แก่นดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University
ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม 2565 Vol. 4 No. 2 January - August 2022 ISSN 2773-9155 (Online)

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University

ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม 2565 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
รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

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
Associate Professor Tharanat Hin-on
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

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

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
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล เนสุสินธุ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธิติ ปัญญาอินทร์
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.หิรัญ จักรเสน
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กฤษฎา วงศ์คำจันทร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิทยวัฒน์ พันธะศรี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สยาม ชวงประโคน
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โยธิน พลเขต
วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ์ บุญรอด
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Peer Review
Associate Professor Sukit Polpratom, PhD.
Faculty of Humanities and Social Science,
UdonThani Rajabhat University
Assistant Prof. Tinnakorn Attapaiboon, PhD.
Faculty of Education, Nakhon Phanom University
Assistant Prof. Surapon Nesusin, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
Assistant Prof. Thiti Panyain, PhD.
Faculty of Education, Buriram Rajabhat University
Assistant Prof. Hirun Jaksen, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
Assistant Prof. Kritsada Wongkhamchan, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
Assistant Prof. Pittayawat Pantasri, Ph.D.
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Rajabhat Maha Sarakham
Assistant Prof. Rattasart Weangsamut, Ph.D.
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Nakhon Ratchasima Rajabhat University
Assistant Prof. Sayam Chuangprakhon, PhD.
College of Music, Mahasarakham University
Assistant Prof. Prof. Yothin Phonkhet, PhD.
Roi Et College of Dramatic Arts
Assistant Prof. Vich Boonrod, PhD.
Faculty of Humanities, Naresuan University
Assistant Prof. Weerayut Seekhunlio, PhD.
College of Music, Mahasarakham University

การเผยแพร่
รูปแบบออนไลน์หรือ E-book

ฝ่ายประสานงาน อรจิรา หัตถพนม
ออกแบบรูปเล่ม คนัมพร เปศรี
ออกแบบปก สัมฤทธิ์ ภูกงลี

วารสารแก่นดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ฉบับที่ 2/2565 ยังคงได้รับการตอบรับจากคณาจารย์ นิสิต นักศึกษา จากสถาบันการศึกษาต่างๆ ตลอดทั้งนักวิชาการอิสระและผู้สนใจ ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ทั้งบทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรีตะวันตก ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีวิทยาและดนตรีศึกษา

บทความเรื่อง หมอลำ: การเรียนการสอนผ่านระบบออนไลน์ของนักศึกษาเอกหมอลำ วิชาเอกดนตรีพื้นเมือง มหาวิทยาลัยขอนแก่น ของดวงฤทัย บุญสินชัย นำเสนอถึงกระบวนการเรียนการสอนหมอลำผ่านระบบออนไลน์ที่ครอบคลุมด้านเนื้อหา วิธีการสอน ข้อเสนอจุดแข็ง จุดอ่อน ตลอดวิธีการแก้ไขปัญหา ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการนำไปปรับใช้ได้เป็นอย่างดี บทความของรพีพล หล้าวงษา พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ และศิริพงษ์ เพียรศิริ เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยมีเป้าหมายในการศึกษาประสิทธิภาพการเรียนการสอนจังหวะที่ถือเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการเรียนการสอนดนตรี สำหรับบทความเรื่องเทคนิคการเป่าแซกโซโฟนในบทเพลงลูกทุ่งหมอลำของพงศ์พัฒน์ เหล่าค้า นำเสนอศิลปะการเป่าแซกโซโฟนให้ได้สำเนียงที่เหมาะสมกับการบรรเลงร่วมในวงลูกทุ่งหมอลำ ทั้งด้านการใช้ลม การใช้ลิ้น การหายใจ และเทคนิคอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง บทความของวัชรานนท์ สังหมื่นนา นำเสนอถึงความก้าวหน้าของศิลป์วิทยาการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคในยุคศตวรรษที่ 20 ที่ต้องอาศัยองค์ประกอบแห่งความสำเร็จในหลายด้าน สำหรับบทความของสราวุฒิ สีหาโคตร เรื่องการปรับตัวของหมอลำกับการล่าอาณานิคมทางวัฒนธรรม นำเสนอถึงการปรับตัวของหมอลำที่เป็นลักษณะที่โดดเด่นของวัฒนธรรมการแสดงอีสาน มีการยืดหยุ่น ประยุกต์เข้ากับยุคสมัย สอดคล้องกับบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลง ส่งผลให้หมอลำยังคงครองใจคนอีสานอย่างมั่นคงในปัจจุบัน

บทความทั้งหมดข้างต้นดังที่กล่าวมาแล้วล้วนมีประโยชน์ทั้งด้านผลการศึกษา แนวคิด มุมมอง ที่ผู้อ่านสามารถนำไปปรับใช้ตลอดทั้งต่อยอดในการศึกษาค้นคว้าในโอกาสต่อไป

ในนามของกองบรรณาธิการ ผมใคร่ขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ได้กรุณาให้เกียรติร่วมเป็นกองบรรณาธิการและพิจารณากลั่นกรองบทความ ขอบคุณคณาจารย์ นักวิชาการที่ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ วารสารแก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น มีความตั้งใจแน่วแน่ในการเปิดโอกาสให้ทุกท่าน มีส่วนร่วมบนเส้นทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดง พร้อมนี้ใคร่ขอเชิญชวนร่วมส่งบทความเผยแพร่ในวารสารฉบับต่อไป

ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
บรรณาธิการ

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

เทคนิคการบรรเลงแซ็กโซโฟนในบทเพลงลูกทุ่งหมอลำ 7

Techniques for playing saxophone in Mo Lam songs

พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า

Phongphat Laokhonka

กีตาร์คลาสสิค: ห้วงแห่งจินตนาการของนักประพันธ์ผ่านเทคนิคการบรรเลงในยุคศตวรรษที่ 20th 25

Classical Guitar: A Composer's Imagination Through Instrumental Techniques on 20th Century

วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา

Watcharanon Sangmuenna

หมอลำ : การเรียนการสอนผ่านระบบออนไลน์ของนักศึกษาเอกหมอลำ วิชาเอกดนตรีพื้นเมือง มหาวิทยาลัยขอนแก่น 49

Mo Lam : Teaching through online system of students majoring in Mo Lam Major in folk music Khon Kaen University

ดวงฤทัย บุญสินชัย

Duangrutai Boonsinchai

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

การศึกษาแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะ เพื่อพัฒนาผู้เรียน 61

Studying of the Principle and Concept of Instruction of Rhythmic Music

รพีพล หล้าวงษา
Rapeepol Lawongsa
พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์
Pornpan Kaenampornpan
ศิริพงษ์ เพียศิริ
Siribhong Bhiasiri

การปรับตัวของหมอลำท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21 79

Mor Lum's Adaptation amid Cultural Changesin the 21st Century

สราวุฒิ สีหาโคตร
Sarawut Srihakhot

เทคนิคการบรรเลงแซ็กโซโฟน ในบทเพลงลูกทุ่งหมอลำ

Techniques for playing saxophone in Mo Lam songs

พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า [1]
Phongphat Laokhonka

บทคัดย่อ

การเป่าแซ็กโซโฟนกับเพลงลูกทุ่งหมอลำ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่เกิดจากการผสมผสานของวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสากล ด้วยลักษณะเฉพาะของแซ็กโซโฟนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสากลที่ต้องอาศัยเทคนิคและวิธีการเล่นตามระบบสากล ความเข้าใจในการบรรเลงแซ็กโซโฟนที่ถูกต้อง ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์การบรรเลงเพื่อสร้างสำเนียงทางดนตรี ทำให้เกิดอัตลักษณ์ของรูปแบบทางดนตรีอีสานที่ไพเราะ โดยทั่วไปแล้วเทคนิคการเป่าแซ็กโซโฟนแบบหมอลำที่ได้รับความนิยมของกลุ่มนักแซ็กโซโฟน ได้แก่ การวางปาก การใช้ลม การใช้ลิ้น การหายใจ การเอื้อนเสียง เสียงระรัว เสียงสะบัด การเน้นเสียง การตัดลิ้น การยืดเสียง การเป่าขั้นคู่เสียงและตรัยแอดคอร์ดพื้นฐาน การแปรทำนอง การด้นทำนอง วิธีการตั้งบันไดเสียงแซ็กโซโฟน การเป่าแซ็กโซโฟนกับวรรณกรรมดนตรีต่างๆ เช่น ลายพื้นบ้านอีสาน ลายพื้นบ้านประยุกต์และบทเพลงลูกทุ่งหมอลำที่ได้รับความนิยม

คำสำคัญ: เทคนิคการบรรเลง, แซ็กโซโฟน, เพลงลูกทุ่งหมอลำ

---

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย

Abstract

Blowing saxophone with Mo Lam songs is the specific identity caused by combining of folk music culture and western music. Saxophone, a western music instrument which has the unique style, needs to be played with techniques and methods by universal system. Learning techniques to play saxophone correctly as well as to play creatively for creating beautiful style of Mo Lam. The techniques of blowing saxophone consists of the saxophone sonority, embouchure, the saxophone tone, air stream, breathing, bender, vibrato, grace note, trill, accent, staccato, tenuto, interval, triad chord, variation, improvisation, transposition, practicing blowing saxophone with music and literature; Isaan folk style, applied folk style, and popular Mo Lam songs.

Keyword: Technique, Saxophone, Morlam Song

บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นดนตรีที่แสดงออกถึงถึงความนึกคิด ตลอดจนความเชื่อและเนื้อหาสาระของดนตรีมีทั้งความรู้และความบันเทิง (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526 : 11) ดนตรีพื้นบ้านอีสานจึงมีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นอีสานที่สำเนียง ภาษา ท่วงทำนอง ลีลา (ไพบูลย์ ตรีเดช, 2532 : 17) ความสำคัญและความโดดเด่นของเครื่องดนตรีพื้นบ้านก็เป็นที่ยอมรับในความมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ในส่วนของเครื่องดนตรีซึ่งเป็นประดิษฐกรรมที่มนุษย์ในดินแดนต่างๆ ทั่วโลกสร้างสรรค์ขึ้นด้วยวิธีการคล้ายๆ กันและถ่ายทอดพัฒนาการมานานนับพันปี เพื่อสนองความต้องการทางจิตใจให้มีสุนทรียรสและความรู้สึกอย่างลึกซึ้ง (ปิยพันธ์ แสนทวีสุข, 2546 : 1 – 2) นอกจากนี้วัฒนธรรมทางดนตรีกลุ่มใหญ่ที่สุดของชาวอีสานการขับร้องเรียกว่าลำ โดยจะลำประกอบแคนเป็นเครื่องดนตรีที่ประสานการลำให้กลมกลืนกันนิยมเรียกว่าหมอลำ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2529 :1) เพลงลูกทุ่งหมอลำ คือการผสมผสานคำร้องทำนองกับลำเพลินเข้าด้วยกันกับเพลงลูกทุ่ง และมีการผสมสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสากล ต่อมามีการนำเอาวาดลำ (ทำนองลำ) หลากหลาย เช่น ลำเพลิน ลำเต้ย ลำขอนแก่น ลำแพน มาผสมผสานสลับกับทำนองของ เพลงลูกทุ่ง พร้อมทั้งนำเครื่องดนตรีสากลชิ้นเอกของบทเพลงมาเดี่ยว (Solo) ได้แก่ แซ็กโซโฟน ออร์แกน กีตาร์ ผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน (จินดา แก่นสมบัติ, 2559 : 153 – 173)

จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในการบรรเลงประกอบหมอลำนอกจากแคนแล้ว ยังมีเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องเป่าลมไม้ คือแซ็กโซโฟนที่มีบทบาทในการบรรเลงประกอบลำ ด้วยเสียงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัวให้ความรู้สึกที่หลากหลาย ทั้งเศร้า สนุกสนานและเร้าใจ สร้างสีสันให้การแสดงหมอลำเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งหมอลำทุกวงจะขาดเสียมิได้และมีความต้องการนักบรรเลงแซ็กโซโฟนที่มีประสบการณ์และฝีมือดีมาเป็นสมาชิกของวง สร้างอาชีพและรายได้ให้แก่นักแซ็กโซโฟน จนมีผู้คนจำนวนหนึ่งอยากจะเรียนแซ็กโซโฟนเพื่อนำมาประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีในวงหมอลำ (กฤษณะ ทิพย์อักษร, 2561 : 2)

ปัจจุบันแซ็กโซโฟนหมอลำได้รับความนิยมอย่างมาก ทั้งจากการเผยแพร่ผ่านสื่ออินเตอร์เน็ต การนำใช้ไปบรรเลงในวงดนตรีต่างๆ ใช้เป็นเครื่องดนตรีในการสร้างสีสันให้กับบทเพลงเป็นต้น ทำให้มีผู้ต้องการฝึกและเรียนแซ็กโซโฟนหมอลำในปัจจุบัน แต่ยังขาดสื่อการเรียนรู้ในการฝึกปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ นักแซ็กโซโฟนมืออาชีพไม่สามารถถ่ายทอดองค์ความรู้สู่บุคคลอื่นได้ รวมถึงสถาบันการศึกษาไม่มีหลักสูตรใช้สอนเกี่ยวกับแซ็กโซโฟนหมอลำจากการสำรวจจากสื่ออินเตอร์เน็ต ครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษา และบุคคลทั่วไป พบว่ามีผู้สนใจการฝึกแซ็กโซโฟนหมอลำเป็นจำนวนมาก แต่ยังขาดเอกสาร ตำรา หนังสือ และสื่อในการเรียนรู้เกี่ยวกับแซ็กโซโฟนหมอลำในปัจจุบัน

ด้วยเหตุผลและความสำคัญดังกล่าว ผู้ศึกษาจึงมีความสนใจในการนำเสนอแนวคิด และวิธีการที่ได้จากการศึกษาวิธีการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ โดยอาศัยข้อมูลที่ได้จากการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์จากงานเอกสาร ตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นองค์ความรู้สำหรับการเสริมสร้างทักษะการฝึกปฏิบัติและเป็นสื่อในการเรียนรู้สำหรับนักเรียน นักศึกษา นักดนตรี รวมถึงบุคคลทั่วไปที่ต้องการฝึกแซ็กโซโฟนหมอลำได้ต่อไป

ความเป็นมาของแซ็กโซโฟนกับเพลงลูกทุ่งหมอลำ

การศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นการสร้างความรู้และความเข้าใจในบริบทของวัฒนธรรมทางดนตรีที่ถูกต้อง ทั้งในด้านประวัติความเป็นมา ความสำคัญ ตลอดจนบทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงดนตรี นอกจากนี้ยังช่วยให้เกิดความเข้าใจระหว่างองค์ความรู้ทางดนตรีที่ถูกต้องนำไปสู่การเชื่อมโยงองค์ความรู้กับการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมท้องถิ่นกับการบูรณาการสู่ดนตรีสากลได้

1. พัฒนาการของเพลงลูกทุ่งหมอลำ

ในยุคแรกนักประพันธ์เพลงในภาคอีสานได้นำรูปแบบของเพลงลูกทุ่งจากภาคกลาง มาพัฒนาโดยแต่งคำร้องให้เหมาะสมกับลักษณะของทำนองกลอนลำต่างๆ ในภาคอีสานและมีพัฒนาการเรื่อยมาโดยมีข้อสังเกตรูปแบบการประพันธ์ พบว่าใช้ทำนองวาดหลากหลายทำนอง เช่น ลำเพลิน เต้ย เป็นต้น

มาผสมผสานกับทำนองของเพลงลูกทุ่ง และมีการนำเอาการวาดลำ (ทำนองลำ) มาใช้กับบทเพลงที่หลากหลายขึ้น เช่น ลำเพลิน ลำเต้ย ลำขอนแก่น ลำแพน มาผสมผสานสลับกับทำนองของเพลงลูกทุ่งและปรับวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ พร้อมทั้งนำเครื่องดนตรีสากลมาใช้ประกอบบรรเลง ได้แก่ แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน ออร์แกน กีตาร์ เบสไฟฟ้า มาผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน (จินดา แก่นสมบัติ, 2559 : 166) ทำให้เพลงลูกทุ่งอีสานในปัจจุบันมีรูปแบบการพัฒนาเรียบเรียงเสียงประสานผสมผสานความสากลมากขึ้น ส่วนวิธีการบันทึกเสียงจะบรรเลงดนตรีสดเป็นบางชิ้น มีการบันทึกเสียงในระบบดิจิตอล ผลิตเป็นเป็นแผ่นซีดี และมีรูปแบบระบบการขายและเผยแพร่ผลงานในระบบเครือข่ายอินเตอร์เน็ต ซึ่งเป็นช่องทางในการเผยแพร่ดนตรีที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน

2.ลักษณะของวงดนตรีลูกทุ่งหมอลำ

วงลูกทุ่งหมอลำมีการพัฒนารูปแบบของการประสมวงดนตรีมาอย่างต่อเนื่องผ่านยุคและสมัยตามความนิยมของกลุ่มผู้ชมผู้ฟังที่แตกต่างกันออกไป โดยการนำเอาเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาประสมวง ลักษณะของดนตรีรูปแบบนี้เกิดจากอิทธิพลของดนตรีสากลและวงดนตรีสมัยนิยม แพร่กระจายมาสู่ภาคอีสาน ทำให้บทเพลงและวงดนตรีของภาคอีสานมีการเปลี่ยนแปลงและปรับปรุงในด้านทำนอง บทร้อง การแสดงบทเพลงและดนตรีเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ วงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองต่างๆ วงหมอลำซิ่ง วงหมอลำกลอนประยุกต์ วงคอนเสิร์ตลูกทุ่ง วงดนตรีรถแห่ เป็นต้น

3.ความเป็นมาของแซ็กโซโฟนกับเพลงลูกทุ่งหมอลำ

เพลงลูกทุ่งหมอลำเริ่มมีความโดดเด่นมากขึ้นอย่างชัดเจนในช่วงปี พ.ศ.2523 – 2528 เริ่มมีการบันทึกเสียงโดยทุกเพลงนั้นเป็นลูกทุ่งหมอลำ กล่าวคือมีการผสมผสานคำร้อง ทำนองและลำเพลินเข้าด้วยกันกับเพลงลูกทุ่ง มีการผสมสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสากลโดยเฉพาะมีการนำเอาแซ็กโซโฟนมาบรรเลง (โซโล่เดี่ยว) ซึ่งที่ผู้นำเอามาบรรเลงบันทึกเสียงเป็นคนแรกคือ ครูสำราญ บุปผาวาส (ศิลปินมรดกอีสานประจำปี พ.ศ.2552, 2552) และทำให้เกิดนักแซ็กโซโฟนประจำตามวงดนตรีในภาคอีสานเรื่อยมาถึงปัจจุบัน

ปัจจุบันแซ็กโซโฟนได้ถูกนำมาใช้ร่วมบรรเลงกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน หรือเพลงลูกทุ่งหมอลำจำนวนมากทั้งในอดีตและปัจจุบัน ลักษะณะเด่นที่เห็นได้ชัดจากการนำเอาแซ็กโซโฟนมาใช้ร่วมบรรเลงกับเพลงลูกทุ่งหมอลำ คือลักษณะของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์และมีเสน่ห์ โดยใช้ทำนองของเพลงพื้นบ้านอีสานมาบรรเลง ทั้งในรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวและการประสมวง ใช้เทคนิคการบรรเลงประกอบในบทเพลงที่เรียกว่าด้นสด (การไหลลาย) ประกอบท่อนร้องลำ รวมถึงมีบทเพลงจำนวนมากที่มีการเรียบเรียงขึ้นสำหรับเดี่ยวแซ็กโซโฟนโดยเฉพาะ ซึ่งปัจจุบันมีนักแซ็กโซโฟนหมอลำจำนวนมาก อันเนื่องมาจากกระแสของความนิยมในการนำเอาแซ็กโซโฟน มาใช้ประกอบการบรรเลงในเพลงลูกทุ่งหมอลำในปัจจุบัน โดยมีทั้งนักแซ็กโซโฟนยุคแรกและนักแซ็กโซโฟนมีชื่อเสียงในปัจจุบัน ได้แก่ นายนิคม พลอำนวย นายมานิต นาใจนึก เอ สลาตัน นายพงศพร อุปนิ (อ้น แคนเขียว) เป็นต้น

ความรู้พื้นฐานสำหรับการเป่าแซ็กโซโฟน

การปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำที่ถูกต้อง ควรศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของแซ็กโซโฟน ลักษณะของแซ็กโซโฟนแต่ละชนิด วิธีการเป่าแซ็กโซโฟน ตลอดจนวิธีการบำรุงดูและรักษาแซ็กโซโฟนให้ถูกต้อง เพื่อสร้างความรู้ ความเข้าใจในวิธีการบรรเลงเพื่อให้เกิดทักษะและประสิทธิภาพสูงสุด ช่วยให้ผู้ฝึกสามารถนำความรู้ที่ถูกต้องไปใช้ในการฝึกปฏิบัติ และพัฒนาทักษะการเป่าแซ็กโซโฟนที่ถูกต้อง ดังนี้

1.ส่วนประกอบของแซ็กโซโฟน

โดยทั่วไปแล้วแซ็กโซโฟนมีส่วนประกอบคล้ายคลึงกันต่างกันที่ขนาดของแซ็กโซโฟนแต่ละชนิด ส่วนประกอบของแซ็กโซโฟนโดยทั่วไป ได้แก่

1.1 ปากเป่า (Mouthpiece) เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการเป่าเพื่อทำให้เกิดเสียง

1.2 ลิ้น (Reed) ทำจากไม้และโลหะผสมปากเป่าบางยี่ห้ออาจจะทำจากพลาสติกหรือวัสดุชนิดอื่น ใช้ที่รัดลิ้นรัดให้แน่นแล้วนำไปประกบกับปากเป่าสวมกับคอแซ็กโซโฟน

1.3 คอแซ็กโซโฟน (Neck) เป็นส่วนประกอบที่เชื่อมระหว่างปากเป่าเข้ากับตัวแซ็กโซโฟน มีวัสดุหุ้มปลายบริเวณที่จะสวมปากเป่าเพื่อป้องกันไม่ให้ลมรั่วเมื่อประกอบปากเป่าเข้ากับคอแซ็กโซโฟน

1.4 ตัวเครื่อง (Body) เป็นส่วนประกอบหลักของแซ็กโซโฟนประกอบไปด้วยแป้นกดและระบบกลไกในการกดเพื่อทำให้เกิดเสียง มีความแตกต่างกันออกไปตามรูปร่างและชนิดของแซ็กโซโฟน

การรู้จักวิธีการดูแลบำรุงรักษาเครื่องดนตรีให้มีความพร้อมอยู่เสมอเป็นคุณสมบัติที่ดีของนักดนตรีที่ควรปฏิบัติอย่างเคร่งครัด ซึ่งเป็นผลที่จะทำให้เครื่องดนตรีมีคุณภาพและประสิทธิภาพที่ดี มีความพร้อมในการบรรเลง ทำให้ไม่เกิดปัญหาต่างๆ ในขณะการบรรเลง

2.ท่าทางและวิธีการจับแซ็กโซโฟนที่ถูกต้อง

การจับและการวางมือสำหรับแซ็กโซโฟนจะแตกต่างกันที่ขนาดและน้ำหนักของแซ็กโซโฟนแต่ละชนิด วิธีการจับแซ็กโซโฟนที่ถูกต้องควรใช้ปลายนิ้วสัมผัสบนแป้นจับ มือซ้ายจับด้านบนนิ้วโป้งสัมผัสบริเวณแป้นจับปุ่มเปลี่ยนระดับเสียง (Octave key) โดยให้ปลายนิ้วโป้งสามารถเคลื่อนไปมาอย่างอิสระเมื่อจับแป้นนิ้วอื่น สัมผัสแป้นจับบริเวณด้านบนตามตำแหน่งเสียงต่างๆ มือขวาจับด้านล่างนิ้วโป้งสัมผัสบริเวณขอเกี่ยวนิ้ว นิ้วอื่นสัมผัสแป้นจับบริเวณด้านบนตามตำแหน่งเสียงต่างๆ มือทั้งสองข้างใช้ในการรับน้ำหนักของแซ็กโซโฟนและจัดท่าทางที่เหมาะสมในการการเล่นหรือบรรเลงดนตรี

3.บันไดเสียงพื้นฐานสำหรับการฝึกเป่าแซ็กโซโฟน

พื้นฐานสำคัญที่ผู้ฝึกแซ็กโซนควรรู้จักในการเป่า เช่น ระบบการวางนิ้วกับตำแหน่งแป้นนิ้วของโน้ตต่างๆ วิธีการเป่ากับโน้ตปกติที่ไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียงและโน้ตที่มีเครื่องหมายแปลงเสียงไม่เกิน 4 ชาร์ป 4 แฟลต ได้แก่ F#, C#, G#, D#, Bb, Eb, Ab, Db รวมถึงการเป่ากับแบบฝึกหัดบันไดเสียงพื้นฐานตามแบบฝึกหัด ได้แก่ G Major, D Major, A major, E major, F Major, Bb Major, Eb Major, Ab Major ซึ่งบันไดเสียงที่มาใช้เป็นแบบฝึกหัดประจำบทสามารถนำไปพัฒนาทักษะการเป่าแซ็กโซโฟนในระดับต่อไป

เทคนิคเฉพาะสำหรับการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ

การเป่าแซ็กโซโฟนกับเพลงลูกทุ่งหมอลำ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่เกิดจากการผสมผสานของวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสากล ด้วยลักษณะเฉพาะของแซ็กโซโฟนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสากลที่ต้องอาศัยเทคนิคและวิธีการเล่นตามระบบสากล การเรียนรู้เกี่ยวกับเทคนิคในการบรรเลงแซ็กโซโฟนที่ถูกต้องตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์วิธีการบรรเลงเพื่อสร้างสำเนียงทางดนตรีหมอลำ

เครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรี รวมถึงเทคนิคการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ เพื่อนำไปสู่ทักษะของการบรรเลงขั้นสูง และปฏิบัติรวมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เพื่อความไพเราะ (พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า, 2564 : 67) ดังนี้

1.สำเนียงของแซ็กโซโฟน (Intonation)

การเป่าแซ็กโซโฟนให้มีสำเนียงที่ถูกต้องนั้น มีปัจจัยหลายประการที่ช่วยให้ได้คุณภาพเสียงที่ไพเราะ ซึ่งทักษะที่สำคัญในการสร้างสำเนียงที่ดีนั้น คือทักษะการฟัง เช่น สามารถแยกแยะเสียงที่ถูกต้องหรือผิดเพี้ยนได้ มีประสบการณ์ในการฟังเพลงต่างๆ หรือเพลงบรรเลงแซ็กโซโฟน มีทักษะในการอ่านโน้ตดนตรี และการปฏิบัติตามเครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรี ดังนี้

1.1 การเอื้อนเสียง (Bender) เป็นเทคนิคที่นิยมใช้ในการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ เพื่อให้เกิดเสน่ห์ของเสียงกับเพลงหมอลำ การปฏิบัติสามารถกระทำได้โดยการเลื่อนขากรรไกรและริมฝีปากจากการเป่าโน้ตปกติเล็กน้อย เสียงที่ได้มักจะมีความเพี้ยนต่ำหรือสูงขึ้นอยู่กับวิธีการเลื่อนขากรรไกร จากตำแหน่งการวางปากปกติและมักมีสัญลักษณ์ประกอบกับโน้ตที่มีการเอื้อนเสียง ดังตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 1 การเอื้อนเสียง (Bender)

จากตัวอย่างที่ 1 แสดงการเป่าเอื้อนเสียง เพลงกะแล้วแต่ ศิลปิน วิเชียร ไกรเลิศ ในลักษณะการปรับปากให้เพี้ยนสูงขึ้นจากโน้ตก่อนหน้านี้

ตัวอย่างที่ 2 การเอื้อนเสียง (Bender)

จากตัวอย่างที่ 2 แสดงการเป่าเอื้อนเสียง ศิลปิน จินตหรา พูนลาภ ในลักษณะของการปรับปากให้เพี้ยนต่ำลง โดยใช้โน้ตในจังหวะยกตัวสุดท้ายของแต่ละประโยค

1.2 เสียงระรัว (Vibrato) เป็นการทำเสียงปกติให้เกิดการสั่นมีลักษณะเป็นคลื่นเสียง ช่วยเสริมสร้างสำเนียงและความไพเราะให้กับเครื่องดนตรีหลายชนิด เสียงระรัวมีลักษณะของการทำเสียงปกติให้เป็นคลื่นเสียงอย่างสม่ำเสมอ เกิดจากการเป่าโดยใช้ริมฝีปาก ขากรรไกรในการสร้างเสียงโดยผู้เป่า การเป่าเสียงระรัวในแซ็กโซโฟนไม่ได้มีการกำหนดเครื่องหมายในตัวโน้ต โดยทั่วไปแล้วนิยมเป่ากับตัวโน้ตที่มีค่ามากกว่า 1 เคาะ หรือโน้ตตัวขาวขึ้นไปจะสามารถเป่าเสียงระรัวได้ชัดเจน ผู้เป่าควรในบทเพลงด้วยตนเองว่าโน้ตใดควรที่จะเป่าโดยใช้เทคนิคเสียงระรัว

1.3 โน้ตสะบัด (Acciaccatura) เป็นโน้ตตัวเล็กๆ ที่วางอยู่หน้าตัวโน้ตหลัก ไม่มีค่าทางอัตราจังหวะมีการเชื่อมโน้ตจากตัวโน้ตสะบัดอยู่หน้าตัวโน้ตหลัก คือ การป่าโน้ตตัวเล็กแล้วสะบัดเชื่อมเสียงมาลงจังหวะในตัวโน้ตที่ 2 โน้ตสะบัดที่มีโน้ตต่ำกว่าและสูงหว่าหนึ่งตัว เรียกว่าโน้ตสะบัดตัวคู่และโน้ตตัวอื่นๆ ถ้าสะบัดตัวคู่ก็จะต้องมีโน้ตต่ำกว่าและสูงกว่าเช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ **3** โน้ตสะบัด (Acciaccatura)

จากตัวอย่างที่ 3 แสดงการเป่าโน้ตสะบัด เพลงพ่อบักเบนซ์ ศิลปินสนุกสิงห์มาตร เพื่อให้เกิดสำเนียง ในห้องที่ 2 โดยใช้โน้ตสะบัดเคลื่อนที่ในทิศทางลงเข้าหาโน้ตหลักทำนอง และห้องที่ 3 4 5 6 ใช้โน้ตสะบัดเป็นเป็นโน้ตสะบัดเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นเข้าหาโน้ตหลักของทำนอง

