพระนิพนพ์เหล่านั้นแสดงให้เห็นถึงการรับเอาวัฒนธรรม ของภาคกลางเข้ามาผสม

การดนตรีในช่วงสมัยของพระราชชายานั้นมีครูดนตรีภาคกลางที่มีหลักฐานปรากฏชัดเจนว่ามีการรับครูดนตรีจากภาคกลางเข้า มาอุปถัมภ์คือครูรอด อักษรทับ และครูชั้น อักษรทับซึ่งเป็นภรรยาของครูรอดต่อมาครูชั้นได้ชวนครูฉัตร สุนทรวาทินและครูช่อ สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นน้องชาย ให้ขึ้นมาช่วยงานดนตรีปี่พาทย์ที่ในคุ้มเมืองเชียงใหม่ นอกจากนี้ความนิยมดนตรีภาคกลางและการละครแบบภาคกลางในชนชั้นนำล้านนา ทำให้ความนิยมนี้แพร่กระจายไปสู่คุ้มต่าง ๆ โดยเฉพาะที่คุ้มของเจ้าแก้วนวรัฐ ด้านการละครพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ได้นำละครของภาคกลางมาแสดงเมื่อครั้งเสด็จกลับเชียงใหม่ครั้งแรก โดยครั้งนั้นได้ทรงนำ บทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ที่ได้รับพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพรจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังปรากฏในหนังเจ้าแววดาว ว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงนำเอาบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันพงศ์ที่ได้รับพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มาฝึกซ้อมให้คณะละครรำของเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 8 แสดงเป็นครั้งแรกในงานฉลองกู่ ร.ศ. 128 เมื่อคราวกราบถวายบังคมทูลลามาเยือนนครเชียงใหม่ และพระประยูรญาติ แสดงเรื่องต่าง ๆ ดังนี้คือ เรื่องพระลอตามไก่ สาวเครือฟ้า

เรื่องอิเหนา ต่อมาการละครแบบภาคกลางก็นิยมแพร่หลายไปสู่คุ้มเจ้าผู้ครองนครซึ่งส่งผลให้ดนตรีแบบภาคกลางได้รับความนิยมด้วยเหตุเพราะต้องมีการบรรเลงประกอบการแสดง

หลังจากที่พระราชชายาเจ้าดาราวัศมีสิ้นพระชนแล้ว คณะนักดนตรีและช่างฟ้อนที่ทรงอุปถัมภ์ ที่ย้ายเข้ามาอยู่ในสังกัดของเจ้าแก้วนวรัฐ โดยการดูแลของเจ้าหญิงบัวทิพย์ซึ่งธิดาของเจ้าแก้วนวรัฐ ในช่วงที่พระราชชายาดาราวัศมียังทรงพระชนนั้นปรากฏได้มีทายาทเจ้านายฝ่าย เหนือ ที่เป็น ณ เชียงใหม่ ณ ลำพูน ณ ลำปาง และ ณ น่าน ได้เข้ามาถวายตัวอยู่ในความอุปถัมภ์ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี จึงได้ทรงฝึกหัดทายาทเหล่านี้เป็นช่างฟ้อนประจำวัง วงศ์จันทร์ คชเสนี (2540 น. 18) “เจ้าแก้วนวรัฐผู้เป็นปู่ จ้างครูมาสอน จัดที่ให้ครูกินนอนอยู่ในคุ้มหลวง ในคุ้มหลวงนั้นมีศาลาหลังใหญ่ใช้เป็นที่สอนหนังสือให้กับ โอรส-ธิดา และลูกหลานของเจ้าปู่ (ศาลาหลังนี้ตามธรรมดานั้นใช้เป็นที่สำหรับพวกไพร่ที่มาจากบ้านนอก ที่เข้ามาในเมืองเชียงใหม่ และเป็นที่จ่ายเงินรายปีค่าป่าไม้ให้กับเจ้านาย และจ่ายเงินเดือนของพวกข้าในคุ้ม) ช่วงแรกมีเพียงอาว์ของข้าพเจ้า คือ เจ้าอาศิริประกาย เจ้าอาอินทนนท์และข้าพเจ้า เรียนด้วยกัน 3 คน ต่อมามีพวกญาติพี่น้องมาเรียนด้วยอีกหลายคน จนถึงพวกข้าในคุ้มเจ้าปู่ก็อนุญาตให้มาร่วมเรียนด้วย ซึ่งเป็นเด็กที่เล่นละคร เล่นดนตรีของเจ้าปู่ ประมาณซัก 70 - 80 คน วันเสาร์ และ อาทิตย์การเรียนการสอนหยุด เพราะพวกเด็กๆ ที่เป็นข้าในคุ้มจะต้องเล่นละครหน้าพระพักตร์ในเจ้าปู่ทอดพระเนตร” ช่วงนี้จึงเป็นยุคที่ดนตรีภาคกลางเข้ามามีบทบาทสำคัญในภาคเหนือ เนื่องจากต้องใช้ประกอบการแสดงทำให้ต้องหาจ้างครูนักดนตรีจากกรุงเทพเข้ามาเพิ่มเติม เจ้าวงจันทร์กล่าวว่า “เจ้าปู่ท่านมีพร้อมทุกอย่าง เครื่องเล่นดนตรี ครูดนตรี ครูละครก็จ้างมาจากกรุงเทพทั้งสิ้น มาในช่วง พ.ศ. 2480 ได้ขอความเมตตาจากเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์(หม่อมหลวงเย็น อิศรเสนา) ส่งครูจากกรุงเทพขึ้นมาทำพิธีครอบครูละครที่เชียงใหม่ เมื่อจะเปิดโรงละครใหม่(ต่อมาคือโรงภาพยนตร์ศรีนครพิงค์)อีกครั้งหนึ่ง”

ภาพประกอบ 4 โรงละครในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ

ที่มา หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

รูปแบบของวงดนตรีนั้นในยุคเริ่มแรกได้ปรากฏภาพถ่ายของวงดนตรี ซึ่งวงดนตรีนั้นยังคงรูปแบบเดิมที่รับไปจากภาคกลางเพียงแต่เพิ่มคือมีผู้บรรเลงมากกว่าเดิม อาจจะด้วยเหตุผลที่มีบุตรหลานเจ้านายฝ่ายเหนือเข้ามาอยู่ในพระอุปถัมภ์จำนวนมาก จึงทำให้รูปแบบวงดนตรีจึงมีผู้เล่นเพิ่มเติม

ภาพประกอบ 5 วงดนตรีประกอบการแสดงฟ้อนกำเบ้อของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

ที่มา หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบรูปภาพอีกหนึ่งรูปซึ่งถูกระบุว่าเป็นการฉลองทำบุญปอยหลวงที่วัดพระธาตุดอยสุเทพ ในภาพปรากฏวงดนตรีสำหรับประกอบการแสดงฟ้อนกำเบ้อ(ฟ้อนผีเสื้อ) เครื่องดนตรีที่ปรากฏในภาพนี้เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย ประกอบด้วยจะเข้ ซออู้ ซอด้วงขลุ่ย และตะโพน ช่างฟ้อนแต่งกายสวมเสื้อนุ่งผ้าซิ่นอย่างเชียงใหม่ มีปีกและที่คาดผมเรียนแบบลักษณะของหนวดผีเสื้อช่างฟ้อนเป็นเด็ก แสดงให้เห็นถึง อิทธิพลดนตรีและการแสดงแบบภาคกลางที่กำลังนิยมในขนาดนั้นคือคณะละครของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ที่มักใช้เด็กแสดงเป็นตัวสัตว์หรือเลียนแบบท่าทางธรรมชาติของสัตว์ สำหรับดนตรีนั้นจะเห็นได้ว่า ไม่มีการใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองเลย ยังคงใช้ดนตรีแบบภาคกลาง สอดคล้องกับที่ สงกรานต์ สมจันทร์ (2563 น. 204)ได้กล่าวในหนังสือดนตรีล้านนาไว้ว่า “แม้ว่าพระราชชายา เจ้าดารารัศมีจะทรงศึกษาการดนตรีไทยและได้เข้าไปอยู่ในวังหลวง เรียนรู้ธรรมเนียมราชสำนักสยามอย่างเต็มที่ แต่ปรากฏว่าครั้นเมื่อเสด็จกลับเชียงใหม่เป็นการถาวรในปี พ.ศ. 2457 มักปรากฏงานดนตรีนาฏศิลป์นิพนธ์ในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลพม่าเป็นจำนวนมาก เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา เป็นต้น คงมีแต่ระบำซอและฟ้อนเงี้ยวที่ใช้วิถีคิดแบบดนตรีไทยในการประพันธ์ นอกจากนี้ไม่ปรากฏว่าทรงปรับปรุงหรือพัฒนาวงดนตรีพื้นเมือง คงปรากฏเพียงการปรับปรุงนาฏศิลป์ และนิยมดนตรีแบบราชสำนักมากกว่า”

ภาพประกอบ 6 การแสดงฟ้อนม่านในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ
ที่มา ระวีพันธ์ สุจริตกุล

สงกรานต์ สมจันทร์ (2563) วงดนตรีคุ้มเจ้าหลวง (ออนไลน์) ได้อธิบายรูปไว้ว่า เป็นการฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาที่ลานคุ้มหลวงริมน้ำปิงของเจ้า แก้วนวรัฐ (ปัจจุบันคือบริเวณตลาดนวรัฐ - ห้างทองโอ้วจินเฮง) วงดนตรีที่บรรเลงข้าง ๆ นั้นเป็นเครื่องคู่ทั้งจะเข้ ระนาดเอก-ทุ่ม ซอด้วงซออู้ คนร้องข้างหลังมีฆ้องและเปิงมางคอก สำหรับเปิงมางคอกนี้น่าสนใจมากเพราะเป็นเปิงมางที่

บรรเลงโดยการนั่งพื้นคล้ายกับ ของที่มีที่บ้านพาทยโกศลและได้ส่งผ่านไปยังวงปี่พาทย์พื้นเมืองเชียงใหม่ด้วยดังปรากฏเปิงมากคอกของคณะเชียงยืนที่ไหนที่สุดก็เลิกใช้เปิงมางคอกปลายทศวรรษ 2510

2.2 วิเคราะห์โครงสร้างเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี

ผู้วิจัยเลือกเพลงฟ้อนเงี้ยวมาใช้ในการวิเคราะห์ เพราะเป็นเพลงที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงพระนิพนธ์ขึ้น และนำไปบรรเลงในภาคกลางจนเป็นที่นิยมแพร่หลาย เพลงฟ้อนเงี้ยวยังถูกบรรจุเป็นเพลงสำเนียงลาวในดนตรีภาคกลาง และถือได้ว่าเป็นตัวแทนความเป็นเอกลักษณ์ของภาคเหนือ โดยวิเคราะห์โครงสร้างเพลง ดังนี้

ประเภทเพลง เพลงฟ้อนเงี้ยวเพลงสองชั้น มีท่อนเดียวบันไดเสียงที

เพลงชุดฟ้อนเงี้ยวประกอบด้วยเพลง พม่ารำขวาน พม่ากลองยาว พม่าป้องเงาะ กราวตะลุง และเพลงฟ้อนเงี้ยว

อัตราจังหวะและหน้าทับหน้าทับลาว อันตราจังหวะ 2 ชั้น มีความยาวโน้ต 4 บรรทัด 8 วรรคเพลง

หน้าที่ของเพลง เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงฟ้อนเงี้ยว ในการรับเสด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี

ประเภทของวงที่ใช้บรรเลง ปี่พาทย์ไม้นวม

โอกาสที่ใช้บรรเลง เป็นชุดการแสดงที่ดัดแปลงมาจากการเล่นฟ้อนสนุกของพวกเงี้ยวหรือไทยใหญ่ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี โปรดให้ครูหลง บุญจูหลง เป็นผู้ดัดแปลงท่ารำและให้ครูรอด อักษรทับเป็นผู้ประดิษฐ์ดนตรี แสดงเล่นภายในคุ้ม หลังจากครูลมุล ยมะคุปต์กลับจากเชียงใหม่ได้นำชุดการแสดงฟ้อนเงี้ยวมาบรรจุเป็นหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป์จนถึงปัจจุบัน และบรรจุอยู่ในเพลงภาษาที่แสดงถึงชาติพันธ์เงี้ยวรวมถึงนำมาใช้เป็นเพลงฝึกหัดเบื้องต้นสำหรับผู้เรียนดนตรีไทย

คำร้องเพลงฟ้อนเงี้ยว

ตอนที่ 1 สำเนียงพม่าปนไทใหญ่

เหล่ เล เล เล เล้ เล เล เล ปังงอ ปังงอ (ร้องซ้ำ)

เฮาะ อะปู่ เลวา (ร้องซ้ำ) หกเปเปียว

อะมอง โยว วา (ร้องซ้ำ) นิก่อปู่ นิก่อป่า (ดนตรีบรรเลงรับ)

ตอนที่ 2 ภาษาไทย (ขับร้องเป็นภาษาถิ่น หรือ คำเมือง)

ขออวยไจพุทธิไกรจ้วยก้ำ ทรงคุณเลิศล้ำก่อไปทุกทั่วตั๋วต๋น
จงได้ฮับสรรพมิ่งมงคล นาต้านนาขอเตวาจ้วยฮักษาเตอะ
ขอฮื้ออยู่สุขขาโดยธรรมานุภาพเจ้า เทพดาจ้วยเฮาฮื้อเป๋นมิ่งมงคล
สังฆานุภาพเจ้าจ้วยแนะนำผล ก่อสรรพมิ่งทั่วไปเนอ
มงคลเทพดาทุกแห่งหนขอบันดลจ้วยก้ำจิ่ม (ซ้ำ)

ตอนที่ 3 ภาษาถิ่น หรือ คำเมือง

เขี้ยวลายสารถั่วต้มเน้อ ปี้บ่หย่อนเรียงนางน้องโลม
ยาลำต้มโตยสูปี้เล้า แหน่น ลา.....
ฮักกั๋นบ่ได้โลมลา โคเงินใส่ถงปา
หมู่เฮามาจากเจียงใหม่ ลา.....

ตอนที่ 4 ภาษาถิ่น หรือ คำเมือง

เสเลเมาบ่าเดี่ยวปั๋นกว๊าง ไปเซาะซื้อจ๊างก่อได้ปู้เอกงาขาว
เอาไปลากไม้ก่อตี้เจียงแสนก่อเจียงดาว เฮยปี้เฮย ผ้าสีปูเลย ป้าดเกิ่งตุ้มเกิ่ง
เสเลเมาบ่าเดี่ยวป๊อกซ้อก ไปเล่นไพ่ป๊อกก่อเสียตึงลูกก่อตึงหลาน
เล่นไปแถมหน้อยก่อเสียตึงปิ่นก่อตึงลาน เนาะปี้เนาะจะขี่เฮือเหาะขึ้นบนอากาศ
อะโหล โลโล ส้มบ่าโอจิน้ำพริก เหน็บดอกปิกซิกต๋ำเหลือกต๋ำแหล
ไปตางปู้นตี้ปะตู๋ ก่อต้าแป งามนักแกอะโหลโลโลแม่ฮ้างแม่หม้าย
อะโหลโลโลไปเมืองโกโตยปี้เง้ยว หนตางก๊ดเลี้ยว ข้าน้อยจะเหลียวถาม
หนตางเส้นนี้ก่อไปถนนก่อเมืองพาน เฮยปี้เฮย ตั๋วข้านี้เฮย

2.3 การปรับตัวทางดนตรี

ผู้วิจัยได้เลือกนำเพลงซอเง้ยวซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านดังเดิมของภาคเหนือมาวิเคราะห์เพื่อหาการปรับตัวทางดนตรีดังนี้

เพลงซอเงี้ยว

- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	- ร ฟ ร	- ด ท ด	- ซฺ - ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ
- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	- ร ฟ ร	- ด ท ด	- ซฺ - ร	ด ทฺ ด ร
- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ทฺ ด ร
- - - -	ฟ ร ด ทฺ	- - - ซฺ	- ทฺ - ด	ร ด ทฺ ซฺ	ฟ ซฺ ทฺ ด	- ร ฟ ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ

วิเคราะห์โครงสร้างเพลง

1. เป็นเพลงท่อนเดียว
2. เป็นประเภทเพลงบันได้เสียงเดียว กล่าวคือ ใช้บันไดเสียงที
3. จบท่อนเพลงด้วยเสียงหลักที่เป็นเสียงที่ 6 ของบันไดเสียง

วิเคราะห์ทำนองเพลง

เพลงฟ้อนเงี้ยว

- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ด - ร	ด ท ด ร	- ฟ - ซ
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- ร - ฟ
- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ร
- - ฟ ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- ซฺ - ทฺ	- ซฺ - ซฺ	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ฟฺ - ซฺ

จากโน้ตสองเพลงข้างต้นผู้วิจัยนำมาเปรียบเทียบกันด้วยวิธีการวิเคราะห์เพลงดังนี้

บันไดเสียง วรรคเพลงและลูกตก

ผู้วิจัยได้นำเพลงซอเงี้ยวและเพลงฟ้อนเงี้ยว มาวิเคราะห์โดยวิธีการวิเคราะห์ทางดนตรี ดังนี้

เพลงฟ้อนเงี้ยว

- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ด - ร	ด ท ด ร	- ฟ - ซ
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- ร - ฟ
- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ร
- - ฟ ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- ซฺ - ทฺ	- ซฺ - ซฺ	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ฟฺ - ซฺ

วรรคเพลงและลูกตก

- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 1 มีเสียง ร ฟ ซ เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6

- - - -	- ด - ร	ด ท ด ร	- ฟ - ซ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 2 มีเสียง ด ร ฟ ซ ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 3 มีเสียง ซ ล เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6

- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- ร - ฟ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 4 มีเสียง ด ร ฟ ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 5

- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 5 มีเสียง ร ฟ ซ เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6

- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ร

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 6 มีเสียง ด ร ฟ ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 3

- - ฟ ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- ซ - ทฺ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 7 มีเสียง ด ร ฟ ซ ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 1

- ซฺ - ซฺ	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ฟฺ - ซฺ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 8 มีเสียง ด ร ฟ ซ ล ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6 โดยมีเสียง ล เป็นโน้ตจร

