แก่นดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University
ปีที่ 3 ฉบับที่ 3 กันยายน - ธันวาคม 2564 Vol. 3 No. 3 September - December 2021 ISSN 2773-9155 (Online)

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University

ปีที่ 3 ฉบับที่ 3 กันยายน - ธันวาคม 2564 ISSN : 2773-9155 (Online)

ผู้จัดพิมพ์

สาขาวิชาดนตรีและการแสดง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
123 ถ.มิตรภาพ อ.เมือง จ.ขอนแก่น 40002
โทรศัพท์/โทรสาร 0 4320 2396

วัตถุประสงค์

เพื่อส่งเสริม สนับสนุน เผยแพร่ผลงานด้านวิชาการ และผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีและการแสดง และเป็นสื่อเชื่อมโยงบุคลากรในวิชาชีพดนตรีและการแสดง และผู้ที่สนใจ

กำหนดการเผยแพร่

ปีละ 3 ฉบับ
ฉบับที่ 1 (มกราคม - เมษายน)
ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม - สิงหาคม)
ฉบับที่ 3 (กันยายน - ธันวาคม)

ที่ปรึกษา

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล
ศาสตราจารย์ นายแพทย์วันชัย วัฒนศัพท์
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

บรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Publisher

Department of Music and Performing Arts
Faculty of Fine and Applied Arts,
Khon Kaen University
123, Muang, Khon kaen, 40002, Thailand
Tel/Fax. 66 4320 2396

Aims & Scope

Music and Performing Arts Journal (MUSPAJ) is a specialist journal that aims to promote a dynamic exchange of academic and creative works in the field of music and performing arts.

Publication

Three Issues Per Year
Issue No. 1 (January - April)
Issue No. 2 (May - August)
Issue No. 3 (September - December)

Advisory Board

Professor Poonpit Amattayakul, M.D.
Professor Vanchai Vatanasapt, M.D.
Dean, Faculty of Fine and Applied Arts

Editor

Professor Chalermsak Pikulsri, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

กองบรรณาธิการ

Professor Amelia Oldfield
Professor Tan Sooi Beng, PhD
ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์
คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร.จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Editorial Board

Angilia Ruskin University, United Kingdom
School of Arts, Universiti Sains, Malaysia
Professor Bussakorn Binson, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
Professor Chommanad Kijkhun, PhD.
Professor Pornrat Damrung
Faculty of Arts, Chulalongkorn University
Professor Pongsilp Arunrat
Faculty of Arts, Silapakorn University
Associate Professor Manop Wisuttipat, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Srinagarindrawirot University
Associate Professor Jackkrit Duangpattra, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts Khon Kaen University
Associate Professor Yootthana Chuppunnarat, Ph.D.
Faculty of Education Chulalongkorn University

รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนัชพร กิตติก้อง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Associate Professor Tharanat Hin-on
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
Assistant Professor Sukanya Sompiboon, PhD.
Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University
Assistant Professor Tanatchaporn Kittikong PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

ผู้ช่วยกองบรรณาธิการ
รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง
รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พงษ์พิทยา สัพโส
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ์ บุญรอด
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พชญ อัคพราหมณ์
ดร.ธนวัฒน์ บุตรทองทิม
อาจารย์พงศธร ยอดดำเนิน

Assistant Editors
Associate Professor Jatuporn Seemuang, PhD.
Associate Professor Jarun Kanchanapradit
Assistant Professor Pornpan Kaenampornpan, PhD.
Assistant Professor Pongpitthaya Sapaso, PhD.
Assistant Professor Vich Boonrod, PhD.
Assistant Professor Pachaya Akkapram
Thanawat Bootthongtim, PhD.
Pongsatorn Yoddumnean

ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจบทความประจำฉบับ
รองศาสตราจารย์ ดร.สุกิจ พลประถม
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
รองศาสตราจารย์ ดร.สุชาติ แสงทอง
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์
รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
รองศาสตราจารย์ ประทีป นักปี่
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประยูร ลิ้มสุข
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โยธิน พลเขต
วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ดร.ธวัชชัย ศิลปโชค
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด

Peer Review
Associate Professor Sukit Polpratom, PhD.
Faculty of Humanities and Social Science,
UdonThani Rajabhat University
Associate Prof. Suchat Saengthong, PhD.
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Nakhon Sawan Rajabhat University
Associate Prof.Wiboon Trakulhun
College of Music, Rangsit University
Associate Prof. Prateep Nakpee
Assistant Prof. Prayoon Limsuk
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Phetchabun Rajabhat University
Assistant Prof. Tinnakorn Attapaiboon, PhD.
Faculty of Education, Nakhon Phanom University
Assistant Prof. Prof. Yothin Phonkhet, PhD.
Roi Et College of Dramatic Arts
Thawatchai Sinlapachok, PhD.
Faculty of Education, Roi et Rajabhat University

การเผยแพร่
รูปแบบออนไลน์หรือ E-book

ฝ่ายประสานงาน อรจิรา หัตถพนม
ออกแบบรูปเล่ม คนัมพร เปศรี
ออกแบบปก สัมฤทธิ์ ภูกงลี

วารสารแก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่นฉบับส่งท้ายปี พุทธศักราช 2564 มีบทความที่น่าสนใจนำเสนอเนื้อหาทางวิชาการในหลากหลายมิติประกอบด้วย ผลงานประพันธ์ ภูมิปัญญาท้องถิ่น วัฒนธรรมดนตรี ชาติพันธุ์และนวัตกรรมการผลิตเครื่องดนตรี บทความด้านการประพันธ์ของสังคีต กำจัดพาลภัย เรื่องการศึกษาปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขงสู่การประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย นำเสนอบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่มีรากฐานการศึกษาวัฒนธรรมในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง วิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่สังคีตนำเสนอในบทความเรื่องนี้สามารถนำไปปรับใช้กับกรณีอื่นได้อย่างดี

ในส่วนบทความที่นำเสนอถึงวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่นประกอบด้วยบทความเรื่องแตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์ ของธีรพงษ์ ทัพอาจ นำเสนอถึงภูมิปัญญาทางดนตรีของภาคเหนือตอนล่างที่ผสมผสานระหว่างความเป็นตะวันตกและวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อหาจุดร่วมที่พอเหมาะพอดี บทความของรัฐศาสตร์ เวียงสมุทร เรื่องการเดี่ยวโหวดช่วงเกนิ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูกของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เน้นการนำเสนอศิลปะการเป่าเดี่ยวโหวดที่เป็นเอกลักษณ์ที่โดเด่นของศิลปินแห่งชาติ

ด้านดนตรีชาติพันธุ์ เป็นผลงานของชิษณุพงศ์ อินทร์แก้ว เรื่อง เค่ง: การปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีม้งในยุคทุนนิยมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งบ้านป่าไผ่ เขาค้อ จ.เพชรบูรณ์ นำเสนอดนตรีในบริบทการเปลี่ยนแปลง

ทางสังคม บทความเรื่องนี้จึงมีประโยชน์ต่อการมองดนตรีในระดับมหาภาค สำหรับบทความด้านนวัตกรรมการผลิตเครื่องดนตรี ปรากฏในบทความของ จักรพงษ์ เพ็ชรแสน เรื่องการสร้างกลองยาวอีสาน เพื่อศึกษาคุณภาพเสียง ของเกลองยาวอีสาน บทความเรื่องนี้เป็นการบูรณาการทั้งศาสตร์และศิลป์ ได้อย่างลงตัว นอกจากจะพัฒนาคุณภาพเสียงที่เป็นปัจจัยสำคัญต่อการกำหนด ความสุนทรีย์แล้ว ยังก่อให้เกิดการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจในขณะเดียวกัน

ในนามของกองบรรณาธิการ ผมใคร่ขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ที่ได้กรุณาให้เกียรติร่วมเป็นกองบรรณาธิการและพิจารณากลั่นกรอง บทความ ขอบคุณคณาจารย์ นักวิชาการที่ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ วารสารแก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น มีความตั้งใจแน่วแน่ ในการเปิดโอกาสให้ทุกท่าน มีส่วนร่วมบนเส้นทางวิชาการด้านดนตรีและ การแสดง พร้อมนี้ใคร่ขอเชิญชวนร่วมส่งบทความเผยแพร่ในวารสารฉบับต่อไป

ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
บรรณาธิการ

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บทความวิจัย

การศึกษาปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง สู่การประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย 7

A Study of Phi in Mekong Subregion to Contemporary Music.

สังคีต กำจัดพาลภัย

Sangkeat Kumjudpanpai

บทความวิชาการ

กลวิธีการเดี่ยวโหวดช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ 27

Songsak Prathumsin's Solo Vode Playing Introduction of MAE-HANG-KLOM-LUKE Techniques.

รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร

Rattasat Weangsamut

แตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์ 39

Folk brass band, Ban Tan Buddhist Ordination Ceremony Uttaradit Province.

ธีระพงษ์ ทัพอาจ

Teerapong Tup-at

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บทความวิชาการ

เค่ง: การปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีม้งในยุคทุนนิยม ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ เขาค้อ จ.เพชรบูรณ์ 53

Qeej: The Adjustment of music culture to capital regime of the Hmong Ethnic Group in Ban Pa Pai Khaokho, Phetchabun Province.

ชิษณุพงศ์ อินทร์แก้ว

Chitsanupong Intarakaew

การสร้างกลองยาวอีสานเพื่อศึกษาคุณภาพเสียง 71

Making the Isan long drums for study sound quality

จักรพงศ์ เพ็ชรแสน

Jakkrapong Petsaen

การศึกษาปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขงสู่การประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย

A Study of Phi in Mekong Subregion to Contemporary Music

สังคีต กำจัดพาลภัย [1]
Sangkeat Kumjudpanpai [1]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง การศึกษาปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขงสู่การประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย เป็นส่วนหนึ่งของ วิทยานิพนธ์ เรื่อง ปี่ ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีจากการศึกษาปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง ทั้งนี้ในบทประพันธ์ได้มีการศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะระบบเสียงปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขงจากภาคสนาม มาเป็นวัตถุดิบแนวคิดสำคัญในงานสร้างสรรค์ โดยมีผลการวิจัย คือผู้วิจัย ได้สร้างสรรค์บทประพันธ์ ชื่อว่า “ผันผ่าน” เป็นรูปแบบดนตรีร่วมสมัย ที่ผสมผสานระหว่างหลักการดนตรีสากลกับเทคนิคการบรรเลงของปี่ ลุ่มน้ำโขง บทประพันธ์มีความยาว 7.00 นาที ประกอบด้วยเนื้อหาสำคัญ 5 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 “การเริ่มต้น” ท่อนที่ 2 “การเดินทาง” ท่อนที่ 3 “ความผันเปลี่ยน” ท่อนที่ 4 “ประสานสัมพันธ์” ท่อนที่ 5 “ปลายทางที่กว้างใหญ่”

คำสำคัญ: ปี่ ลุ่มน้ำโขง การประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย

---

[1] นักศึกษาดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
[1] Student, Doctor of Philosophy Program in Music, Graduate School, Khon Kaen University

Abstract

Study of Phi in Mekong subregion to contemporary music the objectives are: 1) Create music from the study of Phi in Mekong subregion. This research article is part of thesis “Native Oboes in the Music Culture of the Mekong River Region.” In this essay have analyzed Phi sound system in the Mekong subregion music culture from fieldwork for raw materials and key concepts in the music composition. The results can be described as following. From the study, researcher had composed new music composition called “Pun Parn” which the pattern is modern style, interpreted the sound of native oboes (Phi) in the way that combines modern with culture of Mekong music that native oboes (Phi) is the heart, using techniques and uniqueness of other local music instruments in Mekong river region. The song is 7 minutes long with 5 verses which are 1 “The Beginning” 2 “The Journey” 3 “The Change” 4 “Harmony” 5 “Vast Destination”

บทนำ

บริเวณภูมิภาคลุ่มน้ำโขง ประกอบด้วย 6 ประเทศ ได้แก่ จีน พม่า ไทย ลาว กัมพูชา และเวียดนาม กลุ่มประเทศลุ่มแม่น้ำโขงมีความสัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้ง มีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมกันไปมา มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงถึงกันและกัน มีการรับวัฒนธรรมและปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสังคมในแต่ละพื้นที่ พัฒนาสืบทอดส่งต่อกันมาหลายชั่วอายุคน ส่งผลให้วัฒนธรรมของแต่ละประเทศในปัจจุบันมีทั้งที่แสดงออกถึงลักษณะเฉพาะของตนเอง ขณะที่มีความคล้ายคลึงในบางส่วน จนหลายเรื่องราวไม่สามารถระบุได้ว่ามีที่มาจากที่ใดเพราะหลายๆ ประเทศก็มีเหมือนกัน (สุรพล เนสุสินธุ์, 2555: 4 - 11)

การดนตรีในกลุ่มประเทศลุ่มน้ำโขง เป็นวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวโยงกันมาอย่างยาวนาน ทั้งรูปร่างลักษณะของเครื่องดนตรี การบรรเลงเครื่องดนตรี บทเพลง ตลอดจนการแสดงนาฏลีลาประกอบดนตรี การแสดงละคร เนื้อเรื่อง บทประพันธ์ละคร ก็มีความคล้ายคลึงและสัมพันธ์กันมาก ในบรรดาเครื่องดนตรีของกลุ่มประเทศลุ่มน้ำโขงนั้น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่สำคัญโดยเฉพาะด้านการเดินทำนองที่สามารถสร้างสรรค์อารมณ์ของบทเพลงได้ครอบคลุม ทุกอารมณ์ของมนุษย์ ใช้สรีระของมนุษย์คือปากเป่าลมออกมา เป็นการบรรเลงดนตรีที่ใกล้เคียงกับการพูดสื่ออารมณ์ได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังสามารถเลียนแบบเสียงธรรมชาติ เสียงสัตว์ หรือเสียงอื่น ได้ตามศักยภาพและทักษะของผู้บรรเลง มีตั้งแต่เครื่องเป่าพื้นบ้านที่ออกแบบอย่างอิสระในด้านรูปทรง วัสดุ การบรรเลง ไปจนถึงเครื่องดนตรีที่มีมาตรฐานเดียวกัน ทั้งรูปร่าง ขนาด และเทคนิคการบรรเลง สามารถผลิตเสียงได้ครบตั้งแต่เสียงต่ำ เสียงกลาง และเสียงสูง จึงถือได้ว่าเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญสูงมากในวงดนตรีของแต่ละประเทศลุ่มน้ำโขง เครื่องเป่าแบบไม่มีลิ้นเรียกว่า “ขลุ่ย” ส่วนเครื่องเป่า แบบมีลิ้นเรียกว่า “ปี่” นอกจากนี้ยังมี “แตร” ที่นำเข้ามาจากวัฒนธรรมตะวันตกในช่วงอาณานิคมอีกด้วย ส่วน ปี่ ประเภทที่มีลิ้นคู่ประกบกัน มีตัวเลาที่วัสดุทำจากไม้ประเภทเนื้อแข็ง เช่น ปี่ใน ปี่ชวา ปี่เน ปี่มอญ เป็นต้น ปี่ ประเภทนี้ให้เสียงแหบแผด

แข็งแรง ดังกังวาน ซึ่งพบปี่ลักษณะใกล้เคียงกันนี้ในหลายประเทศ เฉพาะอย่างยิ่งประเทศที่อยู่ในเขตเส้นทางที่เรียกว่า เส้นทางสายไหม ซึ่งถือเป็นเส้นทางสำคัญแลกเปลี่ยนการค้าและกระจายวัฒนธรรมของอาณาจักรใหญ่โบราณ เริ่มตั้งแต่ดินแดนทางตะวันออกกลางเข้าสู่จีน แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงและการแพร่กระจายของปี่ประเภทนี้ จากวัฒนธรรมทางตะวันออกกลางเข้ามาสู่พื้นที่ดินแดนลุ่มน้ำโขง (อานันท์ นาคคง, 2556: 6 - 8)

ปี่ อีกประเภทที่ปรากฏอย่างแพร่หลายในบริเวณภูมิภาคลุ่มน้ำโขง เป็นปี่ที่มีไม้ตระกูลไผ่ เป็นวัสดุสำคัญในการทำปี่ โดยไม้ไผ่เป็นไม้อเนกประสงค์ประจำถิ่น ซึ่งอยู่ควบคู่กับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของผู้คนในแถบลุ่มน้ำโขงมาแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน มีลิ้นที่เป็น ลิ้นเดี่ยวอิสระ กำเนิดเสียงโดยลมที่เกิดจากการเป่าไปกระทบแผ่นลิ้นที่ปิดประกบช่องลม ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนจนเกิดเสียง และเป็นส่วนสำคัญที่ให้เนื้อเสียงที่มีเอกลักษณ์ มีเสียงที่ อ่อนนุ่ม สดใส มีการบรรเลง ที่ไพเราะ พริ้วไหว และน่าสนใจ ถูกนำมาใช้ในวัฒนธรรมประเพณีในระดับท้องถิ่น ที่เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตและจิตวิญญาณดั้งเดิมของผู้คนที่อาศัยในแถบลุ่มแม่น้ำโขง (สุรพล เนสุสินธุ์, 2555: 94 - 98)

อย่างไรก็ตามการพัฒนาสืบทอด เครื่องดนตรี ปี่ ตระกูลไม้ไผ่ลิ้นอิสระในบริเวณลุ่มแม่น้ำโขง ยังคงเป็นแบบมุขปาฐะ หรือความเชื่อของคนรุ่นก่อนๆ ส่งต่อกันมา ซึ่งเริ่มลดน้อยลงไป อีกทั้งการศึกษาเชิงวิชาการที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของปี่ ด้านคุณภาพของเสียงปี่ ระบบเสียงและการบรรเลงปี่ ยังพบได้น้อย ดังนั้น การศึกษา ปี่ ลุ่มน้ำโขง ที่ทำจากไม้ไผ่และมีลิ้นอิสระ จึงเป็นสิ่งผู้วิจัยหวังว่าจะได้ข้อมูลที่ช่วยสะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีและความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันในวัฒนธรรมลุ่มน้ำโขง และสามารถนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีได้ เหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษา ปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง เพื่อได้ข้อมูลแก่การอนุรักษ์และพัฒนาศิลปวัฒนธรรมลุ่มน้ำโขงได้มีส่วนต่อยอดให้เจริญงอกงามในสังคมต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีจากการศึกษาปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง

วิธีดำเนินการวิจัย

ขั้นเตรียมการ ผู้วิจัยกำหนดและวางขอบเขตเนื้อหาปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง คือ ปี่ที่มีลิ้นอิสระตระกูลไผ่ ที่ปรากฏในการดนตรีของกลุ่มประเทศลุ่มแม่น้ำโขง ทั้งนี้ได้มีการศึกษาเอกสารงานวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พร้อมทั้งศึกษาบทเพลงและสื่อวีดิโอที่มีการบันทึกไว้

ขั้นดำเนินการ ลงพื้นที่เก็บข้อมูล สัมภาษณ์ผู้รู้และนักบรรเลงปี่ พร้อมทั้งทดลองฝึกปฏิบัติ และนำข้อมูลมาวิเคราะห์โดยใช้แนวคิด ระบบเซนต์ (The Cent System) คิดค้นโดย Alexander J. Ellis ซึ่งเป็นระบบที่ใช้วัดระดับเสียงดนตรีและการวิเคราะห์เชิงโครงสร้างระบบเสียง เพื่อจัดกลุ่มเสียงที่สัมพันธ์กับอารมณ์และการเปรียบเทียบกับรูปแบบเสียงของสากล เพื่อเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ จากนั้นกำหนดกรอบทิศทางการประพันธ์ โดยวิเคราะห์ตีความข้อมูลต่างๆ

ขั้นสร้างสรรค์ผลงาน ได้มีการกำหนดขั้นตอนดังนี้คือ ขั้นตอนที่ 1 การสร้างกรอบแนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง ขั้นตอนที่ 2 การกำหนดรูปแบบวงดนตรี ขั้นตอนที่ 3 การพัฒนาผลงานดนตรี ขั้นตอนที่ 4 การประพันธ์ดนตรีและการเชื่อมเทคนิควิธีการ

ขั้นนำเสนอผลการวิจัย ผู้วิจัยนำเสนอรายงานการวิจัยในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ ในส่วนของการประพันธ์ดนตรีจากปี่ลุ่มน้ำโขง จะนำเสนอรูปแบบสื่อบันทึกเสียงพร้อมด้วยโน้ตสากล (Music Score)

ผลการวิจัย

1.กรอบแนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะระบบเสียงปี่ลุ่มน้ำโขงภาคสนาม มาเป็นกรอบแนวคิดสำคัญในงานสร้างสรรค์ อธิบายดังนี้คือ

1) ด้านระบบเสียงปี่ลุ่มน้ำโขง

ตารางที่ 1 ความสัมพันธ์ ระบบเสียงและโครงสร้างบันไดเสียง ปี่ ในวัฒนธรรมดนตรี ลุ่มแม่น้ำโขง

Pentatonic		1		2		3			5		6			1		2		3			5		6	Pentatonic	Dorian
Dorian	2	3b		4		5		6	7b		1		2	3b		4		5		6	7b		1		
ปี่แม่	D2 -5	Eb2 +19		F2 -10		G2 -6		A2 -46	Bb2 +8		**C3 -18**													✓	✓
ปี่กลาง						G2 +36		A2 -30	Bb2 +1		**C3 +4**		D3 -42	**Eb3 -12**		F3 -19		G3 -22						✓	✓
ปี่ก้อย											**C3 +33**		D3 -16	**Eb3 -47**		F3 +36		G3 +21		A3 -46	Bb3 +16		C4 +14	✓	✓
ปี่เล็ก						G3 +6	Ab3 +39		Bb3 -1		**C4 -5**		D4 -10	**Eb4 +26**		F4 +1		G4 -1						✓	✓
ปี่ตัด											**C4 -23**		D4 -44	**Eb4 +3**		F4 -25		G4 +6	Ab4 +36		Bb4 +1		C5 +23	✓	✓
ปี่ตวง										D#2 -34	**E2 +29**	F2 +16		**G2 -49**		A2 -45	A#2 +8	B2 +39		C#3 -49				-	-
ปี่ปั๊บ							D#3 +14	E3 +32			**G3 -43**			**Bb3 -17**		C4 -5		D4 +15			F4 +7			✓	✓
ปี่ภูไท									G3 +6		**A3 -2**		B3 -20	**C4 -22**		D4 -27		E4 -28						✓	✓
ปี่น้ำเต้า									G3 +32		**A3 -5**		B3 -17	**C4 -5**		D4 -6		E4 -4			G4 +6		A4 -14	✓	✓
ปี่บาวู									D3 +32		**E3 +12**		F#3 +3	**G3 +12**		A3 +1		B3 +3			D4 +15		E4 +19	✓	✓
ปี่ซ.เวียด										B2 -23	**C3 +5**		D3 +15	**Eb3 +26**		F3 +23		G3 +35		A3 +17	Bb3 +33		C4 +33	✓	✓
ปี่ซ.หนือ										B3 -49	**C4 +16**			**Eb4 +33**		F4 +18		G4 +35			Bb4 +28		C5 +33	✓	✓

จากการศึกษา พบว่าปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง ใช้วัสดุที่ทำเหมือนกัน ทั้งตัวเลาปี่ และลิ้นปี่ จึงได้เสียงออกมาใกล้เคียงกัน เสียงต่ำจะให้เสียงแหบ โหย โทนเสียงกลางจะให้เสียงที่นุ่มนวล อ่อนหวาน โทนเสียงสูง สดใส ร่าเริง เนื้อเสียงของปี่ในลุ่มแม่น้ำโขง จึงมีความคล้ายคลึงกัน ด้านระดับเสียงและจำนวนเสียงของปี่แต่ละประเภทในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขงนั้น จะมีความแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละแห่ง ด้านระบบเสียงปี่ มีเสียงสำคัญที่สอดคล้องใกล้เคียงกับกลุ่มบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic) และไมเนอร์ดอเรียน (Dorian) มากที่สุด ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากที่ศึกษาใช้เป็นแนวทางในการกำหนดบันไดเสียงในบทเพลงที่ประพันธ์ และพัฒนารูปแบบทำนองหลักและคอร์ด โดยบทเพลงบางตอนมีการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงเพื่อเพิ่มสีสันอารมณ์ของดนตรี แต่การเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงนี้ต้องเอื้อให้ ปี่สามารถบรรเลงได้

2) รูปแบบทำนองบทเพลงปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มแม่น้ำโขง จากการศึกษาพบว่า ส่วนมากมีทำนองที่ไม่ยาว กระชับ จดจำง่าย บรรเลงทวนทำนองวนไป

เรื่อยๆ เช่น ลายภูไท ลายคอนสวรรค์ ซอพม่า เป็นต้น ทั้งนี้จะมีการเสริมแต่งทำนองลีลาของปี่ ไปตามความสามารถและอารมณ์ของผู้บรรเลง

3)เทคนิคการบรรเลงปี่ลุ่มน้ำโขง ได้ศึกษาเอกลักษณ์เสียงและแนวคิดการบรรเลงปี่ นำเสนอผ่านเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ได้แก่ การใช้รูปแบบการบรรเลงเทคนิค ตักแก ที่มาจากเทคนิคเฉพาะของปี่จุม ภาคเหนือของไทย ให้กลุ่มเครื่องสายสากลได้บรรเลงในตอนหนึ่งของบทประพันธ์ มีการนำเสนอลีลาที่เป็นเอกลักษณ์ของปี่ เช่น การใช้เทคนิคลูกคอ การทำ Vibrato ให้เสียงสั่นไหว การเกลี่ยรูเสียง ให้เกิดโน้ต Slide ปรากฏลงในแนวดนตรีทั้งจากเครื่อง ปี่ และเครื่องดนตรีอื่นๆ

4)วิธีการประพันธ์และกรอบเนื้อหา ในการประพันธ์นี้ใช้แนวคิดทางสัญศาสตร์ คือการกำหนดเรื่องราวด้วยวิธีแทนภาพสัญลักษณ์ทางความคิด(มโนภาพ) แล้วนำมาตีความทางสุนทรียศาสตร์ออกมาเป็นอารมณ์และเสียงของดนตรี จากนั้นจึงประพันธ์ผลงาน เรียบเรียงจัดวางแนวดนตรีต่างๆ ให้สัมพันธ์กับจินตนาการ ผู้วิจัยกำหนดกรอบแนวคิดของบทประพันธ์ คือ “การเดินทางของสายน้ำและจิตวิญญาณ” และใช้ชื่อผลงานประพันธ์ว่า “ผันผ่าน” เป็นแนวดนตรีวัฒนธรรมร่วมสมัย (Modern Traditional Music) ที่สื่อถึง การไหลผ่านและผันเปลี่ยนของสายน้ำ ที่มาหลอมรวมเป็นแม่น้ำโขง ที่เป็นภาพสะท้อนกับการเดินทางของชีวิต ไปพร้อมกับแรงยึดเหนี่ยวจิตใจ ความเชื่อ ความหวังที่ต้องผ่านอุปสรรค เพื่อวันข้างหน้า

2.การกำหนดรูปแบบวงดนตรี

เป็นวงขนาดกลาง มีการประสมวงด้วยเครื่องดนตรีที่หลากหลาย สามารถสร้างเสียงที่สามารถบรรเลงเสียงหรือปรับเปลี่ยนบทบาทการบรรเลงได้ครอบคลุมตามการตีความจากเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีปี่ลุ่มน้ำโขง มีการแบ่งบทบาทเป็น เครื่องบรรเลงทำนองหลัก เครื่องบรรเลงทำนองรอง เครื่องบรรเลงประกอบ และเครื่องจังหวะ ใช้เทคนิคการออกแบบเสียงจากเครื่องดนตรีหรือเสียงสังเคราะห์ เพื่อสนับสนุนแนวความคิดและเสริมอารมณ์ให้กับผลงาน เครื่องดนตรีในวงดนตรีที่ใช้ประพันธ์เพลงครั้งนี้ ประกอบด้วย

