แก่นดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University
ปีที่ 4 ฉบับที่ 3 กันยายน - ธันวาคม 2565 Vol. 4 No. 3 September - December 2022 ISSN 2773-9155 (Online)

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University

ปีที่ 4 ฉบับที่ 3 กันยายน - ธันวาคม 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
รองศาสตราจารย์ ประทีป นักปี่
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วรพจน์ มานะสมปอง
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สยาม จวงประโคน
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โยธิน พลเขต
วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธัญญะ สายหมี
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏศรีสะเกษ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดิฐพงษ์ อุเทศธำรง
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ์ บุญรอด
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
ดร.จิรัส มัธยมนันท์
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ดร.บพิตร เค้าหัน
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
ดร.ธนวัฒน์ บุตรทองทิม
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด

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
Associate Prof. Prateep Nakpee
Asst. Prof.Worrapoj Manasompong, Ph.D.
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Nakhon Ratchasima Rajabhat University
Assistant Prof. Sayam Chuangprakhon, PhD.
College of Music, Mahasarakham University
Assistant Prof. Rungkiat Sirisuwan, PhD.
College of Music, Mahasarakham University
Assistant Prof. Prof. Yothin Phonkhet, PhD.
Roi Et College of Dramatic Arts
Assistant Prof. Thanya saimee, Ph.D.
Faculty of Education, Sisaket Rajabhat University
Assistant Prof. Ditthapong Uthetthamrong, PhD.
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Ubonratchathani Rajabhat University
Assistant Prof. Vich Boonrod, PhD.
Faculty of Humanities, Naresuan University
Jirat Matthayomnan, PhD.
College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
Bopit Khawhan, PhD.
Faculty of Education, Roi et Rajabhat University
Thanawat Bootthongtim, PhD.
Faculty of Education, Roi et Rajabhat University

การเผยแพร่
รูปแบบออนไลน์หรือ E-book

ฝ่ายประสานงาน อรจิรา หัตถพนม
ออกแบบรูปเล่ม คนัมพร เปศรี
ออกแบบปก สัมฤทธิ์ ภูกงลี

วารสารแก่นดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ยังคงได้รับการ ตอบรับจากทั้งผู้อ่านและผู้เขียนอย่างต่อเนื่อง ตัวชี้วัดจากผู้เยี่ยมชมที่เพิ่มขึ้นและจำนวนบทความที่ส่งเพื่อเข้ารับการตีพิมพ์เผยแพร่ที่เพิ่มขึ้นอย่างมีนัยยะที่สำคัญ สำหรับวารสารแก่นดนตรีและการแสดงฉบับที่ 3 ปีที่ 4 ยังคงประกอบด้วยบทความที่หลากหลายครอบคลุมเนื้อหาหลายแขนง ทั้งดนตรีท้องถิ่น ดนตรีชาติพันธุ์ ดนตรีตะวันตก และดนตรีศึกษา

บทความเรื่อง **การสำรวจสถานภาพวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้** ของ นายกฤตเมธ บุตรเต นำเสนอสถานภาพงานวิจัยตามที่ปรากฏในฐานข้อมูลออนไลน์ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันของปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้ ในประเด็นที่เกี่ยวกับรูปแบบของวงดนตรี บทเพลงแลพกระบวนการสืบทอด นับเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจความก้าวหน้าผลงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้ อีกทั้งผู้ที่ต้องการต่อยอดการศึกษาวิจัยในประเด็นดังกล่าว บทความของกำพล ประชุมวรรณ เรื่อง **ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีและพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์** นำเสนอวัฒนธรรมดนตรีชาวม้งในอำเภอเขาค้อที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในหลายช่วงระยะเวลาที่แตกต่างกัน กระบวนการปรับเปลี่ยนและการสร้าง อัตลักษณ์ดังปรากฏเป็นวัฒนธรรมดนตรีม้งในอำเภอเขาค้อในปัจจุบัน สำหรับบทความเรื่อง **ความเชื่อความศรัทธาในการละเล่นเพลงโคราชเพื่อแก้บนท้าวสุรนารี (ย่าโม)** ของ นายฐิติกิติ์ ไชยวงษา นำเสนอประเด็นความเชื่อและค่านิยมในการใช้เพลงโคราชในการแก้บน นอกจากนั้นยังนำเสนอประเด็นการปรับตัวของหมอเพลงโคราชในช่วงสถานการณ์แพร่ระบาดของโควิด 19 ส่วนบทความของศุภวิชญ์ วิจิตรวงศ์วาน เรื่อง **ดนตรีแจ๊ส: พัฒนาการและสังคีตลักษณ์** นำเสนอความเป็นมาของดนตรีแจ๊สจากรูปแบบดั้งเดิมสู่แจ๊สตามนัยยะปัจจุบัน นอกจากนั้นยังได้นำเสนอสังคีตลักษณ์ของดนตรีแจ๊ส ซึ่งจะเกิดประโยชน์ต่อผู้สนใจข้อมูลเบื้องต้น

เพื่อเป็นพื้นฐานในการศึกษาระดับสูงต่อไป บทความเรื่องสุดท้าย เรื่อง **แจมมิวลัส: ซอฟต์แวร์สำหรับการเรียนการสอนวิชาปฏิบัติดนตรีและรวมวง** ของปัญญาทัศน์ วีรพล นำเสนอการแก้ปัญหาวิธีการสอนปฏิบัติดนตรีทั้งในรูปแบบการปฏิบัติดนตรีรายเครื่องมือและการปฏิบัติรวมวง ในบริบทของการแพร่ระบาดของโควิด 19 ที่ผู้เรียนต้องศึกษาผ่านระบบออนไลน์ โดยบทความเรื่องนี้นำเสนอโปรแกรมซอฟแวร์แจมมิวลัส จึงนับเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการนำไปปรับใช้กับการเรียนการสอนดนตรีปฏิบัติไม่ว่าจะเป็นดนตรีไทย ดนตรีพื้นเมืองและดนตรีตะวันตก

ในนามของกองบรรณาธิการ ผมใคร่ขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ได้กรุณาให้เกียรติร่วมเป็นกองบรรณาธิการและพิจารณากลั่นกรองบทความ ขอบคุณคณาจารย์ นักวิชาการที่ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ วารสารแก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น มีความตั้งใจแน่วแน่ในการเปิดโอกาสให้ทุกท่าน มีส่วนร่วมบนเส้นทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดง พร้อมนี้ใคร่ขอเชิญชวนร่วมส่งบทความเผยแพร่ในวารสารฉบับต่อไป

ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
บรรณาธิการ

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

สถานภาพงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้ 7

The Research Status of the Southern Isan Folk Piphat Studies.

กฤตเมธ บุตรเต

Krittameth Butte

ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม 31
ที่ส่งผลต่อดนตรีและพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง
อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์

Effects of social change affecting music and rituals of Hmong ethnic groups, Khao Kho District, Phetchabun Province.

กำพร ประชุมวรรณ

Komphorn Prachumwan

ความเชื่อความศรัทธาในการละเล่นเพลงโคราช 47
เพื่อแก้บนท้าวสุรนารี (ย่าโม)

Belief in playing Korat songs to take an oath ThaoSuranari (Ya Mo)

ฐิติกิติ์ ไชยวงษา

Thitikhit Chaiwongsa

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ดนตรีแจ๊ส: พัฒนาการและสังคีตลักษณ์ 61

Jazz Music: His History and Elements

ศุภวิธญ์ วิจิตรวงศ์วาน

Supawit Wichitwongwan

แจมมิวลัส: ซอฟต์แวร์สำหรับการเรียนการสอนวิชาปฏิบัติดนตรีและรวมวง 85

The Jamulus: Software for Real Time Music Practicing and Ensemble Class

ปัญญทัศน์ วีระพล

Panyatuch Weerapol

สถานภาพงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้

The Research Status of the Southern Isan Folk Piphat Studies.

กฤตเมธ บุตรเต [1]
Krittameth Butte

บทคัดย่อ

บทความเรื่องสถานภาพงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้ มีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจสถานภาพงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรี บทเพลง การสืบทอด และบทบาทต่อสังคมของวงปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้ โดยเป็นการสำรวจจากสื่อออนไลน์ที่ปรากฏในรูปของวิทยานิพนธ์ บทความวิจัย และงานวิจัย ที่สามารถเข้าถึงได้ แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์ จากผลงานวิจัยดังกล่าวมีองค์ความรู้ดังต่อไปนี้

วงปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้มีลักษณะโดยทั่วไปที่คล้ายคลึงกัน เครื่องดนตรีเป็นมรดกตกทอดมาจากบรรพบุรุษและบางส่วนก็ได้มีการเพิ่มเข้ามาใหม่ พบรูปแบบของวงอยู่ 4 รูปแบบ ได้แก่ วงเครื่องห้า วงเครื่องหก วงเครื่องแปด และวงเครื่องสิบสอง โดยวงปี่พาทย์พื้นบ้านพบอยู่ในพื้นที่ 3 จังหวัดด้วยกัน คือ จังหวัดบุรีรัมย์ ศรีสะเกษ และนครราชสีมา

บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบไปด้วย เพลงชุดโหมโรง เพลงเถาหรือเพลงเบ็ดเตล็ด เพลงอวมงคล เพลงพิธีกรรมเลี้ยงผี เพลงแห่ เพลงมอญ และเพลงประกอบการแสดง บทเพลงที่โดดเด่นคือเพลงชุดโหมโรงและเพลงเลี้ยงผี

กระบวนการสืบทอดอาศัยรูปแบบมุขปาฐะ เริ่มฝึกหัดเพลงสาธุการเป็นเพลงแรกคล้ายกันทุกวง สถานที่ที่ใช้ในการเรียนคือบ้าน วัด และชมรมดนตรีไทย

---

[1] นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ในด้านบทบาทต่อสังคมปรากฏพบใน 3 ลักษณะคือ 1.บรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดง 2.บรรเลงเพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้คนในชุมชน 3.ในฐานะแหล่งเรียนรู้สืบทอดมรดกวัฒนธรรมของชุมชนและเป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์

คำสำคัญ: สถานภาพ, งานวิจัย, ปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้

Abstract

Articles on Research Status southeast folk Piphat. The objective is to survey the status of research related to the band. Song, inheritance and southeast folk Piphat for role in society. It is a survey from online media that appears in the form of a thesis, research articles and research for accessible than data to analyze form research. It have a knowledge as follows.

Southeast folk Piphat have a similar characteristics in general. Musical instrument is inheritance from ancestors and some have been added to new ones. It have 4 types is Kruang har band, Kruang hog band, Kruang pad band,and Kruang sibsong band. Folk Piphat can find on 3 province is Burirum, Sisaket, and Nakhon Ratchasima

A song used to play is Homrong's set of song Tao'song or miscellaneous Songs, Arwamongkol'song, rite for a ghost'song, parade song, Mon song and soundtrack. Stand out song is Homrong and rite for a ghost'song.

Inheritance process have Mukkapatha type. Start practicing Satukhan'song as first. Home, temple and thai music club is a place to use for study. Role in society can find 3 types is 1.Rituals and performances, 2.Entertainment, 3.Inherit cultural heritage

Keywords: Status, Research, South east Folk Piphat

บทนำ

ดินแดนอีสานใต้ประกอบไปด้วยจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ และสระแก้ว มีอาณาเขตตั้งอยู่ติดกันกับประเทศกัมพูชา เป็นดินแดนที่มีความหลากหลายทางด้านชาติพันธุ์ซึ่งประกอบไปด้วยไทยเขมร ไทยส่วย ไทยอีสาน และไทยโคราช (พิชชาณัฐ ตู้จินดา, 2558) มีการพบหลักฐานว่าในเขตอีสานใต้นั้นมีอารยธรรมโบราณหล่อหลอมเข้าด้วยกัน 2 อารยธรรมคือ อารยธรรมทวารวดีและอารยธรรมเขมร โดยอารยธรรมทวารวดีพบในเขตพื้นที่อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมาและอำเภอหนองหงส์ จังหวัดบุรีรัมย์ ส่วนอารยธรรมเขมรนั้นพบในเขตพื้นที่อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์และอำเภอทุ่งศรีอุดม จังหวัดอุบลราชธานี (ชายชาญ วงศ์ภักดี และคณะ, 2564) ซึ่งจากหลักฐานที่พบทำให้สามารถกล่าวได้ว่าในเขตพื้นที่อีสานใต้นั้นเป็นศูนย์รวมของมรดกทางวัฒนธรรมและเป็นแหล่งความรู้ที่สำคัญสำหรับแวดวงการศึกษาในปัจจุบัน รวมไปถึงเป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์อีกด้วย

วงปี่พาทย์พื้นบ้านในแถบอีสานใต้นั้นเกิดจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมเขมรเนื่องจากมีพื้นที่ตั้งอยู่ติดกันกับประเทศกัมพูชาและวัฒนธรรมของชนชาติทั้งสองนั้นมีความคล้ายคลึงกัน จึงทำให้วัฒนธรรมดนตรีในแถบอีสานใต้นั้นมีกลิ่นอายของวัฒนธรรมเขมรร่วมอยู่ด้วย ซึ่งก็เป็นไปตามที่ได้รับอิทธิพลเข้ามา ทำให้วัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้นั้นมีความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว นอกจากวงปี่พาทย์แล้วยังพบว่าในเขตพื้นที่อีสานใต้มีรูปแบบวงดนตรีประเภทอื่นๆ อยู่อีกด้วย อาทิเช่น วงพิณพาทย์และวงมโหรีอีสาน ซึ่งวงดนตรีทุกประเภทนั้นมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนนับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันทั้งบรรเลงเพื่อความบันเทิงและบรรเลงในพิธีกรรมต่างๆ ตามความเชื่อของผู้คนในท้องถิ่นนั้นๆ (อนุวัฒน์ บุตรทองทิม และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2563)

ปี่พาทย์พื้นบ้านเป็นรูปแบบของวงดนตรีปี่พาทย์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในท้องถิ่นต่างๆ ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปตามวัฒนธรรมที่ได้สืบทอดต่อๆ กันมาของในแต่ละท้องถิ่นและเป็นวงดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับผู้คนเป็นอย่างมากตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน เป็นวงดนตรีที่เกิดจากการประสมวง

ระหว่างเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องตีเข้าด้วยกันโดยอาศัยฆ้องวงเป็นทำนองหลัก เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงและบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ ตามความเชื่อของผู้คนในท้องถิ่น ในเขตพื้นที่อีสานใต้นั้นพบวัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านอยู่ 2 รูปแบบด้วยกันคือ วัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านแบบเขมรและวัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านแบบโคราช ซึ่งสอดคล้องกับหลักฐานที่พบว่ามีการหล่อหลอมของอารยธรรมทวารวดีและอารยธรรมเขมรเข้าด้วยกัน (ชายชาญ วงศ์ภักดี และคณะ, 2564) โดยวัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านแบบเขมรปรากฏพบใน 3 จังหวัดด้วยกันคือ จังหวัดศรีสะเกษ สุรินทร์ และบุรีรัมย์ ส่วนวัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านแบบโคราชพบเพียงจังหวัดเดียวเท่านั้นคือ จังหวัดนครราชสีมา

ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมดนตรีทั้งสองนั้นมีความแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมของตนแต่ก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าจะแตกต่างกันไปทั้งหมด เนื่องจากดนตรีเป็นศิลปะชนิดหนึ่งที่ถูกมนุษย์สร้างขึ้นเพื่อสนองความต้องการโดยอาศัยหลักสำคัญ 5 อย่างคือ จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเสียง และคีตลักษณ์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะนำไปสู่การสร้างสรรค์วัฒนธรรมดนตรีให้เป็นไปตามสังคมหรือตามคติความเชื่อของผู้คนในท้องถิ่นนั้นๆ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2561) ทั้งนี้ในเขตพื้นที่อีสานใต้นั้นยังพบวงดนตรีรูปแบบอื่นๆ นอกเหนือจากวงปี่พาทย์อีกด้วย ได้แก่ วงมโหรีพื้นบ้าน วงกันตรึมและวงตุ้มโมง ซึ่งจะถูกนำไปใช้บรรเลงตามลักษณะของงานที่แตกต่างกันออกไป และยังมีการละเล่นดนตรีอีกรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “เจรียงจาเปย” โดยเป็นการแสดงดนตรีประกอบการขับลำภาษาเขมรซึ่งมีเนื้อหาที่กล่าวถึงเรื่องราวของศาสนาและวรรณคดีรวมไปถึงคติเตือนใจอีกด้วย (พิชชาณัฐ ตู้จินดา และอรอุมา เวชกร, 2556)

สำหรับบทความเรื่องสถานภาพงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้ ได้ทำการค้นคว้าข้อมูลจากฐานข้อมูลเอกสารที่มีอยู่ในระบบสารสนเทศที่สามารถเข้าถึงได้ โดยมีเป้าหมายในการศึกษาถึงรูปแบบของดนตรี ลักษณะของเพลง และกระบวนการสืบทอดทางวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดต่างๆ ในเขตพื้นที่อีสานใต้ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปตามแต่ละเขตพื้นที่จังหวัด

ทั้งนี้ในการศึกษาเรื่องสถานภาพงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้ได้พิจารณาจากความโดดเด่นและเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านในเขตพื้นที่อีสานใต้

1.สำรวจสถานภาพงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้

การสำรวจงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้จากฐานข้อมูลเอกสารปัจจุบันที่มีอยู่ในระบบสารสนเทศที่สามารถเข้าถึงได้ พบว่ามีการศึกษางานวิจัยอยู่ทั้งหมด 8 เรื่องด้วยกัน โดยแต่ละเรื่องได้ดังประเด็นต่อไปนี้

1.1. พิชชาณัฐ ตู้จินดา. (2558). **การศึกษาองค์ความรู้วงปี่พาทย์พื้นบ้านบ้านหนองไทร ตำบลหนองไทร อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ เพื่ออนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น,** (ทุนวิจัยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม). กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

งานวิจัยเรื่องการศึกษาองค์ความรู้วงปี่พาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร ตำบลหนองไทร อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ เพื่ออนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้กระบวนการในการรวบรวมข้อมูลโดยวิธีภาคสนาม มีวัตถุประสงค์ 2 ประการ คือ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทที่เกี่ยวข้องของวงปี่พาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร ตำบลหนองไทร อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ และเพื่อบันทึก รวบรวม และสังเคราะห์องค์ความรู้ที่โดดเด่นด้านดนตรีของวงปี่พาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร ตำบลหนองไทร อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ผลการวิจัยพบว่า วงปี่พาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายม่วงและนายล่ำ เหลวกุล ซึ่งเป็นนักดนตรีปี่พาทย์อาวุโสบ้านเขว้า ตำบลสะเดา อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยเป็นผู้ที่มีความรู้ทั้งในทางด้านองค์ความรู้และด้านปฏิบัติเป็นอย่างดี อีกทั้งยังเป็นที่เคารพนับถือในแวดวงนักดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์

ผู้ที่นำองค์ความรู้ทางด้านดนตรีปี่พาทย์มาถ่ายทอดสู่ชุมชนบ้านหนองไทร ตำบลหนองไทร อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ คือนายอ๊อฟ ปราบภัย ซึ่งเป็นบิดาของนายสนั่น ปราบภัย โดยตระกูลปราบภัยนั้นกล่าวได้ว่าเป็นกำลังสำคัญในการขับเคลื่อนกิจกรรมทางด้านดนตรีปี่พาทย์ในพื้นที่ชุมชนบ้านหนองไทร

นับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนักดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านชุมชนบ้านหนองไทร สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ชุด ได้แก่ 1. นักดนตรีชุดรุ่นเดียวกับนายอ๊อฟ ปราบภัย ซึ่งเป็นรุ่นแรกและรุ่นบุกเบิก 2. นักดนตรีชุดรุ่นเดียวกับนายสนั่น ปราบภัย 3. นักดนตรีชุดปัจจุบัน โดยในปัจจุบันบุคคลสำคัญที่เป็นหลักความรู้ของวงปี่พาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร คือ นายสนั่น ปราบภัย ซึ่งยังคงถ่ายทอดองค์ความรู้ต่างๆ ทางด้านดนตรีปี่พาทย์ให้แก่เยาวชนและบุคคลที่สนใจอย่างไม่ปิดบัง อีกทั้งยังเคยผ่านประสบการณ์การเล่นดนตรีรับใช้สังคมมาอย่างยาวนาน โดยวงปี่พาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร มีองค์ความรู้ที่สำคัญ คือทางบรรเลงฆ้องวงใหญ่ สำหรับเพลงปี่พาทย์พื้นบ้านสามารถแบ่งออกได้เป็น 6 ประเภท ดังนี้

ประเภทของเพลง	ความหมาย
เพลงครู	เพลงชุดที่ใช้เริ่มต้นการเรียนการสอนปี่พาทย์พื้นบ้าน ได้แก่ เพลงชุดโหมโรงเย็น
เพลงชุด	ประเภทเพลงที่นำเพลงเกร็ดที่มีทำนองคล้ายกันมาร้อยเรียงเข้าเป็นชุดเดียวกัน
เพลงเลี้ยงผี	เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีเลี้ยงผี
เพลงแห่	เพลงที่ใช้บรรเลงประโคมกิจกรรมการแห่ต่าง ๆ
เพลงนางหงส์	เพลงที่ใช้บรรเลงในงานอวมงคล
เพลงสามชั้น และเพลงสองชั้น	เพลงที่มีกระสวนทำนองทางฆ้องวงใหญ่และอัตราจังหวะการบรรเลงสามชั้นและสองชั้น

1.2. พูนศักดิ์ บุญทวี และรุจี ศรีสมบัติ. การศึกษาวงปี่พาทย์พื้นเมืองในวัฒนธรรมอีสานใต้ ในพิธีกรรมบวชพระ ตำบลปังกู อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์: กรณีศึกษาวงของนายทอด อิดประโคน. ใน: ฌานิก หวังพานิช. **โครงการประชุมวิชาการระดับชาติ: ศิลปกรรมวิชาการ ครั้งที่ 2: ศิลปะ 4.0: ศิลปะเพื่อการสร้างสรรค์และศิลปะเพื่อการศึกษา;** 3 สิงหาคม 2560; มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.]; 2560. 191-204.

บทความวิจัยเรื่องการศึกษาวงปี่พาทย์พื้นเมืองในวัฒนธรรมอีสานใต้ ในพิธีกรรมบวชพระ ตำบลปังกู อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์: กรณีศึกษาวงของนายทอด อิดประโคน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันและบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ของนายทอด อิดประโคน ตำบลปังกู อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ และเพื่อศึกษาการบรรเลงปี่พาทย์ของวงนายทอด อิดประโคน

ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมบวชพระของชาวไทยเขมร อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ รวบรวมข้อมูลโดยใช้วิธีการภาคสนามและศึกษาจากเอกสารหลักฐาน ผลการวิจัยพบว่าวงปี่พาทย์ของนายทอด อิดประโคน ได้รับการสืบทอดองค์ความรู้เป็นรุ่นที่ 3 ร่วมกับนายเที่ยง อิดประโคน ซึ่งเป็นน้องชาย โดยเป็นการสืบทอดทางภูมิปัญญาจากรุ่นสู่รุ่น ในปัจจุบันนายทอด อิดประโคน เป็นผู้ควบคุมและดูแลเครื่องดนตรีตลอดจนประสานงานกับนักดนตรีภายในวง มีเครื่องดนตรีบางชนิดมีอายุเก่าแก่ ซึ่งเป็นมรดกตกทอดจากบิดา ประกอบไปด้วย ระนาดเอก ซไล (ปี่ใน) ตะโพน ฆ้องวงใหญ่ 2 วง สโกว (กลองทัด) 2 ใบ ฉาบและฉิ่ง มีนักดนตรีทั้งหมด 8 คน รับบรรเลงทั้งในงานมงคลและอวมงคล มีบริบทต่อสังคม 3 ด้านคือ ด้านความบันเทิง ด้านเป็นแหล่งความรู้ในชุมชน และด้านพิธีกรรม

รูปแบบการประสมวงของวงปี่พาทย์ของนายทอด อิดประโคน เป็นการนำเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมาบรรเลงให้มีความกลมกลืนกันและไม่นิยมใช้ฆ้องยอด (ฆ้องวงเล็ก) มาผสมในวงปี่พาทย์ โดยมีเหตุผลว่าฆ้องวงเล็กมีเสียงที่แหลมและดังจนเกินไป หน้าที่ของเครื่องดนตรีภายในวงสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ 1. เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองหลักของเพลง 2. เครื่องดนตรีประเภทแปรทำนอง 3. เครื่องประกอบจังหวะ และมีรูปแบบในการจัดวงดนตรีซึ่งได้รับการถ่ายทอดตามแบบโบราณ คือ วงเครื่องห้า วงเครื่องหก และวงเครื่องแปด ในส่วนการสืบทอดจะเปิดให้บุคคลที่สนใจเข้ามาเรียนโดยไม่เสียค่าใช้จ่ายใดๆ ทั้งสิ้น ใช้วิธีการสอนแบบมุขปาฐะซึ่งแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ การบอกเพลงแล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม และการพาไปออกงานเพื่อก่อให้เกิดประสบการณ์ ซึ่งในปัจจุบันขาดผู้สืบทอดวงปี่พาทย์ต่อ

การบรรเลงปี่พาทย์ในพิธีบวชพระมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เป็นสื่อกลางให้แสดงออกถึงมนต์ขลังและการรวมจิตใจของผู้ร่วมงาน รวมไปถึงการบ่งบอกขั้นตอนของงานอีกด้วย โดยจะบรรเลงประโคมเพลงโหมโรงเพื่อบ่งบอกว่างานกำลังจะเริ่มต้นขึ้นและเพื่อความเป็นสิริมงคลของงาน ต่อมาเมื่อเข้าสู่ช่วงพิธีกรรมก็จะบรรเลงไปตามขั้นตอนตามช่วงเวลานั้นๆ

1.3. ศิริปัญญา สะเดา. (2562). **กระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นบ้านอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

งานวิจัยเรื่องนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เรื่องกระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นบ้านอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ของศิริปัญญา สะเดา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์และการสังเกต จากครูปี่พาทย์พื้นบ้าน 3 คนคือ 1. นายสิงห์ทอง พวงพันธุ์ 2. นายดำรงศักดิ์ พรมวิหาร 3. นายอาง ปราบภัย ภายใต้วัตถุประสงค์ 2 ประการคือ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของวงปี่พาทย์พื้นบ้านในอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ และเพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นบ้าน อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ผลการวิจัยพบว่า วงปี่พาทย์ในอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ เริ่มก่อตั้งที่บ้านเขว้า ตำบลสะเดา อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยหลวงประดิษฐ์ ซึ่งเป็นครูปี่พาทย์ที่ได้เดินทางมาจากเขมรและได้ถ่ายทอดความรู้ในการบรรเลงปี่พาทย์ให้แก่ชาวบ้าน โดยลูกศิษย์รุ่นแรกที่มีทักษะในการบรรเลงเทียบเท่าหลวงประดิษฐ์คือครูยัง (ไม่ทราบนามสกุล) และครูยัง ได้ทำการถ่ายทอดความรู้ให้แก่เครือญาติและลูกศิษย์ โดยลูกศิษย์ที่มีความสามารถเทียบเท่าครูยังคือครูม่วง เหลวกุล ในช่วงเวลาต่อมาครูดำ ซึ่งเป็นนักดนตรีประจำคณะลิเกจังหวัดนครราชสีมาได้เข้ามาทำการแสดงในเขตพื้นที่อำเภอนางรอง และได้ทำการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีให้แก่นักดนตรีในอำเภอนางรอง พร้อมทั้งได้มีการแลกเปลี่ยนความรู้ทางเพลงให้แก่กันและกัน

กระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นบ้านมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน โดยจะมุ่งเน้นไปที่การฝึกปฏิบัติเบื้องต้น ได้แก่ การจับไม้และท่านั่งในการบรรเลง ฝึกการแบ่งมือคู่สี่ คู่แปด เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับเสียง เมื่อฝึกจนคล่องแล้วก็จะเริ่มต่อเพลงสองชั้นที่มีทำนองสั้นๆ และให้ทำบ่อยๆ จนเกิดความชำนาญ หลังจากนั้นก็จะต่อเพลงโหมโรงเย็น เพลงชุด และเพลงพิธีกรรม ทั้งนี้ในการฝึกปฏิบัติครูผู้สอนจะสอดแทรกคุณธรรมและจริยธรรมในการปฏิบัติดนตรีให้แก่ผู้เรียนอีกด้วย สถานที่ที่ใช้ในการเรียนการสอนก็จะมีทั้งวัด บ้าน และชมรมดนตรีไทย ตามที่ครูแต่ละท่านได้กำหนดเอาไว้

1.4. อนุวัฒน์ บุตรทองทิม และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2563). วงระนาดพาทย์ฆ้อง วัดโพธิ์พระองค์ ตำบลพิงพวย อำเภอศรีรัตนะ จังหวัดศรีสะเกษ. **วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด, 14**(1), 122.

งานวิจัยเรื่องวงระนาดพาทย์ฆ้อง วัดโพธิ์พระองค์ ตำบลพิงพวย อำเภอศรีรัตนะ จังหวัดศรีสะเกษ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะทางดนตรี และบทบาทหน้าที่ของวงระนาดพาทย์ฆ้อง วัดโพธิ์พระองค์ ตำบลพิงพวย อำเภอศรีรัตนะ จังหวัดศรีสะเกษ รวบรวมข้อมูลข้อมูลจากเอกสารและข้อมูลภาคสนาม ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยสามารถสรุปได้ว่า ในด้านลักษณะของเครื่องดนตรีจะเป็นเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ของไทย แต่มีรูปแบบการประสมวงที่เป็นเอกลักษณะเฉพาะ โดยนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะหันหน้าล้อมกันเป็นวงโดยมีฆ้องวงใหญ่เป็นศูนย์กลาง เพื่อช่วยในการฟังเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดให้มีความชัดเจน ส่วนในด้านการรับใช้สังคม วงระนาดพาทย์ฆ้องวัดโพธิ์พระองค์มีบทบาทต่อชุมชนมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และมีการเปลี่ยนแปลงบทบาทตามบริบททางสังคม ในปัจจุบันวงระนาดพาทย์ฆ้องวัดโพธิ์พระองค์ ยังคงทำการบรรเลงดนตรีรับใช้สังคมในอำเภอศรีรัตนะ จังหวัดศรีสะเกษ และพื้นที่ใกล้เคียง เนื่องจากผู้คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ดังกล่าวนั้นยังให้ความสำคัญและมีความผูกพันธ์กับเสียงของดนตรีในพิธีกรรม

1.5. มานพ วิสุทธิแพทย์. (2564). ปี่พาทย์พิมาย: ร่องรอยวัฒนธรรมดนตรี. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 25**(2), 67.

