โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้านอีสาน

วิทยานิพนธ์

ของ

ศราวุธ โชติจำรัส

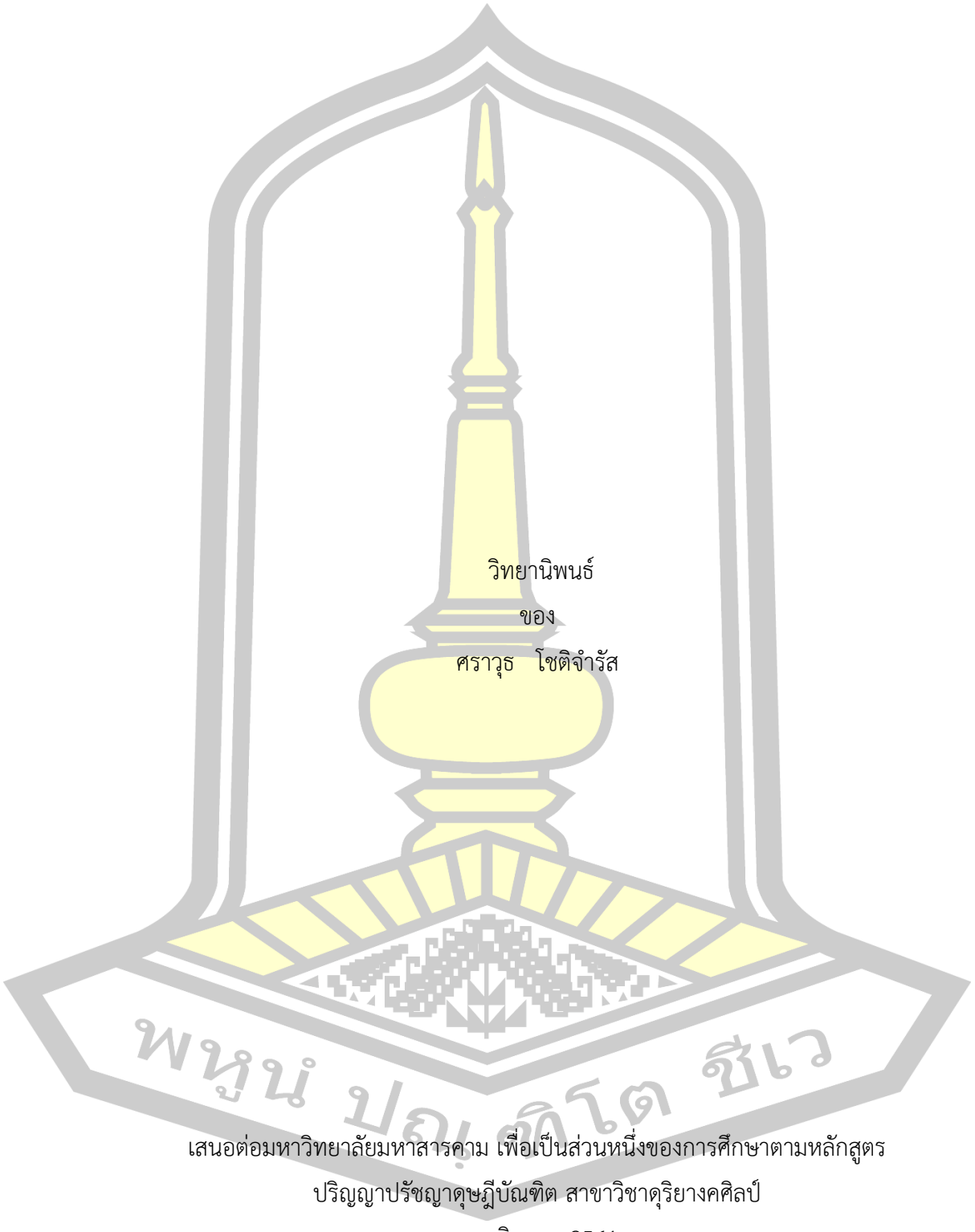
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

พฤศจิกายน 2561

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้านอีสาน



วิทยานิพนธ์

ของ

ศราวุธ โชติจำรัส

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

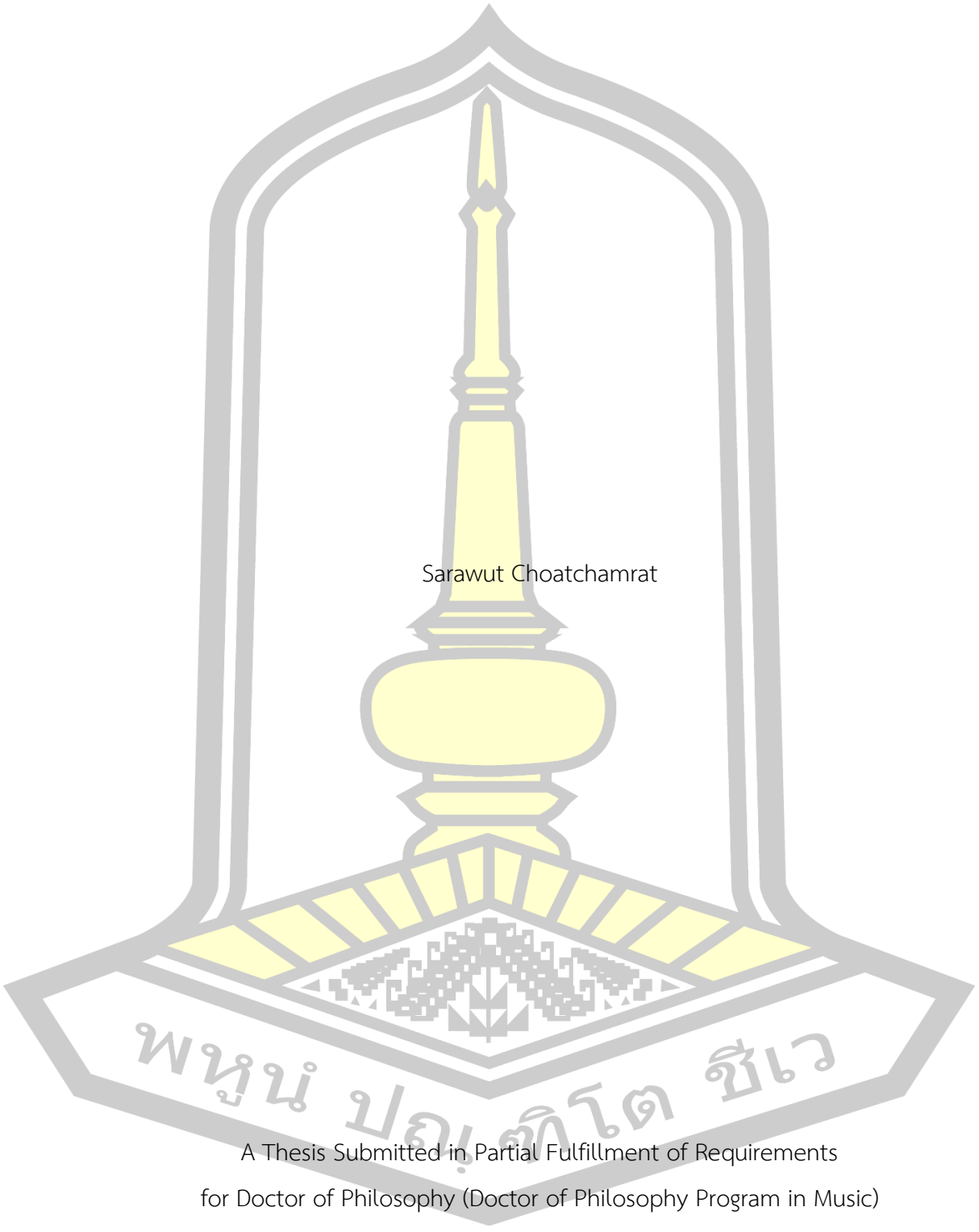
ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

พฤศจิกายน 2561

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Pong Lang : A Study of Classification of Melodies

Sarawut Choatchamrat



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Doctor of Philosophy (Doctor of Philosophy Program in Music)

November 2018

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายศราวุธ โชติจำรัส แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อ. ดร. ธนภร เพ่งศรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(ผศ. ดร. เจริญชัย ชนไพโรจน์)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. สยาม จวงประโคน)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. สิทธิศักดิ์ จำปาแดง)

.....กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ผศ. ดร. ทินกร อัตไพบูลย์)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

.....
(ผศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วัน.....เดือน.....ปี.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ชื่อเรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้านอีสาน
ผู้วิจัย ศราวุธ โชติจำรัส
อาจารย์ที่ปรึกษา อาจารย์ ดร. ธนภร เพ่งศรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เจริญชัย ชนไพโรจน์
ปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีการศึกษา** 2561

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องโปงลาง: การจัดหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้าน ในครั้งนี้เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ มีความมุ่งหมายของการวิจัยดังนี้ 1)เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน 2)การจัดหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกต ทำการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและข้อมูลภาคสนาม ซึ่งข้อมูลภาคสนามได้จากการสำรวจ การสัมภาษณ์ และการสังเกต จากกลุ่มผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน จำนวน 6 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติจำนวน 6 คน และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป จำนวน 10 คน นำข้อมูลมาตรวจสอบความถูกต้องด้วยวิธีการแบบสามเส้าวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยแล้วนำเสนอผลการวิจัยโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยข้อที่ 1 พบว่า ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน ยุคเริ่มต้น พ.ศ. 2500-2523 สันนิษฐานว่าโปงลางมีการพัฒนามาจาก 1) เกราะ ซึ่งชาวอีสานเรียกว่า เกราะลอ ขอลอ เป็นเครื่องมือใช้เคาะไล่สัตว์ที่แขวนไว้กระท่อมปลายนา 2) เป็นเครื่องมือใช้ตีบอกสัญญาณในวัดเรียกว่า โปง 3) เป็นเครื่องให้สัญญาณที่ใช้แขวนคอสัตว์เลี้ยง วัว ควาย และ 4) หมากโปงลางโลหะที่ใช้เป็นเครื่องให้สัญญาณในขบวนค้าขายต่างถิ่น เช่น ค้าวัวต่าง และมีการพัฒนาจากโปงลางที่ใช้แขวนบนหลังวัวต่าง ต่อมา พ.ศ. 2530-2537 ในยุคที่โปงลางรุ่งเรือง ได้มีลายเพลงที่แต่งขึ้นมาประสมบรรเลงแบบรวมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่น ๆ บรรเลงประกอบการฟ้อนรำและการบรรเลงเดี่ยว ต่อมา พ.ศ. 2538-2560 ในยุคปรับตัว มีการเปลี่ยนแปลง สร้างสรรค์ โดยการนำทำนองลายโปงลางเข้ามาดัดแปลงทำเพลงและเต้นรำ ปราชญ์ดนตรีชาวบ้านที่ช่างสังเกตและมีปฏิภาณไหวพริบ ได้คิดประดิษฐ์และพัฒนาปรับปรุงรูปแบบโปงลางสำหรับลายเพลงที่ใช้บรรเลง โดยเลียนแบบมาจากทำนองของลายแคน ทำนองหมอลำ และลายเพลงที่จิตนาการจากภาพพจน์ธรรมชาติ จนกระทั่งมีรูปร่างท่อนไม้ร้อยต่อกันเป็นผืน จำนวนตั้งแต่ 6- 15 ลูก โปงลางได้มีการพัฒนาทั้งรูปร่าง เสียง ลักษณะกลวิธีในการบรรเลง ทั้งแบบบรรเลงรวมวง บรรเลงเดี่ยว และบรรเลงร่วม

สมัย พร้อมทั้งมีเสียงดังกังวาน ไพเราะ อย่างที่ได้ฟังในปัจจุบัน

ผลการวิจัยข้อที่ 2 พบว่า การจัดหมวดหมู่ ทำนอง และองค์ประกอบในลายโปงลาง แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) หมวดหมู่ลายขั้นพื้นฐาน คือ กลุ่มเสียงลายใหญ่ มีทำนองที่สั้น กะทัดรัด เช่น ลายโปงลาง, ลายเต้ย, ลายเต้ยโขง, ลายเต้ยพม่า, ลายน้ำโตนตาด, ลายนกไซบินข้ามทุ่ง , ลายลมพัดพร้าว, ลายลมพัดไผ่, ลายแมงภู่ตอมดอก 2) หมวดหมู่ลายขั้นกลาง (ลายประกอบชุดการแสดง) คือ กลุ่มเสียงลายใหญ่ มีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ ในด้านวิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น เช่น ลายผู้ไท (ภูไทเรณู ภูไทกาฬสินธุ์ ภูไทสกล มวยโบราณ), ลายเต้ย (เต้ยหัวโนนตาล เต้ยเกี้ยว เต้ยเดือนห้า) ลายลำเพลิน (หมากกั๊บแก๊บลำเพลิน กาฬสินธุ์ลำเพลิน สารคามลำเพลิน มโนราห์เล่นน้ำ สังข์ศิลป์ชัย) ลายเซิ้ง (เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งกะโป๋ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งกลองตุ้ม เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งสะวิง) และ 3) หมวดหมู่ลายขั้นสูง (ลายเดี่ยวโปงลาง) คือ กลุ่มเสียงลายใหญ่ ลายสุดสะแนน มีทำนองที่ยาว สลับซับซ้อน และอัตราความเร็ว เช่น ลายกาเต้นก้อน ลายไล่วัวขึ้นภู และลายสุดสะแนน ผลการวิเคราะห์หมวดหมู่ลายขั้นพื้นฐาน หมวดหมู่ลายขั้นกลาง หมวดหมู่ลายขั้นสูง อยู่ในกลุ่มเสียงลายใหญ่ ลายสุดสะแนน มีทำนองสั้น กะทัดรัด ไปจนถึงทำนองที่ยาวและสลับซับซ้อน องค์ประกอบในลายของโปงลาง มีอัตราจังหวะช้า ปานกลาง เร็ว มีกลุ่มตัวโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา มีลูกตก 2 ลูกตก คือ เสียง ลา และเสียง มี ลายของโปงลางมีรูปแบบกระสวนจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละลาย มีเทคนิคของการบรรเลงในการแบ่งมือในการตีโปงลางโดยใช้มือซ้ายเคาะเสพมือขวาตีดำเนินทำนอง และการตีสลับมือซ้ายมือขวา มีคนตีเสียงประสาน (คนเสพ) คอยควบคุมจังหวะให้ผู้บรรเลงดำเนินทำนองพร้อมทั้งบรรเลงรวมกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นคือ พิณ แคน โหวด และเครื่องประกอบจังหวะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน

คำสำคัญ : โปงลาง, การจัดหมวดหมู่, ทำนอง, ลาย, พื้นบ้าน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

TITLE Pong Lang : A Study of Classification of Melodies

AUTHOR Sarawut Choatchamrat

ADVISORS Tanaporn Bhengsri , Ph.D.

Assistant Professor Jarernchai Chonpairot , Ph.D.

DEGREE Doctor of Philosophy **MAJOR** Doctor of Philosophy Program in Music

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2018

ABSTRACT

This research aims to study background and development of Pong Lang in Isan culture. The methodology includes reviewing of related research, surveying, observing, interviewing. Data are collected from 3 groups of 6 experts of Isan music, 6 of musicians, and 10 of the other. The analysis description is used for researching report.

The results are that in 1957-1980 (B.C. 2500-2523) at the beginning of Pong Lang history, Pong Lang is developed from 1) *Kro*, which Isan people called *Krolo* or *Kholo.* It is a tool that is hanging at the roof of the cottage for eviction the animals. 2) It is a tool for telling time at the temple that is called *Pong*. 3) It is also a tool for signaling of animals such as cow and buffalo of the merchant. And it is developing from Pong Lang that is hanged on the back of buffalo and cow. Then after, in 1987-1994 is a prosperous term of Pong Lang. Songs for playing with the other Isan musical instruments are created and also for other performances such as dancing and solo. In the adaptation era of Pong Lang 1995-2017, it has the change and creation by having melody of Pong Lang's song to create new songs for dancing and listening. The songs are created by the Isan music experts. They use the melody of *Khaen*, *Morlam* melody, and the imagine of nature to create the Pong Lang as a musical instrument that includes 6-15 of logs. At the moment, Pong Lang is developed in the shape, sound, and techniques for playing as the band, solo, and

also for contemporary music.

The results were that classification of melody and element in the Pong Lang song was divided as 3 groups: 1) a basic level of song was a group of Lai Yai. It had a short melody such as Lai Pong Lang, Lai Toei, Lai Toei Khong, Lai Toei Phama, Lai Namtontaad, Lai Noksai Binkhamtung, Lai Lompadprow, Lai Lon Padpai and Lai mangphu Tomdok; 2) a middle level of song was songs for performance. This group had its identity melody in side of lifestyle, tradition and culture of each area, which included Lai Phutai (Phutai lenu, Phutai Klalasin, Phutai Sakol and Muay Boran), Lai tei (Tei Huanontan, Tei Keaw, Tei Dueanha), Lai Lam Plern (Mak Kapkeb Lamplern, Kalasin lanplern, Salakham Lamplern, Manorha Lennam and Sangsinchai) and Lai Zerng (Zerng bangfai, Zerng kapo, Zerng Yeakhai Moddang, Zerng Klongtum, Zerng Katipkhaw and Zerng Sahwing); and 3) a high level of song (solo) was a group of Lai Yai: Lai Sudsanan. It had a long and complicated melody also fast rhythmic pattern such as Lai Katenkon, Lai Laivoua Khunphu and Lai Sudsanan. Analysis result of the basic lick category reveled that an intermediate lick and an advanced lick are in the lick group called “Lai Yai”.“Lai Sudsanaen” has a short, compact and also a long and complex melody. The element of “Lai Pong Lang” consists of a slow, medium and fast tempo. There are 5 pitches in the lick that are Do, Re, Mi, Sol and La. “Look Tok” means down beat, and it has 2 pitches which are La and Me. The lick of Pong Lang has an identity pattern form. The art of playing Pong Lang is to divide hands, the left hand hits on an accompaniment, while the right hand hits on a melody then switch left and right hand. Basically, there are players. The first one plays the main melody and the other one plays accompaniment, controls rhythm, and tempo. Pong Lang is usually played with other instrument that are Pin, Kaen, Vote and percussion instrument of I-Sarn folk music.

Keyword : Pong Lang, classification, melody, Song, Folk Music

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความอนุเคราะห์จาก อาจารย์ ดร.ธนภร เพ่งศรี (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ผู้เชี่ยวชาญ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ ประธานกรรมการสอบ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ กรรมการสอบภายนอก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิ์ศักดิ์ จำปาแดง กรรมการสอบ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สยาม จวงประโคน กรรมการสอบ Mister Arsenio Nicolas รองศาสตราจารย์ ดร.ปิยพันธ์ แสนทวีสุข ที่กรุณาให้คำแนะนำ ข้อเสนอแนะ และตรวจสอบแก้ไขข้อบกพร่อง จนสำเร็จลุลวงด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้เชี่ยวชาญ ดร.ฉวีวรรณ พันธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ) รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม อาจารย์ปรีชา จันทร์เทพ ครูชุมเดช เดชภิมล ครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ดร.วิญญู ผิวรัตน์ ศิลปินพื้นบ้านอีสาน ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการศึกษาวิจัยภาคสนามและกรุณาได้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งกับผู้วิจัยครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญชุวรรณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทรมาลา แม่ครูที่ให้ความเมตตา อบรมสั่งสอน คอยให้กำลังใจกับครอบครัวของผู้วิจัยมาโดยตลอด

กราบขอบพระคุณ คุณแม่บัวพันธ์ โชติจำรัส มารดาที่คอยให้กำลังใจ

ขอขอบคุณ อาจารย์ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ เด็กชายธนวิชญ์ โชติจำรัส ครอบครัวที่คอยเป็นแรงใจ ทำให้ผู้วิจัยมีพลังกาย พลังใจ ในการศึกษาและทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้

คุณค่าและประโยชน์จากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบบูชา คุณพ่อถนอม โชติจำรัส บิดาผู้ให้กำเนิด และบูรพาจารย์ทุกท่านที่ให้ความรู้ ความคิด ความพยายาม ความอดทน ในการทำงานอบรมสั่งสอนให้มีปัญญา และคุณธรรม ซึ่งเป็นเครื่องชี้นำทางไปสู่ความสำเร็จในการดำเนินชีวิต

ศราวุธ โชติจำรัส

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฐ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฑ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 4

คำถามของการวิจัย 4

ความสำคัญของการวิจัย 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4

นิยามศัพท์เฉพาะ 4

กรอบแนวคิดของการวิจัย 5

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 6

ความรู้เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา 7

ความรู้เกี่ยวกับดนตรีวิทยา 10

ความรู้เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา 26

องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม 38

องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน 45

องค์ความรู้เกี่ยวกับโปงลาง 53

องค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงโปงลาง 58
องค์ความรู้เกี่ยวกับทำนองลายพื้นบ้าน 60
องค์ความรู้เกี่ยวกับการดนตรีร่วมสมัย 62
องค์ความรู้เกี่ยวกับการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี 65
การจำแนกลักษณะของเครื่องดนตรีตะวันตก 67
การจำแนกประเภทของวงดนตรีตะวันตก 71
การจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีตะวันตก 72
องค์ประกอบของดนตรีตะวันตก 79
ประเภทของเพลงสากล 80
การจำแนกประเภทของวงดนตรีไทย 83
องค์ประกอบของดนตรีไทย 89
ประเภทของเพลงไทย 91
การจำแนกประเภทของวงดนตรีพื้นบ้าน 96
ประเภทของเพลงพื้นบ้าน 98
บริบทพื้นที่ขอบเขตของการวิจัย 121
แนวคิดทฤษฎีในการวิจัย 134
ทฤษฎีประวัติศาสตร์ 134
ทฤษฎีการแพร่กระจาย 137
ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ 140
ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม 141
ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ 142
ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 145
ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี 155
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 159

งานวิจัยในประเทศ 159
งานวิจัยต่างประเทศ 167
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 172
ขอบเขตของการวิจัย 172
ด้านเนื้อหา 172
ด้านพื้นที่ในการวิจัย 172
ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 173
ด้านวิธีวิจัย 173
ด้านระยะเวลา 173
วิธีดำเนินการวิจัย 173
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 173
การเก็บรวบรวมข้อมูล 174
การจัดกระทำข้อมูล 175
การวิเคราะห์ข้อมูล 176
การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล 176
บทที่ 4 ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน 177
บันทึกหลักฐานคำบอกเล่าเรื่องที่หนึ่ง 178
บันทึกหลักฐานคำบอกเล่าเรื่องที่สอง 189
บันทึกหลักฐานคำบอกเล่าเรื่องที่สาม 190
บันทึกหลักฐานจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย 192
บันทึกหลักฐานความเป็นมาของโปงลางภาคอีสานในยุคแรกเริ่ม (พ.ศ. 2500-2523) 203
บันทึกหลักฐานความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในยุครุ่งเรือง (พ.ศ. 2530 - 2537) 212
วงโปงลางวิทยาลัยครูมหาสารคาม (วงโปงลางแกนอีสาน) 215
วงโปงลางวิทยาลัยวิชาการศึกษา มหาสารคาม 223

วงโปงลางวิทยาลัยครูอุบลราชธานี (วงโปงลางสังข์เงิน) 233
บันทึกหลักฐานความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในปรับตัว เปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2538-3560) 242
บทที่ 5 การจัดหมวดหมู่ ทำนองในลายเพลงโปงลาง 275
กลุ่มเสียงที่มีทำนองโศกเศร้า 276
กลุ่มเสียงที่มีทำนองรื่นเริง 276
ลายพื้นบ้านโปงลางอีสานที่พรรณนาภาพพจน์ 277
ลายพื้นบ้านอีสานที่เลียนเสียงจากทำนองลำ 278
ลายพื้นบ้านอีสานที่แสดงถึงวิถีชีวิตของท้องถิ่นพื้นบ้านชาวอีสาน 278
หมวดหมู่ลายโปงลางในการใช้ฝึกตีขั้นพื้นฐาน 278
หมวดหมู่ลายโปงลางในการฝึกตีประกอบชุดการแสดง 288
หมวดหมู่ลายบรรเลงเดี่ยวโปงลาง 311
บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 341
สรุปผล 341
อภิปรายผล 363
ข้อเสนอแนะ 368
บรรณานุกรม 370
ภาคผนวก 377
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 378
ภาคผนวก ข แบบสัมภาษณ์ 381
ภาคผนวก ค บันทึกข้อความผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัย 386
ประวัติผู้เขียน 392

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง 265

ตาราง 2 กลุ่มเสียงทำนองลายพื้นบ้าน (ในช่วงแรกยึดหลักทำนองของลายแคน)..... 337

ตาราง 3 ลักษณะของลายเพลงพื้นบ้าน..... 337

ตาราง 4 ตารางหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้านโปงลาง..... 338

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย 5

ภาพประกอบ 2 พิณ 47

ภาพประกอบ 3 ซอพื้นบ้านอีสาน 48

ภาพประกอบ 4 โปงลาง 49

ภาพประกอบ 5 กลองเส็ง 49

ภาพประกอบ 6 กลองตึ้ง 50

ภาพประกอบ 7 กลองยาวอีสาน 51

ภาพประกอบ 8 แคน 52

ภาพประกอบ 9 โหวด 52

ภาพประกอบ 10 เกราะลอ 54

ภาพประกอบ 11 ตำแหน่งเสียงของโปงลาง 56

ภาพประกอบ 12 วงกลองยาว 97

ภาพประกอบ 13 สาธิตการร้องเล่นเพลงสงฟาง ที่นำมาร้องในเวลาลงแขกเกี่ยวข้าว และนวดข้าว 100

ภาพประกอบ 14 การร้องเพลงเต้นกำของภาคกลาง 102

ภาพประกอบ 15 หนังสือแสดงการร้องเล่นเพลงระบำชาวบ้านไร่ที่ร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง ... 104

ภาพประกอบ 16 การร้องเล่นเพลงพวงมาลัย 106

ภาพประกอบ 17 การร้องเล่นเพลงฉ่อย ไม่ต้องมีดนตรีประกอบ ใช้การปรบมือของลูกคู่ 108

ภาพประกอบ 18 คณะหมอลำ ที่ร้องเล่นหมอลำ โดยใช้ภาษาถิ่นอีสาน 112

ภาพประกอบ 19 การฟ้อนรำเซิ้งกระติบ 112

ภาพประกอบ 20 การร้องเล่นเจรียงซันตูจ ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ส่วย (กูย) ... 113

ภาพประกอบ 21 การร้องเล่นเพลงโคราชที่มีเนื้อร้องโต้ตอบกันระหว่างชายและหญิง 114

ภาพประกอบ 22 การร้องเล่นเพลงเรือ.....115
ภาพประกอบ 23 การรวมกลุ่มกันร้องเล่นเพลงบอกของชาวบ้านภาคใต้ ในงานบุญหรืองานประจำปี 116
ภาพประกอบ 24 การร้องเพลงกล่อมนาค มีเนื้อหาเป็นการอบรมสั่งสอนนาคก่อนบรรพชาอุปสมบท 118
ภาพประกอบ 25 เพลงแห่นาค ใช้ร้องตอนแห่นาคออกจากบ้านไปวัด 119
ภาพประกอบ 26 เพลงสงฟางเป็นเพลงที่คิดขึ้นร้องเล่นกันในฤดูเก็บเกี่ยว.....120
ภาพประกอบ 27 แผนที่จังหวัดกาฬสินธุ์.....127
ภาพประกอบ 28 หมากขอลอที่ทำจากไม้ไผ่.....179
ภาพประกอบ 29 หมากขิกหมากขอ.....179
ภาพประกอบ 30 หมากกะแหล่ง หมากกะโหล่ง 180
ภาพประกอบ 31 โปงใช้ตีบอกสัญญาณ วัดบ้านเชียงเหียน อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม 181
ภาพประกอบ 32 โปงลางสำริดเครื่องให้สัญญาณในขบวนค้าขายต่างถิ่น 183
ภาพประกอบ 33 หมากหิ่งห้อ.....184
ภาพประกอบ 34 วัวต่างนำสินค้าไปขายต่างถิ่นวัวแต่ละตัวจะแขวน ขอ ขิก รวมทั้งโปงลางสำริด.185
ภาพประกอบ 35 หมากโปง 186
ภาพประกอบ 36 พระพุทธรูปโบราณที่บ้านกลางหมื่น เป็นสิ่งที่ยืนยันการตั้งเมืองระยะแรก.....187
ภาพประกอบ 37 โปงลางเครื่องให้สัญญาณในขบวนวัวต่าง.....189
ภาพประกอบ 38 โปงลาง 6 ลูก.....190
ภาพประกอบ 39 โปงลาง 12 ลูก.....191
ภาพประกอบ 40 โปงลางสมัยแรกที่ยังไม่กลึงกลม.....205
ภาพประกอบ 41 วงโปงลางแกนอีสาน ในยุค พ.ศ. 2522.....216
ภาพประกอบ 42 วงโปงลางแกนอีสาน แสดงงานศิลปวัฒนธรรม ปี พ.ศ. 2525 216
ภาพประกอบ 43 วงโปงลางแกนอีสาน แสดงงานนิทรรศการ กสช. จังหวัดขอนแก่น ปี พ.ศ. 2526 217

ภาพประกอบ 44 วงแกนอีสาน เข้าร่วมแสดงวัฒนธรรม ณ วิทยาลัยครูอุบลราชธานี ปี พ.ศ. 2526 217
ภาพประกอบ 45 นางรำวงแกนอีสาน เข้าร่วมการแสดงทางวัฒนธรรม ณ สวนอำพร ปี พ.ศ. 2526 217
ภาพประกอบ 46 วงแกนอีสาน เข้าร่วมแสดงวัฒนธรรม ณ วิทยาลัยครู คณาสวัสดิ์ ปี พ.ศ. 2527 218
ภาพประกอบ 47 วงแกนอีสาน ถ่ายทำสารคดีดนตรีและศิลปวัฒนธรรม ปี พ.ศ. 2527 218
ภาพประกอบ 48 วงแกนอีสาน เข้าร่วมการแสดงศิลปวัฒนธรรม ณ จังหวัดภูเก็ต ปี พ.ศ. 2528 .. 218
ภาพประกอบ 49 รูปแบบการแสดงของวงโปงลางแกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม 219
ภาพประกอบ 50 วงโปงลางแกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม พ.ศ. 2531 219
ภาพประกอบ 51 การแสดงการขับร้อง หมอลำ ของวงแกนอีสาน..... 220
ภาพประกอบ 52 การแสดงของวงโปงลาง แกนอีสาน ในการรับใช้สังคมวัฒนธรรมอีสาน..... 220
ภาพประกอบ 53 เทปต้นฉบับ วงดนตรีแกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม ปี พ.ศ.2528 223
ภาพประกอบ 54 ชุดการแสดงรำโปงลาง ของ มศว.มหาสารคาม (ชมรมดนตรีนาฏศิลป์พื้นเมือง) 224
ภาพประกอบ 55 ชุดการแสดงรำโปงลาง ของ มศว.มหาสารคาม (ชมรมดนตรีนาฏศิลป์พื้นเมือง) 224
ภาพประกอบ 56 รองศาสตราจารย์วีณา วีสพ็ญ ผู้ก่อตั้งชมรมดนตรีพื้นเมือง..... 225
ภาพประกอบ 57 งานการแสดงของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม 226
ภาพประกอบ 58 งานการแสดงของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม 226
ภาพประกอบ 59 การเผยแพร่การรำโปงลาง ที่จังหวัดนครพนม ของ มศว.มหาสารคาม 227
ภาพประกอบ 60 การแสดงรำโปงลาง ของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม 227
ภาพประกอบ 61 การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม..... 229
ภาพประกอบ 62 การแสดงงานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม ของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม 229
ภาพประกอบ 63 การแสดงของวงโปงลางอุบล สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี..... 233
ภาพประกอบ 64 การแสดงของวงโปงลางอุบล สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี..... 234
ภาพประกอบ 65 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ ผู้ก่อตั้งวงโปงลางอุบล..... 234

ภาพประกอบ 66 รูปแบบการจัดวงโปงลางสังข์เงิน สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี 234
ภาพประกอบ 67 การแสดงชุดฟ้อนโหวด 235
ภาพประกอบ 68 การแสดงชุดฟ้อนตังหวาย 235
ภาพประกอบ 69 การแสดงชุด ฟ้อนเต้ยหัวโนนตาล 236
ภาพประกอบ 70 การแสดงชุดฟ้อนกั้บแก๊บลำเพลิน 236
ภาพประกอบ 71 การแสดงชุดเซิ้งแหย่ไข่มดแดง 236
ภาพประกอบ 72 การแสดงชุดฟ้อนเอ้ดอกคูณ 237
ภาพประกอบ 73 การแสดงชุดฟ้อนบายศรี 237
ภาพประกอบ 74 การแสดงชุดฟ้อนปั้นหม้อ 237
ภาพประกอบ 75 การแสดงชุดฟ้อนตังหวาย 238
ภาพประกอบ 76 การแสดงชุดฟ้อนไทภูเขา 238
ภาพประกอบ 77 การแสดงชุดฟ้อนดึงครกดึงสาก 238
ภาพประกอบ 78 การแสดงชุดฟ้อนแคน 239
ภาพประกอบ 79 การแสดงชุดฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ 239
ภาพประกอบ 80 การแสดงชุดฟ้อนไทพวน 239
ภาพประกอบ 81 การแสดงชุดฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ 240
ภาพประกอบ 82 การแสดงชุดเซิ้งโปงลาง 240
ภาพประกอบ 83 การแสดงชุดฟ้อนภูไทเรณู 240
ภาพประกอบ 84 การแสดงชุดฟ้อนภูไทสามเผ่า 241
ภาพประกอบ 85 การแสดงชุดเซิ้งกะโป๋ 241
ภาพประกอบ 86 การแสดงชุดฟ้อนสาวกาฬสินธุ์สำเพลิน 241
ภาพประกอบ 87 การแสดงชุดฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ 242
ภาพประกอบ 88 การแสดงชุดฟ้อนนารีศรีอีสาน 242
ภาพประกอบ 89 วงดนตรีพื้นบ้านโปงลาง ในสถาบันการศึกษา (ระดับประถมศึกษา) 243

ภาพประกอบ 90 วงโปงลาง ในสถาบันการศึกษา (ระดับมัธยมศึกษา) 243
ภาพประกอบ 91 วงโปงลางสะออน 243
ภาพประกอบ 92 วงโปงลางสะออน 244
ภาพประกอบ 93 ขอลอ 245
ภาพประกอบ 94 ผลของหมากเหลียมหรือ มะกอกเกลื้อน 246
ภาพประกอบ 95 ผลของไม้หำอาวหรือต้นสะแกแสง 247
ภาพประกอบ 96 ผลของต้นมะหาด 247
ภาพประกอบ 97 ใบต้นพยุง 248
ภาพประกอบ 98 โปงลางอีสานแบบดั้งเดิม 248
ภาพประกอบ 99 ภาพแสดงเสียงของโปงลาง 2 ระดับเสียง 250
ภาพประกอบ 100 การบรรเลงเดี่ยวแบบโบราณ 251
ภาพประกอบ 101 ผืนโปงลาง 252
ภาพประกอบ 102 ขาตั้งโปงลางแบบนั่งตี 253
ภาพประกอบ 103 ขาตั้งโปงลางแบบยืนตี 254
ภาพประกอบ 104 ไม้ตีโปงลางรูปชอน 254
ภาพประกอบ 105 ต้นไม้มะหาด 255
ภาพประกอบ 106 เปลือกไม้มะหาด 256
ภาพประกอบ 107 ผลไม้มะหาด 256
ภาพประกอบ 108 เลื่อยไฟฟ้า 257
ภาพประกอบ 109 ไม้แปรรูป 257
ภาพประกอบ 110 เครื่องกลึงลูกโปงลาง 258
ภาพประกอบ 111 การเจาะรูลูกโปงลาง 259
ภาพประกอบ 112 การร้อยเชือกลูกโปงลาง 260
ภาพประกอบ 113 การเทียบเสียง 261

ภาพประกอบ 114 การตีทดสอบเสียง 261
ภาพประกอบ 115 โปงลางแบบดั้งเดิม 12 ลูก 262
ภาพประกอบ 116 โปงลาง 13 ลูก 2 ระดับเสียง 263
ภาพประกอบ 117 โปงลาง ระดับเสียงสากล 15 ลูก 264
ภาพประกอบ 118 ลูกตกในลายโปงลาง 354
ภาพประกอบ 119 รูปแบบกระสวนจังหวะในลายโปงลาง 355
ภาพประกอบ 120 ลูกตกลายนกไซบินข้ามทุ่ง 355
ภาพประกอบ 121 รูปแบบกระสวนจังหวะในลายนกไซบินข้ามทุ่ง 356
ภาพประกอบ 122 ลูกตกในลายสังข์ศิลป์ชัย ท่อน 1 356
ภาพประกอบ 123 ลูกตกในลายสังข์ศิลป์ชัย ท่อน 2 357
ภาพประกอบ 124 ลูกตกในลายสังข์ศิลป์ชัย ท่อน 3 357
ภาพประกอบ 125 รูปแบบกระสวนจังหวะลายสังข์ศิลป์ชัย 358
ภาพประกอบ 126 รูปแบบกระสวนจังหวะลายกาเต้นก้อน 359
ภาพประกอบ 127 ลักษณะทำนองที่ 1 360
ภาพประกอบ 128 ลักษณะของทำนองที่ 2 361
ภาพประกอบ 129 รูปแบบกระสวนจังหวะลายไล่วัวขึ้นภู 362

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีพื้นบ้านเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของชาวบ้านที่นำเอาวัสดุที่มีในท้องถิ่นมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ตามภูมิปัญญาของตน เพื่อความบันเทิง และสนองต่อความเชื่อของตน ดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมจะเป็นเพียงการขับร้อง แต่ต่อมาชาวบ้านได้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านขึ้นใช้บรรเลงประกอบการขับร้อง จารุวรรณ ธรรมวัตร (ม.ป.ป.)) ลักษณะเครื่องดนตรีพื้นบ้านทุกหนแห่งคงสืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณ เครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดถือกำเนิดในยุคหิน ได้แก่ ระนาดหิน (Lithopone) ที่ขุดพบในประเทศเวียดนาม จำนวน 9 ถึง 10 ชุด เมื่อปี ค.ศ. 1950 แต่ละชุดประกอบด้วยแท่งหินแคนและยาวระหว่าง 5 - 8 แท่ง เมื่อตีด้วยไม้ตีจะให้เสียงสูงต่ำ เรียงลำดับกันไม่มีผู้ใดทราบเหตุผลในการสร้างระนาดหิน แต่ถ้าสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่มีอารมณ์สุนทรียทางดนตรี เพราะในสมัยนั้นมนุษย์รู้จักวิธีสลักหิน เป็นแท่งอย่างใน ยุคหินใหญ่ ไม่เพียงแต่กระเทาะหินออกมาเป็นแผ่นเล็กๆ เพื่อใช้ทำขวาน หัวหอก และอาวุธอื่นๆ อย่างในยุคหินเล็ก มนุษย์ผู้มีดนตรีในหัวใจ น่าจะได้ทดลองจนได้ความรู้ว่าหินแท่งสั้นให้เสียงสูงกว่าหินแท่งยาว ซึ่งเป็นหลักธรรมชาติการกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรีประเภท Idiophones คมกริช การินทร์ (2544) ดนตรีบางชนิดสืบต่อมาตั้งแต่บรรพกาลแต่หากไม่มีการพัฒนาในรูลักษณะระบบเสียงและวิธีการเล่นและอยู่ในท้องถิ่นที่ไม่เจริญจึงถูกเรียกว่าดนตรีพื้นบ้าน สำหรับประเทศไทยในด้านศิลปะการดนตรีมีทั่วทุกภูมิภาคโดยเฉพาะภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือที่เรียกทั่วไปว่าภาคอีสาน ประเทศไทยแบ่งออกเป็น 6 ภูมิภาค คือ ภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคตะวันออกภาคตะวันตก และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แต่ละภาคก็มีวงดนตรีพื้นเมือง หรือการละเล่นของตนภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือ อีกชื่อหนึ่งว่า “ภาคอีสาน” ดินแดนแห่งที่ราบสูงของประเทศไทยมีพื้นที่ประมาณ 170,226 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 33.13 % ของพื้นที่ทั้งประเทศ เหตุที่มีพื้นที่กว้างขวางมาก จึงได้มีการแบ่งแยก ซึ่งแบ่งตามเชื้อสายประเพณีและวัฒนธรรม เป็นอีสานเหนือและอีสานใต้ แต่ละกลุ่มก็มีเอกลักษณ์ต่าง ๆ เฉพาะของกลุ่ม ไม่ว่าจะเป็นทางด้านประเพณีหรือการดนตรี อีสานเหนือมีพื้นที่ส่วนใหญ่ใกล้กันกับสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวซึ่งจะมีลักษณะของสังคมวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมประเพณีและภาษาพูด ตลอดจนการดนตรีบางส่วนที่คล้ายคลึงกัน ภาคอีสานมีเครื่องดนตรีพื้นเมืองมากมายหลายชนิดที่เป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดี เช่น แคน พิณ โหวด และโปงลาง เป็นต้น เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นที่กล่าวมา เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถทำทำนอง ซึ่งมีความไพเราะและ

ลักษณะของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละเครื่อง คมกริช การินทร์ (2544) ในส่วนของดนตรีพื้นบ้านถูกคิดค้นโดยชาวบ้านทั้งด้านรูปลักษณ์และทำนอง นำมาใช้ประโยชน์ในวิถีวัฒนธรรมของท้องถิ่น ดนตรีพื้นบ้านคือดนตรีที่แต่งขึ้นโดยนักดนตรีพื้นบ้าน ด้วยเนื้อหา สำนวนและสำเนียงของชาวบ้าน และถ่ายทอดสืบต่อกันด้วยความจำ เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526) ดนตรีพื้นบ้านอีสานแบ่งออกตามลักษณะของดนตรีไทยคือ ดีด สี ตี เป่า เครื่องดนตรีประเภทตีที่เป็นรู้จักคือกันทั่วไปคือโปงลางนิยมและแพร่หลายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย รวมทั้งขยายไปยังทุกภูมิภาคของไทย ก่อนหน้าที่โปงลางจะได้รับการพัฒนาจนมีรูปแบบกลายเป็นเครื่องดนตรีที่เห็นอยู่ในปัจจุบันนี้ มีคนรู้จักโปงลางในรูปแบบที่แตกต่างไปทั้งในด้านรูปร่างลักษณะ และการใช้สอย ถูกพัฒนาปรับปรุงรูปร่าง และวิธีการบรรเลง ซึ่งเครื่องดนตรีลักษณะนี้ยังสามารถพบเห็นในดินแดนอื่นแต่ไม่เหมือนกันทั้งหมดเป็นเพียงแต่คล้ายกัน ดังเครื่องดนตรีของคนป่าในแอฟริกากลางยังมีลักษณะคล้ายโปงลาง เครื่องตีหรือเครื่องกำกับจังหวะจัดว่าเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ของโลก เพราะมนุษย์รู้จักการเคลื่อนไหวจังหวะของร่างกายโดยธรรมชาติอยู่แล้ว และภายหลังมีการปรับปรุงมาเป็นการเต้นรำ การกระทืบเท้า การตบมือ การเคลื่อนไหวของร่างกายเพื่อประกอบจังหวะการเต้นรำเหล่านั้น แล้วจึงวิวัฒนาการมาถึงขั้นประดิษฐ์เครื่องตีประกอบจังหวะจากวัสดุในธรรมชาติที่หาได้จากหลักฐานการขุดค้นทางโบราณคดีสมัยก่อนประวัติศาสตร์ พบว่าเครื่องกำกับจังหวะที่มนุษย์ยุคหินใช้ประกอบการเต้นรำ คือ เครื่องเขย่าชนิดเป็นห่วง เครื่องตีที่อยู่ในความนิยมของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และได้รับการยอมรับจากชาวไทยและชาวต่างชาติ คือ “โปงลาง” ซึ่งเป็นเครื่องตีที่จัดอยู่ในประเภทบรรเลงทำนองได้ และเมื่อเอ่ยถึง โปงลาง หลายคนอาจจะเข้าใจไม่ตรงกัน เช่น คนหนุ่มสาวอาจจะนึกถึงระนาดใหญ่ของชาวอีสาน แต่คนเฒ่าคนแก่อาจจะนึกถึงกระดึงสัมฤทธิ์ที่แขวนไว้กับ “วัวต่าง” หรือกระดึงที่แขวนไว้กับ “วัวต่าง”หรือกระดึงโลหะที่แขวนไว้กับคอควาย แต่สำหรับคนที่เป็นหมอแคน (คนเป่าแคน) อาจจะนึกถึงลายแคนที่ชื่อ ลายโปงลาง ซึ่งเป็นทำนองลายเพลงพื้นบ้านอีสาน และนอกจากนี้ โปงลางยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเก่าแก่ตั้งแต่สมัยโบราณ ซึ่งเป็นมรดกอันล้ำค่าจากบรรพบุรุษของชาวอีสาน ควรที่จะได้รับการอนุรักษ์และพัฒนาส่งเสริม และเผยแพร่แก่ชนรุ่นหลังให้เห็นคุณค่าและตระหนักถึงความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านอีสานและยังเป็นการสนองนโยบายของชาติอีกด้วย ทรงเดช แสงนิล (2536) โปงลางเครื่องดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสาน เป็นเครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่จัดอยู่ในกลุ่มประเภทเครื่องตี แต่มีลักษณะที่โดดเด่นกว่าเครื่องตีชนิดอื่น กล่าวคือ เป็นเครื่องตีที่สามารถตีเป็นทำนอง และจังหวะไปพร้อมกันได้ หรือที่เรียกว่า Melodic Percussion ซึ่งหมายถึงเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงด้วยการใช้ค้อนเคาะลงบนสายลวดขึง แผ่นไม้ หรือแผ่นโลหะให้เกิดเสียงเป็นท่วงทำนองและจังหวะไปพร้อมกัน สำเร็จ คำโมง (2522) โปงลางมีวิวัฒนาการมาตามลำดับซึ่งในสมัยแรกเริ่มทำกันอย่างเรียบง่าย คุณหญิงชั้น ศิลปะบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน (2521) ได้กล่าวว่า เครื่องดนตรีชิ้นนี้นำมาเอาไม้ขนาดต่าง ๆ กัน สั้นบ้าง ยาวบ้าง มาร้อยเข้าด้วย

เชือกหนังแล้วแขวนกับหลักไม้ เอาไม้อีกอันหนึ่งตี ทำให้เกิดเกิดเป็นเป็นเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ คล้ายกับโปงลางมากเพียงแต่ลักษณะรูปทรงเป็น การทำแบบง่าย ๆ ไม่คำนึงถึงความงามในเชิงศิลปะ ราชบัณฑิตยสถาน (2530) ให้คำนิยมของคำว่า เพลง หมายถึงสำเนียงขับร้องทำนองดนตรี เพลงก็เป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบผสมผสานของดนตรีกับภาษาแล้วก่อให้เกิดความไพเราะซึ่งเป็นสื่อกลางสามารถเข้าถึงกับทุกเพศ ทุกวัย ซึ่งเนื้อหาแต่ละเพลงก็จะมีความหมายและการสื่อที่แตกต่างกันตามเจตนาของผู้ประพันธ์ ดังที่ ไขแสง ศุขะวัฒนะ (2529) กล่าวถึงความบันดาลใจนี้และการสร้างสรรค์ของคีตกวีไว้ว่าการที่คีตกวีคนใดก็ตามแต่งบทเพลงขึ้นมานั้น เขาย่อมจะต้องเกิดความบันดาลใจอย่างหนึ่งอย่างใดขึ้นมาก่อนความบันดาลใจนี้ อาจจะเกิดขึ้นจากสิ่งที่เป็นธรรมชาติก็ได้ อารมณ์ก็ได้ หรือสภาพแวดล้อมรอบตัวเขาก็ได้ทั้งนั้นกล่าวอย่างง่าย ๆ ก็คือไอเดียขึ้นมาแล้ว เขาก็พร้อมที่จะใช้มันให้เป็นชนวนอันแรกที่จุดไฟทิษย์ของการสร้างสรรค์ของเขาให้โชติช่วงขึ้น เพลงจึงเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะถ่ายทอดให้กับผู้ฟังในรูปของภาษาที่นำมาประกอบเข้ากับดนตรีเกิดเป็นภาษาที่มีท่วงทำนอง จังหวะและเสียงสูงต่ำ ดนตรี และเพลงจึงเป็นสิ่งที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ พรพิไล เทพคำ (2539) เพลงจึงนับได้ว่าเป็นวรรณกรรมร้อยกรองรูปแบบหนึ่งที่เกิดจากจิตนาการสร้างสรรค์ของมนุษย์โดยการผสมผสานระหว่างศิลปะทางดนตรีกับศิลปะของการเรียบเรียงเนื้อหาจนเกิดเป็นภาษาแห่งดนตรีขึ้นเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวจากชนกลุ่มหนึ่งไปสู่ชนอีกกลุ่มหนึ่งจากชนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งได้อย่างลึกซึ้ง งดงาม น่าจดจำและมีพัฒนาการไปตามแต่ละยุคสมัย อย่างต่อเนื่องความสำคัญของทำนองมีความสำคัญเรื่องจากถูกสร้างสรรค์จากทำนองดั่งเดิมของลายแคนเพื่อเป็นที่เข้าใจ ทำนองเพลงอีสาน จึงถูกเรียกว่าว่า “ลาย”ตามอย่างทำนองแคนที่เรียกว่า ลาย ในสมัยแรกเริ่มโปงลางบรรเลงตามลายแคน ซึ่งถือว่าเป็นลายแม่บทหรือลายหลัก ลายหลักของแคนมีอยู่ 5 ลาย คือ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายโป้ซ้ายและลายสุดสะแนน ซึ่งเป็นลายเก่าแก่ แต่ต่อมาก็ได้มีผู้ประดิษฐ์ทำนองใหม่ขึ้นมาอีกคือ ลายกาเต้นก้อน ลายลมพัดพร้าว ลายเซิ้งภูไท ลายนกไซบินข้ามทุ่ง และลายวัวขึ้นภู นอกจากนั้นยังมีการนำเพลงของอีสานใต้และเพลงไทยเดิมบางเพลงมาบรรเลงอีกด้วย ลายเพลงที่ใช้ในการบรรเลงโปงลางส่วนใหญ่เกิดจากการเลียนเสียงของธรรมชาติที่พบเห็นอยู่ในวิถีชีวิตชีวิตประจำวัน และกลายมาเป็นลายเพลงที่มีความไพเราะและมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป โปงลางเมื่อนำมาผสมวงเรียกว่าวงโปงลาง ซึ่งประกอบ ด้วย โปงลาง แคน พิณ ซอ โหวด กลอง ฉิ่ง ฉาบ เครื่องดนตรีสมัยนิยม เช่น เบสคีบอด เป็นต้น อีกทำให้ เพลงโปงลางเป็นที่รู้เข้าถึงชนทุกกลุ่มทั่วทุกภูมิภาคของไทยและต่างประเทศ จากการที่มีการวิวัฒนาการเข้ากับกระแสนิยมจึงมีการสร้างสรรค์ผลงานมาอย่างต่อเนื่อง

ด้วยความสำคัญดังกล่าวจึงเป็นเหตุให้ ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะทำการศึกษาเกี่ยวกับ ทำนองลายเพลงพื้นบ้านโปงลาง บริบทความเป็นมาของโปงลาง การจัดหมวดหมู่ของทำนองลายพื้นบ้านโปงลาง คือ ลายพื้นฐาน ลายที่ใช้ประกอบการแสดง ลายบรรเลงเดี่ยวโปงลาง โดยจะเป็นการอนุรักษ์ดนตรี

พื้นบ้าน การนำไปใช้ประโยชน์ในการยกระดับของดนตรีพื้นบ้านให้เป็นที่เข้าใจและรู้จักอย่างกว้างขวางออกไป ซึ่งคาดว่าจะสามารถเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสานสู่ภูมิภาคอื่นต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน
2. เพื่อจัดหมวดหมู่ทำนองของลายโปงลาง

คำถามของการวิจัย

1. ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน เป็นอย่างไร
2. หมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบลายเพลงพื้นบ้านโปงลาง เป็นอย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. ความเป็นมา บริบท ความสัมพันธ์ ศิลปินนักดนตรี ในยุคสมัยของการนำไปใช้โปงลางตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน
2. หมวดหมู่ทำนองและองค์ประกอบลายเพลงของโปงลางประกอบด้วย ลายพื้นฐาน ลายที่ใช้ประกอบการแสดง ลายบรรเลงเดี่ยวของโปงลาง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงความเป็นมา บริบท ความสัมพันธ์ ศิลปินนักดนตรี ในยุคสมัยของการนำไปใช้โปงลางตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน
2. ทราบถึงหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบของโปงลาง ประกอบด้วยลายพื้นฐาน ลายที่นำไปใช้ประกอบการแสดง ลายบรรเลงเดี่ยวของโปงลาง

นิยามศัพท์เฉพาะ

โปงลาง หมายถึง เครื่องดนตรีอีสานประเภทเคาะที่ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง

ความเป็นมาและพัฒนาการ หมายถึง ของเรื่องราวของโปงลาง ที่มีวัฒนาการ ด้านความเป็นมาและพัฒนาการ รูปแบบและลายที่ใช้บรรเลง ในช่วงเวลาซึ่งแบ่งเป็นยุคดังนี้ 1) ยุคเริ่มต้น (2500-2523) 2) ยุครุ่งเรือง (2530-2537) 3) ยุคเปลี่ยนแปลง (2538-2560)

ลายเพลง หมายถึง เพลงเดี่ยวและลายเพลงที่ใช้ผสมวงในวงโปงลางที่มาจากทำนองเพลงอื่นๆ

บริบทวัฒนธรรมอีสาน หมายถึง เรื่องราว เหตุการณ์ ที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการของโปงลาง และวงโปงลาง

หมวดหมู่ลายเพลง หมายถึง การจัดหมวดหมู่ลายเพลงที่ปรับปรุงและยืมมาจากทำนองเพลงอื่นๆ ซึ่งแบ่งออกเป็น 1) ลายพื้นฐาน 2) ลายประกอบการแสดง 3) ลายที่ใช้เดี่ยว

องค์ประกอบลายเพลง หมายถึง จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน พื้นผิว และสังคีตลักษณ์

กรอบแนวคิดของการวิจัย

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้าน ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นหัวข้อ คือ 1) ศึกษาประวัติพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน 2) ศึกษาประเภทหมวดหมู่วิเคราะห์ทำนอง และองค์ประกอบของลายเพลงโปงลาง โดยได้ทำการศึกษาค้นคว้าวิจัยจากเอกสาร หนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังต่อไปนี้

1. ความรู้เกี่ยวกับมานุษยวิทยา
2. ความรู้เกี่ยวกับดนตรีวิทยา
3. ความรู้เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม
5. องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน
6. องค์ความรู้เกี่ยวกับโปงลาง
7. องค์ความรู้เกี่ยวกับทำนองลายพื้นบ้าน
8. องค์ความรู้เกี่ยวกับการดนตรีร่วมสมัย
9. องค์ความรู้เกี่ยวกับการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี
    - 9.1 การจำแนกลักษณะของเครื่องดนตรีตะวันตก
    - 9.2 การจำแนกประเภทของวงดนตรีตะวันตก
    - 9.3 การจำแนกประเภทเครื่องดนตรีตะวันตก
    - 9.4 องค์ประกอบของดนตรีตะวันตก
    - 9.5 ประเภทของเพลงสากล
    - 9.6 การจำแนกประเภทของวงดนตรีไทย
    - 9.7 การจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีไทย
    - 9.8 องค์ประกอบของดนตรีไทย
    - 9.9 ประเภทของเพลงไทย
    - 9.10 การจำแนกประเภทของวงดนตรีพื้นบ้าน
    - 9.11 ประเภทของเพลงพื้นบ้าน
10. บริบทพื้นที่ขอบเขตของการวิจัย
11. แนวคิดทฤษฎีในการวิจัย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

11.1 ทฤษฎีด้านประวัติศาสตร์

11.2 ทฤษฎีการแพร่กระจาย

11.3 ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่

11.4 ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม

11.5 ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์

11.6 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

11.7 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

12. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

12.1 งานวิจัยในประเทศ

12.2 งานวิจัยต่างประเทศ

ความรู้เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา

มานุษยดนตรีวิทยา ในภาษาไทยหรือตรงกับภาษาอังกฤษ คำวา Ethnomusicology” เป็นศัพท์ที่บัญญัติขึ้นหลังจากที่แจป คุนสท์ (Kunst, Jaap) นัก กฎหมายและนักไวโอลินชาวเนเธอร์แลนด์ ได้ศึกษาบทเพลงและการเต้นรำในวัฒนธรรมดัชและ ดนตรีกาเมลันของอินโดนีเซีย ในปัจจุบันคำว่า “Ethnomusicology” มีการกล่าวถึงกันอย่างกว้างขวาง แต่นิยามคำศัพท์ “Ethnomusicology” นี้ยังไม่มีในศัพท์บัญญัติของไทย นักวิชาการดนตรีหลายท่านได้ให้คำนิยาม ศัพท์คำว่า “Ethnomusicology” เป็นภาษาไทยไว ดังนี้ ปัญญา รุ่งเรือง ใช้คำว่า มานษยดุริยางควิทยา ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2538) ใช้คำว่า ดนตรีชาติพันธุวิทยา สุกรี เจริญสุข (2530) ใช้คำว่า ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ใช้คำว่า มานุษยสังคีตวิทยา จากคำนิยามศัพท์ที่นักวิชาการดนตรีได้ให้ความหมายของคำว่า “Ethnomusicology” เป็น ภาษาไทยนั้น สามารถเลือกใช้ไดตามความเหมาะสมของแต่ละบุคคล ดังนั้น เพื่อความเข้าใจที่ ชัดเจน การศึกษาวิจัยครั้งนี้เลือกใช้คำว่า “มานุษยดุริยางควิทยา” 7 ปัญญา รุ่งเรือง (2546) ได้อธิบายความหมายของมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ใน หนังสือหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา วา มานุษยดุริยางควิทยา หมายถึง ความรู วิชาการ หรือ การศึกษาหาความรูด้านดนตรีในแง่วัฒนธรรมของมนุษย์ คือ ศึกษาตัวดนตรีในแง่ของดุริยางควิทยา (Musicology) และศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคม เช่น เหตุผลในการที่มนุษย์ ประดิษฐ์คิดค้นสร้างดนตรีของตน คุณลักษณะเฉพาะของดนตรี การใช้ดนตรีในสังคม ความหมายของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้น ๆ ความดำรงอยู่ความเปลี่ยนแปลงและความ เสื่อมสลายของดนตรีในสังคม นอกจากนี้ ปัญญาได้บรรยายเพิ่มเติมในรายวิชาพื้นฐานทางดนตรีชาติพันธุวิทยา (Foundation of Ethnomusicology) วา การศึกษาวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา ตองศึกษาทั้ง ตัวดนตรี หรือคุณลักษณะทางดนตรี (Musical Traits) และความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

(Musical Context) ดังภาพ ภาพที่ 1 แสดงลักษณะการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีมีความสอดคลองกับการศึกษา ความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น สภาพภูมิศาสตร์ ระบบสังคม วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมของกลุ่มชนในสังคมโดยไม่สามารถแยกประเด็นการศึกษาทั้งสองอย่างออกจากกันได้ ทำให้การศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาต้องศึกษาคุณลักษณะทั้งสองอย่างไปพร่อม ๆ กัน ก่อนที่ จะศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีผูวิจัยจำเป็นต้องศึกษาความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีก่อนและ การศึกษาความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ก็จะเป็นตัวสะท้อนให้เห็นถึงคุณลักษณะทางดนตรีในบางครั้งดนตรีก็เป็นตัวสะท้อนให้เห็นว่าสังคมหรือวัฒนธรรมนั้นเป็นเช่นไร จากเหตุผลดังกล่าว ทำให้การศึกษาทั้งสองด้านนี้มีความสัมพันธ์กันจนแยกไมออก คุณลักษณะทางดนตรี (Musical Trait) สภาพทางสังคมและสิ่งอื่น ๆ ที่ เกี่ยวข้องกับดนตรี (Musical Context)

ดังนั้นความพยายามในการค้นหาความจริงของดนตรีในแงวัฒนธรรมของมนุษย์นั้น จำเป็นต้องค้นหาความจริงของดนตรีในเรื่องที่เกี่ยวกับสังคม และวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับความคิดการประดิษฐ์คิดค้นสร้างดนตรี การแสดงออก ความหมายของดนตรีในสังคม ตลอดจนโครงสร้างของกลุ่มชน สุกรี เจริญสุข (2530) ได้ให้ความหมายของคำว่า Ethnomusicology ไวในบทความในวารสารเพลงดนตรี วา Ethnomusicology แปลเป็นไทยว่า “ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ” หมายถึง การศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุอื่น ๆ ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน คือ 1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไมใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Music Art) ซึ่ง รวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่ 2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของ ชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ การศึกษา ทางด้านมานุษย ดุริยางควิทยาไวโดยสรุปไดดังนี้ 1. การศึกษาในด้านเทคนิควิธีของดนตรี 2. การศึกษาดนตรีในแงพฤติกรรมของสังคม 3. การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง มานุษยดุริยางควิทยา กับมานุษยวิทยา และ วิทยาศาสตร์สังคมซึ่งจะเป็นผลทำให้นักมานุษยดุริยางควิทยาศึกษาค้นหาคำตอบและแสวงหาความรูเกี่ยวกบดนตรีกับมนุษย์และสังคม

ผลก็คือเป็นการศึกษาด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ มากกว่าวิธีการทางศิลปศาสตร์ มานุษยดุริยางควิทยาเป็นการวิเคราะห์วิจารณ์เกี่ยวกับผลิตผลของมนุษย์ทางวัฒนธรรม ในแงมานุษยวิทยาศิลปะ (Anthropology of Art) เป็นการพิจารณาในแงวิถีทางและวิธีการที่มนุษย์ ดำรงชีวิตร่วมกันในสังคม รวมถึงกิจกรรมและการสร้างสรรค์ร่วมกัน ความเข้าใจทั้งในแง่การสร้าง (ศิลปะ) และตัวผู้สร้างเอง หมายความว่าให้ความสนใจทั้งผลิตผลและผู้ผลิต ในกรณีที่จะ เข้าไปศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีของมนุษย์จำเป็นจะต้องมีความรูเรื่องดนตรีเสียก่อน เพื่อที่จะ สามารถเข้าใจในด้านความสมพันธ์ของดนตรีและวัฒนธรรมไดดีขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากดนตรีเป็นผลผลิตที่มีลักษณะเฉพาะเป็นผลงานของมนุษย์ที่

มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Unique) ซึ่งดำรง อยู่ได้เฉพาะเมื่อมีการใช้รวมกันระหว่างผู้คนในสังคม ไม่ใช้เฉพาะตัวของดนตรีเองเพียงอย่างเดียว ดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาวิเคราะห์ 3 แงมุม คือ 1. ความคิดรวบยอดทางดนตรี 2. การศึกษาความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี 3. ศึกษาลักษณะเฉพาะของตัวดนตรี ในหนังสือ The New Grove Dictionary of Music and Musicians ได้ให้ความหมายของคำว่า Ethnomusicology ไวว่า Ethnomusicology ประกอบด้วยคำสองคำ คือ คำว่า Ethno และ Musicology ซึ่งหมายถึง วิชาที่ว่าด้วยการศึกษาดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ คือ การศึกษาดนตรีที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ไม่ใช้ศึกษาเพียงแค่ดนตรีแบบฉบับของตะวันตกเท่านั้น การศึกษาในด้านนี้จำเป็นต้องศึกษาในเรื่องของตัวดนตรี เครื่องดนตรี การแสดง ตลอดจน วัฒนธรรม และสิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง นอกจากนี้นักมานุษยดุริยางควิทยา และผู้รอบรู้ด้านสาขามานุษยดุริยางควิทยาได้ให้ คำจำกัดความ นิยามความหมายและขอบเขต ขอบข่ายในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาไวดังต่อไปนี้ นักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน ได้กล่าวถึงระเบียบวิจัยทาง มานุษยดุริยางควิทยาไว ในหนังสือ The Anthropology of Music วา วิชามานุษยดุริยางควิทยา มีเป้าหมายที่จะใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการวิจัยพฤติกรรมและผลิตผลของมนุษย์ งานของนักมานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาดนตรีเพื่อที่จะเข้าใจวัฒนธรรมเป็นวิธีการที่ต้องใช้ทั้ง งานภาคสนามและห้องทดลอง แนวคิดของ Merriam เน้นหนักในเรื่ององค์ประกอบของสังคม ที่ปรากฏในรูปของความงามการแสดง และความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างใน Seeger (1992) ได้ให้แนวทางการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาไวในหนังสือ Ethnomusicology and Introduction วา ดนตรีเป็นสิ่งที่มนุษย์เข้าไปรับและซึมทราบจากวัฒนธรรม หรือจากการถ่ายโยงวัฒนธรรมของมนุษย์การถ่ายโยงวัฒนธรรมนั้นควรมีการบันทึกเรื่องราว ซึ่ง 10 ถือได้วาการบันทึกเป็นหัวใจสำคัญของวิชามานุษยดุริยางควิทยา ในการศึกษาหรือการบันทึกเรื่องราวระหว่างมนุษย์กับดนตรี เพื่อจะไดรู้ว่าดนตรีมีบทบาทต่อวิถีชีวิต การดำเนินชีวิตของกลุ่มชนนั้น ๆ อย่างไร ควรมีการตั้งคำถามที่เป็นพื้นฐานสำคัญ 3 ขอ คือ 1. การจัดระบบเสียงและจังหวะของดนตรีในแต่ละกลุ่มชนนั้นใช้หลักการใด 2. ดนตรีของแต่ละกลุ่มชนมีความแตกต่างกันอย่างไร 3. ทำไมเนื้อหาของดนตรีในแต่ละกลุ่มชนจึงเป็นเช่นนั้น Nettle (1964) ได้ให้ข้อแนะนำและแนวทางในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาไวในหนังสือ Theory and Method in Ethnomusicology วาการศึกษาภาคสนามเป็นหัวใจสำคัญของ การศึกษาทางด้าน มานุษยดุริยางควิทยา การวิจัยเน้นศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ ทั้งเรื่องราวที่ได้ยินมา ที่ตั้งของชนเผ่า การหลอมรวมของชนเผา การผสมผสานทางวัฒนธรรม ตลอดจนการศึกษาสภาพความเป็นจริงที่เป็นอยู่ของมนุษย์แต่ละเผ่าในช่วงเวลานั้นในการศึกษา นักมานุษยดุริยางควิทยาจำเป็นต้องสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างตัวเองกับบุคคลที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ดีที่สุดจากแหล่งข้อมูลนั้น ๆ ข้อมูลดิบที่ได้นั้นต้องมีการบันทึกและ บางทีจำเป็นต้องเขียนโน้ตประกอบด้วย เมื่อภารกิจจากภาคสนามสิ้นสุดลง ก็ต้องนำข้อมูลที่ได้

จากการศึกษาภาคสนามมาวิเคราะห์ ตรวจสอบ หากข้อมูลไมครบถ้วน ก็จำเป็นต้องหาข้อมูลเพิ่มเติมจากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีของนักวิชาการหลายท่าน

การศึกษาภาคสนามถือเป็นหัวใจหลักของการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา มีลักษณะ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการแสวงหาความรูจากการศึกษาพฤติกรรมและผลิตกรรมของมนุษย การพิจารณาปรากฏการณสังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริง ใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ มีการทำงานเป็นระบบ ในการศึกษาภาคสนามนั้นจะต้องมีการวางแผนที่ดี ตองสอดคลองในด้าน ขอบเขตการศึกษา ระยะเวลาและปัจจัยต่าง ๆ โดยสิ่งที่จำเป็นในการศึกษาภาคสนามนั้นจะต้องเรียนรูเทคนิควิธีการเก็บข้อมูล เทคนิคในการใช้เครื่องมือ จะต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ คลองแคล่วเตรียมพรอมและหาวิธีจัดการกับปัญหาต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้น เมื่อปฏิบัติการภาคสนามเสร็จสิ้น ขั้นต่อไป คือ การนำข้อมูลที่ได้จากการปฏิบัติงาน ภาคสนามมาจำแนกแยกแยะ จัดระบบ จัดประเภทของข้อมูลตามลำดับก่อนหลัง มีการวิเคราะห์ข้อมูลอย่างละเอียดรอบคอบว่าครอบคลุมเนื้อหาและวัตถุประสงค์มากน้อยเพียงใดแล้วบรรยาย สิ่งสำคัญในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาอีกอย่างหนึ่งก็คือ การถอด โน้ตเพลง (Transcription) และขั้นตอนสุดท้าย คือ การนำเสนอผลงานวิจัยเพื่อประโยชนทาง การศึกษาหรือเพื่อการนำไปใช้ต่อไป

สรุปได้วา มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) หมายถึง การศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมของมนุษย์ โดยศึกษาตัวดนตรีในเชิงดนตรีวิทยา (Musicology) และศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคม ในเชิงมานุษยวิทยาและสังคมวิทยา นั่นก็คือ การศึกษาวิเคราะห์ดนตรีอันเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมของมนุษย์ การรวบรวมข้อมูลทางดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับพฤติกรรมของมนุษย์ วิธีการที่มนุษย์ดำรงชีวิตรวมกันในสังคม รวมถึงกิจกรรมและการสร้างสรรค์ร่วมกัน ตลอดจน ความสัมพันธ์ทางดนตรีกับวัฒนธรรมอื่น ๆ วิธีการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยาเน้นการศึกษา ภาคสนามเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมอยู่เสมอ ซึ่งจะเป็นข้อมูลสำคัญประกอบการการศึกษา ในเรื่อง ประวัติพัฒนาการความเป็นมาบริบทของโปงลางอีสาน

ความรู้เกี่ยวกับดนตรีวิทยา

ดนตรีวิทยา (Musicology) มีคำจำกัดความที่แตกต่างกันอยู่หลายทางแล้วแต่มุมมองของนักวิชาการ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยผู้เรียบเรียงได้นำ นิยามและแนวคิดทางดนตรีวิทยาจากนักวิชาการต่าง ๆ มารวบรวมไว้ ดังนี้

สมาคมนักดนตรีวิทยาอเมริกัน ได้กล่าวว่า คำว่า “Musicology” แปลว่า “การศึกษาดนตรี” โดยศึกษาครอบคลุมดนตรีในทุกแง่มุม ทุกวัฒนธรรมและทุกช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ ซึ่งในทางปฏิบัติแล้ว ดนตรีวิทยามีวิธีการศึกษาเชิงวิชาการ ที่หลากหลาย แม้ว่าการศึกษาดนตรีปฏิบัติ จะเป็น

ส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของ ดนตรีวิทยา แต่ในการเรียนปฏิบัติดนตรีนั้น ก็ยังมีขอบเขต เนื้อหาสาระที่มีความแตกต่างและหลากหลาย และในการศึกษาดนตรีวิทยา จึงมีศาสตร์ต่างๆ หลายด้าน เข้ามาเกี่ยวข้องในการศึกษาดนตรี ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างใน คริสติน แอมเมอร์ (Christine Ammer, 1987: 252-256) ได้ให้คำนิยามว่า “การศึกษาดนตรีแบบเจาะลึก คำนี้รวมถึงเนื้อหาสาระดนตรีไว้ทั้งหมด ในปัจจุบันนี้มีการแสดง (ปฏิบัติ) และการประพันธ์เพลง การหาแหล่งข้อมูล รวมอยู่ด้วย” สาระทั้งหมดเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับทฤษฎีเช่นองค์ประกอบของดนตรี (Element of Music) เสียงประสาน (Harmony) เคาน์เตอร์พอยด์ (Counterpoint) (ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร), 2560) อ้างใน ไมเคิล เคนเนดี (Micheal Kennedy, 1980: 440) ได้ให้คำนิยามว่า “การศึกษาดนตรีในศตวรรษที่20 ซึ่งแต่เดิมคำนี้เป็นภาษาฝรั่งเศส (Musicologie) ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นภาษาอังกฤษ (Musicology) อาจครอบคลุมถึงการศึกษาในเรื่องดนตรีทั้งหมด นอกจากนั้นยังรวมถึงการเป็นผู้เชี่ยวชาญในการปฏิบัติ และประพันธ์เพลงด้วย”ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างใน วินเซนท์ เจ พีเซอโน (Vincent J. Picerno, 1976: 246) ได้ให้คำนิยามว่า “การศึกษาที่เต็มไปด้วยองค์ความรู้ทางดนตรี รวมถึงการวิจัยทางประวัติดนตรี (Historical Research) ทฤษฎีดนตรี (Theory of Music) วิทยาศาสตร์กับเสียง (Science of Sound) การค้นคว้าหาระเบียบแบบแผนขององค์ความรู้ทางดนตรี การปฏิบัติและการศึกษาโน้ตเพลง (Score) ประเด็นที่มีความสัมพันธ์กับความหมายของประวัติศาสตร์ เกี่ยวกับวิชาดนตรี และประวัติศาสตร์ดนตรี”ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างใน วิลลี่ เอเพิล (Willi Apel, 1960: 186) ให้ความหมายว่า “การศึกษาแบบเจาะลึกในเรื่องของดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในเรื่อง แหล่งข้อมูลพื้นฐาน และเพื่อที่จะสร้างพื้นฐานใหม่เพื่อสนับสนุนความรู้ในเรื่องดนตรี เช่น การค้นพบใหม่ของผลงาน J. S. Bach ซึ่งเป็นผลให้เกิดการเรียบเรียงผลงานที่สมบูรณ์และได้รับการตีพิมพ์ในระหว่าง ปี ค.ศ.1850 และ1900”ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์ (2537) ได้กล่าวว่า Musicology คำนี้มีความหมายถึง “ดนตรีวิทยา” ตามรูปศัพท์ภาษาฝรั่งเศส คำ Musicologie หมายถึง การศึกษาดนตรีอย่างเป็นวิชาการ ดนตรีวิทยาแบ่งออกได้ 3 ประเภทคือ

1) ประวัติศาสตร์ดนตรี (Historical Musicology) ดนตรีวิทยาประเภทนี้กล่าวถึงประวัติศาสตร์การดนตรี

2) ดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) ดนตรีวิทยาประเภทนี้กล่าวถึงการศึกษาดนตรีในลักษณะของการเปรียบเทียบโดยเน้นการศึกษาเรื่องราวของดนตรีพื้นเมืองและดนตรีที่มิได้จัดอยู่ในระบบของดนตรีตะวันตก

3) การศึกษาดนตรีเฉพาะเรื่องอย่างเป็นระบบ (systematic Musicology) ดนตรีวิทยาประเภทนี้ขึ้นอยู่กับการมุ่งประเด็นเพื่อศึกษาดนตรีเฉพาะเรื่องเช่นสวนศาสตร์ จิตวิทยาดนตรี สุนทรียศาสตร์ การวิเคราะห์ทำนอง การประสานเสียง เป็นต้น

ปัญญา รุ่งเรือง (2546) ได้กล่าวเกี่ยวกับคำว่า “Musicology” ไว้ว่า “ตามแนวคิดของดนตรีตะวันตกเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์การดนตรี นักดนตรี สังคีต กวี และผลงาน ตลอดจนการบรรเลงและลักษณะของบทเพลงแต่ละบท ที่คีตกวีในอดีตได้สรรค์สร้างไว้ในอดีต ซึ่งเจาะจงเฉพาะบทศิลปะการดนตรีแบบฉบับดนตรีตะวันตก (Classical Music) โดยใช้วิธีการศึกษาจากหลักฐานเอกสารเป็นสำคัญ สรุปได้ว่า วิชาดุริยางควิทยา มุ่งศึกษาเรื่องราวของดนตรี โดยเน้นที่เนื้อหาของดนตรีโดยเฉพาะ ไม่ใช่ดนตรีกับวัฒนธรรม, เป็นการศึกษาดนตรีแบบฉบับตะวันตกที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลง (ตายแล้ว) และมุ่งศึกษาข้อมูลจากหลักฐานที่เป็นเอกสาร ไม่ใช่การศึกษาภาคสนาม” ซึ่งตามคำนิยามนี้ ในสมัยปัจจุบัน จะถือเป็นคำนิยามที่จำกัดความหมายในวงแคบ และเป็นคำนิยามตามความหมายเดิม สมัยที่กระบวนการศึกษาทางด้าน ดนตรีวิทยาไม่ได้กว้างขวางเช่นปัจจุบัน ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างใน วิกิพีเดีย สารนุกรมเสรี (2560, ออนไลน์) ให้นิยามไว้ว่า ดนตรีวิทยา (Musicology) เป็นสาขาวิชาหลักทางด้านดนตรีที่นอกเหนือจากสาขาวิชาทฤษฎีและปฏิบัติ ซึ่งจะเป็นสาขาวิชาที่ศึกษา รวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์ องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับดนตรี บริบททางด้านดนตรี และบริบททางด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี โดยใช้กระบวนการทางการวิจัย ที่เกี่ยวเนื่องกับองค์ความรู้หลายๆด้านในเชิงวิชาการ เพื่อให้ได้ข้อมูลองค์ความรู้ที่มีคุณภาพ และเป็นประโยชน์ต่อกระบวนการศึกษา กระบวนการเรียนรู้ และการพัฒนาทางด้านดนตรีในสาขาวิชาต่าง ๆ ให้เติบโตไม่มีที่สิ้นสุด และมีฐานที่มั่นคง เหมือนกับต้นไม้ใหญ่ ที่เติบโตยิ่งใหญ่ แตกกิ่งก้านสาขาสร้างร่มเงา มีดอกผลเพื่อขยายพันธุ์ มีรากแก้วที่หยั่งลึก สร้างความมั่นคง แข็งแรง ยืนหยัดต่อไปอย่างทรงคุณค่า

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างในห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ (2560, ออนไลน์) ให้นิยามไว้ว่า ดนตรีวิทยา คือ วิชาการดนตรีแขนงหนึ่ง ที่ครอบคลุมความรู้ทางดนตรีอย่างกว้างขวาง ที่สำคัญมากคือเรื่องของประวัติการดนตรี ประวัติบุคคลผู้สร้างงานดนตรี งานดนตรีในอดีตเรื่องกำเนิดและการใช้งานดนตรีแต่ละประเภท การคลี่คลายถ่ายเทของวัฒนธรรมดนตรีจากถิ่นกำเนิดแล้วกระจายไปสู่ส่วนต่าง ๆ ของโลก พัฒนาการ และ การสืบทอดดนตรี ตลอดจนการนำดนตรีไปใช้ประโยชน์ อาทิ ดนตรีพิธีกรรม ดนตรีธุรกิจ ดนตรีที่เกิดจากพลังผลักดันทางการเมือง ดนตรีชาติพันธ์ และ ดนตรีร่วมสมัย

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างใน อนรรฆ จรัณยานนท์ (ม.ป.ป.) ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีวิทยา คือ ศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีทั้งมวล ในแง่วิชาการ ไม่ว่าจะด้านใดก็ตาม เช่น ศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรี Style (รูปแบบ) ของเพลงประเภทต่างๆ ดนตรีของท้องถิ่นต่างๆ ฯลฯ ยกตัวอย่างเช่นทำการศึกษาดนตรีอู่ก่อง ต้องศึกษาประวัติความเป็นมาของชนเผ่ากลุ่มนี้ ลักษณะและวัฒนธรรมทางดนตรีของเขา ปัจจุบันมีอะไรหลงเหลืออยู่บ้างและอะไรเปลี่ยนแปลงไปบ้างอย่างไร เป็นต้น Musicology ในสมัยก่อน เป็นวิชาที่ชาวตะวันตกใช้ศึกษาดนตรีของตนเอง นั่นหมายถึงว่าวิชาดนตรีวิทยา ก็คือการศึกษาดนตรีตะวันตกโดยเฉพาะ Art Music (ดนตรีศิลป์ หรือ ดุริยางคศิลป์)

โดยเป็นลักษณะ Theory (ทฤษฎี) และ Analysis (การวิเคราะห์) มาก่อน แล้วค่อยๆ พัฒนามาเป็นการศึกษาในรูปแบบปัจจุบัน และ โดยทั่วไปแล้ว ดนตรีของแต่ละชาติสามารถแบ่งเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ 3 ประเภท ได้แก่ Art Music (ดนตรีศิลป์) ถือเป็นวัฒนธรรมของคนชั้นสูง (High Culture) มีความสลับซับซ้อน มีการสั่งสมของจารีตประเพณี มีกฎระเบียบที่เคร่งครัด มีความประณีต บรรจง วิจิตรพิสดาร ปฏิบัติยาก มีเทคนิคในการบรรเลงมาก แต่มีความไพเราะเมื่อฟังบ่อย ๆ และมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์มากกว่าดนตรีประเภทอื่น ๆ ตัวอย่างเช่น ดนตรีไทยในราชสำนัก

ดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) ถือเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิม (Primitive Culture) อยู่ในสังคมชนบท มีความเรียบง่าย แต่มีความงามและคุณค่า มีความหมายรวมถึงดนตรีรูปแบบต่าง ๆ เช่น ดนตรีในชนบท (Rural Music), ดนตรีท้องถิ่น (Native Music), ดนตรีพื้นเมือง (Indigenous Music), ดนตรีแบบประเพณีนิยม (Traditional Music) ดนตรีชาติพันธ์ (Ethnic Music) เป็นต้น ตัวอย่างเช่น เพลงเกี่ยวข้าว