1)เครื่องบรรเลงทำนองหลัก ได้แก่ ปี่ซ่าวแหม่ว ปี่จุม ปี่ภูไท ปี่น้ำเต้า

2)เครื่องบรรเลงทำนองรอง ได้แก่ ไวโอลิน วิโอล่า เชลโล่

3)เครื่องบรรเลงประกอบ ได้แก่ เปียโน เบส

4)เครื่องจังหวะ ได้แก่ กลองชุด กลองโทน

3.การพัฒนาผลงานดนตรี

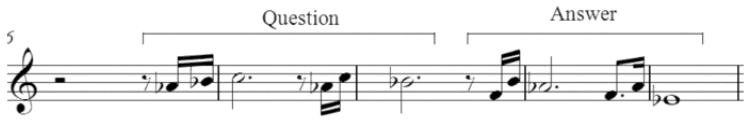
3.1 การใช้บันไดเสียง ผู้วิจัยเลือกใช้ปี่ลุ่มแม่น้ำโขงกลุ่มตัวอย่างจากการศึกษาภาคสนาม มีระบบเสียงดังนี้ คือ ปี่ซ่าวแหม่ว ระบบเสียง C minor, ปี่จุม ระบบเสียง C minor, ปี่ภูไท ระบบเสียง F minor, ปี่น้ำเต้า ระบบเสียง C major ทั้งนี้ปี่ลุ่มน้ำโขงกลุ่มดังกล่าวสามารถบรรเลงบทเพลงร่วมกันได้ โดยต้องเลือกใช้เสียงสำคัญหรือหลีกเลี่ยงบางเสียงตามความเหมาะสม โดยบทเพลง ผันผ่าน ได้ใช้บันไดเสียงสำคัญ คือ F minor ที่สอดรับกับระบบเสียงปี่กลุ่มตัวอย่าง และได้มีการเปลี่ยนแปลงไปยังบันไดเสียง อื่นได้แก่ C minor, Ab major, C major นอกจากนี้ได้เสริมร่วมกับโหมด Dorian เพื่อสะท้อนเกี่ยวกับระบบเสียงของ ปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มแม่น้ำโขง

3.1 การสร้างทำนอง ผู้วิจัยได้ สร้างทำนองที่มีลักษณะที่สัมพันธ์กับรูปแบบบทเพลงในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มแม่น้ำโขง คือ มีท่วงทำนองหลักไม่ยาว กระชับ จดจำง่าย ผู้วิจัยสร้างทำนองหลักขึ้นมีทั้งหมด 3 ประโยค (Phrase) ดังนี้

ทำนองที่ 1 เรียกทำนองนี้ว่า “Theme A” ผู้วิจัยต้องการสื่อนัยยะเกี่ยวกับสายน้ำ การเคลื่อนที่ของคลื่นกระแสน้ำที่ขึ้นลง จึงเลือกใช้โน้ตที่มีลักษณะการไล่เรียงของโน้ตขึ้นลง มีประโยคคำถามและคำตอบด้วยรูปแบบโครงสร้างเหมือนกัน

ภาพที่ 1 ทำนองที่ 1 “Theme A” คลื่นกระแสน้ำที่ขึ้นลง

ทำนองที่ 2 เรียกทำนองนี้ว่า “Theme B” ผู้วิจัยต้องการสื่อนัยยะเกี่ยวกับการเดินทาง และ ก้าวผ่านอุปสรรค จึงเลือกใช้ทำนองลักษณะการกระโดดข้ามขั้น ก่อนไปยังโน้ตเป้าหมาย แบบ Disjunction motion มีประโยคคำถามและคำตอบด้วยรูปแบบโครงสร้างเหมือนกัน



ภาพที่ 2 ทำนองที่ 2 “Theme B” การเดินทาง และ ก้าวผ่านอุปสรรค

ทำนองที่ 3 เรียกทำนองนี้ว่า “Theme C” ต้องการสื่อนัยยะถึงจิตวิญญาณ ความอบอุ่น ครอบครัว บ้าน ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากแนวทำนองเอิ้นขวัญ ในพิธีบายศรีสู่ขวัญ วัฒนธรรมของชาวอีสานในไทย ลักษณะทำนองมีเสียงขึ้นสูงโหยหวน ใช้รูปแบบโน้ตข้าม (Disjunction motion) ในช่วงต้นและต่อด้วย โน้ตไล่เรียงต่อกัน (Conjunct motion) ใช้ประโยคคำถามและคำตอบด้วยรูปแบบโครงสร้างเหมือนกัน

ภาพที่ 3 ทำนองเอิ้นขวัญ บายศรีสู่ขวัญ

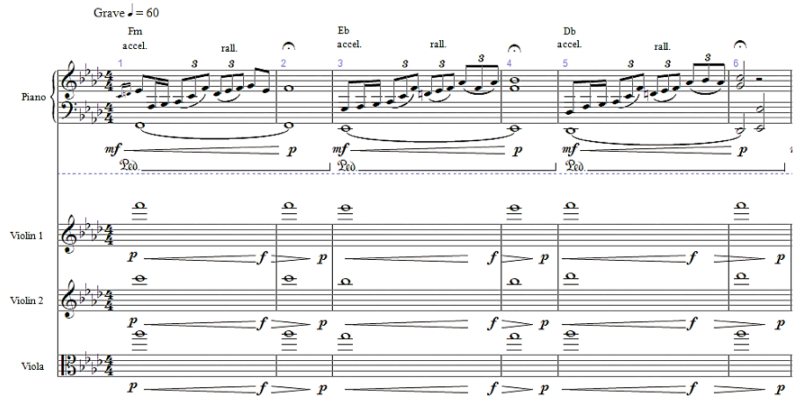
ภาพที่ 4 ทำนองที่ 3 “Theme C” จิตวิญญาณ ความอบอุ่น

3.3 โครงสร้างเพลง บทประพันธ์ ผันผ่าน มีความยาว 7.00 นาที ประกอบด้วย เนื้อหาสำคัญ 5 ท่อน

ท่อนที่ 1 “การเริ่มต้น” จังหวะ 4,4 ความเร็ว 60
ท่อนที่ 2 “การเดินทาง” จังหวะ 6,4 ความเร็ว 140
ท่อนที่ 3 “ความผันเปลี่ยน” จังหวะ 4,4 ความเร็ว 75
ท่อนที่ 4 “ประสาน” จังหวะ 6,4 ความเร็ว 140
ท่อนที่ 5 “ปลายทางที่กว้างใหญ่” จังหวะ 6,4 ความเร็ว 140

4. การประพันธ์ดนตรีและการเชื่อมเทคนิควิธีการ

4.1 ท่อนที่ 1 “การเริ่มต้น” (ห้องที่ 1-17) ในท่อนนี้ ผู้วิจัย ได้ตีความสัญญะของคำว่า น้ำ และคำว่า ชีวิต สื่อความหมายคือ ต้นกำเนิดของ แม่น้ำ แอ่งน้ำเล็กๆ เปรียบกับการเริ่มต้นของผู้คนและสังคมกับแหล่งน้ำที่เปี่ยมด้วยความหวัง แบ่งเป็น 2 ช่วง อธิบายดังนี้



ภาพที่ 5 ภาพท่อนที่ 1 ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1-6

4.1.1 ช่วงที่ 1 (ห้องที่ 1-8) ดนตรีบรรยายถึง ความเคว้งคว้างไร้หลักแหล่ง ไม่มั่นคงการรอคอยความหวัง ช่วงนี้เริ่มใช้อัตราจังหวะ 4,4 ความเร็วที่ 60 โดยเปิดด้วยแนวของเครื่องเปียโน และใช้โน้ตจังหวะผสมกับโน้ต 3 พยางค์ กำหนดให้บรรเลงลักษณะที่เร่งและผ่อนความเร็วและพักเป็นระยะ เพื่อให้ความรู้สึกไม่นิ่ง แนวดนตรีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงคลอเบื้องหลัง เน้นใช้ระดับเสียงสูงสื่อสัญญะถึงอารมณ์ความรู้สึกที่อ้างว้าง สอดรับกับเสียงของเปียโน แสดงดังภาพที่ 5

4.1.2 ช่วงที่ 2 (ห้องที่ 9-15) ใช้ความเร็วและอัตราจังหวะต่อเนื่องจากข้างต้น ช่วงนี้ดนตรีบรรยายถึง พลังความเชื่อ แรงศรัทธาในใจ ที่บอกให้ต้องเดินทางต่อสู้ โดย ปี่ภูไท บรรเลงเกริ่นเอื้อนทำนองอย่างช้า นำเสนอสื่อถึงพลังความเชื่อ แรงศรัทธาในใจ ที่เริ่มปรากฏ กำหนดให้เครื่องเปียโนมีจังหวะที่ชัดและนิ่งขึ้น เพื่อสื่อถึงการตั้งสติ ด้านกลุ่มเครื่องสายให้เคลื่อนโน้ตขึ้นลงสื่อถึงคลื่นน้ำ แสดงดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 ภาพท่อนที่ 1 ช่วงที่ 2 ห้องที่ 9-1

4.2 ท่อนที่ 2 “การเดินทาง” (ห้องที่ 18-89) ในท่อนนี้ผู้วิจัย ตีความสัญญะของน้ำและชีวิต คือ แม่น้ำที่ไหลผ่านพื้นที่ต่างๆ เป็นที่อยู่ของสัตว์น้ำ และแหล่งทำมาหากินของผู้คน เปรียบกับการดำรงชีวิต การเดินทางต่อสู้เพื่อคนข้างหลัง และวันข้างหน้า

4.2.1 ช่วงที่ 1 (ห้องที่ 18-25) เปลี่ยนใช้อัตราจังหวะ 6,4 และปรับความเร็วที่ 140 ดนตรีบรรยายถึง การตัดสินใจเพื่อออกเดินทาง มีการเตรียมตัวเตรียมใจ และเกิดความรู้สึกภายในจิตใจ ที่มีความเป็นห่วงผู้ที่อยู่เบื้องหลัง ช่วงนี้กำหนดให้ดนตรีรู้สึกถึงจังหวะที่ชัดเจน ช่วงนี้ใช้บันไดเสียง Fm กำหนดให้แนวของเครื่องเปียโนบรรเลงคอร์ดลักษณะเสริมท่วงจังหวะ (Rhythmic Pattern) และแนวเครื่องสาย เน้นใช้โทนเสียงที่ต่ำ ไล่น้ำหนักเสียงเบาและดัง สื่ออารมณ์ ที่มีความกังวลหนักหน่วงในจิตใจ ในแนวไวโอลินใช้แนวทำนองบางส่วนจาก “Theme C” สื่อถึงจิตวิญญาณ ความอบอุ่นบ้านเกิด และ ครอบครัว บรรเลงลักษณะเสียงที่โหยหวน เลียนแบบเสียงปี่ โดยใช้เทคนิค สั่นเสียง ด้วยการทำไวบราโต (Vibrato) และ เทคนิคเกลี่ยรูด้วยการสไลด์โน้ต (Slide) แสดงดังภาพที่ 7

ภาพที่ 7 ภาพท่อนที่ 2 ช่วงที่ 1 ห้อง 18-21

4.2.2 ช่วงที่ 2 (ห้องที่ 26-41) ใช้ความเร็วและอัตราจังหวะต่อเนื่องจากข้างต้น โดยดนตรีบรรยายถึง การเริ่มต้นออกเดินทางเปรียบกับการไหลผ่านของแม่น้ำ มีการดำเนินชีวิตของผู้คนต่างๆ การดำเนินไปตามกิจวัตรประจำวัน กำหนดให้มีการดำเนินจังหวะที่มีกลองชุด เครื่องประกอบจังหวะ และ เบส ด้านแนวเครื่องสายกำหนดให้บรรเลงเน้นใช้ความหนักเบา เคลื่อนที่ช้าในโทนเสียงต่ำ ดังที่แสดงในภาพที่ 8 ส่วนแนวปี่ซ้ำวแหม่ว เริ่มให้นำเสนอทำนอง “Theme A” ของบทเพลง แสดงดังภาพที่ 9

ภาพที่ 8 ภาพท่อนที่ 2 ช่วงที่ 2 ห้อง 34-37

ภาพที่ 9 ปี่ซ่าวแหม่ว ในทำนอง “Theme A” ห้องที่ 34-41

4.2.3 ช่วงที่ 3 (ห้องที่ 42-49) ใช้ความเร็วและอัตราจังหวะต่อเนื่องจากข้างต้น ส่วนทำนองปี่ซ่าวแหม่วยังใช้ทำนองข้างต้น แต่มีการปรับโครงสร้างคอร์ด โดยแทรกเปลี่ยนคีย์ไประยะหนึ่ง จากคีย์ Fm ไปยัง Cm เพื่อสื่อถึงการเปลี่ยนความคิดให้มุ่งมั่น มีกำลังใจให้ผ่านอุปสรรค์ ต่างๆ ช่วงที่มีการแทรกคีย์กำหนดใช้เสียงที่เป็นแบบกระด้างมาก โดยเลือกใช้ คอร์ดอัลเทิร์ด (Altered chord) แสดงดังภาพที่ 10 หลังจากนั้นเปลี่ยนความรู้สึกในแนวเครื่องสายให้มีการเคลื่อนที่กลุ่มโน้ตเสียงสูงมากขึ้น สื่อถึงสายน้ำที่เริ่มไหลเชี่ยวมากขึ้น

ภาพที่ 10 ท่อน 2 ช่วงที่ 3 ห้องที่ 41-43 เปลี่ยนคีย์ จากคีย์ Fm ไปยัง Cm

4.2.4 ช่วงที่ 4 (ห้องที่ 50-73) ใช้ความเร็วและอัตราจังหวะต่อเนื่องจากข้างต้น โดยดนตรีบรรยายถึงการเดินทางที่แสนยาวไกล จึงกำหนดแนวทำนองเครื่องปี่ซ่าวแหม่ว มีลักษณะของเสียงที่ลากยาว ใช้เทคนิคที่ให้ความรู้สึกโหยหวน ได้แก่ ลูกคอ การสั่นเสียง ช่วยให้เกิดความไพเราะได้ดี นำเสนอทำนอง “Theme C” ห้องที่ 50-57 แสดงดังภาพที่ 11 และ ได้ปรับมาสู่คีย์ Ab เพื่อนำเสนอทำนอง “Theme B” ห้องที่ 58-65 จากนั้นได้กลับมาที่ทำนอง “Theme C” อีกครั้งใน ห้องที่ 66-73 ที่เป็นการสื่อ การเดินทางครั้งนี้เพื่อครอบครัว บ้านเกิด และมีความคิดถึงผู้อยู่เบื้องหลังเสมอ

ภาพที่ 11 แนวปี่ซ่าวแหม่ว ทำนอง “Theme C” การคิดถึงครอบครัว ห้องที่ 50-57

ภาพที่ 12 ภาพห้องที่ 51-53 แนวเปียโนและเครื่องสาย

จากภาพที่ 12 แนวดนตรีเปียโน และเครื่องสาย กำหนดให้มีการเคลื่อนที่มากขึ้น เป็นการสร้างพื้นผิวดนตรี เพื่อสื่อเปรียบกับกระแสน้ำที่เพิ่มขึ้นอีกขั้น หรืออุปสรรคที่มากขึ้น

4.2.5 ช่วงที่ 5 (ห้องที่ 74-83) ดนตรีบรรยายสื่อถึงการหยุดพักความเหนื่อยล้าจากการเดินทางที่ผ่านมา เมื่อหายเหนื่อย จึงเริ่มเดินทางต่อสู้ต่อไป ผู้วิจัยยังคงใช้ความเร็วและอัตราจังหวะต่อเนื่องจากข้างต้น และกำหนดให้ท่อนนี้ได้กลับไปนำเสนอโครงสร้างดนตรีลักษณะเดียวกันกับ ท่อนที่ 2 ช่วงที่ 2 ในทำนอง Theme A อีกครั้ง ด้วยปี่ซ่าวแหม่วหนือ (เลาเล็ก) และให้แนวเครื่องจังหวะและกลุ่มเครื่องสายหยุดพักอารมณ์ให้รู้สึกสงบ แสดงดังภาพที่ 13 จากนั้นในห้องที่ 84-89 มีการเปลี่ยนแปลงอารมณ์เปลี่ยนคีย์ และเดินทำนองบทเพลงลักษณะเดียวกันกับ ช่วงที่ 3 ห้องที่ 42

ภาพที่ 13 โน้ตทำนองช่วงที่ 5 ห้องที่ 74-76

4.3 ท่อนที่ 3 “ความผันเปลี่ยน” (ห้องที่ 90-105) ในท่อนนี้ผู้วิจัยตีความสัญญะของน้ำและชีวิต คือ การไหลผ่านของแม่น้ำ มาสู่ในบางพื้นที่ที่มีการไหลเชี่ยว มีความลึกและอันตราย ซึ่งได้เปรียบกับ ช่วงชีวิตที่พบเจอกับอุปสรรค มรสุมของชีวิตที่ต้องฟันฝ่า เป็นบททดสอบของชีวิต

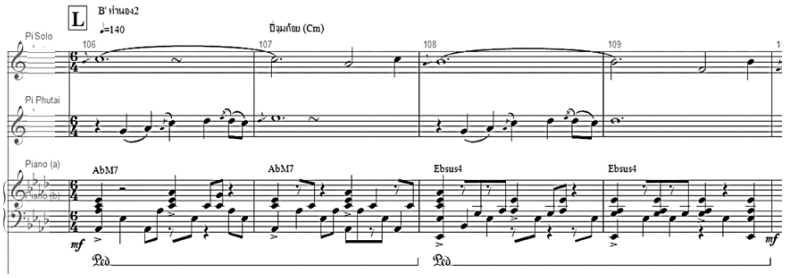
ภาพที่ 14 แนวทำนองปี่จุม ห้อง 94-96

รูปแบบดนตรีของ ท่อนที่ 3 นี้ จังหวะดนตรีจากตอนต้นที่ใช้อัตราจังหวะ 6,4 มีการเปลี่ยนมาเป็นอัตราจังหวะ 4,4 ความเร็วที่ 75 บันไดเสียง Cm และใช้ปี่ที่บรรเลงทำนองหลักมาเป็นปี่จุม โดยผู้วิจัยเรียบเรียงแนวดนตรี

ที่พัฒนาจากลีลาการบรรเลงปี่จุมบางตอนในทำนอง ขับซอพม่าและเทคนิคการบรรเลงของปี่จุม มาพัฒนาขยายลีลา แนวทำนองหลัก แสดงดังภาพที่ 14 ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงผันเปลี่ยนของทำนองซอพม่าที่เป็นทำนองท้องถิ่น แทนถึงความเป็นคนท้องถิ่นเดิม ที่ถูกเปลี่ยนแปลงไปด้วยสภาวะบางอย่าง นอกจากนี้ผู้วิจัยได้พัฒนาทำนองซอพม่า ของปี่จุมได้กระจาย ไปยังกลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลินแนวบนสุดบรรเลงแนวทำนองของปี่เล็ก เชลโล่บรรเลงแนวของปี่กลาง รวมถึงในแนวเครื่องสายดังกล่าวมีการบรรเลงลอกเลียนเทคนิคตีกแกของปี่จุม แนวดนตรีในท่อนนี้จะมีการเคลื่อนที่มากกว่าท่อนอื่นๆ พื้นผิวดนตรีมีการซ้อนทับของแนวทำนองหลายชั้น (Polyphonic) แสดงดังภาพที่ 15

ภาพที่ 15 แนวกลุ่มเครื่องสาย ท่อนที่ 3 ห้องที่ 90-92

4.4 ท่อนที่ 4 “ประสานสัมพันธ์” (ห้องที่ 106-129) ในท่อนนี้ดนตรีเปลี่ยนกลับมาใช้อัตราจังหวะ 6,4 และปรับความเร็วที่ 140 บันไดเสียง Ab ผู้วิจัย ตีความสัญญะของน้ำและชีวิต คือ แม่น้ำหลายสาย ไหลมารวมกัน เปรียบเสมือน ผู้คนหลากหลายมาอยู่ร่วมในสังคมเดียวกัน และช่วยเหลือพึ่งพาอาศัยกัน



ภาพที่ 15 แนวกลุ่มเครื่องสาย ท่อนที่ 3 ห้องที่ 90-92

จากภาพที่ 16 ในห้องที่ 106 กลับมานำเสนอทำนองท่อน B อีกครั้ง ดนตรีบรรยายสื่อถึงชีวิตที่ยังต้องต่อสู้อีกครั้ง แนวทำนองหลักยังคงบรรเลงโดยปี่จุม โดยมีปี่ภูไท สอดประสานแนวทำนอง สื่อถึง การพึ่งพาและช่วยเหลือกัน จากตอนแรกของบทเพลง เดินทำนอง B บรรเลงโดยปี่ซ่าวแหม่ว และเปลี่ยนมาเป็นปี่จุม แสดงให้เห็นว่า ระบบเสียงของ ปี่จุมและปี่ซ่าวแหม่ว มีความใกล้เคียงกัน

4.5 ท่อนที่ 5 “ปลายทางที่กว้างใหญ่” (ห้องที่ 130-149) ในท่อนนี้ผู้วิจัยตีความสัญญะของน้ำและชีวิต คือ ปลายน้ำโขงแตกสายลงทะเล เปรียบเทียบกับชีวิตที่ดำเนินด้วยทัศนคติที่ดี บนโลกที่กว้างใหญ่ต่อไป แนวดนตรีมีการเปลี่ยนบันไดเสียงใหม่มาใช้ C major ใช้กลุ่มคอร์ดที่เป็นเมเจอร์ สื่อถึงการเดินทางที่สดใส ใช้เครื่องปี่น้ำเต้าบรรเลงทำนอง A ที่แตกแนวออกมาใหม่ เน้นเสียงที่สดใส ลื่นไหล สื่อถึง การพัฒนาต่อยอด มีจังหวะกลองเปลี่ยนเน้นตีกลองให้เกิดเสียงทุ้ม สื่อถึง หัวใจที่ยังคงเต้น

ท่อนนี้ใช้กลุ่มบันไดเสียงเพนทาโทนิค สร้างทำนองที่เอื้อให้ ปี่น้ำเต้า Key C major บรรเลงร่วมกับเครื่องสากล เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงปี่น้ำเต้าบรรเลง ใส่ลีลาเดินทำนองได้ตามความเหมาะสม โดยยังคงกรอบทำนอง A เป็นแก่นหลักเดินทำนองสัมพันธ์กับอารมณ์บทเพลง

อภิปรายผล

ตามจุดประสงค์ของบทความวิจัยครั้งนี้ เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีจากการศึกษาปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง ได้ใช้กระบวนการแนวคิดที่สอดคล้องกับทฤษฎีและแนวคิดด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัย ที่มีการประพันธ์เพลงจากเครื่องดนตรีตะวันออกและเครื่องดนตรีพื้นเมืองไว้ว่า ตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 นักประพันธ์เพลงก็ได้นำเอาบรรยากาศของดนตรีพื้นเมืองและดนตรีตะวันออกมาใช้ในบทเพลงวง Symphony orchestra ขนาดใหญ่ การเขียนบทเพลงให้กับวงมาตรฐานรูปแบบนี้ เป็นสิ่งหนึ่งที่จะจูงใจให้นักประพันธ์เพลงเขียนเพลงสำหรับวงมาตรฐานเพื่อบทเพลงจะได้รับการแสดง เพิ่มเครื่องดนตรีพื้นถิ่น และเครื่องดนตรีตะวันตกทำให้บทเพลง มีมิติเพิ่มขึ้น การเรียบเรียงดนตรีสำหรับวงดนตรีนั้น บทเพลงร่วมสมัยจำนวนมากเรียบเรียงโดยใช้เทคนิคดนตรีของศตวรรษที่ 20 ที่รูปแบบดนตรีจะมีแนวคิดเป็นของตนเองหรือทฤษฎีการประพันธ์ในรูปแบบใหม่เพื่อรองรับความคิดสร้างสรรค์ซึ่งเป็นรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์แต่ละท่าน สำหรับการเรียบเรียงให้วงมาตรฐานโดยปกติแต่ละกลุ่มของวงได้แก่ซึ่งลายเครื่อง ลมไม้เครื่องทองเหลืองและเครื่องตี มักจะถูกใช้ไปด้วยกัน เพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพและความหนักแน่นของการเล่น สีสันที่ได้จากวงดนตรี มักจะมาจากศิลปะของการผสมเสียงเครื่องดนตรีต่างกลุ่มกันมากกว่าจะแยกออกเป็นเอกเทศ กล่าวได้ว่าดนตรีในศตวรรษที่ 20 ดนตรีเป็นลักษณะของดนตรีหลายรูปแบบ มักมีการใช้เสียงประสานที่ไม่เข้ากัน (Dissonance) จังหวะที่ใช้ส่วนใหญ่มักจะมีลักษณะที่ขัดกัน (Syncopation) และมีการใช้บันไดเสียงมากกว่า 1 บันไดเสียงพร้อมกัน (Polytonality)

สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยระหว่างดนตรีสากลกับปี่ลุ่มน้ำโขงนั้น มีข้อสังเกตุว่าระบบเสียงของปี่ลุ่มน้ำโขงมีบางโน้ตที่มีย่านความถี่ค่อนข้างเหลื่อมล้ำไปบ้างจากระบบเสียงสากล ซึ่งปัจจัยดังกล่าวอาจแก้ไขโดยการ ให้ผู้บรรเลงที่ชำนาญและมีทักษะการฟังที่สูง ปรับแรงลม แรงกด หรือขยับตำแหน่งนิ้วเปิดปิดรูเสียงมากขึ้นหรือลดลงเล็กน้อยขณะที่บรรเลงปี่

เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงย่านเสียงที่เหมาะสมยิ่งขึ้น หรือนอกจากนี้อาจแก้ไขปรับแต่งดัดแปลงระยะของรูเสียงปี่ เช่น ทำให้รูกว้างยาวขึ้น หรืออุดรูให้แคบลง จะทำให้เกิดความถี่ระดับเสียงที่เปลี่ยนแปลงไป แต่อย่างไรก็ตามสำหรับระบบเสียงที่มีความเหลื่อมล้ำผู้วิจัยคิดว่านั่นคือเสน่ห์ในการทำงานข้ามวัฒนธรรมดนตรีและการประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่เปิดโอกาสให้แสวงหาคำตอบที่ไม่เคยมีจุดจบชัดเจน ถือเป็นความท้าทายทางศิลปะสมัยใหม่ ดังนั้นในการประพันธ์ผู้ประพันธ์ควรทำความเข้าใจในการเลือกใช้เสียงหรือหลีกเลี่ยง ตามความเหมาะสมและวิจารณญาณของผู้แต่ง

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ ผลการวิจัยนี้เกิดประโยชน์ต่อนักประพันธ์เพลง ที่ต้องการแสวงหาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงาน ต้องการทำความเข้าใจโครงสร้างระบบเสียง แนวคิดในการบรรเลง ปี่ ลุ่มน้ำโขง รวมถึงบริบทที่เกี่ยวข้องโดยรอบ เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงร่วมสมัยผสมผสานกับดนตรีที่หลากหลายวัฒนธรรมร่วมกับหลักการทางดนตรีสากลและขยายผลสู่การประพันธ์ในรูปแบบวงดนตรีขนาดใหญ่ เช่น การคอนแชร์โตของเครื่องดนตรีปี่ลุ่มน้ำโขงกับวงออเคสตร้า บทประพันธ์แม่โขงซิมโฟนิค สำหรับการวิจัยครั้งต่อไป การศึกษาพัฒนาคุณภาพของเสียงปี่ลุ่มน้ำโขง หรือจัดทำกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีปี่ให้สัมพันธ์กับระบบเสียงสากล ในส่วนนี้ผู้วิจัยคิดว่าเป็นเรื่องดีในการผลักดันให้เครื่องดนตรีปี่ลุ่มน้ำโขงถูกนำไปใช้ในระดับสากล

เอกสารอ้างอิง

กฤษฎิ์ เลกะกุล. (2552). **การศึกษาระบบเสียงและคุณลักษณะทางเสียงของปี่ใน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. (2539). **สุนทรียศาสตร์.** นนทบุรี: เอส อาร์ พริ้นติ้ง แมสโปรดักส์.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธิกานต์ ศรีนารา และพิเชษฐ์ เดชผิว. (2548). **วัฒนธรรมดนตรีในสังคมไทย.** กรุงเทพฯ: แม็ค.

สุรพล เนสุสินธ์. (2555). **แคนของกลุ่มชาติพันธ์ไตในภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง : แหล่งกำเนิดการแพร่กระจาย และแนวทางการสืบทอดและพัฒนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). **ดนตรีศวรรษที่ 20.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อานันท์ นาคคง. (2556). **เครือญาติดนตรีวิถีอาเซียน**. กรุงเทพฯ: หอศิลปวัฒนธรรม.

Cope, D. (1997). **Techniques of the Contemporary Composer.** vNew York: Schirmer.