เพลงฟ้อนเงี้ยว มีลูกตก 4 เสียง คือ เสียงที่ 1, 3, 5 และ 6 ซึ่งเป็นลูกตกของบันไดเสียงที (ได้แก่เสียง เร ฟา ซอล และ ที) การแยกแยะวรรคเพลงตามเสียงลูกตกแยกได้ดังนี้

ลูกตกเสียงที่ 1 (เสียง ที)

ทำนองที่	ทำนองเพลง				จำนวนครั้ง
1	- - ฟ ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- ซฺ - ทฺ	1

ลูกตกเสียงที่ 3 (เสียง เร)

ทำนองที่	ทำนองเพลง				จำนวนครั้ง
1	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ร	1

ลูกตกเสียงที่ 5 (เสียง ฟา)

ทำนองที่	ทำนองเพลง				จำนวนครั้ง
1	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- ร - ฟ	1

ลูกตกเสียงที่ 5 (เสียง ซอล)

ทำนองที่	ทำนองเพลง				จำนวนครั้ง
1	- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ	2
2	- - - -	- ด - ร	ด ท ด ร	- ฟ - ซ	1
3	- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	1
4	ร ด ท ซ	ฟ ซ ท ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซฺ	1

ลูกตกเพลงฟ้อนเงี้ยว

			ซ (ท6)				ซ (ท6)
			ซ (ท6)				ฟ (ท5)
			ซ (ท6)				ร (ท3)
			ท (ท1)				ซ (ท6)

จากการวิเคราะห์เพลงฟ้อนเงี้ยว พบว่าอยู่ในบันไดเสียง ที ลูกตกทุกลูกตกอยู่ในบันไดเสียงที เพลงฟ้อนเงี้ยว มีลูกตก 4 เสียง คือ เสียงทีที่ 1, 3, 5 และ 6 ของบันไดเสียงที (ได้แก่เสียง เร ฟา ซอล และ ที) ซึ่งสามารถจำแนกได้ดังนี้ กลุ่มโน้ตเพลงที่มีลูกตกเป็นเสียงที1 มีจำนวนทั้งหมด 1 วรรค คือวรรคที่ 7 และจะพบว่ามีลูกตกที่ตกด้วยเสียงที3 1 วรรคคือ วรรคที่ 6 นอกจากนี้สามารถพบลูกตกเสียงที5 ในวรรคที่ 4 และพบว่าลูกตกเสียงที6 เป็นลูกตกที่พบมากที่สุดพบได้ในวรรคที่ 1,2,3,5 และ 8 นอกจากนี้พบว่าในเพลงฟ้อนเงี้ยวมีเสียงลา เป็นเสียงจรในเพลง

เพลงซอเงี้ยว

- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	- ร ฟ ร	- ด ท ด	- ซฺ - ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ
- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	- ร ฟ ร	- ด ท ด	- ซฺ - ร	ด ท ด ร
- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ทฺ ด ร
- - - -	ฟ ร ด ทฺ	- - - ซฺ	- ทฺ - ด	ร ด ทฺ ซฺ	ฟฺ ซฺ ทฺ ด	- ร ฟ ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ

วรรคเพลงและลูกตก

- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 1 มีเสียง ด ร ฟ ซ เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6

- ร ฟ ร	- ด ทฺ ด	- ซฺ - ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 2 มีเสียง ด ร ฟ ซ ล ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6 โดยมีเสียง ล เป็นโน้ตจร

- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 3 มีเสียง ด ร ฟ ซ เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6

- ร ฟ ร	- ด ทฺ ด	- ซ - ร	ด ทฺ ด ร

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 4 มีเสียง ด ร ฟ ซ ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 3

- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 5 มีเสียง ด ร ฟ ซ ล เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6 โดยมีเสียง ล เป็นโน้ตจร

- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ทฺ ด ร

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 6 มีเสียง ด ร ฟ ซ ล ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 3 โดยมีเสียง ล เป็นโน้ตจร

- - - -	ฟ ร ด ทฺ	- - - ซฺ	- ทฺ - ด

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 7 มีเสียง ด ร ฟ ซ ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 2

ร ด ทฺ ซฺ	ฟฺ ซฺ ทฺ ด	- ร ฟ ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ

กลุ่มโน้ตเพลงในวรรคที่ 8 มีเสียง ด ร ฟ ซ ล ท เป็นบันไดเสียง ที มีลูกตกเป็นเสียง ที 6 โดยมีเสียง ล เป็นโน้ตจร

เพลงซอเงี้ยว มีลูกตก 4 เสียง คือ เสียงที่ 2, 3 และ 6 ของบันไดเสียงที (ได้แก่เสียง โด เร และ ซอล) การแยกแยะวรรคเพลงตามเสียงลูกตกแยกได้ดังนี้

ลูกตกเสียงที่ 2 (เสียง โด)

ทำนองที่	ทำนองเพลง				จำนวนครั้ง
1	- - - -	ฟ ร ด ทฺ	- - - ซฺ	- ทฺ - ดฺ	1

ลูกตกเสียงที่ 3 (เสียง เร)

ทำนองที่	ทำนองเพลง				จำนวนครั้ง
1	- ร ฟ ร	- ด ท ด	- ซฺ - ร	ด ทฺ ด ร	1
2	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ทฺ ด ร	1

ลูกตกเสียงที่ 5 (เสียง ซอล)

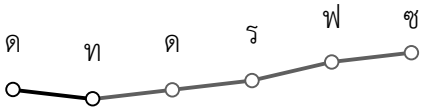
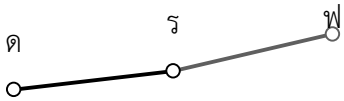
ทำนองที่	ทำนองเพลง				จำนวนครั้ง
1	- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	2
2	- ร ฟ ร	- ด ท ด	- ซฺ - ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	1
3	- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	1
4	ร ด ท ซฺ	ฟ ซฺ ทฺ ด	- ร ฟ ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	1

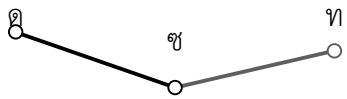
			ซ (ท6)				ซ (ท6)
			ซ (ท6)				ร (ท3)
			ซ (ท6)				ร (ท3)
			ด (ท2)				ซ (ท6)

เพลงซอเงี้ยวเป็นเพลงที่มีสำเนียงภาคเหนือ มีลูกตกอยู่ในบันไดเสียง ที เพลงซอเงี้ยวมีลูกตก 3 เสียง คือ เสียงทีที่ 2, 3 และ 6 เป็นลูกตกของบันไดเสียงที (ได้แก่เสียง โด เร และซอล) ซึ่งสามารถจำแนกได้ดังนี้ กลุ่มโน้ตเพลงที่มีลูกตกเป็นเสียงที2 มีจำนวนทั้งหมด 1 วรรค คือวรรคที่ 7 และมีลูกตกที่ตกด้วยเสียงที3 2 วรรคคือ วรรคที่ 4 และวรรคที่ ลูกตกเสียงที6 มีจำนวน 5 วรรค พบในวรรคที่ 1,2,3,5 และ 8

จากการเปรียบเทียบผลการวิเคราะห์ของทั้งสองเพลงพบว่ามีวรรคเพลงที่มีลูกตกเหมือนกันจำนวน 6 วรรค และมีลูกตกไม่เหมือนกันจำนวน 2 วรรค ซึ่งวรรคเพลงที่มีลูกตกเหมือนกัน ได้แก่ วรรคที่ 1,2,3,5,6 และวรรคที่ 8 โดยในวรรคที่ 1,2,3,5, และวรรคที่ 8 มีลูกตกเหมือนกันเป็นลูกตกเสียงที6 ส่วนในวรรคเพลงที่ 4 มีลูกตกเหมือนกันเป็นเสียงที3 ในส่วนของวรรคเพลงที่มีลูกตกไม่เหมือนกัน ได้แก่วรรคที่ 4และวรรคที่ 7 โดยในวรรคที่ 4 เพลงฟ้อนเงี้ยวมีลูกตกเป็นเสียงที3 ส่วนในเพลงเสเลเมานั้น วรรคที่ 4 มีลูกตกเป็นเสียงที 5 ซึ่งในวรรคที่ 7 เพลงฟ้อนเงี้ยวมีลูกตกเป็นเสียงที2 และเพลงเสเลเมาในวรรคที่ 7 มีลูกตกเป็นเสียงที1 แสดงให้เห็นว่า เพลงฟ้อนเงี้ยวและเพลงเสเลเมามีรูปแบบลักษณะที่คล้ายคลึงกันโดยเทียบจากลูกตก

รูปแบบทำนองฟ้อนเงี้ยว โดยแบ่งการวิเคราะห์แบบสองห้องเพลง

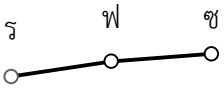
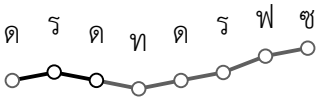
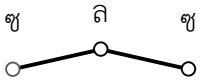
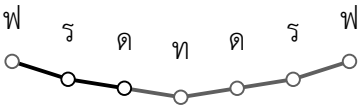
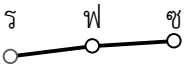
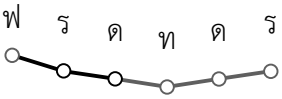
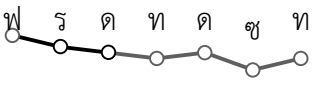
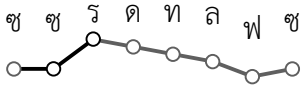
บรรทัดที่	ทำนองเพลง		รูปแบบทำนอง
1	- - - -	- - - ร	
	- - - -	- ฟ - ซ	
	- - - -	- ด - ร	
	ด ท ด ร	- ฟ - ซ	
2	- - - -	- - - ซ	
	- - - ล	- - - ซ	
	- ฟ - ร	- ด - ท	
	- - - ด	- ร - ฟ	
3	- - - -	- - - ร	
	- - - -	- ฟ - ซ	

บรรทัดที่	ทำนองเพลง		รูปแบบทำนอง
	- ฟ - ร	- ด - ท̣	
	- - - ด	- - - ร	
4	- - ฟ ร	- ด - ท̣	
	- - - ด	- ซ̣ - ท	
	- ซ̣ - ซ̣	- ร - ด	
	- ท̣ - ล̣	- ฟ̣ - ซ	

วรรคที่มีรูปแบบทำนองเหมือนกันได้แก่

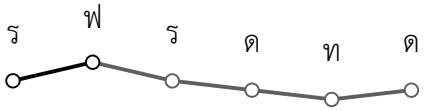
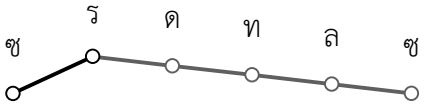
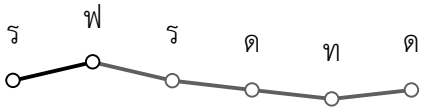
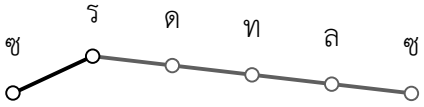
- วรรคที่ 1 บรรทัดที่ 1 กับ วรรคที่ 1 บรรทัดที่ 2 และ วรรคที่ 1 บรรทัดที่ 3
- วรรคที่ 2 บรรทัดที่ 1 กับ วรรคที่ 3 บรรทัดที่ 1 กับ วรรคที่ 2 บรรทัดที่ 3 และ วรรคที่ 4 บรรทัดที่ 3
- วรรคที่ 3 บรรทัดที่ 2 กับ วรรคที่ 3 บรรทัดที่ 3 และ วรรคที่ 1 บรรทัดที่ 2

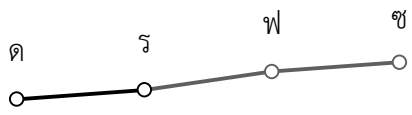
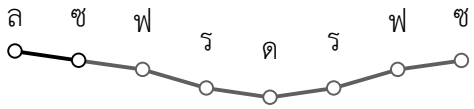
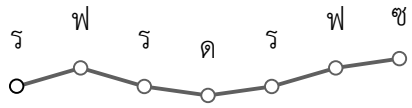
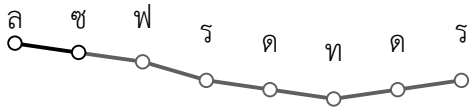
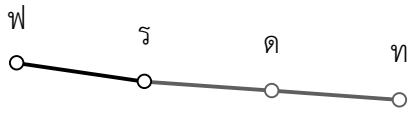
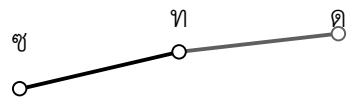
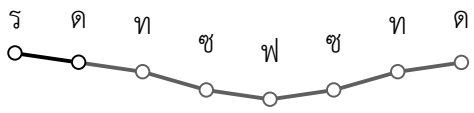
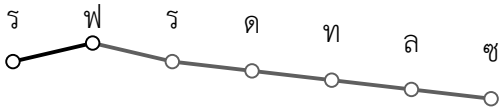
รูปแบบทำนองฟ้อนเงี้ยว โดยแบ่งการวิเคราะห์แบบวรรคเพลง

บรรทัดที่	ทำนองเพลง				รูปแบบทำนอง
1	- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ	
	- - - -	- ด - ร	ด ท ด ร	- ฟ - ซ	
2	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	
	- ฟ - ร	- ด - ท	- - - ด	- ร - ฟ	
3	- - - -	- - - ร	- - - -	- ฟ - ซ	
	- ฟ - ร	- ด - ท	- - - ด	- - - ร	
4	- ฟ - ร	- ด - ท	- - - ด	- ซ – ท	
	- ซ - ซ	- ร - ด	- ท - ล	- ฟ - ซ	

- วรรคที่มีรูปแบบทำนองเหมือนกันได้แก่
- วรรคหน้าบรรทัดที่ 1 กับ วรรคหน้า บรรทัดที่ 3

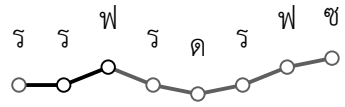
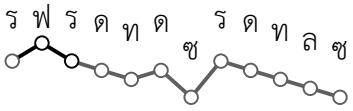
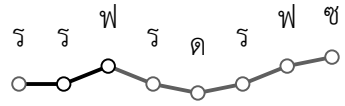
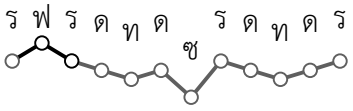
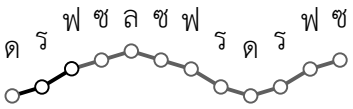
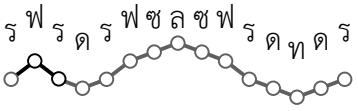
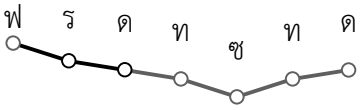
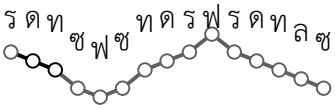
รูปแบบทำนองเพลงซอเงี้ยว โดยแบ่งการวิเคราะห์แบบสองห้องเพลง

บรรทัดที่	ทำนองเพลง		รูปแบบทำนอง
1	- - - -	- - - ร	
	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	
	- ร ฟ ร	- ด ท ด	
	- ซ - ร	ด ท ล ซ	
2	- - - -	- - - ร	
	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	
	- ร ฟ ร	- ด ท ด	
	- ซ - ร	ด ท ล ซ	

บรรทัดที่	ทำนองเพลง		รูปแบบทำนอง
3	- - - -	ด ร ฟ ซ	
	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	
	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	
	ล ซ ฟ ร	ด ท ด ร	
4	- - - -	ฟ ร ด ท	
	- - - ซ	- ท - ด	
4	ร ด ท ซ	ฟ ซ ท ด	
	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	

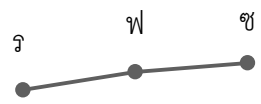
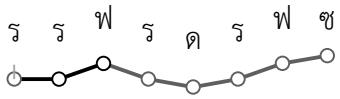
- วรรคที่มีรูปแบบทำนองเหมือนกันได้แก่
- วรรคที่ 1 บรรทัดที่ 1 กับ วรรคที่ 1 บรรทัดที่ 2
- วรรคที่ 2 บรรทัดที่ 1 กับ วรรคที่ 2 บรรทัดที่ 2 และ วรรคที่ 3 บรรทัดที่ 3
- วรรคที่ 3 บรรทัดที่ 1 กับ วรรคที่ 3 บรรทัดที่ 2

รูปแบบทำนองซอเงี้ยว โดยแบ่งการวิเคราะห์แบบวรรคเพลง

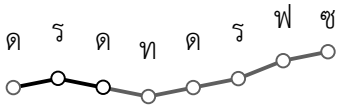
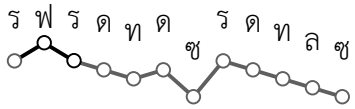
บรรทัดที่	ทำนองเพลง				รูปแบบทำนอง
1	- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	
	- ร ฟ ร	- ด ท ด	- ซ - ร	ด ท ล ซ	
2	- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	
	- ร ฟ ร	- ด ท ด	- ซ - ร	ด ท ด ร	
3	- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	
	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ท ด ร	
4	- - - -	ฟ ร ด ท	- - - ซ	- ท - ด	
	ร ด ท ซ	ฟ ซ ท ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ	

- วรรคที่มีรูปแบบทำนองเหมือนกันได้แก่
- วรรคหน้าของบรรทัดที่ 1 กับ วรรคหน้าของบรรทัดที่ 2

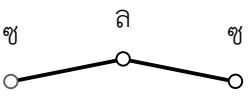
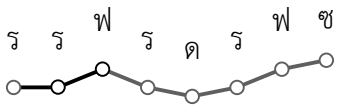
เปรียบเทียบลูกตกและกระสวนทำนอง

วรรคที่ 1					
ฟ้อนเงี้ยว	- - - -	- - - ร	- - -	- ฟ - ซ	
ซอเงี้ยว	- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	

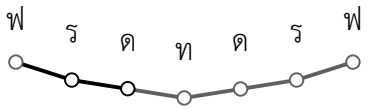
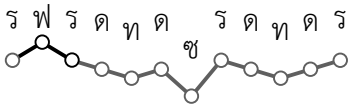
การเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงเร ขึ้นไปหาเสียงซอล โดยในห้องเพลงที่ 2 และ 3 เกิดการย้ำเสียงเร

วรรคที่ 2					
ฟ้อนเงี้ยว	- - - -	- ด - ร	ด ท ด ร	- ฟ - ซ	
ซอเงี้ยว	- ร ฟ ร	- ด ท ด	- ซ - ร	ด ท ล ซ	