งานวิจัยเรื่อง ปี่พาทย์พิมาย: ร่องรอยวัฒนธรรมดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันของวัฒนธรรมปี่พาทย์ชาวบ้านในเขตวัฒนธรรมพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นจำนวน 6 วง ผลการวิจัยสรุปได้ว่า ในปัจจุบันชาวบ้านยังคงเรียกวงปี่พาทย์ในเขตวัฒนธรรมพิมายว่า วงพิณพาทย์ สถานที่ตั้งของวงและเครื่องดนตรีส่วนมากจะอยู่ที่บ้านของหัวหน้าวง และชื่อของวงปี่พาทย์แต่ละวงนั้นจะตั้งตามชื่อหัวหน้าวงหรือหมู่บ้าน จำแนกรูปแบบของการสืบทอดได้เป็น 2 ลักษณะคือ การสืบทอดตามสายตระกูล และการสืบทอดในลักษณะครูกับลูกศิษย์ โดยเป็นการสืบทอดแบบมุขปาฐะ

วงปี่พาทย์ในเขตวัฒนธรรมพิมายมีเครื่องดนตรีและรูปแบบในการประสมวงแตกต่างกันออกไป เครื่องดนตรีหลักที่วงปี่พาทย์ชาวบ้านมี ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่งและฉาบ แต่ก็จะมีบางวงที่มีการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่นเข้ามาบรรเลงในวงปี่พาทย์ด้วย อาทิเช่น ปี่ใน ซออู้ ซอด้วง คีย์บอร์ด กลองชุด เป็นต้น ในการประสมวงก็จะขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรีภายในวงและจำนวนของนักดนตรีที่มี และมีรูปแบบในการจัดวงเช่นเดียวกันกับวงปี่พาทย์ของไทย แต่ในส่วนของเครื่องหนัง เครื่องประกอบจังหวะ และเครื่องดนตรีอื่นๆ นั้น ก็จะมีรูปแบบการจัดวางตามความเหมาะสมตามสถานที่ที่ได้ไปบรรเลง

การบรรเลงเครื่องดนตรีจะบรรเลงอย่างเรียบง่าย โดยจะมีระนาดเอกเป็นเครื่องนำ นักดนตรีสามารถสลับหน้าที่กันภายในวงได้ บทเพลงที่บรรเลง ได้แก่ โหมโรงเย็นหรือโหมโรงกลอง เพลงช้า เพลงสร้อยสน เพลงศรีนวล เพลงหกบท เพลงธรณีกันแสง เพลงสารถี เพลงเขมรปี่แก้ว เพลงอกทะเล เพลงนกขมิ้น และเพลงแขกมอญ ซึ่งบทเพลงเหล่านี้ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมและเพลงประโคม และวงปี่พาทย์ในแต่ละวงมีลักษณะในการบรรเลงเพลงที่แตกต่างกันออกไป แม้เป็นเพลงเดียวกันแต่ก็ขึ้นอยู่กับทางในการบรรเลงของแต่ละวง ปัจจุบันวงปี่พาทย์ในเขตวัฒนธรรมพิมายก็ยังคงมีบทบาทที่สำคัญต่อชุมชน ทั้งในงานพิธีกรรมและงานประเพณี เช่น งานบวช งานศพ งานเทศน์มหาชาติ งานฉลองอัฐิ งานบุญต่างๆ เป็นต้น

1.6. สันติ วิลัยสูงเนิน (2558). **วงปี่พาทย์ศิษย์เกตุคง จังหวัดนครราชสีมา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

งานวิจัยเรื่องวงปี่พาทย์ศิษย์เกตุคง จังหวัดนครราชสีมา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและความเป็นมาของวงปี่พาทย์ศิษย์เกตุคง จังหวัดนครราชสีมาตั้งแต่อดีตจนถึงในปัจจุบัน ผลการวิจัยพบว่า วงปี่พาทย์ศิษย์เกตุคงมีผู้ถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยคือครูบุญยัง เกตุคง ก่อตั้งเมื่อพ.ศ. 2493 มีลูกศิษย์ที่ได้มาฝากตัวเรียนดนตรีไทยกับครูบุญยัง เกตุคง ทั้งหมด 73 คน โดยลูกศิษย์คนแรกคือนายมานิต เหล็กสูงเนิน ซึ่งเป็นนักดนตรีประจำวงลิเกวิกแม่เสงี่ยม

ครูบุญยัง เกตุคงได้ทำการซื้อเครื่องดนตรีเอาไว้ใช้สำหรับออกงานซึ่งก็มีทั้งเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ไทยและวงปี่พาทย์มอญ โดยในปัจจุบันก็ยังคงใช้อยู่เช่นเดิม ผู้ดูแลเครื่องดนตรีหลังจากครูบุญยัง เกตุคง ถึงแก่กรรมลงคือ นายชัยวัฒน์ รอสูงเนินและนายฉลอง ฝ้ายโคกสูง ซึ่งนอกเหนือจากการดูแลเครื่องดนตรีแล้วยังเป็นผู้จัดการและประสานงานต่างๆ อีกด้วย สิ่งที่เป็นความโดดเด่นของวงศิษย์เกตุคงคือจะนิยมบรรเลงเพลงที่มาจากการประพันธ์ของครูบุญยัง เกตุคง รวมไปถึงแบบอย่างที่ปฏิบัติก็จะยึดตามครูบุญยัง เกตุคง ในปัจจุบันวงศิษย์เกตุคงรับงานเฉพาะงานบรรเลงหน้าพาทย์ไหว้ครูเท่านั้น

1.7. สุรดิษ ภาคสุชล. (2563). ปี่พาทย์พื้นบ้าน : กรณีศึกษา วงปี่พาทย์พื้นบ้าน ศ.ดุริยศิลปิน. **สักทอง : วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ (สทมส.), 26**(1), 87.

สำหรับงานวิจัยเรื่องปี่พาทย์พื้นบ้าน : กรณีศึกษา วงปี่พาทย์พื้นบ้าน ศ.ดุริยศิลปิน เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของวงปี่พาทย์พื้นบ้านคณะ ศ.ดุริยศิลปิน และศึกษาบทบาท หน้าที่ของวงปี่พาทย์พื้นพื้นบ้านคณะ ศ.ดุริยศิลปิน ใช้แนวทางศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา รวบรวมข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลภาคสนาม ผลการวิจัยพบว่า วงปี่พาทย์พื้นบ้านคณะ ศ.ดุริยศิลปิน เป็นวงปี่พาทย์พื้นบ้านในอำเภอพิมายที่ยังคงมีการบรรเลงในงานต่างๆ มีการสืบทอดองค์ความรู้จากนายปานและนายจันทร์ (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งวงปี่พาทย์ในเขตพื้นที่อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา และได้สืบทอดมายังนายเปีย นายเลี้ยง และนายศิวา นิ่มนวล โดยวงปี่พาทย์พื้นบ้าน ศ.ดุริยศิลปินมีบทบาทต่อสังคมคือการบรรเลงดนตรีในงานต่างๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล โดยการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีการหรือพิธีกรรมต่างๆ นั้นเพื่อเป็นสัญญาณในการเริ่มงานหรือบ่งบอกถึงขั้นตอนของงาน เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในพิธีมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้คนในงานอีกด้วย

1.8. อัครเดช แดนงูเหลือม, เชาว์ การวิชา และเฉลิมกิต เข่งแก้ว. (2564). การสืบทอดวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์, 23**(1), 73.

งานวิจัยเรื่อง การสืบทอดวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ในวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ มีวัตถุประสงค์ คือ เพื่อศึกษาสภาพและบทบาทของวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา และเพื่อศึกษาการสืบทอดวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา โดยใช้วิธีการทางมานุษยดนตรีวิทยา ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์หัวหน้าวงและสังเกตการเรียนการสอน ผลการวิจัยพบว่า วงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ที่ยังคงรับงานมีอยู่ 4 วงด้วยกัน มีการจำแนกกลุ่มนักดนตรีตามหน้าที่การบรรเลงออกเป็น 4 กลุ่มคือ กลุ่มคนเครื่อง กลุ่มคนระนาด กลุ่มคนปี่ กลุ่มคนเครื่องหนัง และกลุ่มคนจังหวะ โดยกลุ่มที่มีจำนวนนักดนตรีน้อยที่สุดคือกลุ่มคนระนาดและกลุ่มคนปี่ มีเครื่องดนตรีทั้งวงปี่พาทย์ไทยและปี่พาทย์มอญ แต่จะเน้นเครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญเป็นหลักเพื่อตอบสนองค่านิยมของผู้คนในสังคม แบ่งเครื่องดนตรีตามลักษณะในการบรรเลงออกได้เป็น 3 ประเภท คือ 1. เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง 2. เครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะหน้าทับ 3. เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ ในปัจจุบันวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา มีบทบาทต่อสังคม 2 ด้าน ได้แก่ ด้านพิธีกรรมและด้านประกอบการแสดง โดยด้านพิธีกรรมนิยมใช้วงปี่พาทย์มอญบรรเลงในงานศพและยังพบว่ามีการใช้ในพิธีกรรมและงานอื่นๆ ส่วนด้านประกอบการแสดงก็จะบรรเลงการประกอบการแสดงลิเกเป็นส่วนใหญ่ตามความนิยมในพื้นที่ และมีการบรรเลงประกอบโขนและรำซึ่งส่วนมากจะพบอยู่ในรูปแบบของการรำหน้าไฟ

วงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา มีการสืบทอดของหัวหน้าวงอยู่ 4 ลักษณะคือ 1. การสืบทอดจากบรรพบุรุษ 2. สืบทอดจากนักดนตรีในท้องถิ่น 3. สืบทอดจากนักดนตรีต่างถิ่น 4. ครูพักลักจำ และวงปี่พาทย์ทั้ง 4 เป็นการตั้งคณะขึ้นมาใหม่ กระบวนการถ่ายทอดปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา พบว่ามีอยู่ 3 รูปแบบคือ แบบครอบครัว แบบครูกับศิษย์ และแบบการศึกษาในสถานศึกษา ซึ่งผู้ที่จะเข้ามาเรียนจะต้องมีการฝากตัวเป็นศิษย์โดยพิธีกรรมยกครู สถานที่ที่ใช้ในการเรียนการสอนและการฝึกซ้อมมีทั้งบ้าน โรงเรียน และสถานที่แสดงดนตรี มีการนำเทคโนโลยีเข้ามาช่วยสอนควบคู่ไปกับการสอนแบบเก่า นิยมสอนโดยใช้วิธีมุขปาฐะ และใช้ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องมือสำหรับเริ่มต้นในการฝึกทักษะโดยการให้ผู้เรียนตีตามครูและทำซ้ำๆ บ่อยๆ จนเกิดความชำนาญ

2. วิเคราะห์องค์ความรู้งานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้

การสำรวจสถานภาพงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้จำนวน 8 เรื่อง เป็นการสำรวจผ่านทางฐานข้อมูลเอกสารปัจจุบันที่มีอยู่ในระบบสารสนเทศ ผลจากการสำรวจสามารถจำแนกบทวิเคราะห์ออกได้เป็น 4 ประเด็น ได้แก่ วงดนตรี บทเพลง การสืบทอด และบทบาทต่อสังคม โดยมีบทวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

2.1. วงดนตรี

วงดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านในวัฒนธรรมอีสานใต้มีลักษณะโดยทั่วไปที่คล้ายคลึงกันทั้งในส่วนของเครื่องดนตรี รูปแบบของวงดนตรี บทเพลง และมีความแตกต่างกันในเรื่องของ รูปแบบในการประสมวง การร้อยเรียงบทเพลงเข้าด้วยกัน และการนำบทเพลงไปใช้บรรเลงในโอกาสต่างๆ เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์พื้นบ้านพบว่ามีทั้งเครื่องดนตรีที่เป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่บรรพบุรุษและเครื่องดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นทดแทนหรือซื้อเข้ามาใหม่เนื่องจากชำรุดหรือสูญหายไปตามกาลเวลา โดยเครื่องดนตรีที่พบในวงปี่พาทย์พื้นบ้านส่วนใหญ่ประกอบไปด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ปี่นอก ตะโพน กลองทัด ฉิ่งและฉาบ อีกทั้งยังพบว่ามีการนำเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นและเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ในการประสมวงและยังเรียกชื่อว่าวงปี่พาทย์เช่นเดิม ได้แก่ ซออู้ ซอด้วง ฉาบใหญ่ กรับพวง กรับเสภา คีย์บอร์ด และกลองชุด โดยพบในวงปี่พาทย์บ้านธารปราสาท อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2564)

รูปแบบของวงปี่พาทย์พื้นบ้านที่พบส่วนใหญ่มีอยู่ 4 รูปแบบด้วยกันคือ วงเครื่องห้า วงเครื่องหก วงเครื่องแปด (วงเครื่องคู่) และวงเครื่องสิบสอง (วงเครื่องใหญ่) ซึ่งวงปี่พาทย์พื้นบ้านในพื้นที่ต่างๆ นั้นต่างก็มีทั้งรูปแบบที่คล้ายคลึงและแตกต่างกันออกไปตามที่ได้มีการสืบทอดกันมา รวมไปถึงการปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงรูปแบบของวงเพื่อให้สอดคล้องกับสถานภาพในปัจจุบันอีกด้วย รูปแบบของวงปี่พาทย์ที่กล่าวมาข้างต้นส่วนใหญ่พบในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์และจังหวัดนครราชสีมา โดยสามารถจำแนกออกได้ตามพื้นที่ต่างๆ ดังนี้

2.1.1. วงปี่พาทย์พื้นบ้านในเขตพื้นที่อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์

พบรูปแบบวงปี่พาทย์อยู่ 3 ลักษณะคือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องแปด และวงปี่พาทย์เครื่องสิบสอง ประกอบไปด้วย วงปี่พาทย์บ้านหนองโบสถ์ ชมรมดนตรีไทยบ้านโคกมะค่าโหรน และวงปี่พาทย์น้องใหม่ไทรทอง ซึ่งวงปี่พาทย์ทั้งสามมีรูปแบบในการจัดวงที่คล้ายกันและมีลักษณะที่คล้ายกันกับวงปี่พาทย์ในภาคกลาง มีการสลับการวางตำแหน่งของเครื่องดนตรีเพื่อให้เหมาะสมกับสถานที่และเพื่อความสะดวกในการบรรเลง (ศิริปัญญา สะเดา, 2562) อีกทั้งยังพบรูปแบบของวงปี่พาทย์หลังช้างที่ใช้บรรเลงบนหลังช้างประกอบการแห่ในอดีตและวงมโหรีพื้นบ้าน ซึ่งพบในวงปี่พาทย์น้องใหม่ไทรทอง

2.1.2. วงปี่พาทย์พื้นบ้านในตำบลปังกู อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์

พบเพียงรูปแบบวงปี่พาทย์เครื่องห้าเท่านั้น ได้แก่ วงปี่พาทย์ของนายทอด อิดประโคน เครื่องดนตรีประกอบไปด้วย ซไล (ปี่ใน) ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน สโกว (กลองทัด) ฉิ่งและฉาบ โดยวงดนตรีของนายทอดจะไม่มีฆ้องวงเล็กเนื่องจากมีความเห็นว่าเสียงของฆ้องวงเล็กนั้นดังและแหลมเกินไป (พูนศักดิ์ บุญทวี และรุจี ศรีสมบัติ, 2560)

2.1.3. วงปี่พาทย์ในวัฒนธรรมพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

รูปแบบของวงปี่พาทย์ในเขตวัฒนธรรมพิมายประกอบไปด้วยวงปี่พาทย์เครื่องห้าและวงปี่พาทย์เครื่องคู่ การประสมวงมีการปรับเปลี่ยนไปตามจำนวนของเครื่องดนตรีและนักดนตรีที่มีอยู่ภายในวง พบวงปี่พาทย์อยู่ 7 บ้านด้วยกัน ได้แก่ วงปี่พาทย์บ้านตะบอง บ้านประสุข บ้านดง บ้านธาราปราสาท บ้านหนองม้า และบ้านหนองกก เครื่องดนตรีหลักมีความคล้ายคลึงกันประกอบไปด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2564) และมีวงปี่พาทย์บ้านสะแกงาม ได้แก่ วงปี่พาทย์พื้นบ้าน ศ.ดุริยศิลปิน โดยพบรูปแบบวงมโหรีพื้นบ้านในพื้นที่นี้อีกด้วย (สุรดิษ ภาคสุชล, 2563)

2.1.4. วงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

วงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ส่วนใหญ่ปรากฏในลักษณะของวงปี่พาทย์มอญซึ่งพบว่ามีอยู่ 4 คณะได้แก่ 1.คณะ ป. อุดมศิลป์ 2.คณะรัตนบรรเลง 3.คณะสมโภชน์ ถาวรศิริ 4.คณะ ท.ภัทรศิลป์ (อัครเดช แดนงูเหลือม, เชาว์ การวิชา และเฉลิมกิต เข่งแก้ว, 2564) และพบวงปี่พาทย์เพียงวงเดียวที่มีรากฐานมาจากภาคกลางคือ วงศิษย์เกตุคง ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ก่อตั้งโดยครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) พ.ศ.2534 โดยในปัจจุบันไม่มีการรับงานว่าจ้างแล้ว (สันติ วิลัยสูงเนิน และภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2558) วงปี่พาทย์มอญมีลักษณะเด่นในส่วนของเครื่องดนตรีที่มีความสวยงาม มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยและมอญ มีท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ และมีรูปแบบในการประสมวงที่เป็นไปตามหลักดุริยางคศาสตร์ของไทย ซึ่งมีทั้งรูปแบบวงเครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ รวมไปถึงเป็นที่นิยมในการว่าจ้างมาบรรเลงในงานอวมงคล และกลายเป็นรายได้หลักของวงปี่พาทย์ในพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

2.1.5. วงปี่พาทย์ในจังหวัดศรีสะเกษ

พบวงปี่พาทย์เพียงวงเดียวคือวงระนาดพาทย์ฆ้องวัดโพธิ์พระองค์ ซึ่งตั้งอยู่ในอำเภอศรีรัตนะและมีรูปแบบในการประสมวงที่แตกต่างออกไปจากทุกวงที่กล่าวมา โดยการประสมวงจะมีลักษณะในการนั่งล้อมเป็นวง โดยมีฆ้องวงใหญ่อยู่ในตำแหน่งกลางวง ซึ่งมีจุดประสงค์เพื่อให้สามารถฟังเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ภายในวงได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นและเป็นรูปแบบในการจัดวงที่ไม่เคยพบมาก่อนในวงปี่พาทย์ ในอดีตสามารถบรรเลงเป็นวงเครื่องใหญ่ได้ แต่ในปัจจุบันได้มีการลดจำนวนเครื่องดนตรีลงเนื่องจากมีจำนวนนักดนตรีที่ไม่เพียงพอและมีอัตราการจ้างงานที่น้อยจึงต้องมีการปรับตัวโดยลดจำนวนเครื่องดนตรีให้เหลือเพียงเฉพาะเครื่องดนตรีหลักเท่านั้น ประกอบไปด้วยปี่ในระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง (อนุวัฒน์ บุตรทองทิม และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2563)

ภาพที่ 1 : วงปี่พาทย์หลังช้าง
ที่มา : พิชชาณัฐ ตู้จินดา (2558)

ภาพที่ 1 : รูปแบบการจัดวงของวงระนาดพาทย์ฆ้องในจังหวัดศรีสะเกษ
ที่มา : อนุวัฒน์ บุตรทองทิม (2563)

2.2. บทเพลง

บทเพลงที่ถูกนำมาบรรเลงในวงปี่พาทย์ในพื้นที่ต่างๆ โดยส่วนใหญ่มีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมากเนื่องจากบทบาทในการบรรเลงรับใช้สังคมมีลักษณะที่เป็นเช่นเดียวกัน ซึ่งบทเพลงที่พบสามารถจำแนกได้ดังนี้

2.2.1. เพลงชุดโหมโรง ใช้สำหรับบรรเลงในช่วงก่อนเริ่มพิธีและบรรเลงประกอบพิธีกรรมมงคลต่างๆ รวมไปถึงใช้เริ่มต้นในการเรียนการสอน ซึ่งพบว่ามีการนำไปบรรเลงในวงปี่พาทย์พื้นบ้านทุกวง ทั้งนี้บทเพลงภายในเพลงชุดโหมโรงของวงปี่พาทย์ในแต่ละพื้นที่มีความแตกต่างออกไปตามสำรับที่ได้มีการสืบทอดต่อกันมา

2.2.2. เพลงเถาหรือเพลงเบ็ดเตล็ด ใช้สำหรับบรรเลงในช่วงที่เว้นจากพิธีกรรมหรือตามที่เจ้าภาพร้องขอ โดยจะบรรเลงเพื่อให้เกิดความผ่อนคลายแก่ผู้คนในงาน ในบางวงมีการบรรเลงออกเพลงต่อท้ายหรือบรรเลงเฉพาะอัตราจังหวะสามชั้นหรือสองชั้นเป็นเพลงเกร็ด ในบางครั้งก็มีการบรรเลงในขณะที่พระกำลังฉันอาหารอีกด้วย

2.2.3. เพลงอวมงคล ใช้บรรเลงเฉพาะในงานศพเท่านั้น ได้แก่ เพลงนางหงส์ เพลงยกศพ เพลงธรรณีกรรแสง และเพลงประชุมเพลง เป็นต้น

2.2.4. เพลงพิธีกรรมเลี้ยงผี การบรรเลงเพลงเลี้ยงผีพบเฉพาะในเขตพื้นที่อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ และพื้นที่ใกล้เคียงเท่านั้น โดยจะเป็นการบรรเลงตามเชื้อสายบรรพบุรุษ ประกอบไปด้วยเพลงผีปะกำ เพลงแขกผีมอญ เพลงกราวนอก (เลี้ยงผีโรงเขมร) และเพลงเชิดและรัวน้อย (เลี้ยงผีโรงละคร) ซึ่งเพลงเลี้ยงผีเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้ (ศิริปัญญา สะเดา, 2562)

2.2.5. เพลงแห่ ใช้บรรเลงประกอบการแห่ในพิธีมงคลต่างๆ เช่น แห่นาค แห่กฐิน หรือแห่ขบวนฟ้อนรำ ได้แก่ เพลงกราวนอก

2.2.6. เพลงมอญ ใช้บรรเลงในกรณีที่มีการว่าจ้างวงปี่พาทย์มอญให้ไปบรรเลง ส่วนมากพบในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา เช่นเพลงประจำวัด หรือเพลงประจำบ้าน ในบางครั้งก็มีการนำเพลงไทยไปบรรเลงแล้วเปลี่ยนมือฆ้องและท่วงทำนองให้เป็นแบบมอญอีกด้วย

2.2.7. เพลงประกอบการแสดง ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมหรสพต่างๆ ได้แก่ รำหน้าไฟ ลิเก หรือโขน เช่น หากเป็นการรำหน้าไฟก็จะบรรเลงเพลงชุดศรีวิชัย หากเป็นการแสดงลิเกก็จะบรรเลงเพลงอัตราสองชั้น หรือหากเป็นการแสดงโขนก็จะใช้เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ

ลักษณะของบทเพลงที่โดดเด่นในวัฒนธรรมปี่พาทย์อีสานใต้คือ เพลงชุดโหมโรงเย็น ของวงปี่พาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร ตำบลหนองไทร อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งมีความแตกต่างจากเพลงชุดโหมโรงเย็น

ของวงปี่พาทย์ในภาคกลาง โดยเป็นทางโบราณปี่พาทย์สายบ้านเขว้าที่ได้รับการสืบทอดต่อๆ กันมา มีลักษณะในการบรรเลงที่ไม่เร็วเหมือนวงปี่พาทย์ภาคกลาง ทั้งนี้ในอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ได้มีการแบ่งทางเพลงปี่พาทย์ออกเป็นสองทางคือ ทางปี่พาทย์สายบ้านเขว้าและทางปี่พาทย์สายนครราชสีมา โดยสายปี่พาทย์บ้านเขว้าเป็นสายที่วงปี่พาทย์พื้นบ้านในพื้นที่อำเภอนางรองยึดเป็นหลัก บทเพลงที่พบในเพลงชุดโหมโรงเย็นวงปี่พาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร ประกอบไปด้วย 15 เพลงด้วยกันตามลำดับ คือ 1. เพลงสาธุการ 2. เพลงตระนอน 3. เพลงรัวสามลา 4. เพลงต้นเข้าม่าน 5. เพลงปราสาททอง 6. เพลงปฐม 7. เพลงลา 8. เพลงเสมอ 9. เพลงรัวน้อย (รัวลาเดียว) 10. เพลงเชิดชั้นเดียว 11. เพลงกลม 12. เพลงชำนาญ 13. เพลงกราวใน (ออกเพลงมอญกราวใน) 14. เพลงต้นชุบ 15. เพลงลา (พิชชาณัฐ ตู้จินดา, 2558)

การแบ่งประเภทของบทเพลงในวงปี่พาทย์พื้นบ้านในพื้นที่ต่างๆ มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถจำแนกออกได้เป็นดังนี้

พื้นที่	การแบ่งประเภทบทเพลง
วงปี่พาทย์ในอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์	1. เพลงครู 2. เพลงชุดออกเพลงออกแขก 3. เพลงพิธีกรรมเลี้ยงผี 4. เพลงแห่ 5. เพลงอวมงคล 6. เพลงสามชั้นและเพลงสองชั้น (ศิริปัญญา สะเดา, 2562)
วงปี่พาทย์ในวัฒนธรรมพิมาย	1. เพลงโหมโรง 2. เพลงประกอบพิธีกรรม 3. เพลงเบ็ดเตล็ด (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2564)
วงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา	ไม่พบการแบ่งประเภทของบทเพลง
วงระนาดพาทย์ฆ้อง วัดโพธิ์พระองค์ ตำบลพิงพวย อำเภอศรีรัตนะ จังหวัดศรีสะเกษ	1. เพลงชุดโหมโรง 2. เพลงเบ็ดเตล็ด 3. เพลงสำหรับพระฉัน (อนุวัฒน์ บุตรทองทิม และ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2563)

2.3. การสืบทอด

กระบวนการสืบทอดองค์ความรู้ของวงปี่พาทย์พื้นบ้านในพื้นที่อีสานใต้จะอยู่ในลักษณะของการสืบทอดแบบมุขปาฐะ โดยในการเรียนดนตรีปี่พาทย์นั้นจะเป็นความสมัครใจของผู้ที่สนใจและได้มาขอเรียนกับปราชญ์หรือผู้ทรงความรู้ในชุมชน ซึ่งในการรับผู้ที่สนใจเข้ามาเรียนก็ไม่ได้มีการกำหนดกฎเกณฑ์อะไรเอาไว้และไม่มีการเสียค่าใช้จ่ายใดๆ ทั้งสิ้น แต่จะมีการพูดคุยเพื่อทำ

ข้อตกลงกันระหว่างผู้เรียนและผู้สอนเนื่องจากในการเรียนปี่พาทย์ต้องใช้ระยะเวลาในการศึกษาที่นานและต้องมีการซ้อมอยู่อย่างสม่ำเสมอ ซึ่งในบางครั้งอาจมีระยะเวลาในการเลิกซ้อมที่ค่ำ โดยเฉพาะผู้เรียนที่เป็นเยาวชนก็จำเป็นที่จะต้องมีการพูดคุยกับผู้ปกครองเพื่อให้เกิดความเข้าใจกันทั้งสองฝ่ายและไม่เป็นภาระของผู้ปกครอง รวมไปถึงการสอบถามถึงความรับผิดชอบและการเดินทางมาเรียนว่ามีความสะดวกมากน้อยเพียงใด ภายหลังจากที่ได้รับเข้ามาเรียนไปซักระยะแล้วนั้นครูก็จะให้ศิษย์ทำพิธีฝากตัวเป็นศิษย์กับครูตามประเพณีที่ได้สืบทอดมา จากนั้นครูก็จะได้จับมือตีฆ้องเพลงสาธุการและเริ่มเข้าสู่กระบวนการต่อเพลงในลำดับต่อไป

ในการต่อเพลงนั้นมีอยู่หลายลักษณะซึ่งไม่มีแบบแผนมากนักเนื่องจากเป็นการสอนแบบโบราณ มีทั้งครูท่องเพลงหรือสาธิตแล้วให้ศิษย์ตีตามรวมไปถึงการที่พาไปออกงานบ่อยๆ เพื่อเก็บประสบการณ์ โดยในช่วงเริ่มแรกของการเรียนผู้เรียนจะต้องเริ่มจากการฝึกไล่ฆ้องวงใหญ่จากลูกทวนจนถึงลูกยอดและฝึกการตีคู่สี่ คู่แปด เพื่อให้เกิดความคุ้นชินกับเครื่องดนตรี แล้วจึงจะได้เริ่มต่อเพลงสาธุการเป็นเพลงแรกและเริ่มต่อเพลงชุดโหมโรงตามลำดับ รวมไปถึงการต่อเพลงเกร็ดสั้นๆ ต่างๆ อีกด้วย สถานที่ที่ใช้ในการเรียนการสอนและการฝึกซ้อมประกอบไปด้วย วัด บ้าน และชมรมดนตรีไทย โดยจะขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของครูผู้ถ่ายทอดที่ได้กำหนดเอาไว้ ทั้งนี้การสืบทอดสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ลักษณะคือ 1.การสืบทอดจากสายตระกูล 2.การสืบทอดความรู้จากนักดนตรีหรือผู้ทรงความรู้ในชุมชน 3.การสืบทอดจากนักดนตรีหรือผู้ทรงความรู้จากต่างถิ่น 4.ครูพักลักจำ

2.4. บทบาทต่อสังคม

วงปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้ในพื้นที่ต่างๆ มีบทบาทในการรับใช้สังคมที่เป็นลักษณะเช่นเดียวกันคือ 1. บรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงต่างๆ เพื่อให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น 2. บรรเลงเพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้คนในชุมชน 3. เป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญภายในชุมชนและเป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ จากข้อมูลที่ได้สำรวจพบว่าส่วนใหญ่วงปี่พาทย์ในพื้นที่อีสานใต้มีปฏิสัมพันธ์กับพิธีกรรมต่างๆ เป็นอย่างมากซึ่งสังเกตได้จากการว่าจ้างวงดนตรีซึ่งงาน

ส่วนใหญ่หลักๆ เป็นงานพิธีกรรมแทบจะทั้งหมดทั้งงานมงคลและอวมงคล เหตุที่เป็นเช่นนี้เนื่องจากผู้คนส่วนใหญ่ในพื้นที่อีสานใต้ยังมีความเชื่อและยังเห็นความสำคัญของดนตรีประกอบพิธีกรรมต่างๆ ในสังคมอยู่ ทั้งนี้รูปแบบในการรับงานบรรเลงของวงปี่พาทย์แต่ละวงขึ้นอยู่กับองค์ประกอบต่างๆ ของวงทั้งในส่วนของเครื่องดนตรีและนักดนตรีว่ามีจำนวนเพียงพอต่อความต้องการของเจ้าภาพหรือไม่ รวมไปถึงค่าตอบแทนและระยะทางที่ต้องเดินทางไปบรรเลงมีความคุ้มค่ามากน้อยเพียงใด ในปัจจุบันมีวงปี่พาทย์หลายวงที่ต้องปรับตัวตามสภาวะทางสังคมที่เปลี่ยนไป เพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมที่มีมาแต่โบราณนี้ให้คงอยู่สืบไป แม้ว่าจะมีอัตราการจ้างงานหรือโอกาสที่จะได้ไปบรรเลงลดน้อยลงก็ตาม

สรุป

จากการสำรวจสถานภาพงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้จากสื่อออนไลน์ที่ปรากฏในรูปของวิทยานิพนธ์ บทความ และงานวิจัย พบว่าวัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้ปรากฏอยู่ในพื้นที่ 3 จังหวัดด้วยกันคือ จังหวัดบุรีรัมย์ ศรีสะเกษ และนครราชสีมา โดยมีรูปแบบของวงดนตรีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน เครื่องดนตรีภายในวงเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับมรดกตกทอดมาจากบรรพบุรุษ และยังมีการสร้างขึ้นมาเพิ่มใหม่ในภายหลังเพื่อทดแทนของเก่าที่ชำรุดทรุดโทรมหรือสูญหายไปตามกาลเวลา มีการนำเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสีและเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมภายในวงปี่พาทย์ ซึ่งพบในวงปี่พาทย์บ้านธารปราสาท อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา

รูปแบบของวงปี่พาทย์ที่นิยมใช้กันประกอบไปด้วย วงเครื่องห้า วงเครื่องแปด (เครื่องคู่) และวงเครื่องสิบสอง (เครื่องใหญ่) ตามลำดับ และพบรูปแบบวงปี่พาทย์มอญในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมาซึ่งเป็นที่นิยมนำมาบรรเลงตามงานศพในปัจจุบัน รวมไปถึงพบรูปแบบของวงปี่พาทย์ในพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษที่มีความแตกต่างจากวงปี่พาทย์ทุกวงที่กล่าวมาโดยสิ้นเชิง โดยจะมีลักษณะในการจัดวงที่นั่งล้อมกันเป็นวงกลมซึ่งไม่เคยปรากฏในลักษณะของวงปี่พาทย์มาก่อน ในส่วนของบทเพลงพบว่ามีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 7 ประเภทคือ 1.เพลงโหมโรง 2.เพลงเถาหรือเพลงเบ็ดเตล็ด

3.เพลงอวมงคล 4.พิธีกรรมเลี้ยงผี 5.เพลงแห่ 6.เพลงมอญ 7.เพลงประกอบการแสดง ซึ่งบทเพลงทั้ง 7 ประเภท มีบทบาทที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ในวัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้มีบทเพลงที่มีความโดดเด่นอยู่ 2 ประเภทคือ เพลงชุดโหมโรงและเพลงเลี้ยงผี โดยเพลงชุดโหมโรงที่พบจะมีลักษณะที่แตกต่างกับทางภาคกลาง ส่วนเพลงเลี้ยงผีพบว่ามีการบรรเลงเฉพาะพื้นที่อำเภอนางรองและพื้นที่ใกล้เคียงเท่านั้น วงปี่พาทย์ในพื้นที่ต่างๆ จะเรียกชื่อของประเภทบทเพลงที่ต่างกันออกไป

กระบวนการสืบทอดของวงปี่พาทย์พื้นบ้านในพื้นที่อีสานใต้จะเป็นการสืบทอดแบบมุขปาฐะ ไม่มีแบบแผนในการสอนมากนัก เป็นความสมัครใจของผู้เรียนที่ได้เข้ามาขอสมัครเรียนกับครูและไม่มีการเสียค่าใช้จ่ายใดๆ ทั้งสิ้น การเรียนจะเริ่มจากการให้ฝึกตีไล่เสียงและตีคู่สี่ คู่แปด เพื่อสร้างความคุ้นเคยกับเครื่องดนตรี จากนั้นจึงจะได้เริ่มต่อเพลง โดยเพลงแรกที่จะได้ต่อคือเพลงสาธุการจากนั้นก็จะได้ต่อเพลงชุดโหมโรงตามลำดับและเพลงเกร็ดสั้นๆ ต่างๆ การสืบทอดสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ลักษณะคือ 1.การสืบทอดจากสายตระกูล 2.การสืบทอดความรู้จากนักดนตรีหรือผู้ทรงความรู้ในชุมชน 3.การสืบทอดจากนักดนตรีหรือผู้ทรงความรู้จากต่างถิ่น 4.ครูพักลักจำ สถานที่ในการเรียนคือ บ้าน วัด และชมรมดนตรีไทย

วงปี่พาทย์พื้นบ้านในพื้นที่อีสานใต้มีบทบาทต่อสังคมอยู่ 3 ประการ คือ 1.บรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงต่างๆ เพื่อให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น 2.บรรเลงเพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้คนในชุมชน 3.เป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญภายในชุมชนและเป็นแหล่งท่องเที่ยงเชิงอนุรักษ์ ซึ่งในทุกพื้นที่จะมีบทบาทที่เป็นเช่นเดียวกันทั้งหมด การจ้างงานส่วนมากจะเป็นงานพิธีกรรมต่างๆ ทั้งงานมงคลและอวมงคล เนื่องจากผู้คนยังเห็นความสำคัญของการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมอยู่ ในการรับงานของวงก็จะขึ้นอยู่กับองค์ประกอบต่างๆ ภายในวง ทั้งจำนวนเครื่องดนตรีและนักดนตรีว่าเป็นไปตามความต้องการของเจ้าภาพหรือไม่ ในปัจจุบันวงปี่พาทย์หลายวงมีการปรับตัวให้เป็นไปตามสังคมที่เปลี่ยนไป เพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมที่มีมาแต่โบราณให้คงอยู่สืบไป

บรรณานุกรม

ชายชาญ วงศ์ภักดี, บรรจง โสดาดี, ธนู ศรีทอง, พระครูโสภณธรรมาภิมณฑ์, ชูชัย ประดับสุข, สถาพร ภาคพรม และพิสุทธิ์พงศ์ เอ็นดู. (2564). การเสริมสร้างเครือข่ายการท่องเที่ยวทางศาสนา และวัฒนธรรม ของอีสานใต้กับประชาคมอาเซียน. **วารสารพุทธศาสตร์ศึกษา, 12**(2), 172.

พิชชาณัฐ ตู้จินดา และอรอุมา เวชกร. **จุม แสงจันทร์ ลมหายใจสุดท้ายของ "เจรียง จับเปย"** [ออนไลน์] 2556 [อ้างเมื่อ 24 เมษายน 2565]. จาก http://kotavaree.com/?p=100

พิชชาณัฐ ตู้จินดา. **ปี่พาทย์บ้านหนองไทร จังหวัดบุรีรัมย์ คุณค่าวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น หรือจะถูกกลืนหายไปในอนาคต** [ออนไลน์] 2557 [อ้างเมื่อ 24 เมษายน 256]. จาก http://kotavaree.com/?p=420&fbclid=IwAR3X-Newf_pqJNNf9fOFCvJXKOWoMsyVmZl0h2DywQLjWpql1d4Y0KSDUek

พิชชาณัฐ ตู้จินดา. (2558). **การศึกษาองค์ความรู้วงปี่พาทย์พื้นบ้านบ้านหนองไทร ตำบลหนองไทร อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์เพื่ออนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น,** (ทุนวิจัยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม). กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

พูนศักดิ์ บุญทวี และรุจี ศรีสมบัติ. การศึกษาวงปี่พาทย์พื้นเมืองในวัฒนธรรมอีสานใต้ ในพิธีกรรมบวชพระ ตำบลปังกู อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์: กรณีศึกษาวงของนายทอด อิดประโคน. ใน: ณานิก หวังพานิช. **โครงการประชุมวิชาการระดับชาติ: ศิลปกรรมวิชาการครั้งที่ 2: ศิลปะ 4.0: ศิลปะเพื่อการสร้างสรรค์และศิลปะเพื่อการศึกษา;** 3 สิงหาคม 2560; มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.]; 2560. 191-204.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2564). ปี่พาทย์พิมาย: ร่องรอยวัฒนธรรมดนตรี. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 25**(2), 67.

ศิริปัญญา สะเดา. (2562). **กระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นบ้านอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

สุรดิษ ภาคสุชล. (2563). ปี่พาทย์พื้นบ้าน : กรณีศึกษา วงปี่พาทย์พื้นบ้าน ศ.ดุริยศิลปิน. **สักทอง : วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ (สทมส.), 26**(1), 87.

สันติ วิลัยสูงเนิน และภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2558). **วงปี่พาทย์ศิษย์เกตุคง จังหวัดนครราชสีมา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัครเดช แดนงูเหลือม, เชาว์ การวิชา และเฉลิมกิต เข่งแก้ว. (2564). การสืบทอดวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์, 23**(1), 73.

อนุวัฒน์ บุตรทองทิม และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2563). วงระนาดพาทย์ฆ้องวัดโพธิ์พระองค์ ตำบลพิงพวย อำเภอศรีรัตนะ จังหวัดศรีสะเกษ. **วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด, 14**(1), 122

ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีและพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์

Effects of social change affecting music and rituals of Hmong ethnic groups, Khao Kho District, Phetchabun Province.

กำพร ประชุมวรรณ [1]

Komphorn Prachumwan

บทคัดย่อ

กลุ่มชาติพันธุ์ม้งอพยพมีวัฒนธรรม ประเพณี และดนตรีที่เป็นส่วนประกอบในวิถีชีวิต มีความเป็น อัตลักษณ์ทางกลุ่มชาติพันธุ์อย่างชัดเจน บทความวิชาการนี้เป็นการศึกษาผลกระทบการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรี และพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ได้ข้อมูลจากภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์ การสังเกต และนำเสนอข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ที่อาศัยอยู่บริเวณอำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ แบ่งออกเป็น 5 ช่วงการเปลี่ยนแปลง ได้แก่ 1) ช่วงการอพยพย้ายถิ่นฐาน (ก่อน พ.ศ. 2529) 2) ช่วงสงครามร่มเกล้า (พ.ศ. 2530 - 2531) 3) ช่วงหลังสงคราม (พ.ศ. 2532 - 2546) 4) ช่วงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (พ.ศ. 2547 - 2560) และ 5) ช่วงปัจจุบัน (พ.ศ. 2565) การเปลี่ยนแปลงทั้งหมดนี้ส่งผลกระทบโดยตรงต่อดนตรีพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่อาศัยภายในบริเวณพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ เกิดเป็นการปรับเปลี่ยนด้านดนตรีและพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในพื้นที่

ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีและพิธีกรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บริเวณพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ แบ่งออกเป็น 3 ช่วงการเปลี่ยนแปลง ได้แก่ 1) ช่วงดนตรีและพิธีกรรมเดิม (ก่อน พ.ศ. 2529 - 2546) พบเครื่องดนตรีในช่วงยุคนี้ 3 ประเภท 8 ชนิด และรูปแบบพิธีกรรมที่ 23 พิธีกรรม 2) ช่วงการเปลี่ยนแปลงดนตรีและพิธีกรรม (พ.ศ. 2547 - 2560) พบเครื่องดนตรีในช่วงยุคนี้ 3 ประเภท 8 ชนิด และรูปแบบพิธีกรรมที่ 18 พิธีกรรม และ 3) ช่วงปัจจุบัน (พ.ศ. 2561 – 2565) พบเครื่องดนตรีในช่วงยุคนี้ 2 ประเภท 4 ชนิด และรูปแบบพิธีกรรมที่ 10 พิธีกรรม

โดยสรุป ดนตรีและพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บริเวณพื้นที่อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลต่อความคงอยู่

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม

ของอัตลักษณ์ความเป็นชาติพันธุ์ รูปแบบความเชื่อ ดนตรีและพิธีกรรม ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ได้อย่างชัดเจน

คำสำคัญ: ผลกระทบ, การเปลี่ยนแปลงทางสังคม, ดนตรีและพิธีกรรม, กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง.

Abstract

Migratory Hmong ethnic groups have their own culture, traditions, and music as part of their way of life. There is a clear ethnic identity. This academic paper examines the effects of social change on music. Data were obtained from the field through interviews, observations, and descriptive presentations.

Social Changes of Hmong Ethnic Groups who live in the area of Khao Kho District, Phetchabun Province Can be divided into 5 transition periods: 1) Immigration period (before 1986) 2) Rom Klao War period (1987 - 1988) 3) After the war period (1989 - 2003), 4) the period of development and cultural change (2004 - 2017) and 5) the present period (2022). All these changes directly affected the ritual music of the Hmong ethnic groups. Lives in the area of Khao Kho District, Phetchabun Province resulting in a change in music and rituals of the Hmong ethnic groups in the area.

Effects of social change on music and rituals of Hmong ethnic groups in the area of Khao Kho District, Phetchabun Province It can be divided into 3 transition periods: 1) the original music and ritual period (before 1986 - 2003), 3 types of musical instruments, 8 types of musical instruments were found during this period, and 23 ritual styles; 2) music transition period and Rituals (2004 - 2017) found 3 types of musical instruments, 8 types, 3 types and 18 ritual forms, and 3) the present period (2018 - 2022) found 2 musical instruments during this era. 4 types and 10 types of rituals, rituals

In summary, music and rituals of the Hmong ethnic group in the area of Khao Kho District Phetchabun Province Affected by social changes affecting the persistence of ethnic identity belief style Music and Rituals of the Hmong ethnic group in the area of Khao Kho District, Phetchabun Province clearly

Key words: Effects, Social change, Music and rituals, Hmong ethnic groups.

บทนำ

บริบทของการปรับตัวของสังคมจัดเป็นกระบวนการที่สามารถเกิดขึ้นได้ตลอดเวลา มีความแตกต่างตามรูปแบบวิธี และลักษณะของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดหรือกระทำต่อวัฒนธรรมพิธีกรรม ก่อให้เกิดผลต่อสังคมวัฒนธรรมชุมชนพื้นที่นั้นๆ ได้ เช่น วิถีการดำรงชีวิต ความเชื่อ วิถีชีวิต ประเพณี พิธีกรรม ตลอดจนดนตรีพื้นถิ่น การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในอดีตเป็นไปอย่างช้าๆ ด้วยการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่ และระบบสื่อสารคมนาคมยังไม่มีการพัฒนาก้าวหน้าเท่ากับปัจจุบัน การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจึงเป็นไปค่อนข้างยาก แต่เมื่อมีเทคโนโลยีและสื่อสารสนเทศเข้ามามีส่วนร่วมในทุกสังคม ความเจริญก้าวหน้าและความต้องการขั้นพื้นฐานของสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลง รูปแบบพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมมีอัตราการเปลี่ยนอย่างรวดเร็วและเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา (นิเทศ ตินณะกุล. 2549 : 9 -11)

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมเกิดจากหลายปัจจัย การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมภายในชุมชน การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมจากชุมชนใกล้เคียง การปรับตัวเพื่อให้เข้ากับการพัฒนาของสังคมตามยุคสมัย แต่หากเป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงที่ก่อให้เกิดผลกระทบต่อทางสังคมวัฒนธรรมเพียงเล็กน้อย หรือลดความนิยมของวัฒนธรรมเพียงเล็กน้อย ปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมอย่างรวดเร็ว ได้แก่ ปัจจัยทางประชากร ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางการเมือง ปัจจัยทางศาสนาและอุดมการณ์ (สนธยา พลศรี. 2545 : 194-199) การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสามารถทำให้วัฒนธรรมภายในสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงหรือหายไปจากสังคมวัฒนธรรมนั้นๆ และส่งผลเป็นอย่างมากต่อสังคม และการอนุรักษ์ สืบทอดวัฒนธรรมภายในชุมชนที่เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง

กลุ่มชาติพันธุ์ม้งอาศัยอยู่ในพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ มีการเชื่อความทางสังคมและวัฒนธรรมประเพณี พิธีกรรม ดนตรี ตามขนบธรรมเนียมตามแบบกลุ่มชาติพันธุ์ม้งแต่เดิม กลุ่มชาติพันธุ์ม้งอาศัยอยู่บริเวณอำเภอเขาค้อในพื้นที่ บ้านเข็กน้อย บ้านเข็กใหญ่ บ้านเพชรดำ บ้านป่าไผ่ บ้านกนกงาม บ้านฟ้าหมอก บ้านร่มเย็น และบ้านเล่าลือ เป็นชุมชนชาวม้งที่คงความเป็นวิถีชีวิตม้งโดยแท้มีรูปแบบความเชื่อ พิธีกรรม และเครื่องดนตรีประจำกลุ่ม

ชาติพันธุ์ สอดคล้องเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตในทุกช่วงชีวิต ตั้งแต่เกิดจนตาย อีกทั้งยังมีรูปแบบความเชื่อและพิธีกรรมอันเป็นพิธีกรรมเฉพาะภายในกลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่สืบทอดต่อกันมาหลายชั่วอายุคน แต่หากชาวเขาเผ่าม้งอพยพเข้ามาในประเทศไทยเมื่อใดไม่ปรากฏชัด แต่สันนิษฐานว่าได้อพยพเข้ามาสู่ประเทศไทยทางภาคเหนือเมื่อประมาณ 100 ปี (ยัง ม๊อตเต็ง. 2520 : 38-52) เหตุการณ์อันก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมภายในชุมชนกลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีอยู่หลายปัจจัย ได้แก่ การเกิดภาวะสงคราม ปัจจัยทางการเมือง ปัจจัยทางศาสนาและอุดมการณ์โดยแต่เดิมเป็นพื้นที่สงครามสมรภูมิบ้านร่มกล้าเขาค้อ อีกทั้งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมในปัจจุบัน ส่งผลโดยตรงต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ทำให้วัฒนธรรมเดิมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ได้รับความนิยมน้อยลง กระทั่งหายสาบสูญไปจากวิถีชีวิตของชุมชนกลุ่มชาติพันธุ์ม้งให้ปัจจุบัน

ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้เขียนจึงมีความเห็นว่าผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีและพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ อันสามารถเป็นแนวทางในการช่วยอนุรักษ์ส่งเสริมวัฒนธรรมภูมิปัญญาของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งให้เป็นที่รู้จักโดยทั่วกัน เป็นประโยชน์แก่ผู้ทั้งมีความสนใจเป็นประโยชน์ต่อการศึกและอนุรักษ์วัฒนธรรมด้านดนตรีสืบไป

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์

สังคม วัฒนธรรม ดนตรี และพิธีกรรม ในแต่ละชุมชนพื้นที่ล้วนแล้วแต่มีการปรับตัวเพื่อความคงอยู่ และเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยอยู่ตลอดกาลเวลาผ่านกระบวนการทางสังคม ไม่เว้นแม้กระทั่งกลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ หลายปัจจัยในการคงอยู่ของชาติพันธุ์ส่งผลให้ชาว ม้งอพยพเข้ามาในประเทศไทยเป็นเวลากว่า 100 ปี โดยเข้ามาทางแนวชายแดนทางภาคเหนือ กลุ่มชาติพันธุ์ม้งสืบเชื้อสายมาจากกลุ่มชาติพันธุ์เมี้ยวในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน และได้นำเอารูปแบบสังคมวิถีชีวิต วัฒนธรรม ดนตรี พิธีกรรมติดตัวตลอดการเดินทางอพยพเรื่อยมากระทั่งเข้ามาตั้งรกรากในพื้นที่บริเวณเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ด้วยพื้นที่บริเวณ

อำเภอเขาค้อมีความสมบูรณ์ทางทรัพยากรธรรมชาติ และเป็นพื้นที่อันประกอบไปด้วยความหลากหลายทางชัยภูมิ ตลอดกาลเวลาที่กลุ่มชาติพันธุ์ม้งได้ตั้งรกรากในพื้น เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งผลกระบทต่อ ดนตรี พิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่อาศัยอยู่ในพื้นที่บริเวณอำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ อยู่หลายประการแบ่งออกเป็น 5 ช่วงการเปลี่ยนแปลง ดังนี้

1)ช่วงการอพยพย้ายถิ่นฐาน (ก่อน พ.ศ. 2529) ชาวม้งอพยพเข้ามาในประเทศไทยอยู่ในภาคเหนือของประเทศไทย และมีการขยายออกตามพื้นที่ราบเชิงเขา ณ ช่วงเวลานั้นยังมีความเป็นอยู่ในลักษณะการปกครองกันในกลุ่มชาติพันธุ์ มีการช่วยเหลือกันในชุมชน แบ่งเขตแดนพื้นที่ทำกิน และให้การช่วยเหลือสนับสนุนกัน แต่ในเวลาต่อมาเริ่มมีการขัดแย้งกันด้วยอุดมการณ์ในด้านการเป็นอยู่ การปกครองชุมชนภายในชุมชน จึงเริ่มมีการอพยพถิ่นฐานลงมาในพื้นที่ราบเชิงเขาในพื้นที่ภาคเหนือตอนล่าง และอีสานตอนบนมากขึ้นในกลุ่มจังหวัดพิษณุโลก เลย กระทั่งอพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในพื้นที่ อำเภอเข้าค้อจังหวัดเพชรบูรณ์ในปัจจุบัน ช่วงแรกเริ่มตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณที่ราบเชิงเขาในพื้นที่บ้านเข็กน้อย บ้านเข็กใหญ่ อำเภอเขาค้อ โดยยึดอาชีพการเพาะปลูก ปศุสัตว์ และมีการทำเครื่องจักสานเพื่อใช้ในครัวเรือน ระบบการปกครองในชุมชนยุคแรกเริ่ม มีการปกครองแบบระบบชนเผ่า ต่างเผ่าต่างปกครองกันเองมีกฎเกณฑ์ในการอยู่ร่วมกันเพียงแค่ในชุมชนหรือเผ่าของตน ทั้งนี้ในเขตพื้นที่อำเภอเข้าค้อจังหวัดเพชรบูรณ์ แบ่งออกได้ 3 เผ่าที่ชัดเจน คือ 1) ม้งน้ำเงิน หรือม้งดำ 2) ม้งขาว และ3) ม้งลาย การแยกชาวเขาเผ่าม้งในพื้นที่แยกได้ตามลักษณะการแต่งกาย และการใช้ภาษา ต่อมาเริ่มมีเหตุการณ์ไม่สงบในพื้นที่การเกิดสงคราม “ยุทธการเขาค้อ” เริ่มต้นเมื่อ พ.ศ. 2508 เหตุการณ์เริ่มจากผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์ (ผกค.) เข้าแทรกซึมเข้ามาตามแนวชายแดนทางทิศเหนือและยึดเอาพื้นที่ภูหินร่องกล้าไว้ สงครามเริ่มเข้ามามีบทบาททางส่งผลกระทบต่อชุมชนม้งเพิ่มมากขึ้น ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2511 ชุมชนชาวม้งโดนบีบบังคับด้วยสภาวะสงครามในพื้นที่อยู่อาศัยจำเป็นที่จะต้องรักษาชีวิตตนเองและครอบครัวตลอดจนเพื่อรักษาพื้นที่ทำกิน จึงมีชาวม้งบางส่วนเข้าไปร่วมกับกลุ่มคอมมิวนิสต์ (ผกค.) เพื่อเป็นผู้นำทาง ชี้จุดยุทธศาสตร์ ลำเลียงเสบียงอาหาร ด้วยความเป็นผู้ชำนาญพื้นที่และสงครามเขาค้อจบลงในปี พ.ศ. 2525

ผลจากสงครามในพื้นที่เขาค้อนั้นมีผลต่อชมชนชาวม้งไม่มากนักเนื่องจากเกิดอยู่คนละพื้นที่กับที่ตั้งของชุมชน จวบถึง พ.ศ. 2529

2)ช่วงสงครามร่มเกล้า (พ.ศ. 2530 - 2531) เป็นช่วงที่สงครามเขาค้อได้สิ้นสุดลงกองทัพฝั่งของผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์ (ผกค.) ถอยร่นกลับไปใช้ยึดใช้พื้นที่บริเวณภูหินร่องกล้าเป็นฐานบัญชาการ โดยใช้พื้นที่อำเภอเข้าค้อเป็นที่เพราะปลูกเสบียงอาหารสำหรับกองทัพ และได้มีการเกณฑ์ชาวม้งในพื้นที่บ้านเข็กน้อย บ้านเข็กใหญ่ เพื่อเป็นแรงงานในการลำเลียงเสบียงอาหาร ด้วยกลุ่มชาติพันธุ์ม้งเป็นกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ ในพื้นที่ และมีความชำนาญพื้นที่หุบเขาสามารถลำเลียงขนสงเสบียงอาหารได้เป็นอย่างดี ในเวลาต่อมาเกิด การปะทะด้วยกำลังทหารอย่างรุนแรงในช่วง ธันวาคม พ.ศ. 2530 ในช่วงนั้นชาวม้งที่อาศัยบริเวณบ้านเข็กน้อย และเข็กใหญ่ ได้กระจายออกตามพื้นที่แนวเขาบริเวณอำเภอเขาค้อพื้นที่บ้านเพชรดำ บ้านกนกงาม บ้านฟ้าหมอก บ้านร่มเย็นและบ้านเล่าลือ ทั่วทั้งบริเวณแนวเชิงเขา เพื่อลี้ภัยสงครามทางเข้ามาในพื้นที่อาศัยเดิม โดยสงครามร่มกล้าได้สิ้นสุดลงเมื่อ กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2531 ช่วงนี้เป็นช่วงที่ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของชุมชนชาวม้งในพื้นที่บริเวณเขาค้อจังหวัดเพชรบูรณ์เป็นอย่างมากจากความเสียหายที่เกิดขึ้นในพื้นที่

3)ช่วงหลังสงคราม (พ.ศ. 2532 - 2546) ช่วงนี้เป็นช่วงที่เกิดภายหลังสงคราม เป็นช่วงฟื้นฟูปรับปรุงแหล่งที่อยู่อาศัยภายหลังการเกิดสภาวะสงครามชุมชนม้งที่เคยอาศัยรวมกันกระจายออกตามเขตพื้นที่อำเภอเข้าค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ เริ่มมีการฟื้นฟูชุมชนภายในเขตพื้นที่อย่างรวดเร็วด้วยปัจจัย ได้แก่ ปัจจัยทางการเมืองโดยมีระบบการเมืองการปกครองอย่างเป็นระบบ ที่ได้รับการช่วงเหลือจากทางภาครัฐบาลมีการนำเอาระบบ อุปโภคและบริโภคพื้นฐานเข้ามา มีการตั้งศูนย์ราชการในหลายภาคส่วน ได้แก่ สถานีตำรวจ โรงพยาบาลท้องถิ่น ที่ว่าการอำเภอ สถานีอนามัย โรงเรียน ระบบน้ำประปาหมู่บ้าน ระบบไฟฟ้า ตลอดจนโครงการหลวงที่เข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาคุณภาพทางการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของชุมชนชาวม้งในช่วงการฟื้นฟู และเริ่มมีการปกครองส่วนท้องถิ่นเข้ามาปกครองชุมชนชาวม้งที่อาศัยอยู่ในเขตพื้นที่อำเภอเขาค้อจากที่ชาวม้งเคยปกครองกันเองในชุมชนตามเผ่าของตนเท่านั้น

ภาพประกอบ 1 บรรยากาศชุมชนกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์

4)ช่วงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (พ.ศ. 2547 - 2560) เป็นช่วงที่ชุมชนขาวม้งในเขตพื้นที่เกิดการเปลี่ยนแปลงได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก ด้วยพื้นที่เป็นพื้นที่ราบเชิงเขา มีทิวทัศสวยงามมีอากาศเย็นเกือบทั้งปี จากพื้นที่สงครามกลายเป็นพื้นที่เศรษฐกิจการท่องเที่ยวที่ได้รับความนิยมทั้งประชาชนในประเทศและต่างประเทศ เกิดธุรกิจการท่องเที่ยวในเขตพื้นที่เป็นจำนวนมาก การเปลี่ยนแปลงทางสังคมนี้ส่งผลให้ในพื้นที่เกิดระบบนายทุนเข้ามามีส่วนในด้านการพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว สิ่งปลูกสร้าง อาคาร บ้านพัก ร้านอาหาร ร้านกาแฟ โรงแรม รีสอร์ท ระบบขนส่งมวลชน ขนส่งเอกชน ถูกสร้างและนำเข้าสู่ชุมชนอย่างรวดเร็ว ส่งผลต่อสภาพสังคมและวัฒนธรรมเดิมของชุมชนชาวม้งที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ วิถีการเพาะปลูก เลี้ยงสัตว์เพื่อเลี้ยงชีพในครัวเรือน วัฒนธรรมความเชื่อภายในชุมชน ประเพณี ดนตรี วิถีชีวิต ถูกมองข้ามและมีความสำคัญลดลง การปรับตัวเพื่อความอยู่รอดให้ได้มาซึ่งความต้องการพื้นฐาน ให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ให้ทัดเทียมกับคนในสังคมเมืองที่เข้ามาในพื้นที่อันส่งอิทธิพลต่อการปรับตัวของสังคมชุมชนชาวม้ง วัฒนธรรมดนตรี พิธีกรรมในช่วงนี้จึงเริ่มลดน้อยถอยลง

5)ช่วงปัจจุบัน (พ.ศ. 2565) เกิดการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ วัฒนธรรม ดนตรี พิธีกรรมอย่างชัดเจนอันส่งผลมาจากหลายปัจจัยต่างๆ ดังนี้

ปัจจัยทางประชากร พื้นที่อำเภอเขาค้อจากที่เคยเป็นพื้นที่สีแดง เป็นพื้นที่ที่มีอันตรายเป็นเวลากว่า 40 ปี ไม่มีประชากรอยากเขามาอาศัยในพื้นที่แต่ปัจจุบันเป็นพื้นที่ท่องเที่ยวเป็นสถานที่สำหรับพักผ่อน เป็นพื้นที่ที่มีปัจจัยขั้นพื้นฐานครบถ้วน จำนวนประชากรที่ต้องการเข้ามาครอบครองพื้นที่หรือต้องการเข้ามาอาศัยอยู่ในพื้นที่เป็นจำนวนมาก ทำให้พื้นที่มีความหลากหลายทางสังคม ชาติพันธุ์ วัฒนธรรม ความเชื่อ มีการผสมผสานจากความหลากหลายจากภูมิลำเนาเดิมของประชากรที่เข้ามาอาศัย

ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ด้วยพื้นที่เป็นที่ต้องการที่จะเข้ามา ทั้งในรูปแบบการท่องเที่ยง จับจองเป็นบ้านส่วนบุคคล หรือการทำธุรกิจเกี่ยวกับการเพาะปลูกพืชเมืองหนาว ด้วยที่ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีพื้นที่ลุ่ม มีอากาศร้อนทำให้พื้นที่อันเหมาะสมที่จะสามารถเพราะปลูกพืชเมืองหนาวมีน้อยจึงทำให้เข้าค้อเป็นพื้นที่ที่ได้รับความสนใจและเหมาะสมที่จะสร้างธุรกิจพืชเมืองหนาว ส่งผลต่อสภาพสังคมชุมชนม้งที่อาศัยอยู่ในพื้นที่โดยตรงในหลายๆ ทิศทางจากระบบเศรษฐกิจ โครงสร้างทางเศรษฐกิจ ด้านอุตสาหกรรมการเกษตรที่ราบสูง และอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ส่งผลอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมกล่าวได้ว่าสังคมและวัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงตามเมื่อปัจจัยทางเศรษฐกิจที่มีการเปลี่ยนแปลง

ปัจจัยทางศาสนาและอุดมการณ์ แต่เดิมชุมชนชาวม้งที่อาศัยอยู่บริเวณพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์นับถือภูตผี และวิญญาณบรรพบุรุษต่อมาเริ่มมีผู้นำนำเอาคริสต์ศาสนาเข้ามาในชุมชน และพุทธศาสนาในเวลาถัดมาการเปลี่ยนแปลงทางศาสนาส่งผลต่อระบบความเชื่อมั่นต่อสังคมเกิดเป็นการแบ่งแยกกันภายในชุมชนภายใน โดยแต่ละความเชื่อจะสร้างรูปแบบความเชื่อเชิงสัญลักษณ์ เช่น ศาลภูตผี โบสถ์คริสต์ศาสนา วัดชาวพุทธ ฯลฯ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมด้านปัจจัยทางศาสนาและอุดมการณ์ เป็นผลต่อความคิดความเชื่อ ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในชุมชนชาวม้งในพื้นที่

