การวิเคราะห์ การขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

อำนาจ บุญอนนท์

วิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์

2550

สารบัญ

	หน้า
สารบัญ	(1)
สารบัญตาราง	(2)
สารบัญแผนภาพ	(3)
สารบัญภาพ	(4)
บทที่ 1 บทนำ	
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย	1
1.2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย	4
1.3 ขอบเขตของการวิจัย	4
1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย	6
1.6 ผลประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ	7
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	9
2.1 แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน	9
2.2 ความสำคัญและบทบาทของดนตรีล้านนา	22
2.3 ความเป็นมาของวัฒนธรรมน่าน	28
2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	37
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	44
3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	44
3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล	45
3.3 การปรับปรุงข้อมูล	46
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	47
ตอนที่ 1 ผลการศึกษาบริบททางดนตรีของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน	47
ตอนที่ 2 ผลการศึกษาสภาพการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน	55
ตอนที่ 3 ผลการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของการขับซอ วัฒนธรรมน่าน	
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	
5.1 สรุปผลการวิจัย	
5.2 อภิปรายผลการวิจัย	

สารบัญ (ต่อ)

5.3 ข้อเสนอแนะ

บรรณานุกรม 67

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน เกี่ยวกับบุคคลที่ยังคงเล่นดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่านในปัจจุบัน 62

ตาราง 2 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน เกี่ยวกับความสนใจของเยาวชนในเขตวัฒนธรรมน่าน ต่อการเล่นดนตรีล้านนา 63

ตาราง 3 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน เกี่ยวกับปัญหาของดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน 64

ตาราง 4 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน เกี่ยวกับวิธีการอนุรักษ์และฟื้นฟูดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน 65

UTTARADIT RAJABHAT UNIVERSITY

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 1.1 กรอบแนวคิดในการวิจัย 6

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 สะล้อเล็ก สะล้อกลาง และสะล้อใหญ่ 49
ภาพที่ 2 สะล้อก๊อบ 50
ภาพที่ 3 ซึง 51
ภาพที่ 4 ซึงใหญ่ ซึงกลาง ซึงเล็ก 52

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย

ดนตรีเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งของสุนทรียศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับจิตใจโดยส่งผลถึงอารมณ์และความรู้สึก ทั้งนี้เพราะมนุษย์มิได้ดำรงอยู่เพียงปัจจัยสี่เท่านั้น หากยังต้องการสิ่งซึ่งแสดงคุณค่าเพื่อสนองความรู้สึกและจิตใจให้สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ในภาวะอันเป็นสุขครบทุกด้าน สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2524, หน้า 219) กล่าวว่า เสียงดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ทั้งกลุ่มชนที่มีความเจริญทางเทคโนโลยีสูงและที่ยังล้าหลัง ต่างก็มีการแสดงออกทางเสียงดนตรีทั้งนั้น เพราะเสียงดนตรีมีประโยชน์ก่อให้เกิดความรื่นเริงบันเทิงใจช่วยให้จิตใจผ่องใสเกิดความสามัคคีและเพื่อพักผ่อนหย่อนใจ รวมทั้งยังเป็นมรดกอันล้ำค่าทางวัฒนธรรมอีกด้วย

ดนตรีเป็นพฤติกรรมการแสดงที่มีรูปแบบแตกต่างหลากหลายออกไปในแต่ละสังคมวัฒนธรรม ทั้งในด้านเครื่องดนตรี ท่วงทำนอง ลีลาการร้อง และเนื้อหาของเพลง รูปลักษณ์และผลงานทางดนตรีสะท้อนให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมที่แฝงด้วยปรัชญาอันเป็นบ่อเกิดแห่งภูมิปัญญาในการเรียนรู้และเข้าใจในสัจธรรมการดำรงชีวิตของมนุษย์ ทั้งยังแสดงถึงความเป็นกลุ่มชนและภาพลักษณ์ของสังคมนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน ในทางมานุษยวิทยามองดนตรีในลักษณะที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ดนตรีคือผลผลิตของพฤติกรรมที่ทำให้เกิดการสร้างงานดนตรีขึ้น ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับแนวคิดอันเกิดจากสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ การศึกษาและการทำความเข้าใจดนตรีจึงสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์ในมิติของเวลาและสถานที่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ กล่าวคือคุณค่าทางดนตรีไม่ใช่เพียงการสนองความต้องการทางด้านอารมณ์และจิตใจเพียงเดียว ดนตรียังมีบทบาทหน้าที่และมีความสำคัญหรือมีความหมายในด้านอื่น ๆ อีกด้วย เช่น บทบาทในการแสดงหรือการละเล่นต่าง ๆ บทบาทในการช่วยกระตุ้นความรักสามัคคีของสังคม บทบาทอันเป็นเครื่องแสดงภาพลักษณ์หรือเอกลักษณ์เฉพาะของกลุ่มชน และรวมทั้งบทบาทที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและวัฒนธรรมของกลุ่มชน เป็นต้น

อวบ เหมะรัชต์ (2525) ได้กล่าวถึงบทบาทความสำคัญของดนตรีว่า ดนตรีเป็นสิ่งแสดงถึงวิวัฒนาการทางวัฒนธรรม ขนบประเพณี อันเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ เป็นสิ่งที่ใช้เป็นสื่อในการแสดงออกทางพฤติกรรมต่าง ๆ ทั้งทางความคิด ทางอารมณ์ ทางการเคลื่อนไหว (รวมทั้งการพูดและขับร้อง การแสดง การบรรเลง) และทางสังคมในครอบครัว หมู่คณะ และในทางการเมือง รวมทั้งดนตรีเป็นสิ่งที่อาจอำนวยประโยชน์แก่ผู้บริโภค หมายถึง ผู้ฟัง ผู้ชม ผู้ผลิต เช่น ผู้ขับร้อง ผู้บรรเลง ผู้บันทึกเสียง ผู้

ถ่ายทำภาพยนต์ หรือวีดีโอเทป ผู้กำกับเวที เป็นต้น รวมทั้งผู้ดำเนินกิจการหรือธุรกิจการโฆษณาหรืออื่น ๆ ซึ่งเกี่ยวข้องกับอัตถะประโยชน์ของดนตรีและกิจกรรมทางดนตรีทุกชนิด เช่นเดียวกับโคเซอร์ (1964, หน้า 40-41 อ้างใน สัญญา สัญญาวิวัฒน์, หน้า 2542) นักสังคมวิทยายุคแรก ๆ อธิบายว่า ศิลปะ ดนตรี และกีฬามีหน้าที่ช่วยลดความก้าวร้าวและความขัดแย้งด้วยการระบายความเครียดและความกดดันในภารกิจประจำวัน ด้วยเหตุนี้เองศิลปะ ดนตรี และกีฬาในฐานะสถาบันสังคมจึงมีหน้าที่หลักในแง่ของการลดความกดดันและความก้าวร้าว ซึ่งเป็นเงื่อนไขสำคัญของความขัดแย้งทางสังคม

การขับซอ วัฒนธรรมน่าน เป็นส่วนหนึ่งทางวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ของชาวไทยล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน หรือวัฒนธรรมล้านนาตะวันออก ในอดีตเมืองน่านเมื่อครั้งที่ยังมีความเจริญรุ่งเรืองอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 18-21 นั้น ขอบเขตทางการเมืองครอบคลุมไปถึงบ้านเมืองของแคว้นสิบสองปันนาทางตอนเหนือและบริเวณฝั่งตะวันออกแม่น้ำสาละวิน รวมทั้งพื้นที่ส่วนหนึ่งของฝั่งตะวันออกของแม่น้ำโขง ต่อมาเมืองน่านตกอยู่ในอำนาจเมืองเชียงใหม่พร้อมกับเมืองต่าง ๆ ในเขตแดนใกล้เคียงกัน ได้แก่ เมืองพะเยา เมืองเชียงแสน และเมืองแพร่ เป็นต้น และถูกรวบรวมเป็นส่วนหนึ่งของเมืองเชียงใหม่ ซึ่งภายหลังสถาปนาเป็นอาณาจักรล้านนา จนกระทั่งเมืองน่านมาอยู่ในฐานะเป็นเมืองขึ้นของไทยในสมัยกรุงธนบุรี กระทั่งเป็นพื้นที่ส่วนหนึ่งของกรุงรัตนโกสินทร์

เมืองน่าน เป็นพื้นที่อุดมสมบูรณ์ไปด้วยศิลปวัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ โดยเฉพาะการขับซอซึ่งเป็นต้นกำเนิดของวิวัฒนาการและพัฒนาการทางดนตรี อันเกิดจากการพร่ำพรรณาเกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตซึ่งสัมพันธ์กับบริบททางธรรมชาติและวัฒนธรรม ได้แก่ ความคิด ความเชื่อ ความศรัทธา คติธรรมนิทานพื้นบ้าน รวมทั้งการเกี้ยวพาราสี เป็นต้น สะท้อนให้เห็นความเจริญรุ่งเรือง วิถีชีวิตที่รักสงบสุข และจิตใจที่เปี่ยมด้วยมิตรไมตรีของชนผู้เป็นเจ้าของ แต่เมื่อถูกลดความสำคัญลงเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทย การขับซอและการดนตรีของกลุ่มชนน่านจึงเป็นเพียงดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีท้องถิ่นเท่านั้น ผู้ที่ยังรักษาและสืบสานเป็นเพียงคนรุ่นเก่า ส่วนคนล้านนารุ่นใหม่หันไปนิยมชมชอบดนตรีตะวันตกยุคใหม่ หรือหลังยุคศตวรรษที่ 20 เช่นเดียวกับคนรุ่นใหม่ส่วนใหญ่ของไทยที่ละทิ้งดนตรีพื้นบ้านท้องถิ่นของตนเอง

ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์ (2544, หน้า 78) ให้ความเห็นเกี่ยวกับสภาพของดนตรี ล้านนาในปัจจุบัน ซึ่งรวมถึงการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่านว่า ดนตรีล้านนา ปัจจุบันเป็นเพียงดนตรีท้องถิ่นภาคเหนือของไทย ผู้ที่ยังอนุรักษ์และสืบสานไว้เป็นเพียงบุคคลไม้ใกล้ฝั่ง ตราบใดที่คนรุ่นใหม่ยังหันไปนิยมดนตรีนอกวัฒนธรรม หรือดนตรีตะวันตก ดนตรีล้านนาก็คงสูญสิ้นในอนาคต เช่นเดียวกับแนวคิดของสุกัญญา สุจฉายา (2545) ที่กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านในภาพรวมโดยเทียบเคียงกับการขับซอล้านนา จังหวัดน่าน ในฐานะเพลงพื้นบ้านว่า เพลงพื้นบ้านเป็นศิลปวัฒนธรรมที่ลดบทบาททางสังคมลงไปทุกทีในโลกสมัยใหม่เช่นทุกวันนี้ ในอนาคตเพลงพื้นบ้านเกือบทั้งหมดจะตายไปจากสังคม คงเหลืออยู่ก็แต่ประเภทที่สามารถปรับตัวได้และปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับรสนิยมของ "ตลาดสมัยใหม่" ในปัจจุบันเท่านั้น ตลาดสมัยใหม่เป็นตลาดของคนรุ่นใหม่ และเป็นตลาดที่วายเร็ว คุณค่าที่ดีแท้ของเพลงพื้นบ้าน คงไม่เหมาะกับตลาดที่วาย

เร็ว ดังนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่สังคมต้องรีบสร้างผู้บริโภครุ่นใหม่ที่รู้คุณค่าศิลปวัฒนธรรมที่แท้จริง มิฉะนั้นเพลงพื้นบ้านซึ่งเป็นสิ่งบ่งบอกถึงภูมิปัญญาจะไม่หลงเหลือจนถึงลูกหลานอีกหลายชั่วคนได้ศึกษาและภูมิใจ

ตามแนวคิดทฤษฎีหน้าที่นิยม (Functionalism) ของสเปนเซอร์ ซึ่งเป็นทฤษฎีทางสังคมวิทยามองสังคมว่ามีลักษณะเหมือนอินทรีย์ (organism) ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ทำหน้าที่เพื่อให้อินทรีย์นั้นดำรงชีวิตอยู่ได้ แสดงให้เห็นว่าการขับซอล้านนามีบทบาทสำคัญที่ส่งผลต่อสมาชิกในสังคมวัฒนธรรมน่านได้แก่ การขับซอล้านนาเป็นองค์ประกอบหนึ่งของสังคมที่เป็นตัวกำหนดรูปแบบของสถาบันในรูปศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น คุณค่าทางสุนทรีย์ แนวคิด และความเชื่อในเนื้อหาบทขับซอ ช่วยให้สมาชิกของสังคมร่วมจัดระเบียบพฤติกรรมของตนเองและแสดงพฤติกรรมที่เหมาะสม แนวคิดและความเชื่อที่เกี่ยวเนื่องกับการขับซอล้านนาเป็นตัวกำหนดบทบาทความสัมพันธ์หรือพฤติกรรมของสมาชิกในสังคมโดยผ่านกระบวนการอบรม เรียนรู้ ฝึกฝน และการถ่ายทอด รูปลักษณ์ทางสุนทรีย์ในการขับซอล้านนาเป็นเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นว่าสังคมจังหวัดน่านแตกต่างไปจากสังคมภูมิภาคอื่น ๆ รวมทั้งเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกให้เห็นถึงบุคลิกภาพของสมาชิกทั้งภายในและภายนอก ภายในได้แก่ ความเชื่อ ความสนใจ ทัศนคติ ความรู้ ความสามารถ ความคิดสร้างสรรค์ ส่วนภายนอก ได้แก่ รูปลักษณ์การแสดงออกทางคำพูด สำเนียง การแต่งกาย การเดิน และอากัปกิริยาต่าง ๆ เป็นต้น คุณค่าทางสุนทรีย์ แนวคิด และความเชื่อในการขับซอล้านนา ทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในสังคม เกิดความเป็นปึกแผ่น ความจงรักภักดี และอุทิศตนให้กับสังคม เกิดความผูกพันรักและหวงแหนในวัฒนธรรม ทำให้สังคมเข้มแข็งและอยู่รอด ทั้งนี้เพราะการมีวัฒนธรรมเดียวกันของกลุ่มคนในสังคม ย่อมทำให้บุคคลเกิดความรู้สึกเป็นกลุ่มเดียวกันมีจิตสำนึกของความเป็นเจ้าของร่วมกัน จึงก่อให้เกิดความรัก ความผูกพันหวงแหน และพร้อมที่จะปกป้องเพื่อให้วัฒนธรรมอันเป็นส่วนร่วมของตนยังคงอยู่ตลอดไป ประการสุดท้ายคุณค่าทางสุนทรีย์ แนวคิด และความเชื่อในเนื้อหาการขับซอล้านนา เป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญในการสร้างหล่อหลอม (moulding) บุคลิกภาพทางสังคมให้กับสมาชิก บุคลิกภาพเป็นผลรวมความสัมพันธ์ระหว่างสภาพร่างกายและการแสดงออกของจิตใจ รวมทั้งประสบการณ์ที่เกี่ยวกับพฤติกรรม ซึ่งลักษณะทางชีวภาพและลักษณะทางวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดบุคลิกภาพ กล่าวคือ บุคลิกภาพของบุคคลส่วนหนึ่งเป็นผลเนื่องมาจากลักษณะทางชีวภาพอันเป็นส่วนของกรรมพันธุ์ที่ได้จากยีนส์ (genes) ของบิดามารดาอีกส่วนหนึ่งเป็นผลเนื่องมาจากการอยู่ร่วมติดต่อสัมพันธ์กับผู้อื่น ทำให้บุคคลได้รับการอบรมขัดเกลาทางสังคมจากกลุ่มและตัวแทน ในกระบวนการขัดเกลาและการถ่ายทอดวัฒนธรรม

จุดเด่นของไทย คือ เป็นชนชาติที่มีวัฒนธรรมหลากหลาย และมีเอกลักษณ์เฉพาะตน วัฒนธรรมเป็นพลังสร้างแผ่นดิน สิ่งแวดล้อมแต่ละพื้นที่ไม่เหมือนกัน วัฒนธรรมแต่ละแห่งจึงแตกต่างกัน วัฒนธรรมหรือภูมิปัญญาที่อาจเรียกได้ว่า ปัญญาที่ติดแผ่นดิน เป็นภูมิปัญญาของชุมชน การที่ชุมชนใดชุมชนหนึ่งอยู่ได้นานต้องมีภูมิปัญญาจึงจะอยู่รอด วัฒนธรรมเป็นกระแสธารของปัญญา เป็นความรู้ที่กว้างขวางลึกซึ้ง

และเชื่อมโยงกันหมด นับเป็นขุมความรู้ที่เป็นศักดิ์ศรีของท้องถิ่น (บุญนาค ตีวกุล, 2546, หน้า 74) เช่นเดียวกับสีลาภรณ์ บัวสาย (2547, หน้า 10) ได้สรุปความเห็นว่า ในชุมชนท้องถิ่นของไทยมีศักยภาพเป็นทุนเดิม ได้แก่ ทรัพยากร เครือข่ายทางสังคม ระบบความรู้ และวัฒนธรรมและความเชื่อ เป็นต้น เมื่อมีระบบการจัดการตัวเองดี จะทำให้ชุมชนท้องถิ่นอยู่รอดและเติบโตได้โดยไม่ต้องพึ่งพารัฐมากนัก

ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัฒน์ในปัจจุบัน คนรุ่นใหม่ในเขตวัฒนธรรมน่านส่วนใหญ่นิยมสนใจค่านิยมแบบตะวันตก มองข้ามความรู้และวัฒนธรรมที่สั่งสมมาในบริบทของสังคมไทย กอปรกับระบบการศึกษาไทยที่เน้นแบบตะวันตกเป็นหลักซึ่งต้องเรียนรู้ศาสตร์ต่าง ๆ ตามแบบอย่างตะวันตก ตลอดจนสื่อต่าง ๆ ที่เน้นวัฒนธรรมสมัยใหม่แบบตะวันตกมากเกินไป โดยละเลยองค์ความรู้และวัฒนธรรมของท้องถิ่น โดยเฉพาะการละเลยดนตรีและการขับซอล้านนาอันเกิดจากภูมิปัญญาของบรรพชนสืบต่อกันมาจนซึมลึกในระบบความคิดและวิถีชีวิตของคนล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่านรุ่นใหม่ที่จะเป็นกำลังสำคัญในการพัฒนาท้องถิ่นและชาติไทยต่อไป ในที่สุดทั้งทรัพยากร เครือข่ายทางสังคม ระบบความรู้ และวัฒนธรรมที่ดีงามอันเป็นพลังท้องถิ่นล้านนาคงถูกทำลายด้วยน้ำมือของคนในท้องถิ่นด้วยกันเองในอนาคต

ด้วยเหตุดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมุ่งมั่นศึกษาวิจัย เรื่อง การวิเคราะห์การขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน เพื่อศึกษารูปลักษณ์ของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่านโดยเฉพาะ ผลจากการวิเคราะห์คาดว่าจะค้นพบแบบแผนของการขับซอล้านนา (Musical Style) บทบาทของการขับซอ (Musical Role) และลักษณะเด่นของการขับซอ (Musical Style) วัฒนธรรมน่าน ประโยชน์ของงานวิจัยนี้ จะเกิดแก่การศึกษาด้านมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) และผู้สนใจทั่วไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษาบริบททางดนตรีของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

1.2 เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

1.3 ขอบเขตของการศึกษาวิจัย

1.3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

1. ศึกษาเฉพาะบริบททางดนตรีของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน ได้แก่ ลักษณะของเครื่องดนตรี การประสมวง และบทเพลง เป็นต้น

2. ศึกษาเฉพาะลักษณะเฉพาะของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน ประกอบด้วย แบบแผนของการขับซอ (Musical Style) บทบาทของการขับซอ (Musical Role) ลักษณะเด่นของทำนองการขับซอ (Musical Style) และรูปลักษณ์การประสมวงการขับซอ

1.3.2 ขอบเขตด้านพื้นที่

ศึกษาการขับซอล้านนาเฉพาะพื้นที่เขตวัฒนธรรมน่าน ได้แก่ จังหวัดน่าน จังหวัดเชียงรายซีกตะวันออก จังหวัดพะเยาซีกตะวันออก จังหวัดแพร่ และจังหวัดอุตรดิตถ์ ในเขตอำเภอท่าปลา

1.3.3 ขอบเขตด้านประชากร

ศึกษาเฉพาะนักขับซอ (ช่างซอ) บุคคลที่มีความรู้ความสามารถในระดับครูเพลง (ศิลปินดนตรีล้านนาทั่วไป เรียกว่า พ่อครู) ได้แก่ มีความสามารถขับซอได้ทุกเพลง มีความสามารถในการปฏิภาณกวี มีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียง เป็นต้น จำนวน 5 คณะ

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น

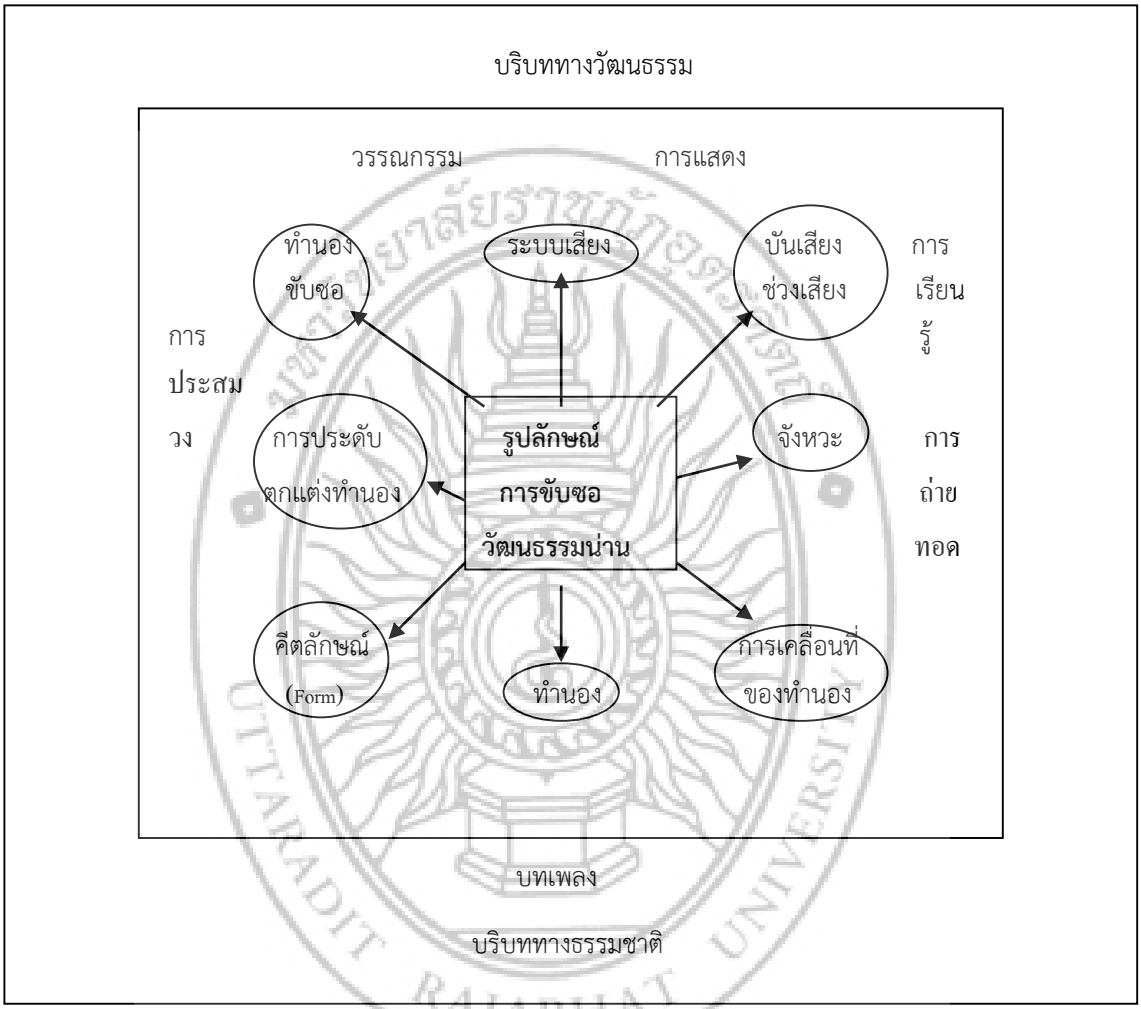
1.4.1 การศึกษาเฉพาะบริบททางดนตรีของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน ผู้วิจัยศึกษาจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การบันทึกเสียงการประสมวงขับซอกับเครื่องดนตรี การสัมภาษณ์นักดนตรี นักขับซอ รวมทั้งการสัมภาษณ์นักวิชาการด้านภาษาและวรรณกรรม

1.4.2 การศึกษาเฉพาะลักษณะเฉพาะของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน ด้านแบบแผนของขับซอ (Musical Style) บทบาทของการขับซอ (Musical Role) ลักษณะเด่นของทำนองการขับซอ (Musical Style) การประสมวง และเพลงที่ใช้ในการขับซอทั้งหมด ผู้วิจัยศึกษาจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การบันทึกเสียงการขับซอ การประสมวงขับซอกับเครื่องดนตรีล้านนา รวมทั้งจากการสัมภาษณ์นักขับซอในระดับครูเพลง (พ่อครู) และนักดนตรีที่เกี่ยวข้อง จำนวน 5 คณะ

1.4.3 การศึกษาบทเพลงดนตรีล้านนาที่ใช้ในการขับซอ วัฒนธรรมน่าน ผู้วิจัยได้กำหนดการบันทึกโน้ตเสียงของทำนองเป็นระบบโน้ตสากล

1.4.4 การศึกษาวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการศึกษาเชิงมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)

1.5 กรอบแนวคิดของการวิจัย



แผนภาพที่ 1 แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัย

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 ทราบบริบททางดนตรีของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

1.6.2 ทราบแบบแผนลักษณะเฉพาะของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

1.6.3 อนุรักษ์และเผยแพร่แบบแผนลักษณะเฉพาะของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

1.7 นิยามศัพท์

1.7.1 นิยามศัพท์เฉพาะ

การวิเคราะห์ การขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน หมายถึง การศึกษาเนื้อหาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน โดยการวิเคราะห์บริบททางดนตรี และองค์ประกอบของดนตรีของการขับซอ ได้แก่ เสียง จังหวะ ทำนอง และรูปแบบคีตลักษณ์ เป็นต้น ของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

1.7.2 นิยามศัพท์

ล้านนา (ลานนา) หมายถึง อาณาเขตภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย 9 จังหวัด คือ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำพูน จังหวัดพะเยา จังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดน่าน จังหวัดแพร่ และจังหวัดอุตรดิตถ์ ในพื้นที่อำเภอลับแล อำเภอท่าปลา และตำบลน้ำริด อำเภอเมือง จำแนกออกเป็น 2 วัฒนธรรม คือ (1) วัฒนธรรมล้านนาตะวันตก ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงรายซีกตะวันตก จังหวัดลำพูน จังหวัดพะเยาพื้นที่ซีกตะวันตก จังหวัดลำปาง และจังหวัดแม่ฮ่องสอนโดยจังหวัดเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรม (2) วัฒนธรรมล้านนาตะวันออกหรือวัฒนธรรมน่าน ได้แก่ จังหวัดเชียงรายพื้นที่ซีกตะวันออก จังหวัดพะเยาพื้นที่ซีกตะวันออก จังหวัดน่าน จังหวัดแพร่ และจังหวัดอุตรดิตถ์ ในเขตอำเภอท่าปลา โดยจังหวัดน่านเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรม ชาวล้านนาส่วนใหญ่ คือ ชาวไทยวน (ไทโยน, ไทโยนก) มีวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ใช้ภาษาพูดที่เรียกว่าภาษา "คำเมือง" มีตัวอักษรใช้มาแต่อดีต คือ อักษรไทยวน (อักษรธรรม) และอักษรฝักขาม นอกจากนี้ยังมีวัฒนธรรมของกลุ่มชนย่อย ๆ อีก ได้แก่ วัฒนธรรมของไทยลื้อ ไทยอง ไทใหญ่ ไทเขิน ไทยลื้อ แม้ว (ม้ง) เย้า (เมี้ยน) ขมุ ถิ่น ลัวะ พวน ลาฮู (มูเซอ) ตองเหลืองหรือมลาบารี เป็นต้น

ล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน (ล้านนาตะวันออก) หมายถึง อาณาเขตภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย 5 จังหวัด แถบตะวันออกของอาณาเขตของล้านนา คือ จังหวัดเชียงรายพื้นที่ซีกตะวันออก จังหวัดพะเยาพื้นที่ซีกตะวันออก จังหวัดน่าน จังหวัดแพร่ และอำเภอท่าปลา จังหวัดอุตรดิตถ์ โดยจังหวัดน่านเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรม

ดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน หมายถึง ดนตรีประจำชาติพันธุ์ของเมืองน่าน ซึ่งมีลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ทั้งด้านองค์ประกอบทางดนตรีและวรรณกรรม จำแนกลักษณะของดนตรีได้ 2 ประเภท คือ

1. การบรรเลงดนตรี หมายถึง การบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงประสมวง

2. การซอ หมายถึง การขับร้องเป็นทำนองกลอนสดในลักษณะปฏิพากษ์ทั้งแบบท่องจำและการด้น แบ่งออกเป็น 2 ชนิด ได้แก่ (1) แบบเดี่ยว คือ การขับซอ ที่มีผู้ขับซอคนเดียว (2) แบบคู่ คือ การขับซอที่มีคู่ร้องโต้ตอบกัน

ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้เล่น ได้แก่ สะล้อกลม สะล้อก๊อบ และซึง ส่วนการประสมวง เรียกว่า วงสะล้อซอซึง โดยมีสะล้อและซึงทำหน้าที่บรรเลงทำนองประสมกับการขับซอ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัย เรื่อง การขับซอ วัฒนธรรมน่าน ครั้งนี้ ผู้วิจัยทำการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยจำแนกออกเป็น 4 ประเด็น ได้แก่

2.1 แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

2.2 ความสำคัญและบทบาทของดนตรีล้านนา

2.3 ความเป็นมาของวัฒนธรรมน่าน

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

2.1.1 ทฤษฎีดนตรีวิทยา

คำว่าดนตรีวิทยา (Musicology) มีผู้ให้คำนิยามดนตรีวิทยา ไว้ดังนี้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2534 : 6) กล่าวว่า Musicology หมายถึง ดนตรีวิทยา ตามรูปศัพท์ภาษาฝรั่งเศส คำ Musicologie หมายถึง การศึกษาดนตรีอย่างเป็นวิชาการ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. ประวัติศาสตร์ดนตรี (Historical Musicology) เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์การดนตรี

2. ดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) เป็นการศึกษาดนตรีในลักษณะของการเปรียบเทียบโดยเน้นการศึกษาเรื่องราวของดนตรีพื้นเมืองและดนตรีที่มิได้จัดอยู่ในระบบดนตรีตะวันตก

3. การศึกษาดนตรีเฉพาะเรื่องอย่างเป็นระบบ (Systematic Musicology) เป็นการมุ่งประเด็นเพื่อศึกษาดนตรีเฉพาะเรื่อง เช่น สวนศาสตร์ จิตวิทยาดนตรี สุนทรียศาสตร์ การวิเคราะห์ทำนอง การประสานเสียง เป็นต้น

ปัญญา รุ่งเรือง (2546 : 11) กล่าวว่า ดนตรีวิทยา หมายถึง การศึกษาที่มุ่งศึกษาเรื่องราวของดนตรีที่เน้นเนื้อหาโดยเฉพาะ ซึ่งไม่เน้นศึกษาดนตรีกับวัฒนธรรม

อนรรฆ จรัณยานนท์ (2537 : 42) กล่าวว่า ดนตรีวิทยา หมายถึง ศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีทั้งมวล ในแง่วิชาการ ไม่ว่าด้านใดก็ตาม เช่น ศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรี Style (รูปแบบ) ของบทเพลงประเภทต่าง ๆ ดนตรีของท้องถิ่นต่าง ๆ เป็นต้น

ธนพชร นุตสารt (2557 : 28) กล่าวว่า ดนตรีวิทยา หมายถึง การศึกษาดนตรีอย่างลุ่มลึกในสาระทั้งหมด เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรี (องค์ประกอบของดนตรี) การแสดง (ปฏิบัติ) และการประพันธ์เพลง

บรูโน่ เนท (Burno Nettl, 2005 : 72) กล่าวว่า ดนตรีวิทยา หมายถึง การศึกษาที่เต็มไปด้วยองค์ความรู้ทางดนตรี รวมถึงการวิจัยทางประวัติดนตรี (Historical Research) ทฤษฎีดนตรี (Theory of Music) วิทยาศาสตร์กับเสียง (Science of Sound) การค้นคว้าแบบแผนองค์ความรู้ทางดนตรี การปฏิบัติและศึกษาโน้ตเพลง (Score) ประเด็นที่มีความสัมพันธ์ของดนตรีกับประวัติศาสตร์

กระบวนการศึกษาดนตรีวิทยา มีประเด็นหลักในการศึกษา 2 ประการ คือ

1. บริบททางดนตรี ได้แก่ เครื่องดนตรี และแนวคิดการประพันธ์เพลง เป็นต้น

1.1 ด้านประวัติศาสตร์ดนตรี เป็นการศึกษาโดยเรียงตามยุคทางประวัติศาสตร์ของเชื้อชาติ อาณาจักร ประเทศ จังหวัดหรือเมือง

1.2 ด้านเครื่องดนตรี จะศึกษาประเภทของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ทั้งเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องตี และการขับร้อง โดยศึกษารูปร่างลักษณะ สัดส่วน แหล่งกำเนิดเสียง การตั้งเสียง การเทียบเสียง ท่าทางการบรรเลงและขับร้อง วิธีการการบรรเลงและขับร้อง และเทคนิคหรือกลวิธีต่าง ๆ ในการบรรเลงและขับร้อง

1.3 ด้านการประพันธ์เพลง จะศึกษาแนวคิดของศิลปินผู้ประพันธ์เพลง ยุคสมัยการประพันธ์เพลง บริบทที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลง วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลง รูปแบบบทเพลงในการประพันธ์ มูลเหตุและจุดมุ่งหมายในการประพันธ์

2. เนื้อหาของดนตรี เป็นการศึกษาแบบเจาะลึกในเนื้อหาที่เป็นองค์ประกอบหรือลักษณะเฉพาะของดนตรี (Systematic Study) ได้แก่

2.1 เสียง (Tone) เป็นการศึกษาเสียงของดนตรีถูกสร้างขึ้นมาเพื่อเลียนเสียงธรรมชาติโดยผ่านเครื่องมือที่เรียกว่า เครื่องดนตรี เสียงดนตรีมีองค์ประกอบ 4 ประการ

2.1.1ระดับเสียง (Pitch) คือ เสียงที่เกิดขึ้นจากความถี่ของเสียงจากการสั่นสะเทือนของบรรเลงเครื่องดนตรีหรือขับร้อง

2.1.2 ความยาวของเสียง (Duration) คือ ลักษณะความสั้น-ยาวของเสียงที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงเครื่องดนตรีและขับร้อง โดยใช้สัญลักษณ์แทนความสั้น-ยาว ที่เรียกว่า โน้ต (Notation)

