วงปาตหรือวงปี่พาทย์แบบล้านนา

วงปาต ก็คือปี่พาทย์แบบทางเหนือ ในยุคก่อนวงปาตของลำปางประกอบด้วยฆ้องวง แนน้อย แนหลวง ตะโพนมอญ สองหน้า ซิ้ง และสว่า เท่านั้น ต่อมาได้มีการเพิ่มระนาดเอกและระนาดทุ้มเข้ามา จนเดี๋ยวนี้ระนาดกลายเป็นเครื่องที่จะขาดเสียไม่ได้ไปแล้ว วงปาดเป็นวงที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบพิธีการทั้งงานมงคลและอวมงคล โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานฟ้อนผี แบบแผนการจัดวงยังไม่แน่นอน จะมีระนาดทุ้มหรือไม่มีก็ได้ ฆ้องวงมีเพียงวงเดียวแนใช้ 2 เลา คือ แนน้อย และแนหลวง บางครั้งอาจมีแนตัดเพิ่มเข้ามาอีก แต่ไม่แพร่หลายทั่วไป

ประวัติและความเป็นมาของวงปี่พาทย์แบบล้านนา

เนื่องจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่อ้างถึงหรือกล่าวถึงเรื่องราวทางดนตรี เท่าที่จะพบได้ในปัจจุบันยังมีไม่มากพอสำหรับการวิเคราะห์หรือใช้อ้างอิง ดังนั้นการจะด่วนสรุปลงไปทันทีถึงประวัติความเป็นมาของการดนตรีหรือเรื่องราวต่าง ๆ ทางการดนตรี จึงยังไม่สามารถจะสรุปลงไปได้ อีกประการหนึ่งธรรมเนียมของการเรียกชื่อ หรือให้นามเฉพาะแก่เครื่องดนตรีของชาวล้านนายังนิยมเรียกชื่อเครื่องดนตรีตามความสะดวกเอาแต่เพียงใช้สื่อความหมายกันเท่านั้น ตัวอย่างเช่น ตะโพนมอญ จะเรียกกันตามสะดวกปากว่า กลองเต่งถิ้ง กลองปุ่มผึ้ง กลองทึ่งทึง กล่องเท่งทึง ฯลฯ และฆ้องวง แม้จะมีชื่อเฉพาะว่า “ปาต” แล้วก็ตาม สำหรับผู้ที่ไม่ใช่นักดนตรีหรือคนในวงการแล้ว ถ้าไม่รู้จักชื่อก็มักจะเรียกฆ้องเฉย ๆ เช่นเดียวกับการเรียกชื่อเครื่องดนตรีสากลมักจะเรียกว่า “แตร” หรือ “แก” แม้เครื่องนั้นจะเป็นแซกโซโฟนหรือคลาริเนทก็ตาม คงเรียกรวมไปหมดว่า “แตร” ก็เป็นอันเข้าใจกัน ถ้าหากจะถามว่าที่เป่าแตรนั้นเป็นแตรแบบไหนลักษณะอย่างไร ก็อาจจะได้รับคำตอบว่า คือ แตรงอ (แซกโซโฟน) หรือแตรดำ (คลาริเนท) หรือแตรเป็นขด หรืออาจจะได้ชื่อที่ประหลาดยิ่งกว่านี้ก็ได้

ด้วยเหตุที่หลักฐานทางประวัติศาสตร์มีไม่พอ และการเรียกชื่อเครื่องดนตรีไม่ชัดแจ้งจึงทำให้ชื่อเครื่องดนตรีที่ปรากฏตามศิลาจารึกก็ดี ที่ปรากฏในตำนานต่าง ๆ ก็ดี ไม่สามารถจะบอกอะไรให้แก่เราได้มากนัก ซึ่งจะขอยกตัวอย่างเครื่องดนตรีที่ปรากฏตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ดังนี้

จากตำนานตุงครสีพื้นเมิงชยงตุย (เมืองเชียงตุง) ใบลานหน้า 25

“..... คันทั้งหลาย

คำตีกลองสงสยบ (สงเสพ) ปูชาด้วยตุริยะนูตตรี ...”

(อรุณรัตน์ วิเชียรเชียว , 2528 : 35)

อักษรล้านนา ยุคนั้นไม่นิยมเขียนวรรณยุกต์กำกับ กอง อาจหมายถึง ฆ้องหรือกลองก็ได้ กลอง ทางล้านนาออกเสียงว่า กอง โดยไม่มี “ล” กล้ำ ส่วนฆ้องนั้น ออกเสียงว่า “ก้อง”

และเล่มเดียวกันนี้ ใบลานหน้า 63

“..... มีกอง

กึมปู กองงางู และปี่ธรา แตรง .....”

(อรุณรัตน์ วิเชียรเชียว , 2528 : 92)

กองกึมปู “กึมปู” ก็คือคึมปูหรือก้ามปู อวัยวะส่วนขาของปูที่พัฒนาทำหน้าที่เป็นมือและอาวุธ ดังนั้นถ้าหมายถึงกลองคึมปู ไม่ทราบว่ามีกลองอะไรบ้างที่มีรูปร่างแบบคึมปู หรือคล้ายคึมปูนี้ แต่ถ้าหมายถึง ฆ้องคึมปูแล้ว ทั้งฆ้องวง (ไทย) และฆ้องมอญ มีทางเป็นไปได้

กองงางู จะหมายถึง ฆ้องงางู หรือกลองงางู ยังสันนิษฐานไม่ได้ว่าคืออะไรกันแน่

ปี่ธรา คงจะเป็นปีชนิดหนึ่ง

แตรง หมายถึง แตรงอ

จากคำซอ คำเล่นเป็นแท้ (พ.ศ.2095) ต้นฉบับใบลานของวัดยั้งปวน อ.หางดง จ.เชียงใหม่ ได้คัดลอกสืบต่อกันมา ซึ่งอรุณรัตน์ วิเชียรเขียว เป็นผู้ปริวรรต

“ทองกาสาเอามาแปงค้อง (ฆ้อง) ตีต่อยต้องหื้อดัง แปงก่งไว้ซ้ำเอาสายหนัง

แปงระคัง (ฆัง) เอาซึนเหล่าเบ้า ตีปูจาซ้องหน้าพระเจ้า ดังเชื่อใดบ่อรู้

(อรุณรัตน์ วิเชียรเชียว , 2527 : 3)

กลองซอที่กล่าวถึงการเอาวัตถุที่ไม่ถูกต้อง นำมาสร้างหรือประดิษฐ์เป็นวัตถุสิ่งของเช่น ทองกะสา ปกติจะไม่เอามาทำฆ้อง ธนูหรือก่ง (ก่ง) จะไม่ใช่หนังสัตว์ทำสาย ระฆังก็เช่นกันจะไม่มีผู้ใดนำเอามาซึน (จีน) ซึ่งเป็นโลหะผสมระหว่างตะกั่วกับดีบุก มาทำระฆัง เสียงที่จะได้จะไม่เพราะเมื่อนำไปตีเป็นพุทธบูชาแล้วดังเชื่อใดบ่รู้

คำว่าฆ้องในที่นี้จะหมายถึง ฆ้องธรรมดาทั่วไป หรือจะหมายถึง ฆ้องวง ก็ไม่อาจทราบได้ แต่ก็ทำให้ทราบว่า ล้านนารู้จักหล่อฆ้อง และยืนยันได้ว่ามีการขับลำนำ หรือ “ซอ” ดังนั้นทำนองซอบางทำนองต้องมีอายุไม่น้อยกว่า 400 ปีมาแล้ว

จากหนังสืออนุโลมญาณ กฎหมายโบราณ เล่ม 1 ซึ่งคัดลอกมาจากใบลานหน้าที่10 ผิช้าฟันช่างแปลงกอง ช่างค้อง ช่างกองตอบ ตายได้เสียเงินสองร้อยบาดเปนสองพัน ผิข้าฟันช่างสว่า ช่างธล้อสีซอตายได้เสียเงินเปนสองร้อยบาดเปนสองพัน ผิข้าฟันลูกสิกเขานั้นเสียทังหลายนั้นตายได้เสียเงินร้อยบาดเปนพันหนึ่ง ผิข้าฟันช่างฟ้อร ช่างตีกอง ช่างเป่าคุ่ย หี้ตายได้ เสียเงินร้อยบาดเปนพันหนึ่ง ผิข้าลูกสิกเขานั้นได้เสียเงิน 5 ร้อย...” (อรุณรัตน์ วิเชียรเชียว , 2528 : 12) ซึ่งจะเห็นว่ามีเครื่องดนตรีหลายชนิดแต่ก็ยังเรียกแบบไม่ระบุเครื่องให้ชัดเจนเหมือนเคย เช่น

กอง = กลอง

ค้อง = ฆ้อง

สว่า = ฉาบมอญ

ธล้อ = สะล้อ

คุ่ย = ขลุ่ย

จากศิลาจารึก วัดพระยืน อ.เมือง จ.ลำพูน ที่ได้จารึกไว้โดย พระสุมนเถระ ชาวสุโขทัย เมื่อคราวก่อนสร้างพระพุทธรูปยืนเพิ่มขึ้นจากที่มีอยู่แล้ว เมื่อ พ.ศ. 1913 ครั้งที่ท่านได้มาพำนักอยู่ ณ วัดพระยืนเป็นการชั่วคราว ก่อนที่จะไปอยู่ยังพระอารามวัดบุปผาราม (วัดสวนดอก) ตามที่พระเจ้ากือนาได้อาราธนาให้มาสืบศาสนา ณ เมืองเชียงใหม่ อ่านและอธิบายโดย ฉ่ำ ทองคำวรรณ มีดังนี้

คำจารึก	**คำอ่านปัจจุบัน**
“.....เขาตอกดอกไมไตทยนตีพาดดงงพินคอง กลองปี่สรไน พิสเนญชัย ท หยดกาหลแตรสงงมารกงงสดาล มรทงดงเดิอสสยงเลิอส สยงกอง อ่กทงงงคนรองโหอึ ดาสรทานทวทงงนครหริปุญไชยแล....”	.....ข้าวตอกดอกไม้ได้เทียน ตีพาทย์ดังพิณฆ้อง กลองปี่สรไน [11] พิสเนญชัย[12] ทะเทียด[13] กาหล[14] แตรสังข์มาน[15] กังสดาล[16] มรทงค์[17] ดงเลือด[18] เสียงเลิศ เสียงก้อง อีกทั้งคนร้องโห่อื้อ ดาสะท้านทั่วทั้งนครหริภุญชัยแล...”