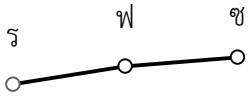
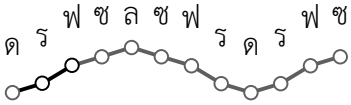
ในเพลงฟ้อนเงี้ยว เกิดการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นไปหาเสียงซอล ซึ่งเป็นลูกตกสำคัญในห้องเพลงที่ 4 ของเพลง หรือบรรทัดที่ 1 แต่ในเพลงเสเลเมา เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองลงมาหาเสียงซอล โดยที่มีลูกตกห้องที่ 3 เป็นเสียงเรเช่นเดียวกัน แต่ดำเนินทำนองต่างทิศทางกัน

วรรคที่ 3					
ฟ้อนเงี้ยว	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	
ซอเงี้ยว	- - - -	- - - ร	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	

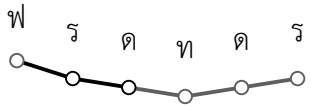
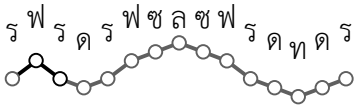
เพลงฟ้อนเงี้ยว มีการเคลื่อนที่ของทำนองลงมาหาเสียงซอล ซึ่งเป็นลูกตกสำคัญในห้องเพลงที่ 4 แต่ในเพลงเสเลเมา เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นไปหาเสียงซอล

วรรคที่ 4					
ฟ้อนเงี้ยว	- ฟ -(ร)	- ด - ท	- - - ด	- ร - ฟ	
ซอเงี้ยว	- ร ฟ(ร)	- ด ท ด	- ซ - ร	ด ท ด ร	

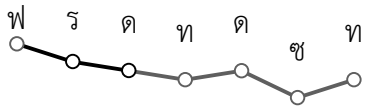
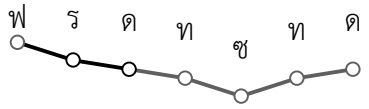
ทั้งสองเพลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองโดยการดำเนินขึ้นไปหาเสียงลูกตกเช่นเดียวกัน แต่เป็นลูกตกที่ต่างเสียงกัน เมื่อสังเกตในห้องเพลงที่ 1 จะมีลูกตกเสียงเรเช่นเดียวกัน และมีโน้ตเสียง ฟา และ เร สลับกัน เช่นเดียวกับในห้องเพลงที่ 2 ที่เป็นโน้ตเสียง โด และ ที สลับกัน อีกทั้งในห้องเพลงที่ 1 และ 2 ยังมีกระสวนจังหวะเช่นเดียวกัน

วรรคที่ 5					
ฟ้อนเงี้ยว	- - - -	- - - ร	- - -(-)	- ฟ -(ซ)	
ซอเงี้ยว	- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ(ร)	ด ร ฟ(ซ)	

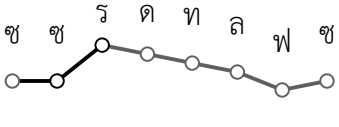
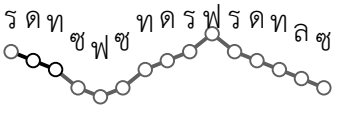
ทั้งสองเพลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นไปหาเสียงซอลที่เป็นลูกตกท้ายวรรคเพลง จากเสียงเรไปเสียงฟา แล้วจบที่เสียงซอล เช่นเดียวกัน แต่เมื่อสังเกตในห้องเพลงที่ 2 และ 3 ในเพลงฟ้อนเงี้ยวที่เป็นเสียงเร ในจังหวะที่ 4 ของห้องเพลงที่ 3 จะตกที่เสียงเรเช่นเดียวกัน

วรรคที่ 6					
ฟ้อนเงี้ยว	- ฟ -(ร)	- ด - ท	- - - ด	- - -(ร)	
ซอเงี้ยว	- ร ฟ(ร)	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ท ด(ร)	

ทั้งสองเพลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นไปหาเสียงเร ที่เป็นลูกตกท้ายวรรคเพลง อีกทั้งช่วงท้ายของกระสวนทำนองเพลงซอเงี้ยวในวรรคเพลงนี้ ยังเหมือนกับกระสวนทำนองของเพลงฟ้อนเงี้ยวในวรรคเพลงนี้อีกด้วย อาจจะเกิดการลดและขยายเพลงก็เป็นได้

วรรคที่ 7					
ฟ้อนเงี้ยว	(- - ฟ ร	- ด - ท)	(- - - ด	- ซ - ท)	
ซอเงี้ยว	(- - - -	ฟ ร ด ท)	(- - - ซ	- ท - ด)	

ในห้องเพลงที่ 1 และ 2 มีกระสวนทำนองเหมือนกัน แต่มีกระสวนจังหวะที่ต่างกัน ต่างจากในห้องเพลงที่ 3 และ 4 ที่มีกระสวนจังหวะเหมือนกัน แต่มีกระสวนทำนองที่แตกต่างกัน ซึ่งใช้โน้ตตัวเดียวกัน คือโน้ต โด ซอล ที

วรรคที่ 8					
ฟ้อนเงี้ยว	- ซ -(ซ)	- ร -(ด)	- ท - ล	- ฟ -(ซ)	
ซอเงี้ยว	ร ด ท(ซ)	ฟ ซ ท(ด)	- ร ฟ ร	ด ท ล(ซ)	

ทั้งสองเพลง มีลูกตกท้ายห้องเพลงที่ 1 , 2 และ 4 ที่ลูกตกเดียวกัน ทำให้เห็นว่าเป็นการลดและขยายทำนองเพลง

รูปแบบจังหวะเพลงฟ้อนเงี้ยว

รูปแบบจังหวะเพลงฟ้อนเงี้ยว มีทั้งหมด 8 แบบ ดังนี้

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ		จำนวน (ครั้ง)
A	- - - -	- - - x	3
B	- - - -	- x - x	3
C	x x x x	- x - x	1
D	- - - x	- - - x	2
E	- x - x	- x - x	4
F	- - - x	- x - x	2
G	- - x x	- x - x	1

รูปแบบจังหวะทั้งหมดสามารถเขียนได้ตามตำแหน่งที่ปรากฏในบทเพลง (ซึ่งแต่ละรูปแบบยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง) ได้ดังนี้

A	B	B	C
A	D	E	F
A	B	E	D
G	F	E	E

สรุป จากการวิเคราะห์รูปแบบจังหวะทำให้ได้ข้อสรุปคือ

- รูปแบบจังหวะ A จำนวน 3 ครั้ง คือ | - - - - | - - - x |
- รูปแบบจังหวะ B จำนวน 3 ครั้ง คือ | - - - - | - x - x |
- รูปแบบจังหวะ C จำนวน 1 ครั้ง คือ | x x x x | - x - x |
- รูปแบบจังหวะ D จำนวน 2 ครั้ง คือ | - - - x | - - - x |
- รูปแบบจังหวะ E จำนวน 4 ครั้ง คือ | - x - x | - x - x |
- รูปแบบจังหวะ F จำนวน 2 ครั้ง คือ | - - - x | - x - x |

— รูปแบบจังหวะ G จำนวน 1 ครั้ง คือ

- - x x	- x - x

รูปแบบจังหวะเพลงซอเงี้ยว

รูปแบบจังหวะเพลงซอเงี้ยว มีทั้งหมด 8 แบบ ดังนี้

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ		จำนวน (ครั้ง)
A	- - - -	- - - x	2
B	- x x x	x x x x	4
C	- x x x	- x x x	2
D	- x - x	x x x x	2
E	- - - -	x x x x	1
F	x x x x	x x x x	3
G	- - - -	x x x x	1
H	- - - x	- x - x	1

รูปแบบจังหวะทั้งหมดสามารถเขียนได้ตามตำแหน่งที่ปรากฏในบทเพลง (ซึ่งแต่ละรูปแบบยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง) ได้ดังนี้

A	B	C	D
A	B	C	D
E	F	B	F
G	H	F	B

สรุป จากการวิเคราะห์รูปแบบจังหวะทำให้ได้ข้อสรุปคือ

— รูปแบบจังหวะ A จำนวน 2 ครั้ง คือ

- - - -	- - - x

— รูปแบบจังหวะ B จำนวน 4 ครั้ง คือ

- x x x	x x x x

— รูปแบบจังหวะ C จำนวน 2 ครั้ง คือ

- x x x	- x x x

— รูปแบบจังหวะ D จำนวน 2 ครั้ง คือ

- x - x	x x x x

— รูปแบบจังหวะ E จำนวน 1 ครั้ง คือ

- - - -	x x x x

— รูปแบบจังหวะ F จำนวน 3 ครั้ง คือ

x x x x	x x x x

— รูปแบบจังหวะ G จำนวน 1 ครั้ง คือ	- - - -	x x x x
— รูปแบบจังหวะ H จำนวน 1 ครั้ง คือ	- - - x	- x - x

จากผลการวิเคราะห์ข้างต้นแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ลูกตกของทั้งสองเพลง พบว่าทำนองเพลงฟ้อนเงี้ยวนั้นได้ใช้ลูกตกสำคัญจากทำนองเพลงซอเงี้ยว ซึ่งเป็นโครงสร้างของเพลงที่สำคัญ ในทางทฤษฎีนั้นลูกตก ในทำนองเพลงไทยถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมากทางทฤษฎีดนตรีไทยนั้นหลายอย่างมีความเกี่ยวกับลูกตก เช่น บันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง การแปรทาง การขยายและตัดเพลง เป็นต้น ซึ่งวิธีการขยายเพลงหรือตัดเพลงหรือแต่งเพลงทางใหม่นั้นดนตรีในภาคกลางจะนิยมใช้ทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้นนี้ จึงสันนิษฐานได้ว่าเพลงฟ้อนเงี้ยวนี้ได้นำทำนองมาจากซอเงี้ยวอย่างชัดเจน แล้วนำทำนองลูกตกมาแต่งเป็นเพลงฟ้อนเงี้ยว ซึ่งเป็นการแปลงรูปแบบจากเพลงดั่งเดิมของภาคเหนือมาเป็นเพลงสำเนียงในภาคกลางนั่นเอง

2.4 การปรับตัวของทำนองเพลง

จากการวิเคราะห์ผู้วิจัยพบว่าเพลงฟ้อนเงี้ยวได้รับอิทธิพลการแปลงเพลงโดยใช้ลูกตกแบบดนตรีภาคกลาง ชี้ให้เห็นถึงการผสมผสานของสองวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งในภาคเหนือนั้นไม่ปรากฏการแต่ง ขยาย หรือย่อเพลงโดยใช้ทฤษฎีลูกตกอย่างภาคกลาง เมื่อวิเคราะห์เพลงฟ้อนเงี้ยวจึงทำให้ทราบว่าผู้ประพันธ์เพลงจะต้องมีความรู้ทางด้านดนตรีภาคกลางอย่างเชี่ยวชาญ สอดคล้องกับหลักฐานที่มีการกล่าวว่า เพลงฟ้อนเงี้ยวนั้น พระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงมีรับสั่งให้ครูรอด อักษรทับเป็นผู้ประพันธ์โดยใช้ทำนองเพลงซอเงี้ยวซึ่งเป็นเพลงดั่งเดิมของดนตรีภาคเหนือ จึงทำให้เพลงฟ้อนเงี้ยวมีความชัดเจนแบบดนตรีภาคกลาง นอกจากนี้ยังกำกับจังหวะโดยใช้หน้าทับลาวแบบดนตรีภาคกลางในการกำกับจังหวะอีกด้วย

จากลูกตกที่ปรากฏเบื้องต้นทำให้ทราบชัดว่าผู้ประพันธ์ได้ใช้ลูกตกที่สำคัญในการการแปรทำนองและปรับเปลี่ยนทำนองขึ้นใหม่ ยังมีหลายลูกตกที่ผู้ประพันธ์ไม่เลือกใช้เหตุเพราะประโยคของทำนองบังคับให้รูปแบบเปลี่ยนไปจึงต้องเปลี่ยนลูกตกแต่ยังคงประโยคและสำนวนเดิมอยู่ จะเห็นได้ว่าเพลงฟ้อนเงี้ยวนั้นมีกระสวนทำนองที่เคลื่อนที่ไปในทางเดียวกันเกือบทั้งเพลง เมื่อวิเคราะห์จากทำนองจะเห็นถึงทำนองที่ไปทิศทางเดียวกันแต่เพลงซอเงี้ยวนั้นมีกระสวนทำนองที่ถี่กว่า ผู้วิจัยเข้าใจว่าน่าจะเป็นเพราะเครื่องดนตรีพื้นเมือง มักนิยมบรรเลงแบบเก็บหรือที่เรียกในภาคกลางว่าการแปรทำนองจึงทำให้ทำนองมีความถี่ แต่เมื่อถูกนำมาปรับเป็นเพลงฟ้อนเงี้ยวจึงได้ปรับให้ทำนองมีความห่างมากขึ้นและมีความไพเราะมากขึ้นทำให้ลูกตกบางเสียงเปลี่ยนไปแต่ยังคงความไพเราะและรูปแบบเดิมไว้ได้

ท่อนสร้อยของเพลงฟ้อนเงี้ยว ในปัจจุบันที่ร้องมงแซะมง โดยการเลียนแบบเสียงกลองมองเซิงและโม่งด้วยการร้องแทนการตีกลองนั้นเข้าใจว่าที่กรุงเทพคงไม่มีกลองมองเซิงเลยให้ผู้แสดงเลียนแบบเสียงกลองมองเซิง เมื่อผู้วิจัยสัมภาษณ์ (เผด็จ มูลคง, สื่อสารส่วนบุคคล, 21 มีนาคม 2554) ผู้ตีมองเซิงพบว่า การตีมองเซิงที่มีการร้องเสเลเมาด้วยก่อนตีกลองได้รับการถ่ายทอดมาจากครูรอด อักษรทับ ซึ่งจะใช้การตีกลองประกอบอย่างเดียวหลังการร้องเสเลเมาจะไม่มีการร้องมงแซะมงประกอบควบคู่กับการตีกลองด้วย จากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นชัดเจนว่า เพลงฟ้อนเงี้ยวหรือลักษณะการตีกลองมองเซิงที่มีร้องเสเลเมาในปัจจุบันได้รับอิทธิพลจากรูปแบบพระนิพนธ์ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี

3. เอกลักษณ์ของดนตรีภาคเหนือที่ยังคงอยู่หลังการปฏิสัมพันธ์

3.1 รูปแบบดนตรี

การวิเคราะห์ผู้วิจัยเลือกเพลงชุดระบำซอมาอธิบาย ซึ่งเป็นเพลงที่พระราชชายา เจ้าดารา-รัศมีทรงเรียบเรียงขึ้นโดยวิธีการแบบดนตรีภาคกลาง และเป็นเพลงสำเนียงลาวในดนตรีภาคกลางทรงเรียบเรียงขึ้น เมื่อครั้งรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จมณฑลพายัพ โดยวิเคราะห์ดังนี้

วงดนตรีที่ใช้ คือ วงปี่พาทย์ผสมซออู้ พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี โปรดให้ประดิษฐ์ระบำชุดนี้ขึ้น เพื่อรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อคราวเสด็จประพาสมณฑลพายัพ พ.ศ.2469(กมล มโนชญากร, 2474 น. 136) ต่อมาได้เชิญครูสมพันธ์ โชตนา มาถ่ายทอดท่ารำให้แก่โรงเรียนนาฏศิลป์เพื่อใช้แสดงมาจนทุกวันนี้ ส่วนดนตรีที่ใช้ ครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้นำวงปี่พาทย์ไม้นวมมาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีพื้นเมือง โดยมีเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ผู้ชำนาญการสอนดนตรีพื้นเมือง เป็นผู้ให้คำปรึกษา เจ้าสุนทรได้เสนอให้เปลี่ยนทำนองลูกตกของเพลงเพื่อความไพเราะ กลมกลืน และยังได้คิดนำเอาเพลงสำเนียงลาว (ลาวกระแซ) มาบรรเลงต่อท้ายเพื่อให้เพลงและการแสดงจบลงโดยสมบูรณ์ การประสานเสียงของวงดนตรีทั้งสอง มีความไพเราะกลมกลืน สามารถปรับการบรรเลงร่วมกัน ผสมผสานเครื่องดนตรีของวงปี่พาทย์ทำให้การบรรเลงทำนอง จังหวะของชุดการแสดงระบำซอหนักแน่นชัดเจนยิ่งขึ้น ธิดา เกิดผล (2549 น. 31)

เนื้อร้องเพลงชุดระบำซอ

ระบำซอ

ซอโยนก

สรวมชีพข้าไท อภิวาทไหว้เหนือเกศี
ดิลกรัฐนฤบดี แทบธุลีละอองบาทเจ้า
พระเดชพระคุณ พระปกเกศเกล้า
ไพร่ฟ้าอยู่จุ่มสุขเย็น

ซอยิ้น

สาน้อมเกล้า ข้าพระพุทธเจ้ากราบทูลฉลอง
บทรัตน์พระยุคลทอง ใต้ฝ่าละอองทุลีพระบาท (ดนตรี)
บรมนาถพระปกเกศเกล้า ตังพระแม่เจ้าบรมราชินี
ทรงบุญญฤทธิ์พระบารมี เป๋นตี้ยินดีทุกคนน้อยใหญ่(ดนตรี)
จังหวัดเจียงใหม่ไพร่ฟ้าข้าเจ้า ตึงหนุ่มตึงเฒ่าทั่วทิศทั้งผอง
ได้ปิงเบิ่งป๊ะพระร่มโพธิ์ทอง เป๋นฉัตรเรืองรองปกบังกังเกศ(ดนตรี)
ปอฮู้ข่าวสาส์นเสด็จประเวศน์ อินทร์ทิพย์เทพก่อโมทนา
ฮื้อสายเมฆะฟ้าฝนธารา ไหลหลั่งลงมาทั่วพื้นแผ่นหล้า(ดนตรี)
ธัญญหารพฤกษาข้าวกล้า ของปลูกลูกไม้ก่อบริบูรณ์
เพราะเพื่อเจ้าฟ้ามหาขะกุ๋น ท่านทรงบุญคุณมีเป๋นอเนก(ดนตรี)
อาฮักษ์เจนเมืองอันเรืองฤทธิ์เดช ตังเทเวศร์เจ้าก่อแสร้งแป๋งปั๋น
ฮื้อกุญชเรศเศวตเรืองพรรณ เกิดมาเตื่อมตันสมปารพระบาท
(ดนตรี)
พระปรมินทร์ประชาธิปกโลกนาถ ปิยมหาราชหน่อพุทธางกูร
กันบ่อไจ้เจื้อเจ้าต๋นทรงบุญ ฉัททันขะกูลไปห่อนมาเกิด(ดนตรี)
วันนี้หนาเป๋นวันล้ำเลิศ วันแสนประเสริฐฤกษ์งามยามดี
ได้ทำมังคละเบิกบ้ายรวายศรี ต๋ามประเพณีสมโภชจ๊างแก้ว(ดนตรี)
ศรีสวัสดิ์พิพัฒน์ผ่องแผ้ว เจินขวัญจ๊างแก้วจงรีบจรดล
ฮื้อมาเป๋นจ๊างตี้นั่งมงคล จ้วยก้ำจ๋อมพลเจ้าต๋นเลิศหล้า(ดนตรี)
จุ่งสุขสำราญแต่นี้ไปหน้า ฮื้อเจ้าอยู่ม่วนกิ๋นดี