1.4 การเป่าเสียงรัว (Trill) เป็นเครื่องหมายการเป่ารัวและมีสัญลักษณ์หรืออักษรย่อ **tr** ใช้เขียนแทนเมื่ออยู่เหนือตัวโน้ต ส่วนเครื่องหมาย ∝ หรือโน้ตสะบัดกลับ (Mordent) ใช้แทนการเขียนโน้ตสะบัด 2 ตัว (บุญชัย อนันตเดชะ, 2520 : 52) ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 การเป่าเสียงรัว (Trill)

จากตัวอย่างที่ 4 แสดงการเป่าเสียงรัว เพลงกะแล้วแต่ ศิลปิน วิเชียร ไกรเลิศ ในห้องสุดท้ายของบทเพลง เพื่อให้เกิดความรู้สึกเลียนแบบการกรอของเสียงพิณอีสาน

ตัวอย่างที่ 5 โน้ตสะบัดกลับ (Mordent)

จากตัวอย่างที่ 5 แสดงการเป่าโน้ตสะบัดกลับ เพลงลำเพลินเต้ยสะเดิด ศิลปิน พร ภิรดี สาวน้อยเพชรบ้านแพง ในห้องเพลงที่ 18 – 21 เพื่อแสดงถึงลักษณะการกรอเสียงพิณในเพลงหมอลำแบบลำเพลิน

1.5 การใช้ลมและลิ้น เทคนิคอีกอย่างหนึ่งที่สำคัญมากและช่วยให้ผู้เป่าแซ็กโซโฟน สามารถสื่อสารบทเพลงต่างๆ ออกมาได้อย่างไพเราะ โดยเฉพาะการใช้ลมซึ่งเป็นเทคนิคที่จะช่วยให้แซ็กโซโฟนมีคุณภาพเสียงที่ดี เทคนิคที่เกี่ยวข้องกับการใช้ลมคือการรู้จักและเข้าใจในวิธีการใช้ลมอุ่นหรือลมเย็นกับการเป่าโน้ตต่างๆ หรือการใช้ลมเป่ากับโน้ตในบทเพลง เช่น การใช้ลมเดียวกับเครื่องหมาย Slur หรือ Tie เป็นต้น

นอกจากนี้การใช้ลิ้นยังเป็นอีกเทคนิคหนึ่งที่ช่วยทำให้บทเพลงมีความชัดมีความคมของโน้ตแต่ละโน้ต เทคนิคการใช้ลิ้นที่นิยมใช้ในการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ เช่น การใช้ลิ้นกับกลุ่มเครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) การตัดลิ้น (Staccato) การยืดเสียง (Tenuto)

ตัวอย่างที่ 6 แสดงเทคนิคการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ ลายเต้ยโขง
ที่มา : พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า (67 : 2564)

จากตัวอย่างที่ 6 แสดงเทคนิคการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ ลายเต้ยโขง โดยใช้เทคนิคต่างๆ เข้ามาปรับประยุกต์ใช้ในบทเพลงเพื่อให้เกิดความไพเราะ เช่น การเป่าเสียงสะบัด การเป่าเสียงระรัว การใช้เครื่องหมายกำกับความดัง - เบา การเป่าลมเดียว การตัดลิ้น เป็นต้น

1.6 การแปรทำนอง (Variation) ลักษณะของโน้ตในการบรรเลงประกอบกับทำนองหลักเพื่อให้ทำนองเพลงมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น แต่ยังคงรักษาเค้าโครงของทำนองเดิมเอาไว้ การแปรทำนองผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้ตามความต้องการและไม่มีกฎเกณฑ์เงื่อนไขในวิธีการ ดังตัวอย่างที่ 6 แสดงการแปรทำนองลายเต้ยโขง

1.7 การด้นทำนอง (Improvisation) เป็นเทคนิคในการบรรเลงโน้ตฉับพลันโดยต้องอาศัยประสบการณ์และความชำนาญในการบรรรเลง วิธีการด้นทำนองมักใช้ในการเป่าบรรเลงประกอบกับการลำหรือท่อนลำของเพลงลูกทุ่งหมอลำ มักมีคำศัพท์ที่นิยมใช้เรียกว่า “การไหลลาย” เพื่อแสดงถึงความสามารถในการบรรเลง เป็นเทคนิคที่ได้รับความนิยมอีกอย่างหนึ่งของการบรรเลงหรือการเดี่ยวเครื่องดนตรีต่างๆ

2.การฝึกเป่าขั้นคู่เสียง (Interval)

เป็นเสียงที่เกิดขึ้นระหว่างโน้ต 2 ตัว มีระยะห่างที่แตกต่างกันออกไปตามชนิดและประเภท ขั้นคู่เสียงเกิดจากโครงสร้างของบันไดเสียงต่างๆ และมีความสำคัญกับแนวทำนองและการประสานเสียง ขั้นคู่เสียงจะช่วยให้เข้าใจในเรื่องของระดับเสียงที่แตกต่างกันนำไปสู่ความเข้าใจในเรื่องคอร์ดและองค์ประกอบดนตรีในขั้นสูงต่อไปได้ ซึ่งเพลงหมอลำมีขั้นคู่เป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ทั้งในเรื่องของแนวทำนองและการประสานเสียงของบทเพลงลูกทุ่งหมอลำแต่ละบทเพลง โดยฝึกเป่าขั้นคู่เสียงกับบันไดเสียงที่หลากหลาย ให้เกิดความคุ้นเคยกับเสียงในแต่ละบันไดเสียง ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6 การฝึกเป่าขั้นคู่เสียง (Interval)

3.การฝึกเป่าคอร์ด (Chord)

เพื่อเป็นพื้นฐานของการนำองค์ความรู้เรื่องคอร์ดไปใช้เพื่อให้เกิดประโยชน์ในการสร้างสรรค์ทางดนตรี การนำองค์ความรู้ด้านคอร์ดมาใช้กับตำราเล่มนี้จึงขอนำเสนอองค์ความรู้พื้นฐานของของตรัยแอดพื้นฐาน (Triad) มาใช้เป็นแนวคิดพื้นฐานของการสร้างสรรค์การเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำที่สำคัญ ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตตรัยแอ็ดคอร์ดในบันไดเสียง C Major และโน้ตทรัยแอ็ดคอร์ดในบันไดเสียง A Minor

4.การตั้งบันไดเสียงแซ็กโซโฟน

การบรรเลงแซ็กโซโฟนร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น จำเป็นต้องมีการปรับโน้ตให้เหมาะสมกับประเภทของของแซ็กโซโฟนแต่ละนิด และต้องมีการลดหรือเพิ่มเสียงของเครื่องดนตรี (Transposition) ให้เหมาะกับการบรรเลงประกอบเครื่องดนตรีอื่น ในปัจจุบันมีแซ็กโซโฟนมีกลุ่มเสียงอยู่ 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่อง B^b ได้แก่ โซปราโนแซ็กแซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟน และกลุ่มเครื่อง E^b ได้แก่ อัลโต้แซ็กโซโฟน บาริโทนแซ็กโซโฟน

โดยทั่วไปแล้ววิธีการเทียบเสียงของแซ็กโซโฟนเพื่อให้สามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นได้นั้น ผู้ปฏิบัติต้องเข้าใจถึงระบบเสียง ช่วงเสียงบันไดเสียงของแซ็กโซโฟนแต่ละชนิด และเพื่อให้สามารถปฏิบัติตามตัวโน้ตในบันไดเสียงแต่ละชนิด และสามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นได้อย่างถูกต้อง ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 การตั้งบันไดเสียงแซ็กโซโฟน

Minor Scale	กลุ่มเครื่อง E^b	กลุ่มเครื่อง B^b	Minor Scale	กลุ่มเครื่อง E^b	กลุ่มเครื่อง B^b
C Major	A Major	D Major	**C Minor**	A Minor	D Minor
G Major	E Major	A Major	**G Minor**	E Minor	A Minor
D Major	B Major	E Major	**D Minor**	B Minor	E Minor
A Major	$F^\#$ Major	B Major	**A Minor**	$F^\#$ Minor	B Minor
E Major	$C^\#$ Major	$F^\#$ Major	**E Minor**	$C^\#$ Minor	$F^\#$ Minor
B Major	A^b Major	$C^\#$ Major	**B Minor**	A^b Minor	$C^\#$ Minor
$F^\#$ Major	E^b Major	A^b Major	**$F^\#$ Minor**	E^b Minor	A^b Minor
$C^\#$ Major	B^b Major	E^b Major	**$C^\#$ Minor**	B^b Minor	E^b Minor
F Major	D Major	G Major	**F Minor**	D Minor	G Minor
B^b Major	G Major	C Major	**B^b Minor**	G Minor	C Minor
E^b Major	C Major	F Major	**E^b Minor**	C Minor	F Minor
A^b Major	F Major	B^b Major	**A^b Minor**	F Minor	B^b Minor
D^b Major	B^b Major	E^b Major	**D^b Minor**	B^b Minor	E^b Minor
G^b Major	E^b Major	A^b Major	**G^b Minor**	E^b Minor	A^b Minor
C^b Major	A^b Major	D^b Major	**C^b Minor**	A^b Minor	D^b Minor

4.1 กลุ่มแซ็กโซโฟนตระกูล E^b (Alto Saxophone, Baritone Saxophone) การบรรเลงแซ็กโซโฟนตระกูล E^b กับบทเพลงและเครื่องดนตรีชนิดอื่น นักแซ็กโซโฟนต้องมีการเลื่อนเสียงให้ตรงกับธรรมชาติของเครื่องดนตรีและตรงกับคีย์ในสกอร์ แนวทำนองของแซ็กโซโฟนจะต้องเป็นแนวเสียงที่ถูกต้อง ซึ่งการเลื่อนเสียงเพื่อให้ตรงกับแนวทำนองเพลงของอัลโต้แซ็กโซโฟนให้ผู้ปฏิบัติเลื่อนเสียงทั้งบันไดเสียงและตัวโน้ตทุกตัวขึ้นเป็นคู่ 6 เมเจอร์เสมอ ดังตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9 การบรรเลงแซ็กโซโฟนกลุ่มแซ็กโซโฟนตระกูล E^b กับบทเพลง

จากตัวอย่างที่ 9 จะเห็นได้ว่าบันไดเสียงด้านบนใช้บันไดเสียง F Minor ในการบรรเลง (สกอร์รวมเครื่องดนตรี) ส่วนโน้ตของอัลโต้แซ็กโซโฟนและบาริโทนแซ็กโซโฟน ใช้บันไดเสียง D Minor ในการบรรเลงรวมวง ซึ่งแสดงให้เห็นว่ามีการเลื่อนบันไดเสียงและตัวโน้ตทุกตัวสูงขึ้นเป็นคู่ 6 เมเจอร์

4.2 กลุ่มแซ็กโซโฟนตระกูล B^{b} (Soprano Saxophone, Tenor Saxophone) การบรรเลงแซ็กโซโฟนตระกูล B^{b} กับบทเพลงและเครื่องดนตรีชนิดอื่น นักแซ็กโซโฟนต้องมีการเลื่อนเสียง ให้ตรงกับธรรมชาติของเครื่องดนตรีและตรงกับคีย์ในสกอร์ แนวทำนองของแซ็กโซโฟนจะต้องเป็นแนวเสียงที่ถูกต้อง ซึ่งการเลื่อนเสียงเพื่อให้ตรงกับแนวทำนองเพลงของโซปราโนแซ็กโซโฟนและเทนเนอร์แซ็กโซโฟน ได้แก่ โซปราโนแซ็กโซโฟน ให้เลื่อนขึ้นไปเป็นคู่ 2 เมเจอร์ และเทนเนอร์แซ็กโซโฟน ให้เลื่อนขึ้นไปเป็นคู่ 9 เมเจอร์ ซึ่งในทางปฏิบัติของการเขียนสกอร์ ให้คำนึงถึงช่วงเสียงที่เหมาะสมของเครื่องดนตรี หรือการพลิกกลับของคู่ 9 เมเจอร์เป็นคู่ 2 เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 10 การบรรเลงแซ็กโซโฟนกลุ่มแซ็กโซโฟนตระกูล B^{b} กับบทเพลง

จากตัวอย่างที่ 10 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียงของเปียโนใช้บันไดเสียง F Minor ส่วนโน้ตของโซปราโนแซ็กโซโฟนและเทนเอร์แซ็กโซโฟนจะใช้บันไดเสียง G Minor แสดงให้เห็นว่ามีการเลื่อนบันไดเสียงและตัวโน้ตทุกตัวสูงขึ้นเป็นคู่ 2 เมเจอร์

โดยสรุป การกำหนดช่วงเสียงที่เหมาะสมสำหรับแซ็กโซโฟน ช่วยให้ทำนองเพลงมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น นักแซ็กโซโฟนเลือกใช้ระดับเสียงสูงหรือต่ำเกินไป มักจะทำให้ท่วงทำนองของบทเพลงขาดความไพเราะ แต่อย่างไรก็ดี เสียงที่เล่นออกมาแล้วมีคุณภาพนั้น ผู้ปฏิบัติควรพิจารณาและคำนึงถึงความเหมาะสม การเขียนโน้ตที่สูงหรือต่ำเกินไปอาจมีผลต่อคุณภาพของเสียง ดังนั้นผู้เป่าจึงควรปรับช่วงเสียงให้เหมาะสมในการบรรเลงใหม่เสมอ

การฝึกเป่าแซ็กโซโฟนกับวรรณกรรมดนตรี

1.การฝึกเป่าแซ็กโซโฟนกับลายพื้นบ้านอีสาน

การฝึกแซ็กโซโฟนกับลายพื้นบ้านอีสาน เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่สำคัญของผู้ที่มีความต้องการในการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ ควรนำลายพื้นบ้านอีสานพื้นฐานที่ได้รับความนิยมในการนำไปใช้บรรเลงกับวงดนตรีพื้นบ้านอีสานหรือวงดนตรีประเภทต่างๆ ในภาคอีสาน มาใช้เป็นลายสำหรับการเป่าแซ็กโซโฟนแบบหมอลำ ซึ่งการฝึกแซ็กโซโฟนกับลายพื้นบ้านอีสาน ช่วยให้มีความเข้าใจเกี่ยวกับทำนองของบทเพลงพื้นบ้านอีสาน ผู้ฝึกควรปรับปรุงทำนองให้เหมาะสมสำหรับการบรรเลงของแซ็กโซโฟนโดยเฉพาะ หากผู้ฝึกประสงค์ใช้แซ็กโซโฟนประเภทอื่นมาบรรเลงต้องมีการปรับบันไดเสียงใหม่ก่อนการบรรเลงทุกครั้ง ดังตัวอย่างที่ 12

ตัวอย่างที่ 12 ลายเต้ยธรรมดา ใช้อัลโต้แซ็กโซโฟนบรรเลงในบันไดเสียง A Minor (บันไดเสียงหลัก C Minor)

2.การฝึกเป่าแซ็กโซโฟนกับทำนองเพลงพื้นบ้านประยุกต์

การเป่าแซ็กโซโฟนกับทำนองเพลงพื้นบ้านประยุกต์ เกิดจากการนำเอาบทเพลงหรือทำนองเพลงพื้นบ้านหรือสมัยนิยมมาบรรเลง เช่น เพลงพื้นบ้านภาคกลาง เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ เพลงลูกทุ่ง ฯลฯ นำเข้ามาปรับปรุงทำนองให้เหมาะสมกับการเป่าแซ็กโซโฟน บทเพลงที่นำมาใช้ประกอบการฝึกช่วยให้ผู้ฝึกมีความคุ้นเคยกับทำนองเพลงและช่วยให้ผู้ฝึกสามารถจดจำทำนองได้ดี เนื่องจากเป็นทำนองที่เคยได้ยินและได้ฟังมาตลอดในวัฒนธรรมท้องถิ่นของดนตรีในภาคอีสาน เช่น ชุดเพลงรำวง ลายแห่ ลำเพลินทางพิณ แซ็กโซโฟนลำเพลิน ลายแซ็กโซโฟนลำเพลิน ดังตัวอย่างที่ 13

ตัวอย่างที่ 13 ลายแซ็กโซโฟนลำเพลิน อาจารย์สำราญ บุปผาวาสน์
ที่มา : กฤษณะ ทิพย์อักษร (2561 : 110 – 115)

3.บทเพลงเฉพาะสำหรับการเป่าแซ็กโซโฟนลูกทุ่งหมอลำ

การนำเพลงลูกทุ่งหมอลำมาใช้สำหรับการฝึกเป่าแซ็กโซโฟน ควรคัดเลือกเพลงที่ได้รับความนิยมจากวงดนตรีลูกทุ่งหมอลำ แล้วนำมาเขียนโน้ตเพื่อให้ผู้ฝึกได้ใช้ฝึกเป่าประกอบกับเพลง ซึ่งบทเพลงที่นำมาใช้ฝึก ควรเป็นบทเพลงที่สามารถหาฟังได้ง่ายในสื่อต่างๆ เช่น YouTube, Internet, MP3 ฯ และหากผู้ฝึกประสงค์ใช้แซ็กโซโฟนชนิดอื่นมาบรรเลง ต้องมีการปรับบันไดเสียงใหม่ก่อนการบรรเลงทุกครั้ง บทเพลงที่ได้รับความนิยมสำหรับการเป่าแซ็กโฟนหมอลำ เช่น เพลงรอเมียพี่เผลอ เพลงฝากใจใส่ทานตะวัน เพลงลำเพลินเต้ยสะเดิด เพลงเต่างอย เพลงกุหลาบแดง ฯลฯ บทเพลงเหล่านี้ต้องอาศัยทักษะและความชำนาญในการฝึก เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพของการบรรเลงเครื่องดนตรีสูงสุด ผู้ฝึกควรมีความเข้าใจเกี่ยวกับสัดส่วนและโครงสร้างของบทเพลง การตีความในบทเพลง รวมถึงการใช้เทคนิคและวิธีการเป่าที่ทำให้เกิดความไพเราะ นอกจากนี้ผู้ฝึกควรมีการวางแผนในการฝึกซ้อมแต่ละครั้ง การปฏิบัติตามเครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรี สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยที่สามารถทำให้กระบวนการฝึกประสบความสำเร็จ นำไปสู่ทักษะการบรรเลงแซ็กโซโฟนหมอลำที่ดีได้ในอนาคตต่อไป

บทสรุป

การฝึกเป่าแซ็กโซโฟนแบบหมอลำ ควรเริ่มต้นจากการฝึกด้วยตนเองและศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมกับนักดนตรีที่มีประสบการณ์ในการเป่าแซ็กโซโฟนหมอลำ ฝึกฟังเพลงที่ใช้แซ็กโซโฟนบรรเลง ฝึกถอดโน้ตเพลงด้วยวิธีการจำแล้วบันทึกโน้ตเป็นโน้ตสากล ฝึกจดจำทำนองในการบรรเลง วิธีการฝึกเป่า

แซ็กโซโฟนในระยะแรกเรียนรู้วิธีการจับ การเป่าโน้ตเสียงต่างๆ การทำความเข้าใจเกี่ยวกับระบบนิ้วและโน้ตต่างๆ นอกจากนี้ความรู้พื้นฐานทางดนตรีสากลและดนตรีพื้นบ้านเป็นสิ่งจำเป็นที่ใช้สำหรับการฝึก เช่น ด้านดนตรีสากล ผู้เป่าแซ็กโซโฟนหมอลำต้องมีความรู้เกี่ยวกับการอ่านโน้ต การบันทึกโน้ต บันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง ทักษะการฟังเพลงเพื่อการถอดโน้ตสากล เป็นต้น ด้านดนตรีพื้นบ้าน ผู้เป่าแซ็กโซโฟนหมอลำต้องมีความรู้เกี่ยวกับโครงสร้างของเพลงลูกทุ่งหมอลำ การบันทึกโน้ตดนตรี การฝึกเป่าเพลงพื้นบ้าน เพลงลูกทุ่งหมอลำ เพลงลูกทุ่ง การฟังเพลงเพื่อตีความในการบรรเลงแซ็กโซโฟนให้เกิดความไพเราะเพื่อสร้างสรรค์ให้เกิดความไพเราะ เช่น การควบคุมลักษณะเสียง การแปรทำนอง การด้นทำนอง โน้ตสะบัด เป็นต้น

บรรณานุกรม

กฤษณะ ทิพย์อักษร. (2551). **กระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดการบรรเลงแซ็กโซโฟนประกอบการแสดงหมอลำของอาจารย์สำราญ บุปผาวาสน์.** ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

จินดา แก่นสมบัติ. (2559). “เพลงลูกทุ่งหมอลำ : จากเพลงพื้นบ้านอีสานแพร่กระจายเข้าสู่เมืองกรุง” ใน **วารสารวิถีสังคมมนุษย์ มหาวิทยาลัยกาฬสินธุ์.** 4(1) มกราคม - มิถุนายน. [153-173].

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2526). **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.** มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

_____. (2529). **ดนตรีผู้ไทย.** มหาสารคาม : มหาวิทยาลัศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

บุญชัย อนันตเดชะ. (2520). **แบบฝึกหัด SAXOPHONE ด้วยตัวเอง.** กรุงเทพฯ : เมืองแมนการพิมพ์.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2546). **การศึกษาวัฒนธรรมภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านอีสานในเขตลุ่มน้ำชี.** วิทยานิพนธ์ ศป.ม. สาขามานุษยดุริยางควิทยา. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า. (2563). **แซ็กโซโฟนหมอลำ.** เลย : สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย.

_____. (2564). ชุดฝึกทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนหมอลำ. **วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต,** 16(1), มกราคม – มิถุนายน, 67.

ไพบูลย์ ตรีเดช. (2532). **การศึกษาเจตคติดนตรีพื้นบ้านอีสานของนักศึกษาวิทยาลัยครูภาคตะวันออกเฉียงเหนือในสหวิทยาลัยอีสานเหนือ.** วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ไทยคดีศึกษา). มหาสารคาม : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น. (2552). **สำราญ บุบผาวาสน์ (ดนตรีร่วมสมัย แซ็กโซโฟน).** ค้นเมื่อ 17 กุมภาพันธ์ 2565. จาก https://cac.kku.ac.th/cac2021.

สุกรี เจริญสุข. (2545). **ศิลปะการเป่าแซ็กโซโฟน.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : มิวสิคทอล์ค.

กีตาร์คลาสสิค:
ห้วงแห่งจินตนาการของนักประพันธ์
ผ่านเทคนิคการบรรเลงในยุคศตวรรษที่ 20th

Classical Guitar: A Composer's Imagination
Through Instrumental Techniques on 20th Century

วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา [1]
Watcharanon Sangmuenna

บทคัดย่อ

กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีลักษณะการเล่าเรื่องโดยใช้เทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีนั้น มีบทบาทสำคัญที่สร้างเนื้อหาสาระของบทเพลงให้มีความเชื่อมโยงกันกับเทคนิคกีตาร์ อันเกิดมาจากกลุ่มนักประพันธ์กีตาร์ได้รับอิทธิพลทางดนตรีตะวันตก และได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน มีคีตกวีหลายคนได้พูดถึงการนำเทคนิคการบรรเลงมาประสมกับทำนองและจังหวะของบทเพลง บทความนี้ผู้เขียนได้นำเสนอให้เห็นถึงสุนทรียะทางเสียงของกีตาร์ที่มีการใช้เทคนิคกีตาร์ในการถ่ายทอดทางด้านอารมณ์ความรู้สึก การถ่ายทอดเรื่องราวของบทเพลงโดยมีองค์ประกอบด้านการใช้เทคนิคกีตาร์ที่หลากหลาย มีการเลียนเสียงเครื่องดนตรีและเสียงธรรมชาติ รวมไปถึงหลักการแนวคิดของนักประพันธ์ที่สร้างจินตนาการเพื่อนำมาใช้ในงานสร้างสรรค์จนสามารถนำเทคนิคการบรรเลงมาเรียบเรียงบทเพลงให้มีความทันสมัยขึ้น สามารถให้ผู้ฟังได้เข้าถึงบทเพลงมากยิ่งขึ้น ผู้เขียนจึงได้เล็งเห็นความสำคัญของการสร้างมวลเสียงของกีตาร์โดยผ่านเทคนิคการบรรเลง การสร้างสรรค์เทคนิคที่แปลกใหม่ ที่จะสามารถเป็นอีกหนึ่งองค์ความรู้ที่จะนำไปประยุกต์และปรับใช้ให้เกิดความแปลกใหม่ในแวดวงวิชาการสำหรับการประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิค เพื่อเป็นประโยชน์สำหรับนักประพันธ์หรือการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ: กีตาร์คลาสสิค จินตนาการ เทคนิคการบรรเลง ศตวรรษที่ 20

---

[1] อาจารย์สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Abstract

The process of creating a song with a narrative nature using the technique of playing the instrument. plays an important role in creating the content of the song to be connected Born from a group of guitar composers influenced by Western music, and has been popular until current. Many composers have spoken about combining the technique of playing with the melody and rhythm of the song. In this article, the author presents the aesthetics of the sound of the guitar with the use of guitar techniques to convey emotions. Conveying the story of the song There are elements of using a variety of guitar techniques. There is an imitation of the sound of a musical instrument. and nature sounds Including the concept of the author's imagination to be used in creative work until the technique of playing music can be used to compose songs to be more modern. can allow listeners to have access to more songs the author has realized the importanceof creating the sound of the guitar through the technique of playing. creating innovative techniques That can be another body of knowledge that can be applied and applied to a novelty in the academic field of composing music for classical guitar. For the benefit of the composer or the creation of music as well.

Key words: Classical Guitar, Imagination, Techniques, Twenty 20

บทนำ

กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนาน โดยต้นกำเนิดของกีตาร์มาจากประเทศสเปน มนุษย์ได้ค้นพบกลุ่มเครื่องสาย และได้พิสูจน์หลักฐานทางประวัติศาสตร์ในยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Ranaissance) คือ วิเวล่า (Vihuela) ซึ่งเป็นแหล่งจุดต้นกำเนิดของเครื่องสาย แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ 1) วิเวล่า เดออาร์โค (Vihuela De Arco) ผู้เล่นจะใช้คันสี (Bow) มีลักษณะคล้ายกันกับไวโอลิน 2) วิเวล่า เดอเพนโญล่า (Vihuela De Penola) 3) วิเวล่า เดอ มาโน (Vihuela De Meno) ผู้เล่นใช้นิ้วมือดีดสาย ลักษณะเหมือนการดีดกีตาร์ในยุคปัจจุบัน หลังจากนั้นวิเวล่าก็ได้มีการพัฒนารูปทรงให้คล้ายกันกับกีตาร์ ในช่วงเวลาต่อมา จึงถือกำเนิด ลูท (Lute) ถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดของประเทศสเปน และพัฒนาจนเป็นกีตาร์ในยุคปัจจุบัน (เสฏฐวุฒิ แสงชัญ, 2557 : ออนไลน์)

ในยุคปัจจุบันมีนักประพันธ์สำหรับกีตาร์คลาสสิค ได้นำเทคนิคการบรรเลงมาใช้ในงานเรียบเรียงอย่างแพร่หลาย โดยใช้องค์ความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีและประสบการณ์เรียบเรียงเพลง กลุ่มนักประพันธ์ที่มีแนวคิดด้านดนตรีชาตินิยม ได้นำเสนองานสร้างสรรค์ที่คิดค้นนวัตกรรมการสร้างเทคนิคการบรรเลงมาใช้ในงานประพันธ์ ยกตัวอย่างเช่น ฟรานซีส คลีนจันส์ (Francis Kleynjans 1951 - ปัจจุบัน) นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ได้มีผลงานด้านการประพันธ์มากมาย โดยได้ใช้เทคนิคการบรรเลงเพื่อสร้างมวลเสียงให้มีการเลียนเสียงผ่านการเล่าเรื่องราวจากบทภาพยนตร์ ชื่อบทเพลงว่า A l'Aube du dernier Jour (ในรุ่งอรุณของวันสุดท้าย) ซึ่งเนื้อหาของบทเพลงมีการเล่าถึง ช่วงเวลาของนักโทษประหารที่กำลังจะถูกแขวนคอ ฟรานซีสได้นำเทคนิคกีตาร์มาใช้ในการประพันธ์ สร้างลักษณะเสียงแบบการเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น เสียงระฆัง เสียงเปิดประตู เสียงเดินเท้า เสียงนาฬิกาเดิน เป็นต้น ฟรานซิสโก ทาร์เรการ์ (Francisco Tarrega 1852-1909) เป็นนักกีตาร์และนักประพันธ์ชาวสเปน ผู้ที่มีผลงานด้านการประพันธ์เพลงมากมาย มีการใช้เทคนิคกีตาร์ในบทเพลง ซึ่งผลงานของทาร์เรกาได้รับความนิยมอย่างมากในยุคปัจจุบัน และงานประพันธ์

ที่มีการใช้เทคนิคขั้นสูงอย่างเช่น เพลงแกรนด์โจตา (Gran jota) เป็นบทเพลงที่มีสีสันทำนองและเทคนิคกีตาร์อันแพรวพราว มีการใช้เทคนิคที่หลากหลาย รวมไปถึงเทคนิคการเลียนเสียงของเครื่องดนตรี เช่น กลองสแนร์ แทมโบรา และคาลิเน็ต เป็นต้น ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ (Hucky Eichelmann 1956- ปัจจุบัน) นักกีตาร์คลาสสิคชาวเยอรมัน และนักประพันธ์เพลง ฮักกี้เป็นบุคคลผู้สร้างสรรค์บทเพลงในประเทศไทยไว้มากมาย และมีความหลงไหลทำนองเพลงไทยและวัฒนธรรมอีสาน ฮักกี้มีผลงานล่าสุดที่สร้างสรรค์เกี่ยวกับบทเพลงอาเซียน ชื่อผลงาน “ASEAN GUITAR” ที่มีการใช้เทคนิคการบรรเลงหลายรูปแบบ เพื่อให้งานของตนเองออกมาทันสมัยมากขึ้น และสามารถใช้เทคนิคมาเลียนเสียงเครื่องดนตรีให้เหมาะกับวัฒนธรรมของเครื่องดนตรีชนิดนั้น

