

โน้ตเพลงในฐานะสื่อการเรียนรู้ดนตรีล้านนา

Music Notation as an instructional material in Lanna Music

สงกรานต์ สมจันทร์¹

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการของโน้ตเพลงในวัฒนธรรมดนตรีล้านนา ตลอดจนการใช้โน้ตดนตรีในฐานะสื่อการเรียนรู้ดนตรีล้านนา ผลการศึกษาพบว่า ระบบการถ่ายทอดความรู้ดนตรีล้านนาแต่เดิมใช้ระบบมุขปาฐะ มีการบันทึกคำร้องแต่ไม่ปรากฏการบันทึกสัญลักษณ์แทนทำนอง ภายหลังจึงมีการใช้โน้ตเพลงในฐานะสื่อการเรียนรู้ทางดนตรีล้านนาโดยกำหนดสัญลักษณ์ต่าง ๆ เช่น ตัวเลข วงกลม บทสำหรับท่อน หรือใช้โน้ตระบบอักษรไทย อย่างไรก็ตาม โน้ตดนตรีในวัฒนธรรมล้านนาเป็นเพียงเครื่องช่วยการจำของนักดนตรีเท่านั้น ความรู้เกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลง ผู้เรียนดนตรีย่อมถูกขัดเกลามาจากประสบการณ์ทางวัฒนธรรม โน้ตที่เป็นที่นิยมแพร่หลายในการถ่ายทอดดนตรีล้านนา คือ ระบบโน้ตอักษรไทย

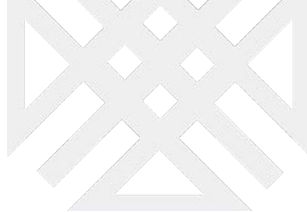
คำสำคัญ : โน้ตเพลง สื่อการเรียนรู้ ดนตรีล้านนา

Abstract

This article aims to study the development of musical notation as well as using for instructional materials in Lanna music. The Lanna musical knowledge was originally transmitted by oral tradition method. The historical evidence showed only song text was literate, no musical notation record. Afterward, musical notation is use of instructional media, assigning symbols such as numbers, circles, words for reciting or using Thai alphabet notation. However, the musical notation in Lanna culture were merely a mnemonic for musicians. The knowledge of instrumental technique, music learners are inevitably refined from their cultural experience. The most popular notation for Lanna music learning is the Thai alphabet notation system.

Keywords: Music notation, Instructional Materials, Lanna Music

¹ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่



บทนำ

ระบบการศึกษาดนตรีในปัจจุบันนิยมใช้โน้ตเพลง (Music Notation) เป็นเครื่องมือสำคัญในการถ่ายทอดความรู้ กล่าวกันว่าโน้ตเพลงเป็น “ภาษา” ภาษาหนึ่งที่ผู้เรียนดนตรีต้องมีความรู้ความเข้าใจเพื่อที่จะนำไปสู่การปฏิบัติได้ แต่ภาษาที่กล่าวมานั้นมิใช่ภาษาสากล เพราะในแต่ละสังคมย่อมมีความแตกต่างทางภาษา รวมถึงวัฒนธรรมดนตรีด้วย โน้ตเพลงจึงเป็นระบบภาษาสัญลักษณ์ในวัฒนธรรมจำเพาะหนึ่ง ๆ ซึ่งสามารถนำโน้ตเพลงเหล่านั้นไปปฏิบัติให้ออกมาเป็นเสียงได้ โน้ตเพลงเป็นความพยายามของมนุษย์ที่จะบันทึกหรือถ่ายทอดเสียงออกมาเป็นตัวอักษรหรือสัญลักษณ์เพื่อเป็นที่หมายรู้กันในกลุ่มของผู้เล่นดนตรี พัฒนาการการบันทึกโน้ตเพลงในสังคมตะวันตกกล่าวได้ว่าเป็นผลมาจากความพยายามเผยแพร่คริสต์ศาสนาที่มีการใช้เพลงเป็นเครื่องจูงใจสำคัญที่จะนำไปสู่ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า ดังนั้นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจึงต้องมีความยิ่งใหญ่ สง่างาม ตลอดจนการที่พื้นที่ต่าง ๆ ที่คริสต์ศาสนาไปถึงนั้นย่อมต้องบรรเลงเพลงในลักษณะเดียวกัน จึงเกิดการบันทึกโน้ตเพลงเพื่อเป็นการสร้างมาตรฐานของเพลงศักดิ์สิทธิ์ ไม่ว่าศาสนาจะเผยแพร่ไปไกลเท่าใด เนื้อหาดนตรีของเพลงก็จะไม่ผิดเพี้ยนไปจากเดิมหรือจากศูนย์กลาง จากแนวคิดดังกล่าวเราจะพบได้ว่า โน้ตดนตรีสากลจึงบันทึกเทคนิค กลวิธีการบรรเลง ความซ้ำเร็ว ระบบเสียงลงไปโน้ตเพลงด้วย

การเรียนรู้ดนตรีในสังคมไทยโดยเฉพาะดนตรีล้านนานั้น มีทั้งรูปแบบที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ รูปแบบที่เป็นทางการในที่นี้คือมีการฝากตัวเป็นศิษย์ผ่านพิธีกรรมต่าง ๆ ทั้งการมอบสวดดอก (กรวยดอกไม้ธูปเทียน) หรือการขึ้นชั้นตั้ง (เครื่องกำนัลครู) ส่วนรูปแบบที่ไม่เป็นทางการคือรูปแบบที่เรียนกันเองในกลุ่มเพื่อนฝูง เลียนแบบเสียงที่ได้ยินในวัฒนธรรม กล่าวคือ ใช้กระบวนการทางสังคมเป็นตัวขัดเกลา กรณีนี้เห็นได้ชัดจากวัฒนธรรมการอวดสาวในอดีตที่มีการเรียนรู้แลกเปลี่ยนระหว่างกลุ่มชายหนุ่ม เกิดการประสมวงสละล้อและชิงอย่างหลวม ๆ ด้วยวิธีการ “เขียนกับกัน” หมายถึงเรียนกันเองในกลุ่มเพื่อน (Dyck, 2009, 133) อย่างไรก็ตาม วิธีการหลักในการถ่ายทอดความรู้ดนตรีล้านนาดนตรีเพลงการต่าง ๆ นั้น ใช้วิธีท่องจำจากครูหรือสิ่งที่ตนได้ยิน หรือที่เรียกว่า วิธีการมุขปาฐะ (Oral Transmission) คือการเรียนรู้ผ่านการจำเป็นหลัก ซึ่งแน่นอนว่าหากไม่มีการทบทวนหรือเล่นดนตรีอย่างเป็นประจำแล้ว อาจทำให้เกิดการลืม นำไปสู่การซ่อมแซมส่วนที่ลืมนั้นด้วยบทประพันธ์หรือท่วงทำนองใหม่ ๆ อยู่เสมอ จึงพบได้ว่า ท่วงทำนองเพลงในดนตรีล้านนาแต่ละท้องถิ่นมีความหลากหลายมาก ซึ่งเป็นเสน่ห์ของวิธีการเรียนรู้ด้วยระบบดังกล่าว

อย่างไรก็ตาม ระบบการศึกษาสมัยใหม่ ได้มีส่วนช่วยในกระบวนการถ่ายทอดดนตรีล้านนาให้สะดวกมากยิ่งขึ้นผ่านโน้ตเพลง การศึกษาดนตรีล้านนาจึงเปลี่ยนผ่านจากระบบมุขปาฐะสู่ระบบลายลักษณ์มากยิ่งขึ้น ผู้ศึกษาดนตรีล้านนาโดยใช้โน้ตเพลงจำต้องมีความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดของการใช้โน้ตเพลงที่แตกต่างกันระหว่างสังคมตะวันตกกับในวัฒนธรรมล้านนาด้วย เพราะโน้ตเพลงในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเป็นเพียง “เครื่องช่วยจำ” หาได้บันทึกกลวิธีการบรรเลงไม่ ซึ่งเรื่องกลวิธีการ