เป๋นพาหนะคู่พระบารมี เฉลิมเกียรตินฤบดีตลอดเต๊าก้มเฒ่า

(ดนตรี)

จ้อยเจียงแสน

ยอพนมบังคมก่ายเกล้า เท่านี้กราบทูลองค์

ขอฮื้อทรงเดชฤทธิ์ ทั่วด้าวแสนโขงปายหน้า

ทรงคะนิงใด อย่าได้ก๊าไกเนิ่นจ๊า

ฮื้อจ๋อมนรินทร์ปิ่นฟ้า อยู่เสวยราชย์ยืนเต๊อะ

3.2 วิเคราะห์โครงสร้างเพลง

โน้ตเพลงระบำซอ

เพลงซอหยิ้น

- - - ด	- ร ม ร	- - - -	- ม - ร	- - - ด	- ร ม ร	ม ร ด ร	- ม - ซ
- - - ม	ซ ล ด ซ	- - - ม	ร ด ร ม	- - ซฺ ลฺ	- ด - ร	ม ร ด ลฺ	- ด - ซฺ
- - - -	- - - ซฺ	- - - ลฺ	ด ร ม ลฺ	- - ซ มฺ	- - ซ ลฺ	ด ล ซ ล	ด ร ม ซฺ
- - - ซ	- ซ ซ ซ	ซ ม ร ด	- ร - ม	- - - -	- ซ - ร	ม ร ด ลฺ	- ด - ซฺ

กลับต้น

เพลงต้อยตลิ่ง

- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- ม - ร	- ด - ล	- - ด ล	ซฺ มฺ ซฺ ลฺ	- ด - ร	ด ม ร ร
- - - -	ซฺ ล ด ร	ม ร ม ด	- ร - ม	- ร ร ร	- ด - ร	- ล ซ ม	- ร - ด
(- ด - ลฺ)	(- ด - ลฺ)	(- ด - ร)	(- ด - ร)	(ม ร ด ลฺ)	(ม ร ด ลฺ)	(ซฺ ลฺ ด ร)	(ซฺ ลฺ ด ร)
ม ร ด ลฺ	ซฺ ลฺ ด ร	- ด ลฺ ร	ด ด ด ด	(ซ ซ ล ซ	ม ซ ล ซ)	(ซ ซ ล ซ	ม ซ ล ซ)
(ม ม ซ ม	ร ม ซ ม)	(ม ม ซ ม	ร ม ซ ม)	(ร ร ม ร	ด ร ม ร)	(ร ร ม ร	ด ร ม ร)
(ด ด ร ด	ลฺ ด ร ด)	(ด ด ร ด	ลฺ ด ร ด)	- - - -	ซฺ ลฺ ด ร	- - - -	ซ ม ร ด
- - - -	ซฺ ลฺ ด ร	ด ร ม ร	- ด ลฺ ด	- ลฺ ซฺ ลฺ	ด ม ร ด	- ลฺ - ร	ด ด ด ด
- - - -	ซฺ ลฺ ด ร	- - - -	ซ ม ร ด	(ล ล ด ล	ซ ล ด ล)	(ล ล ด ล	ซ ล ด ล)
(ล ล ด ล	ซ ล ด ล)	(ล ล ด ล	ซ ล ด ล)	ซ ม ซ ล	ซ ด ซ ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ด๎ ร๎
- ม ซ ล	- ด๎ - ร๎	- ด๎ ล ร๎	ด๎ ด๎ ด๎ ด๎				

กลับต้น

เพลงลาวกระแต

-มํ รํ ดำ	-มำ รำ ดำ	-มำ รำ ดำ	-ล -ซ	-ดำ ดำ ดำ	-ซ -ล	ซ ม ซ ล	-ดำ ดำ ดำ
- - - ล	- - ดำ ซ	-ม ซ ล	ซ ล ดำ ซ	-มำ รำ ดำ	-ซ -ล	ซ ม ซ ล	-ดำ -รำ
- - - -	- - ซ ล	ดำ รำ - -	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร
-ม ร ด	-ร -ม	-ล ซ ม	-ร -ด	-ม ร ด	-ซฺ -ลฺ	ซฺ มฺ ซฺ ลฺ	-ด ด ด
-ม ร ด	-ซฺ -ลฺ	ซฺ มฺ ซฺ ลฺ	ด ซฺ -ซฺ				

-ม ร ร	-ม ร ร	-ม ร ร	-ม ร ร	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ด	- - - ร
- - - -	- - ซฺ ลฺ	ด ร - -	- - - -	-ซ - -	-ม ซ ม	- - ร ด	-ร -ด
-ซ - -	-ม ซ ม	- - ร ด	-ร -ม	-ซ - -	-ม ซ ม	- - ร ด	-ร -ด
-ม ร ด	-ซฺ -ลฺ	ซฺ มฺ ซฺ ลฺ	-ด ด ด	-ม ร ด	-ซฺ -ลฺ	ซฺ มฺ ซฺ ลฺ	ด ซฺ -ซฺ

ร ม ซ ล	ดำ ซ ล ดำ	- - - -	- - - -	มำ รำ ดำ ล	ซ ล ดำ รำ	- - - -	- - - -
มำ รำ มำ ดำ	-รำ -มำ	- - - -	- - - -	- - - -	ด ร ม ซ	- - ล ซ	-ม -ร
-ม ร ด	-ร -ม	-ล ซ ม	-ร -ด	-ม ร ด	-ซฺ -ลฺ	ซฺ มฺ ซฺ ลฺ	-ด ด ด
-ม ร ด	-ซฺ -ลฺ	ซฺ มฺ ซฺ ลฺ	ด ซฺ -ซฺ				

เพลงลาวดวงดอกไม้

ท่อนที่ 1

- - - -	- - - ม	ร ด ร ม	-ซ -ล	-ซ ดำ ล	-ซ -ม	ซ ม ร ด	-ซฺ -ลฺ
- - - -	- - - ม	ร ด ร ม	-ซ -ล	-ซ ดำ ล	-ซ -ม	ซ ม ร ด	-ซฺ -ลฺ
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	-ดำ -ล	-ซ -ม	-ร ด ร
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	-ดำ -ล	-ซ -ม	-ร ด ร
-ม ซ ร	ม ร ด ลฺ	ซฺ มฺ ซฺ ลฺ	-ด -ร	-ม ซ ร	ม ร ด ลฺ	-ม ร ด	-ลฺ -ซฺ

ท่อนที่ 2

- - - ด	- - ม ซ	- ม - ล	ซ ซ ซ ซ	- ด̣ - ม	ซ ซ ซ ซ	- ม - ล	ซ ซ ซ ซ
- - - ด	- - ม ซ	- ม - ล	ซ ซ ซ ซ	- ด̣ - ม	ซ ซ ซ ซ	- ม - ล	ซ ซ ซ ซ
- - ด ร	ม ร ด ร	- - ด ร	ม ร ด ร	- - ด ร	ม ร ด ร	ม ร ด ร	ม ร ด ล̣
- - ล̣ ด	ร ด ล̣ ด	- - ล̣ ด	ร ด ซ̣ ล̣	- ม - ร	- ด - ล̣	- ม ร ด	- ล̣ - ซ̣

เพลงลาวกระแซ

- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ร	- ร ร ร	- - ซ ล	ซ ซ ซ ซ	- ร - ร	ซ ม ร ด
ม ร ด ล̣	- ด - ร	- ม ร ด	- ร ม ร	- - ด ร	ม ซ - -	- ด - ร	ม ร ด ล̣
- - - -	ซ̣ ล̣ ด ร	ม ร ด ล	ด ซ̣ - ล̣	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ม	- ม ม ม
- - - -	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	- ซ - ม	- ร ร ร	- ด - ร	- ซ - ม	- ม ม ม
- - - -	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	- ซ - ม	- ร ร ร	- ด - ร	- ด ด ด	- ซ̣ - ล̣
- ด - ร	- ม - ล̣	- ร - ด	- ด ด ด	- - - -	- ม ซ ล	ซ ล ด̣ ล	- ซ ซ ซ
- - - -	- ม ซ ล	ซ ล ด̣ ล	- ซ ซ ซ	- ด ร ม	- ซ - ล	- ม ร ด	- ล̣ - ซ̣

ลำดับการบรรเลงเพลงชุดระบำซอนั้น บรรเลง โดยแบ่งเป็นห้าส่วนดังนี้จากเอกสารประกอบนิทรรศการ พระราชชายา เจ้าดารัศมีกับงานสังคีตศิลป์ โดย (รักเกียรติ ปัญญายศ, 2549 น. 35 - 39)

ส่วนที่ 1.ดนตรีบรรเลงนำ

ชื่อทำนองเพลง เพลงซอยิ้น

อัตราจังหวะ ประเภทเพลง 2 ชั้น ใช้หน้าทับลาว

ส่วนที่ 2.ขับซอ(ขับร้อง)

ชื่อทำนองเพลง เพลงโยนก

อัตราจังหวะ ไม่มีจังหวะควบคุม เป็นเพียงการขับร้องเกริ่น

ส่วนที่ 3.ดนตรีและขับซอ(ขับร้อง)

ชื่อทำนองเพลง เพลงซอยิ้น

อัตราจังหวะ ประเภทเพลง 2 ชั้น ใช้หน้าทับลาว

ชื่อทำนองเพลง ต้อยตริ่ง

อัตราจังหวะ ประเภทเพลง 2 ชั้น ใช้หน้าทับลาว

ชื่อทำนองเพลง เพลงลาวกระแตเล็ก

อัตราจังหวะ ประเภทเพลง 2 ชั้น ใช้หน้าทับลาว

ชื่อทำนองเพลง เพลงลาวราชบุรี

อัตราจังหวะ ประเภทเพลง 2 ชั้น ใช้หน้าทับลาว

ส่วนที่ 4.ขับซอ(ขับร้อง)

ชื่อทำนองเพลง เพลงจ๊อยเชียงแสน

อัตราจังหวะ ไม่มีจังหวะควบคุม เป็นเพียงการขับร้องเกริ่น

ส่วนที่ 5.ดนตรีบรรเลงและรัว(จบการแสดง)

ชื่อทำนองเพลง เพลงลาวกระแซ

อัตราจังหวะ ประเภทเพลง 2 ชั้น ใช้หน้าทับลาว

ชื่อทำนองเพลง เพลงรัว

อัตราจังหวะ ไม่มีจังหวะควบคุมที่แน่นอนตายตัว เป็นการบรรเลงเลื่อนไหลยืดหยุ่นให้เหมาะสม และสมคล้อยกับท่าฟ้อน-รำ ที่กำลังจะจบการแสดง

วิเคราะห์จากรูปแบบเบื้องต้นจะเห็นได้ว่าเพลงชุดระบำซอนี้เป็นการนำเอาเพลงลาวที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น มาเรียบเรียบได้แก่ เพลงซอยิ้น เพลงต้อยตลิ่ง เพลงลาวกระแต ลาวดวงดอกไม้ และลาวกระแซ ซึ่งคล้ายกับรูปแบบของการเรียบเรียงเพลงตับในดนตรีภาคกลาง แต่มีการเพิ่มการขับร้องอย่างดนตรีภาคเหนือแทรกตอนเกริ่นหัวโดยการร้องทำนองที่เรียกว่า “ซอโยนก” และมีการร้องทำนองปิดท้ายที่เรียกว่า “จ๊อยเชียงแสน”และจบโดยการรัวอย่างดนตรีภาคกลาง

ส่วนที่1.นั้นจะเห็นได้ว่า“เพลงซอยิ้น”มีท่วงทำนองคล้ายเพลงลาวจ๊อยจนสามารถอนุมานได้ว่าเพลงซอยิ้นมีต้นเค้ามาจากเพลงลาวจ้อย แต่ตัดตอนท้ายเพลงก่อนจบเพลง 4 ห้องสุดท้าย แล้วเปลี่ยนทำนองใหม่เพื่อให้สำเนียงเพลงมีลักษณะที่สื่อให้เห็นว่าเป็นเพลงไทยภาคเหนือ ซึ่งอันที่จริงแล้วการทอดลงในทำนองลักษณะแบบนี้คงเพื่อให้เกิดความกลมกลืนในการส่งร้องต่อในส่วนที่ 2 ที่จะต้องขับร้องเพลงซอโยนก ซึ่งเป็นสำเนียงไทยภาคเหนือ สำหรับเพลงโยนกนั้นเป็นการร้องแบบดนตรีภาคเหนือ อ.รักเกียรติ ปัญญายศ ได้ให้ความคิดเห็นว่า “จากการการสอบถามครูซอ หรือผู้รู้ที่เป็นช่างขับซอหลายท่านได้ให้ทรรศนะที่ตรงกันว่า ไม่เคยรู้จักเพลงโยนกที่พูดถึงนี้ แต่หากฟังทำนองโดยละเอียดเชื่อว่าน่าจะเป็นทำนองเพลงจ๊อยเชียงแสน” ในส่วนที่3.นั้นได้บรรเลงเพลงซอยิ้นโดยใช้หน้าทับลาว บทร้องส่วนนี้เป็นที่น่าสนใจมากเพราะทรงพระ

นิพนธ์แบบภาษาล้านนาแต่หากสังเกตุจะพบว่าทรงใช้คำราชาศัพท์แบบผสม คือทั้งใช้แบบภาคกลางและแบบบาลีภาคเหนือซึ่งถือเป็นการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีอย่างชัดเจน ฉันทลักษณ์ที่ใช้ทรงเลือกเป็นแบบ “ค่าวซอ”ทางภาคเหนือ ส่วนที่ 4.ส่วนนี้เป็นส่วนที่มีความเป็นภาคเหนืออย่างชัดเจน เพราะทรงเลือกทำนองที่เป็นแบบดนตรีภาคเหนือเลยคือทำนอง “จ๊อยเชียงแสน” สำหรับทำนองจ๊อยเชียงแสนในชุดระบำซอนั้น อ.รักเกียรติ ปัญญายศ ได้ให้ความคิดเห็นว่า “จากการสอบถามครูซอหรือผู้รู้ที่เป็นช่างขับซอหลายท่านได้ให้ทรรศนะที่ตรงกันว่า ทำนองซอเพลงจ๊อยเชียงแสนที่กล่าวถึงนี้ มีทำนองคล้ายกับเพลงอื่อกะโลงมากกว่า น่าจะเป็นทำนองเพลงอื่อกะโลงมากกว่าเพลงจ๊อยเชียงแสน” ส่วนที่ 5.จะเห็นได้ว่าทรงเลือกใช้เพลงรัวแบบภาคกลางเพื่อเอื้ออำนวยต่อนักแสดงที่จะจบการแสดง

ดั้งนั้นจะเห็นได้ว่าเพลงชุดระบำซอนั้น เป็นการปฏิสัมพันธ์ที่ชัดเจนระว่างดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง เห็นได้จากดนตรีที่ทรงเลือกเป็นเพลงสำเนียงลาวในดนตรีภาคกลางและนำมาปรับให้เข้ากับดนตรีภาคเหนือทั้งนี้ยังทรงเลือกดนตรีภาคเหนือดั้งเดิมเข้ามาผสมด้วย

ตารางแสดงวรรคเพลงสุดท้ายของแต่ละบทเพลง

ซอพม่า	- ล ซ ฟ	- - ซ ล	ซ ฟ ซ ด	- ท ล ซ
ซออื่อ	- - ซ ร	- ม ซ ล	ซ ม ร ด	- ร ม ซ
ซอจะปุ	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	ด ร ม ซ
ซอเงี้ยว	- ร - ซ	- - ท ด	- - ซ ร	ด ท ล ซ
ซอยิ้น	- - - -	- ซ - ร	ม ร ด ล	- ด - ซ

เหตุผลที่ต้องปรับเปลี่ยนวรรคท้ายสี่ห้องของเพลงลาวจ้อยเป็นเพลงซอยิ้นนั้น เป็นเพราะฉันทลักษณ์ของเนื้อร้องที่นำมาบรรจุเพลง กล่าวคือเนื้อร้องที่นำมาบรรจุเพลงเป็นฉันทลักษณ์แบบค่าวซอ ซึ่งในการขับค่าวซอแบบภาคเหนือนั้นจะนิยมส่งร้องแบบที่ไม่ใช้ลูกโตนิก (Tonic) อย่างภาคกลาง ซึ่งจะเห็นได้จากตารางการเปรียบเทียบข้างต้นจะเห็นได้ว่าพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงปรับทางดนตรีให้เป็นอย่างภาคเหนือเพื่อสอดคล้องกับเนื้อร้องที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้น

3.3 การปรับตัวทางดนตรี

เมื่อเกิดการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีแล้ว ทำให้ดนตรีภาคกลางเกิดการปรับตัว เช่น รูปแบบของเพลงชุดระบำซอนี้ที่มีการปรับตัวที่ต่างจากเพลงฟ้อนเงี้ยว กล่าวคือเพลงชุดระบำซอนี้