เทคนิคกีตาร์คลาสสิคที่ได้รับความนิยมอย่างมาก จึงถูกนำมาใช้ในงานประพันธ์ และยังมีการพูดถึงเทคนิคเหล่านี้อยู่ โดยสังเกตจากงานประพันธ์ในยุคศตวรรษที่ 20 ถึงยุคปัจจุบันเป็นต้นมา เทคนิคที่ใช้กันโดยทั่วไปได้แก่ 1. เทรโมโล (Tremolo) 2. ฮาร์โมนิค (Harmonic) 3. ไวบราโต (Vibrato) 4. พิซซิคาโต (Pizzicato) 5. สเลอและเลกาโต (Slur and Legato) 6. ลาสกัวเออาโด (Rasgueado) 7. โกลป (Golpe) 8. ทริว (Trill) 9. เลียนเสียงกลองแทมโบร่า (Tambora) 10. เลียนเสียงกลองสแนร์ (Tamburo) 11. แฮมเมอร์ออน (Hammer on) พลูอ๊อฟ (Pull off) 12. การกรีดสาย (Arpeggiation) 13. โน้ตประดับ (Grace note) และ14. สตรัมมิ่ง (Strumming) เป็นต้น เทคนิคดังกล่าวได้ถูกนำมาใช้ในการประพันธ์อย่างมากในปัจจุบัน

จากการศึกษาครั้งนี้ ผู้เขียนได้เล็งถึงสาระสำคัญในการใช้เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ที่สามารถสื่อความหมายในการเล่าเรื่องและเนื้อหาของบทเพลงได้ อันเกิดจากจินตนาการของนักประพันธ์ที่ใช้สื่อความหมายเนื้อหาของบทเพลง และแนวทางการประพันธ์ที่เกิดจากจินตนาการ หวังว่าจะเกิดประโยชน์ให้กับนักประพันธ์ทางกีตาร์คลาสสิค เพื่อให้งานสร้างสรรค์มีความน่าสนใจในยุคศตวรรษที่ 21st นี้

ผลการศึกษา

กีตาร์คลาสสิค: ห้วงแห่งจินตนาการของนักประพันธ์ผ่านเทคนิคการบรรเลงในยุคศตวรรษที่ 20th สามารถแบ่งออกเป็น 3 หัวข้อ ได้แก่ 1) การกำเนิดเทคนิคการบรรเลงในยุคศตวรรษที่ 20^{th} 2) ผลงานการสร้างสรรค์สำหรับกีตาร์คลาสสิก 3) แนวคิดในการสร้างสรรค์ทางเทคนิคการบรรเลงของนักประพันธ์ โดยมีรายละเอียดในแต่ละหัวข้อดังต่อไปนี้

1.การกำเนิดเทคนิคการบรรเลงในยุคศตวรรษที่ 20th

ในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 ถือได้ว่าเป็นยุคทองของกีตาร์ และมีนักกีตาร์ที่โดดเด่น ได้แก่ เฟอร์นันเดอ ซอร์ (Fernando Sor 1778-1839), มัวเรอ จิวเลียนี (Mauro Giuliani 1781-1829), คาลูลิ (Ferdinando Carulli 1770 - 1841), ดิโอนิสซิโอ อากัวโด (Dionisio Aguado 1784 - 1849) และคาแคสซี่ (Matteo Carcassi 1792-1853) แม้ว่าช่วงเวลานี้ถือได้ว่าเป็นช่วงยุคโรแมนติก แต่สไตล์การบรรเลงของนักกีตาร์ผู้ประพันธ์ส่วนใหญ่ จะเป็นแนวคลาสสิก (Noad, 1976 : 21) นักกีตาร์เหล่านี้มีอิทธิพลต่อประวัติศาสตร์ของกีตาร์คลาสสิกด้วยการแต่งเพลง การแสดงดนตรี และวิธีการเล่นกีตาร์ในรูปแบบต่างๆ ต่อมาช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 นักกีตาร์ชาวสเปนชื่ออันโรนิโอ ทอร์เรส (Antonio de Torres 1817-1892) ได้พัฒนารูปทรงกีตาร์ที่มีความทันสมัยและมีลักษณะของเสียงที่โดดเด่น โครงสร้างเฉพาะ ความยาวของสาย การยึดลำตัวกีตาร์ภายในส่วนประกอบของไม้ สัดส่วนโดยรวม ประเภทของไม้มีคุณภาพของเสียงที่ดี ฯลฯ (Wade, 2001 : 14) นอกจากนี้ยังมีกีตาร์ที่ได้รับความนิยมน้อยกว่าหลายประเภท เช่น กีตาร์พิณ กีตาร์คู่ (กีตาร์ที่มีสองคอ) และกีตาร์ที่มีเจ็ดสายหรือแปดสายในช่วงนี้ เป็นยุคทองของกีตาร์ที่ไม่สามารถคงอยู่ได้ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 ซึ่งสาเหตุหลักประการหนึ่งคือ ความนิยมของเปียโนฟอร์เตที่มีระดับเสียงที่สูงกว่า และช่วงอ็อกเทฟที่กว้างกว่า สาเหตุอื่นๆ ที่ทำให้ผลงานประพันธ์สำหรับกีตาร์ได้เสื่อมลง คือ ขาดการประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์ และไม่มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งมาถึงศตวรรษที่ 20

ในด้านการสร้างสรรค์งานดนตรีเป็นเรื่องที่น่าสนใจมากที่จะหาผลงานที่แสดงให้เราเห็นถึงกระบวนทัศน์ของนักแต่งเพลง และพัฒนาแนวความคิดใหม่ได้อย่างไร วิธีการใหม่ในการประพันธ์เพลงที่ต่างจากวรรณกรรม หรือละครที่ใช้วิธีการเขียนเพื่อสร้างเอกภพของตัวละคร และสถานการณ์ต่างๆ ในส่วนของดนตรีได้ใช้สัญลักษณ์หรือเครื่องหมายทางดนตรีในการให้ความหมายใหม่แก่เสียงที่เกิดขึ้น และการสร้างจินตภาพ หรือแนวคิดของผู้ประพันธ์เพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความรู้สึกของอารมณ์กรอบความคิดของผู้ประพันธ์ดนตรี ดังนั้นในงานแสดงดนตรีคอนเสิร์ตด้านงานวิชาการ เราจึงพบผลงานที่อ้างถึงตัวละคร เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ หรือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ แม้แต่การแสดงโอเปร่าต้องขึ้นอยู่กับนันทนาการของตำราวรรณกรรมที่ผู้เขียนบทเขียนไว้ บางบทเพลงก็ไม่ต้องการเสียงร้องหรือเสียงพูด ทำให้ผู้ชมและผู้ฟังสามารถตีความบทเพลงได้โดยผ่านประสบการณ์ของตน

นักกีตาร์คนสำคัญของยุคศตวรรษที่ 19 ได้แก่ นโปเลียน คอสเต้ (Napoléon Coste 1806 - 1883), จูเลียน อาร์คัส (Julián Arcas 1832 - 1882), โฮเซ เฟแรร์ (Jose Ferrer 1835 - 1916) และ ฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tarrega 1852 - 1909) ซึ่งทาร์เรกาเป็นบุคคลที่สำคัญสำหรับประวัติศาสตร์กีตาร์คลาสสิก เนื่องจากมีผลงานการเรียบเรียง การถอดเสียงจากเครื่องดนตรีหลายประเภทมาเขียนในบทประพันธ์สำหรับกีตาร์ และเทคนิคการบรรเลงต่างๆ ของทาร์เรกา Noad (1976 : 24) กล่าวว่า "ต้องขอบคุณ ฟรานซิสโก ทาร์เรกา จริงๆ ที่ทำให้ความสนใจของสาธารณชนได้ถูกปลุกให้ตื่นขึ้นอีกครั้ง" ทาร์เรกาได้ขยายแนวเพลงกีตาร์คลาสสิกด้วยการถอดความจากบทประพันธ์ของโชแปง เบโธเฟน เมนเดล โซห์น เป็นต้น คำแนะนำทางเทคนิคเกี่ยวกับเทคนิคมือซ้ายและมือขวา การพัฒนาเทคนิคจังหวะการพัก การใช้สตูลวางเท้า (Foot stools) และการวางลำตัวกีตาร์ไว้ที่ต้นขาซ้าย ซึ่งมีอิทธิพลเป็นอย่างมากต่อคนรุ่นหลัง ทาร์เรกาพอใจสำหรับการเล่นโดยไม่ใช้เล็บนิ้วมือขวาเหมือนเฟอร์นันโด ซอร์ ทาร์เรกาเป็นครูที่สำคัญต่อลูกศิษย์อีกด้วย มีลูกศิษย์ของทาร์เรกาหลายท่าน ได้แก่ เอมิลิโอ ปูจอน (Emilio Pujol), มิเกล ลอยเบท

(Miguel Llobet), มาเรียน ลิต้า บรอนดี้ (Maria Rita Brondi) และ แดเนียว ฟอร์เต้ (Daniel Fortea)

การกำเนิดเทคนิคการเลียนเสียง (Imitation Techniques) ได้คิดค้นและถูกพัฒนาในช่วงศตวรรษที่ 19 จนถึงศตวรรษที่ 20 ได้เห็นการพัฒนาที่สำคัญในการปฏิบัติสำหรับการแสดงของนักกีตาร์ และนักแต่งเพลงที่ชื่อว่า ฟรานซิสโก ทาร์เรกา (1852 - 1909) ทาร์เรกาได้ริเริ่มการนำเทคนิคพิเศษมาใช้ในผลงานการประพันธ์และมีอิทธิพลอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบสไตล์การเล่น ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 การเปลี่ยนแปลงสไตล์การเล่นนี้ได้ถูกนำมาใช้ในบทละครสำหรับชาตินิยมสเปน และมีอิทธิพลต่อรูปแบบการแสดงของนักแสดง ในศตวรรษที่ 20 ไม่ได้มีการบันทึกเสียงเก็บไว้เป็นหลักฐานทางวิทยา ต่อมาในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 หลักการพัฒนาวาทกรรมดนตรีได้เปลี่ยนแปลงไป เช่น การแบ่งขั้วดนตรีแบบเน้นเสียงและโน้ต และที่น่าแปลกนั้น แนวเพลงสมัยใหม่จำนวนมากมีแต่เพลงที่ใช้ทำนองเป็นหลัก โดยลีห์ แลนลี กล่าวว่า “เสียงดนตรีทั่วไปมักกำหนดให้เป็นศิลปะทางเสียงและทำนองยังคงเป็นหน่วยพื้นฐานของเสียง” (Landy, 2007 : 17) เป็นที่แน่ชัดว่าดนตรีจะต้องมีทำนองเป็นพื้นฐานสำคัญ ที่สามารถสร้างทำนองต่อกันให้เป็นเพลงได้ นักประพันธ์จึงได้เล็งเห็นความสำคัญของเทคนิคที่สามารถเชื่อมโยงเข้ากับทำนองนอกเหนือจากการเขียนทำนองเพียงอย่างเดียว ในศตวรรษที่ 20 บุคคลที่มีอิทธิพลมากที่สุดในประวัติศาสตร์กีตาร์คลาสสิกคือ อังเดร เซโกเวีย (Andres Segovia 1893 - 1987) ได้ขยายบทเพลงด้วยการถอดความจากผลงานของนักประพันธ์เพลงหลายคนเฉกเช่นเดียกับทาร์เรากาที่ได้ทำมาก่อนหน้านั้น ซึ่งเซโกเวียต่างจาก ทาร์เรกา ตรงที่เชิญชวนให้นักประพันธ์เพลงคนสำคัญเช่น Federcio Moreno Torroba, Manuel Ponce, Heitor Villa Lobos, Joaquin Turina, Mario Castelnuovo-Tedesco, Joaquin Rodrigo มาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิก และเรียบเรียงกีตาร์หลายชิ้นเข้ามาในเพลง เซโกเวียอธิบายการเล่นกีตาร์และบรรยายเกี่ยวกับงานประพันธ์ไปทั่วโลก จึงทำให้กีตาร์คลาสสิกได้รับความนิยมไปทั่วโลก เซโกเวียยังเป็นครูคนสำคัญ

และมีลูกศิษย์มากมาย เช่น Karl Scheit, Abel Carlevaro, Ida Presti, Alexandre Lagoya, Narciso Yepes, John Williams และ Alirio Diaz เซโกเวียได้สร้างนักกีตาร์ที่เก่งกาจและโด่งดังมาก และได้บันทึกเสียงไว้หลายรายการตั้งแต่ ค.ศ. 1927 เซโกเวียยังวิพากษ์วิจารณ์มุมมองของทาร์เรกาที่ไม่ใช้เล็บนิ้วมือขวาดีดสาย และสนับสนุนให้คนที่เล่นกีตาร์ต้องไว้เล็บที่พอเหมาะเพื่อคุณภาพเสียงของกีตาร์ ในปี ค.ศ. 1947 อัลเบิร์ต ออกุสตีน ช่างฝีมือชาวเดนมาร์กได้ทำลิขสิทธิ์ในการใช้สายไนลอนซึ่งได้รับการสนับสนุนจากเซโกเวีย (Wade, 2001 : 14) ในช่วงยุคศตวรรษที่ 20 เริ่มมีการสร้างรูปแบบของเทคนิคที่แปลกใหม่ต่อการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค เช่น การเคาะกีตาร์ (Tambora) การดึงสาย (Pull String) การตบกีตาร์ (Percussion) หรือการใช้คอร์ดที่แข็งกระด้าง คีตกวีทางกีตาร์คลาสสิคที่สาคัญได้แก่ คอสกิน (Nikita Koshkin) บราวเวอร์ (Leo Brouwer) นอกจากนี้ยังมีนักกีตาร์คลาสสิคที่โดดเด่นมาก คือ เซโกเวีย (Andres Segovia) จอห์น วิลเลียม (John Williams) เป็นต้น (วัชรานนท์, 2561 : 16)

2.ผลงานการสร้างสรรค์บทบรรเลงสำหรับกีตาร์คลาสสิค

ผลงานการสร้างสรรค์บทบรรเลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก แบ่งออกเป็น 5 บทบรรเลง ได้แก่ 1) Gran Jota 2) A l'aube du dernier Jour 3) เทคโนเต้ย (Techno Toey) 4) สายฝน (Falling in love) 5) Recuerdos de la Alhambra สามารถอธิบายในแต่ละบทบรรเลงได้ ดังนี้

2.1 Gran Jota

แกรนด์ โจตา (Gran Jota) เป็นผลงานการประพันธ์ ที่มีสีสันและเทคนิคที่แพรวพราว สามารถแสดงถึงความสามารถ และทักษะของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี เนื่องจากบทเพลงนี้มีการใช้เทคนิคในการบรรเลงที่หลากหลาย รวมไปถึงการใช้เทคนิคในการเลียนเสียงเป็นเครื่องดนตรีหลายประเภท เช่น กลองสแนร์ แทมโบรา และคาริเน็ต เป็นต้น โดยโจตา (Jota) เป็นจังหวะและมีทำนองแบบทางเหนือของสเปน เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากกับผู้คนแห่งอารากอนในประเทศสเปน โจตาเป็นเพลงเต้นรำแบบเกี้ยวพาราสีแบบ

พื้นบ้าน โดยมีการใช้เครื่องดนตรีประกอบ เช่น กีตาร์ ลูท เครื่องดนตรีตระกูลโอโบ และกลองต่างๆ และสามารถร้องประกอบ การละเล่นได้อีกด้วย ในส่วนของท่าเต้นจะเป็นลักษณะของการจับมือกับคู่เต้นรำ และยกขึ้นสูงพร้อมกับขยับกรับสเปนที่เรียกว่า แคสทะเนทส์ (Castanets) ซึ่งเป็นเครื่องให้จังหวะชนิดหนึ่ง เป็นไม้ 2 อันประกบกัน มันมีรูปร่างคล้ายเปลือกหอย โดยถือไม้ทั้งสองอันไว้ในมือแล้วตีให้เกิดเสียง และเต้นรำกระโดดแบบยกขา ตามจังหวะของเพลง ซึ่งบทเพลงแกรนด์ โจตา (Gran Jota) ในฉบับของฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tarrega) นั้น เป็นฉบับที่ถูกเรียบเรียงใหม่ จากต้นฉบับที่ประพันธ์ขึ้นโดย จูเลียน อาคัส (Julián Arcas) และเกิดข้อถกเถียงอยู่หลายครั้งถึงผลงานที่แท้จริง แต่สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนนั่นคือ เวอร์ชั่นของทาร์เรกา มีผู้คนจำนวนมากสนับสนุนผลงานงานต้นฉบับของทาร์เรกา และการนำเอาบทเพลงที่คุ้นเคยกลับมาถ่ายทอดใหม่อีกครั้ง ก็ทำให้ผลงานชิ้นนี้เข้าไปอยู่ในดวงใจ เป็นที่รักของผู้ฟังและเหล่าศิลปินนักกีตาร์มากมาย (ศุภกิจ จันทร์นุ่ม, 2563 : 8)

บทเพลงแกรนด์ โจตา (Gran Jota) มีสังคีตลักษณ์ในแบบทำนองหลักและ การแปร (Theme and Variation) โดยเพลงจะประกอบไปด้วย ท่อนนำ ทำนองหลักและการแปร (Theme and Variation) ในลักษณะต่างๆ ในการบรรเลงท่อนนำของเพลง เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ท่อนนำในลักษณะดังนี้

ท่อนแรกมีการด้นสด (Improvisation) โดยสังเกตได้จากการประพันธ์ของประโยคเพลงซึ่งมีโน้ตที่มีอัตราความเร็วยืดหยุ่นหรือแบบอิสระ (Ad Libitum) ที่มักใช้เครื่องหมาย ยืดจังหวะ (Fermata) ทำให้การตีความการบรรเลงในท่อนนำนั้นสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระ ในส่วนของทำนองหลักและการแปรในแต่ละครั้งจะมีการใช้เครื่องหมายซ้ำกำกับอยู่ ในเพลงจะมีการย้อนกลับมาของทำนองหลัก และการใช้เครื่องหมายซ้ำตลอดทั้งทำนองหลักและการแปร ในการตีความการบรรเลงลักษณะนี้ ควรบรรเลงรอบแรก และรอบซ้ำให้แตกต่างกันเพื่อสร้างสีสันและความน่าสนใจในบทเพลง โดยสามารถเลือกใช้เทคนิคความเข้มเสียง ดัง - เบา เพื่อให้ได้โทนที่แตกต่างกัน โดยอาจใช้เทคนิคการดีดใกล้ตำแหน่งหย่อง หรือดีดใกล้กับตำแหน่งคอกีตาร์ เพื่อสร้างความ

แตกต่างของเสียง จุดเด่นของเพลงนี้คือ ในแต่ละการแปรนั้น ผู้ประพันธ์ได้นำเอาเทคนิคการบรรเลงต่างๆ มาเป็นส่วนหนึ่งในการประพันธ์ ซึ่งทุกการแปรจะมีเทคนิคที่แตกต่างกันในแต่ละการแปรจะประกอบไป ด้วย 1) เทคนิคเลียนเสียงคลาริเน็ต 2) เทคนิคการเลียนเสียงบาสซูน 3) เทคนิคการรูดเสียง 4) เทคนิคการเลียนเสียงกลองสแนร์ 5) เทคนิคเลียนเสียงกลองแทมโบรา 6) เทคนิคเทรโมโล สามารถอธิบายในแต่ละเทคนิคได้ ดังนี้

2.1.1 เทคนิคเลียนเสียงคลาริเน็ต (Clarinet) ในห้องที่ 89 - 100 โดยพักนิ้วก้อยข้างขวาไว้ที่บริเวณหย่อง และใช้นิ้วชี้ดีดบริเวณใกล้หย่องในขณะที่มือข้างซ้ายเล่นเทคนิคสั่นเสียง (Vibrato) จึงทำให้เกิดเป็นเทคนิคเลียนเสียงคลาริเน็ต ดังภาพประกอบที่ 1 ดังนี้

ภาพประกอบที่ 1 เทคนิคการเลียนเสียงคลาริเน็ต (Clarinet) (ศุภกิจ จันทร์นุ่ม, 2563)

2.1.2 เทคนิคเลียนเสียงบาสซูน (Fagot) ในห้องที่ 125 - 136 โดยพักพักด้านข้างของฝ่ามือทางด้านนิ้วก้อยมือขวาเบาๆ ไว้บริเวณระหว่างหย่องและช่องกำเนิดเสียงและดีดด้วย นิ้วหัวแม่มือ วิธีการดังกล่าวทำให้เกิดเทคนิคเลียนเสียงบาสซูน ดังภาพประกอบที่ 2 ดังนี้

ภาพประกอบที่ 2 เทคนิคเลียนเสียงบาสซูน (Fagot) (ศุภกิจ จันทร์นุ่ม, 2563)

2.1.3 เทคนิคการรูดเสียง (Glissando) ในห้องที่ 207-217 เป็นเทคนิครูดสายกีตาร์ สามารถทำได้โดยการรูดเสียงโดยเร็วจากโน้ตที่มีเครื่องหมายกำกับ ดังภาพประกอบที่ 3 ดังนี้

ภาพประกอบที่ 3 เทคนิคการรูดเสียง (Glissando) (ศุภกิจ จันทร์นุ่ม, 2563)

2.1.4 เทคนิคการเลียนเสียงกลองสแนร์ (Tamburo) ในห้องที่ 314 - 325 สามารถทำได้โดยการเกี่ยวสาย 5 มาไขว้สาย 6 เข้าด้วยกัน ทาบนิ้วมือซ้ายในเฟร็ตที่ 9 บนคอกีตาร์ โดยเล่นพร้อมทำนองประกอบ ดังภาพประกอบที่ 4 ดังนี้

ภาพประกอบที่ 4 เทคนิคการเลียนเสียงกลองสแนร์ (ศุภกิจ จันทร์นุ่ม, 2563)

2.1.5 เทคนิคเลียนเสียงกลองแทมโบรา (Tambora) ในห้องที่ 144 - 146 สายจะถูกเคาะในบริเวณใกล้หย่องด้วยนิ้วหัวแม่มือขวา ทำให้เกิดเป็นเทคนิคเลียนแบบเสียงกลอง ในขณะเล่นทำนองหลักประกอบ โดยใช้บริเวณขอบนิ้วในการดีด ดังภาพประกอบที่ 5 ดังนี้

ภาพประกอบที่ 5 เทคนิคเลียนเสียงกลองแทมโบรา (Tambora)
(ศุภกิจ จันทร์นุ่ม, 2563)

2.1.6 เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ในห้องที่ 348 - 355 เป็นเทคนิคการเล่นเสียงทำนองแบบฝนหรือน้ำพุ โดยใช้นิ้วมือขวาดีดสายตามลำดับนิ้ว p a m i ตามลำดับ และเกิดทำนองต่อเนื่อง ดังภาพประกอบที่ 6 ดังนี้

ภาพประกอบที่ 6 เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) (ศุภกิจ จันทร์นุ่ม, 2563)

2.2 เพลง A l'aube du dernier Jour (รุ่งอรุณของวันสุดท้าย)

บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นโดย ฟรานซีส คลีนจันส์ (Francis Kleynjans) นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ได้มีผลงานด้านการประพันธ์มากมาย และบทเพลงที่โดดเด่นของทาร์เรกาในงานประพันธ์สำหรับกีตาร์ โดยใช้เทคนิคการบรรเลงมาเล่าเรื่องผ่านเสียงกีตาร์ เป็นผลงานที่ฟรานซีลได้รับรางวัลชนะเลิศการแข่งขัน

กีตาร์คลาสสิคครั้งที่ 22 ซึ่งเนื้อหาของบทเพลงมีการเล่าถึง ช่วงเวลาของนักโทษประหารที่กำลังจะถูกประหารด้วยการดื่มยาพิษ บทเพลงนี้ล้อมาจากผลงานภาพยนต์ของ วิกเตอร์ ฮูโก้ (1802 - 1885) ที่เขียนบทละครที่มีชื่อเสียงอย่างมากในฝรั่งเศส ชื่อ Le Dernier jour d'un condamné ("วันสุดท้ายของนักโทษประหาร") โดยมีเนื้อหาคำพูดของตัวละครชื่อว่า โสกราตีส เด็กหนุ่มวัยรุ่นที่มีแนวความคิดเห็นต่างและหัวรุนแรง บทพูดช่วงเริ่มต้นละคร วิกเตอร์ได้เขียนบรรยายความรู้สึกของตัวละครว่า

"ตอนนี้ฉันอยู่ในคุก ร่างกายของฉันอยู่ในคุกใต้ดิน จิตใจของฉันถูกขังอยู่ในความคิด ความคิดที่น่ากลัว เลือดสาด อย่างไม่หยุดยั้ง! ฉันมีความคิดเดียวหนึ่งความเชื่อมั่น ความแน่นอน: ถูกตัดสินประหารชีวิต!"

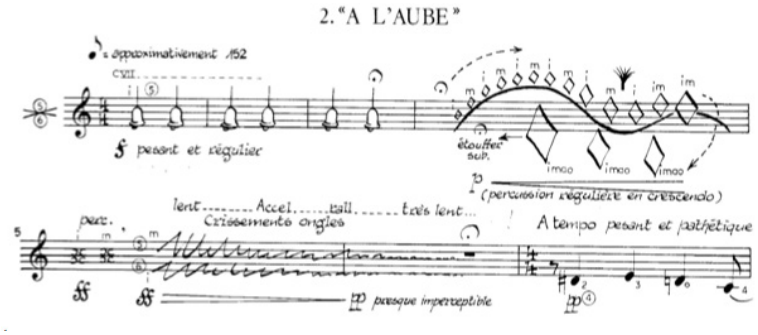
นับว่าเป็นช่วงสุดท้ายของโสกราตีส บุรุษผู้ถูกพิพากษาให้ประหารชีวิต เพราะถือว่าเป็นบุคคลอันตรายที่ต่อต้านความมั่นคงทางการเมืองและสังคมของเมืองหลวงกรีกโบราณ ก่อนจะถูกประหารด้วยการให้ดื่มยาพิษเพื่อปิดชีวิต มีบาทหลวงมาทำพิธีและสวดส่งวิญญาณของนักโทษ ก่อนดื่มเฮมล็อค (ยาพิษชนิดรุนแรง) จนเสียชีวิตลงในทันที บทเพลงนี้มีการนำเทคนิคกีตาร์มาใช้ในการประพันธ์ สร้างมวลเสียงแบบการเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น เสียงระฆัง เสียงเปิดประตู เสียงเดินเท้า เสียงนาฬิกา ฯลฯ ผลงานประพันธ์นี้กำหนดลักษณะและองค์ประกอบทางดนตรีต่างๆ ที่มีอยู่ในภาษาของนักดนตรี ซึ่งผลงานของฟรานซิส ได้รับอิทธิพลจากผลงานของนักดนตรีหลายคน หรือศิลปินต้นแบบฟรานซีสได้รวบรวมองค์ประกอบหลักการประพันธ์จากหลากหลายภาษาของผู้เขียนจากยุคต่างๆ เช่น บาโรก และโรแมนติก ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของรูปแบบการประพันธ์เพลงบางส่วนของนักวิชาการภาษาฝรั่งเศส ในทำนองเดียวกัน ผลงานของฟรานซีสบางส่วน เราก็สามารถหาองค์ประกอบต่างๆ ได้ องค์ประกอบทางเทคนิคการประพันธ์และการบรรเลงตามแบบฉบับของศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นดนตรีที่แสดงอารมณ์และมีเรื่องราวอยู่ในบทเพลง (Raúl Coello Pérez, 2019 : 7-9)

ทั้งนี้บทบรรเลง A l'aube du dernier Jour นี้จะกล่าวถึงเทคนิคการเลียนเสียงนาฬิกา เทคนิคการเลียนเสียงระฆัง เสียงคนเดินเท้า เสียงเปิดประตู สามารถอธิบายถึงรายละเอียดในแต่ละเทคนิคได้ ดังนี้

2.2.1 เทคนิคการเลียนเสียงนาฬิกา ในห้องที่ 3 - 7 ในท่อนนำเสนอ (Introduction) ได้นำเสนอเกี่ยวกับสถานการณ์ของนักโทษ โดยจำลองเสียงผู้คุมขังกำลังเดินเข้ามาหานักโทษอย่างช้าๆ และความตึงเครียดของนักโทษที่เริ่มนับเวลาถอยหลัง ราวกับมีเสียงนาฬิกาวิ่งอยู่รอบด้าน ควบคู่กับทำนองที่มีเสียงย่านเสียงต่ำ เล่นควบคู่กันกับเสียงนาฬิกาที่เดินอยู่โดยใช้นิ้วก้อยมือข้างซ้ายแบบไม่ต้องกดสายลงบนสายแรกและสายที่สอง อยู่ตรงตำแหน่งของเฟร็ตที่ 12 แบบไม่ต้องออกแรง เปรียบเสมือนนาทีลุ้นระทึกของนักโทษ ดังภาพประกอบที่ 7 ดังนี้

ภาพประกอบที่ 7 เทคนิคการเลียนเสียงนาฬิกา (Raúl Coello Pérez, 2019)

2.2.2 เทคนิคการเลียนเสียงระฆัง เสียงคนเดินเท้า เสียงเปิดประตู ท่อนต่อมาพูดถึงเนื้อเรื่อง โดยการเลียนเสียงในท่อนนี้จะมีการนำเอาเสียงระฆังในห้องที่ 1 - 3 เสียงผู้คุมเดินเท้าใกล้เข้ามา ซึ่งเทคนิคการเลียนเสียงคนเดินเท้านี้ปรากฏในห้องที่ 4 และเทคนิคเลียนเสียงเปิดประตูโดยใช้เทคนิคการขูดสาย (Scaping sound) ในห้องที่ 5 - 6 โดยใช้เล็บหัวแม่มือขูดสายที่ 6 อย่างเบาๆ ช้าๆ เทคนิคนี้เลียนเสียงเปิดประตูห้องขังที่มีความฝืด สนิมเกาะตามบานพับประตู จากนั้นเริ่มด้วยทำนองย่านเสียงต่ำ ดังภาพประกอบที่ 8 ดังนี้



ภาพประกอบที่ 8 เทคนิคการเลียนเสียงระฆัง เสียงคนเดินเท้า เสียงเปิดประตู
(Raúl Coello Pérez, 2019)

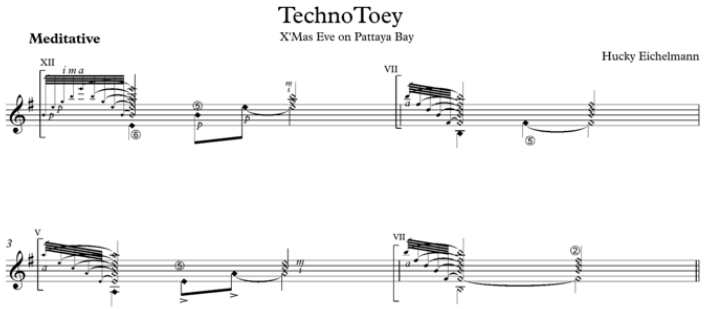
2.3 เพลง เทคโนเต้ย (Techno Toey)

