การปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง ในช่วงหลังการเสด็จกลับนครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

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

ณัฐวุฒิ อุ่นอกแดง[1*] และ เทพิกา รอดสการ[2]

Nutthawoot Unokdang[1*] and Tepika Rodsakan[2]

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 114 ซอยสุขุมวิท 23 แขวงคลองเตยเหนือ เขตวัฒนา กรุงเทพฯ 10110[1, 2]

Srinakarinwirot University 114, Sukhumvit 23, Klonng Toei Nuea, Watthana, Bangkok 10110[1, 2]

*Corresponding E – mail: Keaw.mymelody@gmail.com

(Recieved: 14 May, 2021; Revised: 13 Dec, 2021; Accepted: 20 Dec, 2021)

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และศึกษาปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลด้วยการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ แบบศึกษาเอกสาร และแบบสัมภาษณ์ชนิดกึ่งโครงสร้าง วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา จำแนกประเภทข้อมูล เปรียบเทียบข้อมูล และสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย นำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ในรูปแบบความเรียง ผลการวิจัยพบว่า 1) ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เกิดขึ้นเมื่อพระองค์เสด็จนิวัตินครเชียงใหม่เป็นการถาวร เมื่อ พ.ศ. 2457 ทรงนำรูปแบบ หลักการการบรรเลง และการแสดงแบบภาคกลางมาปรับปรุงดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือให้มีระบบระเบียบเป็นแบบแผนและเป็นมาตรฐานยิ่งขึ้น พระนิพนธ์ชิ้นสำคัญที่แสดงถึงปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางมีจำนวน 8 ชุดการแสดง คือ ละครน้อยใจยา ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเล็บและฟ้อนเทียน ฟ้อนโยคีถวายไฟ ฟ้อนมอญหรือผีมด และระบำชอ เมื่อวิเคราะห์รูปแบบการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี พบว่า แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ (1) การใช้หลักการประพันธ์ด้วยการนำลูกตกมาเรียบเรียงเป็นดนตรีแบบภาคกลาง (2) การบรรเลงแบบดนตรีภาคกลางและนำเพลงดั้งเดิมแบบภาคเหนือเข้ามาผสม ผลของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีเป็นที่ยอมรับและใช้เป็นแบบแผนในการเรียนดนตรีและนาฏศิลป์เป็นที่นิยมและรับรู้ในวงกว้างสืบมาจวบจนถึงปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม 5 ด้าน คือ การปรับตัว การผสมผสานทางวัฒนธรรม การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม การบูรณาการทางวัฒนธรรม และความขัดแย้งทางวัฒนธรรม 2) ปัจจัยที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ประกอบด้วย 4 ปัจจัย คือ ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ปัจจัยด้านการเมือง ปัจจัยด้านสังคม และปัจจัยด้านวัฒนธรรม

คำสำคัญ: ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี, ดนตรีภาคเหนือ, ดนตรีภาคกลาง, พระราชชายา เจ้าดารารัศมี

---

[1] *นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์*

[2] *ผู้ช่วยศาตราจารย์ ดร. สาขาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์*

ABSTRACT

The objectives of this research were to study the relations of northern and central Thai music after the return to Chiang Mai of Princess Consort Dara Rasami, and to study the factors contributing to phenomena of musical relations of northern and central Thai music at that time. The data was collected using documentation form and semi–structured interview, and analyzed by content analysis. The data was classified and compared to form an inductive conclusion, then presented through descriptive analysis in an essay format. The results of the research were as follows: 1) The relations of northern and central Thai music after the return to Chiang Mai of Princess Consort Dara Rasami occurred when Her Highness returned permanently to Chiang Mai in 1914. She introduced and applied the forms, principles, and performance style of central Thai music to improve the standard of music and dance in the northern region, making them more orderly and systematic. There were eight sets of important performances that clearly represented musical relations of the northern and central regions: *Lakhon Noi Jai Ya*, *Fon Man Mui Chiang Ta*, *Fon Man Mae Le*, *Fon Ngiaw*, *Fon Leb* and *Fon Thian*, *Fon Yokee Thawai Fai*, *Fon Mon* or *Fon Phee Mod*, and *Rabam Saw*. After an analysis of musical relations patterns, it was found that it could be divided into two patterns: (1) the composition using the principles of central Thai music by the rearrangement of *Luk Tok* (accentuated note), (2) the performance combining the style of central Thai music with the traditional northern Thai music. The results of musical relations were recognized and adopted as a standard in Thai music and dance lessons, and have been widely applied until today. This was also corresponded to the 5 dimensions of cultural relations approach: adaptation, acculturation, cultural assimilation, cultural integration, and cultural conflicts; 2) There were four factors contributing to musical relations between northern and central Thai music after the return to Chiang Mai of Princess Consort Dara Rasami: economic factor, political factor, social factor, and cultural factor.

KEYWORDS: Music Interaction, Northern Thai Music, Central Thai Music, Princess Consort Dara Rasami

บทนำ

ภาคเหนือของประเทศไทยเป็นภูมิภาคที่มีเสน่ห์ทางวัฒนธรรม มีความสวยงามของภูมิประเทศและความงดงามทางด้านวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็นภาษา อาหาร การแต่งกาย การดำเนินวิถีชีวิต ศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ วัฒนธรรมทั้งหลายเหล่านี้ของภาคเหนือล้วนเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์การพัฒนาตนเองจนเป็นที่ยอมรับในทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย วัฒนธรรมดนตรีของภาคเหนือก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่แสดงออกอย่างเด่นชัดถึงการยอมรับเอาวัฒนธรรมอื่น ๆ เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในวิถีของตนเอง โดยจะเห็นได้ชัดมากที่สุดในช่วงที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จนิวัติกลับสู่เชียงใหม่ พระองค์ทรงนำเอาวิทยาการต่าง ๆ ไปปรับใช้กับวัฒนธรรมดั้งเดิม มีการประยุกต์ปรับใช้ให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของตนได้อย่างสวยงาม (พูนพิศ อมาตยกุล, 2553, น. 174)

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จกลับมาประทับที่เชียงใหม่อย่างถาวรในปี พ.ศ. 2457 ซึ่งการเสด็จครั้งนี้ ได้กล่าวว่า ทรงขนเครื่องดนตรีไทยขึ้นมาครบทุกอย่าง ถึงตอนนี้จะเห็นได้ว่าการละครและดนตรีภาคกลาง จะได้ตามเสด็จมามากกว่าคราวก่อน (ธีรยุทธ ยวงศรี และพูนพิศ อมาตยกุล, 2530, น. 69) ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ว่าการที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จไปประทับในกรุงเทพมหานครฯ เป็นเวลานานกว่ายี่สิบห้าปีนั้น ถึงสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อเสด็จกลับมาประทับที่เชียงใหม่อย่างถาวร ตั้งแต่นั้นมาเพลงต่าง ๆ อันเป็นเพลงที่คนภาคกลางเรียกว่า เพลงสำเนียงไทย และเพลงอื่น ๆ ที่ใช้ในการขับร้องบรรเลงก็หลั่งไหลมาสู่เมืองเชียงใหม่อย่างมากมาย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2553, น. 173) ทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่เป็นพระอัจฉริยภาพของพระองค์ในการสร้างสรรค์ผลงานเหล่านี้ขึ้น ซึ่งการนำเอาวัฒนธรรมต่างถิ่นมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเองนี้ แสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพของพระองค์ที่เสมือนเป็นรากฐานให้การบรรเลงดนตรีของภาคเหนือมาจนถึงปัจจุบัน

การเคลื่อนไหวหรือการโยกย้ายทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งต้องว่าด้วยกฎเกณฑ์ต่าง ๆ โดยมีทั้งลักษณะที่สอดคล้องกันและขัดแย้งกัน กล่าวคือการนำวัฒนธรรมอื่นมาผสมรวมกันนั้นย่อมต้องเกิดปฏิสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรม ทั้งนี้ย่อมมีการเดินทางผ่านการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่ทำให้วัฒนธรรมบางอย่างถูกปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่รอด หรือถูกปรับเปลี่ยนเพื่อความสุนทรียะ หรือเพื่อตอบสนองแนวทางการปฏิบัติของชนชั้นนำทางสังคมที่ปฏิบัติเป็นแบบอย่าง

จากความสำคัญที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคเหนือที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีภาคกลางในสมัยที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จนิวัติกลับสู่นครเชียงใหม่ นำมาศึกษาเพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของทั้งสองภูมิภาค และการนำมาปรับใช้ให้เกิดเป็นวัฒนธรรมดนตรีของภาคเหนือที่เป็นที่ยอมรับมาจนถึงปัจจุบัน โดยศึกษาไว้ในรูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยชี้ให้เห็นถึงการธำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมที่ดีงามของภาคเหนือ อีกทั้งยังเป็นการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาสืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

2. เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังจากการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เป็นการวิจัยเชิงพรรณนา ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากหนังสือ ตำรา บทความและงานวิจัยต่าง ๆ และนำข้อมูลต่าง ๆ มารวบรวมเรียบเรียงเพื่อทำการวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยในรูปแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์เป็นความเรียง ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการดำเนินงานตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและเอกสารต่าง ๆ แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เรียบเรียงตามหัวข้อที่กำหนด จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลโดยวิธีการสังเกตและสัมภาษณ์ นักวิชาการด้านดนตรีล้านนา นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ล้านนา เจ้าแววดาว พรหมบุรี (ณ เชียงใหม่) ทายาทพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และการเก็บข้อมูลเชิงเอกสาร โดยรวบรวมจากเอกสาร ตำราวิชาการ วารสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยได้ทำการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่น สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำนักหอสมุดแห่งชาติ และศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