ไม่ได้นำเอาลูกตกของเพลงพื้นเมืองเดิมมาแต่งใหม่ แต่ใช้เพลงที่มีอยู่แล้วในภาคกลางที่เรียกว่าเพลงสำเนียงเข้ามารวบรวม ซึ่งสำเนียงที่ใช้ก็เป็นเพลงสำเนียงลาวทั้งหมด และได้เพิ่มการร้องแบบดนตรีภาคเหนือซึ่งเป็นของเดิม ทำให้เกิดการปรับทำนองดนตรีเพื่อเข้าให้กับการรับและส่งร้องแสดงให้เห็นถึงความเข็มแข็งทางดนตรีภาคเหนือ ซึ่งถึงแม้ว่าจะมีความนิยมดนตรีภาคกลางมาก แต่ก็ไม่สามารถที่จะละทิ้งการขับร้องและเนื้อร้องแบบภาษาภาคเหนือ จึงทำให้ต้องปรับดนตรีเข้าหาเนื้อร้องเพื่อให้เข้าใจได้ง่ายกว่า ผู้วิจัยเข้าใจว่าเพราะภาษานั้นเป็นสิ่งที่สื่อและเข้าถึงง่าย ชนชั้นนำในภาคเหนือเองถึงแม้จะนิยมความเป็นภาคกลางเพราะแสดงถึงความเป็นชนชั้นนำและชนชั้นปกครอง แต่ความเข้าใจเรื่องภาษาและการเข้าถึงความหมายของภาษาคงจะไม่มีสิ่งไหนที่สื่อความหมายได้เท่ากับภาษาของตนเอง จึงทำให้ดนตรีภาคกลางต้องมีการปรับเปลี่ยนเพื่อเข้าหาภาษาและการขับร้องอย่างดังเดิม

ดังนั้นจะเห็นว่าพระนิพนธ์ในพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีนั้น จะทรงใช้ภาษาภาคเหนือเป็นเนื้อร้องเป็นส่วนมาก ไม่ปรากฏเนื้อร้องที่เป็นภาษาภาคกลางเลย คงปรากฏอีกภาษาคือภาษาพม่า ด้วยเหตุผลนี้เองจึงทำให้เกิดการปรับดนตรีเข้าหาเนื้อร้องซึ่งเป็นภาษาภาคเหนือและความเข้าถึงง่ายในเรื่องเนื้อร้องและภาษาภาคเหนือนี้เองทำให้ความเข็มแข็งเรื่องของการขับร้องในแบบภาคเหนือยังคงอยู่และพัฒนามาเป็นรูปแบบการขับร้องแบบพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี

4. รูปแบบของดนตรีที่ได้รับอิทธิพลการปฏิสัมพันธ์ จากฐานความรู้ที่ตกทอดมาจากพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีสู่ดนตรีภาคเหนือในยุคปัจจุบัน

หลังจากที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมีสิ้นพระชนม์และเจ้าแก้วนวรัฐพิลาลัยนักดนตรีทั้งหมดในคุ้มจึงได้ปรับเปลี่ยนออกมาเป็นนักดนตรีอิสระ และสอนนักดนตรีพื้นเมืองทั่วไป จึงทำให้เป็นการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีของทั้งภาคกลางและภาคเหนือแพร่หลายขึ้น โดยเฉพาะนักดนตรีที่พระราชชายาฯ ทรงอุปถัมภ์มาแต่แรกนั่นคือครูรอด อักษรทับ โดย สงกรานต์ สมจันทร์ (2563 น. 214) ได้กล่าวไว้ว่า ครูรอดอักษรทับ ครูดนตรีในคุ้มหลวง ได้ นำเพลงไทยในอัตราสามชั้นและสองชั้นมาบรรเลงให้ช้าลง และบรรเลงในวงปี่พาทย์ของของตนเองที่ชื่อ “รักบรรเลง” วงพาทย์ค้องในเชียงใหม่หลายวงได้เลียนแบบและจดจำกันไปบรรเลง ทำให้เกิดเพลงพื้นบ้านที่มีสำเนียงล้านนาแต่ดัดแปลงมาจากเพลงไทยเป็นจำนวนมากครูรอด อักษรทับ เป็นครูดนตรีคนแรกที่นำเพลงในดนตรีภาคกลางใช้บรรเลงในดนตรีภาคเหนือโดยการบรรเลงให้ช้าลงสอดรับหน้าทับกลองเต่งทิ้งอันเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงพาทย์ค้องหรือวงปี่พาทย์ล้านนาการที่บรรเลงเพลงช้าลงนั้นทำให้ดนตรีสามารถประดิษฐ์ทำนองสอดแทรกและทำให้กลืนกลายเป็นสำเนียงล้านนาได้

อย่างน่าสนใจ ดังปรากฏในฐานข้อมูลเสียงของอาจารย์ Gerald P.Dyck หลายเพลงเช่นเพลงสร้อยเพลง เพลงลาวคำหอม เพลงลาวดำเนินทรายเป็นต้น

นอกจากนี้ดนตรีและนาฏศิลป์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมียังถูกนำเข้ามาเผยแพร่ในภาคกลาง เมื่อเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้าย ต้องการครูดนตรีขึ้นมาปรับปรุงวงปี่พาทย์ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงได้แนะนำนายสงัด ยมะคุปต์ ซึ่งเป็นผู้มีความสามารถในการบรรเลงดนตรีได้ทุกชิ้น จึงทำให้ นางลมุล ยมะคุปต์ ซึ่งเป็นภรรยาได้มีโอกาสติดตามสามีมาเชียงใหม่ ซึ่งนางลมุลก็เป็นผู้มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย และได้รับพระกรุณาจากพระราชชายา เจ้าดารารัศมีและเจ้าแก้วนวรัฐเป็นครูนาฏศิลป์ในคุ้มเจ้าหลวง ทำให้มีโอกาสได้จดจำนาฏศิลป์ในรูปแบบของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีกลับมาที่กรุงเทพฯ ในพ.ศ.2476 มีการเปิดโรงภาพยนตร์เฉลิมกรุง (ศาลาเฉลิมกรุงในปัจจุบัน) พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องพระประสงค์การแสดงอย่างที่เชียงใหม่เคยจัดถวายในคราวเสด็จพระราชมณฑลพายัพ พ.ศ. 2469 มีพระราชโทรเลขไปยังเชียงใหม่ถึงพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ขอการแสดงขึ้นมาเปิดโรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมกรุง พระราชชายา เจ้าดารารัศมีจึงกราบบังคมทูลว่า ครูที่ฝึกซ้อมในครั้งนั้นคือนายสงัดและนางลมุล ยมะคุปต์ ท่านทั้งสองกลับกรุงเทพฯ แล้ว พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงมีพระราชกระแสรับสั่งให้เจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์บอกให้พระยานัฏกานุรักษ์ตามครูทั้งสองให้ไปหัด ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียนถวายตามพระราชประสงค์ จึงนับได้ว่าเป็นนำการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์รูปแบบของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีขึ้นมาเผยแพร่ในกรุงเทพเป็นครั้งแรก

นอกจากนี้ยังพบแนวคิดการประสมวงดนตรีปี่พาทย์แบบดนตรีภาคกลางโดยเฉพาะแนวคิดการให้เครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงอยู่ด้านขวามือและใช้ฆ้องวงอยู่กึ่งกลางของวงผู้ที่เริ่มการจัดรูปแบบปี่พาทย์ล้านนาเป็นคนแรกคือครูรอด อักษรทับ การประสมวงปี่พาทย์ล้านนาแบบเชียงใหม่-ลำพูน ที่เป็นแบบแผนนั้นประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ คือ พาทย์ไม้(ระนาดเอกและระนาดทุ้ม) พาทย์เหล็ก (ระนาดเหล็ก) พาทย์ฆ้อง (ฆ้องวงใหญ่) กลองปังป้ง กลองเต่งถิ้ง เครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ แนหน้อยและแนหลวง โดยมีการจัดเตรียมเครื่องดนตรี แถวหน้าระนาดเหล็กจะอยู่ด้านขวา ระนาดเอกอยู่กลางและระนาดทุ้มอยู่ด้านซ้ายมือด้านหลังระนาดเอกคือฆ้องวงใหญ่ ด้านขวาของฆ้องวงใหญ่เป็นพื้นที่สำหรับแนหน้อย ในขณะที่ด้านซ้ายมือเป็นของแนหลวงสำหรับกลองเต่งถิ้งมีการจัดวางที่หลากหลายทั้งแถวหน้าวงด้านขวาหรือด้านหลังวงบริเวณมุมใดก็ได้ อย่างไรก็ตามวงปี่พาทย์ที่มีการจัดรูปแบบการประสมวงแบบพื้นบ้านยังคงปรากฏควบคู่กัน นักดนตรีในแต่ละวงต่างกล่าวว่าเป็น “รีต”หรือจารีต คือธรรมเนียมปฏิบัติในการ

ประสมวงดนตรีที่ปฏิบัติตามๆกันมาเช่นการจัดวางระนาดทุ้มให้อยู่ด้านขวาของระนาดเอกหรือการจัดให้แนหน้อยอยู่ด้านซ้ายมือของฆ้องวงเป็นต้น (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563 น. 227 - 228)

5. แนวคิดการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี

จากการศึกษาเรื่องการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (Cultural interaction) มาวิเคราะห์ปรากฏการณ์ดังกล่าว ในแง่ของ การปรับตัว (adaptation) การสังสรรค์ทางวัฒนธรรม (acculturation) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (cultural assimilation) บูรณาการทางวัฒนธรรม (cultural integration) และความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (cultural conflict) ดังนี้

5.1 การปรับตัว (Adaptation)

ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี มีรากฐานมาตั้งแต่เมื่อครั้งพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ยังทรงพระเยาว์ ทรงกำเนิดในคุ้มหลวงที่มีวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณีที่มีดนตรีเป็นองค์ประกอบ ซึ่งได้รับอิทธิพลทางดนตรีภาคกลางมาบ้าง ในฐานะที่ภาคกลางเป็นเมืองหลวงตามบริบทการรวมศูนย์อำนาจในยุคนั้น ต่อมาพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ทรงถวายตัวเป็นบาทบริจาริกาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตั้งแต่พระชนมายุ 15 ชันษา การจำเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมรอบตัวและแหล่งที่อยู่จากในคุ้มหลวงนครเชียงใหม่ มาพักอาศัยในพระบรมมหาราชวัง ที่มีความแตกต่างในสภาพสังคมทุกด้านทั้งสภาพแวดล้อม อาหาร ที่อยู่อาศัย ทำให้พระองค์ต้องปรับเปลี่ยนพระองค์เองเพื่อให้ความสัมพันธ์ลงตัว หากเจาะจงพิจารณาจำเพาะเรื่องการปรับตัวทางวัฒนธรรม ย่อมหมายความว่า ทรงปรับระบบความคิด ความเชื่อ วิถีชีวิต และพฤติกรรมให้เข้ากับสภาพสังคมของภาคกลาง โดยให้เข้ากับสิ่งที่พระองค์คุ้นชินกับวัฒนธรรมทางสังคมของภาคเหนือ ซึ่งเป็นไปตามที่ Cohen (1980) เสนอว่า การปรับตัวทางวัฒนธรรมควรพิจารณาองค์ประกอบด้านศิลปะ วัฒนธรรม วรรณคดี ดนตรีการแสดง และศิลปกรรมอื่น ๆ และสังคมวัฒนธรรมที่เป็นวิถีชีวิตความเชื่อ โดยเรียงร้อยประสานเข้าเป็นวัฒนธรรมที่มีลักษณะเป็นองค์รวมมีลักษณะเฉพาะของแต่ละสังคมวัฒนธรรมสอดคล้องกับความสนพระทัยในการศึกษาเรียนด้านดนตรีภาคกลางของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ที่พยายามปรับปรน เรียนรู้ และปฏิสัมพันธ์ เพื่อให้เข้ากับสังคมข้างเคียงได้อย่างแน่นสนิท ขณะเดียวกันก็ถือได้ว่าเป็น “การค้นพบสิ่งใหม่” ภายในสังคมของตนเอง คือ ดนตรีภาคเหนือ ซึ่งมีระบบ ระเบียบ แบบแผนที่แตกต่างกันกับดนตรีภาคกลาง และทรงผสมผสาน หาจุดร่วม เพื่อให้ให้เกิดการปรับเปลี่ยน เพื่อการคงอยู่

ของดนตรีทั้งสองภาคได้อย่างลงตัว เพื่อเป็น “ระบบสัญลักษณ์” ที่สามารถใช้สื่อความหมายที่ลึกซึ้งและกว้างขวางกว่าเพียงเป็น “เสียงดนตรี” แต่เป็นการแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกันตามบริบทสังคมในยุคนั้นซึ่งเป็นระยะเปลี่ยนผ่านจากเมืองประเทศราชของสยามมาสู่การเป็นมณฑลพายัพ ดนตรีจึงมีบทบาทสะท้อนให้เห็นการยอมรับวัฒนธรรมดนตรีภาคกลางในฐานแหล่งวัฒนธรรมที่เป็นศูนย์อำนาจ การจัดระบบระเบียบแผนทางดนตรีภาคเหนือเพื่อให้การถ่ายทอดที่เข้าใจง่ายขึ้นและเป็นเอกภาพภายใต้การรวมอำนาจปกครอง (Centralization) ในฐานะ “รัฐเดี่ยว” ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางเป็นมากกว่าในระดับปัจเจกบุคคล แต่เป็นการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่รุ่นหนึ่งในลักษณะการปรับตัวทางวัฒนธรรม อย่างมีกระบวนการ มีลำดับขั้นตอนถ่ายทอดมาถึงปัจจุบัน อันเป็นผลมาจาก “การปรับตัว” ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นเมื่อเกิดปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมหรือกลุ่มคนอื่น

5.2 การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation)

การเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีทำให้เกิดรูปแบบและแบบแผนทางด้านดนตรีของเชียงใหม่อย่างชัดเจน มีการนำเอาวัฒนธรรมการจัดรูปแบบวงและรูปแบบการแสดงเข้ามาใช้กับดนตรีพื้นเมือง จนเกิดเป็นการแสดงหลายชุดเช่น ม่านมุ้ยเชียงตา โยคีถวายไฟและฟ้อนเงี้ยว เป็นต้น ถึงแม่จะไม่มีหลักฐานชัดเจนว่าผู้ครูดนตรีไทยท่านใดเป็นผู้ช่วยประพันธ์แต่ก็นับได้ว่าเป็นยุคเริ่มต้นของการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีของทั้งสองภาค ซึ่งก่อนหน้านั้นการดนตรีและนาฏศิลป์ยังรับจากภาคกลางมาและไม่ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบอย่างใดอย่างหนึ่ง จวบจนถึงยุคสมัยของพระราชชายา เจ้าดารัศมีมีหลักฐานการรับครูดนตรีเข้ามาช่วยในงานประพันธ์

เมื่อวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคกลางและภาคเหนือที่แตกต่างกัน มาพัวพันกันเกิดปะปนกันขึ้น จนผสมผสานกันจนกลายเป็นรูปแบบและแพร่กระจายวัฒนธรรมในกลุ่มสังคมเริ่มจากสังคมชั้นสูง ออกสู่สังคมชาวบ้าน ซึ่งการการผสมผสานทางวัฒนธรรมของดนตรีภาคกลางและภาคเหนือนั้นเป็นลักษณะของการผสมผสานแบบเข้ากันได้ เนื่องจากรากฐานทางดนตรีและเครื่องดนตรีมีลักษณะที่ใกล้เคียงกัน และได้รับยอมรับวัฒนธรรมจากกลุ่มชนชั้นใน โดยผสมผสานกลมกลืน เกิดการยอมรับซึ่งกันและกัน

5.3 การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Assimilation)

เมื่อเกิดปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลาง ในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้า ดารารัศมี ต่อเนื่องมานั้น ดนตรีของทั้งสองภาคได้สัมผัสและเกิดการหยิบยืมแลกเปลี่ยนในระยะเวลาที่สม่ำเสมอและยาวนานพอสมควร ดนตรีทั้งสองภาคจึงเกิดการผสมผสานกันปะปนกันจนแนบสนิทเป็นเนื้อเดียวกันในลักษณะที่เข้ากันได้ง่าย เนื่องจาก

ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือมีลักษณะที่ไม่ตายตัว จึงสามารถผสมผสานกับดนตรีภาคกลางได้อย่างแนบสนิทภายหลังที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมีสิ้นพระชนม์ไปแล้ว และเกิดการล่มสลายของระบบเจ้าหลวง ภายหลัง พ.ศ. 2482 เนื่องเจ้าแก้วนวรัฐพิราลัย ครูดนตรีที่อยู่ในอุปถัมภ์ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีที่เล่นดนตรีแบบภาคกลางก็จำต้องออกจากคุ้มหลวง การอุ้มชูโดยชนชั้นสูงจึงได้ยุติ ทำให้ต้องออกไปประกอบอาชีพต่าง ๆ ตามความถนัดและนำแนวคิดและรูปแบบดนตรีที่ผสมผสานกับดนตรีภาคกลางออกมาเผยแพร่ในสังคมภายนอกผ่านการประกอบอาชีพ มีทั้งที่เป็นครูดนตรี ครูโรงเรียนประชาบาล หรือบางท่านก็ทำวงดนตรีของตนเองขึ้น เช่น ครูรอด อักษรทับ ซึ่งเป็นครูดนตรีคนแรกที่นำดนตรีภาคกลางมาบรรเลงกับดนตรีล้านนา โดยการบรรเลงให้ช้าลง สอดรับกับหน้าทับกลองเต่งถิ้งเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงพาทย์ค้องหรือวงปี่พาทย์ล้านนาทำให้กับดนตรีสามารถประดิษฐ์ทำนองสอดแทรกและทำให้กลืนกลายเป็นสำเนียงล้านนาได้อย่างน่าสนใจ ดังตัวอย่างเช่น เพลงลาวคำหอม เพลงสร้อยเพลง และเพลงลาวดำเนินทราย เป็นต้น

5.4 การบูรณาการทางวัฒนธรรม (Cultural integration)

ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลาง เป็นการบูรณาการทางวัฒนธรรม คือ การยอมรับความหลากหลายทางดนตรีและเอกลักษณ์ทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมด้วยความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมคือการมีวัฒนธรรมที่หลากหลายร่วมกัน และไม่ได้มีการพยายามครอบงำซึ่งกันและกัน ตามแนวคิดของสังคมที่มีลักษณะเป็นพหุวัฒนธรรม