เพลง เทคโนเต้ย (Techno Toey) แต่งขึ้นโดยฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เพลงนี้เกิดขึ้นในวันคริสต์มาส แต่ในขณะนั้น ฮักกี้ได้นั่งสมาธิอยู่ที่บางเสร่ อีกฟากหนึ่งจะมีเพลงไทยดั้งเดิม เสียงแว่วมาในพื้นที่บริเวณใกล้เคียง จากนั้นจะมีเพลงที่มาจากรถเทคโนที่มีเสียงและไฟ ค่อยๆ ขับเคลื่อนที่เข้ามาใกล้ๆ เสียงเพลงดังสนั่น ฮักกี้บอกว่า เป็นแรงปะทะและรังสรรค์ทางวัฒนธรรมมายืนเป็นท่วงทำนองหลักพร้อมทานองสอดแทรก เป็นการนาเพลงเต้ยโขง และเพลงจิงเกอเบล (Jingle Bell) มาผสมผสานไว้เป็นเพลงเดียวกัน จนเกิดเป็นเพลงเทคโนเต้ย (Techno Toey)

เพลงนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการนั่งสมาธิที่บางเสร่ ทุกวันศริสตมาสต์ฮักกี้จะทำสมาธิเพื่อระลึกถึงพระเจ้าเสมอ ในขณะเดียวกัน ผมได้ยินเสียงรถที่เปิดเพลงเต้ยโขงใกล้เข้ามาและเสียงวนอยู่ในหูผมตลอด เลยได้เขียนเพลงนี้ขึ้นเพราะถ้าไม่เขียนมันจะคงอยู่ในความคิดของฮักกี้ตลอดไป (ฮักกี้ ไอเคิลมานน์, 2560 : สัมภาษณ์)โดยมีการใช้เทคนิคฮาร์โมนิค และเทคนิคโกลป สามารถอธิบายในแต่ละเทคนิคได้ ดังนี้

2.3.1 เทคนิคฮาร์โมนิค (Natural Harmonic: N.H.) ใช้ในห้องที่ 1 – 4 โดยเริ่มต้น ด้วยการใช้เทคนิค Apeggiation โดยใช้นิ้วมือซ้าย นิ้วก้อย (Ch) ทาบสายทั้งหมด เพื่อให้นิ้วสัมผัสสาย เล็กน้อย ในเฟร็ตที่ 12 เทคนิคชุด

ฮาร์โมนิคนี้ จินตนาการถึงการนั่งสมาธิ เพราะเป็นเทคนิคที่แสดงถึงความเงียบสงบ ตามภาพประกอบที่ 9



ภาพประกอบที่ 9 เทคนิคฮาร์โมนิค (Natural Harmonic: N.H.)
(วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา, 2561)

2.3.2 เทคนิคโกลป (Golpe) โดยการเคาะหน้าไม้ในส่วนของไม้หน้าของกีตาร์ เพื่อเลียนเสียงกลอง (Bass drum) ให้เป็นจังหวะมาร์ช (March Rhythm) โดยใช้ส่วน 3 พยางค์ ในห้องที่ 25 – 26 เทคนิคการเคาะ (Golpe) บนไม้หน้าของกีตาร์ เพื่อเลียเสียงกลอง (Bass drum) จินตนาการถึงเสียงรถเทคโนที่มีเสียงดังมาก เป็นจังหวะมาร์ช ผสมผสานกับทำนองจิงเกอเบลเนื่องในวันคริสตมาสต์ ดังภาพประกอบที่ 10 ดังนี้

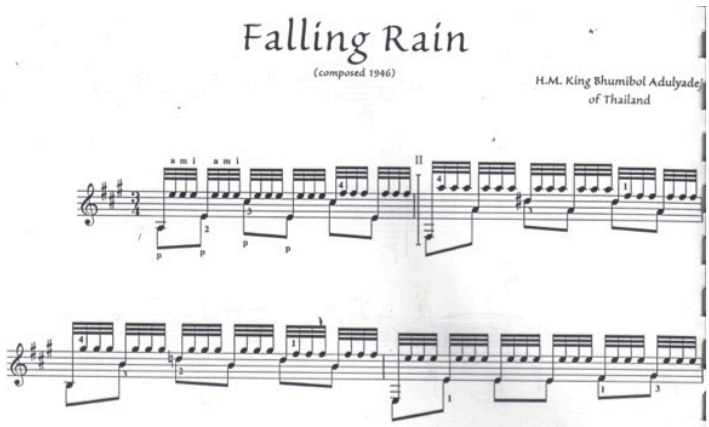
ภาพประกอบที่ 10 เทคนิคโกลป (Golpe) (วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา, 2561)

2.4 เพลง สายฝน (Falling in love)

บทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 เรียบเรียงโดย เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ นักกีตาร์คลาสสิคชาวไทย ได้เปรียบเทียบ

ลักษณะการเลียนเสียงฝน สายฝนที่ตกลงมา โดยใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ตลอดทั้งเพลง โดยมีความสร้างเสียงที่เหมือนกันกับผลงานของ ฟรานซิสโก ทาร์เรกา ในเพลง Recuerdos de la Alhambra เป็นบทเพลงกีตาร์คลาสสิกที่แต่งขึ้นในภาษามาลากาโดยนักประพันธ์เพลงชาวสเปนและนักกีตาร์ คือ ฟรานซิสโก ทาร์เรกา เป็นการจินตนาการเสียงน้ำตกที่ไหลอย่างต่อเนื่องเช่นกัน

บทเพลงนี้เป็นการบรรเลงโดยใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ตลอดทั้งเพลง หลักการเล่นโดยใช้นิ้วโป้ง(p) ควบคุมเสียงย่านต่ำหรือแนวเบส และทำนองใช้นิ้วนาง (a) กลาง (m) ชี้ (i) ตามลำดับ ตลอดจนจบเพลง ยกตัวอย่างในห้องที่ 1 - 4 ดังภาพประกอบที่ 11 ดังนี้



ภาพประกอบที่ 11 เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) (ศุภกิจ จันทร์นุ่ม, 2563)

2.5 เพลง Recuerdos de la Alhambra

บทเพลงนี้ถูกเขียนขึ้นโดย ฟรานซีสโกทาร์เรกา ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสถานที่ที่ชื่อว่า อาลัมบลา ซึ่งเป็นป้อมปราการของชาวมัวร์ในเมือง กรานาดาของสเปน ทาร์เรกาแต่งเพลงนี้ในระหว่างที่ได้ใช้ชีวิตอยู่ที่เมือง กรานาดากับครอบครัวของตนเอง และแต่งอุทิศให้กับเพื่อนชาวฝรั่งเศส อัลเฟรด คอตติน เพื่อนสนิทของทาร์เรกา ผู้ช่วยจัดการเรื่องการแสดงคอนเสิร์ตในฝรั่งเศส และแรงบันดาลใจมาจากเสียงของน้ำพุ เมื่อได้ยินเสียงน้ำพุทาร์เรกา มีจินตนาการ

ผลิตเสียงเลียนแบบเทคนิคพิเศษชนิดนี้ขึ้นเพื่อแสดงถึงน้ำของน้ำพุภายในพระราชวังปราสาทอาลัมบลา เทคนิคชนิดนี้เป็นเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) หลักการเล่นโดยใช้นิ้วโป้ง (p) ควบคุมเสียงย่านต่ำหรือแนวเบส และทำนองใช้นิ้วนาง (a) กลาง (m) ชี้ (i) ยกตัวอย่างในห้องที่ 1 - 4 ดังภาพประกอบที่ 12 ดังนี้

ภาพประกอบที่ 12 เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) (ศุภกิจ จันทร์นุ่ม, 2563)

3.แนวคิดในการสร้างสรรค์ทางเทคนิคการบรรเลงของนักประพันธ์

การประพันธ์เพลงในยุคสมัยใหม่มีการสร้างสรรค์ทำนองที่มีความซับซ้อนและมีความน่าสนใจ โดยเป็นการสร้างความหลากหลายให้กับบทเพลง นักประพันธ์จึงต้องตั้งคำถามในด้านการประพันธ์เพลงที่หลากหลายเพื่อให้เกิดมุมมอง กรอบแนวคิด รวมไปถึงวิธีการนำเสนอบทเพลง ในปัจจุบันผู้ประพันธ์เพลงส่วนใหญ่มักจะเขียนอธิบายอ้างอิงแนวความคิดของตนเองในการประพันธ์เพลง จึงทำให้ผู้อ่านและผู้ฟังเห็นภาพรวมของกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง การนำเสนอแนวคิด จนสามารถอธิบายผลงานการประพันธ์ได้อย่างชัดเจน (ดนุเชษฐ์ วิสัยจร, 2561 : 1)

ยกตัวอย่างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับกลุ่มโน้ตพื้นฐาน โดยให้คำนึงถึงเสียงของกลุ่มโน้ตสั้นๆ ของเสียงฮาร์โมนิกแบบหลายเสียง การตีความของผู้ฟังรวมถึงผู้ประพันธ์อาจจินตนาการถึงกลุ่มฮาร์โมนิกที่ทำให้นึกถึงดวงดาว

ระยิบระยับบนท้องฟ้า หลังจากได้ยินเสียง หรือเราอาจจะนึกถึงกลุ่มระฆังที่ส่งเสียงสะท้อนก้องกังวาลในเทคนิคนี้ดังที่ Gordon Edwin E (1989 : 75-81) กล่าวไว้ว่า หากใครได้เห็นในสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายทางดนตรีหลังจากที่สร้างเสียงเทคนิคพิเศษบนเครื่องดนตรีตามที่กำหนดโดยใช้สัญลักษณ์ระบุไว้ ผลที่ได้คือบางคนเข้าใจความหมายทางทฤษฎีมากกว่าความรู้สึกทางดนตรีที่นักประพันธ์ได้ลงความรู้สึกลงไปในเพลง ซึ่งแน่นอนว่าการการสร้างสรรค์เพลงในยุคปัจจุบันมีความท้ายทายต่อนักประพันธ์เป็นอย่างมากที่ต้องศึกษาเพิ่มเติมในการสร้างองค์ความรู้ชุดใหม่และมีความคิดสร้างสรรค์ จะต้องมาจากประสบการณ์และความรู้เดิมที่มีอยู่ผสมกับองค์ความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้น การใช้วิธีการด้นสดที่หลากหลายก็มีส่วนสำคัญในสิ่งที่แปลกใหม่อาจช่วยให้เข้าใจการสร้างงานที่สร้างสรรค์เกิดขึ้นได้

ฟรานซิส คลีนจันส์ ได้ใช้วิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์โดยกำหนดโครงเรื่อง และโครงสร้างเพลงขึ้นมาก่อน จากนั้นฟรานซีสได้ลงรายละเอียดต่างๆ ที่มาจากบทภาพยนต์ และใช้ทำนองแนวเสียงต่ำ ให้เทคนิคการเรียบเรียงแบบออสซินาโต (Ostinato) วนซ้ำไปมา จึงมีความคิดที่จะสร้างทำนองอย่างไรให้เพลงนี้มีความหดหู เศร้าหมอง ลุ้นระทึก บ้าคลั่ง สิ่งเหล่านี้ล้วนผ่านจินตนาการของฟรานซีสแล้วนำวัตถุดิบมาใช้เพื่อให้สอดคล้องกับบทภาพยนตร์ ไล่ตามฉากเป็นลำดับ เทคนิคที่นำมาใช้ในบทเพลง บางเทคนิคในยุคศตวรรษที่ 20 มีการใช้กันและเป็นที่นิยม แต่แนวความคิดของฟรานซีส คลีนจันส์ ได้นำเทคนิคบางส่วนมาดัดแปลง อย่างเช่นเทคนิคการเลียนเสียงสแนร์ (snare) ที่เกิดจากการนำสายหกขึ่ทับกับสายห้าในตำแหน่งของเฟร็ตที่เจ็ด แล้วใช้นิ้วมือข้างซ้ายนิ้วชี้ดีดสลับกับนิ้วกลางอย่างเบาๆ ฟรานซีสได้กล่าวถึงระบบเสียงนี้ว่าการเกิดเทคนิคเสียงระฆัง เสียงที่ใกล้เคียงที่สุดจะเกิดขึ้นในเฟร็ตที่เจ็ด เสียงคนเดินเท้าก็ใช้เทคนิคเคาะไม้ (Golpe) ที่เป็นเทคนิคเลียนเสียงกลอง แต่ปรับให้เล่นตรงตำแหน่งไม้ข้างลำตัวกีตาร์ โดยใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง ข้างซ้ายเคาะสลับกัน โดยเริ่มจากการลงน้ำหนักเบาไปหาดัง (Dynamic) จินตนาการถึงเสียงเดินเท้าที่กำลังใกล้เข้ามา (Raúl Coello Pérez, 2019 : 45-46)

ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ (2017) ได้กล่าวว่า การเขียนเพลงหนึ่งเพลงต้องประกอบไปด้วยทำนอง จังหวะ คีย์เพลง โครงสร้างเพลง และองค์ประกอบของเพลงโดยรวม โดยเลือกเพลงที่กีตาร์นั้นสามารถทำได้จนถึงขีดสุด บางบทเพลงไม่สามารถทำได้เพราะกีตาร์นั้นมีข้อจำกัดของเสียง ในการสร้างสรรค์งานของฮักกี้มีหลักการที่ตายตัวคือ การนำเพลงใดเพลงหนึ่งมานั้น ต้องเรียบเรียงเพลงนั้นให้เหมือนกับต้นฉบับและไม่ได้ปรุงแต่งโครงสร้างเพลงเพิ่มแต่อย่างใด เนื่องจากไม่อยากให้บทเพลงนั้นเปลี่ยนแปลงไปจากต้นฉบับ แต่ใช้วิธีการนำเทคนิคการบรรเลงมาใช้เพื่อให้เกิดเอกลักษณ์ในบทเพลงให้มีความโดดเด่นและทันสมัยมากขึ้น ฮักกี้ยังยกตัวอย่างเพลงเทคโนเต้ยที่ได้ประพันธ์โดยเกิดจากประสบการณ์ที่เกิดขึ้น มีเสียงที่มากระทบที่หู ซึ่งเสียงนั้นเป็นเสียงรถเทคโนที่กำลังแล่นเข้ามาในขณะที่ฝึกสมาธิเนื่องในวันคริสต์มาส ฮักกี้มีแนวคิดโดยจินตนาการจากภาพที่นึกขึ้นได้ก่อน ว่าเหตุการอะไรเกิดก่อนและจบลงอย่างไร ดังนั้นฮักกี้จึงลำดับเหตุการณ์เป็นช่วงๆ เริ่มแรกของเหตุการณ์คือการนั่งสมาธิ โดยจะหาวิธีไหนที่สื่อถึงการทำสมาธิของฮักกี้ในช่วงแรก เลยนึกถึงระบบเสียงของฮาร์โมนิค เลยเลือกใช้ในท่านเกริ่น (Interlude) หลังจากนั้นก็มีเสียงรถเทคโน เปิดเพลงเต้ยโขงจังหวะดิสโก้ เสียงนั้นใกล้เข้ามา จึงทำให้ฮักกี้เรียบเรียงทำนองเป็นจังหวะดิสโก้แดนซ์ และนำเทคนิคเลียนเสียงกลอง หรือ โกลป (Golpe) จินตนาการถึงเสียงกลองเบสดรัม (Bass drum) เล่นเทคนิคชนิดนี้สลับกับทำนองจิงเกอเบล เหตุผลเพราะว่า วันนั้นเป็นวันคริสตมาสจึงทำให้เป็นที่มาของเพลงเทคโนเต้ย พูดถึงการเรียบเรียงทำนองเพลงไทยและเพลงอีสาน ฮักกี้ยังได้ให้ข้อมูลอีกว่า มีโอกาสได้ไปสัมผัสดนตรีอีสานกับเพื่อนๆ หนึ่งในนั้นคือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ทินกร อัตไพบูลย์ ซึ่งผู้ที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับสำเนียงเพลงไทย และเพลงอีสาน ฮักกี้ได้เห็นมุมมองการประพันธ์สำหรับทำนองเพลงอีสาน และทำนองเพลงไทย กล่าวคือ ยังคงทำนองเดิมไว้อยู่ ไม่ให้บทเพลงเสียรสชาติทำนอง การเรียบเรียงของฮักกี้ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ในการเรียบเรียงเพลงไทยเดิมสำหรับกีตาร์คลาสสิคก็มีแนวความคิดเหมือนกันกับเพลงพื้นบ้านที่ฮักกี้ได้ประพันธ์ไว้หลายบทเพลง (ฮักกี้ ไอเคิลมานน์, 2560 : สัมภาษณ์)

แนวความคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลงของศิลปินที่เกิดจากจินตนาการ และการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ในยุคศตวรรษที่ 20 โดยมีรูปแบบและวิธีการนำเสนอของผู้ประพันธ์ซึ่งมีแนวคิดที่เป็นอิสระ และอธิบายผลงานของตนได้ การเรียงลำดับขั้นตอนการประพันธ์ก็เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เกิดกระบวนการทำงานที่มีประสิทธิภาพ และสามารถเชื่อมโยงเนื้อเรื่องผสานกับเทคนิคการประพันธ์และการบรรเลง แต่ต้องยึดโครงสร้างหลักเป็นสำคัญ สามารถพัฒนาแนวทำนองหรือรูปแบบสไตล์ได้ โดยขึ้นอยู่ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์กำหนดเองว่า ต้องการให้เพลงออกมาในรูปแบบที่ต้องการแต่ต้องคำนึงถึงข้อจำกัดของเพลงด้วย บางบทเพลงไม่สามารถใช้กับเครื่องดนตรีบางชนิด หรือไม่ถูกจัดอยู่ในช่วงเสียง (Range) ที่เหมาะสม ต้องหาเพลงใหม่หรือเครื่องดนตรีอื่นๆ สิ่งสำคัญของการประพันธ์ ผู้ประพันธ์เพลงต้องมีประสบการณ์ต่างๆ เกี่ยวกับการเรียบเรียงดนตรีจึงจะเกิดจินตภาพและนำผู้เขียนไปสู่จินตนาการในการสร้างงานให้มีประสิทธิภาพ ทั้งด้านเสียง ด้านเนื้อหา ด้านองค์ประกอบของเพลง ซึ่งก็มีผลงานการเรียบเรียงของนักแต่งเพลงที่แตกต่างกันไป ทั้งด้านภาษา วัฒนธรรม สังคม เศรษฐกิจและการเมือง ก็เป็นปัจจัยรอบด้านในเพลงสร้างสรรค์ยุคปัจจุบัน

บทสรุป

จากการศึกษาผลงานการประพันธ์ของนักกีตาร์ในยุคศตวรรษที่ 20 ได้พบว่านักประพันธ์ในยุคนี้มีการสร้างสรรค์สิ่งที่แปลกใหม่เกี่ยวกับการผลิตเสียงและการสร้างเทคนิคการบรรเลงเพื่อสื่อถึงการเล่าเรื่อง โดยอ้างอิงจากบทภาพยนตร์ บทละคร และการประพันธ์ที่สร้างจากประสบการณ์ของผู้ประพันธ์เอง โดยใช้หลักการประพันธ์ที่กลั่นกรองจากแนวคิด รูปพรรณดนตรีต่างๆ กระบวนการประพันธ์ก็ได้รับความนิยมอย่างมาก ในช่วงศตวรรษที่ 20 มาจนถึงยุคศตวรรษที่ 21 เพราะการสร้างสรรค์งานดนตรีในปัจจุบันนั้น ส่งผลให้นักประพันธ์มีกรอบแนวคิดที่เป็นอิสระไม่มีกฎตายตัว บทเพลงสร้างสรรค์ในประเทศไทย นักประพันธ์ก็มีมีสไตล์การเรียบเรียงที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นการประพันธ์เพลงไทย เพลงพื้นบ้าน ก็ไม่ได้มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัวจนทำให้กรอบแนวคิดของ

นักประพันธ์ไม่สามารถเขียนงานต่อไปได้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวความคิดของเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2561 : 148 - 149) ได้กล่าวถึงลักษณะของบทเพลงพื้นบ้านว่า ดนตรีพื้นบ้านนั้นไม่ได้เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ ในบทความนี้ผู้เขียนจึงสรุปจากแหล่งข้อมูลจากงานวิจัยและการสัมภาษณ์ จึงเล็งเห็นประเด็นสำคัญสำหรับการประพันธ์ตามแนวคิดของนักประพันธ์ โดยเริ่มต้นจากการนำเนื้อเรื่องของเพลงมาเขียนโครงสร้างของบทเพลง (Form) ก่อน ซึ่งเป็นการเริ่มต้นของการเรียบเรียงเพลงขั้นต้น ผู้ประพันธ์ต้องลำดับเหตุการณ์ของเนื้อเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ โดยผู้ประพันธ์ต้องศึกษาที่มาของเพลงให้ชัดเจนก่อนถึงสามารถบูรณาการความคิดลงในเนื้อหาของบทเพลง หลังจากนั้นต้องตรวจสอบบทเพลงที่นำมาเรียบเรียงก่อนการสร้างเทคนิคการบรรเลง โดยการสร้างจินตนาการให้เกิดความสอดคล้องกับมวลเสียงที่เกิดขึ้นในบทเพลง และตรวจสอบความเป็นไปได้ในด้านของเสียงกีตาร์ที่มีความใกล้เคียงกับเสียงที่เกิดขึ้นที่ละขั้นตอน หลังจากได้แหล่งข้อมูลทางเสียงแล้วต้องตรวจสอบเทคนิคการบรรเลงอีกครั้ง เพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์มากขึ้น

เทคนิคการบรรเลงสำหรับกีตาร์นั้น มีผลกระทบต่อการเลือกเพลงที่นำมาเรียบเรียง เพราะกีตาร์มีลักษณะเสียงที่สั้น ช่วงเสียง ความกว้างของเสียงไม่ได้มีความยาวมากนัก ถ้าเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ เช่น เปียโน และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ที่มีลักษณะช่วงเสียงกว้าง (Range) และมีความยาวของเสียง (Sustain) รวมไปถึงไดนามิคของเสียง เทคนิคของกีตาร์ที่เกิดขึ้นทางธรรมชาติที่สามารถสร้างเสียงฮาร์โมนิค ที่ทำให้เกิดเสียงก้องกังวาน และสามารถเลียนเสียงได้หลายชนิด เช่น เสียงนาฬิกา เสียงระฆัง และเสียงคนเดินเท้า เป็นต้น เสียงที่กล่าวมาข้างต้นมีลักษณะเสียงที่ใกล้เคียงกัน ส่วนเทคนิคอื่นๆ ที่ปรุงแต่งเสียงขึ้น เช่น เทคนิคเสียงสแนร์ในบทเพลงของทาร์เรกา เทคนิคเสียงระฆังในผลงานของฟรานซิส คลีนจันส์ มีลักษณะการใช้เทคนิคเหมือนกันแต่เป็นการเลียนเสียงคนละชนิด เนื่องจากน้ำหนักมือขวาที่ดีดนั้นส่งผลให้มวลเสียงมีความแตกต่างกัน ถ้าดีดเบาจะเป็นเสียงระฆัง แต่ถ้าดีดให้มีน้ำหนักมากขึ้นก็จะเกิดการเลียนเสียงสแนร์ เทคนิคการเลียนเสียงฝน ก็มาจากเทคนิคเทรโมโล ที่มาจากผลงานของทาร์เรกา เทคนิคนี้

มีการใช้ในหลายบทเพลง เช่น เพลงสายฝน ที่ใช้เทคนิคเทรโมโลเลียนเสียงฝนตกตลอดทั้งเพลง และเทคนิคอื่นๆที่ใช้ในการเลียนเสียงอื่นๆ เช่น เทคนิคการขูดสาย (Scaping sound) เทคนิคเลียนเสียงกลอง แทมโบรา (Tambora) เทคนิคเสียงกลอง (Bass drum) หรือ โกลป (Golpe) เทคนิคนี้สามารถสร้างเสียงคนเดินเท้า อย่างในผลงานของฟรานซิส คลีนจันส์ และเทคนิคอื่นๆที่ไม่ได้กล่าวถึง เทคนิคต่างๆที่กล่าวมาข้างต้น นักประพันธ์ต้องเลือกใช้เทคนิคกีตาร์เพื่อให้สอดคล้องกับบทเพลง เนื่องกีตาร์มีลักษณะของเสียงที่เป็นระบบอคูสติค มีความแปรผันของเสียงได้หลายชนิด ฉะนั้น รูปแบบและวิธีการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์จะต้องขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ที่จะพัฒนารูปแบบการบรรเลง การผลิตเสียง และการเลียนเสียงต่างๆ เพื่อนำมาใช้ในงานประพันธ์ให้เกิดองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ผู้ที่สนใจในการสร้างสรรค์ทางวิชาการด้านดนตรีต่อไป

บรรณานุกรม

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

ดนุเชษฐ วิสัยจร. (2561). **ดุษฎีนิพนธ์ด้านการประพันธ์เพลง: บทประพันธ์เพลงอีสานร่วมสมัยสำหรับกีตาร์คลาสสิก.** ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา. (2561). **เทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ กรณีศึกษา: อัลบั้มอาเซียนกีตาร์.** ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศุภกิจ จันทร์นุ่ม. (2563). **การพัฒนาเทคนิคการปฏิบัติและมุมมองทางดนตรีของบทประพันธ์สำหรับกีตาร์สมัยใหม่.** สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เสฏฐวุฒิ แสงชัญ. (2557). **ประเภทของเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องสาย.** [ออนไลน์]. Retrieved [สืบค้นเมื่อ 7 มิถุนายน, 2560], from http://muksatetawut.blogspot.com/2014/12/blog-post.html

Gordon, Edwin E. (1989). **Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude, and Creativity.** In Suncoast Music Education Forum on Creativity (Vol. 75 P. 75-81).

Hucky Eichelmann. (5 พฤศจิกายน 2560). สัมภาษณ์. ราษฎร. ที่ฝ่ายศิลปวัฒนธรรมสถานทูตออสเตรเลีย เลขที่ 37 ถนนสาทรใต้ เขตยานนาวา กรุงเทพฯ.

Landy, L. (2007). **Understanding the art of sound organization.** Mit Press.

Noad, F. M., (1976). **The Classical Guitar,** Ariel Publications, New York, USA.

Raúl Coello Pérez. (2019). **TO L'AUBE DU DERNIER JOUR BY FRANCIS KLEYNJANS: A CASE STUDY OF PROGRAMMATIC MUSIC FOR GUITAR.** Degree of Bachelor of Music Instrumentalist-Guitar, Jose Luis Segura Maldonado National Autonomous University of Mexico.

Wade. (2001). **Graham. Traditions of the Classical Guitar.** London: Calder.

หมอลำ : การเรียนการสอน ผ่านระบบออนไลน์ ของนักศึกษาเอกหมอลำ วิชาเอกดนตรีพื้นเมือง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Mo Lam : Teaching through online system of students majoring in Mo Lam Major in folk music Khon Kaen University

ดวงฤทัย บุญสินชัย [1]
Duangrutai Boonsinchai

บทคัดย่อ

รูปแบบการเรียนการสอนที่ปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์โรคระบาด โควิด-19 ถือเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ต่อรูปแบบการเรียนการสอน ในบทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอรูปแบบการเรียนการสอนผ่านระบบออนไลน์ของนักศึกษาอีกหมอลำวิชาเอกดนตรีพื้นเมือง สะท้อนปัญหาที่พบ แนวทางการแก้ไขปัญหาและผลที่ได้รับจากการเรียนการสอน

ผลการศึกษาพบว่า การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเรียนการสอนจากแบบปกติที่เรียนในห้องเป็นรูปแบบออนไลน์ พบปัญหามากมายในการเรียนการสอนซึ่งปัญหาที่พบจะมีหลากหลายรูปแบบทั้งด้านของอาจารย์ผู้สอนและนักศึกษา ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นปัญหามาจากระบบออนไลน์ ได้แก่ ปัญหาทางด้านระบบสัญญาณอินเตอร์เน็ตที่ทำให้เกิดเสียงสะท้อน เสียงไม่ชัด ในการทำการเรียนการสอนและการดูแลนักศึกษาอย่างใกล้ชิดของอาจารย์ที่ควรได้ควบคุมในการเรียนภาคปฏิบัติของเอกหมอลำ แนวทางในการแก้ไขปัญหาได้ทำการแก้ไขปัญหาจากการสะท้อนผลของนักศึกษาว่าเกิดปัญหาในเรื่องใด โดยแก้ไขปัญหาไปในแต่ละสัปดาห์เพื่อให้นักศึกษาได้รับองค์ความรู้เทียบเท่ากับการเรียนในห้องแบบปกติ

คำสำคัญ: หมอลำ, ระบบออนไลน์, รูปแบบการเรียนการสอน

---

[1] อาจารย์พิเศษวิชาเอกดนตรีพื้นเมือง หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ABSTRACT

The teaching style that has changed according to the COVID-19 epidemic situation is a big change in the teaching style. In this academic article, the objective is to present an online teaching and learning model of another mor lam student majoring in folk music. reflect the problems encountered, solutions to problems and the results obtained from teaching and learning

The results of the study found that Changing the teaching style from the normal classroom to the online format There are many problems in teaching and learning, which are found in various forms, both for teachers and students. Most of the problems are caused by online systems, such as problems with the Internet signal system that cause echoes, blurry noises in teaching and learning, and close supervision of students that should be controlled in the practice of Mor Lam. The solution to the problem has been solved by reflecting the students' results as to what problems were encountered. By solving problems each week so that students can gain knowledge equivalent to studying in a normal classroom.