เครื่องมือในการวิจัย

อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ประกอบด้วย อุปกรณ์จดบันทึก เครื่องบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพนิ่ง และกล้องถ่ายภาพวีดิทัศน์ จากนั้นผู้วิจัยจัดกระทำข้อมูล โดยการถอดข้อมูลจากเครื่องบันทึกเสียงเป็นลายลักษณ์อักษรเรียบเรียงข้อมูลเป็นหมวดหมู่ นำข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนามมาประมวลผลเปรียบเทียบเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ใกล้เคียงมากที่สุด นำข้อมูลที่ได้มาสรุปผล วิเคราะห์ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และอภิปรายผลจากการออกภาคสนาม องค์มวลรวมแห่งความรู้ที่ได้รับการศึกษาค้นคว้ารูปแบบการมีปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดนตรีในครั้งนี้

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารและข้อมูลทางภาคสนาม มารวบรวมแล้วทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. นำข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ได้มาวิเคราะห์บทบาท และสถานภาพของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในขณะที่อยู่ภาคกลางและหลังเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่

2. นำข้อมูลที่ได้มาจำแนกโครงสร้างดนตรี เพื่อหาเอกลักษณ์ของดนตรีภาคเหนือ ดนตรีภาคกลาง และเอกลักษณ์ร่วมทางดนตรี จากการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างดนตรีตามการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ (Melodic Analysis) และโครงสร้างเพลง (Form Analysis) โดยวิเคราะห์กระสวนทำนอง กระสวนจังหวะ บันไดเสียง รูปแบบเพลง การจัดวางเพลง การนำไปใช้ ฯลฯ

3. ศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังจากการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตามกระบวนการแนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม แบ่งเป็น 5 ด้าน คือ การปรับตัว (Adaptation) การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Assimilation) การบูรณาการทางวัฒนธรรม (Cultural Integration) และความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (Cultural Conflict) และศึกษาปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี แบ่งเป็น 4 ปัจจัย ประกอบด้วย ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ปัจจัยด้านการเมือง ปัจจัยด้านสังคม และปัจจัยด้านวัฒนธรรม

4. สรุปผล วิเคราะห์ผลการศึกษาตามกระบวนการแนวคิดการมีปฏิสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมของดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังจากการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

5. อภิปรายผลจากองค์ความรู้ที่ได้รับการศึกษาค้นคว้าการมีปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของทั้งดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในครั้งนี้

ผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่อง การปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จกลับนครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี แบ่งออกเป็น 2 ข้อ ตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

1. ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

1.1 ภูมิหลังปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางก่อนพระราชชายา เจ้าดารารัศมีประสูติ (พ.ศ. 2317 ถึง พ.ศ. 2416) ดนตรีในยุคเริ่มก่อนที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี จะประสูติ

นั้น จากสภาวะความไม่มั่นคงของบ้านเมืองก่อนหน้านี้ทำให้วัฒนธรรมดนตรีบางอย่างสูญหายไปด้วย พระเจ้ากาวิละได้พยายามอย่างยิ่งแต่ก็ไม่สามารถฟื้นฟูได้หมด การสวามิภักดิ์ต่อสยามของพญาจ่าบ้านและพระเจ้ากาวิละ เป็นการยอมรับอำนาจของสยามอย่างเต็มที่ ดังนั้นชาวล้านนาจึงรู้จักสยามมากขึ้น

ในด้านเครื่องดนตรีของล้านนา ในระยะแรกเริ่มนี้มีไม่กี่ชิ้น เสียงดนตรีก็มีทำนองและจังหวะที่เนิบช้าและซ้ำไปซ้ำมา เช่น พิณเปี๊ยะ ธะล้อ กังสดาล และพาทย์ฆ้องเป็นต้น (ธีรยุทธ ยวงศรี และพูนพิศ อมาตยกุล, 2530, น. 22) ส่วนคนขับขานมีสองคน ชาย 1 หญิง 1 ซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา หงสาวดี และพุกาม การนำช่างต่าง ๆ เข้ามาจากมอญและพม่ารวมทั้งช่างฆ้องและเครื่องดนตรีอันหลากหลายในราชสำนักตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังราย ฝ่ายประชาชนจึงใช้การขับขานเป็นเรื่องราวหรือการปะทะคารมการพูดจาเสียดสีหรือชิงไหวชิงพริบกันรวมทั้งเรื่องเพศจึงเป็นรูปแบบสำคัญของการสร้างความบันเทิงหลักให้แก่ผู้ชมผู้ฟัง ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางเป็นลักษณะนี้เรื่อยมาและอยู่ในการรับรู้ของล้านนามาโดยตลอด แต่ยังไม่มีปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีอย่างเป็นทางการ จวบจนถึงสมัยเจ้าดารารัศมีประสูติ เมื่อ พ.ศ. 2416 การดนตรียังคงดำเนินไปในรูปแบบดังที่กล่าวมา

1.2 ภูมิหลังการดนตรีภายหลังพระราชชายาเจ้าดารารัศมีประสูติ และการเรียนดนตรีในราชสำนักสยาม การดนตรีภายหลังพระราชชายาเจ้าดารารัศมีประสูติ ยังคงเป็นแบบพื้นเมืองดั้งเดิม มีเพียงเล็กน้อยที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีและการฟ้อนรำจากไทยใหญ่และพม่า แต่มีหลักฐานปรากฏว่าเริ่มได้รับอิทธิพลดนตรีภาคกลาง ซึ่งปรากฏหลักฐานสมัยพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 6 (ครองราชย์ พ.ศ. 2397 – พ.ศ. 2416) ได้มีละครและดนตรีภาคกลางเล่นอยู่ในคุ้มของท่าน นัยว่าครูดนตรีมีนามว่านายช้อย เป็นคนจากนครชัยศรี และภรรยาเป็นแม่ครูรำ มีนามว่าแม่ครูจาด (ธีรยุทธ ยวงศรี และพูนพิศ อมาตยกุล, 2530, น. 63)

ในปี พ.ศ. 2416 อันเป็นปีสุดท้ายของพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์นั่นเอง ก็เป็นปีที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ประสูติ ระยะเวลาระหว่างนั้นจนถึง พ.ศ. 2429 เป็นระยะเวลาที่สยามกับอังกฤษกำลังแข่งขันกันมีอำนาจเหนือล้านนา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ดำเนินรัฐนโยบายอันมีผลให้เจ้าดารารัศมีลงไปเป็นบาทบริจาริกาในพระราชสำนักสยาม และจำต้องเดินทางไปอยู่ ณ กรุงเทพมหานคร การเดินทางลงมาครั้งนั้นก่อให้เกิดการซึมซับศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างภาคกลางเข้าสู่ผู้ที่ย้ายมาจากล้านนาโดยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้ตามพระบิดาคือ พระเจ้าอินทวิชยานนท์ลงไปเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ณ กรุงเทพฯ เมื่อปี พ.ศ. 2429 ซึ่งขณะนั้นมีอายุครบ 13 ชันษา และเริ่มเข้ามามีบทบาทในราชสำนักสยามแต่นั้นมา

ครูสตรีคนแรกที่เข้ามาสอนที่พระตำหนักในวังหลวงได้คือครูหม่อมผิว นรรัตนราชมานิต ภรรยาของเจ้าพระยานรรัตนราชมานิต (โต มานิตยกุล พ.ศ. 2383 – พ.ศ. 2458) ท่านเป็นผู้ชำนาญซอสามสาย เป็นมือหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เข้ามาช่วยสอนเครื่องสายที่ตำหนักพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในวังหลวง ถึงกระนั้นก็ยังไม่สบพระทัย ด้วยหม่อมผิวเข้ามาก็อยากจะให้ทรงแต่ซอสามสายเพราะเห็นว่าเป็นของวิเศษที่สตรีชาววังจะพึงหัดไว้ให้เป็นศรีแก่ตน แต่ท่านกลับไปติดพระทัยที่จะทรงจะเข้ ซึ่งหม่อมผิวไม่ถนัด พระราชชายา เจ้าดารารัศมีจึงต้องฝืนพระทัยทรงซอด้วงบ้าง ซออู้บ้าง รอเวลาที่จะหาครูจะเข้ผู้หญิงเก่ง ๆ ก็หาไม่ได้ ต่อมาจึงตัดสินพระทัยขอให้ครูช้อย ซึ่งเป็นครูผู้ใหญ่แต่ตาบอด 2 ข้าง เข้ามาสอน ดังนั้นครูช้อย สุนทรวาทินจึงเป็นครูคนเดียวเท่านั้นที่เดินเข้าออกสอนอยู่หลายปี ต่อมามีพระประยูรญาติเข้ามาอยู่ที่ตำหนักมากขึ้น มีคนสนใจเรียนดนตรีมากขึ้น จึงโปรดให้ข้าหลวงรวมทั้งพระญาติวงศ์ บางคนออกไปเรียนนอกวังเป็นรายคนกับครูผู้ชายนอกวังแบบไปเช้าเย็นกลับ บางครั้งให้ไปอยู่กับครูผู้หญิงบ้าง โดยเฉพาะที่บ้านครูดนตรีบางท่านที่สามารถฝากไปได้ก็จะไปค้างเล่าเรียนอยู่เป็นเวลานาน ๆ เช่นที่บ้านนางเจริญ พาทยโกศล (อดีตหม่อมเจริญ กุญชร ณ อยุธยา) ภรรยาท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่บ้านหลังวัดกัลยาณมิตร เพื่อไปต่อทางร้องไปต่อเครื่องสาย เครื่องหนัง ครูผู้ชายอีกท่านหนึ่งที่เคย