ดนตรีสมัยนิยม (Pop Music) เป็นดนตรีที่ยอดนิยมสำหรับคนหมู่มาก เช่น เพลงลูกทุ่งลูกกรุงทั่วไป ในไทยมักเอาเครื่องดนตรีตะวันตก จังหวะและการเรียบเรียงเสียงประสานแบบตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับทำนองไทย มีการผสมผสานทางวัฒนธรรม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในแบบ ค่อยๆเป็น ค่อยๆ ไป (Acculturation), อย่างรวดเร็ว (Assimilation) และ ปรับเปลี่ยนให้คงอยู่ได้ (Adaptation)

จากที่กล่าวมาข้างต้นพอสรุปได้ว่าดนตรีวิทยา คือการศึกษาดนตรีครอบคลุมดนตรีในทุกแง่มุม ทุกวัฒนธรรม และทุกช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ มีจุดเริ่มต้นจากการศึกษาดนตรีตะวันตกแบบเจาะลึก (Western Art Music) และ มีวิธีการศึกษาเชิงวิชาการ ที่หลากหลาย จึงมีศาสตร์ต่าง ๆ หลายด้านเข้ามาเกี่ยวข้องในการศึกษา มี ฟิสิกส์ มานุษยวิทยา จิตวิทยา สังคมวิทยา และ มานุษยดนตรีวิทยา ในปัจจุบันนี้ยังรวมถึงความเชี่ยวชาญในการปฏิบัติและการประพันธ์เพลงอีกด้วย

ประวัติและที่มาของดนตรีวิทยา

ในการศึกษาเรื่องราวของประวัติและความเป็นมาของ “ดนตรีวิทยา” ผู้เขียนได้ทำการแปลและเรียบเรียงมาจากสารานุกรมดนตรี “The new Grove Dictionary of Music and Musicians” ลำดับที่ 12 ซึ่งเขียน รวมรวมและเป็นบรรณาธิการ โดย สแตนลีย์ ซาดีย์ (Stanley Sadie, 1980: 836-839) นำมาสรุปตามประเด็นที่ สแตนลีย์ ได้เรียบเรียงไว้ 4 ประเด็น ดังนี้

1. นิยามศัพท์ และความหมาย (Definitions)
2. ดนตรีวิทยาเป็นศาสตร์ที่ใช้วิธีการทางวิชาการ (Musicology as scholarly method)
3. ขอบเขตองค์ความรู้ของดนตรีวิทยา (Musicology as an area of Knowledge)

4. ดนตรีวิทยาเชิงประวัติกับดนตรีวิทยาเชิงระบบ (Historical and systematic Musicology)

นิยามศัพท์ และความหมาย (Definitions)

คำศัพท์ “ดนตรีวิทยา” “Musicology” ได้รับการนิยามไว้หลากหลายแง่มุม โดยทั้งหมดสะท้อนให้เห็นถึงมุมมองที่แตกต่างกันอยู่สองหลักการคือ หลักการทางวิธีการของนักดนตรีวิทยาหรือหลักวิชาการต่าง ๆ ที่ทำการศึกษา แล้วกำหนดเป็นระเบียบวิธีวิทยาทางดนตรี และอีกหลักการหนึ่งคือการสืบสวนตรวจสอบปรากฏการณ์ต่าง ๆ ในแหล่งองค์ความรู้ที่มนุษย์สร้างกิจกรรมทางดนตรีขึ้นเพื่อแสวงหาแนวคิดและหลักปรัชญาต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม ทั้งสองแนวคิดมีจุดยืนทางความคิดที่แตกต่างกัน โดยที่ฝ่ายหนึ่งมุ่งเน้นกิจกรรมที่ทำ ในขณะที่อีกฝ่ายหนึ่งมุ่งเน้นองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นโดยไม่คำนึงถึงสิ่งที่ปฏิบัติ

แนวคิดที่ยึดหลักการเป็นหลัก จะเน้นความคิดที่ว่าดนตรีวิทยาเป็นรูปแบบทางความรู้ที่ประกอบด้วยขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ซึ่งมุ่งความสนใจไปที่ความถูกต้องแม่นยำและความเข้มงวดของหลักการนั้น ๆ คำจำกัดความพื้นฐานที่เกิดจากแนวคิดนี้อาจจะเป็น “การศึกษาดนตรีในเชิงวิชาการ” (the scholarly study of music) แต่ก็มีนักดนตรีวิทยาหลายคน ที่ใช้ความหมายสับสนเป็น “วิทยาการทางดนตรี” (Musical scholarship) ในผลงานของพวกเขาเอง (ซึ่งเน้นความสำเร็จของการเรียนรู้ของบุคคลนั้น ๆ)

ในทางตรงข้าม หลักการที่เน้นเนื้อหาสาระ กำหนดขอบเขตของสาขานี้โดยให้ความสนใจกับสิ่งที่ดนตรีวิทยามองข้ามหรือประเมินค่าต่ำ ในปี 1955 คณะกรรมการ AMS ได้นิยามดนตรีวิทยาว่าเป็น “สาขาความรู้ที่มีเป้าหมายในการศึกษาศิลปะทางดนตรีในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ทางกายภาพ จิตวิทยา สุนทรียภาพ และวัฒนธรรม” (JAMS, viii, 153) ซึ่งองค์ประกอบสุดท้ายในสี่ประการหลังส่งผลให้นิยามดังกล่าวมีมิติที่กว้างขวางโดยที่ ดนตรีในฐานะ ‘ศิลปะ’ ยังคงเป็นหัวใจของการค้นคว้าอย่างมั่นคง

ยังมีมุมมองที่สาม ซึ่งทั้งสองมุมมองข้างต้นไม่ได้กล่าวถึงอย่างสมบูรณ์ มุมมองนี้ได้อ้างถึงความสนใจของนักดนตรีวิทยาในปีที่ผ่าน ๆ มาไม่นาน นั่นคือความเชื่อที่ว่าการศึกษาระดับสูงทางดนตรี ไม่ควรยึดดนตรีเป็นศูนย์กลางแต่ควรเน้นมนุษย์หรือนักดนตรี ที่มีบทบาทในแวดวงของสังคมและวัฒนธรรม การพลิกผันจากดนตรีสู่คนและจากผลงาน (ซึ่งหมายถึงบทประพันธ์) สู่ผู้ผลิตและผู้มีส่วนร่วม ได้นำไปสู่การพลิกผันทางหลักการไปด้วย เครื่องมือแบบดั้งเดิมสำหรับการสืบค้นทางประวัติศาสตร์ไม่ได้ถูกออกแบบเพื่อจัดการกับองค์ประกอบใหม่ ๆ ที่เข้ามามีบทบาท เมื่อดนตรีได้หลอมรวมผสมผสานกับกิจกรรมที่ต่อเนื่อง อาทิ พิธีกรรม การฟ้อนรำ และภาษา ซึ่งล้วนถูกกำกับโดยแรงผลักดันทางสังคม วิชาการอีกหลายสาขาได้เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับมานุษยวิทยา ชาติพันธุ์วิทยา

ภาษาศาสตร์ เศรษฐศาสตร์ และสังคมวิทยา โดยสาขาเหล่านี้ถูกจัดอยู่ในวิทยาการสายสังคมศาสตร์ การสืบเสาะความรู้แนวดังกล่าว ซึ่งเกี่ยวโยงกับดนตรีวิทยากลุ่มชาติพันธุ์ เป็นเรื่องที่เหมาะสม ในขณะที่ยังไม่มีข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ใด ๆ และทฤษฎีทางดนตรีใด ๆ เกิดขึ้น การสืบหาที่มาจะต้องไม่ใช่การย้อนกลับไปสู่เหตุการณ์ในอดีตและควรสืบผ่านแรงผลักดันทางสังคมในปัจจุบัน ด้วยเหตุผลดังกล่าว การสืบค้นทางดนตรีวิทยากลุ่มชาติพันธุ์จึงมุ่งประเด็นไปทางดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก ในขณะที่ในประเทศจีนและอินเดีย มีข้อมูลทางประวัติศาสตร์และทฤษฎีทางดนตรี จึงเป็นไปได้ที่จะศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ดั้งเดิมในแง่ของการบันทึกโน้ต การตีความทางทฤษฎี เอกสารข้อมูล และการปฏิบัติการแสดง นักดนตรีวิทยากลุ่มชาติพันธุ์เชื่อว่า วิทยาการสาขานี้ไม่จำเป็นต้องชี้แจงว่าเป็นสาขาของดนตรีวิทยา แต่จะระบุว่าเป็นแกนหลักของวิทยาการสายนี้ แฮร์ริสัน (Harrison, 1963) ได้กล่าวไว้ว่า “It is the function of all musicology to be in fact ethno include material that is termed ‘sociological’ ” แปลได้ว่า “มันเป็นหน้าที่ของดนตรีวิทยาที่จะต้องเป็น นักชาติพันธุ์ รวมถึง ความเป็น นักสังคมวิทยา ด้วย”

ดนตรีวิทยาเป็นศาสตร์ที่ใช้วิธีการทางวิชาการ (Musicology as scholarly method)

การอธิบายดนตรีวิทยาว่าเป็น ‘หลักการ’ เป็นการชี้ให้เห็นว่า ดนตรีวิทยา ดำเนินตามหลักการที่มีตรรกะ และการที่จะเรียกหลักการดังกล่าวว่าเป็น ‘วิชาการ’ เป็นการสะท้อนความคิดที่ว่ากระบวนการทางดนตรีวิทยาถูกนำไปประยุกต์บนพื้นฐานของการถ่ายทอดอย่างดี และนำไปปฏิบัติการด้วยกฎเกณฑ์ที่สมเหตุสมผลที่สุด ในความหมายแบบกว้างที่สุด มุมมองนี้สะท้อนความคิดที่ว่าดนตรีวิทยา เป็น ‘วิทยาศาสตร์’ ซึ่งเป็นคำศัพท์ที่มีความหมายยืดหยุ่น ไม่มีคำใดในภาษาอังกฤษที่ครอบคลุมความกว้างของความหมายของคำ ‘scientia’ ในภาษาละติน ซึ่งโดยพื้น ๆ คือ ‘ความรู้’ แต่คำว่า ‘Wissenschaft’ สามารถประยุกต์ให้เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางธรรมชาติและวัฒนธรรม

การศึกษาทางดนตรีไม่ได้รับการยอมรับว่าเป็นศาสตร์อิสระจนถึงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 โดยถือเป็นส่วนหนึ่งของความรู้ทั่วไปที่ใช้อธิบายอย่างมีหลักการ ซึ่งแท้จริงและวิชาดนตรีนั้นเป็นวิชาที่มีลักษณะเฉพาะ โดย คริสแซนเดอร์ (Chrysander) ได้กล่าวยืนยันในปี 1863 ว่าดนตรีวิทยา ควรได้รับการยอมรับว่าเป็นวิทยาศาสตร์ในระดับที่ทัดเทียมกับวิชาการแขนงอื่น ๆ ระเบียบวิธีเชิงปริมาณของวิทยาศาสตร์ธรรมชาติถูกนำมาใช้กับดนตรีในเชิงรูปการทางกายภาพ เช่น ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติทางด้านฟิสิกส์ที่ค้นพบในยุคกรีกโบราณ ซึ่งเป็นเรื่องราวของการศึกษาสภาพจำนวนที่แท้จริงของเสียงดนตรี (Musical Sound) ของ Pythagoreans ศึกษาตัวเลขเป็นเงื่อนไขหลักของเสียงดนตรี และถือความสัมพันธ์ทางตัวเลขเป็นกฎที่อยู่เบื้องหลังเสียงประสานในดนตรี การศึกษาดังกล่าวดำเนินต่อไปตลอดยุคกลาง โดยเป็นส่วนหนึ่งของ Quadrivium ควบคู่ไปกับเลขคณิต ภูมิศาสตร์ และดารา

ศาสตร์ ต่อมาในศตวรรษที่ 18 ซึ่งอยู่ในช่วงเวลาของ Joseph Sauveur (1653-1716), Leonard Euler (1707-1783), และ Ernst Chladni (1756-1827) ความสนใจถูกเบนไปที่การศึกษาคุณสมบัติและลักษณะทางกายภาพของเสียง (Acoustics and the physics of sound) ที่สำคัญคือนักวิชาการทั้งสามเป็นนักวิทยาศาสตร์ที่ได้รับการฝึกฝน Sauveur และ Euler เป็นนักคณิตศาสตร์ ส่วน Chladni เป็นนักฟิสิกส์ ในทำนองเดียวกันในศตวรรษที่ 19 นักวิชาการทางดนตรีได้รับอิทธิพลจาก Hermann von Helmholtz (1821-1894) นักกายภาคและสรีรศาสตร์ รวมทั้ง Friedrich Carl Stumpf (1848-1936) ซึ่งทั้งสองทุ่มเทกับงานด้านจิตวิทยาของการได้ยิน และสืบค้นเพื่อหาคำอธิบายที่ชัดแจ้งต่อเรื่องราวทางสุนทรีย์มากมายที่ถูกมองว่าไร้สาระหรือจับต้องไม่ได้ ผลงานของพวกเขามีบทบาทสำคัญต่อแนวโน้มสู่ระบบระบุตายตัว(determinism) อันเป็นความเชื่อที่ว่าปรากฏการณ์และประสบการณ์ทางดนตรีล้วนมีสาเหตุสืบเนื่อง

ในยุคศตวรรษที่ 19 นี่เองที่คำว่า ‘Musiksissenschaft’ ถูกนำมาใช้ ประมาณปี 1827 ในผลงานของ Johann Bernhart Logier นักการศึกษาชาวเยอรมัน และถูกกำหนดให้ใช้อย่างเป็นทางการในช่วงต้นๆของทศวรรษ 1860s เป็นที่ยอมรับโดยปรากฏในชื่อวารสาร Journal Vierteljarsschrift fur Musikwissenschaft ซึ่งก่อตั้งในปี 1885 ส่วนการยอมรับการใช้คำ ‘Musikforschung’ ปรากฏในชื่อหน่วยงานชื่อ Gesellschaft fur Musikforschung ก่อตั้งโดย Commer และ Eitner ในปี 1868 วลี ‘musikalischeWissenschaft’ ถูกนำมาใช้ตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 และ ‘Tonwissenschat’ ตั้งแต่ช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 18 ‘Musikologie’ ถูกใช้สำหรับสาขาย่อยในปี 1885 โดยมีความหมายอย่างคร่าวๆเท่ากับคำ ‘ethnomusicology’ (ซึ่งจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป) อย่างไรก็ตามนักวิชาการในสายดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ และเชิงวิจารณ์ ต่างสนใจเรื่องจิตวิญญาณมากกว่าเรื่องเทคนิคทางวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ เมื่อนักดนตรีวิทยากล่าวถึงหลักการทางวิทยาศาสตร์ มักจะยึดหลักการที่เรียกว่าศาสตร์ทางวัฒนธรรมไว้ในใจเสมอ อันประกอบด้วยประวัติศาสตร์ สังคมวิทยา มานุษยวิทยา และปรัชญา ศาสตร์แขนงต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนยอมรับร่วมกันต่อการใช้วิจารณญาณในการจัดการกับหลักฐานเพื่อใช้กับเกณฑ์ในการประเมินแหล่งที่มา และเพื่อความรับผิดชอบของนักวิชาการเองต่อการนำผลการศึกษาไปเผยแพร่สู่ชุมชนผู้เชี่ยวชาญที่รับข้อมูล

หลักการในการศึกษาค้นคว้าดังกล่าวอาจสรุปเป็นภาพรวมได้ว่ายังไม่ได้รับการสังเกตเห็น จริง ๆ แล้ว เป็นหลักการที่ยังใหม่ซึ่งกำเนิดในแนวคิดแบบตะวันตก นับเป็นส่วนหนึ่งของความรู้ ซึ่งเป็นที่รู้จักเมื่อไม่นานมานี้ว่าเป็น ‘การรู้แจ้ง’ นับเป็นยุคหนึ่งในประวัติศาสตร์ยุโรปเมื่อกระสวนของความรู้เกี่ยวกับธรรมชาติ มนุษย์สมัยใหม่เริ่มก่อตัวเป็นรูปร่างที่ชัดเจน นักประวัติศาสตร์เชิงวัฒนธรรมอาจแตกต่างในเรื่องช่วงเวลาที่แน่นอน แต่ส่วนใหญ่จะเห็นตรงกันว่ายุคแห่ง “การรู้แจ้ง” เริ่มในศตวรรษที่ 17 เมื่อแนวคิดทางปรัชญาใหม่ๆของ Descartes มีอิทธิพลต่อแนวคิดของชาวตะวันตก และเมื่อหลักการแห่งความชำนาญจากการสังเกตได้เข้ามาแทนที่การพึ่งอำนาจของโบสถ์และความเชื่อแบบ

ปรัมปรา โดยปราศจากวิจารณญาณ นั่นเป็นช่วงเวลาที่พระนิกายเบเนทีนในการชุมนุมที่ St Maur ในกรุงปรารีส ซึ่งนำโดย Jean Mabillon (1632-1707) และ Bernard de Montfaucon (1655-1741) ได้ตั้งหลักการแห่งการจารึกอักษรและการฑูตกรีกและละตินดึกดำบรรพ์ นับเป็นยุคแห่งการอ้างอิงเหตุผล และการตั้งข้อสงสัย ซึ่งแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในรูปปั้น Volaire และในผลงานของปรัชญาเมธีที่ขึ้นสู่สุดสูงสุดใน the great French Encyclopedie จากยุคดังกล่าวมีการถือกำเนิดของสมาคมวิชาการและสถาบันวิชาการทางวิทยาศาสตร์และอักษรศาสตร์มากมาย โดยเฉพาะในประเทศสหราชอาณาจักรและฝรั่งเศส

ดนตรีวิทยา ซึ่งสะท้อนเป้าหมายทางวัฒนธรรมของสังคมในศตวรรษที่ 17 และ 18 ถูกกำหนดวงล้อมด้วยเส้นขอบเขตที่กว้างและเข้มงวด คงไม่เป็นการถูกต้องที่จะกล่าวถึงดนตรีวิทยาว่าเป็นสาขาที่ไม่สามารถเชื่อมโยงกับรูปแบบใด ๆ ของการเรียนดนตรี ไม่ว่าจะเป็นเวลาหรือสถานที่ใด ในทางตรงกันข้าม ดนตรีวิทยาสามารถตีความได้ว่า เป็นเพียงแบบแผนความคิดแบบยุโรปตะวันตกในช่วงเวลา 250 ปีหรือมากกว่ามาแล้ว เราไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าประสบการณ์ทางดนตรีของมนุษย์ได้รับการเสริมแต่งมาในทุกวัยทุกสังคมโดยองค์ความรู้ที่เข้าใจได้เฉพาะบุคคล อย่างไรก็ตาม ดนตรีวิทยาเป็นปรากฏการณ์แห่งโลกยุคใหม่ถูกจำกัดอยู่ในมิติของยุโรปและโลกตะวันตกมาจนกระทั่งเมื่อไม่นานมานี้ ขอบเขตทางภูมิศาสตร์ของวิทยาการแขนงนี้ได้ขยายกว้างออกไปเมื่อรูปแบบของหลักการได้เปลี่ยนไปในศตวรรษที่ 20 อีกทั้งยังได้ให้ความชัดเจนต่อข้อวิพากษ์วิจารณ์ที่เกี่ยวเนื่องในช่วงเวลาที่ผ่านมาไม่นาน

ขอบเขตองค์ความรู้ของดนตรีวิทยา (Musicology as an area of Knowledge)

ความพยายามที่จะกำหนดขอบเขตของดนตรีวิทยาให้เป็นศาสตร์ที่แยกออกมาเป็นพิเศษวนเวียนอยู่กับการจำแนก เช่น จะกระจายหรือเรียงลำดับสาขาวิชาต่าง ๆ ตามความสำคัญอย่างไร สิ่งที่ถูกมองว่าสำคัญในยุคหนึ่งอาจลดความสำคัญลงไปในยุคต่อมา ความความพยายามที่จะระบุขอบเขตของวิชาการทางดนตรีนำไปสู่การจัดลำดับโดยยึดเอาสาขาวิชาบางแขนงเป็นหลักโดยให้สาขาอื่น ๆเป็นสาขาประกอบ ตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ถูกยึดเป็นศูนย์กลาง แต่ในแต่ละสมัยจะมีเกณฑ์การให้ความสำคัญต่างกัน ซึ่งนำไปสู่การวางจุดเน้นที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ยกตัวอย่างเช่น กรอบแนวคิดในศตวรรษที่ 18 ที่วางรูปแบบสำหรับการศึกษาดนตรีในภาพรวมได้รับการนำเสนอโดย Nicolas Etienne Framery ในปี 1770 แผนผังของฟราเมอรี่ชื่อ ‘Tableau de la musique et de ses branches’ เป็นแผนแสดงลำดับขั้นของหลักการทางดนตรีทั้งหมด ซึ่งถูกจำแนกในขั้นต้นออกเป็น 3 สาขา คือ เสียง การฝึก และประวัติ เสียงถูกจำแนกย่อยออกเป็น การศึกษาดนตรีและนักดนตรีในประเทศและต่างชาติทั้งในปัจจุบันและอดีต การฝึกดนตรีถูกแยกย่อยออกเป็น 2 แขนงคู่ขนานกัน ได้แก่การประพันธ์ และการปฏิบัติ โดยแต่ละแขนงยังมีแขนง

ย่อยออกไปเป็น ดนตรีที่เกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา เสียงร้อง เสียงดนตรี ดนตรีประจำชาติและต่างชาติ รวมทั้งสถาบัน และประเภทดนตรี ภายใต้หัวข้อการฝึกดนตรียังมีหัวข้อย่อยที่เป็นสหวิทยาการ อาทิ ดนตรีและกวีนิพนธ์ ดนตรีและการเต้นรำ ดนตรีและการจัดฉากละคร ดนตรีและการเปล่งเสียง การสร้างเครื่องดนตรี ทฤษฎีดนตรีและการสอน การจัดลำดับของฟราเมอรี่ถือว่ามีความสมเหตุสมผล ครอบคลุม มีสมดุล และคงที่

ไม่กี่ปีต่อมา นักประวัติศาสตร์ดนตรีค่าย Gottinggen ชื่อ Johann Nikplaus Forkel (1749-1818) ได้นำเสนอแผนที่ความรู้ทางดนตรีในหนังสือชื่อ Uber die Theorie der Musik, insofernsie Liebhabern und Kennernnotwendig und nutzlichist (1777) แบบแผนของเขาได้รับการปรับและนำเสนอแบบที่มีการขยายในหนังสือของเขาชื่อ Allgemeine Geschichte der Muzik (I, 1788) Forkel นำเสนอระเบียบวิธีแบบ 5 ชั้นของความความรู้ทางดนตรี ประกอบด้วย กายภาพของเสียง ไวยากรณ์ของเสียง สำนวนดนตรี และดนตรีวิพากษ์ หากประวัติศาสตร์ไม่ถูกบรรจุในที่นี้ คงเป็นเพราะ Forkel เหมารวมไว้ในใจแล้ว สิ่งที่ปรากฏอย่างมีนัยในแผนนี้คือ มโนทัศน์ของการเปลี่ยนแปลงด้านการเติบโตหรือความก้าวหน้า ซึ่งมีพลังด้านดนตรีของมนุษย์อยู่คู่ขนานกับความสำเร็จด้านการเรียนรู้ในศิลปะทางภาษา ความลำเอียงเชิงประวัติศาสตร์ของฟอร์เกลปรากฏเด่นชัดที่สุดในงานเรียบเรียง Allgemeine Litteratur der Musik ของเขา (1792) ซึ่งเป็นบรรณานุกรมงานเขียนด้านดนตรีจากยุคโบราณสู่ยุคฟอร์เกล ซึ่งอุทิศให้เป็นวรรณกรรมด้านประวัติศาสตร์การดนตรี ความแตกต่างพื้นฐานที่จำแนกไว้ในผลงานระหว่างงานเขียนเชิงประวัติศาสตร์กับงานที่ไม่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ ได้ส่งสัญญาณว่าการการจำแนกความแตกต่างระหว่างดนตรีวิทยาเชิงประวัติกับดนตรีวิทยาเชิงระบบจะตามมา

ดนตรีวิทยาเชิงประวัติกับดนตรีวิทยาเชิงระบบ (Historical and systematic Musicology)

Guido Adler ได้ประมวลการจำแนกระหว่างการศึกษาดนตรีเชิงประวัติกับเชิงระบบและบันทึกข้อมูลและหลักการไว้ในบทความเรื่องแรกในหัวข้อ ‘Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft’ ในวารสาร Vierteljahrsschrift fur Musikwissenschaft (1885) หัวข้อหลักๆซึ่งนำมากล่าวซ้ำพร้อมการขยายความเล็กน้อยใน Adler’s Methode der Muskigeschichte (1919, หน้า 7) มีดังนี้

1. ดนตรีวิทยา

1.1 หัวข้อเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ (ประวัติดนตรี เรียงตามยุค เชื้อชาติ อาณาจักร ประเทศ จังหวัด เมือง สถาบัน และศิลปินต่าง ๆ)

1.1.1 การบันทึกดนตรียุคโบราณ (ระบบสัญลักษณ์อักษร) (ระบบโน้ตดนตรี)

1.1.2 ประเภททางประวัติศาสตร์พื้นฐาน (การจัดกลุ่มรูปแบบทางดนตรี)

1.1.3 กฎ (1) ตามที่ปรากฏในงานประพันธ์ในแต่ละยุค (2) ตามความเข้าใจและเรียนรู้จากเจ้าของทฤษฎี (3) ตามที่ปรากฏในการปฏิบัติ

1.1.4 เครื่องดนตรี

1.2 หัวข้อเกี่ยวกับระบบ

1.2.1 การค้นคว้าและการอธิบายกฎในเรื่องต่อไปนี้ (1) เสียงประสาน (ระดับเสียง) (2) จังหวะ (3) ทำนอง (ความสัมพันธ์ร่วมของระดับเสียงกับจังหวะ)

1.2.2 สุนทรียศาสตร์และจิตวิทยาของดนตรี: การเปรียบเทียบและประเมินตามหัวข้อข้างต้น

1.2.3 การศึกษาดนตรี: การสอนเรื่อง (1) ดนตรีทั่วไป (2) เสียงประสาน (3) การแทรกทำนอง (4) การประพันธ์ (5) การรวมวงดนตรี (6) การแสดงขับร้องและเล่นดนตรี

1.2.4 ดนตรีวิทยา (การศึกษาค้นคว้า การศึกษาเปรียบเทียบ ในด้านชาติพันธุ์วิทยาและคติชนวิทยา)

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างในอานันท์ นาคคง (ม.ป.ป.) ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่และพัฒนาการของดนตรีวิทยา เอาไว้ว่า Guido Adler (บิดาของการพัฒนาความรู้ทางดนตรีวิทยา), Friedrich Chrysander และ Philipp Spita ได้รวมตัวกันเขียนหนังสือที่ชื่อว่า Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft หรือ Scope, Methods and Aims of Musicology ซึ่งต่อมามีผลต่อหลักสูตรวิชาดนตรีศึกษา (Music Education) ในกรุงเวียนนา ในด้านวิธีการเข้าถึงความรู้ (Methodology of Study) และ องค์ความรู้หรือตัวความรู้ (Subject Matter of The Study)

Musicology ที่ Guido Adler เป็นผู้ริเริ่มวางรากฐาน ได้ยึดเอา Art Music ในแบบดนตรีตะวันตก (Western Music) เป็นแม่บท โดยแบ่งเป็น 3 ส่วนใหญ่ๆ (ข้อ 1-3) และต่อมาภายหลังจึงเกิดการพัฒนาและประยุกต์ได้อีก 3 ส่วน (ข้อ 4-6) รวมเป็น 6 แบบ ดังนี้

1. Historical Musicology (H.M.) ดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ คือ การศึกษาดนตรีในเชิงของประวัติศาสตร์ อันได้แก่

1.1 Period (ยุคสมัยของดนตรี)

1.2 Composer’s Life & Work (ชีวประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียง)

1.3 Repertory (ตัวบทเพลง)

1.4 Resource of History (แหล่งที่มาของข้อมูลทางประวัติศาสตร์)

1.5 Historical & Social Context (บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องในยุคนั้นๆ)

1.6 Performance Practice of Old/Early Art Music (ลีลาการบรรเลงสไตล์ต่างๆ)

2. ดนตรีวิทยาเชิงระบบ Systematic Musicology (S.M.) คือ การศึกษาดนตรีในลักษณะที่เป็นระบบระเบียบ มีกฎมีเกณฑ์ มีทฤษฎีที่อ้างอิงได้ ได้แก่

2.1 Music Theory

2.2 Acoustics เช่น Tuning การวัดระดับเสียง Sound Quality เสียงที่ปล่อยออกมามีคุณภาพเสียงอย่างไร

2.3 Psychology คือด้านอารมณ์ ผัสสะ ซึ่งขึ้นอยู่กับ Dynamic Interval

2.4 Physiology คือด้านกายภาพ เช่นที่เกี่ยวกับ Mathematic เช่น Form ABA , Time Signature 6/8 , ค่าความยาวของตัวโน้ตเช่น Sixteen Note (เขบ็ต 2 ชั้น) หรือการบันทึกย่อเสียงดนตรีแบบ Schenkerian เป็นต้น

2.5 Music Analysis คือการวิเคราะห์ตัวดนตรี เช่น วิชา Form & Analysis หรือพวกลัทธิ Formalism หรือ Structuralism เป็นต้น

3. ดนตรีวิทยาเชิงเปรียบเทียบ Comparative Musicology (C.M.)

ศึกษาดนตรีในลักษณะเชิงเปรียบเทียบดนตรีของกลุ่มหนึ่งกับอีกกลุ่มหนึ่ง อันได้แก่ Non-Western Music คือการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก ซึ่งเกี่ยวพันธ์กับคำว่า Ethnocentric คือเอาตัวเองเป็นตัวตั้ง เป็นศูนย์กลางของจักรวาล และได้แตกแขนงออกมาเป็นวิชา ดนตรีชาติพันธุ์ E.V. Honbostel ชาวเยอรมัน (เกิดที่กรุงเบอร์ลิน ค.ศ. 1914) ซึ่งเป็นศิษย์ของ Carl Stumpf ได้วิเคราะห์เพลง และเป็นผู้ที่จัดระบบ ดนตรีวิทยาเชิงเปรียบเทียบ (C.M.) ขึ้นมา ต่อมาภายหลังจึงเกิดการพัฒนาและประยุกต์ไปเป็น

4. Ethno-Musicology (E.M.) ซึ่งเป็นการศึกษาดนตรีของกลุ่มชนต่าง ๆ Social & Cultural Factors / Context คือบริบททางสังคม

5. Applied Musicology (A.M.) ดนตรีวิทยาเชิงประยุกต์ คือ ศึกษาดนตรีในเชิงประยุกต์ อันได้แก่

5.1 Performance Practice คือเน้นการปฏิบัติให้เห็นจริงมากกว่าอ้างแต่เพียงทฤษฎี หรือเป็นการ Reproduction

5.2 Criticism คือการวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีต่าง ๆ

5.3 Music Education วิชาดนตรีศึกษา

6. Social-Cultural Musicology (S.C.M.) หรือ Sociomusicology (S.M.) ดนตรีวิทยาเชิงสังคมและวัฒนธรรม เกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในช่วงที่โลกเกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมค่อนข้างมาก เป็นการให้ความสำคัญกับดนตรีในเชิงของสังคมและวัฒนธรรม เอาผู้บริโภคเป็นตัวตั้งแทนที่จะเอาตัวเอง (ผู้ผลิต) เป็นตัวตั้ง กล่าวคือ คำนึงถึงสิ่งที่ผู้บริโภคต้องการเป็นหลัก ส่งผลให้เกิดเป็นลัทธิ Consumerism (วัตถุนิยม) และเกิดดนตรีประเภท Popular Music ขึ้น อาทิเช่น พวกเพลง

Country ของ American ฯลฯ โดยมีผู้นำคนสำคัญคือ Stephen Foster ซึ่งได้ให้คำจำกัดความ Pop. Music ไว้สั้นๆ ว่า

6.1 สั้น คือ เป็นเพลงที่ไม่ยาวเกินไป เล่นง่าย ฟังง่าย จำง่าย

6.2 รัก คือ มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรักเสมอ

6.3 โดน คือ มีการเล่นกับอารมณ์ที่โดนใจผู้ฟังกลุ่มเป้าหมาย เช่น การใช้น้ำเสียงที่ผิดแปลกออกไป การเล่นดนตรีในสไตล์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนใคร หรือการเล่นกับจังหวะที่เร้าใจ เป็นต้น

หลังจากที่เกิด Popular Music ซึ่งเป็นเพลงที่นิยมในคนหมู่มาก จึงมีการให้ความสำคัญกับการศึกษาทางสังคม (Social Study) นอกจากนี้ยังส่งผลให้เกิดเป็นดนตรีแนว Semiotic หรือ Post-modern ที่มีการผสมผสานพัฒนาจนกลายเป็นดนตรีแนวใหม่ และเกิดพวก Cult เช่น พวกจ๊าบ โจ๋ เด็กแนว ฯลฯ ขึ้นมา

ขอบเขตของดนตรีวิทยา

ความพยายามที่จะกำหนดหัวข้อของดนตรีวิทยาที่เป็นพิเศษนั้นจะต้องมีการพิจารณาอย่างถี่ถ้วน ประเด็นที่จะศึกษานั้นมีมากมายควรพิจารณาว่าแบบไหนมีความสำคัญให้ส่งเสริมประเด็นนั้นให้ทำต่อไป การนำหัวข้อของดนตรีนั้นส่วนมากแล้วได้จัดออกเป็นพวกๆซึ่งบรรจุแนวคิดใจความสำคัญ

รูปแบบงานในศตวรรษที่ 18 ที่บรรจุเรื่องราวของดนตรี โดย Nicolas Etienne Framery ในปี 1770 ได้กำหนดแบบแผนของหลักสูตรที่ครอบคลุมวิชาดนตรีทั้งหมด ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 3 แขนงหลัก คือ

1. วิชาว่าด้วยเสียง (Acoustics)
2. วิชาปฏิบัติดนตรี (Practical)
3. วิชาประวัติดนตรี (Historical)

รวมทั้งศึกษาดนตรีของนักดนตรีทั้งชนดั้งเดิมและชาวต่างชาติ มีแขนงวิชาที่จะศึกษาแยกย่อยได้อีกมี ดนตรี วัดกับดนตรี ฆราวาส เสียงร้องและเครื่องดนตรีกับเส้นเสียง กับ คนต่างชาติ และได้มีการจัดตั้งสถาบันดนตรีขึ้น ซึ่งเต็มไปด้วยวิชาที่เป็นดนตรีมากมาย เช่น ดนตรีกับวรรณกรรม (Music and poetry) ดนตรีกับการเต้นรำ (Music and dance) ดนตรีกับการละคร (Music and theatrical) การศึกษาวิธีการอ่านออกเสียงดนตรี (การศึกษาวิธีพูด) (Music and elocution) โครงสร้างของเครื่องดนตรี (The construction of instrument) ทฤษฎีดนตรี (Music theory) และวิชาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

ในปีต่อมา Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) ได้นำเอาแผนที่ขององค์ความรู้ดนตรีที่มีชื่อว่า “Uber die Theorie Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und

nutzlichist” (1777) ได้นำเสนอหลักสูตรที่แก้ไขใหม่เพื่อนำมาขยายรูปแบบขององค์ความรู้ของดนตรีออกเป็น 5 ส่วน คือ

1. ฟิสิกส์แห่งเสียง (Physics of sound)
2. คณิตศาสตร์แห่งเสียง (The mathematics of sound)
3. ถ้อยคำกับดนตรี (Musical rhetoric)
4. หลักพื้นฐานของดนตรี (Musical Gramma)
5. ดนตรีวิเคราะห์ (Music criticism)

หลักสูตรของ Furkel ได้แบ่งข้อหลักออกเป็น 2 หลัก คือศึกษาเรื่องราวเฉพาะของประวัติดนตรี และศึกษาทฤษฎีและการปฏิบัติ รากฐานลักษณะพิเศษระหว่างประวัติศาสตร์กับส่วนที่ไม่ใช่ประวัติศาสตร์ มีการจำแนกให้แบ่งออกเป็น ประวัติศาสตร์กับระบบดนตรีวิทยา (Historical and systematic musicology)

กระบวนการศึกษาทางดนตรีวิทยา

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างใน อนรรฆ จรัณยานนท์ (ม.ป.ป.) ได้กล่าวถึงกระบวนการศึกษาทางด้านดนตรีมี 3 หลักใหญ่ ๆ ในการศึกษา คือ

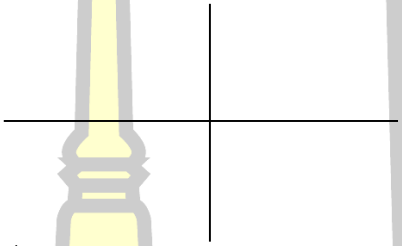
1. ด้านสังคม และวัฒนธรรม (เป็นรูปแบบการศึกษาเกี่ยวกับบริบททั่วไป)
2. เกี่ยวกับเครื่องดนตรี (เป็นรูปแบบการศึกษาเกี่ยวกับบริบททั่วไป)
3. วิเคราะห์ดนตรี (เป็นแก่นแท้ในการศึกษาทางด้านดนตรี)

การศึกษาวิชาดนตรีวิทยา จะต้องมีการทำวิจัยเกี่ยวกับดนตรีเพื่อเป็นการนำความรู้ที่ได้มาเผยแพร่ให้เกิดประโยชน์ในรูปแบบที่เป็นวิชาการ โดยการทำวิจัยมีวิธีคิด 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ 1. Induction thinking (อุปมาน หรือ อุปนัย) คือไปศึกษาสิ่งใหม่ๆ ที่ยังไม่มีทฤษฎีอะไรมาอ้างอิงได้ และ 2. Deduction thinking (อนุมาน) คือ ศึกษาสิ่งที่ไม่รู้ โดยใช้ทฤษฎีที่มีอยู่แล้วมาอ้างอิงได้ และเมื่อกล่าวถึงประชากรที่ศึกษา สามารถแบ่งเป็นกลุ่มใหญ่ๆ ได้ 2 กลุ่มคือ กลุ่ม Urban Area (สังคมเมือง) เช่น การศึกษาเพลงใต้ดิน ซึ่งเป็นการสะท้อนความรู้สึกนึกคิดเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของคนในเมืองใหญ่ออกมาตรง ๆ ด้วยถ้อยคำที่ไม่ค่อยสุภาพ และกลุ่ม Rural Area (สังคมชนบท) เช่น การศึกษาเพลงพื้นบ้านของท้องถิ่นต่าง ๆ

วิชา Musicology (ดนตรีวิทยา) สนใจศึกษาแก่นของดนตรีในสังคมหรือวัฒนธรรมนั้น ๆ เป็นหลัก (Study Music in Culture) ศึกษารายละเอียดของดนตรี เช่น สไตล์ดนตรี การบันทึกโน้ต ซึ่งแตกต่างจากจากวิชา Anthropology of Music (มานุษยวิทยาการดนตรี) ที่สนใจศึกษาดนตรีในฐานะของวัฒนธรรม (Studying Music as Culture) กล่าวคือสนใจศึกษาบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีเป็นหลัก อย่างเช่น Alan Merium นักมานุษยวิทยา ศึกษาว่าดนตรีมีบทบาทหน้าที่

(Function) อย่างไรต่อสถานะภาพและกฎเกณฑ์ของสังคม มีปัจจัยทางสังคม (Social Factor) อะไรบ้างที่เกี่ยวข้องกับดนตรี อะไรบ้างที่ทำให้ดนตรีมีความสำคัญ อะไรบ้างที่ทำให้ดนตรีไม่สูญหายไปจากสังคมนั้น ๆ

กระบวนการศึกษาของดนตรีวิทยาเป็นระบบที่เรียกว่า “Historical and Systematic” ซึ่งจะศึกษารวมกันในส่วนแรก คือ การศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรี (Historical study) ส่วนที่สอง คือการศึกษาในลักษณะเฉพาะดนตรี (Systematic Study) ซึ่งทั้ง 2 อย่างมีความสัมพันธ์กัน โดยเขียนเป็นกราฟแสดงตัวอย่างดังนี้



การที่เส้น 2 เส้นตัดกันนั้นเป็นจุดที่มีความสัมพันธ์กันในกระบวนการศึกษายกตัวอย่างเช่น การศึกษาในแง่ของพื้นผิว (Texture) อาจแบ่งได้ดังนี้

Historical		Systematic
ประมาณ	ค.ศ. 200-800	Monophonic Music
	ค.ศ. 800-1600	Polyphonic Music
	ค.ศ. 1600-1900	Homophonic Music

จากในตัวอย่างเห็นได้ว่าในช่วงเวลาหนึ่งจะเกิดระบบดนตรีแบบหนึ่งขึ้นมา ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปตามกาลเวลา ซึ่งการศึกษา 2 แบบนี้เป็นวิธีการศึกษาในแบบของดนตรีวิทยา

ดนตรีวิทยามีขอบเขตหลักอยู่ 3 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นระบบ (Systematic Section) ส่วนที่เป็นประวัติศาสตร์ (Historical Section) และ ศาสตร์ที่เสริมกัน (Auxiliary Fields) ดังนี้

1. ส่วนที่เป็นระบบ (Systematic Section)
   1.1 หลักการสอน (Pedagogical)
   1.2 ดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ (Comparative Musicology)
2. ส่วนที่เป็นประวัติศาสตร์ (Historical Section)
3. ศาสตร์ที่เสริมกัน (Auxiliary Fields)
   3.1 วิชาสวนศาสตร์ (Acoustics)
   3.2 วิชาจิตวิทยา กับ สรีรวิทยา (Psychology and Physiology)
   3.3 วิชาสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics)

Guido Adler ได้กำหนดรูปแบบของการศึกษาในทาง Historical และ Systematic ดังนี้ (Stanley Sadie, 1980: 834)

1. ขอบเขตของประวัติศาสตร์ (ประวัติซึ่งแบ่งออกเป็นยุค ประเทศ จังหวัด เมือง โรงเรียน และ ศึกษาลักษณะเฉพาะของแต่ละคีตกวี)

1.1 เรื่องราวที่เกี่ยวกับโน้ตโบราณ

1.2 จัดกลุ่มประวัติศาสตร์ (กลุ่มของรูปแบบดนตรี)

1.3 การรวบรวมเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นกับคีตกวีในแต่ละยุค

1.4 ประวัติเครื่องดนตรี

2. ขอบเขตของหลักการ (Systematic)

2.1 ค้นคว้าหาเหตุผลของกฎเกณฑ์ต่างๆดังนี้

2.1.1 เสียงประสาน (Harmony)

2.1.2 จังหวะ (Rhythm)

2.1.3 ทำนอง (Melody)

2.2 สุนทรียศาสตร์และจิตวิทยาวิทยา การเปรียบเทียบและประเมินค่าสัมพันธ์

2.2.1 การเรียนการสอนดนตรี

2.2.2 Harmony

2.2.3 Counterpoint

2.2.4 การประพันธ์เพลง

2.2.5 การออร์เคสเตรชั่น (Orchestration) และการปฏิบัติเครื่องดนตรี (Performance practices)

2.3 ดนตรีวิทยา (Musicology)

ดนตรีเปรียบเทียบ คือ ค้นคว้าศึกษาเปรียบเทียบในดนตรีชาวบ้าน หรือ ดนตรีชนเผ่า

สรุป จากที่กล่าวมาทั้งหมดสรุปได้ว่า ดนตรีวิทยา หมายถึง การศึกษาวิชาดนตรีที่เป็นดนตรีศิลป์ตะวันตก (Western Art Music) แบบเจาะลึก กำเนิดขึ้นที่ประเทศเยอรมัน และได้มีการแบ่งกระบวนการศึกษาได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. ประวัติศาสตร์ (Historical musicology)

2. การศึกษาดนตรี เฉพาะเรื่องอย่างเป็นระบบ (Systematic Musicology) เช่นสวนศาสตร์ การวิเคราะห์ทำนอง การประสานเสียง สุนทรียศาสตร์ จิตวิทยาการดนตรี เป็นต้น

3. ดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) การศึกษาดนตรีในลักษณะการเปรียบเทียบ ดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก

ดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ

ขอบเขตของดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) ถูกระบุเป็นสาขาหนึ่งของดนตรีวิทยา(Musicology) โดยต้องการศึกษาดนตรีในยุคเริ่มแรก (Primitive) และดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-western)

ประมาณศตวรรษที่19 ชาวยุโรปต้องการหาวิธีศึกษาดนตรีในยุคเริ่มแรกซึ่งมีการบันทึกไว้น้อยหรือไม่มีเหลืออยู่เลย วิชาดนตรีวิทยาเปรียบเทียบพยามยามจัดปัญหาโดยจำแนกหลักการพื้นฐานออกเป็น 2 แนวทางคือ

1. เกี่ยวกับดนตรีของวัฒนธรรมในยุคแรก ๆ มนุษย์จะทำงานในลักษณะของการเปรียบเทียบดนตรีวิทยาได้ตรวจสอบคนในยุคแรก (คนแคระแอฟริกา, ชาวออสเตรียที่อาศัยอยู่ในป่า, อินเดียแดงชาวอเมริกา) และบันทึกดนตรีของเขาเหล่านี้และสถานที่ที่ดนตรีเหล่านี้ยังคงอยู่ นอกจากนี้ที่ใกล้ชิดเกี่ยวกับงานประเภทนี้คือ การรวมดนตรี ดนตรีแบบชาวบ้าน ซึ่งได้เริ่มมาเป็นที่นิยมในไม่กี่ปีนี้

2. เกี่ยวกับการศึกษาของการเปรียบเทียบดนตรีวิทยาซึ่งแม้ว่าที่ไม่ใช่ยุโรปจะไม่ใช่ยุคแรกอย่างแน่นอน ในการศึกษาทางด้านนี้ส่วนใหญ่เกี่ยวกับดนตรีของ Orient (จีน และ ญี่ปุ่น) และตะวันออกกลาง (อาหรับ และอินเดีย)

ต่อมาชาวยุโรปได้ฟื้นฟูความรู้วิทยาการใหม่ ๆ โดยเฉพาะดนตรีหลังจากยุค Polyphony (ดนตรีที่มีทำนองหลายแนวซ้อนกัน) ชาวยุโรปค้นพบการประสานเสียงในแนวตั้ง (Harmony)โดยมีทำนอง (Melody) อยู่ในแนวนอน เรียกโดยรวมว่า โฮโมโฟนี่ (Harmony) ทำให้ชาวยุโรปเกิดความภูมิใจสำคัญว่าดนตรีของตนเหนือชนชาติอื่น จนกระทั่งศตวรรษที่ 19 โธมัส อัลวา เอดิสัน (Thomas Alva Edison) สามารประดิษฐ์เครื่องเล่นแผ่นเสียง (Gramophone) ทำให้ชาวยุโรปได้ฟังดนตรีหลากหลายจากที่ตนไม่คุ้นและสามารถฟังได้หลายๆครั้งทำให้ความคุ้นเคยกับดนตรีนอกเหนือวัฒนธรรมของตนเป็นการลดอคติ(Bias) ที่เคยมีต่อชนชาติอื่น ดังที่ เจนนิเฟอร์ ลินเซย์ (Jennifer Lindsay) นักดนตรีวิทยากล่าวไว้ว่า ถ้าชาวยุโรปไม่ได้ค้นพบวิชา Harmony ดนตรีของชาวตะวันตกคงไม่แตกต่างจากชาวตะวันออกมากนัก

เมื่อชาวตะวันตกเกิดความคุ้นเคยยอมรับดนตรี Non-western จึงค้นคว้ามาตรฐานในการเปรียบเทียบระดับเสียงดนตรีเหล่านี้ ซึ่งต่อมาในปี ค.ศ.1890 Alexander J. Ellis มีความสนใจอยากศึกษาวัฒนธรรมดนตรีอื่น จึงได้คิดระบบ Cent ขึ้นมา โดยแบ่งช่วงทบเสียงออกมาเป็น 12 ส่วน โดย 1ส่วนเท่ากับ 1 เซมิโทน (Semitone) ให้ 1 เซมิโทน เท่ากับ100 เซนต์ (cents) เท่า ๆ กันวิธีนี้สะดวกในการนำไปใช้และอธิบายผลที่ได้จากการวัด

ระบบ cents เหมือนบันไดเสียงโครมาติด (Chromatic Scale) ของเปียโนซึ่งตั้งเสียงในระบบอีควอล เทมเปอราเมนท์ (Equal Temperament) นั่นคือ 1 ลิ่มเปียโนเท่ากับ 1 เซมิโทน โดยจัดเป็นตารางได้ดังนี้

Semitone (เซมิโทน): 100 cents

Major Second (คู่เมเจอร์ 2): 200cents

Minor Third (คู่ไมเนอร์ 3): 300 cents

Major Third (คู่เมเจอร์ 3): 400 cents

Perfect Fourth (เปอร์เฟคท์ 4): 500cents

Tritone (คู่ทรัยโทน): 600 cents

Perfect Fifth (คู่เปอร์เฟคท์ 5): 700 cents

Minor Sixth (คู่ไมเนอร์ 6): 800 cents

Major Sixth (คู่เมเจอร์ 6): 900 cents

Minor Seventh (คู่ไมเนอร์ 6): 1000 cents

Major Seventh (คู่เมเจอร์ 7): 1100 cents

Octave (คู่ 8): 1200 cents

ดังนั้นเมื่อนำวิธีการของ Ellis มาใช้กับดนตรี Primitive และ Non-western ก็สามารถนำมาวัดเปรียบเทียมคู่ระยะต่าง ๆ ได้ชัดเจน ตัวอย่างเช่นถ้ามีคู่ระยะคู่หนึ่งมีค่าเท่ากับ 180centsแสดงว่าในกรณีนี้คู่ระยะระหว่างโน้ตสองตัวมีค่าความแตกต่างร้อยละ 10 น้อยกว่าคู่เมเจอร์ 2 (Major Second) ที่ตั้งเสียงในระบบ Equal Temperament วิธีการคือ

คู่เมเจอร์ 2 (Major 2nd): 200 cents

คู่ระยะ (Interval): 180 cents

ค่าความแตกต่าง (Difference): 20 cents

ค่าความแตกต่างมาคิดเป็นร้อยละ (เปอร์เซ็นต์: %)

$$\frac{20}{200} = \frac{1}{10} = 10\%$$

เมื่อสามารถนำวิธีการมาใช้คำนวณความแม่นยำของคู่ระยะได้ก็สามารถนำวิธีการนี้ไปใช้คำนวณระบบบันไดเสียง (Scales) ได้เช่นเดียวกัน ความสำคัญของดนตรีวิทยาเปรียบเทียบในเบื้องต้นยังต้องเกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์สำนวนดนตรี (Style) ในดนตรีที่ต้องศึกษา โดยเฉพาะดนตรี Primitive ที่มีการบันทึกหลักฐานไว้น้อยมาก จากการศึกษาเฉพาะในวัฒนธรรมเดียว

ความรู้เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) “Ethnomusicology” เป็นคำที่ได้รับการบัญญัติเป็นภาษาไทยไว้หลายคำ จากนักวิชาการหลายท่าน ดังนี้

“มนุษยดุริยางควิทยา” (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์)

“ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์” (สุกรี เจริญสุข)

“มานุษยดนตรีวิทยา” (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์)

“ดนตรีวิทยาชาติพันธ์” (วาสิษฐ์ จรัณยานนท์)

“มานุษยสังคีตวิทยา” (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

“มานุษยดนตรีวิทยา” (อนรรฆ จรัณยานนท์)

“มานุษยดุริยางควิทยา” (ปัญญา รุ่งเรือง)

ในเอกสารฉบับนี้ผู้เขียนขอใช้คำว่า “มนุษยดนตรีวิทยา”

มานุษยดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก ศึกษาดนตรีพื้นเมืองศิลปะดนตรีตะวันออก ซึ่งวิชานี้เป็นส่วนย่อยมาจากดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาที่เน้นหนักในด้านบริบททางวัฒนธรรมการดนตรี โดยแรกเริ่มมาจากดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Musicology)

คำว่า Ethnomusicology มีรากคำที่มาจาก คำว่า Ethnic หรือ Ethnology และ คำว่า Musicology ซึ่งคำว่า Ethnic คือ ชนเผ่า ชาติพันธ์ ชนเผ่าที่ด้อยกว่า Ethnology คือ ศึกษากลุ่มคนชาติพันธุ์วิทยา และคำว่า Musicology คือ การศึกษาวิชาการดนตรีที่เป็นศิลปะตะวันตก เมื่อนำมารวมกันจึงเกิดคำว่า Ethnomusicology (มานุษยดนตรีวิทยา) ได้มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายต่าง ๆ ดังนี้

อลัน เมอร์เรียม Alan Merriam, 1923-1980 cited in Helen Myers (1922) ในปี 1960 กล่าวว่า คือ “การศึกษาดนตรีที่อยู่ในวัฒนธรรม” (The Study of music in culture) ต่อมาในปี 1973 เขาได้ปรับปรุงคำนิยามใหม่ว่า คือ “การศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นวัฒนธรรม” (The Study of music in culture)

คริสติน แอมเมอร์ Christine Ammer (1987: 131) กล่าวว่า “การศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมประเพณีที่สร้างขึ้นเป็นวิชาที่ศึกษาที่อยู่นอกเหนือจากดนตรีตะวันตก (ยุโรปและอเมริกา) ซึ่งบางครั้งอาจอยู่ในรายการของ “ดนตรีประหลาด” (Exotic Music)”

คอนราด วิลสัน Conrad Wilson (1991: 196) กล่าวว่า “การศึกษาดนตรีที่มีลักษณะความแตกต่าง โดยค้นพบในแหล่งพื้นที่เฉพาะ มีความสัมพันธ์กับเผ่าพันธุ์หรือวัฒนธรรม คำนี้นำไปใช้กับดนตรีที่อยู่ภายนอกวัฒนธรรมยุโรปเช่น ดนตรีจีน ดนตรีอินเดีย และต้นกำเนิดของดนตรีที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมเป็นต้น”

สแตนลีย์ ซาดี Stanley Sadie (1988: 243) กล่าวว่า “มานายดนตรีวิทยาเป็นสาขาหนึ่งของดนตรีวิทยา ซึ่งจะเน้นหนักไปในการศึกษาดนตรีที่เกี่ยวกับบริบททางวัฒนธรรม มนุษยศาสตร์ของดนตรี ได้เกิดขึ้นประมาณศตวรรษที่ 19 ในยุโรป และ อเมริกา เป็นงานของ Carl Stumpt, Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs, Alexander J. Ellis, Jesse Walter Fewkes, Franz Boas และคนอื่นๆ”

วินเซนท์ เจ ปีเซอร์โน Vincent J. Picerno (1976: 126) กล่าวว่า “การศึกษาดนตรีที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับมนุษย์และวัฒนธรรมของมนุษย์ การศึกษาพื้นบ้านและดนตรีแบบดั้งเดิม (Primitive Music)”

สุกรี เจริญสุข (2530) กล่าวว่า มานุษยดนตรีวิทยา หมายถึง การศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของชาติของชาติพันธ์อื่น ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและที่อื่น ๆ ที่ยังยังคงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีหรือการค้า ฯลฯ Ethnomusicology

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร) (2560) อ้างใน วิกิพีเดีย สารนุกรมเสรี (2560: ออนไลน์) กล่าวว่า มนุษยดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาดนตรีพื้นเมือง ศิลปะดนตรีตะวันออก และดนตรีร่วมสมัย ในวิธีการสืบทอดแบบคำบอกเล่า (Oral Tradition) โดยมีประเด็นในการศึกษา อาทิ เช่น รากฐานการก่อเกิดดนตรี การพัฒนาและความเปลี่ยนแปลงทางดนตรี สัญลักษณ์และลักษณะดนตรี เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโดยรอบ (บริบท) บทบาทของหน้าที่ของดนตรีต่อสังคม โครงสร้างของดนตรี วิถีการดำรงอยู่ของดนตรี และดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการเต้นรำ รวมถึงศิลปะดนตรีประจำท้องถิ่น หรือดนตรีพื้นเมือง (Folk Song) ของตะวันตกด้วย

จากความหมายของมานุษยดนตรีวิทยาข้างต้นพอสรุปได้ดังนี้ คือ เป็นการศึกษาดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์และวัฒนธรรมโดยเน้นหนักในการศึกษาบริบททางวัฒนธรรมทางดนตรีใน ทุกรูปแบบ เช่น ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีชนเผ่าเป็นต้น

สุกรี เจริญสุข (2530) ได้พูดถึง Ethnomusicology ว่ามานุษยดนตรีวิทยามีความผูกพันกันอย่างใกล้ชิดอย่างแยกกันไม่ออกกับมานุษยวิทยา (Anthropology) ศิลปวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของคน และคนเองเป็นผู้ให้คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมนั้น ๆ เมื่อไม่มีคุณค่า วัฒนธรรมนั้น ๆ ก็จะจางหายไปจากสังคม ความมีคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมอยู่ที่ “ความมีชีวิตอยู่” ความมีชีวิตอยู่คือชีวิต ซึ่งเริ่มจากสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว การปรับตัวให้เข้ากับสังคม (Socialization) การอยู่ร่วมในสังคม

ต่อมาวิชาดนตรีวิทยาเปรียบเทียบได้แตกสาขา เกิดวิชาใหม่ขึ้น คือวิชามานุษดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) โดยเป็นการศึกษาดนตรีเปรียบเทียบระหว่างชาติพันธุ์โดยศึกษาดนตรีและบริบททางวัฒนธรรม ดนตรีเกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาย ทั้งส่วนตัวและส่วนรวมไม่ว่าจะเป็นเพลงกล่อมเด็ก เพลงสอนเด็ก เพลงเกี้ยว เพลงแต่งงาน เพลงสงกรานต์ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงเห่ ฯลฯ ในทุก ๆ กิจกรรมของสังคม ดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องรูปใดรูปหนึ่ง

ประวัติความเป็นมา

แต่ก่อนนั้น “มานุษยดนตรีวิทยา” เรียกกันว่า “ดนตรีเปรียบเทียบ” Comparative Musicology หมายถึง การศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-western Art Music) ต่อมา จาฟ คุนท์ (Jaap Kunst) ตั้งชื่อเรียกใหม่ว่า Ethno- Musicology เพราะถือกันว่าการเรียนวิทยาศาสตร์ใด ๆ ก็ตามก็ต้องใช้ Comparative Method อยู่แล้ว โดยที่ ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์ (2537: 5-11) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของ มานุษยดนตรีวิทยา ดังนี้

ในปี พ.ศ. 2492 (ค.ศ.1949) Jaap Kunst นักดนตรีวิทยาชาวเนเธอร์แลนด์ได้เขียนและตีพิมพ์หนังสือที่บรรยายถึงรูปแบบกระบวนการทางมานุษยดนตรี อธิบายความเป็นมาของสาขาวิชาคณะมานุษยดนตรีวิทยาร่วมสมัย เช่น Carl Stumpt ซึ่งได้ร่วมมือกับ Otto Abraham บันทึกเสียงดนตรีต่างๆเสนอทฤษฎีการกำเนิดเพลงร้องเป็นต้น โดยใช้ชื่อหนังสือว่า “Musicologica: A study of the Nature of Ethnomusicology; its Problems, Methods, and Representative Personalities” นับเป็นครั้งแรกของวงการมานุษยวิทยาที่มีการกล่าวถึงดนตรีในเชิงมานุษยวิทยา หรือนับเป็นครั้งแรกของดนตรี ที่มีการกล่าวถึงมานุษยวิทยาในเชิงดนตรี หนังสือเล่มนี้ตีพิมพ์ที่เมืองอัมสเตอร์ดัมประเทศเนเธอร์แลนด์เมื่อ พ. ศ. 2493 และมีการพิมพ์ซ้ำในเวลาต่อมาโดย Jaap Kunst ได้ปรับชื่อหนังสือใหม่เป็น Ethnomusicology ซึ่งได้รับความนิยมและใช้กันอย่างแพร่หลายจนถึงปัจจุบัน

มานุษยดนตรีวิทยา เริ่มพัฒนาและมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดย Jaap Kunst นักดนตรีวิทยาชาวเนเธอร์แลนด์ที่เริ่มใช้คำ Ethnomusicology ในงานที่ศึกษาและอธิบายดนตรี ตามประวัตินั้น Jaap Kunst เกิดที่เมือง Groningen เมื่อ พ. ศ. 2434 บิดาและมารดาของเขาเป็นนักดนตรี เป็นผลให้เขาได้ฝึกดนตรีสนใจดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีพื้นเมืองของเนเธอร์แลนด์ ทั้งๆที่ในระบบการศึกษาแล้ว Jaap Kunst สำเร็จการศึกษาด้านกฎหมาย ประกอบอาชีพด้านกฎหมาย และได้ประกอบอาชีพนี้ตามที่ต่างๆ รวมทั้งที่ประเทศอินโดนีเซียด้วย ระหว่างที่ทำงานในเมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซียนั้น Jaap Kunst ได้ศึกษาค้นคว้า เก็บรวบรวมข้อมูลดนตรีพื้นเมืองของอินโดนีเซียเป็นงานอดิเรก และมีจำนวนมากมาย จากการทำงานข้อมูลภาคสนามครั้งนั้นได้กลายเป็นงานเด่นและเป็นจริงเป็นจัง รัฐบาลเนเธอร์แลนด์จึงได้มอบตำแหน่งนักดนตรีวิทยาให้แก่เขาเพื่อทำหน้าที่เก็บรวบรวมดนตรีพื้นเมืองชาติต่างๆให้เต็มที่ ผลงานการศึกษาดนตรีทั่วโลกของเขานั้นได้เก็บรวบรวมไว้ในพิพิธภัณฑ์ของเนเธอร์แลนด์ ในบั้นปลายชีวิตเขาได้ทำงานที่นั่นและเป็นอาจารย์ Jeep Kunst ถึงแก่กรรมในปี พ. ศ. 2503

มีบุคคลสำคัญ 3 ท่านที่ช่วยให้การศึกษาดนตรีพัฒนาก้าวไกลและมีประสิทธิภาพคือ โทมัส เอดิสัน อเล็กซานเดอร์ เอลลิส และ อัลเฟรด เจมส์ ฮิบกินส์

โทมัส เอดิสัน (Thomas Edison) เป็นนักวิทยาศาสตร์ชาวอเมริกัน ได้ประดิษฐ์เครื่องบันทึกเสียง (phonograph) ขึ้นในปี พ.ศ 2420 เครื่องนี้เป็นเครื่องบันทึกเสียงแบบหีบเสียง หรือเครื่องเล่นจานเสียง สิ่งประดิษฐ์ชิ้นนี้มีประโยชน์ต่อการศึกษางานดนตรีภาคสนามของนักมานุษยวิทยาเป็นอย่างมาก เพราะสามารถบันทึกระดับเสียง แนวทำนองเพลงของดนตรีในแหล่งข้อมูลต่างๆได้ นอกจากใช้เก็บข้อมูลเสียงแล้ว ยังช่วยให้การวิเคราะห์ดนตรีมีประสิทธิภาพ เพราะผู้วิเคราะห์สามารถย้อนกลับข้อมูลเพลงได้ตามที่ต้องการ

ในด้านระดับเสียง อเล็กซานเดอร์ จอห์น เอลลิส (Alexander john Ellis) เป็นนักคณิตศาสตร์และนักปรัชญาชาวอังกฤษ ได้ร่วมกับ อันเฟรด เจมส์ ฮิบกินส์ (Alfred James Hipkins) คิดค้นมาตราเสียงระบบเซนต์ เพื่อแบ่งครึ่งเสียง (semitone) ออกเป็น 100 ส่วนเท่าๆกัน ในดนตรีสากล 1 ช่วงทบเสียง จากระบบเซนต์ จึงแบ่งได้ 1200 ส่วน ประโยชน์ของระบบเซนต์ช่วยให้การศึกษาดนตรีที่มิใช่ดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะการศึกษาระดับเสียงเป็นไปได้ดีขึ้น อเล็กซานเดอร์ จอห์น เอลลิส ต้นความคิดระบบเซนต์นี้เป็นคนหูหนวก เขาศึกษาและทดลองงานโดยอาศัยความช่วยเหลือจากบุคคลอื่นจนเป็นผลสำเร็จในปี พ.ศ. 2428 เขาได้เขียนหนังสือชื่อ “On the Musical Scales of Various Nations”

การศึกษาค้นคว้าด้านมานุษยดนตรีวิทยา ได้มีการพัฒนาอย่างเป็นรูปเป็นร่างขึ้น ดนตรีในทุกส่วนของโลกเป็นวัตถุดิบที่มีคุณค่า นักมนุษยดนตรีวิทยาที่เป็นกำลังสำคัญมี 2 ส่วน คือ อเมริกา และยุโรป สังคมชนเผ่า สังคมของดินแดนที่อยู่ภายใต้อาณานิคมสังคมของสังคมประเทศต่างๆ รวมทั้งในสังคมของชาวตะวันตกเองได้เป็นสนามข้อมูลที่ได้รับการกำหนดขึ้นศึกษา เพื่อเก็บข้อมูลดนตรีควบคู่ไปกับวิถีชีวิตที่ผู้คนในสังคมวัฒนธรรมนั้นนั้นดำเนินอยู่ ข้อมูลดนตรีที่เก็บรวบรวมจากงานภาคสนามมีมากมายและหลากหลาย นักมานุษยดนตรีวิทยาบางกลุ่มมุ่งเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม เข้าไปสู่สังคมวัฒนธรรมนั้นเฝ้าศึกษาเก็บลึกในรายละเอียดของระบบเสียง รูปทรงโครงสร้างของเครื่องดนตรี โครงสร้างของบทเพลงทั้งด้านบทร้อง ทำนอง จังหวะ บันไดเสียง วิธีการบรรเลง โอกาสของการบรรเลงดนตรี ความเชื่อพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับดนตรี ประวัติวิวัฒนาการของดนตรีในชุมชน การแพร่กระจายของดนตรี นักมานุษยดนตรีวิทยาบางท่าน เช่น ฟรานซีส เดนสมอร์ (Frances Densmore) ได้ศึกษาดนตรีของชาวอินเดียนและสามารถเก็บรวบรวมได้มากกว่า 2,000 เพลง นักมานุษยดนตรีวิทยาบางท่านทำการศึกษาวิจัยดนตรีโดยมิได้ออกปฏิบัติงานในภาคสนาม เช่น คาร์ล สตุ๊ม (Carl Stump) ออตโต อับบราฮัม (Otto Abraham) เป็นต้น นักมานุษยวิทยากลุ่มนี้ศึกษางานที่นักมานุษยดนตรีคนอื่นๆ ส่งมา ซึ่งการศึกษาประเภทนี้เรียกว่า Armchair Ethnomusicologist

อย่างไรก็ตามแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา มีพัฒนาการดีขึ้นตามลำดับ โดยเฉพาะหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มีองค์การทางมานุษยดนตรีวิทยาเกิดขึ้น 2 แห่งคือ พ. ศ. 2490 เกิด The International Folk Council (ต่อมาในปี พ. ศ. 2525 ได้เปลี่ยนเป็น The international Council

for Traditional Music) และ ปี พ. ศ. 2498 เกิด Society for Ethnomusicology และในช่วงปี ในช่วงปี ค.ศ. 1970-1980 (พ.ศ. 2513-2523) วิกิพีเดีย สารนุกรมเสรี (2560, ออนไลน์) ได้มีการจัดประชุมกันของผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นเมืองและนักมานุษยดนตรีวิทยา โดยมีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนางานดนตรีของซีกโลกตะวันออกอย่างมาก มีการสรางทฤษฎีด้านมานุษยดนตรีวิทยาและระเบียบวิธีวิจัยขึ้น ในช่วงนี้ความสนใจในการศึกษาเปลี่ยนจากส่วนต่าง ๆ ของดนตรีไปยังกรรมวิธีการสร้างดนตรีและการปฏิบัติดนตรี โดยเฉพาะในด้านการประพันธ์และแนวคิดทางดนตรี

ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 และต้นศตวรรษที่ 19 นักเขียนอย่าง Jean Jacque Rousseau เริ่มเห็นความสำคัญของวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ ที่นอกเหนือไปจากดนตรีตะวันตก western Art Music และในระยะนี้เองที่ได้มีการพัฒนาเครื่องมือที่จะเห็นที่จะศึกษาดุริยางคศาสตร์ชาติพันธ์ สิ่งแรกที่เกิดขึ้นคือระบบเซ็น (cents) ซึ่งคิดขึ้นโดย Alexander J. Ellis, 1814-1890 นักคณิตศาสตร์และภาษาชาวอังกฤษ โดยมี Alferd James Hipkins (1826-1903) เป็นผู้ช่วยระบบเซ็นแสดงถึงการตั้งเสียงของเครื่องของเครื่องดนตรี “แบบแบ่งเท่า” (Equal Temperament) ในหนึ่งช่วงทบของบันได เสียง (โด-โด) แบ่งออกเป็น 1200 เซ็น (ครึ่งเสียงมีค่า 100 เซ็น) อันที่จริงแล้วระบบของเอลลิสเป็นการแบ่งส่วนออกเป็นส่วนๆ นั้นเอง สำหรับผู้ที่มีความคุ้นเคยกับเสียงดนตรี คุ้นเคยกับเสียงบันได เสียงถือว่าเป็นเรื่องธรรมดาอันมีเหตุผล ซึ่งอาศัยมาจากระบบแบ่งเท่าดังกล่าวมาแล้วประการที่สอง คือการออกเก็บข้อมูลงานสนามเป็นครั้งแรกเมื่อ ค.ศ.1889 โดย Dr. Walter Fewkes เป็นการบันทึกเสียงการขับร้องของชาวอินเดียเผ่าซูนิ (Zuni) และได้มีการถอดออกมาเป็นโน้ตเพลงโดย Dr. B. J. Gilmam แห่งมหาวิทยาลัยฮาวาร์ด สหรัฐอเมริกา เรียกว่า Zuni-Melodies ในปี ค.ศ.1891 ในปี ค.ศ.1900 คาร์ล สตุมป์ (CarlStumpf, 1848-1936) และ ดร.ออตโต อับราฮาม (Dr. Otto Abraham) ได้ทำการบันทึกเสียงดนตรีคณะ “นายบุสม์ มหินทร์” ที่ไปแสดงดนตรีที่กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมัน (ซึ่งเป็นครั้งที่ 2 ของคณะนายบุศม์ มหินทร์ ครั้งแรกของวงดนตรีไทยไปแสดงในประเทศตะวันตกนั้นเมื่อปี ค.ศ.1885 ในงานแสดงสินค้านานาชาติที่กรุงลอนดอน) สตุมป์ ได้ศึกษาระบบเสียงอย่างละเอียดและได้เขียนหนังสือขึ้นชื่อ ระบบเสียงและดนตรีของสยาม (Tonsytem und Musikder Siamesen ค.ศ.1901)

ลูกศิษย์ของ สตุมป์ฟ ชื่อ อิริคค ฟอน ฮอร์นบอสเทล Erich von Hornbostel (1877-1935) ได้ทำการศึกษาต่อ ผลงานที่สำคัญของเขาก็คือ การรวบรวมดนตรีชาติพันธุ์ต่าง ๆ ทั่วโลกไว้เป็นแผ่นเสียงหมื่นกว่าแผ่นมาศึกษาในกรุงเบอร์ลิน และการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ต่าง ๆ ขยายกว้างขึ้นในทางอุโฆษวิทยา (Acoustic) จิตวิทยาสรีรวิทยาและพยายามเข้าใจหลักการของระบบเสียง อย่างไรก็ตามความสนใจในเรื่องดนตรีเปรียบเทียบ วิธีการเปรียบเทียบยุคแรก ๆ นั้นทำกันอย่างไม่ถูกต้องนักเพราะเอาดนตรีไปปรับเข้ากับเข้ากับมาตรฐานที่ไม่ใช่ดนตรี เช่น เศรษฐกิจเทคโนโลยีโดย

เอาสังคมตะวันเป็นตัวตั้งแล้วเอาสังคมอื่น ๆ ที่นำมาเปรียบเทียบมาเป็นอัตราส่วน จึงทำให้ชาวตะวันตกมองดนตรีอื่นๆว่าเป็นดนตรีที่ล้าหลัง (Primitive Music หรือ Exotic Music)

ในปี ค.ศ. 1941 C. Seeger ได้เขียนไว้ว่าการแสดงสดของดนตรี วัฒนธรรมอื่นนั้นอื่นนั้นควรถือว่ามีความสำคัญกว่าการฟังเฉยๆ Music & Culture จากผลอันนี้เอง มหาวิทยาลัยคาลิฟอร์เนีย ลอสแองเจลิส (UCLA) ได้เริ่มจัดโปรแกรมการฝึกและวิจัยดนตรีวัฒนธรรมอื่น Non-western Music Culture ในปี ค.ศ.1954 อย่างผลงานของเดวิด มอร์ตัน เขียนเกี่ยวกับดนตรีไทย The Traditional Music of Thailand หรือ ผลงานของเทอรรี่ มิลเลอร์ ที่เขียนเรื่องการเป่าแคน An Introduction to Playing the kaen , Kent State, Ohio อย่างไรก็ตามมานุษยดนตรีวิทยา ได้รับความสนใจอย่างมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสถาบันการศึกษา ทั้งในวงการดนตรีคลาสิคดนตรีศึกษา ได้นำเอาดนตรีวัฒนธรรมอื่นๆ เข้าไปเกี่ยวข้องอย่างผลงานของเดบุสซี Claude Debussy คาร์ลฟฟ์ Carl orff เคอร์ต สัคส์ Curt Sachs เป็นต้น

ขอบเขตของมานุษยดนตรีวิทยา

มานุษยดนตรีวิทยา Ethnomusicology มีขอบเขตของการศึกษาครอบคลุมลักษณะดนตรี 3 กลุ่มวัฒนธรรม อย่างไรก็ตามต้องเข้าใจในเบื้องต้นว่าการแบ่งลักษณะดนตรีเป็น 3 กลุ่มนั้นเป็นการแบ่งที่มองมาจากด้านของชาวตะวันตกเป็นบรรทัดฐาน” เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2539) ดังนั้น

1. ดนตรีของผู้ที่ไม่รู้หนังสือลักษณะนี้จะเป็นวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มคนที่ไม่มีภาษาเขียน เช่น กลุ่มคนในทวีปแอฟริกา

2. ดนตรีเอเชีย วัฒนธรรมในกลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่มีการใช้อักษรเขียนและมีการพัฒนา เช่น จีน อินเดีย ญี่ปุ่น อินโดนีเซีย ไทย เป็นต้น

3. ดนตรีพื้นเมือง ในกลุ่มนี้หมายถึงดนตรีพื้นเมืองของทุกชาติทั้งที่มีในตะวันตกและซีกโลกด้านอื่น ๆ

กระบวนการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา

กระบวนการของมานุษยดนตรีวิทยานั้น เป็นการศึกษาวิเคราะห์เรื่องของมนุษย์ในวัฒนธรรมในแง่วิทยาศาสตร์สังคม หรือ สังคมวิทยา มีดังนี้

1. การศึกษาในด้านเทคนิควิธีการของดนตรีในสาขานี้

2. การศึกษาดนตรีในแง่พฤติกรรมของสังคม

3. การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง มานุษยวิทยากับมานุษยดนตรีวิทยา และวิทยาศาสตร์สังคม ซึ่งจะเป็นผลทำให้นักมานุษยดนตรีวิทยาค้นหาความรู้เกี่ยวกับดนตรีมนุษย์และสังคมด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์มากกว่าวิธีทางศิลปะ

4. ทำงานทั้งในภาคสนามและในห้องทดลอง

5. เทคนิคการปฏิบัติงานภาคสนามเป็นสิ่งจำเป็นมาก

ในกระบวนการมานุษยดนตรีวิทยานั้น นักมนุษยชนตรีวิทยาบางท่านเห็นว่าผู้เข้าไปศึกษาดนตรีจะต้องมีความสามารถเล่นดนตรีของสังคมวัฒนธรรมนั้นได้ แต่บางท่านก็เห็นว่าควรมีเพียงการวิเคราะห์ให้เข้าใจและลึกซึ้งในความเป็นดนตรีของสังคมวัฒนธรรมนั้นก็เพียงพอแล้ว อย่างไรก็ตาม ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์ (2537) ได้สรุปแนวคิดร่วมและกระบวนการมานุษยดนตรีวิทยาไว้ว่า1. การศึกษาแบบ Armchair Study เป็นเรื่องในอดีต ผู้ศึกษาทุกคนควรจะพยายามศึกษา โดยการออกพื้นที่จริงๆ เพื่อเก็บข้อมูลด้วยตนเอง

นักมานุษยวิทยาเห็นคุณค่าของการจดบันทึกบทเพลงและจังหวะเป็นโน้ต แม้จะมีอุปกรณ์อื่นๆเช่น คอมพิวเตอร์มาช่วยแล้วก็ตาม การที่นักมานุษยดนตรีวิทยาอธิบายว่า ดนตรีเป็นปรากฏการณ์สากลในทุกสังคม แต่เขาก็เห็นความสำคัญของความเป็นเฉพาะตัวของบทบรรเลงแต่ละชิ้นอันเนื่องมาจากความหลากหลายของวัฒนธรรมการดนตรีต่าง ๆ นักมานุษยวิทยาหลีกเลี่ยงการตัดสินการประเมินคุณค่าโดยเอาค่านิยมของดนตรีในวัฒนธรรมหนึ่งไปตัดสินดนตรีในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง นักมานุษยดนตรีวิทยาเห็นว่า ไม่อาจแยกดนตรีออกจากวัฒนธรรมได้ นั่นคือดนตรีต้องเป็นส่วนเนื้อหนึ่งของวัฒนธรรมมนุษย์ นักมานุษยดนตรีวิทยาจะมุ่งเน้นในการศึกษาดนตรีที่ยังคงอยู่ (Living Music) ของวัฒนธรรมที่ใช้การถ่ายทอดด้วยปากเปล่า ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร มุ่งศึกษาดนตรีของผู้ไม่รู้หนังสือ ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีที่ถ่ายทอดด้วยปากเปล่าของชาติที่มีวัฒนธรรมอันเก่าแก่ในซีกโลกตะวันออกและดนตรีพื้นเมือง ใช้การรวบรวมข้อมูลในแง่พฤติกรรมของมนุษย์เพื่ออธิบายว่ามนุษย์เล่นดนตรีเพื่ออะไร อย่างไร และวิเคราะห์บทบาทของดนตรีกับพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคมนั้น ๆ ดำเนินการศึกษาโดยการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลและการบันทึกดนตรีที่พบเพื่อนำมาจดบันทึก วิเคราะห์ และเก็บเป็นหลักฐาน

การจดบันทึกดังกล่าวทำได้ 2 วิธี คือ

1. การบันทึกโน้ตอย่างพอสังเขป (Prescriptive) เป็นการบันทึกโน้ตอย่างคร่าว ๆ ใช้เก็บเป็นหลักฐานประกอบมากกว่านำมาวิเคราะห์ทางทฤษฎีดนตรี

2. การบันทึกโน้ตอย่างละเอียด (Descriptive) เป็นการบันทึกเสียงและจังหวะที่ได้ยินอย่างละเอียดที่สุดเท่าที่จะทำได้

การวิเคราะห์ดนตรีทำได้ 2 แบบ คือ

1. ทำการศึกษาโครงสร้างโดยสังเขปของดนตรีชนิดนั้น ๆ

2. ทำการศึกษาโดยลงลึกในแต่ละวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งการศึกษาลักษณะลงลึกนี้ ในบางครั้งผู้ศึกษาสามารถรวบรวมเป็นทฤษฎีดนตรีโดยเฉพาะของชนชนาตินั้น ๆ ได้เลย การศึกษาดนตรีแล้วลง

ลึกถึงวัฒนธรรมถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดของการศึกษามานุษยดนตรีวิทยา เพราะจะทำให้ทราบถึงประวัติศาสตร์ของประเทศ ประวัติศาสตร์ดนตรี ความเปลี่ยนแปลงของดนตรีที่สอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรม สิ่งที่ยังคงอยู่ ที่กำลังพัฒนา และที่กำลังหมดสิ้นไป

นักมานุษยดนตรีวิทยาควรมีเป้าหมายของการศึกษาให้ชัดเจนก่อนที่จะลงศึกษาค้นคว้าเองจำกัดขอบเขตในการศึกษา สิ่งที่ผู้ศึกษาควรคำนึงคือ

1. เป้าหมายในการศึกษาวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยาควรจะเป็นการบันทึกและวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรี หรือเข้าใจดนตรีในแง่ของพฤติกรรมของมนุษย์

2. ควรเป็นการศึกษาแบบเจาะลึกหรือการศึกษาโดยส่วนร่วม

3. เป็นการศึกษาความรู้เพื่อความรู้ในสิ่งนั้น ๆ หรือเพื่อการปฏิบัติในสิ่งนั้นเพื่อรู้จักดนตรีของกลุ่มชนหรือเพื่อที่จะเล่นดนตรีของเขา

เกณฑ์ในการกำหนดความเป็นไปได้ในการวิจัยเพื่อพิจารณาหาคำตอบสำหรับ คำถามข้างต้น ควรจะต้องคำนวณดูว่ามีความเป็นไปได้มากน้อยเพียงใดที่จะทำงานวิจัยนั้นสำเร็จ และควรกำหนดวัตถุประสงค์การวิจัยและรูปแบบการวิจัยนั้นสำเร็จ และควรกำหนดวัตถุประสงค์การวิจัยให้ชัดเจนและควรใช้ระเบียบวิธีวิจัยที่เหมาะสม