ภาพประกอบ 2 บรรยากาศงานงานเฉลิมฉลองปีใหม่ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านเข็กน้อย บ้านเพชรดำ และบ้านเล่าลือ

ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีและพิธีกรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมในพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงปรับตัวทางด้านดนตรีและพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บริเวณพื้นที่บ้านเข็กน้อย บ้านเข็กใหญ่ บ้านเพชรดำ บ้านกนกงาม

บ้านป่าไผ่ บ้านฟ้าหมอก บ้านร่มเย็นและบ้านเล่าลือ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ บริเวณ สามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วงการเปลี่ยนแปลง

1)ช่วงดนตรีและพิธีกรรมเดิม (ก่อน พ.ศ. 2529 - 2546) ช่วงวัฒนธรรมเดิมเป็นช่วงที่รูปแบบความเชื่อและประเพณีของชุมชนชาวม้งในพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ยังคงได้รับความเคารพนับถือ ถือปฏิบัติประเพณี พิธีกรรม การแสดงต่างๆ ของชาติพันธุ์สืบต่อกันมา ด้วยชาวม้งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่บริเวณเทือกเขาวัฒนธรรมประเพณีและความเชื่อ จึงมีความเชื่อเกี่ยวเนื่องกับธรรมชาติเป็นส่วนมาก เช่น เกี่ยวกับภูตผีวิญญาณ ผีป่าเขา ผีบ้านผีเรือน ชุมชนชาวม้งในช่วงวัฒนธรรมเดิมมีระบบถือปฏิบัติประเพณีและวัฒนธรรมภายในกลุ่มชาติพันธุ์อย่างเคร่งครัด มีความเชื่อและประเพณีที่สอดคล้องกับการดำรงชีวิตอย่างหลากหลาย ช่วงดนตรีและพิธีกรรมเดิมตรงกับช่วงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมใน ช่วงการอพยพย้ายถิ่นฐาน (ก่อน พ.ศ. 2529) ช่วงสงครามร่มเกล้า (พ.ศ. 2530 - 2531) และช่วงหลังสงคราม (พ.ศ. 2532 - 2546) ถึงแม้นจะเกิดปัจจัยทางสงครามภายในเขตพื้นที่ที่อยู่อาศัยของชุมชนชาวม้งเป็นระยะเวลานาน แต่ก็มิได้ทำให้ความเชื่อ วัฒนธรรม ปะเพณี พิธีกรรม และดนตรี ประจำกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในพื้นที่จางหายไป

ด้านดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง พื้นที่อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ที่พบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีชุมชนเผ่าม้งที่มีการเปลี่ยนแปลงตามการเปลี่ยนผ่านของสังคม ในช่วงวัฒนธรรมเดิม (ก่อน พ.ศ. 2529 - 2546) แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ จิ๊งหน่อง, ตร้าปือลี้, เค่ง และบล้ง

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ได้แก่ ตร้าเฉีย

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะ ได้แก่ จั๊ว จั๊วเน้ง และฉื่อเน้ง

ด้านพิธีกรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ในพื้นมีการเปลี่ยนแปลงตามการเปลี่ยนผ่านของสังคม ในช่วงวัฒนธรรมเดิม (ก่อน พ.ศ. 2529 - 2546) พบพิธีกรรม 23 พิธีกรรม ในชุมชนชาวม้งในเขตพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ได้แก่ ประเพณีปีใหม่, ประเพณีกินข้าวใหม่ ประเพณีแต่งงาน, พิธีตั้งชื่อเล่น, พิธีต้งเซ่ง,

พิธีเลี้ยงผีกลอง, พิธีซัวตรอ, พิธีฝีเย่ง, พิธีเปาเย่ง, พิธีอัวเน้งกั่วด๊า, พิธีจาเซี่ยเม้ง, พิธีอัวยู้ด้า, พิธีอัวเน้ง, พิธีถ่อเส่ง, พิธีสัวกุ๊ฉัว, พิธีเหนี่ยขัว ฉีขัว, พิธีบัวไต, พิธีด้าตรง, พิธีตูชู้, พิธีเปลี่ยนชื่อจริง, พิธีศพ,พิธีซื้อ และพิธีจอผลี่

ภาพประกอบ 3 การเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานด้านวัฒนธรรมการแต่งกาย

2)ช่วงการเปลี่ยนแปลงดนตรีและพิธีกรรม (พ.ศ. 2547 - 2560) เป็นช่วงที่รูปแบบการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมส่งผลต่อ รูปแบบวัฒนธรรมประเพณี วิถีชีวิต และดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการเป็นแปลงทางวัฒนธรรม ได้แก่ ปัจจัยทางภาวะสงคราม ปัจจัยทางการเมือง ปัจจัยทางจำนวนประชากร ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางศาสนาและอุดมการณ์ รูปแบบปัจจัยใจเหล่านี้คือผลกระทบที่มาจากการปรับตัวทางสังคม และสะท้อนเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมชุมชนชาวม้งโดยตรงการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้สามารถเข้ากับรูปแบบการเมืองการปกครองระบบใหม่ที่เปลี่ยนผู้นำจากผู้นำชนเผ่ากลายเป็นผู้นำชุมชนจากทางรัฐบาล การเปลี่ยนแปลงทางจำนวนประชากรที่เพื่อมากขึ้นทั้งการเข้ามาเพื่อตั้งถิ่นฐาน เข้ามาใช้เชิงการท่องเที่ยว และเข้ามาในเชิงอุตสาหกรรมการเกษตร การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ ความต้องการที่จะปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัย การคมนาคม การสื่อสาร การศึกษา การท่องเที่ยว การอุปโภคและบริโภค ที่เปลี่ยนแปลงตามสภาพสังคมแล้ววัฒนธรรมชาวเมือง อีกทั้งการเปลี่ยนแปลงทางด้านศาสนาและอุดมการณ์ในช่วงนี้ชาวม้งที่แต่เดิมมีความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีวิญญาณ เริ่มมีการนับถือศาสนาคริสต์และพุทธศาสนาเพิ่มมากขึ้นและเกิดการวิวัฒนาการทางด้านวัฒนธรรมในชุมชนและวัฒนธรรมชุมชนชาวม้งแต่เดิมเริ่มหายไป

ด้านเครื่องดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์ ม้งในเขตพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ที่พบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีชุมชนเผ่าม้งที่มีการเปลี่ยนแปลงตามการเปลี่ยนผ่านของสังคมที่คาบเกี่ยวในช่วงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (พ.ศ. 2547 - 2560) แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ จิ๊งหน่อง, ตร้าปือลี้, เค่ง และบล้ง

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ได้แก่ ตร้าเฉีย

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะ ได้แก่ จั๊ว, จั๊วเน้ง และฉื่อเน้ง

ด้านพิธีกรรมชุมชนเผ่าม้งที่มีการเปลี่ยนแปลงตามการเปลี่ยนผ่านของสังคม เป็นช่วงคาบเกี่ยวช่วงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (พ.ศ. 2547 - 2560) พบพิธีกรรม 18 พิธีกรรม ในชุมชนชาวม้งในเขตพื้นที่อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ได้แก่ ประเพณีปีใหม่, ประเพณีกินข้าวใหม่, ประเพณีแต่งงาน, พิธีตั้งชื่อเล่น, พิธีต้งเซ่ง, พิธีเลี้ยงผีกลอง, พิธีชัวตรอ, พิธีฝีเย่ง, พิธีเปาเย่ง, พิธีจาเซี่ยเม้ง, พิธีอัวยู้ด้า, พิธีบัวไต, พิธีด้าตรง, พิธีตูชู้, พิธีเปลี่ยนชื่อจริง, พิธีศพ, พิธีซื้อ และพิธีจอผลี่

ภาพประกอบ 4 ภาพตัวอย่างเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

3)ช่วงปัจจุบัน (พ.ศ. 2561 – 2565) เป็นช่วงที่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมเกิดขึ้นกับชุมชนม้งที่อาศัยอยู่ในพื้นเห็นได้ชัดจากการเปลี่ยนแปลงในด้านอาชีพ จากพื้นที่การเกษตร เลี้ยงสัตว์เพื่อการบริโภคในครัวเรือกลายเป็นพื้นที่ โรงแรม รีสอร์ท เพื่อรองรับการท่องเที่ยว การสร้างผ้าทอ ผ้าประจำชนเผ่าม้งจากเพื่อสวมใส่ในครัวเรือนกลายเป็นเพื่อรองรับอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว การเพราะปลูกกลายเป็นการเพาะปลูกเชิงธุรกิจที่มีระบบนายทุน

เข้ามาเป็นองค์ประกอบ ส่งผลต่อการบุกรุกเข้าไปในแนวป่าอนุรักษ์เพื่อเพิ่มปริมาณของผลผลิตทางการเกษตร รูปวัฒนธรรมเดิมที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตถูกทดแทนด้วย ระบบการปกครอง การศึกษา เศรษฐกิจ และการสื่อสาร บทบาททางความเชื่อในด้านภูตผีวิญญาณ ถูกเข้ามาแทนที่ด้วยรูปแบบพิธีกรรมทางศาสนา การถูกกลืนกินจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมที่เข้ามาปรับรูปแบบวิถีชีวิตชุมชนม้ง ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ป่าเขา วัฒนธรรมที่พบส่วนมากไม่เกิดขึ้นจริงในวิถีชีวิต แต่เกิดจากการอนุรักษ์เพื่อให้เกิดการเรียนรู้และสืบทอดต่อกันทางวัฒนธรรมในศูนย์การเรียนรู้ โรงเรียน และปราชญ์ชาวบ้านเพียงเล็กน้อย

ด้านเครื่องดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในเขตพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ พบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีชุมชนเผ่าม้งที่มีการเปลี่ยนแปลงตามการเปลี่ยนผ่านของในปัจจุบัน (พ.ศ. 2561-2565) เพียง 2 ประเภท ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ เค่ง และบล้ง (Nplooj) และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะ ได้แก่ จั๊ว และฉื่อเน้ง

ด้านพิธีกรรมชุมชนเผ่าม้งที่มีการเปลี่ยนแปลงตามการเปลี่ยนผ่านของสังคม ในปัจจุบัน (พ.ศ. 2561-2565) พบพิธีกรรมคงอยู่จำนวน 10 พิธีกรรม ในชุมชนชาวม้งในเขตพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ได้แก่ ประเพณีปีใหม่, ประเพณีกินข้าวใหม่, ประเพณีแต่งงาน, พิธีตั้งชื่อเล่น, พิธีต้งเซ่ง, พิธีอัวยู้ด้า, พิธีตูชู้, พิธีศพ,พิธีซื้อ และพิธีจอผลี่

จากจำนวน 10 ประเพณีและพิธีกรรมที่พบในช่วงปัจจุบัน (พ.ศ. 2561 – 2565) ภายในชุมชน พบว่าประเพณีที่ยังมีการปฏิบัติอย่างต่อเนื่องในชุมชนม้งที่อาศัยอยู่ในเขตพื้นที่ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ได้แก่ ประเพณีปีใหม่, พิธีแต่งงาน (พบในกลุ่มชาวม้งเดิมที่นับถือภูตผีวิญญาณเท่านั้น) และพิธีศพ

ทั้งนี้ประเพณี วัฒนธรรม พิธีกรรม เครื่องดนตรีที่พบเป็นเพียงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมที่ยังเหลือการประกอบพิธีกรรมภายในชุมชนเท่านั้น เครื่องดนตรีชนเผ่าเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจทักษะในการฝึกฝันในการสร้างเป็นเวลานาน การเรียนรู้ที่จะอยู่ในรูปแบบวัฒนธรรมเดิม

คู่ขนานกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมอย่างรวมเร็วเป็นไปได้อย่างยากลำบาก การฝึกที่จะเรียนรู้ในความเป็นวัฒนธรรมแต่เดิมจึงไม่ได้รับการใส่ใจและมีทีท่าที่จะสาบสูนในปัจจุบัน

บทสรุป

ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีและพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ เป็นผลที่เกิดขึ้นจากการปรับตัวสังคมในพื้นที่อำแภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ แบ่งออกได้อย่างชัดจัน คือ 1) ช่วงการอพยพย้ายถิ่นฐาน (ก่อน พ.ศ. 2529) ชาวม้งอพยพเข้ามาในช่วงแรกเริ่มตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณที่ราบเชิงเขาบริเวณบ้านเข็กน้อย บ้านเข็กใหญ่ อำเภอเขาค้อ แบ่งออกได้ 3 เผ่า แยกได้ตามลักษณะการแต่งกายและการใช้ภาษา ในช่วงนี้เป็นช่วงเริ่มแรกในการเกิดสงคราม “ยุทธการเขาค้อ” จากผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์และสงครามเขาค้อจบลง พ.ศ. 2525 ผลจากสงครามในพื้นที่เขาค้อนั้นมีผลต่อชมชนชาวม้งไม่มากนักเนื่องจากเกิดอยู่คนละพื้นที่กับที่ตั่งของชุมชน จวบจน พ.ศ. 2529 2) ช่วงสงครามร่มเกล้า (พ.ศ. 2530 - 2531) เป็นช่วงที่เกิดสงครามในเขตบริเวณที่พื้นอำเภอเขาค้อ ส่งผลกระทบต่อกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในพื้นที่ 3) ช่วงหลังสงคราม (พ.ศ. 2532 - 2546) 4) ช่วงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (พ.ศ. 2547 - 2560) ช่วงหลังสงครามเป็นช่วงฟื้นฟูปรับปรุงแหล่งที่อยู่อาศัยชุมชนในพื้นที่ภายหลังการเกิดภาวะสงคราม ชุมชนม้งที่อาศัยรวมกันกระจายออกตามเขตพื้นที่ การฟื้นฟูชุมชนภายในเขตพื้นที่โดยได้รับการช่วงเหลือจากทางภาครัฐบาล และ 5) ช่วงปัจจุบัน (พ.ศ. 2565) เกิดการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณี อย่างชัดเจน ประกอบด้วย ปัจจัยทางประชากร ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางศาสนาและอุดมการณ์

ดนตรีและพิธีกรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ที่ได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม แบ่งออกเป็น 3 ช่วงการเปลี่ยนแปลง ได้แก่ 1) ช่วงดนตรีและพิธีกรรมเดิม (ก่อน พ.ศ. 2529 - 2546) ช่วงนี้มีความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีวิญญาณและยังคงขนบธรรมเนียมความเชื่อที่ได้รับการสืบทอดมา

ส่งต่อกันมา พบเครื่องดนตรีในช่วงยุคนี้ 3 ประเภท 8 ชนิด และรูปแบบพิธีกรรมที่ 23 พิธีกรรม 2) ช่วงการเปลี่ยนแปลงดนตรีและพิธีกรรม (พ.ศ. 2547 - 2560) ช่วงนี้มีการเปลี่ยนแปลงโดยมีการรับเอาวัฒนธรรมความเชื่อจากภายนอกกลุ่มชาติพันธุ์เข้ามาในกลุ่มชาติพันธุ์ พบเครื่องดนตรีในช่วงยุคนี้ 3 ประเภท 8 ชนิด และรูปแบบพิธีกรรมที่ 18 พิธีกรรม และ 3)ช่วงปัจจุบัน (พ.ศ. 2561 – 2565) ช่วงนี้มีความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีวิญญาณ ศาสนาคริสต์ และพุทธศาสนา พบเครื่องดนตรีในช่วงยุคนี้ 2 ประเภท 4 ชนิด และรูปแบบพิธีกรรมที่ 10 พิธีกรรม

จะเห็นได้ว่าปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี พิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง คือ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมตลอดช่วงเวลาที่ผ่านมาในพื้นที่ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน วัฒนธรรมดนตรี พิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่มีการสืบทอดส่งต่อจากบรรพบุรุษก่อนการอพยพเดินทางเข้ามาทางภาคเหนือของประเทศ และเข้ามาตั้งถิ่นฐานในอำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ด้วยความขัดแย้งกันทางอุดมการณ์ ความเชื่อ ปัจจัยทางภาวะสงคราม ปัจจัยทางการเมือง ปัจจัยทางจำนวนประชากร ปัจจัยทางเศรษฐกิจ และปัจจัยทางศาสนา เป็นผลต่อการละเลยวัฒนธรรมทางดนตรีและพิธีกรรมต่างๆ ของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ไม่ได้รับความนิยมและไม่มีการถือปฏิบัติกันสืบต่อกันมาในช่วงปัจจุบัน

บรรณานุกรม

นิเทศ ตินณะกุล. (2549). **การเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยัง ม็อตแต็ง. (2520). **ประวัติของชาวม้ง (แม้ว).** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สนธยา พลศรี. (2545). **ทฤษฎีและหลักการพัฒนาชุมชน.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

กฤตภาส พุทธิพร. (30 สิงหาคม 2554). สัมภาษณ์. ตำบลเขาค้อ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์.

กาว แซ่ย่าง. (30 พฤศจิกายน 2555). สัมภาษณ์. บ้านเลขที่ 92 หมู่ 1 ตำบลเขาค้อ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์.

กั๊ว แซ่ลี. (16 ธันวาคม 2556). สัมภาษณ์. บ้านเข็กน้อย ตำบลเข็กน้อย อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์.

ก๊า แซ่จาง (16 ธันวาคม 2556). สัมภาษณ์.บ้านเข็กน้อย ตำบลเข็กน้อย อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์.

กุ๋ยป่อ เชาว์วิเชียน. (1 ตุลาคม 2557). สัมภาษณ์. ตำบลเขาค้อ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์.

ชง แซ่เห่อ. (1 ตุลาคม 2557). สัมภาษณ์. ตำบลเขาค้อ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์.

จงหม่อง แซ่ท้าว. (30 กันยายน 2554). สัมภาษณ์. บ้านเลขที่ 92 หมู่ 1 ตำบลเขาค้อ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์.

จองเบีย แซ่ลี. (1 ตุลาคม 2557). สัมภาษณ์. ตำบลเขาค้อ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์.

นันมะ แซ่ลี. (14 มกราคม 2562). สัมภาษณ์. บ้านเข็กน้อย ตำบลเข็กน้อย อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์

นามะ ทวีวัฒ. (14 มกราคม 2562). สัมภาษณ์. บ้านเข็กน้อย ตำบลเข็กน้อย อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์

ประยูร ลิ้มสุข. (2 กันยายน 2555). สัมภาษณ์. ที่สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบูรณ์

หือ แซ่ย่าง. (29 กันยายน 2560). สัมภาษณ์. บ้านเลขที่ 120 หมู่ 1 ตำบลเขาค้อ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์

ความเชื่อความศรัทธา ในการละเล่นเพลงโคราช เพื่อแก้บนท้าวสุรนารี (ย่าโม)

Belief in playing Korat songs to take an oath ThaoSuranari (Ya Mo)

ฐิติกิติ์ ไชยวงษา [1]
Thitikhit Chaiwongsa

บทคัดย่อ

บทความเรื่องนี้มุ่งเสนอประเด็นทางวิชาการเกี่ยวกับเพลงโคราช สำหรับการแก้บนท้าวสุรนารี หรือ ย่าโม ณ วัดศาลาลอย จังหวัดนครราชสีมา และ ลานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ซึ่งเป็นความเชื่อของประชาชนทั่วไปที่บนบานท้าวสุรนารี ภายหลังเมื่อพรที่ขอได้สำเร็จ จึงได้ถวายเพลงโคราชเพื่อเป็นเครื่องบูชา ชาวนครราชสีมามีความเชื่อว่าท้าวสุรนารี ชื่นชอบการฟังเพลงโคราช ซึ่งเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมมาอย่างช้านานอีกทั้งเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดนครราชสีมา เป็นเครื่องสะท้อนความเชื่อค่านิยมในตัวเพลงโคราชและแสดงถึงภูมิปัญญาทางด้านภาษาและการขับร้องเพลงพื้นบ้าน ประกอบกับสถานการณ์ของโรคติดต่อไวรัสโคโรน่า 2019 (COVID-19) ทำให้คณะเพลงโคราชต้องปรับตัวกับสถานการณ์ปัจจุบัน การศึกษาครั้งนี้ ใช้ศึกษาโดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา บทความวิชาการ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการศึกษา ผลการศึกษาพบว่า เพลงโคราชนิยมนำไปแสดงในโอกาสต่างๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคลตามความประสงค์ของคณะเจ้าภาพ ปัจจุบันการว่าจ้างเพลงโคราชถูกนำมาเป็นเครื่องบูชาด้วยศรัทธาของชาวนครราชสีมาและผู้ที่ศรัทธาในดวงวิญญาณของท้าวสุรนารีมากกว่าโอกาสอื่นในปัจจุบัน สถานการณ์ของโรคระบาดทำให้หมอเพลง

[1] นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

โคราชต้องประกอบอาชีพเสริมเพื่อเลี้ยงชีพนอกเหนือจากการร้องเพลงโคราช เป็นอาชีพหลัก

คำสำคัญ: เพลงพื้นบ้าน, เพลงโคราช. ความเชื่อความศรัทธา

ABSTRACT

This article aims to present academic topics on Korat songs. For vows to Thao Suranaree or Ya Mo at Wat Sala Loi, NakhonRatchasima Province and Thao Suranaree Monument, which fulfilled the public's belief that at the door of Thao Suranaree after when the blessings were requested, therefore, gave the song Korat as an offering Nakhon Ratchasima people believe that Thao Suranaree like to listen to Korat music. This is an entertainment that has long been popular and unique in Nakhon Ratchasima. is a reflection of faith The values in Korat songs and shows the wisdom of language and folk singing. In conjunction with the situation of coronavirus disease 2019 (COVID -19), Korat music group had to adapt to the current situation. This study was conducted by collecting data from documents, textbooks, academic articles and participant observation in the study. The results showed that Korat folk songs are performed on different occasions, both happy and unhappy events, according to the wishes of the host group. Currently, the performance of Korat songs is used as an offering by the believers of Nakhon Ratchasima and those who believe in the soul of Thao Suranaree more than any other occasion. The situation of the epidemic prompted Doctor Song Korat to take up an additional occupation to earn a living besides his main occupation of singing Korat songs.

Keywords: Korat songs to make avoite offering, Belief, Folk song

ที่มาและความสำคัญ

จังหวัดนครราชสีมา หรือ “โคราช” เป็นอีกนามหนึ่งของจังหวัดที่นิยมเรียกชื่อจังหวัดนครราชสีมาจังหวัดที่ใหญ่เป็นอันดับต้นๆ ของประเทศ ความเป็นมาของจังหวัดนครราชสีมาเริ่มตั้งแต่ราวพุทธศักราช 300 โดยเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมทวารวดีและวัฒนธรรมขอม เป็นแหล่งโบราณคดีที่ตั้งอยู่บนพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ของประเทศไทย (เติม วิภาคย์พจนกิจ, 2546 : 4) ด้วยประวัติศาสตร์ที่ยาวนาน ประกอบกับพัฒนาการของชุมชนในพื้นที่ ทำให้จังหวัดนครราชสีมามีเอกลักษณ์หลายด้าน อาทิ ด้านภาษา ด้านอาหาร ด้านหัตถกรรมต่างๆ เป็นต้น ซึ่งดนตรีเป็นอีกเอกลักษณ์หนึ่งที่แสดงวิถีชีวิตได้เช่นกัน การขับร้องเพลงพื้นบ้านเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีของพื้นที่ในอีกลักษณะหนึ่ง เป็นสิ่งที่สามารถสะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมนั้น อีกทั้งค่านิยม ขนบธรรมเนียมและประเพณีของสังคม อีกทั้งสอดแทรกความหลักแหลมในการประดิษฐ์คำร้องสำหรับการร้องโต้ตอบ จนเป็นเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านที่ไม่มีใครเหมือนในด้านภาษาและท่วงทำนองของเพลงพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้านในบริเวณประเทศไทยสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่รัชสมัยของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ จากหลักฐานกฎมณเฑียรบาลในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี พบข้อความเกี่ยวกับการห้ามให้ประชาชนเล่นเพลงเรืออย่างอึกทึกที่บริเวณสระแก้ว อันใกล้กับเขตพระราชฐาน (สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, 2553 : 142) เพลงพื้นบ้านในภาคตะวันออกเฉียงเหนือได้รับความนิยมในหลายจังหวัด นครราชสีมาหรือโคราช มีภาษา ดนตรี และสำเนียงการพูดที่ที่เป็นเอกลักษณ์ จึงทำให้เกิด “เพลงโคราช” อันเป็นที่นิยมมาช้านาน เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง ใช้ภาษาท้องถิ่นในจังหวัดนครราชสีมา คือ “ภาษาโคราช” ในการร้องโต้ตอบลักษณะคล้ายกับเพลงพื้นบ้านในภูมิภาคอื่นๆ สามารถนำมาร้องเพื่อความบันเทิง หรือโอกาสต่างๆ ที่เหมาะสม ลักษณะของกลอนเพลงมีสัมผัสในระหว่างคำและระหว่างวรรคคล้องจองกันจนเกิดความไพเราะทางภาษา (กำปั่น ข่อยนอก, 2561 : สัมภาษณ์) ดังนั้นเพลงโคราชจึงเป็นเครื่องบ่งบอกถึงภูมิปัญญาของชาวบ้านที่ประดิษฐ์การละเล่นเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับสังคมที่ตนอยู่อาศัย

ปัจจุบันเพลงโคราชยังคงได้รับการว่าจ้างเพื่อแสดงในโอกาสต่างๆ “การแก้บน” เป็นอีกวัตถุประสงค์หนึ่งในการแสดงเพลงโคราช สามารถพบเห็นการว่าจ้างเพลงโคราชเพื่อการแก้บนได้บริเวณลานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีและวัดศาลาลอย การแก้บนของประชาชนทั้งสองแห่งดังกล่าวนั้นเกิดจากการบนบานกับดวงวิญญาณของท้าวสุรนารีแล้วคำอธิษฐานนั้นสำเร็จดังหวัง และเมื่อคำขอนั้นสำเร็จลุล่วงลง ประชาชนจึงต้องหาคณะเพลงโคราชเพื่อทำตามสัญญา จึงทำให้เกิด “สมาคมเพลงโคราชจังหวัดนครราชสีมา” เพื่อเป็นสมาคมที่คอยติดต่อประสานงานให้กับคณะเพลงโคราชในจังหวัดนครราชสีมา ภารกิจอีกประการของสมาคมฯ ในช่วงปัญหาการระบาดขอวงไวรัสโคโรน่า 2019 (COVID 19) คือการประสานงานเรื่องคิวงานในการแก้บนถวายท้าวสุรนารี ณ ลานอนุสาวรีย์ของท้าวสุรนารี และ วัดศาลาลอย ทั้งสองสถานที่นี้ถือว่าเป็นจุดรวมขวัญและกำลังใจของชาวจังหวัดนครราชสีมาทั้งสองสถานที่นี้ได้มีการบรรจุอัฐิของท้าวสุรนารีไว้เพื่อให้ประชาชนได้สักการะบูชาและระลึกถึงดวงวิญญาณท้าวสุรนารี จึงเป็นเป็นเหตุให้มีการร้องเพลงโคราชเพื่อสักการะและแก้บนกับดวงวิญญาณของท้าวสุรนารีเพื่อชาวนครราชสีมาและผู้ศรัทธาในเลื่อมใสศรัทธาในดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี

ด้วยเหตุข้างต้นที่กล่าวมาเป็นเหตุให้ ผู้ศึกษาเลือกศึกษาในประเด็นของการร้องเพลงโคราชสำหรับการแก้บน โดยประกอบด้วยฉันทลักษณ์ของเพลงโคราช ขั้นตอนในการร้องเพลงโคราชสำหรับการแก้บน และสถานการณ์ของโรคระบาดไวรัสโคโรน่า 2019 หรือ COVID-19 ที่มีผลกระทบต่อคณะเพลงโคราชสำหรับการแก้บนในปัจจุบัน

ลักษณะของเพลงโคราชแก้บน

ลักษณะของเพลงโคราชแก้บนและเพลงโคราชที่บรรเลงตามปกติที่ร้องในโอกาสต่างๆ มีลักษณะคล้ายกัน กล่าวคือการผลัดกันร้องระหว่าง **“หมอเพลงผู้ชาย”** และ **“หมอเพลงผู้หญิง”** หรือสามารถเรียกโดยรวมได้ว่า **“หมอเพลงโคราช”** จะทำการร้องโต้ตอบกันด้วยปฏิภาณของหมอเพลงซึ่งการแก้บนจะไม่มีการประชันกลอนสดโดยสมาชิกในคณะเพลงโคราชนั้นๆ การร้องแก้บนนั้นจะทำการร้องสนับสนุนในประเด็นของหมอเพลงในวงซึ่งกันและกันทั้งหมอเพลงรุ่นเยาว์และหมอเพลงผู้ใหญ่ จะร้องเพลงโคราชแก้บนโดยเพิ่มกระบวนการของพิธีกรรมโดยเรียงเรื่องตามลำดับ ดังนี้

ภาพที่ 1 คณะเพลงโคราช
(ที่มา : ฐิติกิติ์ ไชยวงษา, 2565)

1.การเชิญดวงวิญญาณท้าวสุรนารีเพื่อรับฟังเพลงโคราช

การเชิญดวงวิญญาณของท้าวสุรนารีมารับฟังเพลงโคราชโดยหมอเพลงโคราชเพื่อรับฟังเพลงโคราช ชาวโคราชมีความเชื่อว่าท้าวสุรนารี หรือ ย่าโม ชื่นชอบเพลงโคราชซึ่งเป็นมหรสพเพียงไม่กี่อย่างในยุคสมัยนั้น การเชิญดวงวิญญาณของท้าวสุรนารีเพื่อรับฟังเพลงโคราชนั้น คณะเพลงโคราชจะกล่าวถึงจุดประสงค์ของคณะเจ้าภาพที่ถวายเพลงโคราชเพื่อรับฟังเพลงโคราชเพื่อการแก้บน หรือการถวายเพลงโคราชให้เป็นสิริมงคลแก่คณะเจ้าภาพ เป็นต้น

2.การกล่าวถึงจุดประสงค์ของคณะเจ้าภาพ

การกล่าวถึงจุดประสงค์ของคณะเจ้าภาพนั้น หมอเพลงโคราชจะทำการด้นกลอนสดเพื่อกล่าวถึงวัตถุประสงค์ในการถวายเพลงในครั้งนั้น หากเป็นการแก้บนและมีเครื่องบูชาตามความเชื่อเช่น หมากพลู ชุดไทย ก็จะได้กล่าวในการด้นเพลงโคราชในช่วงนี้เช่นกัน เมื่อกล่าวถึงวัตถุประสงค์เป็นที่เรียบร้อยจะมีหมอเพลงโคราชร้องต่อในช่วงถัดไปโดยไม่ปล่อยมีช่วงที่ว่างลงนานเกินไป

3.การเล่าถึงประวัติและเหตุการณ์สำคัญของท้าวสุรนารี

ประวัติของท้าวสุรนารีจะกล่าวถึงวีรกรรมในกรณีเจ้าอนุวงศ์เวียงจันท์ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ณ ทุ่งสัมฤทธิ์ อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา โดยมีจุดประสงค์เพื่อกล่าวถึงความสำคัญของท้าวสุรนารีที่วางแผนใช้กลอุบายในการต่อสู้เพื่อความเป็นอิสระของชาวโคราชที่ถูกกวาดต้อนโดยกองทัพลาวของเจ้าอนุวงศ์ในครั้งนั้น