เข้าไปถวายการสอนบรรเลงจะเข้เป็นการเฉพาะ สอนจนทรงบรรเลงร่วมวงได้ จนถึงทรงเดี่ยวจะเข้ได้ดีเป็นที่กล่าวขวัญกันมาก คือเดี่ยวเพลงลาวแพน ก็คือคุณครูสังวาลย์ กุลวัลกี ครูเครื่องสายคนสำคัญของวังบูรพาภิรมย์ (ภายหลังในสมัยรัชกาลที่ 6 มาเป็นครูเครื่องสายของพระธิดาทั้ง 5 พระองค์ของทูลกระหม่อมบริพัตร ณ วังบางขุนพรหม) ดังนั้นครูดนตรีที่เดินทางเข้าไปสอนดนตรีในพระตำหนักของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีเป็นคนแรกคือ ครูหม่อมผิวเป็นผู้เริ่มต้นสอนเครื่องสาย ตามมาด้วยครูช้อย สุนทรวาทิน จนตั้งวงขนาดเล็กได้ที่ตำหนัก พอมาได้ครูสังวาลย์ กุลวัลกีก็ประสบความสำเร็จเป็นวงเครื่องสายเครื่องคู่ในทันที จนแม้นักร้องก็มีประจำวงเครื่องสายที่ตำหนักของท่านอย่างพรั่งพร้อม (พูนพิศ อมาตยกุล, 2553, น. 175)

พระราชชายาเจ้าดาราวัศมีนั้นโปรดเรียนเครื่องสายจนทรงได้ทุกประเภท ทรงเชี่ยวชาญจะเข้มากจนถึงทรงเดี่ยวเพลงเอกคือเพลงลาวแพนได้อย่างคล่องแคล่ว ในระยะหนึ่งเมื่อเสด็จกลับมาประทับที่เชียงใหม่เป็นการถาวรแล้ว เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ และเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม เล่าตรงกันว่า จะโปรดทรงแต่จะเข้อย่างเดียวเท่านั้น ความจริงแล้วทรงทราบเรื่องเครื่องสายรอบวงจนถึงเครื่องคุมจังหวะหน้าทับ อันได้แก่ โทน รำมะนาและฉิ่ง ทรงแต่งเพลงไทยด้วยการดีดจะเข้อย่างคล่องแคล่ว พระญาติที่เรียนดนตรีไทยจนได้รับการยกย่องว่ามีฝีมือจัดมาก ๆ มีอยู่ 3 ท่านที่เคยอยู่ในวังหลวง และเก่งมากจนเลื่องลือได้เป็นครูคนต่อมา คือ เจ้าเทพกัญญา เจ้าบัวชุมและคุณหญิงบุญปั้น (คุณหญิงบุญปั้น เป็นมารดาของคุณสุมิตรา สิงหลกะ คุณสุมิตราเป็นนักเดี่ยวเปียโนเรียนจากแหม่ม ต่อมาใช้นามสกุล สุจริตกุล และเป็นนักเดี่ยวเปียโนเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 6) (พูนพิศ อมาตยกุล,2553, น. 179)

จากการที่ได้นำเสนอมานี้ สะท้อนให้เห็นว่า พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี มีความสนพระทัยในการเรียนดนตรีภาคกลางอย่างมากแต่แรกเริ่มเข้ามาในพระราชสำนัก นอกจากจะสนพระทัยเป็นการส่วนพระองค์แล้ว ยังทรงเห็นความสำคัญของการเรียนดนตรีภาคกลาง โดยทรงสนับสนุนให้ประยูรญาติและข้าหลวงได้เรียนดนตรี หากวิเคราะห์น่าจะเป็นเพราะว่า ทรงว้าเหว่พระทัยที่ต้องจากบ้านจากเมืองมาอยู่ในพื้นที่ที่ไม่คุ้นชิน ดนตรีไทยในสมัยนั้นเป็นของโก้หรูที่ได้รับความนิยมของสตรีในวัง เพราะเห็นว่าเป็นของวิเศษที่สตรีชาววังจะพึงหัดไว้เป็นศรีแก่ตน หรือหากมองอีกมุมหนึ่งอาจเป็นการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่ภายในเขตพระราชฐานชั้นในของราชสำนักสยามให้เกิดความกลมกลืนและเป็นที่ยอมรับของฝ่ายในซึ่งมีเจ้าจอมมโหรีอยู่ในเขตพระราชฐานอยู่แล้วหลายท่าน การเลือกเรียนดนตรีกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในยุคนั้นแสดงถึงความใฝ่ศึกษาและเข้าใจถึงแก่นแท้ของดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง ซึ่งนับเป็นรากฐานขององค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีภาคกลางของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี และเป็นรากฐานสำคัญของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี

1.3 การตกผลึกองค์ความรู้ด้านดนตรีภาคกลางของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ภายหลังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2453 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ก็ต้องย้ายกลับเข้าไปอยู่ที่ตำหนักใหญ่ในวังหลวงกันอีกตามประเพณีโบราณเมื่อเปลี่ยนรัชกาล ซึ่งในการนี้ส่งผลให้ละครดนตรีก็ซบเซาลงเพราะความเศร้าโศกระยะหนึ่งและมีภารกิจในการจัดงานพระเมรุของรัชกาลที่ 5 หลังจากนั้นเมื่อเสร็จงานพระเมรุรัชกาลที่ 5 แล้ว พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ได้เสด็จออกจากวังหลวงมาประทับที่สวนฝรั่งกังไส อีกประมาณ 2 – 3 ปี การดนตรีละครก็อ่อนลงเพราะยังไม่คลายความโศกเศร้า ในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้เอง ผู้หลักผู้ใหญ่เล่ากันว่า พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ทรงเป็นครูสอนดนตรีไทย ทรงสอนดีดจะเข้ สอนทางซอ และทรงสอนขับร้องด้วยพระองค์เอง เรื่องนี้ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ และเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (เดิม ณ เชียงใหม่) เล่าไว้ตรงกันว่าได้เรียนดนตรีไทย เรียนจะเข้ และขับร้อง ทั้งในวังสวนสุนันทา และที่ในคุ้มเมืองเชียงใหม่ เรียนขับร้องเพลงซอเมืองเหนือ จากพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี โดยตรง รู้สึกว่าท่านพระทัยร้อน เมื่อทำไม่ได้จะถูกกริ้วทำให้

กลัวท่านกันมาก ในการสอนฟ้อนนั้นท่านจะกริ้วคนที่รำผิดจังหวะด้วยพระสุรเสียงอันดัง ด้วยเหตุที่ทรงสอนนานไม่ได้นี้เอง จึงส่งบรรดาพระญาติไปค้างคืนและเรียนขับร้องที่บ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่หลังวัดกัลยาณมิตรอีกเพราะเคยส่งไปเรียนที่นั่นเป็นประจำและได้ผลดี

นอกจากนั้นยังทรงตั้งวงเครื่องสายวงใหญ่ซึ่งมีพระประยูรญาติเป็นนักดนตรีในวง เช่น เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ เป็นต้น ซึ่งในยุคนั้นการเล่นเครื่องสายเป็นที่นิยมในพระราชสำนักฝ่ายในมาก แต่น้อยรายที่จะสามารถตั้งวงเครื่องสายวงใหญ่ได้เหมือนกับพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่สำคัญ พระราชชายา เจ้าดารารัศมียังทรงตั้งวงเครื่องสายผสมเปียโนได้อีกด้วย

จากการอยู่ในราชสำนักสยาม นอกจากเห็นขนบธรรมเนียมประเพณีนานาประการอย่างราชสำนักแล้วนั้น การได้รับฟังดนตรีภายในพระราชสำนักและการคร่ำหวอดอยู่กับครูดนตรีทำให้ทรงทราบรูปแบบระเบียบ แบบแผนในการบรรเลงดนตรีไทย จนสามารถกล่าวได้ว่า ทรงเข้าใจดนตรีไทยอย่างถ่องแท้และสุนทรียะทางดนตรีภาคกลางอย่างลึกซึ้ง ดังที่ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชหัตถเลขาไว้ความตอนหนึ่งว่า “...การที่ตั้งพยายามไปซ้อมพระลอแก้ขัดใจคอก็เด็ดนักหนาคนที่จะเล่นละครมันต้องเป็นคนคิดได้ทั้งบทและทั้งคุมเรื่อง จำจะต้องคิดเรื่องใหม่ประกอบกับตัวคนที่มีอยู่จึงจะเล่นได้ดี เพราะฉะนั้นคนที่เล่นละครดีมาแต่ก่อน ๆ พระพุทธเลิศหล้า ตาเจ้ากลับนายเนตรนายต่าย เจ้าพระยามาหินทร เหล่านี้เขานึกของเขาเองทั้งนั้น ถ้าเล่นละครมีคนมาคอยติว่าที่นี่ต้องอย่างนั้นที่นั่นต้องอย่างนี้จึงจะถูกแล้ว เล่นอย่างไร ๆ ก็สู้เมื่อการนั้นคือคนที่เล่นแรกไม่ได้...” (แสงดาว ณ เชียงใหม่, 2517, น. 180) หมายความว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงสนพระทัยด้านการละครอย่างจริงจังถึงขนาดที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงมีพระราชหัตถเลขาโต้ตอบเกี่ยวกับการละครและยังทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานบทละครไปให้พระราชชายา เจ้าดารารัศมีที่นครเชียงใหม่ถึง 9 ฉบับ แสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่ทรงสามารถปรับบทละคร การปรับบทละครจำต้องมีสุนทรียศาสตร์และองค์ความรู้ด้านดนตรีอย่างผู้เข้าใจและสามารถตกผลึกเป็นองค์ความรู้เฉพาะตนได้

เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ บันทึกไว้ว่า “...ทรงรอบรู้ดนตรีมาก ใครเล่นผิดตอนไหนก็ทรงทราบทันทีและรับสั่งให้ทบทวนจนถูกต้องเสมอ” (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า, 2517, น. 181) สอดคล้องกับที่เจ้าแววดาว พรหมบุรี (ณ เชียงใหม่) ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “...พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงเก่งดนตรีไทยมาก ทุกครั้งจะทรงบรรจุเพลงด้วยพระองค์เอง กำกับการซ้อมด้วยตนเองทุกครั้งอย่างเคร่งครัด (แววดาว พรหมบุรี (ณ เชียงใหม่), เจ้า, สัมภาษณ์, 11 กรกฎาคม 2563) ดังที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่าพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงตกผลึกองค์ความรู้ด้านดนตรีภาคกลางอย่างถ่องแท้ ด้วยพระอุสาหะวิริยะและพระทัยตั้งมั่นในการเรียนดนตรีภาคกลางระหว่างที่ประทับในพระบรมมหาราชวัง ตลอดระยะเวลากว่า 23 ปี ได้ทรงเรียนรู้ดนตรีในรัชกาลที่ 5 ต่อเนื่องมาถึงรัชกาลที่ 6 ผลแห่งการบ่มเพาะนี้ได้สุกงอม และมีผลดีต่อพระกรณียกิจของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ด้านการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัติเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

1.4 พระกรณียกิจของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีด้านการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัติ นครเชียงใหม่

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ได้กราบถวายบังคมลากลับขึ้นไปประทับอยู่กับพระญาติวงศ์ที่จังหวัดเชียงใหม่เป็นการถาวร ในรัชกาลที่ 6 ซึ่งตรงกับปี พ.ศ. 2457 เมื่อแรกที่เสด็จนิวัติกลับนครเชียงใหม่พระองค์ทรงไปประทับอยู่ที่คุ้มเจ้าหลวง ต่อมาพระองค์ทรงย้ายมาสร้างพระตำหนักใหม่คือคุ้มเจ้าดารารัศมี และสร้างพระตำหนักดาราภิรมย์ขึ้น โดยที่ระยะเวลาที่ประทับในนครเชียงใหม่ (พ.ศ. 2457 – พ.ศ. 2476) เป็นเวลา 19 ปี ซึ่งภายในระยะเวลานี้เป็นเวลานานพอที่จะทรงสร้างศิลปวัฒนธรรมการดนตรีและละครไว้อย่างถาวรในเมืองเชียงใหม่นี้ พระองค์ได้ทรงสร้างและส่งเสริมการดนตรีและละครภาคกลางขึ้นในคุ้มที่ประทับของพระองค์อย่างเป็นเรื่องราว มีครูหลายท่านเดินทางจากกรุงเทพฯ ขึ้นไปสอนดนตรีไทยในคุ้มของพระองค์หลายคน ครูดนตรีไทยที่ขึ้นไปสอนดนตรีปี่พาทย์เพื่อให้

เล่นละครได้ในสมัยรัชกาลที่ 6 นั้น ก็มีนักดนตรี มีผู้ชำนาญการเรื่องปี่พาทย์และเพลงละคร อาทิ ครูรอด อักษรทับ ครูชั้น อักษรทับ ครูฉัตร สุนทรวาทิน และครูช่อ สุนทรวาทิน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 7 ก็ได้ครูรำอีกสองท่านขึ้นไปช่วย คือครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขวณิช ครูรอด อักษรทับ ที่ได้ขึ้นไปเป็นครูปี่พาทย์คนแรกของคุ้มเจ้าดาราวัศมี ในเมืองเชียงใหม่ ครูรอดเป็นศิษย์หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นดนตรีปี่พาทย์รอบวง ประจำที่วังลดาวัลย์ หรือวงดนตรีวังบางคอแหลมของสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์มาตั้งแต่ยังหนุ่ม (พูนพิศ อมาตยกุล,2553, น. 182)

ครูชั้นนั้นเป็นนักร้องนักดนตรีในสายของวงพาทยโกศล มีความสามารถเก่งรอบตัว จึงเข้ากับพระราชชายาฯ และได้เป็นครูสอนดนตรีไทยในคุ้มทันที พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ก็โปรดครูชั้นและครูรอดมาก สามีก็เข้าไปเป็นคนระนาดช่วยการละครได้ ยิ่งทรงทราบว่าครูชั้นมีพวกเป็นนักดนตรีเก่งทางละคร เคยอยู่บ้านวัดกัลยาณ์ เคยทำงานในวังบางขุนพรหมมาก่อน ก็มีรับสั่งให้ช่วยหาคนมาเพิ่มขึ้นอีก เพื่อทำปี่พาทย์ละครในเมืองเชียงใหม่ให้สำเร็จงดงามให้จงได้ ต่อมาครูชั้นก็มีจดหมายไปชวน ครูฉัตร สุนทรวาทิน และครูช่อ สุนทรวาทิน น้องชายแท้ ๆ ของท่าน และเป็นศิษย์เอกของบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล ให้ขึ้นไปช่วยงานดนตรีปี่พาทย์ในคุ้มเมืองเชียงใหม่อีกสองแรง ครูรอด อักษรทับ ยิ่งสบายใจเพราะเดิมท่านไม่คุ้นกับเพลงละคร เมื่อได้คนเก่งกว่าขึ้นไปช่วยอีกถึงสองคน ครูทั้งสี่คนนี้ได้สอนปี่พาทย์และการบรรเลงประกอบละครไว้ให้คนในเมืองเชียงใหม่ไว้เป็นพื้นฐานต่อมา

การฝึกดนตรีของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีนั้น ทำให้เกิดครูขึ้นในคุ้มหลวงและกลายเป็นครูคนสำคัญต่อมาของเมืองเชียงใหม่ คนหนึ่งคือ เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม และอีกคนหนึ่งคือเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ เหตุที่ชักนำให้เข้าสู่วงการดนตรี ก็คือ พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ซึ่งมีศักดิ์เป็นป้า ได้รับเจ้าโสภาไปเลี้ยงดูในวัง โดยมีพระประสงค์ให้ลูกหลานหัดเรียนให้ชำนาญ นอกจากทรงสอนด้วยพระองค์เองแล้ว ยังส่งให้ไปเรียนจะเข้กับครูสังวาลย์ กุลวัลกี เมื่อ พ.ศ. 2469 เพลงแรกที่ได้เรียนคือ ต้นเพลงฉิ่ง ต่อมาเรียนเพลงจระเข้หางยาว ครูที่สอนนอกจากครูสังวาลย์ กุลวัลกี แล้ว ยังมีครูหม่อมเจริญสอนร้อง ต่อมาก็มีคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณสอนเพิ่มให้อีกและต่อทางร้องกับขุนเสียงเสนาะกรรณ (พันมุกตวาภัย) ด้วย (โสภา ณ เชียงใหม่, เจ้า, 2557, น. 2) เจ้าโสภาได้รับความรู้จากพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีมากต่อมาได้สอนเครื่องสาย และขับร้องเพลงพื้นเมืองเหนือที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่จนถึงบั้นปลายชีวิต

เจ้าเครือแก้วถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มของช่างซอ (นักร้อง) โดยมีพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี เป็นครูผู้ฝึกสอนด้วยพระองค์เอง ทำนองซอทำนองแรกที่ได้รับการถ่ายทอดจากพระองค์ท่านคือ ทำนอง ‘ล่องน่าน’ เจ้าเครือแก้วเล่าว่า เมื่อครั้งที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี กำลังเตรียมงานรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จพระราชดำเนินเลียบเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2469 นั้น เจ้าเครือแก้วเป็นคนหนึ่งที่ถูกหมายตัวให้เป็นกำลังสำคัญในงานรับเสด็จฯ ครั้งนั้นได้ถูกเคี่ยวเข็ญในเรื่องการซอประกอบฟ้อนชุดใหม่ ๆ เช่น “ระบำมูเซอ” ที่มีการนำเอาเพลง (ทำนองลาว) ต่าง ๆ มาดัดแปลงผสมผสานหรือตัดต่อให้เข้ากันได้สนิท กลายเป็นชุดและทำนองใหม่ขึ้นมาในล้านนา เจ้าเครือแก้วถูกเคี่ยวเข็ญอย่างจริงจังและต่อเนื่อง เพราะพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีทรงพิจารณาแล้วว่าน้ำเสียงกังวานดีกว่าคนอื่น สำหรับการฝึกซอประกอบฟ้อนครั้งนี้ พระราชชายา เจ้าดาราวัศมีได้มีรับสั่งให้อาลักษณ์ประจำพระองค์คือ ท้าวสุนทรโวหาร และช่างซอชายที่มีชื่อเสียงมากที่สุดยุคนั้น ได้แก่ นายศรีหมื่นปลายราง (ช่างซอชายชื่อศรีหมื่น มีเคหสถานอยู่ที่สถานีรถไฟนครเชียงใหม่สุดรางรถไฟ) มาช่วยแนะนำและถ่ายทอดให้ ทำนองเพลงซอที่ได้รับการถ่ายทอดในครั้งนี้ ได้แก่ ซอทำนองเชียงแสน ซอยิ้น ซอโยนกฯ ซึ่งเจ้าเครือแก้วก็สามารถรับการถ่ายทอดไว้ได้เป็นอย่างดี และสืบทอดมาจนบัดนี้ เป็นการสมพระประสงค์ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี พระองค์จึงทรงมอบหมายให้ทำหน้าที่เป็น ‘ต้นเสียง’ ในการซอ แสดงถวายหน้าพระที่นั่งล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 7 เมื่อเสด็จมณฑลพายัพ พ.ศ. 2469 (พูนพิศ อมาตยกุล, 2553, น. 185)

พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี มีพระประสงค์

จะให้บรรดาเชื้อสายเจ้านายฝ่ายเหนือแสดงความสามารถในเชิงฟ้อนถวาย เป็นการแสดงความภักดีและจริงใจต่อพระเจ้าอยู่หัวในการแสดงต้อนรับการเสด็จมาของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงรวบรวมช่างฟ้อนและชุดการแสดงขึ้นชุดหนึ่ง ประทานชื่อว่า ‘ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา’ มีผู้แสดงถึง 16 คน ใช้เวลาฟ้อนถึง 40 นาทีเศษ เพื่อให้สมพระเกียรติยศแห่งกษัตริย์กรุงสยาม ได้ทรงเฟ้นหาตัวผู้ฟ้อนอยู่นาน แต่ก็ไม่ครบตามพระประสงค์จึงต้องบังคับให้เจ้าเครือแก้วมาร่วมฝึกหัดฟ้อนชุดนี้ด้วย เป็นเหตุให้เจ้าเครือแก้วมีความรู้ความสามารถในเชิงฟ้อน (รำ) ด้วย และมีโอกาสแสดงความสามารถทั้งด้านซอและฟ้อนในโอกาสเดียวกัน แสดงเฉพาะพระพักตร์ล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 7

1.5 ผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

การปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เมื่อพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงได้ถวายตัวเป็นบาทบริจาริกาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กว่า 25 ปี นั้น ทำให้ทรงซึมซับเอาวัฒนธรรมในราชสำนักซึ่งเป็นแหล่งศูนย์รวมศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ เมื่อทรงกราบทูลลาเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ จึงได้ทรงนำวัฒนธรรมทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์กลับมาด้วย ทรงปรับปรุงและพัฒนาดนตรีนาฏศิลป์และศิลปวัฒนธรรมให้เป็นหมวดหมู่และเป็นแบบแผน โดยทรงรับครูนักดนตรีไทยและนาฏศิลป์เข้าไว้ในพระอุปถัมภ์ ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยน ปรับเปลี่ยนจนเกิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมทั้งสองขึ้น

ถือได้ว่าเป็น “ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี” ซึ่งเป็นการเริ่มต้นการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือ เนื่องพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงนำรูปแบบหลักการการบรรเลงและการแสดงมาปรับปรุงการดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือให้มีระบบระเบียบมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากการที่ทรงพระนิพนธ์การแสดงต่าง ๆ มากมายจนเป็นแบบแผนมาถึงปัจจุบัน พระนิพนธ์ชิ้นสำคัญที่แสดงออกถึงปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลาง คือ การจัดรูปแบบการแสดงรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี เสด็จมณฑลพายัพที่ยังสืบทอดเป็นแบบแผนมาถึงปัจจุบัน ผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี สามารถแบ่งเป็นผลงานพระนิพนธ์ต่าง ๆ โดยสรุปได้ 8 ชุดการแสดง ประกอบด้วย ละครน้อยใจยา ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เส้ ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเล็บ และฟ้อนเทียน ฟ้อนโยคีถวายไฟ ฟ้อนมอญหรือผีมดและระบำซอ

นอกจากนั้นบุคคลที่ทรงพระกรุณาชุบเลี้ยงและฝึกสอนไว้นั้นยังเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบมาถึงปัจจุบัน ทำให้ภาคเหนือมีระเบียบจารีตแบบแผนที่ปฏิบัติสืบกันมา เห็นได้จากทุกครั้งที่มีพระราชอาคันตุกะที่เสด็จมาหรือมีแขกบ้านแขกเมืองของทางรัฐบาลไทย บุตรหลานในสกุล ณ เชียงใหม่ก็ยังได้ใช้จารีตและประเพณีที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงปฏิบัติแต่เดิมนำมาเป็นแบบแผน นอกจากนี้ชุดการแสดงต่าง ๆ ก็ยังใช้เป็นแบบแผนเบื้องต้นในการเรียนดนตรีและนาฏศิลป์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ทำให้เกิดความนิยมและการรับรู้ในวงกว้างสืบมาจวบจนถึงปัจจุบัน

1.6 วิเคราะห์โครงสร้างเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี

จากการวิเคราะห์เพลงฟ้อนเงี้ยวและเพลงชุดระบำซอ ทำให้ได้รูปแบบการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี 2 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1 คือ เพลงฟ้อนเงี้ยว ใช้หลักการประพันธ์ด้วยการนำลูกตกมาเรียบเรียงเป็นดนตรีแบบภาคกลาง

จากผลการวิเคราะห์แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ลูกตกของทั้งสองเพลง พบว่าทำนองเพลงฟ้อนเงี้ยวนั้นได้ใช้ลูกตกสำคัญจากทำนองซอเงี้ยว ซึ่งเป็นโครงสร้างของเพลงที่สำคัญ ลูกตกในทางทฤษฎีนั้นถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมากเพราะทางทฤษฎีดนตรีภาคกลางโครงสร้างหลายอย่างมีความเกี่ยวข้องกับลูกตก เช่น บันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง การแปรทาง

การขยายและตัดเพลง เป็นต้น ซึ่งวิธีการขยายเพลงหรือตัดเพลงหรือแต่งเพลงทางใหม่นั้นดนตรีในภาคกลางจะนิยมใช้ทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้นนี้ จึงสันนิษฐานได้ว่าเพลงฟ้อนเงี้ยวนี้ได้นำทำนองมาจากซอเงี้ยวอย่างชัดเจน แล้วนำทำนองลูกตกมาแต่งเป็นเพลงฟ้อนเงี้ยว ซึ่งเป็นการแปลงรูปแบบจากเพลงดั้งเดิมของภาคเหนือมาเป็นเพลงสำเนียงในภาคกลางนั่นเอง

รูปแบบที่ 2 คือ เพลงระบำซอ ใช้รูปแบบการบรรเลงแบบดนตรีภาคกลางและนำเพลงดั้งเดิมแบบภาคเหนือเข้ามาผสม

จากผลการวิเคราะห์เพลงระบำซอ เป็นการนำเอาเพลงสำเนียงลาวที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น มาเรียบเรียงคล้ายกับรูปแบบของการเรียบเรียงเพลงตับในดนตรีภาคกลาง แต่มีการเพิ่มการขับร้องอย่างดนตรีภาคเหนือแทรกตอนเกริ่นหัว คือ การร้องทำนองที่เรียกว่า “ซอโยนก” มีการร้องทำนองปิดท้ายเรียกว่า “จ๊อยเชียงแสน” และจบโดยการรัวอย่างดนตรีภาคกลาง

เพลงชุดระบำซอ ในส่วนที่ 1 นั้นจะเห็นได้ว่า “เพลงซอยิ้น” มีท่วงทำนองคล้ายเพลงลาวจ้อยจนสามารถอนุมานได้ว่าเพลงซอยิ้นมีต้นเค้ามาจากเพลงลาวจ้อย แต่ตัดตอนท้ายเพลงก่อนจบเพลง 4 ห้องสุดท้าย แล้วเปลี่ยนทำนองใหม่เพื่อให้สำเนียงเพลงมีลักษณะที่สื่อให้เห็นว่าเป็นเพลงไทยภาคเหนือ ซึ่งอันที่จริงแล้วการทอดลงในทำนองลักษณะแบบนี้เพื่อที่จะให้เกิดความกลมกลืนในการส่งร้องต่อในส่วนที่ 2 ที่จะต้องขับร้องเพลงซอโยนก ซึ่งเป็นสำเนียงไทยภาคเหนือ สำหรับเพลงโยนกนั้นเป็นการร้องแบบดนตรีภาคเหนือ อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ได้ให้ความคิดเห็นว่า “จากการ การสอบถามครูซอหรือผู้รู้ที่เป็นช่างขับซอหลายท่านได้ให้ทรรศนะที่ตรงกันว่าไม่เคยรู้จักเพลงโยนกที่พูดถึงนี้ แต่หากฟังทำนองโดยละเอียดเชื่อว่าน่าจะเป็นทำนองเพลงจ๊อยเชียงแสน” (รักเกียรติ ปัญญายศ, 2549, น. 37) ในส่วนที่ 3 ได้บรรเลงเพลงซอยิ้นโดยใช้หน้าทับลาว บทร้องส่วนนี้เป็นที่น่าสนใจมาก เพราะทรงพระนิพนธ์แบบภาษาล้านนาแต่หากสังเกตุจะพบว่าทรงใช้คำราชาศัพท์แบบผสม คือ ใช้ทั้งแบบภาคกลางและแบบภาคเหนือซึ่งถือเป็นการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีอย่างชัดเจน ฉันทลักษณ์ที่ใช้ทรงเลือกเป็นแบบ “ค่าวซอ” ของภาคเหนือ ส่วนที่ 4 ส่วนนี้เป็นส่วนที่มีความเป็นภาคเหนืออย่างชัดเจนเพราะทรงเลือกทำนองที่เป็นแบบดนตรีภาคเหนือดั้งเดิม คือ ทำนอง “จ๊อยเชียงแสน” สำหรับทำนองจ๊อยเชียงแสนในชุดระบำซอนั้น อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ได้ให้ความคิดเห็นว่า “จากการสอบถามครูซอหรือผู้รู้ที่เป็นช่างขับซอหลายท่านได้ให้ทรรศนะที่ตรงกันว่าทำนองซอเพลงจ๊อยเชียงแสนที่กล่าวถึงนี้ มีทำนองคล้ายกับเพลงอื่อกะโลงมากกว่า น่าจะเป็นทำนองเพลงอื่อกะโลงมากกว่าเพลงจ๊อยเชียงแสน” (รักเกียรติ ปัญญายศ, 2549, น. 38) ส่วนที่ 5 จะเห็นได้ว่าทรงเลือกใช้เพลงรัวแบบภาคกลางเพื่อเอื้ออำนวยต่อนักแสดงที่จะจบการแสดง

ดั้งนั้นจะเห็นได้ว่าเพลงชุดระบำซอนั้นเป็นการปฏิสัมพันธ์ที่ชัดเจนระว่างดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง เห็นได้จากดนตรีที่ทรงเลือกเป็นเพลงสำเนียงลาวในดนตรีภาคกลางและนำมาปรับให้เข้ากับดนตรีภาคเหนือทั้งนี้ยังทรงเลือกดนตรีภาคเหนือดั้งเดิมเข้ามาผสมด้วย