อธิบาย

[11] ปี่สรไน = ปี่ไฉน

[12] พิลเนญชัย , คำว่า “พิสเนญ” น่าจะเป็นปี่เสนง หรือเขนง ซึ่งขอมเรียกว่า แสนง ได้แก่ เขาวัวเขาควาย ที่ใช้เป่า ชัยเป็นคำประกอบ

[13] ทะเทียด หรือ สรเทียด ตรงกับคำมคธว่า “ทินทิม” แปลว่า กลองสองหน้าใช้ตีด้วยไม้ข้างหนึ่ง มือข้างหนึ่ง

[14] กาหล = แตรงอน

(15) มาน = มี

(16) กังสดาล = ระฆังวงเดือน

(17) มรทงค์ = ตะโพน (สันกฤต – มฤทงค , มคธ – มุทิงค)

(18) ดงเดือด = สนั่นดง หรือเครื่องดนตรีอย่างหนึ่ง (ฉ่ำ ทองคำวรรณ, 2527 : 168)

จากจารึกดังกล่าว แสดงว่า เมื่อประมาณ 600 กว่าปีมาแล้ว ในดินแดนล้านนามีดนตรีหลายประเภท ใช้ตามโอกาสและวาระต่าง ๆ เช่น กังสดาล ใช้ตีนำขบวน แตรงอนใช้เป่าแบบแตรฝรั่งหรือแตรฟัลฟา สำหรับบุคคลผู้ทรงเกียรติยศ พิสเนญชัย หรือแตรเขาควายนั้น อาจใช้ทำหน้าที่เช่นเดียวกับแตรงอน กลองสองหน้านั้นอาจใช้ร่วมกับปี่สรไน แบบวงกลองชนะเช่นปัจจุบันซึ่งใช้ปี่ไฉนกับกลองชนะ หรือหากว่าไม่มีวงแบบนี้ กลองสองหน้าอาจจะเป็นกลอ่งที่ใช้ร่วมกับตะโพสและปีสรไน ก็อาจจะเป็นปี่แน ก็ได้ โดยเรียกชื่อตามแบบของผู้รู้ภาษามคธและถ้าพิจารณาคำว่าพาดหรือพาทย์แล้ว อาจหมายถึง ปาต ซึ่งภาษาเหนือหมายถึง ฆ้องวงนั่นเอง

สงัดภูเขาทอง ได้กล่าวไว้ในหนังสือการดนตรีไทยและทางไปสู่ตนตรีไทย เกี่ยวกับพาทย์ดังนี้ “...เดิมทีน่าจะเรียกว่า “พาทย์” เฉย ๆ ซึ่งตรงกับเสียงเรียกของมอญว่า “ปาต” หรือของพม่าว่า “ปัตยา” ... “พาทย์” ที่กล่าวถึงคงเป็นวงดนตรีประเภทหนึ่ง แต่จะมีรูปร่างอย่างไร ไม่มีหลักฐานที่แน่นอน เพียงแต่ทราบว่าเป็นดนตรีที่เก่าแก่ที่สุด เท่าที่ปรากฏเป็นหลักฐานก็มีมาแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัย และคงเป็นประเภทเครื่องตีตามอย่างวง “ปาต” ของมอญ หรือ “สัตยา” ของพม่าก็ได้” (สงัด ภูเขาทอง, 2524 : 213 – 4) ได้สันนิษฐานคำว่า พาทย์ ในหนังสือร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม ไว้ว่า... “...และคำว่า พาทย์” อาจหมายถึง “ฆ้องวง” ได้ ดังข้อความในจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน ... เพราะข้อความต่อเนื่องในบรรยากาศเดียวกัน มีชื่อ “ฆ้อง” ถือ หรือ แขวนตี และ “กังสดาล” อยู่แล้ว ชื่อ “พาทย์” ที่ปรากฏอยู่ด้วยจึงควรหมายถึง ฆ้องวง (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532 : 126)

จากข้อสันนิษฐาน ดังกล่าว วงปี่พาทย์ หรือวงปาต คงมีมานานแล้วในภาคเหนืออย่างน้อยก็ต้องอยู่ในยุคสมัยร่วมกันกับสุโขทัย เนื่องด้วยสุโขทัยและล้านนาในยุคนั้น มีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น ดังเป็นที่ราบกันแล้วว่า ในปี พ.ศ. 1839 พญามังราย (เชียงใหม่) ได้เชิญพระสหาย คือ พญาร่วง (สุโขทัย) และพญางำเมือง (พะเยา) มาร่วมปรึกษาหารือเกี่ยวกับการสร้างเมืองเชียงใหม่ เมื่อมีการไปมาหาสู่ การค้าขาย การถ่ายทอดวัฒนธรรมเกี่ยวกับการสร้างเมืองเชียงใหม่ เมื่อมีการไปมาหาสู่ การถ่ายทอดวัฒนธรรมต่าง ๆ ย่อมจะเกิดขึ้น ถ้ายึดถือกันว่า วงปี่พาทย์มีมาแต่สุโขทัย สมัยพญามังรายก็คงจะมีวงปี่พาทย์ด้วยเหมือนกัน อย่างน้อยก็เป็นวงสำหรับใช้ในพิธีกรรมของชนชั้นสูง แลงวงปี่พาทย์นี้อาจจะมีมาก่อนสมัยพญามังรายหรือสมัยสุโขทัยก็มีทางเป็นไปได้อีก ด้วยคำ

ว่า ปาต เป็นภาษามอญและดินแดนล้านนาไทยในยุคก่อนที่พญามังรายจะครอบครองนั้นเรียกว่า แคว้นหริภุญไชย เป็นยุคสมัยที่มอญมีอำนาจการปกครองอยู่ถึง 500 กว่าปี คือ ตั้งแต่ พ.ศ. 1315 เมื่อพระนางจามเทวี มาสร้างเมืองลำพูน หรือหริภุญไชย ตามที่ ดร.ฮันส์ เพนธ์ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของล้านนาไทยไว้ว่า “พญายีบา ทรงเป็นกษัตริย์มอญองค์สุดท้าย ดูเหมือนว่าสมัยนั้นเมืองลำพูนเจริญรุ่งเรืองมาก ทำให้กษัตริย์ขาดความระมัดระวัง...พญามังราย กษัตริย์ชาวไทยยวน อยู่ทางเหนือของเมืองลำพูน จึงทรงยึดเมืองลำพูนได้เมื่อประมาณ พ.ศ. 1835...” (ฮันส์ เพนธ์, 2527 : 10)

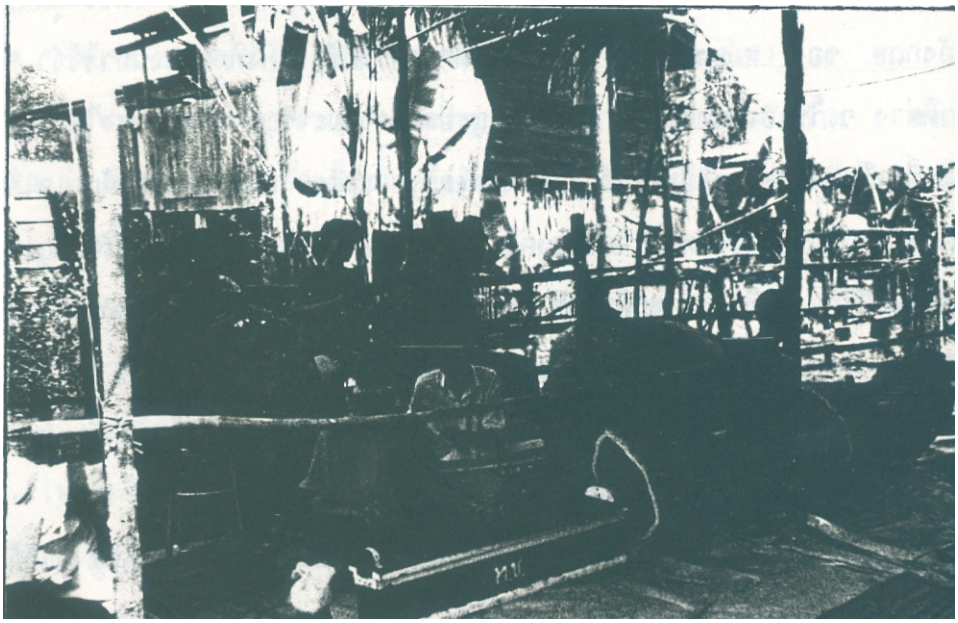
ไกรศรี นิมมานเหมินท์ ได้อ้างถึง “ประวัติศาสตร์พม่า” ซึ่ง เพชรี สุมิตร แปลจากภาษาอังกฤษ ของหม่องทินอ่อง นักประวัติศาสตร์ที่มีชื่อเสียงที่สุดของพม่าไว้ว่า “ในบรรดาเชื้อชาติต่า งๆ ในเอเชียอาคเนย์ พวกมอญเป็นผู้มีความเจริญมากที่สุดอย่างไม่มีปัญหา เมืองสะเทิมเป็นเมืองหน้าด่าน เป็นหน้าต่างให้แก่วัฒนธรรมอินเดีย และถ่ายทอดให้แก่เอเชียอาคเนย์โดยทั่วถึงกัน ทั้งปยุและเขมร จัดเป็นลูกศิษย์มอญในหลายกรณีด้วยกัน จารึกมอญเก่าที่สุดที่พบใกล้เมืองลพบุรีนั้น มีอายุย้อนกลับไปถึงคริสต์ศตวรรษที่ 8 (ประมาณ 1200 ปีเศษมาแล้ว) แต่พวกมอญคงรู้จักเขียนหนังสือก่อนหน้านั้น อิทธิพลมอญที่มีต่อเชื้อชาติต่าง ๆ ในเอเชียอาคเนย์อาจเห็นได้จากคำต่าง ๆ ที่มีรากศัพท์มอญปรากฏอยู่ในภาษาต่าง ๆ ในท้องถิ่นเหล่านั้น...” (ไกรศรี นิมมานเหมินท์, 2527 : 65)

เมื่อพญามังรายรวบรวมเอาอาณาจักรหริภุญไชย มาเพิ่มเติมให้แก่ล้านนาไทย นอกจากความอุดมสมบูรณ์ความมั่งคั่งต่าง ๆ แล้ว ความเจริญทางด้านวิชาการและศิลปวัฒนธรรมทั้งหลายย่อมต้องได้รับไว้อย่างเต็มที่ แม้ว่าล้านนาจะเป็นผู้พิชิต แต่หริภุญชัยหรือมอญนั้นเคยเจริญรุ่งเรืองมาก่อน และมีประวัติศาสตร์มายาวนานกว่า ย่อมจะต้องเป็นผู้ที่ศิวิไลซ์กว่าอย่างแน่นอน ล้านนาก็คงเหมือนดังโรมันที่เป็นผู้พิชิตกรีก แต่ครูของล้านนาก็คือหริภุญไชหรือมอญ เหมือนดังที่กรีกคือครูหรือผู้ถ่ายทอดศิลปวิทยาการและวัฒนธรรมให้แก่โรมัน ฉันใดฉันนั้น

หลักฐานต่าง ๆ ที่ล้านนาได้ซึมซับและรับการถ่านทอดวัฒนธรรมจากมอญที่เห็นชัดเจนก็คือลักษณะของอักขระแบบล้านนาที่ได้แบบมาจากมอญ การฟ้อนผีมด ผีเม็ง และวงปี่พาทย์ หรือวงปาต ซึ่งมีเครื่องดนตรีที่เป็นแบบมอญ เกือบทั้งวง ดังนี้