นักมานุษยดนตรีวิทยาควรจะต้องศึกษาสิ่งต่าง ๆ อย่างน้อย 6 ประการดังนี้คือ

1. วัตถุวัฒนธรรมทางวัฒนธรรม
2. เนื้อเพลง
3. ชนิดของดนตรี
4. นักดนตรี
5. การใช้ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมด้าน ต่าง ๆ
6. ดนตรีในฐานะที่เป็นกิจกรรมการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรม

ดังนั้นกระบวนการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาจึงต้องดัดแปลงมาจากวิธีการของวิทยาศาสตร์สังคม มานุษยวิทยา และควรจะต้องหยิบยืมเอาเทคนิควิธีการศึกษาภาคสนามของสาขาวิชาเหล่านี้มาใช้ด้วย เพื่อจะได้นำมาใช้เป็นวิธีการทางมานุษยดนตรีในการศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมควบคู่กันไป

สรุป เป็นการศึกษาที่สำคัญคล้ายกับ สังคมวิทยาและมานุษยวิทยาข้อมูล เป็นการสัมผัสกับชุมชนได้อย่างใกล้ชิด และเป็นวิธีที่ดีที่จะเข้าถึงวัฒนธรรมและดนตรีของกลุ่มนั้นได้อย่างลึกซึ้ง เป็นการศึกษาดนตรีพื้นเมือง ศิลปะดนตรีตะวันออก และ ดนตรีร่วมสมัย ในวิธีการสืบทอดแบบคำบอกเล่า (Oral Tradition) โดยมีประเด็นในการศึกษา อาทิเช่น รากฐานการก่อเกิดดนตรี การพัฒนาและความเปลี่ยนแปลงทางดนตรี สัญลักษณ์และลักษณะดนตรี เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโดยรอบ (บริบท) บทบาทของหน้าที่ของดนตรีต่อสังคม โครงสร้างของดนตรี วิถีการดำรงอยู่ของดนตรี และ

ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการเต้นรำ รวมถึงศิลปะดนตรีประจำท้องถิ่น หรือดนตรีพื้นเมือง (Folk Song) ของตะวันตกด้วย

พัฒนาการมานุษยดุริยางควิทยา

กรอบแนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยา จากเอกสาร และผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งเป็นความหมายและที่มาของมานุษยดนตรีวิทยาและความสำคัญของงานสนามทางมานุษยดนตรีวิทยา ดังนี้ วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ (2538) กล่าวว่าวัตถุประสงค์ของดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ (Comparative musicology) คือ การศึกษาดนตรี และเครื่องดนตรีของชนที่ไม่ใช่ชาวยุโรป ทั้งนี้รวมทั้งสังคมโบราณ (Primitive people) และชาติตะวันออกที่มี ดนตรีวิทยาเปรียบเทียบนี้โดยธรรมชาติมักถูกนำไปใช้ในการศึกษาดนตรีตะวันตกบ่อยครั้ง แต่ก็เป็นการศึกษาทางอ้อมเท่านั้น ชื่อคำว่า “ดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ” ไม่ได้บ่งบอกอะไรเด่นชัดนักเพราะไม่ได้ “เปรียบเทียบ” อะไรๆ มากกว่าทางวิทยาศาสตร์ แขนงอื่น ชื่อที่เหมาะสมที่สุดคือ “มานุษยดนตรีวิทยา” หรือ “ดนตรีวิทยาชาติพันธุ์” (Ethno - musicology) สำหรับมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) นั้น สุกรี เจริญสุข (2538 : 30) กล่าวไว้ว่า เป็นวิชาที่แยกตัวออกมาจากวิชาดนตรีวิทยา (Musicology) ซึ่งในการศึกษาจะมีขอบเขตต่างกันออกไป ในแง่ของความหมายคำ
ว่า “Ethnomusicology” (Ethnomusicology มาจากคำว่า Ethno + Musicology) กับคำ
ว่า “Musicology” ใช้สื่อความในกรณีที่ชาวตะวันตกทำการศึกษาวัฒนธรรมของตนเอง โดยใช้ภาษาที่ตนเองใช้สื่อสารในชีวิตประจำวันในทางตรงกันข้าม คำว่า “Ethnomusicology” ใช้สื่อความในกรณีที่ชาวตะวันตกทำกรศึกษาวิจัยวัฒนธรรม ดนตรีอื่น ที่ไม่ใช่ภาษาของตนเอง

ดนตรีที่มีความเกี่ยวพันกับมนุษย์มาช้านานจนไม่สามารถแยกดนตรีออกจากความเป็นมนุษย์ได้ ดังนั้นวิชาการทางด้านดนตรีจึงเป็นวิชาที่ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับมนุษย์ เช่น ดนตรีวิทยา มานุษยดนตรีวิทยา มานุษยวิทยา เป็นต้น

มานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เรียกกันว่า ดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) ต่อมาในปี ค.ศ. 1950 ยาพ คุนท์ (Jaap Kunst) ตั้งชื่อเรียกใหม่
ว่า “Ethnomusicology” ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน

1. เป็นการศึกษาดนตรีใดๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non – Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณ และที่อื่นๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

Marriam Alan (1964) อ้างถึงใน ปัญญา รุ่งเรือง (2541) กล่าวไว้ว่า ในการศึกษาเรื่องราวทางดนตรี ของมนุษย์ เราจำเป็นต้องมีความรู้เรื่อง “ดนตรี” เสียก่อน แล้วจึงจะเข้าด้านความสัมพันธ์ระ

หว่าดนตรีกับวัฒนธรรม ทั้งนี้เป็นเพราะว่าดนตรีเป็นผลผลิตที่มีลักษณะเฉพาะเป็นผลงานของมนุษย์ที่มีความเป็นเอกภาพ (Unique) ซึ่งสามารถดำรงอยู่ได้ก็ต่อเมื่อมีการร่วมกันระหว่าง ผู้คนในสังคม ไม่ใช่อยู่โดดเดียวเฉพาะตัวดนตรีเอง ดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาวิเคราะห์กันใน 3 ประเด็น คือ

1. ความคิดรวบยอดทางดนตรี
2. พฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
3. ตัวดนตรี

สำหรับความสำคัญของงานสนามทางมนุษยดนตรีวิทยา ผู้วิจัยได้ค้นคว้าทางข้อมูลเอกสาร และงานบทความทางวิชาการ ดังนี้ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2541) กล่าวไว้ว่า ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicologist research) มีเป้าหมายในการศึกษาพฤติกรรม แลผลิตกรรมของมนุษย์โดยใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ซึ่งต้องพึ่งพาทั้งการศึกษางานภาคสนามและการดำเนินงานในสำนักงานและการดำเนินการทั้งกระบวนการนั้นจะอุบัติตามผลการศึกษาในภาคสนาม ดังที่ Merriam (1944) ให้แง่คิดเกี่ยวกับเป้าหมายในการศึกษางานภาคสนามไว้สามประการซึ่งผู้ที่ออกภาคสนามจำเป็นต้องตัดสินใจให้แน่นอนเสียก่อน กล่าวคือ

1. เป้าหมายในการวิจัยควรเป็นการบันทึก และวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรี หรือเข้าใจดนตรีในแง่ของพฤติกรรมมนุษย์
2. ศึกษาแบบเจาะลึก หรือศึกษาโดยส่วนรวม
3. ศึกษาเพื่อความรู้ในสิ่งนั้นๆ ปรือศึกษาเพื่อการปฏิบัติ (คือ รู้เรื่อดนตรีเพื่อเล่นดนตรี)

ส่วนของหลักสำคัญที่สุดของงานสนาม และเป้าหมายในการศึกษางานาคสนาม ได้ค้นคว้าโดยกล่าวไว้ดังนี้ งามพิศ สัตย์สงวน (2542) กล่าวไว้ว่า หลักการสำคัญที่สุดของงานวิจัยสนามของมานุษยวิทยาคือ การสังเกตมีส่วนร่วม (Participant observation)

งานสนามเป็นสิ่งสำคัญในงานสังคมวิทยา มานุษยวิทยา และมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การยอมรับทางการศึกษาจากโต๊ะทำงานนางมานุษยวิทยาทางดนตรีมีการบันทึกเสียง สัมภาษณ์ ถ่ายรูป และการสังเกตตีความจากตัวโน้ต ในการรวบรวมข้อมูลต้องใช้ประสบการณ์ต่างๆ มากมายในงานภาคสนาม ในอดีตงาส่วนใหญ่แครวบรวมเอกสารจากห้องสมุด แต่นักมานุษยดนตรีวิทยาในทุกวันนี้ต้องรวบรวมวัสดุ ข้อมูล จากแหล่งข้อมูลจริงๆ ได้สัมผัสจริงๆ มรการบันทึกโน้ตตามวิธีที่เชื่อถือได้ มีการสอบสวนประวัติศาสตร์โดยการสัมภาษณ์ ล้วนแล้วแต่หาความจริงจากแห่งข้อมูลโดยตรง สำหรับนักมานุษยดนตรีวิทยาในการลงสนาม ต้องใช้ความสามารถในภูมิศาสตร์ และภาษาศาสตร์ด้วย การลงสนามแต่ละครั้งนั้นไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบกันได้ สิ่งที่เป็นรูปแบบทั่วไปของการลงภาคสนามมีดังนี้

1. ผู้ให้ข้อมูล (Informer) เป็นบุคคลที่สนับสนุนเรื่องราวต่างๆ ที่เขาอยากรู้ คำบอกเล่าต่างๆ อาจจะยากในการศึกษาข้อมูล เราต้องคุยให้มีความใกล้ชิดเหมือนคุยกับเพื่อน ทำผู้ให้ข้อมูลมีส่วน

ร่วมกับการสัมภาษณ์ ข้อมูลจะดีหรือไม่ดี ผู้ให้ข้อมูลมีส่วนสำคัญมาก ผู้คนในงานภาคสนามเหล่านี้จะเป็นผู้บอกเราเกี่ยวกับการเป็นอยู่และดนตรีของเขา

2. งานภาคสนามที่ต้องมีผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี และวัฒนธรรม (เกี่ยวกับพิธีกรรม ประเพณี และความเป็นอยู่) และผู้เชี่ยวชาญเฉพาะเรื่อง เช่น การสัมภาษณ์ การสนทนา การบันทึก การตัดต่อต่างๆ เพื่อช่วยให้งานสะดวกขึ้น

3. การจดบันทึกในรูปแบบของการบันทึกภาคสนาม มีการบันทึกเสียงดนตรี การสัมภาษณ์ลงเทป การถ่ายภาพนิ่ง การบันทึกวีดีทัศน์ รวบรวมงานภาคสนามที่พบลงในสมุด การบันทึกเครื่องดนตรี การบรรเลง โดยรูแบบส่วนใหญ่เป็นการรวบรวมสิ่งที่เป็นสาระสำคัญ ในงานมานุษยดนตรีวิทยา คือ การเก็บบันทึกข้อมูล และการรักษาข้อมูล รวมถึงการถ่ายข้อมูลไปที่ทำงาน บ้าน หอเอกสาร

จากการศึกษาทบทวนวรรณกรรมในเรื่องมนุษยดนตรีวิทยาทำให้ทราบถึงวัตถุประสงค์ ของสาขาที่ได้ให้ความหมายของวิชามานุษยดนตรีวิทยานี้ไว้ว่า เป็นวิชาที่แยกตัวออกจากดนตรีวิทยา (Musicology) นิชาดังกล่าวเป็นการศึกษาเฉพาะดนตรีที่มีอยู่สังคมของชาวตะวันตก แต่ในทางดนตรีมานุษยวิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีที่อยู่นอกวัฒนธรรมของชาวตะวันตกแม้ว่าเราจะอยู่นอกวัฒนธรรมตะวันตกก็ตามแต่เราก็ยังใช้ชื่อมานุษยดนตรีวิทยาในการเรียกชื่อวิชาที่ศึกษาถึงดนตรีที่อยู่นอกวัฒนธรรมของเรา เช่น ดนตรีชาวเขา ดนตรีพื้นบ้าน ฯลฯ สำหรับความเกี่ยวข้องของงานภาคสนามกับวิชามานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) นั้นกล่าวโดยสังเขป คือ งานสนามเป็นหัวใจของดนตรีมานุษยวิทยาก็ว่าได้ เพราะงานสนามเป็นหนทางของข้อมูลที่นำมาศึกษาวิจัย โดยงานสนามมุ่งเน้นไปที่การมีส่วนร่วมในสังคมเพื่อความเข้าใจ การจดบันทึก และทำความเข้าใจกับดนตรีในแง่ต่างๆ เช่น พฤติกรรมของสังคมที่มีต่อดนตรี ความสำคัญของตัวดนตรีที่มีต่อวัฒนธรรม ฯลฯ

ธรรมนูญ จิตตรีบุตร (2543) ดนตรีเผ่าพันธุ์ (Ethnic Music) ถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆเป็นศิลปะอันรงคุณค่า มีความงาม มีความเป็นสุนทรียศาสตร์ ภายในตัวเอง ในแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของกลุ่มชนนั้นๆ เช่นเดียวกับวัฒนธรรมอื่น คุณค่า ความงาม และสุนทรียศาสตร์ ในศิลปวัฒนธรรมของพวกเขา ก็ไม่น้อยไปกว่าวัฒนธรรมอื่น แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ นั้นกำลังสูญหายไป ถ้าทุกวันนี้เรายังนิ่งนอนใจไม่ได้ให้ความสำคัญ กับการอนุรักษ์วัฒนธรรมในด้านต่างๆ ความรู้และศิลปะอันทรงคุณค่าของกลุ่มวัฒนธรรมในด้านต่างๆ สิ่งที่ตามมาคือ ความรู้ภูมิปัญญาที่ถูกสร้างขึ้นโดยกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ เหล่านั้นจะสูญเสียวัฒนธรรมของตนเองไป

องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม

วัฒนธรรม โดยทั่วไปหมายถึง รูปแบบของกิจกรรมมนุษย์และโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ที่ทำให้กิจกรรมนั้นเด่นชัดและมีความสำคัญ วิถีการดำเนินชีวิต ซึ่งเป็นพฤติกรรมและสิ่งที่คนในหมู่ผลิตสร้างขึ้น ด้วยการเรียนรู้จากกันและกัน และร่วมใช้อยู่ในหมู่พวกของตน ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามยุคสมัย และ ความเหมาะสม แต่ถ้าเป็นในวิชาหน้าที่พลเมืองจะแปลว่าสิ่งที่มนุษย์ เปลี่ยนแปลงเพื่อความเจริญงอกงาม และสืบต่อกันมา

วัฒนธรรมส่วนหนึ่งสามารถแสดงออกผ่าน ดนตรี วรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรมการละคร และภาพยนตร์ แม้บางครั้งอาจมีผู้กล่าวว่าวัฒนธรรมคือเรื่องที่ว่าด้วยการบริโภคและสินค้าบริโภค เช่น วัฒนธรรมระดับสูง วัฒนธรรมระดับต่ำวัฒนธรรมพื้นบ้าน หรือวัฒนธรรมนิยม เป็นต้น แต่นักมานุษยวิทยาโดยทั่วไปมักกล่าวถึงวัฒนธรรมว่า มิได้เป็นเพียงสินค้าบริโภค แต่หมายรวมถึงกระบวนการในการผลิตสินค้าและการให้ความหมายแก่สินค้านั้น ๆ ด้วย ทั้งยังรวมไปถึงความสัมพันธ์ทางสังคมและแนวการปฏิบัติที่ทำให้วัตถุและกระบวนการผลิตหลอมรวมอยู่ด้วยกัน ในสายตาของนักมานุษยวิทยาจึงรวมไปถึงเทคโนโลยี ศิลปะ วิทยาศาสตร์รวมทั้งระบบศีลธรรม

วัฒนธรรมในภูมิภาคต่าง ๆ อาจได้รับอิทธิพลจากการติดต่อกับภูมิภาคอื่น เช่น การเป็นอาณานิคม การค้าขาย การย้ายถิ่นฐาน การสื่อสารมวลชนและศาสนา อีกทั้งระบบความเชื่อ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องศาสนามีบทบาทในวัฒนธรรมในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติมาโดยตลอด

ประเภทของวัฒนธรรม แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ วัฒนธรรมทางวัตถุ คือ เครื่องมือ เครื่องใช้ที่มนุษย์ใช้ในชีวิตประจำวันเพื่อความสุขทางกาย อันได้แก่ ยานพาหนะ ที่อยู่อาศัย ตลอดจนเครื่องป้องกันตัวให้รอดพ้นจากอันตรายทั้งปวง

วัฒนธรรมทางจิตใจ เป็นเรื่องเกี่ยวกับเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของมนุษย์ เพื่อให้เกิดปัญญาและมีจิตใจที่งดงาม อันได้แก่ ศาสนา ศีลธรรม จริยธรรม คติธรรม ตลอดจนศิลปะ วรรณคดี และระเบียบแบบแผนของขนบธรรมเนียมประเพณี

นักมานุษยวิทยาส่วนใหญ่มักใช้คำ "วัฒนธรรม" ไปในเชิงของวิสัยสามารถของคนทั่วไปในการบ่งชี้จัดหมวดหมู่และสื่อถึงประสบการณ์ของตนในลักษณะเชิงสัญลักษณ์ คนเราใช้วิสัยสามารถดังกล่าวสำหรับบ่งชี้เรื่องราวและสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดในหมู่มนุษย์ด้วยกันมานานมากแล้ว อย่างไรก็ตาม นักวานรวิทยาหรือไพรเมตวิทยาก็ได้บ่งชี้ลักษณะวัฒนธรรมดังกล่าวในวานรหรือไพรเมตซึ่งเป็นกลุ่มสัตว์ที่มีสายพันธุ์ใกล้ชิดกับมนุษย์มากที่สุดมานานแล้วเช่นกัน และโดยนักโบราณคดีจะมุ่งเฉพาะไปที่วัฒนธรรมที่เป็นเรื่องราวเท่านั้น (ซากเรื่องราวที่เกิดจากกิจกรรมของมนุษย์) ขณะเดียวกัน นักมานุษยวิทยาสังคมก็มองไปที่ปฏิสัมพันธ์ของสังคม สถานภาพและสถาบัน ส่วนนักมานุษยวิทยาวัฒนธรรมก็เน้นที่บรรทัดฐานและคุณค่า

การแบ่งแยกแนวกันนี้ แสดงให้เห็นถึงเงื่อนไขที่แตกต่างกันที่ขึ้นอยู่กับงานที่ต่างกันของนักมานุษยวิทยา และความจำเป็นที่จะต้องมุ่งเน้นจุดการวิจัยที่ต้องชัดเจน จึงไม่จำเป็นว่าจะเป็นการสะท้อนถึงทฤษฎีของวัฒนธรรมซึ่งย่อมแตกต่างไปตามเชิงของเรื่องราว เชิงสังคม และเชิงบรรทัดฐาน (norm) รวมทั้ง ไม่จำเป็นต้องสะท้อนถึงการแข่งขันกันเองในระหว่างทฤษฎีต่าง ๆ ของวัฒนธรรม

แนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม คำว่า "วัฒนธรรม" ในภาษาไทย มาจากคำสองคำ คำว่า "วัฒน" จากคำศัพท์ วฑฺฒน" ในภาษาสันสกฤต หมายถึงความเจริญ ส่วนคำว่า "ธรรม" มาจากคำศัพท์ "ธรฺม" ในภาษาสันสกฤต หมายถึงความดี เมื่อนำสองคำมารวมกันจึงได้คำว่า "วัฒนธรรม" หมายถึงความดีอันจะก่อให้เกิดความงอกงามที่เป็นระเบียบเรียบร้อย

ความหมายของวัฒนธรรมไว้ว่าเป็น "สิ่งที่ทำให้เจริญงอกงามแก่หมู่คณะ, วิถีชีวิตของหมู่คณะ, ในพระราชบัญญัติวัฒนธรรม พ.ศ. 2485 หมายถึงลักษณะที่แสดงถึงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติ และศีลธรรมอันดีของประชาชน, ทางวิทยาการหมายถึงพฤติกรรมและสิ่งที่คนในหมู่ผลิตสร้างขึ้นด้วยการเรียนรู้จากกันและกัน และร่วมใช้อยู่ในหมู่ของตน" แต่ใน ราชบัณฑิตยสถาน (2542) ให้นิยามไว้ว่า "สิ่งที่ทำความเจริญงอกงามให้แก่หมู่คณะ เช่นวัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมชาวเขา" คำว่า "วัฒนธรรม" ในภาษาไทยตามความหมายนี้ใกล้เคียงกับคำว่า "อารยธรรม" ส่วนคำว่า "culture" ในภาษาอังกฤษ ที่แปลว่าวัฒนธรรมนั้น มาจากภาษาละติน คำว่า "cultura" ซึ่งแยกมาจากคำ "colere" ที่แปลว่า การเพาะปลูก ส่วนความหมายทั่วไปในสากล หมายถึงรูปแบบของกิจกรรมมนุษย์และโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ที่ทำให้กิจกรรมนั้นเด่นชัดและมีความสำคัญ มีการกล่าวถึงวัฒนธรรมว่าเป็น "หนทางทั้งหมดแห่งการดำเนินชีวิต" ซึ่งรวมถึงกฎกติกาแห่งกิริยามารยาท การแต่งกาย ศาสนา พิธีกรรม ปทัสถานแห่งพฤติกรรม เช่น กฎหมายและศีลธรรม ระบบของความเชื่อรวมทั้งศิลปะ เช่น ศิลปะการทำอาหาร

การนิยามที่หลากหลายนี้สะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างของทฤษฎีที่จะทำให้เกิดความเข้าใจ หรือทำให้เกิดเกณฑ์เพื่อใช้ในการประเมินกิจกรรมของมนุษย์ โดยในปี พ.ศ. 2414 เอ็ดเวิร์ด เบอร์เนต ไทเลอร์ ได้พรรณนาถึงวัฒนธรรมในมุมมองด้านมานุษยวิทยาสังคม ไว้ว่า "วัฒนธรรม หรือ อารยธรรม หากมองในเชิงชาติพันธุ์วรรณนาอย่างกว้าง ๆ ก็คือ ความทับซ้อนกันระหว่างความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณีและสมรรถนะอื่นที่มนุษย์ต้องการแสวงหาเพื่อการเป็นสมาชิกของสังคม"

เมื่อปี พ.ศ. 2543 ยูเนสโก ได้พรรณนาถึงวัฒนธรรมไว้ว่า "...วัฒนธรรมควรได้รับการยอมรับว่าเป็นชุดที่เด่นชัดของจิตวิญญาณ เรื่องราว สติปัญญาและรูปโฉมทางอารมณ์ของสังคม หรือกลุ่มสังคม ซึ่งได้หลอมรวมเพิ่มเติมจากศิลปะ วรรณคดี การดำเนินชีวิต วิถีชีวิตของการอยู่ร่วมกัน ระบบคุณค่า ประเพณีและความเชื่อ"ถึงแม้ว่าการนิยามความหมายคำว่า "วัฒนธรรม" ของทั้งสองจะครอบคลุมแล้ว แต่ก็ยังไม่เพียงพอสำหรับคำว่า "วัฒนธรรม" ที่มีการใช้กันอยู่ ในปี พ.ศ. 2495 อัลเฟรด ครูเบอร์ และไคลด์ คลักคอห์น ได้รวบรวมนิยามของคำ "วัฒนธรรม" ได้ถึง 164 ความหมาย ซึ่งได้ตีพิมพ์ลงใน

หนังสือเรื่อง "วัฒนธรรม: การทบทวนเชิงวิกฤติว่าด้วยมโนทัศน์และนิยาม" (Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions)

นิยามดังกล่าวนี้ และอีกหลายนิยามช่วยทำให้เกิดองค์ประกอบของรายการวัฒนธรรม เช่น กฎหมาย เครื่องมือสมัยหิน การแต่งงาน ฯลฯ แต่ละอย่างนี้มีการเกิดและมีความไปเป็นชุดของมันเอง ซึ่งจะเกิดเป็นช่วงเวลาในชุดหนึ่งที่หลอมประสานกันแล้วก็ผ่านออกไปเป็นชุดอย่างอื่น ในขณะที่ยังเป็นชุด มันก็จะเปลี่ยนแปลงไปทำให้เราสามารถพรรณนาได้ถึงวิวัฒนาการของกฎหมาย เครื่องมือฯ และการแต่งงานดังกล่าวได้

ดังนั้น โดยนิยามแล้ว วัฒนธรรมก็คือชุดของเรื่องราวทางวัฒนธรรม นั่นเอง นักมานุษยวิทยาเลสลี ไวท์ ตั้งคำถามไว้ว่า "เรื่องราวเหล่านั้นคืออะไรกันแน่" เป็นเรื่องราวทางกายภาพหรือ หรือเป็นเรื่องราวทางจิตใจ ทั้งสองอย่าง? หรือเป็นอุปลักษณ์ ในหนังสือเรื่อง "วิทยาศาสตร์แห่งวัฒนธรรม"Science Of Culture (2492) ไวท์สรุปว่ามันคือเรื่องราว "sui generis" นั่นคือ การเป็นชนิดของมันเอง ในการนิยามคำว่า ชนิด ไวท์มุ่งไปที่ "การสร้างสัญลักษณ์ซึ่งเป็นประเด็นที่ไม่มีผู้ใดตระหนักถึงมาก่อน ซึ่งเขาเรียกว่า "ซิมโบเลท" (the symbolate) คือ เรื่องราวที่เกิดจากการกระทำที่สร้างสัญลักษณ์ ดังนั้น ไวท์จึงนิยามว่า "วัฒนธรรม คือ ซิมโบเลทในเชิงของบริบทนอกกาย" คำสำคัญของนิยามนี้จึงได้แก่การค้นพบซิมโบเลทนั่นเอง

ในการใฝ่หานิยามที่ใช้การได้ นักทฤษฎีสังคมชื่อ ปีเตอร์ วอลเตอร์ กล่าวง่าย ๆ ว่า วัฒนธรรมเป็น "การแลกเปลี่ยนเค้าร่างของประสบการณ์ ซึ่งรวมถึงแต่ไม่จำกัดเฉพาะ ภาษาศาสตร์ ศิลปะ ศาสนา และอื่น ๆ รวมทั้ง นิยามก่อน ๆ

วัฒนธรรมในเชิงอารยธรรม ในปัจจุบันคนจำนวนมากมีความคิดทางวัฒนธรรมที่พัฒนามาจากวัฒนธรรมของยุโรปช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 (ประมาณระหว่าง พ.ศ. 2244 – พ.ศ. 2373) ซึ่งประมาณได้ว่าตรงกับแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ถึงพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย วัฒนธรรมที่พัฒนาในช่วงระหว่างนี้เน้นถึงความไม่เท่าเทียมกันทางสังคมในยุโรปเองและในระหว่างประเทศมหาอำนาจกับประเทศอาณานิคมทั่วโลกของตน ใช้ตัวบ่งชี้วัฒนธรรมด้วย "อารยธรรม" แยกความเปรียบต่างของวัฒนธรรมด้วย "ธรรมชาติ" และใช้แนวคิดนี้มาเป็นตัวชี้วัดว่าประเทศหรือชาติใดมีอารยธรรมมากกว่าชาติใด บุคคลใดมีวัฒนธรรมมากน้อยกว่ากัน ดังนั้น จึงมีนักทฤษฎีวัฒนธรรมบางคนพยามยามที่แยกวัฒนธรรมมวลชน หรือวัฒนธรรมนิยมออกจากการนิยามของวัฒนธรรม นักทฤษฎี เช่น แมททิว อาร์โนลด์ (พ.ศ. 2365 - พ.ศ. 2341) มองว่าวัฒนธรรมเป็นเพียง "ความคิดและการพูดที่ดีที่สุดที่ได้เกิดขึ้นมาบนโลก" อาร์โนลด์ได้แยกแยะให้เห็นความแตกต่างของวัฒนธรรมมวลชนกับความวุ่นวายในสังคมและอนาธิปไตย ในแนวนี้วัฒนธรรมจะเชื่อมโยงเป็นอย่างมากกับการงอกงามของวัฒนธรรม นั่นคือ การปรุงแต่งที่ก้าวไปข้างหน้าของพฤติกรรมมนุษย์

อาร์โนลด์เน้นการใช้คำนี้อย่างคงเส้นคงวา ว่า ".วัฒนธรรม คือ การไล่ตามหาความสมบูรณ์สุดยอดด้วยการเรียนรู้ในทุกเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเรา นั่นคือสิ่งที่ดีที่สุดที่ได้รับการคิดและพูดขึ้นในโลก"

ในทางปฏิบัติ วัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับกิจกรรมชั้นสูง เช่นพิพิธภัณฑ์ประเทืองปัญญา ศิลปะและดนตรีคลาสสิก และยังเป็นคำที่พรรณนาถึงผู้รู้และการเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมเหล่านี้ นี่คือกิจกรรมที่เรียกว่า "วัฒนธรรมขั้นสูง" เป็นวัฒนธรรมของสังคมกลุ่มชนชั้นกุมอำนาจ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างกับ "วัฒนธรรมมวลชน" หรือ "วัฒนธรรมประชานิยม"

นับจากคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา (พ.ศ. 2344) นักวิจารณ์สังคมเริ่มยอมรับถึงความแตกต่างของ "วัฒนธรรมสูงสุด" และ "วัฒนธรรมต่ำสุด" ดังกล่าวมาแล้ว แต่ก็ได้ย้ำให้เห็นถึงการปรุงแต่งและความละเอียดซับซ้อนว่าเป็นวัฒนธรรมที่มีการพัฒนาที่วิบัติและไม่เป็นธรรมชาติ บดบังและบิดเบือนความเป็นธรรมชาติแท้ของมนุษย์ และในแง่นี้ ดนตรีพื้นบ้าน (ที่แต่งโดยชนชั้นแรงงาน) แสดงออกอย่างเปิดเผยหมดเปลือกถึงวิถีการดำรงชีวิตที่เป็นจริง และว่าดนตรีคลาสสิกดูเป็นเปลือกผิวเผินและกำลังถดถอยลงในแง่การดำรงชีวิตจริง และก็เช่นเดียวกัน มุมมองนี้ได้พรรณนาให้เห็นถึงคนพื้นเมืองในฐานะของ "คนเถื่อนใจธรรม" (Noble savage) ที่ดำรงชีวิตอย่างไร้มลทิน ไม่ประณีตซับซ้อนและไม่วิบัติจากระบบชนชั้นนายทุนของโลกตะวันตก

ปัจจุบัน นักวิทยาศาสตร์สังคมได้ปฏิเสธแนวคิดของ "วัฒนธรรมเชิงเอกภาค" (monadic culture) และสังคมที่ตรงข้ามกับธรรมชาติ พวกเขายอมรับวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัฒนธรรมชั้นสูงสุดยอดว่าดีเท่า ๆ กับวัฒนธรรมสุดยอด (รับว่าวัฒนธรรมที่ไม่ใช่ตะวันตกมีอารยธรรมเท่าเทียมกัน และมองว่าเป็นวัฒนธรรมเหมือนกันแต่เป็นคนละแบบ ดังนั้น นักสังเกตการณ์วัฒนธรรมจึงแยกความแตกต่างของวัฒนธรรมขั้นสูงของคนชั้นสูงกับวัฒนธรรมประชานิยมว่าหมายถึง สินค้าและกิจกรรมที่ผลิตเพื่อวัฒนธรรมและบริโภคโดยมวลชน (เป็นที่น่าสังเกตด้วยเช่นว่าบางคนจำแนกวัฒนธรรมทั้งสูงและต่ำว่าเป็นวัฒนธรรมย่อย(subculture)

วัฒนธรรมในมุมมองของโลก ในยุคโรแมนติก ผู้รอบรู้ในเยอรมัน โดยเฉพาะผู้ห่วงใยใน "ขบวนการรักชาติ" เช่น ขบวนการรักชาติที่พยายามก่อตั้งประเทศเยอรมันจากรัฐต่าง ๆ ที่ต่างก็มีเจ้าครองนครอยู่แล้ว และกลุ่มผู้รักชาติที่เป็นชนกลุ่มน้อยที่พยายามต่อต้านจักรวรรดิออสเตรีย-ฮังการี พวกเหล่านี้มีส่วนช่วยพัฒนาหัวเรื่องวัฒนธรรมมาสู่ "มุมมองของโลก" มากขึ้น ในกรอบแนวคิดลักษณะนี้ มุมมองโลกที่พุ่งไปสู่การจำแนกลักษณะของกลุ่มชาติพันธุ์ มีความชัดเจนขึ้นและไม่ให้ความสำคัญของขนาดกลุ่มชน แม้จะเป็นแนวคิดที่กว้างขึ้นแต่ก็ยังคงเห็นว่ายังการแบ่งความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรม "อารยธรรม" และ วัฒนธรรม "ดั้งเดิม" หรือ วัฒนธรรม "ชนเผ่า" อยู่

ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 (ประมาณ พ.ศ. 2420) นักมานุษยวิทยา ได้ยอมรับและปรับวัฒนธรรม ให้มีนิยามที่กว้างขึ้นให้ประยุกต์ได้กับสังคมต่าง ๆ ที่หลากหลายได้มากขึ้น เอาใจใส่ให้ความสนใจกับทฤษฎีของวิวัฒนาการมากขึ้น มีการอนุมานว่ามนุษย์ทั้งปวงวิวัฒนาการมาเท่าเทียมกัน

และมนุษย์ที่มีวัฒนธรรมจะต้องเป็นผลมาจากวิวัฒนาการอย่างใดอย่างหนึ่ง มีการแสดงถึงความลังเลที่จะใช้วิวัฒนาการทางชีววิทยามาใช้อธิบายความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะที่ต่างกัน ซึ่งเป็นแนวที่เป็นการแสดงรูปแบบหรือส่วนหนึ่งของสังคมเปรียบเทียบกับอีกสังคมโดยรวม และแสดงให้เห็นกระบวนการครอบงำ และกระบวนการต่อต้าน

ในช่วง พ.ศ. 2494 – พ.ศ. 2503 ได้เริ่มมีการยกเอา "กลุ่มวัฒนธรรมย่อย" ที่มีลักษณะเด่นเฉพาะที่อยู่ภายใต้วัฒนธรรมที่ใหญ่กว่ามาเป็นหัวข้อการศึกษาโดยนักสังคมวิทยา ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 (พ.ศ. 2444 – พ.ศ. 2543) ได้เกิดแนวคิดที่เรียกว่า "วัฒนธรรมบรรษัท" (corporate culture) ที่เด่นชัดเกี่ยวกับบริบทของการจ้างงานในองค์การหรือในที่ทำงานขึ้น

วัฒนธรรมในเชิงสัญลักษณ์ ในมุมมองเชิงสัญลักษณ์ของวัฒนธรรม ผลงานของคลิฟฟอร์ด เกียรซ์ (พ.ศ. 2516) และวิกเตอร์ เทอร์เนอร์ (พ.ศ. 2510) ได้หยิบยกสัญลักษณ์ว่าเป็นทั้งการกระทำของ "นักแสดง" ในสังคมและบริบทที่ทำให้การแสดงนั้นมีความหมาย แอนโทนี พี โคเฮน (พ.ศ. 2528) เขียนถึง "เคลือบเงาสัญลักษณ์" (Symbolic gloss) ว่าเป็นตัวช่วยให้ผู้แสดงทางสังคมสามารถใช้สัญลักษณ์ทั่ว ๆ ไปสื่อและทำความเข้าใจระหว่างกันในขณะที่ยังคงรักษาสัญลักษณ์เหล่านั้นให้คงอยู่กับความสำคัญและความหมายส่วนบุคคลไว้ได้ สัญลักษณ์ช่วยจำกัดขอบเขตความคิดทางวัฒนธรรม สมาชิกของวัฒนธรรมต้องพึ่งพิงสัญลักษณ์เมื่อจะต้องวางกรอบความคิดและการแสดงออกทางปัญญาของตน

โดยสรุป สัญลักษณ์ทำให้วัฒนธรรมมีความเป็นไปได้ แพร่หลาย และอ่านได้ง่าย สัญลักษณ์เป็น "สายใยแห่งความมีนัย" (webs of significance) " เป็นตัวทำให้ "ความเป็นปกติ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และความเป็นระบบ" เกิดขึ้นในกลุ่ม ดังตัวอย่างของ วลีที่ใช้มากจนเบื่อหู (Stock phrase หรือ Cliché) ข้างล่างนี้

"หยุดเดี๋ยวนี้ ในนามของกฎหมาย!" – คำพูดที่มาจากบทที่นายอำเภอหรือผู้รักษากฎหมายใช้ในภาพยนตร์คาวบอยอเมริกัน

กฎหมายและความเป็นระเบียบเรียบร้อย – อเมริกัน

สันติภาพและความเป็นระเบียบเรียบร้อย – ฟิลิปปินส์

ประชาชนต้องมาก่อน – ไทย

วัฒนธรรมในเชิงของกลไกสร้างเสถียรภาพ ทฤษฎีวัฒนธรรมใหม่พิจารณาถึงความเป็นไปได้ที่ว่าตัววัฒนธรรมเองเป็นผลิตผลของแนวโน้มของเสถียรภาพที่ตกทอดมาจากแรงกดดันของวิวัฒนาการที่มีผลไปถึงความคล้ายของตนเองและยอมรับตนเองในสังคมโดยรวม ที่เรียกว่า "เผ่าชนนิยม" (Tribalism)

วัฒนธรรมและวิวัฒนาการทางจิตวิทยา นักวิจัยด้าน "จิตวิทยาเชิงวิวัฒนาการ" โต้เถียงกันว่า จิตคือหน่วยสะสางระบบของการรับรู้ข้อมูลทางประสาทที่เกิดจากการคัดเลือกทางพันธุกรรมเพื่อปรับใช้

ในการแก้ปัญหาของบรรพบุรุษนานมาแล้ว นักจิตวิทยาเชิงวิวัฒนาการมีความเห็นว่า ความหลากหลายของรูปแบบที่วัฒนธรรมของมนุษย์รับไว้นั้นถูกกีดขวางไว้ด้วยกลไกของกระบวนการประมวลข้อมูลที่ฝังอยู่ในพฤติกรรมของเรา ซึ่งรวมถึง หน่วยมาตรฐานแห่งการรับภาษา กลไกในการหลีกเลี่ยงการสมสู่กับญาติสนิท กลไกในการตรวจจับกลโกง ความพึงใจในการเลือกคู่กับความมีเชาว์ปัญญา กลไกในการเที่ยวค้นหา กลไกในการหาพวก กลไกในการตรวจหาตัวแทน ความกลัวและกลไกในการปกป้อง (กลไกในการเอาชีวิตรอด) กลไกเหล่านี้ได้รับการวางให้เป็นทฤษฎีเพื่อใช้เป็นพื้นฐานทางจิตวิทยาของวัฒนธรรม เพื่อความเข้าใจคำว่าวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง เราจะต้องมีความเข้าใจในเงื่อนไขทางชีววิทยาของความเป็นไปได้เสียก่อน

วัฒนธรรมภายในสังคม สังคมขนาดใหญ่มักมี วัฒนธรรมย่อย หรือกลุ่มของคนที่มีพฤติกรรมและความเชื่อที่แปลกไปจากสังคมใหญ่โดยรวมของตน วัฒนธรรมย่อยอาจเด่นจากอายุของสมาชิกกลุ่ม หรือโดยเชื้อชาติ ชาติพันธุ์ ชั้นทางสังคมหรือเพศ คุณลักษณะที่เป็นตัวบ่งบอกลักษณะของกลุ่มวัฒนธรรมย่อยอาจเป็น สุนทรียภาพ ศาสนา อาชีพ การเมือง เพศ หรือความสำคัญขององค์ประกอบเหล่านี้

แนวทางที่ใช้ปฏิบัติกับกลุ่มต่างด้าวและวัฒนธรรมของพวกเขามี 4 ทาง ได้แก่

1. เอกวัฒนธรรมนิยม (Monoculturalism) : ในประเทศยุโรปบางประเทศ วัฒนธรรมมีความผูกพันอย่างแนบแน่นกับลัทธิชาตินิยม ดังนั้นนโยบายของรัฐบาลจึงใช้วิธีดูดกลืนคนต่างด้าว แต่การเพิ่มขึ้นของการย้ายถิ่นฐานในช่วงไม่นานมานี้ ทำให้หลายประเทศเริ่มหันไปใช้แนวทาง "อเนกวัฒนธรรมนิยม" บ้างแล้ว

2. วัฒนธรรมแกนกลาง (Leitkultur หรือ core culture) : เป็นแบบจำลองที่พัฒนาขึ้นในประเทศเยอรมันเมื่อเร็ว ๆ นี้ โดยบาสซาม ไทไบ แนวคิดนี้ก็คือชนกลุ่มน้อยสามารถมีเอกลักษณ์ของตนเองได้ แต่อย่างน้อยต้องสนับสนุนแนวคิดที่เป็นแกนกลางของวัฒนธรรมที่กลุ่มตนร่วมเป็นส่วนอยู่

3. หม้อหลอมละลาย (Melting Pot) : ในสหรัฐฯ มุมมองที่ถือปฏิบัติกันได้แก่การเป็นหม้อหลอมละลาย เป็นที่ซึ่งวัฒนธรรมของต่างด้าวที่ย้ายถิ่นเข้ามาอยู่หลอมรวมและผสมผสานกันโดยรัฐไม่ต้องเข้าไปยุ่งเกี่ยวด้วย

4. อเนกวัฒนธรรมนิยม (Multiculturalism) : ได้แก่นโยบายภายใต้ทฤษฎีว่าที่คนต่างด้าวที่ย้ายถิ่นเข้ามาใหม่ อาจสงวนรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนไว้ ภายใต้เงื่อนไขว่าต้องอยู่ร่วมกันวัฒนธรรมอื่นและมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างสันติ อย่างไรก็ดีทฤษฎีนี้ก็ประสบปัญหามากมายในความเป็นจริง

วิธีการที่รัฐดำเนินการกับวัฒนธรรมของกลุ่มต่างด้าวผู้ย้ายถิ่นมักไม่ตกอยู่ในแนวทางปฏิบัติอันใดอันหนึ่งดังกล่าวข้างต้น ระดับความแตกต่างของวัฒนธรรมย่อยกับวัฒนธรรมเจ้าถิ่น จำนวนผู้ย้ายถิ่นเข้า ทัศนคติของประชากรที่มีอยู่เดิม ประเภทของนโยบายของรัฐที่ใช้และผลสัมฤทธิ์ของนโยบาย

เหล่านี้ ประกอบกันทำให้ยากที่จะได้ผลลัพธ์ที่เป็นแบบทั่วไปได้ เช่นเดียวกันกับวัฒนธรรมย่อยอื่น ๆ ภายในสังคม ทัศนคติที่เป็นกระแสรวมของประชากรและการสื่อความระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมต่าง ๆ ด้วยกันล้วนมีอิทธิพลมากในผลลัพธ์ที่ได้ออกมา การศึกษาวัฒนธรรมต่าง ๆ ในสังคมหนึ่งเป็นเรื่องซับซ้อนซึ่งการการวิจัยที่ขึ้นอยู่กับตัวแปรที่มากมายหลายหลาก

วัฒนธรรมศึกษา เกิดขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 (ประมาณ พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา) เป็นส่วนหนึ่งของการนำแนวคิดลัทธิมากซ์มาบรรจุในวิชาสังคมวิทยาอีกครั้งหนึ่ง และส่วนหนึ่งก็เป็นเสียงให้กับสังคมวิทยาและสาขาวิชาอื่น เช่นวรรณคดีวิจารณ์ ขบวนการนี้มุ่งประเด็นไปเน้นที่การวิเคราะห์กลุ่มวัฒนธรรมย่อยในสังคมทุนนิยม ตามประเพณีที่ไม่นับเป็นมานุษยวิทยา วัฒนธรรมศึกษาโดยทั่วไปจะเน้นการศึกษาสินค้าเพื่อการบริโภค (เช่นแฟชัน ศิลปะและวรรณคดี) เนื่องจากความเด่นชัดระหว่าง "วัฒนธรรมสูง" และ "วัฒนธรรมต่ำ" ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 และ 19 (พ.ศ. 2343-พ.ศ. 2443) ดูเหมือนจะเหมาะเพียงสำหรับการประยุกต์กับสินค้าที่ใช้วิธีการผลิตเป็นจำนวนมากและจำหน่ายในตลาดเป็นจำนวนมากที่วัฒนธรรมศึกษาได้วิเคราะห์ไว้ ซึ่งนักวิชาการเอ่ยถึงในชื่อว่า "วัฒนธรรมนิยม"

ปัจจุบัน นักมานุษยวิทยาบางคนได้เข้ามาร่วมงานด้านวัฒนธรรมศึกษามากขึ้น เกือบทั้งหมดไม่ยอมรับการบ่งชี้ถึงวัฒนธรรมคู่กับสินค้าบริโภค ยิ่งไปกว่านั้น หลายคนยังต่อต้านความคิดของวัฒนธรรมว่าเป็นการผูกมัด มีผลให้ไม่ยอมรับแนวคิดของกลุ่มวัฒนธรรมไปด้วย พวกเขามองวัฒนธรรมเป็นสายใยที่ซับซ้อนของรูปแบบที่กำลังเชื่อมโยงกับประชาชนในท้องถิ่นต่าง ๆ และเชื่อมกับการก่อรูปของสังคมในขนาดที่ต่างกันด้วย ตามมุมมองดังกล่าวกลุ่มใด ๆ ก็สามารถสร้างเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนได้เอง

เมื่อเร็ว ๆ นี้มีการโต้เถียงเกี่ยวกับวัฒนธรรมว่าจะสามารถเปลี่ยนพื้นฐาน "การเรียนรู้ของมนุษย์" ได้หรือไม่ ซึ่งนักวิจัยทั้งหลายก็ยังมีความเห็นแตกต่างกันอยู่

การเปลี่ยนของวัฒนธรรม แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม ไม่ว่าในทางยอมรับหรือต่อต้านย่อมขึ้นอยู่กับรากฐานของวัฒนธรรมในสังคมนั้น ตัวอย่างเช่น ความเป็นชายและหญิงที่ต่างมีบทบาทอยู่ในหลายวัฒนธรรม เพศใดเพศหนึ่งอาจต้องการให้มีการเปลี่ยนแปลงซึ่งกระทบต่ออีกเพศหนึ่ง ดังเช่นที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมตะวันตกในช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 (พ.ศ. 2493 -2443) ซึ่งทำให้เกิดแรงผลักดันชักจูงทั้งสองทาง คือการกระตุ้นให้ยอมรับสิ่งใหม่ และการอนุรักษ์ที่ต่อต้านการเปลี่ยนแปลงนั้น อิทธิพลทั้ง 3 ประการต่อไปนี้สามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและ การต่อต้าน แรงผลักดันในที่ทำงาน การติดต่อกันระหว่างกลุ่มสังคม การเปลี่ยนแปลงสิ่งแวดล้อมธรรมชาติ

การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมอาจเกิดมาจากสิ่งแวดล้อม การค้นพบ (และอิทธิพลภายในอื่น ๆ) และการติดต่อสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่น ตัวอย่างเช่น ยุคน้ำแข็งครั้งหลังสุดช่วยนำไปสู่การค้นพบการ

ทำเกษตรกรรม และตัวเกษตรกรรมเองก็เป็นตัวก่อให้เกิดนวัตกรรมมากมายทางเกษตรกรรม ซึ่งนวัตกรรมนี้ก็ได้นำไปสู่นวัตกรรมอื่น ๆ ทางวัฒนธรรม

การแพร่กระจายนี้ ทำให้เกิดรูปแบบบางอย่างที่เคลื่อนตัวจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง ตัวอย่างแฮมเบอร์เกอร์ ที่มีอยู่ทั่วไปในอเมริกาแต่อาจเป็นสิ่งแปลกใหม่เมื่อเริ่มกิจการในประเทศจีน "การแพร่กระจายแบบกระตุ้น" (Stimulus diffusion) หมายถึงองค์ประกอบของวัฒนธรรมหนึ่งที่นำไปสู่การค้นพบในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ทฤษฎีการแพร่นวัตกรรมนี้แสดงให้เห็นถึงแบบจำลองที่ใช้พื้นฐานการวิจัยเมื่อบุคคลหรือวัฒนธรรมยอมรับความคิดใหม่ ๆ วิธีปฏิบัติใหม่ ๆ และผลิตภัณฑ์ใหม่

การรับวัฒนธรรมอื่น (Acculturation) มีความหมายต่างกันหลายประการ แต่ในบริบทนี้หมายถึงการเปลี่ยนแทนลักษณะรากฐานจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง เช่นที่เกิดกับ ชนเผ่าพื้นเมืองอเมริกาบางเผ่า รวมทั้งกลุ่มชนพื้นเมืองจำนวนมากทั่วโลกในระหว่างกระบวนการการครอบครองอาณานิคม กระบวนการอื่นที่สัมพันธ์ในระดับปัจเจกบุคคลรวมถึงการผสมกลมกลืน (การยอมรับเอาวัฒนธรรมอื่นมาเป็นของตนในระดับบุคคล) และการผ่านข้ามทางวัฒนธรรม (transculturation)

การประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม ได้กลายเป็นนวัตกรรมใหม่ที่มีประโยชน์แก่กลุ่มชนและแสดงถึงพฤติกรรมของพวกเขา โดยมิได้เป็นสิ่งซึ่งจับต้องได้ มนุษยชาติกำลังอยู่ในระยะการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในอัตราเร่งทั่วทั้งโลก ซึ่งขับเคลื่อนโดยการขยายตัวของการค้าของโลก การสื่อสารมวลชน และเหนือกว่าสิ่งอื่นใดก็คือการ "ระเบิด" ของประชากร ซึ่งเป็นปัจจัยร่วมที่สำคัญ ปัจจุบันประชากรโลกมีอัตราเพิ่มขึ้นเป็น 2 เท่าภายใน 40 ปี

การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมมีความซับซ้อนและมีผลกระทบระยะยาวมาก นักสังคมวิทยาและนักมานุษยวิทยาเชื่อว่าสิ่งแวดล้อมเป็นปัจจัยสำคัญมากในการสร้างความเข้าใจการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว การคงอยู่ของมนุษย์อาจมองได้ว่าเป็น "แง่มุมรวมที่เป็นอเนก" (multifaceted whole) และเพียงด้วยจุดมองนี้เองที่จะช่วยให้เราสามารถรู้ได้ถึงการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมที่เป็นจริง (อมรา พงศาพิชญ์, 2537)

องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน

องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่มีคุณค่ามหาศาล มนุษย์ได้นำเอาคุณค่าของดนตรีมาใช้ประโยชน์มากมายทั้งในด้านสร้างความเพลิดเพลินบันเทิงใจ และด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อด้านความบันเทิงนั้นดนตรีทำให้จิตใจเบิกบานร่าเริงแจ่มใส ซึ่งสังเกตได้ว่าที่ใดมีเสียงดนตรีที่นั่นมักจะมีความสนุกสนานรื่นเริง ความปิติยินดี และความมีไมตรีจิต ส่วนทางด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อนั้น มนุษย์เชื่อว่าเสียงดนตรีทำให้สิ่งลึกลับที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติพึงพอใจ และบันดาลให้มนุษย์มีความสุขความเจริญ บังเกิดความอุดมสมบูรณ์ และความปลอดภัย

มนุษย์จึงได้จัดพิธีกรรมต่าง ๆ ขึ้นตามความเชื่อ โดยมีดนตรีเป็นส่วนประกอบ เช่น การสู่ขวัญ การเรียกขวัญ การแต่งงาน เป็นต้น จะเห็นได้ว่าดนตรีมีคุณค่าต่อวิถีชีวิตหลายอย่าง ดังบทกลอนของสุนทรภู่ในวรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณี กล่าวไว้ว่า “อันดนตรีมีคุณทุกอย่างไป ย่อมใช้ได้ดังจินดาค่าบุรินทร์”

การละเล่นและการแสดงของไทย มีสิ่งหนึ่งที่ขาดไม่ได้ และจำต้องมีควบคู่กันไป อย่างสม่ำเสมอ นั่นเครื่องดนตรีประกอบทั้งนี้เพราะดนตรี จะช่วยเร่งเร้าและสร้างบรรยากาศให้เกิดขึ้นไม่ว่าจะเป็นแบบสนุกสนานเร้าใจดนตรีมาช่วยบรรเลง ให้ได้ตามจังหวะตามอารมณ์และความรู้สึกที่เกิดขึ้น ซึ่งเครื่องดนตรีเศร้าสร้อยเสียใจ หรือรื่นเริงบันเทิงอารมณ์ โดยการก่อของเสียงดนตรีอันไพเราะดังกล่าวก็ต้องอาศัยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในการบรรเลง ก็จะช่วยฉุดกระชากอารมณ์ และความรู้สึกให้คล้อยไป ตามบรรยากาศนั้น ๆ ได้ไม่ยาก

สรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้าน เป็นอีกสำเนียงเสียงที่ขับกล่อม และให้ความบันเทิงแก่ผู้คนมาแล้ว นับร้อยนับพันปี ซึ่งการก่อเกิดของสำเนียงดังกล่าวก็เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน กับการก่อสร้างชุมชนจากเสียงร้องกล่อมเด็ก จนเป็นเสียงร้องในพิธีทางความเชื่อ ศาสนาและขนบธรรมเนียมประเพณี มาถึงการร้องเพื่อความบันเทิง ดังนั้น “ดนตรีพื้นบ้าน” จึงเป็นเอกลักษณ์ สำคัญอย่างหนึ่ง ในการบอกความเจริญของชนชาติหรือชุมชนนั้น ๆ ด้วย ซึ่งในแต่ละชุมชนจะมีดนตรีพื้นบ้าน ที่แตกต่างกันไป

เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน หมายถึง ดนตรีที่เกิดขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์ของชาวอีสานในการนำเอาวัสดุที่มีในท้องถิ่นมาคิดประดิษฐ์ทำเครื่องดนตรี สำหรับใช้ในการประกอบการขับร้องแบบดั้งเดิม เพื่อความบันเทิง และความเชื่อของตนเอง

เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นเครื่องดนตรีที่คิดประดิษฐ์ และทำจากฝีมือชาวบ้านโดยใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่น เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานไม่มีความประณีตในการทำเมื่อเทียบกับเครื่องดนตรีสากล ดนตรีพื้นบ้านสามารถแบ่งเป็นประเภทตามลักษณะการบรรเลงดังนี้

1. เครื่องดนตรีประเภทดีด (Pluck String Instruments)

1.1 พิณ ซึ่งมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไปเช่น ซุง ซึง หมากจับปี่ หมากตดโต่ง หมากตับเต่ง เป็นต้น พิณทำด้วยไม้ เช่น ไม้ขนุน เพราะมีน้ำหนักเบาและให้เสียงทุ้มกังวานไพเราะกว่าไม้ชนิดอื่น มีรูปร่างคล้ายกีตาร์ พิณอาจจะมี 2 สาย 3 สาย หรือ 4 สายก็ได้ โดยแบ่งออกเป็นสองคู่ เป็นสายเอก 2 สาย และสายทุ้ม 2 สาย ดั้งเดิมใช้สายลวดเบรครถจักรยานเพราะคงทนและให้เสียงดังกว่าสายชนิดอื่นๆ แต่ในปัจจุบันนิยมใช้สายกีตาร์แทน การขึ้นสายไม่มีระบบแน่นอน นมหรือขั้นที่ใช้นิ้วกดบังคับระบบเสียงจะไม่ฝังตายตัวเหมือนกีตาร์หรือแมนโดลิน การเล่นก็เล่นเป็นเพลง เรียกว่า ลาย โดยมากพิณจะเล่นคู่กับแคน

ภาพประกอบ 2 พิณ

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

1.2 ไห เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ซึ่งชาวอีสานเรียกว่า “หึ่น” แปลว่าดีดอย่างแรง การเล่นไหจะใช้นิ้วหัวแม่มือ และนิ้วชี้จับที่แผ่นยางที่ปากไหดึงแล้วปล่อยมือ ทำให้ยางสั้นสะเทือนไปมา และเกิดเสียงขึ้น เป็นเสียงทุ้มต่ำเหมือนเสียงเบส เดิมใช้แทนเสียงเบส ไหที่ใช้ดีดประกอบด้วยไหอย่างน้อย 2 ใบ เป็นไหขนาดกลาง และขนาดใหญ่ ได้จากการนำไหมาล้างให้สะอาดแล้วมัดคาดแผ่นยางให้ตึง หรือใช้น้ำถ่วงภายใน ไหตั้งเสียงเป็นคู่ 5 คือไหใหญ่เสียงลา ไหเล็กเสียงมี ถ้ามีการเพิ่มไหใบต่อๆ ไปจะเพิ่มเป็นเสียงโด และเสียงเร ตามลำดับ ผู้ดีดไหมักจะเป็นผู้หญิง (นางไห) ซึ่งจะมีลีลาที่โดดเด่นในการรำเพิ่มสีสันให้กับวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

2. เครื่องดนตรีประเภทสี (Bowed String Instruments) เป็นเครื่องดนตรีที่มีสายขึงตึงบนกล่องเสียง โดยมีหย่องขั้นระหว่างกล่องเสียงกับสายใช้คันชักสำหรับสีให้สายสั้นสะเทือนทำให้เกิดเสียง เครื่องดนตรีประเภทสี หรือเรียกว่า “ซอ” ซอของอีสานมักจะใช้วัสดุเหลือใช้มาทำเป็นเต้าซอ และมีชื่อเรียกตามวัสดุที่ใช้ทำ ได้แก่ ซอปี๊บ ซอกระป๋อง ซอกะลา ซอบั้งไม้ไผ่ เป็นต้น

2.1 ซอปี๊บ หรือ ซอกระป๋อง คือซอที่ทำด้วยปี๊บน้ำมันก๊าด หรือทำด้วยกระป๋องยาอมต่าง ๆ มีสองสาย คันชักซอปี๊บอยู่ระหว่างสายทั้งสองเหมือนคันชักซอด้วง ซออู้ของภาคกลาง ส่วนคันชักของซอกระป๋องอยู่นอกเหมือนคันชักซอสามสาย ซอปี๊บ เคยใช้สีประกอบหมอลำหมู่แมงตับเต่าที่เล่นเรื่องขูลูนางอั้ว ส่วนซอกระป๋อง นิยมใช้สีเดี่ยวเป็นลายเหมือน “ลายแคน” หรือสีเดี่ยวเป็นเพลง หรือสีประกอบลำ

2.2 ซอกะลา เป็นซอที่ใช้กะลามะพร้าวผ่าซีกทำเต้าซอ โดยเลือกกะลามะพร้าวที่มีลักษณะตรงส่วนหัว หรือส่วนที่ตามะพร้าวมีขนาดใหญ่ แล้วเฉือนเอาส่วนก้นของกะลาออกเพียงเล็กน้อย แล้วนำมาหุ้มหน้าซอ ในส่วนก้นกะลาด้วยหนังสัตว์เช่นเดียวกับซออู้ หรือใช้ไม้อัดเป็นหน้าซอเช่นเดียวกับ

สะล้อ (เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ) จากนั้นก็นำมาทำตามขั้นตอนเหมือนกับการทำซอปี๊บ และขึ้นสายทั้งสองห่างกันเป็นคู่ 5

2.3 ซอพื้นบ้านอีสาน เป็นเครื่องสาย ใช้สี มักจะทำกล่องเสียงหรือเต้าเสียงด้วยวัสดุเหลือใช้ เช่น ปี๊ป กระป๋อง กะลา กระบอกไม้ไผ่ นำมาหุ้มหน้าซอด้วยแผ่นหนังงู ทำคันชักด้วยขนหางม้า หรือเส้นไนลอนเส้นเล็ก

ภาพประกอบ 3 ซอพื้นบ้านอีสาน
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ซอพื้นบ้านอีสานมีสายซอ 2 เส้น สายเสียงต่ำเรียกว่า สายหุ้มขึ้นสายเป็นเสียงลา ตรงกับสายทุ้มของพิณที่จะใช้เล่นร่วมวง สายเสียงแหลมเรียกว่า สายเอกขึ้นเสียงเป็นเสียงมีสูง ตรงกับสายเอกของพิณที่จะเล่นร่วมวงเช่นกัน เวลาสีซอต้องใช้นิ้วทั้งสี่ คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย เวลาเล่นกดปลายนิ้วลงบนสายซอเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงของแต่ละสาย ดังนี้

ดังนั้นเราจะเห็นว่ามาตราเสียงของซอพื้นบ้านอีสาน เป็นมาตราได้อะโทนิก คือ ระบบ 8 เสียงเหมือนดนตรีสากล ใช้บรรเลงทำนองได้ทั้งทางไมเนอร์ และทางเมเจอร์ สามารถปรับเลื่อนนิ้วได้เพราะบนซอไม่มีเครื่องหมายกำหนดตำแหน่งเสียงใด ๆ

3. เครื่องดนตรีประเภทตี (Percussion Instruments)

3.1 โปงลาง ปัจจุบันเป็นเครื่องตีที่ขึ้นชื่อที่สุดคือ ระนาดไม้ขนาดยักษ์ที่เรียกกันว่าโปงลาง เดิมทีโปงลางเป็นชื่อของกระดึงที่แขวนกับวัวต่างเป็นสัญญาณ ระหว่างเดินทางไปค้าขาย ส่วนโปงที่เป็นระนาดที่ชาวบ้านเรียกว่า “ขอลอ” โปงลางทำจากไม้เนื้อแข็งเช่น ไม้มะหาด ไม้หมากมี่ (ขนุน) หรือไม้หมากเหลื้อม นิยมทำเป็น 12 ลูก ในระบบ 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา ใช้บรรเลงเพลงพื้นบ้านอีสานที่สำคัญ คือเพลงแคน อาจใช้บรรเลงเดี่ยว หรือบรรเลงผสมกับพิณ แคน เป็น “วงโปงลางที่มีเสียงทั้ง 12 เสียง คือ มี ซอล ลา โด เร มี ซอล ลา โด เร มี ซอล

ภาพประกอบ 4 โปงลาง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

3.2 กลองเส็ง เป็นกลองคู่ที่มีใช้ตีประชันกัน ใครเสียงดังกว่าก็เป็นฝ่ายชนะ “เส็ง” แปลว่า แข่งขัน บางทีคนเรียกกลองนี้ว่า “กลองเจ็ง” เพราะกลองนี้มีเสียงดัง “จิ่ง จิ่ง” นั่นเอง ชาวภูไทเรียกกลองนี้ว่า “กลองเส็ง” หรือ “กลองแต้”

ภาพประกอบ 5 กลองเส็ง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

3.3 หมากกั๊บแก้บ หรือกรับคู่ ที่ใช้ตีประกอบการลำของหมอลำ เป็นการให้จังหวะแทนแคน หมอลำนี้เรียกว่า “หมอลำกั๊บแก้บ”

3.4 ผางฮาด คือ ฆ้องโหม่งโบราณที่ไม่มีปุ่ม แต่แผ่นหน้าจะราบเรียบเสมอกันหมอ ปัจจุบันยังอยู่ในหมู่ชาวภูไท

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

3.5 กลองตึ้ง เป็นกลองขึงหน้าเดียว หุ่นกลองมีลำตัวสั้นคล้ายกลองรำมะนา ลำตัดของภาคกลาง แต่มีหน้ากว้างตามขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของลำต้นไม้ที่ใช้ทำหุ่นกลองอย่างน้อยมีเส้นรอบวงเท่ากับ 1 คน โอบขึ้นไป (มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 60 เซนติเมตรขึ้นไป) หนังที่ใช้ขึงหน้ากลองตึ้งนิยมใช้หนังวัวดิบ หรือหนังควายดิบ ขึ้นหน้ากลองด้วยการร้อยเชือกหนังเข้ารูร้อยรอบ ๆ หนังหน้ากลอง ดึงขึงให้ตึงไปร้อยรัดไว้กับขดลวดขนาดเท่านิ้วก้อย ที่โค้งฝังไว้ในร่องบริเวณด้านก้นกลอง ซึ่งเปิดโล่ง ไม่ขึงหนัง ดังภาพประกอบ 6

ภาพประกอบ 6 กลองตึ้ง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

กลองตึ้งนิยมใช้บรรเลงเป็นกลองเบสของวงกลองยาว และวงโปงลาง เพราะมีเสียงทุ้มต่ำลึกและกังวาน กลองตึ้งแต่ละใบให้เสียงระดับเดียว ใช้ตีด้วยไม้ตีที่ทำจากท่อนไม้ พันปลายด้านหนึ่งด้วยผ้า

3.6 กลองยาว เป็นกลองขึงหน้าเดียว หุ่นกลองมีลำตัวยาว มีส่วนคอดคล้ายเอวอยู่ตรงตอนล่างกลางลำตัว แล้วผายออกที่ปลายสุดด้านหางกลอง ทำให้หุ่นกลองยาวมีลักษณะคล้ายถ้วยแก้วที่มีก้นผายออกเพื่อใช้ตั้งพื้นได้ หน้ากลองยาวขึงด้วยหนังวัวดิบ หรือ หนังควายดิบ มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 คืบ ลำตัวกลองยาว ยาวประมาณ 80-95 เซนติเมตร วัดจากหน้ากลองลงไปหาส่วนคอดที่มีลักษณะคล้ายเองของกลองได้ประมาณ 50-60 เซนติเมตร เหนือบริเวณคอดขึ้นมาจะมีร่องสำหรับฝังขดลวดขนาดใหญ่ ไว้เป็นที่รับและร้อยเชือกหนังที่ตึงหน้ากลองให้ตึงลงมา ดังภาพประกอบ

ภาพประกอบ 7 กลองยาวอีสาน
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

กลองยาวมีระดับเสียงคงที่ตายตัวเพียงระดับเสียงเดียว คือ เสียงแหลม เสียงสูงกว่ากลองติ้งมาก ถ้าจะจับสำเนียงของกลองยาวเทียบกับกลองติ้งเมื่อนำมารวมวงกันแบบอาศัยโสตประสาทของชาวบ้าน สำเนียงของกลองยาวจะดัง “เป๋ง” หรือ “เป๊ด” ในขณะที่กลองติ้งดัง “ติ้ง” ในระดับเสียงต่ำ แต่ถ้าจะจับด้วยดนตรีสากลว่าด้วยขั้นคู่เสียงแล้ว กลองติ้งอยู่ในระดับเสียงขึ้นที่ 1 (โตนิก) และกลองยาวอยู่ในระดับขั้นที่ 5 (โดมิแนนท์) โดยประมาณ ถ้าอธิบายให้เข้าใจง่ายขึ้นก็คือ ถ้าปรับเสียงกลองติ้งให้เป็นเสียง โดต่ำ ก็ต้องปรับเสียงกลองยาวให้เป็นเสียง ซอลสูง อย่างนี้ เป็นต้น

กลองยาวมักจะเล่นเป็นกลุ่ม 4-12 ใบ ประสมวงกับกลองติ้ง 1-2 ใบ เล่นประสานจังหวะรับกันโดยให้กลองยาวเดินกระสวนจังหวะหรือหน้าทับ แล้วกลองติ้งตีรับตอนจังหวะตกของแต่ละห้องสิ่งและแส่ง ตรงกับคำว่า ฉิ่งและฉาบนั่นเอง

3.7 กลองน้ำ เมื่อชาวชนบทอีสานอาบน้ำในนา ในหนอง หรือในฝาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งพวกเด็ก และผู้หญิงชอบใช้มือทั้งสองข้างตีน้ำเป็นเสียงทำนอง และลีลา ฟังได้เป็นเพลงเรียกว่าตีกลองน้ำ

4. เครื่องดนตรีประเภทเป่า (Wind Instruments)

4.1 แคน เป็นเครื่องเป่า และเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมแพร่หลายที่สุดของชาวอีสาน และถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของชาวอีสานด้วย ชื่อแคนเรียกตามจำนวนลูกแคน เช่น แคนหก มี 6 ลูก แคนเจ็ด มี 7 คู่ แคน 8 มี 8 คู่ แคนเก้ามี 9 คู่

ภาพประกอบ 8 แคน
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

4.2 โหวด เป็นเครื่องเป่าที่ทำด้วยลูกแคนแต่ไม่มีลิ้น โดยตัดให้ลิ้นยาวให้ได้เสียงตามต้องการ 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา เดิมเป็นของเด็กเล่นในฤดูฝน สำหรับเป่าและขว้างให้เกิดเป็นเสียง ปัจจุบันใช้เป่าเป็นเพลงเดี่ยว และผสมกับเครื่องดนตรีอีสานอื่น ๆ ได้อย่างไพเราะ

ภาพประกอบ 9 โหวด
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

4.3 ธนู หรือสะนู เป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากธนู ซึ่งเป็นเครื่องมือล่าสัตว์ในสมัยโบราณ เสียงเกิดจากการที่สายสะนูเคลื่อนผ่านกระแสลมทำให้เกิดการสั่นสะเทือนและเกิดเสียงดังขึ้น เนื่องจากสะนูเป็นเครื่องดนตรีที่อาศัยลม จึงมีผู้นิยมผูกติดหัวของว่าวเพื่อให้สัมพันธ์กับกระแสลมและ

มีเสียงดนตรีดังตลอดเวลา หรืออาจจะผูกเชือกที่กึ่งกลางของคันสะนูยาวประมาณ 1.5 เมตรแล้วแกว่งเสียงดัง ดุ๊ย ดุ๊ย ดุ๊ย

4.4 ใบไม้ นับว่าเป็นเครื่องดนตรีธรรมชาติที่ชาวอีสานผู้มีความสามารถนำมาเป่าเป็นเพลงได้ ชาวบ้านสมัยใหม่ใช้ยางในรถจักรยาน

4.5 ปี่กู่เฟือง หรือปี่ตอฟาง เป็นปี่ที่ทำจากต้องฟางข้าว โดยตัดตอฟางข้าวมา 1-3 ปล้อง หากมากกว่า 1 ปล้อง ก็ให้เจาะทะลุปล้อง โดยเหลือข้อสุดท้ายที่ก้นแล้วใช้มือบีบส่วนท่อตอฟางข้าวที่ชิดท่อสุดท้ายให้แตกและบีบถ่างรอยแตกให้แยกออกเป็นช่อง วิธีการเป่าให้อมด้านข้อสุดท้ายจนมิดรอยแตกแล้วเป่าลมเข้าไปจะเกิดเสียงดัง หากต้องการให้เปลี่ยนเสียงก็เจาะรูนับด้านตรงข้ามกับข้อที่เป่าตามต้องการ

4.6 ปี่ใบตองกล้วย เป็นปี่ที่ทำจากใบต้องกล้วย โดยนำใบต้องมาฉีกให้มีขนาดประมาณ 1 นิ้ว และนำมาพันเป็นกรวยลำโพงแล้วเป่าส่วนที่อยู่ตรงข้ากับปากลำโพง โดยใช้มือบีบส่วนที่ใช้ปากเป่าให้แคบลง เพื่อให้เกิดการสั่นสะเทือนของปากเป่า อาจใช้ใบมะพร้าวแทนใบต้องกล้วยก็ได้ ซึ่งเมื่อใช้ใบมะพร้าวมาทำก็จะเรียกว่า “ปี่ใบมะพร้าว” ในการพันปี่ใบกล้วยถ้าพันกรวยยิ่งยาวเท่าใดก็จะทำให้เสียงปี่ต่ำลงเท่านั้น และในทางตรงกันข้ามถ้าพันกรวยยิ่งยาวเท่าใด ก็จะทำให้เสียงปี่ต่ำลงเท่านั้น และในทางตรงกันข้ามถ้าพันปี่มีขนาดสั้นก็จะเป่าได้เสียงสูงขึ้น นอกจากนั้นยังมีเครื่องดนตรีที่ไม่ใช้บรรเลงกับวงดนตรีโปงลาง แต่ใช้สำหรับผูกคอสัตว์เลี้ยง ได้แก่ หมากโปง หมากกะโหล่ง หมาก

4.7 กะเหล่ง หมากกะเหลิ่ง โปง ขอ ขิก หมากหิ่น หมากหลอด และเครื่องบอกสัญญาณ ได้แก่ กลองเพล โปงใหญ่ ฆ้อง และเกราะลอ ส่วนพวกเครื่องเป่าที่ทำจากพืช หรือผลไม้บางทีจัดเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นของเล่นเด็ก ได้แก่ ใบไม้ ปี่ใบต้องกล้วย ปี่ฟางข้าว เป็นต้น ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2549)

องค์ความรู้เกี่ยวกับโปงลาง

การกำเนิดของโปงลางไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าโปงลางเกิดขึ้นเมื่อใด แต่จากการศึกษาพอทราบได้ว่าโปงลางเกิดขึ้นจากคำบอกเล่าสองเรื่อง ดังนี้

คำบอกเล่าแรก โปงลางเกิดจากการเคาะไม้ (เกราะลอ หรือขอลอ) ไล่ฝูงสัตว์ที่มากินพืชไร่ ในคำบอกเล่าเล่าว่าสมัยก่อนภาคอีสานยังเป็นป่าดง มีต้นไม้หนาทึบชาวบ้านจะต้องทำมาหาเลี้ยงชีพด้วยการหักล้างถางพงเพื่อทำเป็นไร่นา หลังจากปลูกพืชพันธุ์เสร็จเรียบร้อยแล้วก็ต้องดูแลรักษาไม่ให้ฝูงสัตว์มากินพืชพันธุ์ที่ปลูกไว้ พอถึงฤดูเก็บเกี่ยวฝูงสัตว์ป่าที่มีอยู่เป็นอันมากจะยกฝูงมากินพืชผลเสมอ ชาวบ้านต้องพยายามขับไล่ และข่มขวัญไปด้วย ดังนั้นกระท่อมกลางนาสมัยก่อนจึงมักจะมีท่อนไม้ผูกเชือกแขวนไว้สำหรับเคาะไล่สัตว์ เมื่อสัตว์ที่มากินพืชพันธุ์ได้ยินเสียงชาวบ้านเคาะไม้ก็จะหนีไป

การเคาะไม้นี้ทำให้เกิดเสียงดังอีกทึก มีทั้งเสียงแหลมเสียงทุ้มต่างระดับเสียงกัน เสียงกังกล่าวจึงเป็นแรงบันดาลใจให้นักดนตรีชาวบ้านคิดประดิษฐ์โปงลางขึ้น

คำบอกเล่าที่สอง โปงลางเกิดจากผู้คิดค้นทำเครื่องเคาะด้วยไม้เลียนเสียงโปงลาง ในความหมายดั้งเดิม โปงลาง หมายถึง หมากโปงที่ทำด้วยไม้ไผ่ที่แห้งแล้ว หรือลูกกระดิ่งแขวนคอวัว ทำด้วยทองสัมฤทธิ์ลักษณะภายในกลวงใช้เชือกร้อยติดกันหลายลูก หรือเป็นชุดและใช้ผูกบนต่างวัว (ภาชนะบรรทุกสิ่งของบนหลังวัว) ในกองคาราวานค้าขาย เพื่อเรียกความสนใจให้ผู้คนมาซื้อสินค้า บางทีนายฮ้อย (พ่อค้า) ก็เอากระดิ่งที่ร้อยติดกันนั้นมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น ซอ ซุง แคน เพื่อให้เกิดความไพเราะทำให้ผู้เข้ามาชม และซื้อสินค้ามากขึ้น เนื่องจากโปงลางเป็นของสูงสำหรับกองคาราวาน จึงไม่นิยมนำมาใช้บรรเลงบ่อยนัก แต่ถ้ามีพิธีทางไสยศาสตร์เกี่ยวกับความเชื่อโชคลาภ และความเป็นสิริมงคลในการเดินทาง นายฮ้อยจะนำหมากกะโหล่งมาเขย่าด้วยยินดีเมื่อมีผู้คิดถึง เสียงโปงลาง หมอแคน ก็เป่าแคนเลียนเสียงโปงลางอันเก่าแก่ ดังนั้นจึงมีการพยายามหาเครื่องดนตรีอื่นมาเคาะเลียนเสียงโปงลาง หมอแคน ก็เป่าแคนเลียนเสียงโปงลางในกองคาราวาน หมอเคาะหมากเกาะลอ ก็เคาะหมากเกราะลอเลียนเสียงโปงลางเช่นเดียวกัน ช่างทำเครื่องดนตรีชาวบ้านก็ทดลองทำโปงลางจากไม้ไผ่ ไม้มะหาด และไม้เนื้อแข็งต่าง ๆ จนกลายมาเป็นโปงลางที่ทำด้วยไม้มะหาดซึ่งมีลักษณะเช่นในปัจจุบัน

จากคำบอกเล่าโปงลางทั้ง 2 เรื่องดังกล่าวมีข้อสังเกตว่า โปงลางสมัยเดิมหรือหมากโปงนั้นมีลักษณะคล้ายระฆังเช่นเดียวกับโปงไม้ที่อยู่ตามวัดในหมู่บ้านชนบทแต่มีขนาดใหญ่กว่ามาก โปงไม้ที่อยู่ตามวัดใช้ตีบอกสัญญาณเช่นเดียวกับระฆัง แต่เนื่องจากมีขนาดใหญ่จึงใช้ท่อนไม้กระทุ้งแทนการตี ชาวอีสานเรียกว่า “ทั่งโปง”

ภาพประกอบ 10 เกราะลอ

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

ลักษณะทั่วไปของโปงลาง

ลำตัวโปงลาง ลำตัวมีลักษณะกลม เป็นท่อนยาว ๆ และสั้นเรียงกันตามลำดับลงไป ช่วงกลางจะบากเอาไว้ในลักษณะเรียบ และเว้าโค้ง เพื่อใช้ในการตี และใช้ในการเทียบเสียง ไม้ที่นำมาทำส่วนมากจะเป็นไม้หมากหาด หรือไม้มะหาด เพราะมีเนื้อแข็ง และให้เสียงกังวาน จากขอบของลูกโปงลางแต่ละลูกวัดระยะเข้ามาประมาณ 3-4 นิ้ว หรือห่างจากรอยบากเล็กน้อยเพื่อความสวยงาม เวลาร้อยเชือกจะได้ไม่บิดเบี้ยว เชือกที่ใช้ร้อยลูกโปงลาง ปัจจุบันใช้เชือกไนรอนทั่วไป ขนาดของเชือกจะขึ้นอยู่กับน้ำหนักของโปงลาง และขนาดของรูที่เจาะด้วย หากเชือกเล็กไปอาจขาดได้ง่าย หรือถ้าใหญ่เกินไปจะทำให้เสียงโปงลางทึบ

ขาตั้งโปงลาง อาจใช้ไม้เป็นกิ่งไม้มาทำก็ได้ หรืออาจใช้ไม้ที่ตักเป็นท่อนทั่วไปมาทำก็ได้ หากจะได้สวยงาม อาจจะแกะสลักรูปหัว พญานาค ติดตรงขาตั้งโปงลาง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนหนึ่งจะเป็นแนวตั้ง อีกส่วนหนึ่งจะเป็นแนวนอน ใช้ประกอบคู่กัน

ไม้ตีโปงลาง ใช้ไม้เนื้อแข็ง ไม่มีรูปทรงตายตัว จะทำเป็นรูปลักษณะใดก็ได้ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้ใช้ ไม้ตีที่ดีไม่ควรมีน้ำหนักมากเกินไป ควรมีน้ำหนักพอเหมาะกับมือพอดีโดยทั่วไป พบได้สองลักษณะ คือ

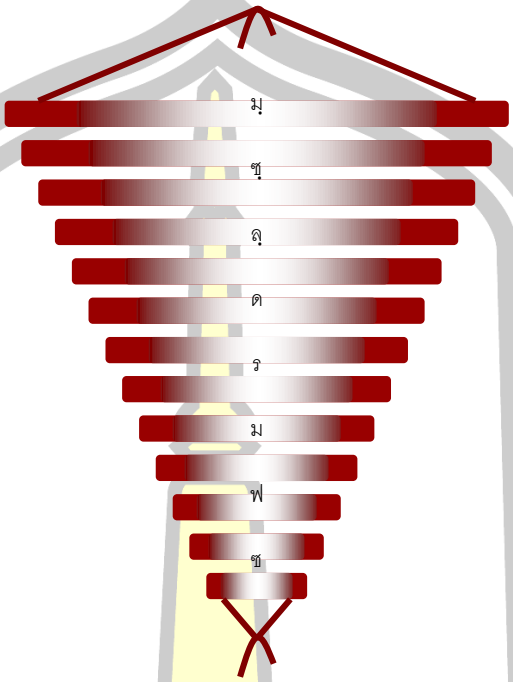
1. ไม้รูปช้อน ทำด้วยไม้เนื้อแข็งโดยตลอด ไม้ที่ใช้ทำได้แก่ ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน ไม้พยุง ไม้ขนุน และไม้มะหาด ขนาดค่อนข้างเล็ก มีน้ำหนักเบามีความคล่องในการตี ไม้รูปช้อนนิยมใช้บรรเลงแนวทำนองไม่นิยมบรรเลงแนวประสานเสียง หรือไม่นิยมใช้ตีลูกเสพ

2. ไม้รูปฆ้อน มีลักษณะคล้ายฆ้อนประกอบด้วย ส่วนหัวฆ้อนทำด้วยไม้เนื้ออ่อน ได้แก่ ไม้มะขาม หรือไม้หอหู ส่วนด้ามฆ้อนทำด้วยไม้เนื้อแข็งเพื่อความแข็งแกร่งทนทาน การที่ส่วนหัวฆ้อน ทำจากไม้เนื้อแข็งเพื่อความแข็งแกร่งทนทาน การที่ส่วนหัวฆ้อนทำจากไม้เนื้ออ่อนเพราะมีคุณสมบัติทำให้เสียงนุ่มเหมาะสำหรับใช้ตีเสพ และยังรักษาไม่ให้ลูกโปงลางแตกหรือฉีก หรือบวมง่าย