เอกลักษณ์ทางดนตรีภาคเหนือที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ทรงคงไว้เพื่อนำมาบูรณาการทางวัฒนธรรมกับดนตรีภาคกลาง คือ วิธีการประพันธ์บทคำร้อง ภาษาเหนือ และใช้ฉันทลักษณ์แบบการขับซอทางล้านนา ถึงแม้จะมีการใช้รูปแบบการเรียบเรียงเพลงตับแบบดนตรีภาคกลาง แต่ก็ยังคงสอดแทรกการเกริ่นหัวแบบดนตรีภาคเหนือที่เรียกว่าจ๊อยและจบปิดท้ายด้วยการอื่อ ซึ่งการร้องเกริ่นนี้มักพบในเพลงสำเนียงลาวของภาคกลางเช่นกัน

เอกลักษณ์ทางดนตรีภาคกลางที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ทรงยอมรับและนำมาบูรณาการทางวัฒนธรรมกับดนตรีภาคเหนือ คือ ระเบียบแบบแผนการบรรเลง รูปแบบการบรรเลง เครื่องดนตรี เช่น วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ มีการนำบทซอพื้นบ้านเข้าไปสอดแทรก มีการแปรทำนองหรือเปลี่ยนทำนองโดยวิธีการใช้ลูกตกซึ่งเป็นการแปรทำนองแบบดนตรีภาคกลางที่ไม่ปรากฏในดนตรีภาคเหนือ

การบูรณาการทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีภาคเหนือและภาคกลาง สะท้อนได้จากเหตุการณ์ต่าง ๆ เช่น การที่สังคมภาคกลางยอมรับ อย่างน้อย 4 กรณี

กรณีที่ 1 ใน พ.ศ. 2476 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงเปิดโรงภาพยนตร์เจริญกรุง ได้มีพระราชโทรเลขไปยังนครเชียงใหม่ถึงพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ขอครูฟ้อนและครูปี่พาทย์ให้มาหัดละครและปี่พาทย์หลวง โดยทรงพระราชหฤทัยอย่างยิ่งที่ทางเชียงใหม่จัดการรับเสด็จในคราวประพาสมณฑลพายัพเมื่อ พ.ศ. 2469 พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กราบถวายบังคมทูลโทรเลขกลับมาว่า “ครูที่ฝึกซ้อมในครั้งนั้น คือนายสงัดและนางลมุล ยมะคุปต์ ท่านทั้งสองกลับลงมาอยู่ที่กรุงเทพฯ แล้ว” พระบาทสมเด็จพระปกเก้าเจ้าอยู่หัว จึงมีพระราชกระแสรับสั่งให้เจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ แจ้งให้พระยานัฏกานุรักษ์ให้ไปติดต่อครูทั้งสองเพื่อให้ไปหัดฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ และฟ้อนเทียน ถวายตามพระราชประสงค์ นับว่าเป็นการฟ้อนครั้งแรกที่เกิดขึ้นในกรุงเทพฯ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2523 น. 75)

กรณีที่ 2 เพลงฟ้อนเงี้ยวก็ได้แพร่กระจายไปยังดนตรีภาคกลางด้วย หลังจากที่มีการทำทำนองซอเงี้ยวมาเป็นเพลงฟ้อนเงี้ยว เพลงนี้ได้ถูกผลิตซ้ำและส่งออกจากล้านนาไปใช้ในดนตรีภาคกลางและเป็นที่นิยมกันเป็นอย่างมาก ดังพบว่า ครูบุญยง เกตุคง ได้นำเพลงเงี้ยวรำลึก 2 ชั้น เพลงทำนองเก่าในชุดฟ้อนเงี้ยวมีสำเนียงภาคเหนือมาแต่งขยายเป็นอัตราสามชั้นและแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียวรวบรวมเป็นเพลงเถาชื่อ เงี้ยวรำลึกเถา

กรณีที่ 3 เมื่อเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์และได้เปิดทำการสอนเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 นางลมุล ยมะคุปต์ ได้นำเอาฟ้อนเงี้ยวมาบรรจุไว้ในหลักสูตรของโรงเรียนด้วยจนถึงปัจจุบัน

กรณีที่ 4 เพลงฟ้อนเงี้ยวได้รับการยอมรับจากนักดนตรีภาคกลางให้บรรจุอยู่เป็นเพลงภาษาในเพลงสิบสองภาษา ในฐานะเพลงภาษาสำเนียงเงี้ยว

5.5 **ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม** (Cultural conflict)

ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี แม้ว่าจะได้รับการยอมรับในลักษณะการแพร่กระจายจากสังคมชั้นนำมาสู่สังคมของภาคเหนือตามปกติ แต่เมื่อเมื่อมีการ “ปะทะสังสรรค์ของวัฒนธรรม” ที่ต่างกัน ย่อมอาจเกิดความขัดแย้งหรือความเป็นปฏิปักษ์ได้

การปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมในช่วงสมัยนี้ เกิดขึ้นอย่างเข้มข้น มีการเรียนรู้แลกเปลี่ยนซึ่งวัฒนธรรมของกันและกัน ล้านนายุคนี้จึงมีความเป็นเมืองพหุวัฒนธรรมอย่างแท้จริง ประกอบกับปัจจัยทางเศรษฐกิจและการเมืองทำให้สังคมล้านนาต้องมีการ “ปรับเปลี่ยน” เข้าสู่ความเป็น “สมัยใหม่” ทั้งด้านการปกครองที่เปลี่ยนจากเมืองประเทศราชของสยาม เป็นมณฑลซึ่ง

เป็นการลดสถานภาพทางอำนาจเดิมลง สำหรับด้านเศรษฐกิจมีการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศ โดยเฉพาะไม้สัก ทำให้คนพม่าเข้ามาล้านนามากขึ้นเกิดกลุ่มพ่อค้า จึงนำไปสู่กระแสนิยมแบบพม่า ในขณะที่ชนชั้นนำของล้านนาต้องการทำให้เกิดภาวะทันสมัยอันเนื่องมาจากปัจจัยต่าง ๆ นั้น แต่ก็เกิดการปะทะสังสรรค์ขึ้น ทั้งที่เป็นล้านนาแบบดั้งเดิม กระแสความนิยมวัฒนธรรมพม่า และการปกครองแบบรวมศูนย์ของสยาม ตลอดจนมีความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมในล้านนา ก่อให้เกิดความความขัดแย้งทางวัฒนธรรมด้วย สะท้อนออกมาทางดนตรีจำนวนมากที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมพม่า เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ ฟ้อนโยคีถวายไฟ ที่มีเนื้อร้องเป็นภาษาพม่าทั้งสิ้น ในขณะที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงนำวิธีคิดแบบดนตรีภาคกลางมาใช้ในการประพันธ์ดนตรีแทน เช่น ระบำซอและฟ้อนเงี้ยว อีกทั้งไม่ปรากฏว่าทรงปรับปรุงหรือพัฒนาวงดนตรีพื้นเมือง คงมีเพียงการปรับปรุงนาฏศิลป์และดนตรีแบบภาคกลางมากกว่า

อีกทั้งหากพิจารณาจากบริบทของสังคมล้านนาในเวลานั้น ด้วยความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิม การเลือกเพลงที่มีสำเนียงของชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในล้านนา เช่น ซอพม่าและซอเงี้ยว ซึ่งปรากฏการใช้ชื่อชาติพันธุ์มานำหน้าชื่อเพลงสะท้อนให้การปะทะสังสรรค์ของวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่นำมาปฏิสัมพันธ์หลอมรวมกันในเพลงภาคเหนือแสดงถึงความกลมกลืน ยอมรับและไม่ถูกแบ่งแยกให้เป็นอื่นด้วยอคติทางด้านชาติพันธุ์อันอาจนำไปสู่ความขัดแย้งทางวัฒนธรรมได้

6. ปัจจัยที่ส่งผลที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรี ภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

6.1 เศรษฐกิจ

ในช่วงที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ เป็นช่วงที่สยามเกิดปัญหาทางด้านเศรษฐกิจที่มีมาอย่างยาวนานตั้งแต่ พ.ศ. 2453 - 2468 ทั้งนี้เพราะเกิดความตกต่ำของรายได้และการขยายตัวของรายจ่ายไม่สมดุลกัน อันเนื่องมากจากมีการเกิดอุทกภัยในประเทศไทย พม่า อินโดจีน สืบเนื่องมาตั้งแต่รัชกาลที่ 6 จนถึงรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเผชิญความผันผวนทางการเงิน ในขณะขึ้นครองราชย์ ความตกต่ำทางเศรษฐกิจนี้ มีผลกระทบที่ทำให้มนุษย์เกิดการปรับตัวทางด้านอื่น ๆ เท่าที่พอจะทำได้เพื่อที่จะสามารถใช้ชีวิตอยู่ได้อย่างมีความสุข การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคม จึงส่งผลต่อดนตรี ความบันเทิง การละเล่นเพื่อความสนุกสนานของคนในสังคมเช่นกัน ดนตรีในกระแสเดิมอาจไม่สามารถดำรงอยู่ได้ ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง จึงมีบทบาทในการ

ชุบชูจิตใจ สร้างความผ่อนคลายในการได้เห็นสิ่งแปลกใหม่ อันเป็นผลกระทบจากเศรษฐกิจในระยะนั้นเป็นอย่างมาก สะท้อนออกมาทางค่านิยมของสังคมในผลงานดนตรีในฐานะสิ่งที่มีคุณค่า

ในทางกลับกันเมื่อรถไฟสายเหนือสามารถเปิดเดินรถมาถึงเชียงใหม่ได้ในปี พ.ศ. 2469 นอกจากจะทำให้การเดินทางจากภาคเหนือไปภาคกลางใช้ระยะเวลารวดเร็วขึ้น รถไฟยังนำพาความเจริญมาสู่ภาคเหนือด้วย ชุมชนการค้าสมัยใหม่ในยุคดังกล่าวจึงกระจุกตัวอยู่บริเวณสถานีรถไฟ เช่น สบตุ๋ยที่ลำปาง และชุมชนสันป่าข่อยที่เชียงใหม่ การที่คนสามารถเดินทางได้สะดวกนั้นทำให้ย่านการค้ามีกลุ่มชนที่หลากหลายและพหุวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้นดังคำที่กล่าวว่า “คนไปไหนวัฒนธรรมไปนั่น” เมื่อรถไฟมาถึงความเจริญหรือความทันสมัยจากภาคกลางจึงทำให้สังคมภาคเหนือเปลี่ยนไป แตกต่างจากก่อนหน้านี้ที่การเดินทางไปหัวเมืองต่าง ๆ ของพม่าเช่น เมืองเมาะละแหม่งนั้นสะดวกกว่าการเดินทางไปกรุงเทพมากดังนั้นในช่วงนี้จึงพบว่าอิทธิพลทางดนตรีหรือวัฒนธรรมดนตรีแบบกรุงเทพจึงมีส่วนสำคัญต่อพัฒนาการทางดนตรีในช่วงนี้ด้วย การเปิดรับเอาวัฒนธรรมดนตรีของภาคกลางเข้ามาทำให้เกิดทางเลือกในการบริโภคดนตรีในรูปแบบประยุกต์มากขึ้นอีกด้วยและอาจนำไปสู่การปรับปรนค่านิยมบางอย่างที่เกี่ยวเนื่องกับการบริโภคตามหลักเศรษฐศาสตร์

6.2 การเมือง

ดนตรีหรือเนื้อหาของบทเพลงคือการบันทึกภาพทางประวัติศาสตร์ที่สามารถสะท้อนเหตุการณ์สำคัญต่าง ทางสังคมหรือสะท้อนแนวคิดอุดมการณ์ทางการเมืองในแต่ละยุคสมัยได้ ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรี ภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง เรียกว่าเป็นการแย่งชิงพื้นที่ทางสังคมวัฒนธรรมดนตรีที่ทำหน้าที่ต่อการเมืองอย่างลึกซึ้ง ถึงวิธีคิด สาระ ตลอดจนสะท้อนภาวะต่าง ๆ ในบริบททางการเมืองในเวลานั้นที่มีการเชื่อมโยงมิติสัมพันธ์หลาย ๆ ด้าน ดนตรีภาคเหนือมีฐานะเป็นเครื่องมือในการสื่อสารเชิงวัฒนธรรมสำหรับฝั่งประชาชนเพื่อขับเคลื่อนกิจกรรมต่าง ๆ หรือพิธีกรรมต่าง ๆ ที่แสดงออกถึงความเป็นหมู่คณะกลุ่มก้อนเดียวกัน แต่ในอีกแง่มุมหนึ่งดนตรีภาคกลางก็เป็นเครื่องมือสำหรับรัฐสยามในการสร้างรัฐชาติ สร้างความเป็นศูนย์กลางอำนาจ ปลูกฝังแนวคิดตามเป้าหมายของรัฐเช่นกัน ในฐานะที่ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสื่อสารเพื่อสร้างความรู้สึกร่วมของคนในชาติด้วย การใช้ดนตรีเพื่อเป็นสื่อเพื่อสร้างพลังบางอย่างให้กับกลุ่มชนต่าง ๆ เพื่อสร้างความสำนึกให้เกิดขึ้นกับสังคมและประเทศชาติ

ในภาคเหนือถือเป็นแหล่งที่มีวัฒนธรรมดนตรีหลายรากฐานและมีการพัฒนาขึ้นท่ามกลางบริบททางสังคมอันหลากหลายทางเชื้อชาติภาษา เนื้อหาของคำร้องต่าง ๆ มีเนื้อหาสอนใจและปลุกเร้าให้ผู้ฟังคล้อยตามหรือโอนอ่อนผ่อนตามโดยไม่รู้ตัว เมื่อเทคโนโลยี ความเจริญ

ชนิดของเครื่องดนตรีและการสร้างสรรค์ดนตรีได้รับอิทธิพลหรือปรับเปลี่ยนตามดนตรีของภาคกลางมากขึ้นโดยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้มีอิทธิพลในด้านนี้ ดนตรีที่เกิดปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางเริ่มกระจายตัวมากขึ้น ทั้งเนื้อร้องและท่วงทำนองที่สอดแทรก “ค่านิยมทางการเมือง” จึงกลายเป็นสารที่ส่งผ่านช่องทางนั้นเพื่อหวังผลทางการเมืองได้ด้วยเช่นกัน นับได้ว่าเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยที่แสดงออกถึงความเป็นปึกแผ่นกลุ่มก้อนเดียวกับกลุ่มการเมืองใหญ่หรือรัฐราชการของสยามในเวลานั้นผ่านการใช้เนื้อร้องทางดนตรีเป็นอุปกรณ์ส่งสาร ดังนั้นหากนึกย้อนไปถึงคำพูดที่ว่า “การเมืองมีอยู่ทุกที่” กรณีนี้เป็นอีกหนึ่งกรณีที่พอจะสะท้อนภาพได้บ้างว่าดนตรีเป็นวัฒนธรรมที่ถูกการเมืองดึงเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งอยู่ดี ไม่ว่าจะด้วยความจงใจ หรือไม่จงใจก็ตาม และมีอิทธิพลเหนือกลุ่มประชากรในภูมิภาคนั้น ๆ ได้

6.3 สังคม

ดนตรีเปรียบเสมือนเป็นพื้นฐานของสังคมที่สามารถอธิบายถึงปรากฏการณ์ทางสังคมได้ บางครั้งสังคมอาจไม่ได้มีความสัมพันธ์ที่ลงไปสู่ดนตรีโดยตรงทั้งหมด แต่ดนตรีมักถูกใส่ลงไปในสังคมเพื่อสร้างพลังบางอย่างให้กับกลุ่มชนต่าง ๆ ทั้งนี้เพื่อสร้างความสำเหนียก (perceive) ให้เกิดขึ้น กล่าวได้ว่าสังคมนั้นมีส่วนที่ทำให้เราเข้าใจดนตรีมากขึ้น ทำให้เรารำลึกถึงมุมมองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีต เช่น มุมมองของความสำเร็จ มุมมองของข้อผิดพลาด หรือมุมมองของข้อผิดพลาดที่ลึกซึ้ง และอื่น ๆ เป็นต้น

การประพันธ์เพลงหรือเนื้อร้องทางดนตรีต่าง ๆ ตามแบบเดิมจะต้องถือกฎเกณฑ์อันเป็นระเบียบ มีวิธีแต่งและวิธีบรรเลงอย่างมีหลักเกณฑ์ตามค่านิยมของสังคมนั้น ๆ การมีปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง จึงสะท้อนถึงอิทธิพลทางสังคมในฐานะเสมอภาค เท่าเทียม ความเป็นปึกแผ่นเดียวกัน หรือการยอมรับที่จะปรับเปลี่ยนเข้าหากันได้ โดยผู้ที่สร้างปฏิสัมพันธ์นั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาให้เข้าใจและเกิดความชำนิชำนาญเสียก่อน ความเจริญและความเสื่อมของดนตรี อยู่ที่ความร่มเย็นเป็นสุขของบ้านเมือง ในเวลาบ้านเมืองสงบ ดนตรีทั้งปวงก็เจริญรุ่งเรือง สังคมจึงมีอิทธิพลต่อปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีทั้งสองภาคโดยตรง สามารถดลบันดาลให้บุคคลมีความภาคภูมิใจในความเป็นหมู่คณะและความเป็นชาติของตนได้

ดนตรีกับการเคลื่อนไหวทางสังคม และนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของสังคมนั้นสะท้อนในมุมมองของการสร้างความชอบธรรมของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมจากยุคหนึ่งไปสู่ยุคหนึ่ง เช่น การเปลี่ยนแปลงสังคมจากระบบเดิมไปสู่ภาวะทันสมัย ซึ่งมีหลายปัจจัยส่งผลกระทบต่อความเป็นอยู่ของคนในสังคมทุกระดับ ซึ่งประชาชนบางคนก็มีความรู้สึกชื่นชมแต่บางคนก็รู้สึก

ขบขันต่อสิ่งที่ได้กระทำ อย่างไรก็ดีปฏิสัมพันธ์นั้น ก็ทำให้เกิดเอกลักษณ์ใหม่ของสังคมที่ปฏิบัติสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นเห็นได้ว่าดนตรีนั้นเปรียบเสมือนกับสถาบันหนึ่งในโครงสร้างทางสังคมที่สำคัญไม่แพ้กับสถาบันอื่น ๆ ในสังคม