1.7ผลการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี

ผลการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี สอดคล้องกับแนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Interaction) ในแง่ของการปรับตัว (Adaptation) การสังสรรค์ทางวัฒนธรรม (Acculturation) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Cultural Assimilation) บูรณาการทางวัฒนธรรม (Cultural Integration) และความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (Cultural Conflict) ดังนี้

ด้านการปรับตัว พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี เป็นการปรับตัวทางวัฒนธรรม ตามที่ Cohen (1969 อ้างถึงในอมรา พงศาพิชญ์, 2549, น. 17) เสนอว่า การปรับตัวทางวัฒนธรรมควรพิจารณาองค์ประกอบด้านศิลปะวัฒนธรรม วรรณคดี ดนตรีการแสดง และศิลปกรรมอื่น ๆ และสังคมวัฒนธรรมที่เป็นวิถีชีวิตความเชื่อ โดยเรียงร้อยประสานเข้าเป็นวัฒนธรรมที่มีลักษณะเป็นองค์รวม

มีลักษณะเฉพาะของแต่ละสังคมวัฒนธรรม ซึ่งพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ทรงพยายามปรับเปลี่ยน เรียนรู้และปฏิสัมพันธ์ เพื่อให้เข้ากับสังคมข้างเคียงได้อย่างแน่นสนิทและทรงผสมผสาน หาจุดร่วม เพื่อให้เกิดการปรับเปลี่ยนเพื่อการคงอยู่ของดนตรีทั้งสองภาคได้อย่างลงตัว เพื่อเป็น “ระบบสัญลักษณ์” ที่สามารถใช้สื่อความหมายที่ลึกซึ้งและกว้างขวางกว่าเพียงเป็น “เสียงดนตรี” แต่เป็นการแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกันตามบริบทสังคมในยุคนั้นซึ่งเป็นระยะเปลี่ยนผ่านจากเมืองประเทศราชของสยามมาสู่การเป็นมณฑลพายัพ

ด้านการผสมผสานทางวัฒนธรรม พบว่า เมื่อวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคกลางและภาคเหนือที่แตกต่างกัน มาพัวพันกันเกิดปะปนกันขึ้น จนผสมผสานกันจนกลายเป็นรูปแบบและแพร่กระจายวัฒนธรรมในกลุ่มสังคมเริ่มจากสังคมชั้นสูงออกสู่สังคมชาวบ้าน ซึ่งการผสมผสานทางวัฒนธรรมของดนตรีภาคกลางและภาคเหนือนั้นเป็นลักษณะของการผสมผสานแบบเข้ากันได้ เนื่องจากรากฐานทางดนตรีและเครื่องดนตรีมีลักษณะที่ใกล้เคียงกันและได้รับการยอมรับวัฒนธรรมจากกลุ่มชนชั้นสูงโดยผสมผสานกลมกลืน เกิดการยอมรับซึ่งกันและกัน

ด้านการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม พบว่า เมื่อเกิดปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลาง ในช่วงหลังการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ต่อเนื่องมานั้น ดนตรีของทั้งสองภาคได้สัมผัสและเกิดการหยิบยืมแลกเปลี่ยนในระยะเวลาที่สม่ำเสมอและยาวนานพอสมควร ดนตรีทั้งสองภาค จึงเกิดการผสมผสานกันปะปนกันจนแนบสนิทเป็นเนื้อเดียวกันในลักษณะที่เข้ากันได้ง่าย และสามารถผสมผสานกับดนตรีภาคกลางได้อย่างแนบสนิทภายหลังที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมีสิ้นพระชนม์ไปแล้ว และเกิดการล่มสลายของระบบเจ้าหลวง ภายหลัง พ.ศ. 2482

ด้านการบูรณาการทางวัฒนธรรม พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลาง เป็นการบูรณาการทางวัฒนธรรม คือ การยอมรับความหลากหลายทางดนตรีและเอกลักษณ์ทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมคือการมีวัฒนธรรมที่หลากหลายร่วมกัน และไม่ได้มีการพยายามครอบงำซึ่งกันและกัน ตามแนวคิดของสังคมที่มีลักษณะเป็นพหุวัฒนธรรม สะท้อนได้จากเหตุการณ์ต่าง ๆ เช่น การที่สังคมภาคกลางยอมรับและถูกผลิตซ้ำและส่งออกจากล้านนาไปใช้ในดนตรีภาคกลางและเป็นที่นิยมกันเป็นอย่างมาก

ด้านความขัดแย้งทางวัฒนธรรม พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลางเกิดการปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมในการ “ปรับเปลี่ยน” เข้าสู่ความเป็น “สมัยใหม่” ทั้งด้านการปกครองที่เปลี่ยนจากเมืองประเทศราชของสยาม เป็นมณฑลซึ่งเป็นการลดสถานภาพทางอำนาจเดิมลง โดยเกิดการปะทะสังสรรค์ขึ้นทั้งที่เป็นล้านนาแบบดั้งเดิม กระแสความนิยมวัฒนธรรมพม่าและการปกครองแบบรวมศูนย์ของสยาม ตลอดจนมีความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมในล้านนาก่อให้เกิดความความขัดแย้งทางวัฒนธรรมด้วย สะท้อนออกมาทางดนตรีจำนวนมากที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมพม่า เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ ฟ้อนโยคีถวายไฟ ที่มีเนื้อร้องเป็นภาษาพม่าทั้งสิ้น ในขณะที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ทรงนำวิธีคิดแบบดนตรีภาคกลางมาใช้ในการประพันธ์ดนตรีแทน เช่น ระบำซอและฟ้อนเงี้ยว อีกทั้งไม่ปรากฏว่าทรงปรับปรุงหรือพัฒนาวงดนตรีพื้นเมือง คงมีเพียงการปรับปรุงนาฏศิลป์และดนตรีแบบภาคกลางมากกว่า

จากที่ได้กล่าวข้างต้นนี้ เห็นได้ว่าปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและภาคกลาง ไม่ได้มีแก่นสาระอยู่เพียงเรื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่ยังสื่อความหมายที่ลึกซึ้งและกว้างขวางไปถึงมานุษยวิทยาดนตรี ที่อธิบายสังคมและวัฒนธรรมในระยะการ “ปรับเปลี่ยน” เข้าสู่ความเป็น “สมัยใหม่” ที่เปลี่ยนผ่านจากเมืองประเทศราชของสยามมาสู่การเป็นมณฑลพายัพ ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสื่อสารอุดมการณ์ทางการเมืองและบอกเล่าประวัติศาสตร์ผ่านช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงนั้นได้อย่างแยบยล ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางที่ผู้วิจัยนำเสนอนี้ สะท้อนให้เห็นถึงมานุษยวิทยาและประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นผ่านการสืบค้นหลักฐานผลงานประพันธ์เพลงในยุคก่อนและนำมารวบรวมเรียบเรียงขึ้นใหม่โดยพระราชชายา

เจ้าดารารัศมี รวมถึงยังเป็นภาพสะท้อนของดนตรีที่เกี่ยวโยงกับชาติพันธุ์ ในฐานะที่ดนตรีภาคเหนือเป็นหน่วยหนึ่งทางวัฒนธรรมที่ผ่านกระบวนการทางพฤติกรรมที่สร้างสรรค์โดยค่านิยม ทัศนคติ และความเชื่อของผู้คนที่อยู่ในวัฒนธรรมนั้นและประวัติศาสตร์ในช่วงนั้น ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบระบบสัญลักษณ์ที่สะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่สอดประสานกันในรูปแบบปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี

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

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ นอกจากเหตุผลทางด้านการคมนาคมและเศรษฐกิจแล้ว การมาถึงของรถไฟสายเหนือยังนำรสนิยมการเสพดนตรี นาฏศิลป์แบบภาคกลาง การค้าขาย กับกลุ่มชนที่หลากหลายและพหุวัฒนธรรมมีมากขึ้น ในช่วงที่ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ เป็นช่วงที่สยามเกิดปัญหาทางด้านเศรษฐกิจที่มีมาอย่างยาวนานสืบเนื่องมาตั้งแต่รัชกาลที่ 6 จนถึงรัชกาลที่ 7 ส่งผลต่อดนตรีความบันเทิง การละเล่นเพื่อความสนุกสนานของคนในสังคมเช่นกัน ดนตรีในกระแสเดิมอาจไม่สามารถดำรงอยู่ได้ (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563, น. 207) ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง จึงมีบทบาทในการชุบชูจิตใจ สร้างความผ่อนคลายในการได้เห็นสิ่งแปลกใหม่ อันเป็นผลกระทบจากเศรษฐกิจในระยะนั้นเป็นอย่างยิ่ง อาจกล่าวได้ว่าการมาถึงของรถไฟทำให้เกิดทางเลือกในการบริโภคดนตรีในรูปแบบประยุกต์ที่มีอิทธิพลของดนตรี นาฏศิลป์แบบภาคกลาง เป็นความก้าวหน้าทางวิทยาการอย่างหนึ่งที่ส่งเสริมปัจจัยทางเศรษฐกิจในช่วงระยะเวลานั้น