Keywords: Mo Lam, online system, teaching style

บทนำ

ในสถานการณ์ของโรคระบาดติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID 19) ส่งผลกระทบต่อการดำเนินชีวิตในทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นการทำงาน การประกอบอาชีพ และการเรียนการสอน ทางต้นสังกัดหรือหน่วยงานต่างๆ จึงได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการทำงาน แม้กระทั่งการเรียนการสอนเป็นระบบออนไลน์ ซึ่งเป็นเปลี่ยนแปลงที่ต้องใช้สื่อเทคโนโลยี เครื่องมือดิจิทัลเข้ามาช่วยในการดำเนินชีวิตสำหรับประชาชนแล้วเป็นเรื่องใหม่ที่จะต้องเรียนรู้สิ่งใหม่ เพื่อให้ดำเนินชีวิตได้สะดวกและเข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน

การแพร่ระบาดของเชื้อ โควิด-19 ยังไม่คลี่คลาย ทำให้การเรียนการสอนของโรงเรียนและมหาวิทยาลัยจึงปรับเปลี่ยนรูปแบบการเรียนการสอนเป็นระบบออนไลน์เพื่อเฝ้าระวังป้องกันและควบคุมโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 เพื่อให้การศึกษาเป็นไปด้วยความเรียบร้อยจึงต้องประกาศแนวทางการจัดการเรียนการสอนเป็นระบบออนไลน์ มากกว่า 80% ซึ่งอาจารย์ผู้สอนและนักศึกษาต้องปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ ทั้งด้านการเรียนรู้ระบบการเรียนแบบออนไลน์ วิธีการจัดการเรียนการสอนที่ไม่มีอาจารย์ดูแลแบบใกล้ชิดเหมือนในห้องเรียนปกติ ส่วนใหญ่ในตอนแรกทุกสาขาวิชาจะมีปัญหาในการเรียนเป็นอย่างมาก

รูปแบบการเรียนการสอนที่เปลี่ยนแปลง ส่งผลกระทบต่ออาจารย์ผู้สอนและตัวนักศึกษาที่จะต้องเริ่มการเรียนรู้ในสิ่งใหม่ ทางด้านระบบออนไลน์การลองผิดลองถูกในการใช้แอพพลิเคชั่นที่ใช้ในการเรียนการสอน ที่สามารถใช้งานได้หลายคนพร้อมกันและใช้งานได้ยาวนานครบชั่วโมงในการเรียนการสอน เช่น Google Classroom Zoom Meetings Google Meets เป็นต้น ซึ่งในตัวผู้สอนเองได้ลองผิด ลองถูกในการใช้โปรแกรมต่างๆ เพื่อที่จะทำให้การเรียนการสอนนั้นสมบูรณ์แบบที่สุด ไม่ว่าจะเป็นสาขาวิชาใดก็ตามล้วนแล้วแต่มีปัญหาในการเรียนออนไลน์ทั้งสิ้น รวมถึงการเรียนของนักศึกษาเอกหมอลำวิชาเอกดนตรีพื้นเมืองคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ซึ่งในการเรียนส่วนใหญ่แล้วจะเป็นการเรียนในภาคปฏิบัติมากกว่าภาคทฤษฎีจึงพบปัญหาเป็นอย่างมากในการเรียนในระบบออนไลน์

ดังนั้นผู้เขียนจึงอยากจะสะท้อนสภาพปัญหาที่เกิดขึ้นในการเรียนหมอลำในระบบออนไลน์ของนักศึกษาวิชาเอกดนตรีพื้นเมือง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่นจาก ได้ทราบถึงปัญหาที่พบ แนวทางการแก้ไข และผลที่ได้จากการเรียนการสอนตามสภาพจริงของนักศึกษาและตัวอาจารย์ผู้สอน หวังว่าจะเป็นแนวทางในการเรียนการสอนผ่านระบบออนไลน์สำหรับผู้ที่สนใจ และผู้ที่ประสบปัญหาในการเรียนผ่านระบบออนไลน์เช่นเดียวกัน หรือหากมีผู้ทรงคุณวุฒิท่านใดอยากแนะนำแนวทางในการเรียนหมอลำผ่านระบบออนไลน์ผู้เขียนน้อมรับแนวทาง พร้อมที่จะปรับปรุงตามอย่างเต็มที่

1.รูปแบบการเรียนการสอน

ภาพประกอบที่ 1 การเรียนการสอนแบบปกติในห้อง

รูปแบบการเรียนการสอนแบบปกติของรายวิชาทักษะดนตรีพื้นเมือง 1, 2, 3, 4, 5, 6 ที่แยกเรียนตามเอกต่างๆ คือ เอกพิณ เอกแคน เอกโหวด เอกโปงลาง และเอกหมอลำ จะคล้ายกับสาขาวิชาอื่นทั่วไปที่มีภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ในส่วนของเอกหมอลำส่วนใหญ่แล้วจะเป็นภาคปฏิบัติมากกว่าภาคทฤษฎี เพราะเนื้อหาในการสอนจะไม่มาก การเรียนหมอลำจะเน้นปฏิบัติเป็นส่วนใหญ่ คือใน 1 คลาส ใช้เวลาเรียน 3 ชั่วโมง แบ่งเป็นภาคทฤษฎี 30 นาที ถึง 1 ชั่วโมงหลังจากนั้นจะเป็นภาคปฏิบัติ มีรูปแบบเนื้อหาและปฏิบัติ ดังนี้

ภาคทฤษฎี เนื้อหาในการเรียนการสอนภาคทฤษฎีจะเป็นเนื้อหาทั่วไปเกี่ยวกับองค์ความรู้ ต่างๆ ของหมอลำ เช่น ประวัติความเป็นมาของหมอลำ กลวิธีการลำ เทคนิคในการลำ รูปแบบการแสดง วิธีการขั้นตอนในการลำ

ของหมอลำแต่ละทำนอง เป็นต้น ซึ่งก่อนที่จะปฏิบัตินักศึกษาต้องได้รับองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเบื้องต้น เพื่อให้เข้าใจและเป็นแนวทางในการที่นักศึกษาจะต้องปฏิบัติจริง หลังจากการเรียนภาคทฤษฎีแล้ว

ภาคปฏิบัติ ในแต่ละชั่วโมงเรียนนั้น การปฏิบัติจริงเป็นปัจจัยหลักในการเรียนหมอลำซึ่งแต่ละสัปดาห์จะเรียนหนึ่งทำนอง สองสัปดาห์ต่อหนึ่งทำนองจะมีการสลับสับเปลี่ยนและเรียนรู้ทำนองอื่นๆ ไปเรื่อยๆ ดังนั้นอาจารย์ผู้สอนจะต้องประกบนักศึกษาและทวนทำนองกับนักศึกษาให้ชัดเจนและถูกต้องที่สุด โดยขั้นตอนในการเรียนจะเป็นดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 อาจารย์สาธิตการลำ หลังจากการบรรยายในภาคทฤษฎีแล้วอาจารย์ต้องสาธิตการลำในแต่ละทำนองที่ได้ทำการเรียนการสอนในสัปดาห์นั้น ให้นักศึกษาได้ทราบเบื้องต้นว่าทำนองนี้มีลักษณะอย่างไรและให้นักศึกษาสังเกตการลำเบื้องต้นว่า มีการเอื้อน การเล่นลูกคอ การขึ้นเสียงสูงลงเสียงต่ำแบบใดบ้างเพื่อให้นักศึกษาคุ้นเคยกับทำนองนั้นๆ

ขั้นตอนที่ 2 นักศึกษาทบทวนทำนองร้องตาม จากที่อาจารย์ได้สาธิตการลำเบื้องต้นให้กับนักศึกษาได้ฟังแล้ว ลำดับถัดไปนักศึกษาจะต้องทบทวนทำนองร้องตาม โดยอาจารย์จะเป็นคนร้องนำในแต่ละท่อนและให้นักศึกษาได้ร้องตาม นักศึกษาจะได้เริ่มปฏิบัติจริง เพื่อที่นักศึกษาจะได้รู้ถึงวิธีการลำหากลำไปแล้วไม่ตรงทำนองกับที่อาจารย์ร้องนำอาจารย์จะร้องซ้ำอีกรอบเพื่อให้ถูกต้องกับทำนอง

ขั้นตอนที่ 3 นักศึกษาทบทวนทำนองพร้อมกัน เมื่อนักศึกษาได้ฝึกการลำเบื้องต้นแล้ว อาจารย์จะให้นักศึกษาได้ทบทวนทำนองพร้อมกัน โดยหากลำไปแล้วไม่ตรงทำนองหรือมีคำใดที่ผิดเพี้ยนไป อาจารย์จะบอกให้หยุดและทบทวนทำนองในท่อนนั้นให้ใหม่และให้นักศึกษาแก้ไขในทันที

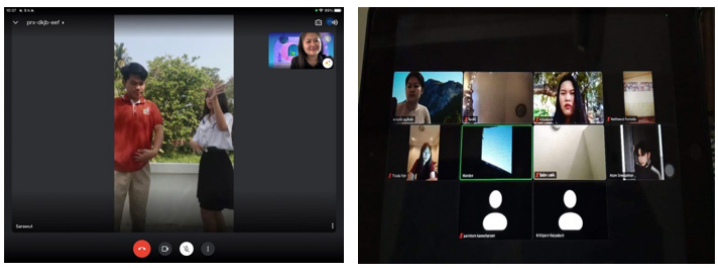
ขั้นตอนที่ 4 นักศึกษาทบทวนทำนองตัวต่อตัวกับอาจารย์ผู้สอน นอกจากจะทบทวนทำนองโดยพร้อมเพรียงกันกับเพื่อนในชั้นแล้ว นักศึกษาจะต้องทบทวนทำนองตัวต่อตัวกับอาจารย์ผู้สอนโดยวิธีการนี้อาจารย์จะประกบ และควบคุม

นักศึกษา โดยให้นักศึกษาร้องทบทวนทำนองเองไปก่อนหากมีคำไหนหรือมีท่อนไหนที่นักศึกษาไม่สามารถลำได้หรือผิดไปจากทำนองที่อาจารย์สอน อาจารย์จะให้แก้ไปทีละท่อน ทีละคำ เพื่อให้ถูกต้องกับทำนองลำมากที่สุด

ขั้นตอนที่ 5 นักศึกษาแยกกันทบทวนทำนอง เมื่อเข้าทบทวนทำนองกับอาจารย์ตัวต่อตัวแล้วนักศึกษาจะต้องแยกกันไปทบทวนทำนองกลอนลำที่ตัวเองได้ฝึกลำ เพื่อที่จะทำการทดสอบกับอาจารย์ในท้ายชั่วโมงเรียน หากทบทวนไปแล้วเกิดการสับสนหรือลืมทำนองลำนักศึกษาสามารถสอบถามอาจารย์ได้ในทันที

ขั้นตอนที่ 6 นักศึกษาทุกคนทดสอบการลำกับอาจารย์เป็นรายบุคคล ลำดับสุดท้ายของขั้นตอนในการเรียนแต่ละชั่วโมงคือการทดสอบการลำของนักศึกษาแต่ละท่าน เพื่อให้เห็นว่านักศึกษาเข้าใจทำนองการลำที่สอนในชั่วโมงนั้นๆ มากน้อยเพียงใดและนักศึกษาสามารถปฏิบัติได้ตามที่อาจารย์ได้สอนหรือไม่ หากนักศึกษายังไม่เข้าใจและไม่สามารถปฏิบัติได้ตามที่อาจารย์สอน หลังจากนั้นนักศึกษาต้องไปทบทวนบทเรียน กลอนลำนอกเวลาเรียนด้วยตนเองและต้องทดสอบการลำให้อาจารย์ได้ประเมินผลในสัปดาห์ถัดไป

2.การเรียนการสอนในระบบออนไลน์



ภาพประกอบที่ 2 การเรียนเอกหมอลำระบบออนไลน์

รูปแบบการเรียนการสอนแบบออนไลน์จะใช้วิธีการเรียนการสอนแบบปกติเหมือนเรียนในห้อง ซึ่งจะมีการปรับเปลี่ยน แก้ไขไปตามสถานการณ์และสภาพปัญหาที่นักศึกษาได้สะท้อนผลมาในแต่ละชั่วโมง ซึ่งอาจารย์ผู้สอนและนักศึกษาต่างพบปัญหาในการเรียนในระบบออนไลน์เป็นอย่างมาก

2.1 ปัญหาที่พบในการเรียนออนไลน์

ปัญหาของอาจารย์ผู้สอน

1)ระบบสัญญาณอินเตอร์เน็ต ในการเรียนผ่านระบบออนไลน์ไม่สามารถระบุได้ว่านักศึกษาหรืออาจารย์ต้องสอนในที่ที่มีสัญญาณอินเตอร์เน็ตที่เร็ว เพราะการเรียนออนไลน์นักศึกษาหรืออาจารย์จะเรียนและสอนในที่ที่สะดวก บางท่านเรียนที่บ้าน บางท่านเรียนที่หอพัก จึงไม่สามารถควบคุมได้ว่า จะต้องเรียนในที่ที่มีสัญญาณอินเตอร์เน็ตที่เร็ว ในข้อนี้จึงเป็นปัญหาที่ไม่สามารถควบคุมได้ ส่งผลต่อการเรียนการสอนที่บางครั้งอาจารย์ได้ยินนักศึกษาไม่ชัดเจนหรือในบางครั้งนักศึกษาก็ได้ยินเสียงอาจารย์ผู้สอนไม่ชัดเจนเช่นกัน

2)เสียงสะท้อนหรือเสียงดีเลย์ ในขั้นตอนที่นักศึกษาจะต้องทบทวนทำนองกลอนลำตามอาจารย์และทบทวนกลอนลำโดยพร้อมเพรียงกันกับเพื่อนร่วมชั้น สืบเนื่องจากข้อที่แล้ว ที่ระบบสัญญาณอินเตอร์เน็ตของนักศึกษามีความเร็วหรือระบบสัญญาณไม่เสถียรกัน จึงทำให้เกิดเสียงสะท้อนและดีเลย์ในการร้องพร้อมกัน จึงเป็นปัญหาที่อาจารย์ไม่สามารถให้คำแนะนำ เป็นรายบุคคลได้ เพราะแยกเสียงนักศึกษาแต่ละท่านไม่ได้ จึงทำให้เป็นปัญหาเป็นอย่างมากในการเรียนการสอนจากแบบปกติ

3)ไม่สามารถควบคุมนักศึกษาได้ ในการเรียนแต่ละชั่วโมงส่วนมากนักศึกษาจะไม่เปิดกล้องในการเรียนทำให้อาจารย์ไม่สามารถเห็นถึงความตั้งใจเรียนของนักศึกษาแต่ละคนได้ หากอาจารย์ต้องบังคับให้นักศึกษาเปิดกล้องตั้งแต่ต้นชั่วโมงจนถึงท้ายชั่วโมง อาจจะทำให้เสียบรรยากาศในการเรียนการสอน

4)ไม่สามารถดูแลนักศึกษาได้อย่างใกล้ชิด นอกจากขั้นตอนที่ต้องทบทวนก่อนลำแบบตัวต่อตัวกับนักศึกษาที่พบปัญหาแล้ว ในอิริยาบถของการลำที่ต้องมีลีลาท่าทางประกอบ นอกจากอาจารย์จะสาธิตให้นักศึกษาดูแล้วในการเรียนในห้องอาจารย์จะต้องประกบตัวนักศึกษาในการออกลีลาท่าทางประกอบการลำ หากตรงไหนที่ผิดพลาดอาจารย์ต้องประกบตัว ดัดไม้ดัดมือของนักศึกษา ให้อ่อนช้อยสวยงามเหมือนกับเรียนนาฏศิลป์ ซึ่งการเรียนในระบบออนไลน์อาจารย์จะไม่สามารถดูแลนักศึกษาแบบใกล้ชิดได้เลย

ปัญหาของนักศึกษา

1)ในเวลาเรียนเสียงมันสะท้อนทำให้นักศึกษาไม่ได้ยินเสียงตัวเองชัดเจนและเวลาที่อาจารย์สอนจะฟังทำนองไม่ค่อยออกทำให้เป็นปัญหาในเวลาเรียนเป็นอย่างมาก (วีระชัย ศรีแสง, สัมภาษณ์ 12 กุมภาพันธ์ 2565)

2)สถานที่ไม่เอื้ออำนวยต่อการเรียนในการเรียนหมอลำจะต้องใช้เสียงและนักศึกษาบางส่วนพักอยู่หอพักนักศึกษาในมหาวิทยาลัยทำให้การเรียนเป็นปัญหาในการใช้เสียงถ้าหากใช้เสียงดังเกินไปจะเป็นการรบกวนห้องข้างนักศึกษาซึ่งในเวลาเรียนนักศึกษาจะต้องหาสถานที่เรียนเช่นใต้หอพักนักศึกษามาหินอ่อนบริเวณหอพักนักศึกษาและใต้ร่มไม้เป็นต้น (กิตติยาภรณ์ หิรัญอร, สัมภาษณ์ 13 กุมภาพันธ์ 2565)

3)การเรียนออนไลน์ไม่เข้าใจเหมือนเรียนที่คณะการเรียนที่คณะผิดพลาดในจุดไหนก็สามารถแก้ไขได้ตรงนั้นในทันทีต่างจากการเรียนออนไลน์ซึ่งบางครั้งอาจารย์ได้ยินนักศึกษาร้องไม่ถนัดหรือนักศึกษาไม่รู้ว่าตัวเองผิดตรงไหนจึงไม่สามารถแก้ไขได้แบบครบกระบวนการและแก้ไขให้มันถูกทำนองได้ถูกต้องที่สุด (ปิยธิดา แซ่ตัง, สัมภาษณ์ 13 กุมภาพันธ์ 2565)

4)อาจารย์ไม่เห็นความตั้งใจในการเรียนของนักศึกษาในการเรียนออนไลน์แต่ละครั้งนักศึกษาส่วนมากจะปิดกล้องเรียนซึ่งจะมีนักศึกษาบางคนที่ตั้งใจเรียนและนักศึกษาบางคนที่ไม่ตั้งใจเรียนโดยหากปิดกล้องแล้วนั้นอาจารย์ไม่สามารถรับทราบได้ว่านักศึกษาคนไหนที่ตั้งใจหรือไม่ตั้งใจอาจารย์ก็จะประเมินเป็นภาพรวมในเวลาเรียนแต่สุดท้ายแล้วในการทดสอบในตัวผู้เรียนท้ายชั่วโมงหรือการทดสอบเก็บคะแนนในแต่ละครั้งจะเป็นการประเมินนักศึกษาได้ดีที่สุด (วัชระพล ถนอมสัตย์, สัมภาษณ์ 12 กุมภาพันธ์ 2565)

2.2 แนวทางการแก้ไขปัญหา

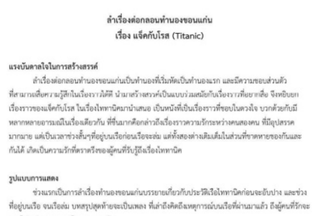
1)แบ่งฝ่ายชาย – หญิง ในขั้นตอนที่นักศึกษาต้องร้องตามทำนองที่อาจารย์ร้องนำและนักศึกษาร้องตาม ปกติแล้วนักศึกษาต้องร้องพร้อมกันทั้งหมดทั้งชายและหญิง แนวทางการแก้ไขที่มีปัญหาในการเสียงสะท้อน เสียงดีย์

อาจารย์จึงแยกเป็นนักศึกษาชายและนักศึกษาหญิงร้องตามทีละฝ่าย เพื่ออาจารย์จะได้ฟังง่ายขึ้นและนักศึกษาจะได้ร้องตามคีย์ของฝ่ายชายและฝ่ายหญิงได้ง่ายขึ้น เพราะถ้าร้องพร้อมกันจะมีปัญหาเกี่ยวกับคีย์ผู้หญิง ผู้ชายไม่ตรงกัน

2)การบันทึกเสียง หลังจากที่อาจารย์ได้อธิบายในภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติที่ได้ทำการสาธิตให้นักศึกษาได้ทราบทำนองแล้ว ในการเรียนออนไลน์นักศึกษาอาจจะไม่ได้ยินทำนอง คำบางคำ หรือเสียงอาจารย์ที่ไม่ชัดเจน ดังนั้นจึงใช้วิธีการบันทึกเสียงของอาจารย์ส่งให้นักศึกษาเพื่อเป็นแบบอย่างและนักศึกษาฝึกร้องตามได้ใกล้เคียงมากที่สุด

3)นักศึกษาได้มีส่วนร่วม วิธีการนี้ใช้ในภาคทฤษฎีโดยส่วนใหญ่แล้วอาจารย์จะเป็นผู้บรรยาย แต่ในวิธีการนี้จะใช้วิธีการคล้ายกับการสนทนากลุ่ม โดยให้อาจารย์เป็นผู้เปิดประเด็นในภาคทฤษฎีและให้นักศึกษาได้ร่วมสนทนาพูดคุยถามตอบในชั่วโมงเรียน วิธีนี้ช่วยให้นักศึกษาสนใจ ตั้งใจในการเรียนมากขึ้น

4)นักศึกษาฝึกคิดงาน ในวิธีการนี้ใช้กับนักศึกษาที่ชั้นปีที่สูงขึ้น โดยนักศึกษาได้เรียนรู้ทำนองลำมามากพอสมควรแล้ว จึงลองใช้วิธีการให้นักศึกษาได้คิดงานในรูปแบบบูรณาการทางความคิดของตนเอง เช่นนักศึกษาถนัดลำทำนองใดมากที่สุด และให้นักศึกษาได้ออกแบบแนวคิดในการจัดคอนเสิร์ตเป็นของตัวเอง โดยรูปแบบการแสดง เป็นแบบดั้งเดิม ผสมผสานฝึกการประพันธ์ทำนองเดิมแต่เป็นในรูปแบบใหม่ที่เป็นตัวของตัวเอง เป็นต้น


นางสาวนริศรา นากลางดอน
623220070-1

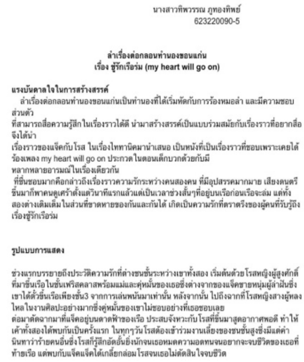
ลำเรื่องต่อกลอนทำนองขอนแก่น
เรื่อง แจ็คกับโรส (Titanic)

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

ลำเรื่องต่อกลอนทำนองขอนแก่นเป็นทำนองที่เริ่มหัดเป็นทำนองแรก และมีความชอบส่วนตัวที่สามารถสื่อความรู้สึกในเรื่องราวได้ดี นำมาสร้างสรรค์เป็นแบบร่วมสมัยกับเรื่องราวที่อยากสื่อ จึงหยิบยกเรื่องราวของแจ็คกับโรส ในเรื่องไททานิคมานำเสนอ เป็นหนังที่เป็นเรื่องราวที่ชอบในดวงใจ บวกด้วยกับมีหลากหลายอารมณ์ในเรื่องเดียวกัน ที่ชื่นมากคือกล่าวถึงเรื่องราวความรักระหว่างคนสองคน ที่มีอุปสรรคมากมาย แต่เป็นเวลาช่วงสั้นๆที่อยู่บนเรือก่อนเรือจะล่ม แต่ทั้งสองต่างเติมเต็มในส่วนที่ขาดหายของกันและกันได้ เกิดเป็นความรักที่ตราตรึงของผู้คนที่รับรู้ถึงเรื่องไททานิค

รูปแบบการแสดง

ช่วงแรกเป็นการลำเรื่องทำนองขอนแก่นบรรยายเกี่ยวกับประวัติเรือไททานิคก่อนจะอับปาง และช่วงที่อยู่บนเรือ จนเรือล่ม บทสรุปสุดท้ายจะเป็นเพลง ที่เล่าถึงคิดถึงเหตุการณ์บนเรือที่ผ่านมาแล้ว ถึงผู้คนที่รักจะหายไป แต่ทุกคนจะอยู่ในความทรงจำ


นางสาวทิพวรรณ ภูทองทิพย์
623220090-5

ลำเรื่องต่อกลอนทำนองขอนแก่น
เรื่อง ชู้รักเรือร่ม (my heart will go on)

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

ลำเรื่องต่อกลอนทำนองขอนแก่นเป็นทำนองที่ได้เริ่มหัดกับการร้องหมอลำ และมีความชอบส่วนตัว
ที่สามารถสื่อความรู้สึกในเรื่องราวได้ดี นำมาสร้างสรรค์เป็นแบบร่วมสมัยกับเรื่องราวที่อยากสื่อ จึงได้นำ
เรื่องราวของแจ็คกับโรส ในเรื่องไททานิคมานำเสนอ เป็นหนังที่เป็นเรื่องราวที่ชอบเพราะเคยได้ร้องเพลง my heart will go on ประกวดในตอนเด็กบวกด้วยกับมี
หลากหลายอารมณ์ในเรื่องเดียวกัน
ที่ชื่นชอบมากคือกล่าวถึงเรื่องราวความรักระหว่างคนสองคน ที่มีอุปสรรคมากมาย เสียงดนตรีขึ้นมาก็พาคนดูเศร้าตั้งแต่วินาทีแรกแล้วแต่เป็นเวลาช่วงสั้นๆที่อยู่บนเรือก่อนเรือจะล่ม แต่ทั้งสองต่างเติมเต็มในส่วนที่ขาดหายของกันและกันได้ เกิดเป็นความรักที่ตราตรึงของผู้คนที่รับรู้ถึงเรื่องชู้รักเรือร่ม

รูปแบบการแสดง

ช่วงแรกบรรยายถึงประวัติความรักที่ต่างชนชั้นระหว่างเขาทั้งสอง เริ่มต้นด้วยโรสหญิงผู้สูงศักดิ์ที่มาขึ้นเรือในชั้นเฟริสคลาสพร้อมแม่และคู่หมั้นของเธอซึ่งต่างจากของแจ็คชายหนุ่มผู้ล่าฝันซึ่งเขาได้ตั๋วขึ้นเรือเพียงชั้น3 จากการเล่นพนันมาเท่านั้น หลังจากนั้น ไปถึงฉากที่โรสหญิงสางผู้หลงไหลในงานศิลปะอย่างมากซึ่งคู่หมั้นของเขาไม่ชอบอย่างที่เธอชอบเลย
ต่อมาตัดฉากมาที่แจ็คอยู่บนดาดฟ้าของเรือ ประสบจังหวะกับโรสที่ขึ้นมาสูดอากาศพอดี ทำให้เค้าทั้งสองได้พบกันเป็นครั้งแรก ในทุกๆวันโรสต้องเข้าร่วมงานเลี้ยงของชนชั้นสูงซึ่งมีแต่คำนินทาว่าร้ายคนอื่นซึ่งโรสก็รู้สึกอัดอั้นยิ่งนักจนเธอหมดความอดทนจนอยากจะจบชีวิตของเธอที่ท้ายเรือ แต่พบกับแจ็คแจ็คได้เกลี้ยกล่อมโรสจนเธอไม่ตัดสินใจจบชีวิต

ภาพประกอบที่ 3 นักศึกษาฝึกคิดงานการสร้างสรรค์

การแก้ไขปัญหาในรูปแบบการเรียนออนไลน์ของนักศึกษาอีกหมอลำวิชาเอกดนตรีพื้นเมืองคณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่นซึ่งในตัวผู้สอนเองเริ่มจากการแก้ไขปัญหาจากการสะท้อนผลและการประเมินสภาพปัญหาในแต่ละสัปดาห์ เพื่อที่จะให้นักศึกษาได้รับองค์ความรู้ในวิชาที่เรียนได้มากที่สุดโดย ส่วนใหญ่แล้วนักศึกษากับอาจารย์มีความเข้าใจซึ่งกันและกันว่าปัญหาในแต่ละอย่างต้องค่อยแก้ไขไปพร้อมกันโดยตัวนักศึกษาเองก็มีความเข้าใจและพร้อมที่จะเรียนรู้แก้ไขปัญหาตามสถานการณ์ไปพร้อมกับอาจารย์ผู้สอน

2.3 ผลที่ได้จากการแก้ไข

จากแนวทางการแก้ไขปัญหาของการเรียนการสอนผ่านทางระบบออนไลน์ผลที่ได้รับอาจไม่เต็มที่ร้อยเปอร์เซ็นต์ แต่มีเพียงบางข้อที่สามารถแก้ไขให้นักศึกษาได้มีความเข้าใจได้เป็นบางส่วน ทั้งนี้ทั้งนั้นหากแนวทางการแก้ไขของอาจารย์ขาดความร่วมมือจากนักศึกษาก็จะไม่เป็นผลที่คาดว่าจะได้รับได้แบบเต็มที่แต่นักศึกษาให้ความร่วมมือกับอาจารย์ซึ่งผลที่ได้รับเป็นผลดีแต่อาจจะไม่เต็มที่เท่ากับการเรียนและการปฏิบัติในห้องเรียนแบบปกติ

การแบ่งร้องแยกเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงนักศึกษาสามารถแยกเสียงชายหญิง ตามคีย์ที่ตนเองร้องได้และหากมีการร้องโต้ตอบ เกี้ยวพาราสีกันนักศึกษาก็สามารถโต้ตอบกันได้เป็นอย่างดี ส่วนของการบันทึกเสียงของอาจารย์ส่งให้นักศึกษาได้ร้องตามและปฏิบัติตามวิธีการนี้ได้รับผลที่ดีมากเพราะนักศึกษามีแบบอย่างที่สามารถร้องตามและสามารถเปิดฟังได้ในทุกเวลาที่นักศึกษาจะทบทวนกลอนลำ รูปแบบการถามตอบการสนทนากลุ่มระหว่างอาจารย์กับนักศึกษาหลังจากได้ทำการทดสอบปากเปล่ากับนักศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ความรู้ต่างๆเกี่ยวกับหมอลำ ทำนองลำที่อาจารย์สอน ผลปรากฏว่านักศึกษาสามารถอธิบายได้ตามที่อาจารย์สอนแม้ข้อมูลจะไม่ครบสมบูรณ์ แต่นักศึกษาก็สามารถอธิบายได้ดีและเข้าใจในองค์ความรู้ต่างๆ ของหมอลำได้เป็นอย่างดี และหลังจากที่นักศึกษาได้ลองคิดงานบูรณาการความรู้ของตนเองพบว่านักศึกษาหลายๆ คน ก็ค้นพบตัวเอง

ว่าตัวเองถนัดกันลำแบบไหน ทำนองใด ที่ตัวเองสามารถทำได้ดีที่สุดและสามารถสร้างสรรค์ให้เกิดรูปแบบการแสดงที่เป็นความคิดของตนเองได้ด้วยกระบวนทางความคิดของตนเอง