6.4 วัฒนธรรม

วัฒนธรรม โดยทั่วไปหมายถึง รูปแบบของกิจกรรมมนุษย์และโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ที่ทำให้กิจกรรมนั้นเด่นชัดและมีความสำคัญ วิถีการดำเนินชีวิต ซึ่งเป็นพฤติกรรมและสิ่งที่คนในหมู่ผลิตสร้างขึ้น ด้วยการเรียนรู้จากกันและกัน และร่วมใช้อยู่ในหมู่พวกของตน ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามยุคสมัย และ ความเหมาะสม แต่ถ้าเป็นในวิชาหน้าที่พลเมืองจะแปลว่าสิ่งที่มนุษย์ เปลี่ยนแปลงเพื่อความเจริญงอกงาม และสืบต่อกันมา

แม้ว่าสังคมภาคเหนือและสังคมภาคกลางได้สร้างโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ของตนเองขึ้นมาและมีเอกลักษณ์เฉพาะ ที่ตั้งอยู่บนสภาวะแวดล้อมทางกายภาพและสังคม หรือบริบทของสังคมนั้น ๆ แต่เมื่อพิจารณาวัฒนธรรมของสังคมทั้งภาคเหนือและภาคกลางในระดับจุลภาคภายใต้เงื่อนของเวลาในขณะนั้นจะเห็นได้ว่ามีความคล้ายคลึงกัน มีวัฒนธรรมพื้นฐานที่เหมือนกัน เป็นกลุ่มชนที่มีเชื้อชาติและศาสนาเดียวกัน เรียกว่ามี วัฒนธรรมสากล (global culture) อยู่บนรากฐานเดียวกัน แม้จะมีวัฒนธรรมพื้นฐานที่เหมือนกันแต่วัฒนธรรมแต่ละประเภทจะมีความแตกต่างกัน เช่น ความเป็นอยู่ และภาษา เป็นต้น

วัฒนธรรมสากลเกิดขึ้นเนื่องจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลเหนือกว่าไปสู่วัฒนธรรมที่อ่อนแอกว่า ทำให้เกิดการยอมรับและนำไปปฏิบัติตามในสังคมอื่น ดังเช่นกรณีปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรี ภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่มีกระบวนทัศน์ว่าล้านนาต้องยอมรับสถานะที่เหนือกว่าของกรุงเทพฯ ในฐานะเมืองหลวง แต่เมื่อย้อนกลับไปดูเจตจำนงเริ่มแรกเมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้จัดพิธีโสกันต์แก่เจ้าดารารัศมี มีพระราชปรารภด้วยโดยพระราชทานเค้ามั่นสัญญาว่า “จะไม่เหยียบย่ำ จะยกย่องเสมอกัน” สะท้อนให้เห็นมุมมองว่าทางกรุงเทพฯ มองว่าล้านนาอยู่ในสถานะที่เป็น “เบี้ยล่าง” ในขณะที่มุมมองที่ล้านนามีต่อกรุงเทพฯ หรือพยายามจะทำให้เกิดสถานะของความ “เสมอกัน”

วัฒนธรรมที่แสดงออกผ่านดนตรีจึงแสดงให้เห็นถึงปัจจัยส่งผลที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรี ภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในฐานะกระบวนการในการผลิตและการให้ความหมาย รวมไปถึงความสัมพันธ์ทางสังคมและแนวการปฏิบัติที่ทำให้เกิดการหลอมรวมอยู่

ด้วยกันของดนตรี และเป็นผลิตผลของแนวโน้มของเสถียรภาพที่ตกทอดมาจากแรงกดดันของวิวัฒนาการที่มีผลไปถึงความคล้ายของตนเองและยอมรับตนเองในสังคมโดยรวมตามแนวคิด “เอกวัฒนธรรมนิยม” (Monoculturalism) ที่วัฒนธรรมมีความผูกพันอย่างแนบแน่นกับลัทธิชาตินิยม ดังนั้นนโยบายของรัฐจึงพยายามกลืนกลายและส่งเสริมให้วัฒนธรรมพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมส่วนภูมิภาค เป็นเนื้อเดียวกับ “วัฒนธรรมแกนกลาง” (Core culture) ที่เสนอว่าวัฒนธรรมพื้นบ้านสามารถมีเอกลักษณ์ของตนเองได้ แต่อย่างน้อยต้องสนับสนุนแนวคิดที่เป็นแกนกลางของวัฒนธรรมที่กลุ่มใหญ่ที่ตนร่วมเป็นส่วนอยู่ ในขณะเดียวกับก็มีความเป็นอเนกวัฒนธรรมนิยม (Multiculturalism) ที่อยากจะสงวนรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนไว้ ภายใต้เงื่อนไขว่าต้องอยู่ร่วมกันวัฒนธรรมอื่นและมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างสันติ

มุมมองนี้จึงเห็นได้ว่า “การรับวัฒนธรรมอื่น” (Acculturation) ไม่ใช่ปัจจัยส่งผลที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรี ภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี แต่เป็น “การประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม” ที่เป็นนวัตกรรมใหม่ที่มีประโยชน์แก่กลุ่มชนและแสดงถึงพฤติกรรมอันก่อให้เกิดประโยชน์แก่กลุ่มชนในหลากหลายมิติ โดยมิได้เป็นสิ่งซึ่งจับต้องได้ ขับเคลื่อนโดยการขยายตัวของวัฒนธรรม การสื่อสารมวลชน และการเคลื่อนที่ของประชากร ซึ่งหากมองมาถึงปัจจุบัน นับได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมมีผลกระทบระยะยาว

บทที่ 5 สรุป
อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคเหนือในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพะราชชายา เจ้าดารารัศมี และเพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงพรรณนา เก็บข้อมูล

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้เกิดจากการมองเห็นรูปแบบของดนตรีต่างวัฒนธรรมที่ปรากฏและดำรงอยู่ในดินแดนที่มีวัฒนธรรมต่างกัน ในขณะที่ดนตรีประจำถิ่นก็ยังสามารถดำรงตนอยู่ได้และมีการดำเนินสถานะและพัฒนาการเรื่อยมา โดยปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดจากสองขั้ววัฒนธรรมดนตรีที่แตกต่างกันคือดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง อนึ่งพระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงเป็นบุคคลสำคัญทางประวัติศาสตร์และเป็นผู้ที่อยู่ระหว่างสองขั้ววัฒนธรรมกล่าวคือ ทรงมีพระชาติกำเนิดเป็นธิดาเจ้านครเชียงใหม่ และได้มีความสัมพันธ์กับราชสำนักภาคกลางในฐานะพระภรรยาเจ้า ยิ่งไปกว่านั้นทรงเป็นผู้ชูชุบอุปถัมภ์ดุริยางคศิลปินและการดนตรีประจำราชสำนักภาคกลางในดินแดนล้านนา ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่มีดนตรีเป็นองค์ประกอบหลัก ดังนั้นการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จึงมีความสำคัญเชิงสังคมวิทยาโดยมีวัตถุศึกษาคือดนตรี และใช้ความรู้ทางดนตรีวิเคราะห์เพื่อตอบปัญหาทางปรากฏการณ์สังคม ซึ่งถือว่าเป็นการเปิดพื้นที่การศึกษาในรูปแบบมานุษยดุริยางควิทยา และใช้แนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมในการนิยามความหมายว่าดนตรีเป็นหนึ่งในตัวแทนวัฒนธรรมและมีอิทธิพลต่อรูปแบบทางสังคม โดยแบ่งผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

1. ผลการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัติ นครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี พบว่า เมื่อพระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงได้ถวายตัวเป็นบาทบริจาบริกาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กว่า 25 ปีนั้นทำให้ทรงซึมซับเอาวัฒนธรรมใน ราชสำนักซึ่งเป็นแหล่งศูนย์รวมศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์เมื่อทรงกราบทูลลาเสด็จ นิวัตินครเชียงใหม่ จึงได้ทรงนำวัฒนธรรมทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์กลับมาด้วย ทรงปรับปรุงและพัฒนาดนตรีนาฏศิลป์และ

ศิลปวัฒนธรรมให้เป็นหมวดหมู่และเป็นแบบแผน โดยทรงรับครูนักดนตรีไทยและนาฏศิลป์เข้าไว้ในพระอุปถัมภ์ ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยน ปรับเปลี่ยน จนเกิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมทั้งสองขึ้น โดยจะเห็นได้จากมรดกทางวัฒนธรรมที่ยังคงเหลือมาถึงปัจจุบัน

ผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ถือได้ว่าเป็น “ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี” ซึ่งเป็นการเริ่มต้นการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือ เนื่องพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงนำรูปแบบหลักการการบรรเลงและการแสดงมาปรับปรุงการดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือให้มีระบบระเบียบมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากการที่ทรงพระนิพนธ์ การแสดงต่าง ๆ มากมายจนเป็นแบบแผนมาถึงปัจจุบัน พระนิพนธ์ชิ้นสำคัญที่แสดงออกถึงปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคเกลาง คือ การจัดรูปแบบการแสดงรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี เสด็จมณฑลพายัพของ ที่ยังสืบทอดเป็นแบบแผนมาถึงปัจจุบัน ผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี สามารถแบ่งเป็นผลงานพระนิพนธ์ต่าง ๆ โดยสรุปได้ 8 ชุดการแสดง ประกอบด้วย ละครน้อยใจยา ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนโยคีถวายไฟ ฟ้อนมอญหรือผีมด และระบำซอ

สรุปได้ว่า ดนตรีล้านนา ตั้งแต่สมัยที่ตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่ายังไม่มีปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีอย่างเป็นทางการกับดนตรีภาคกลาง จวบจนถึงสมัยเจ้าดารารัศมีประสูติต่อมาเมื่อพระราชชายา เจ้าดารารัศมีเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่เป็นการถาวร ในรัชกาลที่ 6 ซึ่งตรงกับปี พ.ศ. 2457 จึงเป็นจุดเริ่มต้นของ “ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี” ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือ และยังทรงเป็นผู้วางรากฐานเกี่ยวกับด้านศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ในราชสำนักภาคเหนือให้มีมาตรฐานมากยิ่งขึ้น พระนิพนธ์ที่ทรงประดิษฐ์ขึ้นนั้น เป็นที่ยอมรับของผู้ได้รับฟัง ใช้เป็นแบบแผนเบื้องต้นในการเรียนดนตรีและนาฏศิลป์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ทำให้เกิดความนิยมและการรับรู้ในวงกว้างสืบมาจวบจนถึงปัจจุบัน

2. ผลการศึกษาปัจจัยที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี พบว่า ปัจจัยที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง ประกอบด้วย ปัจจัย 4 ปัจจัย ประกอบด้วยเศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม ดังนี้

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ พบว่า กาขยายเส้นทางรถไฟสายเหนือที่ทำให้รถไฟมาถึงจังหวัดเชียงใหม่ ทำให้เกิดการค้าขาย กลุ่มชนที่หลากหลายและพหุวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น

ในช่วงที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ เป็นช่วงที่สยามเกิดปัญหาทางด้านเศรษฐกิจที่มีมาอย่างยาวนานสืบเนื่องมาตั้งแต่รัชกาลที่ 6 จนถึงรัชกาลที่ 7 ส่งผลต่อดนตรี ความบันเทิง การละเล่นเพื่อความสนุกสนานของคนในสังคมเช่นกัน ดนตรีในกระแสเดิมอาจไม่สามารถดำรงอยู่ได้ ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง จึงมีบทบาทในการชุบชูจิตใจ สร้างความผ่อนคลายในการได้เห็นสิ่งแปลกใหม่ อันเป็นผลกระทบจากเศรษฐกิจในระยะนั้นเป็นอย่างทำให้เกิดทางเลือกในการบริโภคดนตรีในรูปแบบประยุกต์มากขึ้นอีกด้วยและอาจนำไปสู่การปรับปรนค่านิยมบางอย่างที่เกี่ยวเนื่องกับการบริโภคตามหลักเศรษฐศาสตร์

ปัจจัยทางด้านการเมือง พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง เรียกว่าเป็นการแย่งชิงพื้นที่ทางสังคมวัฒนธรรมดนตรีที่ทำหน้าที่ต่อการเมืองอย่างลึกซึ้ง ถึงวิธีคิด สาระ ตลอดจนสะท้อนภาวะต่าง ๆ ในบริบททางการเมืองในเวลานั้นที่มีการเชื่อมโยงมิติสัมพันธ์หลาย ๆ ด้าน ดนตรีภาคเหนือมีฐานะเป็นเครื่องมือในการสื่อสารเชิงวัฒนธรรมสำหรับฝั่งประชาชนเพื่อขับเคลื่อนกิจกรรมต่าง ๆ หรือพิธีกรรมต่าง ๆ ที่แสดงออกถึงความเป็นหมู่คณะกลุ่มก้อนเดียวกัน แต่ในอีกแง่มุมหนึ่งดนตรีภาคกลางก็เป็นเครื่องมือสำหรับรัฐสยามในการสร้างรัฐชาติ สร้างความเป็นศูนย์กลางอำนาจ ปลูกฝังแนวคิดตามเป้าหมายของรัฐเช่นกัน ในฐานะที่ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสื่อสารเพื่อสร้างความรู้สึกร่วมของคนในชาติด้วย การใช้ดนตรีเป็นสื่อในการสร้างพลังบางอย่างให้กับกลุ่มชนต่าง ๆ เพื่อสร้างความสำนึกให้เกิดขึ้นกับสังคมและประเทศชาติ ในฐานะวัฒนธรรมร่วมสมัยที่แสดงออกถึงความเป็นปึกแผ่นกลุ่มก้อนเดียวกับกลุ่มการเมืองใหญ่หรือรัฐราชการของสยามในเวลานั้นผ่านการใช้เนื้อร้องทางดนตรีเป็นอุปกรณ์ส่งสารไม่ว่าจะด้วยความจงใจ หรือไม่จงใจก็ตาม และมีอิทธิพลเหนือกลุ่มประชากรในภูมิภาคด้วย

ปัจจัยด้านสังคม พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรี ภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมเพื่อสร้างความสำเหนียก (perceive) ให้เกิดขึ้น และนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของสังคมจากยุคหนึ่งไปสู่ยุคหนึ่ง เช่น การเปลี่ยนแปลงสังคมจากระบบเดิมไปสู่ภาวะทันสมัย ซึ่งกระทบต่อความเป็นอยู่ของคนในสังคมทุกระดับ ทำให้เกิดเอกลักษณ์ใหม่ของสังคมที่ปฏิบัติสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

ปัจจัยด้านวัฒนธรรม พบว่า แม้ว่าสังคมภาคเหนือและสังคมภาคกลางได้สร้างโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ของตนเองขึ้นมาและมีเอกลักษณ์เฉพาะ ที่ตั้งอยู่บนสภาวะแวดล้อมทางกายภาพและสังคม หรือบริบทของสังคมที่ต่างกัน แต่เมื่อพิจารณาวัฒนธรรมของสังคมทั้ง

ภาคเหนือและภาคกลางในระดับจุลภาคภายใต้เงื่อนไขของเวลาในขณะนั้นจะเห็นได้ว่ามีความคล้ายคลึงกัน มีวัฒนธรรมพื้นฐานที่เหมือนกัน เป็นกลุ่มชนที่มีเชื้อชาติและศาสนาเดียวกันอยู่บนรากฐานเดียวกัน แต่มีวัฒนธรรมแต่ละประเภทจะมีความแตกต่างกัน เช่น ความเป็นอยู่ และภาษา เป็นต้น

ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี มีกระบวนทัศน์ว่าล้านนาต้องยอมรับสถานะที่เหนือกว่าของกรุงเทพฯ ในฐานะเมืองหลวง จากแรงกดดันของวิวัฒนาการที่มีผลไปถึงความคล้ายของตนเองและยอมรับตนเองในสังคมโดยรวมตามแนวคิด “เอกวัฒนธรรมนิยม” (Monoculturalism) ที่รัฐพยายามกลืนกลายและส่งเสริมให้วัฒนธรรมพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมส่วนภูมิภาค เป็นเนื้อเดียวกับ “วัฒนธรรมแกนกลาง” (Core culture) ในขณะเดียวกับก็มีความเป็นอเนกวัฒนธรรมนิยม (Multiculturalism) ที่อยากจะสงวนรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนไว้ ภายใต้เงื่อนไขว่าต้องอยู่ร่วมกันวัฒนธรรมอื่นและมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างสันติ ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เป็น “การประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม” ที่เป็นนวัตกรรมใหม่ที่มีประโยชน์แก่กลุ่มชนและแสดงถึงพฤติกรรมอันก่อให้เกิดประโยชน์แก่กลุ่มชนในหลากหลายมิติ โดยมิได้เป็นสิ่งซึ่งจับต้องได้ ขับเคลื่อนโดยการขยายตัวของวัฒนธรรม การสื่อสารมวลชน และการเคลื่อนที่ของประชากร ซึ่งหากมองมาถึงปัจจุบัน นับได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมมีผลระยะยาว

อภิปรายผลการศึกษา

จากการวิเคราะห์เพลงฟ้อนเงี้ยวและเพลงชุดระบำซอ ทำให้ได้รูปแบบการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี 2 รูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 ใช้หลักการประพันธ์ด้วยการนำลูกตกมาเรียบเรียงเป็นดนตรีแบบภาคกลาง

รูปแบบที่ 2 ใช้รูปแบบการบรรเลงแบบดนตรีภาคกลางและนำเพลงดังเดิมแบบภาคเหนือเข้ามาผสม

1 จากผลการวิเคราะห์ข้างต้นแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ลูกตกของทั้งสองเพลง พบว่าทำนองเพลงฟ้อนเงี้ยวนั้นได้ใช้ลูกตกสำคัญจากทำนองซอเงี้ยว ซึ่งเป็นโครงสร้างของเพลงที่สำคัญ ลูกตกในทางทฤษฎีนั้นถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมากเพราะทางทฤษฎีดนตรีภาคกลางโครงสร้างหลายอย่างมีความเกี่ยวข้องลูกตก เช่น บันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง การแปรทาง การขยายและตัดเพลง เป็นต้น ซึ่งวิธีการขยายเพลงหรือตัดเพลงหรือแต่งเพลงทางใหม่นั้นดนตรีในภาค