2.1.3 ความเข้มของเสียง (Intensity) คือ คุณสมบัติความดัง-เบาของเสียงเครื่องดนตรีและขับร้อง

2.1.4 คุณภาพของเสียง (Tone quality) คือ คุณสมบัติเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างในแหล่งกำเนิดของเสียง สามารถจะแบ่งเป็นเสียงที่เกิดจากมนุษย์และเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรี

2.2 เวลา (Time) หมายถึง การเคลื่อนที่ของเสียงไปในช่วงของเวลา เป็นการแบ่งหมวดหมู่ของจังหวะ ประกอบด้วย

2.2.1 ความเร็วของจังหวะ (Tempo) เป็นส่วนที่บ่งบอกลักษณะความช้า-เร็วที่เกิดขึ้นภายในบทเพลง

2.2.2 อัตราจังหวะ (Meter) เป็นการจัดกลุ่มจังหวะของบทเพลง การรวมกลุ่มของจังหวะต่างๆ ในบทเพลงของดนตรีตะวันตก มีจังหวะที่ชัดเจนและแน่นอน แต่กลุ่มดนตรีชาติพันธุ์บางเพลงไม่ปรากฏอัตราจังหวะ เพลงที่ไม่ปรากฏอัตราจังหวะมักเป็นเพลงร้องที่ไม่มีกลุ่มเครื่องดนตรีสนับสนุน

2.2.3 จังหวะ (Rhythm) คือ การเน้นจังหวะของจำนวนจังหวะในห้องเพลง จังหวะเคาะ (Beats) หรืออื่นๆ ที่แสดงความหมายที่เกี่ยวข้องกับจังหวะ

2.3 ทำนอง (Melody) หมายถึง การจัดเรียงของเสียงอย่างมีระบบ เกิดจากการนำเสียงสูง กลาง ต่ำ รวมถึงความสั้น-ยาวของเสียง มาเรียงกันตามแนวนอน ประกอบด้วย

2.3.1 บันไดเสียงหรือกลุ่มเสียง (Scales-mode) คือ การจัดเรียงของเสียงอย่างมีระบบ โดยบันไดเสียงและกลุ่มเสียงของดนตรีแต่ละชาติพันธุ์มีลักษณะเฉพาะที่สร้างขึ้นมาจากลักษณะสภาพแวดล้อมของแต่ละสังคม

2.3.2 ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุด วิธีนับระยะห่างใช้วิธีเดียวกับการนับขั้นคู่ กล่าวคือ นับโน้ตต่ำสุด เป็นโน้ตตัวที่ 1

2.3.3 จังหวะทำนอง (Melodic rhythm) เป็นส่วนการนำความสั้น-ยาวของเสียงแต่ละเสียงมาประกอบกัน

2.3.4 มิติ (Melodic dimensions) มิติของทำนองประกอบไปด้วย 2 ส่วน คือ

1. ความยาว (Length) ทำนองเกิดจากการนำเอาเสียงมาเรียงกันทำให้เกิดบทเพลง ภายในทำนองเป็นการนำวลี (Phrase) หรือโมทีฟ (Motif) มาเรียงกันต่อกัน ทำให้เพลงเกิดความสั้น-ยาวไม่เท่ากัน

2. ช่วงกว้าง (Range) คือ ระยะห่างของช่วงเสียงที่มีระดับเสียงต่ำสุดและระดับเสียงสูงสุดในแนวนอน

2.3.5 ทิศทางการดำเนินทำนอง (Direction) ทำนองสามารถเคลื่อนที่ได้หลายทิศทาง เช่น การขึ้น-ลง การเรียงของเสียง หรือการกระโดดของเสียงหรืออยู่กับที่ ทิศทางของทำนองจะต้องมีการผสมผสานกันหมด

2.4 เสียงประสาน (Harmony) หมายถึง การเคลื่อนที่ของเสียงตั้งแต่สองเสียงขึ้นไปในระยะเวลาเดียวกันในแนวตั้ง

2.5 พื้นผิว (Texture) เป็นส่วนที่แสดงลักษณะการวางเส้นเสียงทางดนตรี แบ่งเป็น 4 ประเภท คือ

2.5.1 ไมโนโฟนิค (Monophonic texture) เป็นพื้นผิวที่มีเพียงทำนองเดียว ไม่มีแนวทำนองประสาน

2.5.2 โฮโมโฟนิค (Homophonic texture) เป็นการประสานระหว่างทำนองกับคอร์ด โดยคอร์ดทำหน้าที่สนับสนุนแนวทำนอง

2.5.3 โพลีโฟนิค (Polyphonic texture) เป็นพื้นผิวที่มีลักษณะเฉพาะตัวของแนวทำนองแต่ละแนว โดยเป็นการนำแนวทำนองตั้งแต่ 2 แนวทำนองขึ้นไปมาบรรเลงรวมกัน

2.5.4 เฮทเธอร์โรโฟนิค (Heterophonic texture) เป็นพื้นผิวของเพลงที่เกิดขึ้นจากแนวทำนองหลักเพียงแนวทำนองเดียว ที่สามารถทำให้เกิดแนวทำนองอื่น ๆ อีกมากมาย เป็นแนวคิดของผู้บรรเลงที่นำแนวทำนองหลักมานำเสนอความคิด ในการแปรทำนองในแบบอื่น ๆ ให้เกิดความไพเราะ เฮทเธอร์โรโฟนิคเป็นพื้นผิวที่พบในดนตรีไทย ดนตรีพื้นเมืองและดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ ที่มีลักษณะการด้น (Improvisation)

2.6 ฉันทลักษณ์ (Form) หมายถึง การแบ่งบทเพลงออกเป็นส่วน ๆ โดยใช้อักษรโรมันตัวใหญ่ในการแบ่งส่วน ได้แก่ A B A หรือ A B เป็นต้น การแบ่งส่วนความแตกต่างของทำนองขึ้นอยู่กับผู้ศึกษาบทเพลงในการวิเคราะห์

2.7 สีสัน (Tone Color) หมายถึง ลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีและเสียงร้องของมนุษย์

สรุป ดนตรีวิทยา คือ การศึกษาดนตรีเชิงวิชาการแบบเจาะลึกที่ครอบคลุมทุกแง่มุมอย่างกว้างขวาง ทั้งด้านทฤษฎี การปฏิบัติ และการประพันธ์เพลง โดยการศึกษาองค์ประกอบของเนื้อหาทางดนตรี รวมทั้งการศึกษาเกี่ยวกับบริบททางดนตรี ด้านเครื่องดนตรี และแนวคิดการประพันธ์เพลง โดยใช้ศาสตร์ต่าง ๆ อย่างหลากหลายมาเป็นเครื่องมือในการศึกษา ได้แก่ วิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยา สังคมวิทยา และประวัติศาสตร์ เป็นต้น

2.1.2 ทฤษฎีทางมานุษยวิทยา

มานุษยวิทยาภาษาอังกฤษใช้คำว่า Anthropology เป็นคำผสมจากภาษากรีกสองคำ คือ แอนเธอร์โพ (Anthropos) หมายถึง มนุษย์หรือคน ส่วนคำว่า โลกอส (Logos) หมายถึง การศึกษาหรือศาสตร์หรือความรู้ที่ได้รับการจัดให้เป็นระบบ มานุษยวิทยาจึงหมายถึงวิชาที่ศึกษาเรื่องราวของมนุษย์ทางโครงสร้างทางสังคม ระบบความเชื่อ องค์กร สถาบันทางการเมือง ประเพณีและพิธีกรรม วัฒนธรรมความเชื่อ อุดมการณ์ จารีตประเพณี กฎหมาย หรืออื่นๆ ทั้งที่สอดคล้องต้องกันและขัดแย้งกัน ความหลากหลายที่สร้างขึ้นเหล่านี้เป็นสิ่งที่กระตุ้นให้นักมานุษยวิทยามีความต้องการที่จะศึกษาอย่างเป็นระบบ

การศึกษามานุษยวิทยาได้เริ่มขึ้นตั้งแต่สมัยกรีก นักมานุษยวิทยาคนแรก คือ เฮโรโดทัส (Herodotus 482-425 B.C.) ได้เดินทางไปยังดินแดนถิ่นทุรกันดาร เพื่อนำข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมที่พบเห็นมาเขียน เช่น เครื่องแต่งกาย ที่อยู่อาศัยและภาษาของผู้คนในยุคนั้น ถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของมานุษยวิทยา การพัฒนาของมานุษยวิทยาได้พัฒนาถึงศตวรรษที่ 18 เป็นยุคที่มีการค้นหาความจริงซึ่งเป็นการศึกษาที่เน้นความเชื่อมีลักษณะเหตุผลนิยมให้ความสำคัญกับการค้นคว้าอภิปรายอย่างเสรี (ธนพชร นุตสาระ (2553 : 74)

จากนั้นเริ่มมีวารสารสาขามานุษยวิทยาพิมพ์ออกเผยแพร่ เนื้อหาในวารสารได้แบ่งหัวข้อออกเป็นมานุษยวิทยาทางกายภาพ ชาติพันธุ์วิทยา เป็นเรื่องราวประเพณีที่มีความหลากหลายและแตกต่างกันในสังคม ต่อมาศตวรรษที่ 19 ศูนย์กลางมานุษยวิทยาอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศส สำหรับยุคนี้นักมานุษยวิทยาได้นำความคิดแบบเก่ามาปรับปรุงใหม่ เกิดแนวคิดหลากหลายเกี่ยวกับเชื้อชาติเริ่มมีความคิดตามทฤษฎีวิวัฒนาการทางกายภาพและทางวัฒนธรรม รวมทั้งเรื่องการหาจุดกำเนิดของมนุษย์

นักมานุษยวิทยาที่ศึกษาด้านสังคมและวัฒนธรรมได้สร้างทฤษฎีใหม่ เพื่ออธิบายเหตุผลความก้าวหน้าของมนุษยชาติ โดยตั้งสมมติฐานจากพฤติกรรมของชาวยุโรปในศตวรรษที่ 19 ที่ถือว่าเป็นตัวแทนพัฒนาการของมนุษย์ขั้นสูง ด้วยเหตุผลจากความเจริญก้าวหน้าด้านการศึกษาและประเพณีของชาวยุโรปที่มีความเจริญถึงขีดสูงสุด มีวัฒนธรรมที่แตกต่างจากวัฒนธรรมอื่น ๆ ทำให้นักมานุษยวิทยาขณะนั้นได้พยายามศึกษาวัฒนธรรมโดยการเปรียบเทียบ ฉะนั้นการศึกษาเปรียบเทียบที่เกิดขึ้นจึงมีความอคติ ดังนั้นนักมานุษยวิทยาในศตวรรษที่ 20 จึงปฏิเสธการศึกษางานที่มีลักษณะการเปรียบเทียบ

ราวต้นศตวรรษที่ 19 การศึกษาพฤติกรรมมนุษย์ทางสังคมและวัฒนธรรมเริ่มขึ้นอย่างเป็นระบบระเบียบ การศึกษามานุษยวิทยาแบ่งเป็น 2 กลุ่มหลักคือ กลุ่มอเมริกากับกลุ่มยุโรปซึ่งระบบการศึกษาทั้งสองกลุ่ม มีลักษณะแตกต่างกันคือ กลุ่มอเมริกาจะพยายามศึกษารวมเอามานุษยวิทยาทางกายภาพ โบราณคดี ภาษาศาสตร์และวัฒนธรรมรวมกันไว้ในคณะเดียวกัน ขณะที่กลุ่มยุโรปได้จัดระบบการศึกษาแยกออกจากกันอย่างชัดเจน ส่วนการจัดระบบการศึกษามานุษยวิทยาในประเทศไทยได้มีการจัดการเรียนการสอนโดยรวมสาขาต่างๆ อยู่ในคณะสังคมวิทยาหรือคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ขึ้นอยู่กับเนื้อหาใกล้เคียงกับสาขาใดก็ให้ไปอยู่ในสาขานั้น

ปัจจุบันการศึกษาด้านมานุษยวิทยาได้รับการพัฒนาและสามารถนำเข้าไปประยุกต์กับสาขาอื่น ๆ ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษามานุษยวิทยาดนตรีที่จะต้องนำทฤษฎีด้านมานุษยวิทยาสนับสนุนกระบวนการการศึกษาด้านวัฒนธรรม ทฤษฎีด้านมานุษยวิทยาสำหรับกระบวนการการศึกษาด้านวัฒนธรรมมี ดังนี้

1. ทฤษฎีนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรม (The Cultural ecology theory)

อานันท์ กาญจนพันธุ์ (2552 : 48) กล่าวว่า ทฤษฎีนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรมเป็นการหล่อหลอมระหว่างระบบนิเวศน์กับวัฒนธรรม เกิดจากแนวคิดในความหลากหลายทางชาติพันธุ์ เน้นถึงความเคลื่อนไหวและพลวัตของวัฒนธรรมฐานะที่เป็นพลังงานหรือศักยภาพที่ช่วยในการปรับตัวให้เข้ากับระบบนิเวศน์ต่างๆ ได้ รวมทั้งความสำนึกร่วมกันของชุมชนที่ถูกผสมผสานกันอย่างกลมกลืนภายในจนกลายเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นโดยมีพื้นฐานความเชื่อ ความสัมพันธ์ของชุมชนกลายเป็นพลังในการพัฒนาและการจัดการแก้ไขปัญหาของตนเอง

ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรมเป็นการศึกษาระบบนิเวศน์กับวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน จูเลียน เอช สจ็วต (Julian H. Steward) อธิบายว่า นิเวศวิทยาทางวัฒนธรรมหมายถึงวิธีการศึกษาหาข้อกำหนดหรือหลักเกณฑ์ทางวัฒนธรรม เนื่องจากนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรมมุ่งแสวงหากฎเกณฑ์เพื่ออธิบายที่มาของลักษณะและแบบแผนวัฒนธรรมบางประการที่มีอยู่ในแต่ละสภาวะแวดล้อมมากกว่ามุ่งแสวงหาหลักการทั่วไปที่ใช้กับทุกวัฒนธรรมและสภาพแวดล้อม สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับทฤษฎีนี้คือ แก่นวัฒนธรรม (Cultural Core) เป็นลักษณะหรือแบบแผนวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์ใกล้กับกิจกรรม การดำรงชีพ และการจัดการทางเศรษฐกิจ

ธนพชร นุตสาระ (2553 : 81) กล่าวว่า ทฤษฎีนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรม จะช่วยให้เข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างประชากรสิ่งแวดล้อมทางสังคม และลักษณะทางกายภาพในสังคมได้อย่างชัดเจน

ยิ่งขึ้น มาร์วิน อธิบายว่า การห้ามกินเนื้อวัวของชาวฮินดูมีความหมายว่าวัวมีไว้ใช้ลากคันไถหากไม่มีวัวอาจไม่สามารถทำการเกษตรได้ ดังนั้นข้อห้ามทางศาสนาจึงเป็นการเพิ่มความสามารถของสังคมเกษตรกรรมในระยะยาว

สุเทพ สุนทรเภสัช. (2540 : 67) กล่าวว่า อิทธิพลของระบบนิเวศน์ที่มีต่อโครงสร้างสังคม การรวมเอาระบบสังคมวัฒนธรรมและสภาวะทางชีววิทยาเข้าด้วยกัน ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรมเน้นความเชื่อและการปฏิบัติต่าง ๆ ตามระบบวัฒนธรรมที่ดูเหมือนไร้สาระ ไม่มีเหตุผลแต่อาจมีผลในด้านการใช้ทรัพยากรอย่างมีเหตุมีผลโดยคำนึงถึงระดับของเทคโนโลยี ที่ใช้เฉพาะสถานที่ด้วย

ทฤษฎีนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรมกับดนตรีจึงมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน เนื่องจากการประดิษฐ์เครื่องดนตรีบางชนิดทำจากวัสดุธรรมชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องดนตรีทำจากไม้หรือส่วนประกอบของเครื่องดนตรีบางชนิด วัสดุเหล่านี้มีความเกี่ยวพันกับระบบนิเวศน์ การใช้ประเพณีมาช่วยรักษาระบบนิเวศน์เป็นกลยุทธ์หนึ่งของคนในชุมชนที่สามารถอนุรักษ์สภาพแวดล้อม

ตัวอย่างเช่น ชาวกะเหรี่ยงอำเภอกัลยานิวัฒนาจะประดิษฐ์เครื่องดนตรีเตหน่ากู ผู้ที่ประดิษฐ์เครื่องดนตรีชนิดนี้จะต้องไปตัดไม้ในป่าด้วยตัวเอง การตัดไม้เพื่อทำกล่องเสียง (Sound box) ของเตหน่ากู ต้องรอให้ถึงวันเพ็ญเดือน 12 เสียก่อนจึงจะตัดไม้ได้ เมื่อตัดเสร็จแล้วต้องนำมาเก็บไว้ แล้วปีต่อไปในวันเพ็ญเดือน 12 จึงไปตัดไม้อีกส่วนหนึ่งเพื่อนำมาเป็นทวนแล้วเก็บไว้เพื่อรอวันเพ็ญเดือน 12 ของปีถัดไป จะต้องไปหาชิ้นส่วนอื่นที่จะต้องนำมาประกอบเตหน่ากูทีละชิ้น

ที่สำคัญ คือ ในหนึ่งปีจะตัดไม้เพื่อมาทำเตหน่ากูได้ไม่เกินสามต้น ถ้าตัดไม้เกินกว่านั้นจะทำให้ไม่สามารถล่าสัตว์ได้ เห็นได้ว่าการนำประเพณีมาเป็นข้อกำหนดในการตัดไม้เพื่อประดิษฐ์เตหน่ากูของชาวกะเหรี่ยงเป็นการช่วยกันรักษาระบบนิเวศน์

ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรมเป็นการศึกษาระบบนิเวศน์กับวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน เนื่องจากเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ทำจากวัสดุธรรมชาติ จึงมีความเกี่ยวพันกับระบบนิเวศน์ การใช้ประเพณีมาช่วยรักษาระบบนิเวศน์เป็นกลยุทธ์หนึ่งของคนในชุมชนที่สามารถอนุรักษ์สภาพแวดล้อม

2. ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ (The structural function theory)

ยศ สันตสมบัติ (2544 : 46) ได้อธิบายเกี่ยวกับทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ว่า สังคมมนุษย์ประกอบด้วยโครงสร้างส่วนต่างๆ ที่ปฏิบัติหน้าที่อันเป็นประโยชน์ต่อการดำรงอยู่ของสังคม ความมั่นคงของสังคมมนุษย์ขึ้นอยู่กับดุลยภาพในการปฏิบัติหน้าที่ของส่วนต่างๆ ในโครงสร้างของสังคม สังคมยิ่งมีความเจริญมากโครงสร้างสังคมย่อมมีความแปลกแยกมาก (Differentiation) สาเหตุที่ทำให้สังคมมีการเปลี่ยนแปลงอาจมีผลกระทบมาจากภายในสังคมหรือมาจากภายนอกสังคมหรือมาจากสังคม ซึ่งสุเทพ สุนทรเภสัช. (2540 : 67) กล่าวว่า การจะเข้าใจระบบเศรษฐกิจนั้น จะต้องเข้าใจถึงโครงสร้างสังคมก่อน ระบบเศรษฐกิจเป็นผลที่เกิดจากโครงสร้างสังคม ค่านิยมทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการของปัจเจกบุคคล (ผู้กระทำ) รวมทั้งเน้นความสัมพันธ์ทางสังคมโดยเฉพาะกลไกซึ่งมีความสอดคล้องกับสมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2551 : 82) กล่าวว่า มนุษย์ในสังคมมีความต้องการทางพื้นฐานทางร่างกายและจิตใจรวมทั้งหน้าที่หลักของวัฒนธรรมคือการตอบสนองต่อความต้องการของมนุษย์ คือ 1.

ความต้องการพื้นฐานทางด้านร่างกายและจิตใจ 2. การตอบสนองร่วมกันของสมาชิกในสังคม และ 3) ความต้องการเชิงสัญลักษณ์

ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่กับดนตรี เมื่อดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของชุมชนให้มีความสมบูรณ์ขึ้น โดยมีส่วนสัมพันธ์กับพิธีกรรมต่าง ๆ ในชุมชนอันเป็นโครงสร้างทางสังคม ดนตรีจึงเป็นขบวนการหนึ่งที่อยู่ในโครงสร้างหน้าที่ของการอบรมสั่งสอนและขัดเกลาสมาชิกในสังคมด้านต่าง ๆ แทนพ่อ แม่ ได้แก่ การทำขวัญนาค งานปอย ส่างลองของชาวไทยใหญ่ เป็นต้น

3. ทฤษฎีการแลกเปลี่ยน (The Exchange theory)

สัญญา สัญญาวิวัฒน์ (2542 : 39) กล่าวว่า มนุษย์แต่ละคนมีความต้องการสิ่งต่าง ๆ ในชีวิตมากมาย แต่ไม่สามารถสนองความต้องการของตนได้ทั้งหมด จึงต้องอาศัยผู้อื่นมาช่วยสนองความต้องการเหล่านั้นจึงจะครบและสมบูรณ์ ความสัมพันธ์หรือการติดต่อกันกับผู้อื่นจึงเป็นเหตุผลหนึ่งที่สามารถช่วยในการสนองความต้องการการแลกเปลี่ยนที่เป็นกลยุทธ์หนึ่งทำให้ความต้องการของตนเองประสบผลสำเร็จ การสร้างกฎเกณฑ์หรือระเบียบแบบแผนสำหรับการแลกเปลี่ยนจะควบคุมความประพฤติของกันและกัน รวมทั้งเป็นสิ่งที่ช่วยรักษาความสัมพันธ์และผลประโยชน์ร่วมกัน

การแลกเปลี่ยนอาจเป็นวัตถุสิ่งของ เช่น ข้าวปลาอาหาร เครื่องมือเครื่องใช้ เครื่องอำนวยความสะดวก เครื่องประดับ หรือเครื่องกีฬานันทนาการ และสิ่งที่ไม่เป็นวัตถุสิ่งของ เช่น ความรัก ความเห็นอกเห็นใจ ความห่วงใย ความปรารถนาดี มิตรภาพ ความสุขทางกายทางใจความสบายกายสบายใจ และสบายสมอง ความรู้ความคิด ข่าวสาร ข้อมูล และคำปรึกษาความต้องการของมนุษย์ที่เป็นทั้งวัตถุและไม่ใช่วัตถุมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน การแลกเปลี่ยนเป็นสาเหตุที่ทำให้มนุษย์ต้องติดต่อไปมาหาสู่ซึ่งกันและกัน และดำรงความสัมพันธ์เอาไว้ตราบเท่าที่ความสัมพันธ์ยังอำนวยประโยชน์มากที่สุด

ธนพชร นุตสาระ (2557 : 82) กล่าวว่า ทฤษฎีการแลกเปลี่ยนเป็นการจัดระเบียบทางสังคม เมื่อกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ถูกกำหนดขึ้นอย่างเหมาะสม เพื่อป้องกันมิให้เกิดลักษณะของการทำลาย ขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ อาจจะพัฒนาไปจนถึงจุดที่คนเรามีความผูกพันที่จะตอบสนองการกระทำไม่ใช่โดยการจ่ายค่าตอบแทน แต่เป็นเรื่องระบบศีลธรรมของการแลกเปลี่ยนมากกว่าจะเป็นเรื่องการดำเนินการเพื่อประโยชน์ส่วนตนของปัจเจกบุคคล

ทฤษฎีการแลกเปลี่ยนมีความสัมพันธ์กับดนตรี เนื่องจากการติดต่อสัมพันธ์กับบุคคลที่อยู่นอกสังคม การแลกเปลี่ยนจึงมีตามด้วยเสมอไม่ว่าจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ดนตรีเป็นผลพวงอีกรูปแบบหนึ่งที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนกันในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแลกเปลี่ยนกันทางด้านการค้า การแลกเปลี่ยนการเรียนรู้ดนตรีซึ่งกันและกัน

4. ทฤษฎีความกลมกลืนทางวัฒนธรรม (The Cultural assimilation theory)

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2551 : 83) กล่าวว่า เมื่อมนุษย์จะต้องร่วมกันกับบุคคลอื่น การอยู่ร่วมกันหลายคนจะต้องมีการสร้างกฎเกณฑ์ขึ้นมาเพื่อใช้ในการดำรงชีวิต ที่เรียกว่า วัฒนธรรม วิถีชีวิตการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ในสังคมเดียวกันโดยมีจารีต กฎหมาย ค่านิยมเป็นแนวทางปฏิบัติร่วมกัน มีความเชื่อทางสังคมและอุดมการณ์คล้ายกันจึงมีความหมายต่อมนุษย์ ทฤษฎีความกลมกลืนทางวัฒนธรรมมี

ความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมในลักษณะของการติดต่อระหว่างวัฒนธรรมของกลุ่มชนสองกลุ่มเมื่อมีกระบวนการที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรมของกลุ่มหนึ่งกลุ่มใดที่ได้รับอิทธิพลจากอีกกลุ่มหนึ่งอันนำไปสู่การยอมรับวัฒนธรรมร่วมกัน

การยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมร่วมกัน พบว่า มีกลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่มที่มีการโยกย้ายการตั้งถิ่นฐานภายในอาณาเขตรัฐประเทศ ถ้าปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ในสังคมสมัยใหม่ยอมรับซึ่งกันและกัน หมายความว่าเกิดบูรณาการทางวัฒนธรรมและเกิดการผสมกลมกลืน ในสังคมแต่ละสังคมมีค่านิยม ความเชื่อ และพฤติกรรมเป็นไปตามที่ตนได้รับมา ความคิดสร้างสรรค์และการพัฒนาการสังคมในวัฒนธรรมนั้น จึงเป็นผลมาจากวัฒนธรรมมากกว่าผลทางพันธุ์ธรรมหรือเชื้อชาติ กรอบแนวคิดและทฤษฎีความกลมกลืนทางวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยให้ผู้ศึกษาเข้าใจวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ รวมทั้งช่วยให้เข้าใจความแตกต่างทางด้านพฤติกรรมของสมาชิกกลุ่มต่าง ๆ และยังช่วยลดความเป็นชาตินิยมในชาติพันธุ์ของตนหรือลดอคติของมนุษย์ในสังคม

ทฤษฎีความกลมกลืนทางวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กับดนตรี เมื่อวัฒนธรรมของแต่ละสังคมสามารถเกิดขึ้นได้จากการปะทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นและเกิดการยอมรับซึ่งกัน ในแต่ละสังคมมีขนบธรรมเนียม ประเพณี ความเชื่อ ศาสนาที่แตกต่างเป็นพื้นฐานของการอยู่ร่วมกันเป็นบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีกมิติหนึ่งที่ดนตรีเป็นองค์ประกอบ ดังเช่น การศึกษาวงป้าดเมืองหรือวงปี่พาทย์ล้านนาในยุคปัจจุบัน นักดนตรีมีการประยุกต์โดยนำเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กลองชุด กีตาร์ กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้ามาผสมผสานภายในวงป้าดฆ้องเพื่อมีจังหวะสนุกสนานการนำเครื่องดนตรีตะวันตกผสมผสานกับวงป้าดฆ้องทำให้เกิดการกลมกลืนระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกกับดนตรีล้านนาทำให้เกิดดนตรีในรูปแบบใหม่ขึ้นมา

ทฤษฎีความกลมกลืนทางวัฒนธรรม เกี่ยวข้องกับดนตรีในด้านความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมกับดนตรี เนื่องเพราะดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมในสังคมกลุ่มชน วิถีทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนจึงถือเป็นสภาพแวดล้อมของดนตรีที่มีความกลมกลืนดำรงอยู่ในสังคม

5. ทฤษฎีปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology)

สุภางค์ จันทรวานิช (2542 : 61) กล่าวว่า ทฤษฎีนี้ถูกพัฒนาขึ้นเพื่ออธิบายจิตใจและพฤติกรรมมนุษย์มากกว่าปรากฏการณ์ตามธรรมชาติเน้นความสำคัญของวิธีที่มนุษย์ให้ความหมายกับสถานการณ์หรือสิ่งต่างๆ เชื่อว่าความรู้ที่แท้จริงมีความหลากหลายความรู้จึงเป็นลักษณะอัตวิสัยถูกสร้างขึ้นและอาจเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ ตามปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวความรู้เองกับปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง มนุษย์จะเป็นผู้สร้างบริบทหรือสภาวการณ์ขึ้นแล้วกำหนดความหมายสิ่งต่าง ๆ ในสังคมตามที่ตนเห็นสมควร

ทฤษฎีนี้ผู้ศึกษาสามารถเข้าใจประสบการณ์และความรู้สึกของบุคคลอื่นได้จะต้องเข้าไปอยู่ในเหตุการณ์นั้นต้องใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์จะทำให้เข้าใจความรู้สึกนึกคิดของคนเป็นวิธีการศึกษาวิจัยรายละเอียดของสถานการณ์ตามความเป็นจริงครอบคลุมทุกมิติที่สัมพันธ์กันอย่างเป็นระบบตอบสนองความต้องการที่จะได้ความรู้จากแหล่งข้อมูลโดยตรงที่เกิดกับบุคคลจริง โดยผ่านการใช้ภาษาพรรณาประสบการณ์จริงการศึกษาทฤษฎีนี้สามารถจำแนกเป็น 3 ประเภท คือ

5.1 การศึกษาในเชิงแห่งการตีความ (Hermeneutics phenomenology) เป็นการศึกษาประสบการณ์ตรงของบุคคลให้ความสนใจส่วนบุคคลและสิ่งแวดล้อมของบุคคล

5.2 การศึกษาเชิงประจักษ์ (Empirical phenomenology) เป็นการศึกษาที่ผ่านกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับความรู้ของมนุษย์ การสะท้อนความคิด ความรู้สึกประสบการณ์ชีวิตที่ผ่านมาเป็นการค้นหาพฤติกรรมของบุคคล

5.3 การศึกษาแนวการสืบค้นด้วยตนเอง (Heuristic phenomenology) เป็นการศึกษาเพื่อหาความหมายในปัญหาที่น่าสนใจหรือวิธีการ ผู้วิจัยต้องมีความใกล้ชิดกับประสบการณ์ของบุคคลเหล่านั้น ผลการศึกษาจะออกมาในรูปของบทประพันธ์หรือบทกวี เพลง ศิลปะและงานสร้างสรรค์ส่วนบุคคล

ดนตรีเป็นปรากฏการณ์หนึ่งที่เกิดขึ้นที่ใช้เป็นตัวชี้วัดในด้านความเสื่อมและความเจริญรวมทั้งความสงบของสังคม ดนตรีเป็นทางหนึ่งที่ถูกเลือกเป็นผู้รับใช้สังคมในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าด้านความบันเทิง ด้านพิธีกรรม รวมทั้งอาจรับใช้ด้านการเมืองด้วยเช่นกัน บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรมจึงมีผลสะท้อนต่อสังคมเป็นภูมิปัญญาในการบอกเรื่องราวต่าง ๆ ของสังคมที่ปรากฏการณ์ ดนตรีพื้นบ้านจึงเป็นปรากฏการณ์รูปแบบของดนตรีที่หล่อหลอมระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรมให้เป็นหนึ่งเดียวกัน

สรุป ทฤษฎีทางมานุษยวิทยา (Anthropology) เป็นวิชาที่ศึกษาเรื่องราวของมนุษย์ ทั้งด้านแนวคิด ความเชื่อ โครงสร้างทางสังคม องค์กร สถาบันทางการเมือง ประเพณีและพิธีกรรม วัฒนธรรม จารีต กฎหมาย หรืออื่นๆ ทั้งที่สอดคล้องต้องกันและขัดแย้งกัน โดยมีทฤษฎีสำคัญที่เหมาะกับใช้ในการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ได้แก่ ทฤษฎีนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรม (The Cultural ecology theory) เพื่อใช้ศึกษาอธิบายที่มาของลักษณะและแบบแผนวัฒนธรรมบางประการที่มีอยู่ในแต่ละสภาวะแวดล้อม ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ (The structural function theory) เพื่อใช้ศึกษาบทบาทหน้าของดนตรีที่มีต่อสังคม ทฤษฎีการแลกเปลี่ยน (The Exchange theory) เพื่อใช้ศึกษาการแลกเปลี่ยนการเรียนรู้ดนตรีภายในและภายนอกสังคม ทฤษฎีความกลมกลืนทางวัฒนธรรม (The Cultural assimilation theory) เพื่อใช้ศึกษาการปะทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมภายนอก และทฤษฎีปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) เพื่อใช้ศึกษาและอธิบายจิตใจและพฤติกรรมมนุษย์ที่มากกว่าปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ เป็นต้น

2.1.3 ทฤษฎีทางสังคมวิทยา

ทฤษฎีที่ถือว่าเป็นพื้นฐานของความคิดทางสังคมวิทยา อาจแบ่งออกได้ 3 ทฤษฎีหลัก คือ ทฤษฎีหน้าที่ (functionalism) ทฤษฎีความขัดแย้ง (conflict theory) และทฤษฎีการกระทำตอบโต้ (interactionism) สองทฤษฎีแรกเป็นทฤษฎีที่มุ่งอธิบายลักษณะที่เป็นแบบแผนหรือโครงสร้างส่วนต่าง ๆ และการเปลี่ยนแปลง ส่วนทฤษฎีการกระทำตอบโต้นั้นมุ่งอธิบายถึงพฤติกรรมในชีวิตประจำวันของบุคคล โดยเน้นที่กระบวนการการกระทำตอบโต้กันระหว่างบุคคล เป็นการมองที่ระดับย่อยหรือระดับจุลภาค (micro level) คือการกระทำของบุคคลและกลุ่มย่อยต่าง ๆ

1. ทฤษฎีหน้าที่ (functionalism)

ทฤษฎีหน้าที่มาจากความคิดของสเปนเซอร์ ซึ่งมองสังคมว่ามีลักษณะเหมือนอินทรีย์ (organism) ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ที่ทำหน้าที่เพื่อให้อินทรีย์นั้นดำรงชีวิตอยู่ได้ ส่วนต่าง ๆ ของสังคมเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันได้ และแต่ละส่วนมีหน้าที่เฉพาะของมัน สังคมยิ่งซับซ้อนเพียงใดส่วนต่าง ๆ ก็ยิ่งแบ่งแยกหน้าที่ออกจากกันมากเท่านั้น และยิ่งต้องพึ่งพาซึ่งกันและกันมากขึ้น ดังนั้นการดำรงอยู่ของสังคมจึงขึ้นอยู่กับการทำหน้าที่ของส่วนต่าง ๆ ที่ต้องประสานสอดคล้องกันเหมือนการทำหน้าที่ของอวัยวะในร่างกาย ทฤษฎีหน้าที่นี้ มีนักสังคมวิทยารุ่นหลังได้พัฒนาทฤษฎีหน้าที่ต่อไปอีก ข้อสมมติฐานพื้นฐานของทฤษฎีหน้าที่ในยุคใหม่ สรุปได้ดังนี้

1.1 สังคมเป็นระบบที่ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ประสานสอดคล้องกัน

1.2 ระบบต่าง ๆ ของสังคมมีแนวโน้มที่จะดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคง เพราะว่าแต่ละระบบมีกลไกสำหรับควบคุมสมาชิกอยู่ภายในตัวของมันเอง

1.3 ส่วนต่าง ๆ ของสังคมอาจมีหน้าที่ในทางลบหรือผลเสีย (Dysfunction) ต่อสังคม แต่สังคมจะมีการปรับตัวเพื่อแก้ปัญหาได้เองในระยะยาว