บทสรุป

จากการเปลี่ยนแปลงที่ได้รับผลกระทบโรคระบาดโควิด 19 ทำให้ระบบราชการ หรือการเรียนการสอนได้กระตือรือร้นในการเรียนรู้ทางด้านระบบเทคโนโลยีที่ทันสมัยและควรมีควบคู่ไปกับการเรียนในชั้นเรียนแบบปกติ ซึ่งหากกล่าวว่าได้รับผลกระทบทางด้านเดียวโดยตรงก็อาจจะไม่เสมอไป หากคิดในแง่บวกเราอาจจะได้รับความรู้เพิ่มขึ้นมาใหม่ในด้านระบบออนไลน์ในยุคดิจิตอล ซึ่งในบทความที่กล่าวมาข้างต้นนำเสนอให้เห็นถึงการปรับตัวของอาจารย์ผู้สอนและนักศึกษาที่ต้องเริ่มต้นเรียนรู้สิ่งใหม่ใหม่จากผลกระทบของโรคระบาดโควิด 19 เป็นแนวทางที่น่าจะศึกษาต่อเพื่อให้เป็นประโยชน์แก่ผู้ที่ต้องการเรียนรู้ทางด้านระบบการเรียนการสอนออนไลน์ ข้อมูลในข้างต้นที่เกิดจากการประสบการณ์จริง การแก้ไขปัญหาจริง และผลที่ได้รับ อาจจะไม่ได้ดีร้อยเปอร์เซ็นต์ สำหรับผู้เขียนคิดว่าน่าจะเป็นประโยชน์ให้แก่ผู้อ่านและผู้ที่ศึกษาเรื่องนี้ได้ในระดับหนึ่ง สามารถนำปัญหา แนวทางการแก้ไขที่ได้นำเสนอไปในบทความนี้ไปปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เป็นประโยชน์แก่ผู้ที่อ่านได้มากพอสมควร

ข้อเสนอแนะ

ในเมื่อรูปแบบการสอนยังคงต้องผสมผสานทั้งในห้องแบบปกติและออนไลน์ ผู้สอนพร้อมทั้งผู้เรียนต้องมีการศึกษาวิธีการที่จะให้ทั้งการเรียนทั้งสองแบบให้เป็นไปอย่างเรียบร้อย ปัจจุบันมีโปรแกรมหรือแอพพิเคชันที่ใช้สำหรับการเรียนการสอนออนไลน์หลากหลายรูปแบบ ทั้งแบบไม่มีค่าใช้จ่ายและมีค่าใช้จ่าย ซึ่งมีข้อดีข้อเสียแตกต่างกันออกไป บางโปรแกรมอาจจะช่วยลดปัญหาการดีเลย์ของเสียงได้ แต่การใช้งานอาจจะยุ่งยาก ดังนั้นหากผู้สอนและผู้เรียนพร้อมที่จะเรียนรู้โปรแกรมหรือแอพพิเคชันต่างๆ อาจจะทำให้การเรียนออนไลน์เป็นได้อย่างสะดวกและไม่มีปัญหาเหมือนเช่นปัจจุบัน

บรรณานุกรม

กิตติยาภรณ์ หิรัญอร. (13 กุมภาพันธ์ 2565). **สัมภาษณ์.** นักศึกษาชั้นปีที่ 2

ปิยธิดา แซ่ตัง. (13 กุมภาพันธ์ 2565). **สัมภาษณ์.** นักศึกษาชั้นปีที่ 2

วัชระพล ถนอมสัตย์. (12 กุมภาพันธ์ 2565). **สัมภาษณ์.** นักศึกษาชั้นปีที่ 3

วันดี พลทองสถิตย์. (17 กุมภาพันธ์ 2565). **สัมภาษณ์.** อาจารย์ผู้สอน

วิชิต ภักดีรัตน์. (9 เมษายน 2565). **สัมภาษณ์.** อาจารย์ผู้สอน

วีระชัย ศรีแสง. (13 กุมภาพันธ์ 2565). **สัมภาษณ์.** นักศึกษาชั้นปีที่ 3

หทัยกาญจน์ บัวสิม. (17 กุมภาพันธ์ 2565). **สัมภาษณ์.** นักศึกษาชั้นปีที่ 1

อาทิตย์ กระจ่างศรี. (8 เมษายน 2565). **สัมภาษณ์.** อาจารย์ผู้สอน

การศึกษาแนวทาง
การสอนดนตรีด้านจังหวะ เพื่อพัฒนาผู้เรียน

Studying of the Principle and Concept of Instruction of Rhythmic Music

รพีพล หล้าวงษา [1]
Rapeepol Lawongsa
พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ [2]
Pornpan Kaenampornpan
ศิริพงษ์ เพียศิริ [3]
Siribhong Bhiasiri

บทคัดย่อ

ในการศึกษาถึงแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อพัฒนาผู้เรียน มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาถึงหลักการและแนวคิดทางการสอนดนตรีด้านจังหวะ 2) เพื่อนำเสนอแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อนำไปใช้ในการพัฒนาผู้เรียน การศึกษาครั้งนี้แบ่งเนื้อหาได้ ออกเป็น 2 ส่วนด้วยกันได้ 1) ทฤษฎีดนตรี หรือความรู้ทางดนตรีที่ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีด้านจังหวะ 2) การปฏิบัติดนตรี หรือทักษะทางดนตรีด้านจังหวะ ผลการศึกษาพบว่า 1) การสอนดนตรีในเรื่องจังหวะ ต้องมุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้พัฒนาความสามารถในด้านความรู้ และทักษะทางดนตรีอันเป็นพื้นฐาน 2) การพัฒนาผู้เรียน แบ่งได้ 2 เรื่องดังนี้ 1) ทฤษฎีดนตรี ได้แก่ จังหวะ (Beat) ลักษณะจังหวะ (Rhythm) สัญลักษณ์ทางดนตรี (Note symbols) ค่าตัวโน้ต (Note value) และ

[1] นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
[3] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) 2) การปฏิบัติดนตรี ได้แก่ การจดลักษณะจังหวะ (Rhythmic dictation) การอ่านโน้ตทันควัน (Sight reading) และการฝึกโสตประสาท (Ear training)

คำสำคัญ: ดนตรีศึกษา, การสอนดนตรี, จังหวะทางดนตรี

ABSTRACT

The study of the principle and concept of instruction of rhythmic music aimed: to learn the principle and concept of rhythmic music instruction, and introduce the instruction approach of rhythmic music in applications of learner's development. This study comprised two parts of lessons: music theory (music knowledge in the rhythmic music instruction); and music performance (rhythm skills). The result unveiled: 1) in the instruction of rhythmic music, it is requisite that learners attain the capability through the reinforncement of fundamental music knowledge and skills; and 2) learner's development, divided into 2 elements: music theory (beat, rhythm, note symbols, note values and time singnture); and music performance (rhythmic dictation, note values, sight-reading and ear Training)

Keywords: Music Study, Music Instruction, Rhythmic Music

บทนำ

จากสภาพปัญหาที่พบเจอในปัจจุบันของผู้เขียนพบว่า นักดนตรี และนักเรียนดนตรีส่วนใหญ่ บกพร่องในเรื่องพื้นฐานทางดนตรีโดยเฉพาะด้านจังหวะ ซึ่งเป็นพื้นฐานที่สำคัญทางดนตรีอันจะส่งผลต่อการพัฒนาผู้เรียนให้เป็นนักดนตรี และนักเรียนดนตรีที่ดี ที่ได้แก่ การนับจังหวะ การนับห้องดนตรี การจับจังหวะ และการอ่านค่าจังหวะต่างๆ ปัญหาเหล่านี้ยังส่งผลไปถึงการฝึกซ้อมและปฏิบัติดนตรีที่ไม่ถูกต้อง อันจะส่งผลกระทบต่อการพัฒนาทักษะต่างๆ ทางดนตรีได้อีกด้วย ซึ่งปัญหาดังกล่าวอาจเป็นผลจากการสอนดนตรีที่มุ่งเน้นไปเพียงแค่การปฏิบัติตามตัวโน้ตเพื่อเล่นให้เป็นเพลงเพียงเท่านั้น จึงทำให้ผู้เรียนขาดความเข้าใจในพื้นฐานและองค์ประกอบที่สำคัญของการศึกษาดนตรี อันประกอบไปด้วย จังหวะ ระดับเสียง บันไดเสียง ขั้นคู่เสียง คอร์ด และในความเป็นจริงผู้ที่เรียนดนตรีควรที่จะศึกษาทฤษฎีดนตรี ตลอดจนสามารถอ่าน เขียนและเข้าใจในโน้ตดนตรีได้เป็นอย่างดี อันจะช่วยพัฒนาทักษะทางดนตรีด้านจังหวะของผู้เรียนให้ดีขึ้นได้นั่นเอง (สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : ก)

ในการศึกษาแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อพัฒนาผู้เรียนเป็นการศึกษาถึงแนวทางการสอนและองค์ความรู้ทางดนตรีในด้านจังหวะเพื่อนำมาใช้ในการจัดการแก้ไขปัญหาความบกพร่องของผู้เรียน ซึ่งเป็นปัญหาที่ผู้เขียนพบเจอจากประสบการณ์ตรง จากการศึกษาเอกสาร งานวิจัยและตำราการสอนต่างๆ ล้วนแต่อธิบายไว้ว่า จังหวะนั้นเป็นสิ่งที่ไม่ควรมองข้าม เพราะถือเป็นพื้นฐานทางดนตรีที่สำคัญ ซึ่งผู้ที่เรียนดนตรีหรือผู้ปฏิบัติดนตรีนั้นหากเกิดมีความบกพร่องทางด้านจังหวะอาจส่งผลต่อการบรรเลงเดี่ยวตลอดจนการบรรเลงรวมวงอีกด้วย ผลเสียคือทำให้บทเพลงขาดความไพเราะ โดยมีสาเหตุจากการเล่นจังหวะที่ไม่คงที่มีความ ช้า - เร็ว ไม่สม่ำเสมอกลายเป็นจังหวะขัดในที่สุด ผลเสียเหล่านี้เกิดจากบุคคลนั้นขาดการศึกษาในเรื่องจังหวะทางดนตรี โดยองค์ความรู้ทางดนตรีด้านจังหวะนั้นสามารถแบ่งได้ 2 องค์ประกอบดังนี้ 1) ทฤษฎีดนตรี ซึ่งประกอบไปด้วย ความรู้ทางดนตรี ได้แก่ จังหวะ (Beat) ลักษณะจังหวะ (Rhythm) สัญลักษณ์ทางดนตรี (Note symbols) ค่าตัวโน้ต (Note value) เช่น โน้ตตัวกลม โน้ตตัวขาว โน้ตตัวดำ ตลอดจนตัวหยุด และเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) (สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : 1-16)

2) การปฏิบัติดนตรี ซึ่งในการศึกษาจะมุ่งเน้นไปในด้านจังหวะ ประกอบไปด้วย การจดลักษณะจังหวะ (Rhythmic dictation) การอ่านโน้ตทันควัน (Sight reading) และการฝึกโสตประสาท (Ear training) (นริศราภรณ์ เปาเล้ง, 2560 : 92-95)

ปัญหาจากความบกพร่องทางพื้นฐานด้านจังหวะนั้นอาจส่งผลต่อคุณภาพในการบรรเลง สาเหตุเพราะขาดทักษะในการฟังผู้อื่น และสาเหตุยังเกิดได้จากการฝึกซ้อมดนตรีที่ไม่ได้คุณภาพตั้งแต่ต้น ส่งผลให้กลายเป็นผู้ที่บรรเลงเร่งจังหวะเมื่อต้องบรรเลงรวมวง ดังนั้นแนวทางการแก้ไขปัญหาคือการสอนดนตรีโดยให้ผู้เรียนนั้นได้เข้าใจในทฤษฎีดนตรีด้านจังหวะ และการปฏิบัติดนตรีด้านจังหวะที่ถูกต้อง

วัตถุประสงค์

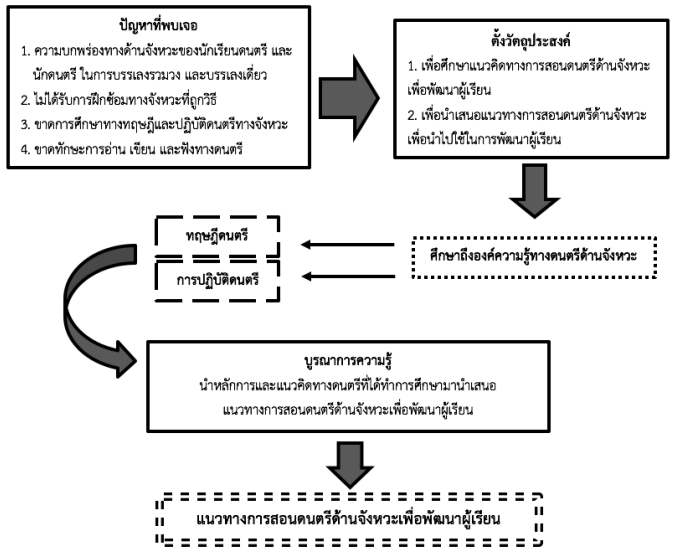
1. เพื่อศึกษาแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อพัฒนาผู้เรียน
2. เพื่อนำเสนอแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อนำไปใช้ในการพัฒนาผู้เรียน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ในการศึกษาถึงแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อพัฒนาผู้เรียน ส่งผลให้เกิดประโยชน์ดังนี้

1. เป็นแนวทางในการศึกษาและพัฒนาทางการสอนดนตรีด้านจังหวะ ซึ่งสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดโดยในการศึกษาเนื้อหาเดียวกัน หรือรูปแบบอื่นๆ ในภายภาคหน้า
2. หน่วยงานทางการศึกษาสามารถนำแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะไปเป็นใช้ในการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนภายในหน่วยงาน ตลอดจนสถานศึกษาต่างๆ ได้
3. ครูผู้สอนและผู้เรียนที่ได้นำแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนจะช่วยพัฒนาความก้าวหน้าให้เกิดขึ้นได้

กรอบแนวคิดในการดำเนินการศึกษา



วิธีดำเนินการศึกษา

ในการศึกษาถึงแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะ ผู้เขียนได้ทำการศึกษาค้นคว้าตำราและเอกสารงานวิจัยทางการสอนดนตรี โดยในการศึกษานั้นสามารถแบ่งเนื้อหาออกได้เป็น 2 ส่วนด้วยกัน ได้แก่ส่วนที่ 1) ศึกษาถึงทฤษฎีดนตรี หรือความรู้ทางดนตรีที่จำเป็นต้องใช้ในการจัดการเรียนการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อพัฒนาผู้เรียน และส่วนที่ 2) ศึกษาถึงการปฏิบัติดนตรี หรือทักษะทางดนตรี ซึ่งในการศึกษานั้นจะมุ่งเน้นไปในด้านการพัฒนาจังหวะทางดนตรีเป็นหลัก จากนั้นจึงนำผลการศึกษาที่ได้มาตอบตามวัตถุประสงค์ในข้างต้น

องค์ความรู้ทางดนตรีด้านจังหวะ

ในการศึกษาถึงองค์ความรู้ทางดนตรีด้านจังหวะ ผู้เขียนได้ทำการศึกษาถึงแนวทางการสอนดนตรี โดยมุ่งเน้นไปในเรื่องของการพัฒนาด้านจังหวะทางดนตรี ซึ่งมีองค์ประกอบ 2 เรื่องที่สำคัญดังต่อไปนี้

1.) ทฤษฎีดนตรี ประกอบไปด้วย ความรู้ทางดนตรี ได้แก่ จังหวะ (Beat) ลักษณะจังหวะ (Rhythm) สัญลักษณ์ทางดนตรี (Note symbols) ค่าตัวโน้ต (Note value) เช่น โน้ตตัวกลม โน้ตตัวขาว โน้ตตัวดำ ตลอดจนตัวหยุด และเครื่องหมายประจำจังหวะ เป็นต้น (Time signature) (สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : 1-16)

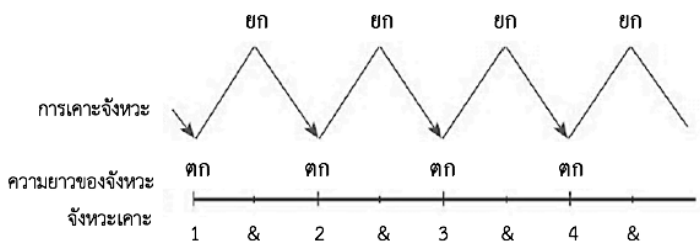
2.) การปฏิบัติดนตรี ซึ่งในการศึกษาจะมุ่งเน้นไปในด้านจังหวะ ประกอบไปด้วย การจดลักษณะจังหวะ (Rhythmic dictation) การอ่านโน้ตทันควัน (Sight reading) การฝึกโสตประสาท (Ear training) (นริศราภรณ์ เปาเล้ง, 2560 : 94)

1. ทฤษฎีดนตรี (Music theory)

การเรียนดนตรีนั้นจำเป็นที่จะต้องเรียนรู้ในเรื่องทฤษฎีดนตรี ควบคู่ไปกับการปฏิบัติดนตรีร่วมด้วยเพื่อให้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ และเพื่อให้เข้าใจในการเรียนดนตรีได้มากยิ่งขึ้น ซึ่งทฤษฎีดนตรีด้านจังหวะนั้นถือเป็นพื้นฐานที่สำคัญ ที่จะนำไปใช้ในการต่อยอดของการเรียนดนตรีทั้งหมด ดังนั้นผู้เรียนจึงจำเป็นที่จะต้องเข้าใจในจังหวะอย่างถ่องแท้ “จังหวะ” หมายถึง ช่วงเวลาที่ดำเนินอยู่ขณะที่ดนตรียังคงบรรเลงดนตรี จะสิ้นสุดลงเมื่อเพลงนั้นๆ ได้จบบทเพลงนั้นๆ ไปแล้ว จังหวะมีหน้าที่คอยควบคุมการเคลื่อนที่ของทำนองและแนวประสานเสียงต่างๆ ให้มีความสัมพันธ์กัน การเดินของจังหวะนั้นจะเดินไปอย่างสม่ำเสมอ จังหวะจึงเปรียบเทียบได้กับชีพจรของดนตรี (สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : 1) จังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการเล่นดนตรี และเป็นทักษะขั้นพื้นฐานของผู้เล่นดนตรี จึงสมควรที่จะทำความเข้าใจให้ถูกต้อง ได้แก่

1.1 จังหวะ (Beat)

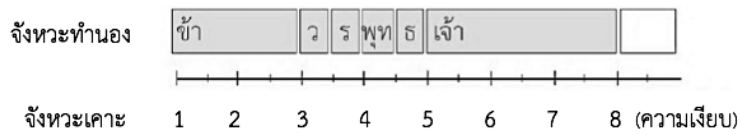
เป็นหน่วยการนับระยะเวลาของดนตรี ปฏิบัติโดยการเคาะจังหวะให้ดำเนินอย่างสม่ำเสมอขณะที่เล่นดนตรี ซึ่งจังหวะ ตก จะเป็น จังหวะหนัก และ ยก จะเป็นจังหวะ เบา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอัตราจังหวะที่กำหนดด้วย (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 : 34) ดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 แสดงการเคาะจังหวะ (สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : 1)

1.2 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

องค์ประกอบของดนตรีเกี่ยวกับช่วงเวลาที่เสียงดังออกมา มีทั้งเสียงที่สั้นและยาวสลับกันไปหรือบางครั้งอาจมีความเงียบสลับร่วมด้วย มีความแต่งต่างกันออกไปแล้วแต่บทเพลงนั้นๆ โดย ความสั้น - ยาว ของจังหวะนั้นใช้จังหวะเคาะเป็นเครื่องวัด ความสั้น – ยาวของเสียงนั้นสามารถเขียนบันทึกได้โดยใช้สัญลักษณ์ที่เรียกว่า ตัวโน้ต และตัวหยุด (สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : 1), (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 : 317) ดังภาพที่ 2



ภาพที่ 2 แสดงความสั้น - ยาวของจังหวะทำนอง (สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : 1)

1.3 สัญลักษณ์ทางดนตรี (Note symbols)

สัญลักษณ์ทางดนตรี หรือ เครื่องหมายทางดนตรี เป็นสิ่งประดิษฐ์อย่างหนึ่งที่สร้างขึ้นในสมัยกรีกโบราณ โดยพีทาโกรัส (Pythagoras) เพื่อใช้ในการจดบันทึกบทเพลงต่างๆ ไม่ให้สูญหายไป และใช้เพื่อนำเสนอหรือเผยแพร่ผลงานเพลงนั้นๆ โดยผู้เรียนดนตรีจะต้องรู้และเข้าใจถึงความหมายของสัญลักษณ์ดนตรีนั้นๆ ก่อน เพราะมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่เพื่อใช้ในการ อ่าน เขียน และปฏิบัติดนตรี (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ และคณะ, 2556 : 68) ดังภาพที่ 3

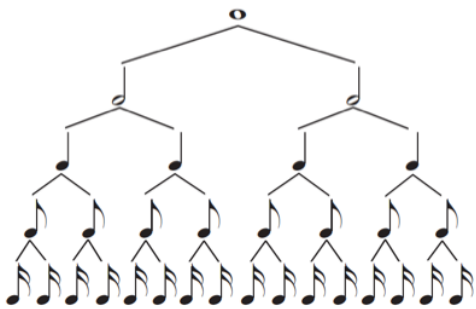
ภาพที่ 3 แสดงสัญลักษณ์ทางดนตรี (Note symbols)
(Black and White Musical Notes, 2022 รูปถ่าย Canva 11 April 2022)

1.4 ค่าตัวโน้ต (Note value)

เป็นสัญลักษณ์ที่เขียนบันทึกโดยมีความหมายบ่งบอกถึง ความสั้น - ยาว ของเสียง เช่น โน้ตตัวกลม ตัวขาว ตัวดำ และ เขบ็ต เป็นต้น และยังมีตัวโน้ตที่ให้ความหมายถึง ความสั้น - ยาว ของความเงียบอีกด้วย นั่นคือตัวหยุด (Rest) ดังภาพที่ 4,5

ตัวโน้ต	ตัวหยุด	ชื่อไทย	ชื่ออังกฤษ	ชื่ออเมริกัน
𝅝	𝄻	ตัวกลม	Semibreve	Whole
𝅗𝅥 หรือ 𝅗𝅥	𝄼	ตัวขาว	Minim	Half
♩ หรือ ♩	𝄽	ตัวดำ	Crotchet	Quarter
♪ หรือ ♪	𝄾	เขบ็ตหนึ่งชั้น	Quaver	Eighth
𝅘𝅥𝅯 หรือ 𝅘𝅥𝅯	𝄿	เขบ็ตสองชั้น	Semi Quaver	Sixteenth

ภาพที่ 4 แสดงลักษณะและชื่อของตัวโน้ต และตัวหยุด (สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : 2)



ภาพที่ 5 แสดงการเปรียบเทียบค่าความยาวของตัวโน้ต
(Pilhofer M., Day H., 2012 : 20)

จะเห็นได้ว่า โน้ตตัวขาว มีค่าเท่ากับ $\frac{1}{2}$ ของโน้ตตัวกลม
โน้ตตัวดำ มีค่าเท่ากับ $\frac{1}{4}$ ของโน้ตตัวกลม
โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น มีค่าเท่ากับ $\frac{1}{8}$ ของโน้ตตัวกลม
โน้ตเขบ็ตสองชั้น มีค่าเท่ากับ $\frac{1}{16}$ ของโน้ตตัวกลม

หรือ 𝅝 = 2𝅗𝅥 = 4♩ = 8♪ = 16𝅘𝅥𝅯 ตัวหยุดให้เปรียบเทียบค่าตัวโน้ตเหมือนกัน

1.5 เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time singnature)

ในการอ่านและเขียนโน้ตดนตรีนั้นจำเป็นที่จะต้องแบ่งกลุ่มของตัวโน้ต เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจและเป็นระเบียบ ซึ่งเป็นการแบ่งห้องเพลงตามจังหวะเคาะนั้นๆ ในแต่ละเพลงสามารถแบ่งออกเป็น ห้องละ 2 จังหวะ 3 จังหวะ หรือ 4 จังหวะแตกต่างกันไป และมีการกำหนดตัวโน้ตเป็นเกณฑ์การเคาะจังหวะด้วย กำหนดโดยเครื่องหมายที่มีลักษณะคล้ายเศษส่วนแต่ไม่มีขีดคั้น เรียกว่า “เครื่องหมายประจำจังหวะ” (Time singnature) เช่น $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ เป็นต้น

ตัวเลขบน บอกจำนวนตัวโน้ต หรือจังหวะในแต่ละห้อง

เลข 2 มีตัวโน้ตได้ 2 ตัว เลข 6 มีตัวโน้ตได้ 6 ตัว
เลข 3 มีตัวโน้ตได้ 3 ตัว เลข 9 มีตัวโน้ตได้ 9 ตัว
เลข 4 มีตัวโน้ตได้ 4 ตัว เลข 12 มีตัวโน้ตได้ 12 ตัว

ตัวเลขล่าง กำหนดลักษณะตัวโน้ตที่ใช้เป็นเกณฑ์

เลข 2 แทนโน้ต 𝅗𝅥 เลข 8 แทนโน้ต ♪
เลข 4 แทนโน้ต ♩ เลข 16 แทนโน้ต 𝅘𝅥𝅯

$\frac{2}{4}$ **อ่านว่า** “จังหวะสอง – สี่” กำหนดให้แต่ละห้องมีโน้ต (ตามตัวเลข 4 ล่าง) ได้ 2 ตัว (ตามตัวเลข 2 บน) ปฏิบัติห้องละ 2 จังหวะ โดยให้โน้ต ♩ เป็นตัวละ 1 จังหวะ

การอ่านและนับจังหวะ $\frac{2}{4}$ สามารถปฏิบัติได้ ตัวอย่างดังนี้

จังหวะเคาะ 1 2 1 2 1 2 1 2

สามารถสรุปอัตราจังหวะธรรมดา (Simple time) ได้ดังภาพที่ 6

สองจังหวะ	สามจังหวะ	สี่จังหวะ
$\frac{2}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥	$\frac{3}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	$\frac{4}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥
$\frac{2}{4}$ ♩ ♩	$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩	$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩
$\frac{2}{8}$ ♪ ♪	$\frac{3}{8}$ ♪ ♪ ♪	$\frac{4}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♪

ภาพที่ 6 แสดงตัวอย่างการใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ
(สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : 7)

เส้นกั้นห้องเหล่านี้เราสามารถนำมาใช้ได้ ตัวอย่างดังนี้

เมื่อใช้เส้นกั้นห้องแล้วจะเกิดเป็นช่องว่างขึ้นมาเรียกกว่า “ห้องเพลง” (Measure) หรือ Bar line ตัวอย่างดังนี้

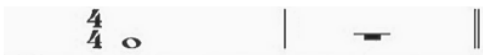
ห้องละ 4 จังหวะ

เมื่อแบ่งเป็นห้องเพลงแล้ว จังหวะแรกของเพลงนั้นจะเป็นจังหวะหนักเสมอ

2.1.1 วิธีการจดบันทึกลักษณะจังหวะ

ตัวอย่างดังนี้

การบันทึกโน้ตตัวกลม



ความยาวเสียง 1 2 3 4 (1) (2) (3) (4)

เครื่องหมายประจำจังหวะ $\frac{4}{4}$ กำหนดให้แต่ละห้องมีโน้ต 𝅝 ได้ 1 ตัว ผู้ฟังจะได้ยินเสียงในห้องที่ 1 ตรงจังหวะที่ 1 ที่มีเสียงลากยาวออกไปจนครบ 4 จังหวะ และในห้องที่ 2 ตัวหยุด 𝄻 มีความยาวจังหวะเท่ากับโน้ต 𝅝 แต่ไม่มีเสียง

การบันทึกโน้ตตัวขาว

ความยาวเสียง 1 2 3 4 1 2 (3) (4)

เครื่องหมายประจำจังหวะ $\frac{4}{4}$ กำหนดให้แต่ละห้องมีโน้ต 𝅗𝅥 ได้ 2 ตัว ผู้ฟังจะได้ยินเสียงในห้องที่ 1 ตรงจังหวะที่ 1 กับ 3 แต่ละครั้งเสียงจะลากยาวเท่ากับ 2 จังหวะ ในห้องที่ 2 จะได้ยินเสียงตรงจังหวะที่ 1 ลากยาวเท่ากับ 2 จังหวะ ตัวหยุด 𝄼 มีความยาวจังหวะเท่ากับโน้ต 𝅗𝅥 แต่ไม่มีเสียง

การบันทึกโน้ตตัวดำ

ความยาวเสียง 1 2 3 4 1 (2) (3) 4

เครื่องหมายประจำจังหวะ $\frac{4}{4}$ กำหนดให้แต่ละห้องมีโน้ต ♩ ได้ 4 ตัว ผู้ฟังจะได้ยินเสียงในห้องที่ 1 ตรงจังหวะที่ 1, 2, 3, 4 แต่ละครั้งเสียงจะยาวเท่ากับ 1 จังหวะ ในห้องที่ 2 จะได้ยินเสียงในตรง จังหวะที่ 1 และ 4 ที่ลากยาวเท่ากับ 1 จังหวะ โดยในจังหวะที่ 2 กับ 3 จะไม่มีเสียง ตัวหยุด 𝄽 มีความยาวจังหวะเท่ากับโน้ต ♩ แต่ไม่มีเสียงการบันทึกโน้ตตัวขาว

การบันทึกโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

ความยาวเสียง 1 & 2 &3 & 4 & 1 (2) & (3) & 4

เครื่องหมายประจำจังหวะ $\frac{4}{4}$ กำหนดให้แต่ละห้องมีโน้ต ♪ ได้ 8 ตัว ผู้ฟังจะได้ยินเสียงในห้องที่ 1 ดัง 8 ครั้งใน 4 จังหวะ หรือ 2 ครั้งต่อ 1 จังหวะ ตัวหยุด 𝄾 มีความยาวจังหวะเท่ากับโน้ต ♪ แต่ไม่มีเสียง