กลวิธีการเดี่ยวโหวด ช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

Songsak Prathumsin's Solo Vode Playing Introduction of MAE-HANG-KLOM-LUKE Techniques

รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร [1]
Rattasat Weangsamut

บทคัดย่อ

บทความนี้ได้นำเสนอถึงกลวิธีการเดี่ยวโหวดช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูกของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เพื่อวิเคราะห์แนวคิดและวิธีการบรรเลงการเป่าโหวดช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก เป็นการสะท้อนสภาพชีวิต สังคม และบทบาทของผู้หญิงชาวอีสานในอดีตในท่วงทำนองที่เศร้าสร้อยบรรยายถึงหญิงหม้ายชาวอีสานที่กำลังกล่อมลูกนอนเพียงลำพัง และมีวิธีการเป่าโหวดแบ่งออกเป็น 8 รูปแบบ ได้แก่ 1) เป่าเชื่อมเสียง 2) เป่าเสียงสั่น 3) เป่าเสียงลูกคลื่น 4) เป่าตัดลม 5) เป่าเพิ่มลม 6) เป่าผ่อนลม 7) เป่าสะบัดเสียง 8) เป่ารูดเสียง

ผู้เขียนได้เล็งเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก เนื่องจากลายแม่ฮ้างกล่อมลูกเป็นลายบังคับในการประกวดดนตรีพื้นบ้านอีสานประเภทเดี่ยวเครื่องดนตรีโหวด จากหลากหลายเวทีมาตรฐานในประเทศไทย

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์, โปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

แต่ยังมีน้อยคนนักที่ทราบว่าลายแม่ฮ้างกล่อมลูกมีช่วงเกริ่นนำ ซึ่งถือได้ว่าช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูกมีความสำคัญอย่างยิ่งในการเผยแพร่ให้แก่ผู้คนทั่วไปได้รู้จักช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูกอย่างแพร่หลายยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: กลวิธี, เดี่ยวโหวด, ช่วงเกริ่นนำ, ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก, ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์,

Abstrac

This article presents the procedure of playing,Intro of Mae-Hang-Klom-Lukesong ,Vode of Songsak Prathumsin.Which this introduction reflects the concept of life, worry of life the duty of Isan widow in the lullaby the child in loneliness.There are 8 ways to blow theVode: 1) Slur 2) Vibrato 3) Trill 4) Staccato 5) Crescendo 6) Decrescendo 7) Ornament 8) Glissando

The author recognizes the value and the importance,intro of Mae-Hang-Klom-Luke song, wherewith this song was used as a standard for a Solo Vode contest everywhere in Thailand, but most people still don't know that The Mae-Hang-Klom-Luke has an introduction. The intro of Mae-Hang-Klom-Luke is very important to propagate and Inherit the performance to general plubic to get to know more and more.

Keywords: Vode, Introduction, Mae-Hang-Klom-Luke song, Songsak Prathumsin

บทนำ

"โหวด" เป็นเครื่องดนตรีที่มีความเชื่อว่ามีมานานหลายพันปีแล้ว ราวปี พ.ศ. 2517 ซึ่งปัจจุบันได้เป็นสัญลักษณ์ประจำจังหวัดร้อยเอ็ด โดยมีบุคคลสำคัญที่ได้ขึ้นชื่อว่าเป็นผู้พัฒนาโหวดให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน นั่นคือ ครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประจำปีพุทธศักราช 2562 ชาวอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด ทั้งนี้ในยุคเริ่มแรกครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้พัฒนาเครื่องเล่นของเด็กเลี้ยงควาย คือ โหวดแกว่ง เรียกการเล่นว่าการแงวโหวดโดยการลองผิดลองถูกด้วยตนเอง จนสามารถพัฒนาโหวดให้บรรเลงได้ด้วยการเป่าแบบมีระดับเสียง และกลายมาเป็นเทคนิคการทำโหวดที่เผยแพร่ไปทั่วภาคอีสาน (อำนาจ ถามะพันธ์, 2563 : 199 - 200) นอกจากนี้โหวดยังได้พัฒนามาสู่การบรรเลงประสมกับวงกับพิณ แคน และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ มีชื่อวงว่า "วงโหวดเสียงทอง" จนทำให้โหวดที่เคยเป็นเพียงของเล่นของเด็กชาวอีสานกลายเป็นเครื่องดนตรีอีสานที่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน (โยธิน พลเขต, 2559 : 23) โหวดมีเสียงอันไพเราะเป็นธรรมชาติ มีวิธีการทำโหวดแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) โหวดที่ทำมาจากไม้กู่แคนแบบตันข้อ ซึ่งไม่สามารถปรับเสียงได้ 2) โหวดที่ทำมาจากไม้กู่แคนแบบใช้ขี้สูดอุดรู เพื่อให้สามารถปรับระดับเสียงได้ 3) โหวดที่ทำมาจากอะลูมิเนียม ซึ่งใช้โลหะแทนไม้กู่แคนสามารถปรับระดับเสียงได้ โดยจัดเรียงลูกโหวดตามขนาดของกระบอกไม้กู่แคนจากขนาดใหญ่มีระดับเสียงต่ำไปหาขนาดที่เล็กลงจะมีระดับเสียงที่สูงขึ้นไปเรื่อยๆ ตามขนาดไม้กู่แคนที่เล็กลงเป็นวงกลมรอบแกนโหวด ส่วนทางด้านการบรรเลงนั้นต้องอาศัยความสามารถของผู้บรรเลงเป็นหลักในการบรรเลง เนื่องจากโหวดเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานที่เน้นความเรียบง่ายเนื่องจากใช้วัสดุที่หาได้ในธรรมชาติตามท้องถิ่น ซึ่งจะไม่มีอุปกรณ์ใดเพื่ออำนวยความสะดวกในเรื่องของเทคนิควิธีการบรรเลง แต่ลายโหวดเต็มไปด้วยลีลาที่อ่อนหวานและพลิ้วไหว ลายที่ถือเป็นสุดยอดแห่งการเดี่ยวโหวดอีกหนึ่งลาย คือ ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของ ครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ซึ่งเป็นลายบังคับในการประกวดดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประเภทเดี่ยวเครื่องดนตรีโหวด ทุกเวทีมาตรฐานในประเทศไทย

แต่ยังมีน้อยคนนักที่ทราบว่าลายแม่ฮ้างกล่อมลูกมีช่วงเกริ่นนำ (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 2563 : สัมภาษณ์)

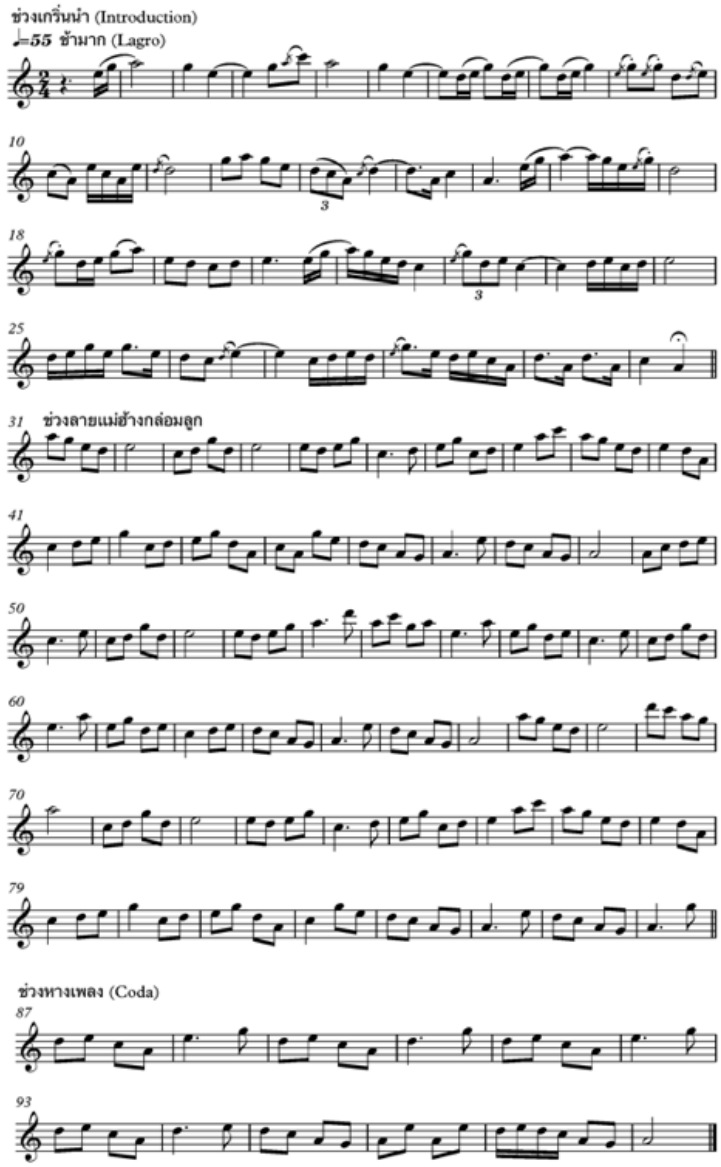
จากการศึกษาในครั้งนี้ ผู้เขียนได้เล็งเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญยิ่งต่อองค์ความรู้ในเรื่องของการเป่าโหวดช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นอย่างยิ่ง ดังนั้นบทความในครั้งนี้ ผู้เขียนจึงได้นำเสนอข้อมูลจากการศึกษาและการลงพื้นที่ในการศึกษาข้อมูล โดยบทความได้มุ่งเน้นถึงการวิเคราะห์แนวคิดและวิธีการบรรเลง และวิธีการเป่าโหวดช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ หวังว่าองค์ความรู้เหล่านี้จักเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีและการศึกษาลายโหวดอื่นๆ ต่อไปในอนาคต

แนวคิดการเดี่ยวโหวดลายช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

ช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ อยู่ในบันไดเสียงลายใหญ่ ซึ่งคำว่า “ลายใหญ่” นั้นหมายถึง บันไดเสียงที่มีระดับเสียงต่ำ ในภาษาอีสานเรียกว่า “เสียงใหญ่” ประกอบไปด้วยโน้ตทั้งหมด 5 เสียง ได้แก่ ลา (A), โด (C), เร (D), มี (E) และ ซอล (G) โดยภาพเสียงดังนี้

ภาพที่ 1 บันไดเสียงลายใหญ่
ที่มา : สุรพล เนสุสินธุ์, 2563 : 120

ทั้งนี้ “ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก” เป็นลายดนตรีพื้นบ้านอีสานที่สะท้อนสภาพชีวิต สังคม และบทบาทของผู้หญิงชาวอีสานในอดีต มีท่วงทำนองที่เศร้าสร้อย บรรยายถึงหญิงหม้ายชาวอีสานที่กำลังกล่อมลูกนอนเพียงลำพัง (ทรงศักดิ์ ปทุมสินธุ์, 2563 : สัมภาษณ์) จากการสัมภาษณ์ข้อมูลและบันทึกการสาธิตการบรรเลง ผู้เขียนจึงได้วิเคราะห์และนำเสนอข้อมูลเป็นโน้ตสากลช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูกดังนี้



ภาพที่ 2 โน้ตสากลลายแม่ฮ้างกล่อมลูก

วิธีการเดี่ยวโหวดลายแม่อ้างกล่อมลูกของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

วิธีการเดี่ยวโหวดลายแม่ฮ้างกล่อมลูกของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มีรูปแบบวิธีการเป่าแบ่งออกเป็น 8 รูปแบบ ได้แก่ 1) เป่าเชื่อมเสียง 2) เป่าเสียงสั่น

3) เป่าเสียงลูกคลื่น 4) เป่าตัดลม 5) เป่าเพิ่มลม 6) เป่าผ่อนลม 7) เป่าสะบัดเสียง 8) เป่ารูดเสียง 9) การเป่ากรอเสียง สามารถอธิบายถึงรายละเอียดในแต่ละรูปแบบได้ ดังนี้

1. เป่าเชื่อมเสียง คือ การเชื่อมเสียงเข้าหากัน ซึ่งในช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูกของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่ เป่าระหว่างตัวโน้ตทั้ง 2 ตัวโดยการเป่าลมเพียงครั้งเดียว (ดังภาพที่ 3) และเป่าระหว่างตัวโน้ตทั้ง 3 ตัวโดยการเป่าลมเพียงครั้งเดียว ดังภาพที่ 4

ภาพที่ 3 การเป่าเชื่อมเสียงระหว่างโน้ต 2 ตัว

ภาพที่ 4 การเป่าเชื่อมเสียงระหว่างโน้ต 3 ตัว

2. เป่าเสียงสั่น เป็นการเป่าโหวดในโน้ตที่มีลักษณะของเสียงลากยาวเพื่อเพิ่มความไพเราะในการบรรเลง โดยการสูดลมหายใจเข้าทางปากลึกๆ อย่างรวดเร็วเพื่อเก็บลมไว้ให้ได้มากที่สุดแล้วค่อยๆ เป่าลมออกทางปากโดยใช้ริมฝีปากบังคับปริมาณของลมที่ออกมาที่ให้เสียงลากยาวเป็นเสียงสั่น โดยใช้มือที่จับโหวดสั่น หรือ กระดิกโหวดไปมา เช่น ในห้องเพลงที่ 5 มีการเป่าอ้อนเสียงในโน้ตตัว A เพื่อให้เสียงลากยาวเป็นลูกคลื่นสั่นระริกพริ้วไหว (ดังภาพที่ 5)

ภาพที่ 5 การเป่าอ้อนเสียง

3. เป่าเสียงลูกคลื่น เป็นการเพิ่มโน้ตที่ไม่อยู่ในทำนองหลักเข้าไป เพื่อเป็นการประดับประดาเพิ่มสีสันและความไพเราะยิ่งขึ้นในโน้ตที่มีลักษณะของเสียงลากยาวแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ

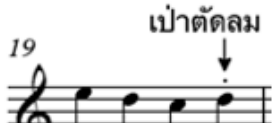
3.1 เป่าเสียงลูกคลื่นแบบถอยหลัง โดยเพิ่มโน้ตตัวที่อยู่ก่อนโน้ตในทำนองหลัก 1 ขั้นเข้าไปแล้วเป่าสลับกันกับโน้ตที่เป็นทำนองหลักโดยการเป่าเพียงลมเดียวให้เสียงลากยาวเป็นลูกคลื่น เช่น ในห้องเพลงที่ 11 มีการเพิ่มโน้ตตัว C เข้ามาแล้วเป่าสลับกับโน้ตตัว D ซึ่งเป็นโน้ตทำนองหลัก ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 การเป่าเสียงลูกคลื่นแบบถอยหลัง

3.2 เป่าเสียงลูกคลื่นแบบไปข้างหน้า โดยเพิ่มโน้ตตัวที่อยู่ถัดไปทำนองหลัก 1 ขั้นเข้าไปแล้วเป่าสลับกันกับโน้ตที่เป็นทำนองหลักโดยการเป่าเพียงลมเดียวให้เสียงลากยาวเป็นลูกคลื่น เช่น ในห้องเพลงที่ 25 มีการเพิ่มโน้ตตัว A เข้ามาแล้วเป่าสลับกับโน้ตตัว G ซึ่งเป็นโน้ตทำนองหลัก ดังภาพที่ 7

ภาพที่ 7 การเป่าเสียงลูกคลื่นแบบไปข้างหน้า

4. เป่าตัดลม เป็นการเป่าโหวดในโน้ตที่มีลักษณะเสียงสั้นเพื่อทำให้โน้ตที่บรรเลงเกิดความกระชับ โดยการเป่าลมออกมาอย่างแรงและรวดเร็วทำให้เกิดเสียงที่มีขนาดสั้น ส่วนใหญ่จะใช้การเป่าตัดลมนี้ในจังหวะยก เช่น ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องเพลงที่ 19 มีการการเป่าตัดลมในโน้ตตัว D เพื่อให้เกิดความกระชับของท่วงทำนอง ดังภาพที่ 8



ภาพที่ 8 การเป่าตัดลม

5. เป่าเพิ่มลม คือ การค่อยๆ เพิ่มแรงลมที่เป่าออกมาจะทำให้เกิดน้ำหนักของเสียงที่ค่อยๆ ดังขึ้น เช่น ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่สองในห้องเพลงที่ 2 เป็นการเป่าเพิ่มลมจากดังปานกลาง (mf) แล้วค่อยๆ ดังขึ้นเรื่อยๆ จนไปถึงดัง (f) ดังภาพที่ 9

ภาพที่ 9 การเป่าเพิ่มลม

6. เป่าผ่อนลม เป็นการเป่าโหวดในโน้ตที่มีลักษณะของเสียงที่ลากยาวเพื่อทำน้ำหนักของเสียงค่อยๆ เบาลง โดยการค่อยๆ ลดแรงลมที่เป่าออกมาจะทำให้เสียงค่อยๆ เบาลง เช่น ในห้องเพลงที่ 29 และห้องเพลงที่ 30 เป็นช่วง 2 ห้องเพลงสุดท้ายของช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูกมีการจบลายแบบค่อยๆ ช้าลง (rit) และค่อยๆลดแรงลมที่เป่าออกมาจากระดับความดังค่อนข้างดัง (mf) จะมาถึงเบา (p) ดังภาพที่ 10

ภาพที่ 10 การเป่าผ่อนลม

7.เป่าสะบัดเสียง เป็นการเพิ่มโน้ตที่ไม่อยู่ในทำนองหลักเข้าไป เพื่อเป็นการประดับประดาเพิ่มสีสันและความไพเราะยิ่งขึ้น โดยการใช้ข้อมือสบัดจากตัวโน้ตหนึ่งไปหาอีกตัวโน้ตหนึ่งอย่างรวดเร็วให้เกิดเสียง 2 เสียง จากลมที่เป่าออกมาเพียงครั้งเดียว เช่น ในห้องเพลงที่ 9 ในจังหวะตกและยกที่ 1 มีการเพิ่มโน้ตตัว E เข้ามาแล้วเป่าสะบัดเสียงไปหาโน้ตตัว G ซึ่งเป็นทำนองหลัก และในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 มีการเพิ่มโน้ตตัว D เข้ามาแล้วเป่าสะบัดเสียงไปหาโน้ตตัว E ซึ่งเป็นทำนองหลัก ดังภาพที่ 11

ภาพที่ 11 การเป่าสะบัดเสียง

8.เป่ารูดเสียง เป็นการเพิ่มจำนวนที่ไม่อยู่ในทำนองหลักเข้าไป เพื่อเป็นการประดับประดาเพิ่มสีสันและความไพเราะยิ่งขึ้น โดยการใช้ข้อมือสบัดจากตัวโน้ตหนึ่งไปหาอีกตัวโน้ตหนึ่งที่อยู่ห่างออกไปอย่างรวดเร็วเพื่อให้เกิดเสียงที่ลากยาวผ่านหลายเสียงจากลมที่เป่าออกมาเพียงครั้งเดียว เช่น ห้องเพลงที่ 14 จังหวะตกที่ 1 มีการเป่าโน้ตตัว D รูดเสียงไปหาโน้ตตัว A ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โดยผ่านโน้ตตัว C ดังภาพที่ 12

ภาพที่ 12 การเป่ารูดเสีย

ทั้งนี้ดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นดนตรีที่มุ่งเน้นถึงความสนุกสนานรื่นเริง เพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยเมื่อยล้าจากการตรากตรำทำงานหนักของคนอีสานจึงเป็นแนวดนตรีที่มีความยืดหยุ่นสูงให้อิสระแก่ผู้บรรเลงในการเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงอย่างสร้างสรรค์

ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านว่า ดนตรีพื้นบ้านนั้นไม่ได้เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ เนื่องจากการที่ดนตรีพื้นบ้านมีวิธีการสืบทอดโดยการบอกปากและท่องจำจึงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ประกอบกับภาวะแวดล้อมทางพิธีกรรมในขณะที่นักร้องและนักดนตรี ตลอดจนชาวบ้านเล่นดนตรีไม่จำเป็นต้องอาศัยระบบโน้ตหรือวาทยากร (Conductor) มาประกอบให้ปฏิบัติตาม ดังนั้นจึงทำให้มีอิสระอย่างเต็มที่ในขณะด้นทำนอง (Improvisation) จึงปรากฏพบการพลิกแพลงของท่วงทำนองแปลกใหม่สอดแทรกเข้ามาเสมอ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2561 : 148)

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้บรรเลงสามารถนำกลวิธีการเป่าโหวดทั้ง 8 วิธี ไปประยุกต์ใช้ในการเป่าช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูกได้อย่างเสรี แต่ควรคำนึงถึงการรักษาความถูกต้องของทำนองและสำเนียงความเป็นดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยผู้เขียนได้นำเสนอวิธีการบรรเลงโหวดโดยการวิเคราะห์กลวิธีการเป่าโหวดช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูกของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ในรูปแบบของโน้ตสากลเพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่มีความสนใจในการบรรเลง ดังภาพที่ 13

ภาพที่ 13 กลวิธีการเป่าโหวดช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

สรุป

กลวิธีการเป่าโหวดช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มีแนวคิดในการบรรเลงโดยสะท้อนสภาพชีวิต สังคม และบทบาทของผู้หญิงชาวอีสานในอดีต มีท่วงทำนองที่เศร้าสร้อยโดยบรรยายถึงหญิงหม้ายชาวอีสานที่กำลังกล่อมลูกนอนเพียงลำพัง โดยมีวิธีการบรรเลงแบ่งออกเป็น 8 รูปแบบ ซึ่งแต่ละรูปแบบมีความเหมาะสมตามขนาดความสั้น-ยาวของโน้ต ดังนี้

1)การเป่าเชื่อมเสียง (Slur) เหมาะสำหรับทั้งโน้ตเสียงสั้นและเสียงยาว

2)การเป่าเสียงสั่น (Vibrato) เหมาะสำหรับโน้ตเสียงยาว

3)การเป่าเสียงลูกคลื่น (Trill) เหมาะสำหรับโน้ตเสียงยาว

4)การเป่าตัดลม (Staccato) เหมาะสำหรับโน้ตเสียงสั้น

5)การเป่าเพิ่มลม (Crescendo) เหมาะสำหรับโน้ตเสียงยาว

6)การเป่าผ่อนลม (Decrescendo) เหมาะสำหรับโน้ตเสียงยาว

7)การเป่าสะบัดเสียง (Ornament) เหมาะสำหรับโน้ตเสียงยาว

8)การเป่ารูดเสียง (Glissando) เหมาะสำหรับโน้ตเสียงยาว

ข้อเสนอแนะ

ดนตรีพื้นบ้านอีสานนั้นไม่ได้เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ จึงมีอิสระอย่างเต็มที่ในขณะบรรเลง ทำให้ปรากฏพบการพลิกแพลงของท่วงทำนองแปลกใหม่สอดแทรกเข้ามาเสมอ ผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้เทคนิควิธีการบรรเลงอย่างสร้างสรรค์ โดยนำกลวิธีการเป่าโหวดที่ได้กล่าวมานำไปประยุกต์ใช้สำหรับการเป่าโหวดในช่วงเกริ่นนำลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้อย่างเหมาะสมโดยคำนึงถึงการรักษาความถูกต้องของทำนอง และสำเนียงของดนตรีพื้นบ้านอีสาน

บรรณานุกรม

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2561). **ประชุมบทความวิชาการดนตรี 60 ปี รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี.** ขอนแก่น : กองทุนดนตรีเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี สาขาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมสาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์. (2563). ผู้เชี่ยวชาญโหวด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสาน. **สัมภาษณ์.** 20 พฤศจิกยน 2563.

โยธิน พลเขต. (25559). **การฝึกดนตรีพื้นบ้านอีสาน.** กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์.

สุรพล เนสุสินธุ์. (2563). **ความหลากหลายทางวัฒนธรรมลุ่มน้ำโขง.** ขอนแก่น : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

อำนาจ ถามะพันธ์. (2563). เทคนิควิธีการทำโหวด : นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์, 22(1), มกราคม-มิถุนายน, 199-207.

แตรวงพื้นบ้านงานบวช
คณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์

Folk brass band, Ban Tan ordination ceremony
Uttaradit Province

ธีระพงษ์ ทัพอาจ [1]
Teerapong Tup-at

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของแตรวงพื้นบ้านคณะบ้านตาล ที่รับใช้สังคมในจังหวัดอุตรดิตถ์และจังหวัดใกล้เคียงมาเป็นเวลานาน แตรวงคณะบ้านตาลจัดตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2472 มีพัฒนาการรูปแบบการบรรเลงสืบต่อกันมา 90 ปี มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของการบรรเลงให้มีความเหมาะสม กับความต้องการของคนในสังคมจนเป็นที่ชื่นชอบอย่างกว้างขวาง จนถึงปัจจุบันรูปแบบและลักษณะทางดนตรี มีการผสมวงรูปแบบงานศพและงานบวช ใช้วิธีการนั่งบรรเลงและเดินบรรเลง เพลงจำแนกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ เพลงไทย และเพลงสมัยนิยม บรรเลงแนวทำนองเดียว ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ รูปแบบจังหวะ $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ ผลของการศึกษาทำให้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของแตรวงพื้นบ้านคณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์

คำสำคัญ: ตัวละครหลัก คุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลัก ละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้

---

[1] อาจารย์ประจำ คณะครุศาสตร์ มหาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์

ABSTRACT

This article is intended To study the history of the Ban Tan folk trumpet who has served society in Uttaradit and nearby provinces for a long time The Ban Tan brass band was established in 1929. The style of playing has been developed for 90 years. The style of playing has been modified to be appropriate. with the needs of people in society until it is widely liked Until now, the style and style of music There is a mix of funeral and ordination styles. Use the method of sitting, playing and walking. Music can be classified into two categories: Thai music and modern music. sing a single melody Use major scale, rhythm pattern $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ The results of the study revealed the history of the Ban Tan folk brass band. Uttaradit Province.