บรรเลงนั้นเป็นเรื่องที่วัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นจะเป็นตัวขัดเกลาให้นักดนตรีล้านนาเหล่านั้นผ่านประสบการณ์การบรรเลงตลอดจนประสบการณ์การใช้ชีวิตในแต่ละชุมชน

บทความวิชาการนี้ ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการใช้โน้ตในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาตลอดจนการใช้โน้ตดนตรีในฐานะสื่อการเรียนรู้ดนตรีล้านนาโดยใช้วิธีการทางดนตรีวิทยาประวัติศาสตร์ (Historical Musicology) ดังที่ กุยโด แอดเลอร์ (Mugglestone and Adler, 1885) หนึ่งในบิดาของวิชาดนตรีวิทยาได้อธิบายการศึกษาดนตรีวิทยาประวัติศาสตร์ว่าประกอบไปด้วยความรู้ด้านโน้ตดนตรี (Knowledge of Notations) รูปแบบทางดนตรี (Musical Form) และการศึกษากฎทางดนตรีในช่วงสมัยต่าง ๆ จากงานทางประวัติศาสตร์ดนตรีทั้งหมด เพื่อมองภาพพัฒนาการตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาของการใช้โน้ตเพลงในฐานะสื่อการเรียนรู้ดนตรีล้านนา ทั้งนี้ คำว่า โน้ตดนตรี หมายถึง โน้ตเพลงตามชื่อของบทความนี้ และทั้งสองคำในบทความนี้มีความหมายเดียวกัน

โน้ตดนตรีในฐานะสื่อการสอนดนตรี

การสอนเป็นรูปแบบการสื่อสารชนิดหนึ่ง ผู้สอนทำหน้าที่เป็นผู้ส่งสารไปยังผู้เรียนซึ่งเป็นผู้รับสาร ทั้งนี้ สารเป็นเนื้อหาความรู้ที่ผู้สอนอาจใช้สื่อเพื่อประกอบการสื่อความหมายไปยัง ผู้รับสาร ที่เรียกว่า สื่อการเรียนการสอน (Educational Media) อย่างไรก็ตาม ธรรมชาติการเรียนรู้ของมนุษย์มักเริ่มต้นจากการท่องจำและทำซ้ำ ดังเช่นการที่พ่อแม่พยายามสอนให้ลูกหลานชื่อ “พ่อ-แม่” เป็นคำแรกเราจะถูกสอนให้เลียนแบบจากตัวแบบ นั่นคือ การเปล่งเสียงของพ่อและแม่ รูปแบบการเรียนรู้ดังกล่าวอาจเทียบเคียงได้กับแนวคิดการเรียนรู้กลุ่มปัญญาสังคม (Social Cognitive) ที่ให้ความสำคัญกับสภาพแวดล้อมของการเรียนรู้ ทั้งการสังเกต (Observational Learning) และการเรียนจากตัวแบบ (Model) ดังนั้น ผู้สอนจึงมีความสำคัญต่อผู้เรียนมาก ดังปรากฏในการศึกษาดนตรีที่พบว่า หากศิลปินหรือผู้สอนท่านใดที่มีชื่อเสียง มีทักษะการบรรเลงที่ดี ผู้เรียนมักจะติดตามไปขอเรียนที่เรียกว่า “การฝากตัวเป็นศิษย์”

นอกเหนือไปจากตัวผู้สอนที่ต้องมีทักษะและเป็นตัวแบบที่ดีแล้ว การใช้สื่อการสอนนับว่าเป็นเครื่องมือสำคัญในการช่วยสอน เพื่อลดระยะเวลาการเรียนรู้ให้รวดเร็วมากยิ่งขึ้น สำหรับการเรียนการสอนดนตรีในปัจจุบันมีการใช้สื่อที่หลากหลาย เช่น สิ่งตีพิมพ์ (printed materials) ที่เรียกว่าโน้ตดนตรี ตลอดจนวัสดุถ่ายทอดเสียง (transmission) อาทิ แอปพลิเคชันเสียงจนถึงวิดีโอบนยูทูป (YouTube) แต่ในอดีตนั้น คงใช้เฉพาะโน้ตดนตรีเป็นเครื่องมือสำคัญในการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรี สำหรับสังคมตะวันตกนั้น การกำเนิดของโน้ตดนตรีในยุคโบราณมีวัตถุประสงค์เพื่อบันทึกทำนองเพลงสวดในคริสต์ศาสนา มีการใช้สัญลักษณ์ง่าย ๆ ดังปรากฏการขีดเส้นบนคำร้องเพื่อบ่งบอกถึงลักษณะของทำนอง หรือ “นูมส์” (Neumes) ในคริสต์ศตวรรษที่ 9 จนเกิดการเขียนเส้นขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 10 และพัฒนาสัญลักษณ์แทนเสียงที่เรียกว่า “ตัวโน้ต” เขียนลงบนบรรทัด 5 เส้น ดังปรากฏในปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม การเริ่มเรียนดนตรีโดยเริ่มต้นจากการเรียนโน้ตดนตรีกลับไม่ใช่ธรรมชาติของการเรียนรู้ดนตรี เนื่องจากดนตรีเป็นเรื่องของเสียง เป็นเรื่องของวัฒนธรรม กระบวนการขัดเกลาทางสังคม



และวัฒนธรรมจึงเป็นส่วนสำคัญในการสร้างความรับรู้ที่เชื่อต่อการศึกษาดนตรี สอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้ของบรูเนอร์ (Jerome S. Bruner) ที่เสนอพัฒนาการการเรียนรู้ของมนุษย์ออกเป็นสามขั้น (Bruner, 1966, 10-11) คือ ขั้นการเรียนรู้ผ่านการกระทำ (Enactive Representation) ที่ผู้ศึกษาจะเรียนรู้ผ่านลงมือปฏิบัติ เช่น การได้หยิบจับเครื่องดนตรีหรือทดลองเล่นด้วยตนเอง ขั้นคิดจินตนาการหรือสร้างมโนภาพ (Iconic Representation) โดยที่ผู้เรียนสามารถทำความเข้าใจกับสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อความหมายได้ เช่น ตัวโน้ต ที่นำไปสู่ขั้นใช้สัญลักษณ์ (Symbolic Representation) ที่ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ผ่านสื่อสัญลักษณ์ เช่น การเล่นดนตรีผ่านการอ่านโน้ตดนตรี ตลอดจนความสัมพันธ์กับส่วนอื่น ๆ เช่น จังหวะ ความซ้ำเร็ว ตลอดจนพัฒนาความคิดรวบยอดทางดนตรีได้