1.4 การเปลี่ยนแปลงของสังคมจะเป็นไปทีละเล็กทีละน้อย

1.5 ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทางสังคมเกิดจากการที่สมาชิกส่วนใหญ่ของสังคมมีค่านิยมร่วมกัน ระบบค่านิยมเป็นส่วนที่ดำรงอยู่อย่างมั่นคงที่สุดในระบบ

2. ทฤษฎีความขัดแย้ง (conflict theory)

ทฤษฎีความขัดแย้งเป็นความคิดที่พัฒนามาจากความคิดของมาร์กซ์ ซึ่งมองสังคมว่าประกอบด้วยสมาชิกที่แบ่งแยกออกเป็นชนชั้นต่าง ๆ ชนชั้นเหล่านี้มีความสัมพันธ์กันในลักษระที่**เป็น**การเอารัดเอาเปรียบกัน หรือถูกเอารัดเอาเปรียบ ดังนั้น สังคมจึงเป็นระบบที่มีความขัดแย้งระหว่างชนชั้นตลอดเวลา นักทฤษฎีความขัดแย้งรุ่นใหม่มีความคิดบางประการแตกต่างจากมาร์กซ์ เช่น บางคนเห็นว่าชนชั้นมิได้เกิดจากปัจจัยทางเศรษฐกิจ แต่มาจากปัจจัยทางการเมือง คือ ความไม่เท่าเทียมในการกระจายอำนาจ ทฤษฎีความขัดแย้งมองว่าสังคมมิได้ดำรงอยู่เพราะสมาชิกมีค่านิยมร่วมกัน แต่เนื่องจากการบังคับ ควบคุม และการครอบงำความคิด ทฤษฎีความขัดแย้งสมัยใหม่มิได้เน้นเฉพาะความขัดแย้งทางชนชั้นอย่างเดียว แต่รวมถึงความขัดแย้งระหว่างกลุ่มอื่น ๆ เช่น ความขัดแย้งระหว่างคนต่างวัย ความขัดแย้งระหว่างคนชนบทและคนเมือง หรือความขัดแย้งระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมหรือกลุ่มเชื้อชาติ นอกจากนี้มองว่าความขัดแย้งเป็นพลังสำคัญที่ผลักดันให้สังคมเปลี่ยนแปลง ทฤษฎีความขัดแย้งสมัยใหม่มีข้อสมมุติพื้นฐาน พอสรุปได้ดังนี้

2.1 ลักษณะสำคัญของสังคม คือ การเปลี่ยนแปลง ความขัดแย้งและการบังคับ

2.2 สังคมดำรงอยู่ภายใต้อำนาจครอบงำของคนบางกลุ่มที่อยู่เหนือคนอื่น ๆ ในสังคม

2.3 คนกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมแต่ละกลุ่มมีผลประโยชน์เฉพาะกลุ่มของตน

2.4 เมื่อคนในกลุ่มมีความสำนึกในผลประโยชน์ร่วมกันของกลุ่มตน กลุ่มนั้น ๆ ได้กลายเป็นชนชั้น

2.5 ความขัดแย้งทางชนชั้นจะมีมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขทางการเมืองและทาง สังคม ลักษณะของการกระจายอำนาจและผลประโยชน์และโอกาสในการเปลี่ยนฐานทางชนชั้นของสมาชิกสังคม

ความขัดแย้งระหว่างคนต่างวัยนั้นเป็นปัญหาใกล้ตัวที่สุด ถึงจะไม่รุนแรงมากนัก แต่เป็นสิ่งที่ผลักดันให้สังคมเปลี่ยนแปลงโดยผลทางจิตวิทยา เนื่องจากค่านิยมทางดนตรีระหว่างคนในอดีตและคนรุ่นปัจจุบันนั้น ค่อนข้างแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด คนรุ่นเก่าที่ปัจจุบันเป็นผู้ใหญ่และสูงวัย สนใจฟังดนตรีที่มีคุณค่าหลายด้าน เช่น คุณค่าทางดนตรี คุณค่าทางวัฒนธรรม คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ คุณค่าทางจริยศาสตร์ เป็นต้น หมายถึง ความเป็นผู้ใหญ่มีประสบการณ์และวุฒิภาวะสูง ย่อมเสพคุณค่าดนตรีด้วยวิจารณญาณ มีทิศทางมีเหตุผล ซึ่งนอกจากจะได้ประโยชน์ทางด้านสุนทรียะแล้ว ยังมีเหตุผลที่จะพัฒนาคุณภาพ จิตใจ อารมณ์ ปัญญา จริยธรรมอีกด้วย ซึ่งหวังส่งผลไปถึงการดำเนินชีวิตและการทำงานต่อไปอย่างมีประสิทธิภาพ แต่คนรุ่นใหม่ หมายถึง วัยรุ่น ซึ่งเป็นวัยที่ยังอ่อนด้อยทางวุฒิภาวะ และเหตุผลที่มีประสิทธิภาพในการฟังดนตรี ส่วนใหญ่ฟังดนตรีตามค่านิยมสมัยใหม่หรือโลกาภิวัฒน์ เพื่อให้ตนเองเป็นที่ยอมรับของกลุ่มเพื่อนฝูงและเพศตรงข้าม โดยไม่ยึดคุณภาพและคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ที่แท้จริง จะเป็นว่าดนตรีที่สร้างสรรในยุคปัจจุบัน (ดนตรีตะวันตกสมัยใหม่) มักอยู่ในกระแสค่านิยมของวัยรุ่นไม่นาน วัยรุ่นมักแสวงหาดนตรีสมัยใหม่อยู่ตลอดเวลา เพื่อแข่งขันกันล้ำหน้าค่านิยมจะได้เป็นที่ชื่นชมยอมรับในกลุ่มเพื่อนฝูงและเพศตรงข้าม การที่ฟังดนตรีที่ไร้คุณภาพอยู่บ่อยและตลอดเวลา คุณค่าของดนตรีที่หยาบย่อมน้อมนำส่งผลให้จิตใจและอารมณ์ของผู้เสพหยาบไปด้วย ทำให้พบว่าวัยรุ่นในปัจจุบันไม่มีคุณภาพ ดูแลปกครองยาก พ่อแม่ผู้ปกครองแทบปกครองอบรมสั่งสอนไม่ได้ เกิดปัญหาทางสังคมแทบทุกด้าน ได้แก่ ยาเสพติด มั่วกาม อบายมุข อาชญากรรม เรียนไม่เก่ง เป็นต้น จากเหตุผลที่กล่าวมา จึงเป็นเหตุให้มีความขัดแย้งระหว่างวัยอย่างหลีกเลี่ยงไม่พ้น

ทฤษฎีความขัดแย้งระหว่างชนบทกับคนเมืองมักมีมุมมองที่ไม่ชัดเจนมากนัก ในแง่ของสิทธิมนุษยชนและแบบของกฎหมาย แต่สามารถอธิบายได้กล่าวคือ คนชนบทมักมองตนเองต่ำต้อยด้อยสิทธิในด้านต่าง ๆ มากกว่าคนในสังคมเมืองที่ Post Modern กว่า ได้แก่ ด้านการดำรงชีวิต เศรษฐกิจ การเมือง กฎหมาย สิทธิพิเศษต่าง ๆ เป็นต้น โดยมักมองว่าคนเมืองมักเอารัดเอาเปรียบคนชนบท เพราะมีโอกาสทางสังคมและอื่น ๆ มากกว่า ฉลาดกว่า คนเมืองก็มักมองว่าคนชนบทมีการศึกษาต่ำ ประสบการณ์คับแคบ ฉลาดน้อย จึงเกิดระบบชนชั้นทางขอบเขตของพื้นที่สังคมเกิดขึ้น เป็นเช่นนั้น ที่สำคัญนโยบายการบริหารประเทศมาจากคนในสังคมเมือง ผู้กุมอำนาจมาจากสังคมเมือง คนชนบทจึงมองว่าคนสังคมเมืองชอบเอารัดเอาเปรียบในฐานที่เป็นผู้ใช้กฎหมายมากกว่า จึงคิดว่าคนเมืองมีสิทธิมนุษยชนมากกว่า ทำให้เกิดความไม่ยอมรับซึ่งกันและกัน

หากเปรียบเทียบระหว่างคนในเขตภูมิภาคตะวันตกเฉียงใต้กับกลุ่มประเทศตะวันตก ซึ่งเป็นต้นฉบับทางด้านกฎหมาย ทฤษฎีการเมืองและทฤษฎีต่าง ๆ กลุ่มประเทศภูมิภาคตะวันตกเฉียงใต้เหล่านี้ย่อมคิดว่าพวกเขาถูกเอารัดเอาเปรียบจากชาติมหาอำนาจ ทั้งด้านเศรษฐกิจ การเมือง การทหาร การศึกษา ชนชั้นทางสังคม และที่สำคัญที่ถูกมองว่าเป็นกลุ่มประเทศด้อยพัฒนาและกำลังพัฒนา จึงคิดว่าเป็นชนชาติที่ต่ำด้อยกว่า ซึ่งเป็นธรรมดาที่ประเทศพัฒนาแล้วและเป็นประเทศมหาอำนาจย่อมพยายาม

เอารัดเอาเปรียบประเทศที่ด้อยพัฒนาทุกรูปแบบ ประเทศที่ด้อยพัฒนาก็พยายามปกป้องตนเอง และพยายามพัฒนาตนเองให้มีสภาพฐานะทางประเทศให้เท่าเทียมกับประเทศมหาอำนาจ ดังนั้น ความขัดแย้งระหว่างประเทศด้อยพัฒนาที่เปรียบเสมือนคนชนบท และประเทศที่พัฒนาแล้วเปรียบเสมือนเป็นคนเมือง จึงเกิดขึ้นทั้งรูปธรรมและนามธรรม ต่างฝ่ายต่างร่วมกลุ่มเพื่อต่อรองและปกป้องตนเอง

ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมหรือกลุ่มเชื้อชาติ เกิดขึ้นเมื่อวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่มาเกี่ยวข้องมีความแตกต่างกันมาก ได้แก่ ความแตกต่างกันในเรื่องของภาษา เป็นต้น ซึ่งเป็นอุปสรรคในการทำความเข้าใจซึ่งกันและกันอาจเป็นสื่อให้เกิดความเข้าใจผิด ความขัดแย้งทางวัฒนธรรมนี้จะเห็นได้เด่นชัดเมื่อโลกไร้พรมแดนในการติดต่อสื่อสาร ยิ่งมากเท่าใดความขัดแย้งทางวัฒนธรรมจะมีแนวโน้มสูงขึ้นมากเท่านั้น รูปแบบของความขัดแย้งอาจแสดงออกทางการกีดกันหรือแสดงความรังเกียจซึ่งกันและกัน

ผลของความขัดแย้งทางกลุ่มวัฒนธรรมบางครั้งอาจทำให้เกิดการชะงักงันทางวัฒนธรรม (cultural shock) ได้ ซึ่งเป็นสภาพการณ์อย่างหนึ่งทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลัน เนื่องจากการเผชิญกับสภาวะการณ์ทางวัฒนธรรมแบบใหม่ อันมีลักษณะที่แตกต่างไปอย่างมากจากวัฒนธรรมเดิมของตน จนทำให้ไม่อาจปรับตัวหรือสร้างความสมดลทางวัฒนธรรมได้ทันท่วงที ความแตกต่างที่มีต่อจิตใจของคนอย่างรุนแรง จึงย่อมทำให้เกิดภาวะ Cultural shock ได้

ทฤษฎีความขัดแย้งเป็นความคิดที่พัฒนามาจากความคิดของมาร์กซ์ ซึ่งมองสังคมว่าประกอบด้วยสมาชิกที่แบ่งแยกออกเป็นชนชั้นต่าง ๆ ชนชั้นเหล่านี้มีความสัมพันธ์กันในลักษณะที่เป็นการเอารัดเอาเปรียบกัน หรือถูกเอารัดเอาเปรียบ ดังนั้น สังคมจึงเป็นระบบที่มีความขัดแย้งระหว่างชนชั้นอย่างตลอดเวลา ทั้งด้านความคิด ค่านิยม ความเชื่อ อันเกิดจากแนวคิดและรสนิยมของคนในสังคมที่มีความแตกต่างกัน

3. ทฤษฎีการกระทำตอบโต้ (Interactionism)

ทฤษฎีที่ได้รับอิทธิพลจากความคิดของ Max Weber ซึ่งเน้นการวิเคราะห์สังคมโดยพิจารณาที่การกระทำของบุคคล นักทฤษฎีการกระทำตอบโต้เห็นว่าสิ่งที่ทฤษฎหน้าที่หรือทฤษฎีความขัดแย้งถือว่าเป็นโครงสร้างสังคม เป็นบรรทัดฐาน และค่านิยมหรือชนชั้นนั้น เป็นเพียงนามธรรม โครงสร้างเหล่านี้มิได้มีอยู่อย่างอิสระด้วยตัวเอง แต่สิ่งที่เป็นปรากฏการณ์จริงก คือ บุคคลและการกระทำของบุคคล การกระทำของบุคคลหรือสมาชิกแต่ละสังคม เป็นปรากฏการณ์ที่ทำให้เกิดสังคมและทำให้สังคมเกิดการเปลี่ยนแปลง

นักสังคมวิทยาที่จัดอยู่ในกล่มนักทฤษฎีการกระทำตอบโต้ ถือว่าสาระสำคัญของวิชาสังคมวิทยา คือ การศึกษาถึงการกระทำทางสังคมของบุคคล และพฤติกรรมของคนในกลุ่มขนาดเล็ก ตัวแปรสำคัญที่กำหนดการกระทำและการตอบโต้ของบุคคล คือ ตัวตนหรือตัวของบุคคนั่นเอง ได้แก่ ความคาดหวังหรือความเข้าใจของบุคคลต่อสถานการณ์เฉพาะหน้า แรงกดดันหรือปฏิกิริยาที่บุคคลในกลุ่มมีต่อกัน บุคลิกภาพของบุคคล เป็นต้น ความสัมพันธ์ต่อกันของคนในสังคมเป็นกระบวนการของการกระทำตอบโต้ซึ่งกันและกันที่มีความผันแปรอยู่เสมอตามสถานการณ์ บุคคลเป็นผู้สร้างหรือกำหนดการกระทำไม่ใช้ถูกกำหนดโดยโครงสร้างสังคม

พฤติกรรมที่บุคคลแสดงออกต่อกันหรือปฏิสัมพันธ์ในสังคมนั้น ไม่ว่าระดับบุคคลหรือระดับกลุ่ม เราจะเห็นว่ามีอยู่ 5 รูปแบบใหญ่ ๆ คือ ความร่วมมือ การแข่งขัน ความขัดแย้ง การประนีประนอมและกลืนกลาย ซึ่งทั้ง 5 รูปแบบนี้อาจเกิดจากความสัมพันธ์โดยตรงหรือโดยอ้อมก็ได้

3.1 ความร่วมมือ (cooperation) หมายถึงการกระทำตอบโต้ที่ผู้กระทำมีจุดมุ่งหมาย ร่วมกัน มีผลประโยชน์ร่วมกัน ความร่วมมืออาจจะเกิดขึ้นในกลุ่มผู้ที่รู้จักกันเป็นส่วนตัว ได้แก่ ครอบครัว เป็นต้น หรือไม่รู้จักกันเป็นส่วนตัว ได้แก่ สมาคมต่าง ๆ เป็นต้น หรืออาจจะเกิดขึ้นโดยจงใจ ได้แก่ ช่วยกันค้าขาย เป็นต้น

3.2 การแข่งขัน (competition) หมายถึง การกระทำตอบโต้ทีเกิดขึ้นเมื่อรางวัลมีจำกัด เราจะได้มาซึ่งรางวัลก็ต่อเมื่อเราแสดงความสามารถได้เหนือคู่แข่ง ผลที่ตามมาจากการแข่งขันอาจมีทั้งในทางบวกและทางลบ ทางบวก คือ ช่วยกระตุ้นให้คนได้แสดงความสามารถของตนอย่างเต็มที่ ทางลบ คือ คนจะไม่มีทัศนคติที่ดีต่อกัน

3.3 ความขัดแย้ง (conflict) หมายถึง การกระทำตอบโต้ที่ฝ่ายหนึ่งต้องการให้ได้มาซึ่งสิ่งที่ตนต้องการ (rewards) โดยการกำจัดหรือทำให้คู่ต่อสู้อ่อนแอลง มักจะมีจุดเริ่มต้นจากการแข่งขันก่อน

3.4 การผสมผสานประนีประนอม (accommodation) หมายถึง การกระทำตอบโต้ที่คนยอมเสียผลประโยชน์บางส่วนของตนเพื่อรักษาส่วนใหญ่ไว้ โดยฝ่ายหนึ่งอาจจะต้องยอมทำตามอีกฝ่ายหนึ่ง แต่เป็นการปรับตัวที่เขายังรักษาเอกลักษณ์ของตนไว้ได้ การผสมผสานนี้อาจจะเห็นในรูปของการอดกลั้นผ่อนปรน หรือการลดความตึงเครียดด้วยการทำกิจกรรมอย่างอื่น ได้แก่ เขียนหนังสือ จัดงานเลี้ยง เป็นต้น หรือบางคนอาจจะหาแพะรับบาปมาเป็นทางออกของตน

3.5 การกลืนกลาย (assimilation) หมายถึง การกระทำตอบโต้ที่เกิดขึ้นเมื่อคนต่างวัฒนธรรมมาติดต่อสัมพันธ์กัน การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมจะเกิดขึ้น เกิดการให้และรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน จนความแตกต่างที่มีอยู่เดิมหมดไป การกลืนกลายโดยทั่วไปจะเป็นลักษณะสองทาง คือ มีทั้งให้และรับ แต่บางกรณีอาจอยู่ในลักษณะทางเดียว คือ ฝ่ายหนึ่งเป็นผู้ให้และอีกฝ่ายเป็นผู้รับ

รูปแบบการกระทำตอบโต้ นับเป็นกระบวนการทางสังคมที่เราพบเห็นในทุกหนทุกแห่งในทุกสังคม เพียงแต่สังคมใดจะมีสัดส่วนในเรื่องใดมากน้อยกว่ากัน หรือเน้นความสำคัญในเรื่องใดเป็นพิเศษ ได้แก่ สังคมอิเมริกันสนับสนุนการแข่งขันเพราะเชื่อว่าเป็นตัวกระตุ้นประสิทธิภาพในการทำงาน หรือรัสเซียพยายามนำความคิดเกี่ยวกับความขัดแย้งทางชนชั้นมากำหนดนโยบายด้านการเมือง การปกครอง เป็นต้น

สรุป ทฤษฎีทางสังคมวิทยา เป็นทฤษฎีที่สามารถนำมาใช้ศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยาในด้านบทาทหน้าของดนตรีต่อสังคม โดยใช้ทฤษฎีหน้าที่ (functionalism) ทฤษฎีความขัดแย้ง (conflict theory) และทฤษฎีการกระทำตอบโต้ (interactionism) มาทำการศึกษา สองทฤษฎีแรกเป็นทฤษฎีที่มุ่งอธิบายลักษณะที่เป็นแบบแผนหรือโครงสร้างส่วนต่าง ๆ และการเปลี่ยนแปลง ส่วนทฤษฎีการกระทำตอบโต้นั้นมุ่งอธิบายถึงพฤติกรรมในชีวิตประจำวันของบุคคล

2.2 ความสำคัญและบทบาทของดนตรีล้านนา

2.2.1 ความสำคัญของดนตรี

ดนตรีมีความสำคัญกับมนุษย์เป็นอย่างมาก นอกจากเสียงดนตรีที่ทำให้มนุษย์เกิดความสุขและความพอใจ ดังที่สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2524, หน้า 219) กล่าวว่า เสียงดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ทั้งที่มีความเจริญทางเทคโนโลยีอย่างสูงและที่ยังล้าหลัง ต่างก็มีการแสดงออกทางเสียงดนตรีทั้งนั้น เพราะเสียงดนตรีมีประโยชน์ก่อให้เกิดความรื่นเริงบันเทิงใจช่วยให้จิตใจผ่องใสเกิดความสามัคคีและเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ แล้วดนตรียังเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมอีกด้วย

อรวรรณ บรรจงศิลป และอาภรณ์ มนตรีศาสตร์ (2527, หน้า 456-457) กล่าวว่า ประวัติศาสตร์ คือ ประวัติความเป็นมาของมนุษย์ ดนตรีจะสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นชาติ เริ่มตั้งแต่มนุษย์มีการรวมตัวกันเป็นปึกแผ่น ยกตัวอย่างจากดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการรวมตัวเป็นชาติไทย ขณะเดียวกันก็แสดงประวัติความเป็นมาของชาติไทย เช่น ถ้าพิจารณาเครื่องดนตรี ทำนองเพลง และท่ารำ เราจะสังเกตได้ว่าเครื่องดนตรีไทยบางอย่าง หรือท่ารำบางท่า มีส่วนคล้ายกับประเทศแถบเอเชียด้วยกัน เช่น ลาว พม่า เขมร จีน อินเดีย แม้แต่ทำนองเพลงไทยบางเพลงก็มีการเลียนสำเนียงของชาติต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้แสดงว่าประเทศไทยมีการติดต่อเกี่ยวข้องกับประเทศดังกล่าว และมีการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน อย่างไรก็ตามถึงแม้ศิลปะบางด้านจะมีการผสมผสานกับต่างชาติ แต่ลักษณะเด่นที่แสดงถึงความเป็นไทย เช่น ท่วงทำนองเพลง ลีลา ท่ารำ เครื่องดนตรีก็จะแสดงออกอย่างชัดเจนถึงลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ของชาติอันแสดงถึงความเป็นเอกราชของไทยที่ไม่เคยตกอยู่ในอำนาจของต่างชาติ ตรงกันข้ามถ้าชาติใดตกอยู่ใต้อิทธิพลของชาติอื่น ดนตรีก็จะมีลักษณะผสมผสาน เช่น ดนตรีของชาวเม็กซิกันจะมีดนตรีของชาวสเปนผสมอยู่ด้วยนี้ไม่ใช่เหตุบังเอิญ แต่เพราะเม็กซิกันถูกประเทศสเปนเข้าครอบครองเป็นเวลานาน เราจึงได้ยินเสียงคาสตาเนท (castanets) ของสเปนผสมในดนตรีของชาวเม็กซิกัน แม้แต่ดนตรีของชาวอเมริกันจะพบว่ามีเพลงพื้นบ้านจากอังกฤษผสมผสานกับเสียงโอดครวญของพวกผิวดำ เพราะชาวอเมริกัน คือ พวกที่มาจากยุโรปตะวันตกหลายพวก เพลงต่าง ๆ จึงถ่ายทอดและปะปนกันเป็นมรดกตกทอดของชาวอเมริกันนั่นเอง จากตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งซึ่งแสดงออกถึงวัฒนธรรมและความเป็นมาของชาติ นอกจากนี้ดนตรียังแสดงออกถึงลักษณะนิสัยในแต่ละสังคม เช่น ดนตรีไทยมีลีลาอ่อนช้อยนิ่มนวล แสดงว่าคนไทยมีความประณีต รักสวย รักงาม แฝงด้วยจินตนาการและศิลปะอันละเอียดอ่อน เป็นต้น

เบอร์เกตัน และบอร์ดแมน (Bergethon & Boardman, 1977, p. 18; อ้างถึงในอรวรรณ บรรจงศิลป และอาภรณ์ มนตรีศาสตร์, 2527, หน้า 507) กล่าวว่าดนตรีคือเสียงและเราใช้ประสาทหูในการรับฟัง บุคคลใดก็ตามจะสามารถตอบสนองดนตรีได้ดี หรือเป็นนักดนตรีที่ดีจะต้องมีทักษะการฟังสามารถแยกแยะสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่ในเพลงได้ดี ความสามารถนี้เกิดจากการเรียนรู้ ซึ่ง เดโช สวนานนท์ (2514, หน้า 173) กล่าวว่า การเรียนรู้จะเกิดขึ้นไม่ได้เลย หากว่าไม่มีการรับรู้ และอวบ เหมะรัชตะ

(2525,หน้า 47) กล่าวว่า การเรียนรู้ และประสบการณ์เกี่ยวกับการฟังเสียงที่เป็นพื้นฐานทางดนตรี สำหรับเด็กควรมีขั้นตอนตามลำดับดังนี้

1) การรู้จักมักคุ้นกับเสียงต่าง ๆ (recognition) เป็นลำดับแรกเสียก่อน

2) ต่อไปจึงจะสามารถจำแนกเสียงนั้น ๆ ได้

3) แล้วจึงสามารถทำเสียง หรือออกเสียงเลียนเสียงนั้น ๆ ได้เป็นลำดับต่อไป

4) ขั้นสุดท้ายจึงจะสามารถเรียนรู้ที่จะใช้เครื่องดนตรีที่ตนฝึกหัด ทำเสียงเลียนเสียงนั้น ๆ ได้

ดนตรีเป็นวิชาหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับการศึกษามาโดยตลอด ทั้งนี้เพราะนัก การศึกษาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันต่างยอมรับว่า ดนตรีมีผลต่อพัฒนาการทางด้านร่างกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญาของบุคคล ความคิดเห็นของนักการศึกษาดังกล่าว เช่น

เบอร์ไมสเตอร์ (Burmeister, 1958, p. 219; อ้างถึงใน องค์การ อินทรัมพรรย์ และวิญญู ทรัพย์ประภา, 2526, หน้า 6) กล่าวว่า “ดนตรี” มีวัตถุประสงค์ในอันที่จะส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความเจริญงอกงามทางด้านสุนทรียะ รู้จักใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ และเพื่อพัฒนาการทางอารมณ์ของผู้เรียน

บรอคเกิลเฮิสต์ (Burmeister, 1958, p. 219; อ้างถึงใน องค์การ อินทรัมพรรย์ และวิญญู ทรัพยะประภา, 2526, หน้า 6 อ้างอิงจาก) กล่าวถึงคุณค่าของดนตรีว่า คุณค่าของประสบการณ์ทางดนตรีเป็นผลรวมทางด้านทักษะ คุณภาพ และการพัฒนาส่วนตนในเรื่องอารมณ์ สติปัญญา ร่างกาย และสังคมของผู้เรียน

จะเห็นได้ว่า ดนตรีเป็นวิชาหนึ่งที่สำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องบรรจุไว้ในหลักสูตรการศึกษาทุกระดับ เพราะมีส่วนช่วยพัฒนาบุคคลให้เป็นพลเมืองดีมีคุณภาพและมีประสิทธิภาพตามเป้าหมายของการจัดการศึกษา อันจะเป็นผลโดยตรงต่อการพัฒนาประเทศ

2.2.2 บทบาทของดนตรีล้านนาในเชิงทฤษฎีต่าง ๆ

ทฤษฎีทางมานุษยวิทยามีมากมายหลายทฤษฎี นักมานุษยวิทยาได้รวบรวมมาจากการประมวลข้อเท็จจริงของพฤติกรรมด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ในหลาย ๆ ด้าน และนำไปใช้ศึกษาพฤติกรรมของมนุษย์หลายด้านที่เกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรม สามารถนำทฤษฎีไปใช้วิเคราะห์สังคมและวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี

1) ทฤษฎีวิวัฒนาการ (evolutionism)

วิวัฒนาการรูปแบบของพฤติกรรมการสร้างสรรค์ความงามทางศิลปวัฒนธรรมดนตรีของชาวล้านนา มีพัฒนาการเป็น 3 ระยะ คือ ระยะที่ 1 มีพฤติกรรมการเสนอดนตรีแบบดั้งเดิม (Primitive) หมายถึง ดนตรีพื้นบ้านล้านนา ระยะที่ 2 เริ่มปรับตัวเมื่อสังคมภายในได้รับอิทธิพลจาก อารยธรรมภายนอก หมายถึง เริ่มรับเอาดนตรีตะวันตกและดนตรีไทยภาคกลางมาผสมผสานกับดนตรีล้านา ทั้งด้านวิทยาการและปฏิบัติ ได้แก่ ระบบเสียงของดนตรี จังหวะ ทำนอง ลีลา รูปแบบโครงสร้างทั้งทำนอง

การบรรเลงในรูปแบบคอร์ด การประสานเสียง ลักษณะของเสียง และสีสันของดนตรี เป็นต้น รวมทั้งนำรูปแบบวิธีการขับร้องแบบดนตรีไทย และดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานในรูปแบบโครงสร้างมากขึ้น เรียกว่า ขั้น barbarnism และระยะที่ 3 เป็นระยะปัจจุบันหรือยุคโลกาภิวัฒน์ เรียกว่า Post modern หมายถึง การรับเอาอารยธรรมจากภายนอกเข้ามาอย่างเต็มที่ วิถีชีวิตของคนล้านนาในสังคมปัจจุบันเปลี่ยนไปตามค่านิยมตะวันตกที่ทันสมัย จนแทบไม่เห็นพฤติกรรมแบบดั้งเดิม (primitive) หลงเหลืออยู่เลย ผลกระทบของพฤติกรรมในยุค post modern กำลังก่อปัญหาในหลายรูปแบบต่อทั้งต่อตนเอง ครอบครัว และสังคมโดยรวม ได้แก่ ยาเสพติด การมั่วสุมทางเพศ อบายมุข และอาชญากรรม เป็นต้น เนื่องเพราะการรับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกโดยไม่มีการปรับใช้อย่างเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและวัฒนธรรมของตนเอง (Edward B. Taylor, 1832-1917, อ้างถึงใน นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ, 2540, หน้า 70)

นอกจากกระแสโลกาภิวัฒน์แล้ว ยังมีปัจจัยสาเหตุที่ทำให้พฤติกรรมของคนในสังคมล้านนาเปลี่ยนไปตามกระแสนิยมตะวันตก ได้แก่ ระบบการศึกษาที่เน้นตะวันตกเป็นหลัก และระบบสื่อที่เน้นวัฒนธรรมตะวันตกมากเกินความพอดี เป็นต้น โดยละเลยองค์ความรู้และวัฒนธรรมท้องถิ่นที่พัฒนาการจากบรรพชนจากรุ่นสู่รุ่น จนซึมลึกในระบบความคิดและวิถีชีวิตของคนในสังคมล้านนาปัจจุบัน

การพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่น ดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน เป็นกระบวนทางการศึกษาที่สามารถปรับพฤติกรรมเยาวชนโดยผสมผสานระหว่างพฤติกรรมแบบ Primitive กับ Post modern เพื่อให้เป็นสมาชิกของสังคมที่มีคุณภาพและสามารถดำรงชีวิตอย่างเป็นสุขได้ในภาวะสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติและวัฒนธรรมท้องถิ่น

2) ทฤษฎีประวัติศาสตร์ (historicalism)

ตามทฤษฎีประวัติศาสตร์ ล้านนามีรากฐานทางประวัติศาสตร์ที่เจริญรุ่งเรืองมาในอดีต มีวัฒนธรรมเป็นแบบฉบับหรือเป็นเอกลักษณ์อย่างเด่นชัด ได้แก่ ภาษา วรรณกรรม การแต่งกาย ศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ และดนตรีล้านนา เป็นต้น วัฒนธรรมเหล่านี้ไม่ได้สร้างขึ้นมาโดยใครคนใดคนหนึ่งแล้วเป็นที่ยอมรับของสังคม แต่เป็นการก่อตัวที่เกิดจากการสร้างงานด้วยภูมิปัญญาบรรพชนและพัฒนาการจนมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

สภาพปัญหาการดำรงอยู่วัฒนธรรมล้านนาก็เช่นเดียวกับกลุ่มภูมิภาคอื่น ๆ ของไทย คือ เกิดวิกฤติทางค่านิยมวัฒนธรรมที่คนรุ่นใหม่หันไปนิยมค่านิยมตะวันตก จนวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เคยเจริญรุ่งเรืองแต่อดีตแทบหายสาบสูญ ข้อมูลจากประวัติศาสตร์สามารถทำให้คนรุ่นปัจจุบันได้เรียนรู้และตระหนักในคุณค่าภูมิปัญญาของตนเอง ดังนั้น การพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่น ดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน จึงเป็นกระบวนการนำภูมิปัญญาท้องถิ่นเข้าสู่ระบบการศึกษา เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้ถึงความเป็นมา ความเชื่อ รูปลักษณ์เฉพาะทางดนตรี โครงสร้างทางดนตรี องค์ประกอบของดนตรี

ความคิดสร้างสรรค์และพัฒนาการ รวมทั้งการสัมผัสความงามของสาระดนตรีที่เกิดจากภูมิปัญญาท้องถิ่น จนเกิดความรู้และเห็นคุณค่าในมรดกทางวัฒนธรรมของตน

3) ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (diffusionism)

ทฤษฎีการแพร่กระจายไม่ได้มีผู้หนึ่งผู้ใดคิดขึ้นโดยตรง เพราะมีหลายแนวคิด ได้แก่ สำนักอังกฤษ (British School) นักมานุษยวิทยาส่วนใหญ่เชื่อว่าวัฒนธรรมแพร่กระจายจากจุดกำเนิด ซึ่งเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมแล้วแพร่กระจายออกไปในอาณาบริเวณโดยรอบเป็นรูปวงกลม จนกระทั่งไปถึงทั่วโลก สำนักเยอรมัน (German school) เชื่อว่า ปกติแล้วมนุษย์ไม่ชอบสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาเองแต่ชอบหยิบยืมวัฒนธรรมจากเพื่อนบ้าน (uninventive habit) วัฒนธรรมอาจจะแพร่กระจายออกไปได้ทีละหลาย ๆ traits พร้อมกันหรือไปทีละ trait จากจุดที่เกิดและแพร่กระจายไปได้จากหลาย ๆ เขตภูมิศาสตร์ในรูปแบบวงกลมหลาย ๆ วงตามพื้นที่วัฒนธรรมที่ปลายทางจะต้องเหมือนกับวัฒนธรรมต้นกำเนิดไม่มากก็น้อย และสำนักอเมริกัน (American School) สำนักนี้มีแนวคิดที่น่าเชื่อถือมากต่างจากสองสำนักแรก ในแง่ที่ว่าวัฒนธรรมจะแพร่กระจายจากจุดศูนย์กลาง (จุดกำเนิด) ไปตามพื้นที่เท่าที่จะไปได้ในเขตภูมิศาสตร์เดียวกัน และยุคสมัยใกล้เคียงกัน

จากแนวคิดสำนักอเมริกัน จะเห็นเขตวัฒนธรรมของโลกเป็นกลุ่ม ๆ เช่น เขตวัฒนธรรมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ ลาว เขมร ไทย พม่า เขตวัฒนธรรมเอเชียใต้ ได้แก่ เนปาล ปากีสถาน อินเดีย บังคลาเทศ ศรีลังกา เขตวัฒนธรรมยุโรปตะวันออกได้แก่ รัสเซีย เชคโกสโลวาเกีย โปแลนด์ ออสเตรีย ฮังการี เขตวัฒนธรรมเอเชียตะวันออกไกล ได้แก่ จีน ญี่ปุ่น เกาหลี และเวียดนาม เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีหรือวิธีการทางการแพร่กระจายในปัจจุบันไม่ค่อยได้รับความนิยมนำมาใช้มากนัก เพราะมีจุดอ่อนหลายประการคือ

(1) ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งกระจายไปยังอีกสังคมหนึ่งได้อย่างไร