Keywords: Main character, The characteristic of main character, The romantic comedy television dramas

บทนำ

จากการล่าอาณานิคม ทำให้ประเทศมหาอำนาจขยายอิทธิพลเข้าไปครอบครองดินแดนของชาติอื่น ไม่ว่าในรูปการเมือง เศรษฐกิจสังคมและวัฒนธรรม และนำไปสู่การแข่งขันแย่งชิงผลประโยชน์ การแข่งขันของประเทศจักรวรรดินิยมมีผลกระทบต่อโครงสร้างความสัมพันธ์ ระหว่างประเทศโดยเฉพาะภายหลัง พ.ศ. 2413 เป็นต้นมา ได้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างประเทศโดยเฉพาะภายหลัง พ.ศ. 2413 เป็นต้นมา ได้สร้างความขัดแย้งให้กับประเทศมหาอำนาจมากขึ้น ดังเช่น การแข่งขันระหว่างอังกฤษกับเยอรมันมณี การแข่งขันระหว่างสองชาตินี้ในดินแดนต่างๆ เป็นผลให้มีการแบ่งกลุ่ม พันธมิตรของประเทศมหาอำนาจในยุโรป จนนำไปสู่ สงครามโลก ในที่สุด ในการล่าอาณานิคมนี้โดยการนำทหารเข้ามายึดในดินแดนต่างๆ ในเอเชียและประเทศอังกฤษได้ปกครองดินแดนเอเชียใต้ อินเดีย ปากีสถาน ศรีลังกา พม่า มาลายู ฝรั่งเศสปกครอง เวียดนาม ลาว และกัมพูชา ฮอลันดาปกครองอินโดนีเซีย โปรตุเกสปกครองติมอร์ โดยนำเอาแตรทางทหารเข้าเผยแพร่ไปด้วย

แตรวง ในราชการที่ 4 ประมาณ พ.ศ. 2395 ทรงจัดตั้งกองทหารเกณฑ์ฝึกหัดเป่าแตรแบบฝรั่งทรงโปรดเกล้าฯ ให้ร้อยเอกอิมเปย์ กับร้อยเอกน๊อกซ์เป็นครูแตรฝึกทหารเกณฑ์ระหว่างวังหลวงและวังหน้า ต่อได้มีการพัฒนาเกิดขึ้นโดยสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงปรับปรุงเปลี่ยนแปลงวิธีการบรรเลงแตรวงทหารเรือเป็นแบบตะวันตก มีการประสานเสียงตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล และมีการจัดแสดงคอนเสิร์ตขณะที่แตรวงเริ่มได้รับความนิยมจากชาวบ้านมากขึ้น โดยเฉพาะงานบุญประเพณีต่างๆ จึงกล่าวได้ว่าแตรวงเป็นวงดนตรีสากลวงแรกที่ชาวบ้านรู้จัก และถือว่าทันสมัยที่สุด (สุกรี เจริญสุข, 2536 หน้า 27-38)

จอร์น ครอว์เฟิด กับดนตรีของชาวสยาม ในช่วงยุคอาณานิคมชาตะวันตกมายึดครองดินแดนอังกฤษเข้าปกครอง อินเดีย ศรีลังกา ปากีสถาน บังคลาเทศและพม่า สเปนปกครองฟิลิปปินส์ฝรั่งเศสปกครอง เวียดนาม กัมพูชา และลาว ความสำพันธ์ของอังกฤษต่อสยามประเทศมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา (พ.ศ. 2148-2153) ยุคที่ชาติตะวันตกแสวงหาเมืองขึ้น ดนตรีสยามในสายตาของครอว์เฟิด ที่ได้บันทึกไว้คือ ลีลา และท่วงทำนอง ดนตรีของชาวสยามพอที่จะรับได้มากกว่าดนตรีตะวันออกอื่นๆ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560 หน้า 78-88)

แตรวง เป็นสังคมท้องถิ่นที่อยู่ในเขตจังหวัดอุตรดิตถ์ มีแตรวงคณะบ้านตาล ที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางทั้งในเขตจังหวัดอุตรดิตถ์ และจังหวัดใกล้เคียง เป็นคณะแตรวงที่มีความเก่าแก่มีการสืบทอดต่อกันมา เป็นเวลานานถึง 90 ปี ยังไม่ล้มสลายมีการพัฒนารูปแบบของวงและวิธีการ บรรเลงเป็นที่ชื่นชอบและเป็นที่ยอมรับของสังคมอยู่ตลอดเวลา แตรวงคณะ บ้านตาล จึงมีความน่าสนใจที่จะติดต่อไปบรรเลงในงานต่างๆ โดยเฉพาะในงาน บวชนาคสามารถบรรเลงสร้างความบันเทิงให้กับผู้มาร่วมงานได้อย่างสนุกสนาน จึงเป็นแตรวงคณะที่ได้รับความนิยมมากจนถึงปัจจุบัน แตรวงคณะบ้านตาล ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ อัลโต้แซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต สไลด์ทรอมโบน กลองทรีโอ(กลองโซโล) ฉาบ กีต้าร์ เบส และกลองใหญ่ มีการบรรเลงทำนองเพลงได้หลายรูปแบบทั้งเพลงไทย เพลงมาร์ช เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง เป็นต้น ซึ่งได้พัฒนาประยุกต์ให้มีความทันสมัยเข้ากับโอกาสต่างๆ และลักษณะของงานประเพณีต่างๆ ได้เป็นอย่างดี

การศึกษารูปแบบแตรวงคณะบ้านตาล

การค้นคว้าศึกษาความเป็นมาของแตรวงงานบวชคณะบ้านตาลใน จังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่า ในปี พ.ศ. 2472 ผู้ที่มีความสนใจความรักในการบรรเลง แตรวงได้ชักชวนกันรวมตัวจัดตั้งเป็นคณะแตรวงขึ้นบรรเลงในตำบลทุ่งยั้ง โดยใช้ช่วงเวลาว่างจากการทำงานด้านการเกษตรรวมตัวกันฝึกซ้อมและเริ่ม รับงานบรรเลงแตรวงเป็นอาชีพรองจากการเกษตร ระยะเริ่มแรกยังไม่มีการตั้งชื่อ คณะแตรวง ใครเป็นผู้รับงานก็จะเรียกชื่อเป็นคณะแตรวง ต่อมาเมื่อมีคนรู้จัก และชื่นชอบการบรรเลงของคณะแตรวงมากขึ้นได้เรียกชื่อคณะแตรวง ตามสถานที่ตั้งอยู่ที่บ้านตาลว่า แตรวงคณะบ้านตาล จึงใช้ชื่อนี้สืบต่อกันมาจนถึง ปัจจุบัน แตรวงคณะบ้านตาล มีพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของการผสมวง เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคมโดยแบ่งออกเป็น 3 รุ่นด้วยกัน คือ

รุ่นที่ 1 ระหว่างปี พ.ศ. 2472 - 2500 มีสมาชิก 6 คน ประกอบด้วย นายชู เกลียวทอง ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง นายม้วน มีจันทร์ นายเม้า มีจันทร์ นายศิลป์ เณรแย้ม นายเงิน เณรแย้ม และนายอานนท์ จิ๋วครือ การผสมวง แตรวงบ้านตาลในระยะเริ่มแรก ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 6 ชนิด ได้แก่ คลาริเน็ต

แซกโซปราโน ทรัมเป็ต บาริโทน กลองใหญ่ และฉาบ ในรุ่นแรกนี้ได้มีการแสดงนั่งใบ และขบวนแห่โฆษณาหน้าโรงหนังจังหวัดอุตรดิตถ์อุตรดิตถ์ พ.ศ. 2472

รุ่นที่ 2 ระหว่างปี พ.ศ. 2500 - 2551 แตรวงคณะบ้านตาลได้มีการพัฒนาขนาดของวงดนตรีให้มีขนาดใหญ่ขึ้น เพื่อให้เกิดความทันสมัย ความเร้าใจ ความสนุกสนาน เป็นที่ชื่นชอบของบุคคลทั่วไป มีสมาชิก 10 คน ประกอบด้วย นายเม้า มีจันทร์ ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง นายหงวน มีจันทร์ นายอำนวย มีจันทร์ นายม้วน มีจันทร์ จ่าสิบเอกทองคำ จันทร นายแจ๋ว รุ่งฤทธิ์ นายทวีป รุ่งฤทธิ์ นายชู เกลียวทอง นายสมหมาย เณรแย้ม และนายออด ทองแห้ว ประกอบด้วยเครื่องดนตรี จำนวน 10 ชิ้น ได้แก่ ทรัมเป็ต 3 ตัว แซ็กโซปราโน 1 ตัว แซ็กอัลโต 3 ตัว แซ็กเทเนอร์ 1 ตัว กลองและฉาบ ในรุ่น 2 นี้มีการแข่งขันแตรวงในจังหวัดอุตรดิตถ์ และแตรวงพื้นบ้านคณะบ้านตาลนั้นได้รับรางวัลชนะเลิศที่ 1

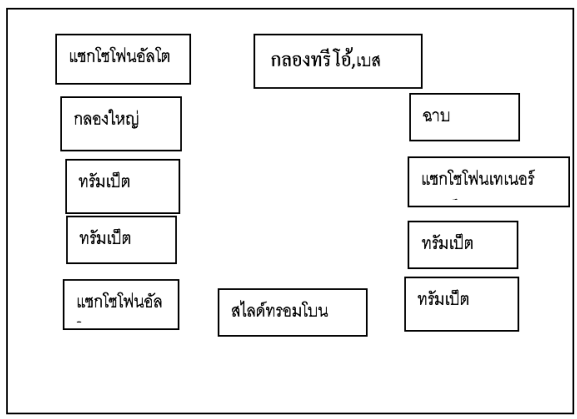
รุ่นที่ 3 ระหว่างปี พ.ศ. 2551 - ปัจจุบัน นายอานนท์ จิ๋วเครือ ได้เข้ามาทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง ได้มีการพัฒนาการผสมวงให้มีความทันสมัยขึ้น สามารถบรรเลงเพลงในปัจจุบันได้อย่างสนุกสนาน เร้าใจมากยิ่งขึ้น เพิ่มวิธีการบรรเลงเพลงให้มีการขับร้องและนำเครื่องดนตรีผสมวงเพิ่มขึ้น ได้แก่ กลองทรีโอ้ เป็นกลองโซโล กีต้าร์เบสที่ใช้รถเข็น เป็นต้น มีสมาชิก 20 คน ประกอบด้วย นายอานนท์ จิ๋วครือ นายเชาว์ เพ็ชรเอี่ยม นายบุญช่วย คำเพ็ง นายไฟร รอดทอง นายปราโมทย์ บุญกลม นายปั่น ภูโต นายพรายงาม สุริยัน นายสงวน มีจันทร์ นายเทิด เฟื่องมณี นายประภาส พรหมยวน นายนพนัฐ ฟักตะนะ นายประสิทธิ์ อยู่แก้ว นายเรืองเดช คงเกรด นายโสภณ อินทรัพย์ นายชัยณรงค์ บัตรมาก นายนิรุจน์ มีรอด นายอรรถนพ คำพลอย นายพรเทพ มะตัน นายลอม เรื่องผึ้ง และนายวิสุทธิ์ บำรุง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ แซกอัลโต 4 ตัว แซกเทเนอร์ 1 ตัว ทรัมเป็ต 4 ตัว สไลด์ทรอมโบน 2 ตัว กลองทรีโอ้โซโล 1 ชุด กีต้าร์เบส 2 ตัว กลองใหญ่ 1 ใบ ฉาบ 1 คู่ และ ขับร้อง 4 คน ในรุ่นที่ 3 นี้มีการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีตามความต้องการของสังคม โดยนำเครื่องขยายเสียง เบส และกลองโซโล เข้ามาเพิ่มเพื่อให้เกิดความสนุกสนานให้มากขึ้น

ถือได้ว่าแตรวงคณะบ้านตาล มีการสืบทอดติดต่อกันมาเป็นเวลา 90 ปี โดยในแต่ละรุ่นจะมีการเพิ่มเติมปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อตอบสนองความต้องการของสมาชิกในสังคมในแต่ละสมัยอยู่ตลอดเวลา จึงส่งผลให้แตรวงคณะบ้านตาลมีอายุยืนยาวและเป็นที่ยอมรับของคนในสังคมทุกสมัยมีชื่อเสียงแพร่กระจายไปทั่วในเขตจังหวัดอุตรดิตถ์

1.รูปแบบของแตรวง

การค้นคว้าศึกษารูปแบบและลักษณะทางดนตรีของแตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์ “รูปแบบ” หมายถึง รูปร่าง โครงสร้างในดนตรี คือโครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลงมีลักษณะคล้ายกับการประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่บอกตำแหน่งของคำที่ต้องสัมผัสลักษณะการบรรเลงโดยกำหนดรูปแบบการบรรเลงของแตรวงพื้นบ้านคณะบ้านตาลมีอยู่ด้วยกัน 2 รูปแบบ คือ

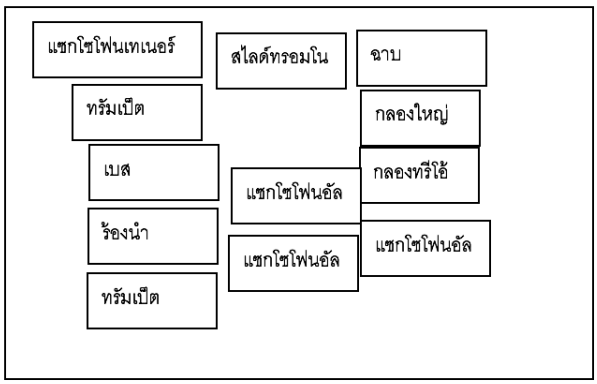
1.1 การนั่งบรรเลง ในการนั่งบรรเลงนั้นแตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์ ใช้บรรเลงในบริเวณสถานที่จัดพิธีด้วยการนั่งล้อมวงตามแผนผังแสดงตำแหน่งที่นั่ง ดังนี้



ภาพที่ 1 แผนผังแสดงตำแหน่งในการนั่งบรรเลงพิธีอุปสมบท
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

ภาพที่ 2 แตรวงคณะบ้านตาลในงานอุปสมบท
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

1.2 การเดินบรรเลงเพื่อนำขบวนแห่นาค นั้นแตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์ ไม่มีการจัดเรียงรูปขบวนที่แน่นอน แต่นิยมให้กลองทรีโอ้(กลองโซโล) กลองใหญ่และฉาบอยู่แถวหน้า จึงตามด้วยทรัมเป็ต แซกโซโฟน ทรอมโบน



ภาพที่ 3 แผนผังแสดงรูปขบวนแห่นาคของแตรวงคณะบ้านตาลในพิธีอุปสมบท
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

ภาพที่ 4 แตรวงคณะบ้านตาลในงานอุปสมบท
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

2.เครื่องแต่งกาย

แตรวงคณะบ้านตาลแต่งกายโดยสีเสื้อที่สวมใส่จะเปลี่ยนไปตามตามสีประจำวัน สวมกางเกงทรงสแล็ค รองเท้าคัทชู และใส่หมวกชาวนาสานด้วยไม้ไผ่ ซึ่งหมวกจะใส่เฉพาะในช่วงที่บรรเลงแห่เท่านั้นในการเคลื่อนขบวนเริ่มออกจากบ้านแบ่งเป็นช่วงเช้าและช่วงบ่ายขึ้นอยู่กับทางเจ้าภาพจะหากฤษ์ยามใดเหมะสมกับความพร้อมของตัวเอง โดยสาเหตุที่ต้องแต่งกายตามสีประจำวันนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลงจากหัวหน้าวงรุ่นที่ 3 เห็นว่าแตรวงคณะของเราควรปรับตัวการแต่งกายให้เหมาะสมกับสถานการณ์ต่างๆ เลยมีการตั้งข้อตกลงกันให้แต่งการตามสีประจำวันของแต่ละวันไม่ว่าจะเป็นงานบวชหรืองานศพ

ภาพที่ 4 แต่งกายเล่นงานวันอาทิตย์ – วันเสาร์
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

3.เพลงที่ใช้บรรเลง

3.1 การบรรเลงเพลงของแตรวงบ้านตาล ใช้วิธีการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี โดยเรียกว่าการต่อเพลง การต่อเพลงของแตรวงคณะบ้านตาลที่ใช้สืบต่อกันมามีอยู่ด้วยกัน

1. แต่เดิมนั้นการเล่นแตรวงโดยทั่วไปจะไม่ใช้โน้ตในการต่อเพลง ครูผู้สอนจะต่อเพลงโดยการร้องออกเสียงทำนองเป็นเสียง หน่อย นอย น้อย แล้วให้ลูกศิษย์หาเสียงของเครื่องดนตรีและเป่าเลียนแบบตามเสียงทำนองที่ครูร้องนอยให้ฟัง ครูจะสอนโดยการร้องบอกทำนองอยู่เช่นนั้นจนกว่าจะจำได้ โดยไม่มีการจดบันทึกเป็นรูปแบบโน้ตเพลงแต่อย่างใด

2. ในระยะต่อมา นายเม้า มีจันทร์ ได้คิดค้นวิธีการจดบันทึกโน้ตเพลงขึ้นเพื่อใช้ในกระบวนการต่อเพลงให้มีระยะเวลาในการจำเพลงเร็วขึ้น และใช้เป็นเครื่องในการช่วยความจำ ตลอดจนสามารถนำโน้ตเพลงไปฝึกซ้อมด้วยตนเองได้ตลอดเวลาในยามว่างจากการทำงาน

3. การบันทึกโน้ตของแตรวงคณะบ้านตาลจะเขียนโน้ตโดยไม่ใช้อักษรย่อแต่จะเขียนด้วยอักษรตัวเต็มเป็น โด เร มี ฟา ซอล ลา ซี และไม่มีการกั้นห้องเพลงเพื่อกำหนดจังหวะที่ชัดเจน เป็นการบันทึกโน้ตสำหรับบอกระดับเสียงแบบเรียงความเป็นวรรคเพลงเพื่อช่วยในการจดจำเพลงเท่านั้น

3.2 เพลงที่แตรวงคณะบ้านตาลใช้บรรเลงในงานต่างๆ ทั้งงานอุปสมบท มีการบรรเลงเพลงทั้งหมด จำนวน 60 เพลง ได้ทำการจำแนกเพลงที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งหมดออกเป็น 2 ประเภท คือ เพลงไทย และเพลงสมัยนิยม

1. เพลงไทย เพลงที่แตรวงคณะบ้านตาลใช้บรรเลงทั่วไปในช่วงที่มีเวลาว่างเพื่อให้บรรยากาศในงานไม่เงียบเหงา มีจำนวน 14 เพลง ประกอบด้วย เพลงแขกเชิญเจ้า เพลงลาวดำเนินทราย เพลงเขมรไทรโยก เพลงนกเขาขะแมร์ เพลงบังใบแปลง เพลงมอญอ้อยอิ่ง และเพลงตะนาวแปลง ประกอบด้วย เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย เพลงสยามานุสติ เพลงสดุดีมหาราชา เพลงแตรนอน เพลงเชิด และเพลงกล่อมนาคสุริโยทัย เพลงที่ไทยนั้นจะใช้ในพิธีการต่างๆ กัน

เช่น งานศพ จะใช้เพลงมอญอ้อยอิ่ง เพลงลาวดำนินทราย เพลงเขมรไทรโยก แตรนอน งานในพิธีการเปิดงาน เช่นเพลงมหาฤกษ์ มหาชัย และเพลงแรกก่อนการบรรเลงงานบวช เพลงสดุดีมหาราชา เป็นต้น

2. เพลงสมัยนิยม เพลงที่เป็นที่รู้จักทั่วไป ทั้งประเภท สตริง ลูกกรุง และลูกทุ่ง ใช้บรรเลงเพื่อสร้างความสนุกสนานในพิธีอุปสมบททั้งในรูปแบบการนั่งบรรเลงและการเดินบรรเลงนำขบวนแห่นาค จำนวน 46 เพลงประกอบด้วย เพลงกลองยาวบ้านตาล เพลงเจ้าภาพจงเจริญ เพลงกลับมาทำไม เพลงสาวนครชัยศรี เพลงสับปะรด เพลงกลัวเมียม๊ัย เพลงรักข้ามคลอง เพลงหน้าไม่ทันสมัย เพลงเทพรีบ้านไพร เพลงลูกเทวดา เพลงรั้วทะเล เพลงมันต้องถอน เพลงอะไรก็กู เพลงสกาวาไรตี้ เพลงจี่หอย เพลงลูกชาวบ้าน เพลงผ้าห่มสาว เพลงแดนเซอร์ ม 4 เพลงแหล่นาคสั่งสีกา เพลงปีหน้าแต่งแน่ เพลงคนบ้านเดียวกัน เพลงสวยกว่าเมียที่บ้าน เพลงหนุ่มวัยทอง เพลงรักสาวลูกสอง เพลงหนุ่ม อ.บ.ต. เพลงหนุ่มราชภัฏ เพลงกำนันผู้ใหญ่บ้าน เพลงแฟนนาคอยู่ไหน เพลงเมาอ้อนเมีย เพลงมนต์รักส้มตำ เพลงแม่คนเก่ เพลงพวงมะนาว เพลงวรรณา เพลงไปจนได้ เพลงทำบุญร่วมชาติ เพลงคาถามหานิยม เพลงโบว์รักสีดำ เพลงโบว์แดงแสลงใจ เพลงน้องมากำคำว่าใช่ เพลงมีเมียเด็ก เพลงใบตองรองน้ำตา เพลงตังเก เพลงบ่สร้างกางจ้อง เพลงคอยน้องที่สวนลำไย เพลงแตงเถาตาย และเพลงชาละวัน เพลงสมัยนิยมนี้จะใช้แสดงตอนนั่งบรรเลงและเดินบรรเลง ส่วนนั่งบรรเลงนั้นจะใช้เป็นเพลงลูกบท ส่งท้ายเพลง ส่วนเดินบรรเลงนั้นจะใช้ตอนแห่ขบวนเพื่อให้เกิดความสนุกสนานตามความต้องการของสังคมที่เปลี่ยนไป

3.3 การทดสอบความรู้ความสามารถของสมาชิกในวงแตรวงคณะบัวหลวงได้ใช้วิธีการดังต่อไปนี้

1. เป่าไล่เสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ซี ได้ชัดเจน
2. เป่าเพลงมหาชัยได้จบเพลง
3. เป่าเพลงที่สอนไปได้ครอบตามที่กำหนด ถูกต้อง
4. ฝึกเป่าจนริมผีปากแตกมีเลือดสามารถควบคุมกำลังลมได้
5. สามารถแสดงบรรเลงงานแตรวงพื้นบ้านร่วมกับสมาชิกในวงได้

บทส่งท้าย

ประวัติความเป็นมาของแตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์ รู้ว่าเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2472 ที่มีความสนใจความรักในการบรรเลงแตรวงได้ชักชวนกันรวมตัวจัดตั้งเป็นคณะแตรวงขึ้นบรรเลงในตำบลทุ่งยั้ง โดยใช้ช่วงเวลาว่างจากการทำงานด้านการเกษตรรวมตัวกันฝึกซ้อมและเริ่มรับงานบรรเลงแตรวงเป็นอาชีพรองจากการเกษตร ระยะเริ่มแรกยังไม่มีการตั้งชื่อคณะแตรวง ใครเป็นผู้รับงานก็จะเรียกชื่อเป็นคณะแตรวง ต่อมาเมื่อมีคนรู้จักและชื่นชอบการบรรเลงของคณะแตรวงมากขึ้นได้เรียกชื่อคณะแตรวงตามสถานที่ตั้งอยู่ที่บ้านตาลว่า แตรวงคณะบ้านตาล จึงใช้ชื่อนี้สืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน แตรวงคณะบ้านตาล มีพัฒนาการรูปแบบของการผสมวง ด้วยกัน 3 รุ่น คือ รุ่นที่ 1 ระหว่างปี พ.ศ. 2472 - 2500 รุ่นที่ 2 ระหว่างปี พ.ศ. 2500 - 2551 รุ่นที่ 3 ระหว่างปี พ.ศ. 2551 - ปัจจุบัน ถือได้ว่า มีการสืบทอดติดต่อกันมาเป็นเวลา 90 ปี และมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของการบรรเลงให้มีความเหมาะสมกับความต้องการของคนในสังคมจนเป็นที่ชื่นชอบอย่างกว้างขวางจนถึงปัจจุบัน การแต่งกายในประจำวันนั้นทางคณะจะแต่งตัวตามสีประจำวันโดยจะใส่เสื้อตามสีประจำวัน เช่น วันจันทร์ สีเหลือง วันอังคาร สีชมพู วันพุธ สีเขียว วันพฤหัสบดี สีส้ม วันศุกร์ ฟ้า วันเสาร์ สีม่วง วันอาทิตย์ สีแดง ก่อนถึงวันงานทุกคนจะไปรวมตัวกันที่จุดนัดหมายคือบ้านนายเม้า มีจันทร์ และยังเป็นจุดที่ไว้รับงานของทางคณะอีกด้วยการศึกษารูปแบบแตรวงงานบวชคณะบ้านตาลในจังหวัดอุตรดิตถ์ จะเห็นถึงวิธีการจัดรูปแบบเพลง วิธีการแต่งตัว วิธีการบรรเลง กระบวนการสืบทอดต่อกันมาการดำรงอยู่กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเชื่อมโยงกันอยู่ตลอดเวลาเป็นผลให้แตรวงบ้านตาลนี้มีโด่งดังมาจนถึงปัจจุบันนี้

จะเห็นได้ว่ารูปแบบและลักษณะทางดนตรีของแตรวงงานบวชคณะบ้านตาลในจังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่า การบรรเลงทำนองเพลง

1. ใช้ทำนองเพลงในการบรรเลงแนวทำนองเดียว
2. ไม่มีการประสานเสียงในการบรรเลงระหว่างเครื่องดนตรี

3. บันไดเสียงที่ใช้บรรเลงทางเมเจอร์(Major) โดยยึดถือตามความถนัดของผู้บรรเลง พบว่า เพลงพิธีกรรม ใช้บันไดเสียง C G F เพลงไทย ใช้บันไดเสียง C และเพลงสมัยนิยมใช้ Bb C

4. จังหวะของทำนองเพลง ใช้รูปแบบจังหวะ 2/4 และ4/4

บทบาทหน้าที่ของแตรวงงานบวชคณะบ้านตาลในจังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่า มีบทบาทหน้าที่ 2 ด้าน คือ ด้านพิธีกรรม มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประกอบขั้นตอนพิธีและการบรรเลงแห่ ด้านความบันเทิง บรรเลงให้ความสนุกสนานหลังจากเสร็จสิ้นขั้นตอนของพิธีกรรมและประกอบขบวนแห่นาค ในปัจจุบันนี้แตรวงมีการพัฒนาไปตามสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป เพื่อให้ดำรงอยู่ของแตรวงคณะบ้านตาลปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้แตรวงคณะนี้ดำรงมาได้ 3 รุ่น คือ ความสามัคคี รู้จักทดแทนและนับถือบุญคุณครู – อาจารย์ การบริหารจัดการที่ดี รู้จักเก็บออมเงินด้วย ตัวอย่างเช่น งานแต่ละงานที่ออกไปแสดงจะต้องเก็บค่ารถ 200 ค่า ค่าน้ำมันรถ ขึ้นอยู่ใกล้ หรือไกล ค่ารับงานส่วนเงินที่เหลือจะจ่ายเท่ากันหมดทุกคน ไม่ว่าจะคุฯจะตีจาบ หรือเป่าแตรก็ได้เงินเท่ากันทุกคน นักดนตรีแต่ละคนต้องผ่านการฝึกฝนจนชำนาญต้องรู้จักเพลง ต้องผ่านการแห่นาคที่เป็นการทดสอบความอดทนของสมาชิกในวงของแตรวงคณะบ้านตาล ด้วยประเด็นที่ได้กล่าวมานี้ทำให้แตรวงคณะบ้านตาลถึงดำรงอยู่มาได้จนถึงปัจจุบันเป็นเวลา 90 ปี ยังไม่ล่มสายไปจากเมืองอุตรดิตถ์ จนชาวเมืองให้คำชมว่าของดีเมืองอุตรดิตถ์จนถึงทุกวันนี้ ปัญหาที่แตรวงเกือบทุกวงในจังหวัดอุตรดิตถ์ หรือ จังหวัดใกล้เคียงและทุกภาคทุกวงในประเทศไทยที่กำลังเจอปัญหาเช่นเดียวกันคือ การสืบทอดของคนรุ่นหลัง เพราะการเป่าแตรให้ความบันเทิงไม่ใช่ว่าจะเป่าเก่งอย่างเดียวต้องอดทนกับปัญหารอบด้าน คือ ต้องอดทนกับความเหนื่อย อดทนต่อแดดที่ร้อน อดทนในการอยู่ร่วมกันกับความคิดเห็นแตกต่างของแต่ละคนในหมู่คณะ อดทนต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมปัจจุบัน เป็นต้น

จะเห็นได้ว่าแตรวงที่มีอยู่ในประเทศไทยมีการสืบทอดแตกต่างกันออกไปตามในลักษณะภูมิประเทศ พื้นที่ ประวัติศาสตร์ การปกครอง

วัฒนธรรม แล้วจะมีสักกี่วงที่มีการสืบทอดที่รักษาความยาวนานได้จนถึงปัจจุบันได้นานถึง 90 ปี ขนาดนี้ อยากเฉกเช่นแตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์

เอกสารอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560). **ประชุมบทความวิชาการดนตรี.** ขอนแก่น : โครงการตำราบัณฑิตศึกษา สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาลัยขอนแก่น.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). **“ทูลกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี”** กรุงเทพมหานคร: จันวาณิชย์.

ธีระพงษ์ ทัพอาจ. (2560). **แตรวงคณะบ้านตาล ตำบลทุ่งยั้ง อำเภอลับแล** จังหวัดอุตรดิตถ์. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ประทีป นักปี่. (2551)**.เอกสารประกอบคำบรรยาย รายวิชา 779551 ดนตรีวิเคราะห์.** พิษณุโลก : มหาวิทยาลัยนเรศวร.

สธน โรจนตระกูล. (2559). **แตรวง.** กรุงเทพมหานคร : พิมพ์ครั้งที่ 2 โอเดียนสโตร์.

สุกรี เจริญสุข. (2543). **แตรและแตรของชาวสยาม.** กรุงเทพฯ : พิมพ์ครั้งที่ 1 ด๊อกเตอร์แซ็ค.