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2541, 81) ได้วิจารณ์รูปแบบการเรียนการสอนดนตรีโดยเริ่มต้นจากการอ่านโน้ตว่า การเรียนการสอนดนตรีโดยทั่วไปมักถ่ายทอดเสียงเป็นสัญลักษณ์ดนตรีทันที ทำให้การเรียนรู้ดนตรีขาดขั้นตอนไป เป็นผลทำให้ความเข้าใจทางดนตรีไม่พัฒนาไปเท่าที่ควร นอกจากนี้การจัดการเรียนการสอนดนตรีที่เริ่มต้นด้วยสัญลักษณ์ทางดนตรีก่อน เป็นกระบวนการเรียนที่ไม่เหมาะสม ไม่เป็นไปตามลักษณะของธรรมชาติ สารดนตรีเป็นเรื่องของเสียง มิใช่เป็นเรื่องของสัญลักษณ์ของเสียงเท่านั้น แนวคิดการเรียนรู้ที่เริ่มต้นจากเสียงและการปฏิบัติดนตรีก่อนจึงปรากฏในวิธีการสอนของนักดนตรีศึกษาหลายท่าน เช่น ดาลโครซ (Emile Jaques-Dalcroze) ที่ให้ผู้เรียนเคลื่อนไหวร่างกายเข้ากับจังหวะของเพลง หรือ ออร์ฟ (Carl Orff) ที่เน้นให้ผู้เรียนดนตรีได้รับประสบการณ์จากการลงมือปฏิบัติ เริ่มต้นจากจังหวะและนำไปสู่ความเข้าใจทางดนตรีส่วนอื่น ๆ นอกจากนี้ โคดาไล (Zoltan Kodaly) แม้ว่าจะใช้สัญลักษณ์ก่อนเรียนรู้ตัวโน้ต แต่ได้ใช้วิธีการให้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์ผ่านการฟังและร้องเพลง ที่จะนำไปสู่การอ่านโน้ตและการบรรเลงในขั้นต่อไป ส่วนซูซูกิ (Shinichi Suzuki) ใช้กระบวนการเลียนแบบก่อนกระบวนการใช้สัญลักษณ์

โน้ตดนตรี จึงเป็นการสร้างระบบสัญลักษณ์เพื่อใช้แทนเสียง โดยที่โน้ตดนตรีได้ทำหน้าที่ในฐานะ “สื่อ” ระหว่างผู้สอนกับผู้เรียน หรือระหว่างผู้ประพันธ์ดนตรีกับผู้บรรเลงดนตรีผู้นั้น ผ่านการอ่านสัญลักษณ์ที่มีพัฒนาการของการสร้างขึ้นในแต่ละยุคสมัย ซึ่งถูกใช้ในฐานะสื่อการเรียนรู้ทางดนตรีอย่างมีประสิทธิภาพในฐานะ “เครื่องมือ” สำคัญในการเข้าถึงความรู้ทางดนตรี ดังที่ ธวัชชัย นาควงศ์ (2537, 78) กล่าวว่า ความรู้ที่เป็นหลักใหญ่ที่สุดของดนตรีตะวันตกนั้นอยู่ที่ความสามารถในการอ่านโน้ตได้ เพราะเมื่ออ่านโน้ตได้ก็จะสามารถบรรเลงเพลงได้ วิชาการต่าง ๆ เกี่ยวกับดนตรีตะวันตกจะหาได้จากเพลงต่าง ๆ ดังปรากฏในการศึกษาดนตรีตะวันตก ที่มักจะเริ่มต้นจากพื้นฐานทฤษฎีดนตรี มีเนื้อหาเกี่ยวกับการทำความเข้าใจสัญลักษณ์ต่าง ๆ เช่น ตัวโน้ต ค่าของตัวโน้ต บรรทัดห้าเส้น จังหวะ เป็นต้น

สังเขปพัฒนาการของสถาบันกโน้ตดนตรีไทย

แต่เดิม วัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยเป็นแบบมุขปาฐะ (Oral Transmission) ผู้เรียนเรียนรู้ผ่านการท่องจำและทำซ้ำจากสิ่งที่ครูสอน แม้ว่าจะมีความพยายามในการจดบันทึกชื่อเพลง

ตลอดจนเนื้อร้อง แต่การขาดการบันทึกทำนองดังกล่าวทำให้หลาย ๆ เพลงนั้นสูญหายไป ดังปรากฏในรายงานการประชุมครุฑพิณพาทย์สมัยรัชกาลที่ 7 เมื่อวันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2474 ที่มีการศึกษาเปรียบเทียบชื่อเพลงในอดีตและในยุคนั้นดังกล่าว หลายเพลงมีการบันทึกในรายงานการประชุมว่า “ไม่มีผู้ใด” (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2553, 289-305) กรณีดังกล่าวเป็นปัญหาประการหนึ่งของกระบวนการถ่ายทอดดนตรีในสังคมไทยที่มุ่งเน้นการท่องจำ แต่ขาดเครื่องมือในการบันทึกความทรงจำเหล่านั้น จนทำให้หน่วยงานหลายหน่วยได้บันทึกโน้ตเพลงไทยขึ้นในหลากหลายวาระ เพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้บทเพลงสูญหายในประการหนึ่ง เช่น การบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล โดยพระดำริของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่เริ่มดำเนินการระหว่างปี พ.ศ. 2473-2484 (ปัญญา รุ่งเรือง, 2544, 314-319)

หลักฐานการบันทึกโน้ตเพลงในสังคมไทยครั้งแรก เป็นการบันทึกโดยชาวตะวันตก ดังปรากฏในหลักฐานบันทึกการเดินทางของแซร์แวงส์ และจดหมายเหตุลาลูแบร์ ทั้งสองเป็นชาวฝรั่งเศสที่เข้ามากรุงศรีอยุธยาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยนิโกลาส์ แซร์แวงส์ (Nicolas Gervaise) ติดตามคณะเผยแผ่ศาสนาเข้ามาในกรุงศรีอยุธยา ระหว่าง พ.ศ. 2224-2229 ส่วนลาลูแบร์ (Simon de La Loubère) เป็นทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ได้เดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาเพื่อทูลพระราชาสาส์นแก่พระบาทสมเด็จพระนารายณ์มหาราชระหว่างวันที่ 27 กันยายน พ.ศ. 2230 และเดินทางกลับฝรั่งเศสเมื่อวันที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2231 จากหลักฐานทั้งสองพบว่ามีบทเพลงโน้ตเพลงในบันทึกการเดินทางดังกล่าว โดยใช้วิธีการบันทึกโน้ตสากล (Western Notation) ได้แก่ เพลงสุốiใจ และเพลงสายสมร ทั้งนี้วัตถุประสงค์ของการบันทึกโน้ตดนตรีในครั้งนั้นไม่ได้เป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ในการถ่ายทอดดนตรีแต่อย่างใด แต่เป็นการบันทึกความแปลกประหลาดทางวัฒนธรรม (Exotic) ที่ชาวฝรั่งเศสพบเจอสภาพวัฒนธรรมดนตรีในกรุงศรีอยุธยาขณะนั้น ท่วงทำนองที่ปรากฏในโน้ตเพลงทั้งสองดังกล่าวเมื่อฟังแล้วแทบจะไม่มีเค้าโครงของความเป็นเพลงไทยอยู่เลย เว้นแต่เนื้อร้องที่สามารถถอดออกมาเป็นภาษาไทยได้

ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 โรเบิร์ต วารริงตัน สมิธ (Robert Warrington Smith) ได้รับราชการเป็นเจ้ากรมเหมืองแร่คนแรกของสยามระหว่าง พ.ศ. 2434-2440 ได้เดินทางสำรวจพื้นที่ต่าง ๆ ในประเทศไทย อย่างไรก็ตาม สมิธได้บันทึกโน้ตเพลงไทยเป็นโน้ตสากลไว้หลายเพลง เช่น เพลงพญาเดิน เพลงลาว ดังปรากฏในภาคผนวกของหนังสือที่เขาตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2441 (Smyth, 1898, 301-307) นอกจากนี้ ในปี พ.ศ. 2443 คาร์ล สตัมป์ (Carl Stumpf) นักดนตรีวิทยา ชาวเยอรมัน ได้ทำการบันทึกเสียงบนกระบอกเสียงซีผึ้ง (Wax Cylinder) คณะนายบุษยัมหิรินทร์ ซึ่งขณะนั้นทำการแสดงในยุโรป การบันทึกเสียงของสตัมป์ในครั้งนั้นถือได้ว่าเป็นการศึกษาทางดนตรีวิทยาเปรียบเทียบครั้งสำคัญในวงวิชาการดนตรีวิทยา ทั้งในด้านระบบเสียง และการวิเคราะห์เพลง สตัมป์ได้ถอดโน้ต (Transcription) จากเสียงที่บันทึกจากคณะนายบุษยัมหิรินทร์บันทึกเป็นโน้ตสากล (Stumpf, 1901) สำหรับในประเทศไทยนั้น ปี พ.ศ. 2445 พระอภัยพลรบ ได้เขียนหนังสือ “ดนตรีวิทยา” ขึ้น เพื่อใช้เป็นคู่มือสำหรับการเรียนดนตรีในโรงเรียน พระอภัยพลรบได้แนวคิดมาจากรูปแบบการบันทึกโน้ตแบบเชอเวย์ โดยใช้อักษร



ไทยแทนอักษรภาษาอังกฤษ ดังนั้นอาจสรุปได้ว่า ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 เริ่มปรากฏการบันทึกโน้ตเพลงไทยด้วยโน้ตสากล และโน้ตแบบพระอภัยพლობแล้ว โดยโน้ตของพระอภัยพლობนั้นมุ่งไปที่การใช้สำหรับการเรียนการสอน แต่ก็ไม่ปรากฏว่าเป็นที่นิยมในระยะเวลาต่อมาแต่อย่างใด

ในระยะเวลาที่พระอภัยพლობตีพิมพ์หนังสือดนตรีวิทยานั้นเอง ราว พ.ศ. 2454 หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดค้นโน้ตตัวเลขจำนวน 9 ตัว เพื่อใช้ในการบันทึกเพลงที่ท่านประพันธ์ขึ้น ตลอดจนใช้สอนศิษย์ในสายสำนักของท่าน อย่างไรก็ตาม ขุนเจริญดนตรีการ (เจริญ โรหิตโยธิน) ได้คิดค้นโน้ตตัวเลขเช่นเดียวกันในปี พ.ศ. 2464 โดยจัดแบ่งห้องเพลงเป็น 8 ห้อง เรียกว่า “โน้ตเลขาสังคีต” (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2543) โน้ตดังกล่าวเป็นที่แพร่หลายมากเนื่องจากร้านดุริยบรรณเป็นร้านจำหน่ายเครื่องดนตรีไทยและจำหน่ายโน้ตรูปแบบดังกล่าวไปด้วย นอกจากนี้ยังปรากฏการบันทึกโน้ตเพลงไทยโดยชาวต่างชาติเกิดขึ้นอีกครั้งโดยพอล เจ ซีลิกซ์ ซึ่งได้ตีพิมพ์หนังสือ “เพลงสยาม” ในปี พ.ศ. 2475 (Seelig, 1932) ซึ่งเป็นระยะเวลาเดียวกันที่เกิดการบันทึกโน้ตเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ในพระดำริของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ นอกจากนี้ยังปรากฏการบันทึกโน้ตสากลในสำนักดนตรีไทย เช่น โน้ตเพลงสำนักบ้านพาทย์โกสัลของครูอาจ สุนทร เป็นต้น ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการบันทึกเพลงโดยใช้โน้ต ตลอดจนเริ่มใช้โน้ตเหล่านั้นในการถ่ายทอดความรู้ดนตรีแล้ว

ปัจจุบัน รูปแบบการบันทึกโน้ตดนตรีไทยที่ได้รับความนิยมมาก คือ โน้ตอักษรไทย ซึ่งเป็นการพัฒนามาจากการแบ่งห้องเพลงจากโน้ตแบบเลขาสังคีต และใช้อักษรไทยแทนเสียงโน้ตที่เริ่มต้นมาตั้งแต่โน้ตของพระอภัยพლობ นอกจากนี้ ครูมนตรี ตราโมท กล่าวว่า การใช้โน้ตแบบอักษรไทยแบบด ร ม พ ้นี้ทราบมาว่าเริ่มมาจากนายไพบรณีย์ท่านหนึ่ง (มนตรี ตราโมท, 2538) สำหรับโน้ตอักษรไทยในปัจจุบันได้รับความนิยมแพร่หลาย จากการเปิดหลักสูตรดนตรีศึกษาเป็นครั้งแรกของประเทศที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยาในปี พ.ศ. 2513 อาจารย์สังัด ภูเขาทอง ได้ใช้ระบบโน้ตดังกล่าวเพื่อเป็นเครื่องมือช่วยสอน (สังัด ภูเขาทอง, 2526, ก) และจากการที่ผู้สำเร็จการศึกษาจากสถาบันดังกล่าวได้กระจายรับราชการทั่วประเทศนั้น ทำให้โน้ตอักษรไทยได้รับความนิยมในการบันทึกเพลงไทยในปัจจุบัน

การถ่ายทอดดนตรีในวัฒนธรรมล้านนา

อาจกล่าวได้ว่า นับตั้งพญามังรายสร้างเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 1839 ได้กลายเป็นจุดเริ่มต้นของอาณาจักรล้านนา ที่มีช่วงระยะเวลาทั้งการเป็นรัฐอิสระ (พ.ศ. 1839-2101) การตกเป็นเมืองขึ้นของพม่า (พ.ศ. 2101-2317) และการผนวกเข้ากับสยาม (พ.ศ. 2319-ปัจจุบัน) จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า ล้านนามีลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมหลายประการ มีบทบาทในสังคมล้านนาตั้งแต่สมัยรัฐจาริต ปรากฏการกล่าวถึงดนตรีหลายครั้งในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ทั้งดนตรีในบริบทต่าง ๆ ของบ้านเมือง ความรู้ด้านการสร้างเครื่องดนตรี หรือแม้แต่กฎหมายและข้อห้ามในการบรรเลงดนตรี จากการที่ปรากฏบทบาทของดนตรีในสังคมล้านนาดังกล่าว ย่อมต้องมีกระบวนการถ่ายทอดความรู้

ทางดนตรีล้านนาด้วย ซึ่งพบว่า กระบวนการถ่ายทอดดนตรีในวัฒนธรรมล้านนา แบ่งเป็น 2 รูปแบบ รูปแบบแรก คือการเรียนรู้แบบเป็นทางการ และรูปแบบที่ 2 คือ การเรียนรู้ตามอริยาศัย

การเรียนรู้แบบทางการ เป็นรูปแบบการเรียนรู้ดนตรีล้านนาที่มีกระบวนการต่าง ๆ ได้แก่ การฝากตัวเป็นศิษย์ มีเนื้อหาในการเรียนการสอน มีการใช้พิธีกรรมเป็นส่วนหนึ่งของขั้นตอนในการเข้าถึงความรู้ การเรียนรู้แบบทางการผู้เรียนจะศึกษาผ่านสถาบันทางสังคม (social institution) เช่น วัด หรือบ้านของพ่อครูและแม่ครูที่มีชื่อเสียง สำหรับวัดในอดีตเป็นพื้นที่สำคัญทั้งในแง่ของการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา หรือเป็นพื้นที่ส่วนกลางของชุมชน ความรู้หลายประเภทมีการถ่ายทอดที่วัด นอกจากคัมภีร์ทางศาสนาแล้ว ยังปรากฏการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีด้วย ดังปรากฏหลักฐานในโอวาทานุสาสนี พ.ศ. 2411 ที่กล่าวถึงวัดในเชียงใหม่ หากไม่สามารถติกลองปฐาทำนองเดิมได้ ให้มาศึกษาได้ที่วัดศรีเกิด (เมธี ใจศรี, 2553) ตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า การปฏิบัติกลองปฐานั้น มี “เนื้อหา” สำหรับการถ่ายทอดแล้ว ส่วนอีกกรณีศึกษาหนึ่ง คือ ซอ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการขับประกอบปี่จุม ผู้ศึกษาต้องผ่านพิธีกรรมในการฝากตัวเป็นลูกศิษย์ หลังจากนั้นจึงมีการเรียนโดยการท่องจำเนื้อหาที่เรียกว่า “คำซอ” เมื่อผู้เรียนสามารถจดจำถ้อยคำต่าง ๆ ได้ จะสามารถใช้เป็นฐานในการใช้ปฏิภาณกวีของตนต่อไป