4.การกล่าวถึงการขอพรและสิ่งที่สำเร็จลุล่วงไปแล้ว

การกล่าวถึงการขอพรและพรที่สำเร็จไปแล้วนั้น หมอเพลงโคราชจะกล่าวถึงคำขอพรหรือวัตถุประสงค์ในการถวายเพลงโคราช ซึ่งการกล่าวนั้นจะ **“ด้นกลอนสด”** โดยได้รับข้อมูลจาก **“สำนักงานจัดการเพลงโคราช”** ซึ่งจะมีประจำอยู่ที่วัดศาลาลอย และ ลานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เพื่ออำนวยความสะดวกให้กับผู้ที่ต้องการจะว่าจ้างคณะเพลงโคราชสำหรับแก้บนและขอให้ย่าโมรับคำสัญญาเพื่อหมดพันธะและจะได้ไม่เป็นเวรเป็นกรรมต่อไป

5.การร้องอวยพรให้กับคณะเจ้าภาพ

ในการแก้บนแต่ละครั้งเมื่อภารกิจ หรือสิ่งที่ต้องการนั้นบรรลุตามที่ปรารถนาแล้วคณะเพลงโคราชจะร้องเพลงอวยพรให้กับคณะเจ้าภาพ และจะสิ้นสุดการร้องเพลงโคราชสำหรับการแก้บน หรือการถวายเพื่อเป็นสิริมงคลในครั้งนั้น

6.ช่วงหลังจากการแก้บนเมื่อทำการร้องเพลงโคราชแก้บนเสร็จแล้ว คณะเพลงโคราชจะทำการร้องเพลงโคราชตามปกติ กล่าวคือจะเล่นเพลงโคราชโต้ตอบระหว่างหมอเพลงชายหญิงไปเรื่อยๆ จนกว่าจะครบเวลาตามที่ได้ว่าจ้าง โดยมีการระบุอัตราค่าจ้างและระยะเวลาในการเล่นเพลงโคราชไว้ อัตราค่าบริการในการว่าจ้างสามารถบอกถึง **“ระยะเวลาในการแสดง”** และ **“จำนวนของหมอเพลง”** ได้ดังนี้

ตารางที่ 1 อัตราค่าบริการและจำนวนหมอเพลงโคราช

	อัตราค่าบริการ	จำนวนหมอเพลง	เวลาในการว่าจ้าง
1	899 บาท	4 คน	30 นาที
2	1,099 บาท	6 คน	45 นาที
3	1,999 บาท	8 คน	60 นาที

(ที่มา : ฐิติกิติ์ ไชยวงษา, 2565)

คณะเพลงโคราชว่าจะจัดสรรลำดับสำหรับการแก้บนจะทำการร้องตามลำดับในลักษณะนี้ เพื่อเป็นสัญญะให้แก่เจ้าภาพว่าได้บรรลุวัตถุประสงค์ของการแก้บนแล้ว หลังจากช่วงของพิธีกรรมจะทำการร้องโต้ตอบเหมือนการว่าจ้างเพลงโคราชปกติ หมอเพลงโคราชรุ่นเยาว์ในวงได้จะได้ฝึกฝนทักษะการร้อง

เพลงโคราชอย่างต่อเนื่องซึ่งหมอเพลงคนอื่นหรือหัวหน้าคณะเพลงโคราชจะมอบหมายหน้าที่ในการร้องเพลงช่วงอวยพร หรือ ช่วงการกล่าวถึงประวัติของท้าวสุรนารีเนื่องจากเป็นช่วงที่สามารถประพันธ์คำร้องและไม่จำเป็นต้องด้นกลอนสด ดังนั้นเวทีการร้องเพลงโคราชเพื่อการแก้บนสามารถเปรียบเสมือนเป็นสถานที่สำหรับฝึกหัดหมอเพลงโคราชรุ่นใหม่ให้มีความกล้าที่จะร้องเพลงโคราชต่อหน้าสาธารณะได้อย่างกล้าแสดงออก ทั้งนี้หมอเพลงโคราชต้องรู้ลำดับของการร้องเพลงโคราชที่ได้กล่าวมาข้างต้น

ศรัทธากับเพลงพื้นบ้าน

มนุษยชาติในสมัยยุคก่อนประวัติศาสตร์หรือสมัยประวัติศาสตร์มีความต้องการที่จะสื่อสารกับเทพเจ้าในลัทธิความเชื่อที่ตนนับถือเพื่อให้เทพเจ้าได้บันดาลให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ในบริเวณที่ตนอาศัยอยู่ มนุษย์โบราณในอารยธรรมลุ่มน้ำโขง มีความต้องการที่จะสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือพลังงานเหนือธรรมชาติที่ไม่สามารถมองเห็นและจับต้องได้ ดังนั้นมนุษย์จึงหาสื่อกลางในการสื่อสาร ระว่างสิ่งศักดิ์สิทธิ์กับมนุษย์ โดยใช้เครื่องมือที่เป็นภาษาหรือท่วงทำนองที่แตกต่างจากการสื่อสารระหว่างมนุษย์ทั่วไป ในวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ลาวในภาคตะวันออกเฉียงเหนือในประเทศไทยใช้ “แคน” ประกอบกับการ “ลำ” เป็นเครื่องมือในการเป็นสื่อสาร เพื่อแปลความจากภาษาที่หมอลำร้อง เพื่อเป็นภาษาที่สื่อสารให้กับพญาแถน หรือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นได้รับรู้ในภาษาพิเศษที่ถูกแปลงสารด้วยเสียงแคน (สุรพล เนสุสินธุ์, 2563) ในทางกลับกันสำหรับกลุ่มวัฒนธรรมของชาวโคราช ใช้เพลงโคราชเพื่อเป็นเครื่องมือในการสื่อสารระหว่าง “ผู้ที่มีความปรารถนาบางอย่าง” กับ “ดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี” ความเชื่อเรื่องการใช้เพลงโคราชสำหรับแก้บนนั้นเริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477 โดยนางสองเมือง อินทรกำแหง หัวหน้าคณะเพลงโคราชสองเมืองอ้างว่า ดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี (ย่าโม) ได้มาเข้าฝันว่าให้นำเพลงโคราชมาแก้บนแล้วจะประสบผลสำเร็จตามที่ขอ จากคำบอกเล่าดังกล่าว จึงได้เกิดรวบรวมหมอเพลงโคราชเพื่อก่อตั้งเป็นคณะเพลงโคราชเป็นคณะแรก เพลงโคราชกลายเป็นเครื่องมือในการสื่อสารและเป็นเครื่องบูชาใช้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อีกทั้งสามารถนำมาร้องในโอกาสต่างๆ อาทิ โอกาสการแสดงเพื่อความบันเทิง เพื่อการประกอบพิธีกรรม เป็นต้น โดยเพลงโคราชสำหรับประกอบพิธีกรรมนั้นนิยมใช้เพื่อการแก้บนเป็นสำคัญ (เบญจพร เจ๊กจันทึก, 2557)

ศิลปะทางด้านดนตรีในจังหวัดนครราชสีมานอกจากเพลงโคราชที่ได้รับความนิยม ยังมี **“มโหรีโคราช”** เป็นศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีอีกประเภทหนึ่ง แต่เพลงโคราชได้รับความนิยมในการนำไปแก้บนมากกว่ามโหรีโคราช ไม่ว่าจะเป็นการแก้บนท้าวสุรนารี(ย่าโม) ยังมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวนครราชสีมาให้ความเคารพนับถือนอกหนือจากท้าวสุรนารี (ย่าโม) ที่ใช้เพลงโคราชในการแก้บนเช่นกัน ชาวนครราชสีมาเลือกใช้เพลงโคราชเพื่อเป็นการประกอบพิธีกรรมมากกว่ามหรสพชนิดอื่น เนื่องจากคำบอกเล่าคณะเพลงโคราชสองเมือง เมื่อนำแนวคิดด้านพิธีกรรมมาผนวกเข้ากับการแก้บนของชาวโคราชจะแสดงให้เห็นองค์ประกอบสามอย่างซึ่งอยู่รวมกัน คือ เพลงโคราช เครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจคือดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี (ย่าโม) และ ผู้ศรัทธา เหล่านี้เป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะแสดงให้เห็นถึงการใช้เสียงร้องของหมอเพลงหรือถ้อยคำที่มีจังหวะและทำนองพิเศษจนกลายเป็นการร้องเพลง โดยมีความเชื่อที่บอกเล่ากันอย่างต่อเนื่องจากปี พ.ศ.2477 จนถึงปัจจุบันเป็นเครื่องเชื่อมโยงความเชื่อเพื่อเป็นสื่อสารระหว่างผู้ศรัทธากับที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ไม่ว่าจะเป็นดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นๆ ในจังหวัดนครราชสีมา

เมื่อเพลงโคราชถูกนำมาร้องเพื่อถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของคนโคราชที่ได้รับสืบทอดความเชื่อ จึงทำให้เกิดการจัดสรรถ้อยคำเพื่อร้องออกมาถวายแก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อถวายให้กับดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี (ย่าโม)

คีตศิลป์เพลงพื้นบ้าน(เพลงโคราช)

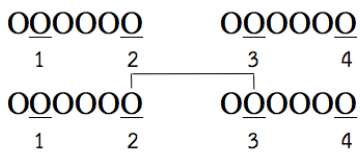
เพลงโคราชนั้นสันนิษฐานว่าดัดแปลงมาจากเพลงทรงเครื่องและนักวิชาการบางท่านได้สันนิษฐานว่ามาจากเพลงฉ่อย (บุญส่ง สร้อยสิงห์, 2563) แต่เอกลักษณ์ของเพลงโคราชอยู่ที่ **“ภาษาที่ใช้ในการร้อง”** และการร้องที่ **“ปิดคำ”** กล่าวคือนิยมใช้คำตายที่เป็นเสียงสั้น และจะใช้ฉันทลักษณ์ที่เป็นคู่และสามารถยืดหยุ่นได้ ทั้งนี้การยืดหยุ่นของฉันทลักษณ์นั้นต้องอยู่ในกรอบของจังหวะที่หมอเพลงโคราชได้เริ่มตั้งต้นตั้งแต่การเกริ่นเพลง และความสามาถในการร้องของหมอเพลงโคราชที่จะยืดจังหวะ

การร้องเพลงโคราชแก้บนนั้นจะมีชื่อเรียกเพลงแต่ละช่วงในสองลักษณะ คือ **“เพลงก้อม”** คำว่าก้อมนี้หมายถึง **“สั้น”** เพลงก้อมจึงหมายถึงเพลงที่มีลักษณะสั้นๆ นำมาใช้โต้ตอบและแสดงปฏิภาณของหมอเพลงโคราชทั้งชาย

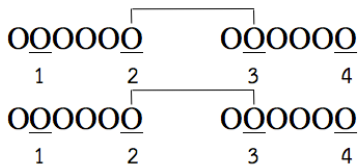
และหญิง **“เพลงขัดอัน”** เป็นเพลงก้อมประเภทหนึ่ง มีสัมผัสในวรรคที่ 1 และ 2 แต่จะไม่มีสัมผัสระหว่างคำในวรรคที่ 3 และ 4 ซึ่งยังคงเนื้อเรื่องเดียวกันจึงทำให้ขัดหูคนฟังจึงเรียกว่าเพลงขัดอัน นอกจากเพลงก้อมและเพลงขัดอันหมอเพลงโคราชจึงพัฒนาเพลงในลักษณะต่างๆ โดยเรียกชื่อเป็นจำนวนนับเลขคู่ อาทิ เพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่แปด จนถึง เพลงคู่สิบสอง (นีรนุช กมลยะบุตร, 2563) เพลงโคราชจึงมีลักษณะที่เป็นกลอนสั้นๆ ลงจังหวะ สามารถแสดงถึงปฏิภาณของหมอเพลงได้ทั้งชายและหญิง

แผนผังฉันทลักษณ์ของตัวอย่างเพลงโคราช

เพลงก้อมลักษะที่ 1



เพลงก้อมลักษะที่ 2



(ที่มา : นีรนุช กมลยะบุตร, 2563)

ฉันทลักษณ์ที่ปรากฏจนเกิดความรู้สึกขัดในกลอนเพลงแต่ยังคงคล้องจองเช่นเดิม ความงามของเพลงโคราชนั้นอยู่ในการลงจังหวะของกลอนเพลงที่หมอเพลงโคราชจะใช้ปฏิภาน ในการประดิษฐ์คำร้อง (กำปั่น ข่อยนอก, 2561)

ตัวอย่างเพลงโคราชแก้บน

ฟังกำปั่นกาเหว่า เขาก็หาเอามาให้
ตาแหลมแก้มหอม ไม่คิดมาหาญมาหัก
ไม่แน่อับแน่นน ให้เกิดเป็นคน
ก็แน่หนาบนบาน ขอหลานจากย่า

ก็ตั้งใจได้แน่นอน ไม่ฟังเก่งฟังแยก
ให้ฟังเพลงโคราช ฟังก่อน
ให้ดวงวิญญาณ ลอยผ่านอากาศ
มารับฟังกัน เด้อเพลงโคราชดอกเด้อย่าโม

(ที่มา: กำปั่น ข่อยนอก, 2561)

เพลงโคราชแก้บนข้างต้นเป็นเพลงโคราชช่วงการเชิญดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี (ย่าโม)เพื่อรับฟังเพลงโคราช มีการเอ่ยถึงการขอพรของเจ้าภาพผู้ว่าจ้างคณะเพลงโคราชกำปั่นบ้านแท่นและกาเหว่า โชคชัย ลักษณะการด้นคำร้องในเพลงโคราชข้างต้นจัดอยู่ในประเภทเพลงก้อม มีสัมผัสในวรรคของตนเอง เช่น

ไม่แน่อับแน่**นน** ให้เกิดเป็น**คน**
ก็แน่หนาบน**บาน** ขอ**หลาน**จากย่า

กำปั่น ข่อยนอก (2561) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการร้องเพลงโคราชไว้ว่า ในวรรคที่หนึ่งสัมผัสคำว่า **“นน”** และคำว่า **“คน”** วรรคที่สองสัมผัสคำว่า **“บาน”** และคำว่า **“หลาน”** คำเหล่านี้เมื่อถูกนำมาร้องจะเป็นคำที่ถูกร้องเสียงสั้น การร้องเสียงสั้นเพื่อเป็นจังหวะให้หมอเพลงโคราช อีกทั้งเป็นการเร่งจังหวะให้เกิดความสนุกสนานเนื่องจากเพลงโคราชไม่นิยมใช้เครื่องประกอบจังหวะในการสร้างจังหวะในขณะทำการแสดง อีกทั้งสามารถเป็นชั้นเชิงในเลือกคำด้นสดขณะทำการแสดง ทั้งนี้การด้นกลอนสดจะอาศัยปฏิภาณของหมอเพลงเป็นสำคัญ หมอเพลงจะร้องตามฉันทลักษณ์หรือไม่ตรงก็ไม่นับว่าเป็นเรื่องที่ผิดนับว่าเป็นเอกลักษณ์ของเพลงโคราช

การร้องเพลงโคราชแก้บน หมอเพลงโคราชจะร้องออกด้วยคำที่คล้องจองเป็นพิเศษ ด้วยความเชื่อว่าหมอเพลงกับร้องเพลงโคราชให้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเองนับถือดังนั้นจึงต้องใช้คำพูดที่ถูกคัดสรรมาเป็นพิเศษในการแก้บนแต่ละครั้ง

สถานการณ์ของเพลงโคราชแก้บนในปัจจุบัน

ในปัจจุบันเพลงโคราช ยังได้รับความนิยมในการว่าจ้างในหลายวัตถุประสงค์ ของคณะเจ้าภาพ การแก้บนเป็นวัตถุประสงค์ที่ยังได้รับความนิยมอย่างมาก ในการจัดหาว่าจ้าง คณะเพลงโคราชส่วนใหญ่ประสบปัญหาในการว่าจ้างรับงาน เนื่องจากสถานการณ์โรคติดต่อไวรัสโคโรน่า 2019 หรือ โควิด-19 (COVID-19) จังหวัดนครราชสีมาได้มีประกาศให้ประชาชนงดการออกจากที่พักเนื่องจาก มีจำนวนของผู้ติดเชื้อเป็นจำนวนมาก ทำให้คณะเพลงโคราชหลายคณะได้ทำการ พักวงเพื่อประกอบอาชีพอื่นๆ เนื่องจากขาดรายได้จากการร้องเพลงโคราช ภายหลังได้มีการผ่อนปรนมาตรการทำให้ชาวนครราชสีมาสามารถออกมา ดำเนินกิจการต่างๆ ได้ตามเดิม คณะเพลงโคราชจึงได้เริ่มรับงานแก้บนและ งานว่าจ้างอื่นๆ จึงทำให้เริ่มกลับมามีรายได้หลัก

คณะเพลงโคราชในจังหวัดนครราชสีมา มีสมาคมเพลงโคราชเป็นผู้ประสานงาน และจัดตารางการรับงาน ณ ลานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี และ วัดศาลาลอย การถวายเพลงโคราชแก่ดวงวิญญาณของท้าวสุรนารีมากที่สุดในสองสถานที่ ดังกล่าว ซึ่งจะมีการปลูกศาลาประมาณห้าศาลาสำหรับคณะเพลงโคราช เพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่าบริเวณนี้มีคณะเพลงโคราชสำหรับแก้บนให้คณะ

ภาพที่ 3 คณะเพลงโคราชและคณะเจ้าภาพถวายเพลงโคราชท้าวสุรนารี (ย่าโม) ณ วัดศาลาลอย จังหวัดนครราชสีมา
(ที่มา : ฐิติกิติ์ ไชยวงษา, 2565)

เจ้าภาพหรือผู้ที่ต้องการถวายเพลงเพื่อเป็นสิริมงคลได้สังเกตเห็นอย่าง ชัดเจน สมาคมเพลงโคราชจะจัดสรรคณะเพลงโคราชต่างๆ ณ ที่สองสถานที่

ลงตารางงานจัดการคิวในการว่าจ้างให้และจะสลับหมุนเวียนคณะเพลงโคราช ในสองสถานที่ เพื่อให้คณะเพลงโคราชสามารถรับงานว่าจ้างจากภายนอก หรือประกอบอาชีพเสริมได้ ในบางกรณีจะมีผู้ที่ต้องการถวายเพลงโคราช ณ ลานเจดีย์เก็บอัฐิท้าวสุรนารี ณ วัดศาลาลอยเป็นจำนวนมาก คณะเพลงโคราชจะทำการร้องเพลงโคราชบนลานโล่งติดกับเจดีย์อัฐิของท้าวสุรนารี (ย่าโม) พระยามหิศราธิบดี (ทองคำ) สามีของท้าวสุรนารี และนางสาวบุญเหลือ (บุตรสาวบุญธรรม) ซึ่งทั้งสามท่านนี้เป็นผู้ที่มีบทบาทในวีรกรรมทุ่งสัมฤทธิ์อำเภอพิมาย ในกรณีเจ้าอนุวงศ์เวียงจันทร์เมื่อสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้การร้องเพลงโคราชในบริเวณต่างๆ ของวัดศาลาลอยตามสถานที่ที่เหมาะสมเพื่ออำนวยความสะดวกให้กับผู้ศรัทธาในดวงวิญญาณและวีรกรรมของท้าวสุรนารี เมื่อมีจำนวนขงคณะเจ้าภาพเยอะเกินกว่าสถานที่ที่ทางวัดจัดเตรียมให้กับคณะเพลงโคราช

ผลการศึกษา

จากการศึกษาประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวกับเพลงโคราช อาทิ ประวัติศาสตร์ของจังหวัดนครราชสีมา ประวัติของเพลงโคราช แง่มุมของศิลปินเพลงโคราช และฉันทลักษณ์ของเพลงโคราชพบว่า เพลงโคราชแก้บนเป็นความเชื่อเมื่อปี พ.ศ. 2477 โดยนางสองเมือง อินทรกำแหง เป็นผู้ริเริ่มค่านิยมในการนำเพลงโคราชมาร้องเพื่อแก้บนกับดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของสุรพล เนสุสินธุ์ (2563) ได้ให้ทัศนะของการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มนุษย์ต้องสื่อสารด้วยการใช้ภาษาที่พิเศษและมีตัวกลางในการสื่อสาร การนำเพลงโคราชมาแก้บนจึงเป็นสื่อกลางในการสื่อสารของผู้ศรัทธาในดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี การร้องเพลงโคราชนิยมใช้การรร้องแบบด้นสดตามเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน การร้องเพลงโคราชเพื่อแก้บนมีขั้นตอนในการร้องแตกต่างจากการร้องเพลงโคราชปกติ เนื่องจากมีขึ้นตอนพิธรกรรม คือการเชิญดวงวิญญาณของท้าวสุรนารี (ย่าโม) หลังจากขั้นตอนพิธีการต่างๆ ของการแก้บนจึงจะเป็นการร้องเพลงโคราชโต้ตอบแบบปกติของหมอเพลงโคราชชายหญิง การร้องเพลงโคราชนั้นเป็นการถวายให้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือจึงด้นคำด้วยถ้อยคำที่คัดเลือกเป็นพิเศษจากปฏิภาณของหมอเพลงโคราช กำปั่น ข่อยนอก (2561) และ นีรนุช กมลยะบุตร (2563) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับ

การร้องเพลงโคราชว่า การร้องเพลงโคราชนั้นไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ หมอเพลงจึงจะต้องร้องด้วยคำสั้นๆ เพื่อเป็นการสร้างจังหวะให้ตนเองของหมอเพลงโคราช ซึ่งเพลงโคราชจะมีสัมผัสในวรรคของตัวเองเป็นคู่ โดยใช้คำตายเสียงสั้นในการประดิษฐ์คำร้อง

รูปที่ 5 ศาลารับงานเพลงโคราชแก้บน ณ ลานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี
(ที่มา : ฐิติกิติ์ ไชยวงษา, 2565)

ปัจจุบันคณะเพลงโคราชนั้นต้องปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในสถานการณ์โรคระบาดของไวรัสโคโรน่า 2019 (COVID-19) โดยมีทางเลือกในสองลักษณะ คือ หมอเพลงโคราชบางคณะเลือกประกอบอาชีพอื่นและยุบวงเพื่อความอยู่รอด สำหรับคณะเพลงโคราชที่ยังยึดอาชีพในการรับว่าจ้างร้องเพลงโคราชนั้นยังคงยึดถือรูปแบบของเพลงโคราชที่เป็นเอกลักษณ์ประจำจังหวัดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ต้องอนุรักษ์ให้กับคนรุ่นหลัง อีกทั้งยังถ่ายทอดองค์ความรู้ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องให้กับเยาวชนผู้สนใจ เพื่ออนุรักษ์ไว้ให้คนรุ่นหลังสืบไป

รายการอ้างอิง

กำปั่น ข่อยนอก. (9 เมษายน 2561). **สัมภาษณ์.** ศิลปินเพลงพื้นบ้านคณะกรรมกำปั่น บ้านแท่นและกาเหว่า โชคชัย

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2553). สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ ฉบับเสริมความรู้ เล่มที่ 15. กรุงเทพฯ : บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์จำกัด

เติม วิภาคย์พจนกิจ. (2546). **ประวัติศาสตร์อีสาน.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บุญส่ง สร้อยสิงห์, ปริญญา เรืองทิพย์, & ประวิทย์ ทองไชย. (2563). เพลงโคราช : การถ่ายทอดองค์ความรู้[ฉบับออนไลน์]. **วารสารการศึกษาและพัฒนาสังคม, 15**(2), 255-267

เบญจมาพร เจ๊กจันทึก. (2557). **แนวทางการอนุรักษณ์และฟื้นฟูภูมิปัญญาการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมของจังหวัดนครราชสีมา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

นีรนุช กมลยะบุตร. (2563). **การสื่อสารความเชื่อผ่านเพลงโคราชใบริบทพิธีกรรมแก้บน.** วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต

สุรพล เนสุสินธุ์. (2563). **ความหลากหลายทางวัฒนธรรมดนตรีในลุ่มน้ำโขง.** ขอนแก่น : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ดนตรีแจ๊ส: พัฒนาการและสังคีตลักษณ์

Jazz Music: His History and Elements

ศุภวิธญ์ วิจิตรวงศ์วาน [1]
Supawit Wichitwongwan

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่อง “พัฒนาการและสังคีตลักษณ์” มุ่งเสนอประเด็นทางวิชาการด้านการรวมวงแจ๊ส มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคการรวมวงแจ๊ส โดยมุ่งเน้นถึงความสำคัญ ประวัติวงแจ๊ส องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส และเครื่องดนตรีในวงแจ๊ส

จากการที่ได้ศึกษาประวัติการรวมวงแจ๊ส วงดนตรีประเภทแจ๊สหรือตระกูลแจ๊สเกิดจากพวกทาสชาวนิโกร เมืองนิวออร์ลีน รัฐโอไฮโอ แถบฝั่งแม่น้ำมิสซิสซิปปี ประเทศสหรัฐอเมริกาหลังจากที่พวกเขาเหล่านั้นได้ถูกใช้งานเยี่ยงทาส ชาวผิวดำต้องทำงานหนักและถูกกดขี่ข่มเหงจากชาวผิวขาวอย่างหนัก เมื่อมีเวลาว่างจากการทำงานก็มารวมกลุ่มกันร้องรำทำเพลง ใช้เครื่องดนตรีง่ายๆ เพื่อให้หายเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน เป็นการผ่อนคลายอารมณ์ จึงเกิดเป็นดนตรีแจ๊สขึ้น ต่อมาได้รับความนิยมไปทั่วโลกและเกิดดนตรีแจ๊สขึ้นในหลายลักษณะ ได้แก่ บลูแจ๊ส (Blue Jazz) นิวออร์ลีนและดิ๊กซี่แลนด์สไตล์ (New Orlean and Dixieland Style) และป๊อปสไตล์ (Pop Style) และโมเดิ้ลสไตล์ (Modern Style) เป็นต้น

คำสำคัญ: เทคนิคการรวมวง, แจ๊ส

---

[1] นักวิชาการอิสระ

ABSTRACT

Academic articles on “Study of Jazz Band Mixing Techniques” is an academic issue to study the technique of combining jazz bands. focusing on the importance jazz band's history. The band's approach techniques for combining jazz. Jazz elements and musical instruments in jazz from studied the history of jazz bands Jazz or jazz bands were formed by Negro slaves. New Orleans, Ohio, on the banks of the Mississippi River, USA after they were used as slaves. Blacks have to work hard and are heavily oppressed by whites. When they have free time from work, they'll come together to sing and dance. easy to use musical instruments to get rid of tiredness from work to relax Thus was born into jazz music. Later, it became popular all over the world and came into jazz in many ways, including Blue Jazz, New Orlean and Dixieland Style, Pop Style, Modern Style, etc.