ผู้ให้สัมภาษณ์

นายอานนท์ จิ๋วครือ หัวหน้าวง สัมภาษณ์ ในวันที่ 23 มกราคม พ.ศ. 2564

นายอานนท์ จิ๋วครือ หัวหน้าวง สัมภาษณ์ ในวันที่ 17 เมษายน พ.ศ. 2564

นายหงวน มีจันทร์ นักดนตรีอาวุโส สัมภาษณ์ ในวันที่ 17 เมษายน พ.ศ. 2564

เค่ง: การปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีม้งในยุคทุนนิยมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ เขาค้อ จ.เพชรบูรณ์

Qeej: The Adjustment of music culture to capital regime of the Hmong Ethnic Group in Ban Pa Pai Khaokho, Phetchabun Province

ชิษณุพงศ์ อินทร์แก้ว [1]
Chitsanupong Intarakaew [1]

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้ได้ทำการศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ เขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ โดยใช้ระเบียบวิธีการศึกษาทางดนตรี (Musicology) ในการเก็บข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ผลการศึกษาพบว่า เค่งไม่สามารถระบุได้แน่นอนว่าอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีม้งมานานเท่าใด เนื่องจากม้งไม่มีตัวหนังสือเป็นของตนเอง จึงไม่พบการจดบันทึกประวัติศาสตร์ไว้ บทบาทของเค่งที่มีต่อสังคมนั้นจะเข้าไปเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณีและมีข้อห้ามต่าง ๆ ในด้านลักษณะทางกายภาพ พบว่าเค่งจะใช้วัสดุธรรมชาติที่หาได้จากป่าบริเวณที่อยู่อาศัย เช่น ไม้ไผ่และไม้ชนิดต่าง ๆ ใช้ทองเหลืองทำเป็นลิ้นของเค่ง ซึ่งเค่งจัดเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูลเครื่องลมประเภทที่มีท่อเสียง (Aerophones) จากการศึกษาภาคสนามพบว่าได้มีการพัฒนานำเอาท่อพลาสติกมาใช้เป็นส่วนประกอบหลักของเค่ง

[1] นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
[1] Doctor of Philosophy Program in Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University E-mail: priginword@gmail.com

ผลการศึกษาพบว่าการปรับตัวของเค่งได้มีการปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมและการพัฒนาทางด้านเทคโนโลยี เพื่อการดำรงอยู่และเพื่อให้สามารถปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสังคมในปัจจุบัน การพัฒนาและปรับตัวไม่ใช่การรื้อทิ้งแต่เป็นการอนุรักษ์ให้คงไว้

คำสำคัญ เค่ง, การปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรี, กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

Abstract

This article has studied about traditional music of Hmong in Ban Pa Pai Khaokho, Phetchabun Province, used the ethnomusicology research methodology to describe, collect, and analyze data. The study found Qeej is that, it was difficult to identify the origin of Hmong music in the Hmong culture because there was no written language to pass on the history through generations. The regulations, common rules, and prohibitions were put to the music and literature. The physicality of Qeej of natural materials found generally in the near by forest such as wood and bamboo, brass was the major material for the reed. Qeej were the aerophones instrument. Field studies have shown that. The physicality Qeej of Plastic pipe was the major material.

This study results were found the changes in Qeej from the Hmong Ethnic Group in

Ban Pa Pai Khaokho, Phetchabun province was the adjustment of to get along with the society and technology which have been developed all the time.

Keywords: Qeej, The Adjustment of music culture, Hmong Ethnic Group

บทนำ

กาลเวลาไม่เคยปราณีใคร เวลาย่อมเดินหน้าต่อไปอย่างไม่หยุดพัก ไม่มีการประนีประนอม ไม่เคยอนุโลม หรือแม้กระทั้งมอบโอกาสให้กลับไปให้แก้ไขเหตุการณ์ในอดีต การเคลื่อนที่ของเวลาทุกๆ อนุวินาทีย่อมสร้างผลกระทบต่อโลกและสิ่งมีชีวิตในโลกใบนี้ เวลาที่เปลี่ยนแปลงไป สิ่งเก่าที่อ่อนแรงลงจะถูกเข้ามาแทนที่ด้วยสิ่งใหม่ ไม่มีสิ่งใดที่จะไม่ถูกกลืนไปในขณะที่วงเข็มของเวลายังเดินหน้า ธรรมชาติของสิ่งมีชีวิตจะเรียนรู้และปรับเปลี่ยนเพื่อการดำรงอยู่ในสังคมโลก เมื่อบริบทของสังคมโลกเปลี่ยนแปลงไป ทั้งจากสถานการณ์ของสงคราม ปัญหาเศรษฐกิจ การพัฒนาเทคโนโลยีในยุคระบบทุนนิยม ย่อมส่งผลต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์ในประเทศใด ภูมิภาคไหน ทวีปอะไร มนุษยชาติย่อมอยู่ภายใต้โลกเดียวกัน ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในโลกใบนี้ก็ย่อมส่งผลทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อทุกๆ ชีวิตในโลกใบนี้ ดนตรีก็เช่นเดียวกัน ย่อมได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเช่นกัน

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง เป็นดนตรีที่สืบทอดจากบรรพบุรุษด้วยวิธีมุขปาฐะ ไม่สามารถระบุได้แน่นอนว่าอยู่มานานแค่ไหน ไม่ได้มีการบันทึกประวัติศาสตร์เก็บไว้ สันนิษฐานว่าดนตรีคงเกิดช่วงที่ชาวกลุ่มชาติพันธุ์ม้งอาศัยอยู่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของจีน บริเวณแม่น้ำแยงซีเกียงและแม่น้ำฮวงโห เมื่อประมาณ 2,200 ปีก่อนคริสต์ศักราชบทบาทของดนตรีที่มีต่อกลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีความเกี่ยวข้องสอดคล้องกับความเชื่อ ประเพณี วิถีชีวิตของชาวม้งใน 5 ด้าน คือ ดนตรีเพื่อความรื่นเริงบันเทิงใจ เพื่อการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว เพื่อเป็นการระบายความสุขความทุกข์ในใจ เพื่อสื่อสารกับวิญญาณ และสุดท้ายการเล่นดนตรีของชาวม้งคือการรักษาสืบทอดศิลปะการแสดงทางวัฒนธรรม ให้ดนตรีม้งไม่สูญหายไป (นิรุตร์ แก้วหล้า, 2562: 21) ดนตรีม้งจึงมีความผูกพันอยู่ในการดำเนินชีวิตของชาวม้งมาอย่างเนิ่นนาน

บริเวณบ้านป่าไผ่ เขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ได้พบว่ามีช่างทำเค่งหรือแคนม้งอยู่หลายท่าน โดยจากการศึกษาพบว่ามีเค่งในลักษณะทางกายภาพที่เป็นแบบเดิมและยังพบว่ามีการพัฒนาลักษณะกายภาพของเครื่องดนตรีที่

เป็นไผ่ ต่อมาได้มีการนำเอาท่อพลาสติกมาเป็นวัสดุหลักในการทำเค่ง จากการสัมภาษณ์พบว่าได้มีการส่งขายไปยังที่ต่างๆ ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ อาทิ สหรัฐอเมริกาและฝรั่งเศส เป็นต้น โดยได้ใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ในการสื่อสารและติดต่อทำธุรกิจ ซึ่งผู้เขียนเห็นว่าเป็นประเด็นที่น่าสนใจในการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดนตรีที่ได้ปรับเปลี่ยนเพื่อการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งให้สืบต่อไป

บทวิเคราะห์

บทความฉบับนี้ผู้เขียนใช้แนวคิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีในการอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ ที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างดนตรีกับสังคมเศรษฐกิจและการเมือง ที่ได้มีการเปลี่ยนแปลง ดนตรีเป็นศิลปะการเรียบเรียงเสียงที่เกิดจากมนุษย์ โดยที่ดนตรีย่อมได้รับอิทธิพลมาจากวิถีชีวิตของมนุษย์ ในการศึกษาดนตรีต้องศึกษาองค์ประกอบทางสังคมที่ดนตรีได้เกิดขึ้นด้วยเช่นกัน เพื่อให้เข้าใจถึงดนตรีมากยิ่งขึ้น

การเปลี่ยนแปลงด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และดนตรี เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเวลา ซึ่งเวลานั้น หมายถึงระยะเวลาหนึ่งเปลี่ยนแปลงไปสู่อีกระยะเวลาหนึ่งที่เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นเวลาจึงเป็นสิ่งสำคัญที่กำหนดว่าดนตรีในช่วงระยะหนึ่งเปลี่ยนแปลงไปจากดนตรีในอีกช่วงระยะเวลาหนึ่งอย่างไร มีการแปรสภาพมาเป็นสภาพใหม่อย่างไร จึงมีระยะเวลาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการกำหนด (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560: 2-3) การเปลี่ยนแปลงดนตรีจากรูปแบบหนึ่ง ไปยังอีกรูปแบบหนึ่งย่อมเชื่อมโยงกับระยะเวลาในโลก โดยเมื่อสังคมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา มนุษย์ก็เปลี่ยนแปลงไปเช่นเดียวกันกับดนตรีก็ต้องเปลี่ยนแปลงไป การจะศึกษาทำความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดต่าง ๆ ในการเปลี่ยนแปลงทางสังคมย่อมจะส่งผลให้ผู้ศึกษาเข้าใจดนตรีมากยิ่งขึ้น

กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ จังหวัดเพชรบูรณ์ ผ่านการเปลี่ยนแปลงทางสังคมมาอย่างยาวนาน ทั้งทางด้านการย้ายถิ่นฐาน การรับเอาวัฒนธรรมกระแสหลักในช่วงเวลานั้นๆ เข้ามา จึงทำให้วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ จังหวัดเพชรบูรณ์ได้เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นเค่งหรือแคนม้ง ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ จังหวัดเพชรบูรณ์ก็ย่อมต้องมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้สอดรับกับสภาพสังคมปัจจุบัน

กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บริเวณเขาค้อ

ม้ง (Hmong/ Hmoob) เป็นชื่อกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่อาศัยอยู่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของจีน ภาคเหนือของพม่า ลาว เวียดนาม ไทย และบางส่วนกระจายไปในประเทศสหรัฐอเมริกา ฝรั่งเศสและอื่นๆ ในบริบทประเทศจีนนั้นชื่อของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งมักจะถูกใช้อย่างสับสนกับ “แม้ว” หรือ “เหมียว” ซึ่งรากศัพท์ของคำว่า “เหมียว” ในภาษาจีนหมายถึงต้นข้าวอ่อน หน่อ หรือวัชพืช กับที่นา มีความหมายถึงลูกของแผ่นดินและชนพื้นเมืองที่แต่เดิมทำนาเป็นหลัก ต่อมาในระยะหลังถูกนำมาใช้ในลักษณะการดูถูกทางชาติพันธุ์แสดงนัยยะของความเป็นคนป่าเถื่อน คำดังกล่าวเริ่มปรากฏในหลักฐานทางประวัติศาสตร์จีนภายใต้ชื่อ เหมียวหมิน หยูเหมียว หรือซานเหมียว ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่อาศัยอยู่ในบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำแยงซีเกียงและแม่น้ำฮวงโห (แม่น้ำเหลือง) เมื่อประมาณ 2,000 ปีก่อนคริสต์ศักราช (ประสิทธิ์ ลีปรีชา และคณะ, 2554: 9)

เมื่อปี พ.ศ.2510 เกิดเหตุการณ์ไม่สงบในบริเวณพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์ โดยพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้เข้ามาชักชวนชาวม้งให้ต่อสู้กับรัฐบาล และก่อให้เกิดการต่อสู้ระหว่างฝ่ายรัฐบาลกับพรรคคอมมิวนิสต์ จากการสู้รบทำให้ชุมชนเข็กน้อยเก่าถูกเผาทำลายส่งผลให้ชาวกลุ่มชาติพันธุ์ม้งต้องอพยพหลบหนีกระจายไปตามที่ต่างๆ อาทิ จังหวัดพิษณุโลก จังหวัดเลย จังหวัดเพชรบูรณ์ ต่อมาในปี พ.ศ.2514 กองทัพภาคที่ 3 ได้ระดมชายที่มีอายุระหว่าง 18 - 25 ปี ที่เป็นชาวม้งและหลบหนีคอมมิวนิสต์ให้เข้าร่วมฝึกอาวุธและเข้าร่วมรบ เป็นทหารอาสาเรียกว่า “ทหารชาวเขาอาสาสมัคร เขาค้อ” กองร้อย ชขส.31 มีจุดค่ายทหารอยู่ที่ ตำบลเข็กน้อยในปัจจุบัน (องค์การบริหารส่วนตำบลเข็กน้อย อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์, 2553) อาจจะถือได้ว่ากองร้อยทหารชาวเขาอาสาสมัครเป็นจุดกำเนิดของหมู่บ้านชาวม้งในปัจจุบันนี้ก็เป็นได้

บทวิเคราะห์

บทความฉบับนี้ผู้เขียนใช้แนวคิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีในการอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างดนตรีกับสังคม เศรษฐกิจและการเมือง ที่ได้มีการเปลี่ยนแปลง ดนตรีเป็นศิลปะการเรียบเรียงเสียงที่เกิดจากมนุษย์ โดยที่ดนตรีย่อมได้รับอิทธิพลมาจากวิถีชีวิตของมนุษย์ ในการศึกษาดนตรีต้องศึกษาองค์ประกอบทางสังคมที่ดนตรีได้เกิดขึ้นด้วยเช่นกัน เพื่อให้เข้าใจถึงดนตรีมากยิ่งขึ้น

การเปลี่ยนแปลงด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และดนตรี เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเวลา ซึ่งเวลานั้น หมายถึงระยะเวลาหนึ่งเปลี่ยนแปลงไปสู่อีกระยะเวลาหนึ่งที่เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นเวลาจึงเป็นสิ่งสำคัญที่กำหนดว่าดนตรีในช่วงระยะหนึ่งเปลี่ยนแปลงไปจากดนตรีในอีกช่วงระยะเวลาหนึ่งอย่างไร มีการแปรสภาพมาเป็นสภาพใหม่อย่างไร จึงมีระยะเวลาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการกำหนด (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560: 2-3) การเปลี่ยนแปลงดนตรีจากรูปแบบหนึ่ง ไปยังอีกรูปแบบหนึ่งย่อมเชื่อมโยงกับระยะเวลาในโลก โดยเมื่อสังคมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา มนุษย์ก็เปลี่ยนแปลงไปเช่นเดียวกันกับดนตรีก็ต้องเปลี่ยนแปลงไป การจะศึกษาทำความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดต่าง ๆ ในการเปลี่ยนแปลงทางสังคมย่อมจะส่งผลให้ผู้ศึกษาเข้าใจดนตรีมากยิ่งขึ้น

กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ จังหวัดเพชรบูรณ์ ผ่านการเปลี่ยนแปลงทางสังคมมาอย่างยาวนาน ทั้งทางด้านการย้ายถิ่นฐาน การรับเอาวัฒนธรรมกระแสหลักในช่วงเวลานั้นๆ เข้ามา จึงทำให้วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ จังหวัดเพชรบูรณ์ได้เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นเค่งหรือแคนม้ง ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ จังหวัดเพชรบูรณ์ก็ย่อมต้องมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้สอดรับกับสภาพสังคมปัจจุบัน

เค่ง (Qeej) เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

เค่ง (Qeej) หรือ แคนม้ง เป็นเครื่องดนตรีชั้นสูงของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูลเครื่องลมประเภทที่มีท่อเสียง (Aerophones) ภายในท่อมีลิ้นทองเหลืองติดเข้าไปกับตัวท่อ บรรเลงโดยวิธีการเป่าและดูด เพื่อให้เกิดเสียง บทบาทของเค่งในสังคมวัฒนธรรมชาวม้งถูกนำมาใช้ 2 ลักษณะคือ งานศพ โดยเชื่อว่าการบรรเลงเพลงเค่งเป็นเครื่องนำทางดวงวิญญาณของผู้ตายไปหาบรรพบุรุษอีกภพหนึ่ง บทเพลงที่บรรเลงมีเนื้อหาความหมายบอกเรื่องราวให้ดวงวิญญาณรับรู้ ใช้สื่อสารระหว่างโลกของมนุษย์กับโลกวิญญาณ นอกจากนั้นยังนำเค่งมาบรรเลงบทเพลงทั่วไป เช่น ช่วงปีใหม่ม้ง มีเนื้อหาและความหมายเกี่ยวกับวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การเปรียบเทียบเปรียบเปรย เป็นต้น (นิรุตร์ แก้วหล้า, 2562: 22)

เค่ง ลักษณะทางกายภาพของเค่ง ส่วนของเต้าเค่ง หรือลำตัวเค่ง สมัยก่อนจะผลิตจากไม้เนื้ออ่อนเรียกว่า “ดง ดล่ำ” (นิรุตร์ แก้วหล้า, 2562: 23) เค่ง สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ 1) ส่วนท่อของเค่ง เรียกว่า ลำเค่ง (ดี่เค่ง) ทำมาจากไม้ไผ่ และ 2) ส่วนตัวเค่ง ที่ทำมาจากไม้เนื้ออ่อน การผลิตเต้าเค่งหรือส่วนตัวเค่งนั้นจะผ่าตรงกลางออกเป็น 2 ซีก เจาะกลวงข้างในเป็นลักษณะคล้ายน้ำเต้า แล้วนำมาประกบกันให้สนิท รัดด้วยเปลือกไม้กำลังเสือโคร่ง และลิ้นที่เจาะวางในท่อนั้นใช้ทองเหลือง โดยในปัจจุบันพบว่าวัสดุทั้งหมดที่ใช้ทำเค่งหรือแคนม้ง ส่วนมากต้องสั่งซื้อมาจากที่อื่น เนื่องจากบริเวณเขาค้อนั้นหาวัสดุยาก ทั้งไม้ไผ่ที่ต้องสั่งจำเพาะ รวมทั้งไม้สักที่นิยมนำมาใช้ทำเป็นลำเค่ง (ดี่เค่ง) นั้นมีอาจจะทำให้ผิดกฎหมาย และทองเหลืองที่ใช้ทำลิ้นก็ต้องซื้อรวมถึงมีการสั่งซื้อถ่านใช้สำหรับเตาเผาก็ต้องหาซื้อที่มีคุณภาพดี (เจอหม่อง แซ่เท้า, สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2563) นอกจากนั้นตัวท่อทั้งหมดจะมี 6 ท่อ

มีชื่อเรียกดังที่ เจอหม่อง แซ่เท้า (สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2563) อธิบายดังนี้

ท่อที่ 1 เรียกว่า ดี่ลัว มีขนาดใหญ่อยู่ขวามือของเต้าเค่ง

ท่อที่ 2 เรียกว่า ดี่สู่ เรียงถัดมาจากท่อดี่ลัว (ทางขวามือ)

ท่อที่ 3 เรียกว่า ดี่เค่ง เรียงถัดมาจากท่อดี่สู่

ท่อที่ 4 เรียกว่า ดี่ตือ เป็นท่อที่วางติดกับท่อดี่ลัว

ท่อที่ 5 เรียกว่า ดี๋บู่ เรียกถัดมาจากท่อดี๋ลัว (ทางซ้ายมือ)

ท่อที่ 6 เรียกว่า ดี๋ไล เรียงถัดมาจากท่อดี๋สู่ (ทางซ้ายมือ)

ในด้านระบบเสียงของเค่งพบว่า เป็นระบบเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ซึ่งเป็นระบบเสียงที่พบมากในภูมิภาคเอเชีย เพลงที่ใช้ในการบรรเลงเค่งหรือแคนม้งนั้นจะนิยมเรียกว่า “เสียง” มากกว่าเพลง โดยแต่ละเสียงจะมีการดำเนินทำนองหลักแล้ววนไปเรื่อยๆ อาจจะแยกแตกทำนองและความสั้น – ยาวของเสียงไปตามวิธีการด้นสดซึ่งแล้วแต่ทักษะของผู้บรรเลง สามารถสังเกตท่อนจบของแต่ละวรรคจะใช้เสียงสั้นๆ หรือโน้ตสั้นๆ เป็นตัวจบวรรคตอน

ภาพประกอบที่ 1 เจอหม่อง แซ่เท้า อายุ 70 ปี ชาวม้ง บ้านป่าไผ่ เขาค้อ จ.เพชรบูรณ์ ช่างทำเค่งและสามารถบรรเลงเค่งได้ระดับดี

วัฒนธรรมดนตรีม้ง ในสังคมโลกยุคทุนนิยม

ดนตรีเป็นผลิตผลที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ รูปแบบลักษณะของดนตรีย่อมขึ้นอยู่กับฝีมือ รสนิยม และจินตนาการของมนุษย์ ซึ่งรสนิยมและจินตนาการของมนุษย์ล้วนเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับบริบทของสังคม ทั้งในด้านเวลา สถานที่และสถานการณ์ ดังนั้นเมื่อสังคมเปลี่ยนมนุษย์ก็เปลี่ยนดนตรีก็เช่นเดียวกันย่อมต้องเปลี่ยนแปลงไป (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560: 1-2) ไม่มีทางจะเข้าใจดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์หรือของปัจเจกบุคคลใดได้เลยหากเราไม่ศึกษาทำความเข้าใจบริบทของสังคมที่ดนตรีที่ให้กำเนิดเสียงดนตรีนั้นขึ้นมา

ชาวกลุ่มชาติพันธุ์ม้งกับดนตรีได้มีความสัมพันธ์ที่ยึดโยงกับวิถีชีวิตเรื่อยมา ดนตรีม้งถูกใช้บรรเลงเพื่อสื่อสารติดต่อระหว่างโลกปัจจุบันและโลกหลังความตาย มนุษย์กับจิตวิญญาณ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตลอดจนยังถูกใช้เพื่อความบันเทิง ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป วิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ก็ได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เพื่อเอื้อกับการดำรงอยู่ตามลักษณะของระบบเศรษฐกิจ และกฎระเบียบทางสังคม ทั้งนี้ด้วยองค์ความรู้ทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งกำลังจะหายไปจากสังคม ซึ่งผู้เขียนรับรู้ได้ถึงวิกฤตินี้ จึงได้ทำการศึกษา ซึ่งจากการศึกษาภาคสนามก็พบว่าดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ พบว่าเหลือดนตรีอยู่ไม่กี่ชนิดที่ยังคงอยู่และยังถูกใช้ในปัจจุบัน ที่ผู้วิจัยพบก็คงเหลือเพียงเค่ง นอกจากนั้นก็พบเครื่องดนตรีประกอบจังหวะต่างๆ ที่ได้มีการหยิบยืมมาจากวัฒนธรรมดนตรีอื่น

การทำความเข้าใจดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านป่าไผ่ เขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์นั้น จำเป็นต้องเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ ความสัมพันธ์ทางด้านเศรษฐกิจ การเมืองทั้งในระดับต่างๆ ทั้งในบริบทของ “ม้งข้ามชาติ” (Transnational Hmong) ในยุคโลกาภิวัตน์ ในปัจจุบันที่ความเป็นชาติพันธุ์ (ethnicity) ได้ก้าวข้ามพรมแดนของรัฐชาติสมัยใหม่ Appadurai (2002) ในโลกยุคสมัยใหม่ที่เขตพรมแดนของรัฐชาติที่ได้เกิดขึ้นหลังยุคสงครามเย็นนั้นไม่ได้ถูกจำกัดขอบเขตภายใต้เส้นแบ่งเขตแดนอีกต่อไป ทั้งมีการอพยพย้ายถิ่นฐาน รวมไปถึงการปฏิสัมพันธ์กันไปมาตลอดเวลา ทำให้เกิดการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมที่ถูกปฏิบัติการผ่านกลไกต่างๆ Appadurai (2002) ชี้ให้เห็นเครือข่ายความสัมพันธ์ (ethnoscapes) ระบบการสื่อสาร (mediascapes) ระบบเทคโนโลยี (technoscapes) เครือข่ายเงินทุนหรือธุรกิจ (financescapes) และเครือข่ายอุดมการณ์ (ideoscapes) ประการสำคัญคือ กลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นผู้พลัดถิ่นและคนไร้รัฐนั้นสามารถสร้างสำนึกร่วม (ethnic consciousness) หรือความเป็นชุมชนจินตกรรม (imagined community) ของตนเองได้

กลุ่มชาติพันธุ์มังในประเทศไทยได้ผ่านปรากฏการณ์การอพยพข้ามเส้นแบ่งเขตแดนของรัฐชาติ จากโลกที่ 3 ไปสู่ประเทศโลกที่ 1 หรือประเทศที่พัฒนาแล้วอย่างต่อเนื่องโดยผ่านกลไกต่างๆ ของบริบททางสังคมการเมืองระหว่างประเทศหลังจากยุคสมัยของสงครามเย็น ผู้เขียนได้ทบทวนมโนทัศน์ว่าด้วยความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์และความสัมพันธ์ในบริบทของสังคมโลกที่เปลี่ยนแปลงไป พบว่าในอดีตนั้นธรรมชาติของกลุ่มชาติพันธุ์หรือกลุ่มวัฒนธรรมย่อมตั้งถิ่นฐานกระจัดกระจายกันไป มีการอพยพโยกย้ายถิ่นฐานอยู่เสมอด้วยเหตุผลแตกต่างกันไป ซึ่งในอดีตไม่ได้มีเส้นแบ่งเขตแดน การจะโยกย้ายถิ่นฐานไม่จำเป็นต้องมีเอกสารทางราชการ ภายหลังจากยุคสงครามเย็นและอิทธิพลของลัทธิล่าอาณานิคมที่ทำให้เกิดจักวรรดินิยม ได้ส่งผลให้เกิดการขีดเส้นแบ่งเขตแดน ได้สร้างการบริหารจัดการโดยรัฐชาติเกิดแบ่งเขตแดนกลายเป็นประเทศและรัฐชาติสมัยใหม่ ด้วยบริบททางการเมืองทั้งภายในประเทศและระหว่างประเทศส่งผลกระทบทำให้สมาชิกของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ต้องกระจัดกระจาย อพยพย้ายถิ่นฐานกลายเป็นประชากรในแต่ละประเทศแตกต่างกันไปตามบริบททางสังคม

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ได้รับผลกระทบจากยุคสงครามเย็น ซึ่งประเทศมหาอำนาจของโลกนั้นได้เข้ามามีบทบาทอย่างมากในการกำหนดทิศทางของโลก มหาอำนาจอย่างสหรัฐอเมริกาได้มองว่า ประเทศไทยเป็นจุดยุทธศาสตร์สำคัญที่จะหยุดยั้งภัยของลัทธิคอมมิวนิสต์ หรือกลุ่มประเทศโซเวียต การเข้าร่วมสนับสนุนอเมริกาพร้อมการกำหนดนโยบายจากรัฐบาลของไทยได้มีการเปลี่ยนแปลงสังคมจากสังคมเกษตรกรรมเข้าสู่สังคมอุตสาหกรรม ซึ่งเป็นผลทำให้ประเทศไทยได้กลายมาอยู่ในระบบทุนนิยม สิ่งที่เกิดมาพร้อมระบบทุนนิยมก็คือ เงื่อนไขของเวลาที่ทุกคนในสังคมได้รับผลกระทบอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ (ชิษณุพงศ์ อินทร์แก้ว, 2563: 147) ทุกชีวิตในสังคมไทยก็ต้องปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตทั้งทางตรงทางอ้อมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ทั้งนี้และทั้งนั้นการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ ยังช่วยทำให้พัฒนาการทางเทคโนโลยีได้เกิดขึ้นอีกมากมายยังช่วยย่อโลกไว้ในอุปกรณ์สื่อสาร และสื่อมีเดียต่างๆ อย่างมีนัยสำคัญต่อการติดต่อสื่อสารและรวมทั้งเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรม ไม่เว้นแม้กระทั้งการใช้สื่อออนไลน์ในกลุ่มชาติ

พันธุ์ม้ง ดังที่ เจอหม่อง แซ่เท้า (สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2563) อธิบายถึงการติดต่อซื้อขายเค่งผ่านโทรศัพท์มือถือ โดยได้มีการติดต่อซื้อขายข้ามประเทศทั้งส่งไปที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ฝรั่งเศส และประเทศอื่นๆ ซึ่งหลังจากการติดต่อซื้อขายแล้วได้มีการส่งเค่งผ่านระบบขนส่งสินค้าระหว่างประเทศ พร้อมได้ชำระเงินผ่านระบบธนาคารออนไลน์ (ผ่านแอพพลิเคชั่นในระบบโทรศัพท์มือถือ) นอกจากการติดต่อซื้อค้าทางออนไลน์และทำธุรกรรมการเงินผ่านโทรศัพท์มือถือ ยังพบว่าได้มีการใช้สื่อออนไลน์เพื่อรับชมเค่งในพื้นที่ต่างๆ ทั้งในประเทศ ต่างประเทศอย่างเช่น ประเทศจีนและสปป.ลาว เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้นำความรู้จากการรับชมนำมาปรับใช้พัฒนาในการผลิตเค่ง และเผยแพร่เค่ง

แม้ว่ากลุ่มชาติพันธุ์ม้งจะได้อพยพไปยังประเทศต่างๆ ทั่วโลก แต่เครือข่ายความสัมพันธ์ของผู้พลัดถิ่นข้ามชาติกลับทำงานได้ดีขึ้นภายใต้บริบทของยุคโลกาภิวัตน์นี้ นอกจากระบบเทคโนโลยีที่ช่วยสื่อสารอย่างสะดวกรวดเร็วในปฏิบัติการช่วยเหลือกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศตะวันตกเพื่อให้ทราบข่าวว่าทางรัฐบาลสหรัฐอเมริกามีนโยบายที่จะรับหรือช่วยเหลือชาวม้งที่ตกค้างในที่ต่างๆ แล้วยังช่วยทำให้มีการติดต่อกับญาติพี่น้องในที่ต่างๆ (ประสิทธิ์ ลีปรีชา, 2554: 41-43) ผ่านเทคโนโลยีการสื่อสาร ในปัจจุบันยังพบว่ามีการติดต่อซื้อขายสินค้าของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อาทิ เค่ง เป็นต้น