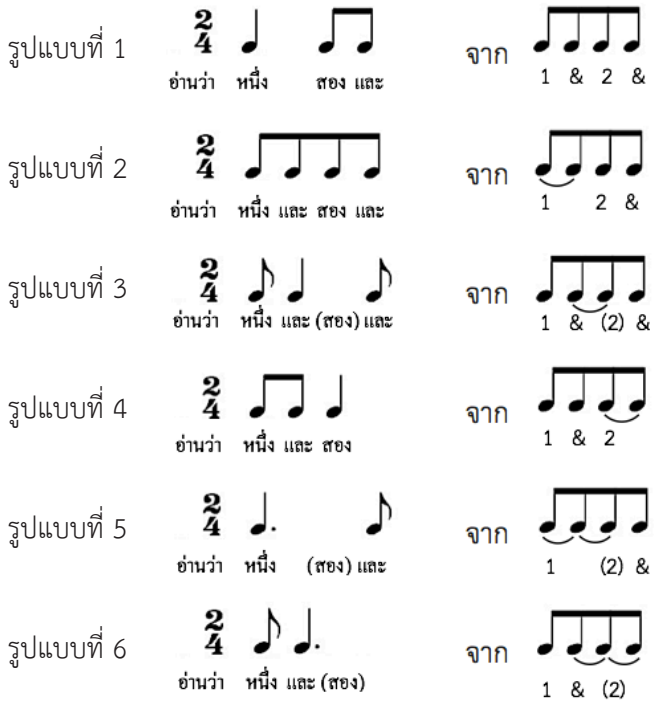
ส่วนใหญ่แล้วเครื่องหมายประจำจังหวะ $\frac{4}{4}$ จะเป็นเครื่องหมายประจำจังหวะพื้นฐานที่นิยมใช้ในบทเพลงโดยทั่วๆ ไป เหมาะสำหรับผู้เริ่มฝึกหัดดนตรี ส่วนอัตราจังหวะอื่นๆ เช่น $\frac{2}{4}$ และ $\frac{3}{4}$ มีหลักการจดบันทึกเหมือนกัน แตกต่างกันที่จำนวนของจังหวะในแต่ละห้องเท่านั้น (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563 : 39-40)

2.2 การอ่านโน้ตทันควัน (Sight reading)

ไซท์รีดดิ้ง (Sight reading) หรือ การอ่านโน้ตทันควัน เป็นทักษะที่สำคัญอยากมากสำหรับนักเรียนดนตรี นักดนตรีหรือแม้แต่ผู้ที่เล่นดนตรี ซึ่งทักษะดังกล่าวต้องเกิดจากศึกษาถึงทฤษฎีก่อนเพื่อให้เข้าใจในการดูสัญลักษณ์และตัวโน้ตต่างๆ จึงจะสามารถอ่านและปฏิบัติ ไซท์รีดดิ้ง (Sight reading) ได้ โดยแนวทางการปฏิบัติมีดังนี้

ให้อ่านออกเสียงเป็นตัวเลขตามจังหวะโน้ต โดยใช้การเคาะที่สม่ำเสมอไปพร้อมกันด้วย ส่วนจังหวะในวงเล็บไม่ต้องอ่าน

รูปแบบของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และวิธีอ่านจังหวะโน้ต ดังตัวอย่างต่อไปนี้



การอ่านลักษณะจังหวะเป็นการเตรียมความพร้อมให้สามารถแบ่งอัตราส่วนจังหวะ ของโน้ตได้อย่างถูกต้องและแม่นยำ สำหรับนำไปใช้ในการปฏิบัติเครื่องดนตรีตามโน้ตเพราะจังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของดนตรีที่ผู้เล่นต้องฝึกจนเกิดความชำนาญ และมีทักษะในด้านจังหวะที่ถูกต้อง หากกล่าวโดยสรุป จังหวะเป็นองค์ประกอบดนตรีในแนวนอน ซึ่งเป็นคุณสมบัติข้อแรกของผู้เรียนดนตรีที่จะต้องทำความเข้าใจจนสามารถปฏิบัติจังหวะตามโน้ตได้ ตัวโน้ตและตัวหยุดเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้จดบันทึกความ สั้น – ยาว ของลักษณะจังหวะ และทำนองเพลง โดยใช้จังหวะเคาะเป็นเครื่องวัดอัตราจังหวะความ สั้น – ยาว เมื่อเข้าใจเรื่องจังหวะจะสามารถช่วยทำให้เรียนรู้ดนตรีได้ดีขึ้น (สมนึก อุ่นแก้ว, 2555 : 15-16)

2.3 การฝึกโสตประสาท (Ear training)

เอียร์เทรนนิ่ง (Ear training) หรือ การฝึกโสตประสาท ทักษะนี้ครอบคลุมทางดนตรี ดังต่อไปนี้ 1) จังหวะ 2) ระดับเสียงและทำนอง 3) ขั้นคู่เสียงและกลุ่มโน้ตประสาน 4) ดนตรีหลากแนว และ 5) การฟังดนตรีด้วยความรู้สึก และความเข้าใจ โดยการศึกษาครั้งนี้จะมุ่งเน้นไปในการฝึกฝนการฟังลักษณะจังหวะ (Rhythm) ในการฝึกซ้อมนั้นจะประกอบไปด้วย การฟัง การร้อง การจดจำการอ่าน การเชื่อมโยง และการจดบันทึก (พิมตะวัน ลาภวณิชย์ และคณะ, 2563 : 41-42) โดยจะต้องอาศัยการฝึกซ้อมร่วมกับเครื่องจับจังหวะ (Metronome) ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่จะช่วงฝึกและควบคุมจังหวะการเล่นให้คงที่ ดังภาพที่ 8

ภาพที่ 8 ภาพของเมโทรนอม (Metronome)
(Retro Metronome, รูปถ่าย Canva 11 April 2022)

การฝึกซ้อมดนตรีที่ดีนั้นก็ควรฝึกซ้อมกับเครื่องจับจังหวะเช่นกัน โดยในการฝึกฟังควรเริ่มกำหนดความเร็ว ในจังหวะที่ช้าๆ ก่อนที่ 60 ครั้งต่อนาที (B.P.M.) เมื่อเกิดความชำนาญแล้วจึงค่อยๆ เพิ่มความเร็วขึ้นตามลำดับในแต่ละบทเพลง หรือแบบฝึกหัดนั้นๆ (ตะวัน รักแผน, 2560 : 16), (กัญญารัตน์ อู่ไพบูรณ์, 2560 754-762) ซึ่งผลเสียจากการฝึกซ้อมในจังหวะที่เร็วโดยมองข้ามการฝึกในจังหวะที่ช้าๆ ส่งผลให้การฟังและการเล่นนั้นขาดซึ่งรายละเอียดที่สมบูรณ์ (ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ, นิพัต กาญจนะหุต, พงษ์พิทยา สัพโส, 2561 : 252)

สรุปและอภิปรายผลการศึกษา

ในการสรุปและอภิปรายผล สามารถตอบตามวัตถุประสงค์ได้ดังต่อไปนี้

1. เพื่อศึกษาถึงหลักการและแนวคิดทางการสอนดนตรีด้านจังหวะ

พบว่าในการสอนดนตรีในเรื่องจังหวะนั้น ต้องมุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้พัฒนาความสามารถในด้านความรู้ และทักษะ กล่าวคือ ความรู้ทางดนตรี คือ ทฤษฎีดนตรีอันเป็นพื้นฐานเพื่อที่จะต่อยอดให้ผู้เรียนได้ก้าวไปในอีกขั้นของการศึกษา ในเรื่องการปฏิบัติดนตรีด้านจังหวะ หรือทักษะทางดนตรีนั่นเอง ซึ่งถ้าขาดการเรียนรู้ในเรื่องทฤษฎีดนตรีอันเป็นพื้นฐานที่สำคัญแล้วนั้น จะทำให้การสอนในลำดับต่อไปไม่มีประสิทธิภาพ และยากต่อการสอนในเนื้อหาที่ยากขึ้นไปนั่นเอง

2. เพื่อนำเสนอแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อนำไปใช้ในการพัฒนาผู้เรียน

จากการศึกษาหลักการและแนวคิดทางการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อพัฒนาผู้เรียน สามารถสรุปได้ว่า ในการศึกษาถึงองค์ความรู้ทางดนตรีด้านจังหวะสามารถแบ่งองค์ประกอบได้ออกเป็น 2 เรื่องที่สำคัญๆ ด้วยกัน ดังนี้

เรื่องที่ 1 การศึกษาทฤษฎีดนตรีด้านจังหวะ อันประกอบไปด้วยความรู้ทางดนตรี ได้แก่ จังหวะ (Beat) ลักษณะจังหวะ (Rhythm) สัญลักษณ์ทางดนตรี (Note symbols) และค่าตัวโน้ต (Note value) เช่น โน้ตตัวกลม โน้ตตัวขาว โน้ตตัวดำ ตลอดจนตัวหยุด และเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) ซึ่งจากการศึกษาพบว่า ในการสอนทฤษฎีมีการสอนที่เป็นลำดับตามขั้นตอน ซึ่งผู้เรียนจะได้เรียนรู้จากสิ่งที่ง่ายก่อนไปสู่สิ่งยาก ตั้งแต่การเรียนรู้การเคาะจังหวะ ตก - ยก ความ สั้น - ยาว ของเสียง การฝึกเขียนสัญลักษณ์ทางดนตรี เรียนรู้และจดจำถึงตัวโน้ตดนตรี และวิธีการดูเครื่องหมายประจำจังหวะที่เป็นเศษส่วน ล้วนแล้วแต่เป็นพื้นฐานต่อการนำไปใช้ในการฝึกการเขียนและการอ่านสำหรับภาคปฏิบัติดนตรีด้านจังหวะต่อไป

เรื่องที่ 2 การศึกษาการปฏิบัติดนตรีด้านจังหวะ อันประกอบไปด้วยการจดลักษณะจังหวะ (Rhythmic dictation) การอ่านโน้ตทันควัน (Sight reading) และ การฝึกโสตประสาท (Ear raining) โดยในการฝึกซ้อมนั้นต้อง

อาศัยการฟัง การร้อง การจดจำ การอ่าน การเชื่อมโยง และการจดบันทึก ในการเรียนนั้นผู้เรียนจำเป็นต้องเรียนรู้ถึง การเคาะจังหวะโดยเน้นความ หนัก - เบา รวมทั้งการจับกลุ่มตัวโน้ตเพื่อเขียนห้องดนตรี การอ่านค่าจังหวะของตัวโน้ต และแนวทางการฝึกโสตประสาทในการฟังลักษณะจังหวะ และการฝึกซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ (Metronome) เพื่อให้จังหวะนั้นมีความคงที่สม่ำเสมอนั่นเอง

กล่าวโดยสรุป การพัฒนาผู้เรียนเพื่อให้มีความสามารถทางดนตรีด้านจังหวะนั้น ผู้เรียนจำเป็นต้องมีความรู้ ความเข้าใจในทฤษฎี และองค์ประกอบของดนตรีซึ่งเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้ผู้เรียนสามารถต่อยอดนำไปใช้ในทักษะการปฏิบัติทางดนตรี อันได้แก่ การฟัง การอ่าน การเขียน การเล่น และการสร้างสรรค์ ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความซาบซึ้ง และเห็นคุณค่าของดนตรี หรือภูมิรู้ทางดนตรี (Musicianship) (นิอร เตรัตนชัย, 2562 : 319-320)

ข้อเสนอแนะ

แนวทางในการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อพัฒนาผู้เรียนนั้น สิ่งสำคัญที่จะช่วยพัฒนาผู้เรียนได้คือ ความรู้ทางดนตรีด้านจังหวะและทักษะทางดนตรีด้านจังหวะ สองสิ่งนี้จำเป็นที่จะต้องเรียนควบคู่และให้ความสำคัญที่เท่าๆ กัน เพื่อให้ผู้เรียนเกิดประสิทธิผลสูงสุดในการเรียนดนตรี จนเข้าใจ และสามารถนำความรู้ที่ได้ไปประยุกต์ใช้ได้จริง

เอกสารอ้างอิง

กัญญารัตน์ อู่ไพบูรณ์. (2560). ทรัมเป็ต การแสดงดนตรี การฝึกซ้อม [ฉบับออนไลน์]. **การประชุมวิชาการ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี - ราชมงคล ครั้งที่ 9 "ราชมงคลสร้างสรรค์นวัตกรรมที่ยั่งยืนสู่ประเทศไทย 4.0",** 754-762.

ณัชชา พันธ์เจริญ. (2564). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์** (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพมหานคร : ธนาเพลส.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2563). **ทักษะทฤษฎีดนตรี** (พิมพ์ครั้งที่ 16). กรุงเทพมหานคร : ธนาเพลส.

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ, นิพัต กาญจนะหุต, พงษ์พิทยา สัพโส. (2561). กระบวนการฝึกซ้อมการบรรเลง สำหรับ วงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย. **วารสารครุพิบูล 6**(2), 247-261.

ตะวัน รักแผน. (2560). แนวทางการฝึกซ้อมเพลง Etude NO.1 ของ H.Villa Lobos Practice Guidelines Etude NO.1 By H.Villa Lobos. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 21**(2), 14-23.

นริศราภรณ์ เปาเล้ง. (2560). ปัจจัยที่ส่งผลต่อความสำเร็จในการสอบวัดระดับทางดนตรี. **วารสารครุศาสตร์,** 45(1): 88-100.

นิอร เตรัตนชัย, (2562). การศึกษาการสอนโสตทักษะตามแนวสุดา พนมยงค์. **วรสารมนุษยศาสตร์วิชาการ, 26**(1), 315-345.

พิมตะวัน ลาภวณิชย์ และคณะ. (2563). การศึกษาการจัดการเรียนการสอนโสตทักษะในระดับอุดมศึกษา กรณีศึกษา หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล. **วารสารสหศาสตร์, 20**(1), 39-52.

สมนึก อุ่นแก้ว. (2555). **ทฤษฎีดนตรีแนวปฏิบัติ** (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพมหานคร: มิวสิคโก

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ และคณะ. (2556). **ดนตรี - นาฏศิลป์ ม.1** (พิมพ์ครั้งที่ 17). กรุงเทพมหานคร : ไทยร่มเกล้า.

Black and White Musical Notes. (2022). https://www.canva.com/photos/MAE3FydCSkc-black-and-white-musical-notes/

Howell Todd Philip. (2016). **The Effects of Two Approaches to Rhythm Study on the Sight-Reading Proficiency of Secondary Wind Instrumentalists.** Ph.D. Dissertation, Auburn University. Alabama.

Michael Pilhofer, & Holly Day. (2012). **Music In Theory for drummers** (2nd edition) : United State of America.

Retro Metronome. (2022). https://www.canva.com/photos/MADCMXRSdJw-retro- metronome

การปรับตัวของหมอลำ ท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21

Mor Lum's Adaptation amid Cultural Changesin the 21st Century

สราวุฒิ สีหาโคตร [1]
Sarawut Srihakhot

บทคัดย่อ

ความสามารถในการปรับตัวเป็นลักษณะเด่นของหมอลำ ปัจจุบันวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านประเภทหมอลำ เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีกระแสหลัก แต่เดิมหมอลำมีบทบาทเพื่อความบันเทิงในหมู่บ้านเท่านั้น ปัจจุบันกลายเป็นวัฒนธรรมมวลชน และยังคงมีแนวโน้มในการปรับประยุกต์ให้ร่วมสมัยอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลง แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์บางประการให้คงอยู่ เพื่อให้การแสดงพื้นบ้านประเภทนี้คงอยู่อย่างสร้างสรรค์ด้วยการปรับตัวต่อไป ทั้งนี้ผู้เขียนจึงขออธิบายการปฏิสัมพันธ์ระหว่างหมอลำกับสังคมไว้ 2 ส่วน คือ 1) หมอลำกับโลก ว่าด้วยหมอลำที่ออกไปแสดงยังต่างประเทศ สามารถสะท้อนถึงวัฒนธรรมบันเทิงที่เป็นดังจิตวิญญาณ และเห็นการเคลื่อน หมุนเวียนอย่างไหลลื่นของวัฒนธรรมบันเทิงที่เกิดจากหมอลำ ทำให้วัฒนธรรมเป็นไปตามกลไกของตัวมันเอง 2) โลกกับหมอลำ กล่าวถึงวงดนตรีที่นำหมอลำไปประยุกต์ให้ดูนำสมัย สะท้อนให้เห็นกระแสดนตรีทางเลือกในระดับโลกที่แสวงหาความเป็นต้นฉบับ และหากมองย้อนกลับมาที่หมอลำจะเห็นว่าความเป็นต้นฉบับของหมอลำนั้นคือ

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

การนำสิ่งอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นทำนอง เครื่องดนตรี แนวการสร้างสรรค์เสียงแบบใหม่ มารับใช้ตรรกะของหมอลำเอง ซึ่งตรรกะของหมอลำนั้นก็คือ “อะไรก็ตามที่คนอีสานฟ้อนใส่” อย่างที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน

คำสำคัญ : 1) การปรับตัว/Adaptation 2) หมอลำ/MorLam 3) วัฒนธรรม/Culture

ABSTRACT

Adaptability is one of the unique characteristics of Mor Lam, a traditional music performance found in northeastern Thailand and Laos PDR. Now, Mor Lam folk music becomes a part of mainstream music culture. Being considered local entertainment in the past, art performance has established itself in the mass music industry. Mor Lam has also been adapted to be in music trend with the remaining characteristics of music art. To conserve Mor Lam culture, the author attempted to explain the interaction between Mor Lam and society in 2 aspects: 1) Mor Lam and the world, Mor Lam performances worldwide reflecting the entertainment culture that represents the soul and dynamic of Mor Lam culture supporting its cultural mechanism and 2) The world and Morlam, the way music bands modernize Mor Lam reflecting the trends of world alternative music that seeks originality. Particularly, the originality of Mor Lam could considerably be the way artists apply melodies, rhythms, instruments, and sound creation to the ideal of Mor Lam – “Whatever the Isanists Dance to” – as presented nowadays

ส่วนนำ

“เราไม่อาจทำความเข้าใจชีวิตของวัฒนธรรมและวรรณกรรมและการต่อสู้ในหน้าประวัติศาสตร์ของมนุษย์ได้ ถ้าหากเราละเลยอารมณ์ขันแบบพิเรนทร์ๆ ของชาวบ้านร้านตลาด ซึ่งปรากฏให้เห็นอยู่เสมอและไม่เคยถูกหลอมรวมเข้ากับวัฒนธรรมทางการของชนชั้นผู้ปกครองเลย”

(Mikhail Bakhtin อ้างถึงใน สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ, 2544)

วัฒนธรรมบันเทิง “หมอลำ” เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานที่เป็นที่รู้จักกันอย่างเป็นวงกว้าง และมีพัฒนาการควบคู่กับการเติบโตของสังคมในทุกช่วงสมัย แม้ว่าหมอลำในประเทศไทยจะมีจุดกำเนิดจุดเริ่มต้นอยู่ในบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานของไทย วัฒนธรรมบันเทิงดังกล่าวนี้ยังเป็นที่รู้จักหรือเป็นที่นิยมแต่เพียงในพื้นที่ภาคอีสานอย่างเดียวเท่านั้น หมอลำได้มีการแพร่กระจายทั้งจากการอพยพย้ายถิ่นฐานของคนอีสานไปยังพื้นที่ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการไปขายแรงงาน หรือการสมรสมีครอบครัวในภูมิภาคอื่น และยังเป็นการสร้างความรู้จักโดยจากทางสื่อต่างๆ ไปยังทั่วทุกพื้นที่ในประเทศไทย

ทั้งนี้ หมอลำก็ไม่ได้เป็นเพียงการละเล่นที่มีบทบาทในการสร้างความจรรโลงใจให้กับผู้คนในสังคมดังที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในปัจจุบันเพียงอย่างเดียวเช่นกัน แล้วมันยังมีบทบาทในด้านสังคมและวัฒนธรรม ในฐานะของสื่อการเผยแพร่ศิลปะการแสดง ที่เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Intangible Cultural Heritage) ของบรรพบุรุษ ที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของผู้คนในแต่ละท้องถิ่นและในแต่ละยุคสมัยของงานดนตรีและกลอนลำ ทั้งยังมีบทบาททางด้านเศรษฐกิจ จากการที่หมอลำไม่ได้เป็นเพียงการละเล่นแต่กลายเป็นอาชีพที่สร้างรายได้ให้กับผู้ที่มีความสามารถทางด้านหมอลำ หรือมีบทบาททางด้านการเมือง ในหลายยุคสมัยหมอลำมีบทบาทอย่างยิ่งในการเป็นสื่อหรือกระบอกเสียงในการเผยแพร่นโยบายหรืออุดมการณ์ทางด้านการเมืองการปกครองด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ ยังปรากฏหมอลำในรูปแบบ

ที่เป็นการรักษาด้วยจิตวิทยาอย่างหมอลำผีฟ้า ซึ่งมีบทบาทในการสร้างเอกภาพตามความคิดที่ยึดโยงความเชื่อทางด้านจิตวิญญาณร่วมกันอีกด้วย (พิสุทธิลักษณ์ บุญโต และคณะ, 2556)

สำหรับหมอลำที่ปรากฏในประเทศไทย มีข้อสันนิษฐานถึงต้นกำเนิดและพัฒนาการของหมอลำไว้ 3 ทาง คือ พัฒนาการมาจากลัทธิบูชาแถนหรือผีฟ้า พัฒนาการมาจากประเพณีความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา และพัฒนาการมาจากประเพณีการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว (สนอง คลังพระศรี, 2541) และได้มีการพัฒนาตนเองเรื่อยมา โดยปรับประยุกต์ให้เข้ากับสภาวการณ์ในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี อัตลักษณ์ของวัฒนธรรมการแสดงหมอลำแสดงถึงความเลื่อนไหลได้เป็นอย่างดี และมีการปรับประยุกต์ตัวเองอยู่สม่ำเสมอต่อเนื่อง กล่าวคือ หมอลำมีความยืดหยุ่นในการยอมรับปรับเปลี่ยนการแสดงให้เป็นที่นิยมแก่ผู้ชม สังเกตได้อย่างชัดเจนจากหมอลำที่มีหน้าที่ในการสร้างความบันเทิงแก่ผู้คน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ให้หมอลำยังสามารถดำรงอยู่ควบคู่การดำเนินไปของสังคมในทุกยุคทุกสมัย ดังจะเห็นได้ว่า พัฒนาการการปรับตัวส่วนหนึ่งทำให้หมอลำปรากฏเป็นที่นิยมทุกยุคทุกสมัยนั้น ขึ้นอยู่กับผู้บริโภคหรือผู้ชมเป็นหลักในการเป็นผู้กำหนดทิศทางของการแสดง ตัวอย่างหนึ่งในการปรับเปลี่ยนเพื่อการดำรงอยู่ของหมอลำ อาทิ หมอลำกกขาขาวที่มีการปรับเปลี่ยนการแต่งกายของนักแสดงหญิงให้นุ่งกระโปรงที่สั้นมากยิ่งขึ้นเพื่อเผยให้เห็นเรียวขาของนักแสดง ซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาเดียวกันกลับที่การแต่งกายนุ่งสั้นของคณะรำวงได้รับความนิยมด้วยเช่นกัน แต่ในท้ายที่สุดความนิยมของผู้ชมก็เป็นมูลเหตุอีกครั้งที่ทำให้หมอลำกกขาขาวเสื่อมความนิยมลงไป นอกจากความสามารถในการปรับตัวของหมอลำที่มีส่วนสำคัญ ทำให้หมอลำยังคงดำรงอยู่ได้แล้วนั้น ความเข้มแข็งของการถ่ายทอดมรดกภูมิปัญญาจากรุ่นสู่รุ่นก็เป็นส่วนสำคัญด้วยเช่นกัน ปัจจุบันหมอลำได้รับการบรรจุเป็นหลักสูตรการแสดงพื้นบ้านของสถาบันการศึกษา ซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้เยาวชนผู้ที่สนใจศิลปะการแสดงได้เรียนรู้และรับการถ่ายทอดเพื่อสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมดังกล่าวทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ และยังสามารถนำไปประกอบเป็นอาชีพได้อีกด้วย (สราวุฒิ สีหาโคตร, 2556)

ด้วยความสามารถในการปรับตัวของการแสดงหมอลำซึ่งเป็นลักษณะเด่นดังที่กล่าวไปข้างต้นนั้น จะพบว่าในปัจจุบันวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านประเภทหมอลำ เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีกระแสหลักของประเทศไทยมากกว่าอดีต ดังจะเห็นได้จาก แต่เดิมนั้นหมอลำเป็นการลำที่มีบทบาทส่วนใหญ่เพื่อความบันเทิงในหมู่บ้าน ตำบล อำเภอ และจังหวัดเท่านั้น ปัจจุบันได้กลายเป็นวัฒนธรรมมวลชน ได้มีการบันทึกแผ่นเสียงและจัดทำวีดีทัศน์การแสดงเชิงพาณิชย์เพื่อจำหน่ายกันอย่างแพร่หลายและยังคงมีแนวโน้มในการปรับประยุกต์ให้ร่วมสมัยอยู่ตลอดเวลา (อาทิตย์ มูลสาร, 2564) โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์บางประการของหมอลำให้คงอยู่ ทั้งนี้ในขณะที่หมอลำมีการปรับเปลี่ยนสู่ความร่วมสมัยในยุคโลกาภิวัตน์ กระแสท้องถิ่นนิยมก็ดำเนินไปอย่างคู่ขนานกับการพัฒนาการแสดงหมอลำ ทำให้เกิดการอนุรักษ์และสืบสานหมอลำในรูปแบบดั้งเดิมควบคู่กันไปด้วย โดยมีหน่วยงานต่างๆ ทั้งภาครัฐและภาคเอกชนให้การสนับสนุนและส่งเสริมกิจกรรมต่างๆ ที่จะก่อให้เกิดการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหมอลำไม่ทางใดก็ทางหนึ่งด้วย เช่น การนำไปเผยแพร่วัฒนธรรมในต่างประเทศ การส่งเสริมให้ผู้มีความสามารถทางหมอลำไปประกอบอาชีพนักแสดงเพื่อบริการให้กับกลุ่มผู้ใช้แรงงานในต่างประเทศ หรือกลุ่มผู้ที่เป็นนักท่องเที่ยวได้ชมเพื่อผ่อนคลาย อย่างไรก็ดี “หมอลำ” เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีการใช้ภาษา รวมถึงรูปแบบดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะตัว (นคร พงษ์ภาพ, 2560) และในปัจจุบันมีผู้ศึกษาค้นคว้าวิจัยเป็นจำนวนมาก และมากพอที่จะจัดทำเป็นฐานข้อมูลที่ใหญ่ อย่างเป็นระบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการปรับตัวของการแสดงหมอลำสู่สังคมต่างๆ ทั่วไป ทั้งในภาคอีสาน ในประเทศไทยและต่างประเทศ ให้เป็นที่รู้จักในแง่มุมของการสร้างความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้องอย่างเป็นวงกว้าง อีกทั้ง ยังเป็นพื้นที่ซึ่งเป็นศูนย์รวมในการแลกเปลี่ยนเรียนรู้จากหมอลำสู่ผู้คนทั่วไปได้เป็นอย่างดี (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2552)

ซึ่งจากการเรียนรู้ดังกล่าวนั้น ทำให้สามารถเข้าใจถึงบริบททางประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา หรือแม้แต่รสนิยมของผู้คน

ในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี ช่วยเติมเต็มองค์ความรู้อื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง พร้อมทั้งยังเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมให้ผู้คนได้ตระหนักถึงความสำคัญในการอนุรักษ์และสืบสาน พร้อมทั้งสร้างความเข้าใจให้กับผู้คนได้เห็นถึงความสำคัญอย่างเต็มใจ ซึ่งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่ยั่งยืน คุ้มค่า และเกิดประโยชน์สูงสุด การเรียนรู้วัฒนธรรมภายนอกประเทศยังจะเป็นรากฐานที่มั่นคงในการเรียนรู้ ทำความเข้าใจ และยอมรับความแตกต่าง หลากหลายทางวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทย ในระดับภูมิภาคอาเซียน และในระดับโลก เพื่อการอยู่ร่วมกันของผู้คนได้โดยสันติอีกด้วย (พิสุทธิลักษณ์ บุญโต และคณะ, 2556)

ส่วนเนื้อหา

ในปัจจุบันกระแสดนตรีทางเลือกในประเทศไทยเริ่มหันกลับมาสู่รากเหง้าความบันเทิงแบบพื้นบ้าน แน่นอนว่า วัฒนธรรมความบันเทิงของชาวอีสานมีความโดดเด่น และสามารถต่อยอดในระดับสากลได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นดีเจที่กำลังมาแรงอย่าง Mabsai หรือรุ่นใหญ่ในวงการดนตรีเร็กเก้เมืองไทยอย่าง Kipi (แก๊ป นักร้องนำวงทีโบน) วงศรีราชา ร็อคเกอร์ และวงออทิดสาหมอลำแบนด์ วงดนตรีที่นำหมอลำและดนตรีพื้นบ้านมาผสมผสานกับแนวดนตรีอื่นๆ ทั่วโลก หรือรถพิพิธภัณฑ์หมอลำจิมทอมป์สัน รวมถึงการนำหมอลำอีสานในทศวรรษที่ 1960 ไปสร้างทำนองหรือแนวดนตรีใหม่ของค่ายเพลงชื่อดังอย่าง Soundway Records แห่งเกาะอังกฤษ ทั้งนี้ ในส่วนของผู้เขียนจึงอธิบายความสัมพันธ์ของการปฏิสัมพันธ์ระหว่างหมอลำกับสังคมใน 2 ส่วน คือ 1) หมอลำกับโลก ว่าด้วยหมอลำที่ออกไปแสดงยังต่างประเทศ และ 2. โลกกับหมอลำ กล่าวถึงวงดนตรีสมัยใหม่ที่นำหมอลำและดนตรีของหมอลำไปประยุกต์ให้ดูนำสมัย ดังนี้

หมอลำกับโลก

จากเหตุการณ์ความไม่สงบในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวที่เริ่มก่อตัวตั้งแต่ทศวรรษที่ 2480 เป็นเหตุให้ลาวแบ่งแยกออกเป็น 3 ฝ่าย ที่ถูกเรียกขานภายหลังว่า สงครามลาว 3 ฝ่าย จนในที่สุดก็จบลงด้วยชัยชนะของฝ่ายคอมมิวนิสต์ ซึ่งนำโดยท้าวไกสอน พรมวิหาน ในช่วงระหว่างสงคราม

และหลังการสู้รบชาวลาวหลายคนได้อพยพลี้ภัยทางการเมืองไปยังประเทศใหญ่ๆ หลายประเทศ ไม่ว่าจะเป็นสหรัฐอเมริกา แคนาดา ฝรั่งเศส หรือออสเตรเลีย ทำให้ประเทศต่างๆ เหล่านี้ มีชุมชนลาวตั้งถิ่นฐานอยู่เป็นกลุ่มก้อน ชาวลาวเหล่านี้ได้นำวัฒนธรรมต่างๆ ติดตัวไปด้วย โดยเฉพาะวัฒนธรรมความบันเทิงบุญประเพณีต่างๆ นอกจากนี้ยังพบว่ามีชาวไทยอีสานอีกด้วยเช่นกัน ที่ไปขายแรงงานแต่งงานกับประชากรของประเทศต่างๆ ทำให้เกิดการรวมกลุ่มกันของชาวลาวและชาวอีสานในต่างประเทศ คนกลุ่มนี้นี่เองที่เป็นเสมือนหน้าต่างของชาติพันธุ์ที่ทำให้คนทั่วโลกเห็นวัฒนธรรมลาว