1. ปาต หรือ ฆ้องวง
2. ปี่มอญ หรือ ที่เรียกกันว่า แนหลวง
3. ตะโพนมอญ
4. กลองสองหน้า ใช้ตีขัดกับตะโพนมอญ
5. ฉาบมอญ หรือที่เรียกว่า สว่า

จากหลักการและเหตุผลต่าง ๆ ดังกล่าว จึงนาจะเชื่อได้ว่าวงปี่พาทย์ หรือวงปาตเป็น มรดกทางวัฒนธรรมของมอญ ที่ตกทอดให้แก่ ดินแดนล้านา มาจนถึงยุคปัจจุบัน



ภาพวงปาตบ้านโทกหัวช้าง ฟ้อนผีมด บ้านหนองหัวหงอก (2533)

ตามที่ได้กล่าวมาแล้วว่า การดนตรีของล้านนา ยังไม่ได้ผ่านยุคสมัยของความเจริญรุ่งเรืองทางศิลป จนเกิดการพัฒนาการนำตนเองไปสู่ความเป็นประณีตศิลป์ จนถึงขั้นศิลปคลาสสิค ดังเช่นดนตรีไทยของกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนั้นในยุคแห่งความรุ่งเรืองของดนตรีแบบราชสำนักหรือแบบรัตนโกสินทร์นี้เอง ก็ได้มีการนำเอากิ่งพันธ์ดีและเมล็ดพันธุ์ของดนตรีแบบราชสำนักไปต่อยอดและเพาะเมล็ดที่เชียงใหม่ แต่ก็เป็นที่น่าเสียดายที่กิ่งพันธุ์และเมล็ดมพันธุ์เหล่านี้ หลังจากเจริญเตาบโตได้ไม่นาน ก็พบกับสภาวะที่ทำให้เกิดการ “งัน” เจริญเติบโตไปอีกไม่ได้และสุดท้ายก็พบกับความเฉาตายไปในที่สุด ส่วนเมล็ดพันธุ์นั้นก็กลายพันธุ์ไปจากพันธุ์เดิม ปรากฏการณ์ในลักษณะนี้ จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจ ว่าสาเหตุใดที่ทำให้วิชาการดนตรีแบบราชสำนักสยาม มิได้แพร่หลายขยายพันธุ์ไปทั่วภาคเหนือ เพราะเหตุใดวงปีพาทย์หรือวงปาตส่วนมากในปัจจุบันนี้จึงเป็นได้แค่วงปี่พาทย์พื้นบ้านหรือพื้นเมืองเท่านั้น

จากคำบอกเล่าของ เจ้าอินทนนท์ ณ เชียงใหม่ บุตรเจ้าแก้วนวรัฐ เมื่อพ.ศ. 2527 สัมภาษณ์โดยธีรยุทธ ยวงศรี เกี่ยวกับเรื่องดนตรีแบบราชสำนักสยาม มาเผยแพร่ ณ จังหวัดเชียงใหม่ มีดังนี้

ประมาณพุทธศักยราช 2396 สมัยพระเจ้ากาวิโรรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 6 ทางกรุงเทพฯได้ขอรับเอาเจ้าอุปราชอินทนนท์ บุตรเจ้าราชวงศ์มหาพรหมดำดง บุตรเขยพระเจ้ากาวิโรรสสุริยวงศ์ ไปอุปการะเลี้ยงดูตั้งแต่เยาว์วัย ครั้งถึงอายุครบบวชพระเจ้าแผ่นดินสยาม (รัชกาลที่ 5) ก็ทรงรับเป็นเจ้าภาพบรรพชาอุปสมบทให้ที่วัดบวรนิเวศวิหาร ระหว่างที่พำนักอยู่ในราชสำนักสยามนั้น เจ้าอุปราชอินทนนท์ ได้รับการถ่ายทอดวิชาฟ้อนรำตามโบราณราชประเพณีเป็นอย่างดีจากครูในราชสำนักสยาม เคยฝึกรำอาวุธต่าง ๆ บนหลังช้าง เคยแสดงเป็น (ตัว) อินทรชิต เคยฟ้อนตบมะผาบอย่างสวยงาม ครั้นพ่อเจ้ากาวิโรรสฯ ถึงแก่พิราลัย ราชสำนักสยาม จึงส่งเจ้าอุปราชอินทนนท์ขึ้นมาเป็นเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่สืบแทน

ด้วยความฝังใจและซาบซึ้งในขนบธรรมเนียมประเพณีในราชสำนักสยาม พ่อเจ้าอินทวิชานนท์ฯ จึงได้นำเอาพฤติกรรมต่าง ๆ ที่พบเห็นมาดำเนินการขึ้นในคุ้มเจ้าหลงนครเชียงใหม่ มีการตั้งวงปี่พาทย์ และคัดเลือก (ผู้หญิง) สาวมาหัดรำ เรียกว่า “ช่างฟ้อน” ดังเอกสารที่นายบุญเนิ้ด วรศิลป์ บุตรชายคนเล็กของแม่ครูเผือน วรศิลป์ บันทึกไว้ว่า..

“การลครในนครเชียงใหม่เวลานั้น มีอยู่แล้วคณะหนึ่งเป็นของเข้าหัวหน้า (เจ้าบุญทวงศ์) ครูฝึกคือแม่ครูจาด – และครูช้อยสามีเป็นหัวหน้าปี่พาทย์ด้วย

ส่วนทางคุ้มหลวงพ่อเจ้ากับเจ้าแม่ทิพเกษรได้ให้แม่เผื่อน... เป็นเหตุให้เกิดวงปี่พาทย์แบบกรุงเทพฯ ให้คุ้มเจ้าหลวง และเกิดการแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราว คือ “ละคอนรำ” ขึ้นเป็นครั้งแรก... การนำเอาครูดนตรี ครูละคอน จากกรุงเทพฯ ขึ้นมาถ่ายทอดให้กับนักแสดงพื้นเมืองในคุ้มพ่อเจ้าครั้งนี้ ทำให้เกิดนักดนตรี นักรำ ที่มีลีลาการร่ายรำ การบรรเลงท่วงทำนอง ตามแบบราชสำนักสยามเกิดขึ้นมากมาย อาทิ...

ฝ่ายดนตรี

1. (อุ้ย) สม บรรเลงฆ้องวงใหญ่
2. นายขำ บุตรอุ้มสม บรรเลงระนาดเอก
3. นายวัง บรรเลงเครื่องหนัง

นักดนตรีเหล่านี้กลายเป็นนักดนตรีประจำคุ้มเจ้าหลวงฯ และวังพระราชชายาฯ มาจนเข้าร่วมวงดนตรีกับครูดนตรี รุ่นที่ 2 และรุ่นที่ 3 ที่พระราชชายาเจ้าดาราวัศมีฯ นำ และจ้างไปจากกรุงเทพฯ ในระยะหลัง (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2529 : 11 – 12)

ครูสิงห์คำ มาคำจันทร์

วงปาตบ้านพิชัย และบ้านม่อนเขาแก้ว สองวงผลัดกันบรรเลง
ฟ้อนผีอารักษ์ ศาลากลางจังหวัดลำปาง (2534)

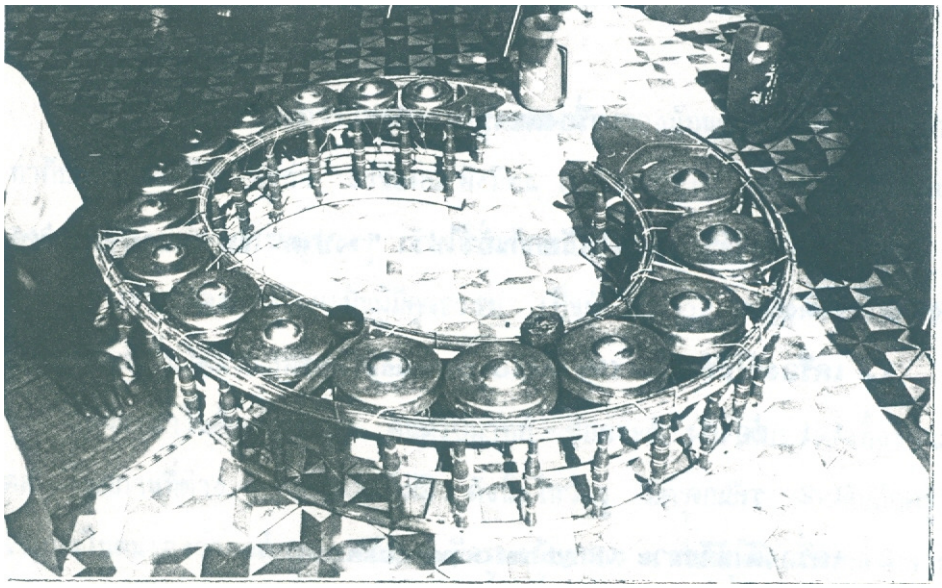
เครื่องดนตรีในวงปาต

วงปี่พาทย์แบบล้านนาหรือที่เรียกกันทั่วไปว่า “วงปาต” นั้น สามารถแบ่งประเภทของเครื่องดนตรี ได้ดังนี้

1. **เครื่องตีให้ทำนอง (Melodic percussion)**
   - 1.1 ฆ้องวง
   - 1.2 ระนาด
2. **เครื่องตีให้จังหวะ (Rhythmic percussion)**
   - 2.1 ซิ้ง
   - 2.2 สว่า
   - 2.3 ตะโพนมอญ
   - 2.4 กลองรับ
   - 2.5 ตะขาบและไม้กระทุ้ง
3. **เครื่องเป่า**
   - 3.1 แน
4. **เครื่องดนตรีสมทบ**

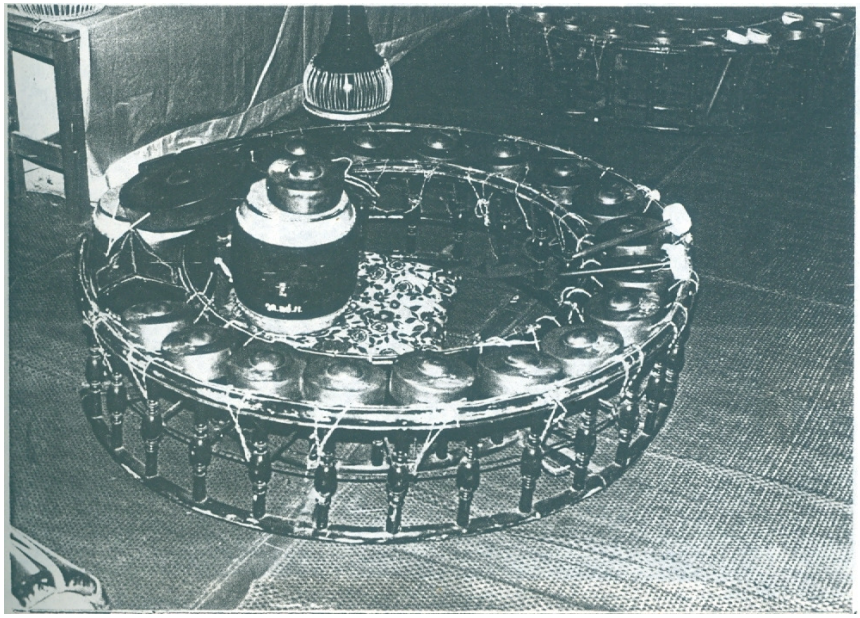
ฆ้องวง

ฆ้องวงหรือที่เรียกกันว่า “ปาต” ลักษณะทั่วไปคล้ายกับ ฆ้องวงใหญ่ของภาคกลาง คือใช้หวายขดเป็นวงฆ้อง มีจำนวนลูกฆ้อง 16 ใบเท่ากัน เพียงแต่ว่าสัดส่วนหรือรายละเอียดของลูกฆ้องเท่านั้นที่แตกต่างกัน โดยฆ้องทางเหนือจะมีลักษณะแบนกว่าฆ้องภาคกลาง และฆ้องภาคกลางนั้นฉัตรหรือขอบจะยาวและงุ้มกว่า