ตำแหน่งเสียงของลูกโปงลาง โปงลางหนึ่งผืนนิยมทำให้มีลูกโปงลางประมาณ 12-14 ลูก จัดสเกลเสียงเป็นแบบเพนทาโทนิคสเกล (Pentatonic) กล่าวคือ ในหนึ่งช่วงทบเสียง (Octave) ประกอบด้วยโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา เวลาขึงผืนโปงลางนิยมเอาลูกเสียงต่ำไว้ข้างบนและลูกเสียงสูงไว้ด้านล่าง โดยขึงเป็นแนวเฉียงทำมุมประมาณ 45-60 องศา กับพื้น เหตุที่เอาลูกโปงลางเสียงต่ำไว้ด้านบนเนื่องจากลูกโปงลางเสียงต่ำเป็นลูกที่ใหญ่และยาว หากเอาไว้ข้างล่างจะถ่วงน้ำหนักทำให้ผืนโปงลางตกพื้น เคาะหรือตีไม่ถนัดนั่นเอง

โปงลาง โดยปกติจะมีโน้ตอยู่ 5 เสียง หากจะทำให้เป็นมาตรฐานสากล ก็สามารถทำได้โดยการเพิ่มเสียง ฟา และเสียง ที เข้าไปด้วย ซึ่งทำให้มีโน้ตครบ 7 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที ทำให้ขอบเขตในการบรรเลงโปงลางกว้างและหลากหลายขึ้น แต่เนื่องจากโปงลางของเดิมไม่มีเสียง ฟา

และเสียงที ประกอบกับลายเพลงที่ใช้ในการบรรเลงโปงลางไม่มีเสียง ฟา และเสียงที ผู้สั่งทำส่วนมาก จึงประสงค์ที่จะรักษาเอกลักษณ์ของโปงลางเอาไว้ โดยไม่ให้มีเสียง ฟา และเสียง ที



ภาพประกอบ 11 ตำแหน่งเสียงของโปงลาง

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

วิธีการทำโปงลาง

ไม้ที่ใช้ทำโปงลางนั้นส่วนมากจะใช้ไม้เนื้อแข็ง เพราะจะให้เสียงที่ไพเราะและกังวาน ไม้ที่นิยมใช้กันมากที่สุดคือ ไม้หมากหาด (มะหาด) ใช้ทำลูกโปงลาง ไม้ประดู่ใช้ทำไม้ตีและขาตั้ง ไม้มะหาด นั้นจะแบ่งได้เป็น 3 ชนิด โดยจะแบ่งตามเกรด ดังนี้

1. ไม้มะหาดทองคำ จัดอยู่ในเกรด A
2. ไม้มะหาดดำ จัดอยู่ในเกรด B
3. ไม้มะหาดน้ำผึ้ง จัดอยู่ในเกรด C

การเลือกไม้ การเลือกไม้ที่จะนำมาใช้ทำโปงลางนั้น จะต้องเป็นไม้มะหาดที่ตายแล้วประมาณ 20 ปีขึ้นไป เพราะจะให้เสียงที่ดี กังวาน และไม่ผิดเพี้ยนหลังจากการผลิต ส่วนไม้มะหาดที่ยังสดอยู่นั้นจะไม่ใช้เพราะจะทำให้เสียงเพี้ยนไปจากความเป็นจริง และเสียงจะเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ เมื่อไม้แห้งลง เครื่องมือ และอุปกรณ์ที่ใช้ทำโปงลาง เครื่องมือที่ใช้ทำโปงลางเป็นเครื่องมือช่างไม้โดยทั่วไป ได้แก่ มีด หินลับมีด ตะไบ เลื่อย กับ สว่าน สิ่ว และเครื่องเทียบเสียง เช่น คีย์บอร์ด แคน ขลุ่ย เครื่องเทียบเสียง เป็นต้น

ขั้นตอนการทำลูกโปงลาง

1. นำไม้มะหาดมาผ่าซีก โดยใช้เลื่อยซอยเป็นไม้แปรรูป ขนาด 3 x 3 นิ้ว และ 4 x 4 นิ้ว

2. ตัดไม้แปร ขนาดดังกล่าวเป็น 12 หรือ 13 ท่อน ตามความต้องการที่จะทำโปงลางจำนวนกี่ลูก ให้แต่ละลูกมีขนาดลดหลั่นกัน ซึ่งมีเส้นผ่าศูนย์กลาง และความยาวโดยประมาณ ดังนี้

ลูกที่ 1 เสียง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 เซนติเมตร ยาว 54 เซนติเมตร

ลูกที่ 2 เสียง ซอล ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6.7 เซนติเมตร ยาว 52 เซนติเมตร

ลูกที่ 3 เสียง ลา ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6.6 เซนติเมตร ยาว 49 เซนติเมตร

ลูกที่ 4 เสียง โด ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6.5 เซนติเมตร ยาว 44 เซนติเมตร

ลูกที่ 5 เสียง เร ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6.4 เซนติเมตร ยาว 41 เซนติเมตร

ลูกที่ 6 เสียง มี ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6.2 เซนติเมตร ยาว 38 เซนติเมตร

ลูกที่ 7 เสียง ฟา ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6.1 เซนติเมตร ยาว34 เซนติเมตร

ลูกที่ 8 เสียง ซอล ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 5.8 เซนติเมตร ยาว 31 เซนติเมตร

ลูกที่ 9 เสียง ลา ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 5.6 เซนติเมตร ยาว 29 เซนติเมตร

ลูกที่ 10 เสียง โด ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 5.5 เซนติเมตร ยาว 27 เซนติเมตร

ลูกที่ 11 เสียง เร ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 5.5 เซนติเมตร ยาว 24 เซนติเมตร

ลูกที่ 12 เสียง มี ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 5.5 เซนติเมตร ยาว 24 เซนติเมตร

3. นำไม้ท่อนทั้งหมดมาเหล่าด้วยกับ หรือกลึงให้ท่อนไม้กลม ขัดด้วยกระดาษทรายให้เกลี้ยง

4. เมื่อตัดไม้เป็นท่อนนำมาเรียงกันแล้ว ก็จะหาศูนย์กลางของไม้ลูกโปงลางทุกท่อนแล้วเรียบเรียงให้เป็นเส้นตรงตลอดแนวกึ่งกลาง และคำนวณหาตำแหน่งสำหรับเจาะรูตามความเหมาะสม โดยทั่วไปจะแบ่งลูกโปงลางแต่ละลูกเป็น 5 ส่วนเท่า ๆ กัน

5. เจาะรูร้อยเชือกด้วยสว่านขนาด 2 หุน ตรงตำแหน่งที่อยู่ส่วนปลายทั้งสองด้านของลูกโปงลาง ข้อสำคัญจะต้องวัด และเจาะรูให้อยู่กึ่งกลางตรงส่วนปลายของท่อนไม้เพื่อให้เกิดความสมดุลทั้งด้านซ้ายและขวา

6. บากเนื้อไม้ในสามส่วนตรงกลางลูกโปงลางให้เป็นรูปโค้ง เพื่อให้มีเสียงดังกังวาน และปรับระดับเสียงของโปงลาง ข้อสำคัญในการบากเทียบเสียงควรใช้มีดที่คมมาก ๆ เฉือนเนื้อไม้ออกทีละนิด และเคาะฟังเสียงเทียบกับเครื่องเทียบเสียง การเทียบเสียงโปงลางถ้าใช้กับวงพื้นบ้านอีสานทั่วไป จะใช้แคน เป็นหลักในการบันทึกเสียง แต่ถ้าจะใช้บรรเลงกับวงดนตรีสากล จะต้องใช้ คีย์บอร์ด อิเล็กโทน ในการเทียบเสียง หรือไม่ก็ใช้เครื่องเทียบเสียงสากล ในการเทียบเสียงลูกโปงลางในแต่ละลูก เสียงที่ได้มาจะเจ้ากับเครื่องดนตรีสากลได้เป็นอย่างดี

7. เมื่อได้ลูกโปงลางที่มีเสียงถูกต้องครบตามที่ต้องการแล้วก็นำมาร้อยเชือก โดยใช้เชือกที่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางเล็กกว่าที่รูเจาะเล็กน้อย ความยาวประมาณ 4 เท่าของลูกระนาด เมื่อนำมาวางเรียง

กัน ปัจจุบันทักใช้เชือกไนล่อนเพราะหาง่าย และมีความทนทาน ลูกโปงลางแต่ละลูกจะมัดเชือกขมวดคั้นไว้ เพื่อกันไม่ให้ลูกโปงลางเคลื่อนเข้าหากัน ซึ่งถ้าลูกโปงลางเคลื่อนเข้าหากันจะทำให้เสียงผิดเพี้ยนและเสียงไม่กังวานขาดความไพเราะ

8. นำผืนโปงลางที่ทำเสร็จแล้วนำมาทาแลคเกอร์ หรือน้ำมันเคลือบเงาบาง ๆ ตามความต้องการเพื่อความสวยงาม และเป็นการรักษาเนื้อไม้ให้ทนทาน ก่อนจะนำไปบรรเลงต่อไป

การดูแลรักษาโปงลาง

ถึงแม้โปงลางจะเป็นเครื่องดนตรีที่ค่อนข้างมีความทนทานต่อการกระแทกกระเทือน แต่ผู้ใช้ก็ควรใช้อย่างทะนุถนอม และมีวิธีการเก็บรักษา ดังนี้

1. ควรจัดเก็บโปงลางไว้ในที่มิดชิด ไม่ควรเก็บโปงลางไว้ในห้องที่มีอากาศชื้น เช่น ห้องแอร์หรือห้องปรับอากาศ

2. ไม่ควรวางโปงลางไว้ที่พื้นคอนกรีตหรือพื้นซีเมนต์ เพราะว่าโปงลางจะดูดซึมซับความชื้นไว้เมื่อนำมาบรรเลงเสียงของโปงลางอาจจะเพี้ยนได้

3. ในการจัดเก็บโปงลางควรมีผ้าห่อหุ้มหรือคลุมโปงลางเอาไว้ เพื่อป้องกันไม่ให้โปงลางโดยฝนหรือมีละอองความชื้นมากระทบโปงลางได้

4. อย่าใช้สิ่งของที่ไม่ใช้ไม้ตีโปงลางมาเคาะ เพราะจะทำให้โปงลางแตกชำรุดได้

5. อย่าให้โปงลางถูกน้ำ หรือความชื้น เพราะจะทำให้เสียงโปงลางเพี้ยนได้

6. หากโปงลางมีปัญหาควรปรึกษาช่างทำโปงลางเพื่อช่วยซ่อมแก้ไขให้อยู่ในสภาพใช้งานได้ ไม่ปรับเสียงเองโดยรู้เท่าไม่ถึงการณ์ เพราะอาจจะทำให้โปงลางชำรุดได้

อย่างไรก็ตามถึงแม้จะมีการจัดเก็บโปงลางไว้เป็นอย่างดีแล้วก็ตามที แต่โดยปกติแล้วโปงลางเมื่อตีไปนาน ๆ เสียงของโปงลางจะค่อย ๆ เพี้ยนไปทีละน้อย เนื่องจากไม้ปริแตกออกเพราะแรงตี ดังนั้นควรมีการตรวจสอบเสียงของโปงลางอยู่เสมอ

องค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงโปงลาง

การบรรเลงโปงลาง ผู้บรรเลงจะจัดวางโปงลางขึ้นอยู่บนขาตั้ง โดยให้ลูกเสียงต่ำอยู่ด้านบน และลูกเสียงสูงอยู่ด้านล่าง โดยให้มีความลาดของผืนโปงลางประมาณ 30-40 องศา ผู้บรรเลงจะนั่งคร่อมตรงกลางผืนโปงลางลูกเสียงสูง หรือนั่งเฉียงไปทางขวาของโปงลาง เว้นระยะห่างพอประมาณเพื่อให้สามารถตีลูกโปงลางได้สะดวกในการเดี่ยวลายพื้นบ้านอีสานของโปงลางอาจจะมีผู้ตีลูกเสพ (เสิบ) หรือ เสียงโดรนอีกคนหนึ่ง โดยใช้ไม้ตีสองไม้ และนั่งตีอยู่ทางด้านซ้ายของโปงลางโปงลาง เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังกังวานไพเราะยิ่งชนิดหนึ่ง จะใช้บรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงผสมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอื่น ๆ ก็ได้ เช่น พิณ แคน ซอ ฉิ่ง ฉาบ กั๊บแก๊บ และกระจับปี่ วงดนตรีที่มีโปงลางร่วมเล่นอยู่

ด้วยเหมาะที่จะบรรเลงดนตรีล้วน ๆ และเหมาะที่จะบรรเลงประกอบการฟ้อนรำต่าง ๆ แต่ถ้าจะบรรเลงประกอบการรำจะต้องจัดระบบเสียงให้สมดุลระหว่างเสียงดนตรีกับเสียงลำ มิฉะนั้นแล้วเสียงดนตรีจะกลบเสียงลำหมดการบรรเลงเดี่ยว คือ การบรรเลงเฉพาะโปงลางเพียงชิ้นเดียวไม่มีเครื่องดนตรี หรือเครื่องจังหวะอื่นประกอบ แต่จะมีผู้เล่น 2 คน โดยคนหนึ่งจะเป็นผู้ตั้งจังหวะควบคุมให้หรือที่เรียกว่า หมอเสิบ ส่วนอีกคนหนึ่งเป็นคนเล่นทำนองเพลง หรือที่เรียกว่า หมอเคาะ การเล่นเดี่ยวนี้ยากมาก เพราะหมอเสิบ และหมอเคาะนั้นจะต้องเล่นให้สัมพันธ์กัน ท่อนใดหยุดหรือท่อนใดเน้นให้กระชับ เร็ว หรือผ่อนให้ช้าลง จะต้องฝึกกันมากจนถนัดและรู้ทางกันดี ต้องมีสมาธิมั่นคง เพราะทำนองเพลงหรือลายนั้นเร็วมาก จะต้องแม่นยำและระมัดระวังไม่ให้เกิดข้อผิดพลาดที่เล่นเดี่ยวจะต้องลายสั้น ๆ เพราะเร็ว และต้องใช้แรงมากซึ่งถ้าแขนและข้อมือไม่แข็งแรงพอจะทำให้ล้าได้ ลายที่นิยมเล่นคือ ลายสุดสะแนน ลายกาเต้นก้อน ลายไล่วัวขึ้นภู เป็นต้น

วิธีการเล่นโปงลางเบื้องต้น

1. การเคาะทำนอง ผู้ฝึกเคาะทำนองโปงลางต้องนั่งค่อมโปงลางลูกเสียงสุดท้าย หรือนั่งเฉียงด้านขวาของโปงลางที่วางลาดลงทำมุมประมาณ 30-40 องศากับพื้น มือทั้งสองจับด้านไม้ตีซึ่งส่วนใหญ่ใช้ไม้รูปช้อนแล้วฝึกตีสลับมือทั้งสองข้างตามทำนองเพลง โดยให้จังหวะหนักหรือจังหวะต้นห้องเพลง เคาะลงด้วยมือขวาในจังหวะเสียงยาวอาจจะรัวสลับมือบ้าง เนื่องจากโปงลางเป็นเครื่องมือที่มีเสียงห้วนสั้น หากไม่มีการรัวเสียงในบางโน้ตจะทำให้เสียงโปงลางไม่ไพเราะ ตัวอย่างเพลงเต้ยโขง 4 ห้องเพลง ถ้าบรรเลงตามโน้ตข้างล่างจะทำให้มีความรู้สึกว่าไม่ไพเราะ แต่ถ้าบรรเลงให้มีจังหวะรัวบ้างโดยเฉพาะโน้ตเสียงยาวจะทำให้เสียงมีความไพเราะมากขึ้น การเคาะรัวเสียง หากเคาะรัวเสียงทั้งหมดก็อาจจะไม่ไพเราะ เช่น ตัวอย่างจากทำนองนกไส่บินข้ามทุ่ง บางตอน การรัวบางโน้ตทำให้มีความไพเราะขึ้น ผู้ฝึกซ้อมเพลงจำทำนองเพลงที่จะบรรเลงให้ได้ก่อนเช่นเดียวกับการบรรเลงเพลงไทยเดิม จากนั้นก็ฝึกรัวตัวโน้ตที่เห็นว่าจะให้ความไพเราะตามอารมณ์ของเพลง ถ้าเป็นเพลงร่าเริงก็ต้องเล่นรัวเสียงมาก ๆ ถ้าเป็นเพลงหวานก็ไม่ต้องรัวมากนัก สำเร็จ คำโมง (2522)

2. การเคาะเสพ และทำนอง ในการบรรเลงคนเดียวผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงทั้งเสียงเสพ (เสียงประสาน) และเคาะแนวทำนองเพลงไปพร้อม ๆ กัน โดยมือซ้ายจะเคาะเสียงเสพ มือขวาเคาะทำนอง

3. การบรรเลง 2 คน ผู้บรรเลงจะแบ่งหน้าที่กัน กล่าวคือ ให้คนหนึ่งบรรเลงแนวทำนองและอีกคนหนึ่งบรรเลงเสียงเสพ ผู้บรรเลงเสียงเสพอยู่ด้านขวาของผู้บรรเลงทำนองเสพจะเคาะลงส่วนปลายหรือส่วนหัวลูกโปงลางด้วยไม้ตีทั้งสองพร้อมกันตามจังหวะ ถ้าเพลงเต้ยโขง นกไซบินข้ามทุ่ง ลมพัดพร้าว ซึ่งอยู่ในบันได้เสียงไมเนอร์ ก็ได้เคาะเสียง ลา กับเสียง มี เป็นหลัก ถ้าลายทำนองทางสั้นหรือลายกาเต้นก้อน ผู้เสพต้องเคาะลูกโปงลางเสียงโด และเสียง ซอล เป็นหลัก

ลายที่นิยมบรรเลงของโปงลาง

ทำนองเพลงที่เรียกเป็นภาษาพื้นบ้านอีสานเรียกว่า “ลาย” ที่โปงลางบรรเลงมักนิยมบรรเลงลายแคน ซึ่งถือว่าเป็นลายหลักเช่น ลายใหญ่ ลายน้อย ลายสุดสะแนน ซึ่งเป็นลายเก่าแก่แต่มีผู้ประดิษฐ์ทำนองใหม่ขึ้นมาอีก คือ ลายกาเต้นก้อน ลายลมพัดพร้าว ลายเซิ้งภูไท ฯลฯ ซึ่งแต่งโดย นายเปลื้อง ฉายรัศมี ลายเพลงที่ใช้ในการบรรเลงโปงลางส่วนใหญ่เกิดจากการเลียนเสียงธรรมชาติพบเห็นอยู่ในชีวิตประจำวัน กลายเป็นลายเพลงที่มีความไพเราะและมีชื่อเสียงเรียกแตกต่างกันไป เช่นลายโปงลาง ลีลาของเพลงจะทำให้ผู้ฟังนึกถึงกระดิ่งผูกคอวัวที่ดัง หรือเสียงกระดึงสัมฤทธิ์จาก “วัวต่าง” ที่ดังไม่ขาดระยะซึ่งกำลังเดินทางตามกันเป็นทิวแนว ข้ามท้องทุ่งนาและป่ากว้าง

ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ลีลาของเพลงจะสะท้อนให้เห็นถึงความอ้างว้างว้าเหว่ของหญิงหม้ายที่ถูกสามีทอดทิ้งให้อยู่กับลูกน้อยตามลำพัง ซึ่งลายเพลงจะมีความเชื่องช้าทำนองเศร้าสร้อยกินใจเป็นอย่างยิ่ง ลายแมงภู่ตอมดอก ลีลาของเพลงจะบรรยายถึงลีลาของแมงภู่ (แมลงภู่) ที่กำลังบินตอมดอกไม้ และแย่งชิงกันดูดน้ำหวานจากเกสรดอกไม้เป็นหมู่ พร้อมกับส่งเสียงร้องด้วยความสดชื่นใจลายลมพัดพร้าว ลีลาของเพลงจะสะท้อนถึงธรรมชาติที่ถูกพัดโชยมาถูกใบมะพร้าวก็จะแกว่งสะบัดตามแรงลมซึ่งจะกลายมาเป็นเสียงและลีลาทำนองที่น่าฟังยิ่งนัก ลายผู้ไทยเลาะตูบ ลีลาของเพลงจะแสดงถึงสภาพวิถีชีวิตของชายหนุ่มผู้ไทย ที่มักจะแวะเวียนไปพูดคุย หยอกล้อกับหญิงสาวตามบ้านต่าง ๆ ในเวลาค่ำคืน ซึ่งจังหวะและทำนองของเพลงนี้จะสนุกสนาน ร่าเริง สดใส เหมาะสมกับชื่อของลายผู้ไทยเลาะตูบเป็นอย่างดี

องค์ความรู้เกี่ยวกับทำนองลายพื้นบ้าน

ลายหรือเพลงที่ใช้สำหรับเป่า ลายแคน ลายหรือเพลงที่เป็นหลักดังเดิมของแคนนั้น เรียกว่า “ลาย” ซึ่งมีทั้งหมด 6 ลาย ตามลักษณะของบันไดเสียงแล้วแบ่งได้เป็นสองกลุ่ม คือกลุ่มที่มีทำนองโศกเศร้า ได้แก่ ลายน้อย ลายเซ ลายใหญ่ และกลุ่มที่มีทำนองรื่นเริง ได้แก่ลาย โป้ซ้าย ลายสุดสะแนน และลายสร้อย ลักษณะบันไดเสียงของลายแคนทั้งสองกลุ่มมีดังต่อไปนี้

1. ลายน้อย เป็นแคนทำนองโศกที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงสูงที่เรียกว่าลายน้อยเพราะมีเสียงเล็กแหลมชาวอีสานเรียกว่าเสียงน้อย ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง เสียง คือ เร, ฟา, ซอล, ลา, โด, เทียบได้กับบันไดเสียง D Minor Mode ลายน้อยมีใช้เป่าเดี่ยวและเป่าประกอบลำทางยาว สำหรับหมอลำที่มีระดับเสียงสูง นอกจากนี้ยังใช้เป่าประกอบลำเพลิน เป่าประกอบลำเต้ย

2. ลายเซ เป็นแคนทำนองโศกเศร้าที่ดำเดินทำนองในระดับเสียงกลางประกอบด้วยเสียง มี, ซอล, ลา, ที ,เร, เทียบได้กับบันไดเสียง E Minor Mode ที่เรียกว่าลายเซ เข้าใจว่าจะเรียกตามอารมณ์ของเพลง คือ แสดงถึงความเอื่อยและเยือกเย็นของสายน้ำ เพราะ “เซ” หรือ “ซี” แปลว่าแม่น้ำ ลายเซนิยมใช้เป่าเดี่ยวไม่นิยมใช้ประกอบการหมอลำ

3. ลายใหญ่เป็นเพลงแคนทำนองโศกเศร้าที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงต่ำที่เรียกว่าลายใหญ่ เพราะมีเสียงทุ่มต่ำ ชาวอีสานเรียกเสียงต่ำหรือเสียงทุ่มว่าเสียงใหญ่ ลายใหญ่ประกอบด้วยเสียง 5 เสียงคือ ลา, โด, เร, มี, ซอล, เทียบได้กับบันไดเสียง A Minor Mode ใช้เป่าเดี่ยว เป่าประกอบลำทางยาว เป่าประกอบลำหมู่ เป่าประกอบลำเพลิน และเป่าประกอบลำเต้ย

4. ลายสร้อย เป็นเพลงแคนทำนองรื่นเริงที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงสูง ที่เรียกว่าลายสร้อย เพราะเป็นลายที่มีเสียงเล็กแหลม สร้อยในภาษาอีสาน หมายถึงเล็ก หรือทำให้เป็นเส้นเล็กลง ลายสร้อยประกอบด้วยเสียง ซอล, ลา, ที, เร, มี, เทียบได้กับบันไดเสียง G Major Mode นิยมใช้เป่าเดี่ยว ไม่นิยมเป่าประกอบหมอลำ เข้าใจว่าเพราะมีเสียงสูงเกินไป

5. ลายโป้ซ้าย เป็นเพลงแคนทำนองรื่นเริง ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงกลาง ที่เรียกว่าลายโป้ซ้ายก็เพราะใช้หัวแม่มือด้านกดเสียง โด ไว้เป็นเสียงประสาน ประกอบด้วยเสียง ฟา, ซอล, ลา, โด, เร, เทียบได้กับบันไดเสียง F Major Mode ใช้เป่าเดี่ยว เป่าประกอบลำทางสั้นของหมอลำที่มีระดับเสียงสูง และใช้เป่าประกอบลำเต้ยหัวโนนตาล

6. ลายสุดสะแนน เป็นเพลงแคนทำนองรื่นเริงที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงต่ำ ประกอบด้วยเสียง โด, เร, มี, ซอล, ลา, เทียบได้กับบันไดเสียง C Major Mode คำว่าสุดสะแนนนี้ น่าจะเพี้ยนมาจากคำว่า “สุดสุเมร” คือหมายถึงทำนองที่ฟังแล้วพรรณนาจินตนาการถึงป่าเขาลำเนาไพร เข้าชุดกันกับชื่อลูกแคนอื่นๆ ลูกแม่เวียง ลูกฮับทุ่ง ลูกแม่เซ และลูกสุเมร (ลูกสะแนน) ใช้เป่าเดี่ยว เป่าประกอบลำทางสั้นของหมอลำที่มีระดับเสียงต่ำและเป่าประกอบลำเต้ยหัวโนนตาล

ลายแคนที่พรรณนาภาพพจน์

1. ลายแมลงภู่ตอมดอก (ดอกไม้) เป็นลายที่ดัดแปลงมาจากลายโป้ซ้ายซึ่งประกอบด้วยเสียง ฟา, ซอล, ลา, โด, เร, โดยการติดสูดที่เสียงโดต่ำนี้จะเป็นเสียงคล้ายเสียงผึ้งหรือแมลงภู่บินเสียงดังอยู่ตลอดเวลา พร้อมกันนี้ผู้เป่ายังได้แทรกเสียงส้มหรือเสียงกระด้างเสมือนดังเสียงขยี้ปีกของหมู่ผึ้งจำนวนมากที่เบียดเสียดกันอยู่

2. ลายโปงลางหรือลายงัวขึ้นภู เป็นลายที่ดัดแปลงมาจากลายเซนั่นเอง แต่ผู้เป่าได้แทรกภาพพจน์พรรณนาถึงกองคาราวานวัวเมื่อเริ่มออกเดินทางอย่างเชื่องช้าตอนขึ้นภู ลงภู และหยุดพักแรมตามจุดพักแรมต่างๆ มีจังหวะช้าบ้าง เร็วบ้างตามเหตุการณ์ที่ศิลปินจินตนาการ ตลอดลายแคน จะได้ยินเสมือนเสียงโปงลางของวัวต่างดังค่อย แรง ช้า เร็ว ตามจังหวะการเดินทางของงัว เป็นลายแคนที่บันทึกเหตุการณ์และความทรงจำในอดีต ให้คนปัจจุบันได้ระลึกถึง

3. ลายลมพัดพร้าว และลายลมพัดไผ่หรือลายหัวตอกหมอน เป็นลายแคนกลุ่มลายใหญ่อีกทำนองหนึ่งที่มีลักษณะการเดินทำนองจังหวะช้าๆและวังเวง เวลาลงจบแต่ละวรรคก็ใช้เสียงประสานพร้อมกันทั้งสิบเสียง แล้วค่อยปล่อยเสียงต่างๆให้หายไปเหลือไว้แต่เสียงประสานที่เป็นหลัก พร้อมนี้ผู้เป่าก็

ใช้ลมหนักเบาให้เสียงแคนดังเหมือนลมพัด เมื่อปะทะกับใบพร้าวหรือใบไผ่ตามจินตนาการของผู้เป่าและผู้ฟัง เพลงแคนลายใหญ่จังหวะช้านี้ หากเป่ายามดึกดื่นเที่ยงคืนที่บรรยากาศเงียบสงัด ก็จะเพิ่มความไพเราะจับใจได้มากยิ่งขึ้นด้วยความกินใจไพเราะของเสียงแคน จนทำให้มีผู้คิดผูกเรื่องนี้ขึ้นว่าทำให้ผู้ฟังที่กำลังนอนอยู่เอียงหูฟังตามเสียงแคน จนหัวของตนตกจากหมอนโดยไม่รู้สึกตัว จึงเรียกลายนี้ว่าลายหัวตกหมอนด้วย

4. ลายสาวหยิกแม่ เป็นทำนองแคนลายใหญ่หรือลายน้อย ที่เป่าจังหวะถี่กระชั้นคล้าย ๆ กับมีความอัดอั้นตันใจอย่างเหลือหลาย จึงมีคนผูกเป็นเรื่องขึ้นว่ามีหนุ่มหมอแคนเป่าแคนไปเกี้ยวสาวตอนกลางคืน แต่แม่ไม่ยินดีให้ลูกสาวออกมาคุยกับหนุ่ม โดยอ้างว่าลูกสาวนอนหลับแล้ว ฝ่ายลูกสาวก็โกรธแต่ไม่กล้าพูดมา ได้แต่หยิกข่วนแม่ที่ไม่ยอมให้พูดคุยกับหนุ่มนั้น ลายนี้มีทำนองถี่กระชับเหมือนกิริยาอาการที่สาวหยิกข่วนแม่ จึงเรียกว่าลายสาวหยิกแม่

5. ลายรถไฟ เป็นลายที่หมอแคนคิดประดิษฐ์ขึ้นจากลายใหญ่หรือลายน้อย พรรณนาถึงการวิ่งของรถไฟ ตั้งแต่เริ่มเคลื่อนออกจากสถานีตอนกำลังเร่งฝีจักร ตอนชะลอความเร็วลง และเสียงหวูดตอนจะเข้าจอดสถานีเป็นลายแคนที่ฟังเข้าใจได้ง่ายทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

ลายแคนที่เลียนเสียงจากทำนองลำ

1. ลายลำทางสั้น เป็นการเลียนเสียงลำทำนองลำทางสั้น เพียงแต่เลียนทำนองและลีลา โดยไม่เจาะจงว่าเป็นกลอนหนึ่งกลอนใด บางที่อาจจะสลับด้วยทำนองเดี่ยวแคนลายนั้นๆ เช่น อาจเป็นลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย หรือลายสร้อย ก็ได้

2. ลายลำทางยาว เป็นการเลียนเสียงทำนองลำทางยาวของหมอลำเช่นเดียวกับลายลำทางสั้น ลายแคนที่ใช้อาจจะเป็นลายน้อย ลายใหญ่ หรือลายเซ ก็ได้

3. ลายลำเต้ย เป็นการเป่าแคนเลียนเสียงทำนองลำเต้ยของหมอลำซึ่งอาจจะเป็นลายใหญ่ ลายน้อย หรือลายเซ ก็ได้ ลำเต้ยในที่นี้มักจะหมายถึงลำเต้ย ของหมอลำกลอน ซึ่งใช้ทำนองเต้ยทั้งสามทำนองมาลำ หรือเป่าติดต่อสลับกันไป คือ เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยธรรมดา เดิมนิยมเรียกกันว่าเต้ยพวง แต่ปัจจุบันนิยมเรียกว่าเต้ยผสมหรือเต้ยเฉยๆ ก็เป็นที่หมายรู้กัน

4. ลายลำเต้ยหัวโนนตาล เป็นลายที่เลียนเสียงมาจากทำนองลำหัวโนนตาลหรือลำหัวดอนตาลของหมอลำเขตอำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหารใช้แคนลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้ายหรือลายสร้อย เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2540)

องค์ความรู้เกี่ยวกับการดนตรีร่วมสมัย

ดนตรีร่วมสมัยเกิดจากแนวความคิดผสมผสานระหว่างคนรุ่นเก่ากับคนรุ่นใหม่เพื่อต้องการอนุรักษ์สืบสานดนตรีไทย โดยการนำดนตรีไทยกับดนตรีสากลผสมกันจึงเกิดดนตรีแนวใหม่ขึ้น เรียกกันว่า

“ดนตรีร่วมสมัย” ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิด จันทิมา นิลทองคำ (2540) กล่าวเกี่ยวกับดนตรีร่วมสมัยไว้ว่า การบรรเลงดนตรี ผสมระหว่างดนตรีไทยกับวงดนตรีสากล (ตะวันตก) นั้นจะต้องมีความพร้อมและความสมบูรณ์ด้วยกันทั้งสองฝ่ายทุกประการ ช่วงปีพ.ศ.2522 ลักษณะวงดนตรีไทยร่วมสมัย มีการจัดรูปแบบการผสมวงดนตรีไทยร่วมสมัย คือวงฟองน้ำ

แนวคิดจันทิมา นิลทองคำ (2540) ได้กล่าวเกี่ยวกับรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยว่าโดยแบ่งเป็น 1. ลักษณะวงดนตรีมีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล (ตะวันตก) เริ่มมีเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีไทย 2. เทคนิคและวิธีการบรรเลง มีทั้งยึดรูปแบบดั้งเดิม และรูปแบบสมัยใหม่และเริ่มมีการนาเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาใช้รวมกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยได้แก่คอมพิวเตอร์ 3. บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง เป็นเพลงไทยแท้แบบดั้งเดิม และบทเพลงที่ได้ดัดแปลงวิธีการบรรเลง โดยเปลี่ยนคีย์โน้ต ส่วนทำนองยังคงรักษาไว้ครบตามแบบไทยเดิม 4. นักดนตรี ประกอบด้วยนักดนตรีไทยต้องมีความรู้ความชำนาญทางด้านดนตรีไทยและนักดนตรีสากล (ตะวันตก) ที่มีความรู้ความชำนาญและมีความรักและสนใจเกี่ยวกับดนตรีไทย 5. โอกาสที่ใช้แสดง ใช้แสดงตามงานต่างๆ รูปแบบการแสดงคอนเสิร์ต การเผยแพร่ในรูปแบบของแผ่นเสียง แผ่นซีดีและเทปโทรทัศน์เป็นต้น ซึ่งส่วนที่กล่าวมาข้างต้นมีการบริหารจัดการรูปแบบของบทเพลง การคัดสรรค์การผลิตผลงาน ซึ่งจันทิมา นิลทองคำ (2540) กล่าวเกี่ยวกับด้านระบบการจัดการเกี่ยวกับวงฟองน้ำว่า ด้านระบบการจัดการ (Management) ทางวงฟองน้ำก็ได้แบ่งโครงสร้าง ความรับผิดชอบเป็น 2 ด้านคือ (1) ด้านการดนตรีอยู่ในการควบคุมโดยอาจารย์บูร์ซ แกสตัน ถ้าเป็น ด้านดนตรี ไทยโดยเฉพาะก็มอบหน้าที่ให้ครูบุญยงค์ เกตุคง ภายหลังประสาร เรืองวิโรจน์รักษ์แทน

กระแสวัฒนธรรมด้านคอมพิวเตอร์และทั่วไป ไกวัล ติโลกะวิชัย การตัดสินใจอยู่ภายใต้ ความเห็นของอาจารย์บูร์ซ แกสตัน (2) ด้านการจัดการทั่วไป ประสาน เรืองวโรจน์รักษ์ เป็นผู้ดูแลจัดการติดต่อประสานงานกับหน่วยงานต่างๆ และรับผิดชอบด้านการแสดง โดยอาจารย์บูร์ซ แกสตัน มีความเขาใจหลักการบริหารและจิตวิทยาทางการบริหารรวม ทั้งรู้การบริหารคน เงิน และการจัดการ และเข้าใจสภาพสังคมไทยเป็นอย่างดีดังนั้นการบริหารจัดการจึงมีความสำคัญและมีความจำเป็นที่หัวหน้าวงต้องมี ซึ่งวงดนตรีที่กล่าวมาดัง กล่าวล้วนมีการบริหารจัดการและมีแนวดนตรีที่เด่นชัดโดยมีบุคลากรดนตรีอาชีพระดับแถวหน้าของเมืองไทย ส่วนวงโจงกระเบน เป็นวงที่มีบุคลกรดนตรีได้แก่นักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาเกี่ยวกับด้านดนตรีข้าราชการ สังกัดกองดุริยางค์ทหารบกและหน่วยงานต่างๆ โดยมีแนวเพลงที่สร้างสรรค์ประยุกต์ให้เข้ากับสภาพสังคม ปัจจุบันสามารถเปลี่ยนแปลงได้ไม่ยึดติดแนวใดแนวหนึ่ง บทเพลงทุกเพลงมีการบันทึกเป็นโน้ตแบบมาตรฐานสากลจึงเป็นจุดที่น่าสนใจของวงโจงกระเบน มีการแต่งตัวเป็นเอกลักษณ์เน้นการแสดงโชว์สด ความโดดเด่น อยู่ที่หัวหน้าวงที่มีประสบการณ์การทำงานที่หลากหลาย มีเทคนิควิธีการใช้หลักการบริหารจัดการได้ เป็นอย่าง ดีจึงทาให้ ปัจจุบันมีงานแสดงโชว์ตามรายการทางโทรทัศน์ และงานสังสรรค์ต่างๆ ยกตัวอย่างรายการทางทีวี

คือ รายการไทยโชว์รายการกวีศิลป์รายการคุณพระช่วย งานแสดงโชว์ส่วนงานกระทรวงวัฒนธรรม งานแสดงโชว์ประจำที่โรงละครอักษราคิงพาเวอร์ รวมถึงงานแสดงโชว์ตามงานต่างๆ เป็นต้น จึงเป็นที่น่าจับตามองวาเวลาเกือบ 10 ปีกับการบริหารจัดการวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากวงดนตรีเล็ก ปัจจุบันมีการพัฒนาเป็นวง ดนตรีไทยร่วมสมัย วงโจงกระเบนออร์เคสตร้า โดยมีหัวหน้าวงที่มีความสามารถในการบริหารจัดการ ดังนั้นผู้บริหารจำเป็นต้องมีความรู้ด้านการบริหารโดยต้องใช้ศาสตร์และศิลป์ในการบริหารจัดการเพื่อให้สามารถสร้างแรงจูงใจบุคลากรและได้ผลงานที่มีประสิทธิภาพตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ซึ่งทาให้เกิดงานที่มีคุณภาพตลอดจน มีการสร้างเอกลักษณ์ของวงดนตรีให้เป็นที่ประจักษ์ต่อสังคม

ยุคของดนตรีร่วมสมัยดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทยมีการพัฒนา และมีวิวัฒนาการที่สืบ เนื่องมาเป็นลำดับความเป็นมาต่างๆ ทำให้เกิดปรากฏการณมากมาย ทำให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางด้านดนตรี ซึ่งมีความสำคัญกับดนตรีไทยร่วมสมัย ยุคของดนตรีไทย ร่วมสมัยไว 3 ยุค ดังนี้ ยุคต้นนับตั้งแต่ดนตรีตะวันตกเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้นในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) ระยะนี้มีการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมจาก Thai Traditional Music มาเป็น Thai Westernized Music ซึ่งมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงแนวทางดนตรีในด้านต่างๆ ยุคกลางภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ.2547) วงการดนตรีไทย ตกอยู่ในสภาพที่ย่ำแย่การดนตรีไทยเดิมซบเซาลงทุกทีในขณะที่ดนตรีตะวันตกกลับมามีอิทธิพลในสังคมไทยมากขึ้นเกิดมีวงดนตรีรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “วงดนตรีไทยสากล” ซึ่งเป็นดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงเป็นสำคัญ ยุควงดนตรีไทยร่วมสมัย หรือยุคปัจจุบันนักดนตรีบางกลุ่มเกิดการรวมตัว ขึ้นมาระหว่างนักดนตรีไทยแท้กับนักดนตรีแนวตะวันตกร่วมมือกันสร้างสรรค์ดนตรีแบบใหม่มาเสนอต่อสังคมเป็นแนวดนตรีที่มีความแปลกใหม่ เป็นการนำรูปแบบ ดนตรีไทยดั้งเดิมมาปรุงแต่งขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับสมัยนิยม เช่น “วงฟองน้ำ” ได้เปิดการแสดงทั่วไปจนเป็นที่รู้จักและได้รับการเรียกขานว่า “วงดนตรีไทยร่วมสมัย” หลังจากนั้นก็มีวงดนตรีที่มีลักษณะรูปแบบทำนองเดียวกันได้ นำเสนอผลงานออกมา เผยแพรอีก เช่น วงกังสดาล วงไหมไทย และวงบอยไทย รูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ลักษณะของวงดนตรีในยุคแรกเริ่มวงดนตรี แนวนั้นยังคงยึดรูปแบบวงดนตรีไทย ไว้เป็นหลักสำคัญ การเปลี่ยนแปลงเป็นเพียงการนำดนตรี ทีมีความแปลกใหม่กว่าเดิม ปที่ 6 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2557 78 วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแกน เข้าร่วมบรรเลงด้วยเท่านั้น คือ เครื่องดนตรีต่างชาติเข้ามาผสม เช่น ออร์แกน ชิม จนเกิดเป็นวงเครื่องสายผสมขึ้น เป็นการนำเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยไปบรรเลงร่วมกับวงดนตรีสากล (ตะวันตก) และยึดปรับเสียงของดนตรีไทยให้เข้ากับเสียงของดนตรีตะวันตก แต่พอมาถึงยุคดนตรีไทยร่วมสมัยก็จะเป็นการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้า หรือเครื่องดนตรี ทีอยู่ในสมัยนิยม กีตาร์ , คีย์บอร์ด มาร่วมบรรเลงกับดนตรีไทย เทคนิคและวิธีการบรรเลง เมื่อแรกเริ่มวิธีการบรรเลงยังคงแบบเดิมแต่โบราณ ครั้นในช่วงสังคีตสัมพันธ์ เมื่อมีการปรับแต่งเสียงของเครื่อง

ดนตรีไทยให้เข้ากับตะวันตก แนวทางการบรรเลงการเรียบเรียงเสียงประสานก็ยังคงคำนึงถึงความเป็นเอกลักษณ์ดนตรีไทย ยึดกฎแห่งเสียงธรรมชาติพอมาถึงยุคดนตรีไทยร่วมสมัยเทคนิคการบรรเลงจึงมีทั้งที่ยึดรูปแบบดั้งเดิมไวและแบบใหม่ที่มีการนำความทันสมัยทางด้านเทคโนโลยีโดยเฉพาะคอมพิวเตอร์เข้ามาช่วยเพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง

องค์ความรู้เกี่ยวกับการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี

การศึกษาผลงานที่เกี่ยวข้องดัง วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ (2538) กล่าวไว้ว่า เครื่องดนตรีเป็นอุปกรณ์ที่สามารถสร้างความสั่นสะเทือนให้เกิดขึ้นแก่บรรยากาศใกล้เคียง เป็นอุปกรณ์ ที่ประกอบด้วยตัวสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrator) และตัวทำกังวาน (Resonator) ตัวทำวิชาการทางดนตรีนั้น จำแนกทางมานุษยวิทยา (Ethnomusicology) ตามหลักของการ ฮอร์นโบสเตล – ลัคส์ (Hornbostel – Sachs Classification) ซึ่งมีหลักฐานมาจากสังคีตรัตนาการ ของอินเดีย ได้แก่

1. Idiophone เกิดจากการกระทำของคนต่อวัตถุที่เกิดเสียงได้ตามธรรมชาติ (ฆนะ)
2. Aerophone เครื่องลม ส่วนใหญ่เกิดจากท่อ (สุษิระ)
3. Menbernophone แผ่นขึงตึงหน้าช่องเปิด (อวนัทธะ)
4. Chordophone สายลวดขึงตึง (ตตะ)
5. Electrophone เครื่องไฟฟ้า

การจำแนกข้างต้นนี้ลำดับตามความน่าจะเกิดก่อนหรือหลังขึ้นอยู่กับประวัติเครื่องดนตรี และประวัติการดนตรีก่อนประวัติศาสตร์ สำหรับ Hood . Mantle (1976: 124) ได้กล่าวไว้ว่าการแบ่งเครื่องดนตรีของจีน แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 8 กลุ่ม ดังนี้

1. โลหะ
2. หิน
3. ทำจากดิน เช่นตัวเครื่องทำจากดินเหนียว
4. ไหม
5. หนัง
6. เปลือกไม้ เช่น ลูกน้ำเต้า
7. ไม้ไผ่
8. ไม้

จากการศึกษาค้นคว้า Hood. Mantle ได้ทำการแบ่งเครื่องดนตรีของอินเดีย ซึ่งได้แบ่งประเภทเครื่องบรรเลงต่างๆ ของอินเดียนั้น มีอยู่ 2 อย่าง คือ ปัญจดุริยางค์ กับสังคีต ส่วนปัญจวาทยะนั้นเป็นแต่จำแนกให้เห็นองค์ของดุริยะว่ามีเครื่องดนตรีบรรเลงด้วยกัน 5 สิ่ง ซึ่งเป็นกำเนิดของคำว่า“ ดุริยางค์”เท่านั้น

ปัญจดุริยางค์ ได้แก่ สุสิระ , อาตต , วิตต , อาตตวิตต และฆนะ

สังคีต ได้แก่ ตตะ , สุษิระ , อวนัทธะ , และฆนะ รวมเป็น 4 ประเภท

สำหรับการแบ่งประเภทเครื่องสังคีตของไทยเรานั้น ถือเอากิริยาอาการที่ทำให้เกิดเสียงอย่างเดียวเป็นเกณฑ์ ซึ่งจำแนกได้เป็น 4 ประเภท คือ

1.เครื่องดีด สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการดีด เช่น จะเข้ และกระจับปี่

2.เครื่องสี สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการสี เช่น ซอต่างๆ

3.เครื่องตี สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการตี เช่น ระนาด ฆ้อง กลอง ฉิ่ง และฉาบ

4.เครื่องเป่า สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการเป่า เช่น ปี่ และขลุ่ย

รวมเรียกย่อๆ ว่า เครื่องดีดสีตีเป่า และใน Stanley sadie (1980) กล่าวไว้ว่า อิทธิพลจากประเทศอินเดีย แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่ม ตามรูปแบบของการผลิตเสียงโดยการแบ่งของ ศรางคเทวะ (Sarngddeva) ซึ่งได้แบ่งเครื่องดนตรีไว้ใน คัมภีร์สังคีตรัตนากร (Sagita - Ratnakara) ในศตวรรษที่ 12 แบ่งออกได้ดังนี้

1. ตตะ (Tata) หมายถึงคำว่าขึงตึง ซึ่งได้แก่ดนตรีที่ผลิตเสียงจากสายที่ขึงตึง

2. สุษิระ (Susira) หมายถึง คำว่ารู ซึ่งได้แก่ เครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงด้วยลม

3. อวนัทธะ (Avanaddha) หมายถึง คำว่ารัดตึง ซึ่งได้แก่เครื่องดนตรีทีผลิตเสียงหนังที่ใช้หุ้นกลอง

4. ฆนะ (Ghana) หมายถึง คำว่าแท่ง หรือแผ่น ซึ่งได้แก่ เครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากตัวมันเอง เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2536) กล่าวไว้ว่า ฆะนะ วาทยะ (Ghama Vadaya) เป็นกลุ่มของเครื่องดนตรีที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุที่เป็นแท่งเป็นท่อน การสั่นสะเทือนของวัตถุจนเกิดเป็นเสียงนั้นอาจจะเกิดจากการกระทบกันระหว่างเครื่องดนตรีด้วยกันเอง เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ หรืออาจจะเกิดจากการใช้วัตถุตีลงบนเครื่องดนตรี เช่น โหม่ง เกราะโกร่ง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2536) กล่าวไว้ว่า ตามทฤษฎีทางดนตรีของอินเดีย ชาวอินเดียเชื่อว่า เสียง หรือ นาทะ มีอยู่ด้วยกัน 2 ชนิดคือ อาหตะ และ อนาหตะ อาหตะเป็นเสียงที่เกิดจากการกระทบกันของวัตถุสิ่งของ และจากเสียงร้องของมนุษย์ เสียงในลักษณะนี้จะมีจุดเริ่มและจุดจบซึ่งมนุษย์สามารถที่จะรับรู้ได้ เสียงในลักษณะนี้เป็นเสียงที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เป็นเสียงที่ให้ความสุข ความไพเราะ และความเพลิดเพลินเจริญใจแก่มนุษย์ ส่วนเสียงอนาหตะนั้นเป็นเสียงที่เกิดจากการสั่นนะเทือนจากเบื้องบนที่ไม่ได้เกิดจากการกระทำของมนุษย์ เสียงชนิดนี้มนุษย์ธรรมดาไม่อาจสัมผัสได้ เว้นแต่ได้รับการฝึกปฏิบัติธรรมชั้นสูงจนเป็นโยคีบุคคล และใช้เป็นสื่อติดต่อกับพระเจ้า เสียงชนิดนี้จะไม่มีความเกี่ยวข้องใดๆ กับเรื่องดนตรี แต่จะมีความสัมพันธ์เฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

เสียงประเภทอาหตะที่เกิดจากการกระทำของมนุษย์นั้นเกิดจากองค์ประกอบ 3 ประการคือ ความเข้มของเสียง (Intensity) ขั้นคู่ (Interval) และคุณลักษณะของเสียง (Timbre) สำหรับคุณลักษณะ

หรือแหล่งของเสียงประเภท อาหตะ นั้น ตำราสังคีตมกะรันทะ ซึ่งเป็นตำราดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 ได้กล่าวว่าเสียงสามารถเกิดได้ใน 5 ลักษณะวิธีคือ

1. เกิดจากการสั่นสะเทือนของสาย
2. เกิดจากการใช้ลมเป่า
3. เกิดจากวัตถุเป็นก้อนที่กระทบกัน
4. เกิดจากการสั่นสะเทือนของหนัง
5. เกิดจากเสียงร้องของมนุษย์

นักวิชาการด้านมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) ได้จำแนกเครื่องดนตรีจำพวกแคนไว้ในกลุ่มเครื่องลม (Aero phone) ชนิดที่มีลิ้นอิสระ (Free Receded) เนื่องจากเสียงแคนเกิดจากการเป่าและดูดกระแสลมผ่านลิ้นโลหะที่ฝังอยู่ในรูบากข้างลำท่อ ลิ้นแคนลิ้นเดิมให้เสียงระดับเดิมทั้งขณะเป่าและขณะดูดกระแสลมผ่าน จึงเรียกว่าเป็นลิ้นอิสระ สำเร็จ คำโมง (2538) นักดนตรีคนแรกๆ ที่สุดอาจเคาะหรือตีขอนไม้กลวงหรือหนังสัตว์ที่ขึงตึง พวกเขาใช้การเคาะหรือการตีเหล่านี้ส่งสัญญาณให้จังหวะในการทำงาน สร้างความฮึกเหิมในการต่อสู้ และให้จังหวะในการร้องเพลงหรือเต้นรำ เครื่องกระทบทุกชนิดแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ไม่สามารถให้ระดับเสียงที่แน่นอนกับ กลุ่มที่สามารถให้ได้ เครื่องดนตรีในกลุ่มแรกนั้นไม่สามารถให้ระดับเสียงที่แน่นอนได้เพราะ เครื่องดนตรีเหล่านี้สั่นสะเทือนอย่างสลับซับซ้อน และไม่เป็นระเบียบ คลื่นเสียงที่เกิดขึ้นไม่มีรูปแบบที่แน่นอน เมื่อเปรียบเทียบกับคลื่นเสียงที่เกิดขึ้นซ้ำรูป และเรียบง่ายกว่าของเสียงที่มีระดับเสียงที่แน่นอน ดนตรีเป็นผลิตผลของสังคม ซึ่งมีวัฒนธรรมเป็นส่วนประกอบที่สำคัญไม่ว่าจะเป็นดนตรีอะไรแบบไหนล้วนแต่เกี่ยวข้องกับคนจะเป็นต่างเวลาต่างสถานที่ก็แล้วแต่ สังคมก็สามารถผลิตดนตรีหรือมีดนตรีอยู่ด้วย ดนตรีบางอย่างมีความคงรูปดั้งเดิมไว้ยาวนาน ดนตรีบางอย่างเปลี่ยนแปลงไปตามเงื่อนไขของสังคม ของวิถีชีวิต ความเชื่อ เศรษฐกิจการเมือง การเปลี่ยนแปลงในระดับต่างๆของคน ดนตรีบางอย่างสามารถดำรงตนเป็นสถาบันหนึ่งของสังคมได้ สังคมที่เป็นปึกแผ่นมีความเข้มแข็ง ดนตรีก็จะสะท้อนความเข้มแข็งของสังคมออกมา แต่ถ้าหากสังคมอ่อนแอก็จะมีผลกระทบต่อดนตรีอาจรุนแรงถึงการสูญหายของวัฒนธรรมขึ้นได้ เพราะฉะนั้นสังคมต้องมีวิธีการต่างๆนานาเพื่อรักษามรดกทางวัฒนธรรมที่เชื่อว่าดีงามให้คงอยู่อย่างมีศักดิ์ศรีและเหมาะสม

วิชาที่เรียกว่ามานุษยดุริยางควิทยา คือวิชาที่ศึกษาหลายศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกัน ไม่ว่าจะเป็นดนตรีวิทยา จิตวิทยา สังคมดนตรีวิทยา ดนตรีศึกษา วัฒนธรรมศึกษา คติชนวิทยา

การจำแนกลักษณะของเครื่องดนตรีตะวันตก

เครื่องดนตรีสากลในปัจจุบันสามารถจำแนกหรือจัดเป็นประเภทใหญ่ๆ ตามลักษณะของเสียงที่คล้ายคลึงกัน และลักษณะของเครื่องดนตรี แบ่งออกเป็น 5 ประเภทใหญ่ๆ ดังนี้

1. เครื่องสาย (String Instruments)
2. เครื่องลมไม้ (Woodwind Instruments)
3. เครื่องลมทองเหลือง (Brass Instruments)
4. เครื่องลิ่มนิ้ว (Keyboard Instruments)
5. เครื่องกระทบ (Percussion Instruments)

การกำเนิดของเครื่องดนตรีเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยโบราณ โดยมนุษย์รู้จักการสร้างเครื่องดนตรีง่ายๆ จากธรรมชาติรอบข้างคือ เริ่มจากการปรบมือผิวปาก เคาะหิน หรือนำกิ่งไม้มาตีกันซึ่งต่อมาได้มีการสร้างเครื่องดนตรีที่มีรูป ทรงลักษณะต่างๆ ที่แตกต่างกันไปในแต่ละชนชาติ โดยมีการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมและลักษณะเครื่องดนตรีของชนชาติต่างๆ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีสากลที่เป็นเครื่องดนตรีของชาวตะวันตกที่นำมาเล่นกัน แพร่หลายในปัจจุบัน สำหรับการกำเนิดของดนตรีตะวันตกนั้นมาจากเครื่องดนตรีของชนชาติกรีกโบราณที่ สร้างเครื่องดนตรีขึ้นมา 3 ชนิดคือ ไลรา คีธารา และออโรสจนต่อมามีการพัฒนาสร้างเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ทั้งประเภทเครื่องสายเครื่องเป่า เครื่องทองเหลือง เครื่องตี และเครื่องดีดหรือเครื่องเคาะ เช่นไวโอลิน ฟลุต ทรัมเป็ต กลองชุด กีตาร์ ฯลฯ โดยพบเครื่องดนตรีสากลได้ในวงดนตรีสากลประเภทต่างๆ ตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน

การสืบสาวเรื่องราวเกี่ยวกับความเป็นมาของดนตรีตั้งแต่สมัยโบราณมา นับว่าเป็นเรื่องยากที่จะให้ได้เรื่องราว สมัยของการรู้จักใช้อักษรหรือสัญลักษณ์อื่นๆ พึ่งจะมีปรากฏและเริ่มนิยมใช้กันในสมัยเริ่มต้นของยุค Middle age คือระหว่างศตวรรษที่ 5-6 และการบันทึกมีเพียงเครื่องหมายแสดงเพียงระดับของเสียง และจังหวะ (Pitch and time) ดนตรี เกิดขึ้นมาในโลกพร้อมๆกับมนุษย์เรานั่นเอง ในยุคแรกๆมนุษย์อาศัยอยู่ในป่าดง ในถ้ำ ในโพรงไม้ แต่ก็รู้จักการร้องรำทำเพลงตามธรรมชาติ เช่นรู้จักปรบมือ เคาะหิน เคาะไม้ เป่าปาก เป่าเขา และเปล่งเสียงร้องตามเรื่อง การร้องรำทำเพลงไปเพื่ออ้อนวอนพระเจ้าเพื่อช่วยให้ตนพ้นภัย บันดาลความสุขความอุดมสมบูรณ์ต่างๆ ให้แก่ตน หรือเป็นการบูชาแสดงความขอบคุณพระเจ้าที่บันดาลให้ตนมีความสุขความสบาย

โลกได้ผ่านหลายยุคหลายสมัย ดนตรีได้วิวัฒนาการไปตามความเจริญและความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ เครื่องดนตรีที่เคยใช้ในสมัยเริ่มแรกก็มีการวิวัฒนาการมาเป็นขั้นๆ กลายเป็นเครื่องดนตรี ที่เราเห็นอยู่ทุกวัน เพลงที่ร้องเพื่ออ้อนวอนพระเจ้า ก็กลายมาเป็นเพลงสวดทางศาสนา และเพลงร้องโดยทั่วๆ ไป

ในระยะแรก ดนตรีมีเพียงเสียงเดียวและแนวเดียวเท่านั้นเรียกว่า Melody ไม่มีการประสานเสียง จนถึงศตวรรษที่ 12 มนุษย์เราเริ่มรู้จักการใช้เสียงต่างๆมาประสานกันอย่างง่ายๆ เกิดเป็นดนตรีหลายเสียงขึ้นมา

การศึกษาวิชาประวัติดนตรีตะวันตกหลายคนคงคิดว่าเป็นเรื่องไกลตัวเหลือเกิน และมักมีคำถามเสมอว่าจะศึกษาไปทำไมคำตอบก็คือ ดนตรีตะวันตกเป็นรากเหง้าของดนตรีที่เราได้ยินได้ฟังกันทุก

วันนี้ ความเป็นมาของดนตรีหรือประวัติศาสตร์ดนตรีนั้นหมายถึงการมองย้อนหลังไปใน อดีตเพื่อพยายามทำความเข้าใจกับแง่มุมต่าง ๆ ของอดีตในแต่ละสมัยนับเวลาย้อนกลับไปเป็นเวลาหลายพันปี จากสภาพสังคมที่แวด ล้อมทัศนะคติและรสนิยมของผู้สร้างสรรค์และผู้ฟังดนตรีในแต่ละสมัยนั้นแตกต่างกันอย่างไรจากการลองผิดลองถูกลองแล้วลองอีกการจินตนาการตามแนวคิดของผู้ ประพันธ์เพลงจนกระทั่งกลั่นกรองออกมาเป็นเพลงให้ผู้คนได้ฟังกันจนถึง ปัจจุบันนี้

การศึกษาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์หรือการมองย้อนกลับไปในอดีตนั้นนอกจาก เป็นไปเพื่อความสุขใจในการได้ศึกษาเรียนรู้และรับทราบเรื่องราวของอดีตโดย ตรงแล้วยังเป็นการศึกษา เป็นแนวทางเพื่อทำความเข้าใจดนตรีที่เกิดขึ้นและการเปลี่ยนแปลงในแง่ของ ดนตรีในปัจจุบันและเพื่อนำมาใช้ในการทำนายหรือคาดเดาถึงแนวโน้มของดนตรีใน อนาคตด้วย กล่าวถึงประวัติดนตรีตะวันตกซึ่งแบ่งออกเป็นสมัยต่าง ๆ ได้ 9 สมัย ดังนี้ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2534)

1. สมัยกรีก (Ancient Greek music)
2. สมัยโรมัน (Roman)
3. สมัยกลาง (The Middle Ages)
4. สมัยรีเนซองส์ (The Renaissance)
5. สมัยบาโรก (The Baroque Age)
6. สมัยคลาสสิก (The Classical Period)
7. สมัยโรแมนติก (The Romantic Period)
8. สมัยอิมเพรชชั่นนิสติค (The Impressionistic)
9. สมัยศตวรรษที่ 20 และปัจจุบัน (The Twentieth century)

การสืบสาวเรื่องราวเกี่ยวกับความเป็นมาของดนตรีตั้งแต่สมัยโบราณมา นับว่าเป็นเรื่องยากที่จะให้ได้เรื่องราว สมัยของการรู้จักใช้อักษรหรือสัญลักษณ์อื่นๆ พึ่งจะมีปรากฏและเริ่มนิยมใช้กันในสมัยเริ่มต้นของยุค Middle age คือระหว่างศตวรรษที่ 5-6 และการบันทึกมีเพียงเครื่องหมายแสดงเพียงระดับของเสียง และจังหวะ (Pitch and time) ดนตรีเกิดขึ้นมาในโลกพร้อมๆกับมนุษย์เรานั่นเอง ในยุคแรกๆมนุษย์อาศัยอยู่ในป่าดง ในถ้ำ ในโพรงไม้ แต่ก็รู้จักการร้องรำทำเพลงตามธรรมชาติ เช่นรู้จักปรบมือ เคาะหิน เคาะไม้ เป่าปาก เป่าเขา และเปล่งเสียงร้องตามเรื่อง การร้องรำทำเพลงไปเพื่ออ้อนวอนพระเจ้าเพื่อช่วยให้ตนพ้นภัย บันดาลความสุขความอุดมสมบูรณ์ต่างๆให้แก่ตน หรือเป็นการบูชาแสดงความขอบคุณพระเจ้าที่บันดาลให้ตนมีความสุขความสบาย

โลกได้ผ่านหลายยุคหลายสมัย ดนตรีได้วิวัฒนาการไปตามความเจริญและความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ เครื่องดนตรีที่เคยใช้ในสมัยเริ่มแรกก็มีการวิวัฒนาการมาเป็นขั้นๆ กลายเป็นเครื่องดนตรี ที่เราเห็นอยู่ทุกวัน เพลงที่ร้องเพื่ออ้อนวอนพระเจ้า ก็กลายมาเป็นเพลงสวดทางศาสนา และเพลงร้องโดยทั่วๆ ไป

ในระยะแรก ดนตรีมีเพียงเสียงเดียวและแนวเดียวเท่านั้นเรียกว่า Melody ไม่มีการประสานเสียง จนถึงศตวรรษที่ 12 มนุษย์เราเริ่มรู้จักการใช้เสียงต่างๆมาประสานกันอย่างง่ายๆ เกิดเป็นดนตรีหลายเสียงขึ้นมา

ยุคของดนตรีตะวันตก

นักปราชญ์ทางดนตรีได้แบ่งดนตรีสากลออกเป็นยุคต่างๆดังนี้

1. Polyphonic Perio (ค.ศ. 1200-1650) ยุคนี้เป็นยุคแรก วิวัฒนาการมาเรื่อยๆ จนมีแบบฉบับและหลักวิชาการดนตรีขึ้น วงดนตรีอาชีพตามโบสถ์ ตามบ้านเจ้านาย และมีโรงเรียนสอนดนตรี

2. Baroque Period (ค.ศ. 1650-1750) ยุคนี้วิชาดนตรีได้เป็นปึกแผ่น มีแบบแผนการเจริญด้านนาฏดุริยางค์ มีมากขึ้น มีโรงเรียนสอนเกี่ยวกับอุปรากร (โอเปร่า) เกิดขึ้น มีนักดนตรีเอกของโลก 2 ท่านคือ J.S. Bach และ G.H. Handen

3.Classical Period (ค.ศ. 1750-1820) ยุคนี้เป็นยุคที่ดนตรีเริ่มเข้าสู่ยุคใหม่ มีความรุ่งเรืองมากขึ้น มีนักดนตรีเอก 3 ท่านคือ HaydnGluck และMozart

4. Romantic Period (ค.ศ. 1820-1900) ยุคนี้มีการใช้เสียงดนตรีที่เน้นถึงอารมณ์อย่างเด่นชัดเป็นยุคที่ดนตรีเจริญถึงขีดสุด เรียกว่ายุคทองของดนตรี นักดนตรีเช่น Beetoven และคนอื่นอีกมากมาย

5.Modern Period (ค.ศ. 1900-ปัจจุบัน) เป็นยุคที่ดนตรีเปลี่ยนแปลงไปมาก ดนตรีประเภทแจ๊ส (Jazz) กลับมามีอิทธิพลมากขึ้นเรื่อยๆจนถึงปัจจุบัน

ขนบธรรมเนียมประเพณีของแต่ละชาติ ศาสนา โดยเฉพาะทางดนตรีตะวันตก นับว่ามีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับศาสนามาก บทเพลงที่เกี่ยวกับศาสนาหรือเรียกว่าเพลงวัดนั้น ได้แต่งขึ้นอย่างถูกหลักเกณฑ์ ตามหลักวิชาการดนตรี ผู้แต่งเพลงวัดต้องมีความรู้ความสามารถสูง เพราะต้องแต่งขึ้นให้สามารถโน้มน้าวจิตใจผู้ฟังให้นิยมเลื่อมใสในศาสนามากขึ้น ดังนั้นบทเพลงสวดในศาสนาคริสต์จึงมีเสียงดนตรีประโคมประกอบการสวดมนต์ เมื่อมีบทเพลงเกี่ยวกับศาสนามากขึ้น เพื่อเป็นการป้องกันการลืมจึงได้มีผู้ประดิษฐ์สัญลักษณ์ต่างๆแทนทำนอง เมื่อประมาณ ค.ศ. 1000 สัญลักษณ์ดังกล่าวคือ ตัวโน้ต (Note) นั่นเอง โน้ตเพลงที่ใช้ในหลักวิชาดนตรีเบื้องต้นเป็นเสียงโด เร มี นั้น เป็นคำสวดในภาษาละติน จึงกล่าวได้ว่าวิชาดนตรีมีจุดกำเนิดมาจากวัดหรือศาสนาซึ่งในยุโรปนั้นถือว่าเพลงเกี่ยวกับศาสนานั้นเป็นเพลงชั้นสูงสุด

วงดนตรีที่เกิดขึ้นในศตวรรษต้นๆจนถึงปัจจุบัน จะมีลักษณะแตกต่างกันออกไป เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงก็มีจำนวนและชนิดแตกต่างกันตามสมัยนิยม ลักษณะการผสมวงจะแตกต่างกันไป เมื่อผสมวงด้วยเครื่องดนตรีที่ต่างชนิดกัน หรือจำนวนของผู้บรรเลงที่ต่างกันก็จะมีชื่อเรียกวงดนตรีต่างกัน สำนักศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัย (2554)

การจำแนกประเภทของวงดนตรีตะวันตก

ประเภทของวงดนตรีตะวันตกแบ่งได้เป็น 8 ประเภทใหญ่

1.วงแชมเบอร์มิวสิค (Chamber Music) หมายถึงวงดนตรีประเภทบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่เหมาะสำหรับแสดงภายในห้องโถง ที่จุผู้ฟังได้เพียงจำนวนน้อย

จำนวนผู้บรรเลง 2 คน เรียกว่า ดูโอ (Duo)

จำนวนผู้บรรเลง 3 คน เรียกว่า ตริโอ (Trio)

จำนวนผู้บรรเลง 4 คน เรียกว่า ควอเตท (Quartet)

จำนวนผู้บรรเลง 5 คน เรียกว่า ควินเตท (Quintet)

จำนวนผู้บรรเลง 6 คน เรียกว่า เซกซ์เตท (Sextet)

จำนวนผู้บรรเลง 7 คน เรียกว่า เซปเตท (Septet)

จำนวนผู้บรรเลง 8 คน เรียกว่า ออกเตท (Octet)

จำนวนผู้บรรเลง 9 คน เรียกว่า โนเนท (Nonet)

การเรียกชื่อจะต้องบอกชนิดของเครื่องและจำนวนของผู้เล่นเสมอ เช่น สตริงควอเตท (String Quartet) มี ไวโอลิน 2 คัน วิโอลา 1 คัน และเชลโล 1 คัน

สตริงควินเตท (String Quintet) มี ไวโอลิน 2 คัน วิโอลา1คัน เชลโล 1 คันและดับเบิลเบส 1คัน

วูดวินควินเตท(Wood -Wind Quintet) ประกอบด้วย เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ 5 คนได้แก่ฟลุ๊ต ปี่โอโบ คลาริเน็ต บาสซูน และเฟรนช์ฮอร์น

แชมเบอร์มิวสิคยังไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรี แต่ตระกูลไวโอลินจะเหมาะที่สุด เพราะเสียงของเครื่องดนตรีตระกูลนี้กลมกลืนกัน

2. วงซิมโฟนี ออร์เคสตร้า (Symphony Orchestra) วงประเภทนี้มีขนาดใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีครบทุกกลุ่ม ขนาดของวงมีขนาดเล็ก 40-60 คนขนาดกลาง 60-80 คนและวงใหญ่ 80-110 คนหรือมากกว่านั้น ขนาดของวงจะใหญ่หรือเล็กขึ้นอยู่กับเครื่องสายเป็นหลัก และ ผู้เล่นต้องมีฝีมือดี

รวมถึงวาทยากร(conductor)ก็ต้องมีความสามารถอย่างยอดเยี่ยมถ้าใช้เฉพาะเครื่องสายของวง Symphony Orchestra ก็เรียกว่า String Orchestra

3. วงป๊อปปูลามิวสิค (Popular Music) หรือวงดนตรีลีลาศ ใช้บรรเลงตามงานรื่นเริงทั่วไป

4. วงคอมโบ (Combo band) หรือสตริงคอมโบ เป็นวงที่เอาเครื่องดนตรีบางส่วนมาจาก Popular Music อีกทั้งลักษณะของเพลงและสไตล์การเล่นก็เหมือนกัน จำนวนเครื่องดนตรีส่วนมากอยู่ระหว่างประมาณ 3 –10 ชิ้น

5. วงชาร์โด (Shadow) เป็นวงดนตรีขนาดเล็ก เริ่มก่อตั้งเมื่อประมาณ 20 ปีมานี่เองในอเมริกา วงดนตรีประเภทนี้ที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือคณะThe Beattle หรือสี่เต่าทอง

6. วงดนตรีแจ๊ส เป็นวงดนตรีขนาดเล็ก ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเป็นหลัก เกิดขึ้นครั้งแรกที่เมือง นิวออร์ลีน ประเทศสหรัฐอเมริกาลักษณการบรรเลง จะใช้ครื่องดนตรีแต่ละชนิดบรรเลงโต้ตอบกันโดยมีทำนองสั้นๆ Blues Jazz เพลงบลูส์ เป็นเพลงเก่าแก่ของ แจ๊ส มาจากเพลงสวดอันโหยหวลของพวกนิโกร เพลงบลูส์มีอายุร่วม100 ปี Swing แบบนี้กู๊ดแมน เป็นผู้ให้กำเนิดจังหวะนี้ เมื่อก่อนกู๊ดแมนเล่นคลาริเน็ทกับพวกผิวดำต่อมาได้แยกออกมาเล่นกับพวกผิวขาวด้วยกันและเขาได้แต่งเพลงใหม่ขึ้น และได้ให้ชื่อเพลงใหม่นี้ว่า Swing Rock n’ Roll ก็แตกแขนงจาก แจ๊ส เมื่อราว พ.ศ. 2493 ได้รับความนิยมสูงสุดในหมู่วัยรุ่นและแพร่หลายอย่างรวดเร็วในอเมริกาผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นราชาเพลงร๊อคก็คือ เอลวิส เพรสลี่ (เสียชีวิตเมื่อ ส.ค. 2520)

7. วงโยธวาทิต (Military Band) ประกอบด้วยเครื่องเป่าครบทุกกลุ่ม คือ เครื่องลมไม้ เครื่องทองเหลืองและกลุ่มเครื่องกระทบ ได้แก่เครื่องดนตรีที่ให้จังหวะทั้งหลาย วงโยธวาทิตมีมาตั้งแต่สมัยโรมันใช้บรรเลงเพลงเดินแถวเพื่อปลุกใจทหารในสมัยสงครามครูเสด

8. แตรวง (Brass Band) คือวงที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องทองเหลืองและเครื่องกระทบแตรวงเหมาะสำหรับใช้บรรเลงกลางแจ้ง การแห่ต่างๆ เช่น ในประเทศไทยใช้แห่นาคแห่เทียนพรรษา เป็นต้น สำนักศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัย (2558)\

การจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีตะวันตก

ประเภทของเครื่องดนตรีตะวันตก (music Instruments)

เครื่องดนตรีตะวันตกในปัจจุบันสามารถจำแนกหรือจัดเป็นประเภทใหญ่ๆ ตามลักษณะของเสียงที่คล้ายคลึงกัน และลักษณะของเครื่องดนตรี แบ่งออกเป็น 5 ประเภทใหญ่ๆ ดังนี้

1. เครื่องสาย (String Instruments)
2. เครื่องลมไม้ (Woodwind Instruments
3. เครื่องลมทองเหลือง (Brass Instruments)
4. เครื่องลิ่มนิ้ว (Keyboard Instruments)
5. เครื่องกระทบ (Percussion Instruments)

เครื่องสาย (string instrument) เป็นการจัดประเภทของเครื่องดนตรีสากล โดยเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องสายนี้ หมายถึง เครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงโดยการสั่นสะเทือนของสายลวดเชือก เอ็น หรือไนลอน และมีตัวกำธรเสียง ทำหน้าที่ขยายเสียงให้ดังมากขึ้น คุณภาพของเสียงขึ้นอยู่กับรูปร่าง และวัตถุที่ใช้ทำ การสั่นสะเทือนของสายอาจทำได้โดยการสี หรือดีดโดยอาจกระทำ

โดยตรง หรือเพิ่มกลไกให้ยุ่งยากขึ้น เครื่องสายที่พบเห็นในปัจจุบัน นิยมใช้วิธีทำให้เกิดเสียงได้ 2 วิธี คือ วิธีสี และวิธีดีด

เครื่องสายประเภทใช้คันสี เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ได้แก่

1.ไวโอลิน (Violin) เครื่องดนตรีที่ใช้เล่นท่วงทำนอง ประกอบด้วยสาย 4 สาย แต่ละสายเทียบเสียงห่างกันคู่ 5 เพอร์เฟค คือ เสียง G-D-A-E

2.วิโอลา (Viola) มีรูปร่างเหมือนไวโอลินทุกประการ แต่มีขนาดใหญ่กว่าไวโอลิน ตั้งเสียงต่ำกว่าไวโอลินลงไปอีกคู่ 5 เพอร์เฟค คือ C-G-D-A มีเสียงทุ้มและนุ่มนวลกว่าไวโอลิน

3.เชลโล (Cello) มีรูปร่างเหมือนไวโอลินและวิโอลา แต่มีขนาดโตกว่ามาก ขณะเล่นต้องนั่งเก้าอี้ เอาเครื่องไว้ระหว่างขาทั้งสองข้าง เสียงต่ำกว่าวิโอลา 1 ช่วงคู่ 8 คือ C-G-D-A

4.ดับเบิลเบส (Double Bass) เป็นเครื่องที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในตระกูลไวโอลิน ผู้บรรเลงต้องยืนเล่น เสียงของดับเบิลเบส ต่ำสุดแสดงถึงความมีอำนาจ ความกลัว ความลึกลับ สายทั้งสี่ตั้งเสียงห่างกันเป็นคู่ 4 เพอร์เฟค คือ E-A-D-G

เครื่องสายประเภทเครื่องดีด (Plucked String) เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ได้แก่

1.ฮาร์พ (Harp) เป็นพิณโบราณขนาดใหญ่ มีประวัติเก่าแก่มาก มีสายขึงอยู่ทั้งหมด 47 สาย ช่วงเสียงกว้าง 6 Octaves ใช้บรรเลงในวงดนตรีประเภทออร์เคสตรา

2.กีตาร์ (Guitar) กีตาร์ประกอบด้วยสาย 6 สาย โดยตั้งระดับเสียงต่ำไปหาสูง ในแต่ละสายดังนี้ E, A, D, G, B, E

3.ลูท (Lute) เป็นพิณชนิดหนึ่งที่เป็นต้นกำเนิดของเครื่องสายประเภทดีด มีรูปทรงเหมือนผลส้มผ่าซีก มีสะพานวางนิ้วที่มีช่องปรากฏอยู่ เช่นเดียวกับกีตาร์ แบนโจ แมนโดลิน ฯลฯ ชาวอาหรับโบราณนิยมกันมากแต่ปัจจุบันนี้ไม่ได้รับความนิยม

4.แมนโดลิน (Mandolin) เป็นเครื่องดนตรีตระกูลลูท มีสาย 4 คู่ (8สาย) หรือ 6 คู่ (12สาย) ตั้งเสียงเท่ากันเป็นคู่ มีลูกบิดคล้ายกีตาร์ใช้ในการตั้งเสียง และมีนม (Feat) รองรับสาย เวลาเล่นจะใช้นิ้วมือซ้ายจับตัวแมนโดลินและใช้มือขวาดีด

5.แบนโจ (Banjo) เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลลูท จุดเริ่มต้นที่มีผู้นำมาเล่นอยู่ในแถบแอฟริกาตะวันตก (Western Africa) เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของพวกนิโกร ต่อมาจึงเป็นที่แพร่หลายในหมู่อเมริกันนิโกร วิธีการเล่นคล้ายกับกีตาร์

เครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind Instruments) เป็นการจัดประเภทเครื่องดนตรีสากล โดยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้นี้ แม้ตัวของเครื่องดนตรี อาจทำจากวัสดุต่างๆ มากมาย แต่ส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดเสียง คือ ลิ้น (Reed) ซึ่งทำมาจากไม้ จึงได้ชื่อว่า เครื่องเป่าลมไม้นั่นเอง เครื่องเป่าลมไม้แบ่งได้อย่างกว้าง ๆ เป็น 2 ประเภทคือ

1. ประเภทเป่าลมเข้าไปในรูเป่า (Blowing into a tube)

1.1 ประเภทเป่าตรงปลาย

1.1.1 ขลุ่ยรีคอร์เดอร์ (Recorder) เป็นเครื่องเป่าดนตรีสากลจัดอยู่ในประเภทเครื่องเป่าลมไม้ชนิดไม่มีลิ้น เป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดเล็ก โครงสร้างที่ไม่ซับซ้อน

1.2 ประเภทเป่าลมเข้าทางด้านข้าง

1.2.1 ฟลูต (Flute) เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดชนิดหนึ่งที่มีพัฒนาการมาจากมนุษย์ก่อนประวัติศาสตร์ที่คิดใช้กระดูกสัตว์หรือเขาของสัตว์ที่เป็นท่อกลวงหรือไม่ก็ใช้ปล้องไม้ไผ่มาเจาะรูแล้วเป่า ให้เกิดเสียงต่าง ๆ วัตถุนั้นจึงเป็นต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีประเภทขลุ่ย ฟลูตเป็นขลุ่ยเป่าด้านข้าง มีความยาว 26 นิ้วมีช่วงเสียงตั้งแต่ C กลางจนถึง C สูงขึ้นไปอีก 3 ออคเทฟ เสียงแจ่มใส จึงเหมาะสำหรับเป็นเครื่องดนตรีประเภทเล่นทำนองใช้เลียนเสียงนกเล็ก ๆ ได้ดีและเสียงต่ำของฟลูตจะให้เสียงที่ นุ่มนวล

1.2.2 ปิคโคโล (Piccolo) เป็นขลุ่ยขนาดเล็กมีลักษณะเช่นเดียวกับฟลูตแต่เล็กกว่าทำมาจากไม้ หรืออีบอร์ไนท์ แต่ปัจจุบันทำด้วยโลหะ ยาวประมาณ 12 นิ้ว เสียงเล็กแหลมชัดเจน แม้ว่าจะเป่าเพียง เครื่องเดียว พิคโคโลเล่นได้ดีเป็นพิเศษโดยเฉพาะการทำเสียงรัว (Trillo) และการบรรเลงเดี่ยว (Solo)

2. ประเภทเป่าลมให้ผ่านลิ้นของเครื่องดนตรี (Blowing through a reed)

2.1 ประเภทลิ้นเดี่ยว (Single reed)

2.1.1 คลาริเนต (Clarinet) เป็นเครื่องดนตรีที่รู้จักกันแพร่หลายกว่าเครื่องอื่น ๆ ในบรรดาเครื่องลมไม้ด้วยกัน คลาริเนตเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ได้ในวงดนตรีเกือบทุกประเภท และเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในวงออร์เคสตรา วงโยธวาทิต และวงแจ๊ส

2.1.2 แซกโซโฟน (saxophone) เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลเครื่องลมไม้ ใช้ลิ้นเดี่ยวเหมือนของคลาริเนต แม้ว่าตัวเครื่องมักจะทำด้วยโลหะแต่สุ้มเสียงก็กระเดียดมาทางเครื่องลมไม้ แซกโซโฟนจึงได้รับฉายาว่า “คลาริเนตทองเหลือง” (brass clarinet)

2.2 ประเภทปี่ลิ้นคู่ (Double reed)

2.2.1 โอโบ (Oboe) ที่ใช้ในปัจจุบันนี้มีมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ใช้ในการแสดงโอเปร่าฝรั่งเศส เรียกว่า “Hautbois” หรือ “Hoboy” ในศตวรรษที่ 18 โอโบใช้เป็นเครื่องดนตรีหลักในวงออร์เคสตร้า เป็นเครื่องดนตรีเสียงสูงในกลุ่มเครื่องลมไม้ ซองในขณะนั้นมีรูปิดเปิดเพียง 2- 3 รูเท่านั้น ในศตวรรษที่ 19 โอโบได้พัฒนาในเรื่องระบบกลไก คีย์ กระเดื่อง สำหรับปิดเปิดรู เพื่อเปลี่ยนระดับเสียงให้เล่นสะดวกมากขึ้น จนในที่สุดโอโบ คือ เครื่องดนตรีหลักที่จะต้องมีใน วงออร์เคสตร้า

2.2.2 คอร์ แองเกลส์ (Cor Anglais or English horn) เป็นปี่ตระกูลเดียวกับโอโบ แต่มีขนาดใหญ่กว่า และมีรูปร่างที่แตกต่างไปจากโอโบ ระดับเสียงต่ำกว่าโอโบและเวลาเล่นจะต้องมีสายติดกับลำตัวปี่โยงไปคล้องคอผู้เล่นเพื่อพยุงน้ำหนักของปี่ ปี่ชนิดนี้มีลำตัวยาวกว่าปี่โอโบ ดังนั้น