ภาพประกอบที่ 2 บ้านของชาวกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง หมู่บ้านป่าไผ่ เขาค้อ จ.เพชรบูรณ์ แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนรับเอาวิถีชีวิตแบบใหม่เข้ามาแต่ยังคงรูปแบบบ้านแบบเดิม

การปรับตัวเพื่อให้อยู่รอดในโลกยุคทุนนิยม

การเกิดขึ้นของดนตรีในแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีพื้นฐานมาจากกระบวนการเรียนรู้ คติความเชื่อและบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกัน จึงก่อให้เกิดรูปแบบของดนตรีที่หลากหลาย โดยรูปแบบที่หลากหลายเหล่านั้นได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยมีเป้าหมายเพื่อตอบสนองภารกิจใดภารกิจหนึ่ง เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไป กระบวนการเรียนรู้ คติความเชื่อและบทบาทที่เป็นสภาพที่เคยดำรงอยู่ในอดีตย่อมถูกตัดลดขั้นตอนหรือเพิ่ม ปรับประยุกต์เพื่อให้เหมาะสมกับกาลเวลา เป็นสาเหตุที่ทำให้ดนตรีจำเป็นต้องเปลี่ยนแปลงไปด้วย (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560: 4-5) เมื่อบริบทของสังคม ทั้งคติความเชื่อบทบาทหน้าที่ได้เปลี่ยนแปลงไปย่อมส่งผลต่อดนตรี

ดนตรีพื้นบ้านจะเกิดขึ้นและพัฒนาในสังคมเกษตรกรรมที่มีลักษณะเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวเองได้ (self-sufficiency) สภาพสังคม จะไม่ใช่สังคมที่อยู่อย่างโดดเดี่ยวหรือแยกออกจากสังคมอื่น ขบวนการถ่ายทอดศิลปะ ดนตรี จะอาศัยการบอกด้วยปาก และจดจำเป็นหลัก ลักษณะที่กล่าวมาแล้วเป็นเพียงการสะท้อน ภาพของดนตรีพื้นบ้านโดยอาศัยบริบททางสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรม (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2561: 148-149) ดนตรีพื้นบ้านแต่เดิมเป็นลักษณะดนตรีที่เรียบง่าย มุ่งเน้นไปที่ความสนุกสนาน มิได้มุ่งเน้นไปที่ความซับซ้อนทางดนตรี ประกอบกับรูปแบบการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ ไม่ได้มีการจดบันทึกแบบเป็นเอกสาร ดังนั้นจึงส่งผลให้เพลงพื้นบ้านมีลักษณะที่ไม่ยาวมากหนัก มีลักษณะที่สั้น วนไปวนมา โดยลัษณะดังกล่าวจึงส่งผลให้ง่ายในการร้องตาม เข้าใจ ตลอดจนสามารถบรรเลงตามได้ง่าย ทำให้ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่สามารถทำให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมได้มากกว่าดนตรีที่มีรูปแบบซับซ้อน กล่าวได้ว่าลักษณะเด่นของดนตรีพื้นบ้านนั้นจะพบได้ว่าเมื่อมีการแสดงหรือบรรเลงต่อสาธารณชนแล้วจะพบว่าผู้ฟังนั้นสามารถมีส่วนร่วมได้ง่าย เช่น การขยับร่างกายตามจังหวะ ร้องตาม หรือแม้กระทั้งอาจเข้าร่วมบรรเลงได้

นอกจากบริบทของสังคมส่งผลต่อคุณลักษณะทางดนตรีแล้วนั้น ยังส่งผลต่อลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีด้วยเช่นกัน จากเดิมที่เค่งหรือแคนม้งใช้วัสดุที่หาได้ง่ายในชีวิตประจำวันของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งนำมาทำเค่ง ในปัจจุบันเมื่อการย้ายถิ่นฐานตลอดจนสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป วิถีชีวิตเปลี่ยนแปลงไป

จึงส่งผลให้มีการปรับเปลี่ยน พัฒนา ปรับใช้วัสดุ อุปกรณ์เพื่อนำมาใช้ทำเค่ง อาทิ การนำท่อพลาสติกมาใช้แทนไม้ไผ่ ไม้เนื้ออ่อน อีกทั้งยังนำเอาอุปกรณ์เครื่องทุ่นแรงมาใช้ในการผลิต นอกจากนั้นเมื่อสภาพเปลี่ยนแปลงไป เจอหม่องแซ่เท้า (สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2563) ได้ชี้ให้เห็นว่ามีการซื้อวัสดุ อุปกรณ์นำมาใช้ผลิตเค่ง ซึ่งต่างจากในอดีตที่ใช้วัสดุจากสิ่งที่หาได้รอบตัว มาเป็นการไปซื้อในร้านที่จัดขาย เช่น ซื้อไม้สัก ไม้ไผ่ ทองเหลือ ถ่านสำหรับเตาเผาจากร้านที่จัดจำหน่ายและจากตัวแทนจำหน่าย เจอหม่องยังได้อธิบายอีกว่าเมื่อขายเค่งได้จะนำเงินบางส่วนไปซื้อวัสดุเพื่อนำมาเก็บไว้เพื่อทำเค่งในโอกาสต่อไป

จะเห็นได้ว่ามีการปรับเปลี่ยนทั้งวัสดุ อุปกรณ์ที่นำมาใช้ทำเค่งเพื่อใช้ในการซื้อขาย เมื่อบริบทของสังคมเปลี่ยนไป เกิดเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่ได้สร้างการติดต่อสื่อสารข้ามทวีป ทำให้เกิดการติดสื่อสารกันระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในแต่ละประเทศ จึงทำให้เกิดการซื้อขายเค่งที่จัดเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญเป็นสัญลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ผ่านเทคโนโลยีสมัยใหม่ทั้งระบบธุรกรรมการเงิน ระบบขนส่งสินค้าระหว่างประเทศ ธรรมชาติของสิ่งมีชีวิตจะเรียนรู้เพื่อปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตเพื่อให้ชีวิตดำรงอยู่ต่อไป ดนตรีและเครื่องดนตรีก็เช่นกัน เห็นได้ชัดจากการเปลี่ยนจากท่อไผ่ ไม้เนื้ออ่อน ไม้สัก กลายมาเป็นท่อพลาสติกในปัจจุบัน โดยอาจจะทำให้คุณภาพของเสียงจากเครื่องดนตรีลดน้อยลง แต่สิ่งที่ได้กลับเป็นโอกาสที่จะเข้าถึงเค่งนั้นเพิ่มมากขึ้น จะพบได้ว่าเค่งที่ใช้วัสดุจากท่อพลาสติกมีราคาถูกลงและทนทานกว่าไม้ ซึ่งได้แสดงให้เห็นว่าเกิดขึ้นจากการปรับเปลี่ยนทางสังคม

ภาพประกอบที่ 3 ภาพเปรียบเทียบเค่งหรือแคนม้ง ที่ใช้ไม้ไผ่กับท่อพลาสติก พบในบ้านป่าไผ่ เขาค้อ จ.เพชรบูรณ์

ก่อนเสียงเค่งที่กำลังจะหายไป

ไม่มีใครในหมู่บ้านและคนอื่นนิยมแล้ว เสียงเค่งมันเริ่มจะหายไป ผมอยากให้เสียงเค่งยังคงดังต่อไป (เจอหม่อง แซ่เท้า, สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2563) ระหว่างที่พูดคุยถึงลักษณะทางดนตรีของเค่ง เจอหม่องได้กล่าวขึ้นบ่งบอกถึงอารมณ์ ความรู้สึกที่ห่วงใยต่อวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ตนเอง จากนั้นเมื่อพูดคุยถึงข้อห้าม ข้อจำกัดทางจารีตประเพณีเดิมที่มีต่อการสืบทอดและบรรเลงเค่ง เจอหม่อง แซ่เท้า (สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2563) ยังกล่าวว่าไม่ว่าจะเป็นเพศชายหรือเพศหญิง ไม่ว่าจะเชื้อชาติไหน ผมก็มีใจที่อยากจะสอนแค่อยากให้เสียงเค่งนั้นดังต่อไป

สมัยก่อนชาวม้งเขาจะเป่าเค่ง ถ้าใครเป่าเค่งไม่ได้จะถือว่าไม่ใช่ชาวม้ง สมัยผมยังหนุ่มคนไหนเป่าเค่งไม่เก่ง เป่าไม่เป็นก็จะได้เมียช้า แต่สมัยนี้เขาเจอกันง่าย วัยรุ่นพวกเขาก็ต้องไปทำงานในเมืองถึงยังทำไร่แถวบ้านแต่ก็ไม่ค่อยได้เป่ากันแล้ว โอกาสที่จะเล่นก็น้อยลงเหลือแค่งานศพของชาวม้งที่จะได้เป่าเค่ง บางทีมีคนในหมู่บ้านอื่นมาตามไปเป่าบ้างก็ดีใจ แต่ก็น้อยแล้ว (เจอหม่อง แซ่เท้า, สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2563) เมื่อพิจารณาจะเห็นได้ว่าวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคมได้ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมด้านต่างๆ ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งไม่เว้นแม้แต่ดนตรี

ภายใต้สังคมทุนนิยม เป้าประสงค์หลักในการสะสมทุนและแสวงหาผลกำไรได้สร้างเงื่อนสำคัญคือ การกำหนดเวลา ซึ่งได้เกิดการกำหนดเวลาทำงานขึ้นมามีนัยยะของมนุษย์ที่ถูกเวลาควบคุม และสร้างประสิทธิภาพใต้เงื่อนไขเวลาที่จำกัดตัวอย่างรูปธรรมคือ การกำหนดเวลาแนวยาวของชีวิตที่พึงประสงค์ เช่น วัยก่อนทำงาน มีหน้าที่เรียนและฝึกฝนวิชาชีพเพื่อเข้าสู่ตลาดแรงงาน วัยทำงานต้องทำงานให้หนักเพื่อให้ได้ชีวิตที่ดี เพื่อชีวิตที่ดีหลังวัยทำงาน (ษัษฐรัมย์ ธรรมบุษดี, 2561: 39-41) รัฐได้มีบทบาทสำคัญในการควบคุมสังคมผ่านสถาบันของรัฐ การกำหนดวางเงื่อนไขจากรัฐได้สร้างเงื่อนไขให้อำนาจทุนและสร้างกลไกตลาด เช่น กลไกตลาดผลักดันให้คนที่มีคุณวุฒิที่สูงสามารถทำงานเพื่อได้รับค่าตอบแทนที่สูงและมั่นคงทางสภาพเศรษฐกิจในตลาดแรงงานตลอดจนมีคุณภาพชีวิตที่ดี เพราะฉะนั้นในสังคมทุนนิยมจำเป็นต้องทำงานหนักเข้าสู่ระบบกู้ยืม เพื่อให้ได้คุณภาพชีวิตที่ดีกว่า

ดนตรีพื้นบ้านจะเกิดขึ้นและพัฒนาในสังคมเกษตรกรรมที่มีลักษณะเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวเองได้ (self-sufficiency) สภาพสังคม จะไม่ใช่สังคมที่อยู่อย่างโดดเดี่ยวหรือแยกออกจากสังคมอื่น ขบวนการถ่ายทอดศิลปะ ดนตรี จะอาศัยการบอกด้วยปาก และจดจำเป็นหลัก ลักษณะที่กล่าวมาแล้วเป็นเพียงการสะท้อน ภาพของดนตรีพื้นบ้านโดยอาศัยบริบททางสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรม (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2561: 148-149) เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไปจากสังคมเกษตรกรรมเข้าสู่สังคมทุนนิยม การเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ส่งผลกระทบอย่างมากต่อวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ รวมถึงกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ปัจจัยสำคัญของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเมื่อสังคมเกษตรกรรมที่ใช้การแลกเปลี่ยนสิ่งของกันและกัน ได้ถูกเปลี่ยนมาเป็นการใช้เงินตราในการแลกเปลี่ยน จนกระทั้งการสะสมทุนและการเป็นหนี้จากการสะสมทุน อาทิ บัตรเคดิต สินเชื่อเพื่อซื้อปัจจัยต่างๆ ในชีวิตประจำวัน การรักษาพยาบาล เป็นต้น และด้วยสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปได้บีบบังคับเป็นกลไกให้ชาวกลุ่มชาติพันธุ์ได้เข้าไปสู่ระบบของการทำงานในระบบทุนนิยม เช่น การเข้าไปเป็นพนักงานโรงงาน ขายสลากกินแบ่งรัฐบาล พนักงานขับรถ ฯลฯ ซึ่งเป็นผลพวงจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมเกษตรกรรมเข้าสู่ยุคทุนนิยม

บทความฉบับนี้ผู้เขียนได้ชวนชี้ให้เห็นถึงปัจจัยสำคัญของวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปจากสังคมเกษตรกรรมสู่สังคมทุนนิยม ซึ่งได้ส่งผลกระทบต่อการสืบทอด และการรักษาวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ระบบวันเวลาจากราชการได้เข้ามากำหนดเวลาชีวิตของทุกๆ คนในรัฐชาติ วันปีใหม่ที่ไม่หยุดตรงกับวันปีใหม่ของกลุ่มชาติพันธุ์ เวลาทำงานที่ต้องถูกกำหนดจากราชการ เวลาในชีวิตประจำวัน เงื่อนไขของเวลาได้ทำให้วิถีชีวิตของทุกคนในสังคมเปลี่ยนแปลงไป

สรุป

เมื่อกาลเวลาเปลี่ยนแปลงไป บริบททางสังคมก็ย่อมเปลี่ยนแปลงไป มนุษยชาติจึงได้เรียนรู้และปรับตัวเพื่อรักษาวัฒนธรรมและชีวิตให้ดำเนินต่อไป เป็นธรรมดาที่สิ่งใดก็ตามที่อ่อนแรงลงย่อมถูกเข้ามาแทนที่ด้วยสิ่งที่แข็งแรงกว่า ชาวกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง รวมถึงดนตรีม้งก็เช่นกัน ย่อมมีการปรับเปลี่ยน สืบทอด เพื่อให้เสียงของดนตรีม้งที่เปรียบเสมือนลมหายใจของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งนั้นยังคงอยู่สืบไป

ม้งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีดนตรีที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของตนเองอย่างชัดเจน และมีประวัติศาสตร์อย่างยาวนาน งานศึกษาของนิรุตร์ แก้วหล้า (2562: 22) อธิบายไว้ว่า “เค่ง”(Qeel) หรือแคนม้ง เป็นเครื่องดนตรีชั้นสูงของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูลเครื่องลมประเภทที่มีท่อเสียง (Aerophones) ภายในท่อมีลิ้นเป็นเครื่องดนตรีของชาวม้ง มีความเชื่อว่าสามารถใช้ติดต่อสื่อสารกับวิญญาณได้ เค่งถูกใช้เพื่อความบันเทิงบรรเลงเนื่องในโอกาสพิเศษแสดงถึงความชื่นชมยินดี อวยพร เพื่อความสัมพันธ์อันดีระหว่างผู้มาเยือนและเจ้าบ้าน นอกจากนี้เคล่งยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญต่อพิธีศพ เปรียบเสมือนเป็นสัญลักษณ์ของการสื่อสารระหว่างวิญญาณกับโลกหลังความตาย ชาวม้งเชื่อว่าเสียงเคล่งจะนำดวงวิญญาณของผู้ตายไปสู่ภพภูมิที่ดี

เมื่อเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ สังคมทุนนิยมได้ทำให้เกิดการพัฒนาของเทคโนโลยีทางการสื่อสาร ซึ่งทำให้เกิดพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ทำให้คนสามารถติดต่อสื่อสารกันได้อย่างสะดวกมากยิ่งขึ้น หรือรับฟังข่าวสารจากที่อื่นทั่วโลก ส่งผลให้เกิดการรับเอาวัฒนธรรมจากชาติอื่น วัฒนธรรมอื่น รวมถึงการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ทั้งการเข้าไปทำงานในเมือง การปรับเปลี่ยนอาชีพ ตลอดจนวัฒนธรรมดนตรีของม้งก็ยังได้เกิดการปรับเปลี่ยนไปตามกาลเวลา เห็นได้จากลักษณะทางกายภาพเค่งหรือแคนม้ง โดยได้มีการพัฒนาจากการใช้ไม้ไผ่เป็นส่วนประกอบหลัก ได้มีการนำท่อพาลสติกมาเป็นส่วนประกอบหลักในการสร้างเครื่องดนตรีที่เรียกว่าเค่ง ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีชั้นสูงและเปรียบเสมือนเป็นสัญลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

กิตติกรรมประกาศ

ขอกราบขอบพระคุณคุณพ่อเจอหม่อง แซ่เท้าและชาวบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อ.เขาค้อ จ.เพชรบูรณ์ คณาจารย์ นักวิชาการ ที่ได้ให้คำแนะนำคำปรึกษา จนทำให้ผู้เขียนสามารถผลิตงานบทความวิชาการฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ตลอดจนกราบขอบพระคุณบุพการีทั้งสองท่านที่ได้ให้การสนับสนุนมาโดยตลอด ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทความฉบับนี้ จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจ ตลอดจนสร้างพื้นที่ทางความรู้ให้เกิดการปะทะและแลกเปลี่ยนความรู้ ทั้งพื้นที่สาธารณะและแวดวงวิชาการต่อไป เพื่อให้เกิดการคิดต่อ วิพากษ์วิจารณ์ที่เป็นประโยชน์ต่อไปในแวดวงวิชาการ

เอกสารอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560). **การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี.** ขอนแก่น: โรงพิมพ์แอนนาออฟเซต.

_____. (2561). **ประชุมบทความวิชาการดนตรี 60 ปี รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี.** ขอนแก่น: โรงพิมพ์แอนนาออฟเซต.

ชิษณุพงศ์ อินทร์แก้ว. (2563). **รสนิยมทางดนตรี: การศึกษาความสุขและความหวังในระบอบทุนนิยม ผ่านมานุษยวิทยาดนตรี.** วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ, 2(1), 135-149.

นิรุตร์ แก้วหล้า. (2562). **เค่ง ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง.** วารสารวัฒนธรรม, 58(3), 20-27.

ประสิทธิ์ ลีปรีชา และสุภางค์ จันทวานิช. (2554). **ม้งลาวในประเทศไทย: นโยบายและการดำเนินการของภาครัฐไทย (2518-2552).** กรุงเทพฯ : กรมกิจการชายแดนทหาร กองบัญชาการกองทัพไทย.

ษัษฐรัมย์ ธรรมบุษดี. (2561). **ความหมายที่ปลายสายรุ้ง: กระบวนการพัฒนาความมั่นคงของมนุษย์ในประเทศรัฐสวัสดิการใต้วิกฤติเสรีนิยมใหม่**. นนทบุรี: นิติธรรมการพิมพ์.

องค์การบริหารส่วนตำบลเข็กน้อย อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์. (2553). **หมู่บ้านวัฒนธรรมชาวเขาบ้านเข็กน้อย.** สืบค้น 18 พฤษจิกายน 2563, จาก http://www.kheknoi.go.th.

Appadurai, Arjun. (2008). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. The **Anthropology of Globalization: A Reader.** 2, 47-65.

สัมภาษณ์

เจอหม่อง แซ่เท้า. (14 พฤศจิกายน พ.ศ.2563). สัมภาษณ์. บ้านป่าไผ่ เขาค้อ จ.เพชรบูรณ์.

การสร้างกลองยาวอีสาน เพื่อศึกษาคุณภาพเสียง

Making the Isan long drums for study sound quality

จักรพงศ์ เพ็ชรแสน [1]
Jakkrapong Petsaen

บทคัดย่อ

กลองยาวอีสานยุคเริ่มแรกถูกสร้างขึ้นมาโดยผู้คนที่อยู่ร่วมกันในชุมชน เป็นสมบัติของส่วนรวม เพื่อเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในกิจกรรมงานบุญประเพณีของผู้คนในหมู่บ้านโดยอาศัยวัสดุอุปกรณ์หรือเครื่องมือที่มีอยู่ในท้องถิ่น อาศัยความรู้จากความเป็นช่างไม้ประยุกต์ดัดแปลงทำรูปทรงที่เกิดจากการบอกเล่าหรือจินตนาการของคนในชุมชนให้ได้รูปลักษณะกลองยาวอีสานตามที่ต้องการ

การสร้างกลองอีสานเพื่อศึกษาคุณภาพเสียงของกลองยาวอีสาน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและเพื่อพัฒนาคุณภาพของเสียงกลองยาวอีสาน โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งทำการศึกษาจากเอกสารต่างๆ พร้อมทำการสัมภาษณ์และนำข้อมูลมาวิเคราะห์ เพื่อนำข้อมูลที่ได้มานำไปสู่การสร้างกลองยาวอีสาน

---

[1] นายกองค์การบริหารส่วนตำบลบ้านค้อ อ.เมือง จ.ขอนแก่น

ผู้เขียนได้พัฒนา ปรับปรุง ด้านวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการผลิตกลองยาวอีสาน ให้มีลักษณะที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมในปัจจุบัน อาทิ ด้านความสวยงาม ทันสมัย สะดวก น้ำหนักเบาและคงทน ซึ่งจากการทดลองกลองยาวอีสาน ที่สร้างขึ้นใหม่โดยใช้ไม้ทั้ง 3 ชนิด ประกอบด้วย ไม้ประดู่ ไม้ขนุน ไม้จามจุรี โดยมีจุดประสงค์เพื่อนำไปต่อยอดศึกษาเกี่ยวกับคุณภาพเสียงต่อไป

คำสำคัญ : การสร้างกลองยาวอีสาน, คุณภาพเสียง, กลองยาวอีสาน

ABSTRACT

Originally, Isan long drums were created by people living in the community. It was public property. It was used as a musical instrument in ceremonial activities of people in the village by using material, equipment or tools which could be found locally. The creating area was a certain center such as temples or halls. The creating knowledge by from carpentry and applied the shape from storytelling or imagination of people in the community to acquire the shape of Northeastern long drums as they wanted.

Building the Isan Long Drum for study the sound quality of Isan long drum had the objective to study development of sound quality of Isan long drums by using qualitative research process. The study was from the data of various media and from interview and the data were analyzed to create Isan long drums.

The researcher has developed, improved on material and equipment used in producing Isan long drums so that it would be consistent with the current social context such as aesthetics, advancement, convenience, light weight and endurability. From the test of Isan long drums which used 3 types of wood including Burma padauk, Jackfruit wood and Raintree wood, to be used for quality research studies and further development of the Isan long drum.

Keywords : Building the Isan Long Drum, Sound quality, Isan long drum

บทนำ

กลองเป็นเครื่องบอกสัญญาณ บอกจังหวะจึงใช้ประกอบกับเครื่องดนตรีอื่นๆ กลองยังถูกใช้ตีเป็นสัญญาณอัญเชิญเทวดา หรือตีเพื่อขับไล่ภูต ผี ปีศาจ แม้ในสงครามก็พบว่ามีการตีกลองบอกเป็นสัญญาณ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2536: 40-45) กลองยาวอีสานนิยมใช้ตีนำขบวนแห่ในเทศกาลงานประเพณี 12 เดือน ทุกพื้นที่ในภาคอีสานที่มีการนำเอากลองยาวไปเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมตามหมู่บ้าน โรงเรียนและหน่วยงานราชการบางส่วนที่เห็นความสำคัญ ทำให้การผลิตกลองยาวไม่เพียงพอต่อความต้องการ เนื่องจากมีขั้นตอนค่อนข้างยุ่งยาก ทั้งด้านรูปทรงและน้ำเสียงมีเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มจึงเป็นที่ต้องการของผู้ใช้ อีกทั้งไม้ส่วนใหญ่ที่นำมาทำเป็นไม้ขนุนพื้นเมืองที่เริ่มหายากมากขึ้น ทำให้มีการหาไม้ชนิดอื่นมาทดแทนและมีการปลูกไม้ขนุนทดแทนของเดิม นอกจากนี้ยังต้องมีการหาเทคโนโลยีใหม่ที่ช่วยลดขั้นตอนในการทำงานและผลิตกลองยาวให้ได้เสียงที่มีคุณภาพเท่าเดิมหรือดีกว่าเดิม (สิทธิศักดิ์ จำปาแดง, 2561: 94 -102)

กลองยาวอีสานหรือกลองหาง เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่ขึงด้วยหนังหน้าเดียว ลักษณะกลองเรียวยาวหุ่นกลองทำด้วยไม้ขนุน หรือไม้เนื้อแข็ง เช่น ก้ามปู หนังกลองใช้หนังวัวขึงด้วยเชือกไนล่อน ปรับแต่งหน้ากลองให้มีระดับเสียงตามต้องการนิยมใช้แห่ในงานมงคล (โยธิน พลเขต, 2559: 71-75) การผลิตกลองยาวอีสานนั้นจะมีไม้เป็นส่วนประกอบหลัก ซึ่งช่างแต่ละคนจะมีการออกแบบรูปทรงต่างกัน แต่ยังคงความเป็นกลองยาวที่มีหาง และคอดที่เป็นส่วนเอวของกลอง การเลือกใช้ไม้นั้นส่งผลต่อคุณภาพของเสียง โดยยังมีองค์ประกอบหลักอย่างการเลือกใช้หนังหน้ากลอง ที่มีลักษณะบาง และขึงให้ตึง โดยใช้แรงของช่างเป็นตัววัดว่าเสียงของกลองยาวจะออกมาเป็นเสียงต่ำหรือสูง ทั้งนี้ก็ยังขึ้นอยู่กับรูปพรรณของกลองยาวอีสานด้วย กระบวนการผลิตข้างต้นยังรวมไปถึงการทดสอบเสียงของกลองยาวโดยใช้จังหวะการตีและลักษณะการใช้มือตีลงบนหน้ากลองจนส่งเสียงพอเหมาะ กระทั่งออกมาเป็นกลองยาวอีสานและมีเสียงใช้กำกับจังหวะ

ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้เชื่อมโยงกับดนตรีตลอดมา ดนตรีไม่ได้อยู่โดดเดี่ยวท่ามกลางชุดความรู้ต่างๆ ที่สัมพันธ์กับสังคม เช่น เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม การเมือง และเทคโนโลยี นอกจากนั้นหากมนุษย์มีความรู้เช่นใดก็จะแสดงออกมาเป็นเสียงดนตรีเช่นนั้น เพื่อสื่อสารกับตัวเองและสังคมรอบข้าง (ชิษณุพงศ์ อินทร์แก้ว, 2563: 137) จารีตประเพณี วัฒนธรรมต่างๆ ก็ย่อมมีอิทธิพลต่อการผลิต สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรี ดังนั้นเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไปองค์ความรู้ต่างๆ ก็ย่อมเกิดขึ้นอยู่เสมอ ผู้เขียนจึงได้นำเอาเทคโนโลยีและองค์ความรู้ต่างๆ ที่ผ่านการสะสมความรู้มาแต่โบราณเพื่อนำมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างกลองยาวอีสานขึ้นมา โดยปรับปรุง และพัฒนากลองยาวอีสานซึ่งใช้แนวคิดยึดโยงกับแนวคิดเดิมที่มีมา หากแต่ใช้เทคโนโลยีร่วมสมัยเข้ามาช่วยในการสร้างกลองยาวอีสาน

การพัฒนา ปรับปรุง ผลิตกลองยาวอีสาน

แต่เดิมวัสดุ อุปกรณ์ในการผลิตกลองยาวอีสานจะใช้วัสดุ อุปกรณ์ที่หาได้ง่ายจากบริเวณท้องถิ่น อุปกรณ์ก็จะใช้ตามที่มี ไม่ได้มีขั้นตอน วิธีการมาตรฐาน แต่จะมีรูปแบบเฉพาะบ้างตามความเหมาะสม ต่อมาจากการศึกษาข้อมูล ด้านวัสดุอุปกรณ์ในการทำกลองยาวอีสานผู้วิจัยได้ศึกษาทั้งภาคสนามและการศึกษาจากเอกสารต่างๆ โดยเฉพาะการศึกษาภาคสนามโดยยึดข้อมูลจากภาคสนามจากการสัมภาษณ์ของกลุ่มช่างทำกลองในพื้นที่ ที่ผู้เขียนได้กำหนดจากนั้นได้นำข้อมูลมาวิเคราะห์ พร้อมทั้งทบทวนวรรณกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อปรับปรุง พัฒนา วัสดุอุปกรณ์ในการผลิตกลองยาวอีสานเพื่อให้ได้กลองยาวอีสานที่มีลักษณะรูปทรงที่พัฒนาขึ้น และได้คุณภาพเสียงที่ดีขึ้น ผู้เขียนได้ทำการพัฒนา ปรับปรุง ผลิตกลองยาวอีสานอธิบายได้ดังต่อไปนี้