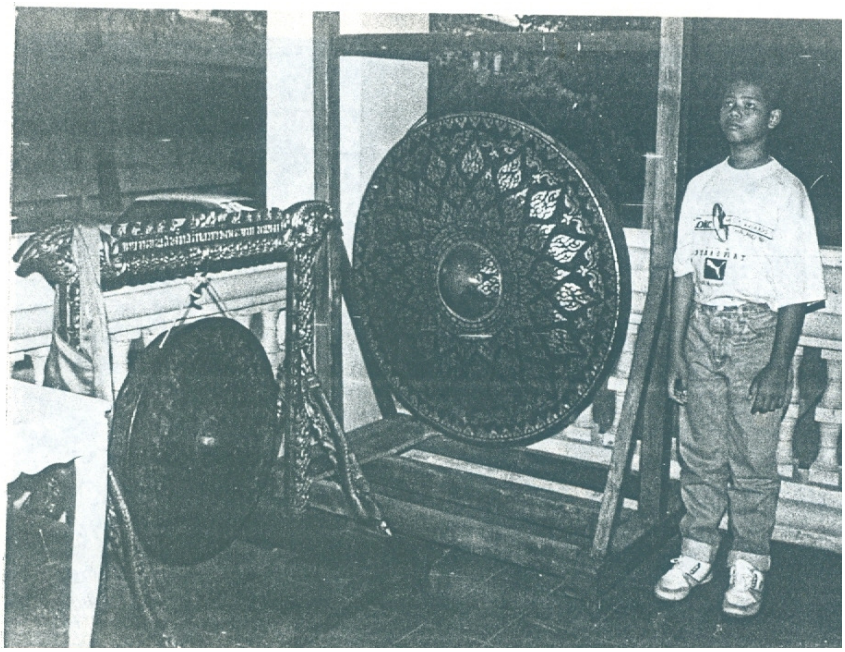
ฆ้องวงแบบล้านนา คณะบ้านศาลาปงไชย อ.เกาะคา จ.ลำปาง
ให้สังเกตลักษณะวงรีของเรือนฆ้อง

ฆ้องวงแบบเรือนฆ้องทำด้วยเหล็กดัด
คณะลูกพ่อขุน จ.เชียงราย 21 ตุลาคม 2534



ฆ้องวงแบบภาคกลาง

เป็นที่น่าสังเกตว่าลักษณะรูปต่างของฆ้องที่นำมาใช้เป็นลูกฆ้องในฆ้องวงทางเหนือนั้น มีลักษณะเหมือนกับฆ้องทั่ว ๆ ไปที่ใช้กันอยู่ในประเทศทุกวันนี้ และลูกฆ้องของฆ้องวงภาคกลางนั้นกลับมีรูปร่างเหมือนกับฆ้องของชะวาและมาเลเซีย



ฆ้องแบบใช้ทั่วไปในประเทศไทย

วัดพระบาทมิ่งเมืองวรวิหาร จังหวัดแพร่ (2534)

ฆ้องแบบชะวาและมาเลย์
งานวัฒนธรรมพื้นบ้าน นครศรีธรรมราช (พฤษภาคม 2534)

ฆ้องที่นำมาใช้เป็นลูกฆ้องในฆ้องวงหรือปาตในภาษาเหนือนั้น ปัจจุบันจะซื้อหามาจากฝั่งท่าขี้เหล็กของพม่า ซึ่งอยู่ตรงข้ามกับ อ.แม่สาย จ.เชียงราย นักดนตรีรุ่นเก่าบางคนบอกว่าฆ้องที่ดีนั้นต้องเป็นฆ้องตรากระต่าย ปัจจุบัน นิยมใช้ลูกฆ้องสั่งเป็นชุด จากกรุงเทพ ซึ่งสะดวกกว่าการต้องไปเสาะหาให้ครบชุดที่ฝั่งพม่า

ฆ้องวงที่ใช้ในภาคเหนือจะใช้เพียงวงเดียวไม่มี 2 วงเป็นฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กเหมือนดังเช่นภาคกลาง ทั้งนี้ด้วยเหตุว่าวิชาการทางฆ้องวงจริง ๆ นั้นยังไม่เป็นที่แพร่หลายหากใช้ฆ้องบรรเลงถึง 2 วงแล้วเสียงคงจะตีกันยุ่งไปหมด เพราะเทคนิคและหน้าที่ต่าง ๆ ของฆ้องวงใหญ่และวงเล็กนั้นต้องแบ่งกันทำ สมัยที่ยังไม่มีระนาดเข้ามาร่วมวงนั้น ฆ้องวงจะทำหน้าที่ทั้งเดินทำนองหลักพร้อมใส่ลูกเล่นอย่างอิสระ แม้ว่าจะมีระนาดเข้ามาบรรเลงร่วมวงดังเช่นในปัจจุบันนี้แล้วก็ตาม ฆ้องวงหรือปาตก็ยังเล่นอย่างอิสระเหมือนเดิม จะต้องใช้เวลาอีกนานเท่าไรที่ทำนองฆ้องวงของภาคเหนือจะบรรเลงได้อย่างถูกต้องตามหลักวิชาการทางฆ้อง ยังเป็นสิ่งที่ไม่สามารถจะคาดการณ์ได้

ระนาด

ระนาดที่ใช้ในวงปาต ทั้งระนาดเอก และระนาดทุ้ม ส่วนมากจะผลิตขึ้นในท้องถิ่นไม่นิยมระนาดที่ผลิตมาจากภาคกลาง เนื่องจากว่าระนาดจากภาคกลางนั้นติดลูกถ่วง มักจะหลุดง่ายไม่สะดวกต่อการขนย้าย เดินทาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการฌาปนกิจศพทางภาคเหนือนั้น จะทำพิธีศาสนาที่บ้านหรือวัด และทำพิธีเผาที่ฌาปนสถานหรือสุสานหรือป่าช้า โดยมีการแห่ขบวนศพ จากบ้านหรือวัดไปยังฌาปนสถาน ใช้พาหนะ เช่น รถกะบะ รถสี่ล้อเล็ก เกวียน บรรทุกเครื่องดนตรีแห่ประโคมตามท้ายขบวนศพ ไม่เหมือนกับทางภาคกลาง ที่งานทุกขั้นตอนของพิธีฌาปนกิจมักจะจัดที่วัด ซึ่งมีเมรุอยู่พร้อมแล้ว เครื่องดนตรีต่างๆ จึงไม่ค่อยได้สมบูรณ์สมบัน เครื่องดนตรีจึงมีการกระเทือนน้อย ลูกถ่วงจึงไม่หลุดง่าย

ดังนั้นทั้งระนาดเอกและระนาดทุ้ม แบบล้านนา ถ้าไม่จำเป็นจริง ๆ แล้ว จะไม่ค่อยมีการใช้วิธีการถ่วงเสียง ประกอบกับภาคเหนือเป็นถิ่นที่อุดมสมบูรณ์ด้วยไม้อยู่แล้วจึงสามารถจะคัดเลือกสรรหา ไม้มาทำระนาดได้อย่างสะดวก แต่บางครั้งก็อาจจะพบระนาดที่มีความยาวของลูกที่ไม่ค่อยจะเป็นระเบียบ สวยงาม มากนัก เพราะเจ้าของต้องการเพียงแค่เสียงเท่านั้น เป็นการตัดปัญหาเรื่องลูกถ่วงหลุดให้หมดไป แม้จะดูไม่ประณีตสวยงามก็ตาม

ระนาดพื้นบ้านของชาวไทยยอง จาก อ.แม่อาย จ.เชียงใหม่

เป็นที่น่าสังเกตว่า ไม่นิยมใช้ผืนระนาดที่ทำจากไม้ไผ่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งระนาดทุ้ม ซึ่งอาจเป็นเหตุผลเกี่ยวกับการใช้ลูกถ่วงก็ได้ ดังนั้นระนาดทุ้มจึงทำจากไม้จริง เช่น ไม้มะหาด ไม้ชิงชัน ไม้แดง สำเนียงของระนาดทุ้มแบบเสียงใหญ่ อ้วน แบบไม้ไผ่จึงขาดไป

เนื่องจากระนาดเอกและระนาดทุ้ม พึ่งเข้ามาในภาคเหนือ ประกอบกับพัฒนาการของดนตรีทางภาคเหนือยังมาไม่ถึงจุดของการเป็นศิลปะชั้นสูง (บทที่ 2) ดังนั้นวิธีการบรรเลงระนาดแบบมีลูกเล่นแพรวพราว เต็มไปด้วยชั้นเชิงและเทคนิคชั้นสูงชนิดที่ต้องผ่านการเคี่ยวเข็ญและฝึกปรือขนาดหนัก จึงหาได้ยากในถิ่นนี้ หรือพูดอีกนัยหนึ่งในวงปาตยังไม่มีมือระนาดที่ยอดเยี่ยม มีเทคนิคล้ำลึกพิศดาล (Virtuoso) แบบที่พบเห็นตามวงปี่พาทย์ของภาคกลาง

ดนตรีแห่ขบวนศพ

แน

ล้านนานิยมเรียกชื่อเครื่องดนตรีประเภทเป่า คือ ปี่แน โดยเรียกสั้น ๆ ว่า “แน” ไม่มีคำว่าปี่นำหน้าดังที่นิยมใช้เรียกกันทั่วไป แนขนาดใหญ่หรือปี่มอญ เรียกกันว่าแนใหญ่ หรือ แนหลวง แนขนาดรองลงมาเรียกว่า “แนน้อย” และตัวแนน้อยนี่เองที่ถูกเรียกกันจนเป็นที่รู้จักกันทั่วไปว่า ปี่แน ในที่นี้ต่อไปจะเรียกปี่แนทั้งขนาดเล็กและขนาดใหญ่ ว่า “แน” แต่ถ้าจะกล่าวถึงชนิดหรือขนาดก็จะเรียกตามขนาดว่า แนเล็ก และแนใหญ่ หรือแนหลวง ตามความนิยมที่เรียกกัน