เพื่อง่ายต่อการเป่า ส่วนที่ต่อจากที่เป่า(ลิ้น) กับลำตัวปี่จึงต้องงอโค้งเป็นมุมและเกิดคำว่า “อองเกล (Angle)” ขึ้น ต่อมาคำนี้ได้เพี้ยนไปกลายเป็นอองแกลส์ (Anglais) ในภาษาฝรั่งเศส ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า English ส่วนคำว่า “คอร์” (Cor) ในภาษาฝรั่งเศส ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า ฮอร์น (Horn)

2.2.3 บาสซูน (bassoon) เป็นปี่ขนาดใหญ่ใช้ลิ้นคู่เช่นเดียวกับโอโบ รูปร่างของบาสซูนค่อนข้างจะประหลาดกว่าปี่ชนิดอื่น ๆ ได้รับฉายาว่าเป็น “ตัวตลกของวงออร์เคสตรา” (The Clown of the Orchestra) ทั้งนี้เพราะเวลาบรรเลงเสียงสั้น ๆ ห้วน ๆ (Staccato) อย่างเร็ว ๆ จะมีเสียงดัง ปูด...ปู๊ด... คล้ายลักษณะท่าทางของตัวตลกที่มีอากัปกริยากระโดดเต้นหยอง ๆ ในโรงละครสัตว์

เครื่องลมทองเหลือง (Brass Instruments) เครื่องดนตรีประเภทนี้มักทำด้วยโลหะผสมหรือโลหะทองเหลือง เสียงของเครื่องดนตรีประเภทนี้เกิดจากการเป่าผ่านท่อโลหะ ความสั้นยาวของท่อโลหะทำให้ระดับเสียงเปลี่ยนไป การเปลี่ยนความสั้นยาวของท่อโลหะจะใช้ลูกสูบเป็นตัวบังคับ

เครื่องดนตรี บางชนิดจะใช้การชักท่อลมเข้าออก เปลี่ยนความสั้นยาวของท่อตามความต้องการ ลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีประเภทนี้ มีปากลำโพงสำหรับใช้ขยายเสียงให้มีความดังเจิดจ้า เรามักเรียกเครื่องดนตรีประเภทนี้รวมๆ กันว่า “แตร” ขนาดของปากลำโพงขึ้นอยู่กับขนาดของเครื่องดนตรี ปากเป่าของเครื่องดนตรีประเภทนี้เรียกว่า “กำพวด” (Mouthpiece) ทำด้วยท่อโลหะ ทรงกรวย ด้านปากเป่ามีลักษณะบานออก คล้ายรูปกรวย มีขนาดต่างๆ กัน ตามขนาดของเครื่องดนตรีนั้นๆ ปลายท่ออีกด้านหนึ่งของกำพวด ต่อเข้ากับท่อลมของเครื่องดนตรี

1. คอร์เนต (Cornet) ลักษณะคล้ายกับทรัมเปตแต่ลำตัวสั้นกว่า คุณภาพของเสียงมีความนุ่มนวล กลมกล่อม เสียงสดใสน้อยกว่าทรัมเป็ท คอร์เน็ทนำมาใช้ในวงออร์เคสตร้าเป็นครั้งแรกเมื่อประมาณ ค.ศ. 1829 ในการแสดงโอเปร่า ของ Rossini เรื่อง William Tell ในปัจจุบันคอร์เน็ทเป็นเครื่องดนตรีสำคัญสำหรับวงโยธวาทิตและแตรวง

2. ทรัมเป็ต (trumpet) เป็นเครื่องดนตรีสากลในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (แตร) ประเภทเสียงสูง (high brass) เช่นเดียวกับเฟรนช์ฮอร์น กำเนิดเสียงโดยอาศัยลมจากการเป่าของผู้เล่นทำให้เกิดการสั่นสะเทือนของริมฝีปาก โดยทั่วไปมีปุ่มกด (valve) 3 อัน เรียงอยู่ในระนาบเดียวกัน มีทั้งที่เคลือบผิวด้วยทอง, เงิน, นิกเกิล, และแลกเกอร์

3. เฟรนช์ฮอร์น (French horn) คือ เครื่องเป่าทองเหลือง ท่อลมเป็นทรงกรวย ขยายออกไปตลอด ปลายท่อจะบานออกเป็นลำโพงอย่างกว้าง ท่อลมจะขดเป็นวงกลม เฟรนช์ฮอร์นพัฒนามาจากการเป่าเขาสัตว์เพื่อใช้บอกสัญญาณต่างๆ เสียงของเฟรนช์ฮอร์น จึงเหมือนกับเสียงที่เกิดจากการเป่าเขาสัตว์ คุณภาพของเสียงเฟรนช์ฮอร์น โปร่งเบาและมีความนุ่มนวลกังวาน เฟรนช์ฮอร์น ในยุคแรกไม่มีนิ้วกดเล่นเสียงได้จำกัดใช้สำหรับการล่าสัตว์

4. ทรอมโบน (Trombone) เป็นเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องเป่าทองเหลือง มีคันชักใช้สำหรับเปลี่ยนระดับเสียง โดยมากจะใช้ในวงโยธวาทิต วงดนตรีลูกทุ่ง รวมทั้งวงซิมโฟนีออร์เคสตราในวงดนตรี ทรอมโบนจะทำหน้าที่ประสานเสียงในกลุ่มแตรด้วยกัน

5. ยูโฟเนียม (euphonium) คือ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าทองเหลือง ลักษณะเสียงของยูโฟเนียมจะนุ่มนวล ทุ้มลึก และมีความหนักแน่นมาก สามารถเล่นในระดับเสียงต่ำได้ดี บางครั้งนำไปใช้ในวงออร์เคสตร้าแทนทูบา คำว่า"ยูโฟเนียม" มาจากภาษากรีกหมายถึง "เสียงดี" ลักษณะทั่วไปของยูโฟเนียมเหมือนกับเครื่องเป่าทองเหลืองทั่วไป จะมีลูกสูบ 3 – 4 ลูกสูบมีกำพวดเป็นรูปถ้วย ท่อลมกลวงบานปลายเป็นลำโพงเสียง มีเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งชื่อ "บาริโทน" มีเสียงใกล้เคียงกับยูโฟเนียม แต่ท่อลมมีขนาดเล็กกว่า เสียงของบาริโทนจะมีความห้าวมากกว่ายูโฟเนียม พบว่าบ่อยครั้งที่มีการเรียกชื่อสลับกันระหว่างยูโฟเนียมและบาริโทน

6. ทูบา (tuba) เป็นเครื่องดนตรีตระกูล แซ็กฮอร์น ทูบามีท่อลมขนาดใหญ่ และมีความยาวตั้งแต่ 9, 12, 14, 16 และ 18 ฟุต แล้วแต่ขนาด มีช่วงเสียงกว้าง 3 ออคเทฟ เศษ ๆ ท่อลมเป็นทรงกรวย เช่นเดียวกับฮอร์น ส่วนกลางลำตัวติดลูกสูบบังคับเสียง 3 อัน หรือ 4 อัน ส่วนตรงปลายท่อบานเป็นลำโพง กำพวดเป็นโลหะรูปถ้วย เสียงของทูบาต่ำ ลึกนุ่มนวล ไม่แตกพร่า เสียงต่ำมากที่เรียกว่า "พีเดิล โทน" (pedal tones) นั้นมีคุณสมบัติเฉพาะตัวปกติแตรทูบาทำหน้าที่เป็นแนวเบสให้แก่กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

7. ซูซ่าโฟน (Sousaphone) เป็นเครื่องลมทองเหลืองที่ใหญ่ที่สุด เป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกับทูบา ลักษณะของเสียงจะต่ำทุ้มลึก เหมาะที่จะบรรเลงในแนวเสียงเบสมากกว่าแนวอื่น ชื่อซูซ่าโฟน ตั้งขึ้นเพื่อให้เกียรติกับ จอห์น ฟิลิป ซูซ่า (John Philip Sousa) นักประพันธ์เพลงผู้ควบคุมวงดนตรีที่มีชื่อเสียงของอเมริกา

เครื่องลิ่มนิ้ว (Keyboard Instruments) เครื่องดนตรีสากลในกลุ่มนี้มักนิยมเรียกทับศัพท์ในภาษาอังกฤษว่า"เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด" ลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มนี้ก็คือมีลิ่มนิ้วสำหรับกดเพื่อปรับเปลี่ยนระดับเสียงดนตรี ลิ่มนิ้วสำหรับกดเรียกว่า "คีย์ (Key)" เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีจำนวนคีย์ไม่เท่ากันโดยปกติสีของคีย์เป็นสีขาวกับดำ คีย์สีดำโผล่สูงขึ้นมามากกว่าคีย์สีขาว

1. เปียโน (piano) เป็นเครื่องดนตรีขนาดใหญ่ที่สร้างเสียงเมื่อคีย์ถูกกดและกลไกภายในเครื่องตีสาย คำว่าเปียโนเป็นตัวย่อของคำว่า ปีอาโน้ตเต (pianoforte)-ออกเสียงว่า (ปี-อ๊า-โน่-ฟอ-เต้) ซึ่งเป็นคำภาษาอิตาเลียนที่แปลว่า "เบาดัง" มาจากความสามารถของเปียโนที่จะปรับความดังเบาตามแรงที่กดคีย์

2. ออร์แกน (organ) เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก ออร์แกนมีประวัติในการประดิษฐ์ที่ยาวนานมาตั้งแต่สมัยโรมัน และมีความสำคัญควบคู่มากับศาสนาคริสต์เลยทีเดียว คำว่า Organ นั้น ก็มาจากภาษาละติน Organum ซึ่งเป็นชื่อที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ที่มีชื่อว่า Hydraulis ต้นกำเนิดเสียง

ของออร์แกนมาจากลม ซึ่งมีแหล่งกำเนิดหลายวิธีซึ่งในสมัยโบราณก็ต้องใช้แรงคนในการผลิตลม เมื่อลมถูกบังคับให้ไหลผ่านท่อที่มีขนาดต่างๆกันก็จะเกิดเสียงที่มีความถี่แตกต่างกัน ท่อที่ใช้ในการสร้างออร์แกนนั้น อาจจะเป็นไม้ หรือโลหะ ก็ได้ ซึ่งจะส่งผลให้มีเสียงที่แตกต่างกัน และออร์แกนหนึ่งเครื่องสามารถทำเสียงต่าง ๆ ได้เท่า ๆ กับเครื่องดนตรีหลายชิ้นมารวมกัน ดังนั้น ออร์แกนจึงสามารถเล่นได้ทั้งแนวทำนอง และแนวเดินเบส โดยไม่ต้องพึ่งพาเครื่องดนตรีอื่นใด ดังนั้น ในสมัยก่อนนั้น ออร์แกนจึงถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีประสิทธิภาพสูงที่สุดในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งปวง

3. ฮาร์ปซิคอร์ด(Harpsichord) เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก ในยุคบาโรค ประเภทเครื่องดีดโดยมีการพัฒนามาจากเครื่องดนตรีประเภทพิณ และกีตาร์ กลไกการเกิดเสียงจะใช้การเกี่ยวดึงสายโลหะซึ่งมีขนาด และความยาวแตกต่างกันเพื่อให้ได้เสียงความถี่ต่างๆ การเล่นเครื่องดนตรีนี้จะใช้คีย์บอร์ด (Keyboard) ในการสร้างกลไกในการดึงสาย โดยผู้เล่นสามารถเลือกกดบนแป้นคีย์บอร์ด ซึ่งจะคล้ายคลึงกับการเล่น เปียโน(Piano) แต่จะมีคีย์บอร์ดสองชั้น เหมือน ออร์แกน (Organ) ผู้เล่นไม่สามารถปรับความดังของเสียงได้ด้วยน้ำหนักของการกดคีย์บอร์ด แต่สามารถใช้กลไกอื่นช่วยในการสร้างความแตกต่างของคุณภาพเสียง (Acrustic Quality)

4. คลาวิคอร์ด (clavichord) เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายเปียโน เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้ว (Keybroad instruments) ในยุคแรก ๆ ประเภทเกิดเสียงได้ จากการดีดโดยมีสายเสียงที่ขึงไปตามส่วนรูปของกล่องไม้สี่เหลี่ยม กว้างประมาณ 2 ฟุต ยาวประมาณ 4 ฟุต มีแถวของลิ่มนิ้วประมาณ 3 อ็อกเทฟ ส่วนปลายสุดของคีย์จะมีกลไกการงัดหรือแตะของลิ่มทองเหลืองเล็ก ๆ เมื่อผู้เล่นกดคีย์ลงไปลิ่มทองเหลืองนี้ก็จะยกขึ้นและตีไปที่สายเสียงเพื่อทำให้เกิดเสียง แคลฟวิคอร์ดเป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้วประเภทแรกที่สามารถเล่นได้ทั้งเบาและดังโดยเปลี่ยนแปลงน้ำหนักการกดคีย์ เสียงที่ได้จากแคลฟวิคอร์ดมีความไพเราะและนุ่มนวล

5. แอคคอร์เดียน (Accordion) เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้วเช่นเดียวกับเปียโนเสียงของแอคคอร์เดียนเกิดจากการสั่นสะเทือนของลิ้นทองเหลืองเล็ก ๆ ภายในตัวเครื่องอันเนื่องมาจากการเล่น ผ่านเข้า – ออกของลมซึ่งต้องใช้แรงของผู้เล่นสูบเข้า – ออก

เครื่องกระทบ (Percussion Instruments) เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ได้แก่ เครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการตี การสั่น การเขย่า การเคาะ หรือการขูด การตีอาจจะใช้ไม้ตีหรืออาจจะใช้สิ่งหนึ่งกระทบเข้ากับอีกสิ่งหนึ่งเพื่อทำให้เกิดเสียง เครื่องกระทบประกอบขึ้นด้วยวัสดุที่เป็นของแข็งหลายชนิด เช่น โลหะ ไม้ หรือแผ่นหนังขึงตึง แบ่งออกเป็น2ประเภท ได้แก่

1. เครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงแน่นอน (Definite Pitch Instruments) เครื่องดนตรีกลุ่มนี้มีระดับเสียงสูงต่ำเหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น เกิดเสียงโดยการตีกระทบ ส่วนใหญ่ตีกระทบเป็นทำนองเพลงได้

1.1.1. ไซโลโฟน (Xylophone) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ (Percussion Instruments) ชนิดที่มีระดับเสียงแน่นอน (Definite Pitch) เป็นระนาดไม้ขนาดเล็กของดนตรีตะวันตก ลักษณะทั่วไปจะคล้ายกับมาริมบา หรือไวบราโฟน แต่ไวบราโฟนทำจากโลหะ และมีขนาดใหญ่กว่าไซโลโฟน ลูกระนาดของไซโลโฟนทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น โร้สวูด เป็นต้น จัดเรียงลำดับเสียงตามบันไดเสียงโครมาติก (Chromatic) เช่นเดียวกับเปียโนหรือออร์แกน ใต้ลูกระนาดมีท่อโลหะติดอยู่เพื่อเป็นตัวขยายเสียง คาดว่ามีต้นกำเนิดมาจากแอฟริกา และเอเชีย

1.1.2. ไวบราโฟน (Vibraphone) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีกระทบ (Percussion Instruments) ชนิดที่มีระดับเสียงแน่นอน (Definite Pitch) เป็นระนาดโลหะขนาดใหญ่ ลักษณะทั่วไปคล้ายกับมาริมบาหรือไซโลโฟน ใต้ลูกระนาดมีท่อโลหะเพื่อเป็นตัวขยายเสียง มีแกนใบพัดเล็กๆ ประจำอยู่แต่ละท่อ ใช้ระบบมอร์เตอร์หมุนใบพัดทำให้เกิดคลื่นเสียงสั่นรัว ดังก้องกังวาลอย่างต่อเนื่อง

1.1.3. มาริมบา (Marimba) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีกระทบ (Percussion Instruments) ชนิดที่มีระดับเสียงแน่นอน (Definite Pitch) ลักษณะเหมือนกับระนาดไม้ขนาดใหญ่ ลูกระนาดทำด้วยไม้พิเศษที่มีชื่อว่า “rosewood” ใต้ลูกระนาดจะมีท่อโลหะติดอยู่เพื่อเป็นตัวขยายเสียง

1.1.4. ระฆังราว (Tubular Bells) ทำด้วยท่อโลหะแขวนเรียงตามลำดับเสียงจากสูงไปต่ำ แขวนกับโครงโลหะในแนวดิ่ง ใช้ไม้ตีที่ปลายท่อด้านหัวจะเกิดเป็นเสียงเหมือนระฆัง

1.1.5. กลองทิมปานี (Timpani) เป็นกลองที่มีลักษณะเหมือนกระทะหรือกาต้มน้ำ จึงมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า Kettle Drum ตัวกลองทำด้วยโลหะทองแดง ตั้งอยู่บนขาหยั่ง กลองทิมปานีมีระดับเสียงแน่นอนเทียบเท่ากับเสียงเบส มีเท้าเหยียบเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงตามต้องการ ในการบรรเลงต้องใช้อย่างน้อย 2 ใบ เสียงของกลองจะแสดงอำนาจ ทำให้ความยิ่งใหญ่ ตื่นเต้นเร้าใจ

2.เครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน (Indefinite Pitch Instruments)

เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ไม่มีระดับเสียงที่แน่นอน หน้าที่สำคัญคือ ใช้เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เกิดเสียงโดยการตี สั่น เขย่า เคาะ หรือขูด

1. กิ๋ง (Triangle) เป็นเครื่องดนตรีจัดอยู่ในประเภทเครื่องตีกระทบ ทำด้วยแท่งโลหะ ดัดให้เป็นรูปสามเหลี่ยม แท่งโลหะมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 ซ.ม. เพื่อให้เกิดเสียงดังกังวาน ต้องแขวนกิ๋งไว้กับเชือกแล้วตีกระทบด้วยแท่งโลหะ กิ๋งมีเสียงแจ่มใส มีชีวิตชีวา

2. ฉาบ (Cymbal) คือเครื่องดนตรีประเภทตีกระทบ ทำด้วยโลหะทองเหลือง มีหลายแบบ ทั้งฉาบแบบฝาเดียว และแบบสองฝา แต่ละแบบยังมีหลายขนาดอีกด้วย ฉาบแต่ละแบบมีลักษณะการตีแตกต่างกันออกไป เสียงของฉาบทำให้เกิดความตื่นเต้นเร้าใจ ความสนุกสนาน และความอึกทึกครึกโครม

3. แทมโบริน (Tambourine) เป็นเครื่องตีกระทบจังหวะ ประกอบขึ้นด้วยขอบกลมเหมือนขอบกลองขนาดเล็กประมาณ 10 นิ้ว ขอบอาจทำด้วยไม้ พลาสติก หรือโลหะ รอบๆ ขอบติดด้วยแผ่นโลหะประกบกัน 2 แผ่น หรือติดด้วยลูกกระพรวนเป็นระยะ ใช้การตีกระทบกับฝ่ามือหรือสั่นเขย่า ให้เกิดเสียงดังกรุ๋งกริ๋ง เพื่อประกอบจังหวะให้เกิดความสนุกสนาน สดชื่น แทมโบรินบางชนิดจะขึงด้วยหนังเหมือนกลอง 1 ด้าน ใช้ฝ่ามือตีที่หนังก็ได้ แทมโบรินมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า Riqq หรือ Riq

4. มาราคา (Maraca) เป็นเครื่องดนตรีจัดอยู่ในประเภทเครื่องตีกระทบ เดิมทำด้วยผลน้ำเต้าแก่จัด ทำให้แห้ง ภายในบรรจุด้วยเมล็ดน้ำเต้า เมล็ดถั่วต่างๆ หรือลูกปัดลูกเล็กๆ ต่อด้ามไว้สำหรับจับถือ เล่นโดยการเขย่าด้วยมือทั้ง 2 ข้างสอดสลับกันเพื่อให้เกิดเสียงซ่าๆ ปัจจุบันทำด้วยไม้และพลาสติก

5. กลองชุด (Drum set) คือกลองที่ประกอบด้วยกลองใหญ่ กลองสะแนร์ ฉาบขนาดต่างๆ กลองทอม 2 หรือ 3 ลูกที่มีขนาดแตกต่างกัน ไฮแฮท (ฉาบ 2 ฝาประกบติดกัน กระทบกันด้วยขาเหยียบ) พร้อมทั้งเพิ่มเครื่องกระทบจังหวะอื่นๆ ประกอบเข้าด้วยกันเป็นพิเศษ อีกด้วย เช่น เคาเบลล์ เป็นต้น (คณาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย, 2545)

องค์ประกอบของดนตรีตะวันตก

1. ทำนอง (Melody) มีความต่อเนื่องของเสียงอย่างมีระบบ ให้ความรู้สึกต่อผู้ฟัง เป็นหัวใจของบทเพลง สามารถช่วยให้จดจำบทเพลงได้ง่าย

2. จังหวะ (Time or Rhythm) ได้แก่ จังหวะเคาะ ความช้า – เร็ว และลีลาของจังหวะ ซึ่งมีผลต่อการสร้างอารมณ์ของบทเพลงให้มีอารมณ์ เช่น สนุกสนาน ตื่นเต้น โศกเศร้า ฯลฯ

3. การประสานเสียง (Harmony) เป็นการใช้หลักการผสมเสียงดนตรีตามหลักวิชา เพื่อสนับสนุนแนวทำนอง สร้างความงามให้กับบทเพลง ให้มีความไพเราะยิ่งขึ้น

4. พื้นผิว (Texture) เป็นความสัมพันธ์ระหว่างทำนองกับการประสานเสียง คือ

4.1 พื้นผิวทำนองเดียวไม่ประสานเสียง (Monophonic)

4.2 พื้นผิวทำนองเดียวบรรเลงหลายแนว (Heterophonic) แบบดนตรีไทย

4.3 พื้นผิวทำนองเดียวมีการประสานเสียง (Homophonic)

4.4 พื้นผิวหลายทำนอง (Polyphonic)

5. คุณภาพของเสียง (Tone Color) เอกลักษณ์ของเครื่องเล่นดนตรีแต่ละชิ้น

6. คีตลักษณ์ (From) เป็นรูปแบบของบทเพลง6.1 เพลงท่อนเดียว (Unity Form) มีท่อนเดียว คือ A เป็นเพลงที่ดำเนินทำนองตั้งแต่ต้น จนจบเพลง โดยไม่มีการเปลี่ยนอารมณ์ พบมากในเพลงเด็ก ๆ และเพลงสั้น ๆ

6.1 เพลงสองท่อน (Binary Form) ได้แก่ AB ท่อนแรกคือ A เป็นทำนองเพลงหลักช่วงแรก ท่อน B เป็นช่วงที่เปลี่ยนอารมณ์จากท่อนแรก

6.2 เพลงสามท่อน (Ternary Form) มี 3 ท่อนเพลง คือ A B A หรือ A A B A ท่อนแรกคือ A เป็นทำนองหลัก ท่อน B เป็นท่อนแยก มีลีลาอารมณ์แตกต่างไปจาก A เพลงประเภท 3 ท่อน จะนำเอา A มาปรากฏซ้ำ โดยมีทำนองเดิม สำหรับเพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง ของไทย มักพบว่า ใช้ Form แบบ A A B A มากที่สุด

6.3 รอนโด (Rondo Form) เป็นเพลงที่มีสร้อยเพลง ใช้ทำนองที่แตกต่างไปจาก A มาแทรก คือ A B A C A D A ได้แก่ เพลงสามัคคีชุมชุม กราวกีฬา เป็นต้น สำนักศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัย (2558)

ประเภทของเพลงสากล

1. เพลงศาสนาหรือดนตรีศาสนา (Church music หรือ Sacred music) นี้เองมีส่วนทำให้ศาสนาโดยเฉพาะศาสนา คริสต์เจริญรุ่งเรืองเรื่อยมา นับเป็นเวลาที่ยาวนานมาถึงร่วม 7 ศตวรรษ เพลงศาสนานี้จัดได้ว่าเป็นคำตรงกันข้ามกับ คำว่า ดนตรีบ้าน (secular music) ดนตรีศาสนาจะขับร้องและบรรเลงกันในวัดหรือโบสถ์ ส่วนดนตรีบ้านเป็นดนตรีชาวบ้านที่ฟังหรือบรรเลงกันตามบ้านทั่ว ๆ ไปเพลงศาสนาประเภทนี้เป็นเพลงประเภทขับร้องที่มีเนื้อร้องเกี่ยวกับศาสนาโดยเฉพาะ มีทั้งประเภทที่ขับร้องเดี่ยว และ ขับร้องประสานเสียง อาจประกอบดนตรี หรือไม่ก็ได้

2. เพลงขับร้องโอเปรา เป็นละครชนิดหนึ่งที่แสดงโดยใช้การร้องเพลงโต้ตอบกันตลอดทั้งเรื่อง มีการร้องดังนี้

อาเรีย (Aria) เป็นเพลงขับร้องที่ร้องรำพันแสดงความรู้สึกทางจิตใจอย่างลึกซึ้ง เป็นการขับร้องเดี่ยวโดยมีเครื่องดนตรีประกอบ เพลงหนึ่ง ๆ มี 3 ท่อน ท่อนที่ 1 , 2 ทำนองไม่เหมือนกัน ส่วนท่อนที่ 3 ทำนองจะเหมือนท่อนที่ 1

คอรัส (Chorus) เป็นเพลงขับร้องหมู่ อาจเป็นเสียงเดียวกันหรือคนละเสียงก็ได้

คอนเสิรทไฟนอล (Concert Final) เป็นเพลงขับร้องหมู่ ใช้ขับร้องตอนเร้าความรู้สึกสุดยอด (Climax) อาจเป็นตอนจบ หรือตอนอวสาน หรือตอนหนึ่งตอนใดก็ได้

เรคซิเรทีพ (Recilative) เป็นการขับร้องกึ่งพูด การพูดนี้มีลีลาลักษณะของเสียง สูง ๆ ต่ำ ๆ คล้ายกับการขับเสภาของเรา ใช้สำหรับให้ตัวละครร้องเพื่อเล่าถึงเหตุการณ์ในท้องเรื่องทั้งสั้นและยาว ซึ่งมี 2 แบบ คือ

ดาย เรคซิเรทีพ (Dry Recilative) เป็นการร้องกึ่งพูดอย่างเร็ว มีเครื่องดนตรีประกอบเป็นครั้งคราว เพื่อกันเสียงหลง

อินสทรูเมนท์ เรคซิเรทีพ (Instrument Recilative) เป็นการร้องที่ใช้ดนตรีทั้งวงประกอบการร้องจะเน้นความรู้สึกและมีความประณีตกว่าแบบแรก

3. เพลงลีลาศ ได้แก่เพลงทุกชนิดที่ใช้ในการลีลาศได้ เช่น เพลงแทงโก วอลท์ ช่าช่าช่า ฯลฯ มีทั้งชนิดขับร้องและบรรเลง

4. เพลงชาวบ้าน ในขณะที่ดนตรีศาสนามีความเจริญรุ่งเรืองอยู่นั้น ดนตรีที่ให้ความบันเทิงรื่นเริงก็ได้มีการเจริญเติบโตไปพร้อมกัน มีการนำเอาบทเพลงที่ประกอบไปด้วยจังหวะและทำนองมาประกอบการดำเนินชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะในการประกอบการทำงานต่าง ๆ เช่น เมื่อช่วยกันเกี่ยวข้าว เพลงชาวบ้านโดยมากเป็นเพลงง่าย ๆ การแต่งก็ไม่มีการบันทึกไว้เป็นโน้ต ร้องต่อ ๆ กันจนจำได้ มีทำนองซ้ำ ๆ กันหลายต่อหลายท่อนในเพลงแต่ละเพลง เช่น เพลงเต้นกำรำเคียวของไทย หรือในรัสเซียเพลงที่มีชื่อเสียงก็คือ Song of the volga boatmenเป็นเพลงของชาวเรือในแม่น้ำโวลก้า พวกชาวเรือเหล่านั้นจะยืนอยู่บนริมฝัง และช่วยกันฉุดลากเรือเพื่อให้แล่นทวนกระแสน้ำ พร้อมกับร้องเพลงเพื่อให้จังหวะในการออกแรงอย่างพร้อมเพรียงกัน หรือในอิตาลี เพลง Santa lucia ซึ่งเป็นเพลงของชาวเรือ เนเปิลส์ เพลงนี้ชาวเรือจะร้องในยามค่ำคืน รำพึงถึงความอ้างว้างของท้องทะเลและความงดงาม เพลงนี้ได้มีการนำมาใส่คำร้องเป็นภาษาไทย และเป็นเพลงประจำของคณะศิลปกรรมของมหาวิทยาลัยศิลปกร (สาเหตุคงเป็นเพราะว่า ท่านอาจารย์ ศิลป์ พีระศรี ท่านเป็นชาวอิตาเลียน)

5. เพลงตะวันตก หมายถึงเพลงที่ขับร้องกันในภาคตะวันตกของสหรัฐ เท่านั้น พวกที่บุกเบิกในการร้องคือ พวกกรรมกรรถไฟ พวกโคบาล พวกพเนจร พวกเจ้าของที่ถือครองเกสร เพลงลูกทุ่งของไทยจะเรียกว่าเลียนแบบเพลงตะวันตกหรือเพลงชาวบ้านก็ได้ เพลงตะวันตกนับได้ว่าเป็นเพลงอเมริกันแท้เพราะเกิดในอเมริกา และเกิดจากสิ่งแวดล้อมและจิตใจของคนที่อยู่อเมริกา

6 เพลง Chamber music ประกอบขึ้นด้วยเครื่องดนตรี ตั้งแต่ 3 – 7 คนขึ้นไป และบางทีก็มีการร้องแทรกอยู่บ้าง เป็นเพลงสำหรับฟังเล่นเย็น ๆ ให้อารมณ์ผ่อนคลาย เปรียบได้กับเพลงจากวงดนตรีเครื่องสายไทย เพลง Chamber music มักจะต้องประกอบด้วยนักดนตรีฝีมือเยี่ยม เพราะถ้าใครเล่นผิดพลาดไปคนฟังก็สังเกตได้

7. เพลงกล่อมเด็ก (Lullaby) เป็นเพลงที่เกิดจากแรงดลใจภายในตัวแม่ เพื่อกล่อมลูกให้หลับแต่แล้วก็กลายเป็นทำนองอันไพเราะไป เพลงกล่อมเด็กแทบทุกเพลงมีทำน้องช้า ๆ โหยหวน ฟังแล้วชวนหลับ

8. เพลง Sonata เป็นเพลงที่แต่งขึ้นให้เล่นด้วยเครื่องดนตรีหนึ่งหรือ 2 ชิ้น ซึ่งโดยมากมักจะเป็นไวโอลินกับเปียโน โดยมากเป็นเพลงช้า ๆ เล่นให้กับบรรยากาศขณะที่ศิลปินประกอบแต่งเพลงนั้น ๆ เพลง moonlight Sonata ของบีโธเฟนแต่งขึ้นเมื่อมีแสงจันทร์ส่องลอดเข้ามาทางหน้าต่างเป็นต้น

9. เพลงเซอเรเนค (Seranade) หมายถึงเพลงยามเย็น เป็นเพลงที่เกี่ยวกับความรัก การเกี้ยวพาราสี คล้ายกับเพลงยาวของไทย

10. เพลงพาเหรด (March) ได้แก่เพลงซึ่งมีจังหวะเน้นหนักเบา โดยมากเพื่อประกอบการเดินแถวของพวกทหาร หรือเพื่อประโยชน์ในการปลุกใจ ฟังคึกคัก ตื่นเต้น เพลงเดินนี้เรียกว่า Military March มีเพลงชนิดหนึ่งมีจังหวะช้า ใช้ในการเดินขบวนแห่ โดยเฉพาะการแห่ศพ เรียกว่า Processional March

11. เพลงแจ๊ส (Jazz) เพลงแจ๊สเป็นเพลงอเมริกันแท้อีกชนิดหนึ่ง ลักษณะสำคัญของเพลงแจ๊สคือการมี Syncopation (ซินโคเปชั่น) หมายถึงการเน้นจังหวะที่จังหวะยก มากกว่าจังหวะตก โดยมากเพลงแจ๊สจะเป็นเพลงที่มีเสียงอึกทึกอยู่ไม่น้อย แต่เพลงแจ๊สที่เล่นอย่างช้า ๆและนุ่มนวลก็มีเช่นกัน เพลงแจ๊สรุ่นแรกเกิดขึ้นทางภาคใต้ของสหรัฐอเมริกาโดยพวกชนผิวดำที่ ที่มาเป็นทาส เพลงแจ๊สที่เกิดทางใต้นี้มีชื่อเรียกว่า Dixieland Jazz เพลงแจ๊สได้รับการพัฒนาปรับปรุงขึ้นมาจนกลายมาเป็นเพลง Blue ลักษณะของเพลง Blue นี้จะเล่นอย่างช้า ๆ เนิบนาบ

12. เพลงซิมโฟนี (Symphony) หมายถึง ลักษณะของดนตรีที่พัฒนาถึงจุดสุดยอดในเรื่องของจังหวะ ทำนอง ความแปรผัน และความละเอียดอ่อนทั้งหลาย นอกจากนั้นซิมโฟนียังเป็นดนตรีที่มีการแสดงออกในด้านต่าง ๆ อย่างบริบูรณ์ มีการเร้าอารมณ์โดยไม่ต้องมีคำอธิบาย ไม่ต้องตีความ ถ้าจะเปรียบกับการแต่งประโยคในการเรียงความ เพลงซิมโฟนีก็จะเป็นประโยคเชิงซ้อนมากมายตั้งแต่ต้นจนจบ โครงสร้างของเพลงซิมโฟนี ตามแบบมีดังนี้

ก. ทำนองบอกกล่าว (Statement)

ข. ทำนองนำ หรือทำนองเนื้อหา (Exposition)

ค. ทำนองพัฒนา (Development)

ง. ทำนองอวสาน (Conclusion)

เพลงซิมโฟนีตามแบบมักจะมี 4 กระบวน (ท่อน) แต่ละกระบวนมีทำนองเนื้อหาของตนเอง

ก. กระบวนที่ 1 มักจะเล่นในจังหวะ เร็วและแข็งขัน

ข. กระบวนที่ 2 เรียบและเรื่อยเอื้อย หรือช้าและแช่มช้อย

ค. กระบวนที่ 3 สั้น ๆ และระรื่น

ง. กระบวนที่ 4 รวดเร็วดังและรุนแรง

เพลงซิมโฟนีนอกแบบอาจมีถึง 5 – 6 กระบวนก็ได้ โดยปกติเพลงซิมโฟนีไม่มีการขับร้องแทรกปนเว้นแต่เพลงซิมโฟนีหมายเลข 9 ของบีโธเฟน และเพลงซิมโฟนีหมายเลข 7 ของกุสตาฟมาห์เลอร์ วงดนตรีที่จะใช้เล่นเพลงซิมโฟนีให้ได้มาตรฐาน จะต้องมีเครื่องดนตรีไม่ต่ำกว่า 70 ชิ้น

13. เพลง Program music อาจนับได้ว่าเป็นเพลงอยู่ในจำพวกซิมโฟนี เพราะมีหลักการโครงสร้างคล้ายกัน เนื้อเพลงอาจสั้นกว่าและอาจมีกระบวนหรือไม่มีก็ได้ แต่สาระสำคัญของเพลงประเภทนี้คือ

ว่ามีการพยายามเล่าเรื่องหรือบรรยายภูมิประเทศด้วยเสียง แต่ความพยายามนี้ก็มิค่อยสำเร็จนัก จึงมักจะต้องมีการแจกบทความเล่าเรื่องนิยายหรือภาพนั้น ๆ ให้ผู้ฟังได้ทราบก่อนฟัง แล้วผู้ฟังจะจินตนาการหรือนึกภาพจากเสียงดนตรีอีกทีหนึ่ง เพลงนิยายมักจะมีชื่อบอกเนื้อเรื่องเช่น Don Juan le route d'ompha ถ้าแบ่งเป็นกระบวนก็จะเรียกว่า Suite (อ่านว่า สวีท) เช่น Grand canyon suite หรือ peer gynt suite เป็นต้น

14. เพลง (Concerto) มีลักษณะของการประกอบแต่งเช่นเดียวกันกับเพลงซิมโฟนีเกือบทุกประการ แต่วัตถุประสงค์เพื่อแสดงความสามารถและฝีมือเล่นเดี่ยวของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ซึ่งจะเล่นแทรกขึ้นมาเดี่ยว ๆ แล้ววงดนตรีก็จะประโคมรับ หรือเล่นให้เบาลงเป็นแบคกราว ถ้าจะว่าก็คล้ายคลึงกับบทขับร้อง แต่แทนที่จะเป็นการขับร้อง ก็กลายเป็นการนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงเดี่ยว

15. เพลงโอเวอร์เจอร์ (Overture) เป็นเพลงเล่นด้วยวงดนตรีสำหรับซิมโฟนี หรือวงดนตรีขนาดใหญ่ เล่นประกอบอุปรากรหรือละครดนตรี เล่นโหมโรงก่อนเปิดฉากการแสดงอุปรากรหรือละครดนตรีและโดยมากมักเอาทำนองเพลงต่าง ๆ ที่จะขับร้องในอุปรากรเรื่องนั้น ๆ มาปะติดปะต่อกันเข้าเป็นงานอีกชิ้นหนึ่ง

16.เพลงอมตะ หมายถึง เพลงใด ๆ ก็ได้ ที่ได้รับการยอมรับยกย่องว่า มีความไพเราะ และเป็นที่นิยมอยู่ทุกยุคทุกสมัย หรือ เป็นที่นิยมรู้จัก ฟังไพเราะอยู่เสมอไม่ว่า เวลาใด ยุคใด สมัยใด เช่นเพลงดาวเรือง ดาวโรย ของ แม่ พุ่มพวง ดวงจันทร์ สำนักศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัย (2554)

การจำแนกประเภทของวงดนตรีไทย

วงดนตรีไทย ในปัจจุบันได้จัดรูปแบบการบรรเลง มีความเป็นระเบียบแบบแผน มีมาตรฐานถูกต้องตามหลักการประสมวง มีการพัฒนารูปแบบการบรรเลงเป็นระยะ ซึ่งแบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ

1.วงปี่พาทย์ หมายถึง วงดนตรีที่เกิดจากการประสมวงกันระหว่างเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลัก แบ่งออกเป็น 3 ขนาด ดังนี้

1.1 วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงดนตรีประเภทนี้มีการประสมวงมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง

1.2 วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงดนตรีประเภทนี้เกิดการประสมวงครั้งแรกในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ และโหม่ง

1.3 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงดนตรีประเภทนี้เกิดการประสมวงครั้งแรกในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาด

ทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ และโหม่ง

2. วงเครื่องสายไทย เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทที่มีสายเป็นหลัก ส่วนเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆที่ประสมในวงเครื่องสาย นิยมใช้เครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงที่มีความกลมกลืนสอดคล้องกับเครื่องดนตรีอื่นๆในวง แบ่งออกเป็น 2 ชนิด ดังนี้

2.1 วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยวหรือวงเครื่องสายวงเล็ก เครื่องดนตรีประกอบด้วยซอด้วง 1 คัน ซออู้ 1 คัน จะเข้ 1 ตัว ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา โทน-รำมะนา 1 สำรับ ฉิ่ง 1 คู่ และฉาบเล็ก 1 คู่

2.2 วงเครื่องสายเครื่องคู่ เครื่องดนตรีประกอบด้วย ซอด้วง 2 คัน ซออู้ 2 คัน จะเข้ 2 ตัว ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา ขลุ่ยหลีบ 1 เลา โทน-รำมะนา 1 สำรับ ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่ กรับ 1 คู่ และโหม่ง 1 ใบ

3.วงมโหรี เป็นวงที่มีเครื่องดนตรีประสมวงครบทุกกลุ่ม คือ เครื่องดีด สี ตี และเป่า ลักษณะเด่นของวง ดนตรีประเภทนี้ คือ ความกลมกลืนของระบบเสียงที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ถูกย่อสัดส่วน สำหรับฆ้องวงที่ประสมในวงดนตรีประเภทนี้เรียกอีกชื่อหนึ่งว่าฆ้องมโหรี การปรับลดขนาดเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเพราะต้องการให้ระบบเสียงมีความดังที่เข้ากันได้กับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย วงมโหรีมีการประสมวงและถือเป็นแบบแผนมาตั้งแต่สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจำแนกออกเป็น 3 ขนาด ดังนี้

3.1 วงมโหรีเครื่องเดี่ยว เครื่องดนตรีประกอบด้วย ซอสามสาย 1 คัน ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา ระนาดเอก 1 รางฆ้องวงใหญ่ 1 วง จะเข้ 1 ตัว ซอด้วง 1 คัน ซออู้ 1 คัน โทน-รำมะนา 1 สำรับ ฉิ่ง 1 คู่

3.2 วงมโหรีเครื่องคู่ เครื่องดนตรีประกอบด้วยซอสามสาย 1 คัน ซอสามสายหลีบ 1 คัน ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา ขลุ่ยหลีบ 1 เลา ระนาดเอก 1 ราง ระนาดทุ้ม 1 ราง ฆ้องวงใหญ่ 1 วง ฆ้องวงเล็ก 1 วง จะเข้ 2 ตัว ซอด้วง 2 คัน ซออู้ 2 คัน โทน-รำมะนา1สำรับ ฉิ่ง1คู่ ฉาบเล็ก1คู่ กรับ1คู่ โหม่ง1ใบ

3.3 วงมโหรีเครื่องใหญ่ เครื่องดนตรีประกอบด้วยซอสามสาย 1 คัน ซอสามสายหลีบ 1 คัน ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา ขลุ่ยหลีบ 1 เลา ระนาดเอกมโหรี 1 ราง ระนาดทุ้มมโหรี 1 ราง ระนาดเอกเหล็กมโหรี 1 ราง ระนาดทุ้มเหล็กมโหรี 1 ราง ฆ้องวงใหญ่ 1 วง ฆ้องวงเล็ก 1 วง จะเข้ 2 ตัว ซอด้วง 2 คัน ซออู้ 2 คัน โทน-รำมะนา 1 สำรับ ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่ กรับ 1 คู่ โหม่ง 1 ใบ สำนักศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัย (2554)

การจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีไทย

เครื่องดนตรีไทย คือ สิ่งที่สร้างขึ้นสำหรับทำเสียงให้เป็นทำนอง หรือจังหวะ วิธีที่ทำให้มีเสียงดังขึ้นนั้นมี อยู่ 4 วิธี คือ ใช้มือหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งดีดที่สาย แล้วเกิดเสียงดังขึ้น สิ่งที่มีสายสำหรับดีดเรียกว่า "เครื่องดีด" ใช้เส้นหางม้าหลายๆ เส้นรวมกันสีไปมาที่สาย แล้วเกิดเสียงดังขึ้น สิ่งที่มีสายแล้วใช้เส้นหางม้าสีให้เกิด เสียงเรียกว่า "เครื่องสี"ใช้มือหรือไม้ตีที่สิ่งนั้น แล้วเกิดเสียงดังขึ้น สิ่งที่ใช้ไม้หรือมือตี เรียกว่า "เครื่องตี"ใช้ปากเป่าลมเข้าไปในสิ่งนั้น แล้วเกิดเสียงดังขึ้น สิ่งที่เป่าลมเข้าไปแล้วเกิดเสียงเรียกว่า "เครื่องป่า"เครื่องทุกอย่างที่กล่าวแล้วรวมเรียกว่า เครื่องดีด สี ตี เป่า

เครื่องดีด

เครื่องดีดทุกอย่างจะต้องมีส่วนที่เป็นกระพุ้งเสียง บางทีก็เรียกว่า กะโหลก สำหรับทำให้ เสียงที่ดีดนั้นก้องวานดังขึ้นอีก เครื่องดีดของไทยที่ใช้ในวงดนตรีแต่โบราณเรียกว่า "พิณ" ซึ่งมาจากภาษาของชาวอินเดียที่ว่า "วีณา" ในสมัยหลังๆ ต่อมาจึงบัญญัติชื่อเป็นอย่างอื่น ตามรูปร่างบ้าง ตามภาษาของชาติใกล้เคียงบ้าง เช่น"กระจับปี่" ซึ่งมีกระพุ้งเสียงรูปแบน ด้านหน้าและด้านหลัง กลมรี คล้ายรูปไข่ มีคันต่อยาวเรียวขึ้นไป ตอนปลายบานและงอนโค้งไปข้างหลังเรียกว่า ทวน มี สายทำด้วยเอ็นหรือไหม 4 สาย ขึงผ่านหน้ากะโหลกตามคันขึ้นไปจนถึงลูกบิด 4 อัน ผูกปลาย สายอันละสาย มีนมติดตามคันทวนสำหรับกดสายลงไปติดสันนม ให้เกิดเสียงสูงต่ำตามประสงค์ ผู้ดีดต้องนั่งพับเพียบทางขวา วางตัวกระจับปี่ (กะโหลก) ลงตรงหน้าขาขวา กดนิ้วตามสายด้วยมือ ซ้าย ดีดด้วยมือขวา รูปกระจับปี่ (หรือพิณ) ของไทยมีลักษณะดังในภาพ

เครื่องดีดของไทยที่ใช้กันอยู่อย่างแพร่หลายในปัจจุบันก็คือ "จะเข้" จะเข้เป็นเครื่องดีดที่วางนอนตามพื้นราบ ทำด้วยไม้ท่อนขุดเป็นโพรงภายใน ไม้แก่นขนุนเป็นดีที่สุด ด้านล่างมีกระดานแปะเป็นพื้นท้อง เจาะรูระบายอากาศพอสมควร มีเท้าตอนหัว 4 เท้า ตอนท้าย 1 เท้า รวม เป็น 5 เท้า มีสาย 3 สาย สายเอก (เสียงสูง) กับสายกลางทำด้วยเอ็นหรือไหม สายต่ำสุด ทำด้วย ลวดทองเหลืองเรียกว่าสายลวด ขึงจากหลักตอนหัวผ่านโต๊ะและนม ไปลอดหย่อง แล้วพันกับ ลูกบิดสายละลูก มีนมตั้งเรียงลำดับบนหลัง 11 นม สำหรับกดสายให้แตะเป็นเสียงสูงต่ำตามต้องการ การดีดต้องใช้ไม้ดีดทำด้วยงาช้างหรือกระดูกสัตว์ เหลากลม เรียวแหลม ผูกพันติดกับนิ้วชี้ มือขวา ดีดปัดสายไปมา ส่วนมือซ้ายใช้นิ้วกดสายตรงสันนมต่างๆ ตามต้องการ

เครื่องสี

เครื่องดนตรีที่ต้องใช้เส้นหางม้าหลายๆ เส้นรวมกัน สีไปบนสายซึ่งทำด้วยไหมหรือเอ็นนี้ โดยมากเรียกว่า "ซอ" ทั้งนั้น ซอของไทยที่มีมาแต่โบราณก็คือ "ซอสามสาย" ใช้บรรเลงประกอบ ในพระราชพิธีสมโภชต่างๆ ซอสามสายนี้ กะโหลกสำหรับอุ้มเสียง ทำด้วยกะลามะพร้าวตัดขวางให้เหลือพูทั้ง

สามอยู่ด้านหลัง ขึงหน้าด้วยหนังแพะหรือหนังลูกวัว มีคัน (ทวน) ตั้งต่อจากกะโหลก ขึ้นไปยาวประมาณ 1.20 เมตร ทำด้วยงาช้างหรือไม้แก่น กลึงตอนปลายให้สวยงาม มีลูกบิดสอด ขวางคันทวน 3 อัน สำหรับพันปลายสาย เร่งให้ตึง หรือหย่อนตามต้องการ มีทวนล่างต่อลงไป จากกะโหลก กลึงให้เรียวเล็กลงไปจนแหลม เลี่ยมโลหะตอนปลาย เพื่อให้แข็งแรงสำหรับปักลงกับ พื้น สายทั้งสามนั้นทำด้วยไหมหรือเอ็น ขึงจากทวนล่างผ่านหน้าซอซึ่งมีหย่องรองรับขึ้นไปตามทวน และร้อยเข้าในรู ไปพันลูกบิดสายละอัน ส่วนคันชักหรือคันสีนั้น ทำคล้ายคันกระสุน ขึงด้วยเส้น หางม้าหลายๆ เส้น สีไปมาบนสายทั้งสามตามต้องการ สิ่งสำคัญของซอสามสายอย่างหนึ่ง คือ "ถ่วงหน้า" ถ่วงหน้านี้ ทำด้วยโลหะประดิษฐ์ให้สวยงาม บางทีถึงแก่ฝังเพชรพลอยก็มี แต่จะต้องมีน้ำหนักได้ส่วนสัมพันธ์กับหน้าซอ สำหรับติดตรงหน้าซอตอนบนด้านซ้าย ถ้าไม่มีถ่วงหน้าแล้ว เสียงจะดังอู้อี้ไม่ไพเราะ

ซอด้วง เป็นเครื่องสีที่มี 2 สายเรียกว่า สายเอก และสายทุ้ม ตัวกระพุ้งอุ้มเสียงเรียกว่า กระบอก เพราะมีรูปอย่างกระบอกไม้ไผ่ ทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรืองาช้าง ขึงหน้าด้วยหนังงูเหลือม ถ้าไม่มีก็ใช้หนังแพะหรือหนังลูกวัว มีทวน (คัน) เสียบกระบอกยาวขึ้นไป ตอนปลายเป็นสี่เหลี่ยม โอนไปทางหลัง มีลูกบิดสำหรับพันปลายสาย 2 อัน เนื่องจากซอด้วงเป็นซอเสียงเล็กแหลม จึง ใช้สายที่ทำด้วยไหมหรือเอ็นเป็นเส้นเล็กๆ ส่วนคันชักนั้น ร้อยเส้นหางม้าให้เข้าอยู่ในระหว่างสาย ทั้งสอง

ซออู้ เป็นเครื่องสีที่มีสาย 2 สาย ทำด้วยไหมหรือเอ็น เรียกว่า สายเอกและสายทุ้มเช่น เดียวกับซอด้วง แต่กะโหลกซึ่งเป็นเครื่องอุ้มเสียงทำด้วยกะลามะพร้าว ตัดตามยาวให้พูอยู่ข้างบน ขึงหน้าด้วยหนังแพะหรือหนังลูกวัว มีทวน (คัน) เสียบยาวขึ้นไปกลึงกลมตลอดปลาย มีลูกบิด สำหรับพันสาย 2 อัน คันชักนั้นร้อยเส้นหางม้าให้อยู่ภายในระหว่างสายทั้งสอง

การเรียกสายของเครื่องดนตรี ทั้งเครื่องดีด และเครื่องสีว่า "เอก" และ "ทุ้ม" นี้ เรียกตามลักษณะของเสียง สายที่มีเสียงสูงก็เรียกว่า สายเอก สายที่มีเสียงต่ำก็เรียกว่า สายทุ้ม ตลอดจน เครื่องตีที่จะกล่าวต่อไปนี้ก็อนุโลมเช่นเดียวกัน เครื่องที่มีเสียงสูงก็เรียกว่า เอก เครื่องที่มีเสียงต่ำ ก็เรียกว่า ทุ้ม

เครื่องตี เครื่องดนตรีที่ตีแล้วดังเป็นเพลงหรือเป็นจังหวะมีมากมาย จะกล่าวเฉพาะที่ควรจะรู้จักและ ใช้กันอยู่ทั่วไป คือ กรับ เป็นเครื่องตีที่เมื่อตีแล้วดัง กรับ - กรับ กรับอย่างหนึ่งเป็นไม้ไผ่ผ่าซีก 2 อัน ถือ มือละอัน แล้วเอาทางผิวไม้ตีกัน เรียกว่า "กรับคู่" หรือ "กรับละคร" เพราะโดยมากใช้ประกอบการเล่นละคร

อีกอย่างหนึ่ง เป็นกรับที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรืองาช้าง เป็นซีกหนาๆ ประกบ 2 ข้าง แล้วมีแผ่นโลหะ หรือไม้ หรืองา ทำเป็นแผ่นบางๆ หลายๆ อันซ้อนกันอยู่ข้างใน เจาะรูตอนโคน ร้อยเชือกเหมือนพัด เรียกว่า "กรับพวง"

ระนาด เป็นเครื่องตีที่ทำด้วยไม้หรือเหล็กหรือทองเหลืองหลายๆ อัน เรียงเป็นลำดับกัน บางอย่างก็ร้อยเชือกหัวท้ายแขวน บางอย่างก็วางเรียงกันเฉยๆ

ระนาดเอก ลูกระนาดทำด้วยไม้ไผ่บง หรือไม้ชิงชัง ไม้พะยูง และไม้มะหาด ลูกระนาด ฝานหัวท้ายและท้องตอนกลาง ตัดให้มีความยาวลดหลั่นกันตามลำดับของเสียง โดยปกติมี 21 ลูก เรียงเสียงต่ำสูงตามลำดับ ลูกระนาดทุกลูกเจาะรูร้อยเชือกหัวท้ายแขวนบนรางซึ่งมีรูปโค้งขึ้น มีเท้า รูปสี่เหลี่ยม ตรงกลางสำหรับตั้ง ไม้สำหรับตีมี 2 อย่างคือ ไม้แข็ง (เมื่อต้องการเสียงดังแกร่ง กร้าว) และไม้นวม (เมื่อต้องการเสียงเบาและนุ่มนวล) ระนาดทุ้ม ลูกระนาดเหมือนระนาดเอก แต่ใหญ่และยาวกว่า มี 17 ลูก รางที่แขวนนั้น ด้านบนโค้งขึ้น แต่ด้านล่างตรงขนานกับพื้นราบ มีเท้าเล็กๆ ตรงมุม 4 เท้า ไม้ตีใช้แต่ไม้นวม

การเทียบเสียงระนาดเอก และระนาดทุ้ม เมื่อต้องการให้สูงต่ำ ใช้ขี้ผึ้งผสมกับผงตะกั่ว ติดตรงหัวและท้ายด้านล่าง ถ่วงเสียงตามต้องการ

ระนาดเอกเหล็ก ลูกระนาดทำด้วยเหล็ก วางเรียงบนราง ไม่ต้องเจาะรูร้อยเชือกมี 20 ลูก หรือมากกว่านั้น ถ้าลูกระนาดทำด้วยทองเหลืองก็เรียกว่า ระนาดทอง

ระนาดทุ้มเหล็ก เหมือนระนาดเอกเหล็กทุกประการ นอกจากลูกระนาดใหญ่และยาวกว่า มี 17 ลูก ถ้าทำด้วยทองเหลืองก็เรียก ระนาดทุ้มทอง

การเทียบเสียงระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กนี้ ใช้ตะไบถูหัวท้ายด้านล่างและท้องลูกระนาด ไม่ใช้ขี้ผึ้งผสมผงตะกั่วติด เมื่อต้องการให้ลูกไหนเสียงสูงขึ้น ก็ตะไบหัวหรือท้ายให้บาง ถ้าต้องการให้ต่ำก็ตะไบท้องให้บาง ฆ้อง ทำด้วยโลหะ เป็นแผ่นกลม ตรงกลางมีปุ่มกลมนูนขึ้นสำหรับตี ขอบนอกหักมุมลงรอบตัว เป็นรูปเหมือนฉัตร ฆ้องมีหลายชนิด คือ

ฆ้องโหม่ง เป็นฆ้องขนาดเขื่อง ขนาดตั้งแต่เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 30 เซนติเมตร ถึง 45 เซนติเมตร โดยปกติใช้แขวนไม้ขาหยั่ง 3 อัน หรือทำเป็นรูปอย่างอื่น ตีด้วยไม้ซึ่งพันด้วย ผ้าเป็นปุ่มตอนปลาย เสียงดังโหม่ง - โหม่ง จึงเรียกชื่อตามเสียง

ฆ้องวงใหญ่ มี 16 ลูก ขนาดลดหลั่นกันไปตามลำดับ ลูกต้นขนาดใหญ่ เสียงต่ำ อยู่ทาง ซ้ายของผู้ตี ลูกยอดขนาดเล็ก เสียงสูง อยู่ทางขวาของผู้ตี ทุกลูกผูกบนร้านซึ่งทำเป็นวงรอบตัว คนตี เว้นด้านหลังไว้ ผู้ตีนั่งในกลางวง ตีด้วยไม้ที่ทำด้วยแผ่นหนังหนา ตัดเป็นวงกลม มีด้าม เสียบตรงรูกลางแผ่นหนัง

ฆ้องวงเล็ก รูปร่างลักษณะเหมือนฆ้องวงใหญ่ แต่มีขนาดเล็กกว่าเท่านั้น มีจำนวนลูกฆ้อง 18 ลูก

การเทียบเสียงฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กนี้ ใช้ขี้ผึ้งผสมกับผงตะกั่ว ติดตรงด้านล่างของ ปุ่มฆ้องเพื่อให้ได้เสียงสูงต่ำตามต้องการ

ฉิ่ง ทำด้วยโลหะหล่อหนา รูปเหมือนฝาชี ปากกว้างประมาณ 6 เซนติเมตร มีรูตรงกลาง สำหรับร้อยเชือก สำรับหนึ่งมี 2 อัน เรียกว่า คู่ ตีให้ทางปากเข้ากระทบประกบกันดัง ฉิ่ง – ฉับ

ฉาบ ทำด้วยโลหะหล่อ บางกว่าฉิ่ง รูปเหมือนฉิ่งแต่มีชานต่อออกไปรอบตัว สำหรับหนึ่ง มี 2 อัน เรียกว่า คู่ เหมือนกัน ฉาบนี้มี 2 ขนาด อย่างเล็กขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 13 เซนติเมตร เรียกว่า "ฉาบเล็ก" อย่างใหญ่ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร เรียกว่า "ฉาบใหญ่"

กลองทัด เป็นเครื่องตีที่ทำด้วยไม้ท่อน กลึงให้ได้รูปและสัดส่วน ภายในขุดเป็นโพรง ขึง หน้าทั้งสองข้างด้วยหนังวัวหรือหนังควาย ตรึงด้วยหมุด (เรียกว่าแส้) ขนาดหน้ากลองเส้นผ่านศูนย์ กลางประมาณ 46 เซนติเมตร เท่ากันทั้งสองหน้า ตัวกลองยาวประมาณ 51 เซนติเมตร มีหู สำหรับแขวน เรียกว่า หูระวิง 1 หู ชุดหนึ่งมี 2 ลูก ลูกเสียงสูงเรียกว่า ตัวผู้ ลูกเสียงต่ำเรียกว่า ตัวเมีย ก่อนจะใช้ต้องติดข้าวสุกผสมกับขี้เถ้าบดให้เข้ากัน ติดตรงกลางหน้าล่างซึ่งไม่ได้ใช้ตี เพื่อ ให้เสียงนุ่มนวลขึ้น ใช้ตีด้วยไม้ท่อนยาวประมาณ 50 เซนติเมตร

กลองแขก เป็นกลองที่มีรูปร่างยาวประมาณ 57 เซนติเมตร ขึงหน้าด้วยหนังแพะหรือ หนังลูกวัว หน้าข้างหนึ่งใหญ่ กว้างประมาณ 20 เซนติเมตร เรียกว่า "หน้ารุ่ย" หน้าข้างเล็กกว้าง ประมาณ 17 เซนติเมตร เรียกว่า "หน้าต่าน" มีสายโยงเร่งเสียงถึงกันทั้งสองหน้าห่างๆ ทำด้วย หวายผ่าซีก และอีกเส้นหนึ่งพันยึดสายเป็นคู่ๆ รอบกลองเรียกว่า รัดอก สำรับหนึ่งมี 2 ลูก ลูก เสียงสูงเรียกว่า ตัวผู้ ลูกเสียงต่ำเรียกว่า ตัวเมีย ใช้ตีด้วยมือทั้งสองหน้า

โทน เป็นเครื่องตีที่ขึงหนังหน้าเดียว รูปร่างตอนต้นโต แล้วค่อยเรียวลงไป ตอนสุดผายออกนิดหน่อย มีสายโยงเร่งเสียงจากหน้ามาถึงคอ ซึ่งมีอยู่ 2 อย่างคือ โทนมโหรีกับโทนชาตรี รูปร่างลักษณะต่างกันเล็กน้อย

โทนมโหรี สำหรับใช้ในวงมโหรี ในสมัยโบราณเรียกว่า "ทับ" จึงได้เรียกทั้งสองชื่อติดกันว่า "โทนทับ" ตัวโทนทำด้วยดินเผา สายโยงเร่งเสียงมักใช้ไหมหรือเอ็น (อย่างสายซอ) หรือด้าย ขึงหน้าด้วยหนังแพะหรือหนังลูกวัว หรือหนังงูเหลือม

โทนชาตรี ตัวโทนทำด้วยไม้ สายโยงเร่งเสียงมักจะใช้หนัง ขึงหน้าด้วยหนังลูกวัวโดยมาก ทางภาคใต้มักใช้ขนาดใหญ่ ส่วนภาคกลางใช้ขนาดย่อมกว่า

รำมะนา เป็นเครื่องตีที่ขึงหนังหน้าเดียว รูปร่างแบน (หรือสั้น) มี 2 อย่าง คือ รำมะนาลำตัด และรำมะนามโหรี รำมะนาตัดนั้นมีขนาดใหญ่ แต่จะไม่พูดถึง เพราะมิได้อยู่ในวงดนตรีจึงกล่าวแต่เฉพาะรำมะนาที่ใช้ในวงมโหรีเท่านั้น

รำมะนาในวงมโหรี ขึงหน้าด้วยหนังลูกวัว ตรึงด้วยหมุด ตัวกลองสั้น กลึงให้ทางปากสอบเข้า มีเส้นเชือกควั่นเป็นเกลียว ยัดหนุนริมหน้าภายใน สำหรับหมุนให้หน้าตึงขึ้น เรียกว่า "สนับ"

ตะโพน เป็นเครื่องตีที่ขึงหนัง 2 หน้า ตัวหุ่นทำด้วยไม้ ตรงกลางป่อง ภายในขุดเป็นโพรง หนังที่ขึงหน้าเจาะรูรอบ มีเส้นหนังเล็กๆ ควั่นเป็นเกลียวถัก เรียกว่า "ไส้ละมาน" ใช้หนังตัดเป็นแถบเล็กๆ เรียกว่า "หนังเรียด" ร้อยไส้ละมานโยงทั้งสองหน้า เร่งเสียงตามต้องการ ตรงกลางมีหนังเรียดพันเป็น "รัดอก" วางนอนบนเท้า ซึ่งทำด้วยไม้เข้ารูปกับหน้าตะโพน หน้าใหญ่เรียกว่า "หน้าเท่ง" หน้าเล็กเรียกว่า "หน้ามัด" เวลาจะตีต้องติดข้าวสุกผสมกับขี้เถ้าทางหน้าเท่ง ถ่วงเสียงให้พอเหมาะ

เครื่องเป่า เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ลมเป่าแล้วดังเป็นเสียงนั้น แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ประเภทหนึ่งต้องมีลิ้นที่ทำด้วยใบไม้ หรือไม้ไผ่ หรือโลหะ สอดใส่เข้าไว้ เมื่อเป่าลมเข้าไป ลิ้นก็จะเต้นไหว ให้

เกิดเสียง เรียกว่า "ปี่" อีกประเภทหนึ่งไม่มีลิ้น แต่มีรูบังคับ ทำให้ลมที่เป่าหักมุม แล้วเกิดเป็นเสียงขึ้น เรียกว่า "ขลุ่ย" ทั้งปี่และขลุ่ย ลักษณะนามเรียกว่า "เลา" ซึ่งมีอยู่หลายประเภท แต่จะกล่าวเฉพาะที่ควรรู้เท่านั้น คือ

ปี่ใน ทำด้วยไม้ชิงชังหรือไม้พะยูง กลึงให้ป่องกลางและบานปลายทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย เจาะเป็นรูกลวงภายใน มีรูสำหรับปิดเปิดนิ้วให้เป็นเสียงสูงต่ำ เจาะที่ตัวปี่ 6 รู 4 รูบนเรียงตาม ลำดับ แล้วเว้นห่างพอควรจึงถึง 2 รูล่าง ลิ้นปี่ทำด้วยใบตาลตัดกลมมน ซ้อน 4 ชั้น ผูกติดกับ หลอดโลหะที่เรียกว่า "กำพวด" สอดกำพวดเข้าในรูปี่ด้านบนแล้วจึงเป่า

ที่เรียกว่าปี่ในนี้ มาเรียกกันเมื่อมีปี่รูปร่างอย่างเดียวกัน แต่ขนาดต่างกันเกิดขึ้น คือ ปี่ที่ย่อมกว่าปี่ใน เล็กน้อยเรียก "ปี่กลาง" และปี่ขนาดเล็กเรียกว่า "ปี่นอก"

ปี่ไฉน เป็นปี่ที่มี 2 ท่อน สวมต่อกัน มีรูปเหมือนดอกลำโพง ยาวประมาณ 19 เซนติเมตร บรรเลงร่วมกับกลองชนะ ในงานพระบรมศพ พระศพเจ้านาย หรือศพที่ได้รับพระราชทานเกียรติยศ
ปี่ชวา รูปร่างเหมือนปี่ไฉน แต่ใหญ่กว่า ยาวประมาณ 39 เซนติเมตร บรรเลงร่วมในวง เครื่องสายปี่ชวา และปี่พาทย์นางหงส์

ขลุ่ย เป็นเครื่องเป่าที่ไม่มีลิ้น ทำด้วยไม้รวก (ที่ทำด้วยไม้ชิงชังหรืองาช้างก็มี) มีรูสี่เหลี่ยมผืนผ้าอยู่ด้านใต้ ซึ่งทำให้ลมหักมุมลง เรียกว่า รูปากนกแก้ว รูที่สำหรับปิดเปิดนิ้วบังคับ เสียงสูงต่ำอยู่ด้านบน 7 รู และ ด้านล่างเรียกว่า รูนิ้วค้ำ อีก 1 รู ด้านขวามีรูสำหรับปิดเยื่อ (เยื่อ ในปล้องไม้ไผ่หรือเยื่อหัวหอม) เพื่อให้เสียงแตก (เมื่อต้องการ) ขลุ่ยรูปร่างอย่างเดียวกันนี้มี 3 ขนาด คือ "ขลุ่ยหลิบ" ขนาดเล็ก มีเสียงสูง ยาวประมาณ 36 เซนติเมตร "ขลุ่ยเพียงออ" ขนาดกลาง เสียงระดับกลาง ยาวประมาณ 45 เซนติเมตร และ "ขลุ่ยอู้" ขนาดใหญ่ มีเสียงต่ำ ยาว ประมาณ 60 เซนติเมตร สำนักศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัย (2554)

องค์ประกอบของดนตรีไทย

1.เสียงของดนตรีไทย เสียงดนตรีไทยประกอบด้วยระดับเสียง 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงห่างเท่ากันทุกเสียง เสียงดนตรีไทย แต่ละเสียงเรียกชื่อแตกต่างกันไป ในดนตรีไทยเรียกระดับเสียงว่า “ทาง” ในที่นี้ ก็คือ ระดับเสียงของเพลงที่บรรเลงซึ่งกำหนดชื่อเรียกเป็นที่หมายรู้กันทุกๆเสียง จำแนกเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียง

2. จังหวะของดนตรีไทย “จังหวะ” มีความหมายถึงมาตราส่วนของระบบดนตรีที่ดำเนินไปในช่วงของการบรรเลงเพลงอย่างสม่ำเสมอ เป็นตัวกำหนดให้ผู้บรรเลงจะต้องใช้เป็นหลักในการบรรเลงเพลง จังหวะของดนตรีไทยจำแนกได้ 3 ประเภท คือ

2.1 จังหวะสามัญ หมายถึงจังหวะทั่วไปที่นักดนตรียึดเป็นหลักสำคัญในการบรรเลงและขับร้อง โดยปกติจังหวะสามัญที่ใช้กันในวงดนตรีจะมี 3 ระดับ คือ

2.1.1 จังหวะช้า ใช้กับเพลงที่มีอัตราจังหวะ สามชั้น

2.1.2 จังหวะปานกลาง ใช้กับเพลงที่มีอัตราจังหวะ สองชั้น

2.1.3 จังหวะเร็ว ใช้กับเพลงที่มีอัตราจังหวะ ชั้นเดียว

2.2 จังหวะฉิ่ง หมายถึง จังหวะที่ใช้ฉิ่งเป็นหลักในการตี โดยปกติจังหวะฉิ่งจะตี “ฉิ่ง ฉับ” สลับกันไปตลอดทั้งเพลง แต่จะมีเพลงบางประเภทตีเฉพาะ “ฉิ่ง” ตลอดเพลงบางเพลงตี “ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ” ตลอดทั้งเพลง หรืออาจจะตีแบบอื่นๆ ก็ได้ จังหวะฉิ่งนี้นักฟังเพลงจะใช้เป็นแนวในการพิจารณาว่าช่วงใดเป็นอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น หรือ ชั้นเดียวก็ได้ เพราะฉิ่งจะตีเพลงสามชั้นให้มีช่วงห่างตามอัตราจังหวะของเพลง หรือ ตีเร็วกระชั้นจังหวะ ในเพลงชั้นเดียว

	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
สามชั้น	_ _ _ _ _ _ _ ฉิ่ง		_ _ _ _	_ _ _ ฉับ
สองชั้น	_ _ _ ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ
ชั้นเดียว	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ

2.3. จังหวะหน้าทับ หมายถึงเกณฑ์การนับจังหวะที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ประเภทหนังซึ่งเลียนเสียงการตีมาจาก “ทับ” เป็นเครื่องกำหนดจังหวะ เครื่องดนตรีเหล่านี้ ได้แก่ ตะโพน กลองแขก สองหน้า โทน - รำมะนา หน้าทับ

3. ทำนองดนตรีไทย ลักษณะทำนองเพลงที่มีเสียงสูงๆ ต่ำๆ สั้นๆ ยาวๆ สลับ คละเคล้ากันไป ตามจินตนาการของคีตกวีที่ประพันธ์ บทเพลงซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เหมือนกันทุกชาติภาษาจะมีความแตกต่างกันตรงลักษณะประจำชาติที่มีพื้นฐานทางสังคม วัฒนธรรม ไม่เหมือนกันเช่น เพลงของอเมริกัน อินโดนีเซีย อินเดีย จีน ไทย ย่อมมีโครงสร้างของทำนองที่ แตกต่างกัน ทำนองของดนตรีไทยประกอบด้วยระบบของเสียง การเคลื่อนที่ของเสียงความยาว ความกว้างของเสียง และระบบหลักเสียงเช่นเดียวกับทำนองเพลงทั่วโลก

3.1 ทำนองทางร้อง เป็นทำนองที่ประดิษฐ์เอื้อนไปตามทำนองบรรเลงของเครื่องดนตรีและมีบทร้องซึ่งเป็นบทร้อยกรอง ทำนองทางร้องคลอเคล้าไปกับทำนองทางรับหรือร้องอิสระได้ การร้องนี้ต้องถือทำนองเป็นสำคัญ

3.2 ทำนองการบรรเลง หรือทางรับ เป็นการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงดนตรีซึ่งคีตกวีแต่งทำนองไว้สำหรับบรรเลง ทำนองหลักเรียกลูกฆ้อง “Basic Melody” เดิมนิยมแต่งจากลูกฆ้องของฆ้องวงใหญ่ และแปรทางเป็นทางของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ดนตรีไทยนิยมบรรเลงเพลงในแต่ละท่อน 2 ครั้งซ้ำกัน ภายหลังได้มีการแต่งทำนองเพิ่มใช้บรรเลงในเที่ยวที่สองแตกต่างไปจากเที่ยวแรกเรียกว่า “ทางเปลี่ยน”

4. การประสานเสียง เป็นการทำเสียงดนตรีพร้อมกัน 2 เสียง พร้อมกันเป็นคู่ขนานหรือเหลื่อมล้ำกันตามลีลาเพลงก็ได้

4.1. การประสานเสียงในเครื่องดนตรีเดียวกัน เครื่องดนตรีบางชนิดสามารถบรรเลงสอดเสียงพร้อมกันได้ โดยเฉพาะทำเสียงขั้นคู่ (คู่2 คู่3 คู่4 คู่5 คู่6 และ คู่7)

4.2. การประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี คือ การบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน สุ้มเสียง และความรู้สึกของเครื่องดนตรีเหล่านั้น ก็ออกมาไม่เหมือนกัน แม้ว่าจะบรรเลงเหมือนกันก็ตาม

4.3. การประสานเสียงโดยการทำทาง การแปรทำนองหลักคือ ลูกฆ้อง “Basic Melody” ให้เป็นทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเรียกว่า “การทำทาง” ทางของเครื่องดนตรี(ทำนอง)แต่ละชนิดไม่เหมือนกันดังนั้นเมื่อบรรเลงเป็นวงเครื่องดนตรีต่างเครื่องก็จะบรรเลงตามทางหรือทำนองของตนโดยถือทำนองหลักเป็นสำคัญของการบรรเลง (สำนักศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัย, 2554)

ประเภทของเพลงไทย

เพลงไทย หมายถึง เพลงที่มีทำนองเป็นเอกลักษณ์แบบไทย การบรรเลง การขับร้องที่เป็นแบบไทยและแต่งตามหลักของดนตรีไทย เพลงไทยที่ได้ยินกันอยู่มีทั้ง เพลงร้อง เพลงบรรเลง เป็นเพลงสั้นบ้าง ยาวบ้าง เป็นชุดบ้าง ช้าบ้าง เร็วบ้าง สำเนียงแปลก ๆ บ้าง ชื่อแปลก ๆ บ้าง เพลงไทยต่าง ๆ ที่บรรเลงกัน แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

1.เพลงบรรเลง คือ เพลงที่ใช้ดนตรีบรรเลงล้วน ๆ จะเป็นวงดนตรีชนิดใดก็ตาม เพลงประเภทนี้ ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง (ท้ายเครื่อง) เพลงลูกบท และเพลงภาษา เพลงบรรเลงแบ่งเป็น

1.1 เพลงโหมโรง เพลงโหมโรงหมายถึงเพลงที่ใช้เบิกโรง เพื่อเป็นการประกาศให้ผู้คนทราบว่าที่นี่มีงานอะไร และเพื่ออัญเชิญเหล่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายทั้งปวงให้มาชุมนุมในงานเพื่อความเป็นสิริมงคลในงานนั้นอีกด้วย เพลงโหมโรงแบ่งได้ 3 ประเภทคือ โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และโหมโรงเทศน์

- โหมโรงเช้าใช้สำหรับการทำบุญเลี้ยงพระมี 5 เพลงคือสาธุการ เหาะ รัว กลมและชำนาญ
- โหมโรงเย็นใช้ในพิธีที่นิมนต์พระมาเจริญพระพุทธมนต์มี 13 เพลงคือสาธุการ ตระ รัว สามลา ต้นเข้าม่าน เข้าม่าน ปฐม ลา เสมอ รัว เชิด กลม ชำนาญ กราวใน ต้นเข้าม่านและลา
- โหมโรงเทศน์ใช้ในพิธีการแสดงพระธรรมเทศนา มี 6 เพลงคือสาธุการ กราวใน เสมอ เชิด ชุบและลา

1.2 โหมโรงโขนและละคร ใช้บรรเลงเพื่อประกาศว่าที่นี่จะมีการแสดงโขนหรือละคร รวมถึงอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายทั้งปวงด้วย โหมโรงโขนและละครแบ่งได้ดังนี้

- โหมโรงละคร

ถ้าแสดงละครตอนเช้าหรือตอนเย็น ใช้เพลงดังนี้ ตระ รัวสามลา เข้าม่าน ปฐม ลา เสมอ รัว เชิด กลม ชำนาญ กราวในและลา

ถ้าแสดงละครตอนกลางวัน ใช้เพลงดังนี้ กราวในสามท่อน เสมอข้ามสมุทร รัวสามลา เชิด ชุบ ลา กระบองกัณฐ์ ตะคุกรุกลน เพลงเรือ เหาะเรือและรัว

- โหมโรงโขน

โหมโรงโขนเช้า มีทั้งหมด 9 เพลงดังนี้ ตระสันนิบาต เข้าม่านเที่ยวลา เสมอรัว เชิด กลม ชำนาญ กราวใน ตะคุกรุกลนและกราวรำ

โหมโรงโขนกลางวัน ใช้เพลงดังนี้ กราวใน เสมอข้ามสมุทร เชิด ชุบ ตระบองกัน ตะคุกรุก ล้น ใช้เรือ ปลูกต้นไม้ คุกพาทย์ พระพิราพ เสียน เชิด ปฐม รัวและบาทสกุณี

โหมโรงโขนเย็น ใช้เพลงดังนี้ ตระสันนิบาต เข้าม่าน ลา กราวใน เชิดและกราวรำ

1.3 โหมโรงเสภา ใช้ประกอบการขับเสภา โดยบรรเลงสลับกับการขับเสภา โหมโรงชุดนี้มี 2 เพลงคือ รัวประลองเสภา ใช้เพื่ออุ่นเครื่องนักดนตรี ก่อนที่จะขับเสภาในลำดับต่อไป ตัวเพลงโหมโรงเสภา เป็นเพลงเดี่ยวๆ มาบรรเลงเป็นชุดสั้นๆเช่นอัฐมบาท จุฬามณี แขกมอญ พม่าวัด ฯลฯ

1.4 โหมโรงมโหรี ใช้เหมือนกับโหมโรงเสภา แต่จะไม่มีเพลงรัวประลองขึ้นต้นเท่านั้น

1.5 โหมโรงหนังใหญ่ ใช้เพลงชุดโหมโรงเย็น แต่ใช้ปี่กลางบรรเลง เรียกทางที่เล่นว่า ทางกลาง

2. เพลงหน้าพาทย์ คือเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวโขน ละคร หรือใช้สำหรับอัญเชิญพระเป็นเจ้า ฤษี เทวดา และครูบาอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมในพิธีไหว้ครู และพิธีที่เป็นมงคลต่างๆ อากัปกิริยาของตัวโขนละครต่างๆ นั้น เป็นกิริยาที่มองเห็นได้ เพราะกำลังเกิดขึ้นอยู่ในปัจจุบัน เช่น กิริยาเดิน วิ่ง นั่ง นอน กิน เศร้าโศก ร้องไห้ ฯลฯ เป็นต้น ส่วนอากัปกิริยาของพระเป็นเจ้า ฤษี และเทพพรหมต่างๆ ที่อัญเชิญมาร่วมในพิธีไหว้ครู และพิธีมงคลต่างๆ นั้นถือว่าเป็นกิริยาสมมุติ เพราะมองไม่เห็น เช่น สมมุติว่าเวลานี้ได้เสด็จแล้ว ก็บรรเลงเพลงหน้าพาทย์รับเสด็จ อนึ่ง เพลงหน้าพาทย์นั้นถือเป็นเพลงชั้นสูง และมีความศักดิ์สิทธิ์ จึงมักจะบรรเลงตามขนบดั้งเดิม ไม่นิยมดัดแปลงหรือแต่งเติมอย่างเพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไป นอกจากนี้แล้ว เพลงหน้าพาทย์ยังเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพียงอย่างเดียว ไม่มีบทร้องหรือเนื้อร้องประกอบ

เพลงที่เกี่ยวกับการต่อสู้

ตระนิมิตร – ใช้เมื่อชุบชีวิตคนตายให้ฟื้น

รัว - เป็นการต่อสู้ธรรมดา หรือ เมื่อมีเหตุการณ์พิเศษเกิดขึ้นกะทันหัน

รัวมอญ – ใช้กับละครที่เป็นมอญ

เพลงที่เกี่ยวกับการแผลงฤทธิ์เดช

คุกพาทย์ รัวสามลา

เพลงที่เกี่ยวกับการจัดทัพและยกทัพ

ปฐม (ตัวละครที่รำเพลงนี้มีสุครีพและมโหทร)

กราวนอก (ใช้บรรเลงประกอบการยกทัพของฝ่ายลิง)

กราวใน (ใช้บรรเลงประกอบการยกทัพของฝ่ายยักษ์)

เพลงที่เกี่ยวกับการไปมาหรือเดินทาง

เพลงโคมเวียน (ใช้ประกอบกิริยาการเดินทางในอากาศของเทวดาและนางฟ้า)

เพลงเหาะ (เป็นเพลงหน้าพาทย์ใช้บรรเลงขณะ ตัวละครโขนกำลังทำกิริยาเกี่ยวกับการเหาะ หรือใช้เป็นเพลงโคมเวียน)

เพลงเสมอ ใช้ในการเดินทางใกล้ๆ เพลงเสมอมีดังนี้

เสมอธรรมดา (ใช้กับตัวละครทั่วไป)

เสมอเถร (ใช้กับฤาษี นักพรต)

เสมอมาร (ใช้กับยักษ์)

เสมอเข้าที่ (ใช้กับครูบาอาจารย์)

บาทสกุณี (ใช้กับพระราม พระลักษณ์)

เสมอมอญ (ใช้กับตัวละครที่เป็นมอญ)

เสมอลาว (ใช้กับตัวละครที่เป็นลาว)

เสมอพม่า (ใช้กับตัวละครที่เป็นพม่า)

เพลงเข้าม่าน (ใช้ประกอบการเดินเข้าในระยะใกล้ๆ)

เพลงเชิด ใช้ในการเดินทางไกล การไล่ล่า การรบ แบ่งเป็น

เชิดธรรมดา (ใช้กับมนุษย์ทั่วไป)

เชิดนอก (ใช้กับการต่อสู้ของอมนุษย์)

เชิดฉาน (ใช้กับมนุษย์ที่อมนุษย์)

เชิดฉิ่ง (ใช้ประกอบการแสดงถึงที่ลึกลับ หรือการเหาะของตัวละคร หรือใช้ประกอบการรำก่อนที่จะใช้อาวุธสำคัญหรือก่อนกระทำกิจสำคัญ)