(2) แหล่งใหม่ยอมรับ ปฏิเสธ หรือผสมผสานวัฒนธรรมที่แพร่กระจายเข้ามาใหม่กับวัฒนธรรมเก่าได้อย่างไร

(3) เป็นการไม่ถูกต้องเสมอไปว่า สังคมหนึ่งจะหยิบยืมวัฒนธรรมเพื่อนบ้านเสมอ

(4) ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าวัฒนธรรมใดแพร่กระจายไปสู่วัฒนธรรมใด หรืออีกนัยหนึ่งวัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมต้นกำเนิดนั่นเอง

แม้ทฤษฎีการแพร่กระจายจะไม่ค่อยได้รับความนิยมในปัจจุบัน และมีข้อถกเถียงกันมากในด้านการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมโดยไม่สามารถหาข้อยุติได้ แต่ยังมีประโยชน์สามารถใช้ทฤษฎีสันนิษฐานเพื่อปูทางไปสู่การพิสูจน์ในทฤษฎีอื่น ๆ ได้มากทีเดียว โดยเฉพาะการนำทฤษฎีการแพร่กระจายมาศึกษากลุ่มชนล้านนาว่ามีการแพร่กระจายจากจุดกำเนิดในเขตพื้นที่ใดใน 9 จังหวัด คือ จังหวัดเชียงราย แม่ฮ่องสอน เชียงใหม่ พะเยา ลำพูน ลำปาง แพร่ น่านและอุตรดิตถ์ ทำให้สามารถ

กำหนดขอบเขตทางวัฒนธรรม ตามรูปลักษณ์ทางวัฒนธรรม เช่น ภาษา การแต่งกาย ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม และดนตรี เป็นต้น ได้ 2 เขต คือ

(1) เขตวัฒนธรรมตะวันตก ได้แก่ พื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ เชียงรายซีกตะวันตก ลำพูน ลำปาง พะเยาพื้นที่ซีกตะวันตก และแม่ฮ่องสอน เป็นต้น โดยจังหวัดเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางวัฒนธรรม

(2) เขตวัฒนธรรมน่าน หรือวัฒนธรรมล้านนาตะวันออก คือ พื้นที่จังหวัดเชียงรายซีกตะวันออก น่าน พะเยาพื้นที่ซีกตะวันออก แพร่ และอำเภอท่าปลา อำเภอเมือง (ตำบลน้ำริด) จังหวัดอุตรดิตถ์ เป็นต้น โดยจังหวัดน่านเป็นศูนย์กลางวัฒนธรรม

4) ทฤษฎีหน้าที่นิยม (functionalism)

ทฤษฎีหน้าที่นิยมช่วยให้การศึกษาวิจัยครั้งนี้ในด้านเข้าใจถึงพฤติกรรมอันก่อให้เกิดสถาบันต่าง ๆ ในสังคมของมนุษย์ ตลอดจนรูปแบบและระดับความเจริญของสถาบันเหล่านั้นซึ่งหมายถึงวัฒนธรรมของสังคมหนึ่ง ๆ เมื่อนำทฤษฎีมาศึกษาวิเคราะห์ดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน โดยศึกษาปัญหาว่าทำไมเด็กรุ่นใหม่จึงละทิ้งดนตรีท้องถิ่น ทั้งที่เป็นมรดกสำคัญแห่งภูมิปัญญาซึ่งสะท้อนให้ความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมของอาณาจักรตนเองในอดีตจนถึงปัจจุบัน แม้ปัจจุบันจะผนวกเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทย ความภาคภูมิใจในความเป็นล้านนากลับหลงเหลือในวัฒนธรรมไม่กี่แขนง

ดังนั้น หลักสูตรท้องถิ่น ดนตรีล้านนา จึงเป็นกระบวนของทฤษฎีหน้าที่นิยมอย่างเด่นชัด ได้แก่

(1) สามารถพัฒนาเยาวชนทั้งด้านสติปัญญา อารมณ์ ความคิด ทัศนคติ อุดมการณ์ และความรู้สึกสำนึกความรับผิดชอบต่อตนเอง ครอบครัว สังคม ท้องถิ่น และต่อวัฒนธรรม

(2) การบรรจุหลักสูตรดนตรีล้านนาเข้าสู่ระบบการศึกษา ทำให้เยาวชนมั่นใจในคุณค่าและสำนึกในภาระหน้าที่ของตนที่จะทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นของตน

(3) ทำให้เกิดความร่วมมือระหว่างโรงเรียนกับชุมชนท้องถิ่นที่จะต้องมีภาระหน้าที่ในการทำนุบำรุงมรดกทางภูมิปัญญาอันล้ำค่าร่วมกันให้ดำรงอยู่และพัฒนาการสืบไป

(4) เป็นการเสริมสร้างสังคมพลังท้องถิ่นล้านนาให้เข้มแข็งยิ่งขึ้น

5 ทฤษฎีโครงสร้างทางวัฒนธรรม (structuralism)

ตามแนวคิดทฤษฎีโครงสร้างทางวัฒนธรรม ดนตรีล้านนาสะท้อนให้เห็นถึงระบบความคิดที่เป็นเหตุผลอันมาจากสมอง จิตใจ จิตนาการ จุดมุ่งหมาย และแสดงออกเป็นระบบสัญลักษณ์ได้ ได้แก่ บทร้องและบทวรรณกรรมของดนตรี โครงสร้างทำนอง ลักษณะของเสียง ลักษณะของจังหวะดนตรี ลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงต่าง ๆ รูปลักษณ์ของโครงสร้างทำนอง ลีลาและอารมณ์ เป็นต้น แม้ดนตรีจะสื่อความหมายในแบบนามธรรม แต่ความงามทางศิลปะและสุนทรียะ มักสะท้อนทางความรู้สึกและอารมณ์ในแนวใกล้เคียงกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเพลงใดมีบทร้องด้วยแล้ว จะเข้าใจการสื่อสารทางความรู้สึกในแนวเดียวกันค่อนข้างชัดเจน ธรรมชาติการสร้างสรรค์ความงามทางศิลปะดนตรี ผู้สร้างย่อมมีเหตุผล มีจุดหมายในตัวเองอยู่แล้ว เมื่อมีเป้าหมายจึงเกิดแรงกำลังขับเคลื่อนที่จะสร้างสรรค์

ผลงานออกมา ดังนั้นดนตรีจึงเป็นศาสตร์ที่ถูกสร้างขึ้นมาโดยมีวัตถุประสงค์และเป้าหมาย แต่โดยทั้งนี้และทั้งนั้นก็เพื่อตอบสนองความต้องการทางพฤติกรรมของคนทางด้านอารมณ์จิตใจ ความรู้สึกนึกคิด เมื่อเยาวชนนักเรียนมีโอกาสศึกษาดนตรีท้องถิ่นตน คุณค่าดนตรีล้านนานอกจากจะตอบสนองทางอารมณ์และจิตใจแล้ว ยังสื่อถึงปรัชญาอันเป็นคุณค่า คุณธรรม และปริศนาแห่งความดีงามเพื่อสอนคนให้เป็นคนดี เนื่องเพราะดนตรีเป็นสื่อทางวัฒนธรรมความงาม เมื่อเสพความงามของดนตรีจนถึงระดับซาบซึ้งแล้ว คุณค่าของดนตรีจะช่วยให้ผู้เสพมีสุขภาพจิตดีงาม

ดนตรีล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน นับได้ว่าเป็นตราหรือสัญลักษณ์ประจำกลุ่มที่คนอื่นเห็นแล้วรู้ได้ทันที และมักเรียกว่า วงดนตรีสะล้อ ซอ ซึง เนื่องจากเอกลักษณ์เฉพาะทั้งโครงสร้างรูปลักษณ์ของดนตรี เครื่องดนตรี ทำนองเพลง สำเนียงเพลง และภาษาในการซอหรือการขับร้อง ดังนั้นดนตรีล้านนาจึงเป็นวัฒนธรรมประจำกลุ่มชนชาวไทยล้านนาโดยลักษณะสำคัญบางประการทางวัฒนธรรม ได้แก่

(1) เป็นแบบพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ (pattern of learned behavior)

(2) เป็นสิ่งที่มีอยู่ร่วมกัน (shared by members of society) ของกลุ่มชน

(3) เป็นสิ่งที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมา (Transmitted among the members of society)

(4) สร้างความพอใจให้แก่มนุษย์ได้ (culture is gratifying)

(5) เป็นสิ่งที่ปรับเปลี่ยนได้ (culture is adaptive) หมายถึง มีความเจริญทางวิทยาการเทคโนโลยีต่าง ๆ

(6) เป็นผลรวมหรือผสมผสานทางวัฒนธรรม (culture is integrative)

(7) เป็นรูปแบบพฤติกรรมอุดมคติที่ต้องยึดปฏิบัติตาม (idea form of behavior)

(8) เป็นลักษณะเหนืออินทรีย์ (superorganic) หมายถึง ลักษณะที่อยู่เหนือจากสภาพธรรมชาติหรือสัญชาตญาณของเอกัตตบุคคล ซึ่งช่วยให้มนุษย์รู้จักการเรียนรู้และทำให้มีชีวิตรอดได้ทางกายภาพและทางสังคม

การมุ่งมั่นศึกษาพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่น ดนตรีล้านนา เพื่อเป็นหลักสูตรสำหรับการเรียนการสอนในเขตวัฒนธรรมน่าน เนื่องเพราะดนตรีล้านนาเป็นวัฒนธรรมภูมิปัญญาอันล้ำค่าของท้องถิ่น และมีบทบาทหน้าที่สำคัญทางวัฒนธรรม ดังนี้

(1) ดนตรีล้านนาเป็นตัวกำหนดรูปแบบของสถาบันในรูปศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นเพื่อช่วยให้สมาชิกร่วมจัดระเบียบพฤติกรรมของตนเองและแสดงพฤติกรรมที่เหมาะสม

(2) ดนตรีล้านนา เป็นตัวกำหนดบทบาทความสัมพันธ์หรือพฤติกรรมของนักเรียนซึ่งเป็นสมาชิกของสังคม โดยผ่านกระบวนการอบรม เรียนรู้ ฝึกฝน โดยโรงเรียนและครูทำหน้าที่ถ่ายทอด

(3) ดนตรีล้านนา ทำหน้าที่เป็นเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นว่าสังคมล้านนาวัฒนธรรมน่านแตกต่างไปจากสังคมภูมิภาคอื่น ๆ รวมทั้งเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกให้เห็นถึงบุคลิกภาพของคนภูมิภาคนี้ทั้งภายในและภายนอก ภายในได้แก่ ความเชื่อ ความสนใจ ทัศนคติ ความรู้

ความสามารถ ความคิดสร้างสรรค์ ส่วนภายนอก ได้แก่ รูปลักษณ์การแสดงออกทางคำพูด สำเนียง การแต่งกาย การเดิน และอากัปกิริยาต่าง ๆ เป็นต้น

(4) ดนตรีล้านนา ทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในสังคม เกิดความเป็นปึกแผ่น ความจงรักภักดีและอุทิศตนให้กับสังคม เกิดความผูกพันรักและหวงแหนในวัฒนธรรมและสังคม ทำให้สังคมอยู่รอด ทั้งนี้เพราะการมีวัฒนธรรมเดียวกันของกลุ่มคนในสังคม ย่อมทำให้บุคคลเกิดความรู้สึกเป็นกลุ่มเดียวกันมีจิตสำนึกของความเป็นเจ้าของร่วมกัน จึงก่อให้เกิดความรัก ความผูกพัน หวงแหน และพร้อมที่จะปกป้องเพื่อให้วัฒนธรรมอันเป็นส่วนร่วมของตนยังคงอยู่ตลอดไป

(4) ดนตรีล้านนา เป็นปัจจัยที่สำคัญในการสร้างหล่อหลอม (moulding) บุคลิกภาพทางสังคมให้กับสมาชิก บุคลิกภาพเป็นผลรวมความสัมพันธ์ระหว่างสภาพร่างกายและการแสดงออกของจิตใจ และประสบการณ์ที่เกี่ยวกับพฤติกรรมนั้น ซึ่งตัวกำหนดบุคลิกภาพจึงน่าจะได้แก่ลักษณะทางชีวภาพและลักษณะทางวัฒนธรรม กล่าวคือ บุคลิกภาพของบุคคลส่วนหนึ่งเป็นผลเนื่องมาจากลักษณะทางชีวภาพอันเป็นส่วนของกรรมพันธุ์ที่ได้จากยีนส์ (genes) ของบิดามารดา อีกส่วนหนึ่งเป็นผลเนื่องมาจากการอยู่ร่วมติดต่อสัมพันธ์กับผู้อื่น เพราะทำให้บุคคลได้รับการอบรมขัดเกลาทางสังคมจากกลุ่มและตัวแทนในการขัดเกลาที่ถ่ายทอดวัฒนธรรม

ในอดีต ดนตรีล้านนาเป็นศิลปวัฒนธรรมที่ได้รับการยกย่องและเห็นถึงความสำคัญในบทบาทหน้าที่ จนกลายเป็นกระสวน (pattern) ของการปฏิบัติที่เป็นขนบธรรมเนียม สังคมจึงพยายามอนุรักษ์ พัฒนา สืบสาน และถ่ายทอดต่อกันมายาวนานจากรุ่นสู่รุ่นหลายช่วงอายุคนจนถึงปัจจุบัน แม้บทบาทของดนตรีล้านนาในสังคมปัจจุบันจะลดน้อยลงอย่างมาก เนื่องเพราะเกิดจากหลายปัจจัย ได้แก่ กระแสโลกาภิวัฒน์ที่อิทธิพลดนตรีตะวันตกเข้ามามีบทบาทอย่างมาก สภาพขนาดสังคมเปลี่ยนไปจากเดิม จากระดับอาณาจักรลดมาเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทย ดนตรีล้านนาจึงลดความสำคัญเป็นเพียงดนตรีท้องถิ่น กอปรกับการศึกษาที่เน้นแบบตะวันตกเป็นหลัก รวมทั้งระบบสื่อต่าง ๆ ที่นำเสนอแต่ดนตรีในยุคโลกาภิวัฒน์ที่เน้นตะวันตก เป็นต้น คนรุ่นใหม่จึงไม่ให้ความสำคัญในบทบาทหน้าที่ของดนตรีประจำสังคมตนเอง เพราะมองว่ามีความล้าหลัง ไม่เป็นวัฒนธรรมระดับสากล ส่วนใหญ่จึงหันไปนิยมดนตรีตะวันตกและซึมซับวัฒนธรรมตะวันตกโดยขาดการวิเคราะห์ถึงคุณค่าทางดนตรีที่แท้จริง เพื่อให้ถูกมองว่าทันสมัยล้ำหน้า จึงเกิดปัญหาขึ้นในสังคมกับเยาวชนท้องถิ่นอย่างมากมาย เช่น ปัญหายาเสพติด การมีเพศสัมพันธ์ก่อนวัยอันควร ด้อยคุณภาพการศึกษา ขาดคุณธรรมจริยธรรม สุรุ่ยสุร่าย และด้อยคุณภาพของชีวิต เป็นต้น

2.3 ความเป็นมาของล้านนา เขตวัฒนธรรมน่าน

เมืองน่าน ก่อตั้งขึ้นเมื่อราวกลางพุทธศตวรรษที่ 18 เอกสารและตำนานของภาคเหนือเรียกชื่อเมืองน่านแตกต่างกันไป เช่น ตำนานพระธาตุแช่แห้ง เรียกว่า นาน ตรงกับภาษาบาลีว่า นันท์ ส่วนพื้นเมืองน่านเรียกว่า นันทบุรี และที่ได้นามว่า น่าน เพราะเมืองตั้งอยู่ใกล้แม่น้ำน่าน ชื่อเมืองน่าน ปรากฏในศิลาจารึกสุโขทัยหลักที่ 8 ราวพุทธศักราช 1915 ในชินกาลมาลีปกรณ์เรียกกษัตริย์ราชวงศ์ภูคาว่า พญากาว

ตำนานเมืองเชียงใหม่ เรียก พระยากาวน่าน บางครั้งจึงเรียกชาวน่านว่า กาว หรือ กาวน่าน หรือเรียกเมืองว่า กาวเทส หลังจากตั้งเมืองน่านมั่นคงแล้วจึงใช้คำว่า น่าน แทน กาว (สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2547, หน้า 70-77)

ในอดีตเมืองน่าน เป็นนครรัฐเล็ก ๆ บางครั้งเป็นอิสระ บางครั้งอยู่ภายใต้อำนาจเป็นหัวเมืองภายในอาณาเขตของอาณาจักรที่มีอำนาจมากกว่า อย่างไรก็ดีน่านเป็นเมืองที่มีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ยาวนานพอ ๆ กับล้านนา สุโขทัย และพะเยา มีเจ้าเมืองหรือผู้ครองนครถึง 64 ท่าน ประวัติศาสตร์ของเมืองน่านจากหลักฐานทางเอกสาร และศิลาจารึก สามารถแบ่งออกเป็น 4 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 สร้างเมืองปัวและเมืองน่าน (ปลายพุทธศตวรรษที่ 18-พ.ศ. 1992)

ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 18 มีเรื่องในลักษณะตำนาน กล่าวถึงชนกลุ่มหนึ่งภายใต้การนำของพญาภูคา ได้ครอบครองพื้นที่ราบตอนบนของจังหวัดน่าน และตั้งศูนย์กลางปกครองอยู่ที่เมืองย่าง (เชื่อกันว่าคือ บริเวณริมฝั่งด้านใต้ของแม่น้ำย่างใกล้เทือกเขาดอยภูคาในเขตบ้านเสี้ยว หมู่ที่ 7 ตำบลยม อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน) เพราะปรากฏร่องรอยชุมชนในภาพถ่ายทางอากาศลักษณะเป็นคูน้ำ คันดิน กำแพงเมืองซ้อนกันอยู่ ต่อมาพญาภูคาได้ขยายอาณาเขตปกครองของตนออกไปให้กว้างขวางยิ่งขึ้นโดยส่งราชบุตรบุญธรรม 2 คน ไปสร้างเมืองใหม่ ทางตะวันออกฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงให้ขุนนุ่นผู้พี่ไปสร้าง เมืองพลั่ว หรือ เมืองปัว ซึ่งต่อมาภายหลังเรียกว่า วรนคร

จากการสำรวจศึกษาของหน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่น จังหวัดน่าน พบชุมชนโบราณอีก 4 แห่ง ในพื้นที่ของอำเภอปัว คือ ชุมชนโบราณบ้านปัวและชุมชนโบราณอีก 4 แห่ง ในพื้นที่ของอำเภอปัว คือ ชุมชนโบราณบ้านปัว และชุมชนโบราณบ้านสวนดอก ตำบลปัว ชุมชนโบราณบ้านศาลา ตำบลศิลาแลงและชุมชนโบราณบ้านดอยทุ่งกลาง ตำบลแงง ลักษณะทางกายภาพของชุมชนโบราณทั้ง 4 แห่ง มีความใกล้เคียงกัน คือ เป็นคูน้ำคันดินรูปวงกลมมนหรือวงรีขนาดใหญ่มากนักมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 400-600 เมตร ชุมชนโบราณทั้ง 4 แห่งนี้ น่าจะเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงการตั้งเมืองพลั่วหรือปัว หรือวรนครในอดีตได้เป็นอย่างดี

ภายหลังขุนฟองถึงแก่พิราลัยแล้ว หลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้ชี้ให้เห็นว่า เมืองปัวเป็นเมืองที่มีความสัมพันธ์เป็นกลุ่มเมืองกับเมืองแพร่ งาว พะเยา ลงไปถึงเมืองศรีสัชนาลัย สุโขทัย ล่วงมาถึงปีพุทธศักราช 1902 พญาการเมือง ได้ย้ายลงมาสร้างเมืองใหม่ บริเวณที่ราบทางตอนล่าง ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำน่าน ล้อมพระธาตุแช่แห้งบนดอยภูเพียง ซึ่งพระองค์นำพระธาตุและพระพิมพ์จากสุโขทัยมาบรรจุไว้ก่อนเรียกว่า เวียงภูเพียงแช่แห้ง ปัจจุบันยังคงเหลือร่องรอยของคูน้ำคันดิน ซึ่งเป็นกำแพงและคูเมือสองชั้น ในเขตบ้านหนองเต่า ตำบลม่วงตึ๊ด กิ่งอำเภอภูเพียง ผังเมืองเป็นรูปสี่เหลี่ยมมุมมน ขนาดยาวประมาณ 500 เมตร กว้าง 350 เมตร โดยมีพระธาตุแช่แห้งเป็นศูนย์กลางเมือง ต่อมาเกิดความแห้งแล้งกันดารน้ำ พญาผากองโอรสพญาการเมือง จึงได้ย้ายเมืองมาทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำน่านในบริเวณที่ตั้งของจังหวัดน่านในปัจจุบัน เมื่อพุทธศักราช 1911

การย้ายเมืองครั้งนี้ ปรากฏหลักฐานตำนานการดนตรีที่สำคัญ ซึ่งเป็นหลักฐานบ่งชี้ความเป็นมาของรูปลักษณ์ทางดนตรีของวัฒนธรรมน่าน กิจชัย ส่องเนตร (2547, หน้า 28) ได้อธิบายถึงตำนานซอล่องน่าน ซึ่งแสดงถึงหลักหลักฐานการบรรเลงดนตรีและการขับซอ ในเขตวัฒนธรรมน่าน ว่า เมื่อครั้งเมืองวรนคร (เมืองปัว) เกิดภัยพิบัติแห้งแล้งและโรคระบาด พระยาการเมืองเจ้าเมืองวรนครจึงอพยพผู้คนย้ายเมืองลงมาตั้งเมืองใหม่ คือ เมืองปูเปียงแช่แห้ง โดยการล่องแพมาตามลำน้ำน่าน มีแพทั้งหมด 7 ลำ 7 ขบวน สำหรับขบวนที่ 7 เป็นแพของคณะร้องรำทำเพลง ซึ่งชายหญิงคู่หนึ่งมีชื่อว่า ปู่คำมา และย่าคำบี้ ได้ขับร้องบรรยายความในใจ ความอาลัยอาวรณ์ ที่ต้องจากบ้านเกิดเมืองนอน และบรรยายธรรมชาติอันงดงามของสองฝั่งแม่น้ำน่าน โดยมีช่างปิน (ซึง) ช่างสะล้อ บรรเลงประกอบ จึงเกิดเพลงซอล่องน่านที่ใช้จนถึงทุกวันนี้ และถือกันว่า ปู่คำมาและย่าคำบี้ เป็นช่างขับซอคู่แรกของเมืองน่าน

เมืองน่านในปัจจุบัน ตัวเมืองสร้างขึ้นใน พุทธศักราช 1911 ซึ่งมีแนวคันดินใหญ่ที่ยังคงปรากฏร่องรอยบางส่วนให้เห็นอย่างชัดเจน อยู่บริเวณวัดพญาวัด พอจะบอกได้ว่าแนวคันดินดังกล่าวเป็นกำแพงเมืองด้านทิศใต้ กว้างประมาณ 25 เมตร สูงประมาณ 5 เมตร กำแพงเมืองดังกล่าว คงถูกใช้มาจนกระทั่งสมัยเจ้างั่วพารผาสุม เพราะปรากฏตามประวัติวัดพระธาตุช้างค้ำฯ ว่าในปี พุทธศักราช 1969 เจ้างั่วพารผาสุม โปรดให้ก่อกำแพงขึ้นใหม่ โดยใช้ไม้ซุงทั้งท่อน และคงใช้แนวกำแพงเดิมเป็นปราการชั้นนอกของเมืองน่าน

ชื่อของเมืองน่านปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในศิลาจารึกสุโขทัย หลักที่ 8 กล่าวถึงเขตแดนแคว้นสุโขทัยสมัยพระมหาธรรมราชาลิไท ความตอนหนึ่งว่า “เบื้องเหนือน้ำน่าน...ถึ...เจ้าพญาผากองเจ้าเมืองน่าน เมืองพลั่ว” ซึ่งแสดงให้เห็นว่านอกจากความสัมพันธ์ทางการปกครองและการศาสนาแล้ว เจ้าผู้ครองนครน่านมีความสัมพันธ์ทางเครือญาติกับกษัตริย์สุโขทัย อีกทางหนึ่งด้วย ดังปรากฏในศิลาจารึกสุโขทัยหลักที่ 45 และหลักที่ 64 (จารึกวัดพระธาตุช้างค้ำฯ) กล่าวถึงการกระทำสัตย์สาบานระหว่างปู่พญา (เจ่าพญาผากอง) และหลาน (กษัตริย์ครองสุโขทัย) ในปีพุทธศักราช 1935 เพื่อช่วยเหลือกันเมื่อเกิดสงคราม และก่อนหน้านี้พญาผากองเคยยกกองทัพจากเมืองน่านลงมาช่วยพระยาคำแหงรบกับสมเด็จพระธรรมราชาธิราชที่ 1 (ขุนหลวงพะงั่ว) เพื่อป้องกันเมืองชากังราว เมื่อพุทธศักราช 1919 ขณะเดียวกันเรื่องที่พงศาวดารเมืองน่านกล่าวถึงการสิ้นพระชนม์ของกษัตริย์เมืองน่านสองพระองค์ว่าเกิดจากการลอบวางยาพิษ โดยกรุงศรีอยุธยานั้น แสดงถึงการอยู่คนละฝักฝ่ายระหว่างเมืองน่านกับกรุงศรีอยุธยาได้เป็นอย่างดี

ระยะที่ 2 เมืองน่านขึ้นกับแคว้นล้านนา (พ.ศ.1993 – 2000)

ในปีพุทธศักราช 1993 พระเจ้าติโลกราชกษัตริย์นครเชียงใหม่มีความประสงค์จะครอบครองเมืองน่าน และแหล่งเกลือบ่อมาง ซึ่งอยู่ใกล้ลำน้ำมาง (ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอบ่อเกลือ) ซึ่งหาได้ยากในล้านนาหรือภาคเหนือตอนบน จึงจัดทัพยกมาตีเมืองน่านได้

ระยะแรก เมืองน่านยังมีฐานะเป็นเมืองประเทศราชของแคว้นล้านนา แต่หลังจากที่พญาผาแสงเจ้าผู้ครองนครราชวงศ์ภูคาองค์สุดท้ายถึงแก่พิราลัย ในปีพุทธศักราช 2004 ฐานะ ของเมืองน่านถูกลดลง

เป็นเพียงหัวเมืองในราชอาณาเขตปกครองของพระองค์มาผลัดเปลี่ยนกันปกครองเมืองน่าน นับแต่หมื่นสร้อยเชียงของเมื่อพุทธศักราช 2005 เป็นต้นมา จนถึงพญาพลเทพฤาชัย

ระหว่างพุทธศักราช 2096-2101 พระเจ้าบุเรงนองแห่งพม่า ยกกองทัพมาตีเมืองเชียงใหม่ ครั้งนั้นพระเมกุฏิ พระเจ้าเชียงใหม่ ไม่สามารถต้านทานกำลังได้ จึงยอมอ่อนน้อมเป็นประเทศราช พญาพลเทพฤาชัย เจ้าเมืองน่านจึงหนีไปพึ่งเมืองหลวงพระบาง

ตลอดระยะเวลาเกือบ 100 ปี ที่เมืองน่านตกอยู่ภายใต้การครอบครองของแคว้นล้านนา อันมีนครเชียงใหม่เป็นราชธานี ได้ซึมซับเอาศิลปวัฒนธรรมของล้านนาบ้างอย่างมาไว้ในวิถีชีวิต เช่น การรับเอารูปแบบศิลปกรรมทางพระพุทธศาสนา เข้ามาแทนที่ศิลปกรรมแบบเดิม ที่มีรูปแบบร่วมกับศิลปะแบบสุโขทัย เป็นต้น แต่ในด้านการดนตรี ชาวน่านยังคงยึดมั่นในวัฒนธรรมดนตรีแบบดั้งเดิม ไม่ยอมรับดนตรีล้านนาแบบเชียงใหม่เข้ามาในวิถีชีวิต นั่นเป็นเพราะน่านเป็นอาณาจักรที่เจริญรุ่งทุกด้านโดยเป็นคู่เคียงกับเชียงใหม่ สุโขทัย และล้านช้าง ทำให้วัฒนธรรมส่วนใหญ่มีความเข้มแข็ง

ระยะที่ 3 เมืองน่านตกเป็นเมืองขึ้นของพม่า (พ.ศ. 2003-2328)

หลังจากพญาพลเทพฤาชัยหนีไปเมืองหลวงพระบางแล้ว พระเจ้าหงสาวดีบุเรงนองโปรดฯ ให้พญาหน่อคำเสถียรชัยสงคราม มาเป็นเจ้าเมืองน่านแทน ตลอดช่วงเวลา 200 ปีเศษ ระหว่างพุทธศักราช 2103-2328 หัวเมืองล้านนาทั้งมวลตกอยู่ในความระส่ำระสายเพราะเกิดศึกสงครามกับพม่าและกรุงศรีอยุธยาอยู่เนือง ๆ เมื่อพระนางวิสุทธิเทวี เจ้าผู้ครองเชียงใหม่ เชื้อสายราชวงศ์มังรายองค์สุดท้ายถึงแก่พิราลัย พระเจ้าหงสาวดีจึงส่ง มังนรธาช่อ มาครองเชียงใหม่ เพื่อปกครองหัวเมืองล้านนาโดยตรง ในปีพุทธศักราช 2122 เมืองน่านต้องขึ้นตรงต่อการปกครองของพม่าที่เมืองเชียงใหม่ด้วย เจ้าเมืองน่านได้พยายามแข็งเมืองต่อพม่าหลายครั้ง แต่ไม่สำเร็จ เป็นต้นว่าปีพุทธศักราช 2166 เจ้าอุ่นเมืองต้องหนีลงไปพึ่งกรุงศรีอยุธยา

ปีพุทธศักราช 2167 พระเจ้าสุทโธธรรมราชาได้ยกทัพมาตีเมืองน่านและกวาดต้อนผู้คนไปไว้ที่เมืองหงสาวดี จากนั้นได้มีการโยกย้ายสับเปลี่ยนเจ้าเมืองในเขตล้านนาเข้ามาปกครองเมืองน่านอีกครั้ง นอกจากเมืองน่านจะต้องทำศึกสงครามเพราะการแข็งเมืองต่อพม่าแล้ว ระยะหลังต้องรับศึกจากทางใต้ คือ กรุงศรีอยุธยาอีกทางหนึ่งด้วย เช่น ปีพุทธศักราช 2205 สมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรงส่งกองทัพมาตีเมืองและจับตัวพระยาแหลมมุม เจ้าเมืองลงไปยังกรุงศรีอยุธยา

ล่วงมาถึงพุทธศักราช 2246 พระเมืองราชา เจ้าเมืองน่านแข็งเมืองต่อพม่า พระเจ้ากรุงอังวะจึงส่งกองทัพจากเชียงใหม่มา เมืองน่านเสียหายอย่างหนัก ผู้คนต่างหลบหนีละทิ้งบ้านเรือนเข้าไปหลบซ่อนตามป่าเขา เมืองถูกทิ้งร้างไปถึง 5 ปี เจ้าฟ้าเมืองคองและเจ้าฟ้าเมียวซา ขุนนางพม่าได้เข้ามารวบรวมไพร่พลตั้งบ้านเรือนขึ้นใหม่ (พุทธศักราช 2251-2257) และให้การปกครองดูแลเมืองน่าน มิให้ก่อการกระด้างกระเดื่องได้อีกต่อไป เมื่อเจ้าฟ้าเมียวซาถึงแก่พิราลัย พญานาขวา (น้อยอินทร์) ผู้รักษาเมืองซึ่งเป็นชาวน่าน ได้ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตจากพระเจ้ากรุงอังวะ อัญเชิญพญาหลวงติ่นมหาวงศ์

เจ้าเมืองเชียงใหม่มาเป็นเจ้าเมืองน่านในปีพุทธศักราช 2269 เมืองน่านจึงกลับมีเจ้าผู้ครองนคร โดยการสืบเชื้อสายลำดับราชวงศ์อีกครั้งหนึ่งเรียกว่า “ราชวงศ์หลวงติ๋นมหาวงศ์” (บรรพบุรุษต้นสายสกุล ณ น่าน)

ช่วงพม่าปกครองเมืองน่าน มีหลักฐานทางดนตรีเป็นตำนานเพลงพม่าน่าน ดังนี้

ทำนองเพลงพม่าน่าน (คำผาย นุปิงและประจักษ์ กาวี, 2544, หน้า72) เป็นการซออีกทำนองหนึ่งที่เกิดขึ้นในจังหวัดน่าน ใช้เนื้อหาของ ต๊ะโต่งเต่ง แต่เนื้อหาจริง ๆ ของซอพม่าน่านนั้น เป็นเรื่องของหนุ่มพม่า สาวไทย เกี้ยวพาราสีกัน คือ ในสมัยก่อน ผู้เฒ่าผู้แก่จังหวัดน่าน มีชาวพม่าอาศัยอยู่มาก มากจนพระเจ้าผู้ครองน่านกลัวว่าพม่าจะรวมตัวกันเป็นกบฏ แล้วยึดเมืองน่าน พระเจ้าผู้ครองนครน่าน ก็ได้เรียกตัวแทนของชาวพม่าและไทย มาสร้างเจดีย์แข่งกัน หากฝ่ายใดสร้างเสร็จก่อนฝ่ายนั้นจะได้ครองเมืองน่าน หากฝ่ายใดเสร็จทีหลังจะต้องหนีออกจากจังหวัดน่าน เมื่อตกลงสร้างก็ให้ชาวพม่า สร้างเจดีย์วัดสวนตาลและชาวไทยสร้างวัดพระธาตุช้างค้ำ เมื่อไทยสร้างเสร็จก่อนชาวพม่าก็ต้องอพยพไปตามข้อสัญญา แต่ชาวพม่าที่มีครอบครัวอยู่กับคนไทย ก็อนุญาตให้อยู่ต่อไปได้ เมื่อบ้านเมืองสงบก็จัดให้มีการฉลองเจดีย์ทั้งสององค์ขึ้น มีมหรสพ สมโภชและมีการขับซอ ในงานฉลองครั้งนี้ชาวพม่าที่หลงเหลืออยู่ก็ได้ฟังการขับซอล่องน่าน ซึ่งมีความไพเราะจึงอยากจะซอบ้าง เลยลองขับซอ แต่ทำนองเพี้ยนไปมาก ทำให้มีทำนองซอใหม่เกิดขึ้น เรียกว่า “ซอพม่า”