1.1 วัสดุอุปกรณ์ในการทำกลองยาวอีสาน

จากการศึกษาค้นคว้าผู้เขียนได้ใช้วัสดุอุปกรณ์ในการสร้างกลองยาวอีสานจำนวน 3 ลูก รูปร่างลักษณะเหมือนกัน โดยแตกต่างกันที่ประเภทของไม้ ซึ่งมี 3 ชนิด คือ ไม้ประดู่ ไม้ขนุน และไม้จามจุรี โดยกลองยาวทั้ง 3 ลูก เจาะโพรงและตกแต่งพื้นผิวภายในโพรง ให้มีลักษณะเป็นร่องเกลียว ด้านใน โพรงด้านหน้ากลองและโพรง หางกลอง ทั้ง 3 ลูก เชือกร้อยหูหนังหน้ากลองเป็นเชือกด้าย ส่วนการบังคับขอบหน้ากลองจะใช้ลวดในการช่วยบังคับ เมื่อมีการร้อยเชือก ดูหนังหน้ากลอง และร้อยเชือกสายโยงเร่งเสียง ไม่ให้หูกลอง บิดเบี้ยว

เสียรูปทรง และมีความคงทนมากขึ้น การตกแต่งพื้นผิวของหุ่นกลองใช้ทินเนอร์ยูรีเทนเคลือบแข็ง ให้เนื้อไม้มีความสวยงามและคงทน

โดยใช้วัสดุอุปกรณ์ในการผลิตกลองยาวอีสานดังนี้

1)ไม้ที่ใช้ทำกลอง (ไม้ประดู่ ไม้ขนุน และไม้จามจุรี) 2) หนังวัวฟอก 3) ลวด 4) เชือกด้าย 5) สี (ทินเนอร์โพลียูรีเทน) 6) วัสดุถ่วงเสียง (ข้าวจ้าวสุกผสมขี้เถ้า กล้วยอบน้ำผึ้ง กาว) 7) เครื่องมือสำหรับวัด (วงเวียน เวอร์เนียคาลิปเปอร์ เหล็กฉากและตลับเมตร) 8) อุปกรณ์สำหรับเจาะรูและเซาะร่อง 9) ค้อนและคีม 10) กาวและขี้เลื่อย 11) ดินสอและปากกา 12) กระดาษทราย 13) ใบมีดกลึงและใบมีดคว้าน 14) แท่นกลึง แท่นคว้าน รอกชักมือ 15) เลื่อยยนต์ 16) ตู้เชื่อมและลวดเชื่อม 17) มีด 18) ตะไบหางหนู 19) สว่านมือ 20) เครื่องเจียร 21) แก๊ส (พร้อมหัวฟู่พ่นไฟ)

1.2 ขั้นตอนการสร้างกลองยาวอีสาน

จากการศึกษาพบว่าการเตรียมไม้เพื่อนำมาทำกลองยาวอีสานมี 2 ลักษณะ คือ การใช้ไม้แบบสด และการใช้ไม้แบบแห้ง โดยถ้าเป็นไม้แบบสดต้องนำไม้สดไปอบ ซึ่งอบในขณะที่ไม้เป็นท่อน โดยใช้ อุณหภูมิความร้อน ประมาณ 60-80 องศาเซลเซียส โดยใช้ระยะเวลาในการอบประมาณ 60-100 ชั่วโมง หรือประมาณ 4 วัน ในการอบเพื่อทำให้ความชื้นที่อยู่ในท่อนไม้นั้นค่อยๆ คลายตัวออกไป แล้วค่อยนำท่อนไม้นั้น มาเตรียมขึ้นแท่นกลึง รูปทรง และทำเป็นกลองยาวในขั้นตอนต่อไป หรือนำไม้สดไปกลึงรูปทรงและการคว้านให้เป็นโครงให้เรียบร้อยก่อน ค่อยนำหุ่นกลองยาวอีสานนั้นเข้าไปในห้องอบ เพื่อให้หุ่นกลองที่มีความชื้น เกิดการคลายตัวออกมา โดยใช้อุณหภูมิในการอบประมาณ 60-80 องศาเซลเซียส โดยใช้ระยะเวลาในการอบประมาณ 24 ถึง 48 ชั่วโมง หรือประมาณ 2 วัน ค่อยนำหุ่นกลองที่ผ่านกระบวนการอบนั้นออกมา ทำกลองยาวอีสานตามขั้นตอนต่อไป

การทำกลองยาวอีสานโดยการใช้ไม้ที่แห้งแล้วมาทำ จากการศึกษาพบว่า ช่างทำกลองยาวอีสานมักจะใช้วิธีการทำกลองยาวอีสานโดยใช้ไม้ที่แห้งแล้ว เนื่องจากสมัยก่อนไม้ที่มีอยู่ในท้องถิ่นมีจำนวนมาก หรืออาศัยต้นไม้ที่ตายยืนต้นถูกตัดโค่นทิ้งเอาไว้เป็นระยะเวลานาน ซึ่งง่ายต่อการขุดหรือเจาะ และมีน้ำหนักเบา ดังนั้นจึงเลือกที่ใช้ไม้ที่แห้งแล้ว นำมาทำกลองยาวอีสาน

ขั้นตอนการสร้างกลองยาวอีสานสามารถแบ่งได้ เป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

1.2.1 เตรียมไม้

1.2.2 กำหนดสัดส่วนของกลอง หรือขึ้นหุ่นกลอง

1.2.3 ขัดพื้นผิวของหุ่นกลอง และประกอบกลองยาวอีสาน

1.2.1 เตรียมไม้

ไม้ที่นำมาทำกลองยาวอีสานทั้ง 3 ประเภท คือ ไม้ประดู่ ไม้ขนุน และไม้จามจุรีในขั้นตอนของการเตรียม ไม้ทั้ง 3 ประเภท เริ่มจากการตัดไม้ที่มีลักษณะลำต้นตรงไม่เป็นโพรง มีขนาดวัดรอบไม่น้อยกว่า 150 เซนติเมตร ตัดเป็นท่อน มีขนาดความยาว 95 เซนติเมตรและมีเส้นผ่านศูนย์กลางไม่น้อยกว่า 12 เซนติเมตร นำมาตากแดดไม่น้อยกว่า 2 เดือนก่อนที่จะนำมาทำเป็นกลองยาวอีสาน หลังจากที่ได้ไม้ทั้ง 3 ประเภท ที่เตรียมไว้เรียบร้อยแล้วจึงทำการวัดขนาดเพื่อทำการผ่าให้มีขนาดที่เล็ก ง่ายต่อการกลึงหุ่นกลอง คือกำหนดเส้นผ่านศูนย์กลางที่ 30 เซนติเมตรหรือ 12 นิ้ว วัดขนาดความกว้าง ยาว

ภาพที่ 1 การเตรียมไม้

การเตรียมไม้ เพื่อทำกลองยาวอีสานนั้นพบว่ามักจะมีลักษณะขนาดเล็กใหญ่ บิดเบี้ยว แตกร้าว แตกต่างกันออกไปตามสภาพไม้ เมื่อได้แล้วนำมาทำการวัดสัดส่วนของไม้แต่ละชนิดให้เท่าๆ กัน ซึ่งในการผลิตกลองครั้งนี้ผู้เขียนได้นำไม้มาผลิต 3 ชนิดด้วยกัน คือ ไม้ประดู่ ไม้ขนุน และไม้จามจุรี โดยได้กำหนดให้มีความยาว 80 เซนติเมตร และมีเส้นผ่าศูนย์กลาง 10 นิ้ว ข้อควรระวังในขั้นตอนนี้ ควรที่จะเผื่อเอาไว้อย่างน้อย 5 เซนติเมตร ในทั้งความยาวและขนาดของเส้นผ่าศูนย์กลาง เพราะเนื่องจากอาจจะเกิดความผิดพลาดหรือเสียหายในขนาดที่ทำการขึ้นรูปกลอง

วัดสัดส่วนหรือกำหนดศูนย์กลางเรียบร้อยแล้ว จึงทำการผ่าไม้ โดยผ่าไม้ในลักษณะที่ทำท่อนไม้มีลักษณะเป็น 8 เหลี่ยม เพื่อง่ายต่อการกลึงบนแท่น

เมื่อทำการผ่าท่อนไม้ที่นำขึ้นแท่นทำการกลึงเสร็จแล้ว จะทำการวัดหาศูนย์กลางของหน้ากลองยาวอีสานอีกครั้ง แล้วจึงทำการตอกหมุดบริเวณจุดศูนย์กลางทั้ง 2 ด้าน แต่เดิมการกลึงหุ่นกลองหรือการกำหนดรูปทรงกลองนั้นมักจะใช้วิธีแบบพื้นบ้านไม่ได้มีเครื่องมือแบบทันสมัยจึงทำให้เกิดสัดส่วนที่ไม่ได้มาตรฐาน การใช้แท่นกลึงทำการขึ้นรูปกลองยาวอีสานจึงทำให้มีขนาดตามที่ต้องการและมีสัดส่วนที่ดีมากยิ่งขึ้น

เมื่อเตรียมไม้ขึ้นแท่นกลึงเรียบร้อย ขั้นตอนการกลึงนั้นจะต้องเลือกใช้มีดกลึงที่มีลักษณะปลายของใบมีดเล็กแหลมคม และมีดกลึงชนิดอื่นๆ ตามแต่ลักษณะของการใช้งานเพื่อให้ได้ลักษณะของกลองตามที่ต้องการ ทำการกลึงให้ได้รูปทรงกระบอก มีเส้นผ่าศูนย์กลาง 10 นิ้ว ทั้งหน้ากลอง หางกลอง แล้วจึงเป็นขั้นตอนของการกำหนดส่วนต่างๆ ของหุ่นกลอง เพื่อทำการกลึงให้ได้รูปลักษณะของหุ่นกลองที่กำหนด โดยมีความยาว 82 เซนติเมตร แยกหุ่นกลองออกเป็น 3 ส่วน คือ 1) ส่วนหน้ากลอง 2) ส่วนเอวกลอง 3) ส่วนหางกลอง โดยส่วนหน้ากลองยาวถึงร่องลวดรัดอก สายโยงเล่นเสียง มีความยาว 32 เซนติเมตร แล้วจากร่องลวดรัดอกสายโยงเล่นเสียงถึงเอวคอด 23 เซนติเมตร และจากเอวคอดจนถึงหางกลอง 25 เซนติเมตร และเมื่อได้สัดส่วนแล้ว จึงเริ่มขั้นตอนของการกลึงหุ่นกลอง

ภาพที่ 2 การกลึงไม้ เพื่อขึ้นรูปกลองยาวอีสาน

กลึงกลองยาวอีสานให้ได้รูปลักษณะที่ต้องการ ใบมีดที่ใช้ในการกลึงนั้นมีความสำคัญและมีหน้าที่แตกต่างกันออกไป การกลึงให้ได้หุ่นกลองในขั้นตอนนี้เครื่องมือใบมีดที่ใช้จะต้องมีความคมสามารถกำหนดสัดส่วนของเนื้อไม้ได้อย่างละเอียดและเป็นไปด้วยความระมัดระวังเพื่อไม่ให้ชิ้นงานเกิดความเสียหายจากความคมของใบมีด ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของการกลึงแบบเรียบเสมอหรือโค้งนูน และลักษณะเว้าแต่ละส่วนจะมีเครื่องมือหรือใบมีดกลึงที่มีความเหมาะสมต่องานแตกต่างกันออกไป

1.2.2 กำหนดสัดส่วนของกลอง หรือขึ้นหุ่นกลอง

การกำหนดสัดส่วนของกลองหรือขึ้นหุ่นกลองยาวอีสานเป็นขั้นตอนที่มีความละเอียดและสำคัญเป็นอย่างมาก เนื่องจากจะส่งผลต่อลักษณะความสวยงามแล้วยังส่งผลสำคัญต่อด้านคุณภาพเสียงของกลองยาวอีสานด้วย ในขั้นตอนนี้ผู้เขียนทำการแบ่งขั้นตอนสำคัญออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ๆ ด้วยกัน คือ 1) การกลึงกลองให้มีลักษณะเป็นเอวคอด 2) การคว้านด้านหน้ากลอง 3) การคว้านด้านหางกลอง

1) การกลึงกลองให้มีลักษณะเป็นเอวคอด

ช่างทำกลองยาวอีสานโบราณ มีเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไป บางช่างก็จะทำรูปทรงเรียวเล็ก บางช่างทำกลองยาวอีสานก็กำหนดเอวคอดให้มีขนาดใหญ่เพื่อความคงทนแข็งแรง เอวคอดถือเป็นส่วนที่สำคัญทั้งด้านของความคงทน รวมถึงคุณภาพของเสียงด้วย ในการทำกลองครั้งนี้ได้กำหนดวัดรอบ 25 เซนติเมตร

ร่องลวดรัดอกร้อยสายโยงเร่งเสียงจึงเป็นตำแหน่งที่สำคัญทั้งรูปลักษณะและคุณภาพของเสียง ในอดีตช่างทำกลองยาวอีสานด้วยภูมิปัญญาได้ทำส่วนที่เกลียวเชือก สายโยงเร่งเสียงมีลักษณะเป็นขอเล็บซึ่งเป็นการเซาะร่องไม้ มีลักษณะครึ่งวงกลมเหมือนเล็บคน หรือปลายหัวแม่มือ เพื่อสำหรับเกลียวเชือกสายโยงเร่งเสียง โดยไม่มีลวดหรือโลหะอื่นใดมาประกอบจึงอาจทำให้เกิดปัญหาเมื่อรับแรงตึงมากก็จะฉีกขาดออกไปทำให้เกิดความเสียหายต่อตัวกลอง ต่อมาช่างทำกลองยาวอีสาน ได้นำลวดเพื่อรัดอกรองรับเชือกร้อยสายโยงเร่งเสียง แต่ลวดนั้นเป็นลักษณะของการบิดเกลียว ซึ่งก็มีผลเสีย

คือตำแหน่งในการบิดเกลียวสามารถคลายออกได้ และหากเก็บซ่อนปลายลวดไม่สนิทก็จะขูดขีดสิ่งของ หรือสร้างอันตรายต่อร่างกายในขณะทำการแสดง

ในการทำกลองยาวอีสานครั้งนี้ จึงได้กำหนดร่องเพื่อใส่ลวดรัดอกรับแรงตึงสายโยงเร่งเสียงด้วยวิธีการเซาะร่องโดยการใช้ใบมีดกลึงแบบปลายแหลม กลึงเซาะร่องให้มีขนาด ความลึก 1 เซนติเมตร ความกว้าง 8 มิลลิเมตร และขัดตกแต่งร่องด้วยกระดาษทราย สำหรับรองรับลวดขนาด 8 มิลลิเมตร โค้งรอบวางแนบร่องหลุม และปลายลวดทั้งสองข้างเชื่อมติดอย่างมั่นคงรองรับน้ำหนักการเร่งตึงของสายโยงเร่งเสียงได้เป็นอย่างดี

เมื่อกลึงไม้ให้ได้รูปลักษณะและสัดส่วนตามที่กำหนดแล้ว จนได้รูปทรงของกลองยาวอีสานเสร็จเรียบร้อย จึงทำการขัดพื้นผิวของหุ่นกลองยาวอีสานด้วยกระดาษทราย เพื่อลบร่องรอยของใบมีดกลึง และรวมไปถึงการฉีกขาดแตกร้าวของหุ่นกลองด้วยกระดาษทราย แบบหยาบ แบบละเอียด และการขัดด้วยผ้าเพื่อให้พื้นผิวของหุ่นกล่องนั้น สะอาดเรียบเนียน

ภาพที่ 3 กลองยาวอีสานลักษณะที่เป็นแบบเอวคอด และการเซาะร่องลวดรัดอก

2) การคว้านหน้ากลอง ในการเจาะให้เป็นโพรง เริ่มจากการนำหุ่นกลองขึ้นบนแท่นคว้าน ขั้นตอนนี้มักจะใช้ใบมีดที่มีลักษณะของใบมีดมีอยู่ 3 ประเภท คือ ใบมีดคว้านแบบตรง , ใบมีดคว้านแบบโค้ง และใบมีดคว้านแบบแทงรู ในขั้นตอนแรกคือการใช้ใบมีดแบบคว้านตรง กลึงให้ได้โพรงขนาดใหญ่แล้วจึงเปลี่ยนใช้ใบมีด ประเภทที่ 2 คือใบมีดโค้ง เพื่อสำหรับคว้านเนื้อไม้ใน

แนวโค้งของหุ่นกลอง เพื่อบังคับให้ ความหนาของหุ่นกลองนั้นสม่ำเสมอจากเอวคอดจนถึงปากของกลอง ในขั้นตอนนี้ต้องมีความระมัดระวังและตรวจเช็คอยู่ตลอดเวลาว่ามีสัดส่วนเท่ากันตามที่กำหนดหรือไม่ และหากโพรงนั้นมีความเรียบเนียนเสมอตามที่ต้องการเรียบร้อยแล้ว จึงทำการเปลี่ยนจากการเจาะด้านหน้ากลองยาวอีสาน เป็นการเจาะส่วน หางของกลองยาวอีสาน

3) การคว้านหางกลอง ในการเจาะโพรงส่วนหางกลองจะใช้ใบมีดเป็นลักษณะใบมีดคว้านแบบตรง เพื่อคว้านกินเนื้อไม้ให้มีโพรงขนาดใหญ่และเปลี่ยนใบมีดแบบคว้านตรงเป็นใบมีดคว้านแบบโค้ง เพื่อทำการคว้านในลักษณะโค้งตามรูปร่างของหุ่นกลอง จากนั้นจึงใช้ใบมีดเจาะรูแพหรือใบมีดใช้สำหรับเจาะทะลุระหว่างโพรงส่วนหางถึงโพรงส่วนหน้าของกลองยาวอีสาน เมื่อแทงทะลุเสร็จเรียบร้อยจึงทำการวัดขนาดของรู โดยกำหนดเส้นผ่าศูนย์กลาง 4 เซนติเมตร หรือ 1.5 นิ้ว เมื่อได้ขนาดตามที่กำหนดแล้วจึงทำการขัดด้วยกระดาษทราย ขนาดหยาบและละเอียด เป็นอันเสร็จสิ้นขั้นตอนของการคว้านโพรง ทั้งส่วนหน้าและส่วนหางของกลองยาวอีสาน

ภาพที่ 4 การคว้านกลองยาวอีสาน

หลังจากผ่านขั้นตอนของการคว้านให้เป็นโพรง ทั้งส่วนด้านหน้ากลองยาวอีสานและส่วนหางกลองยาวอีสานเสร็จเรียบร้อย ในขั้นตอนต่อไปก็คือ การใช้ไฟเพื่อเผากำจัดเสี้ยนไม้ และยังเป็นการใช้ความร้อนขับไล่ หรือระบายความชื้น ที่อาจจะมีหรือหลงเหลืออยู่ในเนื้อไม้ได้อีกวิธีหนึ่ง

ภาพที่ 5 หุ่นกลองยาวอีสานที่ผ่านขั้นตอนการกำหนดสัดส่วนกลองหรือการขึ้นหุ่นกลอง

1.2.3 ขัดพื้นผิวของหุ่นกลอง และประกอบกลองยาวอีสาน

เมื่อได้หุ่นกลองยาวอีสานที่มีลักษณะตามต้องการแล้ว จากนั้นจึงนำมาทำการขัดพื้นผิว คว้านและเจาะโพรงกลอง พร้อมกับการเซาะร่องร้อยสายโยงเร่งเสียง ใส่ลวดรัดหน้าอกกลองและเชื่อมยึดติดกับตัวกลอง จากนั้นจึงถึงขั้นตอนของการขัด ปรับพื้นผิวอีกครั้งเพื่อนำไปเคลือบเงากลองยาวอีสาน

จากที่ได้ทำการกำหนดสัดส่วนของไม้ หรือขึ้นหุ่นกลอง จนได้ลักษณะของกลองยาวอีสานตามที่ต้องการแล้ว จากนั้นนำกลองยาวอีสานที่ขึ้นหุ่นแล้วมาใช้ความร้อนเผาด้วยไฟ เพื่อเป็นการกำจัดเสี้ยนไม้ที่หลงเหลืออยู่และมีความแข็ง ก่อนนำขึ้นขัดบนแท่นกลึงอีกครั้ง การเผาด้วยเปลวไฟนอกจากจะทำลายเสี้ยน ไฟ ยังทำให้ความชื้นที่มีอยู่ในเนื้อไม้ลดลง อีกทั้งเปลวไฟยังทำให้เกิดลายของเนื้อไม้ที่เป็นเสน่ห์ของกลองแต่ละใบอีกด้วย และเมื่อเสร็จขั้นตอนของการใช้ไฟแก๊สแบบหัวฟู่เผาทำลายขนหรือนำเอาเสี้ยนไม้เสร็จเรียบร้อยแล้ว ในขั้นตอนต่อไปคือการเซาะร่องร้อยเชือกสายโยงเร่งเสียง

ภาพที่ 4 การคว้านกลองยาวอีสาน

การเซาะร่องเพื่อร้อยเชือกสายโยงเร่งเสียงจะใช้เครื่องมือหินเจียรแบบมือจับ จากนั้นทำการร้อยเชือกสายโยงเร่งเสียง โดยใช้วิธีการเซาะด้วยซีลขนาดเล็ก ทำให้เป็นร่องแนวยาวขนาดพอดีกับเชือกที่ร้อยสายโยงเร่งเสียง ในการใช้สิ่วเป็นงานฝีมือที่ต้องใช้ความประณีตในขณะที่ตอกหรือเซาะร่อง

จากนั้นทำการปรับแต่งพื้นผิวภายในโพรง ด้านหน้าและส่วนหางของกลองยาวอีสาน ทำให้เป็นพื้นผิว 2 ส่วน ภาษาอีสานเรียกว่าเป็นบักหรือชั้น มีจำนวน 2 ชั้น กำหนดพื้นผิวภายในโพรงทั้งส่วนด้านหน้าและส่วนหางกลองยาวอีสานเป็นร่องคลื่นด้วยการใช้เครื่องมือหินเจียร ปรับตกแต่งพื้นผิวภายในโพรงด้านหน้าและด้านหลังของกลองยาวอีสาน โดยด้านหน้ากลองให้มีทั้งหมด 5 ร่อง โดยแต่ละร่องมีความลึกประมาณ 1 เซนติเมตรและความยาว 7 เซนติเมตร

ส่วนหางกลองปรับแต่งพื้นผิวโพรงให้เป็นร่องลักษณะคลื่นทั้งหมด 3 ร่อง และมีความลึก 1 เซนติเมตร ความกว้าง 7 เซนติเมตร เมื่อเสร็จในการปรับตกแต่งร่องภายในโพรงทั้งส่วนหน้าและส่วนหางกลองยาวเสร็จเรียบร้อยแล้วจึงทำการขัดภายในโพรงและร่องด้วยกระดาษทราย แบบหยาบและละเอียด ให้เกิดความเรียบเนียนภายในโพรง

ภาพที่ 7 ลักษณะพื้นผิวภายในโพรงโดยลักษณะพื้นผิวภายในโพรงมีลักษณะเป็นคลื่นหรือเป็นเกลียว

จากนั้นทำการใส่ลวดรัดอก ร้อยสายโยงเร่งเสียง การใส่ลวดรัดอกและเชื่อมยึดติดกับตัวกลองโดยนำเส้นลวดขนาด 8 มิลลิเมตร ดัดเป็นรูปวงกลมวัดรอบขนาดของเอวกลองบังคับให้ยึดแนบติดกับตัวกลอง โดยใช้

ตะปูขนาด 1.5 นิ้ว ตอกลงในร่องเพื่อกดให้เส้นลวดแนบสนิทกับร่องแล้วจึงทำการเชื่อมยึดติดแบบถาวร

พื้นผิวภายนอกของกลองยาวอีสานถูกขัดข่วนเป็นร่องรอยและรวมไปถึงพื้นผิวที่มีการแตกร้าว ในส่วนต่างๆ ในขั้นตอนนี้เป็นการเก็บรายละเอียดบนพื้นผิวของกลองยาวอีสานด้วยการอุดหรืออัดร่องรอยต่างๆ ที่เกิดขึ้นด้วยกาวผสมขี้เลื่อย เพื่อเป็นการอุดอัดเก็บร่องรอยรายละเอียดต่างๆ ที่เกิดขึ้นบนพื้นผิวของหุ่นกลองให้สมบูรณ์ที่สุด ก่อนที่จะทำการขัดด้วยกระดาษทรายและลงสีเคลือบเงาให้เกิดความสวยงามต่อไป

ภาพที่ 8 กลองยาวอีสานที่ผ่านการใส่ลวดรัดอก แต่ยังไม่ได้ผ่านการขัด

จากนั้นเริ่มทาสีและเคลือบพื้นผิวด้วยโพลียูรีเทนเพื่อให้เกิดความเงางาม การทาเคลือบพื้นผิวกลองยาวอีสานที่ทำจากไม้ประดู่ ไม้ขนุน และไม้จามจุรีด้วยโพลียูรีเทน ทาลงบนพื้นผิวหุ่นกลองยาวอีสานที่ทำจากไม้ประดู่ ไม้ขนุน และไม้จามจุรีให้ทั่ว แล้วปล่อยทิ้งไว้ให้แห้ง โดยลักษณะพื้นผิวที่แห้งนั้นต้องไม่แห้งด้วยวิธีการตากแดดหรือถูกความร้อน เพราะจะทำให้พื้นผิวที่ทาเคลือบด้วยน้ำยานั้นเกิดเป็นฟองอากาศทำให้ชิ้นงานเป็นผิวขรุขระไม่สวยงาม หลังจากที่ปล่อยให้แห้งแล้วจึงนำหุ่นกลองยาวทั้งสามมาขัดด้วยกระดาษทรายเบอร์ที่ละเอียดที่สุดแล้วจึงนำไปทาเคลือบด้วยโพลียูรีเทนอีกครั้ง ปล่อยให้แห้งจึงนำมาขัดด้วยกระดาษทรายที่ละเอียดสุดอีก 1 ครั้ง และทาทับด้วยโพลียูรีเทนเป็นรอบสุดท้ายในการทำลักษณะแบบนี้จะทำให้ชิ้นงานเกิดความเงาและสวยงาม

ภาพที่ 9 กลองทาเคลือบด้วยโพลียูรีเทน

ส่วนที่สามารถทำให้เกิดเสียงนอกจากจะเป็นตัวหรือหุ่นกล่องแล้ว ก็คือหนังสัตว์ เช่น หนังวัว หนังควาย หรืออาจจะมีหนังสัตว์ชนิดอื่น ๆ หนังที่นิยมนำมาทำเป็นหน้ากลองยาวอีสาน คือ หนังวัว เพราะหนังวัวนั้นมีลักษณะความหนา-บางและการยืดหยุ่นได้พอเหมาะกับการใช้ประโยชน์ และมีผลต่อคุณลักษณะของเสียงได้เป็นอย่างดี ช่างทำกลองยาวอีสานจะนิยมใช้หนังวัวตัวเมียและเป็นวัวพันธุ์พื้นบ้านที่มีอายุประมาณ 3-5 ปี หรือเป็นวัวที่ให้ลูกหรือคลอดลูก มาแล้ว 1 ถึง 3 ตัว เพราะจะมีลักษณะหนังที่บางและมีการยืดหยุ่นได้เป็นอย่างดี

ในงานการศึกษาครั้งนี้ ผู้เขียนได้เลือกที่จะใช้หนังที่ผ่านกรรมวิธีที่การฟอกหนังมาแล้ว มาใช้เป็นหนังหน้ากลองยาวอีสานเพื่อเป็นการศึกษาและพัฒนาคุณภาพของเสียงกลองยาวอีสานเป็นการตอบสนอง การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน

นำด้านของหน้ากลองยาวอีสานวางทับลงไปบนแผ่นหนังในตำแหน่งที่ต้องการ แล้วใช้ดินสอขีดเวียนรอบขนาดของหน้ากลองบริเวณที่ตัวกลองวางทับ โดยให้มีความห่างจากขอบหน้ากลองประมาณ 2 มิลลิเมตรจากนั้นนำหนังวัวมาม้วนเป็นทรงกระบอกและใช้มีดขนาดเล็กขัดขนที่อยู่บนแผ่นหนังออกให้หมด เพราะหากหนังมีขนที่ติดอยู่อาจจะทำให้ไม่โปร่งเสียงหรือมีลักษณะเสียงที่ไม่ใสและยากต่อการติดถ่วงเพื่อตั้งเสียงกลองยาวอีสานด้วย