ปัจจัยด้านการเมือง พบว่า ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง เรียกว่าเป็นการแย่งชิงพื้นที่ทางสังคมวัฒนธรรมดนตรีที่ทำหน้าที่ต่อการเมืองอย่างลึกซึ้ง ถึงวิธีคิด สาระ ตลอดจนสะท้อนภาวะต่าง ๆ ในบริบททางการเมืองในเวลานั้น ที่มีการเชื่อมโยงมิติสัมพันธ์หลาย ๆ ด้าน ดนตรีภาคเหนือมีฐานะเป็นเครื่องมือในการสื่อสารเชิงวัฒนธรรมสำหรับฝั่งประชาชนเพื่อขับเคลื่อนกิจกรรมต่าง ๆ หรือพิธีกรรมต่าง ๆ ที่แสดงออกถึงความเป็นหมู่คณะกลุ่มก้อนเดียวกัน แต่ในอีกแง่มุมหนึ่งดนตรีภาคกลางก็เป็นเครื่องมือสำหรับรัฐสยามในการสร้างรัฐชาติ สร้างความเป็นศูนย์กลางอำนาจ ปลูกฝังแนวคิดตามเป้าหมายของรัฐเช่นกัน ในฐานะที่ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสื่อสารเพื่อสร้างความรู้สึกร่วมของคนในชาติด้วย การใช้ดนตรีเป็นสื่อเพื่อสร้างพลังบางอย่างให้กับกลุ่มชนต่าง ๆ เพื่อสร้างความสำนึกให้เกิดขึ้นกับสังคมและประเทศชาติ ในฐานะวัฒนธรรมร่วมสมัยที่แสดงออกถึงความเป็นปึกแผ่นกลุ่มก้อนเดียวกับกลุ่มการเมืองใหญ่หรือรัฐราชการของสยามในเวลานั้น ผ่านการใช้เนื้อร้องทางดนตรี และพิธีกรรมเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างรัฐอันเป็นเอกลักษณ์พื้นถิ่น ดังตัวอย่างในคราวที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จเลียบมณฑลพายัพ พระราชชายา เจ้าดารารัศมีเป็นองค์ประธานในการจัดขบวนบายศรีทูลพระขวัญตามประเพณีของเชียงใหม่ทูลเกล้าฯถวาย ทั้งเป็นองค์ที่ปรึกษาการจัดริ้วขบวนเสด็จสู่นครเชียงใหม่ และเป็นองค์ประธานจัดการแสดงทั้งสิ้นถวายทอดพระเนตรด้วย (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า, 2517, น. 194) เป็นการส่งสารไม่ว่าจะด้วยความจงใจ หรือไม่จงใจก็ตาม และมีอิทธิพลเหนือกลุ่มประชากรในภูมิภาคด้วย

ปัจจัยด้านสังคม จะเห็นได้จากปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลาง เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมเพื่อสร้างความสำเหนียก (Perceive) ใหม่ให้เกิดขึ้น และนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของสังคมจากยุคหนึ่งไปสู่ยุคหนึ่ง โดยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เป็นผู้นำในกระบวนการเสริมสร้างจิตสำนึกเพื่อส่วนรวมร่วมกันของกลุ่มวัฒนธรรมเดิมจนก่อให้เกิดความร่วมมือ และระเบียบแบบแผนจนเป็นผลสำเร็จผ่านกระบวนวิธีการสร้างเสริมเหล่านั้น โดยใช้วิธีอุปถัมภ์กุลบุตรกุลธิดา หล่อหลอมให้ความรู้ ให้เห็นถึงประโยชน์และสิ่งที่ได้รับจากปฏิสัมพันธ์ของดนตรีภาคเหนือ

และภาคกลาง และเกิดปฏิกิริยาตอบสนองรอบข้างไปในเชิงบวก ต่อความเป็นอยู่ของคนในสังคมจนเกิดการเปลี่ยนแปลงสังคมจากระบบเดิมไปสู่ภาวะทันสมัย ทำให้เกิดเอกลักษณ์ใหม่ของสังคมที่ปฏิบัติสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน ความสืบเนื่องจากปรากฏการณ์นี้ที่พอจะเห็นภาพได้อย่างชัดเจนคือ แบบแผนการประสมวงปี่พาทย์ล้านนา หรือวง “พาทย์ค้อง” (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563, น. 195) ที่มีโครงสร้างดนตรีอันเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีภาคเหนือ ดนตรีภาคกลาง และเอกลักษณ์ร่วมทางดนตรีที่สืบเนื่องมาจนปัจจุบัน

ปัจจัยด้านวัฒนธรรม พบว่า แม้ว่าสังคมภาคเหนือและสังคมภาคกลางได้สร้างโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ของตนเองขึ้นมาและมีเอกลักษณ์เฉพาะที่ตั้งอยู่บนสภาวะแวดล้อมทางกายภาพและสังคมหรือบริบทของสังคมที่ต่างกัน แต่เมื่อพิจารณาวัฒนธรรมของสังคมทั้งภาคเหนือและภาคกลางในระดับจุลภาคภายใต้เงื่อนของเวลาในขณะนั้นจะเห็นได้ว่ามีความคล้ายคลึงกัน มีวัฒนธรรมพื้นฐานที่เหมือนกัน เป็นกลุ่มชนที่มีเชื้อชาติและศาสนาเดียวกันอยู่บนรากฐานเดียวกัน แต่วัฒนธรรมและประเภทจะมีความแตกต่างกัน เช่น ความเป็นอยู่ และภาษา เป็นต้น

ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี มีกระบวนทัศน์ว่าล้านนาต้องยอมรับสถานะที่เหนือกว่าของกรุงเทพฯ ในฐานะเมืองหลวง จากแรงกดดันของวิวัฒนาการที่มีผลไปถึงความคล้ายของตนเองและยอมรับตนเองในสังคม โดยรวมตามแนวคิด “เอกวัฒนธรรมนิยม” (Monoculturalism) ที่รัฐพยายามกลืนกลายและส่งเสริมให้วัฒนธรรมพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมส่วนภูมิภาคเป็นเนื้อเดียวกับ “วัฒนธรรมแกนกลาง” (Core Culture) ในขณะเดียวกับก็มีความเป็นอเนกวัฒนธรรมนิยม (Multiculturalism) ที่อยากจะสงวนรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนไว้ ภายใต้เงื่อนไขว่าต้องอยู่ร่วมกับวัฒนธรรมอื่นและมีปฏิสัมพันธ์อย่างสันติ

ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี นับเป็น “การประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม” ที่เป็นนวัตกรรมใหม่ที่มีประโยชน์แก่กลุ่มชนและแสดงถึงพฤติกรรมอันก่อให้เกิดประโยชน์แก่กลุ่มชนในหลากหลายมิติ โดยมิได้เป็นสิ่งซึ่งจับต้องได้ ขับเคลื่อนโดยการขยายตัวของวัฒนธรรม การสื่อสารมวลชน และการเคลื่อนที่ของประชากร ซึ่งหากมองมาถึงปัจจุบัน นับได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่มีผลระยะยาว จึงอาจกล่าวได้ว่าการแสดงรูปแบบพระราชชายาฯ หลายชุด (ระบำซอ, ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา) มีขนบโครงสร้างอย่างภาคกลางที่เห็นได้อย่างชัดเจน มีท่อนเกริ่นหัว, รัวท้าย จนตกผลึกเป็นส่วนผสมทางวัฒนธรรมที่ผสานข้อดีของละครซอพื้นเมือง และละครร้องแบบภาคกลางออกมาเป็นนวัตกรรมที่ลงตัว มีเอกลักษณ์ของตนเอง และได้รับการยอมรับในที่สุด

ดังจะเห็นได้จากพระราชหัตถเลขาใน พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว คราวจะทรงเปิดโรงภาพยนตร์เฉลิมกรุงได้มีพระราชโทรเลขไปยังเชียงใหม่ถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ขอครูฟ้อนและครูปี่พาทย์ให้มาหัดละครและปี่พาทย์หลวง ด้วยทรงพอพระราชหฤทัยอย่างยิ่งที่ทางเชียงใหม่จัดการรับเสด็จให้ในคราวประพาสมณฑลพายัพ พ.ศ. 2469 (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563, น. 190)

สรุปผลการวิจัย

1. ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เกิดขึ้นเมื่อพระองค์เสด็จนิวัตินครเชียงใหม่เป็นการถาวรเมื่อ พ.ศ. 2457 ทรงนำรูปแบบ หลักการการบรรเลงและการแสดงแบบภาคกลางมาปรับปรุงดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือให้มีระบบระเบียบเป็นแบบแผนและเป็นมาตรฐานยิ่งขึ้น พระนิพนธ์ชิ้นสำคัญที่แสดงถึงปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางจำนวน 8 ชุดการแสดง คือ ละครน้อยใจยา ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเล็บ และฟ้อนเทียน ฟ้อนโยคีถวายไฟ ฟ้อนมอญหรือผีมด และระบำซอ เมื่อวิเคราะห์รูปแบบการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี พบว่า แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ 1. การใช้หลักการประพันธ์ด้วยการนำลูกตกมาเรียบเรียงเป็นดนตรีแบบภาคกลาง 2. การบรรเลงแบบดนตรีภาคกลางและนำเพลงดั้งเดิมแบบภาคเหนือเข้ามาผสม

2. ปัจจัยที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ประกอบด้วย 4 ปัจจัย คือ ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ปัจจัยด้านการเมือง ปัจจัยด้านสังคม และปัจจัยด้านวัฒนธรรม

ผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ถือได้ว่าเป็น “ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี” ซึ่งเป็นการเริ่มต้นการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือ เนื่องพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ทรงนำรูปแบบหลักการการบรรเลงและการแสดงมาปรับปรุงการดนตรีและนาฏศิลป์ของภาคเหนือให้มีระบบระเบียบมากขึ้นดังจะเห็นได้จากการที่ทรงพระนิพนธ์การแสดงต่าง ๆ มากมายจนเป็นแบบแผนมาถึงปัจจุบัน พระนิพนธ์ชิ้นสำคัญที่แสดงออกถึงปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง คือ การจัดรูปแบบการแสดงรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี เสด็จมณฑลพายัพ ผลของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีเป็นที่ยอมรับและใช้เป็นแบบแผนในการเรียนดนตรีและนาฏศิลป์เป็นที่นิยมและรับรู้ในวงกว้างสืบมาจวบจนถึงปัจจุบัน

อภิปรายผลการวิจัย

การศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จกลับนครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี สามารถอภิปรายผลการศึกษาได้ ดังนี้

1. ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ผู้วิจัยได้แบ่งวิธีการศึกษาออกเป็น 4 ช่วง คือ ก่อนที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ประสูติ ช่วงที่พระราชชายาฯประสูติ ช่วงที่พระราชชายาฯ เสด็จลงมากรุงเทพฯและช่วงเสด็จกลับเชียงใหม่