แนในจังหวัดลำปางมีรูปทรงของเลาปี่ดูคล้ายปี่ชวา แต่แนมีขนาดใหญ่กว่า รูนิ้วของปี่ชวามี 7 รู แนของลำปางมี 6 รู เหมือนปี่ใน แต่ทำเสียงให้พิสดารอย่างปี่ในไม่ได้เพราะรูปทรงไม่อำนวยให้ เลาปี่ชวาจะสวมลอดเข้าไปทางปากลำโพง ทำให้ปากลำโพงติดค้างอยู่ที่ปลาย เลาปี่ และสามารถถอดเก็บแยกชิ้นส่วนออกจากกันได้ โดยค่อย ๆ ถอดเลาออกจากปากลำโพง แต่ปากลำโพงของแนลำปางกว้างเกินไป ใช้เลาสอดเข้าไปจะหลวมไม่สามารถทำให้ปากลำโพงยึดติดกับเลาได้อย่างปี่ชวา ต้องใช้เชื่อกโยงไว้กับเลาปี่โดยเลียนแบบจากปี่มอญลิ่นของแนใช้ในตาลถึง 3 คู่ แนทางลำปางจะไม่มีกระบังปี่ (เรียกว่าถะแหว) เช่นเดียวกับปี่ในสำหรับแนเชียงใหม่จะมีกระบังปี่เหมือนกับปี่มอญ ปี่ชวา ปี่ไฉน

ส่วนมากแล้วในวงปี่พาทย์แบบล้านนาจะใช้แน 2 เลา คือ แนน้อย กับแนหลวง เป่าคู่กัน แต่ที่เคยเห็นใช้ถึง 3 เลา โดยเพิ่มแนขนาดเล็กกว่าแนน้อยลงไปอีก เรียกกันว่า “แนตัด” นิยมเฉพาะท้องถิ่นลำปางหลวง และ บ้านศาลา ซึ่งเป็นพื้นที่คาบเกี่ยวกันระหว่างอำเภอเมือง กับอำเภอเกาะคา

แนน้อย และ แนหลวง เชียงใหม่

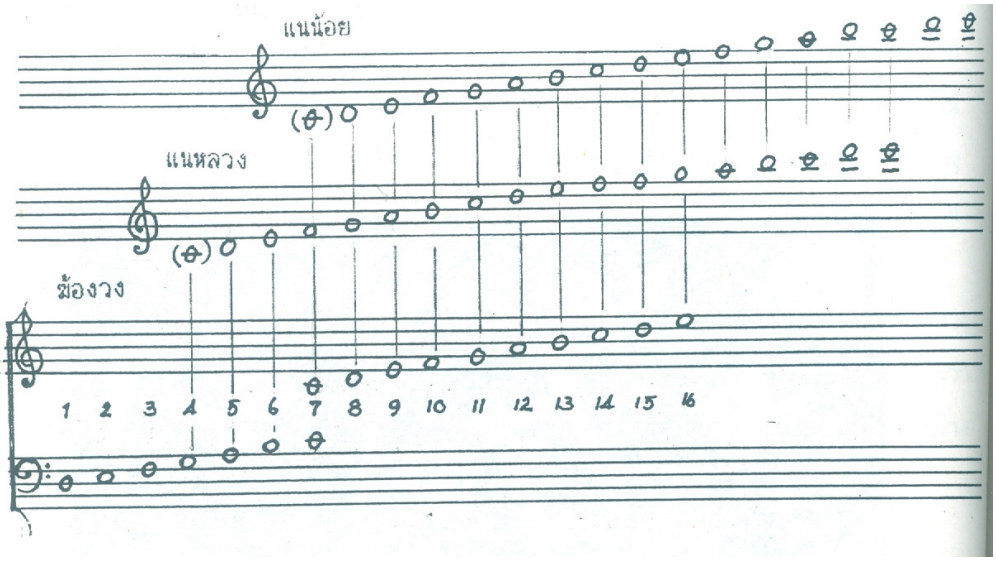
แนน้อย และแนหลวง แบบลำปาง

ขนาดของแนวัดตามความยาวของเลาปี่

แนน้อย ยาวประมาณ 14 ¼ นิ้ว

แนหลวง ยาว ประมาณ 18 นิ้ว

จำคำบอกเล่าของนายอำนวย มหามิตร บอกว่า ประมาณก่อน พ.ศ. 2495 นิยมให้แนน้อยมีความยาวประมาณ 13 ¼ นิ้ว เรียกกันว่าแน 9 คือ เสียงต่ำสุดของแนนี้ตรงกับฆ้องลูกที่ 9 (E) ปัจจุบันแนขนาด 14 ¼ นิ้ว หรือประมาณขนาดนี้เสียงจะตรงกับลูกฆ้องที่ 8 (D) เรียกกันว่า แน 8 สำหรับแนหลวงปัจจุบันเสียงต่ำสุดเทียบได้กับฆ้องลูกที่ 5 (A)



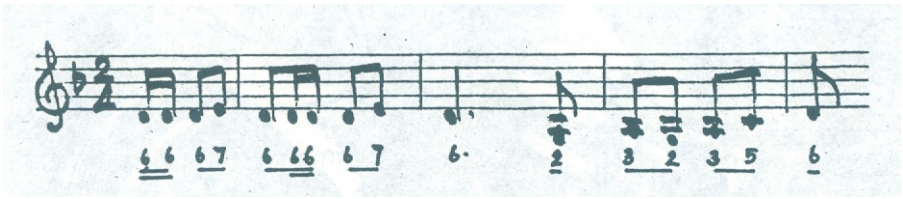
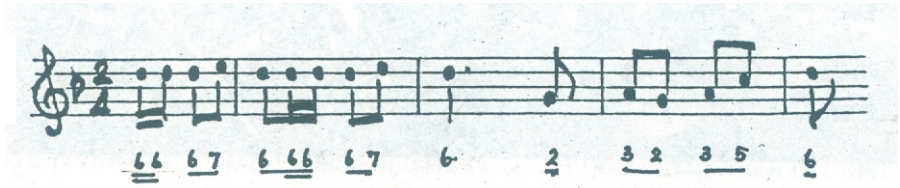
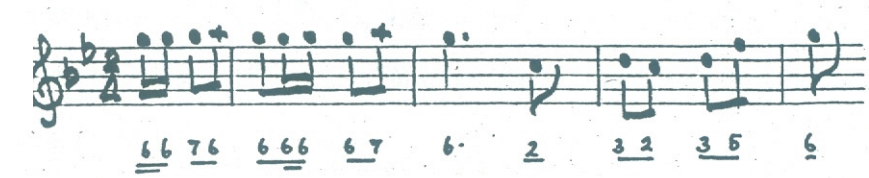
เปรียบเทียบเสียงของแนน้อย แนหลวง กับฆ้องวง

จากแผนภูมิที่ 3 นิ้วเสียง D ของแนน้อยตรงกับเสียง D ของฆ้องวงอันเป็นเสียงหลักพอดี การเขียนโน๊ตสำหรับแนน้อยจึงสามารถใช้บันไดเสียงเดียวกันกับฆ้องวง ระนาดเอก ระนาดทุ้มได้

สำหรับแนหลวงนั้น นิ้วเสียง D ของแนหลวง เมื่อเป่าออกมาจะตรงกับเสียง A ของฆ้องวง เมื่อพิจารณาว่าเสียง D คือ เร แล้ว โดของแนหลวงก็คือ G แม้ว่าแนหลวงแบบลำปางจะไม่มีนิ้วเสียง C แต่ก็ทำเสียง C ตัวที่สองและที่สามได้

ดังนั้นแนหลวงจึงเป็นเครื่องที่มีเสียงโดเป็น G เมื่อเขียนโน๊ตสำหรับแนหลวงแล้ว จำต้องเขียนให้เป็นบันไดเสียง G เพื่อให้แนหลวงเป่าโน้ตในบันไดเสียงนี้แล้ว เสียงที่ได้ออกมาจึงจะมาตรงกับ แนน้อย ฆ้องวง ระนาดเอก และระนาดทุ้ม

จึงเป็นอันว่าในวงปาต มีแนหลวงเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียว เมื่อบันทึกโน้ตแล้วจะต้องย้ายบันไดเสียงให้แตกต่างออกไปจากเครื่องอื่นทั้งหมด ตามหลักการของดนตรีแบบตะวันตกแล้ว จัดว่าแนหลวงเป็นเครื่องดนตรีประเภททรานโพส (Transposing instrument)

ฆ้องวง

แนน้อย

แนหลวง

ลิ้นแน ทำจากใบตาล ใช้ใบตาลสด ที่ไม่แก่หรืออ่อนจนเกินไป นำมาต้มกับหม้อน้ำขณะนึ่งข้าวเหนียว จากนั้นนำไปตากแดดให้แห้ง ม้วนเก็บไว้ในขวดปากกว้างหรือกล่องเก็บไว้ใช้ทำลิ้นในโอกาสต่อไป

แนลำปางไม่มีกระบังปี่

อุดม อรุณรัตน์ ได้สรุปถึงที่มาของปี่ต่าง ๆ ในประเทศไทยดังนี้ (อุดม อรุณรัตน์, 2526 : 49)

สรไนย ----------ปี่สรไน ----------
- ปี่ไฉน
- ปี่ใน
- ปี่แน
- ปี่ชวา
- ปี่มอญ

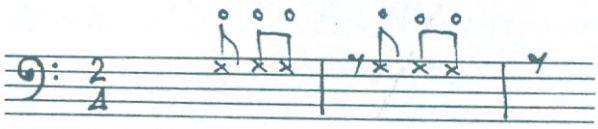
และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้กล่าวถึงคำว่า เซห์ไน (Shehnai) และสุรไน (Surnai) ในหนังสือดนตรีอินเดียไว้ว่า “...ปี่เซห์ไนเป็นปี่ที่อินเดียรับเอาแบบอย่างมาจากเครื่องดนตรีชาวตะวันออก ที่ชื่อว่า สุรไน นอกจากนั้นในหนังสือชื่อ “สังคีตสาระ” ซึ่งเขียนในราว ค.ศ.13 ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีของชาวมองโกล ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่กว่าปีเซห์ไนของอินเดียเอง เครื่องดนตรีชิ้นนั้นเรียกว่า สุรไน เช่นเดียวกับชาวตะวันออกกลาง” (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530 : 41)

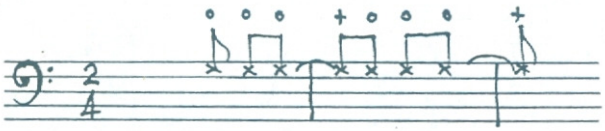
และเดวิด มอร์ตัน ได้หาคำตอบที่มีเสียงใกล้เคียงกับคำว่า pi chanai (ปี่ไฉน) ได้ดังนี้ zurna , aurnai (ตะวันออกใกล้) sanai senae surna shahnai sahnai (อินเดียเหนือ) sona (จีน) nagaswaram ๖อินเดียใต้) sra lai (เขมร) (David Morton , 1976 : 228)