ภาพที่ 10 การวัดหนังและเส้นผ่านศูนย์กลางกลอง

ทำการตอกรูเพื่อร้อยหูหนังหน้ากลองเพราะทั้งสองส่วนต้องมีความสัมพันธ์กันกับการร้อยเชือกสายโยงเร่งเสียงให้มีคู่สายเชือกตรงและสม่ำเสมอกัน หากกำหนดทั้งสองส่วนนั้นไม่ตรงกันการร้อยเชือกสายโยงเร่งเสียงก็จะเกิดการบิดเบี้ยวและไม่สวยงาม โดยเว้นระยะรูร้อยเชือกห่าง 1 นิ้ว จากขอบหนังหน้ากลองเข้ามาเพื่อทำการเจาะรูเพื่อร้อยสายโยงเร่งเสียง จากนั้นเว้นระยะรูเพื่อร้อยเชือกหูหนังหน้ากลอง จากนั้นเจาะรูลงไปบนแผ่นหนังตำแหน่งที่ตอกนั้นจะอยู่ระหว่างเส้นที่ทำการวัด ซึ่งทำการเจาะรู 2 รู คู่ขนานโดยการเว้นระยะความห่าง 1 เซนติเมตร เพื่อใช้สำหรับร้อยเชือกหูหนังหน้ากลอง

จากนั้นนำเอาเส้นลวดขนาด 8 มิลลิเมตร มาวัดรอบกลองโดยนำไปวางเทียบกับขอบหน้ากลองยาวอีสาน จากนั้นนำเชือกพันรอบหน้ากลองยาวอีสานทั้งหมด 4 รอบ ลักษณะการทำเช่นนี้ คือ ในการร้อยหูหนังหน้ากลองจะร้อยทั้งหมด 3 รอบ และในการสอดร้อยเชือกหนังหน้ากลองนั้นจะร้อยสลับขึ้น-ลง

ภาพที่ 11 วัดเชือกร้อยหูหนังหน้ากลอง

ขั้นตอนต่อไปนำแผ่นหนังหน้ากลองแช่ลงในน้ำจนอ่อนตัวเรียบร้อยแล้วจึงนำขึ้นมาและทำการฆ่าหนัง วิธีการฆ่าหนัง เดิมทีนั้นช่างทำกลองยาวอีสานใช้วิธีการฆ่าหนังที่หลากหลายแตกต่างกันออกไป เช่น การทุบด้วยทางมะพร้าวหมายถึง การนำเอาหนังวางไว้บนกองทรายแล้วทุบตีสลับไปเรื่อยๆ และยังมีวิธีในการฆ่าหนัง การนวดหนังให้เกิดการอ่อนตัวด้วยวิธีการตำ โดยนำหนังที่ถูกแช่น้ำให้อ่อนนิ่มแล้วใส่ในครกใช้สากตำไปเรื่อยๆ จนกว่าแผ่นหนังจะเกิดการขยายตัวอ่อนนิ่มและนำไปทำความสะอาดเตรียม ร้อยเชือกหนังหน้ากลอง

ภาพที่ 12 การเตรียมลวดและแผ่นหนัง

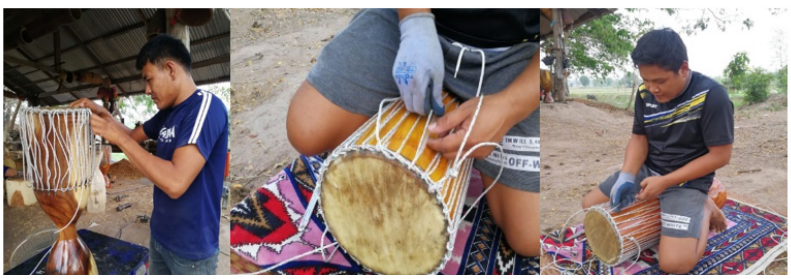
นำหนังกลองยาวอีสานที่เตรียมไว้มาทำการร้อยหูหนังหน้ากลองก่อนที่จะทำการร้อยหูหนังหน้ากลองกับลวดขนาด 8 มิลลิเมตร ที่มีลักษณะวงกลมจะถูกวางซ่อนไว้ในแผ่นหนังแล้วพับส่วนขอบของแผ่นหนังทับเส้นลวดแล้วค่อยเริ่ม ร้อยเชือกหูหนังหน้ากลองตามลำดับ เมื่อรอยหนังกลองกับเชือกจนครบทั้ง 3 รอบแล้วปลายส้นของเชือกจะคงเหลือเพื่อเชื่อมเก็บปลายเชือกเข้าหากันได้พอดี

ภาพที่ 13 การร้อยหูหนังหน้ากลอง

การเข้าหนังหน้ากลองโดยร้อยสายโยงเร่งเสียงให้ตึง ซึ่งลักษณะการร้อยนั้นถ้าหากร้อยไปทางซ้ายจะเป็นลักษณะสอดเชือกสายโยงเล่นเสียงขึ้นข้างบน แต่หากร้อยสายโยงเร่งเสียงไปทาง ขวาจะเป็นลักษณะของการสอดลง

เมื่อเข้าหน้าหน้ากลองเสร็จเรียบร้อยแล้ว ทำการโยงสายเร่งเสียงจากด้านล่างขึ้นข้างบน ทั้งร่องรัดอกและหูหนังหน้ากลองทำในลักษณะนี้ไปเรื่อยๆ จนสุดปลายเชือก สายโยงเร่งเสียง นำปลายเชือกสายโยงเร่งเสียงสอดจากข้างบนหูหนังหน้ากลองลงมาข้างล่าง คือร่องรัดอกสายโยงเร่งเสียงทำในลักษณะแบบนี้ทุกรูจนสิ้นสุดปลายเชือกสายโยงเร่งเสียง เมื่อปลายเชือกทั้งสองส่วนบรรจบกันจึงเริ่มทำการตรึงสายโยงเร่งเสียง ทุกเส้นให้ตึง จากนั้นใช้ค้อนไม้ทุบตีไล่ขอบหนังหน้ากลองให้สม่ำเสมอ ในขั้นตอนนี้จะทำการตรึงสายโยงเร่งเสียงไปเรื่อยๆ จนกว่าหนังหน้ากลองยาวอีสานจะตึงและได้ระดับเสียงสูงจึงตกแต่งบังคับขอบหนังหน้ากลองให้มีระดับเท่ากันแล้วผูกมัดปลายเชือกให้เรียบร้อยสวยงาม แล้วนำกลองยาวอีสานไปตากแดดให้แห้ง จากนั้นจึงนำมาขัดพื้นผิวหน้าหนังกลองยาวอีสาน พร้อมทั้งตึงสายโยงเร่งเสียงได้ระดับเสียงที่สูงอีกครั้ง พร้อมติดถ่วง วัสดุแต่งเสียง เพื่อทำการทดสอบคุณภาพเสียงกลองยาวอีสาน ตามขั้นตอนต่อไป

ความสวยงามของหูหนังหน้ากลอง โดยปรับหูหนังหน้ากลองให้ตรงตำแหน่งกับร่องรัดอกสายโยงเร่งเสียง แล้วจึงทำการดึงเชือกสายโยงเร่งเสียงเพื่อบังคับหนังหน้ากลองให้ตึงและได้ลักษณะสวยงาม ในขั้นตอนนี้หูหนังหน้ากลองและเชือกอาจจะยังไม่เข้าที่ จึงจำเป็นต้องใช้ค้อนไม้ตีบริเวณขอบหนังหน้ากลองเบาๆ เป็นการนวดให้หนัง เชือก และขอบเหล็กเข้าที่ก่อนที่หนังจะแห้งและอยู่ตัว

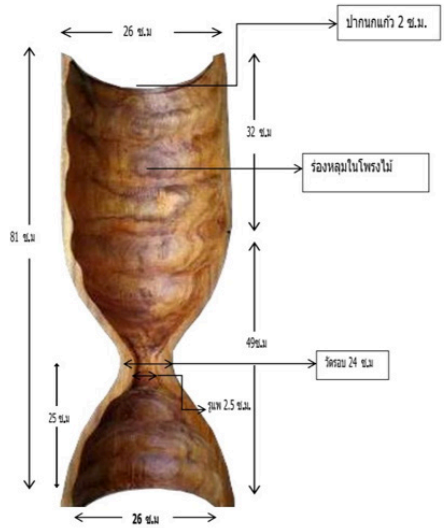


ภาพที่ 13 การร้อยหูหนังหน้ากลอง

ภาพที่ 15 กลองยาวอีสานที่เสร็จสมบูรณ์ จากซ้ายไม้ขนุน ไม้ประดู่ และไม้จามจุรี

ผู้ศึกษาได้ทำการพัฒนา ปรับปรุง ผลิตกลองยาวอีสาน จากการนำเอาข้อมูลการศึกษาภาคสนามมาพัฒนา ปรับปรุงนั้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า กลองยาวอีสานไม้ประดู่ ไม้ขนุน และไม้จามจุรี แบบใหม่ที่ได้มีการปรับปรุงพัฒนาแล้ว มีความยาว 81 เซนติเมตรหน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลาง 26 เซนติเมตร หางกลองหรือปากลำโพงมีความกว้างเส้นผ่าศูนย์กลาง 26 เซนติเมตร ปากนกแก้วมีความเอียง 15 องศา กว้าง 2 เซนติเมตร เอวคอดวัดรอบ 24 เซนติเมตร จากหน้ากลองถึงลวดรัดอกสายโยงเร่งเสียง 32 เซนติเมตร และความยาวจากรัดอกสายโยงเร่งเสียงถึงกลางเอวคอด 24 เซนติเมตร และจากเอวคอดถึงหางกลองหรือปากลำโพง 25 เซนติเมตร รูแพมีขนาดความกว้าง 2.5 เซนติเมตร ความหนาของไม้ด้านหน้ากลองและหางกลอง 1.8 เซนติเมตร

ลักษณะพื้นผิวภายในปรับแต่งให้มีร่องหลุมลักษณะเป็นคลื่น 5 ร่อง ด้านหางกลองทำเป็นร่องคลื่น 3 ร่องขัดแต่งให้เรียบเนียน พื้นผิวภายนอกขัดให้เรียบเนียนและทาด้วยโพลียูลิเทนเคลือบแข็งให้เงางาม เชือกร้อยสายโยงเร่งเสียงและร้อยหูหนังหน้ากลองใช้เชือกด้าย 100% ร่องร้อยเชือกเซาะด้วยใบขัดหินเจียร์ให้เรียบเนียนและใช้ลวดรัดอกขนาด 8 มิลลิเมตรโดยวิธีการเชื่อมยึดติดกัน หนังหน้ากลองทำจากหนังวัวฟอกร้อยหูหนังหน้ากลองทั้งหมด 28 หู หนังหน้ากลองใช้ด้านขนลงล่างเอาด้านผังผืดขึ้นบนส่วนปลายหรือขอบหนังพับซ่อนไว้ด้านในและใส่ลวดขนาด 8 มิลลิเมตรดัดโค้งเป็นทรงกลมขนาด 32 เซนติเมตร ซ่อนรองรับการพับแผ่นหนังก่อนเย็บเพื่อใช้บังคับหูหนังหน้ากลองให้มีความคงทนและไม่หย่อนยานผิดรูปทรงในขณะตรึงขอบหนังหน้ากลอง



ภาพที่ 16 พื้นผิวภายในตัวกลอง

การทดสอบโดยผู้รู้และผู้เกี่ยวข้อง

การทดสอบโดยศิลปินผู้รู้ จากการทดลอง กลองยาวอีสานแบบเดิมที่ทำจากไม้ประดู่โดยศิลปินผู้รู้เป็นผู้ทดสอบ โดยกำหนดให้ทดสอบในลักษณะการตี 2 ลักษณะคือ การตีแบบเปิด - แบบปิด และการตีบรรเลงเป็นจังหวะ ในการทดสอบผู้วิจัยได้กำหนดเสียงกลองยาวดูวิธีการตั้งถ่วงเสียงให้ได้ระดับเสียงเทียบเท่า คีย์โน้ตดนตรีสากล เป็นเสียง E

ตารางที่ 1 จังหวะกลองยาวอีสานที่ใช้ในการทดสอบ

1	2	3	4	5	6	7	8
-เปิง เปิง เปิง	-เปิง-เปิง	-เปิง-เปิง	-เปิง-เปิง	-เปิง เปิง เปิง	-เปิง-เปิง	-เปิง-เปิง	-เปิง-เปิง
-เปิง เปิง เป๊ด	-เปิง-เปิง	-เปิง-เป๊ด	-เปิง-เปิง	-เปิง เปิง เป๊ด	-เปิง-เปิง	-เปิง-เป๊ด	-เปิง-เปิง
-เปิง เปิง เป๊ด	-เป๊ด-เปิง	-เปิง-เป๊ด	-เป๊ด-เปิง	-เปิง เปิง เป๊ด	-เป๊ด-เปิง	-เปิง-เป๊ด	-เป๊ด-เปิง

1 ด้านรูปทรงของกลองยาวอีสาน

ขนาดของกลอง หุ่นกลองหรือรูปทรงของกลอง มีความสวยงามช่วงเอวคอด ไม่เล็กหรือใหญ่เกินไป ส่วนหางของกลองไม่เล็กเรียวมากนักและหางหรือลำโพงกลองก็ไม่บานใหญ่จนเกินไป ส่วนหน้ากลองและหางกลองเท่ากัน ดูสมส่วน การทำร่องใส่ลวดรัดอกร้อยสายโยงเร่งเสียงสะอาด ไม่มีเสี้ยนไม้ลวดที่รัดอกร้อยสายโยงเร่งเสียงมีขนาดพอดี มีการเชื่อมติด ยากต่อการหลุด

หรือขาด หุ่นกลองควรมีลวดลายบนพื้นผิวด้วยการแกะลายหรือระบายสีลงไป วัสดุถ่วงเสียงนอกจากสีขาว ดำน้ำตาลควรผสมสีให้ดูสวยงามสีสันสดใสเช่น แดง ชมพู (เจริญชัย ชนไพโรจน์ สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2563) ลวดที่รัดอกร้อยสายโยงเร่งเสียงเชื่อมติดดี พื้นผิวหุ่นกลองขัดทาสีเคลือบเงาสวยงาม หนังหน้ากลองเรียบเนียน เชือกที่ใช้ตรึงสายโยงเร่งเสียงคงทน วัสดุถ่วงเสียงดี คาดว่าทำให้สามารถใช้งานได้นาน แต่ควรเพิ่มเติมสีสันหรือลวดลายบนพื้นผิว เพื่อสร้างมูลค่าของกลองต่อไปได้ (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 18 สิงหาคม 2563) รูปทรงได้สัดส่วนเหมาะกับการใช้ประโยชน์ในยุคปัจจุบันสีสันความเงางาม โดดเด่นใช้วัสดุอุปกรณ์ที่มีคุณภาพดี เชือกรับแรงตึงไม่ขาดง่ายหนังกลองมี ความสะอาดบางเรียบ หูหนังหน้ากลองมีจำนวนมากรับแรงดึงไม่ฉีกขาดง่าย ลวดรัดอกใช้วิธีการเชื่อมต่อมีความมั่นคงไม่คลายตัวจนทำให้เกิดความเสียหาย ต่อคุณภาพเสียง (กฤษฎ์ พีรธนัศสกุล สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2563)

ข้อสังเกตุที่ควรนำไปปรับปรุง ตัวกลอง ร่องร้อยเชือกโยงเร่งเสียงควร เล็กกว่านี้ร่องที่เซาะลงไม่ควรให้ลากยาวลงมา ตัวกลองดูเรียบร้อยไป ควรมี การกลึงใส่ลายหรือใส่สีให้สวยงามเพื่อสร้างจุดเด่น (โยธิน พลเขต สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2563) ตัวกลองยาวที่ทำจากไม้ประดู่มีน้ำหนักไม่ต่างจากกลอง ยาวอีสานแบบเก่า ควรพัฒนาให้มีน้ำหนักเบายิ่งขึ้น (หัสดี ทินราช สัมภาษณ์, 22 สิงหาคม 2563)

2 ด้านคุณภาพเสียงกลองยาวอีสาน

กลองยาวที่ทำจากไม้ประดู่ และไม้จามจุรีมีเสียงใสกังวานไม่ต่างกันมาก แต่ขาดความนุ่มนวล ส่วนกลองยาวอีสานที่ทำจากไม้ขนุนมีความกังวาลและ นุ่มนวลมากกว่า ควรศึกษาหาวิธีทำให้เสียงมีความเหมือนทั้งเสียงใส กังวาน นุ่มนวล แม้จะเป็นไม้คนละประเภทก็ตาม เพื่อจะเป็นประโยชน์ ในหลายด้าน ของดนตรีแต่เกิดจากกลวิธีแก้ไข จากไม้ชนิดเดียว (เจริญชัย ชนไพโรจน์ สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2563) เสียงที่ตีเปิดถือว่าดี เสียงตีปิดไม่ต่างกันจากกลองเก่า การตีจังหวะมีความกลมกลืนเสียงไม่ขาดหาย นุ่มนวลกังวาลมีแค่กลองยาวที่ ทำจากไม้ประดู่ที่มีน้ำเสียงใสชัดเจน กลองยาวทั้งสามลูกยังใหม่อาจส่งผลให้ เสียงยังไม่สมบูรณ์พอ เพราะหนังยังไม่อยู่ตัว จึงทำให้เสียงอาจส่งความกังวาล ได้ไม่เต็มที่ควรนวดหน้าหนังหรือตีให้ได้ที่ คงทำให้เสียงดีมากกว่านี้มาก

(ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 18 สิงหาคม 2563) ลักษณะเสียงกลอง เสียงที่ตีเปิดดี เสียงตีปิดไม่ต่างกันมาก การตีเป็นจังหวะมีความกลมกลืนกังวาลดี ข้อชี้แนะเรื่องเสียง กลองยาวอีสานที่ทำจากไม้ประดู่เสียงหนักแน่นแต่ขาดความนุ่นนวล ควรเจาะรูแพให้มีขนาดใหญ่ขึ้นเพื่อให้เสียงมีความกังวาลมากขึ้น (หัสดี ทินราช สัมภาษณ์, 22 สิงหาคม 2563) ลักษณะเสียงกลอง มีความต่างในลักษณะเสียงแบบตีเปิดหรือตีเป็นจังหวะเสียงใสชัดเจน มีความนุ่มนวล กังวาน หางเสียงยาว แต่เสียงปิดไม่ชัดเจนหรือไม่ต่างจากกลองเก่ามาก (โยธิน พลเขต สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2563) ในปัจจุบันกลองยาวอีสานนำมาใช้ประโยชน์ในการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น กลองยาวมีสานจึงควรปรับเปลี่ยนลักษณะเสียงได้ง่ายขึ้น จะเป็นการดีต่อการพัฒนา (กฤษฎ์ พีรธนัศสกุล สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2563)

สรุป

แต่เดิมวัสดุที่นำมาใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยทั่วไปนักดนตรีพื้นบ้านจะทำเครื่องดนตรีขึ้นมาใช้เอง วัสดุที่ใช้ทำจะเป็นวัสดุที่มีอยู่ในหมู่บ้าน หรือละแวกใกล้เคียง เช่น ไม้ไผ่ ไม้ซาง ไม้หมากฟาด ลูกน้ำเต้า กะลามะพร้าว หนังงู หนังควาย เป็นต้น โดยวัสดุเหล่านั้นไม่จำเป็นต้องซื้อหามา (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2561:149) ผู้เขียนจึงได้ทำการปรับปรุงพัฒนา โดยยึดโยงกับแนวคิดดนตรีพื้นบ้านแต่เดิม และจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อปรับปรุงพัฒนา อาทิ น้ำหนักกลอง มีน้ำหนักที่ไม่แตกต่างจากกลองเก่า เพราะลักษณะของไม้ที่นำมาทำเป็นแก่นของไม้ซึ่งมีน้ำหนัก โดยธรรมชาติอยู่แล้วแต่การทำให้กลองมีลักษณะที่เล็กลงน้ำหนักก็ย่อมลดลงตามสัดส่วน

จากการทดลองกลองยาวอีสานที่สร้างขึ้นใหม่โดยใช้ไม้ทั้ง 3 ชนิดประกอบด้วย ไม้ประดู่ ไม้ขนุนและไม้จามจุรี โดยใช้วัสดุอุปกรณ์เหมือนกันแตกต่างเพียงชนิดของไม้ ผลปรากฏในลักษณะของเสียงดังนี้ กลองยาวอีสานจากไม้ทั้งสามชนิดที่ทำขึ้นมาใหม่มีลักษณะของเสียงที่ใสและกังวาน มีการกำทอนของเสียงที่ดีขึ้นด้วยลักษณะของพื้นผิวภายในโพรงที่มีลักษณะเป็นคลื่นหรือร่องหลุมภายในโพรงทำให้เกิดการสะท้อนของเสียงเพิ่มขึ้นมากกว่าการทำพื้นผิวภายในโพรงแบบเรียบเสมอและลักษณะของคลื่นสัญญาณเสียงที่ปรากฏจาก

การทดลองมีความกว้างและลากยาวมากกว่ากลองยาวอีสานแบบเก่าที่มีลักษณะเสียงใสกังวานแต่ลักษณะของคลื่นสัญญาณเสียงไม่กว้างและยังมีลักษณะสัญญาณเสียงที่สั้นและลดหายลงอย่างรวดเร็ว

เอกสารอ้างอิง

กฤษฎ์ พีรธนัศสกุล. (30 สิงหาคม 2563). **สัมภาษณ์.** คณะกรรมการการจัดการประกวดกลองยาวอีสาน.

โฆสิต ดีสม. (2544). **พัฒนาการกลองกันตรึมบ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์.** มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (14 สิงหาคม 2563). **สัมภาษณ์.** ผู้ช่วยศาสตราจารย์. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560). **การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี.** ขอนแก่น: โครงการตำราบัณฑิตศึกษา สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

_____. (2561). **ประชุมบทความวิชาการดนตรี 60 ปี.** ขอนแก่น: กองทุนดนตรีเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ชิษณุพงศ์ อินทร์แก้ว. (2563). **รสนิยมทางดนตรี:** การศึกษาความสุขและความหวังในระบอบทุนนิยม ผ่านมานุษยวิทยาดนตรี. **วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ.** 2(1), 135-149.

ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์. (18 สิงหาคม 2563). **สัมภาษณ์.** ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสาน.

โยธิน พลเขต. (3 กันยายน 2563). **สัมภาษณ์.** คณะกรรมการการจัดการประกวดกลองยาวอีสาน.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. (2561). **กลองยาวในวิถีวัฒนธรรมชาวอำเภอวาปีปทุม จังหวัดมหาสารคาม. ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.** ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น.

หัสดี ทินราช. (22 สิงหาคม 2563). **สัมภาษณ์.** ศิลปินมรดกอีสาน.

หลักเกณฑ์การเสนอต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารแก่นดนตรีและการแสดง

1. ประเภทของบทความ
   1.1 เป็นบทความด้านดนตรีและการแสดง ในรูปแบบของบทความวิชาการ บทความวิจัย บทความวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และบทความวิจารณ์ หนังสือหรือบทความปริทัศน์
   1.2 เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีที่เขียนเป็นภาษาอังกฤษต้องผ่านการตรวจสอบความถูกต้องจากผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาก่อนส่งบทความมายังกองบรรณาธิการ
2. รูปแบบการเขียน
   2.1 บทความมีความยาวไม่เกิน 17 หน้า ตามองค์ประกอบ Template ที่กำหนดให้
   2.2 บทความภาษาไทยและภาษาอังกฤษใช้อักษรแบบ TH sarabun PSK ขนาด 16 Point
3. องค์ประกอบของบทความ
   3.1 ส่วนแรก
      - ชื่อเรื่องภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้แบบอักษร Th sarabun PSK ขนาด 18 Point
      - ชื่อ - นามสกุล สถานที่ทำงาน ที่อยู่อย่างชัดเจนเป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
      - บทคัดย่อภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวไม่เกิน 350 คำ
      - คำสำคัญภาษาไทยและอังกฤษ จำนวน 2 - 3 คำ

   3.2 ส่วนเนื้อหา
      3.2.1 บทความวิชาการ
      ประกอบด้วยเนื้อหาที่เป็นส่วนนำ (Introduction) เนื้อหาหลักของบทความ (Body of Content) และบทสรุป (Conclussion) ตลอดทั้งระบบการอ้างอิง
      3.2.2 บทความวิจัย-สร้างสรรค์
      ประกอบด้วยความสำคัญของการวิจัย วัตถุประสงค์ วิธีการดำเนินการวิจัย ผลการศึกษา การอภิปรายผลและระบบการอ้างอิง
4. จริยธรรมทางวิชาการ
   4.1 ต้องเป็นบทความที่ไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ใดมาก่อน
   4.2 หากเป็นบทความที่เป็นงานแปลจากภาษาต่างประเทศ ต้องมีหลักฐานอนุญาตให้ตีพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษรจากเจ้าของลิขสิทธิ์

5. การเตรียมต้นฉบับ
   -ไฟล์บทความ นามสกุล .doc หรือ .docx และไฟล์ PDF ตามองค์ประกอบที่ระบุในข้อที่ 3
   -ไฟล์ภาพประกอบ นามสกุล .jpg .jpeg หรือ RAW หรือ TIFF ความละเอียด 300 Pixel/High Resolution ขนาดไฟล์ไม่ต่ำกว่า 500 KB
   -ไฟล์คำบรรยายตามจำนวนภาพ
6. การพิจารณาบทความ
   6.1 กองบรรณาธิการจะพิจารณากลั่นกรองบทความเบื้องต้นตามเกณฑ์การพิจารณาบทความของวารสาร โดยใช้ระยะเวลาประมาณ 1 สัปดาห์
   6.2 กองบรรณาธิการจะนำเสนอให้ผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) ในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องจำนวนอย่างน้อย 2 ท่าน พิจารณากลั่นกรองและให้ความเห็นชอบในการตีพิมพ์เผยแพร่ โดยใช้ระยะเวลาประมาณ 1 เดือน
   6.3 ในกรณีที่บทความต้องปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ส่งบทความจะต้องดำเนินการให้เสร็จภายในระยะเวลา 1 เดือน
7. การอ้างอิง
   การอ้างอิงในเนื้อหาให้ใช้ระบบนาม - ปี (Name - year system) สำหรับรายละเอียดและตัวอย่างการเขียนอ้างอิงและระบบบรรณานุกรม สามารถดูได้ที่เว็ปไซด์วารสารแก่นดนตรีและการแสดง
8. การติดต่อและส่งต้นฉบับ
   8.1 การติดต่อ
   นางอรจิรา หัตถพนม
   คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
   โทร.06 2448 5944
   e - mail : tornji@kku.ac.th
   8.2 การส่งต้นฉบับ
   บรรณาธิการวารสารแก่นดนตรีและการแสดง
   คณะศิลปกรรมศาสตร์
   มหาวิทยาลัยขอนแก่น
   Website https://fa.kku.ac.th/Muspajournal
   Author/submit/

การศึกษาปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขงสู่การประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย
A Study of Phi in Mekong Subregion to Contemporary Music
สังคีต กำจัดพาลภัย
Sangkeat Kumjudpanpai

กลวิธีการเดี่ยวโหวดช่วงเกริ่นนำลายแม่อ้างกล่อมลูก ของครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์
Songsak Prathumsin's Solo Vode Playing Introduction of MAE-HANG-KLOM-LUKE Techniques.
รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร
Rattasat Weangsamut

แตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบ้านตาล จังหวัดอุตรดิตถ์
Folk brass band, Ban Tan Buddhist Ordination Ceremony Uttaradit Province.
ธีระพงษ์ ทัพอาจ
Teerapong Tup-at

บทบาทของดนตรีกับความสามัคคีในสังคมไทย
The Role of Music and Harmony of the Thai Society.
ไกรวิทย์ สุขวิน
Kraiwit Sukwin

การสร้างสรรค์ดนตรีพื้นเมืองอีสานเชิงวิชาการ
Practice as Research in Isan Folk Music.
อาทิตย์ กระจ่างศรี
Artit Krajangsree

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University
ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 มกราคม - เมษายน 2565 • Vol. 4 No. 1 January - April 2022 • ISSN 2773-9155 (Online)