Keywords: Ensemble Techniques, Jazz

บทนำ

ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่มีคุณค่ามหาศาล มนุษย์ได้นำเอาคุณค่าของดนตรีมาใช้ประโยชน์มากมายทั้งในด้านสร้างความบันเทิงและด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อ ด้านความบันเทิงนั้น ดนตรีทำให้จิตใจเบิกบานร่าเริงแจ่มใส ซึ่งสังเกตได้ว่าที่ใดมีเสียงดนตรีที่นั้นมักจะมีความสนุกสนานรื่นเริง ส่วนทางด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อนั้นมนุษย์มีความเชื่อว่าเสียงดนตรีทำให้สิ่งลึกลับที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติพึงพอใจ และบันดาลให้มนุษย์มีความสุข ความเจริญบังเกิดความอุดมสมบูรณ์และความ ปลอดภัย มนุษย์จึงได้จัดพิธีกรรมต่างๆ ขึ้นตามความเชื่อ โดยมีดนตรีเป็นส่วนประกอบ เช่น การเซ่นไหว้ การบวงสรวง การเรียกขวัญ การสู่ขวัญ เป็นต้น จะเห็นว่าดนตรีมีคุณค่าต่อวิถีชีวิตหลายอย่าง (สุกิจ พลประถม, 2538)

การมีเสียงที่ดีนับเป็นหนึ่งในคุณสมบัติที่สำคัญที่สุดของนักดนตรี จากคำกล่าวที่เป็นนามธรรมเนื่องจากเสียงไม่สามารถจับต้องได้และไม่สามารถมองเห็นได้ การอธิบายคุณสมบัติของเสียงที่ดีต้องมีคุณลักษณะอย่างไรนั้นจึงยากแก่การอธิบายด้วยคำพูดและไม่สามารถถ่ายทอดจากครูผู้สอนด้วยถ้อยคำได้ ทั้งหมดการได้ยินหรือการฟังถือเป็นปัจจัยหลักที่ใช้เป็นเครื่องมือในการสอนการสร้างเสียงในการเล่นเครื่องดนตรี

ชนชาติกรีกได้สร้างรากฐานสำคัญทางด้านทฤษฎีดนตรีจนถูกนำมาพัฒนาและใช้กันมาอย่างต่อเนื่อง นั่นคือการแบ่งช่วงเสียงออกเป็นระดับต่างๆ ซึ่งเป็นหลักสำคัญของบันไดเสียงในดนตรีตะวันตกที่ได้นำมาพัฒนาจนกลายเป็นระบบที่สลับซับซ้อนซึ่งนักปราชญ์ ไพธากอรัส (Pythagoras, 570-495 B.C.) ได้คิดค้นขึ้นมาเมื่อประมาณ 1,000 ปีก่อนคริสตกาล โดยบันไดเสียงโบราณนี้เรียกว่าโหมด (Mode) (ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี, 2560)

เนื่องจากผู้ศึกษานั้นมีความสนใจที่จะศึกษาในด้านเทคนิคการรวมวงแจ๊สเพื่อต่อยอดความรู้เดิมที่มีอยู่ และสามารถนำมาพัฒนาในด้านทักษะ รวมถึงสร้างสรรค์ผลงานต่อไปในอนาคต

พัฒนาการของดนตรีแจ๊สในอเมริกัน

ดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลจากดนตรี 3 กลุ่ม ได้แก่ เพลงกอสเปล เพลงแร็กไทม์ และเพลงบลูส์ ซึ่งล้วนเป็นบทเพลงในกลุ่มชาติพันธุ์ของชาวอเมริกันเชื้อสายแอฟริกันทั้งสิ้น ลักษณะของดนตรีโดยทั่วไปจึงเป็นการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีของแอฟริกาตะวันตก อเมริกา และยุโรปเข้าด้วยกัน Bonds (2013) ดนตรีแจ๊สมีลักษณะการสร้างสรรค์ทำนองจากการอิมโพรไวส์ รวมถึงจังหวะกลองที่มีความซับซ้อน ประโยคของเพลงแจ๊สมีลักษณะเป็นการโต้ตอบ (Call and Respond) เป็นเอกลักษณ์ที่พบในเพลงสวดของชาวอเมริกันผิวดำหรือเพลงกอสเปล(Gospel) มีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องจนเกิดเป็นดนตรีแจ๊สในสไตล์ต่างๆ ตามยุคที่เปลี่ยนไปเช่น สวิง บีบอบคูลแจ๊ส และฟิวชั่นแจ๊ส เป็นต้น (Martin & Waters, 2015) วัฒนธรรมดนตรีแจ๊สของชาวอเมริกันได้แพร่กระจายไปทั่วโลก ได้รับค่านิยมที่สูงขึ้นทั้งด้านสุนทรียศาสตร์และคุณค่าทางวัฒนธรรม จากเดิมที่เคยถูกเหยียดหยามว่าเป็นดนตรีของทาส แต่ปัจจุบันกลุ่มผู้ฟังกลับเป็นชนชั้นที่มีรายได้สูง ทำให้ค่านิยมของดนตรีแจ๊สเกือบเทียบเท่ากับดนตรีคลาสสิก

ดนตรีแจ๊สหลัง พ.ศ. 2500 จนถึงปัจจุบัน จากพัฒนาการของดนตรีแจ๊สในประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2450 จนถึงในช่วงหลัง พ.ศ. เป็นต้นมากล่าวได้ว่าดนตรีแจ๊สได้วางรากฐานและสถาปนาอย่างมั่นคงในสังคมดนตรีใน 2500 ประเทศไทยแล้วดังนั้นในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้อธิบายรายละเอียดของพัฒนาการดนตรีแจ๊สในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 ซึ่งมีหลายปัจจัยที่มีความสำคัญต่อพัฒนาการของดนตรีแจ๊สในประเทศไทย โดยจัดกลุ่ม ของปรากฏการณ์ทางด้านดนตรีและสังคมที่เกิดขึ้นทั้งหมดอยู่ภายใต้ พ.ศ. 2500

ในขณะที่ดนตรีแจ๊สในประเทศไทยรับความนิยมนั้นมีดนตรีแนว ป๊อป ร็อค (Pop Rock) จากประเทศอังกฤษและอเมริกาเข้ามาเป็นที่นิยมอย่างมากในประเทศไทย ทำให้จากเดิมผู้นิยม ฟังดนตรีแจ๊สประเภทวงใหญ่มีปริมาณลดน้อยลงเช่นเดียวกันกับสถานที่ในการแสดงดนตรีแจ๊สก็มี จำนวนจำกัดเมื่อสถานที่ประกอบการนิยมจ้างวงดนตรีแนว ป๊อป ร็อค มากกว่าแนวดนตรีแจ๊ส

เนื่องจากมีจำนวนผู้เล่นน้อยกว่าและดนตรีแนว ป๊อป ร็อค นั้นเข้ากันกับบรรยากาศของสถานที่กินดื่มของ คนรุ่นใหม่ ทำให้นักดนตรีแจ๊สนอกเหนือจากที่ทำงานจากกรมโฆษณาการจึงได้แต่เล่นอยู่ในสถาบัน หรือมหาวิทยาลัยของตนเอง (ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ, 2541)

ในยุคหลัง พ.ศ. 2500 ขณะที่ดนตรีแจ๊สได้รับความนิยมน้อยลง เอื้อ สุนทรสนาน ศิษย์เอกของ พระเจนดุริยางค์ ซึ่งขณะนั้นรับราชการที่กรมโฆษณาการเป็นผู้ควบคุมวง หัสดนตรี หรือ แจ๊สวงใหญ่ ได้เริ่มก่อตั้งวงดนตรีและบันทึกเสียงในนามของ สุนทราภรณ์ มาตั้งแต่ปี 2495 เป็นผู้ทำ ให้แนวดนตรีแจ๊สเริ่มได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ เนื่องจากรูปแบบเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ จำนวนมากมีลักษณะของเพลงแจ๊ส มีการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงแบบอิมโพรไวเซชัน (Improvisation) โดยเฉพาะเพลงชุดแรกๆ ที่บรรเลงโดยวงสุนทราภรณ์ นั้น หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ได้ประพันธ์ขึ้นหลาย บทเพลงโดยที่ใช้โครงสร้างของทำนองและแนวดำเนินคอร์ด (Progression Chord) ในแบบแจ๊ส มาตรฐาน (Jazz Standard) เช่นเพลง ไม่อยากจากเธอ คนึงครวญ และเมื่อไหร่จะให้พบ เป็นต้น 19 กลุ่มผู้ฟังดนตรีของสุนทราภรณ์นั้นเป็นกลุ่มของคนทำงานช่วงวัยกลางคนถึงผู้สูงอายุเนื่องด้วยเป็นบท เพลงที่ฟังสบายและมีเนื้อหาของเพลงที่ดี แต่ด้วยสังคมสมัยใหม่บวกกับเทคโนโลยีที่เติบโตขึ้นเรื่อยๆ นั้นทำให้สังคมไทยมีวัฒนธรรมการบริโภคแนวดนตรีอื่นๆ เช่นเดียวกันจึงทำให้ดนตรีแจ๊สมีบทบาท และความนิยมอยู่เฉพาะแค่กลุ่มที่ชื่นชอบและบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้อง (สมพงษ์ ทองคำ, 2541)

ที่มาของดนตรีแจ๊ส

ดนตรีแจ๊ส ได้เริ่มปรากฏในประเทศไทยตั้งแต่ช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ภายใต้การนำของหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ หลังจากกลับมาจากประเทศสหรัฐอเมริกา และได้พัฒนาวงดนตรีแจ๊สเป็น 2 รูปแบบคือ วงดนตรีบิ๊กซีแลนด์ และวงดนตรีบิ๊กแบนด์ สำหรับเต้นรำ ประกอบภาพยนตร์ และเพื่อความบันเทิง (กมลธรรม เกื้อบุตร, 2538) อีกทั้งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงโปรดการบรรเลงและการประพันธ์ดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก ทำให้ดนตรีแจ๊สเป็นที่รู้จัก

ของคนไทยและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เห็นได้จากการมีงานเทศกาลดนตรีแจ๊ส การมีวงดนตรีแจ๊สบรรเลงในโรงแรมและสถานบันเทิง การมีรายการวิทยุที่เปิดเพลงแจ๊สการมีการประกวดวงดนตรีแจ๊ส หรือการมีสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาที่เปิดสอนสาขาวิชาดนตรีแจ๊สอีกด้วย

อิทธิพลของดนตรีแจ๊สในด้านการศึกษาในประเทศไทย

การศึกษาดนตรีแจ๊สในประเทศไทยเริ่มจากการได้รับความรู้จากผู้ที่จบการศึกษาจากต่างประเทศและจากการศึกษาด้วยตัวเองโดยการนำโน้ตเพลงและแผ่นเสียงที่พอจะหาได้ ซึ่งนำเข้าจากต่างประเทศ จากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้นักดนตรีแจ๊สมีช่องทางในการรับรู้ดนตรีแจ๊สในรูปแบบต่างๆ มากขึ้นเช่น การฟังและชมการบรรเลงดนตรีแจ๊สจากอินเตอร์เน็ต การค้นหาโน้ตเพลงหรือสื่อที่ใช้ในการฝึกจากอินเตอร์เน็ต เป็นต้น ส่งผลให้มีการเปิดการเรียนการสอนสาขาดนตรีแจ๊สในสถาบันอุดมศึกษามากยิ่งขึ้น ได้แก่ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล, มหาวิทยาลัยศิลปากร และมหาวิทยาลัยรังสิต แสดงให้เห็นว่าดนตรีแจ๊สเริ่มเป็นที่สนใจและได้รับความนิยมในวงการการศึกษามากขึ้น ในขณะที่การจัดการเรียนการสอนดนตรีแจ๊สในระดับมัธยมศึกษานั้นยังไม่แพร่หลาย มีเพียงหลักสูตรเตรียมอุดมดนตรีของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์และโรงเรียนสารสาสน์เอกตราเท่านั้น โดยมุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้รับการเรียนและการฝึกฝนดนตรีแจ๊สทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ เพื่อให้ได้พื้นฐานที่ดี ที่สามารถใช้ในการต่อยอดและสร้างสรรค์ผลงานต่อไป

โรงเรียนสารสาสน์เอกตรา เป็นโรงเรียนหนึ่งที่มีการเปิดสอนดนตรีแจ๊สในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายประกอบด้วยเครื่องดนตรีเอก ได้แก่ กีตาร์, กีตาร์เบส, กลองชุด, เปียโน และขับร้องโดยเน้นการรวมวงเป็นหลักที่ผ่านมาการเรียนการสอนวิชารวมวงแจ๊ส พบว่า ในช่วงแรกของการเรียน แม้ผู้เรียนจะมีพื้นฐานทางดนตรีที่ดีจากการเรียนและการฝึกฝนที่ผ่านมา แต่ด้วยความที่ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่มีความแตกต่างจากพื้นฐานดนตรีที่ผู้เรียนเคยศึกษามาก่อนหน้า ทำให้ผู้เรียนยังขาดความเป็นเอกลักษณ์ทางด้านดนตรีแจ๊ส และไม่มีความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีแจ๊ส ทำให้การเรียนการสอนเป็นไปด้วยความยาก

ลำบาก โดยเฉพาะการฝึกเล่นโดยใช้คีตปฏิภาณ (Improvisation) ที่ต้องใช้เวลานานในการฝึกฝนให้นักเรียนมีทักษะมีความเข้าใจในดนตรีแจ๊สจนสามารถปฏิบัติได้ดีจนเป็นที่พอใจ แม้ว่าในปัจจุบันจะมีแบบฝึกหัด บทเพลง และตำราเกี่ยวกับการฝึกบรรเลงดนตรีแจ๊ส แต่ยังไม่มีแบบเรียน แบบฝึกหัด หรือแนวทางการสอนที่เหมาะสมสำหรับเรียนในระดับมัธยมศึกษา ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความต้องการที่จะพัฒนาชุดการสอนที่ออกแบบขึ้นมาโดยเฉพาะสำหรับผู้เรียนในระดับมัธยมศึกษา เพื่อช่วยให้ผู้เรียนได้เรียนรู้และได้ฝึกฝนดนตรีแจ๊สตามศักยภาพผู้เรียน และเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ในการเรียนรู้ดนตรีแจ๊ส ซึ่งชุดการสอนเป็นชุดการเรียนรู้ต่างที่มีการจัดการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบและสมบูรณ์ที่ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ โดยการใช้สื่อหลายชนิดร่วมกัน และยังเป็นเครื่องมือในการช่วยสอนของครูที่ทำให้ผู้เรียนเข้าใจมากขึ้นสามารถเรียนรู้ได้ตามจุดมุ่งหมายที่กำหนด (กาญจนา ลีลาไหม 2549)

ระบบการศึกษาดนตรีในประเทศไทยเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการในปีพ.ศ. 2477 มีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ และได้เปลี่ยนเป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป์” และ“โรงเรียนนาฏศิลป์” ได้ยกฐานะให้เป็น "วิทยาลัยนาฏศิลป์" เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2515 ตามลำดับ อาจกล่าวได้ว่าเป็นสถาบันการศึกษาวิชาชีพทางดนตรีแห่งเดียวในประเทศไทยในขณะนั้น ทั้งนี้ยังไม่ได้ขยายขอบเขตจนถึงระดับอุดมศึกษา จนกระทั่งวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา (มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาในปัจจุบัน)ได้เปิดหลักสูตรดนตรีในระดับอุดมศึกษาขึ้นเป็นต้นแบบของหลักสูตรทางดนตรีให้แก่สถาบันอุดมศึกษาอื่นๆ จึงเกิดหลักสูตรดนตรีในสถาบันต่างๆ เป็นจำนวนมากอย่างไรก็ตามหลักสูตรดนตรีที่เปิดสอนในช่วงเวลาดังกล่าวยังคงเป็นหลักสูตรดนตรีคลาสสิกทั้งหมด

ระบบการศึกษาดนตรีแจ๊สในช่วงแรกเป็นการถ่ายทอดผ่านการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างนักดนตรีที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีแจ๊สกับนักดนตรีที่ต้องการฝึกฝน โดยใช้บทเพลงมาตรฐานที่เป็นที่นิยมในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นสื่อ ใช้แนวคิดจากการบรรเลงแบบต้นฉบับตามศิลปินและแนวคิดการบรรเลงเพลงบลูส์ในการสร้างสรรค์ดนตรีปฏิภาณ จนกระทั่งเมื่อศาสตร์วิชาดนตรีได้ถูกบรรจุลง

ในหลักสูตรระดับอุดมศึกษาจนในปีพ.ศ. 2541 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้เปิดสอนหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส ทำให้การพัฒนาทรัพยากรบุคคลในดนตรีแจ๊สได้เพิ่มมากขึ้น

ค่านิยมในบทเพลงแจ๊สที่เกิดขึ้นในสังคมไทยจากที่ได้กล่าวไปแล้วส่งผลให้กิจกรรมทางด้านดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากทั้งในรูปแบบการแข่งขัน ได้แก่ การแข่งขันวงดนตรีบิ๊กแบนด์ชิงถ้วยพระราชทาน โดยโรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัยจัดขึ้นในปีพ.ศ. 2495 การประกวดการบรรเลงดนตรีแจ๊สเฉลิมพระเกียรติครั้งที่ 1 พ.ศ. 2539 และครั้งที่ 2 พ.ศ. 2540 การแข่งขันดนตรีแจ๊ส Thailand Jazz Competition จัดโดยมหาวิทยาลัยศิลปากร และการแข่งขันเดี่ยวบทเพลงแจ๊ส (Solo Competition) ในงาน Thailand International Jazz Conference จัดโดยมหาวิทยาลัยมหิดล เป็นต้น รวมถึงการจัดการแสดงดนตรีแจ๊สทั้งจากศิลปินชาวไทยและต่างประเทศเป็นจำนวนมาก ในปัจจุบันสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาได้เปิดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีแจ๊สในหลากหลายสถาบันได้แก่ มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยรังสิต รวมถึงสถาบันการศึกษาที่ได้สอดแทรกองค์ความรู้ทางด้านดนตรีแจ๊สเข้าไปในหลักสูตรเช่น มหาวิทยาลัยบูรพา มหาวิทยาลัยขอนแก่น และมหาวิทยาลัยราชภัฏต่างๆ เป็นต้น ส่งผลให้ค่านิยมในการฟังและศึกษาดนตรีแจ๊สเพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก (กิตติธัช สำเภาทอง, 2555)

อย่างไรก็ตาม ดนตรีทุกประเภทย่อมมีการพัฒนาอยู่ตลอดเวลาให้เข้ากับยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ เยาวชนที่เติบโตขึ้นมาที่มีความสนใจในด้านดนตรีก็จะสามารถเข้าใจถึงที่มาในเรื่องราวต่าง ๆ ของดนตรีในแต่ละประเภทที่ตนเองนั้นสนใจ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องโหมด (Mode), การกระจายคอร์ด (Arpeggio) สิ่งเหล่านี้สามารถนำมาปรับใช้ หรือเกิดกระบวนความคิดสร้างสรรค์ให้กับบทเพลงหรือผลงานอื่นๆ ของตนเองได้เป็นอย่างดี

เทคนิคและองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส

ดนตรีแจ๊สถือกำเนิดและพัฒนาโดยมีรากฐานมาจากอารมณ์และความรู้สึกของพวกทาสชาวแอฟริกันอเมริกัน ที่ไม่ได้รับการศึกษา และไม่มีความรู้ทางด้านดนตรีตะวันตก จากดนตรีที่ถือกำเนิดมาจากชนชั้นล่าง กาลเวลาผ่านไป

ดนตรีแจ๊สได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยรับเอาความรู้และแนวความคิดทางด้านทฤษฎีดนตรี รวมถึงเครื่องดนตรีต่างๆ ของดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานอย่างกลมกลืน พวกเขาศึกษาและนำมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับดนตรีของตนเอง และพยายามบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตกให้มีเสียงที่แปลกหู ดังนั้น ดนตรีแจ๊สมีองค์ประกอบอยู่ทั้งหมด 5 อย่าง คือ 1. การอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊ส (Jazz Improvisation) 2. จังหวะในดนตรี (Jazz Rhythm) 3. สำเนียงดนตรีแจ๊ส (Jazz Sound) 4. เสียงประสานดนตรีแจ๊ส (Jazz Harmony) 5. สังคีตลักษณ์และโครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Form and Structure)

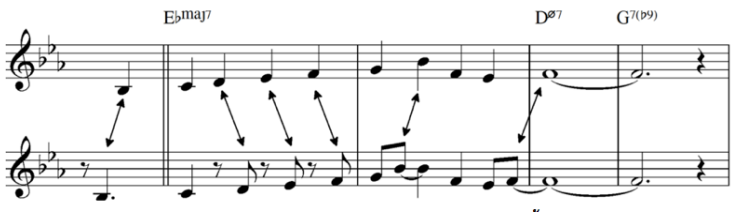
1. การอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊ส (Jazz Improvisation) เป็นองค์ประกอดนตรีแจ๊ส ซึ่งถือว่าสำคัญที่สุด นักดนตรีและนักวิชาการต่างให้นิยามความหมายการอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊สไว้หลากหลายจึงสามารถสรุปได้ว่า การอิมโพรไวส์ คือ การแสดงคีตปฏิภาน การด้นสด การประพันธ์ทำนองขึ้นมาอย่างฉับพลัน ไม่ได้มีการเตรียมหรือเรียบเรียงมาก่อน เป็นการบรรเลงที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก และความสามารถเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล

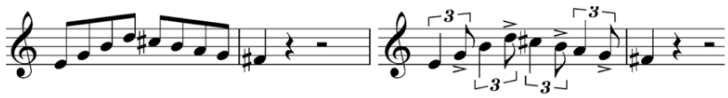
การอิมโพรไวส์ไม่มีรูปแบบหรือวิธีที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับอุปนิสัยความชอบและความถนัดของแต่ละบุคคล ถึงแม้ว่าจะมีวิธีการมากมาย แต่ทุกวิธีต่างมีพื้นฐานเหมือนกัน ผู้ที่สนใจการอิมโพรไวส์ควรมีความชำนาญทางด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรี รวมถึงมีทักษะทางโสตที่ดี และควรจะมีความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีด้วย เพื่อให้สามารถสร้างทำนองได้อย่างไพเราะไม่ผิดเพี้ยน ควรมีความคิดสร้างสรรค์ในการอิมโพรไวส์ ไม่ยึดติดกับวิธีการบรรเลงแบบเก่า มีความกล้าที่จะทดลองและหาวิธีการบรรเลงรูปแบบใหม่ๆ อยู่เสมอ

เนื่องจากดนตรีแจ๊สมีรูปแบบการบรรเลงหลากหลาย แต่ละรูปแบบมีวิธีการบรรเลงและใช้แนวความคิดที่แตกต่างกัน แนวความคิดที่ว่าการอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊สเปรียบเสมือนการสื่อสารและการสนทนา

2. จังหวะในดนตรี (Jazz Rhythm) รากฐานของดนตรีแจ๊สมาจากดนตรีของชาวแอฟริกัน ซึ่งเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นทางด้านจังหวะ ซึ่งมีการใช้จังหวะที่ซับซ้อน อิทธิพลทางจังหวะที่ดนตรีแจ๊สรับมาจากชาวแอฟริกัน

คือ การใช้จังหวะขัด (Syncopation) สามารถสรุปความหมายของจังหวะขัดแบบง่ายๆ ได้ว่า จังหวะขัด คือ การบรรเลงเน้นจังหวะ (Accentuation) ที่ไม่เป็นธรรมชาติ หรือการบรรเลงเน้นเสียงบนจังหวะที่ปกติจะไม่บรรเลงเน้นเสียง สำหรับการบรรเลงจังหวะขัดมักจะบรรเลงก่อนหรือหลังจังหวะตก (Downbeat) วิธีการบรรเลงจังหวะขัดแบบง่ายๆ คือ การบรรเลงในจังหวะยก (Upbeat) ดนตรีแจ๊สจะบรรเลงโดยใช้จังหวะขัดเสมอ ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบบทเพลง เช่น ในการบรรเลงทำนองหลัก (Melody) มักจะมีการดัดแปลงสัดส่วนจังหวะไม่ให้เหมือนกับทำนองต้นฉบับ ทั้งนี้เพื่อช่วยให้การบรรเลงทำนองหลักมีความน่าสนใจมากขึ้น ไม่ซ้ำซากจำเจ ดังตัวอย่างที่ 1 ซึ่งแสดงการใช้จังหวะขัดในการดัดแปลงทำนองต้นฉบับบทเพลง There Will Never Be Another You ประพันธ์โดย Harry Warren (ค.ศ.1893-1981)

ตัวอย่างที่ 1 การดัดแปลงทำนองต้นฉบับโดยใช้จังหวะขัด

หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

ตัวอย่างที่ 2 การบันทึกโน้ตและการบรรเลงบนจังหวะสวิง

หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

3. สำเนียงดนตรีแจ๊ส (Jazz Sound) สิ่งแรกที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจและประทับใจเมื่อได้ฟังดนตรีแจ๊สไม่ใช่เทคนิคหรือวิธีการอิมโพรไวส์ของนักดนตรี ไม่ว่านักดนตรีจะใช้วิธีการอิมโพรไวส์ที่ซับซ้อนมากเพียงใด ผู้ฟังส่วนใหญ่ไม่เข้าใจว่านักดนตรีใช้เทคนิคอะไรในการสร้างทำนองบ้าง สิ่งที่ดึงดูดทำให้ผู้ฟังสนใจดนตรีแจ๊ส คือ วิธีการใช้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะบุคคลของนักดนตรีแจ๊ส

เอกลักษณ์ทางการผลิตเสียงที่แตกต่างของดนตรีแจ๊สจึงเป็นเสน่ห์ที่ชักจูงให้ผู้ฟังชื่นชอบและหลงใหลในดนตรีแจ๊ส โดยเฉพาะวิธีการใช้เสียงที่ผิดเพี้ยนออกจากเสียงแบบมาตรฐาน บางโน้ตเพี้ยนต่ำ บางโน้ตเพี้ยนสูง โน้ตที่ผิดเพี้ยนเหล่านั้นได้รับคำนิยามเรียกว่า บลูส์โน้ต (Blues Note) ซึ่งสันนิษฐานว่า บลูส์โน้ตอาจจะเกิดจากการร้องหรือบรรเลงดนตรีที่ผิดเพี้ยนของนักดนตรีผิวสีในอดีต เนื่องจากนักดนตรีเหล่านั้นเป็นชนชั้นกรรมาชีพ จึงไม่ได้รับการศึกษาทางดนตรีอย่างถูกต้อง รวมถึงการใช้เครื่องดนตรีที่ไม่มีคุณภาพด้วย

การคิดค้นหาเสียงหรือสำนวนการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของนักดนตรีแต่ละบุคคลเป็นสิ่งที่ทำให้ดนตรีแจ๊สแตกต่างจากดนตรีประเภทอื่น การผลิตเสียงของดนตรีแจ๊สไม่มีการตั้งมาตรฐานว่าเสียงแบบใดเป็นเสียงที่ดี นักดนตรีแจ๊สสามารถสร้างสรรค์เสียงของตนเองได้โดยไม่มีข้อจำกัด ทุกอย่างขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของแต่ละบุคคล อีกทั้งดนตรีแจ๊สไม่มีข้อจำกัดทางเครื่องดนตรี นักดนตรีจะนำเครื่องดนตรีชนิดใดมาใช้บรรเลงก็ได้ ทั้งนี้ยังรวมถึงเสียงของมนุษย์ด้วย ดนตรีแจ๊สถือว่าเสียงของมนุษย์เป็นเสมือนเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ที่สามารถแสดงออกและถ่ายทอดความรู้สึกได้ดีที่สุด ฉะนั้นนักร้องแจ๊สที่ดีจะเปรียบตัวเองเสมือนเครื่องเป่า จะฝึกฝนทุกอย่างให้เหมือนกับผู้บรรเลงเครื่องเป่าการเปล่งเสียงของนักร้องหรือการผลิตเสียงจากเครื่องดนตรีจะมีความเป็นธรรมชาติ ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว นักร้องและนักดนตรีสามารถใช้โทนเสียงแบบหนา โปร่งบาง นุ่มนวล กระด้าง ฯลฯ ได้ตามความต้องการ และอาจใช้เสียงเอื้อน เสียงคำราม เสียงสะอื้น เสียงออดอ้อน เสียงแหบพร่า เสียงในลำคอ เสียงขึ้นจมูก ฯลฯ อย่างไรก็ได้ ด้วยเหตุนี้เองทำให้เสียงหรือสำเนียงการบรรเลงของนักดนตรีแจ๊สแต่ละคนไม่เหมือนกัน

4. เสียงประสานดนตรีแจ๊ส (Jazz Harmony) แท้ที่จริงแล้วดนตรีแจ๊สไม่ได้คิดค้นหลักการทางด้านเสียงประสานขึ้นเอง ไม่ว่าจะเป็นทางด้านทฤษฎีหรือด้านการดำเนินคอร์ดรูปแบบต่างๆ (Chord Progression) ดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีคลาสสิกทั้งสิ้น แต่สิ่งที่นักดนตรีแจ๊สทำคือ นำหลักการทฤษฎีเหล่านั้นมาประยุกต์และคิดค้นหาวิธีการนำมาใช้บรรเลงรูปแบบใหม่ๆ ให้มีเสียงที่แปลกเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ไม่เหมือนเดิมและเหมาะสมกับรูปแบบดนตรีและวิธีการบรรเลงแบบแจ๊ส

สำหรับเสียงประสานดนตรีแจ๊ส จะใช้คอร์ด (Chord) ที่มีจำนวนเสียงตั้งแต่ 3-7 เสียง คอร์ดมีหลายประเภท แต่ละประเภทก็ให้ความรู้สึกที่ต่างกัน ทั้งสดใสร่าเริง อบอุ่น เศร้าหมอง โกรธ ฯลฯ การบรรเลงคอร์ดยังสามารถบรรเลงในรูปแบบการพลิกกลับ (Inversion) ได้หลากหลายรูปแบบ แต่ละรูปแบบให้เสียงที่มีความรู้สึกไม่เหมือนกันและมีความเหมาะสมนำมาใช้บนการดำเนินคอร์ดที่ต่างกันด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถในการวางแนวเสียง (Voicing) ของนักดนตรีแต่ละคน การวางแนวเสียงที่ดีจะสอดคล้องกับทำนองในแนวนอน ช่วยให้ทำนองมีความไพเราะน่าฟังมากยิ่งขึ้น การวางแนวเสียงยังเป็นเรื่องสำคัญสำหรับผู้บรรเลงประกอบที่มีหน้าที่บรรเลงสนับสนุนผู้บรรเลงเดี่ยวด้วย

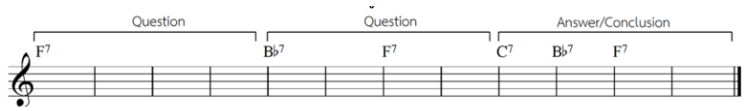
ดนตรีแจ๊สนิยมเรียกการบรรเลงประกอบว่า การคอมปิง (Comping) หมายถึง การบรรเลงเสียงประสานอยู่บนการดำเนินคอร์ดรูปแบบต่างๆ เพื่อประกอบการบรรเลงของผู้บรรเลงเดี่ยว ทั้งช่วงบรรเลงทำนองหลักและช่วงสร้างทำนองอิมโพรไวส์ การบรรเลงประกอบจะทำให้ผู้บรรเลงเดี่ยวทราบว่า สามารถนำโน้ตใดมาสร้างทำนองอิมโพรไวส์ได้บ้าง ดังนั้นการบรรเลงประกอบจึงเป็นสิ่งที่คอยกำกับวิธีการบรรเลงของผู้บรรเลงเดี่ยวด้วย ผู้บรรเลงประกอบที่ดีจะต้องพยายามหาวิธีการวางแนวเสียงประสานให้สนับสนุนการอิมโพรไวส์ของผู้บรรเลงเดี่ยว ช่วยให้ทำนองอิมโพรไวส์มีเสียงที่โดดเด่น ชัดเจน น่าฟัง ผู้บรรเลงประกอบจึงจำเป็นต้องศึกษาการวางแนวเสียงรูปแบบต่างๆ ให้มากที่สุด เพื่อเป็นทางเลือกสำหรับการบรรเลงให้สอดคล้องกับทำนองอิมโพรไวส์ อีกทั้งต้องบรรเลงอยู่บนสัดส่วนจังหวะที่เข้ากันได้ดี ไม่บรรเลงประกอบมากหรือน้อยจนเกินไป และไม่บรรเลงจังหวะขัดแย้งกับการอิมโพรไวส์ของผู้บรรเลงเดี่ยว แต่ก็สามารถบรรเลงเพื่อนำเสนอแนวความคิดให้กับผู้บรรเลงเดี่ยวได้ ทั้งนี้ผู้

บรรเลงประกอบต้องคำนึงอยู่เสมอว่าหน้าที่หลักของตนเอง คือการบรรเลงสนับสนุนผู้บรรเลงเดี่ยว

5. สังคีตลักษณ์และโครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Form and Structure) สังคีตลักษณ์และโครงสร้างของดนตรีแจ๊สเปรียบเสมือนกับแบบพิมพ์เขียว (Blueprint) หรือแผนผังโครงสร้างที่วิศวกรจะนำมาใช้สำหรับสร้างอาคารบ้านเรือน สังคีตลักษณ์เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ดนตรีแจ๊สนำมาจากดนตรีคลาสสิก ในการบรรเลงบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน (Standard Jazz) นักดนตรีแจ๊สจะบรรเลงและสร้างทำนองอิมโพรไวส์อยู่บนสังคีตลักษณ์รูปแบบต่างๆ อย่างเคร่งครัด สังคีตลักษณ์จะช่วยให้ผู้บรรเลงทุกคนสามารถบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน บทเพลงแจ๊สมาตรฐานจะมีสังคีตลักษณ์ที่ไม่ซับซ้อน เพื่อเอื้ออำนวยต่อการอิมโพรไวส์ช่วยให้ผู้บรรเลงจดจำได้ง่าย และทำให้ผู้ฟังสามารถเข้าถึงบทเพลงได้ไม่ยากนัก สามารถแบ่งสังคีตลักษณ์ของดนตรีแจ๊สได้ดังต่อไปนี้

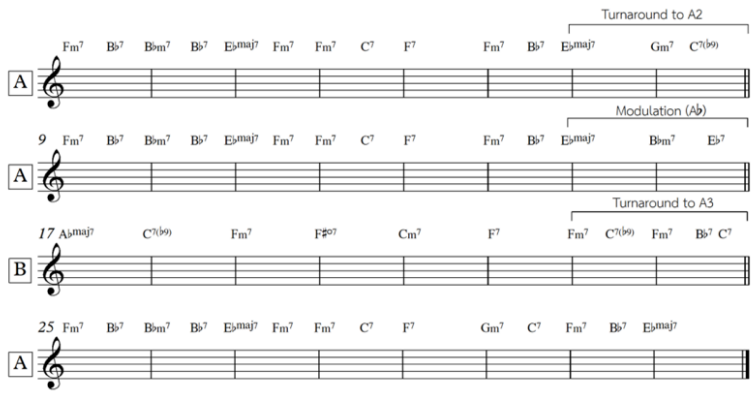
5.1 สังคีตลักษณ์แบบบลูส์12 ห้อง (Twelve Bar Blues) สังคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง ได้รับความนิยมนำมาใช้สำหรับประพันธ์เพลงเป็นอย่างมาก โดยมักจะแบ่งประโยคออกเป็น 3 ประโยค แต่ละประโยคมีทั้งหมด 4 ห้อง ในการประพันธ์และการอิมโพรไวส์นิยมนำรูปแบบการแบ่งประโยคมาเปรียบเทียบกับการสนทนาเป็นประโยคคำถาม-คำตอบ ได้แก่ ประโยคที่ 1 (ห้องที่ 1-4) เป็นประโยคคำถาม ประโยคที่ 2 (ห้องที่ 5-8) เป็นประโยคคำถามซ้ำอีกครั้ง และประโยคที่ 3 (ห้องที่ 9-12) เป็นประโยคคำตอบ-สรุป ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 สังคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง และการแบ่งประโยค