เชิดกลอง (สำหรับการต่อสู้ การรุกไล่ฆ่าฟันกันโดยทั่วไปใช้บรรเลงต่อจากเชิดฉิ่ง)

เพลงอื่นๆ

กลม (ใช้กับเทพเจ้าระดับสูง)

โคมเวียน (ใช้กับเทวดาระดับล่าง)

พญาเดิน (ใช้กับพระมหากษัตริย์)

กลองโยน (ใช้ในกระบวนพยุหยาตรา)

เพลงฉิ่ง (ใช้ในการชมสวน ดอกไม้)

เพลงโล้ (ใช้ในการเดินน้ำ)

เพลงแผละ (ใช้กับสัตว์ปีก)

เพลงชุบ (ใช้ประกอบการเดินของนางกำนัล)

เพลงหน้าพาทย์เบ็ดเตล็ด

ตระนอน (นอน)

ตระบรรทมไพร (นอนในป่า)

ลงสรง (อาบน้ำ)

ลงสรงโทน (แต่งตัว)

นั่งกิน (สำหรับอัญเชิญครูบาอาจารย์ เพื่อถวายกระยาหารสังเวย)

เซ่นเหล้า (ใช้ตอนดื่มสุรา หรือใช้ตอนผี ปีศาจออกแสดง)

เพลงที่เกี่ยวกับแสดงความภาคภูมิใจ

ฉุยฉาย

แม่ศรี

เพลงที่เกี่ยวกับการอัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง

สาธุการ (ใช้เชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหมดให้มาชุมนุมในพิธี ถือว่าเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์)

ตระเชิญ (ใช้เชิญเทวดาผู้ใหญ่)

เพลงประกอบการแสดงอารมณ์ทั่วไป

เพลงโลม (ใช้เกี้ยวพาราสีระหว่างตัวพระกับตัวนาง)

เพลงกล่อม (สำหรับการขับกล่อมเพื่อการนอนหลับ

ทยอย (ใช้ตอนเดินร้องไห้)

โอดสองชั้น (ใช้สำหรับตัวละครที่มีศักดิ์สูง)

โอดชั้นเดียว (ใช้กับตัวละครทั่วไป)

โอดมอญ (ใช้กับตัวละครที่เป็นมอญ)

ทยอยเขมร (ประกอบกิริยาครุ่นคิดหรือความโศกเศร้าเสียใจ)

เพลงสำหรับกิริยาเยาะเย้ย

กราวรำ

เพลงสำหรับแสดงความรื่นเริง

สีนวล

เพลงช้า

เพลงเร็ว

เพลงหน้าพาทย์สำหรับไหว้ครู

3. เพลงเรื่องคือเพลงที่บรรเลงเป็นชุด โดยนำเพลงที่มีลักษณะใกล้เคียงกันหลายๆเพลง มาบรรเลงติดต่อกัน เพลงเรื่องต่างจากเพลงตับตรงที่เพลงเรื่องไม่มีเนื้อร้องเลย โครงสร้างของเพลงเรื่องนั้นมักจะเริ่มบรรเลงด้วยเพลงช้า เพลงเร็ว แล้วก็ออกเพลงลาเป็นอันดับสุดท้าย(เพลงลาจะใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์) เพลงเรื่องส่วนใหญ่ใช้ในงานพิธีต่างๆเช่น เพลงเรื่องนางหงส์ใช้ในงานศพ เพลงเรื่องฉิ่งพระฉันใช้บรรเลงตอนพระฉันภัตตาหาร

4. เพลงหางเครื่อง

5. เพลงภาษา

6. เพลงขับร้อง คือ เพลงที่มีการขับร้องและมีดนตรีบรรเลงประกอบไปด้วย ในภาษานักดนตรีเรียกเพลงขับร้องว่า "เพลงรับร้อง" เพราะใช้ดนตรีรับการขับร้อง หรือ "การร้องส่ง" ก็เรียกกัน เพราะร้องแล้วส่งให้ดนตรีรับ เพลงประเภทนี้ ได้แก่ เพลงเถา เพลงดับ เพลงเกล็ด และเพลงเบ็ดเตล็ดเพลงขับร้อง แบ่งเป็น

เพลงเถา เป็นเพลงไทยประเภทหนึ่ง โดยลักษณะการบรรเลงนั้นจะเริ่มจากอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น จนถึงชั้นเดียวตามลำดับ เพลงเถากำเนิดในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยมีวิวัฒนาการจากการเล่นเสภาและการเล่นสักวา

ประเภทของเพลงเถา เพลงเถาสามารถแบ่งได้ตามที่มาดังนี้ เพลงเถาที่มาจากเพลงสองชั้นเดิม นำมาขยายเป็นสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว เช่น เพลงแขกมอญเถา เพลงเขมรพวงเถา ฯลฯ

เพลงเถาที่มาจากเพลงสามชั้นเดิม ภายหลังได้นำมาตัดลงเป็นสองชั้นและชั้นเดียวจนครบเถา เช่น เพลงนางครวญเถา เพลงแขกบรเทศเถา ฯลฯ

เพลงเถาที่มาจากเพลงชั้นเดียวเดิม และได้นำมาขยายเป็นสองชั้นและสามชั้น

เพลงเถาที่แต่งใหม่ เช่นเพลงสุดาสวรรค์ ฯลฯ

อัตราจังหวะในเพลงไทย

อัตราจังหวะในเพลงไทยเดิมแบ่งได้สามอัตราดังนี้

อัตราจังหวะสามชั้น เป็นอัตราจังหวะที่ช้าที่สุดในบรรดาอัตราจังหวะทั้งสาม โดยผู้ที่ประพันธ์เพลงไทยอัตราจังหวะสามชั้นนั้นคือพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)

อัตราจังหวะสองชั้น เป็นอัตราจังหวะที่ดำเนินไปในลักษณะกลางๆ ไม่ช้าและไม่เร็ว ครูเพลงส่วนใหญ่นิยมนำเพลงสองชั้นใช้ในการบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนและละคร

อัตราจังหวะชั้นเดียว เป็นอัตราจังหวะที่ดำเนินรวดเร็วและสั้น เพลงเกร็ดบางเพลงรวมทั้งเพลงหางเครื่องก็ใช้อัตราจังหวะนี้

นอกจากนี้ยังมีอัตราจังหวะสี่ชั้นและครึ่งชั้น ปัจจุบันไม่นิยมเล่นแล้ว เนื่องจากอัตราจังหวะสี่ชั้นช้าเกินไป ส่วนอัตราจังหวะครึ่งชั้นเร็วเกินไป

เพลงตับในทางดนตรีไทยหมายถึงเพลงที่นำเพลงหลายๆเพลงมาบรรเลงติดต่อกันเป็นชุด โดยมากเป็นเพลงสองชั้น เพลงตับมี 2 ชนิดคือ

ตับเรื่องยึดตามเนื้อร้องเป็นสำคัญ คือในเพลงตับนั้นจะต้องมีเนื้อหาเดียวกัน ฟังแล้วรู้เรื่องตลอด เช่น ตับนางลอย ตับกากี ตับจูล่ง ตับวิวาห์พระสมุทร เป็นต้น

ยึดตามทำนองเพลงเป็นสำคัญ คือ ในเพลงชุดนั้นจะมีอัตราจังหวะเดียวกันตลอด สามารถบรรเลงสวมต่อกันอย่างสนิท ส่วนเนื้อเรื่องอาจจะไม่ใช่เรื่องเดียวกันก็ได้ เช่น ตับแขกมอญ ตับลมพัดชายเขาเป็นต้น เพลงเกร็ด เพลงเบ็ดเตล็ด คุณหญิงชั้น ศิลปะบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน (2521)

การจำแนกประเภทของวงดนตรีพื้นบ้าน

วงกลองยาว ก็เกิดขึ้นก่อนที่โปงลางจะดัง เช่นกัน แต่ปัจจุบัน คณะกลองยาว ก็ได้รับการปรับปรุงพัฒนา ประยุกต์รูปแบบนำเสนอใหม่ และกำลังเป็นที่นิยมเป็นอย่างมาก ในภูมิภาคอีสาน คณะกลองยาว นิยมใช้สำหรับประกอบขบวนแห่ต่างๆ เช่นเดียวกับวงมโหรีอีสาน

คณะกลองยาว ตามหมู่บ้าน ในสมัยก่อน ใช้กลองยาวเป็นเครื่องดนตรีหลัก โดยใช้กลอง ประมาณ 3-5 ลูก ไม่มีพิณหรือแคนบรรเลงลายประกอบ อาศัยลวดลายของ จังหวะกลอง และลีลาการตีฉาบใหญ่ เป็นสิ่งดึงดูด ซึ่งคณะกลองยาวนี้ ยังไม่มีขบวนนางรำ ฟ้อนรำประกอบ (และอาจยังไม่มีชุดแต่งกายประจำคณะ)

เมื่อคณะกลองยาว พัฒนาขึ้นเป็นคณะกลองยาวจริงๆ เพื่อดึงดูดให้เจ้าภาพงานมาว่าจ้าง บางคณะจึงได้เพิ่มจำนวนกลองขึ้นมา ให้ดูยิ่งใหญ่ขึ้น เช่น 10 ลูกบ้าง 14 ลูกบ้าง 20 ลูกบ้าง และนอกจาก จะให้ผู้ชายตีกลอง บางคณะ อาจใช้ผู้หญิงตีก็มี แต่ในยุคนั้น ยังเป็นการโชว์กลองยาวอยู่ จึงยังไม่มีพิณแคนบรรเลงประกอบ และยังไม่มีขบวนนางรำ ฟ้อนประกอบ คนตีกลอง จะฟ้อนไปด้วย ตีกลองไปด้วย

คณะกลองยาวในยุคปัจจุบัน ได้นำหลายๆ อย่างประยุกต์ เพื่อให้ดูทันสมัยขึ้น นั่นคือ นอกจากใช้การโชว์กลอง เป็นจุดขายแล้ว ยังขายความบันเทิงอื่นๆ ด้วย เช่น ใช้พิณ แคนบรรเลงประกอบ ใช้อีเล็กโทนบรรเลงประกอบ ใช้เครื่องขยายเสียง เพื่อให้เสียงพิณ หรืออีเล็กโทนดังไกล มีขบวนนางรำฟ้อนประกอบขบวนแห่ มีเครื่องแต่งกายเป็นเอกลักษณ์ และบางคณะ อาจมีการจัดรูปแบบขบวนตกแต่งรถสำหรับขบวนแห่แบบต่างๆ เป็นต้น ซึ่งนี่คือตัวอย่างแห่งศิลปวัฒนธรรมที่ไม่หยุดนิ่ง เครื่องดนตรีหลักประจำคณะกลองยาว .ในวงกลองยาวจะมีเครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองยาว กลองตื้ง (บางแห่งก็ไม่ใช้) รำมะนา ฉิ่ง ฉาบเล็ก + ฉาบใหญ่ พิณ, แคน, หรืออีเล็กโทน,เบส (ประยุกต์ใช้ร่วมคณะกลองยาวในภายหลัง)

คณะกลองยาว วงใหญ่หรือเล็ก ในสมัยก่อน ขึ้นอยู่กับ จำนวนกลองยาวที่ใช้ โดยวงขนาดเล็ก ใช้กลองยาวประมาณ 3-5 ลูก หากกลองยาวไม่เกิน 20 ลูก ยังถือว่า เป็นวงขนาดกลางอยู่ หากเกิน 20 ลูกขึ้นไป จัดว่าเป็นวงขนาดใหญ่ ในปัจจุบัน นอกจากดูเรื่องจำนวนกลองยาวแล้ว ยังต้องดูขบวนนางรำประกอบด้วย

กลองยาว ที่ใช้ในคณะกลองยาว จะต้องปรับเสียงให้กลองทุกลูก ดังในคีย์เดียวกัน โดยใช้ข้าวเหนียวนึ่งสุก บดให้ละเอียด ติดหน้ากลอง และเมื่อเล่นเสร็จ ก็ต้องทำความสะอาด คราบข้าวเหนียวออกให้หมด ก่อนนำกลองไปเก็บ

ภาพประกอบ 12 วงกลองยาว

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

วงมโหรีอีสาน คณะมโหรีอีสาน หรือ วงมโหรีอีสาน เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ซึ่งได้รับความนิยมในยุคก่อนที่โปงลางจะดัง นิยมใช้ประกอบขบวนแห่ต่างๆ ซึ่งเครื่องดนตรีหลักประเภทให้จังหวะ จะคล้ายๆ กันเกือบทุกหมู่บ้านหรือทุกคณะ ส่วนเครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง อาจแตกต่างกันขึ้นอยู่กับว่า หมู่บ้านไหน จะสามารถเล่นเครื่องดนตรีอะไรได้บ้าง โดยเครื่องดนตรีหลักของคณะมโหรีอีสานจะประกอบด้วย กลองตึ้ง รำมะนา ฉาบ เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองอย่างน้อย 1 ชนิด เครื่องดนตรีประจำวงมโหรีอีสานที่พบมากคือ กลองตึ้ง รำมะนา ฉาบ ฉิ่ง ฆ้องโหม่ง ซออีสาน ปี่ หรือบางคณะอาจใช้ กลองตึ้ง รำมะนา ฉาบ ฉิ่ง พิณ แคน ลายเพลงที่ใช้บรรเลง หลักๆ แล้วจะใช้เพลงมโหรีอีสาน ซึ่งแต่ละวง อาจจะมีลูกเล่น หรือท่วงทำนองแตกต่างกันไป นั่นคือ เพลงหลัก แม้เรียกว่า มโหรีอีสานเหมือนกัน แต่ทำนองเพลง อาจจะไม่เหมือนกัน และนอกจากเพลงมโหรีอีสานแล้ว อาจจะมีลายเพลงอื่นๆ เข้ามาประกอบด้วย

ประเภทของเพลงพื้นบ้าน

ประเภทของเพลงพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้านแบ่งได้หลายประเภทขึ้นอยู่กับวิธีการจัดแบ่งดังนี้ แบ่งตามเขตพื้นที่ เป็นการแบ่งตามสถานที่ที่ปรากฏเพลง อาจแบ่งกว้างที่สุดเป็นภาค เช่น เพลงพื้นบ้านภาคกลาง เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ เพลงพื้นบ้านภาคอีสาน เพลงพื้นบ้านภาคใต้ หรืออาจแบ่งย่อยลงไปอีกเป็นเขตจังหวัด อำเภอ ตำบล เช่น เพลงพื้นบ้านตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ เพลงพื้นบ้านของอำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี แบ่งตามกลุ่มวัฒนธรรมของผู้เป็นเจ้าของเพลง เป็นการแบ่งตามกลุ่มชนท้องถิ่นที่มีวัฒนธรรม หรือเชื้อชาติต่างกัน เช่น เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ส่วย เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมไทย-ลาว เพลงพื้นบ้านกลุ่มไทยมุสลิม แบ่งตามโอกาสที่ร้อง กลุ่มหนึ่งเป็นเพลงที่ร้องตามฤดูกาลหรือเทศกาล เช่น เพลงที่ร้องในฤดูกาลเก็บเกี่ยว ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง เพลงนา และเพลงที่ร้องในเทศกาลสงกรานต์ ได้แก่ เพลงบอก เพลงร่อยพรรษา เพลงตรๆจ อีกกลุ่มหนึ่งเป็นเพลงที่ร้องได้ทั่วไปไม่จำกัดโอกาส เช่น ซอ หมอลำ เพลงโคราช เพลงลำตัด เพลงฉ่อย เพลงอีแซวแบ่งตามจุดประสงค์ในการร้อง เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงปลอบเด็ก เพลงประกอบการละเล่นของเด็ก เพลงปฏิพากย์ เพลงร้องรำพัน เพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่ และเพลงประกอบพิธีกรรม แบ่งตามจำนวนผู้ร้อง เป็นเพลงร้องเดี่ยวและเพลงร้องหมู่ เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงพาดควาย จ๊อย เป็นเพลงร้องเดี่ยว ส่วนเพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เป็นเพลงร้องหมู่ นอกจากนี้ ยังมีการแบ่งประเภทเพลงพื้นบ้านแบบอื่นๆ เช่น ตามความสั้นยาวของเพลง แบ่งตามเพศของผู้ร้อง แบ่งตามวัยของผู้ร้อง ในที่นี้ขอกล่าวถึงเพลงพื้นบ้านโดยแบ่งตามเขตพื้นที่เป็นภาค 4 ภาค คือ เพลงพื้นบ้านภาคกลาง เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ เพลงพื้นบ้านภาคอีสาน เพลงพื้นบ้านภาคใต้ เพลงพื้นบ้านภาคกลาง

เพลงพื้นบ้านภาคกลางส่วนใหญ่เป็นเพลงโต้ตอบหรือเพลงปฏิพากย์ เป็นเพลงที่หนุ่มสาวใช้ร้องโต้ตอบเกี้ยวพาราสีกัน มักร้องกันเป็นกลุ่มหรือเป็นวง ประกอบด้วย ผู้ร้องนำเพลงฝ่ายชายและฝ่ายหญิงที่เรียกว่า พ่อเพลง แม่เพลง ส่วนคนอื่นๆ เป็นลูกคู่ร้องรับ ให้จังหวะด้วยการปรบมือ หรือใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น กรับ ฉิ่ง เพลงโต้ตอบนี้ ชาวบ้านภาคกลางนำมาร้องเล่นในโอกาสต่างๆ ตามเทศกาล หรือในเวลาที่มารวมกลุ่มกัน เพื่อทำกิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือบางเพลงก็ใช้ร้องเล่นไม่จำกัดเทศกาล แบ่งได้ 5 กลุ่ม คือ

1. เพลงที่นิยมร้องเล่นในฤดูน้ำหลาก เทศกาลกฐินและผ้าป่า ในช่วงเทศกาลออกพรรษา ได้แก่ เพลงเรือ (ร้องกันทั่วไปในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา โดยเฉพาะพระนครศรีอยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี สุพรรณบุรี ลพบุรี) เพลงครึ่งท่อน เพลงไก่ป่า (ปรากฏชื่อในหนังสือเก่าก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 ว่าร้องอยู่แถบพระนครศรีอยุธยา) เพลงหน้าใย เพลงยิ้มใย เพลงโซ้ (นครนายก) เพลงรำพาข้าวสาร (ปทุมธานี) เพลงร่อยภาษา (กาญจนบุรี)

2. เพลงที่นิยมเล่นในเทศกาลเก็บเกี่ยว เป็นเพลงที่ร้องเล่นในเวลาลงแขกเกี่ยวข้าว และนวดข้าว ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงก้ม (อ่างทอง สุพรรณบุรี) เพลงเต้นกำ (อ่างทอง พระนครศรีอยุธยา) เพลงเต้นกำรำเคียว (นครสวรรค์) เพลงจาก (อ. พนมทวน กาญจนบุรี) เพลงสงฟาง (สุพรรณบุรี กาญจนบุรี อ่างทอง สิงห์บุรี) เพลงพานฟาง (สุพรรณบุรี กาญจนบุรี) เพลงสงคอลำพวน (กาญจนบุรี นครปฐม ราชบุรี) เพลงชักกระดาน (กาญจนบุรี ราชบุรี นครปฐม สิงห์บุรี อ่างทอง) เพลงโอก (ราชบุรี ใช้ร้องเล่นเวลาหยุดพักระหว่างนวดข้าว)

3. เพลงที่นิยมเล่นในเทศกาลสงกรานต์ เป็นเพลงที่ร้องเพื่อความสนุกสนาน รื่นเริง และบางเพลงเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการละเล่นของหนุ่มสาว ได้แก่ เพลงพิษฐาน (พระนครศรีอยุธยา สุพรรณบุรี อุทัยธานี นครสวรรค์ สุโขทัย กำแพงเพชร ตาก) เพลงพวงมาลัย (นครปฐม เพชรบุรี กาญจนบุรี อ่างทอง นครสวรรค์) เพลงระบำ เพลงระบำบ้านไร่ (พระนครศรีอยุธยา ลพบุรี อ่างทอง สุพรรณบุรี) เพลงฮินเลเล (พระนครศรีอยุธยา นครสวรรค์ สุโขทัย พิษณุโลก) เพลงคล้องช้าง (สุพรรณบุรี กาญจนบุรี นครปฐม) เพลงช้าเจ้าหงส์ (พระนครศรีอยุธยา) เพลงช้าเจ้าโลม (นครสวรรค์ อุทัยธานี) เพลงเหย่อย (กาญจนบุรี) เพลงกรุ่น (อุทัยธานี พิษณุโลก) เพลงชักเย่อ (อุทัยธานี) เพลงเข้าผี (เกือบทุกจังหวัดของภาคกลาง) เพลงสังกรานต์ (เป็นเพลงใช้ร้องยั่วประกอบท่ารำ ไม่มีชื่อเรียกโดยตรง ในที่นี้ เรียกตามคำของยายทองหล่อ ทำเลทอง แม่เพลงอาวุโสชาวอยุธยา)

4. เพลงที่ใช้ร้องเวลามารวมกันทำกิจกรรมอย่างหนึ่ง ได้แก่ เพลงโขลกแป้ง (ร้องโต้ตอบกันเวลาลงแขกโขลกแป้งทำขนมจีน ในงานทำบุญ ของชาวอ่างทอง ชาวนครสวรรค์) เพลงแห่นาคหรือสั่งนาค (ร้องกันทั่วไปในภาคกลาง ในงานบวชนาคขณะแห่นาคไปวัดหรือรับไปทำขวัญนาค)

5. เพลงที่ร้องเล่นไม่จำกัดเทศกาล เป็นเพลงที่ร้องเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงในงานบุญประเพณีต่างๆ ร้องรำพันแสดงอารมณ์ความรู้สึก ร้องประกอบการละเล่น หรือร้องโดยที่มีวัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่ง ได้แก่ เพลงเทพทอง (เป็นเพลงพื้นบ้านที่เก่าที่สุด ตามหลักฐานในวรรณคดีและหนังสือเก่าบันทึกไว้ว่า นิยมเล่นตั้งแต่สมัยอยุธยา สมัยธนบุรี สมัยรัตนโกสินทร์ จนถึงรัชกาลที่ 6) เพลงลำตัด เพลงโนเนโนนาด เพลงแอ่วเคล้าซอ เพลงแห่เจ้าบ่าว เพลงพาดควาย เพลงปรบไก่ เพลงขอทาน เพลงฉ่อย (มีชื่อเรียกอื่นๆ เช่น เพลงวง เพลงเป่ เพลงฉ่า เพลงตะขาบ) เพลงทรงเครื่อง เพลงระบำบ้านนา เพลงอีแซว เพลงรำโทน เพลงสำหรับเด็ก (เพลงกล่อมเด็ก เพลงปลอบเด็ก เพลงประกอบการละเล่นเด็ก) เพลงพื้นบ้านภาคกลางแม้จะมีหลากหลายประเภทมากกว่าทุกภาค แต่มีเพลงจำนวนน้อยที่ยังคงร้องเล่นกันบ้างในชนบท และส่วนหนึ่งก็เป็นเพลงที่เล่นกันเฉพาะถิ่นเท่านั้น

ภาพประกอบ 13 สาธิตการร้องเล่นเพลงสงฟาง ที่นำมาร้องในเวลาลงแขกเกี่ยวข้าว และนวดข้าว
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

เพลงพื้นบ้านภาคกลางที่แพร่หลายได้ยินทั่วๆ ไป และมีพ่อเพลงแม่เพลงที่ยังจดจำร้องกันได้ 8 เพลง คือ1. เพลงเรือ 2. เพลงเต้นกำ 3. เพลงพิษฐาน 4. เพลงระบำบ้านไร่ 5. เพลงอีแซว 6. เพลงพวงมาลัย 7. เพลงเหย่อย 8. เพลงฉ่อย

เพลงเรือ เพลงเรือเป็นเพลงที่ร้องเล่นในฤดูน้ำหลาก นิยมเล่นในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี สุพรรณบุรี และลพบุรี ช่วงเทศกาลกฐิน ผ้าป่า หรืองานนมัสการ งานบุญประจำปีของวัด ซึ่งเป็นฤดูน้ำหลาก ชาวนาว่างเว้นจากการทำนา รอน้ำลด และรวงข้าวสุก ก็จะพากันพายเรือมาทำบุญไหว้พระและเล่นเพลง เรือที่ใช้มีเรือมาดสี่แจว เรือพายม้าทุกลำจุดตะเกียงเจ้าพายุ หรือตะเกียงลานไว้กลางลำเรือ ธรรมเนียมในการเล่นมีเรือฝ่ายชายและฝ่ายหญิง จำนวนผู้เล่นขึ้นอยู่กับขนาดของเรือประมาณ 9 - 10 คน มีพ่อเพลง แม่เพลง ส่วนที่เหลือเป็นลูกคู่ ใช้กลอนลงสระเสียงเดียวกันไปเรื่อยๆ ที่เรียกว่า "กลอนหัวเดียว" นิยมร้องกลอนลา และกลอนไล เพราะคิดหาคำได้ง่ายกว่าสระเสียงอื่น มีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง และกรับ พ่อเพลงที่นั่งกลางลำเรือ จะเป็นคนตีฉิ่งดังฉับๆ ไปเรื่อยๆ ที่เหลือก็เป็นลูกคู่คอยร้องรับหรือร้องยั่วด้วยคำว่า "ฮ้า ไฮ้" และคอยกระทุ้งว่า "ชะชะ" ตามความคะนองปากเป็นจังหวะๆ

เมื่อชาวเพลงพายเรือมาถึงที่หมาย โดยทั่วไปก็จะมองหาเรือจับคู่ว่าเพลงกันแล้ว ฝ่ายชายจะพายเรือไปเทียบจนชิดเรือฝ่ายหญิงและเก็บพายขึ้น ในเรือแต่ละลำจะนั่งเป็นคู่ๆ นอกจากช่วงหัวเรือท้ายเรือจะนั่งคนเดียวเพราะที่แคบ เรือฝ่ายชายจะเริ่มว่าเพลงก่อน เรียกว่า "เพลงปลอบ" เพื่อขอเล่นเพลงกับฝ่ายหญิงตามมารยาท เมื่อว่าไปสัก 2 - 3 บท หากฝ่ายหญิงนิ่งไม่ตอบ ก็แสดงว่า ไม่สมัครใจเล่นเพลงด้วย หรือมีคู่นัดหมายอยู่แล้ว เรือฝ่ายชายต้องไปหาคู่ใหม่ แต่ถ้าฝ่ายหญิงเอื้อนเสียงตอบ แสดง

ว่า ตกลงปลงใจเล่นเพลงด้วย ก็เริ่มว่า "เพลงประ" โต้ตอบกันในเชิงเกี้ยวพาราสีอย่างสนุกสนาน เมื่อว่าเพลงกันสมควรแก่เวลาแล้ว เรือฝ่ายชายจะพายไปส่งเรือฝ่ายหญิง ในระหว่างนั้นก็ว่า "เพลงจาก" เพื่อเป็นการแสดงความอาลัยอาวรณ์

ตัวอย่าง เพลงเรือ

ชายเกริ่น : เอย เลียบเรือเรียง เข้าเคียงใกล้ หวังจะฝากน้ำใจ (ฮ้า ไฮ้) ของข้า (ชะ ชะ)
น้องจะรีบไปไหน ขอให้พายเบาเบา พี่จะได้มาพบเจ้า (ฮ้า ไฮ้) งามตา
พี่พายมานาน ให้แสนเหนื่อยหนัก พอได้พบนงลักษณ์ (ฮ้า ไฮ้) โสภา
ที่เหนื่อยก็หาย ที่หน่ายก็แข็ง กลับมีเรี่ยวมีแรง (ฮ้า ไฮ้) หนักหนา
ขอเชิญนวลน้อง มาร้องเล่นดังว่า ขอจงเผยวาจาสักคำ...เอย

ลูกคู่รับ : ขอจงเผยวาจาสักคำ เอย
ขอเชิญนวลน้องมาเล่นร้องดังว่า (ซ้ำ) ขอจงเผยวาจาสักคำเอย

ฯลฯ

หญิงตอบ : เอย ได้ยินน้ำคำ เสียงมาร่ำสนอง เสียงใครมาเรียกหาน้อง (ฮ้าไฮ้) ที่ไหนล่ะ
แต่พอเรียกหาฉัน แม่หนูไม่นานไม่เนิ่น เสียงผู้ชายร้องเชิญ (ฮ้าไฮ้) ฉันจะว่า
การจะเล่นจะหัว หนูน้องไม่ดีดไม่ดิ้น หรอกแม้ว่าไม่ใช่ยามกฐิน (ฮ้าไฮ้) ผ้าป่า
พอเรียกก็ขาน แต่พอวานก็เอ่ย หนูน้องไม่นิ่งกันทำเฉย (ฮ้าไฮ้) ให้มันช้า
แต่พอเรียกหาน้อง ฉันก็ร้องขึ้นร่ำ ฉันนบนอบตอบคำ (ฮ้าไฮ้) จริงเจ้าขา
แม่หนูนบนอบตอบคำ ตอบกันไปเสียด้วยน้ำ (ฮ้าไฮ้) วาจา
แต่พอเรียกหาน้อง ฉันก็ร้องว่าจ๋า กันแต่เมื่อเวลา เอ๋ยจวนเอย

ลูกคู่รับ : กันแต่เมื่อเวลา จวนเอย
แต่พอเรียกหาน้อง ฉันก็ร้องว่าจ๋า (ซ้ำ) กันแต่เมื่อเวลา จวนเอย

เพลงเต้นกำ เพลงเต้นกำมีอยู่ทั่วไปแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา นิยมเล่นในจังหวัดอ่างทอง สิงห์บุรี สุพรรณบุรี พระนครศรีอยุธยา และนครนายก ส่วนมากจะร้องเล่นระหว่างช่วงหยุดพักเมื่อเกี่ยวข้าวไปถึงอีกคันนาหนึ่ง หรือมักเล่นตอนเย็นหลังเลิกเกี่ยวข้าวแล้ว ผู้เล่นจะยืนล้อมเป็นวงกลม หรืออาจยืนเป็นแถวหน้ากระดาน หันหน้าเข้าหากัน มือซ้ายถือรวงข้าว มือขวาถือเคียว พ่อเพลงแม่เพลงอาจมีหลายคนช่วยกันร้องแก้ หรือร้องโต้ตอบฝ่ายตรงข้าม ส่วนคนอื่นๆ เป็นลูกคู่รับว่า "เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้"

ภาพประกอบ 14 การร้องเพลงเต้นกำของภาคกลาง
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

ตัวอย่าง บทเกริ่น

ไหว้ครูสำเร็จเสร็จสก ขยายยกเป็นเพลงปลอบ (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)
หาไหนไม่เทียมเรียมเร้อ ไม่มีคนเสมอเหมือนอย่างฟ้าครอบ (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)
ขอเชิญมาเล่นเต้นกันสักรอบ ลุกขึ้นมาตอบเพลงเอย
ลูกคู่รับ : ขอเชิญมาเล่น เต้นกันสักรอบ ขอเชิญมาเล่น เต้นกันสักรอบ ลุกขึ้นมาตอบเพลงเอย
เอิง เอ๊ย ชายเอย เอ้ากันสักรอบ ลุกขึ้นมาตอบเพลงเอย
ขอเชิญมาเล่น เต้นกันสักรอบ ลุกขึ้นมาตอบเพลงเอย (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)
จิตใจเจ้าไม่สมเพช พี่จะเป่าด้วยเวทย์มหาละลวย (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)
เดชะ คุณพระขลัง ปถะมัง ขมักขมวย (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)
ลูกคู่รับ : เดชะ คุณพระช่วย ให้เล่นกันด้วยนางเอย

ตัวอย่าง บทประ

หญิง : ได้ยินสำเหนียกเรียกหญิง น้องเองไม่นิ่งอยู่ชักช้า (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)
แม่เหยียบหัวซังกะทั่งหัวหญ้า เดินเข้ามาหาชายเอย (รับ)
ชาย : เหยียบหัวซังกะทั่งหัวหญ้า ไอ้ซังมันแห้งจะแยงเอาขา (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)
ไอ้ตอโสนมันโด่หน้า จะตำเอาขานางเอย (รับ)

เพลงพิษฐาน เพลงพิษฐานนิยมเล่นในช่วงเทศกาลสงกรานต์ โดยเล่นในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา อุทัยธานี นครสวรรค์ สุพรรณบุรี กาญจนบุรี และสุโขทัย เมื่อหนุ่มสาวทำบุญตักบาตรที่วัดแล้ว ก็จะ

พากันเก็บดอกไม้เข้าไปไหว้พระในโบสถ์ หญิงและชายนั่งคนละข้าง มือถือพานดอกไม้ เพลงขึ้นต้นด้วยคำว่า "พิษฐาน" มาจากคำว่า อธิษฐาน เพื่อขอพรพระ ฝ่ายชายเริ่มว่าเพลงก่อน ฝ่ายหญิงร้องแก้ เมื่อฝ่ายใดร้อง ลูกคู่ฝ่ายนั้นร้องรับ ไม่ต้องปรบมือ เกี้ยวพาราสีกันไปในเนื้อเพลงซึ่งเป็นกลอนสั้นๆ เพียง 4 วรรค และมักยกเอาชื่อหมู่บ้านมาสัมผัสกับชื่อดอกไม้

ตัวอย่าง เพลงพิษฐาน จากชาวบ้านตำบลสระทะเล อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์

ชาย : พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกพิกุล

ลูกคู่ : มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกพิกุล

ชาย : เกิดชาติใดแสนใดเอย ขอให้ลูกได้ส่วนบุญ

ลูกคู่ : พิษฐานวานไหว้ ขอให้ได้ดังพิษฐานเอย เอ๋ยเนรมิต ยอดพระพิษฐานเอย

หญิง : พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกจำปี

ลูกคู่ : มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกจำปี

หญิง : ลูกเกิดมาชาติใดแสนใด ขอให้ลูกได้ไอ้ที่ดีๆ

ลูกคู่ : พิษฐานวานไหว้ ขอให้ได้ดังพิษฐานเอย เอ๋ยเนรมิต ยอดพระพิษฐานเอย

ตัวอย่าง เพลงพิษฐาน ของ ชาวบ้านอำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี

ชาย : พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน ถือพานดอกจอก

เกิดชาติใดแสนใด ขอให้ได้พวกบ้านกระบอก

หญิง : พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน ถือพานปากกระจับ

เกิดชาติใดแสนใด ขออย่าให้ได้พวกบางพลับ

เพลงพิษฐานนี้ จุดประสงค์นอกจากเพื่อการขอพรแล้ว แก่นของเพลง คือ การทำให้ผู้อธิษฐาน ซึ่งเป็นหนุ่มสาว จะได้มีความสุขสนุกสนาน ได้แสดงออกเกี้ยวพาราสี กระเซ้าเย้าแหย่ ส่วนมากจะไม่ถือโกรธกัน ถ้าร้องเกินเลยไป เช่น

ชาย : พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานแต่ดอกบัว

เกิดชาติใดแสนใด ขอให้ได้เป็นผัวคนชื่อ..... (ออกชื่อฝ่ายหญิง)

หญิง : พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานแต่ดอกแค

เกิดชาติใดแสนใด ขอให้ได้เป็นแม่คนชื่อ..... (ออกชื่อฝ่ายชาย)

เพลงระบำบ้านไร่ เพลงระบำมีอยู่ 3 แบบ คือ เพลง ระบำบ้านไร่ เพลงระบำบ้านนา และเพลงระบำ

ภาพประกอบ 15 หนังสือแสดงการร้องเล่นเพลงระบำชาวบ้านไร่ที่ร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

เพลงระบำบ้านไร่ เล่นในงานเทศกาลสงกรานต์ และงานนักขัตฤกษ์ต่างๆ เป็นเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง เนื้อเพลงเกี่ยวเนื่องกับการเกี้ยวพาราสี นิยมเล่นในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี สุพรรณบุรี ลพบุรี นครสวรรค์ และอุทัยธานี โดยชายและหญิงจะยืนล้อมวง ปรบมือเป็นจังหวะ และผลัดกันเป็นต้นเพลง ส่วนที่เหลือจะเป็นลูกคู่ร้องรับว่า

"ดงไหนเอย ลำไย หอมหวนอยู่ในดงเอย
เข้าดงเข้าดงลำไย หอมหวนอยู่ในดงเอย"

ตัวอย่าง เพลงประ ของนายกร่าง แม่อิน จากแผ่นเสียงตราช้างสามเศียร

กร่าง : ระบำไหนเอย แม่ชื่นใจเอ๋ยชาวบ้านไร่
ลูกคู่ : ช้า... ระบำที่ไหนเล่าเอย แม่ชื่นใจเอ๋ยชาวบ้านไร่
กร่าง : วันนี้ประสบมาพบพักตร์ มาเจอน้องรักแม่ชื่นใจ
ลูกคู่ : ดงไหนเอยลำไย
กร่าง : จะพูดก็ขามจะถามก็เกรง พี่จะผูกเป็นเพลงว่าไป (รับ)
โอ้แม่บ้านเหนือเชื้อละคร ให้รำมาก่อนจะเป็นไร (รับ)

ให้หล่อนเหยียดแขนออกมาฟ้อน แขนใครจะอ่อนกว่าแขนใคร
ดงไหนเอย เอ่อเอยลำไย
ลูกคู่ : หอมหวนอยู่ในดงเอย เข้าดง เข้าดงลำไย หอมหวนอยู่ในดงเอย
อิน : ช้าระบำที่ไหนเล่าเอย ชื่นใจเอ๋ยชาวบ้านไร่
ลูกคู่ : ดงไหนเอยลำไย
อิน : ได้ยินสุนทรพี่มาวอนว่า ได้ยินวาจาพี่ชาย (รับ)
ว่าแม่ชาวบ้านเหนือเชื้อละคร จะรำจะฟ้อนออกไป (รับ)
ว่าแม่หนูเต้นโค้งรำโค้ง เดินเล่นในวงแขนชาย
ดงไหนเอย เอ่อเอยลำไย
ลูกคู่ : หอมหวนอยู่ในดงเอย เข้าดง เข้าดงลำไย หอมหวนอยู่ในดงเอย

ส่วน เพลงระบำบ้านนา และเพลงระบำ จะแตกต่างกันที่การร้องรับของลูกคู่คือ เพลงระบำบ้านนา ลูกคู่ร้องรับว่า "แถวรำเจ้าเอย รำแน่ะๆ ไม้ลาย เขารำงามเอย" สำหรับเพลงระบำ มักขึ้นต้นวรรค ว่า "ระบำทางไหนเล่าเอย" แล้วตามด้วยชื่อสถานที่ เช่น

ระบำทางไหนเล่าเอย ระบำวัดแจ้ง
พี่รักน้องเหลือ แม่เสื้อสีแดง
ระบำวัดแจ้ง เขาก็รำงามเอย

เพลงอีแซวเป็นเพลงพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรี เล่นในงานเทศกาลสงกรานต์ หรืองานบุญกุศล เดิมเป็นเพลงร้องโต้ตอบกันสั้นๆ แบบกลอนหัวเดียว ต่อมา ได้ยืมกลอนเพลงฉ่อยไปร้องให้ยาวมากขึ้น ร้องด้วยจังหวะเร็วๆ เดินจังหวะด้วยฉิ่ง กรับ พ่อเพลงแม่เพลงแต่ละฝ่ายมีลูกคู่ 4 - 5 คน ร้องโต้ตอบเชิงเกี้ยวพาราสีแฝงคำสองแง่สองง่าม เพื่อสร้างความครึกครื้นให้แก่ผู้ฟัง ส่วนผู้ร้องต้องมีความสามารถในการเลือกถ้อยคำมาร้อยเรียง ที่เรียกกันว่า "ด้นเพลง" ให้ทันจังหวะที่เร็วกว่าเพลงประเภทอื่นๆ ต่อมา เพลงอีแซวได้พัฒนาเป็นวงอาชีพรับจ้างแสดงตามงานต่างๆ และเป็นที่นิยมร้องกันแพร่หลายในจังหวัดใกล้เคียงด้วย ตัวอย่าง เพลงอีแซว ของ ไวพจน์ เพชรสุพรรณ

โอ้มาเถิดหนากระไรแม่มา สาวน้อยเจ้าอย่าช้าๆ ร่ำไร (ดนตรี)
หากได้ยินเสียงนี้ เสียงของพี่ไวพจน์ คนสุพรรณเขารู้หมด ว่าพี่เป็นใคร
พี่นี้เป็นพ่อเพลง ใครๆ ก็เกรงกระทู้ ถ้าหากว่าน้องยังอยู่ พี่จะบอกให้
พี่สืบสายเพลงอีแซว ไปเล่นมาแล้วทุกที่ ศรีประจันต์ดอนเจดีย์ พี่นี้ก็เคยไป
เดิมบางนางบวช ก็เคยไปอวดอารมณ์ สามชุกก็เคยชม ว่าคารมพี่คมคาย
บางปลาม้าอู่ทอง สองพี่น้องอำเภอเมือง อย่าว่าคุยเขื่อง พี่เฟื่องนะสายใจ

ชื่อเสียงโด่งดัง แต่ยังขาดแม่เพลง แม้ฝีปากเจ้ายังไม่เก่ง จะเกรงไปไย
พี่ขอเชิญให้มาสมัคร ถ้ามีใจรักทางร้อง อีกหน่อยก็คงจะคล่อง ต้องค่อยหัดค่อยไป
ขอเพียงให้เชื่อฟัง แม่ร้อยชั่งอย่าเกรง จะหัดให้เป็นแม่เพลง ให้ร้องเก่งจนได้
คอหนึ่งนั้นเสียงพี่ เสียงโฉมศรีเป็นคอสอง บกพร่องจะแก้ให้
ถ้าหากน้องเก่งแล้ว มาร่วมอีแซวงพี่ คงมีแม่เพลงชั้นดี มาเป็นเพื่อนใจ
จะได้ร่วมกันหากิน ในถิ่นเมืองสุพรรณ ให้ขึ้นชื่อลือลั่น ไม่หวั่นใครๆ
ขออย่าได้อิดเอื้อน ให้พี่เตือนซ้ำสอง เชิญแม่เกริ่นทำนอง ร้องเป็นเพลงอีแซวเอย
โอ้มาเถิดมากระไรแม่มาๆ สาวน้อยเจ้าอย่าช้าๆ ร่ำไร
มาร่วมวงกับพี่ชาย น้องอย่าอายใครเลย

เพลงพวงมาลัยเป็นเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายและหญิง นิยมเล่นกันแถบภาคกลางทั่วไปแทบทุกจังหวัด ในงานเทศกาลต่างๆ เช่น วันสงกรานต์ งานโกนจุก งานบวชนาค งานมงคลต่างๆ โดยเลือกสถานที่เล่นเพลง เป็นลานกว้างๆ ยืนล้อมเป็นวงกลม แบ่งเป็นฝ่ายชายครึ่งวงฝ่ายหญิงครึ่งวง มีพ่อเพลง แม่เพลงผลัดกันร้อง ส่วนที่เหลือจะเป็นลูกคู่ปรบมือเป็นจังหวะ และร้องรับฝ่ายของตน

ภาพประกอบ 16 การร้องเล่นเพลงพวงมาลัย
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

ตัวอย่าง เพลงพวงมาลัย ชาวบ้านอำเภอบางแพ จังหวัดราชบุรี

แม่เพลง : เออระเหยลอยมา ลอยมาก็ลอยไป
ลูกคู่ : เออระเหยลอยมา ลอยมาก็ลอยไป
แม่เพลง : ได้ยินผู้ชายมาร้องเชิญ ไม่นิ่งเนิ่น อยู่ทำไม

นางหยิบเข็มขัดเข้ามารัดพุง สองมือแม่ก็นุ่งผ้าลาย
นางหยิบหวีน้อยเข้ามาสอยเสย ผมเผ้าแม่เลย กระจาย
นางมายกเท้าก้าวกระดาก สวยน้องลงจากกะได
พวงเจ้าเอ๋ยมาลัย ไม่ช้าไถลเลยเอย
ลูกคู่ : พวงเจ้าเอ๋ยมาลัย ไม่ช้าไถลเลยเอย
แม่เพลง : เออระเหยลอยมา ลอยมาก็ลอยไป
ลูกคู่ : เออระเหยลอยมา ลอยมาก็ลอยไป

เพลงนี้ถ้านำมาเล่นในวันสงกรานต์ จะร้องประกอบการเล่นลูกช่วง ฝ่ายใดแพ้ก็ต้องมารำ เพลงพวงมาลัยนั้น เป็นเพลงที่ร้องง่ายและฟังสนุก จึงเหมาะกับการร้องรำมาก

เพลงเหย่อยเป็นเพลงพื้นบ้านจังหวัดกาญจนบุรี นิยมเล่นในงานเทศกาล และงานมงคลต่างๆ มักมีกลองยาวมาตีเรียกชาวบ้านก่อน กลองยาวกับเพลงเหย่อยจึงเป็นของคู่กัน แบ่งเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง จำนวนฝ่ายละ 8 - 10 คน มีผ้าคล้องคอคนละผืน ฝ่ายชายเริ่มรำออกไปก่อน สองมือถือผ้าออกไปด้วย จะค่อยๆ รำเข้าไปหาฝ่ายหญิง ซึ่งอยู่ในแถวตรงข้าม แล้วส่งผ้าหรือคล้องผ้าให้ ฝ่ายหญิงที่ได้รับผ้าก็ต้องออกมารำคู่ พลางร้องโต้ตอบเนื้อหาในเชิงเกี้ยวพาราสี เมื่อรำคู่พอสมควรแล้วก็ต้องให้คนอื่นรำบ้าง โดยฝ่ายหญิงเอาผ้าไปคล้องให้ฝ่ายชายคนอื่นๆ ส่วนฝ่ายชายคนเดิมก็ต้องค่อยๆ รำแยกออกมากลับไปยังที่เดิม รำสลับอย่างนี้ไปเรื่อยๆ จนจบเพลง อาจฟ้อนรำกันไปจนดึกด้วยความเพลิดเพลินตลอดทั้งคืน

ตัวอย่าง เพลงเหย่อย
(ลูกคู่จะปรบมือ และร้องรับเมื่อต้น
เสียงร้องคำว่า "เอย" คือ ร้องซ้ำที่ผู้ร้องร้องทุกครั้ง)
ชาย : มาเถิดหนาแม่มา มาเล่นพาดผ้ากันเอย
พี่ตั้งวงไว้ท่า อย่านิ่งอยู่ช้าเลยเอย
พี่ตั้งวงไว้คอย อย่าให้วงกร่อยเลยเอย
หญิง : ให้พี่ยื่นแขนขวา เข้ามาพาดผ้าเถิดเอย
ชาย : พาดเอยพาดลง พาดที่องค์น้องเอย
หญิง : มาเถิดพวกเรา ไปรำกับเขาหน่อยเอย
ชาย : สวยแม่คุณอย่าช้า ก็รำออกมาเถิดเอย
หญิง : รำร่ายกรายวง สวยดังหงส์ทองเอย
ชาย : รำเอยรำร่อน สวยดังกินนรนางเอย
หญิง : รำเอ๋ยรำคู่ น่าเอ็นดูจริงเอย

ชาย : เจ้าเขียวใบข้าว พี่รักเจ้าสาวจริงเอย
หญิง : เจ้าเขียวใบพวง อย่ามาเป็นห่วงเลยเอย
ชาย : รักน้องจริงๆ รักแล้วไม่ทิ้งไปเอย
หญิง : รักน้องไม่จริง รักแล้วก็ทิ้งไปเอย
ชาย : พี่แบกรักมาเต็มอก รักจะตกเสียแล้วเอย
หญิง : ผู้ชายหลายใจ เชื่อไม่ได้เลยเอย

เพลงฉ่อย เพลงวง เพลงฉ่า หรือเพลงเป้ เพลงฉ่อยเป็นเพลงที่เล่นกันทั่วไปทุกจังหวัดในภาคกลาง โดยนิยมเล่นในช่วงเทศกาลสงกรานต์ และวันนักขัตฤกษ์อื่นๆ ภายหลังมีการตั้งวงเป็นอาชีพรับจ้างแสดงทั่วไป คณะลำตัดหวังเต๊ะนิยมนำเพลงฉ่อยมาร้องแทรกกับการเล่นเพลงลำตัดเสมอๆ เพลงฉ่อยเป็นเพลงโต้ตอบระหว่างชายหญิง มีเอกลักษณ์ตรงที่ลูกคู่จะร้องรับว่า "เอ่ชา เอ๊ชา ชา ฉาด ชา" บางคณะต่อด้วย "หน่อยแม่" ไม่ต้องมีดนตรีประกอบ ลูกคู่จะปรบมือเท่านั้น

ภาพประกอบ 17 การร้องเล่นเพลงฉ่อย ไม่ต้องมีดนตรีประกอบ ใช้การปรบมือของลูกคู่
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

ตัวอย่าง เพลงฉ่อย คณะแม่ต่วน

ฉ่า ฉ่า ชะชา เอิงเออเออเอิงเงย
มือของลูกสิบนิ้ว ยกขึ้นหว่างคิ้วถวาย
ต่างธูปเทียนทอง ทั้งเส้นผมบนหัว
ขอให้เป็นดอกบัว ก่ายกอง...เอย...ไหว้...
(อีกทั้งเส้นผมบนหัว (ซ้ำ) ขอให้เป็นดอกบัวก่ายกอง (ซ้ำ) เอยไหว้...เอชา...)
ลูกจะไหว้ทั้งพระพุทธที่ล้ำ ทั้งพระธรรมที่เลิศ

ทั้งพระสงฆ์องค์ประเสริฐ ขออย่าไปติดที่รู้
ถ้าแม้นลูกติดกลอนต้น ขอให้ครูช่วยด้น...กระทู้...เอย...ไป.
(ถ้าแม้นลูกติดกลอนต้น (ซ้ำ) ขอให้ครูช่วยด้นกระทู้ (ซ้ำ)...ไป...เอชา...)
ลูกไหว้ครูเสร็จสรรพ หันมาคำนับกลอนว่า
ไหว้คุณบิดรมารดาท่านได้อุตสาห์ถนอมกล่อมเกลี้ยง ประโลมเลี้ยงลูกมา
ทั้งน้ำขุ่นท่านก็มิให้อาบ ขมิ้นหยาบมิให้ทา
ยกลูกบรรจงลงเปล ร้องโอละเห่...ละชา...ไกว
(ยกลูกบรรจงลงเปล (ซ้ำ) ร้องโอละเห่...ละชา (ซ้ำ)...ไกว...เอชา...)
แม่อุตส่าห์นอนไกว จนหลังไหล่ถลอก
หน้าแม่ดำช้ำชอก มิได้ว่า ลูกชั่ว
จะยกคุณแม่เจ้า วางไว้บนเกล้า ของตัว...ไหว้...
(จะยกคุณแม่เจ้า (ซ้ำ) วางไว้บนเกล้า ของตัว (ซ้ำ)...ไหว้...เอชา...)

เพลงฉ่อยมีชื่อเรียกหลายชื่อ บางครั้งเรียกว่า เพลงวง มาจากลักษณะที่ยืนร้องเป็นวงกลม หรือเรียกว่า เพลงฉ่า มาจากบทรับของลูกคู่ ซึ่งบางแห่งรับว่า ฉ่า ชา.และที่เรียกว่า เพลงเป๋ เพราะมีพ่อเพลงฉ่อยที่มีชื่อเสียงมากชื่อ เป๋ จึงเรียกตามชื่อพ่อเพลงผู้นั้น

เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ ชีวิตของผู้คนในภาคเหนือ หรือชาวล้านนา ผูกพันอยู่กับเสียงเพลงตลอดเวลาตั้งแต่ในวัยเด็ก วัยหนุ่มสาว จนถึงวัยชรา เพลงพื้นบ้านภาคเหนือเป็นบทร้องมุขปาฐะ คิดคำร้องขึ้นด้วยปฏิภาณไหวพริบ ขับร้อง ได้ฟัง และจดจำสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุ เพลงพื้นบ้านภาคเหนือที่ยังเป็นที่รู้จัก และมีการร้องเล่นกันอยู่บางแห่งจนถึงปัจจุบัน ซึ่งจะกล่าวถึงในที่นี้มี 3 ประเภท คือ

เพลงสำหรับเด็ก ได้แก่ เพลงกล่อมเด็ก และเพลงร้องเล่น พบว่า มีการร้องกันในจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน

เพลงกล่อมเด็ก ผู้ใหญ่ใช้ร้องขับกล่อมให้เด็กหลับ มักเรียกว่า เพลงอื่อ ชา ชา (ออกเสียงว่า อื่อ จา จา) ตามเสียงที่เอื้อนออกมาตอนขึ้นต้นเพลง เพื่อให้เกิดความนุ่มนวล ชวนให้เด็กหลับไปได้ง่าย เนื้อเพลงมีลักษณะคำประพันธ์ที่ไม่ตายตัว จำนวนคำและสัมผัสไม่เคร่งครัดเช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ส่วนทำนองเป็นทำนองร่ำ (ฮ่ำ) โดยเอื้อนเสียงทอดยาวที่พยางค์สุดท้ายของวรรค และเปล่งเสียงขึ้นลงตามระดับสูงต่ำ ของเสียงวรรณยุกต์ ตัวอย่าง เพลงกล่อมเด็ก

อื่อ ชา ชา หลับสองตาอย่าไห้
แก้วแก่นไห้ แม่จักอื่อชาชา
นายไห้อยากกินชื้น บ่มีไผไพหา

นายไห้อยากกินปลา บ่มีไผไพส้อน
มีเข้าเย็นสองสามก้อน ป้อนแล้วลวดหลับไพ

เพลงร้องเล่น ได้แก่ เพลงสิกก้องกอ เป็นเพลงที่ใช้ร้องเล่นกับเด็กโดยเฉพาะเด็กเล็กๆ เมื่อวางไว้บนหลังเท้าพ่อ และยกขาขึ้นลงตามจังหวะเพลง เพลงสิกจุ่งจา เป็นเพลงที่ร้องเมื่อไกวชิงช้าให้เด็กเล่น นอกจากนี้ มีเพลงที่เด็กร้องเล่นอื่นๆ เช่น เพลงฝนตกสุยสุย เพลงเกี่ยวหญ้าไซหญ้าปล้อง เพลงหมาหางกิด และเพลงสำหรับเล่นจ้ำจี้ ตัวอย่าง เพลงร้องเล่น

สิกก้องกอ บ่าลออ้องแอ้ง
บ่าแคว้งสุก ปลาดุกเน่า
หัวเข่าปม หัวนมปิ้ว
ปิดจะหลิ้ว ตกน้ำแม่ของ
ควายลงหนอง ตะล่มพ่มพ่ำ

จ๊อยเป็นเพลงพื้นบ้านที่เกิดจากประเพณีการพบปะพูดคุยเกี้ยวพาราสีในตอนกลางคืน เรียกว่า "แอ่วสาว" ระหว่างที่หนุ่มๆ เดินไปเยี่ยมบ้านสาวที่ตนหมายปองเอาไว้ ก็เอื้อนเสียงร้องจ๊อย เท่ากับเป็นการส่งสัญญาณให้สาวจำเสียงได้ด้วย การร้องเป็นการจำบทร้อง และทำนองสืบต่อกันมา โดยไม่ต้องฝึกหัด อาจมีดนตรีประกอบหรือไม่มีก็ได้ ตัวอย่าง เพลงจ๊อย

สาวเหยสาว อ้ายมาฟู่น้อง หวังเป็นคู่ป้องรอมแพง
ยามเดือนส่องฟ้า ดาวก็ดับแสง พี่เหลียวผ่องแยง เคหาแห่งเจ้า
พี่บ่รักไผ เท่านายน้องเหน้า ในโขงชมพูโลกนี้

ซอ เป็นเพลงพื้นบ้านภาคเหนือที่ชายหญิงขับร้องโต้ตอบกัน ผู้ร้องเพลงซอ หรือขับซอ เรียกว่า ช่างซอ เริ่มจากร้องโต้ตอบกันเพียงสองคน ต่อมา พัฒนาเป็นวงหรือคณะ และรับจ้างเล่นในงานบุญ มีดนตรีประกอบ ได้แก่ ปี่ ซึง และสะล้อ มีเนื้อร้องเข้ากับลักษณะของงานบุญนั้นๆ เช่น ซอเรียกขวัญ เป็นการทำขวัญนาค ซอถ้อง เป็นซอโต้ตอบเกี้ยวพาราสีกัน ซอเก็บนก เป็นบทชมธรรมชาติ ชมนกชมไม้ ซอว้อง เป็นซอบทสั้นๆ ใช้ร้องเล่น ซอเบ็ดเตล็ดเรื่องต่างๆ เช่น ซอแอ่วสาวปั่นฝ้าย ซอเจี๊ยวเกี้ยวสาว และซอที่เล่นเป็นเรื่องนิทาน เช่น น้อยไจยา เจ้าสุวัตร-นางบัวคำ และดาววีไก่หน้อย ส่วนทำนองที่ใช้ขับซอมีหลายทำนองตามความนิยมในแต่ละท้องถิ่น เช่น ทำนองขึ้นเชียงใหม่ จะปุ ซอเมืองน่าน ละม้ายเชียงแสน ซอพม่า และทำนองเงี้ยว ตัวอย่าง ซอว้อง ใช้ร้องเล่นกลับไปกลับมา

ฮอดตาวันแลง
จะสิมดแดง มดส้ม

ฮอดตาวันล้ม

จะสิมดส้ม มดแดง

ตัวอย่าง ซอนิทาน เรื่องน้อยไจยา

น้อยไจยา : ดวงดอกไม้ แบ่งบานสลอน ฝูงภมร แม่เผิ้งสอดไซ้
ดอกพิกุล ของพี่ต้นใต้ ลมพัดไม้ มารอดบ้านตู
รู้แน่ชัด เข้าสู่สองหู ว่าสีชมพู ถูกป้าเค้าเนิ้ง
เค้ามันตาย ปลายมันเสิ้ง ลำกิ่งเนิ้ง ตายโค่นทวยแนว
ดอกพิกุล ก็คือดอกแก้ว ไปเป็นของเป๋น แล้วเน้อ
แว่นแก้ว : เต็มเค้าเนิ้ง กิ่งใบแท้เล่า ตามคำลม ที่พัดออกเข้า
มีแต่เค้า ไหวหวั่น คลอนเฟือน
กิ่งมันแท้ บ่แส่เสลือน บ่เหมือนลมโชย รำเพยเชื่อนั้น
ใจของหญิง น้องหนิมเที่ยงมั่น บ่เป็นของเป๋น คนใด
ยังเป็นกระจก แว่นแก้วเงาใส บ่มีใจเหงี่ยง ชายเน้อ

เพลงพื้นบ้านภาคอีสาน ภาคอีสานเป็นแหล่งรวมกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกันถึง 3 กลุ่ม จึงมีเพลงพื้นบ้านแบ่งเป็น 3 ประเภท ดังนี้ 1. เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมไทย-ลาว 2. เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ส่วย (กูย) 3. เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช

เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมไทย-ลาว กลุ่มชนกลุ่มนี้ ได้แก่ ประชาชนในจังหวัดหนองคาย อุดรธานี เลย สกลนคร นครพนม กาฬสินธุ์ มหาสารคาม ร้อยเอ็ด ขอนแก่น ชัยภูมิ มุกดาหาร ยโสธร อุบลราชธานี บุรีรัมย์ และบางส่วนของจังหวัดศรีสะเกษ กลุ่มชนนี้ใช้ภาษาถิ่น คือ ภาษาอีสาน เพลงพื้นบ้านของกลุ่มวัฒนธรรมไทย- ลาว มี 2 ประเภท คือ หมอลำ และเซิ้ง

1. หมอลำ เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมมากในภาคอีสาน ได้พัฒนาการแสดงเป็นคณะ มีการฝึกหัดเป็นอาชีพ รับจ้างไปแสดงในงานต่างๆ มีทำนองลำ เรียกตามภาษาถิ่นว่า "ลาย" ที่นิยมมีด้วยกัน 4 ลาย คือ 1. ลายทางเส้น 2. ลายทางยาว 3. ลายลำเพลิน 4. ลายลำเต้ย

ตัวอย่าง ลายลำเต้ย ชื่อ เต้ยโขง

ลา ลา ก่อนเด้อ ขอให้เธอจงมีรักใหม่
ชาตินี้ขอเป็นขวัญตา ชาติหน้าขอเป็นขวัญใจ
ชาตินี้แลชาติใด ขอให้ได้เคียงคู่กับเธอ

ภาพประกอบ 18 คณะหมอลำ ที่ร้องเล่นหมอลำ โดยใช้ภาษาถิ่นอีสาน

ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

2. เซิ้ง หรือลำเซิ้ง

คำว่า "เซิ้ง" หมายถึง การฟ้อนรำ เช่น เซิ้งกระติบ หรือทำนองเพลงชนิดหนึ่ง เรียก ลำเซิ้ง เซิ้งทั่วไปมี 3 แบบ คือ เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งเต้านางแมว และเซิ้งเต้านางด้ง การเซิ้งนี้มักจะเป็นกลุ่มย่อยๆ ตั้งกระบวนแห่ไปขอปัจจัย เพื่อร่วมทำบุญงานวัด

ตัวอย่าง เซิ้งหลักธรรม (ตัดความมาบางตอน)

องค์พุทโธเพิ้นว่าจังซี้ ไผขี้ถี่เกิดเป็นปลาหลด

เกิดมาอด กินหยังบ่ได้ ของใหญ่ๆ แม่นบ่ได้กิน

พระมุนินทร์เพิ้นว่าชั้นดอก ข้อยสิบอกให้เจ้ารู้คลอง

รู้ทำนองทรัพย์สินภายนอก เพิ่นนั้นบอกให้กินให้ทาน

สร้างสะพานผลาไปหน้า ขึ้นชั้นฟ้าสวรรค์นิพพาน

ภาพประกอบ 19 การฟ้อนรำเซิ้งกระติบ

ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ส่วย (กูย) เป็นกลุ่มประชาชนในจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และบางส่วนของจังหวัดบุรีรัมย์ มีภาษาของตนเอง คือ ภาษาเขมร และภาษาส่วย(กูย) ซึ่งต่างไปจากภาษาถิ่นอื่นๆ นอกจากนี้ ยังมีวัฒนธรรมเฉพาะถิ่น โดยเฉพาะเพลงพื้นบ้านที่เรียกว่า "เจรียง" ซึ่งแปลว่า ร้อง หรือขับลำ

ภาพประกอบ 20 การร้องเล่นเจรียงซันตูจ ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ส่วย (กูย)
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

การเล่นเจรียงนั้น มีทั้งที่จัดเป็นคณะ และเล่นกันเองตามเทศกาล เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

1. เจรียงในวงกันตรึมวง ซึ่งเป็นวงดนตรีประกอบด้วย ปี่ออ ปี่ชลัย กลอง กันตรึม ฉิ่ง ฉาบ กรับ ปัจจุบันมีซออู้ และซอด้วงด้วย เมื่อเจ้าภาพจัดหาวงกันตรึมมาเล่น ก็จะมีการร้องเพลง คือ เจรียงประกอบวงกันตรึม เนื้อร้องจะเลือกให้เข้ากับงานบุญกุศลนั้นๆ หรือตามที่ผู้ฟังขอมา

2. เจรียงเป็นตัวหลัก ในวันเทศกาล ชาวบ้านที่มีอารมณ์ศิลปินจะจับกลุ่มร้องเจรียงที่จำสืบทอดกันมา ผลัดกันร้อง และรำฟ้อนด้วย เช่น เจรียงตรุษ เจรียงนอรแกว (เพลงร้องโต้ตอบระหว่างชาย-หญิง)

ตัวอย่าง เจรียงซันตูจ (เพลงตกเบ็ด)

ปกัวร์เลือนกันโดะ (ฟ้าลั่นสั่นสะเทือน)
บองจัญเรียบ มจ๊ะเสราะ (พี่ขอแจ้งเจ้าของบ้าน)
บองโซมลึงซันตูจโกน กระโมม (พี่ขอเล่นตกเบ็ดกับลูกสาว)
ลิ่งเตียง เนียงตูจ (เล่นทั้งน้องนางคนเล็ก)
รโฮด ดอลเนียงธม (ตลอดถึงน้องนางคนโต)
โซมลึง ซันตูจโกน กระโมม (ขอเล่นตกเบ็ดกับลูกสาว)
ตามจ๊ะโบราณ (ตามคนแก่โบราณ)

เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช กลุ่มชนวัฒนธรรมไทยโคราช ได้แก่ ประชาชนในจังหวัดนครราชสีมา และบางส่วนของจังหวัดบุรีรัมย์ เพลงพื้นบ้านของชนกลุ่มนี้ คือ เพลงโคราช ปัจจุบัน

พัฒนาจากเพลงพื้นบ้านมาเป็นคณะหรือเป็นวง มีการฝึกหัดเป็นอาชีพ รับจ้างแสดงในงานบุญ งานมงคล งานแก้บนท้าวสุรนารี เนื้อร้องโต้ตอบระหว่างชาย-หญิง กลอนเพลงมีหลายแบบ เช่น เพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ ใช้ปรบมือตอนจะลงเพลงแล้วร้อง "ไช ยะ"

ภาพประกอบ 21 การร้องเล่นเพลงโคราชที่มีเนื้อร้องโต้ตอบกันระหว่างชายและหญิง
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

ตัวอย่าง เพลงโคราช เห็นต้นระกำ คราวนี้จะช้ำเอยต้นกู ไม่เห็นแม่ดวง พี่ก็จะดูแต่ต้นระกำ
เอยกะต้นเกด เกดเอยเคยสังเกต นั่งเช็ดน้ำตา มองเห็นกกไม้พี่ก็มอง
ดูแต่กายเอยแค่เกล็ด กกไม้ทำไมยังมี ตาเกดตากัน เกดเอ๋ยแม่เกด
จะแล้งแล้วแม่โฉมตรู นึกเห็นแต่ก่อนเรา เคยกอดเชิดชู...กัน

เพลงพื้นบ้านภาคใต้ เพลงพื้นบ้านภาคใต้มีค่อนข้างน้อย เมื่อเทียบกับภาคอื่นๆ แต่ยังรักษารูปแบบพื้นเมืองได้มาก นิยมเล่นกันเองตามเทศกาลต่างๆ โดยไม่มีการรับจ้างแสดง และไม่ถือเป็นอาชีพ เพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่สำคัญๆ ได้แก่ เพลงเรือ เพลงบอก เพลงนา เพลงกล่อมนาคหรือแห่นาค และเพลงร้องเรือหรือเพลงชาน้องซึ่งเป็นเพลงกล่อมเด็ก

เพลงเรือ เป็นเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่ง ใช้เล่นในเรือ นิยมเล่นในเดือนสิบเอ็ด หรือเดือนสิบสองหลังออกพรรษาแล้ว ภาคใต้จะมีงานประเพณีชักพระหรือแห่พระ ผู้เล่นเพลงเรือเป็นชาวบ้านที่อยู่ใกล้แม่น้ำ ลำคลอง หรือทะเลสาบ เช่น อำเภอไชยา อำเภอเกาะสมุย อำเภอท่าชนะ จังหวัดสุราษฎร์ธานี อำเภอหาดใหญ่ อำเภอเมืองฯ อำเภอรัตภูมิ จังหวัดสงขลา และจังหวัดชุมพร การเล่นเพลงเรือ มีเรือเพลงฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยเริ่มต้นร้องกลอนไหว้ครูก่อน จากนั้นก็ว่ากลอน ชักชวนเรือเพลงอีกฝ่ายให้มาร้องเล่นกัน แล้วร้องโต้ตอบกันด้วยปฏิภาณไหวพริบ ทั้งในเชิงเกี้ยวพาราสี โต้คารมอย่างเผ็ดร้อน และกระเซ้าเย้าแหย่กัน มักนำเอาเหตุการณ์บ้านเมือง หรือสภาพแวดล้อมมาสอดแทรกในเนื้อ

ร้อง เพื่อให้เกิดอารมณ์ขัน หรือเสียดสีประชดประชันกัน ในระหว่างที่ร้องเพลงเรือนั้น ผู้พายต้องพายให้เข้ากับจังหวะของเพลงด้วย

ภาพประกอบ 22 การร้องเล่นเพลงเรือ

ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

ตัวอย่าง เพลงเรือ เพลงเรือสงขลา

ขึ้นข้อต่อกล่าว ถึงสาวทุกวัน

แต่งตัวกวดขัน ในวันประชุม

ตุ้มหูพู่ห้อย สาวน้อยหนุ่มหนุ่ม

สองเต้าเต่งตุม เหมือนพุ่มมาลา

ถ้าได้พี่ชาย จะจูบซ้ายจูบขวา

สาวน้อยงามสรรพ ดับกายไว้ท่า

ถึงวันออกษา พี่จะพาเจ้าไป

วิธีร้อง ต้นเสียงจะร้องนำ และลูกคู่รับ ซึ่งจะร้องซ้ำกับต้นเสียง ดังนี้

ขึ้นข้อต่อกล่าว ถึงสาวทุกวัน ลูกคู่รับ น้องนั่นแหล้ สาวนั้นแหล้

เพื่อเหอต่อกล่าว ,, ถึงสาวทุกวัน

สาวเหอต่อกล่าว ,, ถึงสาวทุกวัน

แต่งตัวกวดขัน ในวันประชุม ,, น้องนั่นแหล้ สาวนั้นแหล้

เพื่อเหอกวดขัน ,, ในวันประชุม

สาวเหอกวดขัน ,, ในวันประชุม

เพลงเรือโต้ตอบ

ชาย : เออเหอย ขอถาม เรืองามทรามวัย
หน้าตาขาวขาว เป็นชาวบ้านไหน
มีคู่หรือยัง บอกมั่งเป็นไร
ขอแม่ทรามวัย เอ่ยเอื้อนวาจา
หญิง : เออเหอย เรือชาย ปากร้ายนักหนา
เที่ยวพายใต้เหนือ ตามเรือฉานมา
คนไม่รู้จักเที่ยวทักถามหา พูดพร่ำเจรจาน่าขันเหลือใจ

เพลงบอก เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมเล่นในวันสงกรานต์ (ก่อนหรือหลังก็ได้) เพื่อบอกความหรือประกาศวันสงกรานต์ว่า ปีนี้นาคให้น้ำกี่ตัว วันใดเป็นวันธงชัย วันอธิบดี ฯลฯ เพลงบอกอาจเล่นในงานบุญต่างๆ หรืองานประจำปีก็ได้

ภาพประกอบ 23 การรวมกลุ่มกันร้องเล่นเพลงบอกของชาวบ้านภาคใต้ ในงานบุญหรืองานประจำปี
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

วิธีเล่น ชาวบ้านจะรวมกลุ่ม 5 - 10 คน เครื่องดนตรีมีทั้งขลุ่ย ทับ ปี่ ฉิ่ง กรับ หรือแล้วแต่จะหาได้ เดินร้องเพลงไปตามหมู่บ้าน เมื่อเจ้าของบ้านได้ยินเสียงเพลงก็จะเชื้อเชิญขึ้นบ้าน เลี้ยงอาหารหมากพลู แม้จะเป็นเวลามืดค่ำ เจ้าของบ้านก็ยังยินดีต้อนรับคณะเพลงบอก เพราะเนื้อเพลงของเพลงบอกนั้นร้องอวยพรปีใหม่ และสรรเสริญเยินยอเจ้าของบ้านอีกด้วย

ตัวอย่าง เพลงบอก เรื่องศาลาโดหก เพลงบอกของเจ้าคุณวัดท่าโพธิ์ พระรัตนธัชมุนีศรีธรรมราช (ม่วง รตฺนธชเถร)

บ้านเมืองเอก ณ ปักษ์ใต้ พลไพร่ก็พร้อมเพรียง
รุกขะเรียงแกววิถี เมทนีดล

มีศาลาหน้านครินทร์ พื้นเป็นดินก่อด้วยอิฐ
หลังคาปิดบังร้อน ทั้งได้ซ่อนฝน
ศาลานี้มีเป็นหลัก ที่สำนักประชาชน
ผู้เดินหนได้หยุดอยู่ ทุกฤดูกาล
มีประดู่อยู่หกต้น ที่สูงพ้นแต่หลังคา
รอบศาลากิ่งโตใหญ่ แผ่อยู่ไพศาล
อยู่ในถิ่นประจิมถนน เป็นที่ชมสำราญ
แต่ก่อนกาลดึกดำบรรพ์ เป็นที่สำคัญกล่าว
ชาวบ้านนอกออกสำเหนียก นิยมเรียกคำสั้นสั้น
ชอบแกล้งกลั่นพูดห้วนห้วน ตัดสำนวนยาว
เรียกว่าศาลาโดหก โดยหยิบยกวัตถุกล่าว
เรียกกันฉาวทั้งบ้าน มีพยานโข...

เพลงนา เพลงพื้นบ้านของชาวชุมพร ใช้ร้องเล่นเมื่อจับกลุ่มเดินไปนา และร้องระหว่างเกี่ยวข้าว ลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนสุภาพ แต่วรรคหนึ่งอาจมี 9 - 11 คำแล้วแต่เนื้อความที่ร้อง และใช้สัมผัสท้ายวรรคเป็นเสียงเดียวกันที่เรียกว่า กลอนอา กลอนอี การร้องเพลงนาต้องมีคู่ขับร้องด้วยคนหนึ่ง ผู้ร้องนำต้นบทเรียกว่า แม่เพลง คู่ขับร้องเรียกว่า ท้ายไฟ และเมื่อร้องจบบทหนึ่งอาจเปลี่ยนกันเป็นแม่เพลง หรือท้ายไฟก็ได้

ตัวอย่าง การร้องเพลงนา บทไหว้ครู

แม่เพลง : ออ...น้อง...หนา...ขอน้อมหัตถ์นมัสการท่านอาจารย์ผู้ประสาท
ท้ายไฟ : ขอน้อมหัตถ์นมัสการท่านอาจารย์ผู้ประสาท...แลท่านเหอย
แม่เพลง : วิชาการสามารถท่านส่งเสริมสั่งสอน
(ซ้ำ... ท่านส่งเสริมสั่งสอน) ท่านชี้แนวชักนำให้ว่าคำว่ากลอน

ตัวอย่าง การร้องเพลงนา บทอาลัยลา

คนรักกันแม้อยู่ไกลเหมือนอยู่ใกล้
เบียดสนิทชิดกายเหมือนตักบาตรร่วมขัน
อยู่ขอบฟ้าเขาเขียวเหมือนอยู่ห้องเดียวกัน
บทลง : อยู่ขอบฟ้าเขาเขียวเหมือนอยู่ห้องเดียวกัน
ผูกรักสัมพันธ์ผูกใจมั่นจริง เหอย...
เป็นคู่ทุกข์คู่ยากคู่สร้างคู่สม
คู่เคียงเรียงภิรมย์ตลอดกาลไป เหอย...