สำหรับรูปแบบการเรียนรู้ตามอริยาศัยนั้น เป็นรูปแบบที่พบมากในวัฒนธรรมดนตรีล้านนา หรือที่เรียกว่าการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Transmission) แม้ว่าโดยทั่วไปจะเข้าในรูปแบบการถ่ายทอดดังกล่าวว่า เป็นการจดจำแบบปากต่อปาก ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์ แต่วิธีการสำคัญสำหรับการเรียนรู้ดังกล่าวคือ การใช้วัฒนธรรมเป็นตัวขัดเกลา ทำให้ผู้เรียนค่อย ๆ ซึมซับเนื้อหาทางดนตรีไปที่ละเล็กทีละน้อย จนในที่สุดสามารถปฏิบัติดนตรีได้ นอกจากนี้ รูปแบบการเรียนรู้ดังกล่าวยังเอื้อต่อการสร้างสรรค์รูปแบบหรือกลวิธีทางดนตรีใหม่ ๆ อีกด้วย ซึ่งสะท้อนภาพสังคมเกษตรกรรมล้านนาในอดีตที่ใช้ดนตรีเป็นสิ่งพักผ่อนหย่อนใจ ดังพบในวัฒนธรรมการแอ่วสาวของชายหนุ่มล้านนาในอดีตที่ปรากฏการเรียนรู้ดนตรีในกลุ่มเพื่อน ลักษณะการเรียนรู้ดังกล่าวได้เกิดพัฒนาการการรวมวงดนตรีหลวม ๆ กลายเป็นวงเครื่องสายล้านนาที่เรียกว่า สะล้อ ซอ ซึง เป็นต้น

แม้ว่าวัฒนธรรมการถ่ายทอดความรู้ดนตรีล้านนาจะสามารถจำแนกออกสองรูปแบบดังกล่าว แต่ไม่ได้ตายตัวหรือมีความแยกขาดจากกัน ตัวอย่างเช่น การศึกษาดนตรีกรณีวงปี่พาทย์ล้านนา (วงปาดก้อง) พบว่า ผู้ที่สนใจศึกษาจะถูกให้นั่งฟัง ติดตามวงดนตรี หรือทดลองบรรเลงเครื่องดนตรีง่าย ๆ ก่อน เช่น ฉาบ หรือฉิ่ง หลังจากนั้นจึงถูกให้ทดลองบรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ซึ่งเป็นการค่อย ๆ ทำให้ผู้เรียนซึมซับ กล่าวคือ กระบวนการขัดเกลาทางสังคม หลังจากนั้นจึงมีการขึ้นชั้นตั้งหรือจัดทำเครื่องกำนัลครู แต่เนื้อหาของการศึกษาดนตรีประเภทวงปี่พาทย์ล้านนานั้นยังคงเป็นรูปแบบมุขปาฐะ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมดังกล่าว



ตารางที่ 1 ตัวอย่างรูปแบบการเรียนรู้ดนตรีในวัฒนธรรมล้านนาโดยสังเขป

กระบวนการเรียนรู้	การเรียนรู้แบบเป็นทางการ	การเรียนรู้ตามอัธยาศัย
ขั้นเริ่มต้นศึกษา	การฝากตัวเป็นศิษย์ผ่านพิธีกรรม	การติดตามวงดนตรี/นักดนตรีไปในงานต่าง ๆ
วิธีการเรียนรู้	ผู้เรียนจดจำเนื้อร้อง/ทำนอง ตามที่ผู้สอนบอก	ผู้เรียนเริ่มต้นจากเครื่องดนตรีประกอบจังหวะง่าย ๆ แล้วเลื่อนตำแหน่งมาบรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง
เนื้อหาในการเรียนรู้	ครูถ่ายทอดให้ผ่านการท่องจำ หรือจดบันทึกเป็นลายลักษณ์	เรียนรู้จากประสบการณ์ในการบรรเลงจากสถานการณ์จริง
การประเมินผลการเรียนรู้	ผู้เรียนปฏิบัติดนตรีในสถานการณ์จริง	ผู้เรียนปฏิบัติดนตรีในสถานการณ์จริง

ที่มา: สรุปโดยผู้เขียน

การใช้โน้ตเพลงในฐานะสื่อการเรียนรู้ดนตรีล้านนา

นับตั้งแต่การใช้ดนตรีล้านนาเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่เห็นได้ชัดจากกรณีการสร้าง “ขันโตกดินเนอร์” โดยอาจารย์ไกรศรี นิยมานเหมินทร์ ในปี พ.ศ. 2496 ที่นำไปสู่กระแสการตื่นตัวค้นคว้าหาวัฒนธรรมท้องถิ่น แนนอนว่าดนตรีล้านนาได้รับอานิสงส์ดังกล่าวด้วย มีการริเริ่มจัดประกวดดนตรีล้านนาโดยการสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐและภาคเอกชน จนกระทั่งมีการจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดตามนโยบายของรัฐบาลในทศวรรษ 2520 เริ่มเกิดงานวิจัยทางวัฒนธรรมสายคติชนวิทยาในลักษณะ “ศึกษา-จัดเก็บ” ความรู้ทางวัฒนธรรมเหล่านั้น ที่มาพร้อมกับคำกล่าวที่ว่า “ของเก่ากำลังจะสูญหาย ต้องมีการอนุรักษ์เอาไว้” แนวคิดดังกล่าวนำไปสู่กระบวนการศึกษาวิจัยองค์ความรู้ตลอดจนเกิดแนวคิดหลักสูตรการเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยเฉพาะดนตรีล้านนาที่ส่งผลต่อหลักสูตรการศึกษาในสถาบันการศึกษา มีการนำเนื้อหาทางดนตรีสร้างเป็นหลักสูตรเพื่อใช้สอนในโรงเรียนมากขึ้น

เมื่อดนตรีล้านนาถูกใช้เป็นวัตถุในการศึกษา ทำให้เกิดสื่อการเรียนรู้ดนตรีล้านนาต่าง ๆ ขึ้น เริ่มมีการบันทึกโน้ตเพลง บันทึกเสียงหรือวีดิทัศน์เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้เหล่านั้น นักดนตรีในชุมชนหรือที่ภายหลังเรียกว่า “ครูภูมิปัญญา” เกิดการริเริ่มสร้างสื่อการเรียนรู้บางอย่างขึ้นเพื่อให้กระบวนการถ่ายทอดเกิดประสิทธิภาพ และเกิดผลสำเร็จตามระยะเวลาที่กำหนดไว้ ทั้งจากปัจจัยภายในคือตัวผู้สอนเองที่ต้องการร่นระยะเวลาการถ่ายทอดตลอดจนต้องการให้ผู้เรียนได้รับความรู้สูงสุด และปัจจัยภายนอกคือหน่วยงานที่เข้ามาจัดโครงการกิจกรรมการเรียนรู้ดังกล่าวที่ต้องการแสดงผลสัมฤทธิ์ภายหลังโครงการเสร็จสิ้นลง หนึ่งในสื่อการเรียนรู้ดนตรีล้านนาที่มีประสิทธิภาพและใช้ได้ผลในการถ่ายทอดความรู้ดนตรี คือ โน้ตดนตรี