และจากจารึกวัดพระยืน (บทที่ 2 หน้า 31) ซึ่งได้กล่าวถึง สรไนย ไว้นั้น แสดงว่าปี่สรไนยเป็นเครื่องดนตรีที่มีใช้ในดินแดนแคว้นล้านนา มาไม่น้อยกว่า 600 ปีมาแล้ว และ “แน” ซึ่งเป็นเครื่องเป่าประเภทลิ้นคู่ หรือเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า เป็นเครื่องเป่าประเภท “ปี่” ของ “สรไนย” ที่ดินแดนแคว้นล้านนา หรือ แน ก็คือ แนที่มีวิวัฒนาการมานานแล้วในดินแดนแถบนี้ และได้ยืมเอาภาษาต่างประเทศมาใช้เรียกเพื่อให้ดูหรูหราขึ้นว่า “สรไนย” สำหรับการจารึกลงแผ่นศิลาในยุคนั้น ก็อาจเป็นได้

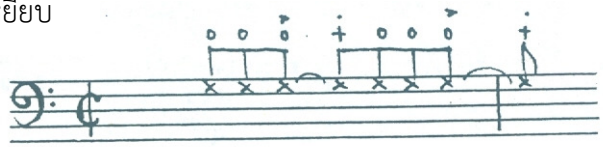
ซิ้ง

ซิ้ง คือ ส่วนผสมระหว่างฉิ่งและฉาบ กล่าวคือมีรูปร่างแบนคล้ายฉาบขนาดเล็ก แต่ปลายขอบจะงอนแอ่นกว่าเล็กน้อย ลำตัวจะไม่บางอย่างฉาบ หรือหนาแบบฉิ่ง ดังนั้นเสียงที่ได้จึงไม่แบบอย่างฉาบ มีความกังวานพอสมควร แต่ไม่ถึงกับกังวานก้องลึกได้อย่างฉิ่ง เสียงของซิ้งจึงมีบุคลิกเฉพาะซิ้งให้ความสดใสน่าฟังไปอีกแบบหนึ่ง ตามหลักการดนตรีไทย “ฉิ่ง” จะใช้เป็นเครื่องคุมจังหวะเพลง แต่ซิ้งเป็นเพียงเครื่องประกอบจังหวะเพลงเท่านั้น บทบาทของซิ้งจึงไม่เหมือนฉิ่ง

ลีลาซิ้ง แบบที่ 1

ลีลาซิ้ง แบบที่ 2

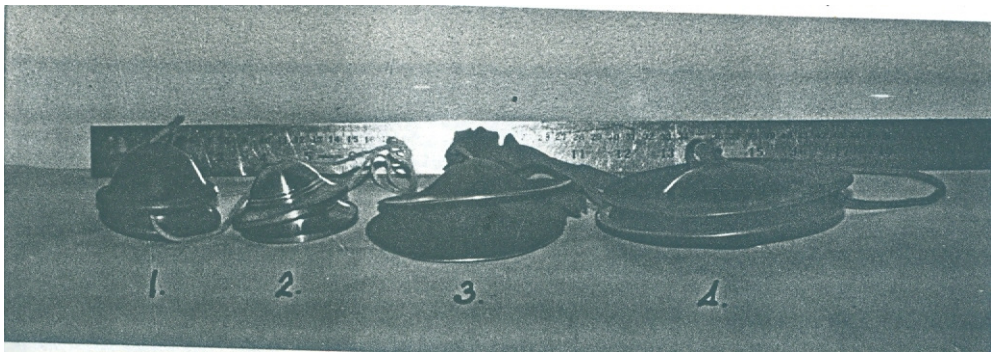


ลีลาของฉาบเหยียบ



เปรียบเทียบลีลาของซิ้งกับฉาบเหยียบ

สำหรับเพลงที่คึกคัก สนุกสนานแล้ว ลีลาของซิ่งจะเป็นเครื่องกระทบ หรือ เครื่องเพอร์คัสชั่นที่เสริมให้เครื่องประกอบจังหวะทั้งหลายให้มีจังหวะที่แน่น กระชับ ได้อย่างดียิ่ง ส่วนเพลงช้า ๆ แล้ว เสียงของซิ้ง ทำหน้าที่ได้ไม่สมบูรณ์เท่าฉิ่งนัก



1,2 ฉิ่ง 3 ซิ้ง 4. ฉาบ

สว่า

สว่าคือ คำเรียกชื่อเครื่องดนตรีตามเสียงที่ได้ยิน จากเสียงดัง สว่า..สว่า..สว่า ของการตีฉาบมอญขนาดใหญ่นั่นเอง คำว่า สว่านี้ เรียกกันมานานกว่า 700 ปีแล้ว ตั้งแต่สมัยกษัตริย์มังรายมหาราชดังได้ปรากฏอยู่ในกฎหมายมังราย จากหนังสืออนุโลมญาณ กฎหมายโบราณเล่ม 1 ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ในสมัยนั้น ในหน้า 30 ของบทที่ 2 มีคำว่า สว่า ปรากฏดังนี้ “...ผิข้าฟันช่างสว่า...” และที่ปรากฏในวรรณคดีในค่าวกาวิละ ได้กล่าวไว้ว่า

“.....

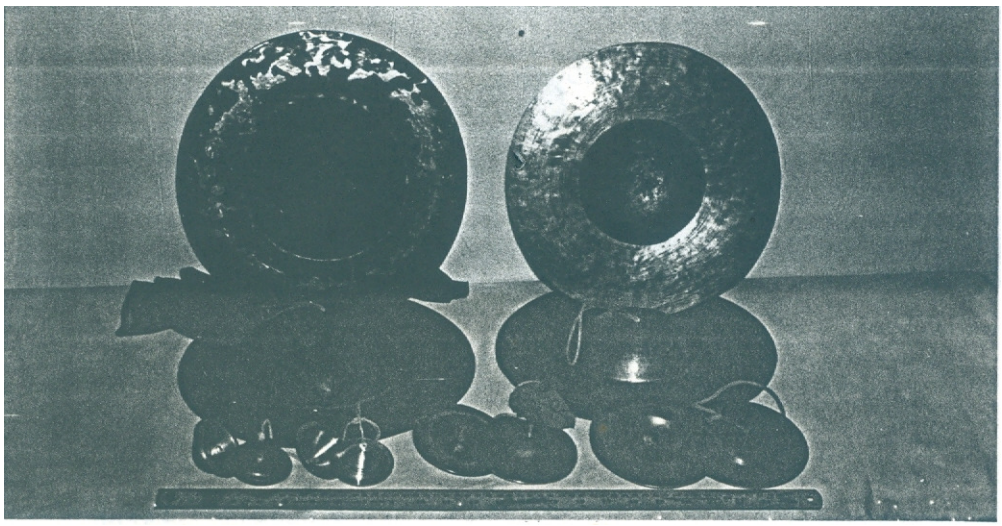
เหล้นมโหสรบตลบทั่วพื้น โคลงช้อยเหล้นขับซอ (จ๊อย – ทำนองเสนาะแบบหนึ่ง)

เสียงอีอออสนุกตื่นต้อง ทั่วธานีเทศท้อง

อุกขลุกเสียงกลองสว่าค้องภิภาคแก้วมโหรี (ฉาบ , ฆ้อง , พิณพาทย์)

(อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, 2527 : 20)

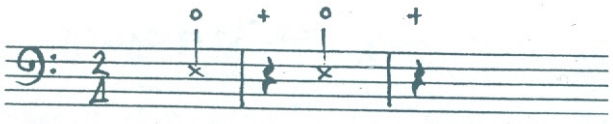
รูปร่างของสว่าจะแตกต่างกว่าฉาบที่เห็นกันทั่ว ๆ ไปคือ มีขนาดใหญ่ เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 11 นิ้ว มีขอบสั้น ปุ่มตรงกลางจะใหญ่และสูง มองดูแล้วเหมือนหมวกโลหะ ซึ่งผิดกับฉาบจะมีรูปร่างทรงแบนกว่า ด้วยรูปร่างที่มีโพรงอากาศมากนี้เอง เสียงจากการตีการอุ้มเสียงจึงต้องสว่า... หรือฉ่า...

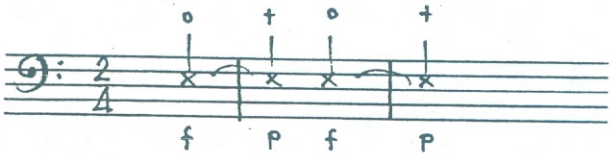


สว่า ฉาบใหญ่ ฉิ่ง ซิ้ง และ ฉาบเล็ก

สว่าที่มีรูปทรงแบบโบราณดั้งเดิม หรือสว่าที่ทำขึ้นใหม่โดยรักษารูปทรงเดิมไว้ ขณะนี้หาได้ยาก ด้วยเหตุที่ว่าสว่าแบบโบราณนั้น ทำจากโลหะสัมฤทธิ์ และใช้วิธีการทำด้วยมือตลอด ปัจจุบันจึงมีน้อยวงที่จะมีสว่าแบบโบราณใช้ ส่วนมากจะใช้ฉาบขนาดใหญ่ จากฝั่งพม่ามาแก้ขัดไปก่อน ผู้ที่คุ้นเคยกับเสียงสว่ามาแล้ว จะเห็นว่าเสียงฉาบใหญ่เนื้อทองเหลืองจากฝั่งพม่าจะให้เสียงที่ครึกโครงและออกจะห้วน ๆ ภาษาดนตรีทางเหนือเรียกว่า เสียงไม่มีใย คือขาดหางเสียง และความกังวานนั่นเอง

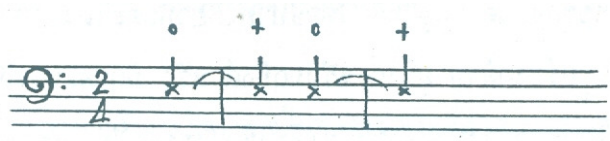
เนื่องจากสว่า มีขนาดใหญ่และหนัก ดังนั้นการตีจึงไม่ซอยถี่แบบการตีฉาบ บทบาทของสว่าคือ มีหน้าที่เป็นตัวขึนจังหวะ และคุมจังหวะไปในตัวแบบเดียวกับฉิ่ง การตีสว่าสามารถทำได้ 2 วิธี ดังนี้