ในปีพุทธศักราช 2303 พระเจ้าอลองพญายกทัพมาตีกรุงศรีอยุธยา แต่เกิดเหตุปืนใหญ่แตกถูกพระองค์ประชวรหนักต้องยกทัพกลับและเสด็จสวรรคตกลางทางพวกหัวเมืองล้านนาได้โอกาส จึงพากันแข็งเมืองต่อพม่า เมื่อพระเจ้ามังลอกเสวยราชสมบัติ จึงทรงส่งอภัยคามณีเป็นแม่ทัพมาตีเมืองเชียงใหม่และหัวเมืองอื่น ๆ เจ้าอริยวงศ์ เจ้าเมืองน่าน จำต้องยอมหันไปอ่อนน้อมกับพม่าดังเดิม เมื่อปราบปรามหัวเมืองล้านนาได้ราบคาบแล้ว พระเจ้ามังลอกทรงตั้งอภัยคามณีเป็นเจ้าเมืองเชียงใหม่ต่อมาในปีพุทธศักราช 2306 พระเจ้ามังระได้เสวยราชย์ อภัยคามณีไปเข้าเฝ้าที่เมืองอังวะ เจ้านายท้าวพญาในหัวเมืองล้านนาได้กำลังสนับสนุนจากเมืองหลวงพระบางพากันแข็งเมือง พระเจ้าเนเมียวสีหบดีเป็นแม่ทัพนำกำลังร่วมกับกองทัพอภัยคามณียกมาปราบปรามอีกครั้ง จากนั้นในปีพุทธศักราช 2310 อภัยคามณีได้ตระเตรียมกองทัพเพื่อตีกรุงศรีอยุธยา โดยได้ระดมไพร่พลจากหัวเมืองล้านนา เจ้าอริยวงศ์มอบหมายให้เจ้านายอ้ายผู้เป็นหลานคุมกำลังพลเมืองน่านมาสมทบกับกองทัพพม่า

เมื่อสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีกอบกู้เอกราชของกรุงศรีอยุธยาจากพม่าได้แล้ว พม่ายังคงยึดครองหัวเมืองล้านนาอยู่ จึงทรงยกกองทัพขึ้นมาตีเมืองเชียงใหม่ถึง 2 ครั้ง ครั้งแรกตีไม่สำเร็จ ส่วนครั้งหลังยกขึ้นมาในปีพุทธศักราช 2317 พญาจ่าบ้าน เมืองเชียงใหม่ พญากาวิละ เจ้าเมืองลำปาง ได้หันมาสวามิภักดิ์ต่อพม่าได้มอบให้เจ้าน้อยวิทูร ตำแหน่ง เจ้านาขวา เกณฑ์พลมาช่วยพม่าป้องกันเมืองเชียงใหม่ โปมะยุง่วน เจ้าเมืองเชียงใหม่สู้กำลังกอบทับไทยไม่ได้ จึงทิ้งเมืองไปตั้งมั่นอยู่ที่เมืองเชียงแสน ส่วนเจ้าน้อยวิทูรถูกกองทัพไทยจับกุม

หลังจากที่ตีเมืองเชียงใหม่ได้แล้ว สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีโปรดฯ ให้เจ้าพระยาจักรี (ต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก) อยู่จัดการปกครองหัวเมืองล้านนา ได้เกลี้ยกล่อมเจ้าเมืองน่านให้สวามิภักดิ์กับฝ่ายไทย และให้เจ้าน้อยวิทูรกลับไปปกครองเมืองน่าน

ต่อมาเจ้าน้อยวิทูรไม่ตั้งมั่นอยู่ในสัจจะ พญากาวิละเจ้าผู้ครองลำปางจึงนำกำลังไปควบคุมตัวและครอบครัวส่งมายังกรุงธนบุรีในปีพุทธศักราช 2321 เป็นเหตุให้เมืองน่านขาดผู้นำ กองทัพพม่าจากเมืองเชียงแสนได้ยกกำลังมากวาดต้อนผู้คนในเมืองน่านไปไว้ที่เมืองเชียงแสน เมืองน่านถูกทิ้งร้างเป็นครั้งที่ 2 เป็นเวลาถึง 23 ปี นับตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2322 เป็นต้นมา เมืองน่านตกอยู่ในความวุ่นวายสับสน ดังปรากฏความในพงศาวดารเมืองน่านตอนที่หนึ่งว่า “ในกาลยามนั้น เมืองล้านนาไทยก็ บ่มั่น บ่เที่ยง สักบ้าน สักเมืองแล ดังเมืองน่านเราเป็นอันเปล่าห่างสูญ หาท้าวพระยาบ่อได้แล” เจ้านายเชื้อสายราชวงศ์หลวงติ๋นมหาวงศ์ที่ยังหลงเหลืออยู่ตามบ้านเล็กเมืองน้อยในเขตเมืองน่านและเมืองข้างเคียง ต่างแตกความสามัคคีแบ่งแยกออกจากกัน หันไปเข้าข้างพม่าบ้าง ไทยบ้าง ประกอบกับระยะนี้สถานการณ์ในกรุงธนบุรีไม่เรียบร้อย มีการผลัดเปลี่ยนแผ่นดิน และสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานี ส่วนทางฝ่ายพม่านั้นโปมะยุง่วนก็ยังคุมกำลังตั้งมั่นอยู่ที่เมืองเชียงแสน

ปีพุทธศักราช 2326 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ทรงแต่งตั้ง เจ้าหนานจันทปโชติ ขึ้นเป็นพระยามงคลวรยศมาครองเมืองน่าน ขณะนั้นบ้านเมืองรกร้างว่างเปล่า พระยามงคลวรยศจึงตั้งมั่นอยู่ที่บ้านท่าปลา (ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอท่าปลา จังหวัดอุตรดิตถ์) ฝ่ายพม่าแต่งตั้งเจ้าอัตถวรปัญโญ เป็นเจ้าเมืองน่าน ในปีต่อมา เจ้าอัตถวรปัญโญตั้งมั่นอยู่ที่เมืองเทิง (ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอเทิง จังหวัดเชียงราย) ส่วนเจ้าสุมนเทวราชอยู่ที่เวียงสา ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน หลังจากเมืองเชียงแสนถูกกำลังหัวเมืองฝ่ายเหนือตีได้ในปีพุทธศักราช 2329 แล้ว เจ้าอัตถวรปัญโญได้นำครอบครัวชาวน่านและชาวเมืองเทิงย้ายลงมาอยู่ที่เมืองเถิดในเขตเมืองน่าน ต่อมาเกิดวิวาทกับเจ้าสุมนเทวราชผู้เป็นน้า พระยามงคลวรยศจึงไกล่เกลี่ยปรองดองให้สมัครสมานสามัคคีกัน แล้วยกเมืองน่านให้เจ้าอัตถวรปัญโญ

ระยะที่ 4 เมืองน่านขึ้นกับกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ.2331-2474)

ในปีพุทธศักราช 2331 เจ้าอัตถวรปัญโญ ลงมาเฝ้าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เพื่อขอเป็นข้าขอบขัณฑสีมาจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าอัตถวรปัญโญเป็นเจ้าผู้ครองนครน่าน และแต่งตั้งเจ้าสุมนเทวราช ขึ้นเป็นเจ้าพระยาหอหน้า ให้กลับขึ้นมาครองเมือง ล่วงมาถึงปีพุทธศักราช 2343 เจ้าอัตถวรปัญโญได้ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตย้ายจากบ้านถิดกลับไปตั้งเมืองน่านที่ถูกทิ้งร้างไว้ พร้อมทั้งได้ก่อสร้างกำแพงและบูรณะตัวเมืองขึ้นใหม่ ต่อมาเกิดอุทกภัยใหญ่น้ำท่วมตัวเมืองน่านอย่างหนัก เจ้าสุมนเทวราชเจ้าผู้ครองนครในเวลานั้น ได้ย้ายเมืองไปตั้งบนที่ดอนบริเวณดงพระเนตรช้างทางตอนเหนือของเมืองน่าน เรียกว่า “เวียงเหนือ” ปัจจุบันตั้งอยู่ในเขตบ้านมหาโพธิ์ และบ้านเวียงเหนือ ตำบลเวียงเหนือ อำเภอเมืองน่านห่างจากตัวเมืองน่านปัจจุบันขึ้นไปทางเหนือ ประมาณ 2

กิโลเมตร ปัจจุบันยังพบร่องรอยของคูน้ำคันดินโบราณอยู่จนกระทั่ง ปีพุทธศักราช 2389 แม่น้ำน่านเปลี่ยนเส้นทางเดิน แนวลำน้ำถอยห่างจากตัวเมืองเก่าไปมากแล้ว เจ้าอนันตวรฤทธิเดชได้กราบบังคมทูลของพระราชทาน พระบรมราชานุญาตพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวย้ายเมืองกลับไปตั้งยังที่เดิม

นับตั้งแต่เจ้าอัตถวรปัญโญขอเป็นข้าขอบขัณฑสีมากรุงรัตนโกสินทร์ เมืองน่าน มีฐานะเป็นหัวเมืองประเทศราช เจ้าผู้ครองนครมีอำนาจสิทธิเด็ดขาดในการปกครองพลเมือง การขึ้นครองนครแม้จะต้องได้รับความเห็นชอบจากกรุงรัตนโกสินทร์แต่โดยทางปฏิบัติแล้ว พระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ทรงให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ในเมืองน่านเลือกตัว เจ้านานผู้มีอาวุโสเป็นเจ้าผู้ครองนครกันเอง มิได้ทรงยุ่งเกี่ยวกับกิจการภายใน

เจ้าผู้ครองน่านในชั้นหลังทุกองค์ ต่างปฏิบัติหน้าที่ราชการด้วยความเที่ยงธรรมมีความซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ราชวงศ์จักรี ได้ช่วยราชการบ้านเมืองสำคัญ ๆ หลายครั้งหลายคราด้วยกัน เช่น ช่วยราชการสงครามเมืองเชียงแสนในรัชกาลที่ 1 ปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์ในสมัยรัชกาลที่ 3 ช่วยราชการสงครามเมืองเชียงตุงในรัชกาลที่ 4 และที่ 5 เป็นต้น นอกจากนี้ ยังได้ทำนุบำรุงกิจการพระพุทธศาสนาในเมืองน่าน ซ่อมแซมวัดวาอารามต่าง ๆ อยู่เป็นนิจ ทำให้เมืองน่านกลับคืนสู่สันติสุขร่มเย็นต่างจากระยะที่ผ่านมา

สมัยที่พระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดชฯ เป็นเจ้าผู้ครองนครน่าน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงแก้ไขวิธีการปกครองแผ่นดินขึ้นใหม่ในปีพุทธศักราช 2435 โดยแบ่งการปกครองหัวเมืองออกเป็นมณฑลเทศภิบาล ได้ส่งข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ที่ไว้วางพระราชหฤทัยจากกรุงเทพฯ มาเป็นผู้แทนต่างประเนตรพระกรรณ กำกับดูแลการบริหารบ้านเมืองของเจ้า ผู้ครองนคร เรียกชื่อตามตำแหน่งทำเนียบว่า “ข้าหลวงประจำเมือง” และทรงแต่งตั้งเจ้านายบุตรหลานของเจ้าผู้ครองนครให้เป็นเจ้าศักดินาชั้นสัญญาบัตรลดหลั่นกันลงไปเป็นกรมการพิเศษ ช่วยเหลือการบริหารงานของเจ้าผู้ครองนคร คือ

1.เจ้าอุปราช
2.เจ้าราชวงศ์
3.เจ้าบุรีรัตน์
4.เจ้าสุริยวงศ์
5.เจ้าราชภาติวงศ์
6.เจ้าราชภาคินัย
7.เจ้าราชดนัย
8.เจ้าราชสัมพันธ์วงศ์
9.เจ้าราชบุตร

10. เจ้าประพันธ์พงษ์
11. เจ้าชัยสงคราม
12. เจ้าราชญาติ
13. เจ้าวรญาติ

ในปีพุทธศักราช 2446 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชดำริว่าเจ้าสุริยะ (พระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดชฯ) เจ้าผู้ครองนครน่าน ประกอบคุณงามความดีแก่ราชการบ้านเมืองเป็นที่รักใคร่นับถือของเจ้านายบรมราชโองการให้สถาปนาเลื่อนฐานันดรศักดิ์ขึ้นเป็น “พระเจ้านครน่าน” มีพระนามตามจารึกในพระสุพรรณบัฏว่า “พระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดช กุลเชษฐ์มหันต์ ชัยนันบุรมหาราชวงศาธิบดีฯ”

เมืองพระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดชฯ พิราลัย เจ้ามหาพรหมสุรธาดา (เจ้าอุปราช) ได้ขึ้นครองเมืองน่าน ในสมัยนี้อำนาจของเจ้าผู้ครองนครลดน้อยลง ทางกรุงเทพฯ ได้จัดส่งข้าราชการ เช่น ผู้ช่วยผู้ว่าราชการจังหวัด คลังจังหวัดและสรรพากรจังหวัด ฯลฯ มาประจำหน่วยงานที่เรียกกันว่า “เค้าสนามหลวง” ส่วนตัวเจ้าผู้ครองนครได้กำหนดรายได้เป็นอัตราเงินเดือน ส่วยอากรต่าง ๆ ต้องเก็บเข้าท้องพระคลังทั้งสิ้น เมื่อเจ้ามหาพรหมสุรธาดาถึงแก่พิราลัยในปี พุทธศักราช 2474 ตำแหน่งเจ้าผู้ครองนครจึงถูกยุบเลิกแต่นั้นมา

เมืองน่าน แม้จะตกเป็นเมืองขึ้นทั้งเมืองเชียงใหม่ พม่า และกรุงรัตนโกสินทร์มายาวนาน จนบอบช้ำ แต่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีและศิลปวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ได้อย่างเหนียวแน่น มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนให้สังคมภายนอกได้ชื่นชมและศึกษา การกระจัดกระจายของผู้คนที่ต้องหลบภัยไปตั้งถิ่นฐานใหม่ ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมไว้อย่างเหนียวแน่น โดยเฉพาะศิลปะการดนตรีที่กลุ่มชนน่านยังคงเอกลักษณ์ทางดนตรีไว้เป็นอย่างดี แม้จะอยู่ในพื้นที่จังหวัดอื่นที่ไม่ใช่จังหวัดน่านในปัจจุบัน สามารถจำแนกกลุ่มชนล้านนาวัฒนธรรมน่านออกจากกลุ่มชนล้านนาวัฒนธรรมเชียงใหม่ได้อย่างชัดเจน ดังผู้เชี่ยวชาญทางด้านวัฒนธรรมและด้านประวัติศาสตร์ล้านนา ให้ความเห็นไว้ดังนี้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (สัมภาษณ์, 12 กันยายน 2550) กล่าวว่า ภาคเหนือตอนบน แบ่งออกเป็น 2 เขตใหญ่ ๆ ตามลักษณะทางวัฒนธรรม คือ ล้านนาตะวันตกและล้านนาตะวันออก ล้านนาตะวันตก ได้แก่ จังหวัดเชียงรายพื้นที่ซีกตะวันตก เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง พะเยาพื้นที่ซีกตะวันตก และจังหวัดแม่ฮ่องสอน โดยจังหวัดเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรม ส่วนล้านนาตะวันออก ได้แก่ จังหวัดเชียงรายพื้นที่ซีกตะวันออก จังหวัดพะเยาพื้นที่ซีกตะวันออก จังหวัดน่าน จังหวัดแพร่ และจังหวัดอุตรดิตถ์บริเวณพื้นที่ทางด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือซึ่งมีอาณาเขตติดกับจังหวัดน่าน โดยมีจังหวัดน่านเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรม ล้านนาตะวันออก เรียกว่าเขตวัฒนธรรมน่าน ทั้ง 2 เขตของล้านนา แม้จะเป็นล้านนาเดียวกัน แต่มีวัฒนธรรมต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีล้านนาของทั้ง 2 เขต มีความแตกต่าง

กันกันอย่างชัดเจนทั้งด้านรูปลักษณ์ทางดนตรี การประสมวง บทเพลง รวมทั้งลักษณะรูปแบบการบรรเลง (Music style)

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2550) ให้ความเห็นว่า วัฒนธรรมของล้านนาแบ่งออกเป็น 2 เขตใหญ่ ๆ คือ ล้านนาตะวันตก และล้านนาตะวันออก ศิลปวัฒนธรรมอาจคล้ายคลึงกันทั้งภาษา ขนบธรรมเนียมประเพณี และดนตรี แต่แตกต่างกันอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะดนตรีล้านนา ของทั้ง 2 วัฒนธรรม มีความแตกต่างกันชัดเจน วัฒนธรรมด้าน อื่น ๆ อาจมองไม่ชัดเท่ากับดนตรี ดังนั้น การศึกษาดนตรีล้านนา จะต้องศึกษาแบ่งเขตพื้นที่การศึกษาก่อน

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว (สัมภาษณ์, 29 พฤศจิกายน 2550) นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์บุคคลสำคัญของล้านนา กล่าวว่า การศึกษาล้านนาในทางประวัติศาสตร์ ได้แก่ ด้านความเป็นมาหรือพัฒนาการการเมือง เศรษฐกิจ ภูมิปัญญา การคมนาคม และลักษณะทางกายภาพ สามารถจำแนกเขตล้านนาได้เป็น 2 เขตใหญ่ ๆ คือ ล้านนาตะวันตกและล้านนาตะวันออก ล้านนาตะวันตกพัฒนาการแบบรับอิทธิพลไทยใหญ่มาประสมประสาน ส่วนล้านนาตะวันออกมีพัฒนาการแบบรับอิทธิพลของล้านช้างมาประสมประสาน ส่งผลให้ทั้ง 2 ล้านนามีวัฒนธรรมแตกต่างกันทั้งในอดีตและปัจจุบัน พื้นที่เขตวัฒนธรรมน่าน คือ พื้นที่ภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยในปัจจุบัน ประกอบด้วยพื้นที่ในเขต 5 จังหวัด ได้แก่ เขตจังหวัดเชียงรายพื้นที่ซีกตะวันออก บริเวณอำเภอเชียงแสน อำเภอเทิง และอำเภอเชียงของ เขตจังหวัดพะเยาพื้นที่ซีกตะวันออก บริเวณกิ่งอำเภอภูซาง อำเภอปง และอำเภอเชียงม่วน เขตพื้นที่จังหวัดน่านทั้งหมด เขตพื้นที่จังหวัดแพร่ทั้งหมด และเขตจังหวัดอุตรดิตถ์ บริเวณอำเภอท่าปลา เป็นต้น ซึ่งเป็นพื้นที่ในอาณาเขตของแคว้นน่านในอดีต ก่อนการแบ่งเขตพื้นที่การปกครองในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในปี พ.ศ. 2459 ซึ่งทรงจัดระเบียบการปกครองใหม่ โดยเปลี่ยน เมือง เป็น จังหวัด และแบ่งแยกพื้นที่ให้ขึ้นกับจังหวัดอย่างเหมาะสม สะดวกต่อการปกครอง เช่น เมืองท่าปลา อดีตเป็นพื้นที่และชุมชนของเมืองน่าน ทรงเปลี่ยนให้เมืองท่าปลาเป็นอำเภอ ขึ้นกับจังหวัดอุตรดิตถ์ เนื่องจากทรงเห็นว่า พื้นที่อำเภอท่าปลากับจังหวัดน่าน มีระยะห่างไกลกัน และมีภูเขาขนาดใหญ่จำนวนมากขวางกั้น การขึ้นกับจังหวัดอุตรดิตถ์จะทำให้ปกครองดูแลสะดวก อำเภอท่าปลาแม้จะเป็นส่วนหนึ่งของจังหวัดอุตรดิตถ์ แต่วิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรม ยังคงรักษาความเป็นกลุ่มชนของวัฒนธรรมน่านได้อย่างเหนียวแน่นจนถึงปัจจุบัน (ประพัฒน์ กุสุมานนท์, 2542)

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.4.1 งานวิจัยในประเทศ

งานวิจัยในประเทศที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยครั้ง มีดังต่อไปนี้

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2540) ได้สร้างคู่มือการสอนปฏิบัติดนตรีสากลระดับอุดมศึกษา ผลการศึกษาค้นคว้าปรากฏดังนี้ (1) ในด้านความสมบูรณ์ของคู่มือปฏิบัติดนตรีสากล พบว่า ความคิดเป็นโดยส่วนใหญ่มีความเห็นว่า คู่มือมีความสมบูรณ์ในระดับหนึ่ง รูปแบบของคู่มือ ขนาดของคู่มือ รวมทั้งจำนวนหน้ามีความเหมาะสม สะดวกในการนำไปใช้ เนื้อหามีความเหมาะสม คือ มีทั้งภาคทฤษฎีและแบบฝึกหัด การจัดวางเนื้อหาเป็นไปตามลำดับขั้นจากง่ายไปหายาก โดยมีความสัมพันธ์ที่ต่อเนื่องในการเพิ่มทักษะที่ยากขึ้น (2) ในด้านการปรับปรุงหนังสือคู่มือฝึกปฏิบัติดนตรีสากล พบว่าคู่มือมีส่วนที่ต้องปรับปรุง คือ ควรมีการเพิ่มเนื้อหาทางทฤษฎีทางดนตรีสากล เพื่อสร้างความเข้าใจทางดนตรีให้มากขึ้น โดยเฉพาะการอ่านโน้ตสากล และควรมีการเพิ่มเทคนิคการเล่นเครื่องดนตรีแต่ละชนิดให้มากขึ้น และนิสิตส่วนใหญ่ยังมีความต้องการให้อาจารย์ผู้สอนเพิ่มการบรรยายและสาธิตการเล่นในระดับมาก

วิภา หงษ์ทอง (2541) ได้พัฒนาชุดการสอนมินิคอร์ส เรื่อง การสีซออู้เบื้องต้น สำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษา ผลการศึกษาพบว่า ชุดการสอนมินิคอร์ส เรื่อง การสีซออู้เบื้องต้น สำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษา มีประสิทธิภาพ 83.33/86.66 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ สามารถนำไปใช้ในการเรียนการสอนและการฝึกหัดเล่นซออู้ขั้นพื้นฐานได้

ดารัตน์ พุสดี (2541) ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นดนตรีพื้นเมืองล้านนาเรื่อง ซึง มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) สร้างและใช้หลักสูตรท้องถิ่นดนตรีพื้นเมืองล้านนาเรื่อง ซึง โดยใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เหมาะสมสำหรับโรงเรียนประถมศึกษาในท้องถิ่นภาคเหนือ 2) ศึกษาผลการใช้หลักสูตรดนตรีพื้นเมืองล้านนาเรื่อง ซึง ในด้านความรู้ความเข้าใจ ทักษะปฏิบัติและเจตคติของนักเรียน 3) ศึกษาความคิดเห็นของครูผู้สอนและนักเรียนเกี่ยวกับหลักสูตรที่สร้างขึ้น ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้คือ ครูและนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2541 โรงเรียนบ้านสันถนน อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย จำนวน 25 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ประกอบด้วย แผนการสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาเรื่อง ซึง จำนวน 6 แผน ใช้เวลาในการสอน 57 คาบ แบบทดสอบภาคความรู้ แบบทดสอบภาคปฏิบัติ แบบประเมินตนเองของนักเรียน แบบสัมภาษณ์และแบบสอบถาม ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบทดสอบโดยเทียบกับเกณฑ์ที่ตั้งไว้ สรุปและนำเสนอในรูปการบรรยายประกอบตารางและพรรณนาวิเคราะห์ ผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้

1. ได้แผนการสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนา เรื่อง ซึง โดยใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่เหมาะสมสำหรับโรงเรียนประถมศึกษาในท้องถิ่นภาคเหนือ จำนวน 6 แผ่น ใช้เวลาในการสอน 57 คาบ คาบละ 20 นาที

2. นักเรียนมีผลการเรียนในด้านความรู้ความเข้าใจ และทักษะปฏิบัติผ่านเกณฑ์ในระดับดีมากและระดับดี และมีเจตคติที่ดีต่อการเรียน

3. ครูและนักเรียนเห็นด้วย และมีความพึงพอใจกับการจัดการเรียนการสอนตามหลักสูตรท้องถิ่น ดนตรีพื้นเมืองล้านนา เรื่อง ซึง โดยใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่น

บัวลอง พลศักดิ์ (2542) ทำการศึกษากระบวนการสืบสานดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์ผลการศึกษา พบว่า กระบวนการสืบดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์เป็นกระบวนการถ่ายทอดกันทางเครือญาติโดยใช้วิธีมุขปาฐะ เริ่มจากการบรรเลงเดี่ยว ๆ ตามไร่นาเข้าสู่หมู่บ้านเพื่อให้ความบันเทิงแก่สมาชิกเมื่อมีงานประเพณีต่าง ๆ โดยเฉพาะฮีตสิบสองคลองสิบสี่มีการผสมวงปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดงเผยแพร่ผ่านสื่อต่าง ๆ เข้าสู่สถานศึกษาแล้วย้อนกลับ เข้าไปหาชาวบ้านหรือชุมชนอีกครั้งหนึ่งในลักษณะศิลปะการแสดงที่มีแบบแผนและมีการถ่ายทอดโดยใช้ระบบโน้ตเป็นส่วนใหญ่ ปัจจุบันการศึกษา กิจกรรมของชุมชน และถ้วยรางวัลพระราชทานเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์สืบสานและสืบทอดอยู่ได้ ส่วนการศึกษาด้านประวัติความเป็นมานั้น พบว่า โปงลาง เดิมเรียกว่า ขอลอหรือกอลอมีอยู่ตามเถียงไร่นาสำหรับคนเฝ้าไร่นาตีเป็นสัญญาณไล่สัตว์ที่จะมากินหรือทำความเสียหายให้แก่พืชไร่เดิมมีหนึ่งท่อนพัฒนามาเป็น 6, 9 และ 12 หรือ 13 ท่อนตามลำดับ ใช้ผู้บรรเลงสองคน ส่วน คือ คนตีทำนองและคนตีเสียงกระทบแบบคู่ประสาน ปัจจุบันนิยมแยกตีคนละฝืนโดยใช้ไม้ 2 อันดี เพลงที่ใช้บรรเลงโปงลาง ส่วนใหญ่เป็นเพลงท่อนเดียวแบ่งได้เป็น 3 ส่วน คือ ส่วนนำ ส่วนทำนองหลัก และส่วนลงจบ ส่วนลายที่เป็นลายหลัก คือ ลายโปงลาง ลมพัดพร้าว แมงภู่ตอมดอก นกไส่ และกาเต้นก้อน มีการพัฒนาลักษณะการบรรเลงและการแสดงพร้อมทั้งปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสภาพการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม วัฒนธรรม และเศรษฐกิจ หน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนจึงควรมีบทบาทในการสืบสานดนตรีโปงลางในรูปแบบของการจัดการศึกษา การจัดการแสดง การจัดการประกวด และการจัดทำเป็นของที่ระลึกสืบไป

สายพิณ พุทธิสาร (2543) ทำการศึกษาการจัดกิจกรรมเสริมหลักสูตรดนตรีไทยในโรงเรียนมัธยมศึกษากรมสามัญศึกษา กรณีศึกษาโรงเรียนที่ได้รับรางวัลการประกวดวงดนตรีไทยถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี 1) การเตรียมการจัดกิจกรรม โรงเรียนเตรียมการจัดกิจกรรมโดยจัดทำแผนปฏิบัติการและโครงการโดยครูที่ปรึกษากิจกรรมเป็นผู้เขียนโครงการ มีการประสานงานในการอำนวยความสะดวกในด้านอาคารสถานที่ มีการเชิญวิทยากรพิเศษและศิษย์เก่าเพื่อช่วยในการจัดกิจกรรม งบประมาณในการจัดกิจกรรมได้รับจากเงินบำรุงการศึกษาและเงินสมาคมผู้ปกครองและครู ครูที่ปรึกษากิจกรรมประชาสัมพันธ์การรับสมัครสมาชิกกับนักเรียนในห้องเรียน นักเรียนที่เข้าร่วมกิจกรรมส่วนใหญ่เป็นนักเรียนที่มีความสามารถพิเศษด้านดนตรีไทย ปัญหาที่พบในการเตรียมการจัดกิจกรรม คือ สถานที่ฝึกซ้อมไม่เหมาะสม ขาดแคลนบุคลากรที่เชี่ยวชาญและงบประมาณไม่เพียงพอ 2) ด้านการดำเนินการจัดกิจกรรม พบว่า มีการปฐมนิเทศสมาชิก สำหรับคณะกรรมการดำเนินงานประกอบด้วย คณะกรรมการครูที่ได้จากการแต่งตั้งและคณะกรรมการนักเรียนที่ได้จากการเลือกตั้งร่วมกัน วางแผนการจัดกิจกรรม กิจกรรมที่จัดให้กับนักเรียน ได้แก่ กิจกรรมฝึกซ้อมเพื่อประกวด

ร่วมกิจกรรมภายในโรงเรียน กิจกรรมบริการชุมชน โดยใช้เวลาเย็นหลังเลิกเรียนและเวลาเช้าก่อนเข้าแถว เป็นเวลาฝึกซ้อมแนวการจัดกิจกรรมมุ่งส่งเสริมความถนัด พัฒนาความสามารถ ส่งเสริมทักษะและสร้างโอกาสการเรียนต่อ ลักษณะการฝึกซ้อมมีทั้งการฝึกซ้อมทักษะและฝึกซ้อมรวมวง ครูที่ปรึกษากิจกรรมดูแลการจัดกิจกรรมอย่างใกล้ชิด ผู้บริหารติดตามการจัดกิจกรรมจากรายงานผลการจัดกิจกรรมและเยี่ยมเยือนให้ขวัญกำลังใจ ปัญหาที่พบ คือ มีเวลาซ้อมน้อย 3) ด้านการประเมินผลการจัดกิจกรรม ครูที่ปรึกษากิจกรรมและนักเรียนร่วมกันอภิปรายและจัดทำเอกสารรายงานผลการจัดกิจกรรม เมื่อเสร็จกิจกรรม ปัญหาในการประเมินผลการจัดกิจกรรม คือ ไม่มีการบันทึกผลการประเมินการจัดกิจกรรมเป็นลายลักษณ์อักษร การรายงานผลการจัดกิจกรรมล่าช้า และจัดทำไม่สม่ำเสมอ

วิทยา สุทธิจันทร์ (2543) ทำการศึกษา เรื่อง ภูมิปัญญาพื้นบ้านในการแสดงวงโปงลาง วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด พบว่า ภูมิปัญญาพื้นบ้านที่ปรากฏในการแสดงวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดมีอยู่ 2 ด้าน คือ ด้านดนตรีพื้นบ้านและด้านการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านดนตรีพื้นบ้านได้แต่ลายเพลงเพิ่มเติมโดยยึดทำนองหลักโบราณเพื่อใช้บรรเลงและประกอบการแสดงเพลงสำคัญ ได้แก่ เพลงเปิดวง เพลงเอกลักษณ์ไทย สาวลงข่วง กับแก็บลำเพลิน ได้พัฒนารูปทรงของเครื่องดนตรีให้สวยงามยิ่งขึ้น มีการประดิษฐ์พิณไฟฟ้า แทนพิณโปร่ง ประดิษฐ์พิณเบสไฟฟ้าใช้แทนไหซองแต่ยังคงไว้ให้เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีอีสานและใช้ผู้หญิงเป็นผู้ดีดเพื่อโชว์ลีลาและท่าฟ้อนอันสวยงาม พัฒนารูปแบบโปงลางให้มีรูปร่างกะทัดรัด สะดวกแก่การนำไปบรรเลงตามสถานที่ต่าง ๆ นำโหวดแกว่งมาปรับเสียงให้เข้ากับเครื่องดนตรีในวงโปงลาง จนทำให้โหวดเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมบรรเลงในวงโปงลางทุก ๆ วง ในภาคอีสาน นอกจากนั้น จังหวัดร้อยเอ็ดยังใช้โหวดเป็นเครื่องดนตรีสัญลักษณ์ของจังหวัดอีกด้วย ด้านการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านได้รวบรวมท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานและพัฒนารูปแบบการแสดงให้สวยงามน่าสนใจยิ่งขึ้น โดยยังคงอนุรักษ์ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานไว้ เพื่อเผยแพร่ให้คนในสังคมได้ชื่นชม และเห็นคุณค่า จะเห็นได้จากการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดซึ่งมีท่าฟ้อนดั้งเดิมจากชาวอีสานทุกชุด การประดิษฐ์ชุดการแสดงได้มีการผสมผสานวิถีชีวิตของคนอีสานในด้านวรรณกรรม พิธีกรรม การเลียนแบบธรรมชาติ การประกอบอาชีพ และการละเล่นของชุมชนในการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงมีการเลือกสีลายผ้า เนื้อผ้า และเครื่องประดับให้สอดคล้องกับชุดการแสดงตามความเป็นจริง วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดได้เผยแพร่ภูมิปัญญาพื้นบ้านไปสู่ชุมชนท้องถิ่น และสังคมระดับนานาชาติ ทำให้ประชาชนทั่วไปได้ตระหนักเห็นความสำคัญและภาคภูมิใจในภูมิปัญญาของชาวอีสานด้านดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านอย่างต่อเนื่อง

จิดาภา วายโสภา (2543) ทำการศึกษาปัญหาและแนวทางการสอนดนตรีและนาฏศิลป์ของครูผู้สอนดนตรีและนาฏศิลป์ในโรงเรียนสังกัดสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดอุดรธานี นอกเขตสุขาภิบาล พบว่า ครูผู้สอนดนตรีและนาฏศิลป์ในโรงเรียนสังกัดสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดอุดรธานี นอกเขตสุขาภิบาล โดยภาพรวมเป็นครูผู้มีวุฒิปริญญาตรีวิชาเอกอื่นที่ไม่ผ่านการอบรมหลักสูตร

ดนตรีหรือนาฏศิลป์ คิดเป็นร้อยละ 78.9 ปัญหาของครูผู้สอนดนตรีและนาฏศิลป์ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรีและนาฏศิลป์ตามขั้นตอนต่าง ๆ ของเพลง โดยภาพรวมและตามรายเพลง 9 เพลง พบว่า ปัญหาการจัดกิจกรรมตามขั้นตอนต่าง ๆ ของเพลงชาติและเพลงสรรเสริญพระบารมี และเพลงปลุกใจ อยู่ในระดับปานกลาง นอกจากนี้ครูผู้สอนมีปัญหาในการจัดกิจกรรมการสอนร้องโน้ตเพลงและการสอนอัตราจังหวะตัวโน้ตและการสอนอัตราจังหวะตัวโน้ตของทุกเพลงอยู่ในระดับมาก

นิมิต ต่อฑีฆะ (2554) ทำการศึกษาปัญหาการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นของผู้บริหารโรงเรียนประถมศึกษาสังกัดสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดพังงา พบว่า (1) ปัญหาการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นของผู้บริหารโรงเรียนประถมศึกษา สังกัดสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดพังงาในภาพรวมและรายขั้นตอนอยู่ในระดับปานกลาง (2) ผู้บริหารโรงเรียนประถมศึกษาสังกัดสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดพังงาที่มีประสบการณ์ในการบริหารต่างกัน มีปัญหาการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่น โดยภาพรวมและรายขั้นตอนไม่แตกต่างกัน (3) ผู้บริหารโรงเรียนประถมศึกษา สังกัดสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดพังงาที่ปฏิบัติงานในโรงเรียนที่มีขนาดต่างกัน มีปัญหาการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นโดยภาพรวมไม่แตกต่างกัน เมื่อทดสอบรายขั้นตอน พบว่า ขั้นตอนที่ 1 การจัดทำระบบข้อมูลพื้นฐานและขั้นตอนที่ 3 การกำหนดเป้าหมายจุดประสงค์การเรียนมีปัญหาแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 (4) ข้อเสนอแนะในการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นของผู้บริหารโรงเรียนประถมศึกษาสังกัดสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดพังงา คือ ควรสำรวจและจัดทำข้อมูลพื้นฐานอย่างเป็นระบบและเป็นปัจจุบัน ควรให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการกำหนดความต้องการจำเป็นของโรงเรียน ควรกำหนดเป้าหมายจุดประสงค์การเรียนให้ชัดเจน การจัดทำคำอธิบายรายวิชาหรือเนื้อหาหรือกิจกรรมควรสอดคล้องกับสภาพปัญหาและความต้องการของท้องถิ่น ควรสร้างความตระหนักให้ครูผู้สอนเห็นความสำคัญของการจัดทำแผนการสอน คู่มือครูและสื่อการเรียน และควรให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการประเมินผลแล้วนำมาปรับปรุงและพัฒนา