แม้ว่าในวัฒนธรรมล้านนา จะปรากฏการบันทึกเพลงในส่วนที่เป็นเนื้อร้องมาตั้งแต่อดีต ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือบทขอที่มีเนื้อหาทางการเมืองในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ที่กล่าวว่า แม่พญาจำบ้านบุญมาจะขับไล่พม่าออกไปจากเชียงใหม่ได้ แต่ก็ไม่มีกำลังเพียงพอในการฟื้นฟูเชียงใหม่ ซึ่งตรงกับทำนองขอปะเก่าปะกลางที่เกือบจะสูญหายเพราะมีการขับช่อน้อยมากในปัจจุบัน หลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงให้เห็นว่ามีความพยายามในการบันทึกเนื้อหา (text) หรือการเขียนเสียงดนตรี เช่น “โองโต่ง” ซึ่งเป็นเสียงพินเสียงในกฎหมายมังรายศาสตร์ แต่ก็ไม่ปรากฏการบันทึกสัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองแต่อย่างใด อาจกล่าวได้ว่า เฮอริเบิร์ท วาริงตัน สมิธ เป็นบุคคลแรกที่บันทึกทำนองดนตรีล้านนาด้วยโน้ตสากล จากการฟังวงปี่ซอที่เมืองเวียงสา จังหวัดน่าน ในปี พ.ศ. 2436 อย่างไรก็ตาม การบันทึกของสมิธนั้นมีความแตกต่างไปจากจดหมายเหตุผลลูแบร์และแซร์แวลส์ คือ มีการบันทึกโน้ตที่ค่อนข้างสมบูรณ์ซึ่งสะท้อนว่าผู้บันทึกน่าจะมีความรู้ทางดนตรีพอสมควร อย่างไรก็ตามโน้ตของสมิธก็ไม่ได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้เป็นสื่อสำหรับการสอนแต่อย่างใด แต่เป็นการบันทึกประสบการณ์ที่เขาพบเห็นในสยามเท่านั้น ที่รวมถึง “ดนตรี” ด้วย



ภาพที่ 1 โน้ตทำนองปี่จุมที่บันทึกโดยสมิธ สันนิษฐานว่าเป็นท่อนขึ้นต้นทำนองขอตั้งเชียงใหม่
(ที่มา: Smyth, 1898, 113)

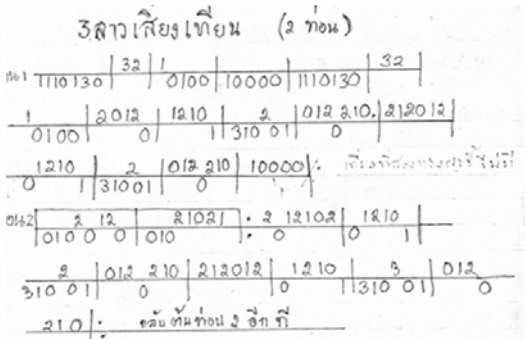
อย่างไรก็ตาม สามารถสรุปพัฒนาการของการใช้โน้ตเพลงในฐานะสื่อการเรียนรู้ดนตรีล้านนาออกเป็นสองกลุ่มใหญ่ คือ พัฒนาการโน้ตเพลงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง และพัฒนาการโน้ตเพลงของเครื่องดนตรีประเภทจังหวะ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การใช้โน้ตสำหรับเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง

พัฒนาการของการใช้โน้ตของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง พบว่าแบ่งเป็น 2 รูปแบบ คือ โน้ตตัวเลข และโน้ตอักษรไทย สำหรับโน้ตตัวเลข มีการใช้ตัวเลขแทนนิ้วมือที่กำหนดลงไปบนเสียงของเครื่องดนตรี เช่น สายเปล่า แทนด้วยเลข 0 กดนิ้วชี้ แทนด้วยเลข 1 กดนิ้วกลาง แทนด้วยเลข 2 กดนิ้วนาง แทนด้วยเลข 3 หรือการใช้ตัวเลขแทนตำแหน่งเสียง เช่น ช่องว่างระหว่างลูกบันทึกที่ 1 แทนด้วยหมายเลข 1 แล้วเรียงลำดับตัวเลขไปเรื่อย ๆ



อาจกล่าวได้ว่า สมุดบันทึกโน้ตของพ่อครูอินตา ณ ลำปาง หัวหน้านักดนตรีวงดนตรีพื้นเมือง คณะอำนวยการของนายอำนวยการ ก่อพัค ที่มีชื่อเสียงในจังหวัดเชียงใหม่ช่วงทศวรรษ 2510 (สงครามต์ สมจันท์, 2563) อาจเป็นความพยายามแรกในการบันทึกโน้ตเพื่อใช้ช่วยซ้อมดนตรีภายในวง กล่าวคือ มีการใช้โน้ตในฐานะสื่อการสอนดนตรีล้านนาเป็นครั้งแรก ๆ แม้ว่าส่วนมากพ่อครูอินตาจะสอนสมาชิก ภายในวงโดยใช้วิธีการแบบมุขปาฐะ แต่ก็มีกรจดบันทึกเพลงต่าง ๆ ลงในสมุดเพื่อเป็นเครื่องช่วย จำเพลงด้วย โดยปรากฏการบันทึกเพลงจำนวน 41 เพลง ลักษณะสำคัญของโน้ตพ่อครูอินตา คือ ใช้ ตัวเลขแทนเสียง การบันทึกโน้ตแบ่งเป็นสองบรรทัด บรรทัดบน หมายถึง สายบน (สายทุ้ม) และ บรรทัดล่าง หมายถึง สายล่าง (สายเอก) มีการใช้สัญลักษณ์ : แทนการกลับต้นภายในวรรคเพลง โน้ตดังกล่าว อาจารย์เจอราร์ด ไดค์ (Gerald P. Dyck) นักมานุษยวิทยาดนตรีชาวอเมริกัน ได้ทำ สำเนาจากพ่อครูอินตา ณ ลำปางราว พ.ศ. 2511



ภาพที่ 2 โน้ตเพลงลาวเสียงเทียน บันทึกโดยพ่อครูอินตา ณ ลำปาง (ที่มา: Gerald P. Dyck, 2511)

สำหรับพื้นที่จังหวัดน่าน พบการใช้ตัวเลขบันทึกเพลงพื้นเมืองเพื่อใช้สำหรับการถ่ายทอด เช่นเดียวกัน โดยแทนสัญลักษณ์ลำดับของ “ก๊อบ” หรือตำแหน่งเสียงของพิณและสะล้อ ระบบตัวเลข นี้ได้รับความนิยมมากในถ่ายทอดดนตรีในพื้นที่จังหวัดน่านเป็นอย่างมาก โดยในระยะแรกเริ่ม มีเพียง การบันทึกหมายเลขตามตำแหน่งเสียงของเครื่องดนตรี เช่น กรณีการสอนพิณของนายนอง ต้นมาตี กำหนดหมายเลข 0-12 บนจากสายเปล่าจนถึงพื้นที่ระหว่าง “ลูกนับ” (fret) ของพิณ กรณีการสอน สะล้อก๊อบของนายถนอม หลวงฤทธิ์ และนายอรุณศิลป์ ดวงมูล ที่กำหนดหมายเลข 0-11 ในระยะเวลา ต่อมาได้มีการนำหมายเลขเหล่านั้นบรรจุลงในห้องเพลง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากระบบการบันทึกโน้ตเพลง แบบดนตรีไทย ดังตัวอย่างรูปแบบการบันทึกโน้ตด้วยตัวเลข เพลงพม่า ที่มีการเขียนตัวเลขแทนการ กดลูกนับ จัดแบ่งโน้ตออกเป็นกลุ่ม ๆ ตามวลีของเพลง ดังนี้