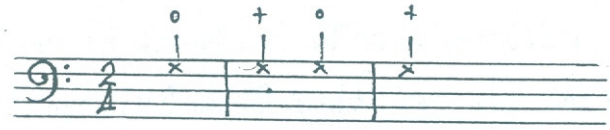
วิธีที่ 1

วิธีที่ 2



การตีสว่า จะตีแบบค่อยประคบ ไม่เปิดฝา ให้กว้างนัก เพื่อทำให้เสียงที่ออกมาได้พอดีไม่ดังรบกวนหรือกลบผู้อื่น สำรหับผู้ที่คุ้นเคยกับบีท (Beat) ของดนตรีตะวันตกแบบสมัยใหม่จะเห็นว่าลีลาของสว่าวิธีที่ 1 นั้น เป็นลีลาเดียวกันกับลีลาของกลอนสแนร์ (snare drum) ในกลองชุด ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่ว่าดนตรีฟ้อนผีสามารถที่จะให้บทที่สนุก ระทึกใจ และสะใจได ถ้าหากคนตีสว่าที่เข้าถึงเพลงและอารมณ์ของบรรยากาศการฟ้อนสำหรับการตีแบบวิธีที่ 2 ก็คือ วิธีที่ 1 นั่นเองเพียงแต่ว่าเมื่อตีสว่าให้กระทบกันแล้วให้เลี้ยงมือเผยอฝาไว้จากนั้นจึงทำการปิดฝาหรือให้สว่าประกบกันหรือตีแบบตีฉาบที่ให้เสียง แฉ่ – วับ นั่นเอง

สว่า



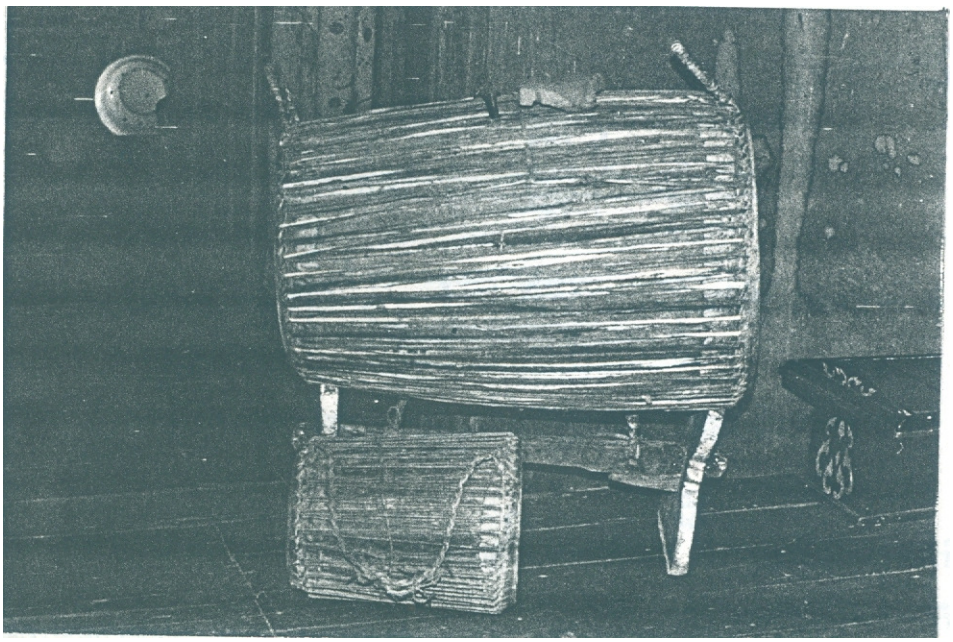
ฉิ่ง

พิจารณาจากลีลาของสว่าแบบที่ 2 แล้ว จะเห็นว่าเป็นลีลาของ “ฉิ่ง” นั่นเอง เพียงแต่ว่าเทคนิคในการปฏิบัตินั้นต่างกัน เสียงที่ออกมาไม่เหมือนกันก็จริง แต่มีความคล้ายกันในทางโครงสร้างของลีลา ถ้ากล่าวในเชิงปฏิบัติแล้ว แม้รูปร่างที่จะต่างกัน เสียงไม่เหมือนกัน แต่ลีลาและเป้าประสงค์เหมือนกันนั่นคือการคุมจังหวะเพลง จึงเป็นข้อน่าแปลกและเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะของดนตรีปี่พาทย์แบบลำปางซิ่ง จังหวัดลำพูนและเชียงใหม่นั้น ใช้ฉิ่งและฉาบแบบภาคกลาง

พิจารณาจากการใช้ ซิ่ง และ สว่า ดังกล่าว พอจะสรุปได้ว่าดนตรีปี่พาทย์ของจังหวัดลำปางและจังหวัดอื่น ๆ เช่น พะเยา เชียงราย นั้น มีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างจากดนตรีของจังหวัดลำพูนและเชียงใหม่จึงเป็นลักษณะการบรรเลงที่สามารถเรียกได้ว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีแบบล้านนา

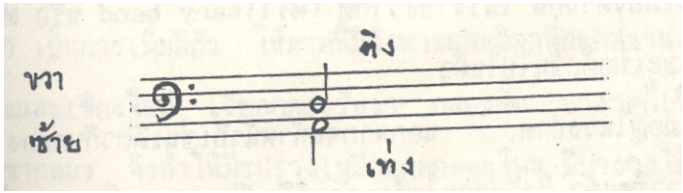
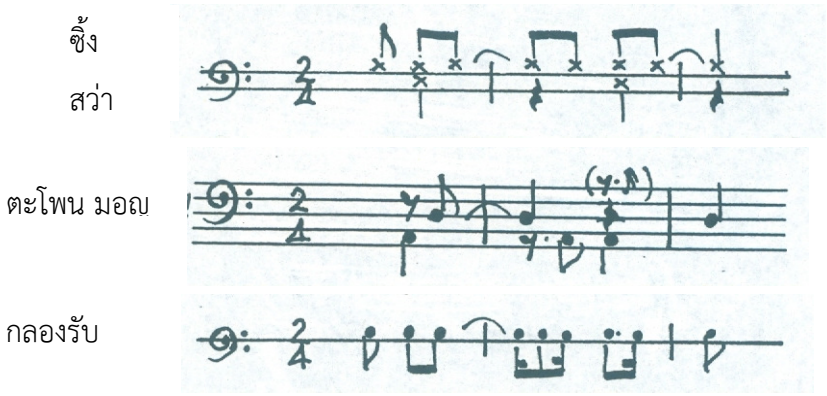
ตะโพนมอญ

ตะโพนมอญ ภาคเหนือเรียกได้หลายชื่อ ตามเสียงที่ได้ยิน และตามความสะดวกในการเรียก เช่น กลองปุ้มผึ้ง กลองเท่งทิง กลองเต้าทิง สำหรับในลำปางนั้นส่วนมากจะเรียกกลองทึ่งทึงในหนังสือเล่มนี้ จะเรียกว่า ตะโพนมอญ ทั้งนี้เพื่อให้เหมือนกับการเรียกชื่อซึ่งเป็นที่รู้จักกันทั่วไปอยู่แล้ว อีกประการหนึ่ง ตะโพนมอญที่ใช้ในภาคเหนือก็มีลักษณะรูปทรง สัดส่วนเหมือนกับตะโพนมอญทั่วไป จะแตกต่างไปบ้างก็คงเป็นส่วนน้อย อันเป็นของธรรมดาสำหรับเครื่องดนตรีที่ไม่ได้ผลิตออกมาแบบอุตสาหกรรม

เครื่องหนัง หรือ กลอง ที่มีรูปร่างแบบตะโพนมอญนี มีใช้ในภาคเหนือมานานแล้ว รูปร่างจะมีลักษณะเช่นไร ไม่ปรากฏหลักฐานให้ทราบ จากจารึกวัดพระยืนจังหวัดลำพูน ได้มีการกล่าวถึงกลองที่มีชื่อว่า “มรทงค์” ซึ่งอาจารย์ฉ่ำ ทองคำวรรณ ได้อธิบายว่า มรทงค์ ก็คือ ตะโพน (สันสกฤต – มฤทงค , มคธ – มุทิงค์) ..(บทที่ 2 หน้า 31) และจากหนังสือเครื่องดนตรีไทยของธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับตะโพนไว้ว่า “ตะโพน ในหนังสือเก่าเรียก “สะโพน” ก็มี รูปร่างคล้ายมุทิงค์ หรือ มฤทังค์ หรือมัททละของอินเดีย กล่าวคือ หน้าที่ขึงหนัง 2 ข้างเรียวเล็กตรงกลางบ่องของอินเดียใช้วางบนตักตีหรือมีสายสะพายเมื่อยืนตี ส่วนตะโพนหรือสะโพนของเรามีเท้ารองให้ตัวตะโพนวางนอนอยู่บนเท้า ใช้ฝ่ามือซ้ายขวาตีได้ทั้งสองหน้า...” และกล่าวถึงตะโพนมอญว่า “ตะโพนมอญเหมือนตะโพนไทยทุกอย่าง แต่ใหญ่กว่า หน้าเท่งวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ 42 เซนติเมตร หน้ามัดประมาณ 35 เซนติเมตร หุ่นยาวประมาณ 70 เซนติเมตร และตรงกลางหุ่นไม่ป่อง ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไทยเมื่อบรรเลงเพลงมอญ และใช้ในวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งไทยนิยมนำมาบรรเลง” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2530 : 30 – 39)



ตะโพนมอญพื้นบ้านและกลองรับ

ด้วยบทเพลงสำหรับการฟ้อนผี เป็นเพลงไทยทางเพียงออล่าง ซึ่งตรงกับบันไดเสียง F สำเนียงของดนตรีออกเป็นมอญ (บทที่ 3 หน้า 46) ดังนั้นการเทียบเสียงตะโพนมอญเพื่อให้ได้เสียงเบศกลมกลืนกับวงนั้น ถ้าเทียบเสียงติงหน้ามัด (มือขวา) ให้ตรงกับเสียง D ของฆ้องวง หรือเสียง D ของแนน้อย และหน้าเท่ง (มือซ้าย) ถ้าเทียบกับเสียง A ของฆ้องวงเสียงตะโพนมอญที่ได้ D และ A เมื่อนำไปผสมวงกับปี่พาทย์ที่บรรเลงเพลงฟ้อนผี ซึ่งอยู่ในโมดที่ออกทางไมเนอร์ (D^m) ก็จะได้เบสที่กลมกลืนกับแนวทำนองได้อย่างไพเราะ

ตะโพนมอญทางล้านนา สามารถตีได้ 2 เสียง คือ เสียง ติง จากมือขวากับเสียง เท่ง ซึ่งเกิดจากซ้าย

หน้าทับพื้นเมืองธรรมดา

ตะโพนมอญ หากเทียบเสียงให้ได้ตามที่กล่าวมาข้างต้น จะทำให้บทเพลงที่บรรเลงออกมาเกิดความสมบูรณ์ในเชิงศิลปะดนตรีมากขึ้น คือ นอกจากจะมีเครื่องดนตรีประเภทเสียงสูง เช่น แนน้อย ระนาดเอก ประเภทเสียงทุ้มต่ำ เช่น แนหลวง ระนาดทุ้ม และยังมีเสียงกังวาน สดใส คือ ฆ้องวง บรรเลงด้วยกันแล้ว ก็จะมีแนวเบสที่เกิดจากตะโพนมอญที่มีลีลา ซึ่งสอดรับกันกับเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ กันได้อย่างคึกคัก ข้อสำคัญก็คือ เบสที่เกิดจากตะโพนมอญนั้น คือเสียงเบสจริง ๆ ที่ลงตัวกับทำนองและคาเดนซ์ของเพลง ด้วยการมีแนวเบสเพิ่มขึ้นนี้เองจึงเป็นส่วนที่มาเสริมให้ดนตรีพื้นเมืองที่มิค่อยจะประณีตนัก ดูมีความกระชับ แน่น และทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างเกิดความสมบูรณ์ในตัวของมันเองขึ้น จึงเป็นเรื่อที่ “น่าทึ่ง” เป็นอย่างยิ่งที่สิ่งเหล่านี้ปรากฏอยู่ในดนตรีแบบโบราณเช่นนี้