ช่วงที่แสดงให้เห็นความสำคัญของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง เริ่มจากช่วงที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ลงมาถวายตัวเป็นบาทบริจาริกาในพระบรมหาราชวัง ซึ่งเป็นแหล่งที่อุดมไปด้วยองค์ความรู้ในด้านต่าง ๆ โดยเฉพาะด้านดนตรีและนาฏศิลป์ไทย ซึ่งพระราชชายาฯ ได้สั่งสมองค์ความรู้ทางด้านดนตรีโดยได้เรียนกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในยุคนั้น จนกระทั่งสามารถปรับทอนบทละครได้ ซึ่งการปรับทอนบทละครจำเป็นจะต้องมีสุนทรียศาสตร์และองค์ความรู้ทางด้านดนตรีอย่างถ่องแท้ สอดคล้องกับเจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ ได้บันทึกไว้ว่า ทรงรอบรู้ดนตรีมาก ใครเล่นผิดตอนไหนก็ทรงทราบทันที และรับสั่งให้เล่นทบทวนจนถูกต้องเสมอ เมื่อเสด็จกลับมาประทับที่นครเชียงใหม่แล้ว ได้ทรงหัดมโหรีรุ่นเล็กไว้อีกหลายคน นอกจากนี้เมื่อพระราชชายาฯ เสด็จกลับมาประทับที่เชียงใหม่เป็นการถาวร ได้ทรงนำรูปแบบระเบียบแบบแผนในการบรรเลงดนตรีไทยกลับมาอย่างสมบูรณ์ (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า, 2517, น. 181) สอดคล้องกับ พูนพิศ อมาตยกุล (2530, น. 63) กล่าวไว้ว่า พระราชชายา เจ้าดาราวัศมีทรงเป็นบุคคลสำคัญที่ก่อให้เกิดการโยกย้ายดนตรีและนาฏศิลป์ไทยภาคกลางขึ้นไปสู่ล้านนาไทย และเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ กล่าวว่าตั้งแต่นั้นมาเพลงสำเนียงไทยหรือเพลงที่ใช้ในการขับร้องต่าง ๆ ได้หลั่งไหลมาสู่มืองเชียงใหม่อย่างมากมาย

ดังที่กล่าวมาข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ได้สั่งสมประสบการณ์และองค์ความรู้ด้านดนตรีต่าง ๆ ในพระบรมมหาราชวังเป็นระยะเวลายาวนาน จนพระราชชายาฯ ทรงตกผลึกองค์ความรู้ทางด้านดนตรี และกลายเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับทั้งทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ เป็นผลทำให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางจากการแสดงชุดระบำซอ ละครน้อยใจยา ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเงี้ยว โยคีถวายไฟ เป็นต้น และได้นำรูปแบบทางดนตรีของภาคกลางมาปรับการแสดงฟ้อนเล็บและฟ้อนเทียน ให้มีระเบียบแบบแผนมากยิ่งขึ้น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงผลของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จกลับนครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี

2. ปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือกับดนตรีภาคกลางในช่วงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี

ปัจจัยหลักที่เกิดขึ้น คือปัจจัยทางด้านการเมือง โดยเริ่มตั้งแต่ที่พระราชชายาฯ ต้องเสด็จเข้ามาอยู่ในพระบรมมหาราชวังเพื่อเป็นการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างล้านนากับสยาม ส่งผลให้พระราชชายาฯ จำเป็นต้องเรียนรู้วิถีชีวิตขนบธรรมเนียมในราชสำนัก รวมไปถึงดนตรีภาคกลาง และทำให้ได้ใกล้ชิดกับพระบรมวงศานุวงศ์ ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ ซึ่งบุคคลเหล่านี้นับเป็นผู้ที่มีบทบาทหน้าที่ทางด้านการเมือง จึงทำให้พระราชชายาฯ ได้รับการซึมซับและเรียนรู้ระบบทางด้านการเมืองต่าง ๆ จนทำให้เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญรอบรู้ระบบและธรรมเนียมทางด้านการเมืองเป็นอย่างมาก หลังจากที่พระราชชายาฯ ได้เสด็จกลับนครเชียงใหม่ จึงได้รับการยอมรับจากหัวเมืองต่าง ๆ ในภาคเหนือ ทำให้พระราชชายาฯ มีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญในด้านการเมือง โดยได้รับเป็นที่ปรึกษาและจัดการเรื่องสำคัญต่าง ๆ ของนครเชียงใหม่ ซึ่งสอดคล้องกับนวชนก วิเทศวิทยานุศาสตร์ (2550, น. 130) ได้กล่าวไว้ว่า พระราชชายาฯ ทรงเป็นผู้ที่ผลักดันทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านการเมืองและสังคม อีกทั้งยังเป็นชนชั้นผู้ปกครองของเมืองเชียงใหม่ซึ่งเป็นศูนย์กลางหัวเมืองประเทศราชอาณาจักรล้านนาและราชอาณาจักรสยาม ซึ่งสอดคล้องกับที่หม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล (2551, น. 61) บันทึกไว้ว่า เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จะเสด็จขึ้นไปตรวจราชการมณฑลฝ่ายเหนือ พระราชชายาฯ ได้ทรงเป็นที่ปรึกษาหลักในการจัดการระบบต่าง ๆ ในการรับเสด็จครั้งนี้ โดยเฉพาะดนตรี มหรสพ และการแสดงจนประสบผลสำเร็จและเป็นที่พอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง ผลจากการเป็นที่ปรึกษาในการรับเสด็จครั้งนี้ ก่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางปรากฏเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญและเป็นที่ยอมรับกันในปัจจุบัน คือการแสดง ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเล็บและฟ้อนเทียน และระบำซอที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้นในการรับเสด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากปัจจัยทางด้านการเมืองที่ส่งผลให้เกิดปรากฏการณ์การปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงหลังการเสด็จกลับนครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

การวิจัยในครั้งนี้เกิดจากการมองเห็นรูปแบบของดนตรีต่างวัฒนธรรมที่ปรากฏและดำรงอยู่ในดินแดนที่มีวัฒนธรรมต่างกัน ในขณะที่ดนตรีประจำถิ่นก็ยังสามารถดำรงตนอยู่ได้และมีการดำเนินสถานะและพัฒนาการเรื่อยมา โดยปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดจากสองขั้ววัฒนธรรมดนตรีที่แตกต่างกันคือดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง จนตกผลึกเป็นระเบียบแบบแผนและเกิดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ผลจากการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างภาคกลางและภาคเหนือในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี การวิจัยครั้งนี้ที่พบว่าปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ การนำดนตรีของภาคกลางมาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีและนำเอาดนตรีแบบดั้งเดิมของล้านนาไปผสมและการนำดนตรีแบบดั้งเดิมของล้านนามาปรับให้เป็นดนตรีแบบภาคกลาง เป็นองค์ความรู้ที่สามารถอธิบายประวัติศาสตร์ของดนตรีในช่วงหนึ่ง ซึ่งเป็นหลักฐานใหม่ที่นอกเหนือจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ใช้หลักฐานทางดนตรีมาเป็นเครื่องมือในการอธิบายประวัติศาสตร์ให้ผู้ที่สนใจศึกษาสามารถนำผลการวิจัยนี้ไปใช้ต่อยอดทางวิชาการได้

2. ผลจากการศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางในช่วงการเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี การวิจัยครั้งนี้ พบว่า ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรมส่งผลต่อปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี นักวิชาการหรือผู้ที่สนใจสามารถใช้ข้อมูลนี้ในฐานะข้อมูลมานุษวิทยาดนตรีในการอธิบายประวัติศาสตร์ในยุคสมัยหนึ่งโดยคำนึงถึงบริบทแวดล้อมโดยใช้ดนตรีเป็นสิ่งบอกเล่าและอธิบายเรื่องราว

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางแต่เพียงอย่างเดียว ในการวิจัยครั้งต่อไปศึกษาวิจัยปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีอื่นที่มีอิทธิพลต่อดนตรีภาคเหนือ เช่น ดนตรีพม่า

2. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าผลของปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลางมีวิวัฒนาการและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ในการวิจัยครั้งต่อไปควรศึกษาเจาะลึกดนตรีที่เป็นผลจากการปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีดังกล่าว

3. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้แนวคิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมในการวิเคราะห์และตีความปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีภาคเหนือและดนตรีภาคกลาง ในการวิจัยครั้งต่อไปควรขยายผลการศึกษาโดยใช้แนวคิดอื่น ๆ เช่น แนวคิดแบบหลังอาณานิคม (Postcolonialism) เป็นต้น

เอกสารอ้างอิง

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

นวชนก วิเทศวิทยานุศาสตร์. (2550). *บทบาทด้านการเมืองและสังคมของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของจังหวัดเชียงใหม่*. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์).

พูนพิศ อมาตยกุล. (2553). *ดาราวัศมีสายใยรักสองแผ่นดิน*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศมัย ดิศกุล, หม่อมเจ้า. (2551). *สิ่งที่ข้าพเจ้าพบเห็น*. กรุงเทพฯ: มติชน.

รักเกียรติ ปัญญายศ. (2549). *พระราชชายาเจ้าดาราวัศมีกับงานสังคีต*. {ม.ป.ท.: ม.ป.พ.}

สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). *ประวัติดนตรีล้านนา*. เชียงใหม่: ส.อินฟอร์เมชั่นเทคโนโลยีจำกัด.

แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า. (2517). *พระประวัติพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี*. เชียงใหม่: กลางเวียง.

โสภา ณ เชียงใหม่, เจ้า. (2557). *100 ปีชาตกาล เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่*. {ม.ป.ท.: ม.ป.พ.}

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