543	4547	47	574		
7543	45	431	0134	3130	676876
4678	6876	8445	45	47574	

จากตัวเลขดังกล่าว ได้มีพัฒนาการโดยนำมาบรรจุในห้องเพลงแบบดนตรีไทยซึ่งแบ่งออกเป็น 8 ห้อง ดังนี้

- 543	4547	-- 47	- 574	----	7543	-- 45	- 431
0134	3130	- 6 - 7	6876	----	4678	- 6 - 8	- 7 - 6
8445	- 4 - 5	- 4 - 7	- 574				

จากโน้ต เมื่อแปลงเป็นโน้ตอักษรไทยได้ดังต่อไปนี้

- ลขฟ	ชลชค	-- ชค	- ลคช	----	คัลชฟ	-- ชล	- ชฟร
ดรฟช	ดรดฟ	- ท - ค	ทรคท	----	ชทคร์	- ท - ร	- ค - ท
รชชล	- ช - ล	- ช - ค	- ลคช				

นอกจากการบันทึกโน้ตด้วยตัวเลขแล้ว การจัดการเรียนการสอนดนตรีล้านนาในสถานศึกษานับว่ามีส่วนสำคัญต่อการบันทึกโน้ตเพลงล้านนาด้วยระบบโน้ตอักษรไทย ซึ่งเป็นระบบโน้ตจากแนวคิดของอาจารย์สังัด ภูเขาทอง ที่ใช้สำหรับการเรียนการสอนสำหรับนักศึกษาหลักสูตรดนตรีศึกษาที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ภายหลังการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยทั้งที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ (พ.ศ. 2514) และวิทยาลัยครูเชียงใหม่ (พ.ศ. 2521) จึงเริ่มมีการบันทึกเพลงพื้นเมืองล้านนาด้วยระบบโน้ตอักษรไทย เช่น โน้ตของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ หนังสือโน้ตดนตรีพื้นเมืองล้านนาของศตวรรษ รัชัฏ์เจริญ (พ.ศ. 2535) คู่มือพื้นฐานประกอบการศึกษาดนตรีพื้นบ้านล้านนา สะล้อ ซอ ซึ่ง ของครูวรเชษฐ ศรีวงศ์พันธ์ (พ.ศ. 2541) และที่ประสบความสำเร็จมากในการถ่ายทอดความรู้ดนตรีล้านนา คือ โน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนา ของครูภานุทัต อภิชนาธ (พ.ศ. 2543) ที่เป็นคู่มือใช้ประกอบการอบรมดนตรีล้านนา ตลอดจนมีการสร้างสื่อการเรียนรู้ต่าง ๆ เช่น เทปบันทึกเสียงประกอบการอ่านโน้ตช่วยให้การเรียนรู้ดนตรีล้านนาเป็นไปด้วยความสะดวกมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม การบันทึกโน้ตเพลงพื้นเมืองล้านนาด้วยโน้ตสากลมักปรากฏในงานวิชาการหรือการใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลในกิจกรรมที่จัดขึ้นเป็นการเฉพาะเป็นหลัก เนื่องจากนักดนตรีล้านนามักจะเข้าถึงด้วยโน้ตไทยก่อน

การใช้โน้ตสำหรับเครื่องดนตรีประเภทจังหวะ

ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนามีเครื่องดนตรีประเภทกลองจำนวนมาก กลองบางชนิดถือว่าเป็นกลองสำคัญและเป็นกลองที่สะท้อนถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนา เช่น กลองปู้จา ซึ่งมีการถ่ายทอดความรู้การบรรเลงกลองดังกล่าวมาตั้งแต่ล้านนาสมัยอาณาจักร ปรากฏหลักฐานการบันทึกทั้งกระบวนการสร้างกลอง พิธีกรรมการเชิญกลองเข้าวัด ตลอดจนท่วงทำนองของการบรรเลงกลองดังกล่าวที่มีหลากหลายนั้น ทำให้เป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์วัฒนธรรมดนตรีล้านนา ถูกส่งเสริมโดยสถาบันทางศาสนา องค์การภาครัฐและเอกชน เช่น การส่งเสริมกลองปู้จา อำเภอบ้านไผ่ โดยศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดลำพูน และการส่งเสริมกลองปู้จาลำปาง



โดยจังหวัดลำปางและบริษัท ปตท. จำกัด (มหาชน) เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่า การบันทึกโน้ตกลองปู่จาบ้านโฮ้ง เป็นภูมิปัญญาการบันทึกโน้ตของชาวบ้านที่น่าสนใจ เพราะนอกจากจะมีการกำหนดสัญลักษณ์ต่าง ๆ แทนการตีกลอง เช่น สัญลักษณ์วงกลมสีขาว หมายถึง กลองลูกตุบ สัญลักษณ์วงกลมสีขาวขนาดใหญ่ หมายถึง กลองแม่หรือกลองปู่จา ในขณะที่วงกลมสีขาวขีดเส้นใต้ หมายถึง ช้องนำ ส่วนวงกลมสีขาวซ้อนกัน หมายถึง ช้องช้องใหญ่ รูปแบบโน้ตกลองปู่จาอำเภอบ้านโฮ้ง นอกจากจะเป็นการใช้สัญลักษณ์แทนเสียงแล้ว ยังใช้วิธีการ “ท่องคำ” เพื่อจดจำทำนองกลองอีกด้วย

เครื่องหมาย ๐ คือ กลองตุบ , ○ คือ กลองบูชา , ⊙ คือ ช้องใหญ่
 ๑ คือ ช้องนำ

ขึ้นต้นและลงท้ายเหมือนกันทุกเพลง ดังนี้

๐, ๐, ๐, ๐, ๐, ๐ 3 ครั้ง

เพลงเชือขบตุ

๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐
๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐
๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐

เพลงเชือขบตุ

“เชือขบตุ ที่เก้านานะ ,เชือขบพระที่เก้านาเกลี้ยง”
“เชือขบตุ ที่เก้านานะ ,เชือขบพระที่เก้านาเกลี้ยง”
“ก้นบ่เสียง ก้างลูกกับหนัง,ก้นบ่สัง,ก้นบ่สัง,ก้นหมดก้นเสียง”
“ก้นหมด,ก้นหมด,ก้นหมด ก้นเสียง”

ภาพที่ ๓ โน้ตกลองปู่จา อำเภอบ้านโฮ้ง จังหวัดลำพูน
(ที่มา: พระครูสุเมธธรรมนิวิฐ, 2563)