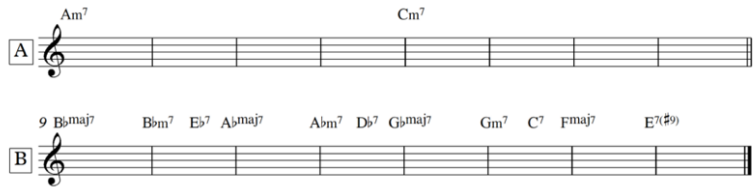
หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

5.2 สังคีตลักษณ์แบบ AABA สังคีตลักษณ์แบบ AABA พบมากในบทเพลงแจ๊สมาตรฐานโดยเฉพาะบทเพลงร้องที่ประพันธ์ขึ้นในช่วง ค.ศ. 1900-1950 บทเพลงเหล่านี้ได้รับการเรียกว่า The Great American Songbook เป็นบทเพลงที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น George Gershwin (ค.ศ.1898-1937) Irving Berlin (ค.ศ.1888-1989) Richard Rodger (ค.ศ. 1902-1979) Cole Porter (ค.ศ.1891-1964) Jerome Kern (ค.ศ.1885-1945) Victor Young (ค.ศ.1900-1956) โดยปกติสังคีตลักษณ์แบบ AABA จะมีทั้งหมด 32 ห้อง แบ่งออกเป็นท่อนละ 8 ห้อง ทำนองและการดำเนินคอร์ดของท่อน A กับท่อน B จะแตกต่างกัน ท่อน A จะเป็นส่วนหลักของบทเพลง ซึ่งจะบรรเลงซ้ำ 3 รอบ สามารถเรียกว่า ท่อน A1 ท่อน A2 และท่อน A3 ตามลำดับ แต่ละท่อนอาจจะมีทำนองและการดำเนินคอร์ดแตกต่างกันได้บ้างเล็กน้อย เช่น การดำเนินคอร์ด 2 ห้องสุดท้ายของท่อน A1 มักจะเป็นการดำเนินคอร์ดแบบวนกลับ (Turnaround) เพื่อส่งไปยังท่อน A2 และการดำเนินคอร์ด 2 ห้องสุดท้ายของท่อน A2 มักจะเป็นการดำเนินคอร์ดที่ส่งไปยังท่อน B ซึ่งอาจจะเป็นการดำเนินคอร์ดที่ทำให้บทเพลงเกิดการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) เป็นต้น สำหรับท่อน B บางครั้งถูกเรียกว่า ท่อนแยกหรือท่อนเชื่อม (Bridge) เป็นท่อนที่มักจะพบการเปลี่ยนกุญแจเสียงอยู่เสมอ และช่วงท้ายของท่อน B จะพบการดำเนินคอร์ดเพื่อเปลี่ยนกุญแจเสียงส่งกลับมาหาท่อน A3 ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 บทเพลง As Time Go By มีสังคีตลักษณ์แบบ AABA

หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

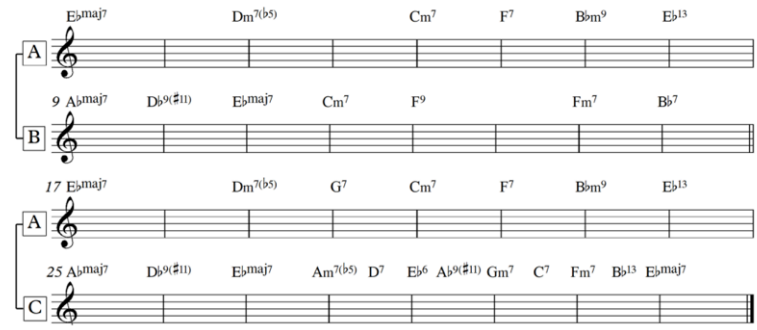
5.3 vสังคีตลักษณ์แบบ AB สังคีตลักษณ์แบบ AB เป็นสังคีตลักษณ์ที่ไม่มีการย้อน ส่วนมากจะเป็นบทเพลงที่ไม่ยาว แบ่งออกเป็น 2 ท่อน มักจะมีท่อนละ 8 ห้อง ทั้งบทเพลงจึงมีเพียง 16 ห้อง จึงสามารถเรียกว่า “สังคีตลักษณ์แบบ 16 ห้อง” ได้เช่นกัน ดังตัวอย่างที่ 5

ตัวอย่างที่ 5 บทเพลง Re-Codame มีสังคีตลักษณ์แบบ AB

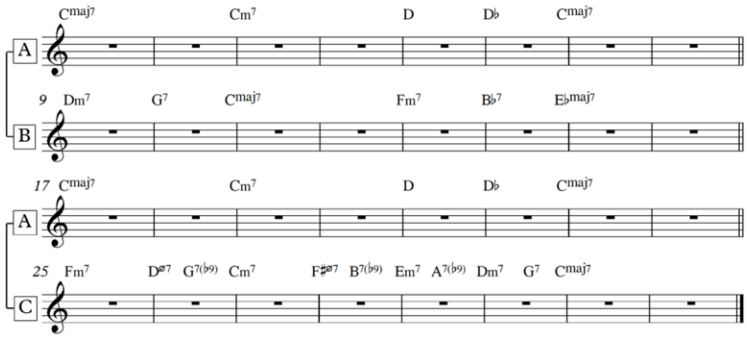


หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

5.4 สังคีตลักษณ์แบบ ABAC สังคีตลักษณ์แบบ ABAC มักจะเป็นบทเพลงที่มีทั้งหมด 32 ห้อง แบ่งออก 4 ท่อน ท่อนละ 8 ห้อง โดยสามารถแบ่งออกเป็นท่อนใหญ่ได้ 2 ท่อน คือ ท่อน AB และท่อน AC เมื่อวิเคราะห์บทเพลงแล้วจะพบว่า ในบางบทเพลงท่อน B กับ ท่อน C จะมีทำนองและการดำเนินคอร์ดที่คล้ายกัน ส่วนมากจะแตกต่างกันที่ช่วงท้ายของท่อน ดังตัวอย่างที่ 6 แต่ในบางบทเพลงก็พบว่า ท่อน B กับท่อน C มีทำนองและการดำเนินคอร์ดไม่คล้ายกันเลย ดังตัวอย่างที่ 7

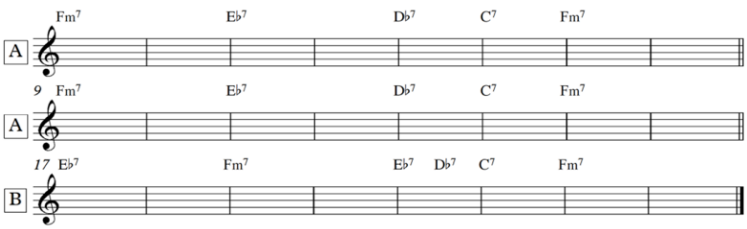
ตัวอย่างที่ 6 บทเพลง There Will Never Be Another You
มีสังคีตลักษณ์แบบ ABAC ที่ท่อน B กับท่อน C มีการดำเนินคอร์ดคล้ายกัน

หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลง Green Dolphin Street มีสังคีตลักษณ์แบบ ABAC ที่ท่อน B กับท่อน C มีการดำเนินคอร์ดไม่คล้ายกัน



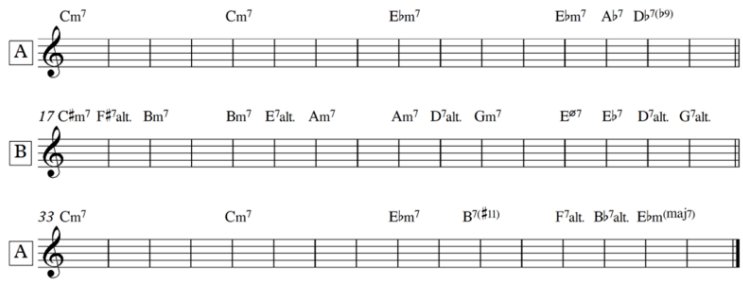
หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

5.5 สังคีตลักษณ์แบบ AAB สังคีตลักษณ์แบบ AAB เป็นสังคีตลักษณ์ที่ไม่ค่อยได้รับความนิยมมากนัก บทเพลงจะแบ่งออก 3 ท่อน แต่ละท่อนจะมีจำนวนห้องเท่าใดก็ได้ บางบทเพลงมีท่อนละ 8 ห้อง บางบทเพลงมีท่อนละ 16 ห้อง การบรรเลงบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์แบบ AAB มักจะทำให้ผู้บรรเลงสับสนและบรรเลงผิดท่อนได้ง่าย เนื่องจากผู้บรรเลงจะเคยชินกับการบรรเลงบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์แบบ AABA มากกว่า ดังนั้น ขณะอิมโพรไวส์ต้องคำนึงถึงท่อนให้ดีเพราะมักจะบรรเลงท่อน A เกินเสมอ ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8 บทเพลง Song for My Father มีสังคีตลักษณ์แบบ AAB

หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

5.6 สังคีตลักษณ์แบบ ABA สังคีตลักษณ์แบบ ABA เป็นสังคีตลักษณ์ที่ไม่ค่อยได้รับความนิยมเช่นกัน มีทั้งหมด 2 ท่อน จำนวนห้องในแต่ละท่อนมักจะมากกว่าสังคีตลักษณ์อื่นๆ เช่น ท่อน A มีจำนวน 16 ห้อง และท่อน B มีจำนวน 16 ห้อง เป็นต้น ทั้งบทเพลงจะมีทั้งหมด 48 ห้อง ซึ่งมีความยาวมากกว่าสังคีตลักษณ์รูปแบบอื่น ดังตัวอย่างที่ 9

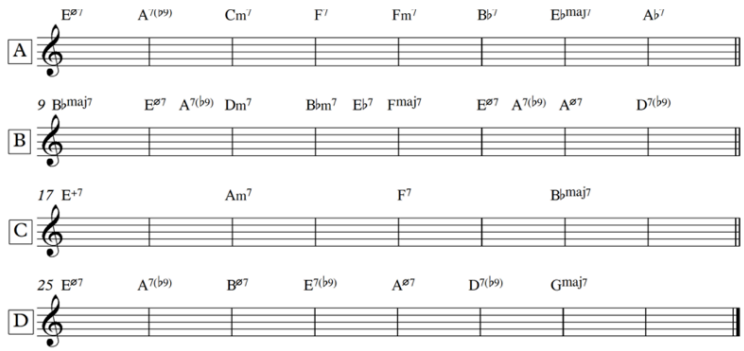
ตัวอย่างที่ 9 บทเพลง Invitation มีสังคีตลักษณ์แบบ ABA



หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

5.7 สังคีตลักษณ์แบบอิสระ (Through Composed Form) สังคีตลักษณ์แบบอิสระเป็นสังคีตลักษณ์ที่ไม่มีการซ้ำท่อนเลย มักจะมีจำนวนท่อนตั้งแต่ 3 ท่อนขึ้นไป โดยส่วนมากจะมีท่อนละ 8 ห้อง เช่น สังคีตลักษณ์แบบ ABCD เป็นต้น ดังตัวอย่างที่ 10

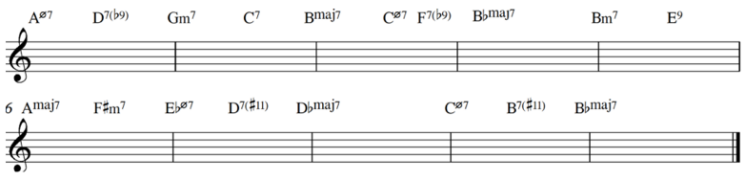
ตัวอย่างที่ 10 บทเพลง Stella by Starlight มีสังคีตลักษณ์แบบ ABCD



หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

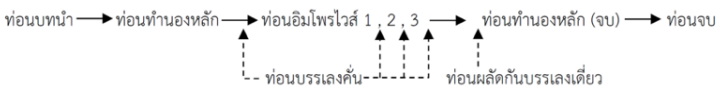
5.8 สังคีตลักษณ์แบบอื่นๆ นอกจากสังคีตลักษณ์รูปแบบต่างๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดแล้ว ยังมีบทเพลงจำนวนหนึ่งที่ไม่สามารถจำแนกรูปแบบสังคีตลักษณ์ได้ เนื่องจากมีจำนวนห้องที่แปลกแตกต่างจากบทเพลงอื่น เช่น บทเพลงที่มีจำนวน 10 ห้อง หรือ 11 ห้อง เป็นต้น ดังตัวอย่างที่ 11

ตัวอย่างที่ 11 บทเพลง Peace มีสังคีตลักษณ์แบบ 10 ห้อง



หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

5.9 โครงสร้างดนตรีแจ๊ส เพื่อช่วยให้ผู้บรรเลงทุกคนสามารถบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน นักดนตรีแจ๊สจะบรรเลงและอิมโพรไวส์โดยอาศัยสังคีตลักษณ์เป็นกรอบเสมอ ผู้บรรเลงจะสร้างทำนองอยู่บนสังคีตลักษณ์วนไปเรื่อยๆ จำนวนกี่รอบก็ได้ ตามแต่ความต้องการและความสามารถของผู้บรรเลง นักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกจำนวนรอบว่า คอรัส (Chorus) การบรรเลงวนอยู่บนสังคีตลักษณ์ไปเรื่อยๆ แบบนี้ ทำให้เกิดโครงสร้างของบทเพลงขึ้น ยิ่งมีการบรรเลงวนหลายรอบมากขึ้น หรือมีผู้บรรเลงเดี่ยวเพิ่มขึ้น โครงสร้างบทเพลงก็จะขยายใหญ่ตามไปด้วย โดยพื้นฐานการบรรเลงดนตรีแจ๊สมาตรฐานจะมีโครงสร้างเพลงดังต่อไปนี้



1. ท่อนบทนำ (Introduction/ Intro) คือ การบรรเลงเกริ่นนำก่อนเข้าบทเพลง ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของ

1. ท่อนบทนำ (Introduction/ Intro) คือ การบรรเลงเกริ่นนำก่อนเข้าบทเพลง ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของสังคีตลักษณ์แต่เป็นท่อนที่เพิ่มขึ้นมา จะมีจำนวนห้องเท่าใดก็ได้ตามความต้องการของผู้บรรเลง ในเบื้องต้นนิยมนำการดำเนินคอร์ดช่วงท้ายของบทเพลงมาใช้เป็นท่อนบทนำ หรืออาจจะใช้การดำเนินคอร์ดแบบวนกลับหรือการบรรเลงคอร์ดวนซ้ำ (Vamp) ก็ได้เช่นกัน

2. ท่อนทำนองหลัก คือ ทำนองและการดำเนินคอร์ดที่ประพันธ์อยู่บนสังคีตลักษณ์รูปแบบต่างๆ เป็นบทประพันธ์ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว ทำนองหลักจะทำให้ผู้ฟังสามารถจดจำบทเพลงนั้นๆ ได้ สำหรับการบรรเลงท่อนทำนองหลัก หากบทเพลงมีทำนองหลักสั้นจะบรรเลง 2 รอบ เช่น บทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์แบบบลูส์ และสังคีตลักษณ์แบบ 16 ห้อง เป็นต้น แต่หากบทเพลงที่มีทำนองหลักยาวก็จะบรรเลงรอบเดียว นักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกทำนองหลักว่า “Head”

3. ท่อนอิมโพรไวส์ คือ ท่อนที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีบรรเลงเพื่อแสดงความสามารถของตนเองอย่างเต็มที่ โดยใช้วิธีการอิมโพรไวส์อยู่บนสังคีตลักษณ์ของบทเพลงนั้นๆ ผู้บรรเลงเดี่ยวจะสร้างทำนองอิมโพรไวส์ กี่รอบก็ได้ และในหนึ่งบทเพลงจะมีผู้บรรเลงเดี่ยวกี่คนก็ได้

4. ท่อนทำนองหลัก (จบ) คือ การบรรเลงทำนองหลักอีกครั้งหลังจากที่ผู้บรรเลงเดี่ยวทุกคนอิมโพรไวส์จบ เพื่อแสดงให้ผู้ฟังทราบว่ากำลังจะจบบทเพลง จำนวนรอบที่บรรเลงมักจะเท่ากับการบรรเลงท่อนทำนองหลักในช่วงต้นบทเพลง นักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกการบรรเลงทำนองหลักตอนท้ายเพลงว่า “Head Out”

5. ท่อนจบ (Ending) คือ การบรรเลงส่งท้าย ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของสังคีตลักษณ์ เป็นท่อนที่เพิ่มขึ้นมา จะมีจำนวนห้องเท่าใดก็ได้ตามความต้องการของผู้บรรเลง ในเบื้องต้นนิยมนำการดำเนินคอร์ดแบบวนกลับหรือการบรรเลงคอร์ดวนซ้ำมาใช้สำหรับท่อนจบ ท่อนจบจะมีเสียงดังหรือเบาอย่างไรก็ได้

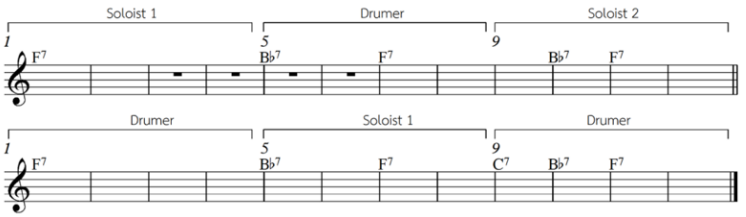
6. ท่อนบรรเลงคั่น (Interlude) คือ ทำนองสั้นๆ ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับบรรเลงคั่นระหว่างท่อนต่างๆ ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของสังคีตลักษณ์ สามารถนำท่อนบรรเลงคั่นมาไว้ช่วงใดของบทเพลงก็ได้ เช่น นำมาใช้คั่นในท่อนอิมโพรไวส์ระหว่างผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 1 กับผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 2 เป็นต้น

7. ท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยว (Trade) คือ ท่อนที่ผู้บรรเลงทุกคนจะผลัดกันบรรเลงเพื่อแลกเปลี่ยนแนวความคิด มักจะเป็นการบรรเลงที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกเหมือนการประชันระหว่างผู้บรรเลงด้วยกัน สามารถนำท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยวมาไว้ช่วงใดของบทเพลงก็ได้ โดยปกตินิยมนำมาบรรเลงต่อจากท่อนอิมโพรไวส์ การบรรเลงท่อนนี้จะเรียงลำดับผู้บรรเลงตามท่อนอิมโพรไวส์ ผู้บรรเลงเดี่ยว

คนที่ 1 จะเริ่มบรรเลงก่อน จากนั้นจึงตามด้วยผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 2, 3, 4 ... ตามลำดับ นอกจากนี้นักดนตรีแจ๊สยังนิยมใช้ท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยวสำหรับเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงกลองชุดได้แสดงความสามารถทางการอิมโพรไวส์ ซึ่งจะเป็นการบรรเลงสลับกันระหว่างผู้บรรเลงเดี่ยวทั้งหมดกับผู้บรรเลงกลองชุด

การบรรเลงท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยวยังคงบรรเลงอยู่บนสังคีตลักษณ์เสมอ มักจะเป็นการบรรเลงสลับกันคนละ 4 หรือ 8 ห้อง เช่น การบรรเลงท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยว 4 ห้อง (Trade 4) ระหว่างผู้บรรเลงเดี่ยวกับผู้บรรเลงกลองชุดบนสังคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง สามารถอธิบายได้ว่า ห้องที่ 1-4 จะบรรเลงโดยผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 1 ห้องที่ 5-8 บรรเลงโดยผู้บรรเลงกลองชุด ห้องที่ 9-12 บรรเลงโดยผู้บรรเลงเดี่ยวคนที่ 2 (กรณีมีผู้บรรเลงเดี่ยวมากกว่า 1 คน) หลังจากบรรเลงรอบที่ 1 จบ ก็จะวนกลับไปยังห้องที่ 1 อีกครั้ง โดยที่ห้องที่ 1-4 จะบรรเลงโดยผู้บรรเลงกลองชุด ห้องที่ 5-8 บรรเลงโดยผู้บรรเลงเดี่ยว และห้องที่ 9-12 บรรเลงโดยผู้บรรเลงกลองชุด เป็นต้น ดังตัวอย่างที่ 12

ตัวอย่างที่ 12 แสดงท่อนผลัดกันบรรเลงเดี่ยว 4 ห้อง ระหว่างผู้บรรเลงเดี่ยวกับผู้บรรเลงกลองชุดบนสังคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง จำนวน 2 รอบ



หมายเหตุ. จาก “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส,” โดย ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส, (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2559)

ดังนั้น องค์ประกอบของดนตรีแจ๊สที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นองค์ประกอบที่พบในบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน และเป็นเพียงประเด็นพื้นฐานสำหรับดนตรีแจ๊สเท่านั้น ยังมีประเด็นย่อยต่างๆ อีกมากที่ผู้สนใจควรศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม เช่น ในประเด็นเรื่องการอิมโพรไวส์ ผู้บรรเลงควรทำความเข้าใจว่าดนตรีแจ๊สมี

หลายรูปแบบ แต่ละรูปแบบก็มีวิธีการอิมโพรไวส์ที่ไม่เหมือนกัน เช่น ดนตรีนิวออร์ลีนแจ๊ส (New Orleans Jazz) กับดนตรีฮาร์ดบอป (Hard Bop) หากเปรียบเทียบวิธีการบรรเลงจะพบว่าดนตรีแจ๊สทั้ง 2 แบบ มีวิธีบรรเลงที่แตกต่างกันอย่างมาก ทั้งวิธีการอิมโพรไวส์ การใช้สำเนียงโทนเสียง การใช้สัดส่วนจังหวะ รวมถึงเสียงประสานต่างๆ ก็มีความซับซ้อนมากน้อยไม่เท่ากัน ทางด้านสังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลงก็เช่นกัน หากศึกษาดนตรีฟรีแจ๊ส (Free Jazz) จะพบว่า เป็นดนตรีที่ไม่ได้บรรเลงอยู่บนสังคีตลักษณ์หรือโครงสร้างใดๆ เลย บทความวิชาการเรื่ององค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส จึงเป็นเพียงจุดเริ่มต้นสำหรับผู้ที่สนใจจะศึกษาดนตรีแจ๊สเท่านั้น

เครื่องดนตรีในวงแจ๊ส

วงดนตรีสากลประเภทวงแจ๊ส เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงเพื่อความสนุกสนานตลอดจนใช้ประกอบการเต้นรำ ลีลาศ รำวง ส่วนบทเพลงที่ใช้บรรเลงมีทั้งบทเพลงประเภทบรรเลงโดยเฉพาะ และบทเพลงร้องทั่วๆ ไป เช่น เพลงแจ๊ส เพลงสากล เพลงไทยสากล เพลงไทยลูกทุ่ง เป็นต้น ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้จัดวงแจ๊สประกอบด้วย

1. เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ (woodwind instruments) ได้แก่ อีแฟลตอัลโตแซกโซโฟน (Eb Alto Saxophone), บีแฟลตเทเนอร์แซกโซโฟน (Bb Tenor Saxophone), อีแฟลตบราริโทนแซกโซโฟน (Eb Baritone Saxophone), บีแฟลตคลาริเนต (Bb Clarinet), ฟลุต (Flute)

2. เครื่องดนตรีประเภทเครื่องโลหะหรือพวกแตร ได้แก่ บีแฟลตทรัมเป็ต (Bb Trumpet), สไลด์ทรอมโบน (Slide Trombone)

3. เครื่องดนตรีประเภทเครื่องคีย์บอร์ด ได้แก่ เปียโน (Piano) หรือออร์แกน (Organ)

4. เครื่องดนตรีประเภทเครื่องไฟฟ้า ได้แก่ กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบสไฟฟ้า เปียโนหรือออร์แกนไฟฟ้า

5. เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีหรือเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองชุด (https://sites.google.com/site/maykhrafbikin/wng-cae/wng/wng-caes-prawati)

บทสรุป

จากการได้ศึกษางานด้านต่างๆ เกี่ยวกับเทคนิคการรวมวงแจ๊ส ทำให้เข้าใจถึงดนตรีแจ๊สที่เข้ามามีบทบาทมากขึ้นในประเทศไทย ทั้งประวัติศาสตร์ และเทคนิคต่างๆ ของดนตรีแจ๊ส ซึ่งจะสังเกตุได้ว่าดนตรีแจ๊สนั้นจะมีพัฒนาการต่างๆ ตามยุคสมัย มีระบบการศึกษาดนตรีในประเทศไทยเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการ โดยช่วงแรกนั้นระบบการศึกษาดนตรีแจ๊สเป็นการถ่ายทอดผ่านการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างนักดนตรีที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีแจ๊สกับนักดนตรีที่ต้องการฝึกฝน โดยใช้บทเพลงมาตรฐานที่เป็นที่นิยมในช่วงเวลานั้นๆ เป็นสื่อในการสอน และใช้แนวคิดจากการบรรเลงแบบต้นฉบับตามศิลปินและแนวคิดการบรรเลงเพลงบลูส์ในการสร้างสรรค์ดนตรี อย่างไรก็ตาม สิ่งสำคัญที่สุดอย่างหนึ่งของดนตรีแจ๊สคือการอิมโพรไวส์ สิ่งนี้คือการสื่อสารผ่านเสียงดนตรีว่าผู้บรรเลงนั้นรู้สึกอย่างไร จึงเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีแจ๊ส และผู้วิจัยเชื่อว่าในอนาคตจะมีการพัฒนาการหรือค้นพบสิ่งใหม่ของดนตรีแจ๊สอย่างแน่นอน

การใช้บันไดเสียงนั้นมีหลายทางเลือก ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลายอย่าง เช่น แนวทางการบรรเลงของผู้บรรเลง รูปแบบของดนตรีที่นำมาบรรเลง หรือความเชี่ยวชาญที่แตกต่างกันของการบรรเลงดนตรีแจ๊สรูปแบบต่างๆ ของนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงด้วยกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวทางการบรรเลงของนักดนตรีทั้งหมดว่าจะให้บรรเลงออกมาในทิศทางแบบไหน แต่ประเด็นที่สำคัญคือทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ให้มากได้ที่สุดตามที่ได้กำหนดแนวทางไว้

เอกสารอ้างอิง

กมลธรรม เกื้อบุตร. (2538). ดนตรีแจ๊สในสังคมไทยยุคเริ่มต้น. พิษณุโลก: คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม.

กาญจนาลีลาไหม. (2549). การพัฒนาชุดการสอนแบบศูนย์การเรียนกลุ่มสาระการเรียนรู้การงานอาชีพ และเทคโนโลยี เรื่องงานประดิษฐ์ผลิตภัณฑ์ในท้องถิ่นสำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1. วิทยานิพนธ์ครุศาสตร์มหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี. อุบลราชธานี

กิตติธัช สำเภาทอง. (2555). พัฒนาการของไทยแลนด์แจ๊สคอมเพ็ทติชั่นและผลกระทบต่อสังคมดนตรีแจ๊สในประเทศไทยระหว่าง พ.ศ. 2548-2554 (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี. (2560). หลักการทางดนตรีวิทยา,เอกสารประกอบการสอน.มหาสารคาม:วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิกิพีเดีย. ประวัติดนตรีแจ๊ส [ออนไลน์]. แหล่งที่มา : https://sites.google.com/site/maykhrafbikin/wng-cae/wng/wng-caes-prawati (18 พฤษภาคม 2565).

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. “แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส.” วารสารดนตรีรังสิต 11, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 19-32.

สุกิจ พลประถม. (2538).ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. อุดรธานี : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

Aebersold, Jamey. Vol. 1 How to Play and Improvise Jazz. 6th ed. New Albany, IN: Jamey Aebersold, 1992.

Bogdavov, Vladimir. Chris Woodstra and Stephen Thomas Erlewine. All Music Guide to Jazz. Ann Arbor: All Media Guide, 2002.

Channing, Simon. (2003). Training the Orchestral Musician. In Colin Lawson (Ed.), The Cambridge Companion to the Orchestra (pp. 180 - 193). Cambridge: Cambridge University Press.

C. Gridley, Mark. Jazz Style History & Analysis. New Jersey: A Simon & Schuster Company. 2006.

Cooke, Mervyn. The Chronicle of Jazz. London: Thames and Hudson, 1997.

Levine, Mark. The Jazz Theory Book. Petaluma, CA: Sher Music, 1995.

Reeves, Scott D. Creative Beginnings An Introduction to Jazz Improvisation. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1997.

แจมมิวลัส: ซอฟต์แวร์สำหรับการเรียนการสอนวิชาปฏิบัติดนตรีและรวมวง

The Jamulus: Software for Real Time Music Practicing and Ensemble Class

ปัญญทัศน์ วีระพล [1]
Sarawut Srihakhot

บทคัดย่อ

การระบาดของ COVID-19 สายพันธุ์ใหม่ทำให้สถานการณ์ในการออกมาตรการรับมือของกระทรวงสาธารณสุขนั้นมีความไม่แน่นอน ส่งผลกระทบต่อระบบการศึกษาเป็นอย่างมาก แม้ในระยะเวลามากกว่า 2 ปีที่เกิดโรคระบาดขึ้น สถานศึกษาทุกระดับได้ปรับตัวในการจัดการเรียนการสอนไปใช้รูปแบบออนไลน์จนมีความคุ้นเคยกับการเรียนรูปแบบใหม่ ในวิชาบรรยายทั่วไปที่ไม่ต้องใช้ความเที่ยงตรงและคุณภาพของเสียงนั้นยังสามารถที่จะจัดการเรียนการสอนได้อย่างไม่พบปัญหามากนัก แต่ในการเรียนการสอนดนตรีโดยเฉพาะวิชาปฏิบัติและรวมวง พบปัญหาและข้อจำกัดเรื่องความหน่วงของเสียง คุณภาพของเสียง การจัดเตรียมอุปกรณ์ ทำให้ต้องปรับเปลี่ยนวิธีการสอนและเนื้อหาจนไม่ตรงกับวัตถุประสงค์ของรายวิชา บทความซอฟต์แวร์แจมมิวลัสเป็นโปรแกรมที่ลดปัญหาข้างต้นได้ดีที่สุด ณ เวลานี้ โดยวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการใช้งานเบื้องต้นทั้งการเชื่อมต่ออุปกรณ์ การตั้งค่าซอฟต์แวร์ และการสร้างเซิร์ฟเวอร์ของตนเอง สามารถใช้แจมมิวลัสเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการเรียนการสอนดนตรีวิชาปฏิบัติและรวมวงให้มีความใกล้เคียงกับการเรียนการสอนแบบปกติมากที่สุด

คำสำคัญ : ซอฟต์แวร์แจมมิวลัส, การเรียนการสอนดนตรีออนไลน์, การเรียนการสอนดนตรีวิชาปฏิบัติ

---

[1] นักวิชาการอิสระ

ABSTRACT

The outbreak of the new strain of COVID-19 has made uncertain the situation for the Ministry of Health's cope. It has affected the education system. Even in more than 2 years that the epidemic occurred Educational institutions at all levels have adapted their teaching and learning methods to the online until they are familiar with the new methods. In general, lectures classes do not require fidelity and sound quality can manage teaching without much trouble. but in teaching music subjects, especially practice and ensemble classes. There were problems and limitations in latency of sound, sound quality equipment preparation causing the need to modify teaching methods and content until they do not match the objectives of the course. Nowadays Jammulus software is the best way to solve this problem. This article aims how to jamulus, software settings and create your own server. Jammulus can be used to increase efficiency in teaching practice music and to combine ensemble to be as close to normal teaching as possible.