ชุมชนชาวลาวและชาวอีสานในต่างประเทศได้เชิญศิลปินหมอลำไปแสดง ณ ประเทศต่างๆ ที่มีชุมชนลาว หรือคนอีสานอาศัยอยู่ (อาทิตย์ มูลสาร, 2564) มีวงดนตรีอีสานวงแรกๆ ที่ไปทำการแสดง ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา คือ วงเพชรพิณทอง ซึ่งนำโดย นพดล ดวงพร ต่อมาก็เป็นลูกทุ่งหมอลำชื่อดัง เจ้าของฉายาแขนซ้ายลายมังกรอย่าง พรศักดิ์ ส่องแสง ถือว่าเป็นศิลปินลูกทุ่งหมอลำที่ไปใช้ชีวิตอยู่ต่างประเทศนานที่สุด นานจนมิตรหมอแคนแฟนหมอลำในเมืองไทยคิดว่าเสียชีวิตไปแล้ว อีกท่านที่เดินทางไปแสดงลำกลอนวาดอุบลหลายประเทศ นั่นคือ ป. ฉลาดน้อย ส่งเสริม ซึ่งเดินทางไปแสดงทั้งในประเทศสหรัฐอเมริกา และประเทศเยอรมนี หลังจากนั้นศิลปินลูกทุ่งหมอลำรุ่นน้องอีกหลายๆ คน (ฉลาด ส่งเสริม, 2560) ก็ได้เจริญรอยตามไปแสดงอีกหลากหลายประเทศทั้งในเอเชีย ยุโรป และออสเตรเลีย

การไปแสดงหมอลำ ณ ต่างประเทศของศิลปินลูกทุ่งหมอลำนั้นน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง โดยพบว่า ปรากฏใน 2 ลักษณะด้วยกัน คือ ไปในฐานะตัวแทนของรัฐบาล และไปในฐานะนักท่องเที่ยว สำหรับการไปในฐานะตัวแทนของรัฐบาลไทยนั้น ส่วนมากจะเป็นระดับศิลปินแห่งชาติหรือเป็นหมอลำเก่าที่มีชื่อเสียง ซึ่งการไปในฐานะรัฐบาลนั้น นอกจากเรื่องงบประมาณจะเต็มเปี่ยมแล้ว ศิลปินคนนั้นยังได้รับเกียรติประวัติในฐานะตัวแทนการสาธิตเชิงวัฒนธรรมของชาติ การไปในฐานะตัวแทนของชาติไทยต้องแสดงในหลักการของศีลธรรมที่ดีงามของชาติ ซึ่งหลายครั้งศีลธรรมที่ดีงามของชาติก็ขัดกับธรรมชาติการแสดง

ของหมอลำ แต่ทว่า การเดินทางไปแสดงต่างประเทศในฐานะนักท่องเที่ยว นั้นกลับต่างออกไป กล่าวคือ ศิลปินลูกทุ่งหมอลำที่ถูกเชิญไปนั้น ไม่ได้อยู่ในรูปแบบของการเชิญ หากแต่เป็นการชวนให้ไปเที่ยวในฐานะเพื่อน เนื่องจากหากเชิญไปในฐานะศิลปินต้องทำเรื่องจากหน่วยงานตรวจคนเข้าเมืองหลายขั้นตอนทำให้เกิดความยุ่งยากและเสียค่าใช้จ่ายมาก อีกทั้ง หน่วยงานที่เชิญในต่างประเทศก็มักจะไม่ได้เป็นหน่วยงานที่ถูกรับรองโดยรัฐ ทั้งนี้ สามารถอธิบายขั้นตอนการไปแสดงหมอลำยังต่างประเทศ ได้ดังต่อไปนี้

1)กลุ่มก้อนของชุมชนชาวลาวหรือชาวอีสานในต่างประเทศ เช่น สมาคมชมรม พลวัตไทย วัดลาวจะทำการติดต่อมายังศิลปินหมอลำในฝั่งไทย นายหน้าผู้จัดการ หรือตัวศิลปินเอง โดยส่วนมากจะเป็นหมอลำจากอีสานหรืออาจเป็นนักร้องลูกทุ่งภาคกลางบ้าง แต่ก็มีจำนวนไม่มากนัก แน่นอนว่าไม่มีนักร้องหรือหมอลำจากฝั่งลาวเลย จากการสัมภาษณ์เพื่อนชาวลาวที่อพยพไปอยู่ประเทศออสเตรเลีย (เสา วีระวงศ์, 2560) และจากการสอบถามคุณเสา วีระวงศ์ ซึ่งเป็นลูกสาวของมหาศิลา วีระวงศ์ ทราบว่าเริ่มมีความสนใจที่จะเชิญศิลปินจากฝั่งลาวไปแสดงที่ออสเตรเลียบ้างแล้ว แต่การเชิญศิลปินจากฝั่งลาวจะติดปัญหาเรื่องอุดมการณ์ทางการเมือง ด้วยว่าคนลาวที่ถือสัญชาติต่างประเทศมักถูกเข้าใจว่าเป็นลาวฝ่ายขวา แต่คนลาวที่อยู่ในประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวจะเป็นลาวฝ่ายซ้าย (เสา วีระวงศ์, 2560) ดังนั้น การที่ศิลปินคนลาวออกมาแสดงนอกประเทศไม่ว่าจะเป็นหรือไม่เป็นทางการนั้น จะเป็นที่จับตามองจากรัฐบาลลาวเป็นพิเศษ จึงทำให้ศิลปินเกิดข้อจำกัดในการออกไปแสดงยังต่างประเทศ

อนึ่ง ศิลปินหมอลำที่ถูกเชิญไปแสดงยังต่างประเทศนั้น อาจไม่ใช่ศิลปินดังที่คนทั่วประเทศไทยรู้จักกันอย่างแพร่หลาย เช่น แมน มณีวรรณ ได้รับเชิญไปแสดงที่ประเทศญี่ปุ่น (ก่อนที่จะมาสังกัดค่ายเพลงอาร์สยาม) เอม อภัสรา มาบุญธรรม ได้รับเชิญจากชุมชนคนอีสานที่อาศัยอยู่ในประเทศแถบสแกนดิเนเวีย เป็นระยะเวลา 2 อาทิตย์ หรือ นก พรพนา ที่กำลังดังในหมู่คนลาวและคนอีสานในออสเตรเลีย เป็นต้น ทั้งนี้ ศิลปินเหล่านี้ต่างเติบโตมาจากการแสดงหมอลำและออกอัลบั้มกับค่ายเพลงเล็กๆ ไม่เป็นที่รู้จักในระดับประเทศ

มากนัก แต่กลับได้รับความนิยมในหมู่คนลาวและคนอีสานในต่างประเทศ

2)เงื่อนไขในการเดินทางที่ศิลปินลูกทุ่งหมอลำ จะต้องเข้าประเทศนั้นๆ ในฐานะนักท่องเที่ยว โดยส่วนมากจะเป็นที่รู้จักกันระหว่างศิลปินกับผู้ว่าจ้าง สำหรับค่าตัวนั้น อาจจะมีหรือไม่มีก็ได้ แต่โดยส่วนมากมักไม่เปิดเผย เพราะส่วนใหญ่ทางสมาคมชาวลาว และชาวอีสานในต่างประเทศจะเป็นคนดูแลค่าเดินทางหาที่พัก และค่าอาหารตลอดระยะเวลาที่อยู่ในต่างประเทศ โดยใช้ทุนจากกองทุนของสมาคมหรือวัดไทย-ลาวในประเทศนั้นๆ ซึ่งในกรณีที่ไม่ได้ค่าตัว ศิลปินต้องมีความมั่นใจในระดับหนึ่ง ว่าจะได้รับรางวัลจากผู้ชมหน้าเวที จากการสัมภาษณ์ศิลปินที่เคยเดินทางไปต่างประเทศและเพื่อนชาวลาวถึงชาวอีสานที่อาศัยในต่างประเทศได้ทราบเพิ่มเติมอีกว่า ศิริพร อำไพพงศ์ เคยไปแสดงที่เมืองซิดนีย์ ประเทศออสเตรเลีย โดยไม่มีค่าตอบแทน หากแต่อาศัยการร้องเพลงเพื่อรับเฉพราะรางวัลจากผู้ชมหน้าเวทีเท่านั้น โดยส่วนมากจะเป็นคนลาวพลัดถิ่นที่นิยมมอบรางวัลหน้าเวทีให้ ประมาณ 60 - 100 ดอลลาร์ออสเตรเลียต่อครั้งต่อคน คิดเป็นเงินบาทไทยประมาณครั้งละ 1,800 - 3,000 บาท นอกจากนี้ศิลปินยังสามารถหารายได้จากการขายซีดีเพลง หรือของที่ระลึกต่างๆ เช่น เสื้อยืด เป็นต้น

3)พื้นที่จัดแสดงโดยส่วนมากจะจัดในวัด ในกรณีช่วงเทศกาลงานบุญ และหลายครั้งก็จะแสดงในร้านอาหารหรือผับเล็กๆ ที่มีคนไทยหรือคนลาวเป็นเจ้าของ ผู้ที่เข้าชมจะต้องซื้อตั๋ว โดยกำไรจากการขายตั๋วนั้นก็จะนำมาบำรุงสมาคมหรือวัด และจ่ายค่าดำเนินการต่างๆ ที่เกี่ยวกับศิลปิน ผู้ชมส่วนมากจะเป็นคนลาวรุ่นแรกที่อพยพไปยังประเทศนั้นๆ และคนไทยอีสานที่ไปขายแรงงานหรือแต่งงานกับประชากรของประเทศนั้นๆ จากการสัมภาษณ์สามารถยืนยันได้ว่า ไม่มีนักศึกษาไทยหรือลาวซื้อตั๋วเข้าไปชมการแสดงของศิลปินลูกทุ่งหมอลำเลย

สามารถสรุปได้ว่า การแสดงของหมอลำและลูกทุ่งหมอลำในต่างประเทศสามารถสะท้อนถึงวัฒนธรรมบันเทิงที่เป็นดังจิตวิญญาณที่สามารถเชื่อมกลุ่มชาติพันธุ์ลาวในต่างแดน ลดทอนความเป็นชาตินิยมที่มีน้ำโขงเป็นตัวขวางกั้น

แบ่งเขตแดนรัฐ และทำให้เห็นการเคลื่อนและหมุนเวียนอย่างไหลลื่น ของวัฒนธรรมความบันเทิงที่เกิดจากหมอลำโดยปราศจากการควบคุมของรัฐ หรือหากจะกล่าวอีกมุมหนึ่งก็จะเห็นว่าการที่รัฐไม่ควบคุมและสอดส่องนั้นเป็นการดีต่อหมอลำ ทำให้วัฒนธรรมเป็นไปตามกลไกของตัวมันเอง พร้อมกับทำให้หมอลำสามารถสื่อสารกับคนทั่วโลกได้และได้ยินเสียงหมอลำอยู่เกือบทั่วทุกมุมโลก

โลกกับหมอลำ

ข้อมูลในส่วนนี้เรียบเรียงมาจากการสังเกตการของผู้เขียนที่คลุกคลีอยู่ในวงการเพลงนอกกระแสวงการเพลงทางเลือก ทำให้เห็นว่าวัฒนธรรมความบันเทิงของชาวอีสานมีอิทธิพลต่อวงการเพลงทางเลือกเหล่านี้เป็นอย่างยิ่ง ดังจะเห็นได้ว่า ดีเจที่นำเพลงพื้นบ้านหรือหมอลำมานำเสนออย่าง Mabsai หรือรุ่นใหญ่ในวงการดนตรีเร็กเก้เมืองไทยอย่าง Kipi (แก๊ป นักร้องนำวงทีโบน) วงศรีราชา ร็อคเกอร์ และวงออทิดสา หมอลำแบนด์ กลุ่มคนทำเพลงหรือค่ายเพลงจากต่างชาติที่นำหมอลำไปเป็นสินค้าอย่างจริงจัง จะเห็นมีแต่ Soundway Records ได้นำเพลงไทยในอดีตไม่ว่าจะเป็นบทเพลงลูกทุ่ง หรือหมอลำ ในช่วงทศวรรษที่ 1960 ไปทำแนวดนตรีใหม่ ในรูปแบบของดนตรีแนวแจ๊ส พังค์ และ ร็อค ด้วยว่าเพลงลูกทุ่งและหมอลำของไทยในยุคดังกล่าว ได้รับอิทธิพลจากแนวเพลงตะวันตก เพลงเหล่านี้ถูกนำมาขายในรูปแบบแผ่นเสียง และเป็นที่ตั้งใจของดีเจรุ่นใหม่ที่แสวงหาความแปลกใหม่ในการเปิดแผ่นเสียงตามสตูดิโอ ณ สถานบันเทิงในเมืองต่างๆ ทั่วโลก สำหรับกลุ่มดีเจและคนทำเพลงหรือดนตรีทางเลือกในเมืองไทยที่นำหมอลำและดนตรีอีสานมาปรับทำนองเพื่อสร้างรูปลักษณ์การนำเสนอใหม่ให้ดูร่วมสมัยมากขึ้น ที่โดดเด่นในปัจจุบันปรากฏเด่นๆ 4 วง ได้แก่

1)Kipi (แก๊ป นักร้องนำวงทีโบน) นักร้องนำวงเร็กเก้ชื่อดังอย่างวงทีโบน นอกจากจะเป็นนักร้องนำของวงทีโบนแล้ว โครงการทางดนตรีส่วนตัวที่แก๊ปสนใจคือ ดนตรีแนว Dubstep ซึ่งเป็นแนวดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ที่มีทำนองล่องลอยและหลอน แต่แก๊ปนำเสียงของพิณและแคนมาผสมผสานในผลงาน

ของเขา โดยในช่วงเริ่มแรกโครงการนั้นแก๊ปเปิดเสียงพิณเสียงแคนจากเสียงที่บันทึกมา หลังจากนั้นจึงมีการนำนักดนตรีอีสานไม่ว่าจะเป็นพิณหรือแคนมาบรรเลงประกอบการแสดงสด

แหล่งที่มา : https://www.benewsonline.com/home

2)วงศรีราชา ร็อกเกอร์ ในการแสดงดนตรี เมื่อวันที่ 3 สิงหาคม 2564 ณ เทศกาลดนตรี Stone free ณ จังหวัดกาญจนบุรี ได้มีการร่วมแสดงกับวงดนตรีอีสานร่วมสมัยอย่าง วงกู่แคน โดยปกติแล้วนั้น วงศรีราชา ร็อกเกอร์ จะเล่นเพลงแนวดัป เร็กเก้ (Dub reggae) แต่ในการแสดงครั้งล่าสุด ได้มีการนำเสียงหมอลำและดนตรีอีสานมาประกอบในการบรรเลงดนตรีด้วย โดยร่วมมือกับวงดนตรีอีสานร่วมสมัย ซึ่งเหตุที่เรียกว่าดนตรีอีสานร่วมสมัยนั้น เนื่องมาจากในอัลบั้มแรกที่วงดนตรีกู่แคน ได้สร้างสรรค์ออกมา ปรากฏการแสดงทั้งลำกลอนในแบบดั้งเดิม เช่น ลำพื้น ลำเพลิน ลำกลอน ลูกทุ่งหมอลำ และลูกทุ่งอีสาน ถือว่าเป็นการผสมผสานได้อย่างลงตัว และเป็นการนำเสนอหมอลำแบบทางเลือก (Alternative)

แหล่งที่มา : https://www.sanook.com/music/2393457/

3)ดีเจ Mabsai เป็นดีเจหน้าใหม่ในวงการดีเจเมืองไทย แต่ไม่หน้าใหม่ในวงการดีเจของประเทศอังกฤษ ด้วยว่า Mabsai เคยเป็นดีเจที่ประเทศอังกฤษมาก่อนที่จะกลับเมืองไทย โดยแนวเพลงที่นำมาเปิดนั้น ส่วนมากจะเป็นเพลงท้องถิ่นจากแอฟริกาใต้และอเมริกา เช่น เร็กเก้ เป็นต้น แต่เมื่อได้รับฟังหมอลำยุคเก่า ทำให้เกิดความหลงใหลในมนต์เสน่ห์ของหมอลำ เนื่องจากหมอลำในศตวรรษที่ 1960 - 1970 นั้น มีการนำทำนองและดนตรีสมัยนิยมจากตะวันตกมารับใช้ความมันความม่วนแบบชาวอีสานได้เป็นอย่างดี Mabsai ได้เปิดค่ายเพลงชื่อว่า สุดแรงม้าเรคคอร์ด ในซอยสุขุมวิท 51 โดยนำหมอลำและเพลงลูกทุ่งยุคเก่า ตลอดจนเพลงพื้นเมืองจากแอฟริกาใต้มาบันทึกเสียงใหม่และเพิ่มสีสันทางดนตรีลงไป นอกจากนี้ยังมีการจัดคอนเสิร์ตขนาดเล็กโดยการเชิญหมอลำ และนักร้องลูกทุ่งที่เคยโด่งดังในอดีต รวมถึงนักดนตรีอีสานชื่อดัง เช่น มือพิณอย่างอาจารย์คำเม้า เปิดถนน หมอแคนอาจารย์ทองจันทร์ ศรไชย อาจารย์สมบัติ สิมหล้า และอีกหลายท่านมาแสดงตามผับที่มีชื่อเสียงในกรุงเทพฯ อีกทั้งเดินทางไปแสดงยังเมืองใหญ่ๆ ในประเทศญี่ปุ่นอีกด้วย ตลอดจนตามเทศกาลดนตรีต่างๆ ในยุโรป อเมริกาและออสเตรเลีย ดังตัวอย่างภาพด้านล่างที่เดินทางไปทัวคอนเสิร์ตในยุโรป

แหล่งที่มา : https://www.gqthailand.com/culture/article/modern-molam

4.วงออทิดสา หมอลำแบนด์ เป็นวงที่นำเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานมาบรรเลง เช่น พิณ แคน ซอ ร่วมกับเครื่องดนตรีสากล เช่น เบส กีต้าร์ คีบอด กลองชุด เป็นต้น โดยผสมผสานกับแนวเพลงดนตรีจากภูมิภาคอื่นๆ ทั่วโลก ใช้แนวคิด “รื้อโครงสร้าง” ของดนตรีอีสาน มีการนำจังหวะของดนตรีสไตล์ต่างๆ อาทิ ร็อค เร็กเก้ ดิสโก้ ฟังค์ มาใช้ประกอบการบรรเลงเพลงแนวหมอลำ เพื่อให้เกิดวงดนตรีอีสานรูปแบบใหม่ที่สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟัง เช่น บุคคลทั่วไป คนรุ่นใหม่ ให้เข้าใจและสัมผัสดนตรีอีสานได้อย่างซาบซึ้ง ดังตัวอย่างภาพด้านล่างนี้

แหล่งที่มา : https://www.msu.ac.th/msumagaz/smain/readpost.php?mid=34

จากการอธิบายในกรณี โลกกับหมอลำ สามารถสะท้อนให้เห็นกระแสดนตรีทางเลือกในระดับโลกที่แสวงหาความเป็นต้นฉบับ และหากมองย้อนกลับมาที่หมอลำก็จะเห็นว่าความเป็นต้นฉบับของหมอลำนั้นคือการนำสิ่งอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นทำนอง เครื่องดนตรี แนวการสร้างสรรค์เสียงแบบใหม่ มารับใช้ตรรกะของหมอลำเอง ซึ่งตรรกะของหมอลำนั้นก็คือ “อะไรก็ตามที่คนอีสานฟ้อนใส่” นอกจากนี้ เหตุการณ์ที่หมอลำสามารถเดินทางไปแสดงยังต่างประเทศได้โดยไม่ต้องผ่านการสนับสนุนของภาครัฐนั้น สามารถสะท้อนให้เห็นอำนาจ (Autonomy) ของหมอลำเองที่มีอิสระในตัวเองโดยไม่ต้องพึ่งพาความสนใจของภาครัฐ ซึ่งเมื่อเป็นเช่นนี้แล้วจึงเป็นผลให้รัฐได้พยายามที่จะเข้ามาจัดการ และควบคุมหมอลำผ่านนโยบายทางวัฒนธรรมต่างๆ อย่างที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน

บทสรุป

จะเห็นได้ว่า “หมอลำ” มีบทบาทสำคัญต่อผู้คนทั้งชาวอีสานและชาวลาว ด้วยความสามารถในการปรับตัวของการแสดงหมอลำซึ่งเป็นลักษณะเด่นดังที่กล่าวไปข้างต้นนั้น พบว่า ในปัจจุบันวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านประเภทหมอลำ เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีกระแสหลักของประเทศไทยมากกว่าอดีต มีการปรับตัวในหลายลักษณะ เช่น รูปแบบการนำเสนอ การประชาสัมพันธ์ เครื่องดนตรี การขับร้อง และบทบาทหน้าที่ต่างๆ เป็นต้น ซึ่งจากปัจจัยข้างต้นทำให้สามารถเข้าใจถึงบริบททางประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา และรสนิยมของผู้คนในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ หมอลำยังเป็นที่ต้องการของกลุ่มคนชาวลาวและชาวอีสานที่อยู่ทั่วทุกมุมโลก โดยนำไปแสดงในประเทศต่างๆ เพื่อผ่อนคลายให้หายคิดถึงบ้านเกิดเมืองนอน จนทำให้หมอลำเกิดตลาดผู้บริโภคที่กว้างกว่าการแสดงอย่างอื่นในบางพื้นที่อย่างเช่น เมืองซิดนีย์ ประเทศออสเตรเลีย ต้องมีหมอลำไปแสดงทุกเดือนในร้านอาหารไทยหรือผับที่มีคนไทยและคนลาวไปเที่ยว

(เสา วีระวงศ์, 2560) นอกจากนี้ยังทำให้กลุ่มชาวต่างชาติที่มีเพื่อนหรือมีครอบครัวที่เป็นคนลาวและคนอีสาน หันมาฟังหมอลำเพิ่มมากขึ้น จึงอาจกล่าวได้ว่าหมอลำกำลังปรับตัวทั้งรูปแบบการนำเสนอ ดนตรี และอื่นๆ เพื่อให้ชาวต่างชาติฟังแล้วเข้าใจมากขึ้น หมอลำจึงกลายเป็นดนตรีทางเลือกสำหรับชาวต่างชาติมากขึ้น อาจจะเนื่องด้วยจังหวะที่สนุกสนาน หรือตามกระแสตลาดของผู้ฟังที่เพิ่มมากขึ้นในต่างประเทศ จึงกล่าวได้ว่าหมอลำกำลังเข้าไปอยู่ในวิถีการใช้ชีวิตของคนบางกลุ่มในต่างประเทศ เสมือนเป็นการปรับตัวของหมอลำเพื่อให้อยู่รอดท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21

บรรณานุกรม

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2524). **หมอลำ-หมอแคน.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์อักษรสมัย.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2540). **ภูมิปัญญาหมอลำเอก: ความรุ่งโรจน์ของอดีตกับปัญหาของหมอลำในปัจจุบัน.** มหาสารคาม: อาศรมวิจัย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2528). **รายงานการวิจัยเรื่องบทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ.** ม.ป.ท.: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จารุวรรณ ธรรมวัตร บรรณาธิการ. (2540). **เอกสารประกอบการสัมมนา “สถานภาพแนะแนวทางการส่งเสริมสืบสานศิลปะการแสดงหมอลำ”.** มหาสารคาม: กองทุนส่งเสริมงานวัฒนธรรมสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ และกลุ่มนักวิชาการอีสานคดี.

ฉลาด ส่งเสริม. (10 กันยายน 2560). **สัมภาษณ์.** ศิลปินแห่งชาติ. อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี.

ดีเจ Mabsai. (2561). **ข้อมูลการทัวคอนเสิร์ตยุโรป ดีเจ Mabsai สุดแรงม้า.** ค้นเมื่อ 3 มีนาคม 2565, จาก https://www.gqthailand.com/culture/article/modern-molam.

ทินกร อัตไพบูลย์ และคณะ. (2546). **หมอแคนคือหมอลำ.** อุบลราชธานี: สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี.

เทพพร มังธานี. (2545). เปิดผ้าม่านกั้ง: เปิดจิตวิญญาณอีสาน ภูเก็ต วิญญาณสากล. ขอนแก่น: สำนักศิลปะและ วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

นคร พงษ์ภาพ. (29 ตุลาคม 2560). **สัมภาษณ์.** นักแต่งเพลง. อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี.

บุษกร บิณฑสันต์ และขำคม พรประสิทธิ์. (2553). **หมอลำ.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรีชา พิณทอง. (2532). **สารานุกรมภาษาอีสาน-ไทย-อังกฤษ.** อุบลราชธานี: สำนักพิมพ์ศิริธรรม.

พิสุทธิลักษณ์ บุญโต และคณะ. (2556). **โครงการวิจัยข้อมูลเพื่อจัดตั้งพิพิธภัณฑ์หมอลำ.** กรุงเทพมหานคร: จิม ทอมป์สัน ฟาร์ม.

พรเทพ วีระพูล. (2535). **การแสดงหางเครื่องหมอลำหมู่.** ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พระมหาประหยัด ปญญาวโร (สุนนท์). (2542). **จริยธรรมที่ปรากฏในกลอนลำ = Ethics as found in Lamklon.** วิทยานิพนธ์ พธ.ม. ม.ป.ท.: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

ไพบูลย์ แพงเงิน. (2534). **กลอนลำ ภูมิปัญญาอีสาน.** กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2549). **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย.** กรุงเทพมหานคร: มติชน.

โยธิน พลเขต. (2552). **ปัจจัยที่ทำให้หมอแคนประสบความสำเร็จในการเป่าแคนประกอบลำกลอนบ้านอุบล.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

แวง พลังวรรณ. (2545). **ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เรืองปัญญา.

วงออทิดสา หมอลำแบนด์. (2564). **ข้อมูลการจัดตั้งวงออทิดสา หมอลำแบนด์.** ค้นเมื่อ 3 มีนาคม 2565, จาก https://www.msu.ac.th/msumagaz/smain/readpost.php?mid=34.

วงศรีราชา ร็อกเกอร์. (2564). **เทศกาลดนตรี Stone free ณ จังหวัดกาญจนบุรี.** ค้นเมื่อ 3 มีนาคม 2565, จาก https://www.sanook.com/music/2393457/.

วงทีโบน Kipi (แก๊ป นักร้องนำวงทีโบน). (2552). **ข้อมูลการแสดงดนตรีวงทีโบน.** ค้นเมื่อ 3 มีนาคม 2565, จาก https://www.benewsonline.com/home.

สนอง คลังพระศรี. (2554). **แคน: ระบบเสียงและทฤษฎีการบรรเลง.** วิทยานิพนธ์. ปร.ด. นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สนอง คลังพระศรี. (2541). **หมอลำซิ่ง: กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม**

ดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สนอง คลังพระศรี. (2549). **ศิลปะการเป่าแคน มหัศจรรย์แห่งเสียงของบรรพชนไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สนอง คลังพระศรี. (2554). **ระบบเสียงแทนและทฤษฎีการบรรเลงแคน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สราวุฒิ สีหาโคตร. (2556). **การศึกษากระบวนการถ่ายการบรรเลงแคนลายแม่บทของครูสมบัติ สิมหล้า.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสา วีระวงศ์. (13 สิงหาคม 2560). **สัมภาษณ์,** เมืองซิดนีย์ ประเทศออสเตรเลีย.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, กระทรวงวัฒนธรรม. (2552). **มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม = Intellectual cultural heritage.** กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, กระทรวงวัฒนธรรม.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2543). **เบิ่งสังคมและวัฒนธรรมอีสาน.** กรุงเทพมหานคร: บริษัทพิฆเนศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ. (2544). **คนซิ่งอีสาน ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่ง.** นครราชสีมา: สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

สิริวัฒน์ คำวันสา. (2523). **อิสานปริทัศน์.** กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

อรวรรณ กลางประพันธ์. (2524). **หมอลำพญา. รายงานการศึกษาวิชาบรรณ. 414.** มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จังหวัดมหาสารคาม.

อาทิตย์ มูลสาร, (10 ธันวาคม 2564). **สัมภาษณ์,** นักวิชาการอิสระ กรุงเทพมหานคร.

อุดม บัวศรี. (2528). **ตัวอย่างกลอนลำ หมอลำพื้น คณะผู้จัดทำรายการ "ออนซอนอีสาน" จับในเดือนมกราคม 2528.** (หน้า 88-94). มนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์.

อุบล นกดารา. (2538). **เครื่องแต่งกายหมอลำเพลิน.** ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อุบาลีคุณูปมาจารย์ (ปุณณโก ธีร์ พระ). (2507). **เรื่องแคน.** พระนคร: บุญส่งการพิมพ์.

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/

เทคนิคการบรรเลงแซ็กโซโฟนในบทเพลงลูกทุ่งหมอลำ
Techniques for playing saxophone in Mo Lam songs.
พงศ์พัฒน์ เหล่าคนค้า
Phongphat Laokhonka

กีตาร์คลาสสิค: ห้วงแห่งจินตนาการของนักประพันธ์ผ่านเทคนิคการบรรเลงในยุคศตวรรษที่ 20th
Classical Guitar: A Composer's Imagination Through Classical Guitar: A Composer's Imagination Through.
วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา
Watcharanon Sangmuenna

หมอลำ : การเรียนการสอนผ่านระบบออนไลน์ของนักศึกษาเอกหมอลำ วิชาเอกดนตรีพื้นเมือง มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Mo Lam : Teaching through online system of students majoring in Mo Lam Major in folk music Khon Kaen University.
ดวงฤทัย บุญสินชัย
Duangrutai Boonsinchai

การศึกษาแนวทางการสอนดนตรีด้านจังหวะเพื่อพัฒนาผู้เรียน
Studying of the Principle and Concept of Instruction of Rhythmic Music.
รพีพล หล้าวงษา
พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์
ศิริพงษ์ เพียศิริ
Rapeepol Lawongsa
Pornpan Kaenampornpan
Siribhong Bhiasiri

การปรับตัวของหมอลำท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21
Mor Lum's Adaptation amid Cultural Changes in the 21st Century.
สราวุฒิ สีหาโคตร
Sarawut Srihakhot