สำหรับการบันทึกโน้ตกลองปู่จาในพื้นที่จังหวัดลำปางนั้น ได้ใช้ระบบโน้ตแบบดนตรีไทย โดยใช้ตัวเลขหมายถึงกลองปู่จาไปต่าง ๆ เขียนในห่องเพลงแบบดนตรีไทยจำนวน 8 ห่อง ดังตัวอย่างโน้ตกลองปู่จาลำปางของครูบุญส่ง สิริฤทธิ์จันทร์ ควบคู่ไปกับการท่องคำ ทำให้ง่ายต่อการถ่ายทอดมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ปรากฏว่า การสืบทอดกลองปู่จาในจังหวัดลำปางนั้นประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นผลมาจากจากองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ การสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชนในการจัดฝึกอบรมการตีกลองปู่จา การออกแบบเนื้อหาการเรียนรู้ และการจัดประกวดแข่งขันที่นอกเหนือไปจากเป็น การแสดงผลสัมฤทธิ์แล้ว ยังเป็นการเสริมแรงทางบวกแก่ผู้ศึกษาโดยเฉพาะเยาวชน ตลอดจนเป็นการสร้างเครือข่ายทางวัฒนธรรมระหว่างกันอีกด้วย สำหรับตัวอย่างการบันทึกโน้ตกลองปู่จาจังหวัดลำปาง มีการใช้สัญลักษณ์ที่แตกต่างไปจากกลองปู่จาอำเภอบ้านโฮ้ง คือ หมายเลข 1-3 หมายถึง กลองลูกตุบหรือกลองขนาดเล็กจำนวน 3 ลูก ส่วนหมายเลข 0 หมายถึงกลองแม่หรือกลองปู่จา ดังตัวอย่างทำนองปีหนานเจ็บต้อง (ทิดปวดท้อง) ดังนี้

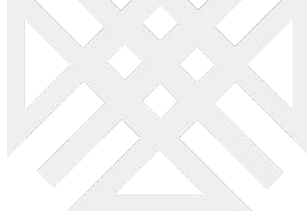
----	- 1 - 0	-- 10	- 3 - 2	----	- 1 - 0	-- 10	- 3 - 2
----	- ปี่ - หวาน	-- ปี่หวาน	- เจ็บ - ตีง	----	- แม่ - คำ	-- แม่คำ	- ขึ้น - เด็ก
----	--- 2	--- 0	--- 2	--- 2	- 0 - 2	- 202	- 0 - 3
----	--- เด็ก	--- ตาม	--- เด็ก	--- เด็ก	- ตาม - เด็ก	- จันตะก้าม	- แป๊ะ - หม่อง

สรุปผล

โน้ตเพลงเป็นสื่อการเรียนรู้ทางดนตรีถูกใช้อย่างแพร่หลาย นักวิชาการดนตรีศึกษามีมุมมองการเริ่มต้นศึกษาดนตรีโดยใช้โน้ตดนตรีที่ต่างกัน เช่น การเสนอว่าควรเริ่มต้นจากการปฏิบัติก่อนแล้วจึงเรียนรู้ระบบสัญลักษณ์ที่เรียกว่าโน้ต แต่การศึกษาดนตรีในปัจจุบันโดยเฉพาะดนตรีตะวันตกพบว่ามักจะเริ่มด้วยการเรียนรู้สัญลักษณ์ที่เรียกว่าโน้ตก่อนแล้วจึงลงมือปฏิบัติเครื่องดนตรี อย่างไรก็ตามพัฒนาการของโน้ตเพลงในสังคมตะวันตกนั้นมาจากการเผยแพร่คริสต์ศาสนาที่ต้องการให้เสียงดนตรีที่จริงจังและใช้ในศาสนาเหล่านั้นเป็นมาตรฐานเดียวกัน นอกจากนี้โน้ตดังกล่าวยังบันทึกเพลงจังหวะ กลวิธีต่าง ๆ ลงไปด้วย ผู้ปฏิบัติต้องอ่านโน้ตและปฏิบัติให้เกิดเสียงตามที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ในขณะเดียวกัน โน้ตเพลงในสังคมไทยนั้นเป็นเพียง “เครื่องช่วยจำ” เท่านั้น ผู้ศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมไทยต้องเรียนโดยการท่องจำและทำซ้ำจากครูซึ่งเป็นต้นแบบ โดยใช้ “โน้ต” เพื่อบันทึกความทรงจำทางเสียง

สำหรับดนตรีล้านนา เป็นดนตรีที่เดิมมีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ มีการใช้โน้ตเข้ามาช่วยในการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีอย่างหลากหลาย ทั้งการกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงด้วยตัวเลข การเขียนโน้ตตัวเลข การเขียนโน้ตอักษรไทย และการเขียนโน้ตสากล นอกจากนี้ยังพบว่า การกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงของการถ่ายทอดความรู้กลองปู้จายังควบคู่ไปกับการท่องคำเพื่อช่วยในการจดจำทำนองกลอง อย่างไรก็ตาม กระบวนการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีล้านนาที่ประสบความสำเร็จนั้นต้องประกอบไปด้วยการสนับสนุนจากภาครัฐและภาคเอกชน การจัดฝึกอบรม และการประเมินผลด้วยการจัดประกวด ซึ่งจะเป็นพื้นที่ให้เยาวชนได้แสดงออกตลอดจนสร้างเครือข่ายทางวัฒนธรรมระหว่างกันอีกด้วย อย่างไรก็ตาม การใช้โน้ตในวัฒนธรรมดนตรีล้านนานั้น เป็นเพียงเครื่องมือหนึ่งในการช่วยจำเพลงและช่วยในการลดระยะเวลาในการถ่ายทอดความรู้

การศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีล้านนานั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้เรียนจะอยู่ในสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมที่จะช่วยขัดเกลาและหล่อหลอม โดยเฉพาะการศึกษากับพ่อครูแม่ครู แม้ว่าการเรียนแบบท่องจำทำซ้ำในวัฒนธรรมมุขปาฐะอาจเป็นแนวทางการเรียนรู้สำหรับยุคอดีต หากแต่การเรียนรู้ดังกล่าวนั้นย่อมเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้เรียนมีพื้นฐานที่มั่นคง ตลอดจนมีวัตถุดิบทางดนตรีสำหรับการสร้างสรรค์ต่อไปในอนาคตอย่างมีความเข้าใจในวัฒนธรรมเดิม และหากรูปแบบสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีของตนได้



อ้างอิง

- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). จิตวิทยาการสอนดนตรี. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ธวัชชัย นาควงศ์. (2537). การสอนดนตรีในแบบของโคโดและออร์ฟ. วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ, 2(1), 78-80.
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2544). “จากมุขปาฐะสู่ลายลักษณ์: การฟื้นฟูโน้ตเพลงไทยฉบับครู.” ใน การประชุมทางวิชาการของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ครั้งที่ 39 วันที่ 5-7 กุมภาพันธ์ 2544. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2543). “ประวัติการบันทึกโน้ตเพลงในดนตรีไทย.” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร, 19-20, 182-215.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2553). มโหรีวิจักขณ. นนทบุรี: คีตวลี.
- มนตรี ตราโมท. (2538). ดุริยสาส์น. กรุงเทพฯ : ธนาครากสิกรไทย.
- เมธี ใจศรี. (2553). สมณกถา. ใน งานปริวรรตคัมภีร์โบราณล้านนา. เชียงใหม่: สถาบันภาษา ศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). ประวัติดนตรีล้านนา. พิมพ์ครั้งที่ 2. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.
- Bruner, Jerome S. (1966). Toward a Theory of Instruction. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University.
- Dyck, Gerald P. (2009). Musical Journeys in Northern Thailand. Assonet, MA: Minuteman press of Fall River.
- Mugglestone, Erica, and Guido Adler. “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary.” Yearbook for Traditional Music, vol. 13, 1981, pp. 1–21. JSTOR, www.jstor.org/stable/768355. Accessed 31 Aug. 2021.
- Seelig, Paul J. (1932). Siamesische musik siamese music. Bandoeng: J. H. Seelig & Zoon.
- Smyth, H. W. (1898). Five years in Siam, from 1891 to 1896 Volume 2. London: J. Murray.
- Stumpf, C. (1901). Tonsystem und Musik der Siamesen. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, 3, 69-138.