Keywords: The Jamulus Software, Music Online Learning, Music Performance Subject

บทนำ

สถานการณ์โรคระบาด COVID–19 ที่เกิดในประเทศไทยมาเป็นระยะเวลามากกว่า 2 ปี เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อรูปแบบการใช้ชีวิตของผู้คนในสังคมทั่วทุกวงการเป็นวงกว้างมาอย่างยาวนาน แม้ในปัจจุบัน ประชาชนภายในประเทศไทยจะได้รับวัคซีนในแทบทุกพื้นที่ เพื่อลดอาการรุนแรงของอาการป่วยของโรคระบาด แต่ด้วยโรค COVID–19 สายพันธุ์โอไมครอนได้เกิดการระบาดในประเทศไทยเป็นระรอกในทุกพื้นที่ และยังไม่สามารถที่จะควบคุมโรคให้มีความปลอดภัยจนกระทรวงสาธารณสุขจะสามารถยืนยันได้ว่าเป็นโรคประจำถิ่น สำนักงานป้องกันควบคุมโรคที่ 9 (2021) ราชกิจจานุเบกษาได้ประกาศมาตรการควบคุมโรคทั่วราชอาณาจักร โดยการปิดสถานที่เสี่ยงต่อการเกิดโรคทั้ง ผับบาร์ ร้านอาหาร สถานศึกษา เพื่อลดการแพร่ระบาดให้ได้มากที่สุด ความไม่แน่นอนของสภาวะเช่นนี้ การปรับเปลี่ยนรูปแบบของการทำงาน ยังคงต้องยืดหยุ่นเพื่อเตรียมรับมือกับสถานการณ์การระบาดที่อาจเกิดขึ้นได้เสมอ รวมถึงสถาบันการศึกษาทั้งโรงเรียน มหาวิทยาลัย ต่างๆ ทั่วประเทศก็จำเป็นในการหยุดพักการเรียนการสอน และเปลี่ยนเป็นรูปแบบการเรียนออนไลน์ เพื่อหาทางออกที่เสียหายน้อยที่สุดในการเรียนการสอนให้ดำเนินไปได้อย่างต่อเนื่อง (สายสมร เฉลยกิตติ, 2020)

การระบาดของ COVID–19 ที่ยังส่งผลต่อระบบการศึกษา สถานศึกษาแทบทุกระดับได้ปรับเปลี่ยนมาใช้รูปแบบการเรียนการสอนออนไลน์ทั้งในโรงเรียนและระดับมหาวิทยาลัย สถานศึกษาบางแห่งยังต้องทำการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ควบคู่กับการเรียนการสอนแบบปกติ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ในแต่ละพื้นที่ (วิทยา วาโย, 2020) และในระยะเวลา 2 ปีที่ผ่านมารูปแบบการเรียนออนไลน์ถือว่าได้มีการพัฒนามากขึ้นกว่าช่วงแรก ทั้งตัวผู้สอนและผู้เรียนที่ต้องทำการเรียนรู้และทำความคุ้นเคยในระบบ เรื่องการเซ็ตอุปกรณ์ เนื้อหาที่ใช้เรียน รูปแบบงานที่ได้รับมอบหมายไปจนการประเมินผลที่ต้องปรับเปลี่ยนให้มีความเหมาะสมกับลักษณะการเรียนแบบออนไลน์ จนสามารถปรับตัวเข้ากับรูปแบบการเรียนออนไลน์ได้ดีมากยิ่งขึ้น

รูปแบบการเรียนการสอนแบบออนไลน์ในวิชาบรรยาย (Lecture) ผู้สอนสามารถใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยีที่มีความสะดวกในการจัดการเรียนการสอนได้ ปัญหาหลักของผู้สอนออนไลน์อาจมีเรื่องการติดตั้งอุปกรณ์ การตั้งค่า ฝึกใช้ ทำความเข้าใจให้ชำนาญ จากผลการประเมินคะแนนและการสัมภาษณ์ผู้เรียนแบบไม่เป็นทางการ แม้ผู้เรียนจะมีความคุ้นเคยกับรูปแบบการเรียนการสอนแบบออนไลน์ แต่ยังไม่สามารถจัดการกับสมาธิในขณะเรียนได้ดีเทียบเท่ากับการเรียนแบบปกติ ซึ่งจำเป็นในการปรับวิธีการสอน เนื้อหา สื่อ รวมไปถึงการประเมินให้มีความเหมาะสมไปพร้อมกัน โดยมีงานวิจัยของ (วิชญ์ บุญรอด 2020) ได้นำเทคนิค 6Ts มาประยุกต์ใช้กับการเรียนวิชาปฏิบัติดนตรี เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการเรียน แต่ในการเรียนการสอนวิชาดนตรีแบบบรรยาย ทั้งวิชาทฤษฎี (Theory) ประวัติศาสตร์ (History) ไปจนวิชาโสตทักษะ (Ear training) ในวิชาเหล่านี้ มีการใช้เครื่องดนตรีและสื่อเสียงหลายอย่างประกอบการสอน เช่น เปียโน วิดีโอต่างๆ ปัญหาที่พบคือเรื่องของคุณภาพเสียงที่ไม่ชัดเจน สัญญาณขาดหายเป็นระยะ ทำให้การเรียนการสอนนั้นไม่มีประสิทธิภาพเท่าที่ควร ผู้เรียนจึงไม่สามารถเข้าใจบทเรียนนั้นๆ ได้อย่างเต็มที่

ไม่เพียงวิชาบรรยายที่พบปัญหาขณะจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ วิชาปฏิบัติดนตรี (Music Performance) และวิชาปฏิบัติรวมวง (Music Ensemble) ถือเป็นวิชาหลักที่พบหลายปัญหาเรื่องการเรียนการสอนเป็นอย่างมาก เนื่องจากซอฟต์แวร์ (Software) หลักที่ใช้ในการจัดการเรียนการสอน ทั้ง Zoom, Google Meet, Discord, Skype, Telegram, Messenger นั้น โดยส่วนใหญ่เป็นโปรแกรมที่มีวัตถุประสงค์ในการออกแบบมาสำหรับการประชุมการเรียนการสอนโดยทั่วไป (สิริพร อินทสนธิ์, 2020) ฟังก์ชันการทำงานไม่เหมาะสำหรับการเรียนการสอนดนตรี คุณภาพเสียงถูกลดทอนลงด้วยปัจจัยหลายอย่าง และปัญหาใหญ่ที่สำคัญมากที่สุดก็คือ ความหน่วงของเสียง (Latency) ที่มีความหน่วงมากจนผู้สอนและผู้เรียนไม่สามารถเล่นเครื่องดนตรีให้พร้อมกันได้อย่างพร้อมเพียงกัน ทำให้การเรียนและการฝึกซ้อมของเครื่องดนตรีหลายๆ ชนิดในรูปแบบของวงเล่นได้ทีละเครื่องเท่านั้น

ด้วยปัญหาเหล่านี้ ส่งผลกระทบอย่างมากกับวิชาปฏิบัติรวมวง มหาวิทยาลัยดนตรีหลายแห่งทำการปรับเปลี่ยนรูปแบบเนื้อหาและวิธีการเรียนการสอน โดยให้ผู้เรียนต่างแยกซ้อมและแยกบันทึกเสียง จากนั้นจึงส่งวิดีโอทั้งหมดมาแก้ไข (Edit) และรวมเข้าด้วยกันในภายหลัง อาจได้ผลงานที่ดีมีคุณภาพ แต่ถือว่าเป็นการผิดวัตถุประสงค์ของรายวิชาที่ต้องการเน้นเรื่องการปฏิบัติพร้อมกัน ไปเป็นขั้นตอนหลังการผลิต (Post Production) และในการเรียนการสอนวิชาปฏิบัติ ยังไม่สามารถที่จะเล่นพร้อมกันแบบสลับกันเล่นคอร์ด (Comping) และทำนอง (Melody) ของทั้งผู้สอนและผู้เรียนด้วยเช่นกัน ผู้เรียนทำได้เพียงเปิด Metronome หรือ Backing track ด้วยตนเอง รวมถึงปัญหาเรื่องคุณภาพเสียง ที่ถูกโปรแกรมลดทอนจนไม่มาสามารถฟังรายละเอียดของการเล่นระหว่างผู้เรียนผู้สอนได้อย่างชัดเจนและถูกต้อง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของสีสันของเสียง (Tone Colour) สำเนียง (Accent) ไปจนเทคนิคการเล่นของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้อย่างมีคุณภาพ

ซอฟต์แวร์ที่ถูกออกแบบมาสำหรับการเล่นเครื่องดนตรีพร้อมกัน (Virtual Jam Session Software) ปัจจุบันมีหลากหลายตัวเลือก เช่น Jamulus, Jamkazan, Ninjam, Jammr โดยแต่ละค่ายนั้นมีจุดเด่นและข้อสังเกต รวมถึงความเหมาะสมในการใช้งานที่แตกต่างกัน โดยซอฟต์แวร์ที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายทั่วโลกมากที่สุดคือ แจมมิวลัส ซึ่งมีข้อดีหลายจุด คือ ไม่มีการเก็บค่าสมาชิก, แทบไม่มีความหน่วงของเสียง ใช้งานโดยเล่นพร้อมกันหลายเครื่องดนตรีเป็นวงได้จริง และยังสามารถสร้างเซิร์ฟเวอร์ส่วนตัวของตนเองได้อีกด้วย โดย (Morgan Ellis, Ester M, 2022) การศึกษาเกี่ยวกับการฝึกซ้อมของกลุ่มร้องประสานเสียงที่ใช้ซอฟต์แวร์เป็นเครื่องมือหลักในการใช้งานช่วงการระบาดของโรค COVID-19 และกลุ่มที่ใช้งานแจมมิวลัสในการฝึกซ้อมวงดนตรีร็อคเป็นประจำเป็นเวลายาวนานมากกว่า 3 ปี (Volker Fischer, 2020) ในขณะที่ในประเทศไทย ยังไม่เป็นที่รู้จักกันมากนัก มีเพียงกลุ่มขนาดเล็กบนแพล็ตฟอร์มเฟซบุค (Facebook) ที่รวมกันซ้อมอยู่เป็นประจำเพียงเท่านั้น อาจด้วยการออกแบบหน้าตาของโปรแกรม (User Interface) มีความใช้งานยาก และไม่ถูก

พัฒนามาเป็นเวลานานให้เหมาะสมกับยุคสมัย และขาดการประชาสัมพันธ์จากผู้พัฒนา ทำให้ตัวซอฟต์แวร์นั้นมีผู้ใช้งานเฉพาะกลุ่มเท่านั้น แต่โดยประสิทธิภาพของตัวซอฟต์แวร์ยังสามารถใช้งานได้ดี ตอบสนองการเล่นได้แม้จะมีการใช้งานหนักๆ ในปัจจุบัน

เนื่องจากข้อจำกัดและปัญหาของรูปแบบการเรียนดนตรีออนไลน์ที่ได้พบข้างต้น ผู้เขียนจึงต้องการนำเสนอซอฟต์แวร์แจมมิวลัส ที่จะสามารถนำมาแก้ไขปัญหาการเรียนการสอนดนตรีแบบออนไลน์ในช่วงมีการระบาดของโรค COVID-19 โดยมีการสำรวจและทดลองใช้หลายๆ ตัวเลือก เพื่อหาซอฟต์แวร์ที่มีความเหมาะสมมากที่สุด สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนดนตรีออนไลน์วิชาปฏิบัติและรวมวงให้เกิดประสิทธิภาพมากที่สุด รวมถึงนำเสนอการเซ็ตอัพระบบของซอฟต์แวร์และคอมพิวเตอร์ และอุปกรณ์ที่จำเป็นต้องใช้ในการเรียนการสอน จนสามารถนำไปปรับใช้กับการเรียนการสอนรายวิชาอื่นหรือรูปแบบอื่นให้มีประสิทธิภาพมากที่สุด

ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบข้อดีและจุดสังเกตของซอฟต์แวร์แต่ละค่าย

ข้อพิจารณา / ซอฟต์แวร์	ความหน่วงน้อย	ไม่เสียค่าสมาชิก	รองรับ DAW	ใช้งานง่าย
Jamulus	✓	✓	✓	
Jamkazan	✓	✓	✓	
Ninjam		✓	✓	
Jammr			✓	✓
Pushnplay	✓		✓	✓

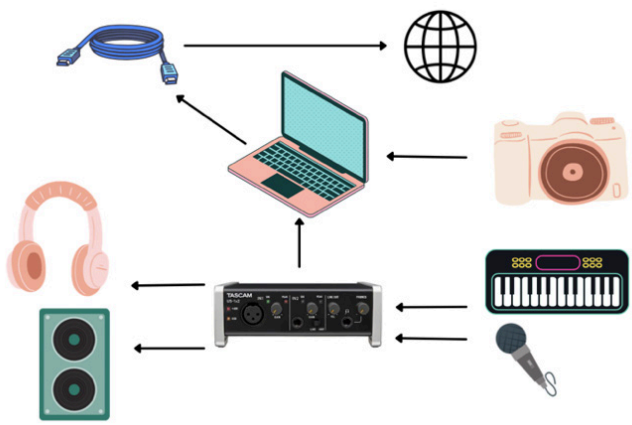
The Jamulus Software

การที่จะใช้งานซอฟต์แวร์แจมมิวลัสเป็นเครื่องมือในการจัดการเรียนการสอนดนตรีแบบออนไลน์วิชาปฏิบัติและรวมวงให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดนั้น สิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้คือ การเตรียมอุปกรณ์ต่าง ๆ และ การเรียนรู้เรื่องการตั้งค่า ทำความเข้าใจฟังก์ชัน ฝึกฝนใช้งานให้ชำนาญ ไปจนแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นในระหว่างการใช้งานได้ โดยมีวิธีการในการเตรียมและใช้งานดังนี้

อุปกรณ์ที่จำเป็นต้องมีในการใช้งานแจมมิวลัส

1. เครื่องดนตรีทั้งอคูสติกและอิเล็กทรอนิกส์ของตนเอง
2. อุปกรณ์บันทึกเสียง (Audio Interface)
3. สายสัญญาณ (Instrument Cable)
4. สายแลนหรือสาย RJ-445 (Lan Cable, R-45 Cable)
5. สาย HDMI จากกล้องเพื่อต่อไปยังคอมพิวเตอร์
6. Computer หรือ Laptop
7. หูฟัง (Headphone)
8. ลำโพงมอนิเตอร์ (Monitor Speaker)
9. กล้อง Webcam หรือ DSLR
10. แคปเจอร์การ์ด (Capture Card)

การต่ออุปกรณ์



ภาพที่ 1 การเชื่อมต่ออุปกรณ์
ที่มาของภาพ: ปัญญทัศน์ วีระพล, 2022

ข้อแนะนำของแจมมิวลัสในการใช้งานเบื้องต้นคือ ควรเชื่อมต่อโดยใช้สายแลนในการเชื่อมต่ออินเตอร์เน็ตเพื่อให้ความหน่วงเกิดขึ้นน้อยที่สุด ซึ่งการเชื่อมต่อสัญญาณอินเตอร์เน็ตแบบไร้สาย (WIFI) หากอินเตอร์เน็ตมีความเร็ว ค่าสัญญาณ (Ping) ไม่มาก ก็สามารถใช้งานได้ปกติ

สำหรับการต่อเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ นำเครื่องดนตรีต่อเข้ากับเครื่องขยายเสียง (Amplifier) อุปกรณ์เปลี่ยนเสียงกีตาร์ (Multi Effect) หรือตัวจำลองลำโพง (Speaker Simulator) เข้ามาที่ Audio Interface และต่อ Audio Interface เข้าคอมพิวเตอร์

ส่วนเครื่องดนตรีที่เป็นอคูสติกให้ใช้ไมค์โครโฟน (Microphone) รับเสียงต่อเข้า Audio Interface และต่อ Audio Interface เข้าคอมพิวเตอร์

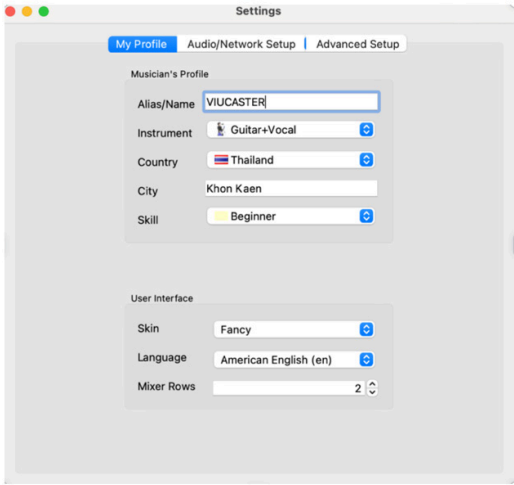
ต่อหูฟัง หรือ ลำโพงมอนิเตอร์เข้ากับ Audio Interface

ต่อกล้องเว็บแคมเข้ากับคอมพิวเตอร์สำหรับการใช้งานภาพ หากใช้กล้องดิจิตอลเพื่อคุณภาพของภาพที่ดีมากขึ้น ให้ทำการต่อผ่านแคปเจอร์การ์ดก่อนเข้าคอมพิวเตอร์ ซึ่งปัจจุบันกล้องดิจิตอลหลายรุ่นในปัจจุบันที่นิยมกันอย่าง Canon, Sony ไม่จำเป็นต้องใช้แคปเจอร์การ์ดก็สามารถต่อตรงเข้าคอมพิวเตอร์และใช้งานได้อย่างดี โดยคุณภาพอาจลดลงไม่มากหากเปรียบเทียบกับการต่อแคปเจอร์การ์ด

การตั้งค่าซอฟต์แวร์แจมมิวลัส

ภาพที่ 2 Interface ของแจมมิวลัส
ที่มาของภาพ: ปัญญทัศน์ วีระพล, 2022

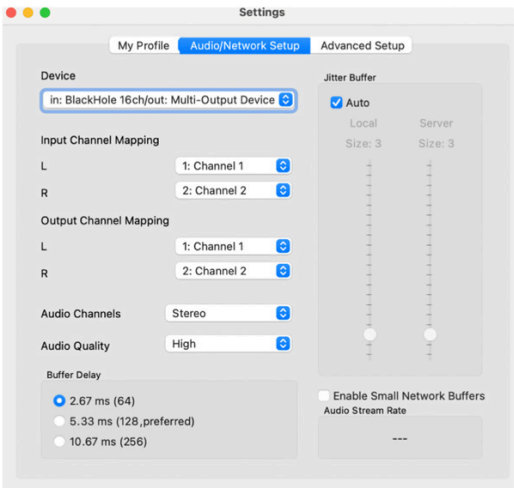
การตั้งค่าโปรไฟล์ เมื่อเปิดหน้าต่างของซอฟต์แวร์ ให้กดไปที่ Setting



ภาพที่ 3 การตั้งค่าโปรไฟล์
ที่มาของภาพ: ปัญญูทัศน์ วีระพล, 2022

สามารถตั้งชื่อ (Username) โดยเลือกเครื่องดนตรี เลือกประเทศ เลือกจังหวัดและเลือกทักษะของตนเองได้ทั้งหมด

การตั้งค่าเสียง



ภาพที่ 4 การตั้งค่าเสียง
ที่มาของภาพ: ปัญญูทัศน์ วีระพล, 2022

เลือก Input และ Output ตาม Audio Interface ที่ใช้ โดยสามารถตั้งค่าเสียงเป็น Mono หรือ Stereo และตั้งค่าคุณภาพของเสียงได้ตามความเร็วของอินเตอร์เน็ต

ตั้งค่า Buffer Delay ขึ้นอยู่กับความสามารถของคอมพิวเตอร์ หากตั้งค่า Buffer Delay ให้ต่ำ ต้องมีคอมพิวเตอร์ที่ศักยภาพสูง

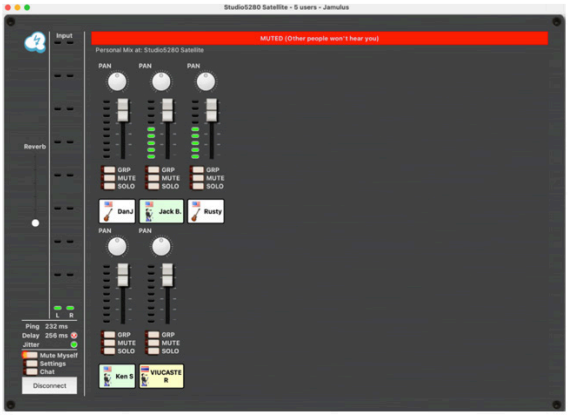
การเข้าใช้งานแจมมิวลัส

ภาพที่ 5 รายละเอียดของข้อมูลการเลือกเซิร์ฟเวอร์
ที่มาของภาพ: ปัญญทัศน์ วีระพล, 2022

เมื่อตั้งค่าต่างๆ เสร็จเรียบร้อย ให้กด Connect จะปรากฏประเภทของห้องตามแนวเพลง ซึ่งจะมีข้อมูลของชื่อเซิร์ฟเวอร์ ชื่อและจำนวนคนใช้งาน ความหน่วงของห้อง และสถานที่ของเจ้าของห้อง โดยสามารถที่จะค้นหาเซิร์ฟเวอร์ได้จากช่องค้นหา

เมื่อเข้ามาในเซิร์ฟเวอร์ จะแสดงข้อมูลแสดง Input ค่าความหน่วงทั้ง Ping, Delay, และ Jitter สามารถพิมพ์ในช่องสนทนา (Chat) ตั้งค่าเพิ่มเติมในหน้าต่างนี้ได้เช่นกัน

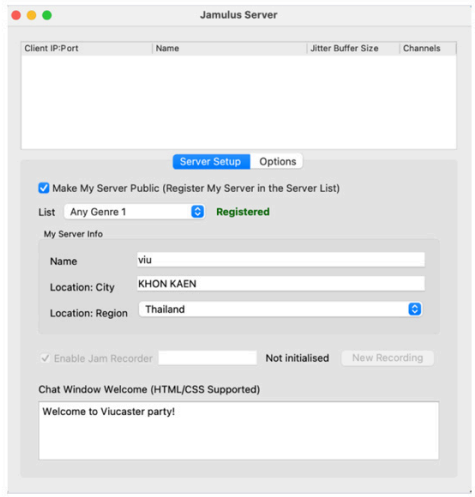
ในส่วนของการใช้งาน จะแสดงข้อมูลของบุคคลอื่นที่อยู่ในเซิร์ฟเวอร์ โดยสามารถปรับลดเสียง เพิ่มเสียง แพนซ้ายและแพนขวา รวมกลุ่มเครื่องดนตรี ปิดเสียงที่ไม่ต้องการ และโซโล่เครื่องดนตรี



ภาพที่ 6 Interface ภายในเซิร์ฟเวอร์
ที่มาของภาพ: ปัญญทัศน์ วีระพล, 2022

การสร้างเซิร์ฟเวอร์ส่วนตัว

ทำการดาวน์โหลดโปรแกรม Jamulus Server ติดตั้งให้เรียบร้อย จากนั้น เมื่อเปิดโปรแกรมขึ้นมา จะพบหน้าต่างการสร้างเซิร์ฟเวอร์



ภาพที่ 7 Interface การสร้างเซิร์ฟเวอร์ของตนเอง
ที่มาของภาพ: ปัญญทัศน์ วีระพล, 2022

เลือกประเภทของแนวเพลงหรือห้อง โดยสามารถตั้งชื่อห้อง ระบุสถานที่ของผู้สร้างเซิร์ฟเวอร์ และข้อความแจ้งขณะมีบุคคลอื่นเข้ามาในเซิร์ฟเวอร์ของเราได้

สามารถเลือกได้ว่า จะสร้างเป็นเซิร์ฟเวอร์สาธารณะที่บุคคลอื่นสามารถเข้ามาในเซิร์ฟเวอร์ของเราได้ หรือจะสร้างแบบส่วนตัวที่จำกัดผู้เข้าใช้งานได้ โดยการสร้างเซิร์ฟเวอร์แบบส่วนตัวแบบพื้นฐานคือ ให้บุคคลที่ต้องการเข้ามาในเซิร์ฟเวอร์ให้ครบทุกคน จึงกดเครื่องหมาย Make my server public ออก

การใช้งานภาพ

เมื่อตั้งค่าในส่วนของเสียงทั้งหมดเรียบร้อยแล้ว การตั้งค่าเรื่องของภาพสามารถใช้โปรแกรม Zoom, Discord, Google Meet หรือโปรแกรมอื่นๆ ในการแสดงภาพ โดยปิดเสียงในโปรแกรมเหล่านี้ และใช้เสียงจากแจมมิวลัสเท่านั้น

ภาพที่ 8 การใช้โปรแกรม Discord เพื่อแสดงวิดีโอขณะจัดการเรียนการสอน
ที่มาของภาพ: ปัญญทัศน์ วีระพล, 2022

บทสรุป

จากการระบาดของโรค COVID-19 ที่ส่งผลอย่างมากต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีในรายวิชาปฏิบัติและวิชารวมวงในรูปแบบออนไลน์นั้น ถือเป็นเรื่องที่ท้าทายสำหรับวงการการศึกษา เพื่อที่จะจัดการเรียนการสอนให้มีประสิทธิภาพมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ แต่ด้วยข้อจำกัดของโปรแกรมที่ใช้ในการเรียนการสอนอย่าง Zoom, Google Meet, Discord นั้นไม่ได้ถูกออกแบบสามารถตอบสนองการใช้งานเรื่องเสียงที่ดีมีคุณภาพ และไม่มีความหน่วงของ

เสียงได้ อีกทั้งลักษณะเฉพาะของการเรียนที่ต้องมีอุปกรณ์หลายอย่าง ทั้งอุปกรณ์บันทึกเสียง, สายสัญญาณเครื่องดนตรี, สายแลน, อินเตอร์เน็ต, สายสัญญาณภาพ HDMI จากกล้องเพื่อต่อไปยังคอมพิวเตอร์, เครื่องคอมพิวเตอร์หรือแลปท็อป, หูฟังหรือลำโพงมอนิเตอร์ กล้องเว็บแคมหรือกล้องดิจิตอล และแคปเจอร์การ์ด ซึ่งอุปกรณ์เหล่านี้ ด้วยเทคโนโลยีในปัจจุบันอาจมีราคาไม่สูงมากนัก แต่เมื่อจำเป็นต้องใช้เครื่องมือจำนวนมาก ราคาหลายชนิดรวมกันก็มากไปโดยปริยาย

ถึงอย่างไรก็ตามซอฟต์แวร์แจมมิวลัสนั้น ก็มีข้อจัดในการใช้งาน เช่น หน้าตาของตัวโปรแกรมไม่เป็นมิตรกับผู้ใช้งาน เซิร์ฟเวอร์ไม่เสถียรทำให้บางครั้งใช้เวลาหาเซิร์ฟเวอร์เป็นเวลานานมาก หรือหลายครั้งหาเซิร์ฟเวอร์ของคนสร้างไม่พบ และผู้พัฒนาไม่ได้ทำการพัฒนาตัวซอฟต์แวร์ต่อ แม้จะเป็นซอฟต์แวร์ที่นักดนตรี ผู้สอนดนตรีในต่างประเทศนิยมใช้ในการฝึกซ้อมและจัดการเรียนการสอนในหลายรูปแบบ อีกทั้งคุณภาพการเรียนและการฝึกซ้อมดนตรีในรูปแบบออนไลน์ไม่สามารถทดแทนการการเรียนการฝึกซ้อมดนตรีแบบปกติได้ เป็นเพียงแค่การแก้ปัญหาของการจัดการเรียนการสอนในขณะเกิดการระบาดของโรค COVID-19 เพียงชั่วคราวเท่านั้น หรือถูกใช้เพื่อจุดประสงค์ในการซ้อมของสมาชิกที่อยู่ต่างสถานที่ หากสถานการณ์โรค COVID-19 กลับมาเป็นปกติ รูปแบบการเรียนการสอนดนตรีแบบปกติยังคงเป็นรูปแบบที่มีประสิทธิภาพมากที่สุด โดยท้ายที่สุดเป็นหน้าที่ของนักการศึกษาดนตรีที่จะใช้ศึกษาค้นคว้าสิ่งต่างๆ ที่เป็นประโยชน์เพื่อนำมาแก้ไข ปรับปรุงและพัฒนาการจัดการเรียนการสอนต่อไป

รายการอ้างอิง

Boonrod, M. (2020). Online Teaching for Music Practice Subject by Applying Richard Allington's 6Ts Technique. *Journal of Education Naresuan University, 23*(1), 283-296.

Chaleoykitti, S., Artsanthiai, J., & Daodee, M. (2020). The Effect of COVID-19 Disease: Teaching and Learning in Mursing. *Journal of Health and Nursing Research, 36*(2), 255-262.

Department of Dease Control (2021). Ministry of Health Accelerate proactively inoculating COVID-19 for 11 million Thais by the end of this year.

Intasont, S. (2020). COVID-19 and Online Teaching case study: Web Programming Course. *Journal of Management Science Review, 22*(2), 203-214.

Morgan, E., Ester, M. (2022) Virtual Community Singing During the COVID-19 Pandemic. *American Scientist: Research Triangle Park), 110*(1), 28-35.

Sander Visser, (2021), Online band practice in 2021... does Zoom work?. Retrieved 3 April 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=bQ-JwnGM2-c

Volker Fischer, (2020), *Case Study: Performing Band Rehearsals on the Internet with Jamulus.* Retrieved 1 February 2022, from https://jamulus.io/PerformingBandRehearsalsontheInternetWithJamulus.pdf

Wayo, W., Chareonnukul, A., Karnkayant, C., & Konyai, J. (2020). Online Learning Under the COVID-19 Epidemic: Concepts and applications of teaching and learning management. *Regional Health Promotion Center 9, 14*(34), 285-298.

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/

สถานภาพงานวิจัยปี่พาทย์พื้นบ้านอีสานใต้
The Research Status of the Southern Isan Folk Piphat Studies.
กฤตเมธ บุตรเต
Krittameth Butte

ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีและพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์
Effects of social change affecting music and rituals of Hmong ethnic groups, Khao Kho District, Phetchabun Province.
กำพร ประชุมวรรณ
Komphorn Prachumwan

ความเชื่อความศรัทธาในการละเล่นเพลงโคราชเพื่อแก้บนท้าวสุรนารี (ย่าโม)
Belief in playing Korat songs to take an oath ThaoSuranari (Ya Mo).
ฐิติกิติ์ ไชยวงษา
Thitikhit Chaiwongsa

ดนตรีแจ๊ส: พัฒนาการและสังคีตลักษณ์
Jazz Music: His History and Elements.
ศุภวิธญ์ วิจิตรวงศ์วาน
Supawit Wichitwongwan

แจมมิวลัส: ซอฟต์แวร์สำหรับการเรียนการสอน วิชาปฏิบัติดนตรีและรวมวง
The Jamulus: Software for Real Time Music Practicing and Ensemble Class.
ปัญญทัศน์ วีระพล
Panyatuch Weerapol

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University
ปีที่ 4 ฉบับที่ 3 กันยายน - ธันวาคม 2565 • Vol. 4 No. 3 September - December 2022 • ISSN 2773-9155 (Online)