ประภาพรรณ คำบุญมี (2545) ทำการศึกษาการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่น เรื่อง ผลิตภัณฑ์อาหารจากกล้วย ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โดยมีขั้นตอนดังนี้ 1) ทำการประเมินหลักสูตรฉบับร่างก่อนนำหลักสูตรไปทดลองใช้โดยผู้เชี่ยวชาญใช้การประเมินแบบ Puissance Measure (P.M) พบว่า P.M. ของหลักสูตรมีค่าเท่ากับ 10.78 ซึ่งแปลความหมายตามเกณฑ์ประเมินได้ว่า หลักสูตรมีคุณค่าสูงเหมาะสมกับสภาพของท้องถิ่นกับผู้เรียนและสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในชีวิตประจำวัน 2) หลักสูตรท้องถิ่น เรื่องผลิตภัณฑ์อาหารจากกล้วย ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 มีประสิทธิภาพ คือ มีค่า E_1/E_2 96/88 จากค่าประสิทธิภาพนี้พบว่า ในด้านจุดมุ่งหมาย ด้านโครงสร้างและเนื้อหา ด้านกิจกรรมการเรียนการสอน และด้านการวัดผลประเมินผลของหลักสูตรมีความเหมาะสมสอดคล้องกับความต้องการของท้องถิ่น แนวทางการจัดการเรียนการสอนเหมาะสมกับความสามารถของผู้เรียน สามารถนำความรู้ไปใช้ประโยชน์ในการดำรงชีวิต

กัญญานัฐ ชื่นจิตต์ (2548) ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษากลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรมของโรงเรียนวัดเทพประทาน โดยการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบ

มีส่วนร่วม ซึ่งเป็นการดำเนินการร่วมกันระหว่างผู้วิจัยและคณะครู ผลการศึกษาพบว่า หลักสูตรสถานศึกษา แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 หลักสูตรสถานศึกษาในภาพรวม ประกอบด้วย วิสัยทัศน์ และคุณลักษณะอันพึงประสงค์ มี 10 ข้อ และโครงสร้างหลักสูตรสถานศึกษา ส่วนที่ 2 หลักสูตรสถานศึกษากลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม ช่วงชั้นที่ 1 (80 ชั่วโมงต่อปี) ช่วงชั้นที่ 2 (120 ชั่วโมงต่อปี) ประกอบด้วย ผลการเรียนรู้ที่คาดหวังรายปี ได้กำหนดตามกรอบของกรมวิชาการ ชั้น ป.1 มี 72 ข้อ ชั้น ป. 2 มี 84 ข้อ ชั้น ป.3 มี 86 ข้อ ชั้น ป.4 มี 65 ข้อ ชั้น ป.5 มี 79 ข้อ และชั้น ป.6 มี 70 ข้อ และสาระการเรียนรู้รายปี มีทั้งสาระการเรียนรู้แกนกลางซึ่งเป็นกรอบของกรมวิชาการและสาระการเรียนรู้ท้องถิ่นเป็นกรอบจากการระดมความคิดของผู้บริหารและคณะครูในสัดส่วน 70:30 โดยประมาณ คือ ชั้น ป. 1 มี 58:42 ชั้น ป. 2 มี 63:37 ชั้น ป. 3 มี 62:38 ชั้น ป. 4 มี 71:29 ชั้น ป. 5 มี 75:25 และ ชั้น ป. 6 มี 87:13 ซึ่งอยู่ในรูปตารางวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างมาตรฐานการเรียนรู้ช่วงชั้นกับผลการเรียนรู้ที่คาดหวังรายปีและสาระการเรียนรู้รายปี คำอธิบายรายวิชา และหน่วยการเรียนรู้แบบบูรณาการภายในกลุ่มสาระ ชั้น ป.1 มี 8 หน่วย ชั้น ป. 2 มี 8 หน่วย ชั้น ป.3 มี 7 หน่วย ชั้น ป.4 มี 8 หน่วย ชั้น ป.5 มี 8 หน่วย และชั้น ป.6 มี 8 หน่วย

ส่วนที่ 2 ศึกษากระบวนการพัฒนาหลักสูตร กลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม ช่วงชั้นที่ 1 และ 2 (ป.1-6) ของโรงเรียนวัดเทพประทาน ได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ แล้วทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย ทำให้ได้แนวทาง แนวคิด ข้อเสนอแนะกระบวนการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา ซึ่งจะนำไปสู่การกำหนดเป็นกระบวนการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาที่มีประสิทธิภาพ ผลการวิจัย พบว่า (1) ผู้บริหารมีส่วนสำคัญในการวางแผน ควบคุมการดำเนินการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาให้เป็นไปตามแผน แก้ปัญหาต่าง ๆ และเป็นตัวอย่างที่ดีแก่คณะครู (2) ผลการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาของครูจะมีคุณภาพมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับการจัดการของผู้บริหารเป็นสำคัญ โดยการจัดสถานการณ์ทำงานที่เหมาะให้แก่คณะครู (3) การอบรมที่ได้ผลและเหมาะสมสำหรับการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา คือ การอบรมเชิงปฏิบัติการ โดยจัดอบรมและติดตามผลเป็นระยะ ๆ ซึ่งในระยะแรกของการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา หากมีแนวทางที่ไม่ซับซ้อน มีเครื่องช่วย และมีการกำหนดรายละเอียดที่ใช้งานง่ายจะช่วยให้ครูดำเนินการได้อย่างเหมาะสม และไม่ท้อถอย (4) การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา ควรมีเป้าหมาย หลักการและหลักเกณฑ์ที่ชัดเจน คำนึงถึงประโยชน์ที่จะได้รับ จะทำให้ผลงานมีคุณภาพ (5) แนวโน้มการกำหนดโครงสร้างหลักสูตรสถานศึกษา จะคำนึงถึงความสะดวกในการบริหารงานมากกว่าการคำนึงถึงการเรียนรู้ที่ดีของผู้เรียน (6) ในการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา ผู้บริหารควรจัดโอกาส และกิจกรรมให้เอื้อต่อการมีส่วนร่วมของชุมชนด้วย (7) การให้โรงเรียนพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาทำให้บุคลากรได้เรียนรู้พัฒนาต่อไปไม่หยุดนิ่ง และเป็นการเปิด

โอกาสให้โรงเรียนกำหนดสาระการเรียนรู้ท้องถิ่นได้ (8) หลักสูตรสถานศึกษากลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรมกำหนดสาระการเรียนรู้ท้องถิ่นได้มาก ทั้งยังจัดทำหน่วยการเรียนรู้แบบบูรณาการได้เป็นอย่างดีและการกำหนดหน่วยการเรียนรู้แบบบูรณาการช่วยลดเวลาเรียนได้มากกว่าการเรียนแบบแยกสาระ (9) หลักสูตรสถานศึกษา มีแนวโน้มว่าจะมีรายละเอียดมาก โดยยังไม่ชัดเจนถึงประโยชน์ที่จะใช้และความคุ้มค่ากับการลงทุน และ (10) หลักสูตรสถานศึกษา ที่ครูลงมือปฏิบัติการเองและผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญแล้ว ทำให้ผู้บริหารและครูภูมิใจในผลงานของตน ส่งผลให้เกิดความมั่นใจก่อนการนำหลักสูตรไปใช้

2.4.2 งานวิจัยต่างประเทศ

งานวิจัยต่างประเทศที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยครั้ง มีดังต่อไปนี้

คิม (Kim, 1996) ทำการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการสอนดนตรีประยุกต์ ควรจะเป็นการสร้างนักดนตรีที่ดี ผู้ซึ่งไม่เพียงเล่นดนตรีได้อย่างมีเทคนิคถูกวิธีเท่านั้น แต่ยังสามารถเล่นได้อย่างไพเราะเพราะพริ้งแบบดนตรีอีกด้วย อย่างไรก็ตามการสอนอนตรีประยุกต์ในปัจจุบันนั้น บ่อยครั้งจะสอนเทคนิควิธีการเพียงอย่างเดียวมากกว่าสอนให้เข้าใจ ซึ่งการสอนแบบเป็นวิชาการนั้นจะนำไปสู่ความสามารถทางดนตรีที่จำกัดของนักเรียนการศึกษานี้พยายามที่จะแสดงให้เห็นถึงแนวทางที่เป็นไปได้ที่จะส่งเสริมการสอนดนตรีประยุกต์ในปัจจุบัน โดยใช้การศึกษาทางด้านประวัติและทฤษฎีทางดนตรี ซึ่งเกี่ยวข้องกับดนตรีที่นักเรียนเล่นอยู่ในปัจจุบัน แนวทางที่นำมาใช้ในการเตรียมเนื้อหาทางทฤษฎีและประวัติดนตรีที่กล่าวถึงนั้น คือ เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ ผลการศึกษา พบว่า นักเรียนที่เข้าร่วมทดลองดูเหมือนว่าจะได้รับความรู้ทางดนตรีที่ตนเองเล่น โดยใช้โปรแกรมและสามารถที่จะเชื่อมโยงการสอนทางทฤษฎีและประวัติเข้ากับดนตรีได้ ยิ่งไปกว่านั้นกระบวนการใช้คอมพิวเตอร์ดูเหมือนว่าจะช่วยกระตุ้นนักเรียนเหล่านี้ศึกษาหาความรู้ทางดนตรีที่ถูกเพิกเฉยในบทเรียนของเขาด้วยเหมือนกัน ครูของนักเรียนเหล่านี้ยังแสดงให้เห็นถึงปฏิกิริยาตอบสนองในทางบวกต่อการสอนทฤษฎีและประวัติดนตรี โดยคอมพิวเตอร์ช่วยแม้ว่าพวกเขาจะแสดงให้เห็นถึงความกล้าที่พวกเขาขาดเครื่องมือและขาดการฝึกการใช้คอมพิวเตอร์ การศึกษานี้ชี้ให้เกิดการพัฒนาศักยภาพที่เหลือเชื่อในเรื่องของแรงจูงใจและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนในการเรียนรู้ทางดนตรี

คลิงเกอร์ (Klinger, 1966) ทำการศึกษาประวัติความเป็นมา วัฒนธรรมและการศึกษาดนตรีของครูผู้สอนดนตรีจากวัฒนธรรมต่าง ๆ ในระดับประถมศึกษา จนกลายเป็นข้อวิจารณ์ของครูผู้สอนวัฒนธรรมอื่น ๆ จุดมุ่งหมายของการศึกษา เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของดนตรีโลกจากวัฒนธรรมการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกต 3 ปี โดยการสังเกต สัมภาษณ์ สื่อและเอกสารที่เกี่ยวข้องทั้งสองโครงการระบบวัฒนธรรมที่หลากหลายในหลักสูตร คือ การทดสอบ ผลจากการศึกษาเกี่ยวกับบทบาทในการสอนได้อธิบายอย่างเปิดเผยในชั้นเรียนระดับประถม พบว่า ครูออกแบบหลักสูตรการศึกษาดนตรี

จากวัฒนธรรมต่าง ๆ ครูได้เลือกเรียนจุดเริ่มต้นของดนตรี คือ วัฒนธรรมครู ควรเตรียมความสนุกสนานและความหมายที่สมบูรณ์สำหรับเด็ก ครูบางคนไม่เข้าใจถ่องแท้ในบทบาทของครูสำหรับการสอนดนตรี

เจมส์ แคททอรอล (James Catterall, 1997) ได้ทำการวิเคราะห์ผลระดับคะแนนในการสอบตามมาตรฐานการศึกษาของโรงเรียน จากจำนวนนักเรียน 25,000 คน พบว่า นักเรียนที่มีผลการเรียนระดับคะแนนสูงกว่ามาตรฐาน คือ กลุ่มตัวอย่างนักเรียนที่ผ่านการเรียนดนตรี โดยเฉพาะนักเรียนที่ผ่านการเรียนดนตรีด้วยวิธีปฏิบัติเครื่องดนตรียิ่งทำให้เป็นเด็กที่มีสติปัญญาฉลาดเฉลียวมากกว่าเด็กที่เรียนดนตรีด้วยวิธีฟังดนตรีเพียงอย่างเดียว ในการวิจัยได้แบ่งกลุ่มตัวอย่างเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มทดลอง และกลุ่มควบคุม โดยกลุ่มทดลองกำหนดให้เรียนปฏิบัติเปียโนและขับร้องตามแบบฝึก จำนวน 30 นาที แล้วเรียนปฏิบัติเครื่องคีย์บอร์ดอีก 30 นาที จากนั้นเรียนโปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี อีก 10 - 15 นาที ต่อสัปดาห์ ส่วนกลุ่มควบคุมกำหนดให้เรียนดนตรีด้วยวิธีการฟังเพียงอย่างเดียว ผลจากประเมินการทดลองพบว่า นักเรียนกลุ่มทดลองกลุ่มแรกที่เรียนปฏิบัติดนตรีมีระดับการเรียนพัฒนาสูงขึ้นกว่าร้อยละ 34 ซึ่งพัฒนาทางสติปัญญาสูงกว่านักเรียนกลุ่มควบคุม แสดงให้เห็นว่าการเรียนดนตรีด้วยวิธีปฏิบัติส่งผลให้สติปัญญาฉลาดขึ้น และส่งผลให้สมองทำหน้าที่อย่างมีระบบสมบูรณ์มากขึ้น ซึ่งการเรียนดนตรีด้วยวิธีฟังเพียงอย่างเดียวไม่เพียงพอต่อการพัฒนา IQ ของเด็ก ดังนั้นการสอนวิชาดนตรีที่มีประสิทธิภาพ จะต้องให้เด็กลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง

เจียนเน่ อะคิน (Jeanne Akin, 1987) ได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีต่าง ๆ ที่มีผู้ทำการวิจัยไว้แล้วอย่างมากมาย จากผลการวิเคราะห์พบว่าดนตรีส่งผลต่อการพัฒนานักเรียนที่แตกต่างจากปกติ โดยพบว่าระบบการศึกษาในรูปแบบมีรายวิชาและกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรี ส่งผลให้การเรียนของเด็กดีขึ้น และได้เสนอแนะให้ประกาศในบัญญัติกฎหมายการศึกษา โรงเรียนต้องนำสาระคุณค่าของดนตรีมาจัดทำเป็นหลักสูตรขั้นพื้นฐานวิชาบังคับ

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ 1) การเก็บรวบรวมข้อมูล 2) การวิเคราะห์ข้อมูล และ 3) การปรับปรุงแก้ไข ซึ่งมีรายละเอียดในแต่ละขั้นตอน ดังนี้

3.1 การศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูล

เป็นศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการศึกษาภาคสนาม (Fildwork) ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

3.1.1 ศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาเอกสาร ตำราต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในหัวข้อที่สัมพันธ์กับกรอบแนวคิดของการวิจัย และจึงศึกษาในเชิงลึกเกี่ยวกับความเป็นมาของกลุ่มชนล้านนา วัฒนธรรมน่าน โดยเชื่อมโยงกับอาณาจักรล้านนา ขอบเขตอำนาจการเมืองการปกครองของอาณาจักรล้านนา ขอบเขตพื้นที่ล้านนาตะวันตก (วัฒนธรรมเชียงใหม่) และล้านนาตะวันออก (วัฒนธรรมน่าน) ลักษณะวัฒนธรรมของล้านนาตะวันตกและตะวันออก สภาพทางภูมิศาสตร์ กลุ่นชนที่อาศัยในพื้นที่วัฒนธรรมน่าน ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีล้านนา ได้แก่ ที่และพัฒนาการของดนตรีและการขับซอ รูปลักษณ์ของเครื่องดนตรี รูปลักษณ์การบรรเลง การประสมวงดนตรี บทเพลง ระบบเสียง จังหวะ ทำนอง กลอนเพลง รูปแบบหรือคีตลักษณ์ บทวรรณกรรมที่ใช้ขับซอ และความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับการขับซอ เป็นต้น

3.1.2 การศึกษาภาคสนาม (Fildwork)

1. การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยดำเนินการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ นักดนตรี และนักขับซอดนตรีล้านนา ในพื้นที่วัฒนธรรมน่าน จำนวน 60 คน และผู้ที่เกี่ยวข้อง โดยใช้แบบสอบถามดังนี้

แบบสอบถามชุดที่ 1 เพื่อให้ทราบข้อมูลเบื้องต้น ได้แก่ สถานที่อยู่ อาชีพ อายุ การศึกษา สถานที่เกิด การฝึกดนตรี การฝึกขับซอ การถ่ายทอด แหล่งการศึกษาหรือเรียนรู้ทางดนตรี การรับงานแสดง

แบบสอบถามชุดที่ 2 เพื่อให้ทราบข้อมูลทางดนตรีเบื้องต้น ได้แก่ รูปลักษณ์ของเครื่องดนตรี การประสมวง ระบบเสียง ระบบจังหวะ ทำนอง กลอนทำนอง บทเพลง บทวรรณกรรมที่ใช้ขับซอ ระบบเสียงการขับซอ ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับการขับซอ และขนบธรรมเนียมประเพณีที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เป็นต้น

2. การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยดำเนินสังเกตแบบมีส่วนร่วม ดังนี้

2.1 การบันทึกเสียงและวีดีทัศน์ จากการให้นักดนตรีและนักขับซอทุกคณะ ทำการ

แสดงจริง ทั้งหมดทุกเพลงที่ทุกคณะใช้บรรเลงและขับซอ เพื่อบันทึกเทปเสียงและวีดีทัศน์ ซึ่งผู้วิจัยมีส่วนร่วมบรรเลงดนตรีบ้างในบางบทเพลง เพื่อเทียบเคียงข้อมูลอันจะนำมาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรี โดยใช้กระบวนการ 3 ขั้น คือ การสังเกต การซักถาม และการจดบันทึก เพื่อให้ให้ได้ข้อมูลที่แท้จริง เนื่องจากผู้ที่ถูกศึกษาไม่ทราบว่าตนถูกสังเกต

2.2 การบันทึกเสียงและวีดีทัศน์ จากการรับงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ ของคณะดนตรี โดยผู้วิจัยติดตามคณะดนตรีทุกคณะไปเพื่อบันทึกเสียงและวีดีทัศน์ ซึ่งผู้วิจัยมีส่วนร่วมบรรเลงดนตรีบ้างในบาทบทเพลง เพื่อเทียบเคียงข้อมูลอันจะนำมาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรี รวมทั้งใช้กระบวนการ 3 ขั้น คือ การสังเกต การซักถาม และการจดบันทึก เพื่อให้ให้ได้ข้อมูลที่แท้จริง เนื่องจากผู้ที่ถูกศึกษาไม่ทราบว่าตนถูกสังเกต รวมถึงการตั้งใจในการแสดงของคณะสะล้อซอซึง ทำให้เป็นประโยชน์ต่อการกระบวนสังเกตอย่างมีส่วนร่วมเพื่อเก็บบันทึกข้อมูล

3.1.3 เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล มีดังนีH

1. แบบสอบถาม
2. แบบสัมภาษณ์
3. แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม

3.1.4 อุปกรณ์ที่ใช้ในการศึกษา

1. เครื่องบันทึกเสียง
2. เครื่องบันทึกวีดีทัศน์
3. เครื่องวัดเสียงดนตรี Monochord
4. อุปกรณ์ต่าง ๆ ในการวัดข้อมูลเครื่องดนตรี ได้แก่ สายวัดขนาดและสัดส่วน เป็นต้น
5. กล้องถ่ายรูป

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

3.2.1 การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำข้อมูลทั้งหมดจากการเก็บรวบรวมทั้งจากเอกสาร ตำราต่าง ๆ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และบูรณาการ จนสามารถสรุปข้อมูลเป็นเบื้องต้น โดยใช้วิธีการวิเคราะห์แบบอุปนัย (Analytic induction) และเตรียมนำให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบต่อไป

3.2.2 การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยนำข้อมูลทั้งหมดในการสัมภาษณ์จากแบบสอบถามทั้ง 2 ชุด มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และบูรณาการ จนสามารถสรุปข้อมูลเบื้องต้น โดยใช้วิธีการวิเคราะห์แบบอุปนัย (Analytic induction) และเตรียมนำให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบต่อไป

3.2.3 การวิเคราะห์ข้อมูลดนตรี โดยนำข้อมูลการบันทึกเสียงและวีดีทัศน์จากการบรรเลงจริงทุกเพลง และจากการแสดงสดในการรับการแสดงของทุกคณะมาทำการถอดข้อมูลเพลงดนตรีเป็นระบบโน้ตเพลงโดยวิธีการ Transcription เป็นระบบโน้ตสากล และตรวจสอบความถูกต้อง แล้วจึงดำเนินการ

วิเคราะห์ดนตรีเพื่อค้นหาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของการขับซอ ตามหลักการทฤษฎีมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) โดยกำหนดประเด็นการวิเคราะห์ตามเกณฑ์มาตรฐานทางดนตรี ดังนี้

1. ระบบเสียง
2. จังหวะ
3. ทำนอง
4. รูปแบบหรือคีตลักษณ์
5. ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับการขับซอ

3.3 การปรับปรุงแก้ไข

เมื่อผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดจนได้ผลการวิจัยแล้ว นำข้อมูลทั้งหมดส่งให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้อง ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบได้แก่

1. ครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดงพื้นบ้านล้านนา ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการขับซอดนตรีล้านนา
2. รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ดนตรีล้านนา และการวิจัยมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)
3. ดร. กิจชัย ส่องเนตร ผู้เชี่ยวชาญดนตรีล้านนา จังหวัดน่าน
4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และดนตรีล้านนาตะวันตก (วัฒนธรรมเชียงใหม่) และตะวันออก (วัฒนธรรมน่าน)
5. อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม ผู้เชี่ยวชาญดนตรีล้านนา ในเขตจังหวัดแพร่ และจังหวัดอุตรดิตถ์

นำผลการตรวจสอบที่มีข้อบกพร่องมาปรับปรุงแก้ไขจนถูกต้องสมบูรณ์ จากนั้นจึงสรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะต่อไป

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิจัยเรื่อง การขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน มีวัตถุประสงค์ดังนี้ เพื่อศึกษาบริบททางดนตรีของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน และการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของการขับซอ วัฒนธรรมน่าน ซึ่งผลการศึกษาโดยแบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ผลการศึกษาบริบททางดนตรีของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

ตอนที่ 2 ผลการศึกษาสภาพการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

ตอนที่ 3 ผลการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของการขับซอ วัฒนธรรมน่าน

4.1 การศึกษาบริบททางดนตรีของการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

4.1.1 รูปลักษณ์ของดนตรีล้านนา วัฒนธรรมน่าน

ดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน จำแนกลักษณะการบรรเลงได้ 2 ประเภท ดังนี้

1) ประเภทดนตรีบรรเลง หมายถึง เพลงบรรเลงที่ใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนแง้น หรือบรรเลงทั่วไป ได้แก่ เพลงแม่หม้ายก้อม แม่หม้ายเครือ ฤาษีหลงถ้ำ ปั่นฝ้าย ซอพม่า กล่อมนางนอน ฯลฯ

2) ประเภทเพลงซอ หมายถึง การขับซอเป็นทำนองกลอนสด ทั้งแบบท่องจำและการด้น ได้แก่ ซอล่องน่าน ซอดาดเมืองน่าน ซอลับแล ซอพม่า ซอปั่นฝ้าย ฯลฯ

กิจชัย ส่องเนตร (2547, หน้า 28) ได้อธิบายถึงตำนานซอล่องน่าน ซึ่งแสดงถึงหลักหลักฐานการบรรเลงดนตรีและการขับซอ ในเขตวัฒนธรรมน่าน ว่า เมื่อครั้งเมืองวรนคร (เมืองปัว) เกิดภัยพิบัติแห้งแล้งและโรคระบาด พระยาการเมืองเจ้าเมืองวรนครจึงอพยพผู้คนย้ายเมืองลงมาตั้งเมืองใหม่ คือ เมืองปูเปียงแช่แห้ง โดยการล่องแพมาตามลำน้ำน่าน มีแพทั้งหมด 7 ลำ 7 ขบวน สำหรับขบวนที่ 7 เป็นแพของคณะร้องรำทำเพลง ซึ่งชายหญิงคู่หนึ่งมีชื่อว่า ปู่คำมา และย่าคำบี้ ได้ขับร้องบรรยายความในใจความอาลัยอาวรณ์ ที่ต้องจากบ้านเกิดเมืองนอน และบรรยายธรรมชาติอันงดงามของสองฝั่งแม่น้ำน่าน โดยมีช่างปิน (ซึง) ช่างสะล้อ บรรเลงประกอบ จึงเกิดเพลงซอล่องน่านที่ใช้จนถึงทุกวันนี้ และถือกันว่า ปู่คำมาและย่าคำบี้ เป็นช่างขับซอคู่แรกของเมืองน่าน

4.1.2 ลักษณะของเครื่องดนตรีล้านนา วัฒนธรรมน่าน

เครื่องดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ประกอบด้วย สะล้อ และซึง มีลักษณะดังต่อไปนี้

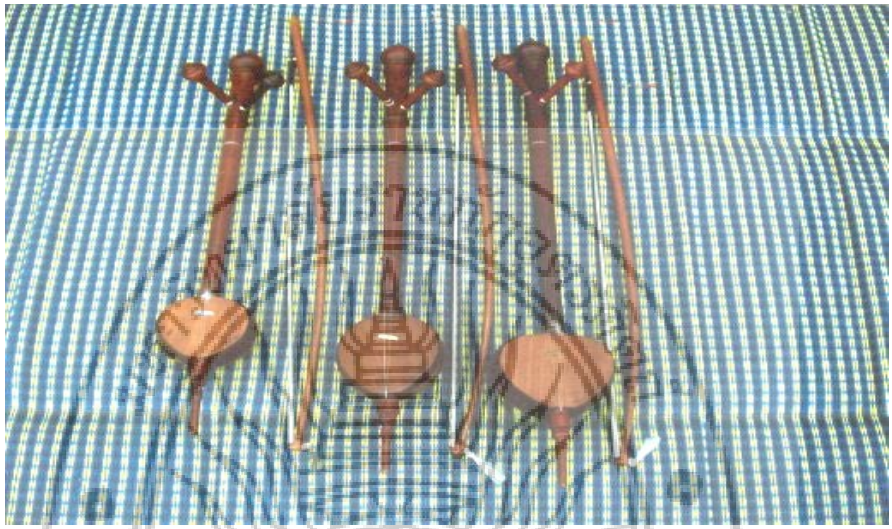
1) สะล้อ สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี เป็นคำเดียวกันกับคำว่า ทรอ (ซอ) ซึ่งเอกสารบางฉบับเขียนว่า ตะล้อ หรือถะล้อ หรือซอล้อ เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ใช้เล่นกับซึงหรือบรรเลงเดี่ยว มีสายและใช้คันชักสี เช่นเดียวกันกับซอสามสาย คือ อยู่ด้านนอกสาย มีรูปร่างคล้ายซออู้ ต่างกันตรงหางม้า (สายก๋ง = สายคันชัก) ซึ่งอยู่นอกสายสะล้อ กะโหลกทำด้วยกะลามะพร้าวตัดปาดส่วนหน้าออก ใช้ไม้สักแผ่นบาง ๆ ปิดด้านหน้าทำเป็นหน้าสะล้อ มีหย่อง รองสาย ตรงกลาง เจาะกะโหลกสะล้อ ทะลุตรงกลางทั้งด้านบนและด้านล่าง เพื่อสอดคันทวนให้ผ่านรูบน แล้วทะลุล่าง ปล่อยให้ปลายคันทวนยื่นออกมาเป็นเท้าคล้ายกับคันทวนของซอสามสาย แต่เท้าของสะล้อสั้นกว่าเท้าซอสามสาย คันทวนสะล้อมีลักษณะกลมคล้ายซออู้ หรือซอสามสาย ลูกบิดสายเสียบทะแยงต่างกับซออู้หรือซอสามสาย ซึ่งเสียบทางด้านข้าง สายสะล้อใช้สายลวด ใช้ยางสนหรือใช้ขี้ระย้า (ขี้ระยา มีสองชนิดคือ ขี้ระย้าจากมูลของสัตว์ประเภทผึ้งชนิดหนึ่งและขี้ระย้าจากยางไม้ประเภท ยาง ซึ่งได้แก่ ยางนา ยางป่า ฯลฯ) ซึ่งมีคุณสมบัติเหมือนยางสน นำมาถูไปมาที่หางม้าเพื่อให้เกิดความฝืดและเสียดสีระหว่างหางม้ากับสายสะล้อ การเสียดสีก็ทำให้เกิดเสียง

สะล้อล้านนา วัฒนธรรมน่าน มี 3 ขนาด คือ สะล้อขนาดเล็ก สะล้อขนาดกลาง และสะล้อขนาดใหญ่ สะล้อมีสองชนิด คือ สะล้อที่มีลูกคั่น (นม) เรียกว่า สะล้อก๊อบ ปัจจุบันนิยมเล่นที่สุดในวัฒนธรรมน่าน สะล้อแบบไม่มีลูกคั้น เรียกว่า สะล้อกลม

(1) สะล้อเล็ก มีเสองสายตั้งเสียงคู่สาม ขนาดความยาวคันสะล้อ วัดจากจุดเดียวกันกับสะล้อใหญ่และกลางได้ประมาณ 12 นิ้ว เทียบกับเสียงสายเอก คือ เสียงซอล สายทุ้ม คือ เสียงโด

(2) สะล้อกลาง มีสองสายตั้งเสียงคู่สี่ ขนาดความยาวของคันสะล้อ วัดจากจุดเดียวกันกับสะล้อใหญ่ ได้ประมาณ 14 นิ้ว เทียบเสียงสายเอก คือ เสียง โด สายทุ้ม คือ ซอล

(3) สะล้อใหญ่ มีสามสายตั้งเสียงคู่สี่และคู่สามร่วมกัน ขนาดความยาวของคันสะล้อ วัดจากขอบด้านบนกะลามะพร้าวถึงลูกบิดสายเอก ประมาณ 16 นิ้ว เทียบเสียง คือ เสียง โด ซอล โด



ภาพที่ 1 สะล้อเล็ก สะล้อกลาง และสะล้อใหญ่

ส่วนประกอบสะล้อกลม

1. กะโหล้งหรือกะโหลก คือ ส่วนที่เป็นกล่องเสียงของสะล้อ ทำด้วยกะลามะพร้าวเจาะรูด้านหลังให้เป็นทางออกของเสียง ด้านหนึ่งปิดด้วยแผ่นไม้ขนาดบาง

2. ก๊อบสะล้อ (หย่อง) คือ หมอนไม้หนุนรับสายตรงกลางหน้ากระโหล้ง

3. ตาดสะล้อ (หน้าสะล้อ) คือ แผ่นไม้ขนาดบางปิดหน้ากะโหล้งบนส่วนหน้าของกะโหล้ง

4. สายสะล้อ คือ สายเสียง ทำด้วยสายลวดโลหะ

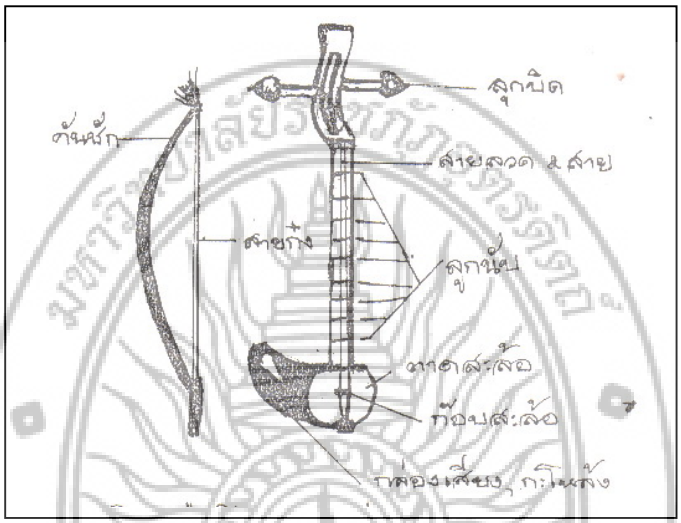
5. คันสะล้อ คือ คันทวนสะล้อ ทำด้วยไม้เนื้อเข็ง

6. รัดอก สายอก คือ บ่วงรัดสายสะล้อสำหรับขันสายสะล้อให้ตึงหรือหย่อน เพื่อปรับเสียงตามความต้องการ

7. ก๋งสะล้อ คือ คันชักทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรือไม้ไผ่

8. สายก๋ง คือ หางม้าสำหรับสีกับสายสะล้อให้เกิดเสียงแต่เดิมใช้เส้นหางม้าจริง ปัจจุบันนิยมใช้สายเอ็น เพราะหางม้าหายาก

นอกจากนี้ ศิลปินดนตรีในวัฒนธรรมน่านยังประดิษฐ์คิดค้นสะล้อขึ้นใหม่ อีกชนิด ซึ่งมีลูก (นม) บังคับเสียง เรียกว่า สะล้อก๊อบ นิยมบรรเลงร่วมกับซึงประกอบการขับซอ มีลักษณะดังรูป



ภาพที่ 2 สะล้อก๊อบ
(ที่มา: สุทธิชัย ปานเอี่ยม, 2547, หน้า 28)

ส่วนประกอบสะล้อก๊อบ

1. กะโหล้งหรือกะโหลก คือส่วนที่เป็นกล่องเสียงของสะล้อ ทำด้วยกะลามะพร้าวเจาะรูด้านหลังให้เป็นทางออกของเสียง ด้านหนึ่งปิดด้วยแผ่นไม้บาง
2. ก๊อบสะล้อ (หย่อง) คือ หมอนไม้หนุนรับสายหน้ากระโหล้ง
3. ตาดสะล้อ (หน้าสะล้อ) คือ แผ่นไม้ขนาดบางปิดส่วนหน้าของกะโหล้ง
4. สายสะล้อ คือ สายเสียง ทำด้วยสายลวดโลหะ
5. คันสะล้อ คือ คันทวนสะล้อ ทำด้วยไม้เนื้อเข็ง ยาวประมาณ 65 ซ.ม.
6. ลูกนับ (นม) คือ ส่วนที่ใช้นิ้วเสียง บอกตำแหน่งเสียงมีด้วยกัน 11 ลูก
7. ก่งสะล้อ คือ คันชักทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรือไม้ไผ่
8. สายก่ง คือ หางม้าสำหรับสีกับสายสะล้อ

ภาพที่ 3 ซึง

การแบ่งลักษณะซึง ซึง แบ่งตามลักษณะการตั้งเสียงได้ 2 ประเภทคือ

1. ซึงลูก 3 ที่เรียกว่า ลูก 3 เนื่องจากครบ 1 บันไดเสียง (ภาษาดนตรีไทยเรียกว่า คู่ 8) ตรงที่ลูกหรือนมที่ 3 คู่เสียงสายเปล่าจะเป็นเสียงคู่ 5 ตำแหน่งเสียงจะเป็นดังนี้