กลางจะนิยมใช้ทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้นนี้ จึงสันนิษฐานได้ว่าเพลงฟ้อนเงี้ยวนี้ได้นำทำนองมาจากซอเงี้ยวอย่างชัดเจน แล้วนำทำนองลูกตกมาแต่งเป็นเพลงฟ้อนเงี้ยว ซึ่งเป็นการแปลงรูปแบบจากเพลงดั่งเดิมของภาคเหนือมาเป็นเพลงสำเนียงในภาคกลางนั่นเอง

2 วิเคราะห์จากรูปแบบเบื้องต้นจะเห็นได้ว่าเพลงชุดระบำซอนี้เป็นการนำเอาเพลงลาวที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น มาเรียบเรียบคล้ายกับรูปแบบของการเรียบเรียงเพลงตับในดนตรีภาคกลาง แต่มีการเพิ่ม การขับร้องอย่างดนตรีภาคเหนือแทรกตอนเกริ่นหัวคือการร้องทำนองที่เรียกว่า “ซอโยนก” มีการร้องทำนองปิดท้ายเรียกว่า “จ๊อยเชียงแสน”และจบโดยการรัวอย่างดนตรีภาคกลาง

ส่วนที่1.นั้นจะเห็นได้ว่า“เพลงซอยิ้น”มีท่วงทำนองคล้ายเพลงลาวจ๊อยจนสามารถอนุมานได้ว่าเพลงซอยิ้นมีต้นเค้ามาจากเพลงลาวจ้อย แต่ตัดตอนท้ายเพลงก่อนจบเพลง 4 ห้องสุดท้าย แล้วเปลี่ยนทำนองใหม่เพื่อให้สำเนียงเพลงมีลักษณะที่สื่อให้เห็นว่าเป็นเพลงไทยภาคเหนือ ซึ่งอันที่จริงแล้วการทอดลงในทำนองลักษณะแบบนี้เพื่อที่จะให้เกิดความกลมกลืนในการส่งร้องต่อในส่วนที่ 2 ที่จะต้องขับร้องเพลงซอโยนก ซึ่งเป็นสำเนียงไทยภาคเหนือ สำหรับเพลงโยนกนั้นเป็นการร้องแบบดนตรีภาคเหนือ รักเกียรติ ปัญญายศ ได้ให้ความคิดเห็นว่า “จากการการสอบถามครูซอ หรือผู้รู้ที่เป็นช่างขับซอหลายท่านได้ให้ทรรศนะที่ตรงกันว่า ไม่เคยรู้จักเพลงโยนกที่พูดถึงนี้ แต่หากฟังทำนองโดยละเอียดเชื่อว่าน่าจะเป็นทำนองเพลงจ๊อยเชียงแสน” ในส่วนที่3.นั้นได้บรรเลงเพลงซอยิ้นโดยใช้หน้าทับลาว บทร้องส่วนนี้เป็นที่น่าสนใจมากเพราะทรงพระนิพนธ์แบบภาษาล้านนาแต่หากสังเกตุจะพบว่าทรงใช้คำราชาศัพท์แบบผสมคือทั้งใช้แบบภาคกลางและแบบภาคเหนือซึ่งถือเป็นการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีอย่างชัดเจน ฉันทลักษณ์ที่ใช้ทรงเลือกเป็นแบบ “ค่าวซอ”ของภาคเหนือ ส่วนที่ 4 ส่วนนี้เป็นส่วนที่มีความเป็นภาคเหนืออย่างชัดเจนเพราะทรงเลือกทำนองที่เป็นแบบดนตรีภาคเหนือเลยคือทำนอง “จ๊อยเชียงแสน” สำหรับทำนองจ๊อยเชียงแสนในชุดระบำซอนั้น อ.รักเกียรติ ปัญญายศ ได้ให้ความคิดเห็นว่า “จากการสอบถามครูซอหรือผู้รู้ที่เป็นช่างขับซอหลายท่านได้ให้ทรรศนะที่ตรงกันว่า ทำนองซอเพลงจ๊อยเชียงแสนที่กล่าวถึงนี้ มีทำนองคล้ายกับเพลงอื่อกะโลงมากกว่า น่าจะเป็นทำนองเพลงอื่อกะโลงมากกว่าเพลงจ๊อยเชียงแสน” ส่วนที่ 5 จะเห็นได้ว่าทรงเลือกใช้เพลงรัวแบบภาคกลางเพื่อเอื้ออำนวยต่อนักแสดงที่จะจบการแสดง

ดั้งนั้นจะเห็นได้ว่าเพลงชุดระบำซอนั้น เป็นการปฏิสัมพันธ์ที่ชัดเจนระว่างดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง เห็นได้จากดนตรีที่ทรงเลือกเป็นเพลงสำเนียงลาวในดนตรีภาค

กลางและนำมาปรับให้เข้ากับดนตรีภาคเหนือทั้งนี้ยังทรงเลือกดนตรีภาคเหนือดั้งเดิมเข้ามาผสมด้วย

ผลการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี สอดคล้องกับแนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (Cultural interaction) มาในแง่ของการปรับตัว (adaptation) การสังสรรค์ทางวัฒนธรรม (acculturation) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (cultural assimilation) บูรณาการทางวัฒนธรรม (cultural integration) และความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (cultural conflict) ดังนี้

ด้านการปรับตัว พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีเป็นการปรับตัวทางวัฒนธรรมตามที่ Cohen (1968) เสนอว่า การปรับตัวทางวัฒนธรรมควรพิจารณาองค์ประกอบด้านศิลปะวัฒนธรรม วรรณคดี ดนตรีการแสดง และศิลปกรรมอื่น ๆ และสังคมวัฒนธรรมที่เป็นวิถีชีวิตความเชื่อ โดยเรียงร้อยประสานเข้าเป็นวัฒนธรรมที่มีลักษณะเป็นองค์รวมมีลักษณะเฉพาะของแต่ละสังคมวัฒนธรรม ซึ่งพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงพยายามปรับเปลี่ยน เรียนรู้ และปฏิสัมพันธ์เพื่อให้เข้ากับสังคมข้างเคียงได้อย่างแน่นสนิท และทรงผสมผสาน หาจุดร่วม เพื่อให้เกิดการปรับเปลี่ยน เพื่อการคงอยู่ของดนตรีทั้งสองภาคได้อย่างลงตัว เพื่อเป็น “ระบบสัญลักษณ์” ที่สามารถใช้สื่อความหมายที่ลึกซึ้งและกว้างขวางกว่าเพียงเป็น “เสียงดนตรี” แต่เป็นการแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกันตามบริบทสังคมในยุคนั้นซึ่งเป็นระยะเปลี่ยนผ่านจากเมืองประเทศราชของสยามมาสู่การเป็นมณฑลพายัพ

ด้านการผสมผสานทางวัฒนธรรม พบว่า เมื่อวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคกลางและภาคเหนือที่แตกต่างกัน มาพัวพันกันเกิดปะปนกันขึ้น จนผสมผสานกันจนกลายเป็นรูปแบบและแพร่กระจายวัฒนธรรมในกลุ่มสังคมเริ่มจากสังคมชั้นสูง ออกสู่สังคมชาวบ้าน ซึ่งการการผสมผสานทางวัฒนธรรมของดนตรีภาคกลางและภาคเหนือนั้นเป็นลักษณะของการผสมหสานแบบเข้ากันได้ เนื่องจากรากฐานทางดนตรีและเครื่องดนตรีมีลักษณะที่ใกล้เคียงกัน และได้รับยอมรับวัฒนธรรมจากกลุ่มชนชั้นใน โดยผสมผสานกลมกลืน เกิดการยอมรับซึ่งกันและกัน

ด้านการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม พบว่า เมื่อเกิดปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลาง ในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ต่อเนื่องมานั้น ดนตรีของทั้งสองภาคได้สัมผัสและเกิดการหยิบยืมแลกเปลี่ยนในระยะเวลาที่สม่ำเสมอและยาวนานพอสมควร ดนตรีทั้งสองภาคจึงเกิดการผสมผสานกันปะปนกันจนแนบสนิทเป็นเนื้อเดียวกันในลักษณะที่เข้ากันได้ง่าย และสามารถผสมผสานกับดนตรีภาคกลางได้อย่างแนบสนิท

ภายหลังที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีสิ้นพระชนม์ไปแล้ว และเกิดการล่มสลายของระบบเจ้าหลวงภายหลัง พ.ศ. 2482

ด้านการบูรณาการทางวัฒนธรรม พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง เป็นการบูรณาการทางวัฒนธรรม คือ การยอมรับความหลากหลายทางดนตรีและเอกลักษณ์ทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมคือการมีวัฒนธรรมที่หลากหลายร่วมกัน และไม่ได้มีการพยายามครอบงำซึ่งกันและกัน ตามแนวคิดของสังคมที่มีลักษณะเป็นพหุวัฒนธรรมสะท้อนได้จากเหตุการณ์ต่าง ๆ เช่น การที่สังคมภาคกลางยอมรับและถูกผลิตซ้ำและส่งออกจากล้านนาไปใช้ในดนตรีภาคกลางและเป็นที่นิยมกันเป็นอย่างมาก

ด้านความขัดแย้งทางวัฒนธรรม พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางเกิดการปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมในการ “ปรับเปลี่ยน” เข้าสู่ความเป็น “สมัยใหม่” ทั้งด้านการปกครองที่เปลี่ยนจากเมืองประเทศราชของสยาม เป็นมณฑลซึ่งเป็นการลดสถานภาพทางอำนาจเดิมลง โดยเกิดการปะทะสังสรรค์ขึ้นทั้งที่เป็นล้านนาแบบดั้งเดิม กระแสความนิยมวัฒนธรรมพม่า และการปกครองแบบรวมศูนย์ของสยาม ตลอดจนมีความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมในล้านนา ก่อให้เกิดความความขัดแย้งทางวัฒนธรรมด้วย สะท้อนออกมาทางดนตรีจำนวนมากที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมพม่า เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ ฟ้อนโยคีถวายไฟ ที่มีเนื้อร้องเป็นภาษาพม่าทั้งสิ้น ในขณะที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงนำวิธีคิดแบบดนตรีภาคกลางมาใช้ในการประพันธ์ดนตรีแทน เช่น ระบำซอและฟ้อนเงี้ยว อีกทั้งไม่ปรากฏว่าทรงปรับปรุงหรือพัฒนาวงดนตรีพื้นเมือง คงมีเพียงการปรับปรุงนาฏศิลป์และดนตรีแบบภาคกลางมากกว่า

จากที่ได้กล่าวข้างต้นนี้ เห็นได้ว่าปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลาง ไม่ได้มีแก่นสาระอยู่เพียงเรื่องดนตรี เพียงอย่างเดียว แต่ยังสื่อความหมายที่ลึกซึ้งและกว้างขวางไปถึงมานุษยวิทยาดนตรี ที่อธิบายสังคมและวัฒนธรรมในระยะการ “ปรับเปลี่ยน” เข้าสู่ความเป็น “สมัยใหม่” ที่เปลี่ยนผ่านจากเมืองประเทศราชของสยามมาสู่การเป็นมณฑลพายัพ ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสื่อสารอุดมการณ์ทางการเมืองและบอกเล่าประวัติศาสตร์ผ่านช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงนั้นได้อย่างแยบยล ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางที่ผู้วิจัยนำเสนอนี้ สะท้อนให้เห็นถึงมานุษยวิทยาและประวัติศาสตร์ ที่เกิดขึ้นผ่านการสืบค้นหลักฐานผลงานประพันธ์เพลงในยุคก่อนและนำมารวบรวมเรียบเรียงขึ้นใหม่โดยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี รวมถึงยังเป็นภาพสะท้อนของดนตรีที่เกี่ยวโยงกับชาติพันธุ์ ในฐานะที่ดนตรีภาคเหนือเป็นหน่วยหนึ่งทางวัฒนธรรม ที่ผ่านกระบวนการทางพฤติกรรมที่สร้างสรรค์โดยค่านิยม ทัศนคติ และ

ความเชื่อของผู้คนที่อยู่ในวัฒนธรรมนั้นและประวัติศาสตร์ในช่วงนั้น ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบระบบสัญลักษณ์ที่สะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่สอดประสานกันในรูปแบบปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี

ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

1. ผลจากการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี การวิจัยครั้งนี้ที่พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ การนำดนตรีของภาคกลางมาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีและนำเอาดนตรีแบบดั้งเดิมของล้านนาไปผสม และการนำดนตรีแบบดั้งเดิมของล้านนามาปรับให้เป็นดนตรีแบบภาคกลาง เป็นองค์ความรู้ที่สามารถอธิบายประวัติศาสตร์ของดนตรีในช่วงหนึ่ง ซึ่งเป็นหลักฐานใหม่ที่นอกเหนือจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ใช้หลักฐานทางดนตรีมาเป็นเครื่องมือในการอธิบายประวัติศาสตร์ให้ผู้ที่สนใจศึกษาสามารถนำผลการวิจัยนี้ไปใช้ต่อยอดทางวิชาการได้

2. ผลจากการศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี การวิจัยครั้งนี้ พบว่าปัจจัยด้านเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรมส่งผลต่อปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี นักวิชาการหรือผู้ที่สนใจสามารถใช้ข้อมูลนี้ในฐานะข้อมูลมานุษวิทยาดนตรีในการอธิบายประวัติศาสตร์ในยุคสมัยหนึ่งโดยคำนึงถึงบริบทแวดล้อมโดยใช้ดนตรีเป็นสิ่งบอกเล่าและอธิบายเรื่องราว

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

1. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางแต่เพียงอย่างเดียว ในการวิจัยครั้งต่อไปศึกษาวิจัยปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีอื่นที่มีอิทธิพลต่อดนตรีภาคเหนือ เช่น ดนตรีพม่า

2. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าผลของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางมีวิวัฒนาการและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ในการวิจัยครั้งต่อไปควรศึกษาเจาะลึกดนตรีที่เป็นผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีดังกล่าว

3. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้แนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมในการวิเคราะห์และตีความปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง ในการวิจัยครั้งต่อไปควรขยายผลการศึกษาโดยใช้แนวคิดอื่น ๆ เช่น แนวคิดแบบหลังอาณานิคม (Postcolonialism) เป็นต้น

บรรณานุกรม

Andrew Chistopher Shahriari. (2001). *LANNA MUSIC DANCE : IMAGGE AND IDENTITY IN NORTHERN THAILAND.* (Doctor of Philosophy dissertation submitted to the College of Fine and Professional Arts), Kent State University, Ohio.

กมล มโนชญากร. (2474). จดหมายเหตุเสด็จพระราชดำเนิรเลียบมณฑลฝ่ายเหนือพระพุทธศักราช *2469*. กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรฒนากร.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2559). ดาราภิรมย์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

เจนจิรา เบญจพงศ์. (2554). ดนตรีอุษาคเนย์. นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธงชัย จีนชาติ. (2558). อิทธิพลการแสดงราชสำนักสยามที่มีผลต่อการแสดงในคุ้มเจ้าหลวง. (ศิลปมหาบัณฑิต), สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพฯ.

ธิดา เกิดผล. (2549). พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับงานสังคีต. ม.ป.ท.

ธิติพล กันตีวงศ์. (2557). เจ้าดารารัศมี. เชียงใหม่: วิทอินดีไซน์ จำกัด.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2530). เอื้องเงินที่ระลึกงานบรรจุอัฐิ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่. กรุงเทพฯ: รักสิปป์.

นพวรรณ ธรรมสิทธิ์. (2551). ฐานะและบทบาทของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในเมืองเชียงใหม่หลังเสด็จกลับมาประทับอย่างถาวร (พ.ศ.*2457-2476)* (รัฐศาสตร์มหาบัณฑิต (การเมืองการปรกครอง)), มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เชียงใหม่.

นวชนก วิเทศวิทยานุศาสตร์. (2550). บทบาทด้านการเมืองและสังคมของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของจังหวัดเชียงใหม่. (ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์)), มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, กรุงเทพฯ.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2523). ศิลปินที่น่ารู้จัก ครูละมุน ยมะคุปต์. วารสารศิลปากร, *24*(4), 67 - 78.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2530). เอื้องเงินที่ระลึกงานบรรจุอัฐิ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ (ม.ป.ป ed.). กรุงเทพฯ: รักษ์สิปป์.

พูนพิศ อามตยกุล. (2553). ดารารัศมีสายใยรักสองแผ่นดิน (พิมพ์ครั้งที่ 3 ed.). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รักเกียรติ ปัญญายศ. (2549). พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับงานสังคีต. เชียงใหม่: ม.ป.ท

วงศ์จันทร์ คชเสนี. (2540). อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพเจ้าวงศ์จันทร์ คชเสนี. กรุงเทพ: ม.ป.ท.

วงศ์สักก์ ณ เชียงใหม่. (2543). เจ้าหลวงเชียงใหม่. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง.

วงศ์สักก์ ณ เชียงใหม่. (2552). พระราชชายา เจ้าดารารัศมี พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฉลองกู่ครบ *100* ปี เชียงใหม่: วิทอินดีไซน์ จำกัด.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). วงดนตรีคุ้มเจ้าหลวง. Retrieved from https://web.facebook.com/songkrancmru/posts/3130660850313726?_rdc=1&_rdr

สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). ประวัติดนตรีล้านนา (พิมพ์ครั้งที่ 3 ed.). กรุงเทพฯ: ส.อินฟอร์เมชั่น เทคโนโลยี จำกัด.

สายวรรค์ ขยันยิ่ง. (2543). พระราชชายาเจ้าดารารัศมี กับนาฏยศิลป์ล้านนา. (ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต (นาฏยศิลป์ไทย)), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

, กรุงเทพฯ.

แสงดาว ณ เชียงใหม่. (2517). พระประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี. เชียงใหม่: กลางเวียง.

อมรา พงศาพิชญ์. (2549). ความหลากหลายทางวัฒนธรรม (กระบวนทัศน์และบทบาทในประชาสังคม) (พิมพ์ครั้งที่ 5 ed.). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. (2543). ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. กรุงเทพฯ: ซิลค์เวอร์ม.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายณัฐวุฒิ อุ่นอกแดง
วัน เดือน ปี เกิด	28 ธันวาคม 2534
สถานที่เกิด	จังหวัดเชียงใหม่
วุฒิการศึกษา	ศิลปศาสตรบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่อยู่ปัจจุบัน	220/46 เลควิวคอนโดมิเนียม อาคารสุพีเรียร์ เมืองทองธานี ต.บางพูด อ. ปากเกร็ด จ.นนทบุรี 11120