เสียงของตะโพนมอญ เปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตกแล้วก็คือ ตะโพนมอญได้ทำหน้าที่เหมือนกับการใช้กลองทิมปะนี (Timpani) ในวงดุริยางค์ (Orchestra) และเหมือนกับการใช้กลองเบสหลายใบที่มีเสียงต่างกัน ในวงโยธวาทิต (Military band หรือ Marching Band) ซึ่งทำหน้าที่เป็นเบสและเพอคัสชั่นไปในตัว

ตะโพนมอญในวงปาต นอกจากจะทำหน้าที่เช่นเดียวกับกลองเบสของดนตรีแบบดุริยางค์และแบบโยธวาทิตแล้ว สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างก็คือ ลีลาของตะโพนมอญ ในวงปาตนั้นมีลีลาและเสียงที่กล้ารับรองได้ว่าสามารถสร้างความพอใจให้แก่นักเล่นเบส หรือผู้ที่ชอบเสียงเบสได้อย่างแน่นอน เนื่องจากว่าลีลาของการเดินเบส (กีตาร์) หรือจากดับเบิลเบส ในวงดนตรีและวงดนตรีสมัยนิยมเช่นปัจจุบันนี้ มีบางลีลาที่เหมือนกับลีลาของตะโพนมอญในวงปาต

ตะโพนมอญ เบส

เปรียบเทียบลีลาของตะโพนมอญ กับ เบส ในวงหัสดนตรี

จากลีลา อันเป็นลีลาของเบสในวงหัสดนตรี ซึ่งสามารถจะนำไปใช้กับจังหวะต่าง ๆ แบบละติน เช่น จังหวะรุมบา กัวราช่า จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ดนตรีแบบลูกทุ่งซึ่งใช้ทำนองดนตรีไทยสำเนียงมอญ เป็นที่ยอมรับในวงป่าต และเป็นผลพลอยให้กลองทอมบาและกลองชุดเข้ามาสมทบได้อย่างง่ายดาย

กลองรับ

กลองรับ หรือ กลองฮับ เป็นกลองขนาดเล็กรูปร่างคล้ายกลองเปิงมาง กลองรับมีหน้าที่ช่วยตะโพนมอญในการตีให้เป็นหน้าทับแบบต่าง ๆ เรียกตามภาษาทางเหนือว่า “ตีฮับ” หรือ “ตีรับ” นั่นเอง กลองรับจะมีเพียงหน้าเดียว และตีเพียงหนึ่งเสียงเท่านั้น คือ เสียงติง ซึ่งเทียบให้เท่ากับเสียงติง ที่หน้ามัดของตะโพนมอญ บางครั้งจะพบการตีตะโพนมอญและกลองรับโดยใช้มือกลองเพียงคนเดียว ถ้าจะให้สนุกจะต้องใช้มือกลองตีเฉพาะกลองรับเพิ่มขึ้น ซึ่งจะมีลูกขัดลูกเล่นต่าง ๆ เป็นการเพิ่มสีสัน ในภาคนี้มีจังหวะและลีลาที่สนุกสนาน เร้าใจยิ่งยิ่งขึ้น

ลำพูนและเชียวใหม่ เรียกกลองรับว่า กลองตัด บางวงก็เรียก กลองตะโพน ส่วนมากจะนิยมทำขากลอง จึงทำให้มีรูปร่างเหมือนกลองตะโพน มีบางวงได้นำเอากลองตะโพน มีบางวงได้นำเอากลองตะโพนของภาคกลางมาทำเป็นกลองตัดหรือกลองรับก็มี ซึ่งจะพบเห็นทั่วไปในจังหวัดเชียงใหม่ ส่วนทางลำปางนั้น กลองรับจะไม่นิยมทำขารองรับ ถ้าตีแบบสองคน คนหนึ่งจะตีตะโพนมอญ อีกคนจะตีกลองรับ หรือกลองตั จะใช้กลองวางบนตักตี แต่ถ้าตีคนเดียว ซึ่งส่วนมากจะเป็นหน้าทับพื้นเมืองธรรมดา ก็จะใช้กลองรับมัดห้อยกับตะโพนมอญให้หน้ากลองอยู่ต่ำกว่าหน้าติงเล็กน้อย เพื่อจะได้สะดวกในการใช้มือขวาตี

กลองรับ

ตะขาบ

เรียกกันทั่วไปว่า “ไม้เหิบ” ทำจากไม้ไผ่ซึ่งเป็นวัสดุที่นำมาสร้าง “ผาม” หรือ เพิงสำหรับการฟ้อนผี ส่วนมากแล้วจะทำตะขาบเผื่อไว้ 3 – 5 อัน ตะขาบเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่เล่นงานถ้ามีความสามารถปรบมือเข้ากับจังหวะได้ ก็สามารถจะใช้ตะขาบนี้ตบกันเข้าจังหวะดนตรีได้ ตะขาบจะเน้นจังหวะที่หัวห้องเพลง ซึ่งเข้ากับท่าสะบัดมือของการฟ้อนผีได้อย่างพอดี เป็นเครื่องสำหรับ “กำลัง” และผู้รักสนุกมาช่วยทำจังหวะ เพื่อเสริมให้วงดนตรีมีจังหวะแน่นขึ้น

ตะขาบ และไม้กระทุ้ง

ไม้กระทุ้ง

เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่ทำขึ้นอย่างง่าย ๆ คือ ใช้ไม้ไผ่ขนาดพอกำรอบจำนวน 2 อัน ความยาวประมาณ 1.50 – 2.00 ม. เป็นเครื่องที่จำเป็นสำหรับการฟ้อนผีเม็ง ผีมดจะไม่ใช้ไม้กระทุ้ง เป็นเครื่องดนตรีสำหรับ “กำลัง” เช่นเดียวกับตะขาบ แต่ไม้กระทุ้งมักจะเป็น “กำลัง” ที่ค่อนข้างอาวุโส จะนั่งบนม้านั่งอย่างสง่าข้าง ๆ วงดนตรี คอยกระทุ้งจังหวะให้ลงหัวห้องเช่นเดียวกับตะขาบ

เครื่องดนตรีสมทบ

ดังได้กล่าวมาแล้วในท้ายบทที่ 2 เกี่ยวกับประวัติการดนตรีในล้านนานั้น ปัจจุบันนี้เครื่องดนตรีตะวันตกแบบสมัยใหม่ ทั้งเครื่องดนตรีอะคูสติค (Acoustic) เช่น กลองชุด กลองทอมบา แซกโซโฟน ทรัมเปต และเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิค (Electronic) เช่น กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า คีย์บอร์ด ตลอดจนถึงเครื่องเสียงระดับพีเอ เครื่องมืออุปกรณ์เหล่านี้ได้เข้ามามีบทบาทในวงปาตจนเกือบจะกลายเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับวงปาตบางวงไปแล้ว ด้วยเหตุว่า วงปาตบางวงนั้นใช้เครื่องมืออุปกรณ์เหล่านี้จนเป็นที่รู้จักแพร่หลายทั่วไปครั้นจะเลิกใช้หรือมีไม่ครบก็ไม่ได้ด้วยกาจเกิดผลเสียในเชิงธุรกิจขึ้นได้

- ในการเทียบเสียงเครื่องดนตรีตะวันตกกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองนั้น จะใช้คีย์บอร์ดมาปรับเสียงกับฆ้องวงก่อน โดยใช้ลิ่มนิ้ว $F^{\#}$ หรือ ลิ้มนิ้ว F อย่างใดอย่างหนึ่งตามแต่จะถนัดในการเล่น เทียบกับฆ้องลูกที่ 3 หรือเสียง F เครื่องอื่น ๆ เช่น กีตาร์ และเบส นั้น เทียบตามคีย์บอร์ดที่ได้ปรับเสียงแล้ว

ด้วยระบบเสียงของดนตรีทั้งสองตระกูลนี้ต่างกัน ในการจะบรรเลงร่วมกันนั้นจึงอยู่ที่วาระและโอกาสและวิธีการนำเสนอ เช่น

- ในพิธีการซึ่งเป็นจารีตประเพณี เช่น พิธีศาสนา การฟ้อนผีมด – ผีเม็ง ของบางตระกูลที่เคร่งประเพณีจะไม่ใช้เครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาสมทบ คงบรรเลงด้วยวงปาตล้วน ๆ

- ในโอกาสที่นอกเหนือจากพิธีการ เช่น งานศพหลังจากการสวดอภิธรรมแล้ว สามารถบรรเลงแบบให้ความบันเทิงได้อย่างเต็มที่ ถ้าเป็นเพลงลูกทุ่งหรือเพลงสมัยนิยมมีทำนองซึ่งยืมจากเพลงไทย (เดิม) หากเป็นวงที่มีกลองชุดกลองทอมบา ก็จะมีการเปลี่ยนมาเป็นหน้าทับแบบ ช่า ช่า บีกิน รุมบา หรือ มาทางละตินรอดตามถนัดหรือตามสมัยนิยมที่ได้ยินได้ฟังมา

- ในโอกาสเช่นเดียวกับข้อสอง ถ้ามีวงแบบสตริงมาด้วย บรรยากาศอาจจะเปลี่ยนไปเป็นแบบเพลงร่วมสมัย กลายเป็นความบันเทิงหลังจากฟังสวดอภิธรรมไปเลยก็มีอยู่ให้เห็นบ่อย ๆ ตามชนบท

สำหรับการฟ้อนผีแล้ว ผีปู่ย่าส่วนมากไม่ชอบและไม่สบอารมณ์กับจังหวะแปลก ๆ ซึ่งเหมาะกับการเต้นรำมากกว่าการฟ้อนรำ แต่ถ้าเป็นการฟ้อนผีอารักษ์แล้ว มักจะมีวงสตริงเข้ามาเสริมแทบทุกผามได้สอบถามและสังเกตดู สรุปได้ว่า วงสตริงที่เตรียมมานั้นมีโอกาสได้เล่นเพียง 2 – 3 รอบ ทั้งนี้เพื่อเอาใจผีหรือเจ้าพ่อบางตน เท่านั้น

วงปาตบ้านศรีชุม ฟ้อนผีอารักษ์ ศาลเจ้าพ่อประตูผา (2534)

วงปาต (ผสมเครื่องดนตรีสากล)
บ้านหัวเสือสามัคคี อ.สารภี จ.เชียงใหม่ (2534)

ไม้เหิบขนาดเล็ก
คณะศรัทธาวัดสำเภา ต.ปงแสนทอง อ.เมือง จ.ลำปาง (2534)