คู่สายทุ้ม				คู่สายเอก
ดีดสายเปล่า เป็นเสียง	ด	0	ซ	ดีดสายเปล่า สายเอก
ใช้นิ้วชี้กดลูกที่ 1 สายทุ้มเป็นเสียง	ร	0	ล	ใช้นิ้วชี้กดลูกที่ 1 สายเอก
ใช้นิ้วกลางกดลูกที่ 2 สายทุ้มเป็นเสียง	ม	0	ท	ใช้นิ้วกลางกดลูกที่ 2 สายเอก
ใช้นิ้วนางกดลูกที่ 3 สายทุ้มเป็นเสียง	ฟ	0	ด	ใช้นิ้วนางกดลูกที่ 3 สายเอก

2.ซึงลูก 4 ที่เรียกว่า ลูก 4 เนื่องจากครบ 1 บันไดเสียงหรือคู่ 8 ที่ลูก (นม) ที่ 4 คู่สายเปล่าสายทุ้มกับสายเอก จะเป็นคู่เสียงที่ 4 คือ 1 ทับจะเป็นเสียง ซ สายคู่เอก จะเป็นเสียง ด ตำแหน่งเสียงจะเป็นดังนี้

คู่สายทุ้ม				คู่สายเอก
ดีดสายเปล่าเป็นเสียง	ซ	0	ด	ดีดสายเปล่า
ใช้นิ้วชี้กด เป็นเสียง	ล	0	ร	ใช้นิ้วชี้กด

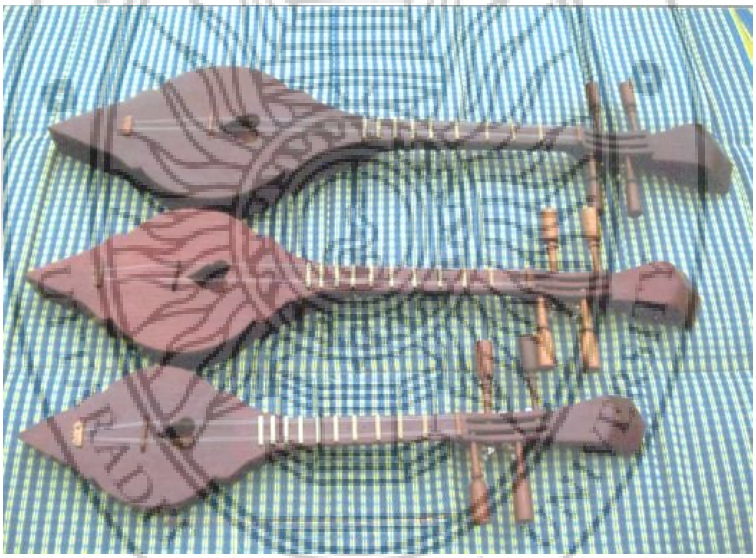
ใช้นิ้วกลางกดเป็นเสียง	ท	0	ม	ใช้นิ้วกลางกด
		0	ฟ	ใช้นิ้วนางกด
		0	ซ	ใช้นิ้วก้อยกด

ขนาดของซึง

ซึงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของตัวซึงประมาณ 12-15 นิ้วช่วงคอซึงยาวประมาณ 18-20 นิ้ว ซึงใหญ่เป็นซึงที่ให้เสียงทุ้มกังวาน มักตั้งเสียงแบบซึงลูกสี่

ซึงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10 นิ้ว ช่วงคอซึงยาวประมาณ 15-16 นิ้ว เป็นซึงที่ให้เสียงทุ้มปานกลาง ถ้าเล่นเป็นวงจะใช้ควบคุมทำนองหลัก มักตั้งเสียงแบบซึงลูกสาม

ซึงเล็ก เป็นซึงที่มีขนาดเล็ก เส้นผ่าศูนย์กลางของตัวซึงประมาณ 6-8 นิ้ว ใช้เล่นเพื่อให้เสียงตัดหรือขัดกันกับซึงใหญ่และซึงกลาง



ภาพที่ 4 ซึงใหญ่ ซึงกลาง ซึงเล็ก

ส่วนประกอบของซึง

1. ตัวซึง หรือ กล่องเสียง มีรูปร่างและขนาดแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับผู้ออกแบบ (สล่าแป้งซึง) ส่วนความตื้น-ลึก และ หนา-บาง ของขอบด้านข้างและความหนาด้านล่าง นั้นมีส่วนทำให้เกิดเสียงก้องกังวานมาก - น้อย

2. ตาดซึง เป็นแผ่นไม้บาง ๆ ปิดหน้าตัวซึงหรือกล่องเสียงไว้และเจาะรูให้เสียงสะท้อนออกมาจากกล่องเสียง ตาดซึงมีส่วนสำคัญในการรับการสั่นสะเทือนจากหย่อง (ก๊อป) ที่วางอยู่บนตาดซึงโดยหย่องทำหน้าที่เป็นตัวนำการสั่นสะเทือนของสายซึงผ่านเข้าสู่กล่องเสียงเกิดเป็นเสียงสะท้อนก้องออกมา ความหนาของไม้และขนาดรูเปิดเสียงของตาดซึง จะต้องพอดีและสัมพันธ์กันกับขนาด

ของกล่องเสียง ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงไพเราะและดังดี ส่วนไม้ที่ทำเป็นตาดซึงมักใช้ไม้ชนิดเดียวกับตัวซึงหรืออาจใช้ไม้อัดก็ได้

3. คอซึง เป็นไม้ชิ้นเดียวกับกล่องเสียงหรือใช้ไม้ประกอบต่อให้สนิทเข้าด้วยกันกับกล่องเสียงก็ได้ ขนาดความกว้างของคอซึงไม่กำหนดเป็นมาตรฐานแล้วแต่ความชอบของผู้เล่น คอซึงเป็นที่วางหย่องพาดสาย และวางลูกนับหรือนมซึงวางเรียงกันตามลำดับบันไดเสียง

4. หัวซึงและลูกบิด (หลักซึงหรือหลักสาย) หัวซึงจะเจาะรูด้านข้างไว้สำหรับใส่ลูกบิดและเซาะร่องตรงกลางสำหรับเวลาใส่สาย ลักษณะของหัวซึงจะออกแบบลวดลายต่าง ๆ กัน ส่วนลูกบิดนั้นสมัยก่อนใช้แต่ลูกบิดไม้ (หลักซึงหรือหลักสาย) เวลาฝึกหัดซึงใหม่ ๆ จะตั้งเสียงยากและช้า ดังนั้นจะใช้ลูกบิดกีตาร์แทนก็ได้

5. หย่องหน้า (ก๊อปหน้า) หรือหย่องพาดสาย เป็นตัวจัดวางสายซึง โดยแบ่งเป็นคู่สายบน และคู่สายล่าง (สายบน สายลุ่ม) ความสูงของหย่องหน้านี้จะสัมพันธ์กันกับความสูงของหย่องหลังและลูกนับหรือนม หย่องหน้าต้องไม่สูงเพราะทำให้ผู้เล่นเจ็บนิ้วเวลากดสาย

6. ลูกนับหรือนม จะจัดวางเรียงกันตามลำดับสูงไปต่ำเวลากดสายซึงลูกใดลูกหนึ่งสายซึงต้องไม่ไปแตะลูกนับหรือนมตัวถัดไป ลูกนับหรือนมซึงทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ไม้ไผ่ หรือกระดูกก็ได้ บางครั้งก็ใช้หวาย ลูกนับซึงจะเรียกเป็นลูกที่ 1 ลูกที่ 2 ลูกที่ 3 ลูกที่ 4 และลูกต่อไปเรื่อย ๆ ซึงแต่ละตัวติดจำนวนลูกนับไม่เท่ากัน เช่น ติด 11 ลูก หรือ ติด 9 ลูก บางทีติดเพียง 7 ลูก ก็มี ไม่ได้จำกัดตายตัวขึ้นอยู่กับผู้ทำ (สล่า) ซึง หรือผู้เล่น

7. หย่องหลัง (ก๊อปหลัง) คือ ส่วนที่รับน้ำหนักแรงกดจากความตึงของสายซึง และเป็นตัวนำเสียงสั่นสะเทือนจากการตีสายซึงผ่านตาดซึงเข้าไปในกล่องเสียงแล้วสะท้อนก้องออกมา หย่องหลังควรทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรือกระดูก หรือเขาสัตว์ เพื่อให้เป็นตัวนำเสียงที่ดี

8. ที่ยึดสายซึง อยู่ด้านท้ายทำหน้าที่ยึดสายซึงไว้ ซึ่งจะใช้ตะปูตอกยึด หรือเจาะเป็นรูก็ได้

9. สายซึงและไม้ดีด (บางทีก็เรียกไม้เขี่ย) ทำด้วยสายเบรครถจักรยาน หรือสายลวดทองเหลือง หรือสายลวดสลิงขนาดเล็ก เป็นวัสดุหาง่ายและมีความทนทาน ส่วนไม้ดีดใช้เขาควาย โดยทำเป็นรูปร่างแบนขนาดเล็กคล้ายปิ๊กกีตาร์ แต่เล็กและยาวกว่า

4.1.3 การขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

การซอ หมายถึง การขับร้องบทกลอนในรูปแบบท่องจำ และการด้น (การปฏิภาณกวี) เป็นทำนองเพลง แบ่งออกเป็น 2 ชนิด ได้แก่ ซอเดี่ยว คือ การซอที่ใช้ผู้ขับซอคนเดียว และซอคู่ คือ ซอที่มีคู่ประกบ ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายกับชาย หรือหญิงกับชาย ผู้ขับซอ เรียกว่า “จ้างซอ” หรือ “ช่างซอ” การซอที่ให้ความสนุกสนานมักมีการฟ้อน หรือมีการแสดงประกอบที่เรียกว่า “ละครซอ”

ซอท่องจำ เป็นการขับซอที่มีเนื้อเรื่องวรรณกรรมแน่นอน ทุกคณะวงดนตรีจะขับเหมือนกัน เพราะใช้เนื้อหาเรื่องราวเดียวกัน ได้แก่ ซอพระลอ ซอพม่า ซอเจ้าสุวัตรกับนางบัวคำ ซอปั่นฝ้าย ซอก้อม เป็นต้น นิยมใช้ในการฝึกหัดการซอใหม่ ๆ หรือเพื่อความบันเทิงในงานเทศกาลต่าง ๆ ของท้องถิ่น

ซอด้น (การปฏิภาณกวี) เป็นการซอที่นำเอาเค้าโครงในวรรณกรรมเรื่องรางต่าง ๆ ที่คิดโดยใช้คีตปฏิภาณ ลำดับเรื่องราวเป็นกลอนสด ซึ่งขณะขับซอ เครื่องดนตรีซึง และสะล้อ จะบรรเลงดำเนินทำนองตามเนื้อร้องทุกประโยค แม้นักขับซออาจหยุดพักเพื่อนึกบทกลอน ดนตรีต้องบรรเลงยืนตลอดเวลา เพื่อบรรเลงรอให้ช่างซอสวมขับซอต่อไป การซอประเภทนี้ ได้แก่ ซอเรื่องพุทธประวัติ ซอบวชนาค ซอขึ้นบ้านใหม่ ซอวันสำคัญต่าง ๆ ซอขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ รวมทั้งซอเหตุการณ์ในปัจจุบัน เป็นต้น

ซอด้นและซอท่องจำ ศิลปินจะใช้ภาษาในลักษณะเกี้ยวพาราสี โต้ตอบ ระหว่างชายหญิง รวมทั้งสอดแทรกแนวคิด คติสอนใน นิทาน พุทธประวัติ ขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชาวบ้าน ทำให้ได้อรรถรสในความซาบซึ้งของบทซอ ที่แฝงด้วยปรัชญาที่ถ่ายทอดออกมาจากศิลปินในรูปลักษณ์ทางสุนทรีย์ได้เป็นอย่างดียิ่ง

ลักษณะเรื่องราวที่นำมาใช้ในบทซอ มีหลายประเภท จำแนกได้ดังนี้

(1) ซอตำนาน คือ การซอที่มีบทซอเกี่ยวกับตำนานพื้นบ้านต่าง ๆ หรือเรื่องราวทางประวัติศาสตร์

(2) ซอศีลธรรม คือ ซอที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี

(3) ซอวรรณกรรม คือ การซอที่ใช้เนื้อหาของวรรณกรรมพื้นบ้าน นิยาย สุภาษิต และวรรณกรรมโบราณ เช่น ดาววีไก่น้อย เจ้าสุวัตรนางบัวคำ พระลอ เป็นต้น

(4) ซอบันเทิง คือ การซอที่มีลักษณะสนุกสนาน ตลกขบขันสองแง่สองง่าม แต่แฝงปรัชญาและการสอนอบรมโดยผู้ชมอาจไม่ทันได้คิดและสังเกต เช่น ซอนายอ่าย เป็นต้น

(5) ซอโต้ตอบ คือ การโต้ตอบกลอนสดกันระหว่างช่างซอชายและช่างซอหญิง หรือสนทนากันตามเรื่องราว เรียกว่า “ซอถ้องกัน” ส่วนหญิงชายนั้น เรียกว่า “คู่ถ้อง” มักเป็นการซอที่ต้องโต้ตอบกันทันทีตามสถานการณ์ขณะนั้น ช่างซอจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบดี และสำนวนคมคาย

(6) ซอปกิณกะ คือ การซอในโอกาสต่าง ๆ ที่ไม่ใช้การซอในงานปอย แต่งงาน หรือขึ้นบ้านใหม่ คำซอที่ใช้จะแต่งขึ้นเพื่อโอกาสเฉพาะนั้น ๆ เช่น ซอรณรงค์ต่อต้านยาเสพติด ซอถวายพระพร พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในวโรกาส 5 ธันวามหาราช เป็นต้น

4.2 การศึกษาสภาพการขับซอล้านนา วัฒนธรรมน่าน

4.2.1 ผลการศึกษาสภาพปัญหาดนตรีล้านนา โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก

การศึกษาสภาพปัญหาดนตรีล้านนา โดยการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน จำนวน 6 คน ดังนี้

1.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีล้านนาตะวันตกและตะวันออก มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

2. อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม รองผู้อำนวยการโรงเรียนท่าปลาประชาอุทิศและผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีล้านนาวัฒนธรรมน่าน

3. อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ ทิศทาพวน ผู้เชี่ยวชาญดนตรีล้านนา สะล้อ/ซึง จังหวัดพะเยา

4. อาจารย์ธีรภัทร สอนอุทัย ผู้เชี่ยวชาญดนตรีล้านนาน่าน และผู้เชี่ยวชานด้านวัดผลประเมินผลทางดนตรี

5. พ่อครูนวล กลางใจปันผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีล้านนา (ขับซอ)

6. พ่อครูนวล กลางใจปันผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีล้านนา (ขับซอ)

จากการศึกษาเกี่ยวกับสภาพปัญหาดนตรีล้านนา วัฒนธรรมน่าน โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก ได้ผลการศึกษาตามกรอบการสัมภาษณ์ ดังนี้

คำถามข้อที่ 1 ปัจจุบัน ใครบ้างที่เล่นดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่านปัจจุบัน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ : ผู้ที่ยังเล่นดนตรีล้านนา วัฒนธรรมน่าน แบ่งเป็นบุคคล 3 กลุ่ม ดังนี้

1. ศิลปินดนตรี ซึ่งยึดอาชีพโดยตรง กลุ่มนี้ คือ ผู้มีความรู้สามารถในการเล่นดนตรีขับซอ เพราะเป็นอาชีพ อยู่รอดได้ แต่กลุ่มนี้จะมีขอบขีดความสามารถเฉพาะด้านการเล่นการซอเท่านั้น ซึ่งมีความลุ่มลึกถึงแก่นแท้ด้านทักษะและวิธีการ แต่ด้านวิทยาการเชิงวิชาการกลุ่มนี้จะอ่อนด้อย ปัจจุบันกลุ่มนี้มีน้อยมาก และล้วนแต่อยู่ในวัยชรา

2. กลุ่มเยาวชน ส่วนใหญ่เป็นบุตรหลานของศิลปินในกลุ่มที่ 1 แต่ไม่นิยมรับการถ่ายโอนมรดกภูมิปัญญาทางดนตรีของบุพการี คือ ไม่ยึดอาชีพศิลปินดนตรีล้านนาจากปู่ ย่า ตา ยาย พ่อ แม่ เพราะเห็นว่าอาชีพนี้ไม่ทำให้เกิดความมั่นคงในเศรษฐกิจเพราะมองว่าสังคมส่วนใหญ่ไม่นิยมดนตรีพื้นถิ่น จึงพากันไปศึกษาเล่าเรียนในศาสตร์สาขาอื่น ๆ และจบไปประกอบอาชีพอื่น แต่คนกลุ่มนี้มักได้ยินได้ฟัง ได้เห็นและได้รับการถ่ายทอดความรู้ ความสามารถทางดนตรีจากบุพการีมาระดับหนึ่ง แต่ไม่ยอมต่อยอดพัฒนาฝีมือและความรู้

3. กลุ่มนักวิชาการและผู้สนใจทั่วไป กลุ่มนี้มักเป็นผู้มีความรู้ในศาสตร์แขนงอื่น ๆ หรือประกอบอาชีพอื่นอยู่แล้ว แต่มีความสนใจใฝ่รู้ในดนตรีพื้นถิ่นของตนเอง กอปรกับเห็นคุณค่ามรดกภูมิปัญญาของตนเอง จึงหันมาศึกษาและฝึกเล่นดนตรีขับซอ ซึ่งพอเล่นการซอได้ แต่ไม่ถึงกับมีความชำนาญในฝีมือ คนกลุ่มนี้ส่วนใหญ่รักและหวงแหนมรดกภูมิปัญญาของตน และมองว่าหากคนในสังคมส่วนใหญ่ไม่อนุรักษ์ภูมิปัญญาตนเอง ต่อไปจะไม่เหลือภูมิปัญญาไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษา

อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม : ปัจจุบันผู้ที่ยังเล่นดนตรีล้านนาอยู่ ได้แก่ ศิลปินที่ยังยึดเป็นอาชีพและผู้สนใจทั่วไปที่ยังรักและชื่นชอบดนตรีพื้นบ้านอยู่ ศิลปินที่ประกอบอาชีพจริงมีจำนวนน้อยมาก แต่ผู้สนใจทั่วไปมีจำนวนมากทีเดียว แต่ศิลปินมีความเชี่ยวชาญ มีความรู้ ความสามารถ โดยเฉพาะฝีมือระดับการด้นสด แต่ผู้สนใจทั่วไปส่วนใหญ่ไม่ค่อยมีฝีมือ พอเล่นการซอได้ แต่ไม่มีความสามารถในระดับด้นสด เนื่องจากไม่ได้รับการถ่ายทอดทางดนตรีโดยตรง ได้ยินได้ฟังเกิดความชื่นชอบ ก็ฝึกเล่น ฝึกซอเอง จึงไม่มีความรู้ความสามารถระดับเชี่ยวชาญ กอปรกับผู้สนใจทั่วไปไม่ใช่ระดับอาชีพ คือ ยึดอาชีพอื่น ทำให้ไม่มีเวลาเพียงพอต่อการฝึกฝน จึงเล่นเพราะชอบ และใช้เวลาว่างจากการประกอบอาชีพมาตั้งวงเล่นขับซอกันเอง

อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ ทิศทาพวน : ผู้ที่ยังเล่นดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน ส่วนใหญ่เป็นศิลปินผู้สูงอายุ ซึ่งปัจจุบันยังประกอบอาชีพศิลปินดนตรีล้านนาอยู่ จะเห็นได้ว่างานบวช งานแต่ง และงานต่าง ๆ ที่ใช้ดนตรีพื้นบ้านสะล้อซอซึง ผู้เป็นนักดนตรีมักเป็นผู้ที่อยู่ในวัยสูงอายุ ศิลปินวันนี้ถือว่าเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถสูง เนื่องจากเล่นดนตรีมานานจนเป็นมืออาชีพ รองลงมาเป็นครูอาจารย์ที่สอนในโรงเรียนต่าง ๆ ในพื้นที่เขตวัฒนธรรมน่าน ส่วนใหญ่สอนในรายวิชาอื่น ๆ แต่สนใจและฝึกฝนเรียนรู้กับภูมิปัญญาศิลปิน จนมีความรู้ ความสามารถไปสอนนักเรียนได้ โดยสอนช่วงหลังเลิกเรียนบ้าง ชมรมดนตรีบ้าง นับเป็นการฟื้นฟูและอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาไว้

อาจารย์ธีรภัทร สอนอุทัย : ในเขตวัฒนธรรมน่านผู้ที่เล่นดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่านแบ่งออกเป็น 5 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มศิลปิน มืออาชีพ
2. กลุ่มครูอาจารย์ที่สอนในสถานศึกษา
3. กลุ่มผู้สนใจทั่วไป
4. กลุ่มเยาวชนที่เป็นบุตรหลานของศิลปิน
5. กลุ่มเยาวชนที่ได้เรียนรู้จากสถานศึกษา

กลุ่มที่ 1 คือ ศิลปินผู้มีความรู้ ความสามารถระดับชำชาญและเชี่ยวชาญสูงสุด เป็นผู้ที่สืบสานมรดกภูมิปัญญาดนตรีล้านนา ไว้ได้เกือบหมด กลุ่มนี้จะรู้จริง รู้ลึกและรู้รอบ รู้จริง หมายถึง รู้องค์ประกอบดนตรีอย่างหมดจด รู้ลึก หมายถึง รู้ลึกกลวิธีและเม็ดพรายศิลปะการบรรเลงและการซอ และรู้รอบ หมายถึง รู้บริบททางธรรมชาติและวัฒนธรรมของดนตรี แต่กลุ่มนี้ไม่ใช่นักวิชาการ เป็นเพียงศิลปินจึงไม่รู้

หลักวิธีการบันทึกองค์ความรู้ไว้เป็นเอกสาร ตำรา กลุ่มนี้หากไม่มีผู้สืบสานวิชาความรู้ และไม่ได้ถ่ายทอดไว้กับผู้ใด วิชาความรู้จึงตายไปกับตัวศิลปินอย่างน่าเสียดาย

กลุ่มที่ 2 คือ ครูอาจารย์ที่อยู่ในสถานศึกษาต่าง ๆ ในเขตวัฒนธรรมน่าน กลุ่มนี้มักมีความรู้ความสามารถในการถ่ายทอด แต่ขาดความรู้จริง และรู้ลึก เนื่องจากครูอาจารย์ที่กล่าวมา ส่วนใหญ่ไม่ได้จบการศึกษาด้านดนตรีล้านนาโดยตรง เพราะไม่มีหลักสูตรระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอกด้านดนตรีล้านนา การศึกษาของครู อาจารย์กลุ่มนี้มักศึกษาจากเอกสาร ตำราเท่าที่มี ฟังเทปเสียง และการรวบรวมองค์ความรู้ทางดนตรีจากแหล่งต่าง ๆ อาจได้รับการถ่ายทอดจากศิลปินบ้างแต่มักไม่ได้รับองค์ความรู้ถึงขั้นรู้จริงและรู้ลึก การสอนนักเรียนในสถานศึกษาส่วนใหญ่ไม่ได้สอนดนตรีล้านนารายวิชาเพียงรวบรวมบทเรียนเป็นชมรมและจัดกิจกรรมการเรียนการสอนนอกเวลาเรียน

กลุ่มที่ 3 คือ กลุ่มผู้สนใจทั่วไป ส่วนใหญ่เป็นนักวิชาการ นักการศึกษาที่สนใจฟัง ชม และอยากเล่น บุคคลกลุ่มนี้น่าสรรเสริญเพราะมุ่งหวังที่จะอนุรักษ์ฟื้นฟูและเผยแพร่ผลงาน มรดกภูมิปัญญาดนตรีล้านนา หากบุคคลกลุ่มนี้ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ดนตรีล้านนา และฝึกฝนจนชำนาญและเชี่ยวชาญแล้ว องค์ความรู้และคุณค่าของดนตรีล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน น่าจะแพร่หลายไปสู่สาธารณะ เพราะบุคคลนี้รู้วิธีการและรู้หลักการอนุรักษ์ที่ดี

กลุ่มที่ 4 คือ กลุ่มเยาวชน บุตรหลานศิลปิน ที่เคยได้รับการถ่ายทอดความรู้จากพ่อแม่หรือญาติที่เป็นศิลปินมืออาชีพ และเคยร่วมแสดง รับงานกับคณะของศิลปินผู้เป็นพ่อแม่ หรือญาติ ทำให้มีความรู้ความสามารถในระดับหนึ่ง พอประกอบอาชีพได้ แต่ปัจจุบันส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นศิลปินดนตรีล้านนาเหมือนบุพการี และหันไปประกอบอาชีพอื่น ทำให้ความรู้ ความสามารถไม่ได้พัฒนาต่อเนื่อง จนถึงขั้นรู้จริง รู้ลึกและรู้รอบ

กลุ่มที่ 5 คือ กลุ่มเยาวชนที่เรียนรู้ดนตรีล้านนาจากสถานศึกษาซึ่งส่วนมากอยู่ในชมรมดนตรีของโรงเรียน ครูอาจารย์ในโรงเรียนที่พอมีความรู้ ความสามารถเป็นผู้ถ่ายทอด เยาวชนกลุ่มนี้ถึงจะมีจำนวนไม่มาก แต่เป็นเยาวชนที่สนใจรักษามรดกภูมิปัญญาดนตรีล้านนาไว้ ซึ่งน่าเสียดายที่เมื่อการเรียนรู้ผ่านไปพร้อมกับการจบการศึกษาและไปศึกษาในระดับสูงขึ้น ไม่มีโอกาสศึกษาต่อยอดองค์ความรู้ ทำให้ขาดความต่อเนื่อง แต่นับว่ายังเป็นสิ่งดีที่มีโอกาสได้ผ่านการเรียนรู้มาบ้าง

พ่อครูนวล กลางใจปัน : ผู้ที่ยังเล่นดนตรีล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน ในปัจจุบันล้วนเป็นบุคคลสูงอายุ ซึ่งเป็นศิลปินประกอบอาชีพโดนตรง และผ่านการถ่ายทอดความรู้จากศิลปินรุ่นครูอย่างแท้จริง บุคคลรุ่นนี้เหลือน้อยมาก หากเป็นรุ่นครูหรือบรมครูด้านการซอ เหลือไม่ถึง 10 คน แต่ถ้าเป็นสะล้อและซึงจะมากหน่อย และมีหลายรุ่นอายุ รุ่นเก่าอายุมาก ครูมีไม่เกิน 10 คน เหมือนกัน แต่ถ้ารุ่นใหม่ อายุกลางคนนั้นมีมากกว่า 15 คน ซึ่งกล่าวมาล้วนเป็นศิลปินที่มีฝีมือสูง ถ้าจะให้นับบุคคลรุ่นใหม่อายุน้อยกว่า 40 ปี ลงมาหรือเยาวชนรุ่นใหม่ ๆ ที่พอเล่นดนตรีและซอได้ไม่ถึงกับชำนาญและเชี่ยวชาญระดับประกอบอาชีพได้ดีนั้น คาดว่ามีไม่ถึง 30 คน ที่ยืนยันได้เพราะรู้จักสนิทสนมกับทุกท่านทุกคน ศิลปินที่มีชื่อเสียงมีลูกศิษย์ลูกหานั้น ปัจจุบันแทบประคองลมหายใจเพื่อสืบสานมรดกดนตรีและการซอไม่อยากให้สูญหายพร้อมถ่ายทอดแต่ไม่มีคนมาขอถ่ายทอด ลูกหลายล้วนหันไปประกอบอาชีพอื่น ไม่สืบทอดภูมิปัญญา

พ่อครูสายันต์ สุภาพ : คนล้านนาท่านที่ยังเล่นดนตรีและขับซอ ส่วนใหญ่เป็นศิลปินแต่มีจำนวนน้อยมาก รู้จักกันหมดทุกคน ขณะนี้มีไม่ถึง 30 คน คนซอมีน้อยมาก ที่เก่งและมีความรู้ ความสามารถมีไม่ถึง 10 คน สะล้อและปินมากหน่อย และมีหลายรุ่น ศิลปินเด็กรุ่นน้อยอายุไม่ถึง 40 ที่เก่งสะล้อและปินมีหลายคน ซึ่งบางคนไม่ได้ประกอบอาชีพนักดนตรีสะล้อ ซอ ปิน แต่มีใจรัก ขยัน ขวนขวาน มาขอต่อขอเรียนจนได้วิชาความรู้ไปหลายคน แต่วันหนึ่งวิชาความรู้ที่เรียนและถ่ายทอดไป น่าจะหมดเพราะไม่เห็นนำไปใช้ ที่สำคัญไม่ได้พัฒนาเพิ่มเติม เมื่อไม่ได้ใช้วันหนึ่งก็คงหมดเยาวชนรุ่นใหม่ที่สนใจจริง ๆ นั้นแทบไม่เห็น พร้อมจะถ่ายทอดให้ แต่ไม่มีเยาวชนสนใจมาขอเรียน ตอนนี้อายุมากแล้ว ลูกหลานไม่สนใจสืบทอดคิดว่าคงตายไปกับตน

คำถามข้อที่ 2 ท่านคิดว่า เยาวชนในเขตวัฒนธรรมน่าน สนใจที่เล่นดนตรีล้านนา หรือไม่ เพราะเหตุใด

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ :คิดว่า ความจริงเยาวชนส่วนใหญ่ยังอยากเล่นดนตรีล้านนา แต่ไม่รู้ว่าจะไปเรียนกับใครที่ไหน เพราะไม่มีโรงเรียนสอน ที่ตอบเช่นนี้เพราะเด็กส่วนใหญ่เป็นคนดี การได้รับการอบรมส่งเสริมจากพ่อแม่ ครูบาอาจารย์มาอย่างดีส่วนใหญ่ใฝ่ดี ใฝ่หาความเจริญรุ่งเรือง แต่ที่ไม่ได้เล่นดนตรีล้านนาเพราะไม่มีโอกาสได้เรียนได้ศึกษาอย่างเป็นระบบ เยาวชนส่วนน้อยที่มีพฤติกรรมไม่ดี ชอบเที่ยวเตร่ มั่วสุม และก่อปัญหาแก่สังคม กลุ่มนี้คงไม่สนใจเล่นดนตรีล้านนาแน่นอน คงมองว่าโบราณคร่ำครึ ไม่ทันสมัย ไม่สนองตันหาราคะและไม่กระตุ้นให้ตนเองเกิดอยากเที่ยวเตร่มั่วสุม

อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม : เยาวชนลูกหลานศิลปินมืออาชีพที่ไม่ได้ประกอบอาชีพเหมือนพ่อแม่ เพราะความต้องการของตลาดในสังคมซึ่งส่วนใหญ่หันไปนิยมดนตรีสากลหรือดนตรีตะวันตก เป็นตลาดของกระแสโลกาภิวัฒน์ ดนตรีสากลบ้านเราเปลี่ยนแปลงรวดเร็ว ไม่มีคุณภาพเหมือนดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งเป็นดนตรีที่เรียกว่า ดนตรีในวัฒนธรรม ดนตรีในวัฒนธรรมย่อมมีคุณค่าเพราะเกิดจากการสร้างสรรค์ตามกรอบของคุณค่า คุณภาพ คุณธรรม ขนบธรรมเนียมจารีตประเพณีและวิถีการดำรงชีวิตที่มุ่งสู่ความเจริญรุ่งเรือง เยาวชนท้องถิ่นที่ไม่เห็นคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านตนเอง และหันไปนิยมดนตรีตะวันตก ทำให้เด็กห่างเหินวัฒธรรมและจารีตของชาติพันธ์ตนเอง จริงอยู่ว่าสังคมต้องพัฒนาให้เท่าทันกับชาติมหาอำนาจ แต่ไม่ควรจะหันไปเลียนแบบชาติมหาอำนาจหมด ควรเลือกเฟ้นสิ่งดีงามมาปรับใช้พร้อมกับพัฒนาและประยุกต์ ศิลปวัฒนธรรมดนตรีของตนเองให้มีพัฒนาการที่สูงได้โดยไม่ต้องละทิ้งวัฒนธรรมดนตรีแบบที่เป็นอยู่ทุกวันนี้

อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ ทิศทาพวน : เยาวชนท้องถิ่นล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน ส่วนใหญ่ไม่สนใจ คงเห็นว่าดนตรีล้านนาเป็นเพียงดนตรีพื้นบ้าน ล้าสมัย สู้ดนตรีตะวันตกไม่ได้ ที่ได้รับความนิยมจากวัยรุ่นทั่วโลก เหตุที่เยาวชนไม่สนใจดนตรีวัฒนธรรมตนเอง เพราะตามกระแสโลกาภิวัฒน์ที่เผยแพร่มากับสื่อทุกชนิดในเมื่อสื่อต่าง ๆ ยังนิยมเผยแพร่แต่ดนตรีตะวันตก เยาวชนเป็นผู้บริโภคและอยู่ในวัยที่แยกแยะไม่

เป็น ย่อมรับอิทธิพลดนตรีตะวันตกเข้ามาในวิถีชีวิตอย่างเต็มที่โดยไม่ได้กลั่นกรองคุณภาพ เพราะไม่ทราบว่าคุณภาพดนตรีที่ดีนั้นมีรูปลักษณ์อย่างไร ระบบการศึกษาไทยอ่อนด้อยในเรื่องการสอนคุณภาพของดนตรี เด็กจึงแยกไม่เป็นว่าดนตรีประเภทใดมีคุณภาพต่อชีวิต ดนตรีประเภทใดเป็นภัยต่อชีวิต

อาจารย์ธีรภัทร สอนอุทัย :ในปี 2552 เคยสำรวจนักเรียนเยาวชนท้องถิ่นล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน ทุกโรงเรียนในพื้นที่ทั้งระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา โดยสำรวจร่วมกับโครงการไทยเข้มแข็งจัดโดยสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดน่าน พบว่า มีเยาวชนที่สนใจเล่นดนตรีล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน คิดเป็นร้อยละ 60 แต่พบว่า ไม่มีหลักสูตรและรายวิชาดนตรีล้านนาโดยตรงจึงไม่มีโอกาสได้ศึกษา หากโรงเรียนในพื้นที่ทุกแห่งมีระบบการเรียนการสอนดนตรีล้านนาจะทำให้มีเยาวชนสนใจมากขึ้น

พ่อครูนวล กลางใจปัน : เยาวชนคนรุ่นใหม่ที่อยู่ในวัยเรียน วัยสร้างตัวนั้น คงมีสนใจบ้าง แต่ไม่รู้ว่ามีมากเพียงใด เคยไปร่วมงานกับครูคำผาย นุปิง เผยแพร่ศิลปะการเล่นดนตรีการซอ และการฟ้อนประกอบการขับซอในโรงเรียนต่าง ๆ วิทยาลัยสารพัดช่างน่าน และมหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์ เห็นเยาวชนสนใจกันมาก มาชมกันเต็มห้องประชุมทุกแห่ง แต่ไม่มีสถานศึกษาใดขอให้ไปสอนนักเรียนนักศึกษา จึงไม่ทราบว่าระบบการศึกษามีนโยบายอนุรักษ์สืบสานให้เยาวชนได้เรียนรู้หรือไม่ เท่าที่ปรากฏพบแต่เยาวชนตั้งกลุ่มชมรมเล็ก ๆ ขึ้นมาฝึกเล่น ฝึกขับซอ ซึ่งไม่ทราบที่เล่นและที่ซอกันนั้นถูกต้องหรือไม่

พ่อครูสายยันต์ สุภาพ :ได้เกริ่นแล้วว่า เยาวชนส่วนใหญ่ไม่สนใจจริงจัง เล่นให้เขาดู เขาก็ชอบ แต่ไม่มีใครมาสนใจขอถ่ายทอดวิชาความรู้ สมัยก่อนกว่าจะได้เรียน ได้ฝึก และได้ถ่ายทอดเป็นเรื่องลำบากมาก ครูบาอาจารย์เขาต้องทดสอบจิตใจและความเอาจริงเอาจังก่อน ถ้าผ่านแล้วจะขอเรียนอะไรท่านให้หมด ปัจจุบันทั้งขอและอ้อนวอนให้มาเรียน ไม่มีใครสนใจ

คำถามข้อที่ 3 ท่านคิดว่า ปัจจุบัน ดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน มีปัญหาอะไรบ้าง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ : ดนตรีล้านนา ไม่มีปัญหา คุณค่าของตนดนตรีล้านนาส่งผลให้คนในสังคมล้านนาเป็นคนดี เพราะดนตรีแฝงด้วยคุณธรรม จริยธรรมและความประณีตละเอียดอ่อน ผู้ชมผู้ฟังหรือผู้เสพย่อมซึมซับคุณค่าดนตรีไปด้วย แต่ถ้าจะกล่าวว่าสถานะของดนตรีล้านนามีปัญหาอะไรบ้าง คงเป็นเรื่อง นักวิชาการ นักบริหาร และนักปกครองบ้านเมืองที่ไม่สนับสนุนส่งเสริมสถานะดนตรีพื้นถิ่น ให้อยู่คู่กับพื้นถิ่นอย่างจริงจัง หากผู้นำของประเทศ สนใจอย่างจริงจัง พร้อมประกาศนโยบายและลงสู่การปฏิบัติทุกภาคส่วนอย่างจริงจัง ดนตรีล้านนาคงมีการถ่ายโอนและมีพัฒนาการต่อไป

อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม : ปัญหาของดนตรีล้านนาในปัจจุบัน คือ (1) องค์ความรู้ที่เป็นแก่นเนื้อหาของดนตรีนับวันจะหมดและหายไป พร้อมกับบรรพชน เนื่องจากไม่มีการสืบทอด (2) ไม่มีการอนุรักษ์ที่เป็นรูปธรรมและต่อเนื่อง (3) ไม่มีการพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ ๆ เพราะองค์ความรู้อันทรงคุณค่าเดิมนั้นยังไม่ขาดผู้สืบทอด การจะพัฒนาสิ่งใหม่ได้ต้องเกิดจากการอิ่มตัว หากจะโทษอิทธิพลตะวันตกทั้งหมดคงไม่เป็นธรรม ต้องโทษคนไทยที่ชอบเลียนแบบเขา ไม่คิดสร้างงานเอง เลียนแบบและเอาอย่าง

ตะวันตกมาทั้งหมด ที่สำคัญ กระแสคลั่งในวัฒนธรรมต่างชาติของสังคมไทยมีมานานมาก หากจะป้องกันแก้ไข จะต้องปฏิรูปวิธีการใหม่ทั้งหมด เริ่มที่ระบบการศึกษา และสื่อสารสนเทศก่อน เพราะเป็นหัวใจของการเรียนรู้และพัฒนา

อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ ทิศทาพวน : ปัญหาของดนตรีล้านนา ปัจจุบัน คือ การขาดช่วงการสืบสานและสืบทอดองค์ความรู้ เพราะไม่มีการบันทึกเป็นตำรา หนังสือ และงานวิจัยอย่างเพียงพอ ต่อไปคงสูญหายหมดสิ้นพร้อม ๆ กับศิลปินผู้สูงวัยเหล่านี้ ผู้ปกครองท้องถิ่นไม่เห็นคุณค่า ผู้บริหารประเทศไม่เห็นคุณค่า ไม่เอาจริงเอาจัง มีแต่นโยบาย นั่นเป็นเพราะระดับปฏิบัติการไม่มีความรู้ที่จะปฏิบัติ การศึกษาของไทยระดับพื้นฐานอดีตล้มเหลวอย่างไร ปัจจุบันก็ล้มเหลวอย่างนั้น อนาคตถ้าไม่รีบปรับปรุงแก้ไขอย่างจริงจัง มรดกทางภูมิปัญญาท้องถิ่นคงสูญสิ้นไปตามกาลเวลา

อาจารย์ธีรภัทร สอนอุทัย : เกิดจากการขาดช่วงการสืบสานจากรุ่นไปสู่รุ่น ไม่มีระบบการจัดการสืบสานที่ดี มีผู้นำทางความคิดที่จะสืบสานและพร้อมให้ความร่วมมือ แต่ขาดผู้นำที่เป็นองค์กรหรือหน่วยงานสนับสนุนดูแลรับผิดชอบ ขณะนี้ถือว่าภูมิปัญญาดูแลกันเอง ตามมีตามเกิดเท่าที่จะกระทำได้

พ่อครูนวล กลางใจปัน : ดนตรีล้านนามีคุณค่า เป็นมรดกภูมิปัญญาของปู่ยา ตายายและอาณาจักรน่าน เป็นดนตรีประจำชนชาติน่านมาแต่บรรพกาล และสืบทอดกันมารุ่นต่อรุ่นทุกยุคสมัย แต่สมัยปัจจุบันนี้กลับขาดช่วงผู้สืบทอดและสืบสาน เยาวชนรุ่นใหม่ไม่สนใจกลับไปชื่นชอบแต่ดนตรีฝรั่ง ซึ่งเป็นดนตรีวัฒนธรรมจากภายนอก และมีอิทธิพลมาก โรงเรียนต่าง ๆ และการศึกษา ล้วนมุ่งแต่ให้เยาวชนเรียนแต่ดนตรีฝรั่ง ไม่เห็นจัดให้เด็กเรียนดนตรีของตนเอง แล้วจะให้เยาวชนมาสนใจดนตรีในวัฒนธรรมของตนเองได้อย่างไร เท่าที่ทราบ นโยบายกระทรวงศึกษาธิการเปิดโอกาสให้โรงเรียนนำภูมิปัญญาท้องถิ่นให้นักเรียนได้เรียนรู้ท้องถิ่นตนเอง แต่ยังไม่มีโรงเรียนในเขตวัฒนธรรมน่านนำดนตรีล้านนาไปบรรจุในการศึกษาของโรงเรียนเลยสรุปว่า ขณะนี้ภูมิปัญญาเหนื่อยและหมดแรงที่จะรักษามรดกไว้แล้ว ขอให้ผู้ทรงอำนาจและผู้ทรงวิทยาความรู้ช่วยกันรักษาเอกลักษณ์ของภูมิปัญญาไว้ให้รุ่นลูกหลานได้ชื่นชม

พ่อครูสายันต์ สุภาพ : ปัญหาดนตรีล้านนาปัจจุบัน ที่สำคัญและน่าเป็นห่วง คือ แก่นแท้ของภูมิปัญญาจะสูญหาย เพราะไม่มีการสืบทอด รัฐบาลไม่ให้ความสำคัญ มีแต่นักวิชาการที่สนใจหาวิธีการอนุรักษ์ไว้ แต่นักวิชาการไม่ใช่ผู้มีอำนาจ ถึงเสนอต่อรัฐบาลไป รัฐบาลไม่สนใจเป็นการเปล่าประโยชน์

คำถามข้อที่ 4 ท่านคิดว่า การที่จะการอนุรักษ์และฟื้นฟูดนตรีล้านนา ต้องทำอย่างไร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ : การอนุรักษ์และฟื้นฟูนั้น มีนโยบายมานานมากแล้ว แต่ไม่มีการจัดการที่เป็นระบบ และไม่ลงสู่การปฏิบัติเป็นรูปธรรม ที่ผ่านมามีเพียงคนกลุ่มน้อยของสังคมล้านนาเท่านั้นที่ร่วมกันอนุรักษ์และฟื้นฟูภูมิปัญญาของตนเอง คนกลุ่มนี้ส่วนใหญ่ไม่มีอำนาจรัฐและไม่ใช่ผู้นำการปกครองท้องถิ่น แต่เป็นผู้ทรงปัญญา รักในเกียรติภูมิตนเองวิธีการอนุรักษ์และฟื้นฟูภูมิปัญญาดนตรีล้านนา ที่ดีที่สุด คือ ต้องนำเข้าสู่ระบบการศึกษาในสถานศึกษาท้องถิ่นทุกแห่ง ทุกระดับ

เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้และพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง ซึ่งโรงเรียนทุกแห่งสามารถทำได้ เพราะกระทรวงศึกษาธิการเปิดโอกาสให้โรงเรียนสร้างหลักสูตรท้องถิ่น นำภูมิปัญญาท้องถิ่นมาศึกษาเล่าเรียนในรายวิชาได้ แต่ปัญหาที่สำคัญ คือ โรงเรียนส่วนใหญ่ไม่มีบุคลากรครูดนตรีล้านนาโดยตรง โรงเรียนส่วนใหญ่จึงไม่จัดทำหลักสูตรท้องถิ่น หากสถานศึกษานำศิลปินภูมิปัญญาดนตรีล้านนามาสอนหรือเป็นครูพิเศษ ซึ่งถ้าทำได้จะถือว่าเป็นวิธีการที่ดีที่สุด เพราะเด็กจะได้เรียนรู้องค์ความรู้ดนตรีล้านนาอย่างแท้จริง

อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม : วิธีการอนุรักษ์และฟื้นฟู ควรนำดนตรีล้านนาเข้าสู่ระบบการศึกษาในโรงเรียนทุกระดับของท้องถิ่น และวางระบบนโยบายด้านสื่อสารสนเทศอย่างเอาจริงเอาจัง ระบบสารสนเทศและสื่อสารมวลชนเป็นเทคโนโลยีที่ชักนำและมีอิทธิพลต่อระบบความคิด ความเชื่อของคนในสังคมมากที่สุด เมื่อกระบวนการอนุรักษ์และฟื้นฟูเกิดขึ้นแล้ว กระบวนการพัฒนาย่อมเกิดขึ้นตามมา ซึ่งวิธีการอนุรักษ์ฟื้นฟูและพัฒนาที่มีประสิทธิภาพสูงสุด คือ ระบบการศึกษา แต่เป็นวิธีที่ทำได้ยาก และเห็นผลช้า แต่มีประสิทธิภาพสูงสุด

อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ ทิศทาพวน : การอนุรักษ์และฟื้นฟูดนตรีล้านนา มีหลายวิธีแต่วิธีที่ดีที่สุด คือ การนำเข้าสู่สถานศึกษาให้เด็กและเยาวชนได้เรียนรู้ ได้พัฒนาดนตรีของตนเอง เพราะเยาวชนวันนี้ คือ ผู้ใหญ่ที่เป็นอนาคตของชาติในวันข้างหน้า หากวันนี้ เยาวชนได้เรียนรู้ดนตรีภูมิปัญญาท้องถิ่นตนดนตรีล้านนาย่อมเกิดการสืบสานพัฒนาและต่อยยอดองค์ความรู้ต่อไปจนทัดเทียมกับอารยธรรมชาติอื่นที่ทรงอิทธิพลอยู่ในขณะนี้

อาจารย์ธีรภัทร สอนอุทัย : การฟื้นฟูและอนุรักษ์ที่ดีที่สุด คือ การถ่ายโอนองค์ความรู้ภูมิปัญญาดนตรีล้านนาแก่เยาวชน วิธีการใดก็ได้ที่จะสามารถถ่ายโอนมรดกภูมิปัญญาดนตรีล้านนาไปสู่เยาวชน เพราะจะทำให้มีคนรุ่นต่อไปรักษาและพัฒนาต่อยอดอย่างไม่ขาดตอน

พ่อครูนวล กลางใจปัน : วิธีการอนุรักษ์และฟื้นฟูที่ดีที่สุด คือ การให้เยาวชนมาสืบสาน ควรบรรจุไว้ในสถานศึกษาให้เยาวชนได้เรียนได้พัฒนาและรับผิดชอบต่อมรดกภูมิปัญญาต่อจากรุ่นบรรพชนอย่าให้สูญหาย ส่วนวิธีการอื่น ๆ ล้วนสู่วิธีการนี้ไม่ได้ เห็นผลตราบนานเท่านาน

พ่อครูสายันต์ สุภาพ : จัดการบริหารภูมิปัญญาที่ดี และต้องให้มีการเรียนการสอนในโรงเรียนทุกสังกัด เน้นเฉพาะพื้นที่ในวัฒนธรรมน่าน โรงเรียนใดตั้งอยู่ในเขตกลุ่มชนน่าน ก็ให้นำดนตรีน่านไปใส่ไว้ในวิชาเรียน ดนตรีน่านจึงจะไม่สูญหาย และแพร่หลายเป็นมรดกตกทอดสืบไป

จากการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน ผู้วิจัยนำมาสรุปได้ดังตาราง 1-4 ดังต่อไปนี้

ตาราง 1 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน เกี่ยวกับบุคคลที่ยังคงเล่นดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่านในปัจจุบัน

ผู้เชี่ยวชาญ	ข้อมูลจากการให้สัมภาษณ์	สรุปผล
1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์	1. ศิลปินที่ยึดอาชีพโดยตรง 2. เยาวชน บุตรหลานของศิลปิน แต่ไม่ยึดอาชีพศิลปิน 3. นักวิชาการและผู้สนใจทั่วไป	ผู้ที่ยังเล่นดนตรีล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน ในปัจจุบัน มีดังนี้ 1. ศิลปินที่ประกอบอาชีพดนตรี
2. อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม	1. ศิลปินที่ยึดอาชีพโดยตรง 2. ผู้สนใจทั่วไป	2. ครู อาจารย์ในสถานศึกษา ในเขตวัฒนธรรมน่าน
3. อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ ทิศทาพวน	1. ศิลปินที่ประกอบอาชีพดนตรี 2. ครูอาจารย์ที่สอนในโรงเรียนต่าง ๆ	3. บุตรหลานของศิลปินที่ประกอบอาชีพดนตรี
4. อาจารย์ธีรภัทร สอนอุทัย	1. ศิลปินมืออาชีพ 2. ครูอาจารย์ที่สอนในสถานศึกษา 3. ผู้สนใจทั่วไป 4. เยาวชน บุตรหลานศิลปิน 5. เยาวชน ที่มีประสบการณ์เรียนรู้จากโรงเรียน	4. ผู้สนใจทั่วไป
5. พ่อครูนวล กลางใจปัน	1. ศิลปินที่ประกอบอาชีพดนตรี	
6. พ่อครูสายันต์ สุภาพ	1. ศิลปินที่ประกอบอาชีพดนตรี	

จากตาราง 1 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่นเกี่ยวกับบุคคลที่ยังคงเล่นดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่านในปัจจุบัน พบว่า ผู้ที่ยังเล่นดนตรีล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน ในปัจจุบัน มีดังนี้

1. ศิลปินที่ประกอบอาชีพดนตรี
2. ครู อาจารย์ในสถานศึกษา ในเขตวัฒนธรรมน่าน
3. บุตรหลานของศิลปินที่ประกอบอาชีพดนตรี
4. ผู้สนใจทั่วไป

ตาราง 2 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน เกี่ยวกับความสนใจของเยาวชนในเขตวัฒนธรรมน่าน ต่อการเล่นดนตรีล้านนา

ผู้เชี่ยวชาญ	ข้อมูลจากการให้สัมภาษณ์	สรุปผล
1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์	เยาวชนมีความสนใจเล่นดนตรีล้านนา แต่ไม่มีโอกาสได้เรียนอย่างจริงจัง	1.เยาวชนสนใจ คิดเป็นร้อยละ 60 2.มีการตั้งชมรมฝึกเล่นขับซอหลังเลิกเรียน
2. อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม	เยาวชนที่ยังเล่นดนตรีล้านนา ส่วนใหญ่เป็นบุตรหลานของศิลปินที่ประกอบอาชีพโดยตรง แต่ไม่ได้รักษาและสืบทอดตามบุพการีได้ เพราะไปประกอบอาชีพอื่น เพื่อความอยู่รอด	3. เยาวชนขาดโอกาสได้เรียนอย่างจริงจัง เพราะโรงเรียนไม่มีหลักสูตรรายวิชาสอน
3. อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ ทิศทาพวน	เยาวชนส่วนใหญ่ไม่สนใจ เพราะนิยมในดนตรีตะวันตก	4.ยังมีเยาวชนส่วนหนึ่งที่ไม่สนใจเล่นดนตรีล้านนา
4. อาจารย์ธีรภัทร สอนอุทัย	จากการสำรวจความสนใจของเยาวชนเมื่อปี พ.ศ.2552 พบว่าเยาวชนท้องถิ่นล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน สนใจเล่นดนตรีร้อยละ 60 แต่ไม่มีโอกาสได้เรียนรู้อย่างจริงจัง เพราะโรงเรียนไม่มีหลักสูตรรายวิชาสอน	
5. พ่อครูนวล กลางใจปัน	เยาวชนยังมีความสนใจเล่นดนตรีล้านนา เพราะมีการตั้งชมรมฝึกเล่นฝึกซอหลังเลิกเรียน	
6. พ่อครูสายันต์ สุภาพ	เยาวชนสนใจ แต่ไม่จริงจัง	

จากตาราง 2 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่นเกี่ยวกับความสนใจของเยาวชนในเขตวัฒนธรรมน่าน ต่อการเล่นดนตรีล้านนา พบดังนี้

1. เยาวชนสนใจ คิดเป็นร้อยละ 60
2. มีการตั้งชมรมฝึกเล่นดนตรีและขับซอหลังเลิกเรียน
3. เยาวชนขาดโอกาสได้เรียนอย่างจริงจัง เพราะโรงเรียนไม่มีหลักสูตรรายวิชาสอน
4. ยังมีเยาวชนส่วนหนึ่งที่ไม่สนใจเล่นดนตรีล้านนา

ตาราง 3 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน เกี่ยวกับปัญหาของดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน

ผู้เชี่ยวชาญ	ข้อมูลจากการให้สัมภาษณ์	สรุปผล
1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์	สภาพดนตรีล้านนาในเขตวัฒนธรรมน่าน ขาดการส่งเสริมสนับสนุนจากฝ่ายบริหารบ้านเมืองอย่างจริงจัง	1.ดนตรีล้านนาปัจจุบันขาดช่วงการสืบทอดถ่ายโอนภูมิปัญญาจากรุ่นสู่รุ่น ทำให้แก่นแท้องค์ความรู้ดนตรีล้านนาอาจสูญหายในอนาคต 2.ขาดระบบการจัดการ 3. รัฐบาลไม่ให้ความสำคัญ 4.ไม่มีหลักสูตรรายวิชาในสถานศึกษาให้เยาวชนได้ศึกษาเล่าเรียนเพื่ออนุรักษ์และสืบสานต่อ
2. อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม	1. องค์ความรู้ที่เป็นแก่นเนื้อหาของดนตรีนับวันจะหมดและหายไป 2. ไม่มีการอนุรักษ์ที่เป็นรูปธรรมและต่อเนื่อง 3. ขาดผู้สืบทอดและพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้	
4. อาจารย์ธีรภัทร สอนอุทัย	1. ขาดช่วงการสืบทอดจากรุ่นไปสู่รุ่น 2. ไม่มีระบบการบริหารจัดการภูมิปัญญาที่ดี 3. ขาดการสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐ	
5. พ่อครูนวล กลางใจปัน	1. ขาดผู้สืบทอดและสืบสาน 2. สถานศึกษาไม่บรรจุเป็นหลักสูตรรายวิชา	
6. พ่อครูสายันต์ สุภาพ	1. ขาดการสืบทอดแก่นแท้ภูมิปัญญา 2. รัฐบาลไม่เห็นความสำคัญ	

จากตาราง 3 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่นเกี่ยวกับปัญหาของดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน พบดังนี้

1. ดนตรีล้านนาปัจจุบันขาดช่วงการสืบทอดถ่ายโอนภูมิปัญญาจากรุ่นสู่รุ่น ทำให้แก่นแท้องค์ความรู้ดนตรีล้านนาอาจสูญหายในอนาคต

2. ขาดระบบการจัดการที่ดี

3. รัฐบาลไม่ให้ความสำคัญ

4. ไม่มีหลักสูตรรายวิชาในสถานศึกษาให้เยาวชนได้ศึกษาเล่าเรียนเพื่ออนุรักษ์และสืบสานต่อไป

ตาราง 4 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่น ในเขตวัฒนธรรมน่าน เกี่ยวกับวิธีการอนุรักษ์และฟื้นฟูดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่าน

ผู้เชี่ยวชาญ	ข้อมูลจากการให้สัมภาษณ์	สรุปผล
1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์	วิธีที่ดีที่สุด คือ นำเข้าสู่ระบบการศึกษา สถานศึกษาท้องถิ่น	วิธีที่ดีที่สุด คือ นำเข้าสู่ระบบการศึกษาในสถานศึกษาท้องถิ่น วัฒนธรรมน่าน เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้ พัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ต่อไป รองลงมาคือ ต้องมีระบบการจัดการที่ดีโดยภาครัฐจะต้องเข้ามาดำเนินการ
2. อาจารย์สุทธิชัย ปานเอี่ยม	1. นำเข้าสู่ระบบการศึกษาสถานศึกษาท้องถิ่น 2. กำหนดนโยบายด้านสื่อสารสนเทศโดยปลูกฝังค่านิยมในวัฒนธรรมท้องถิ่น	
3. อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ ทิศทาพวน	วิธีที่ดีที่สุด คือ นำเข้าสู่สถานศึกษาให้เด็กและเยาวชนได้เรียนรู้	
4. อาจารย์ธีรภัทร สอนอุทัย	วิธีการฟื้นฟูและอนุรักษ์ที่ดีที่สุด คือ การถ่ายโอนองค์ความรู้ภูมิปัญญาดนตรีล้านนาแก่เยาวชน วิธีการใดก็ได้	
5. พ่อครูนวล กลางใจปัน	วิธีที่ดีที่สุด คือ การให้เยาวชนสืบสานโดยควรบรรจุไว้ สถานศึกษาให้เยาวชนได้เรียนรู้และพัฒนา รวมทั้งรับผิดชอบต่อมรดกภูมิปัญญาของบรรพชน	
6. พ่อครูสายันต์ สุภาพ	วิธีที่ดีที่สุด คือ (1) รัฐต้องประกาศนโยบายให้มีการสืบสาน (2) มีการจัดการบริหารภูมิปัญญาที่ดี (3) มีการเรียนการสอนในโรงเรียนทุกสังกัด	

จากตาราง 4 สรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหรือปราชญ์ท้องถิ่นเกี่ยวกับวิธีการอนุรักษ์และฟื้นฟูดนตรีล้านนา ในเขตวัฒนธรรมน่านพบว่า วิธีที่ดีที่สุด คือ นำเข้าสู่ระบบการศึกษาในสถานศึกษา

ท้องถิ่นวัฒนธรรมน่าน เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้ พัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ต่อไป รองลงมาคือ ต้องมีระบบการจัดการที่ดีโดยภาครัฐจะต้องเข้ามาดำเนินการ

บรรณานุกรม

กอบเกื้อ สุวรรณทัต. (2519). *อารยธรรมตะวันตก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คัมภีร์.

กาญจนา มณีแสง. (2522). *หลักการวิจัยเบื้องต้นทางพฤติกรรมศาสตร์และสังคมศาสตร์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

กิจชัย ส่องเนตร. (2547). *กรณีการศึกษานักคิดท้องถิ่นในกลุ่มซอพื้นเมือง: นายคำผาย นุปิง*. ชุดโครงการวิจัยเครือข่ายความหลากหลายทางวัฒนธรรมภาคเหนือ. ม.ป.ท.

โกวิทย์ ขันธศิริ. (2519). ดนตรีกับจิตใจและการประชาสัมพันธ์. *นิเทศสาร*, 2, 101-106.

_____. (ม.ป.ป.). *สังคีตนิยม: ดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2544). *ชุมชนนิยม : ฝ่าวิกฤตชุมชนล่มสลาย*. กรุงเทพฯ: ซัคเซสมีเดีย.

กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา. (2518). *สังคีตนิยม*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2532). *ดนตรีปริทรรศน์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิช.

คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. (2542). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดน่าน*. น่าน: ในโครงการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ,สำนักงาน. (2539). *ความหมายวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

คำพาย นุปิงและนายประจักษ์ กาวี. (2544). *วัฒนธรรมพื้นบ้านการขับซอเมืองน่าน*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรมการการศึกษาแห่งชาติ.

จารุณี ลิมปนานนท์. (2539). *การใช้ชุดฝึกกิจกรรมนาฏศิลป์ด้วยตนเองสำหรับครูชั้นประถมศึกษาปีที่ 4*. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, สาขาการประถมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

จีรพรรณ กาญจนจิตรา. (2528). *ระเบียบวิธีการวิจัยชั้นสูงทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา*. กรุงเทพฯ: ฝ่ายตำราและอุปกรณ์การศึกษา มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

จุมพล สัสดิยากร. (2520). *หลักและวิธีวิจัยทางสังคมศาสตร์*. กรุงเทพฯ: ศูนย์การศึกษาและฝึกอบรมการวิจัยทางสังคมศาสตร์ สภาวิจัยแห่งชาติ.

จำนง อดิวัฒนสิทธิ์. (2524). *ประวัติแนวความคิดทางสังคม*. คณะสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

จำนง อดิวัฒนสิทธิ์ และคณะ. (2545). *สังคมวิทยา (Sociology).*พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

เฉลียว บุรีภักดีและคณะ. (2545). *ชุดการวิจัยชุมชน*. กรุงเทพฯ: บริษัท เอส. อาร์. พริ้นติ้ง แมสโปรดักส์ จำกัด.

ชัยอนันต์ สมุทวณิช. (2543). *ประชารัฐกับการเปลี่ยนแปลง*. กรุงเทพฯ: สถาบันนโยบายการศึกษา.

เชิดศักดิ์ โฆวาสินธุ์. (2523). *การวิจัยพฤติกรรมศาสตร์และสังคมศาสตร์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ณรงค์ สุทธจิตต์. (2535). *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2542). *สารานุกรมเพลงไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

_____.(12 กันยายน 2550).รองศาสตราจารย์.สัมภาษณ์

เดวิทส์ แมททิวส์. (2540). *จากปัจเจกสู่สาธารณะ กระบวนการเสริมสร้างชุมชนให้เข้มแข็ง แปลโดย ฐิติวุฒิเสนาคำ*. กรุงเทพฯ: สถาบันชุมชนท้องถิ่นพัฒนา.

ดำรง ดำริห์กุล. (ม.ป.ป.). *ล้านนา: สิ่งแวดล้อม สังคม และวัฒนธรรม*. กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ดำรงค์ ฐานดี. (2543). *มานุษยวิทยาเบื้องต้น*. พิมพ์ครั้งที่ 6 . กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ทวีสิทธิ์ ไทรวิจิตร. (2522). *สังคีตนิยม*. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

เทียนฉาย กีระนันทน์. (2541). *สังคมศาสตร์วิจัย*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธเนศวร์ เจริญเมือง. (2540). *100 ปี การปกครองท้องถิ่นไทย พ.ศ. 2440-2540*. กรุงเทพฯ : คบไฟ.

นวล กลางใจปัน.(5 มกราคม 2550). ปราชญ์ดนตรีล้านนา. สัมภาษณ์.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2539). *สังคมไทยในกระแสการเปลี่ยนแปลง*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการเผยแพร่ส่งเสริมและพัฒนา (ผสพ.).

นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ. (2540). *มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม*. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

บัวลอง พลศักดิ์. (2542). *กระบวนการสืบสานดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์*. ศษ.ม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประพัฒน์ กุสุมานนท์และคนอื่น ๆ . (2542). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดอุตรดิตถ์.* อุตรดิตถ์: ในโครงการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2538). *ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป*. กรุงเทพ ฯ : จงเจริญการพิมพ์.

_____.(30 พฤศจิกายน 2550) ผู้ช่วยศาสตราจารย์.สัมภาษณ์

พลเดช ปิ่นประทีป. (2544). *การมีส่วนร่วมแบบประชารัฐ*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนหมู่บ้านแห่งชาติ.

พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตโต). (2544). *การพัฒนาที่ยั่งยืน*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว.

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2539). *แนวคิดและทฤษฎีการพัฒนาอันเนื่องมาจากพระราชดำริ*. กรุงเทพฯ: 21 เซ็นจูรี่.

พิจิตร ทองชั้น. (2536). "การวางแผนการวิจัยและเก็บรวบรวมข้อมูล" *การวิจัยหลักสูตรและกระบวนการเรียนการสอน*. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมธิราช.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. (2547). *นำชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ น่านและจังหวัดน่าน*. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

พิทยา ว่องกุล. (2542). *สร้างสังคมใหม่: ชุมชนาธิปไตย-ธัมมาธิปไตย*. กรุงเทพฯ: โครงการวิถีทรรศน์.

_____. (2544). *วิถีไท: ภูมิปัญญาสู่ชุมชนบูรณาการ*. กรุงเทพฯ: ศรีเมืองการพิมพ์.

พีรพล ไตรทศนาวิทย์. (2544). *การเสริมสร้างการมีส่วนร่วมของประชาชนในกระบวนการประชาสังคม*. เอกสารประกอบการประชุมวิชาการประจำปี การมีส่วนร่วมของประชาชน: ความยั่งยืนของประชาธิปไตย สถาบันพระปกเกล้า ระหว่างวันที่ 2-4 มีนาคม.

ไพบูลย์ วัฒนศิริธรรม. (2543). *ประชาคมตำบล: หมายเหตุจากนักคิด*. กรุงเทพฯ: สถาบันพัฒนาท้องถิ่นพัฒนา.

ไพรัตน์ เตชะรินทร์. (2532). *การจัดองค์กรประชาชน : เฉพาะกรณีของกรมการพัฒนาชุมชน*. เอกสารอัดสำเนาประกอบการอภิปรายในการประชุมเรื่องการพึ่งตนเองในชุมชนชนบท ณ สวนสามพราน จ.นครปฐม ระหว่างวันที่ 26-29 เมษายน 2532.

ภัทรามน จำปาเงิน. (2536). *สังคมวิทยาชนบทและเมือง*. เพชรบุรี: คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเพชรบุรี.

มณี พยอมยงค์. (2524). *วัฒนธรรมล้านนาไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

มหาดไทย, กระทรวง, (ม.ป.ป.). *ประวัติศาสตร์มหาดไทย*. ม.ป.ท..

รวีวรรณ ชินะตระกูล. (2539). *การวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์. (2543). *สังคมเศรษฐกิจไทย ในทศวรรษ 2550: ยุทธศาสตร์การพัฒนาในกระแสโลกานุวัตร*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2532). *พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยา อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด.

วิทยา สุทธิจันทร์. (2543). *ภูมิปัญญาพื้นบ้านในการแสดงวงโปงลาง วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิทยากร เชียงกูล. (2527). *พัฒนาชุมชน-พัฒนาสังคม*. เชียงใหม่: สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

วิวัฒน์ เตมียพันธ์. (2526). *อาคารพักอาศัยลานนา: คติความเชื่อและประเพณีบางประการเกี่ยวกับการตั้งถิ่นฐาน การปลูกสร้าง และการวางผังเมือง*. เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่อง วัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยโครงการศึกษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยงยุทธ ธีรศิลป. (2535). *ดนตรีพื้นบ้านล้านนา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์กลางเวียงการพิมพ์.

ยศ สันสมบัติ. (2544). *มนุษย์กับวัฒนธรรม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ศศิธร ธัญลักษณานันท์ และคณะ. (2538). *การละเล่นพื้นบ้าน*. ใน ศศิธร ธัญลักษณานันท์ (บรรณาธิการ). ของดีโคราช เล่ม 4 สาขาคหกรรมศาสตร์. (หน้า 159-202). กรุงเทพฯ: ทีพีพริ้น จำกัด.

สมบัติ กาญจนกิจ. (2544). *นันทนาการและอุตสาหกรรมท่องเที่ยว.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงการณ์มหาวิทยาลัย.

สรรเสริญ วงศ์ชะอุ่ม. (2544). *เศรษฐกิจพอเพียง พื้นฐานสู่การพัฒนาที่ยั่งยืน*. กรุงเทพฯ : เพชรรุ่งการพิมพ์.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2523). *การพัฒนาชุมชน*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2542). *ทฤษฎีสังคมวิทยา*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ (2546). *ทฤษฎีและกลยุทธ์การพัฒนาสังคม*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สัญญา สุจฉายา. (2545). *เพลงพื้นบ้านศึกษา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สายันต์ สุภาพร.(2550). ปราชญ์ดนตรีล้านนา.สัมภาษณ์.

สิงฆะ วรรณสัย. (2516). *สังคมและวัฒนธรรมลานนาไทย*. กรุงเทพฯ: สยามการพิมพ์.

เสรี พงศ์พิศ และคณะ. (2536). *ภูมิปัญญาชาวบ้านกับการพัฒนาชนบท เล่ม 1*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิภูมิปัญญา.

สุชาติ ประสิทธิ์รัฐสินธุ์. (2540). *ระเบียบวิธีการวิจัยทางสังคมศาสตร์*. พิมพ์ครั้งที่ 10 กรุงเทพฯ: บริษัท เฟื่องฟ้า พริ้นติ้ง จำกัด.

สุเทพ ไชยขันธ์. (2540). *หลักและวิธีการประชุมทำงานเพื่อส่งเสริมการมีส่วนร่วมของประชาชนและการส่งเสริมการร่วมมือกันหลายฝ่ายในการทำงานพัฒนา*. กรุงเทพฯ: สำนักงานพัฒนาชุมชนเมือง.

สุพัตรา สุภาพ. (2536). *สังคมและวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาไทยพานิช.

สุภางค์ จันทวานิช. (2543). *วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ*. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุเมธ ตันติเวชกุล. (2543). *ใต้เบื้องพระยุคลบาท*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: มิติชน.

สุมาลี นิมมานุภาพ. (2535). *ดนตรีวิจักษณ์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุลักษณ์ ศิวรักษ์. (2544). *การพัฒนาที่ยั่งยืน*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว.

โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์. (2544). *ตรรกวิทยาสัญลักษณ์*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อคิน รพีพัฒน์. (2527). *"การมีส่วนร่วมของชุมชนในการพัฒนาชนบทในสภาพสังคมและวัฒนธรรมไทย"*. การมีส่วนร่วมของประชาชนในงานพัฒนา. บรรณาธิการโดย ทวีทอง หงส์วิวัฒน์. กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษานโยบายสาธารณสุข.

อังคณา ใจเหิม. (2538). *การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ*. วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บรรณานุกรม (ต่อ)

อานันท์ กาญจนพันธุ์. (2544). *มิติชุมชน: วิธีคิดท้องถิ่น ว่าด้วยสิทธิ อำนาจและการจัดการทรัพยากร*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

อุษา ดวงสา และคณะ . (2537). *การวิจัยเชิงคุณภาพ: ทฤษฎีและการประยุกต์ใช้ในการศึกษาและสังคมสมัยใหม่.* สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ อันดับที่ 158.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว.(29 พฤศจิกายน 2550).รองศาสตรจารย์. สัมภาษณ์.

มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์ UTTARADIT RAJABHAT UNIVERSITY