เพลงกล่อมนาค หรือเพลงแห่นาค เป็นเพลงพื้นบ้านของชาวไทยพุทธแถบแหลมสทิงพระ จังหวัดสงขลา ใช้ร้องกล่อมนาคตอนแห่นาคออกจากบ้านไปวัด และตอนแห่เวียนรอบพระอุโบสถ นอกจากร้องเพื่อความสนุกสนานครื้นเครง เนื้อหาของบทเพลงยังเป็นการอบรมสั่งสอนนาคก่อนเข้าบรรพชาอุปสมบท ขอความเป็นสิริมงคลจากเทวดา และบางตอนก็ร้องล้อเลียนนาคเกี่ยวกับหญิงคนรักด้วย คณะเล่นเพลงกล่อมนาคมีแม่เพลง 1 - 2 คน และลูกคู่ 5 - 10 คน เดินล้อมตัวนาค และร้องเพลงกล่อมไปตลอดทางจนถึงพระอุโบสถ มีแบบแผนการร้องนำและร้องรับ ดังตัวอย่าง

แม่เพลง : มือเอยมือของข้า สิบนิ้ววันทายอไหว้

ลูกคู่ : เอ เห่ เห้ ไป มือเอยมือของข้า สิบนิ้ววันทายอไหว้...ไป

แม่เพลง : ทุกทิศาพารา พี่น้องเห้อ ทุกทิศาพาราข้าปูผ้าใหญ่

แล้วแว่นแคว้นแดนไกลทุกทิศา

ลูกคู่ : เอ เห่ เห้ ศา ทุกทิศาพาราข้าปูผ้าใหญ่

แล้วแว่นแคว้นแดนไกลทุกทิศา

ภาพประกอบ 24 การร้องเพลงกล่อมนาค มีเนื้อหาเป็นการอบรมสั่งสอนนาคก่อนบรรพชาอุปสมบท

ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

ตัวอย่าง บทร้องกล่อมนาค บางตอน

ไหว้เทพไทในแดนแผ่นพสุธา ช่วยยะโสโมทนาอย่าขัดสน

ให้เจ้านาคลุไปดังใจดล จุหลาจลอย่าได้มีมา

ขอให้คนที่หามมีความสุข สำเร็จเสร็จทุกข์ไปเถิดหนา

อันหนุ่มสาวเฒ่าแก่แห่นาคมา ไปชาติหน้าคงจะได้วิมานทอง

ภาพประกอบ 25 เพลงแห่นาค ใช้ร้องตอนแห่นาคออกจากบ้านไปวัด
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

เพลงร้องเรือ หรือเพลงชาน้อง เป็นเพลงกล่อมเด็กของภาคใต้ ใช้ร้องกล่อมเด็กให้นอนหลับ ลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนชาวบ้าน โดยทั่วไป 1 บท มี 8 วรรค ในแต่ละวรรค มี 4- 10 คำ แล้วแต่เนื้อความ และบางเพลงอาจมีความยาวถึง 30 วรรค เพลงร้องเรือ หรือเพลงชาน้อง ส่วนมากร้องเกริ่นนำด้วยคำว่า "ฮาเอ้อ" และจบท้ายวรรคแรกด้วยคำว่า "เหอ" เนื้อหาสาระเป็นการขับกล่อมให้เด็กนอนหลับเร็ว และหลับสนิท ด้วยความอบอุ่น ทั้งกายและใจ หลายบทได้สอดแทรกคำสอนในการประพฤติปฏิบัติตน ปลูกฝังคุณธรรม และสะท้อนเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมด้วย

ตัวอย่าง เพลงร้องเรือ หรือ เพลงชาน้อง

1) ขวัญอ่อนเหอ นอนให้เป็นสุข
แม่ไม่มาปลุก อย่าลุกรบกวน
ฟูกหมอนแม่ตั้ง รองหลังนิ่มนวล
อย่าลุกรบกวน ขวัญอ่อนเจ้านอนเปล

2) ยาฝิ่นเหอ อย่ากินมากนักเลยพ่อเนื้อทอง
ต้องจำต้องจอง ต้องเขอต้องคาเพราะยาฝิ่น
อยากกล้วยอยากอ้อย น้องสาวน้อยจะเซ้อให้กิน
ต้องเขอต้องคาเพราะยาฝิ่น นั่งไหนโหนอนนั่น

3) โลกสาวเหอ โลกสาวชาวเรินตีน
เดินไม่แลตีน เหยียบเอาโลกไกตาย

หนวยตาตั้งสองหนวย หวงอี้เหลียวแลชาย
เหยียบเอาโลกไกตาย แลชายไม่วางตา

สรุป เพลงพื้นบ้านเป็นผลงานที่สร้างสรรค์มาจากความคิดอิสระของชาวบ้าน มิได้ผลิตงานเพลงเป็นอาชีพ แต่จะขับลำร้องเพลงกัน ในระหว่างเวลาทำงานอาชีพหลัก คือ การทำไร่ ทำนา เนื่องจากสังคมไทยดั้งเดิม ชาวบ้านส่วนใหญ่เป็นชาวไร่ ชาวนา มีวิถีชีวิตผูกพันกับการทำมาหากินอันเกี่ยวเนื่องกับธรรมชาติ ความอุดมสมบูรณ์ของพืชพันธุ์ธัญญาหาร ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่สุด ในการยังชีพ คนไทยจึงคิดสร้างพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับความเจริญงอกงาม ที่เห็นได้ชัดที่สุด ได้แก่ พิธีกรรมในฤดูเก็บเกี่ยว ดังนั้น เพลงที่ใช้ร้องในฤดูกาลเก็บเกี่ยวจึงเกิดขึ้น เพื่อเป็นการฉลองความอุดมสมบูรณ์ หลังจากเสร็จสิ้นงานหนักในไร่นา มาเป็นเวลาเกือบปี เมื่อถึงฤดูร้อนซึ่งเป็นระยะเวลาหลังเก็บเกี่ยวพืชผล ก็เป็นเวลารื่นเริง มีเพลงที่ร้องเล่นในเทศกาลสงกรานต์ และวันสำคัญทางพระพุทธศาสนาด้วย

ภาพประกอบ 26 เพลงสงฟางเป็นเพลงที่คิดขึ้นร้องเล่นกันในฤดูเก็บเกี่ยว
ที่มา : E-Book สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (สารานุกรมไทย, 2550)

เพลงพื้นบ้านเป็นสมบัติของชาวบ้าน แสดงให้เห็นภูมิปัญญาการใช้ภาษาของคนไทย โดยใช้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ทางความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี ตลอดจนเครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน เป็นแหล่งบันดาลใจในการสร้างภาษา เพื่อความสนุกเพลิดเพลิน และในทางอ้อมก็เป็นสื่อในการอบรมสั่งสอน โดยสอดแทรกคำสอนทางศาสนา ค่านิยม หรือกฎเกณฑ์ ที่ควรปฏิบัติในสังคม ใช้ระบายความในใจที่มีต่อธรรมชาติแวดล้อมอีกด้วย ในยุคก่อนที่จะมีวิทยุ โทรทัศน์ และอินเทอร์เน็ต เพลงพื้นบ้านก็ทำหน้าที่เป็นสื่อสารมวลชนกระจายข่าวสารในสังคม เช่น เพลงร่อยภาษา เชื้อเชิญให้

คนร่วมทำบุญ เป็นการสร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในสังคม แต่ปัจจุบันบทบาทเหล่านั้นหมดไปจากสังคมไทยแล้ว เนื่องจาก เกิดระบบสื่อสาร และเครื่องมือใหม่ๆ ที่พัฒนาขึ้นอย่างไม่หยุดยั้งเข้ามาทดแทน โดยทำหน้าที่ได้รวดเร็วกว่า และทันสมัยกว่า ประกอบกับวิถีชีวิตของคนไทยเปลี่ยนแปลงไป พื้นที่เกษตรกรรมลดลง ในขณะที่พื้นที่อุตสาหกรรมขยายตัวเพิ่มขึ้น ตลอดจนวัฒนธรรมตะวันตกหลั่งไหลเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมไทยเกือบทุกด้าน เกิดเพลงและดนตรีแบบสากลหลากหลายรูปแบบ เป็นความบันเทิงสมัยใหม่ ที่คนไทยสามารถเลือกสรรที่จะฟังอย่างเพลิดเพลินได้โดยไม่มีข้อจำกัด ขณะที่พ่อเพลงแม่เพลงพื้นบ้านค่อยๆ ตายจากไปตามอายุขัย และแทบจะไม่มีผู้สืบทอดเลยในชุมชนแต่ละท้องถิ่น ปัจจุบัน เพลงพื้นบ้านยังมีจัดแสดงร้องเล่นให้ฟังและชมกันได้ ในบางโอกาส ซึ่งก็เป็นเพียงการ "ฟื้นอดีต" และเป็นความพยายาม ที่จะสืบทอด "มรดกภูมิปัญญา" แขนงนี้ให้คงอยู่ในฐานะ "สมบัติวัฒนธรรมของชาติ" สืบไป

บริบทพื้นที่ขอบเขตของการวิจัย

สภาพทางสังคมสังคมและวัฒนธรรมอีสาน

อีสานหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีเนื้อที่ประมาณ 168,854 ตารางกิโลเมตร เท่ากับร้อยละ 32.91 หรือประมาณ 1 ใน 3 ของเนื้อที่ประเทศไทย พื้นที่อีสานประกอบด้วย 19 จังหวัด คือ กาฬสินธุ์, ขอนแก่น, ชัยภูมิ, นครพนม, นครราชสีมา, หนองคาย, หนองบัวลำภู, บุรีรัมย์, มุกดาหาร, มหาสารคาม, ยโสธร, ร้อยเอ็ด, เลย, ศรีษะเกษ, สกลนคร, สุรินทร์, อำนาจเจริญ, อุดรธานี และอุบลราชธานี ภูมิประเทศโดยทั่วไปเป็นแอ่งที่ราบขนาดใหญ่ มีทิวเขากั้นเป็นขอบอยู่ทางด้านทิศตะวันตกและทิศใต้แล้วตะแคงลาดไปทางทิศตะวันออกสู่แม่น้ำโขง มักเรียกชื่อภูมิประเทศของภาคนี้อย่างรวมๆว่า ที่ราบสูงโคราช ลักษณะภูมิประเทศของอีสานมีทั้งเป็นเทือกเขาและที่ราบ

อีสานเป็นชุมชนเกษตรกรรม ที่สืบทอดมรดก จากบรรพชนมา อย่างต่อเนื่องยาวนาน โดยผูกพัน กับธรรมชาติป่า วัฒนธรรมชุมชน อย่างแน่นแฟ้น ได้รับการสั่งสมแนวคิด ภูมิปัญญา ปลูกศรัทธา คติ ความเชื่อ จนเป็นแบบแผนการดำรงชีวิต ที่มีคุณค่า อันแสดงให้เห็นถึง ความเฉลียวฉลาดของทรัพยากรบุคคล และสังคมพื้นถิ่น

สังคมอีสาน เคร่งครัดในรูปแบบของประเพณี พิธีกรรม เชื่อถือในเรื่อง บาป-บุญ คุณ-โทษ ขวัญ-วิญญาณ เทวดาอารักษ์ ตลอดจนผีสางนางไม้ อย่างจริงจัง โดยมีการเซ่นสรวงบัดพลีตามฤดูกาล พร้อมกันนี้ ก็ยังปฏิบัติภารกิจ ทางศาสนาด้วยความมั่นคง ตามค่านิยมของชุมชน เพื่อสร้างขวัญ และกำลังใจ หรือแก้ไขปัญหาชีวิตที่พึงมี อันจะเป็นประหนึ่ง ภูมิคุ้มกันภัยพิบัติ ทั้งหลายทั้งปวง มิให้มากล้ำกรายตน หรือครอบครัว ตลอดจนทุกชีวิตในชุมชน นอกจากนี้ ยังแสดงถึงความกตัญญู เชิดชูคุณความดี ของบรรพชน ผู้กลับกลายเป็นผีไปแล้วอีกด้วย

คติความเชื่อเรื่อง "ผี" นั้นชาวอีสานเชื่อกันว่า ผีมีอยู่สองกลุ่มใหญ่ กลุ่มหนึ่ง เป็นผีประเภท แผ่คุณความดี ช่วยปกป้อง คุ้มครองภัยพิบัติทั้งปวงที่จะมากล้ำกราย ตลอดจน ดูแลรักษาชุมชน ให้เกิดสันติสุข ขณะเดียวกัน ก็อาจบันดาลให้ เกิดความเดือดร้อนยุ่งยากได้ หากผู้ใดล่วงละเมิด ขาดความเคารพ ยำเกรง หรือมีพฤติกรรม อันไม่พึงปรารถนาของชุมชน กลุ่มผีดังกล่าว มีผีเจ้า ผีนาย ผีบ้าน ผีเรือน ผีเจ้าที่ ผีปู่ย่า ผีปู่ตา ผีตายาย ผีมเหสักข์ หลักเมือง ผีฟ้า ผีแถน ผีมด ผีหมอ ผีเจ้าปู่หลุบคา หรือผีที่ชาวบ้านนับถือเฉพาะถิ่น ซึ่งมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เป็นต้น ส่วนผีอีกกลุ่มหนึ่ง เป็นผีร้ายที่คอยมุ่งทำลายล้างเบียดเบียน ก่อความวุ่นวายสับสน ให้เกิดโทษภัยอยู่เนืองๆ เช่น ผีปอบ ผีเปรต ผีแม่แล้ง ผีห่า เป็นต้น

เมื่อชาวอีสานได้ก่อตั้งชุมชนขึ้นมา ณ บริเวณใดก็ตาม ย่อมจะต้องสร้างเรือน โรงหอหรือศาล (ตูบ) ไว้เป็นที่พำนักอาศัยของกลุ่มผีประเภทที่ให้คุณไว้เสมอ ณ บริเวณใกล้เคียง เพื่อเป็นที่พึ่งพิงสำหรับบูชา เซ่นสรวงสังเวยเป็นที่ยึดเหนี่ยวทางใจ

กลุ่มผีให้คุณ ที่ชาวอีสานดูจะให้ความเคารพศรัทธา ค่อนข้างมากนั้นดูจะเป็น "ผีปู่ตา" ซึ่งถือว่าเป็นกลุ่มผีบรรพชน หรือกลุ่มผีประจำตระกูล ที่ล่วงลับไปแล้วของชาวอีสาน แต่ดวงวิญญาณ ยังเป็นห่วง บุตรหลานอยู่จึงเฝ้าคอยดูแล รักษา คุ้มครอง ป้องกันภัยร้ายทั้งปวง ที่จะเกิดขึ้นในชุมชน โดยมอบหมาย กำหนดให้ "เฒ่าจ้ำ" ทำหน้าที่ เป็นผู้ติดต่อประสานงาน สื่อสารระหว่างผีบรรพชน กับชาวบ้าน ความเชื่อถือ ศรัทธาเรื่องผีบรรพชน หรือ "ผีปู่ย่าตายาย" ของชาวอีสานนั้น ปฏิบัติสืบทอดกันมา เป็นประเพณี ทุกท้องถิ่นชุมชน และดูเหมือนว่าชุมชน จะยึดมั่นเคารพในผีเพศชาย เป็นสำคัญ จึงคงเหลือชื่อเป็น "ผีปู่ตา" หรือ "ผีตาปู่" ส่วน "ผีย่ายาย" นั้นกลับเลือนหายไป อย่างไรก็ตาม การคงชื่อ "ปู่" และ "ตา" อาจมุ่งหวังเป็นบรรพชน ทั้งฝ่ายบิดาและมารดา ให้ทัดเทียมกันด้วย "ปู่" เป็นญาติข้างฝ่ายชาย และ "ตา" เป็นญาติข้างฝ่ายหญิง

สภาพทางวัฒนธรรม ภาษาอีสาน

ภาษาพูดของคนอีสานในแต่ละท้องถิ่นนั้นจะมีสำเนียงที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพทางภูมิศาสตร์ที่มีอาณาเขตติดต่อกับถิ่นใดรวมทั้งบรรพบุรุษของท้องถิ่นนั้นๆด้วย เช่น แถบจังหวัดศรีสะเกษ สุรินทร์ บุรีรัมย์ มีชายแดนติดกับเขมรสำเนียงและรากเหง้าของภาษาก็จะมีคำของภาษาเขมรปะปนอยู่ด้วยทางด้านจังหวัดสกลนคร นครพนม มุกดาหาร หนองคาย เลย ที่ติดกับประเทศลาวและมีชาวเวียดนามเข้ามาอาศัยอยู่ค่อนข้างมากก็จะมีอีกสำเนียงหนึ่งชนเผ่าดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ในบริเวณนั้นๆก็จะมีสำเนียงที่มีเอกลักษณ์ เป็นของตนเองและยังคงรักษาเอกลักษณ์นั้นไว้ตราบจนปัจจุบัน เช่น ชาวภูไท ในจังหวัดมุกดาหารและนครพนม ถึงแม้ชาวอีสานจะมีภาษาพูดที่มีความแตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่นแต่ในภาษาอีสานก็มีสิ่งหนึ่งที่ยังคงมีความคล้ายกันก็คือลักษณะของคำและความหมายต่างๆที่ยังคงสื่อความถึงกันได้ทั่วทั้งภาคด้วยเหตุนี้จึงทำให้ชาวอีสานต่างท้องถิ่นกัน

สามารถสื่อสารกันได้เป็นอย่างดีถ้าจะถามว่าภาษาถิ่นแท้จริงของชาวอีสานใช้กันอยู่ที่ใดคงจะตอบไม่ได้เพราะภาษาที่คนในท้องถิ่นต่างๆใช้กันก็ล้วนเป็นภาษาอีสานทั้งนั้น ถึงแม้จะเป็นภาษาที่มีความแตกต่างกันแต่ก็มีรากศัพท์ในการสื่อความหมายที่คล้ายคลึงกัน

ในปัจจุบันชาวอีสานตามเมืองใหญ่โดยเฉพาะเด็กวัยรุ่นได้หันมาใช้ภาษาไทยกลางกันมากขึ้น เพราะวัยรุ่นเหล่านี้ส่วนใหญ่ได้รับการศึกษาที่ดีเทียบเท่ากับคนในภาคกลางหรือกรุงเทพมหานคร ทำให้ภาษาอีสานเริ่มลดความสำคัญลง เช่นเดียวกันกับภาษาพื้นเมืองของภาคอื่นๆ แต่ผู้คนตามชนบทและคนเฒ่าคนแก่ยังใช้ภาษาอีสานกันเป็นภาษาหลักอยู่ ทั้งนี้คนอีสานส่วนใหญ่จะสามารถสื่อสารได้ทั้งภาษาอีสานของท้องถิ่นตนเองและภาษาไทยกลางหากท่านเดินทางไปในชนบทของอีสานจะพบการใช้ภาษาถิ่นที่แตกต่างกันไปดังที่กล่าวมาแล้วแต่คนอีสานเหล่านี้โดยเฉพาะวัยรุ่นหนุ่มสาวก็จะสามารถสื่อสารกับท่านเป็นภาษาไทยกลางได้อีกด้วยทั้งนี้เพราะวัยรุ่นชาวอีสานใหญ่จะเข้ามาหางานทำในกรุงเทพมหานครและปริมณฑลเมื่อก่อนจะไปหางานทำเฉพาะหลังฤดูทำนาแต่ในปัจจุบันวัยรุ่นส่วนใหญ่จะเข้ากรุงเทพฯและทำงานที่นั่นตลอดทั้งปีชาวอีสานที่ไปต่างถิ่นนอกจากจะหางานทำแล้วก็ยังมีการเผยแพร่วัฒนธรรมรวมทั้งภาษาของตนเองไปในตัวจะเห็นได้จากในปัจจุบันชาวไทยจำนวนมากเริ่มเข้าใจภาษาอีสานทั้งจากเพลงลูกทุ่งภาษาอีสานที่ได้รับความนิยมกันทั่วประเทศและจากคนรอบตัวที่เป็นคนอีสาน ทำให้ภาษาอีสานยังคงสามารถสืบสานต่อไปได้อยู่ถึงแม้จะมีคนอีสานบางกลุ่มเลิกใช้

เชื้อชาติของชาวอีสานที่มีดนตรีพื้นบ้านตามแบบของตนเอง

ชาวอีสานมีพลเมือง 1 ใน 3 ของพลเมืองทั้งประเทศ นอกจาก 3 กลุ่มวัฒนธรรมใหญ่ ๆ แล้ว ชาวอีสานยังประกอบด้วยชนกลุ่มน้อยหลายเผ่าหลายวัฒนธรรม และได้ตั้งรกรากอยู่เป็นเวลานานหลายชั่วอายุคนมาแล้ว เนื่องจากคนเหล่านั้นได้ดำรงชีวิตอยู่อย่างอิสรเสรีจึงทำให้เผ่าต่าง ๆ สามารถรักษาขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษา ศิลปะและวัฒนธรรมของตนไว้ได้ โดยเฉพาะวัฒนธรรมด้านดนตรี ชนเผ่าต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่ในภาคอีสาน ซึ่งมีวัฒนธรรมด้านดนตรีของตนเองสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันมีอยู่ 2 เผ่า

1. เผ่ามอญ – เขมร ชนเผ่ามอญ – เขมร ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับชาวอีสาน ได้แก่

1.1 พวกขมุ พวกนี้อพยพมาจากฝั่งตะวันออกของแม่น้ำโขงแคว้นหลวงพระบางได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยโดยวิธีต่าง ๆ กันคือ พวกที่อยู่แถบจังหวัดกาญจนบุรี ถูกกวาดต้อนเข้าสู่ประเทศไทยเพราะเหตุแพ้สงคราม พวกที่อยู่แถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยเช่นอำเภอบึงกาฬจังหวัดหนองคาย เป็นพวกที่พม่านำมาขายเป็นทาสเมื่อประมาณเกือบร้อยปีที่แล้ว พวกนี้บางกลุ่มอาศัยอยู่ในจังหวัดนครพนม อุบลราชธานี และแก่งสะดก ในแม่น้ำโขง

1.2 พวกซอง ตามคำสันนิษฐาน พวกซองสืบเชื้อสายมาจากพวกซองในประเทศเขมร เรียกตัวเองว่า “ตัมเร็จ” เรียกพวกซองว่า “เปอร์” มีถิ่นฐานอยู่แถบเขาในจังหวัดจันทบุรี แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าพวกซองนี้อาจจะสืบเชื้อสายมาจากพวกส่วนในอีสานก็ได้ เพราะส่วย หรือซอง นี้มีลักษณะหลายประการที่คล้ายคลึงกันกับพวกปอร์ในเขมร

1.3 พวกโส้ หรือกะโส้ เป็นกลุ่มที่มีรูปร่างลักษณะเหมือนขาขมุ ผิวคล้ำ หรือแดงดำ เหมือนชาวเขมรมีภาษาพูดเป็นของตนเอง มีประเพณีบางอย่างที่ไม่เหมือนชาวพื้นเมือง ตั้งถิ่นฐานอยู่ในท้องที่อำเภอกุสุมาลย์ จังหวัดสกลนคร ส่วนมากอยู่รวมกันเป็นปึกแผ่น ถิ่นเดิมอยู่ที่เมืองมหาชัยกองแก้ว ฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง ภาษาพูดคล้ายมอญ แต่ปัจจุบันพูดภาษาพื้นเมือง และภาษาไทยเป็นส่วนมาก การละเล่นเป็นที่รู้จักของชนกลุ่มนี้ คือ โส้ทั่งบั้ง

1.4 แสก เป็นพวกที่อพยพมาจากฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง ตั้งหลักแหล่งในประเทศไทย 2 แห่ง คือ ที่บ้านอาจสามารถ อำเภอเมือง จังหวัดนครพนม และที่อำเภอท่าอุเทน จังหวัดนครพนม ถิ่นเดิมของพวกแสกอยู่ที่เมืองแสก ตั้งอยู่ฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงบริเวณเชิงเขาบรรทัด ติดต่อกับดินแดนเวียดนามในปัจจุบัน กลุ่มที่อยู่ในประเทศไทยถือเป็นชนกลุ่มน้อยพูดภาษาพื้นเมือง การแต่งตัวและความเป็นอยู่เหมือนกับชาวพื้นเมือง ดนตรีประกอบการละเล่นที่เป็นที่รู้จักของชนกลุ่มนี้ คือ แสกเต้นสาก

1.5 กะลอง เป็นพวกที่อพยพมาจากฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงในประเทศลาวเมื่อประมาณ 100 ปีมาแล้ว ปัจจุบันอาศัยอยู่แถบจังหวัดสกลนคร นครพนม และหนาแน่นที่สุดคือ บริเวณเทือกเขาภูพาน จังหวัดสกลนคร ซึ่งมีประมาณ 30,000 –50,000 คน กะลองส่วนมากลืมภาษาตัวเองหมด และนิยมพูดภาษาเหมือนชาวพื้นเมืองอีสานทั่ว ๆ ไป

1.6 ข่าพร้าว เป็นกลุ่มชาวไทยที่มีถิ่นกำเนิดอยู่ในแขวงสุวรรณเขต แขวงสาละวัน และแขวงอัตปือ ประเทศลาว อพยพเข้ามาตั้งหลักแหล่งอยู่ในเขตอำเภอชานุมาน และอำเภอเขมราช จังหวัดอุบลราชธานี คนส่วนมากเรียกพวกนี้ว่า “ข่าต้องออง” นอกจากนี้ยังมีบางกลุ่มที่เข้ามาตั้งหลักแหล่งที่อำเภอเมือง จังหวัดมุกดาหาร ได้แก่ตำบลบ้านโคก หมู่บ้านพังคอน ตำบลคำป่าหลาย หมู่บ้านนาเสือหลาย เป็นต้น ในท้องที่อำเภอดอนตาล มีชาวไทยเชื้อชาติสายข่าพร้าว อยู่ที่ตำบลบ้านบาก แต่ว่าเยาวชนรุ่นหลัง ๆ ในบางหมู่บ้านที่กล่าวมาแล้วได้หลงลืมภาษาข่าไปเกือบหมดแล้ว

1.7 ส่วย หรือ กุย เป็นพวกที่อาศัยอยู่ก่อนในประเทศกัมพูชา และแถบตะวันออกของประเทศไทย ชาวส่วยมีความใกล้เคียงกับเขมรมาก นอกจากเรื่องภาษาเท่านั้นที่แตกต่างกัน ส่วยบางกลุ่มพูดภาษาไทย ส่วนที่พูดภาษาส่วยนั้นเป็น 2 กลุ่ม

1.7.1 กลุ่มลาวส่วย อยู่แถบจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และอุบลราชธานี

1.7.2 กลุ่มเขมรส่วย อยู่แถบจังหวัดสุรินทร์ และ บุรีรัมย์

1.7.3 เขมรเป็นชนเผ่าใหญ่พอสมควร ตั้งถิ่นฐานอยู่ในท้องที่จังหวัดสุรินทร์

ศรีสะเกษ บุรีรัมย์ นครราชสีมาบางส่วน และร้อยเอ็ดบางส่วน เขมรมีภาษาพูดเป็นของตัวเอง คือ “ภาษาเขมร” ซึ่งคล้ายคลึงกับภาษาเขมรในประเทศกัมพูชามากแต่มีสำเนียงต่างกันและมีขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรม แตกต่างกันไปจากชนพื้นเมืองมาก ปัจจุบันชาวไทยที่มีเชื้อสายเขมรพูดและเขียนภาษาไทย ดนตรีพื้นบ้านของเผ่ามอญ – เขมร ได้แก่ วงมโหรี และวงปี่พาทย์

2. เผ่าไทย กลุ่มชนที่ได้ชื่อว่า “เผ่าไทย” นั้นประกอบด้วยชนหลายกลุ่มแต่ในที่นี้จะกล่าวเฉพาะกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับอีสาน คือไทยอีสาน และไทยโคราชเท่านั้น เพราะจะทำให้การมองอีสานเป็นไปอย่างชัดเจน

2.1 ไทยโคราช เป็นชนเผ่าผสมระหว่างเขมรกับไทย พูดภาษาไทย ภาษาลาวฟังดูแล้วเป็นลาวผสมไทย คนส่วนมากรู้จักในนาม “ไทยโคราช” มีแหล่งที่อยู่อาศัยในจังหวัดนครราชสีมา

2.2 ไทยอีสาน หรือลาว เป็นคนท้องถิ่นของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีภาษาพูด ภาษาเขียน ขนบธรรมเนียมประเพณี และศิลปวัฒนธรรมเป็นของตนเอง ไทยอีสานอยู่ที่พื้นที่ทุกจังหวัดในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ไทยอีสานสมัยการปกครองในรัชกาลที่ 5 มีอยู่ 3 พวก คือ หัวเมืองลาวตะวันออก หัวเมืองลาวตะวันออกเฉียงเหนือ และหัวเมืองลาวฝ่ายกลาง ไทยอีสาน หรือ ลาว ประกอบด้วย กลุ่มชนหลายกลุ่มดังนี้

2.2.1 ลาวเวียง คือลาวเวียงจันทน์ โดยอาศัยสำเนียงพูดเป็นเกณฑ์ กลุ่มชนที่มีสำเนียงภาษาลาวเวียงจันทน์ในประเทศไทยอาศัยอยู่ในท้องที่จังหวัดอุดรธานี หนองบัวลำภู หนองคาย ขอนแก่น ชัยภูมิ ร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์ สกลนคร นครพนม และบางส่วนในจังหวัดอุบลราชธานี ศรีสะเกษ ยโสธร นครราชสีมา

2.2.2 ลาวกาว มีมากในจังหวัดอุบลราชธานี และบางส่วนของจังหวัดร้อยเอ็ด พลเมืองลาวกาวและลาวเวียงได้อพยพไปอยู่ในจังหวัดอื่นนอกจากอีสานก็มี เช่น จังหวัดปราจีนบุรี เพชรบุรี ราชบุรี และสระบุรี

2.2.3 ลาวพวน ถิ่นเดิมอยู่ที่เมืองพวน ทางตอนเหนือของประเทศลาว ต่อมาได้อพยพเข้าประเทศไทย โดยตั้งถิ่นฐานอยู่ในท้องที่จังหวัดเลย อุดรธานี หนองคาย และนครพนมบางส่วน

2.2.4 ผู้ไทย คำว่า “ผู้ไทย” สะกดได้หลายคำ ได้แก่ ผู้ไท ผูไท ภูไท ภูไทย พูไท พู่ไทย เป็นต้น ซึ่งต่างก็หมายถึงชนชาติผู้ไทยอันเดียวกัน ผู้ไทยอพยพมาจากฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงมาตั้งถิ่นฐานอยู่แถบลุ่มน้ำโขงในเขตจังหวัดนครพนม สกลนคร กาฬสินธุ์ ผู้ไทยมีภาษาพูดคล้ายภาษาไทย แต่สำเนียงเพี้ยนไปบ้างเล็กน้อย ใช้ถ้อยคำผิดไปจากนี้ยังมีชนเผ่าที่เป็นผู้ไทยอาศัยอยู่มากที่สุด คือ จังหวัดมุกดาหาร อำเภอคำชะอี กิ่งอำเภอหนองสูง อำเภอเมืองมุกดาหาร อำเภอดอนตาล เอกลักษณ์ของชาวผู้ไทยที่สำคัญอย่างหนึ่ง ก็คือ การทำเหล้าอุ (เหล้าที่มีไม้ซางดูด) จนอาจกล่าวได้ว่า “มีชาวผู้

ไทยอยู่ที่ใดต้องมีเหล้าอุอยู่ที่นั่น” ชาวผู้ไทยมีดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวเรียกว่า ดนตรีผู้ไทย

2.2.5 ย้อ ถิ่นฐานเดิมของไทยย้ออยู่ที่เมืองหงสา แขวงไชยบุรีของประเทศลาว อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยที่บริเวณปากน้ำสงคราม ริมฝั่งน้ำโขง อำเภอท่าอุเทน จังหวัดนครพนม จังหวัดมุกดาหาร และจังหวัดสกลนคร

2.2.6 โย้ย เป็นพวกที่อพยพมาจากฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง มาตั้งหลักแหล่งอยู่แถบจังหวัดสกลนคร คือที่อำเภออากาศอำนวย และอำเภอวานรนิวาสบางส่วน นอกจากนี้ยังมีอยู่ในจังหวัดนครพนมบางส่วน

ดนตรีพื้นบ้านอีสานเผ่าไทย ได้แก่วงพิณ วงแคน วงโปงลาง ยกเว้นวงไทยโคราช เป็นดนตรีพื้นเมืองผสมระหว่างดนตรีไทยภาคกลางกับดนตรีแบบมอญ – เขมร ในเขตติดต่อกับจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และผสมกับดนตรีอีสานเหนือในเขตติดต่อกับจังหวัดขอนแก่น อุดรธานี เลยหนองคาย สกลนคร นครพนม มุกดาหาร อุบลราชธานี

สภาพทั่วไปของจังหวัดกาฬสินธุ์

จังหวัดกาฬสินธุ์ ตั้งอยู่บริเวณตอนกลางของภาคตะวันออกเฉียงเหนือห่างจากกรุงเทพฯ ประมาณ 519 กิโลเมตร มีพื้นที่ 6,947 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 4.3ล้านไร่ อยู่สูงกว่าระดับ น้ำทะเลปานกลาง 100 - 300 เมตร ฝนตกเฉลี่ย 1,400 มม./ปี อุณหภูมิเฉลี่ยต่ำสุด 19 องศาเซลเซียส และสูงสุด 31.9 องศา เซลเซียส ภูมิประเทศเป็นป่าไม้ เทือกเขา และเนินเขา มีพื้นที่ราบที่ใช้ทางการเกษตรไม่มากนัก สภาพดินมีศักยภาพทางการเกษตรปานกลาง ประกอบด้วย ดินไร่ซึ่งส่วนใหญ่ อยู่ด้านทิศเหนือและทิศตะวันออกของจังหวัด ดินนาส่วนใหญ่อยู่ทางตอนล่างของจังหวัด และดินไร่คละดินนากระจายทั่วไป มีดินที่มีปัญหาคือ ดินเค็มประมาณร้อยละ 10 ของพื้นที่ของจังหวัด และดินทรายซึ่งอยู่กระจัดกระจายบริเวณซีกตะวันออกของจังหวัด พื้นที่ถือครองทางการเกษตรมีประมาณ 2.3 ล้านไร่ ร้อยละ 65.2 เป็นที่นา ร้อยละ 30.4 เป็นที่ไร่ ที่เหลือเป็นไม้ยืนต้นและพืชอื่น

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 27 แผนที่จังหวัดกาฬสินธุ์

ที่มา : http://www.kalasin.go.th

กาฬสินธุ์ มีแหล่งน้ำธรรมชาติที่สำคัญ ได้แก่ ลำน้ำปาว ลำน้ำชี และลำน้ำยัง และยังมีลำห้วย อีกหลายสาย ที่สำคัญ ได้แก่ ห้วยโพธิ์ ห้วยสีทน ห้วยแกง และห้วยผึ้ง แหล่งน้ำชลประทานมีโครงการขนาดกลางและขนาดใหญ่ 17 โครงการ ครอบคลุมพื้นที่ชลประทานทั้งสิ้น 406,500 ไร่ คิดเป็นร้อยละ 9.3 ของพื้นที่การเกษตร โครงการชลประทานขนาดใหญ่ได้แก่โครงการชลประทานลำปาว ซึ่งมีความจุเก็บกักน้ำ 1,430 ล้านลูกบาศก์เมตร สามารถส่งน้ำไปยังพื้นที่เพาะปลูก 338,000 ไร่ และในฤดูแล้งสามารถช่วยพื้นที่เพาะปลูกได้ 212,000 ไร่ โครงการชลประทานขนาดกลาง 16 โครงการเก็บกักน้ำได้ 76 ล้านลูกบาศก์เมตร ส่งน้ำเพื่อการเพาะในฤดูฝนได้ 65,830 ไร่ และฤดูแล้งได้ประมาณ 20,000 ไร่ นอกจากนี้ยังมีสถานีน้ำด้วยไฟฟ้า 16 สถานี มีพื้นที่ส่งน้ำรวม 26,400 ไร่ ปริมาณน้ำสำรองสำหรับทุกกิจกรรมของ จังหวัดประมาณ 1,500 ล้านลูกบาศก์เมตร หรือประมาณ 4,800 ลิตรต่อคนต่อวัน กาฬสินธุ์มีพื้นที่ป่าไม้ 1.14 ล้านไร่ แต่เหลือพื้นที่ที่คงสภาพป่าเพียง 375,254 ไร่ คิดเป็นร้อยละ 8.6 ของพื้นที่ทั้งจังหวัด แหล่งแร่ที่สำคัญได้แก่ โปรแตสและเกลือหินใต้แอ่งโคราช พบมากที่อำเภอยางตลาด และแร่ลิกไนต์ พบที่อำเภอสหัสขันธ์ และอำเภอกุฉินารายณ์

คำขวัญประจำจังหวัดกาฬสินธุ์

เมืองฟ้าแดดสงยาง โปงลางเลิศล้ำ วัฒนธรรมผู้ไทย ผ้าไหมแพรวา ผาเสวยภูพาน มหาธารลำปาว ไดโนเสาร์สัตว์โลกล้านปี

มรดกทางวัฒนธรรมของจังหวัดกาฬสินธุ์ ประวัติศาสตร์โบราณคดี ศิลปวัฒนธรรม ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณี อันสะท้อนให้เห็นถึง ความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมของชาวกาฬสินธุ์ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน

โบราณวัตถุ โบราณสถาน

ในบริเวณจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้พบโบราณวัตถุที่ทรงคุณค่าทางศิลปะ โบราณคดี และประวัติศาสตร์หลายชนิด เช่น เครื่องมือ เครื่องใช้ เครื่องประดับ ภาพปูนปั้น พระพุทธรูป ทั้งที่หล่อด้วยสำริดและพระพุทธรูปปูนปั้น พระพิมพ์ดินเผา และใบเสมาหินเป็นจำนวนมาก ซึ่งสามารถแบ่งตามยุคสมัยได้ดังนี้

สมัยก่อนประวัติศาสตร์ พบโบราณวัตถุที่เป็นเครื่องมือเครื่องใช้ คือ ขวานหินขัด เครื่องมือเครื่องใช้ที่ทำด้วยสำริด ภาชนะดินเผา ลูกปัดแก้ว และเครื่องประดับชนิดต่าง ๆ ซึ่งพบบริเวณห้วยม่วง แหล่งโนนบ้านฮ้าง แหล่งโนนปลาฝา และแหล่งโนนมะขาม อำเภอกุฉินารายณ์

สมัยทวารวดี พบโบราณวัตถุจำนวนมาก กระจายอยู่ทั่วไปเกือบทุกอำเภอ แบ่งประเภทได้ดังนี้

ประเภทเครื่องมือเครื่องใช้ พบสิ่งที่ทำด้วยโลหะคือ สำริด และเหล็ก เช่น ลูกกระพรวน มีด

เครื่องประดับลูกแก้ว เครื่องถ้วยชาม หม้อ ไห คนโท พบมากที่เมืองฟ้าแดดสงยาง นอกจากนั้นยังพบที่บ้านสามโคก ตำบลดงลิง อำเภอกมลาไสย ที่บ้านคอนเรียบ บ้านช้างอียอ อำเภอเมือง ฯ ที่บ้านหนองบัวนอก ตำบลหลักเหลี่ยม อำเภอนามน และที่บ้านห้วยม่วง อำเภอกุฉินารายณ์

ประเภทศิลาจารึก พบที่บ้านมะค่า อำเภอท่าคันโท ที่บ้านโนนศิลา วัดภูค่าว อำเภอสหัสขันธ์ ที่บ้านห้วยม่วง อำเภอกุฉินารายณ์ ที่บ้านส้มป่อย อำเภอเขาวง และที่บ้านสว่าง กิ่งอำเภอฆ้องชัย จารึกด้วยอักษรปัลลวะ เป็นภาษามอญโบราณ มีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 – 16

ประเภทใบเสมา พบกระจายอยู่ในพื้นที่หลายอำเภอคือ อำเภอกมลาไสย บริเวณเมืองฟ้าแดดสองยาง นอกจากนั้นยังพบที่อำเภอสหัสขันธ์ อำเภอกุฉินารายณ์ อำเภอนามน อำเภอยาวตลาด อำเภอท่าคันโท และกิ่งอำเภอฆ้องชัย ใบเสมามีทั้งลักษณะที่สลักเป็นรูปสถูป หรือมีสันตรงกลางแผ่นและสลักเป็นภาพ เล่าเรื่องเกี่ยวกับชาดก และพุทธประวัติที่งดงามมาก

ประเภทพระพิมพ์ดินเผา พบจากการขุดค้นทางโบราณคดีทุกแห่ง ที่เมืองฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาไสย เป็นจำนวนมาก นอกจากนั้นยังพบในเขตอำเภอเขาวง อำเภอกุฉินารายณ์ อำเภอนาบน และอำเภอเมือง ฯ

ประเภทพระพุทธรูปสลักบนหน้าผา พบที่หน้าผาภูปอ ตำบลภูปอ อำเภอเมือง ฯ เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปปางไสยาสน์ สลักบนหน้าผาสององค์ องค์แรกประดิษฐานอยู่ที่เชิงเขา เป็นปางปรินิพพาน โดยหันพระเศียรไปทางทิศเหนือ ปลายพระบาทมีผ้ารอง (สังฆาฏิสี่ชั้น) ตามที่ปรากฏหลักฐานในมหาปรินิพพานสูตร ส่วนองค์ที่สองประดิษฐานอยู่บนภูปอ เบื้องล่างองค์พระสลักเป็นรูป

พระแท่นบรรทม มีเสารองรับนอกจากนั้นที่วัดภูค่าว บ้านสีนวล อำเภอสหัสขันธ์ ยังพบพระพุทธรูปปางไสยาสน์สลักบนเพิงผา มีลักษณะแปลกกว่าพระพุทธไสยาสน์ องค์อื่นคือ บรรทมตะแคงซ้าย พระเศียรไม่มีพระเกตุมาลา เชื่อกันว่าเป็นพระสาวกคือพระโมคคัลลานะตามคำบอกเล่ากล่าวว่า เมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 13 – 16 พระเจ้าศรีโคตรบุตรต่อยอดพระธาตุพนมสำเร็จ จะประกอบพิธีสมโภชฉลอง จึงแจ้งข่าวแก่หัวเมืองต่าง ๆ ให้มาร่วมฉลอง ได้มีชาวเมืองต่าง ๆ มาร่วมสมโภชเป็นจำนวนมาก แม้ในเมืองที่อยู่ไกลมีผู้คนจากดินแดนเขมรได้เดินทางมาร่วมสมโภช แต่พอมาถึงบ่อคำม่วงก็ได้ทราบข่าวว่าการสมโภชได้เสร็จสิ้นไปแล้ว จึงได้ตกลงกันให้ฝังสมบัติที่นำมาไว้ที่ภูค่าง และสลักรูปของพระพุทธไสยาสน์ไว้ ณ เพิงผาแห่งนั้น พร้อมตั้งปริศนาไว้มีความหมายว่า เบื้องหน้าพระพุทธไสยาสน์นี้ ได้ฝังสมบัติไว้ ถ้าผู้ใดพบให้นำสมบัตินั้นไปทำบุญทำทานด้วยสมัยลพบุรี เป็นโบราณวัตถุอิทธิพลเขมร แยกประเภทได้ดังนี้ ภาชนะดินเผาเคลือบ ศิลปะลพบุรี ขุดได้กลางลำน้ำปาว ภาชนะประเภทถ้วยชาม พบที่บ้านหนองแปน กิ่งอำเภอฆ้องชัย โกลนพระพุทธรูปสองชิ้น พบที่วัดภูค่างพุทธนิมิต บ้านโสกทราย อำเภอสหัสขันธ์ พระพุทธรูปปางนาคปรก พบที่บ้านเชียงสา ตำบลบัวบาน อำเภอยางตลาด ภาชนะดินเผา ที่บ้านร้าง บ้านยางเทียม ตำบลห้วยเม็ก อำเภอห้วยเม็ก พระพุทธรูปปางนาคปรก บ้านนาสีนวล ตำบลบึงนาเรือง อำเภอห้วยเม็ก ภาชนะดินเผาและเครื่องประดับอาคารสถานที่ บ้านโนนสะอาด อำเภอสมเด็จ พระพุทธรูปศิลปะลพบุรี ที่วัดกลางกุดสิมคุ้มเก่า อำเภอเขาวง พระพุทธรูปหินศิลปะลพบุรี ที่วัดป่าสักวัน บ้านโนนศิลา อำเภอสหัสขันธ์ ฐานศิวลึงค์ พบที่พระเจ้าคอกุด บ้านส้มป่อย ตำบลสงเปือย อำเภอเขาวง ภาชนะดินเผา พบที่บ้านหนองแสง อำเภอเขาวง และวัดสิมนาโก อำเภอกุฉินารายณ์

สมัยวัฒนธรรมไทยลาว ตรงกับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้รับอิทธิพลทางศิลปะแบบล้านช้าง ส่วนใหญ่เป็นพระพุทธรูปที่สำคัญของกาฬสินธุ์ เช่น พระพุทธรูปสำริดนิรโรคันตราย (พระองค์คำ) ประดิษฐานอยู่ที่วัดกลาง อำเภอเมือง ฯ พระพุทธรูปสำริดบ้านภูแล่นช้าง ประดิษฐานอยู่ที่วัดภูแล่นช้าง กิ่งอำเภอนาคู พระเจ้าใหญ่ บ้านกลางหมื่น อำเภอเมือง ฯ พระเจ้าใหญ่ วัดปฐมเกษาราม อำเภอกมลาไสย พระแก้วมรกต บึงนาเรียง บ้านนาเรียง อำเภอร่องคำ พระเจ้าใหญ่บ้านต้อน อำเภอเมือง ฯพระพุทธบุษราคัมมิ่งมงคล วัดสิมนาโก อำเภอกุฉินารายณ์ พระพุทธนาคมิ่งมงคล กิ่งอำเภอนาคูพระพุทธหนองอีบุตรมิ่งมงคล อำเภอห้วยผึ้ง

สำหรับพระพุทธลักษณะของพระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะล้านช้างนี้จะมีความแตกต่างกับพระพุทธรูปสมัยอื่นอย่างชัดเจน โดยเฉพาะพระกรรณมีความคล้ายคลึงไปทางสกุลช่างทวาราวดี และสกุลช่างอู่ทอง ส่วนพระรัศมีและการประดับตกแต่งมากเป็นพิเศษ มักประดับเพชรพลอยสีต่าง ๆ ส่วนใหญ่จะเป็นปางมารวิชัยขัดสมาธิราบ นิ้วพระหัตถ์มีทั้งแบบธรรขันต์และแบบนิ้วทั้งสี่ทางเท่ากัน นอกจากนั้นยังมีปางห้ามญาติตามแบบอย่างพระบาง ซึ่งเป็นพระพุทธรูปคู่บ้านคู่เมืองของลาว ศิลปหัตถกรรมและงานช่างจิตรกรรม มีภาพเขียนก่อนประวัติศาสตร์ที่ถ้ำเซ่งเม่ง อยู่ใกล้บ้านม่วง

อำเภอกุฉินารายณ์ ลักษณะของแหล่งที่พบ เป็นก้อนหินทรายขนาดใหญ่ กว้างประมาณ 13 เมตร สูงประมาณ 2 เมตร มีภาพเขียนด้วยสีแดงคล้ายน้ำหมาก เป็นภาพฝ่ามือจำนวน 13 ภาพ ใช้วิธีเขียนสองแบบคือ วิธีทาบและวิธีทาบก่อนแล้วเขียนลายก้นขดลงบนฝ่ามือ

นอกนั้นยังพบที่ถ้ำลายมือภูผาผึ้ง บ้านหนองห้อง อำเภอกุฉินารายณ์ พบที่เพิงผาหินทราย เป็นภาพฝ่ามือคนจำนวน 171 ภาพ มีทั้งมือเด็กและมือผู้ใหญ่ ใช้วิธีทาบ 165 ภาพ และใช้วิธีทาบก่อนแล้วเขียนลายก้นขดลงบนอุ้งมือ จำนวน 6 ภาพ

ต่อมาในยุควัฒนธรรมไทย - ลาว พบว่ามีภาพฝาผนังเรื่องทศชาติชาดกที่มีฝีมือการเขียนเป็นเลิศ เชื่อว่าเป็นฝีมือช่างหลวงพบที่บ้านหนองสง ตำบลลำปาว อำเภอเมือง ฯ และภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดบ้านนาจาน ตำบลไผ่ อำเภอเมือง ฯ เป็นเรื่องราวในพระพุทธศาสนา เป็นฝีมือช่างพื้นบ้านที่งดงามมาก

สถาปัตยกรรม สิ่งก่อสร้างที่เป็นผลงานของช่างพื้นบ้านชาวอีสานยังประโยชน์ใช้สอยให้เกิดขึ้นนานัปการ ตั้งแต่เถียงนา ตูบเรือนเหย้า เรือนที่อยู่อาศัย บรรดาศาสนสถาน เช่น โบสถ์ (สิม) ศาลาการเปรียญ (หอแจก) หอไตร หอกลอง ฯลฯ ก่อให้เกิดเอกลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมพื้นบ้านอีสานซึ่งมีความสอดคล้องกับสภาพแวดล้อม ความเชื่อ สังคมและเผ่าพันธุ์ ลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่พบในเขตจังหวัดกาฬสินธุ์ แบ่งออกได้เป็นสองประเภทคือสถาปัตยกรรมที่ใช้เป็นที่อยู่อาศัยแบบดั้งเดิม เช่น บ้านอีสาน บ้านผู้ไท ลักษณะองค์ประกอบและเนื้อที่ใช้สอยของเฮือน (เรือน) อีสาน มีดังนี้

เฮือนใหญ่ (เรือนใหญ่) ส่วนมากมีความยาวช่วงเสา ใต้ถุนโล่ง เรียกว่า เฮือนสามห้อง ชั้นบนมีสามส่วน ห้องเปิง เป็นเรือนนอนของลูกชาย ฝาเรือนมีหิ้งสำหรับไว้ของที่เคารพบูชา เช่น พระพุทธรูป หรือรูปบูชาต่าง ๆ ห้องพ่อ - ห้องแม่ บางทีก็มีฝากั้นบางทีก็โล่ง ห้องนอนลูกสาว มีฝากั้นและประตูชั้นล่าง ส่วนหนึ่งจะเป็นคอกวัว คอกควาย อีกส่วนหนึ่งเป็นบริเวณพักผ่อนตอนกลางวันและใช้ทำงานหัตถกรรมพื้นบ้าน ใต้พื้นบ้านมีหิ้งไว้ใส่ของเช่น จอบ เสียม ของใช้ทำไร่นา

เกยหรือชานโล่ง เป็นชายที่มีหลังคาคลุม ชั้นบน พื้นเกยจะต่ำกว่าพื้นเฮือนใหญ่ โดยจะมีพื้นไม้เหยียบขึ้นไปเข้าเฮือนใหญ่ เกยใช้เป็นที่นอนของสมาชิกในครอบครัว ที่กินอาหาร และที่รับแขก ชั้นล่างไม่ค่อยใช้ประโยชน์มากนักเพราะใต้ถุนเตี้ย อาจใช้เป็นที่เก็บของ

เฮือนโข่ง (เรือนโข่ง) ประโยชน์ใช้สอยเหมือนเกย ผิดกันที่รูปร่างของหลังคา และโครงสร้างซึ่งแยกจากเฮือนใหญ่ สามารถรื้อไปปลูกใหม่ได้ในกรณีที่สมาชิกในครอบครัวต้องการเฮือนเหย้า การต่อเชื่อมหลังคาใช้ ฮังริน (รางน้ำ) ไม้สองแผ่นยาด้วยขี้ชี ในกรณีที่ไม่มีชานแดดและเฮือนไฟ (เรือนครัว) ก็จะใช้พื้นที่นี่ทำครัวได้

เฮือนแฝด (เรือนแฝด) รูปร่างและประโยชน์ใช้สอยเหมือนเฮือนโร่ง แต่ลักษณะโครงสร้างไม่เหมือนกันคือ โครงสร้างของเฮือนแฝด ทั้งขื่อและคานฝากกับเฮือนใหญ่ ระดับพื้นสูงง

เท่ากันชานแดด (ชานนอก) ระดับพื้นของชานแดด จะลดระดับลงมาอีก ใช้เป็นที่นั่งพักผ่อนและกินอาหาร ชานแดดจะมีหลายแห่งคือชานแดดด้านหน้าและด้านหลังเฮือนใหญ่ บางแห่งเรียกชานมน ชั้นล่างของชานแดด ไม่ค่อยใช้ประโยชน์มากนัก เพราะใต้ถุนเตี้ย

เฮือนไฟ (เรือนครัว) ชั้นบนส่วนมากเป็นเฮือนสองห้อง ใช้เป็นครัวประกอบอาหาร ซึ่งจะมีกระบะดินรองพื้นสำหรับก่อไฟ ไม่มีเตา แต่จะมีก้อนดินสามก้อน (ก้อนเส้า) รองรับภาชนะหุงต้ม ภายในห้องเป็นที่เก็บภาชนะอาหารแห้ง ชั้นล่างใช้เก็บฟืน และไม้ที่สะสมไว้ สร้างเรือน ฮ้างแอ่งน้ำ (ร้านแอ่งน้ำ) เป็นเพลิงหมาแหงน มีฐานสำหรับวางแอ่งวน้ำดินเผาพร้อมฐานรอง ความสูงพอเหมาะกับการยืนตักด้วยกระบวยกะลามะพร้าวได้

เล้าข้าว (ยุ้งข้าว) ลักษณะยกใต้ถุนสูงพอดีกับการเทียบเกวียนข้าวเปลือกเข้ายุ้งข้าวได้ สามารถเก็บข้าวเปลือกได้นานเป็นปีจนถึงหน้าทำนาใหม่ ใต้ถุนเล้าข้าวส่วนมากจะเป็นเล้าเป็ด เล้าไก่ เพื่อให้เป็ดไก่เก็บข้าวหลุมจากเล้าข้าวมาเป็นอาหาร

สถาปัตยกรรมเกี่ยวกับศาสนา ความเชื่อ มีสิ่งก่อสร้างที่สำคัญมีคุณค่าทางศิลปะและประวัติศาสตร์ คือ

พระธาตุยาคู เป็นเจดีย์ใหญ่และสมบูรณ์ที่สุดในบรรดาเจดีย์ทั้ง 14 แห่ง ที่พบในเมืองฟ้าแดดสงยาง องค์พระธาตุกว้าง 16 เมตร เป็นศิลปะแบบทวารวดี ก่อด้วยอิฐขนาดใหญ่ไม่สอปูนมีเจดีย์แบบอยุธยาซ้อนทับ และมีการสร้างเพิ่มเติมในสมัยรัตนโกสินทร์ สภาพปัจจุบันสูง 15 เมตร อูบบุง วัดบึงนยาเรียง บ้านนาเรียง อำเภอร่อนคำ ลักษณะเป็นสถูป (อูบมุง) ฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัส ปลายสอบเข้าหากัน เป็นรูปโครง ก่อด้วยอิฐสอปูนปิดทึบ เจาะเป็นช่องหน้าต่างสี่ด้าน
สิม โบสถ์วัดบึงมาเรียง เป็นสิมโบราณ ลักษณะเป็นสิมทึบ ก่ออิฐสอปูนทั้งสี่ด้าน ตัวสิมยกฐานสูง ทรงสอบเข้าหากัน มีหลังคาปีกันครอบอาคาร ได้รับอิทธิพลสถาปัตยกรรมแบบล้านช้างภาษาและวรรณกรรม

ภาษา จังหวัดกาฬสินธุ์มีภาษาที่ใช้ในท้องถิ่นอยู่สามภาษา

ภาษาไทยอีสานหรือภาษาไทยลาว เป็นภาษาของคนส่วนใหญ่ เป็นภาษาพูด ส่วนภาษาเขียนเรียกว่า ภาษาไทยน้อย จารลงไว้ในหนังสือผูก ใช้อักษรสองแบบคืออักษรไทยน้อยและอักษรตัวธรรม ปัจจุบันภาษาไทยอีสานจะใช้เป็นภาษาพูดในท้องถิ่น ส่วนภาษาเขียนจะใช้ภาษาไทยกลางเป็นหลัก

ภาษาไทยหรือภูไท มีลักษณะทางภาษาศาสตร์ที่ใกล้เคียงกับภาษาไทยอีสานเป็นภาษาท้องถิ่นที่ใช้พูดกัน ไม่มีภาษาเขียน ใช้พูดกันประมาณร้อยละ 10 ภาษาญ้อ ใช้พูดกันในบางหมู่บ้านมีไม่มากนักประมาณร้อยละ 10

วรรณกรรม เรื่องที่เป็นที่รู้จักกันทั่วไปคือ คำบอกเล่าเมืองฟ้าแดดสงยาง คำบอกเล่าเมืองฟ้าแดดสงยาง เมืองฟ้าแดด ฯ เป็นเมืองโบราณ สร้างเมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 - 16 ตั้งอยู่บริเวณบ้าน

เสมา ตำบลหนองแปน อำเภอกมลาไสย มีพื้นที่ประมาณ 300 - 500 ไร่ แผนผังเป็นรูปไข่ ล้อมรอบด้วยคูเมืองสองชั้น กว้างประมาณ 18 เมตร วัดโดยรอบยาวประมาณ 5 กิโลเมตร มีโบราณสถานหลายแห่ง มีคำบอกเล่าที่เล่าสืบต่อกันมาดังนี้

ประมาณสองพันปีมาแล้ว ชนเผ่าไทยได้อพยพมาจากเมืองหนองแส น่านเจ้า ลงมาทางใต้ ได้สร้างเมืองขึ้นสองเมืองคือ เมืองเชียงโสม และเมืองฟ้าแดด ทั้งสองเมืองติดต่อกันโดยทางเรือเท่านั้น เมืองฟ้าแดดมีพระยาฟ้าแดดครองเมือง ส่วนเมืองลูกหลวงคือเมืองสงยาง มีต้นยางสูงสวยงามมากรวมเรียกว่าเมืองฟ้าแดดสงยาง พญาฟ้าแดดมีชายาชื่อจันทาเทวี มีธิดาชื่อนางฟ้าหยาด พระบิดาได้สร้างปราสาทเดี่ยวกลางน้ำเป็นที่อยู่ของบธิดา ก่อด้วยศิลาแลง ตั้งอยู่กลางทะเลหลวง (ปัจจุบันเรียก โนนสาวเอ้) พญาฟ้าแดด เป็นเผ่าแมนฟ้า ได้ขุดสระไว้รอบตัวเมือง สระที่ขุดพบสันนิษฐานว่ามีสระแก้ว สระขวัญ สระเงิน สระทอง สระพลิ้ว (สระน้ำฝน) สระเกศ สระบัวแดง (อุบลรัตน์) สระบัวเขียว สระบังขาว (ปทุม) สระบัวขาบ (โกมุท) สระชุบศร และสระอื่น ๆ อีกหลายสระ ซึ่งสมัยก่อนเรียกตระพังทองตระพังเงิน บริเวณเมืองเก่าสมัยนั้นกว้างใหญ่มาก มีซากอิฐหินทั่วไป ส่วนเมืองเชียงโสมนั้นมีเพียงกุด บึง หนอง เท่านั้น มีดาบคู่เป็นสัญลักษณ์ (ปัจจุบันน้ำในเขื่อนลำปาวท่วมหมดแล้ว) ชาวบ้านเรียกกุดเชียงโสมพระยาจันทะราชได้ยกกองทัพมาเมืองฟ้าแดด ฯ เพื่อชิงนางฟ้าหยาด โดยได้ขอกำลัง และความร่วมมือไปยังหัวเมืองต่าง ๆ ซึ่งเป็นญาติพี่น้องกันคือ พญาเชียงส่ง พญาเชียงสา พญาเชียงเดือ พญาเชียงช้อย (ครองเมืองสาหุตร์กุดกอก) และพญาเชียงยืน (ครองเมืองปัตตานครหรือเมืองสายบาตร์)ส่วนที่เป็นกลางไม่เข้ากับฝ่ายใดมีพระยาเชียงเหียน และเมืองอื่น ๆ มีเมืองศรีแก้ว ฝักแว่น เมืองหงส์ เมืองหนองหาน การรบครั้งนี้กล่าวว่ามีกำลังพลเป็นแสน เลือดไหลนองท่วมแผ่นดิน ในที่สุดฝ่ายพระยาจันทะราชแพ้ ตัวพระยาจันทะราชตายในที่รบ จากการชนช้างกับพญาฟ้าแดดฝ่ายนางฟ้าหยาดเมื่อรู้ข่าวว่าคนรักคือพญาจันทะราชตาย ก็เสียใจและเป็นลมตายตามคนรักไป เมื่อพญาฟ้าแดดทราบเรื่อง จึงให้นำศพนางกับพญาจันทะราชบรรจุลงในหีบใบเดียวกัน เมื่อเสร็จพิธีเผาแล้วก็ให้ก่อเจดีย์บรรจุอัฐิไว้คู่กัน ก่อนบรรจุอัฐิลงไว้ในเจดีย์ พญาฟ้าแดดได้ให้ช่างหล่อพระพุทธรูปทองคำจำนวน 84,000 องค์ ให้ชาวเมืองฟ้าแดดหล่อพระพุทธรูปให้ได้ครบทุกหลังคาเรือน จะสร้างด้วยอิฐหรือดินก็ได้ แล้วบรรจุไว้ในพระเจดีย์ทั้งสองฝ่ายพญาธรรมน้องพญาจันทะราช ผู้ครองเมืองเชียงโสมต่อมามีความแค้นพญาฟ้าแดดอยู่ จึงได้ขอความร่วมมือไปยังประเทศต่าง ๆ คือ ประเทศเม็ง (มอญ) ประเทศดลา (ไทยใหญ่) ประเทศม่าน (พม่า) ประเทศญวน ประเทศลาวและลื้อ ประเทศเขมร ประเทศโกย (อยู่ในพวกม่าน) ปรากฏว่ายังมีกองทัพมาช่วยพญาเชียงโสมเกือบทุกหัวเมือง ทางพญาฟ้าแดดยอมแพ้ ขอส่งส่วยและเครื่องบรรณาการ ยอมเป็นนาวาประเทศแต่โดยดี

ความเชื่อและพิธีกรรม

ความเชื่อเกี่ยวกับโลกและจักรวาล ชาวกาฬสินธุ์สืบทอดวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขง มีความสัมพันธ์ทางเชื้อชาติใกล้ชิดกับกลุ่มคนไทยในล้านช้าง มากกว่าวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาความเชื่อในการกำเนิดโลก มีอยู่สองแนวด้วยกันคือ ตามแนวพระพุทธศาสนา (อัคคัญสูตร) และตามแนวความเชื่อดั้งเดิมของสังคม คือ สรรพสิ่งทั้งหลายในโลกนี้พญาแถน หรือแถนฟ้าหลวง หรือแถนฟ้าชื่น เป็นผู้สร้างเป็นผู้กำเนิด

ในหนังสือนิทานเรื่องขุนบรม ได้กล่าวว่า มนุษย์และสรรพสัตว์ทั้งหลายเกิดจากผลน้ำเต้าปุ้ง สองผล ภายในน้ำเต้าปุ้งสองผลนี้มีมนุษย์ชายหญิงมากมาย สรรพสัตว์ต่าง ๆ ออกมาตามรอยรู ที่แถนสิ่ว (ไช) แถนซี (เจาะ) ความเชื่อนี้ตลอดไปถึงพวกไทยใหญ่ ไทยลื้อ ไทยเขิน ด้วย

สำหรับมนุษย์คู่แรก คือ ปู่สังกะสา กับย่าสังกะสี ทำนองเดียวกันกับปู่และย่า ของภาคเหนือ และยายกะลา ตากะเล ในภาคกลาง

ความเชื่อเรื่องวีรบุรุษและรัฐ มีอยู่ในนิทานเรื่องขุนบรม เชื่อว่าขุนบรม เป็นหน่อเนื้อเชื้อไขของแถนฟ้าชื้น แถนฟ้าให้ท่านมาเกิดในโลกมนุษย์ เพื่อเป็นผู้ปกครองประชาชนที่เกิดจากผลน้ำเต้าปุ้งสองผลดังกล่าว ในนิทานได้กล่าวถึงหน้าที่ของชนชั้นปกครอง พร้อมทั้งบริวารที่เป็นมูลนาย เพื่อช่วยเหลือการปกครอง ซึ่งมีเชื้อสายมาจากผีแถนฟ้า ผีฟ้า เช่นเดียวกัน ชื่อของบริวารเหล่านั้นพร้อมทั้งบทบาทหน้าที่ต่าง ๆ ปรากฏอยู่ในฮีตสิบสอง คองสิบสี่ของอีสาน คือ เง่าเมือง หมายถึง อำมาตย์ผู้ซื่อสัตย์ (ขุนธรรมราช) ตามเมือง หมายถึง นักปราชญ์ที่ปรึกษาราชการแผ่นดิน (ขุนแสงมโนศาสตร์) ขางเมือง (แปเมือง) เขตเมือง (ขุนอุ่น ขุนคลี) เมฆเมือง หมายถึง เทวดาอารักษ์ หลักเมือง (เฒ่าเยอ แม่ย่างาม เฒ่าไล แม่มด) ฝาเมือง หมายถึง ทหาร (ขุนคัว ขุนลางเชิง)

ความเชื่อเรื่องภูตผีวิญญาณ ได้ผสมผสานกับพระพุทธศาสนาอย่างกลมกลืน ภูตผีที่สำคัญคือ ผีแถน ซึ่งมีลักษณะเป็นเทพมากกว่าผี มีพิธีกรรมที่เกี่ยวกับ พญาแถน คือ พิธีแห่บั้งไฟ เพื่อให้พญาแถนให้ฝนแก่มนุษย์ เป็นการเตือนพญาแถนว่า มนุษย์ต้องการฝน

การลำผีฟ้าเพื่อรักษาโรค บางแห่งเรียกลำผีแถน โดยมีความเชื่อว่าโรคที่เกิดจากการกระทำของภูติผี หรือโรคที่ไม่ทราบสาเหตุ ญาติพี่น้องจะหาหมอทำ (ธรรม) มาทำพิธีตั้งขันห้าขันแปด (เครื่องบูชา) มีหมอแคนมาเป่า เจ้าพิธีจะลำแบบหมอลำเนื้อความใหม่ ทำนองขับไล่ผี และเชิญพญาแถนมาช่วยปกป้อง คุ้มภัยพิบัติทั้งปวง

ผีมเหศักดิ์หลักเมือง เช่นเดียวกับหลักเมืองของภาคกลาง ตามหมู่บ้านมีทุกหมู่บ้านเรียก หลักบ้านมักจะตั้งอยู่ในที่เด่นชัด เช่นทางสามแพร่งในหมู่บ้าน บริเวณใกล้หลักบ้าน จะมีศาลากลางบ้านเป็นส่วนใหญ่ สำหรับใช้ในพิธีกรรมตอกหลักบ้าน หลักเมือง เรียกว่า บุญซำฮะ ซึ่งจะกระทำในเดือนเจ็ด พ่อเชื้อแม่เชื้อผีประจำตระกูล เชื่อว่าเป็นผีประจำเชื้อสายของแต่ละตระกูล ประจำอยู่ในบ้านเรือน ต่างแต่ว่าไม่มีทุกบ้าน จะมีเฉพาะบ้านที่เป็นต้นตระกูลความเชื่อผีอื่น ๆ มีผีที่สามารถให้คุณให้โทษแก่

มนุษย์ เช่น ผีประจำไร่นา ช่วยให้ธัญพืชงอกงาม ผีตาแฮก ก็เป็นผีที่ทำให้ธัญพืชเจริญงอกงาม และฝนตกต้องตามฤดูกาลผีอีกประเภทหนึ่งคือ ผีฟ้า นัยว่าเป็นแถน นั่นเอง ต่างแต่ว่าพวกคนทรงนับถือ และนำมาทำพิธีกรรมในกลุ่มของตน เรียกว่า นางเทียม จึงมักเรียกว่า ผีฟ้านางเทียม นางเทียมจะเชิญวิญญาณให้มาเข้าทรง

แนวคิดทฤษฎีในการวิจัย

สำหรับทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ประกอบด้วย 7 ทฤษฎีดังกล่าวคือ

1. ทฤษฎีประวัติศาสตร์
2. ทฤษฎีการแพร่กระจาย
3. ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่
4. ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม
5. ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์
6. ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
7. ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

ทฤษฎีประวัติศาสตร์

ทฤษฎีประวัติศาสตร์นี้เกิดขึ้นจากความหละหลวมของทฤษฎีวิวัฒนาการ (Evolutionism) การศึกษาวัฒนธรรมหรือพฤติกรรมของมนุษย์หลีกไม่พ้นการสืบสวนย้อนหลังไปถึง อดีตในทุกสมัยที่มนุษย์ได้ผ่านขั้นตอนมาและได้ทิ้งผลของการกระทำของตนเอาไว้มากมาย การศึกษา ถึงอดีต สามารถนำมาอธิบายพฤติกรรมของมนุษย์ในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี นักมานุษยวิทยา ที่มีชื่อเสียงในอดีตใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์อธิบายปรากฏการณ์ในสังคมมนุษย์การศึกษาทาง ประวัติศาสตร์ไม่ได้เป็นวิธีการศึกษาวัฒนธรรมในแง่ของอดีต เท่านั้นมันเป็นวิธีการหลายๆ วิธีรวมกันได้แก่

1. ศึกษาความเป็นมาในอดีตของวัฒนธรรมในแต่ละเนื้อหาจากอดีตถึง ปจจุบัน เป็นการศึกษาถึงพัฒนาการของวัฒนธรรม

2. สังเกตการณ (Observation) ความเป็นตัวของตัวเองของวัฒนธรรม เป็นการศึกษาวัฒนธรรมปัจจุบันด้วยการเข้าไปสังเกตหรือดูด้วยตัวของผู้ศึกษาเองการสังเกตต้องทำควบคูกับการจดบันทึกด้วย

3. ศึกษาวัตถุและเหตุการณในแงของเวลาและสถานที่วัฒนธรรมนั้นๆ เกิดเมื่อไร และเกิดที่ไหน วัฒนธรรมที่เราเห็นๆ อยู่ในปัจจุบันนี้จะต้องมีความเป็นมาจากอดีต การสังเกตการณ์ในแงของกาลเวลาและแหล่งของวัฒนธรรม เป็นวิธีการที่จำเป็นมากที่จะทำให้ ปะติดปะต่อเรื่องราว พฤติกรรมและความเป็นมาของมันได้อย่างถูกต้อง

4. การขุดค้น (Archaeological Method) เป็นการสืบหาหลักฐานของวัฒนธรรม ในอดีตไกลโพ้นด้วยการขุดค้นซึ่งจะสามารถนำหลักฐานทางรูปธรรมมายืนยันการศึกษาวัฒนธรรม ในปัจจุบันได้ เป็นการช่วยในการตีความพฤติกรรมมนุษย์ในปัจจุบันอย่างมาก

5. การศึกษาแบบวิเคราะห์โครงสร้างรวม (Holistic Approach) คือ การศึกษา วัฒนธรรมของสังคมใด ๆโดยนำโครงสร้างทุกส่วนมาวิเคราะห์ร่วมกันในขณะเดียวกัน เพื่อความเข้าใจ วัฒนธรรมในภาพรวมของสังคมหนึ่ง ๆการศึกษาวัฒนธรรมโดยใช้วิธีการทาง ประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็น การมองปัญหาย้อนหลังนั้นเกี่ยวข้องกับกาลเวลาอย่างยากที่จะหลีกเลี่ยงได้ การที่จะเข้าใจเหตุการณ ในปัจจุบันนั้นจำเป็นจะต้องสืบสาวเหตุการณย้อนไปข้างหลัง ยิ่งสืบย้อนหลังได้ในระยะเวลาไกลจากปัจจุบัน ได้มากเท่าไร ยิ่งจะเข้าใจปัจจุบันได้มากเพียงนั้นถ้าเข้าใจปัจจุบันได้อย่างทะลุปรุโปร่งก็จะเป็น ประโยชนต่อการวางแผนการล่วงหน้าได้สำหรับเหตุการณ ในอนาคตนี่คือการศึกษาต่อเนื่องเป็น ลูกโซของเหตุการณและเวลา มิติของเวลาที่เกี่ยวกับการ ศึกษาวัฒนธรรมโดยวิธีการทาง ประวัติศาสตร์ มี 2 มิติ คือ

5.1. ศึกษาเหตุการณในช่วงเวลาเดียวกัน (Synchronic Study) ได้แก การศึกษาเรื่องใดๆในเวลาใดเวลาหนึ่งเท่านั้นเช่นการศึกษากรุงเทพมหานครในปี พ.ศ. 2325 หรือการศึกษาระบบปกครองของประเทศสมัยรัชการที่ 5 เป็นต้น วิธีการนี้ใช้วิธีวิเคราะห์ (Analysis) โครงสร้าง

5.2. ศึกษาเหตุการณในหลายช่วงเวลา (Diachronic Study) เป็นการศึกษาเหตุการณข้ามเวลาจากชวงหนึ่งถึงอีกชวงเวลาหนึ่งเช่นการศึกษาระบบการปกครองของไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2475 จนปัจจุบันเป็นต้นการศึกษาแบบข้ามเวลาเป็นการศึกษาเชิงเปรียบเทียบในกรอบของ แนวคิดเชิงวิวัฒนาการ เป็นการศึกษาที่มีประโยชนมากและใช้กันมากในหมูนักมานุษยวิทยา

ทฤษฎีวิวัฒนาการจะใช้ศึกษาถึงความเติบโตของวัฒนธรรมในท้องถิ่นหนึ่ง ๆ เป็นการศึกษาถึงสายความเจริญในตัวของวัฒนธรรม โดยไมพิจารณาถึงสถานการณแวดล้อมมาประกอบ แต่วิธีการทางประวัติศาสตร์นั้นศึกษาความเจริญเติบโตของวัฒนธรรม ทั้งโดยตัวของ มันเองประกอบกับสิ่งแวดล้อมที่มาจัดรูปแบบของวัฒนธรรมให้พัฒนาและแตกต่างกันไปตาม ลักษณะของท้องถิ่นกาลเวลา

การศึกษาทางประวัติศาสตร์จึงทำให้รู้ว่าวัฒนธรรมของสังคมหนึ่ง ๆ เกิดมาจากในสังคมนั้นเอง (Creativeness)หรือถูกหยิบยืมมาจากภายนอก(Borrowing and Diffusion) และทำให้เข้าใจว่าวัฒนธรรมไมได้เจริญจากตัวของมันเองอย่างเดียว แต่มันจะพัฒนาไป ตามท่องถิ่นที่มันไปถึงอย่างต่อเนื่องด้วยวิธีการทางประวัติศาสตร์จะทำให้เรารู้จักวัฒนธรรมตั้งแต่ ลักษณะง่ายๆ (Simple) ไปจนถึงซับซ้อนหลายชั้น(Complex)

วิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ ประกอบด้วย

1. การขุดค้นเพื่อเก็บข้อมูลจากวัฒนธรรมทางวัตถุหรือการศึกษาทางโบราณคดี

2. การค้นคว้าจากข้อมูลมือสอง (Secondary Data)

3. การสังเกตการณจากวิถีชีวิตของประชาชน(Observation)

4. การวิเคราะห์ทางสถิติเมื่อเกี่ยวกับข้อมูลเชิงปริมาณ(Statistical Handling)

5. การตีความข้อมูลเสียใหม่ (Historical Reconstruction)

6. การปะติดปะต่อข้อมูลจากหลายๆวิธีการ

7. การเปรียบเทียบด้วยมิติด้านกาลเวลาสถานที่ และโครงสร้าง

8. จัดบันทึกไวเป็นประวัติศาสตร์

นิยพรรณ วรรณศิริ (2540) อ้างถึงแนวคิดของ ฟรันซ์ โบแอส เนื้อหากล่าวว่าทฤษฎีประวัติศาสตร์เป็นการศึกษาวัฒนธรรมหรือพฤติกรรมของมนุษย์ การศึกษาถึงอดีตสามารถนำมาอธิบายพฤติกรรมของมนุษย์ในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี การศึกษาทางประวัติศาสตร์เป็นวิธีการหลายๆ วิธีรวมกัน ได้แก่ 1) ศึกษาความเป็นมาในอดีตของวัฒนธรรมในแต่ละเนื้อหาจากอดีตถึงปัจจุบัน เป็นการศึกษาถึงพัฒนาการของวัฒนธรรม 2) สังเกตการณ์ ความเป็นตัวของตัวเองของวัฒนธรรม เป็นการศึกษาวัฒนธรรมปัจจุบันด้วยการเข้าไปสังเกตหรือดูด้วยตัวของผู้ศึกษาเอง 3) ศึกษาวัตถุและเหตุการณ์ในแง่ของเวลาและสถานที่ 4) การขุดค้น เป็นการสืบหาหลักฐานของวัฒนธรรมในอดีตไกลโพ้นด้วยการขุดค้น 5) การศึกษาแบบวิเคราะห์โครงสร้างรวม คือ การศึกษาวัฒนธรรมของสังคมใด ๆ โดยนำโครงสร้างทุกส่วนมาวิเคราะห์ร่วมกัน ในขณะเดียวกันเพื่อความเข้าใจวัฒนธรรมในภาพรวมของสังคมหนึ่ง ๆ

ตามแนวคิดของ ฟรันซ์ โบแอส Franz Boas (1989: 54) ซึ่งเกิดในประเทศเยอรมัน แต่ไปใช้ชีวิตอยู่ในประเทศอเมริกามีแนวคิดในเชิงประวัติศาสตร์วัฒนธรรมเฉพาะเรื่องว่า ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกัน อาจเกิดจากจุดกำเนิดแตกต่างกันก็ได้ จึงไม่มีอำนาจชอบธรรมใดๆ ในโลกที่จะตัดสินความเจริญรุ่งเรืองของวัฒนธรรมอื่นๆ โดยใช้วัฒนธรรมตะวันตกเป็นหลัก ดังนั้น การศึกษาวิจัยวัฒนธรรมจึงเน้นการศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมเฉพาะเรื่อง โดยมีแนวความคิดว่า

1. วัฒนธรรมแต่ละสังคม ได้รับอิทธิพลจากเอกลักษณ์ของประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมเฉพาะสังคม จากองค์ประกอบหลายด้านมากมาย รวมทั้งเป็นพื้นฐานเฉพาะวัฒนธรรมนั้น

2. การศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมเฉพาะเรื่อง เป็นการศึกษาปรากฏการณ์วัฒนธรรมเฉพาะพื้นที่ วัฒนธรรมแต่ละสังคมได้รับอิทธิพลจากเอกลักษณ์ของประวัติศาสตร์วัฒนธรรมเฉพาะสังคมจากองค์ประกอบหลายด้าน รวมเข้าเป็นพื้นฐานเฉพาะวัฒนธรรมนั้น

3. วัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นอย่างอิสระ มากกว่าเกิดจากการแพร่กระจายวัฒนธรรม

4. การแพร่กระจายวัฒนธรรมก็คือ การแพร่กระจายองค์ประกอบวัฒนธรรมที่ซับซ้อนจากมนุษย์กลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง

5. ต้องเก็บข้อมูลเพื่อศึกษาจุดกำเนิดและแพร่กระจายวัฒนธรรมให้สมบูรณ์ที่สุด เพราะจะทำให้เข้าใจกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้าง

สรุปได้ว่า การศึกษาทางประวัติศาสตร์ทำให้รู้ว่าวัฒนธรรมของสังคมหนึ่ง ๆ เกิดมาจากในสังคมหรือถูกหยิบยืมมาจากภายนอก และทำให้เข้าใจว่าวัฒนธรรมไม่ได้เจริญจากตัวของมันเองอย่างเดียว แต่มันจะพัฒนาไป ตามท่องถิ่นที่มันไปถึงอย่างต่อเนื่องด้วยวิธีการทางประวัติศาสตร์จะทำให้เรารู้จักวัฒนธรรมตั้งแต่ ลักษณะง่ายๆ ไปจนถึงซับซ้อนหลายชั้น

ทฤษฎีการแพร่กระจาย

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นปัจจัยที่ผลักดันให้วิถีของมนุษย์เปลี่ยนแปลงไปเดิมการที่มนุษย์ใช้ชีวิตความเป็นอยู่รวมกันเป็นครอบครัวและสังคม และมีการติดต่อสื่อสารแลกเปลี่ยนค้าขาย ทำให้เกิดการซึมซับรับเอาวัฒนธรรมที่ตนไปสัมผัสก่อเกิดการแพร่กระจาย แล้วเกิดการถ่ายทอดจากสังคมหนึ่งไปยังอีกสังคมหนึ่ง โดยมีนรักคิดที่อธิบายถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมดังนี้ จี.เอล เลียท สมิท (G.Elliot Smith) วิลเลี่ยม เจ.เพอร์รี่ (Rilliam J. Perry) และริเวอร์ส (W.H.R.Rivers) ชาวอังกฤษ (ยศ สันตสมบัติ, 2540) มีความเห็นว่า อียิปต์ถือเป็นจุดกำเนิดอารยธรรมชั้นสูงสุดทำให้เกิดการแพร่กระจายไปยังชุมชนต่างๆ ในโลกด้วยการติดต่อค้าขายกันทำให้ความรู้ ศิลปะวิทยากรแพร่กระจายไปยังภูมิภาคต่างๆ

เอฟเวอเรท เอ็ม. โรเจอร์ (Everett M. Rogers) ผู้เขียนงานชื่อ “Diffusion of Innovations” ได้เน้นว่า “การเปลี่ยนแปลงสังคมส่วนใหญ่เกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามามากกว่าเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นภายในสังคม และนวัตกรรม (Innovation) ที่ถ่ายทอดกันนั้นนอาจเป็นความคิด (Idea) ซึ่งรับมาในรูปสัญลักษณ์ (Symbolic Adoption) ถ่ายทอดได้ยาก หรืออาจเป็นวัตถุ (Object) ที่รับมาในรูปการกระทำ (Action Adoption) ซึ่งจะเห็นได้ง่ายกว่า” โรเจอร์ ยังได้กล่าวอีกว่า “นวัตกรรมที่จะยอมรับกันได้ง่าย ต้องมีลักษณะ 5 ประการ ได้แก่ (1) มีประโยชน์มากกว่าของเดิม (Relative Advantage) (2) สอดคล้องกับวัฒนธรรมของสังคมที่รับ (Compatibility) (3) ไม่ยุ่งยากสลับซับซ้อนมาก (Less Complexity) (4) สามารถแบ่งทดลองรับมาปฏิบัติเป็นครั้งคราวได้ (Divisibility) และ (5) สามารถมองเห็นเข้าใจง่าย (Visibility) นอกจากนั้นโรเจอร์ยังได้นำเสนอขั้นตอนการตัดสินใจรับเอานวัตกรรมใหม่อีก 5 ขั้นตอนได้แก่ (1) ขั้นตอนในการรับรู้นวัตกรรม (Awareness) (2) เกิดความสนใจในนวัตกรรมนั้นๆ (Interest) (3) ประเมินค่านวัตกรรม (Evaluation) (4) ทดลองใช้นวัตกรรม (Trial) และ (5) การรับหรือไม่รับเอานวัตกรรม (Adoption or Refection) โดยผู้รับนวัตกรรมอาจมีทั้งผู้รับเร็วหรือช้าแตกต่างกันไป”

วิสเลอร์ (Wissler) เป็นนักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน ได้เสนอแนวคิดว่าการแพร่กระจายวัฒนธรรมนั้นเกิดจากปัจจัยที่สำคัญดังนี้

1. ปัจจัยทางเชื้อชาติเป็นจุดเริ่มของศูนย์กลางวัฒนธรรม

2. สภาพแวดล้อมจะเป็นตัวยึดเหนี่ยววัฒนธรรมให้มั่นคง ภมรรัตน์ สุธรรม (2546)

การยืมวัฒนธรรมและการรับวัฒนธรรมจากสังคมข้างเคียงเป็นผลจากการที่วัฒนธรรมแพร่กระจายออกไป วัฒนธรรมในสังคม ก เริ่มขยายอิทธิพล ไปยังสังคม ข และ ค ตามลำดับ สมาชิกของสังคม ข และสังคม ค ในระยะแรก จะยืมวัฒนธรรมสังคม ก แต่เมื่อยืมไปนาน ๆ เข้าก็อาจจะรับเอาไว้เป็นของตัวหมายความว่า ได้เกิดการกระจายทางวัฒนธรรมจากจุดเริ่มต้นในสังคมหนึ่งไปยังสังคมอื่น ๆ การกระจายทางวัฒนธรรมนี้อาจจะเกิดขึ้นได้จากหลายๆจุด ที่เห็นได้ชัดก็คือ วัฒนธรรมของชาวยุโรป ซึ่งระยะแรกจะมีวัฒนธรรมแองโกล วัฒนธรรมเยอรมัน วัฒนธรรมฝรั่งเศสเมื่ออยู่ ๆ ไปเกิดการกระจายทางวัฒนธรรมมีการยืมวัฒนธรรมและการรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกันผลก็คือ ปัจจุบันคนมักจะมีความรู้สึกว่าวัฒนธรรมของชาวยุโรปหลาย ๆ กลุ่มนี้ก็เหมือน ๆ กัน เรียกว่า “ วัฒนธรรมตะวันตก” วัฒนธรรมตะวันตกที่แพร่กระจายเข้ามามีอิทธิพลในประเทศต่างๆในซีกตะวันออกของโลกที่เห็นชัดที่สุดก็คือวัฒนธรรมทางด้านเทคโนโลยี สำหรับเมืองไทย วัฒนธรรมตะวันตกที่คนไทยรับมาจนแทบจะยึดถือว่าเป็นของตัวก็คือในเรื่องการแต่งตัว ปัจจุบันการนุ่งกางเกงและนุ่งกระโปรงเป็นสิ่งที่คนไทยไม่คิดและไม่มีความรู้สึกว่าเป็นวัฒนธรรมชาวตะวันตกที่เรารับมา อมรา พงศาพิชญ์ (2537)

สำหรับ ฟริตซ์ แกรบ (fitz Graeb) และวิลเฮล์ม ชมิทธ์ (Wilhelm Schmidt) ชาวเยอรมันและชาวออสเตรีย มีความเห็นว่า จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมมิได้มีเพียงจุดเดียวแต่มีหลายจุดแต่ละจุดกระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบๆ เป็นวงกลมเรียกว่า (Culture Eircle หรือ Kulturkeis) วงรอบทางวัฒนธรรม โดยทั้งสองกลุ่มมีความเห็นว่ามนุษย์ส่วนใหญ่ในสังคมต่างๆ มักไม่ค่อยมีความคิดสร้างสรรค์ ไม่รู้จักคิดค้นสิ่งใหม่ของตนเอง แต่คอยลอกเลียนแบบผู้อื่นเสนอ หรือที่เรียกว่าการหยิบยืมทางวัฒนธรรม

ในขณะที่ คล๊าก วิสเลอร์ (Clark Wissler) อัลเฟรด โคลเบอร์ (Alfred Kroeber) ชาวอเมริกา มองว่าวัฒนธรรมจะแพร่กระจาย จากศูนย์กลางหรือจุดกำเนิดไปยังเขตภูมิศาสตร์เดียวกันและยุคสมัยและใกล้เคียงกันเท่าที่เกิดการยอมรับในสังคมนั้น การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถไปได้ทุกที่ในที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ในที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึง โดยที่คนสามารถสร้างวัฒนธรรมได้ทุกทีเพื่อสนองตอบจำเป็นขั้นพื้นฐานของคน ซึ่งวัฒนธรรมจะแพร่กระจายไปในทุกพื้นที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้นและไม่จำเป็นต้องแพร่กระจายในรูปวงกลม การศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถใช้หลักวิธีใด ดังนี้

1. หลักภูมิศาสตร์ แกะรอยพื้นที่ดูสถานที่และอาณาเขตรอยต่อทางวัฒนธรรม ซึ่งจะเกิดวัฒนธรรมแบบผสมผสาน

2. ใช้ประวัติศาสตร์สืบค้น ช่วยให้รู้ความเป็นมาและสนับสนุนการตีความ

3. การขุดค้นทางโบราณคดี เพื่อให้สิ่งที่เป็นรูปธรรมที่ชัดเจน สามารถบอกถึงพฤติกรรมของคนหรือผู้สร้างและเรื่องราวในยุคสมัยนั้นได้ดี

4. ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม ว่ามีขั้นตอนและการเติบโตเป็นอย่างไร วิธีทั้ง 4 หลักสามารถนำมาศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมใดจะเป็นแม่บทของอีกวัฒนธรรมหนึ่ง เพื่อหาวัฒนธรรมต้นกำเนิด

หลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมีปัจจัยได้ 4 แนวทางดังนี้ นิยพรรณ วรรณศิริ (2540)

1. ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เพราะสภาพภูมิศาสตร์เป็นตัวกำหนดเส้นการเดินทางของมนุษย์ที่จะนำวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่ยังพื้นที่ต่างๆ

2. ปัจจัยทางเศรษฐกิจ เกิดจากปัญหาความยากจน ความไม่เพียงพอต่อการยังชีพ ทำให้มนุษย์ต้องแสดวงหาโอกาสทางเศรษฐกิจที่ดีกว่า เพื่อความอยู่รอด

3. ปัจจัยทางสังคม มีการแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรม และความรู้ใหม่ จากการไปศึกษายังต่างถิ่น หรือการรู้จักแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรมและการอพยพย้ายถิ่นที่อยู่

4. ปัจจัยทางคมนาคม เป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเพราะการมีถนนหรือระบบขนส่งที่ดี ทำให้มีการติดต่อสื่อสาร ค้าขายแลกเปลี่ยนช่วยให้การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นไปได้รวดเร็ว

จำนงค์ ทองประเสริฐ (2519) ได้กล่าวถึงความหมายของวัฒนธรรมไว้ดังนี้ วัฒนธรรม คือวิถีชีวิตซึ่งสังคมมนุษย์ทำให้เจริญขึ้น เพื่อสนองความต้องการอันเป็นมูลฐานที่มีต่อความดำรงอยู่รอดความถาวรแห่งเชื้อสายและการจัดระเบียบแห่งประสบการณ์ของสังคม เพราะไม่มีมนุษย์กลุ่มใดดำรงชีวิตอยู่ได้ตามสภาพของธรรมชาติล้วนๆ ทุกกลุ่มย่อมมีมรดกทางสังคม ซึ่งมีความประณีตและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่มากก็น้อยที่ได้รับมากับบรรพบุรุษและถ่ายทอดไปสู่รุ่นหลัง มรดกทางสังคมนั้นย่อมอธิบายถึงธรรมชาติของมนุษย์นั้น วัฒนธรรมซึ่งขยายตัวออกไปด้วยกันกับชีวิตของมนุษย์จึงเป็นทั้งเหตุทั้งผลแห่งคุณลักษณะที่สร้างสิ่งมีชีวิตมนุษย์ พระยาอนุมานราชธน (2510 : 1-2) ได้กล่าวว่า วัฒนธรรมซึ่งอยู่ในตำรามานุษยวิทยา วัฒนธรรม (Cultural Anthropology) หมายถึงสิ่งซึ่งไม่มีเองตามธรรมชาติแต่เป็นสิ่งที่สังคมคือ คนในส่วนรวมมีความต้องการและจำเป็น ผลิตสร้างให้มีขึ้น แล้วถ่ายอดให้แก่กันด้วยการสั่งสอนและเรียนรู้แล้วสืบต่อกันมาเป็นเพณีปรัมปรา (Tradition Customs) และคลี่คลายขยายตัวเป็นความเจริญวัฒนธรรมโดยลำดับ มีเนื้อวัฒนธรรมและประเพณีเป็นสิ่งเดียวกัน ถ้ากล่าวโดยเนื้อหาวัฒนธรรมและประเพณีก็มีบ่อเกิดแห่งความคิดเห็นความรู้สึกและความเชื่อของคนในส่วนรวมคือประชาชนซึ่งสะสมและพอกพูนและสืบต่อร่วมกันมานานหลายชั่วอายุคน จนเกิดเป็นความเคยชินเรียกเป็นคำเฉพาะทางว่า นิสัยสังคม (Social Habits) หรือเรียกเป็นคำตามธรรมดาว่า ประเพณี เพราะฉะนั้นถ้าให้ความหมายที่แท้จริงของเรื่องคำว่า วัฒนธรรมก็จะได้แก่เรื่องของจิตใจ สมดั่งในคาถาธรรมบทที่กล่าวว่า “สิ่งทั้งหลาย มีใจมาก่อนมีใจประเสริฐสุด

สำเร็จด้วยใจ” แต่จะเรียนรู้ด้วยใจโดยตรงทำไม่ได้ด้วยเป็นนามธรรมคือ ไม่มีรูปให้เห็น จะรู้จากสิ่งที่เป็นรูปธรรม ซึ่งใจแสดงออกให้ประจักษ์ คือ จากวาจาและกริยาอาการต่างๆ ว่าผู้แสดงออกมีความคิดเห็น ความรู้สึกหรือความเชื่ออย่างไรนี้ ประการหนึ่งและจากสิ่งต่างๆ ซึ่งคนผลิตสร้างข้างนี้อีกประการหนึ่ง เมื่อรวมกันหมดนั้นก็เป็นความหมายของคำว่าวัฒนธรรมโดยย่อในทางวิชาการ

กล่าวโดยสรุปได้ว่า วัฒนธรรมทุกสรรพสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น แล้วรวมกันมาเป็นวิถีของมนุษย์ในสังคมใดสังคมหนึ่ง ซึ่งวัฒนธรรมมีทั้งเกิดและดับเป็นไปตามวัฏจักรแห่งกฎธรรมชาติ และลักษณะทั่วไปของธรรมชาติ จากความหมายและคำอธิบายอาจจะสรุปลักษณะทั่วๆ ไปของวัฒนธรรมว่ามีเฉพาะในมนุษย์เท่านั้นเป็นพฤติกรรมของมนุษย์ที่เกิดจากการเรียนรู้เท่านั้น มิได้เกิดขึ้นตามธรรมชาติ เป็นสิ่งที่มนุษย์จะต้องมีส่วนร่วมในฐานะเป็นผู้สร้าง ผู้ถ่ายทอด ผู้เรียนและเป็นเจ้าของวัฒนธรรม มีทั้งส่วนที่เป็นวัตถุและไม่ใช่วัตถุ หรือในส่วนที่เรียกว่าจิตใจ เป็นสิ่งที่มีความเปลี่ยนแปลงไม่หยุดยั้ง เป็นสิ่งที่พัฒนาและสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ๆ ได้เป็นผลิตผลของพฤติกรรมที่ได้รับการจัดรวบรวมอย่างเป็นแบบแผนเป็นสิ่งที่มีการถ่ายทอดอย่างสืบเนื่องโดยมนุษย์จากรุ่นหนึ่งไปอีกรุ่นหนึ่ง วัฒนธรรมในสังคมหนึ่งๆ ย่อมมีความแตกไปจากสังคมหนึ่งและวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ต้องเผยแพร่หรือมีการการกระจายจากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่งได้

ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่

ยศ สันตสมบัติ (2540) มาลีนิสกี้ Malinowski (1995 : 110) อ้างใน นักมานุษยวิทยาชาวโปแลนด์ ได้วางรากฐานทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ ได้นำเสนอแนวคิดหลักของทฤษฎีหน้าที่นิยม วัฒนธรรมสนองความต้องการความจำเป็นของปัจเจกบุคคล วัฒนธรรมเติบโตมาจากความต้องการจำเป็น 3 ประเภทของมนุษย์ คือ 1) ความจำเป็นต้องการพื้นฐาน (Biological and Psychological Needs) เป็นความต้องการเบื้องต้นของมนุษย์ ได้แก่ ความจำเป็นที่เกี่ยวข้องกับการดิ้นรนเพื่อให้มีชีวิตอยู่ เช่น ต้องการ ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรค การพักผ่อน การเจริญเติบโต การสืบพันธุ์ เป็นต้น 2) ความจำเป็นต้องการด้านสังคม (Instrumental Needs) หมายถึงการทำงานร่วมกันของสมาชิกเพื่อตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางร่างกายและจิตใจ การทำงานร่วมกันของสมาชิกสังคมก่อให้เกิดการจัดตั้งองค์กรและสถาบันสังคมต่าง ๆ ขึ้น จะเกี่ยวกับร่วมมือกันทางสังคมเพื่อแก้ปัญหาและทำให้ร่างกายได้รับการตอบสนองความต้องการการจำเป็นเบื้องต้นได้ เช่น การแบ่งงานกันทำ การแจกจ่ายอาหาร การป้องกันภัย การผลิตสินค้า การบริการ และการควบคุมทางสังคม 3) ความต้องการเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Needs) ความต้องการประเภทที่สามของมนุษย์ คือ ความต้องการเชิงสัญลักษณ์ ความต้องการประเภทนี้ได้รับการตอบสนองโดยการพัฒนาระบบวิทยาศาสตร์ ไสยศาสตร์ และศิลปะ ขึ้นมาในสังคม มาลินอสกีอธิบายว่า มนุษย์เป็นสัตว์ประเภทเดียวที่สามารถสะสมความรู้และประสบการณ์และรวบรวมให้เป็นระบบ เพื่อนำมาใช้ดัดแปลงแก้ไขวิถีชีวิตของตน

ต่อไป ในภายภาคหน้า ระบบความรู้หรือวิทยาศาสตร์ทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการในการเรียนรู้และเข้าใจธรรมชาติ พฤติกรรมของมนุษย์ตามทัศนของมาลินอสกี เป็นการตอบสนองความต้องการทางด้านร่างกายและจิตใจ และวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือที่ช่วยมนุษย์ให้สามารถตอบสนองความต้องการของตนได้อย่างมีประสิทธิภาพ ระบบต่าง ๆ ของวัฒนธรรมมีหน้าที่ในตัวเองในการตอบสนองความต้องการของมนุษย์

สรุปได้ว่า การศึกษามานุษยวิทยา ก็คือการค้นหาหน้าที่หลักของระบบต่าง ๆ ว่ามีการทำงานและการรวมตัวกันอย่างไร เพื่อให้สังคมดำรงอยู่ได้อย่างราบรื่น ความต้องการทางด้านจิตใจ เช่น ความต้องการสงบทางใจ ความกลมกลืนทางสังคมและเป้าหมายชีวิต ระบบสังคมที่สนองความต้องการเหล่านี้ ได้แก่ ความรู้ กฎหมาย ศาสนา นิยามปรัมปรา ศิลปะ และเวทมนต์คาถา โดยทั่วไปเวทมนต์คาถาทำหน้าที่ที่ทำให้คนรู้สึกอบอุ่นใจเพราะงานบางอย่างที่มนุษย์ทำค่อนข้างยากลำบาก ไม่สามารถคาดการณ์ได้ว่าจะเกิดผลอย่างไร ทำให้เกิดความไม่มั่นใจจึงต้องพึ่งเวทมนต์คาถาช่วย เพื่อทำให้เกิดความมั่นใจมากขึ้น

ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม

นักมานุษยวิทยากลุ่มนี้ที่สำคัญได้แก่จูเลียน เอช สจ็วต (Julian H. Steward), แดรี่ ฟอร์ด (Daryl Forde), คลิฟฟอร์ด กีทซ์ (Clifford Geetz) และมาร์วิน แฮร์รีส (Marvin Harris)

สจ็วต ให้ความหมายนิเวศวิทยาว่า “คือการปรับตัวให้เข้ากับสภาวะแวดล้อม นิเวศวิทยาทางวัฒนธรรม จึงหมายถึงวิธีการศึกษาหาข้อกำหนดหรือหลักเกณฑ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นผลกระทบจากการปรับตัวเข้ากับสภาวะแวดล้อม (ของมนุษย์แต่ละสังคม) นิเวศวิทยาวัฒนธรรมจึงแตกต่างไปจากนิเวศวิทยาสังคม (Social Ecology)เพราะนิเวศวิทยาวัฒนธรรมมุ่งแสวงหากฎเกณฑ์เพื่ออธิบายที่มาของลักษณะและแบบแผนวัฒนธรรมบางประการที่มีอยู่ในแต่ละสภาวะแวดล้อม มากกว่ามุ่งแสวงหาหลักการทั่วไปที่ใช้ได้กับทุกวัฒนธรรมและสภาพแวดล้อม” สิ่งที่สำคัญที่สุดในแนวคิดนี้คือ “แก่นวัฒนธรรม” (Cultural Core) ซึ่งหมายถึง “กลุ่มของลักษณะหรือแบบแผนวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดมากที่สุดกับกิจกรรมเพื่อการดำรงชีพและการจัดการทางเศรษฐกิจ”ทั้งนี้จะมุ่งสนใจการนำวัฒนธรรมทางวัตถุ (ระบบเทคนิควิทยาที่ใช้หรือเครื่องมือเทคโนโลยี) มาใช้แตกต่างกันอย่างไรและก่อให้เกิดการจัดการทางด้านสังคมที่แตกต่างกันอย่างไรในสภาวะแวดล้อมที่แตกต่างกัน เพราะสภาวะแวดล้อมแต่ละแห่งอาจเป็นตัวช่วยหรือข้อจำกัดใช้เทคนิควิทยาเหล่านี้ก็ได้

ในขณะที่แฮร์รีส ศึกษาการทำสงครามของชนบรรพกาล (Primitive Warfare) โดยอธิบายว่า “สงครามเป็นกลไกอันหนึ่งในการปรับจำนวนประชากรให้เหลือพอที่จะสามารถอาศัยอยู่ในระบบนิเวศน์หนึ่งได้อย่างเหมาะสม”

ส่วนกรีทซ์ ศึกษาพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของแบบแผนการเกษตรในอินโดนีเซีย ได้เขียนหนังสือ“Agricultural Involution” (1963) ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลของระบบนิเวศน์ที่มีต่อโครงสร้างสังคม หัวใจที่สำคัญของแนวคิดนี้ก็คือ “การรวมเอาระบบสังคม วัฒนธรรมและสภาวะทางชีววิทยาเข้าด้วยกันในการศึกษาการพัฒนาของสังคม”

ทฤษฎีนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรมเน้นว่า “ความเชื่อและการปฏิบัติต่างๆตามระบบวัฒนธรรมที่ดูเหมือนไร้สาระ ไม่มีเหตุผล แต่อาจมีผลในด้านการใช้ทรัพยากรอย่างมีเหตุมีผลก็ได้ โดยคำนึงถึงระดับของเทคโนโลยีที่ใช้เฉพาะสถานที่ด้วย” เช่น การกินเนื้อวัวเป็นของต้องห้ามของชาวฮินดูทั้งที่ความอดอยากยากจนมีไปทั่วอินเดียนั้น แฮร์รีสอธิบายสิ่งเหล่านี้ว่า “การห้ามกินเนื้อวัวมีความหมายว่าวัวมีไว้ใช้ลากคันไถ หากไม่มีวัวก็จะไม่อาจทำการเกษตรได้ ดังนั้นข้อห้ามทางศาสนาจึงเป็นการเพิ่มความสามารถของสังคมเกษตรกรรมในระยะยาว”

โดยสรุปแล้ว ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรมนี้ จะช่วยให้เข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างประชากร สิ่งแวดล้อมทางสังคมและลักษณะทางกายภาพในสังคมได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ปัจจุบันนักมานุษยวิทยาได้ให้ความสนใจกับ ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม และกลายมาเป็น “มานุษยวิทยานิเวศน์” (Ecological anthropology) และได้เจริญเติบโตก่อให้เกิดแนวทฤษฎีใหม่ๆ อย่างต่อเนื่อง ภายในแขนงย่อยออกไปเป็น แนววิเคราะห์ระบบนิเวศฯ แนววิเคราะห์ชาติพันธุ์นิเวศ (Ethnoecology) แนววิเคราะห์กลวิธี และแนววิเคราะห์การเมืองนิเวศ เป็นต้น

ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์

ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ (Symbolic Interactionism) ได้รับการจัดประเภท จากนักทฤษฎีสังคมวิทยาให้เป็น “สังคมวิทยาระดับจุลภาค” ทั้งนี้ เนื่องมาจากทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์นั้นย้ำเน้นไปที่สัมพันธภาพระหว่างปัจเจกบุคคลและสังคมอย่างที่ปรากฏให้เห็นในการสะท้อนของอัตตา อนึ่ง คำว่า “อัตตา” หรือ “ตัวตน” ในทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์นั้นเป็นความหมายที่แตกต่างตรงกันข้ามกับคำว่า “อัตตา” หรือ “ตัวตน” ในทฤษฎีพลวัตทางจิต (Psychodynamic theory) โดยสิ้นเชิง ขณะที่ทฤษฎีพลวัตทางจิตให้ความหมายของอัตตาหรือตัวตนว่า เป็นเรื่องของธรรมชาติภายในจิตใจของบุคคล (Intrapsychic) ทว่า ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์มองว่าอัตตาหรือตัวตนเป็นเรื่องของสังคมเป็นหลัก

กระบวนการที่บุคคลมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นอย่างเป็นพลวัต ซึ่งมีผลให้อัตตาของบุคคลไม่หยุดนิ่ง แต่เติบโตงอกงามและเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ตั้งอยู่บนฐานคิดที่ว่า อัตลักษณ์ (Identity) นั้น เป็นสิ่งที่เกิดจากการมีสัญลักษณ์สำคัญร่วมกัน หรือการสร้างความหมายของสิ่งที่เกี่ยวข้องร่วมกัน อันเป็นกระบวนการที่ปรากฏขึ้นมาจากการที่บุคคลนั้นมีปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นๆ

ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์พัฒนาขึ้นมาจากการสังเคราะห์องค์ความรู้ของสำนักคิดต่างๆ ที่มีความโดดเด่น อาทิ แนวคิดด้านปรัชญา ด้านจิตวิทยา และด้านสังคมวิทยาในช่วงปลายทศวรรษที่ 1800 ถึงแม้ว่าจะมีนักคิดทฤษฎีต่างๆ เข้ามาเกี่ยวข้องจำนวนมาก ทว่าคนที่ได้รับยกย่องว่าเป็นต้นกำเนิดของทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ในยุคแรกๆ ได้แก่ จอร์จ เฮอร์เบิร์ท มี๊ด (George Herbert Mead)

หลักสำคัญของแนวคิด ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ครอบคลุมบรรดาทฤษฎีต่างๆ และผลงานของนักทฤษฎีต่างๆ จำนวนมาก อย่างไรก็ตาม ผลงานและนักทฤษฎีเหล่านี้จะมีข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับธรรมชาติของพัฒนาการของมนุษย์ร่วมกัน ทั้งนี้ ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์มองว่ามนุษย์เป็น “สัตตะทางสังคม” (Social beings) ที่มีการปะทะสังสรรค์กับมนุษย์คนอื่นๆ โดยพื้นฐานของการรับรู้ความหมายและสัญลักษณ์ต่างๆ ร่วมกัน การปะทะสังสรรค์กันของมนุษย์จึงมีลักษณะเป็นปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ทั้งสิ้น

สาระสำคัญของทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดของจอร์จ เฮอร์เบิร์ท มี๊ด เป็นความจงใจที่จะปฏิเสธทฤษฎีพฤติกรรมนิยมแนวของวัตสัน (Watsonian behaviorism) โดยมี๊ดมองว่าอัตตา (Self) ของคนเราเป็นผลผลิตทางสังคม (Social product) มี๊ดพยายามอธิบายว่าอัตตาของคนเราเกิดขึ้นโดยการหล่อหลอมขึ้นภายในกรอบของกระบวนการในเชิงพลวัตและเชิงปฏิสัมพันธ์ มี๊ดไม่เชื่อว่าพฤติกรรมของคนเราเกิดจากการตอบสนองต่อสิ่งเร้าอย่างที่แนวคิดพฤติกรรมนิยมเชื่อ เขามองว่าการอธิบายโดยใช้ตัวแบบสิ่งเร้าและการตอบสนองนั้นเป็นการอธิบายที่ผิวเผินเกินไป มี๊ดเห็นว่าแทนที่จะอธิบายแบบลดรูปเช่นนั้น เราน่าจะอธิบายพฤติกรรมของมนุษย์ในรูปของผู้กระทำทางสังคม (Active social actor) และผู้สะท้อนการกระทำทางสังคม (Reflective social actor) ซึ่งการกระทำทั้งสองชุดอยู่บนจิตสำนึกที่รู้ตัวของบุคคลที่กระทำทั้งนี้คนเราจะมีการวิเคราะห์กระบวนการทางสังคมอย่างมีจิตสำนึกรู้ตัวอยู่ตลอดเวลา

ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์มีความเชื่อว่ามนุษย์มีความสามารถเหนือกว่าสัตว์ในด้าน “การคิด” แต่ความสามารถในการคิดจะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัย “ภาษา” ถ้าไม่มีภาษา มนุษย์เราก็จะไม่สามารถคิดได้ มี๊ดกล่าวว่า การคิดนั้นคือ “กระบวนการที่มนุษย์คนหนึ่งพูดกับตนเอง” โดยการคิดเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับการสะท้อนการแยกแยะ และการวิเคราะห์ถึงแม้ว่า กระบวนการคิด กระบวนการรับรู้ และกระบวนการทางจิตใจอื่นๆ จะเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการทางจิตวิทยาและสรีรวิทยา ทว่าการที่บุคคลให้ความหมายกับประสบการณ์ของตนนั้นมีธรรมชาติเป็นกระบวนการทางสังคม ดังนั้นพฤติกรรมมนุษย์ตามความเชื่อนี้จึงเป็นการกระทำหน้าที่ทางสังคม มากกว่ากระบวนการภายในทางจิตหรือสรีรวิทยาแต่โดยลำพัง

นอกจากนั้นทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ยังเห็นว่า บุคลิกภาพของปัจเจกเป็นสิ่งที่มีรากเหง้ามาจากโครงสร้างสังคมและกระบวนการทางสังคมที่พวกเขาและเธอต่างพัฒนา “อัตมโนทัศน์” (Self-concept) ของตนขึ้นมา เนื่องเพราะคนเราจะสะท้อนประสบการณ์ของตน ดังนั้น พวกเขาและเธอจะ

สามารถมองเห็นภาพของตนเอง สามารถประเมินการกระทำและอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง และเปลี่ยนแปลงสิ่งที่ตนต้องการอย่างรู้สำนึก การสะท้อนและการประเมินที่มุ่งเสริมสร้างอัตมโนทัศน์ของผู้คนนั้น จะมีผลทำให้บุคคลสามารถมีประสบการณ์ต่อตนเองทั้งในด้านที่เป็นประธาน – ผู้กระทำ (Subject) และกรรม – ผู้ถูกกระทำ (Object) ในเวลาเดียวกัน

ดังนั้น นักทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์จะย้ำเน้นกระบวนการทางสังคมและกระบวนการปฏิสัมพันธ์อันนำไปสู่การพัฒนามนุษย์และอัตมโนทัศน์ “การหล่อหลอมทางสังคม” หรือที่บางท่านเรียกว่า “สังคมประกิต” (Socialization) ซึ่งเป็นกระบวนการที่ปัจเจกบุคคลได้เรียนรู้บรรทัดฐาน ค่านิยม บทบาท ทักษะและความคาดหวังของสังคมนั้น ถือเป็นแนวคิดหลักประการหนึ่งของทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ การหล่อหลอมทางสังคม ในทรรศนะของนักทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์หมายถึง “กระบวนการอันเป็นพลวัต ซึ่งทำให้บุคคลได้พัฒนาความสามารถในการคิดและพัฒนาความเป็นมนุษย์ของตนอย่างเป็นการเฉพาะบุคคล” นักทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ยังเชื่อว่าธรรมชาติของพฤติกรรมมนุษย์ไม่มีลักษณะนิยัตินิยม (Non-Determinism) ทว่าคนเราทุกคนมีเหตุผลที่จะเลือกกระทำพฤติกรรมอย่างที่ตนต้องการทั้งสิ้น

หลักการสำคัญของปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์เท่าที่มีผู้รวบรวมจากงานของบลูเมอร์ (Blumer) แมนิส (Manis) เมลท์เซอร์ (Meltzer) และโรส (Rose) ดังต่อไปนี้ (Ritzer, 1992, p.348 cited in Robbins, Chatterjee & Canda, 1998, p.269)

1. มนุษย์ไม่เหมือนสัตว์โลกที่ต่ำกว่า ตรงที่มนุษย์มีความสามารถในการคิด

2. ความสามารถในการคิดนั้นได้รับการปรับขัดดัดแปลงจากปฏิสัมพันธ์ทางสังคม

3. ในปฏิสัมพันธ์ทางสังคม บุคคลได้เรียนรู้ความหมายและสัญลักษณ์ ที่ทำให้บุคคลได้ฝึกฝนความสามารถในการคิดที่เป็นแบบฉบับเฉพาะของตน

4. ในขณะเดียวกัน ความหมายและสัญลักษณ์ก็ทำให้บุคคลได้ดำเนินการกระทำและปฏิสัมพันธ์ไปได้ในแบบฉบับที่เป็นการเฉพาะของตน

5. บุคคลมีความสามารถที่จะปรับปรุงและดัดแปลงความหมายและสัญลักษณ์ที่ตนใช้ในการดำเนินการกระทำและการปฏิสัมพันธ์ โดยเป็นไปตามพื้นฐานการตีความหมายสถานการณ์ของตน

6. การที่บุคคลสามารถสร้างการปรับปรุงดัดแปลงและสร้างทางเลือกของตนได้ ส่วนหนึ่งเนื่องมาจากการที่เขาหรือเธอสามารถที่จะสร้างปฏิสัมพันธ์ด้วยตนเอง อันทำให้เขาหรือเธอได้ตรวจสอบชุดของการกระทำทางเลือกต่างๆ ที่เป็นไปได้ ประเมินการได้หรือเสียประโยชน์ในแต่ละทางเลือกและเลือกเอาทางเลือกที่เขาหรือเธอเห็นว่าดีที่สุดด้วยตนเอง

7. แบบแผนการดำเนินการกระทำและปฏิสัมพันธ์ทำให้เกิดกลุ่มและสังคมขึ้น

สรุปได้ว่า ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ชี้ให้เห็นว่า มนุษย์นั้นมีความแตกต่างเป็นตรงกันข้ามกับสัตว์โลกชนิดอื่นๆ ในขณะที่สัตว์อาจจะแสดงพฤติกรรมไปตามการตอบสนองต่อสิ่งเร้า ทว่ามนุษย์

ไม่ได้ตอบสนองต่อสิ่งเร้า ทว่ามนุษย์ไม่ได้ตอบสนองต่อสัญลักษณ์โดยตรง-อย่างง่ายๆ เฉกเช่นสัตว์โลกทั่วไป แต่มนุษย์ได้ตีความหมายของสัญลักษณ์ต่างๆ ก่อน และเนื่องจากว่า การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันของมนุษย์นั้นเป็นกระบวนการตีความของความหมายที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ชีวิตมนุษย์จึงเป็นสิ่งที่สร้างสรรค์และมีพลวัตเป็นอย่างยิ่ง การตีความหมายสัญลักษณ์ต่างๆ ของมนุษย์เป็นเครื่องมือสำคัญที่ทำให้มนุษย์ได้ “กำหนดสร้าง” (Construct) ความเป็นจริงทางสังคมขึ้นมาด้วยตัวมนุษย์เอง

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นศัพท์คำใหม่ ที่บัญญัติขึ้นโดย โบมการ์เด็น (Alexander Gottieb Baumgarte) ซึ่งก่อนหน้าที่เป็นเวลา 2000 กว่าปี นักปราชญ์สมัยกรีก เช่น เพลโต อริสโตเติล กล่าวถึงแต่เรื่องความงามความสะเทือนใจ ซึ่งเป็นความรู้สึกทางการรับรู้ (Sense Perception) ของมนุษย์ ปัญหาที่พวกเขาโต้เถียงกันได้แก่ ความงามคืออะไร ค่าของความงามนั้นเป็นจริงมีอยู่โดยตัวของมันเองหรือไม่ หรือว่าค่าของความงามเป็นเพียงความข้อความที่เราใช้กับสิ่งที่เราชอบ ความงามกับสิ่งที่งามสัมพันธ์กันอย่างไร มีมาตรการตายตัวอะไรหรือไม่ที่ทำให้เราตัดสินใจได้ว่าสิ่งนั้นงามหรือไม่งาม สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสวงหา คุณค่า (Axiology) ในสมัยก่อนวิชานี้เป็นที่รู้จักกันในรูปของวิชา “ทฤษฎีแห่งความงาม” (Theory of Beauty)

สุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับความงามซึ่งอาจเป็นความงามในธรรมชาติหรือความงามทางศิลปะก็ได้ เพราะในผลงานทางศิลปะ เราถือว่าเป็นสิ่งที่ดีความงามอยู่ด้วย ความเป็นมาของสุนทรียศาสตร์

“สุนทรียศาสตร์” เป็นศัพท์คำใหม่ ที่บัญญัติขึ้นโดย โบมการ์เด็น Alexander Gottieb Baumgarte (2305: 255) ซึ่งก่อนหน้าที่เป็นเวลา 2000 กว่าปี นักปราชญ์สมัยกรีก เช่น เพลโต อริสโตเติล กล่าวถึงแต่เรื่องความงาม ความสะเทือนใจ ซึ่งเป็นความรู้สึกทางการรับรู้ (Sense Perception) ของมนุษย์ ปัญหาที่พวกเขาโต้เถียงกันได้แก่ ความงามคืออะไร ค่าของความงามนั้นเป็นจริงมีอยู่โดยตัวของมันเองหรือไม่ หรือว่าค่าของความงามเป็นเพียงความข้อความที่เราใช้กับสิ่งที่เราชอบ ความงามกับสิ่งที่งามสัมพันธ์กันอย่างไร มีมาตรการตายตัวอะไรหรือไม่ที่ทำให้เราตัดสินใจได้ว่าสิ่งนั้นงามหรือไม่งาม

โบมการ์เด็น มีความสนใจในปัญหาเรื่องของความงามนี้มาก เขาได้ลงมือค้นคว้ารวบรวมความรู้เกี่ยวกับความงามที่กระจัดกระจายอยู่มาไว้ในที่เดียวกัน เพื่อพัฒนาความรู้เกี่ยวกับความงามให้มีเนื้อหาสาระที่เข้มแข็งขึ้น แล้วตั้งชื่อวิชาเกี่ยวกับความงามหรือความรู้ที่เกี่ยวกับความรู้สึกทางการรับรู้ว่า Aesthetics

โดยบัญญัติจากรากศัพท์ภาษากรีก Aisthetics หมายถึง ความรู้สึกทางการรับรู้ หรือการรับรู้ตามความรู้สึก (Sense perception) สำหรับศัพท์บัญญัติภาษาไทย ก็คือ “สุนทรียศาสตร์” จากนั้นวิชาสุนทรียศาสตร์ ก็ได้รับความสนใจเป็นวิชาที่มีหลักการเจริญก้าวหน้าขึ้น สามารถศึกษาได้ถึงระดับปริญญาเอก ด้วยเหตุผลนี้ โบมการ์เด็น จึงได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ ทวีเกียรติ ไชยยงยศ (2538)

ความหมายของคำว่าสุนทรียศาสตร์ มีผู้ให้ความหมายของคำไว้หลายท่านดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. สุนทรีศาสตร์ เป็นปรัชญาสาขาหนึ่ง ที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติ โดยศึกษาประสบการณ์ คุณค่าความงามและมาตรฐานในการวินิจฉัยว่า อะไรงาม อะไรไม่งาม ราชบัณฑิตยสถาน (2530) ความงามในธรรมชาติและความงามในศิลปะ ความงามในธรรมชาติ เป็นความงามที่ปราศจากการปรุงแต่ง เป็นความงามที่มนุษย์สามารถสัมผัสได้ เช่น ชมทิวทัศน์ทุ่งทานตะวัน หรือชมพระอาทิตย์อัศดงที่ภูผา เป็นต้น ความงามในศิลปะ เกิดจากความรู้สึกภายในจิตใจ ที่อยากแสดงออกทางสุนทรียภาพจากประสบการณ์ต่างๆ และขึ้นอยู่กับการสัมผัสของแต่ละบุคคล

2. สุนทรียศาสตร์ เป็นวิชาว่าด้วยสิ่งที่สวยงามหรือไพเราะ คำว่า Aesthetics (เอ็ซเธทถิกส์) มาจากภาษากรีกว่า Aisthetikos (อีสเธทิโคส) = รู้ได้ด้วยสัมผัสสุนทรียธาตุ (Aesthetics Elements) ซึ่งมีอยู่ 3 อย่างคือ (กีรติ บุญเจือ, 2522)

– ความงาม (Beauty)

– ความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness)

– และความน่าทึ่ง (Sublimity)

คำว่า “สุนทรียศาสตร์” มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่า “สุนทรียะ” แปลว่าดี งาม สุนทรียศาสตร์จึงมีความหมายตามรากศัพท์ว่าวิชาที่ว่าด้วยความงาม ในความหมายของคำเดียวกันนี้ นักปราชญ์ ชาวเยอรมันชื่อ Aisthetics Baumgarten (1718 – 1762) ได้เลือกคำในภาษากรีกมาใช้คำว่า Aisthetics ซึ่งหมายถึงการรับรู้ตามความรู้สึก (Sense Perception) เป็นวิชาเกี่ยวกับเรื่องทฤษฎีแห่งความงามตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Aesthetics ส่วนในภาษาไทยใช้คำว่าสุนทรียศาสตร์หรือวิชาศิลปะทั่วไป ดังนั้น จึงถือว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของสุนทรียศาสตร์หรือเมื่อกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์เมื่อใดก็มักจะเกี่ยวข้องกับงานศิลปะนั่นเอง

ความหมายของสุนทรียภาพ “สุนทรีภาพ” (Aisthetics) หมายถึง ความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งาม ไพเราะ หรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติ หรือศิลปะ “สุทรียภาพ” หรือ สุนทรีย์ เป็นความรู้สึกที่บริสุทธิ์ ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาหนึ่ง ลักษณะของอารมณ์ หรือความรู้สึกนั้นเราใช้ภาษาต่อไปนี้แทนความรู้สึกจริง ๆ ของเรา ซึ่งได้ความหมายไม่เท่าที่เรารู้สึกจริง ๆ เช่น คำตอบต่อไปนี้

– พอใจ (interested)

– ไม่พอใจ (disinterested)

– เพลิดเพลินใจ (pleause)

– ทุกข์ใจ (unpleasuse)

– กินใจ (empathy)

อารมณ์ หรือ ความรู้สึกดังกล่าวนี้จะพาให้เกิดอาการลืมตัว (Attention span) และ เผลอใจ (psychical distance) ลักษณะทั้งหมดนี้เรียกว่า สุนทรีย์ หรือสุนทรียภาพ

“สุนทรียภาพของชีวิต” คือ สุนทรียศาสตร์เชิงพฤติกรรม หรือ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ซึ่งจะนำไปสู่ผลลัพธ์การเรียนรู้เพื่อการเป็นบัณฑิตที่สมบูรณ์ สองประการ อันได้แก่ การที่เป็นผู้ที่มีความซาบซึ้งในคุณค่าของสุนทรียภาพ และมีความเข้าใจธรรมชาติของชีวิตและดำรงตนให้มีคุณค่าต่อสังคม ประโยชน์ของวิชาสุนทรียศาสตร์

1. ส่งเสริมกระบวนการคิด การตัดสินความงามอย่างสมเหตุสมผล
2. ช่วยกล่อมกลมให้เป็นผู้มีจิตใจอ่อนโยน
3. เสริมสร้างประสบการณ์สุนทรียะให้กว้างขวาง
4. ส่งเริมแนวทางในการแสวงหาความสุข
5. ส่งเสริมให้เห็นความสำคัญของสรรพสิ่ง

สุนทรียศาสตร์ เป็นสาขาของปรัชญาที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ในเรื่องความงาม ตลอดรวมถึงความน่าเกลียด ในภาษาฝรั่งเรียกว่าเป็นคุณค่าในเชิงนิเสธ(negative value) นอกจากนี้เรื่องของสุนทรียศาสตร์ยังเกี่ยวข้องกับประเด็นคำถามที่ว่า คุณสมบัติ(ความงาม – ความน่าเกลียด) เป็นสิ่งที่มีอยู่ในเชิง”วัตถุวิสัย”(objective) หรือเป็นเรื่องของ”อัตวิสัย”(subjective)ซึ่งมีอยู่ในใจของแต่ละบุคคลเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ วัตถุต่างๆ จึงควรที่จะได้รับการสัมผัสโดยวิธีการเฉพาะอันหนึ่ง. นอกจากนี้สุนทรียศาสตร์ยังตั้งคำถามในเรื่องที่ว่า มันมีความแตกต่างกัน ระหว่าง”ความงาม”และ”ความสูงส่ง”(sublime)หรือไม่

Criticism and Psychology of Art การวิจารณ์และจิตวิทยาเกี่ยวกับศิลปะ (criticism and psychology of art) แม้จิตวิทยาจะมีระเบียบวิธีที่เป็นอิสระแตกต่างไป แต่ก็เป็นศาสตร์ที่ถูกนำมาเชื่อมโยงกับสุนทรียศาสตร์. จิตวิทยาเกี่ยวกับศิลปะเป็นเรื่องที่เกี่ยวโยงกับปัจจัยต่างๆ ทางด้านศิลปะ ยกตัวอย่างเช่น การที่มนุษย์ตอบโต้และขานรับต่อสี เสียง เส้น รูปทรง หรือคำต่างๆ และเป็นเรื่องที่เกี่ยวพันกับอารมณ์ความรู้สึก. ส่วนการวิจารณ์ศิลปะจำกัดตัวของมันเองกับผลงานศิลปะโดยเฉพาะ มีการวิเคราะห์ถึงโครงสร้าง ความหมาย และปัญหาต่างๆ ในงานศิลปะเปรียบเทียบกับผลงานชิ้นอื่นๆ และมีการประเมินคุณค่างานศิลปะ

ศัพท์คำว่า”สุนทรียศาสตร์”(Aesthetics) ถูกนำเสนอขึ้นมานับแต่ปี ค.ศ. 1753 โดยนักปรัชญาชาวเยอรมัน นามว่า Alexander Gottlieb Baumgartner โดยเขาหมายความถึงรสนิยม ความรู้สึก

สัมผัสในความงาม(*), แต่การศึกษาเกี่ยวกับธรรมชาติของความงามได้รับการดำเนินการมาหลายศตวรรษแล้ว. ในอดีตนั้น ส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวที่สนใจโดยบรรดานักปรัชญาทั้งหลาย นับแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา บรรดาศิลปินทั้งหลายได้มีส่วนช่วยเหลือสนับสนุนทัศนะของพวกเขาด้วย

Plato: Classical Theories ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์แรกในขอบเขตนี้เป็นของ Plato นักปรัชญากรีก ผู้ซึ่งเชื่อว่าความเป็นจริง(reality)มีอยู่ในโลกของแบบ(archetypes or forms) ที่เหนือไปจากประสาทสัมผัสของมนุษย์ ซึ่งเป็นต้นแบบต่างๆ ของสรรพสิ่งซึ่งมีอยู่ในโลกแห่งประสบการณ์ของมนุษย์ วัตถุสิ่งของต่างๆ ของประสบการณ์เป็นเพียงตัวอย่าง หรือการเลียนแบบรูปในโลกของแบบทั้งสิ้น นักปรัชญาท่านนี้พยายามให้เหตุผลสำหรับวัตถุเชิงประสบการณ์(ในโลกมนุษย์)กับความเป็นจริง(โลกของแบบ)ที่มันเลียนแบบมา บรรดาศิลปินทั้งหลายลอกแบบวัตถุเชิงประสบการณ์อีกทอดหนึ่ง หรือใช้มันในฐานะเป็นต้นแบบอันหนึ่งสำหรับงานของพวกเขา ด้วยเหตุนี้ ผลงานของบรรดาศิลปินทั้งหลายจึงเป็นการเลียนแบบของการเลียนแบบอีกทอดหนึ่ง เพื่อความเข้าใจชัดเจนขึ้นขอยกตัวอย่างต่อไปนี้

โลกของแบบ – “ม้า” (ม้าที่มีอยู่ในสมอง/ความคิดของมนุษย์)

โลกของประสบการณ์ – “ม้า” (ม้าที่เราสัมผัส รับรู้จริง – เลียนมาจากโลกของแบบ)

โลกของศิลปะ – “ม้า” (ภาพวาดม้า ที่เขียนเลียนแบบโลกของประสบการณ์)

ความคิดของ Plato นี้ปรากฏเด่นชัดในหนังสือของเขาเรื่อง the Republic(*), Plato ไปไกลมากถึงขนาดให้ขับไล่หรือเนรเทศศิลปินออกไปจากอุตมรัฐซึ่งเป็นสังคมในอุดมคติของเขา ทั้งนี้เพราะเขาคิดว่า ผลงานของศิลปินเหล่านั้นกระตุ้นและสนับสนุนความไร้ศีลธรรม และผลงานประพันธ์ทางด้านดนตรีบางอย่าง เป็นมูลเหตุให้เกิดความขี้เกียจ หรือด้วยการเสพงานศิลปะ ผู้คนอาจถูกยุยงให้เกิดการกระทำเลยเถิดเกินกว่าจะยอมรับได้ไป (immoderate actions)

ศิลปะคือการเลียนแบบในทัศนะของอริสโตเติล

อริสโตเติล (Aristotle) ได้พูดถึงเรื่อง “ศิลปะคือการเลียนแบบ” เอาไว้ด้วยเช่นกัน แต่ไม่ใช่ในความหมายอย่างเดียวกันกับเพลโต (Plato) ใครคนหนึ่งสามารถที่จะเลียนแบบ “สิ่งต่างๆ ได้อย่างที่พวกมันควรจะเป็น และ “บางส่วน ศิลปะได้สร้างความสมบูรณ์ในสิ่งที่ธรรมชาติไม่สามารถนำมาซึ่งความสมบูรณ์แบบได้” (art party completes what nature cannot bring to a finish) ศิลปินได้แยกแยะรูปทรงออกมาจากสสารของวัตถุบางอย่างของประสบการณ์ ตัวอย่างเช่น ร่างกายของมนุษย์หรือต้นไม้จริงบนโลก และจัดการกับรูปทรงอันนั้นในสสารอีกอย่างหนึ่ง อย่างเช่น เขียนหรือวาดมันลงบนผืนผ้าใบหรือสลักขึ้นมาจากแท่งหินอ่อน ด้วยเหตุนี้ การเลียนแบบจึงมิใช่เพียงแค่การลอกเลียนต้นแบบอันหนึ่งเท่านั้น และไม่ใช่สิ่งประดิษฐ์ที่เป็นสัญลักษณ์มาจากของเดิม แต่เป็นสิ่งที่ปรากฏซึ่งมี

ลักษณะเฉาพะ มีแง่มุมอันหนึ่งของสิ่งต่างๆ และผลงานศิลปะแต่ละชิ้นคือการเลียบแบบมาจากสิ่งสากลหรือทั่วๆ ไป

สุนทรียศาสตร์กับศีลธรรมและการเมือง

สุนทรียศาสตร์ ไม่อาจแยกออกได้จากเรื่องของศีลธรรมและการเมืองสำหรับในทัศนะของ Aristotle และ Plato. Plato ได้เขียนเกี่ยวกับเรื่องของดนตรีเอาไว้ในหนังสือ Politics ของเขา โดยยืนยันว่า “ศิลปะมีผลกระทบต่อบุคลิกภาพหรืออัตลักษณ์ของมนุษย์ และเนื่องจากเหตุนี้ จึงต้องมีกฎเกณฑ์ทางสังคม” ส่วน Aristotle นั้นถือว่า ความสุขคือเป้าหมายของชีวิต (happiness is the aim of life) เขาเชื่อว่าหน้าที่หลักของศิลปะก็คือ การจัดเตรียมความพึงพอใจให้กับมนุษย์

ในหนังสือเรื่อง Poetics เป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่เกี่ยวกับหลักการละครของ Aristotle. เขาอ้างเหตุผลว่า ละครโศกนาฏกรรมมีส่วนกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับความสงสารและความกลัวได้มาก ซึ่งเป็นสิ่งที่น่ากลัวและไม่เป็นผลดีต่อสุขภาพ แต่อย่างไรก็ตามเมื่อถึงตอนจบของละคร ผู้ดูจะได้รับการฟอกชำระเกี่ยวกับสิ่งเหล่านี้ การระบายอารมณ์ของผู้ชมด้วยผลงานศิลปะ(catharsis)(*)อันนี้ ทำให้ผู้ชมละครมีสุขภาพดีขึ้นและด้วยเหตุผลดังกล่าว จึงทำให้มีความสามารถมากขึ้นเกี่ยวกับความสุข

การละครในสมัย Neoclassic นับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 ได้รับอิทธิพลจากงานเขียนเรื่อง Poeties ของ Aristotle อย่างมาก ผลงานต่างๆ ของนักการละครชาวฝรั่งเศส Jean Baptiste Racine, Pierre Corneille และ Moliere นักการละครเหล่านี้ ได้ให้การสนับสนุนหลักการเกี่ยวกับเอกภาพทั้งสาม นั่นคือ เวลา(time) สถานที่(place) และการกระทำ(action) แนวความคิดนี้ได้ครอบงำทฤษฎีต่างๆ ทางวรรณกรรมมาจนกระทั่งมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19

Other Early Approaches ปรัชญาเมธีในคริสต์ศตวรรษที่ 3 นามว่า Plotinus (AD 204-270) (*) เกิด ณ ประเทศอียิปต์และได้รับการฝึกฝนทางด้านปรัชญา ณ เมือง Alexandria ถึงแม้ว่าเขาจะเป็นนักปรัชญานีโอเพลโตนิสท์ (Neo-Platonists) แต่เขาได้ให้ความสำคัญอย่างมากในเรื่องของศิลปะยิ่งกว่า Plato ได้กระทำ (กล่าวคือเพลโตมีทัศนะคติในแง่ลบต่องานศิลปะ). ในทัศนะของ Plotinus ศิลปะเปิดเผยถึงรูปทรงของวัตถุชิ้นหนึ่งให้ชัดเจนขึ้นเกินกว่าประสบการณ์ตามปกติ และมันได้ยกเอาจิตวิญญาณไปสู่การพิจารณาใคร่ครวญเกี่ยวกับสากลภาพ. ตามความคิดของ Plotinus ช่วงขณะที่สูงสุดของชีวิตคือสิ่งที่ลึกลับ กล่าวได้ว่า วิญญาณได้รับการรวมตัวเป็นหนึ่งในโลกของแบบกับพระผู้เป็นเจ้า ซึ่ง Plotinus พูดถึงสิ่งนี้ว่าเป็น “the one” ในภาวะนั้น ประสบการณ์ทางสุนทรียะ (aesthetic experience)ได้เข้ามาใกล้กับประสบการณ์อันลึกลับ(mystical experience). สำหรับคนๆ หนึ่ง ในช่วงเวลาดังกล่าว ขณะที่พิจารณาไตร่ตรองถึงวัตถุทางสุนทรียะอยู่นั้น เขาได้สูญเสียตัวของเขาเองไปหรือหลงลืมตัวตนจนสิ้น

ศิลปะในช่วงยุคกลาง แรกเริ่มเดิมทีเป็นการแสดงออกอันหนึ่งซึ่งเกี่ยวพันกับศาสนาคริสต์ หลักการทางสุนทรียะมีรากฐานส่วนใหญ่อยู่ในลัทธิ Neoplatonism และต่อมาในช่วงระหว่างสมัยเรอเนสซองค์ราวคริสต์ศตวรรษที่ 15-16 ศิลปะได้เริ่มกลายมาเป็นเรื่องของทางโลกมากขึ้น และสุนทรียศาสตร์ของมันเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับยุคคลาสสิค(กรีก) ยิ่งกว่าสุนทรียศาสตร์เชิงศาสนา. สำหรับโลกสมัยใหม่ แรงผลักดันอันยิ่งใหญ่ต่อความคิดทางสุนทรีย์ในโลกสมัยใหม่ ถือกำเนิดขึ้นในเยอรมนีในช่วงระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 18 นักวิจารณ์ชาวเยอรมัน Gotthold Ephraim Lessing ในงานเขียนเรื่อง Laokoon (1766) ของเขา ได้ให้เหตุผลว่า ศิลปะมีข้อจำกัดในตัวเองและได้มาถึงจุดสูงสุดของมันเมื่อข้อจำกัดเหล่านี้ได้รับการยอมรับ

นักวิจารณ์และนักโบราณคดีคลาสสิค(กรีก)ชาวเยอรมัน Johann Joachim Winckelmann ยืนยันว่า ตามความคิดเห็นของชนชาวกรีกโบราณ ผลงานศิลปะที่เยี่ยมยอดที่สุดเป็นเรื่องไม่เกี่ยวกับตัวตน ไม่เป็นเรื่องบุคคล หรือไม่เป็นเรื่องส่วนตัว(impersonal) สัดส่วนในเรื่องของการแสดงออกทางด้านอุดมคติและความสมดุลนั้น เกินไปกว่าเรื่องของปัจเจกชนซึ่งเป็นผู้สร้างสรรค์มันขึ้นมา. นักปรัชญาชาวเยอรมันอีกคนหนึ่ง Johann Gottlieb Fichte พิจารณาว่า ความงามเป็นคุณความดีทางศีลธรรม ศิลปินสร้างสรรค์โลกขึ้นมาใบหนึ่งซึ่งมีความงดงามซึ่งมีคุณค่าเท่ากันกับความจริง นั่นเป็นจุดหมายอันหนึ่ง อันเป็นนิมิตหมายล่วงหน้าว่าอิสรภาพอันสมบูรณ์คือสิ่งซึ่งเป็นเป้าหมายเกี่ยวกับเจตจำนงของมนุษย์. สำหรับ Fichte ศิลปะเป็นเรื่องของปัจเจกบุคคล มิใช่เรื่องของสังคม แต่มันทำให้จุดประสงค์ของมนุษย์อันยิ่งใหญ่บรรลุผลสมบูรณ์ได้

Modern Aesthetics ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ปรัชญาเมธีชาวเยอรมันผู้หนึ่ง Immanuel Kant ได้ถูกนำมาเกี่ยวข้องกับเรื่องของการตัดสินทางด้านรสนิยม เขาเสนอว่า วัตถุทั้งหลายได้รับการตัดสินว่างดงาม ขณะที่พวกมันทำให้ความปรารถนาที่ไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ได้รับความพึงพอใจ หมายความว่า การไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ส่วนตัวหรือความต้องการที่เป็นส่วนตัว

วัตถุที่มีความงามมิได้มีวัตถุประสงค์ใดๆ โดยเฉพาะ และการตัดสินเกี่ยวกับเรื่องของความงามนั้นไม่ได้เป็นการแสดงออกของความชอบที่เป็นส่วนตัวเท่านั้น แต่มันเป็นภาวะที่เป็นสากล(beautiful objects have no specific purpose and that judgement of beauty are not expressions of mere personal preference but are universal) ศิลปะควรที่จะให้ความพึงพอใจที่ไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ เช่นเดียวกับความงามของธรรมชาติ (Art should give the same disinterested satisfaction as natural beauty). ในเชิงประติทรรศน์ ศิลปะสามารถที่จะบรรลุถึงผลสำเร็จอันหนึ่งซึ่งธรรมชาติไม่อาจบรรลุถึงได้ มันสามารถให้ภาพของความน่าเกลียดและความงามในวัตถุหนึ่งเดียว กล่าวคือ งานจิตรกรรมที่ประณีตสามารถที่จะแสดงถึงใบหน้าที่น่าเกลียดที่ยังคงมีความงดงามได้

G.W.F.Hegel: ตามความคิดของนักปรัชญาชาวเยอรมันในคริสต์ศตวรรษที่ 19 G.W.F.Hegel ศิลปะ ศาสนา และปรัชญา คือรากฐานต่างๆ ของพัฒนาการทางด้านจิตวิญญาณอันสูงสุด ความงาม

ในธรรมชาติคือทุกสิ่งทุกอย่างที่จิตวิญญาณของมนุษย์ได้ค้นพบความพึงพอใจ และเป็นที่ถูกใจต่อการฝึกฝนของจิตวิญญาณและอิสรภาพของสติปัญญา บางสิ่งบางอย่างในธรรมชาติสามารถถูกทำให้เป็นที่ถูกใจมากขึ้นและพึงพอใจมากขึ้น และมันเป็นวัตถุทางธรรมชาติต่างๆ เหล่านี้ที่ถูกยอมรับโดยศิลปะต่อความต้องการความพึงพอใจต่างๆ ทางสุนทรียะ

Arthur Schopenhauer: นักปรัชญาชาวเยอรมัน Arthur Schopenhauer เชื่อว่า รูปทรงต่างๆ หรือแบบของสากลภาพนั้น (forms of the universe) เหมือนกับ “แบบ” อันเป็นนิรันดรกาลของเพลโต (eternal Platonic forms) มันมีอยู่เหนือไปจากโลกของประสบการณ์ และความพึงพอใจทางสุนทรียะจะถูกทำให้บรรลุถึงได้โดยการพิจารณาไตร่ตรองมันด้วยเป้าหมายของตัวมันเอง อันเป็นวิธีการอันหนึ่งของหลบเลี่ยงไปจากโลกของความเจ็บปวดของประสบการณ์ในชีวิตประจำวัน. ทั้ง Fichte, Kant, และ Hegel ต่างก็อยู่ในเส้นทางสายตรงของพัฒนาการ ส่วน Schopenhauer โจมตี Hegel แต่ก็ได้รับอิทธิพลจากทัศนะของ Kant ในเรื่องเกี่ยวกับการพิจารณาไตร่ตรองโดยไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์

Friedrich Nietzsche: ปรัชญาเมธีชาวเยอรมันอีกผู้หนึ่ง Friedrich Nietzsche ในช่วงแรกได้ติดตามความคิดของ Schopenhauer แต่ถัดจากนั้น เขาเริ่มแสดงความไม่เห็นด้วยกับ Schopenhauer. Nietzsche เห็นพ้องว่าชีวิตเป็นเรื่องของความโศกสลด แต่มิได้หมายความว่าต้องขจัดเรื่องความโศกสลดทิ้งไป โดยให้การรับรองความรื่นเริง การทำให้สิ่งเหล่านี้เป็นจริงอย่างเต็มเปี่ยมคือศิลปะ ศิลปะเผชิญหน้ากับความน่ากลัวของสากลภาพ และด้วยเหตุดังนั้นมันจึงเป็นเรื่องของคนที่เข้มแข็งเท่านั้น ศิลปะสามารถที่จะแปรเปลี่ยนประสบการณ์ต่างๆ สู่ความงามได้ และโดยการเปลี่ยนแปลงความน่าหวั่นหวาดที่กระทำลงไปในหนทางนั้น มันอาจได้รับการพิจารณาไตร่ตรองด้วยความเพลิดเพลิน

ถึงแม้ว่า”สุนทรียศาสตร์สมัยใหม่”เป็นจำนวนมาก ได้รับการหยั่งรากอยู่ในความคิดของนักปรัชญาชาวเยอรมัน แต่ความคิดของนักปรัชญาชาวเยอรมันก็ให้ความเคารพต่ออิทธิพลทางความคิดของชาวตะวันตกอื่นๆ อย่างน้อย ผู้ก่อตั้งลัทธิโรแมนติคเยอรมันคนหนึ่ง ก็ได้รับอิทธิพลมาจากงานเขียนต่างๆ ทางสุนทรียะของรัฐบุรุษชาวอังกฤษ อย่าง Edmund Burke

Aesthetics and Art สุนทรียศาสตร์แนวประเพณีนิยมในคริสต์ศตวรรษที่ 18-19 ได้ถูกครอบงำแนวความคิดเกี่ยวกับศิลปะที่ว่า ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ บรรดานักเขียนนวนิยายทั้งหลายอย่างเช่น Jane Austen และ Charles Dickens ในอังกฤษ และนักเขียนบทละครอย่างเช่น Carlo Goldoni ในอิตาลี และ Alexandre Dumas Fils (ลูกชายของ Alexandre Dumas pere) ในฝรั่งเศส ได้นำเสนอเรื่องราวสัจจนิยมเกี่ยวกับชนชั้นกลาง. บรรดาจิตรกรทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นพวกทำงานในแนว Neoclassical อย่างเช่น Jean Auguste Dominique Ingres, หรือที่ทำงานในแนวทาง Romantic, อย่างเช่น Eugene Delacroix, หรือพวก realist อย่างเช่น Gustave Courbet

ได้ทำงานตามแนวทางของพวกเขาด้วยความเอาใจใส่และระมัดระวังในรายละเอียดที่เหมือนกับชีวิตจริง

ในสุนทรียศาสตร์แนวประเพณีนิยม มักจะได้รับการทึกทักอยู่บ่อยว่า วัตถุทางศิลปะเป็นสิ่งที่มีประโยชน์เช่นเดียวกันกับสิ่งที่สวยงาม ผลงานจิตรกรรมต่างๆ อาจจะเป็นการำลึกถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ หรือเป็นสิ่งกระตุ้นทางด้านศีลธรรม, ดนตรีอาจให้แรงดลใจต่อความเลื่อมใสศรัทธาหรือความรักชาติ, การละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในมือของ Dumas และนักเขียนบทละครชาวนอร์เวย์ Henrik Ibsen อาจรับใช้การวิพากษ์วิจารณ์สังคมและน้อมนำไปสู่การปฏิรูปทางสังคมอันยิ่งใหญ่

แต่อย่างไรก็ตาม ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 19 แนวความคิดแบบ avant-garde ที่มีความคิดล้ำหน้าทางสุนทรียศาสตร์เริ่มต้นท้าทายต่อทัศนะในแบบประเพณีนิยม โดยเฉพาะความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีหลักฐานอยู่ในงานด้านจิตรกรรมฝรั่งเศส. บรรดาจิตรกรฝรั่งเศสแนวอิมเพรสชันนิสท์ หรือ French immpressionists หลายคน อย่างเช่น Claude Monet ได้ตำหนิประณามบรรดาจิตรกรแนวแบบแผนนิยม หรือพวก academic สำหรับการเขียนรูปสิ่งที่พวกเขาคิด. พวกเขาควรจะเห็นมากกว่าสิ่งที่พวกเขาเห็นจริงๆ (they should see rather than what they actually saw) – นั่นคือ ผิวหน้าต่างๆ จำนวนมากมายและรูปทรงต่างๆ ที่ผันแปร อันมีมูลเหตุมาจากการละเล่นที่บิดเบือนไปมาของแสงและเงา ในขณะที่ดวงอาทิตย์เคลื่อนที่ไป

ในช่วงปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 19 บรรดาจิตรกร Post-Impressionists หลายคน อย่างเช่น Paul Cezanne, Paul Gauguin, และ Vincent van Gogh ต่างก็ถูกนำเข้ามาพัวพันกับโครงสร้างของงานจิตรกรรมอันหนึ่ง โดยการแสดงออกทางจิตวิญญาณของพวกเขายิ่งกว่าด้วยวัตถุที่ปรากฏแก่สายตาในโลกธรรมชาติ. ในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ความสนใจในโครงสร้างอันนี้ได้รับการพัฒนายิ่งๆ ขึ้น โดยบรรดาจิตรกร cubist อย่างเช่น Pablo Picasso และการเกี่ยวพันกับศิลปิน Expressionists ที่ได้รับการสะท้อนถ่ายอยู่ในงานของ Henri Matisse และศิลปินในแนว Fauves คนอื่นๆ และจากภาพเขียนของบรรดาจิตรกรในแนว expressionism อาจพบเห็นได้ในบทละครของ August Strindberg นักเขียนบทละครชาวสวีเดน และ Frank Wedekind นักเขียนบทละครชาวเยอรมัน

ใกล้เคียงและเกี่ยวโยงกับวิธีการแบบ non-representstional approaches หรือ “นามธรรมศิลปะ” คือหลักการเกี่ยวกับ “ศิลปะเพื่อศิลปะ”(art for art’ s sake) ซึ่งได้สืบทอดมาจากทัศนะของ Kant ที่ว่า “ศิลปะมีเหตุผลสำหรับการดำรงอยู่ของตัวมันเอง”(Art has its own reason for being) วลีดังกล่าวนี้ได้ถูกนำมาใช้ครั้งแรกโดยปรัชญาเมธีชาวฝรั่งเศส Victor Cousin ในปี ค.ศ. 1818 หลักการนี้บางครั้งเรียกว่าลัทธิสุนทรียศาสตร์(aestheticism) (*) ซึ่งได้รับการสนับสนุนในอังกฤษโดยนักวิจารณ์อย่าง Water Horation Pater โดยบรรดาจิตรกร Pre-Raphaelite (จิตรกรอังกฤษกลุ่ม

หนึ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งสนใจกับเรื่องราวจากประวัติศาสตร์ในยุคกลาง ปกรณัมแบบโรแมนติค และคติชาวบ้าน) และโดยจิตรกรชาวอเมริกันที่อพยพไปอยู่ต่างประเทศ James ABBott Mcneil Whistler. ในประเทศฝรั่งเศส มีข้อบัญญัติทางด้านความเชื่อของกวีในแนว symbolist อย่างเช่น Charles Baudelaire. อาจกล่าวได้ว่า “ศิลปะเพื่อศิลปะ” หลักการอันนี้ ได้อยู่ข้างใต้หรือทำหน้าที่รองรับศิลปะ avant-garde ของตะวันตกมากที่สุดในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20

Major Contemporary Influences อิทธิพลทางความคิดร่วมสมัยที่สำคัญ: นักปรัชญา 4 คน ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 นับว่ามีอิทธิพลในช่วงแรกของสุนทรียศาสตร์ทุกวันนี้

Henri Bergson: เริ่มจากฝรั่งเศส Henri Bergson นิยามวิทยาศาสตร์ว่าเป็นประโยชน์เกี่ยวกับเรื่องของสติปัญญาในการสร้างสรรค์ระบบอันหนึ่งของสัญลักษณ์ต่างๆ ซึ่งอธิบายความเป็นจริงที่เชื่อกันโดยทั่วไป แต่อันที่จริงกลับเป็นเท็จ แต่อย่างไรก็ตาม ศิลปะได้รับการวางรากฐานอยู่บนสหัชญาน (intuition) ซึ่งเป็นการหยั่งรู้ความจริงโดยตรงซึ่งไม่ผ่านกระบวนการของเหตุผลหรือผ่านสื่อกลางทางความคิด ดังนั้น ศิลปะจึงตัดผ่านสัญลักษณ์ตามขนบประเพณีและความเชื่อต่างๆ เกี่ยวกับผู้คน ชีวิต และสังคม และเผชิญหน้ากับความเป็นจริงโดยตัวของมันเอง

Benedetto Croce: ในอิตาลี นักปรัชญาและนักประวัติศาสตร์ Benedetto Croce ได้ให้การยกย่องเรื่องของสหัชญานนี้ด้วยเช่นกัน แต่เขาได้พิจารณามันเป็นเรื่องของการรับรู้โดยทันทีเกี่ยวกับวัตถุชิ้นหนึ่ง ซึ่งด้วยเหตุผลบางประการ ทำให้วัตถุชิ้นนั้นปรากฏเป็นรูปทรงขึ้นมา มันเป็นการหยั่งรู้เกี่ยวกับสิ่งต่างๆ ก่อนที่ใครคนหนึ่งจะสะท้อนภาพเกี่ยวกับมันออกมา ผลงานศิลปะต่างๆ คือการแสดงออก เป็นรูปทรงที่เป็นวัตถุของสหัชญานอันนั้น แต่ความงามและความน่าเกลียดมิใช่คุณสมบัติของผลงานศิลปะ แต่มันเป็นคุณสมบัติต่างๆ ของจิตวิญญาณที่แสดงออกในลักษณะของสหัชญานในงานศิลปะเหล่านี้

Geoge Santayana: ปรัชญาเมธีและกวีชาวอเมริกัน Geoge Santayana ให้เหตุผลว่า เมื่อใครคนหนึ่งรู้สึกพึงพอใจต่อสิ่งๆ หนึ่ง ความพึงพอใจนั้นอาจได้รับการถือว่าเป็นคุณสมบัติของสิ่งนั้นในตัวมันเอง(เป็นวัตถุวิสัย – objective) ยิ่งกว่าที่จะเป็นการขานรับต่อวัตถุสิ่งนั้นในเชิงอัตวิสัย (subjective) เทียบกันกับที่ใครคนหนึ่งอาจจะอธิบายลักษณะการกระทำของมนุษย์บางคนว่าเป็นสิ่งที่ดีในตัวมันเอง แทนที่จะเรียกว่ามันดีเพราะใครคนหนึ่งเห็นพ้องหรือยอมรับมัน ดังนั้นเมื่อใครสักคนพูดว่า วัตถุชิ้นนั้นเป็นสิ่งสวยงาม ไม่ใช่เพียงว่ามันเป็นความปลื้มปิติทางสุนทรียะของคนๆ นั้นในสีสันและรูปทรงของมันที่โน้มนำให้เขาเรียกมันว่าสิ่งสวยงาม แต่เป็นเพราะวัตถุชิ้นนั้นมันมีความงามในตัวของมันเอง

John Dewey: นักการศึกษาและนักปรัชญาชาวอเมริกัน มองว่าประสบการณ์ของมนุษย์เป็นสิ่งตัดขาด เป็นเศษชิ้นส่วน เต็มไปด้วยการเริ่มต้นโดยปราศจากข้อสรุปใดๆ หรือเป็นประสบการณ์ต่างๆ ที่มีการยักย้ายเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมอย่างจงใจ ในฐานะที่เป็นวิธีการไปสู่เป้าหมาย ประสบการณ์ที่

เป็นข้อยกเว้นเหล่านั้นซึ่งไหลเลื่อนจากจุดเริ่มต้นต่างๆ ของมันไปสู่ความสมบูรณ์ต่างๆ คือสุนทรียะประสบการณ์ทางสุนทรียะคือความเพลิดเพลินสำหรับจุดหมายของตัวมันเอง เป็นสิ่งสมบูรณ์และมีส่วนประกอบในตัวเองพร้อมมูล และเป็นบทสรุปโดยตัวมันเอง มิใช่เพียงเครื่องมือที่นำพาไปสู่จุดหมายอื่น(Aesthetic experience is enjoyment for its own sake, is complete and self-contained, and is terminal, not merely instrumental to other purposes)

Marxism and Freudianism ขบวนการเคลื่อนไหวที่มีพลัง 2 ขบวนการในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้แก่ Marxism และ Freudianism. Marxism เคลื่อนไหวในขอบเขตของเศรษฐศาสตร์และการเมือง ส่วน Freudianism เคลื่อนไหวในด้านจิตวิทยา ซึ่งทั้งสองขบวนการทางความคิด ปฏิเสธหลักการเกี่ยวกับ"ศิลปะเพื่อศิลปะ" และได้ยืนยันอีกครั้งถึงประโยชน์ในทางปฏิบัติของศิลปะ. ลัทธิ Marxism มองศิลปะในฐานะที่เป็นการแสดงออกของความสัมพันธ์ทางสังคมที่มีรากฐานทางเศรษฐกิจ บรรดาผู้ให้การสนับสนุน Marxism ยืนยันว่าศิลปะเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่ เป็นสิ่งที่ก้าวหน้า ต่อเมื่อมันให้การสนับสนุนมูลเหตุของสังคมภายใต้สิงซึ่งมันได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมา

Sigmund Freud เชื่อว่า คุณค่าของศิลปะนั้นดำรงอยู่ที่การใช้ประโยชน์เกี่ยวกับการบำบัด (the value of art to lie in its therapeutic use): โดยวิธีการอันนี้ ทั้งศิลปินและสาธารณชนสามารถที่จะเปิดเผยความขัดแย้งต่างๆ ที่ซ่อนเร้นและความตึงเครียดให้ได้รับการระบายออกมา ความเพ้อฝันต่างๆ และฝันกลางวัน (fantasies and daydreams) ที่มีอยู่ในงานศิลปะ ได้ถูกแปรมาจากการหลบเลี่ยงจากชีวิตเข้าไปสู่หนทางต่างๆ ของการสร้างภาพ. ในการเคลื่อนไหวทางศิลปะของพวก surrealist ในงานจิตรกรรมและกวีนิพนธ์ จิตไร้สำนึกต่างๆ ได้ถูกนำมาใช้เป็นต้นกำเนิดของสาระและเทคนิค. กระแสธาราแห่งความสำนึกที่เด่นชัดในเรื่องที่แต่งขึ้นอย่างนวนิยายต่างๆ ของนักเขียนชาวไอริช James Joyce เป็นสิ่งที่ไม่เพียงได้รับการสืบทอดมาจากผลงานของ Freud เท่านั้น แต่บางส่วนได้สืบทอดมาจาก The Principles of Psychology(1890) โดยนักปรัชญาและจิตวิทยาชาวอเมริกัน William James และบางส่วนได้นำมาจากนวนิยายฝรั่งเศส We'll to the Woods No More(1887) โดย Edouard Dujardin.

Existentialism นักปรัชญาและนักเขียนชาวฝรั่งเศส Jean Paul Sartre ได้ให้การสนับสนุนรูปแบบอันหนึ่งของลัทธิ Existentialism ในแนวคิดนี้ได้มองศิลปะว่าเป็นการแสดงออกอันหนึ่งเกี่ยวกับอิสรภาพของปัจเจกบุคคลที่จะเลือก และเป็นการแสดงให้เห็นถึงความรับผิดชอบของพวกเขาสำหรับการเลือกนั้น การไร้ซึ่งความหวัง เป็นส่งที่ถูกสะท้อนอยู่ในงานศิลปะ แต่มิใช่การสิ้นสุด อันที่จริงมันคือจุดเริ่มต้น ทั้งนี้เพราะมันได้ไปทำลายความรู้สึกผิดและปลดเปลื้องเราจากสิ่งซึ่งเป็นความทุกข์ปกติของมนุษย์ ดังนั้นมันจึงเป็นการเปิดทางให้กับอิสรภาพที่แท้จริง

Academic Controversies การโต้แย้งต่างๆ ทางวิชาการของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้หมุนไปรอบๆ เรื่องราวเกี่ยวกับความหมายของศิลปะ นักวิจารณ์และนักวิชาการที่ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องการ

เปลี่ยนแปลงความหมายของภาษาและตรรกะ(sementicist) ชาวอังกฤษ I.A.Richards อ้างว่า ศิลปะคือภาษาอันหนึ่ง ซึ่งทำหน้าที่นำพาหรือถ่ายทอดความคิดและข้อมูลออกมา ตลอดรวมถึงอารมณ์ความรู้สึกอันหนึ่ง ซึ่งทำหน้าที่แสดงออก ปลุกเร้า และสร้างความตื่นเต้นแก่ความรู้สึก และในทัศนะของเขา ถือว่า ศิลปะเป็นภาษาทางอารมณ์ ซึ่งมีระเบียบกฎเกณฑ์และความเชื่อมโยงกับประสบการณ์และทัศนะคติต่างๆ แต่ไม่ได้บรรจุความหมายทางสัญลักษณ์ใดๆ

ผลงานของ Richards เป็นสิ่งสำคัญสำหรับประโยชน์ทางเทคนิคด้านจิตวิทยาด้วย ในการศึกษาปฏิกิริยาทางสุนทรียะเรื่อง Practical Criticism(1929) เขาได้อธิบายการทดลองต่างๆ ซึ่งเผยให้รู้ว่าคนที่มีการศึกษาสูง ต่างถูกกำหนดโดยการศึกษาของพวกเขา โดยการถ่ายทอดความคิดเห็น และโดยผ่านองค์ประกอบทางสังคมและสถานการณ์ต่างๆ ในการตอบโต้ทางสุนทรีย์ของพวกเขา. ส่วนนักเขียนคนอื่นๆ ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับผลกระทบต่างๆ ที่มาจากเงื่อนไขของขนบจารีต แฟชั่น ความนิยมและความกดดันทางสังคมต่างๆ ยกตัวอย่างเช่น ในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 18 บทละครของ William Shakespears ได้ถูกมองว่าเป็นศิลปะอนารยชนและศิลปะแบบกอธิค (เป็นคำที่ค่อนไปในเชิงดูถูก) ที่แพร่หลายดาษๆ ทั่วไป

ความสนใจที่เพิ่มมากขึ้นในเรื่องสุนทรียศาสตร์ ได้ปรากฏออกมาในรูปของนิตยสารที่ออกตามกำหนดเวลา อย่างเช่น Journal of Aesthetics and Art Criticism, ซึ่งได้ก่อตั้งขึ้นในสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1941; และ Revue d’ Esthetique, ก่อตั้งขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ปี ค.ศ. 1948; และนิตยสาร British Journal of Aesthetics ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1960

สรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์เกี่ยวข้องกับความรู้สึกของการรับรู้ความงาม วิชาที่เกี่ยวข้องกับหลักเกณฑ์ของคุณลักษณะของความงาม คุณค่าของความงาม และรสนิยม วิชาที่ส่งเสริมให้สอบสวนและแสวงหาหลักเกณฑ์ของความงามสากลในลักษณะของรูปธรรมที่เห็นได้ชัด รับรู้ได้และชื่นชมได้ วิชาที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ตรงของบุคคล สร้างพฤติกรรม ความพอใจโดยไม่หวังผลตอบแทนในการปฏิบัติ เป็นความรู้สึกพอใจเฉพาะตน สามารถเผื่อแผ่เสนอแนะผู้อื่นให้มีอารมณ์ร่วมรู้สึกด้วยได้ วิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาพฤติกรรมตอบสนองของมนุษย์จากสิ่งเร้าภายนอกตามเงื่อนไขของสถานการณ์ เรื่องราวความเชื่อ และผลงานที่มนุษย์สร้าง

ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2541) กล่าวว่า ดนตรีอาจหมายถึง โน้ตเพลงที่ผู้ประพันธ์แต่งไว้ ซึ่งเป็นเรื่องของสัญลักษณ์ ไม่เกี่ยวกับเสียง ต่อเมื่อผู้แสดงหรือนักดนตรีนำโน้ตเพลงมาเล่นจึงเกิดเป็นดนตรีขึ้น ซึ่งในลักษณะนี้จัดเป็นความหมายของคำว่าดนตรีสำหรับทุกคน โน้ตเพลงหนึ่งแม้จะเป็นเพลงที่คุ้นเคยได้ยินได้ฟังมาแล้ว แต่เมื่อนำมาแสดงย่อมทำให้ผู้ฟังเกิดประสบการณ์ที่แตกต่างกันไป ทั้งนี้เป็นเพราะการแสดงแต่ละครั้งย่อมมีความแตกต่างกัน ความแตกต่างของแสดงแม้จะเป็นการบรรเลงเพลง

เดียวกัน เนื่องมาจากการถ่ายทอดหรือตีความจากโน้ตเพลงออกมาเป็นเสียงดนตรีเพลงแต่ละเพลงย่อมจะมีทำนองหรือจังหวะที่ผู้ฟังจำได้ แต่รายละเอียดของการบรรเลงโดยนักดนตรีแต่ละวงแต่ละคนย่อมแตกต่างกันไปตามลีลา ซึ่งนักดนตรีมีสิทธิ์ที่จะแสดงความสามารถในการตีความและการเล่น สิ่งนี้เองเป็นเหตุผลที่ทำให้การแสดงแต่ละครั้งแตกต่างกันในด้านความรู้สึกของบทเพลง แม้จะเป็นเพลงเดียวกัน

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2543) ได้ให้ความหมายของการตีความบทเพลงว่า Interpretation (อ) [อิน เทอร์ พริ เท เชิน] การตีความบทเพลง เป็นกระบวนการคิดวิเคราะห์ถึงเหตุผลต่าง ๆ เพื่อให้ได้มาซึ่งการตีความบทเพลง ทั้งในแง่ของลีลา น้ำเสียง ลักษณะเสียง ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน ตลอดจนประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง

ดวงใจ อมาตยกุล (2545) กล่าวว่า คีตกวีได้ผสานให้ดนตรีและเนื้อร้องกลมกลืนกันเป็นหนึ่งเดียว ผู้ฟังจะไม่แยกดนตรีและเนื้อร้องให้เป็นคนละสัดส่วนกัน ความงดงามของเพลงร้องอยู่ที่ความกลมกลืนของดนตรีและเนื้อร้องซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากดนตรีอื่นอีกภาพลักษณ์หนึ่ง การศึกษาเพลงร้อง คือ การทำความเข้าใจกับความสัมพันธ์ของดนตรีและเนื้อร้องไปพร้อม ๆ กัน เสียงโดยรวมหรือสำเนียงของเพลงเกิดจากการสร้างสรรค์ของคีตกวีเพื่อรวมทำนอง (melody) เนื้อร้อง (lyric) เสียงประสาน (harmony) และจังหวะ (rhythm) เข้าด้วยกัน ให้เกิดความเป็นหนึ่งเดียวกันของคำกับเสียง หรือคีตนิพนธ์กับดนตรี นักร้องควรเข้าใจภาพลักษณ์โดยรวมของเพลงร้องในระดับลึก โดยพิจารณากระบวนแบบของเพลงร้องอย่างถี่ถ้วนเพื่อเรียนรู้วิธีการประพันธ์เพื่อให้เพลงแต่ละเพลงเป็นเช่นที่เป็น และศึกษาความหมายที่ซ่อนอยู่ในเพลงเพื่อถ่ายทอดให้ได้อย่างมีความหมายตรงตามที่คีตกวีประสงค์จะสื่อต่อผู้ฟัง

Christine Ammer (2992) กล่าวถึงความหมายของ Interpretation ว่า เป็นระเบียบวิธีการแสดงหรือ ลักษณะพิเศษโดยเฉพาะที่ปรากฏในการชิ้นงานการประพันธ์เพลงโดยนักร้อง นักดนตรี หรือ วาทยกร เป็นการนำเสนอแนวความคิดที่จะสื่อถึงอารมณ์ของผู้ประพันธ์ให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะสามารถกระทำได้ การดึงจุดประสงค์ของการประพันธ์ดนตรีที่ถูกบ่งชี้ไว้ในเครื่องหมายสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในโน้ตดนตรี การตีความทางดนตรีเป็นเป้าหมายสำคัญอย่างยิ่งซึ่งเป็นไปอย่างมีทิศทาง ดังรายละเอียดต่าง ๆ เช่น ประโยคเพลง (phrasing) จังหวะ (tempo) ความดังเบา (dynamic) สีสันดนตรี (tone color) ความชัดเจนของสำเนียงดนตรี (articulation) และอื่น ๆ ซึ่งได้ถูกระบุโดยคีตกวีแล้วว่าควรบรรเลงอย่างไรในงานประพันธ์ชิ้นนั้น นักดนตรีได้ถือปฏิบัติสืบเนื่องมานับตั้งแต่สมัยที่คีตกวียังมีชีวิตอยู่สืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน นักดนตรีสมัยใหม่จึงต้องศึกษารูปแบบของงานประพันธ์และการบรรเลงในแต่ละยุคสมัยของดนตรีดั้งเดิม เพื่อให้สามารถบรรเลงได้มีความเหมือนต้นฉบับมากที่สุด

การวิเคราะห์งานดนตรี ประเด็นแรกที่เราจะวิเคราะห์งานดนตรีเพื่อตีความเพลงนั้น คือ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวตัวผู้ประพันธ์เพลง ยุคสมัยที่ผู้ประพันธ์เพลงมีชีวิตอยู่ เพื่อให้ทราบอิทธิพลของแนวดนตรีโดยทั่วไปในยุคนั้น และ เอกลักษณ์เฉพาะของนักประพันธ์เพลงท่านั้นที่มีความแตกต่างจากผู้อื่นเรา สามารถแบ่งยุคทางดนตรีตะวันตกได้เป็นส่วน ๆ ตามระยะเวลา และลักษณะพิเศษเฉพาะของดนตรีในแต่ละช่วงเวลานั้น แน่นอนว่ารูปแบบของดนตรีไม่ได้เปลี่ยนแปลงเพียงเวลาชั่วคืน มันมีขั้นตอนของการพัฒนา บ่อยครั้งที่เราพบว่ารูปแบบดนตรีใหม่เกิดขึ้นจากงานดนตรีเก่าแก่ดั้งเดิม ด้วยเหตุนี้นักดนตรีหลายคนจึงไม่ค่อยเห็นด้วยกับการบ่งชี้จุดสิ้นสุดและจุดตั้งต้นของยุคดนตรี หรือ แม้การนิยามชื่อยุคทางดนตรีว่าจะสามารถบอกเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรียุคนั้น ๆ ได้อย่างแน่นอน อย่างไรก็ตาม เพื่อเป็นการสร้างวิชาการประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกก็มีความจำเป็นต้องแบ่งช่วงระยะเวลายุคของดนตรีเป็น 6 ช่วงใหญ่ ๆ ซึ่งมีการอ้างอิงกับปีคริสตศักราชดังนี้

ยุคกลาง (Medieval music)	ก่อน ค.ศ. 1450
ยุคเรเนสซองค์ (Renaissance music)	ค.ศ. 1450 – 1600
ยุคบาโรค (Baroque music)	ค.ศ. 1600 – 1750
ยุคคลาสสิค (Classic music)	ค.ศ. 1750 – 1810
ยุคโรแมนติค ศตวรรษที่ 19 (19th century Romanticism)	ค.ศ. 1810 - 1910
ยุคศตวรรษที่ 20	ค.ศ. 1900 ถึงปัจจุบัน

รูปแบบของความเป็นดนตรีที่ต้องตีความในนักประพันธ์เพลงต้องพยายามรวมองค์ประกอบของดนตรีที่หลากหลายแต่มีความสำคัญเข้าด้วยกัน หลักในการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีไว้ 6 ประการ ดังนั้นในการศึกษาดนตรีเราจึงต้องอธิบายลักษณะสำคัญขององค์ประกอบทางดนตรีในสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ คือ

ทำนอง เสียงประสาน จังหวะ สีสันเสียง รูปแบบ รูปทรงดนตรี

Melody Harmony Rhythm Timbre Form Texture

คำศัพท์ข้างต้นในการอธิบายลักษณะพิเศษเฉพาะของการประพันธ์เพลงในคีตกวีท่านต่าง ๆ ซึ่งยังมีความแตกต่างไปถึงช่วงเวลาและประเทศถิ่นฐานของคีตกวีด้วย ซึ่งเราสามารถแยกองค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรีจากการพิจารณาด้านต่าง ๆ ของดนตรีนั้น และโดยการฟังดนตรีและพิจารณานี้สามารถบอกได้ถึงความแตกต่างของประวัติศาสตร์ดนตรี ยุคสมัย และผู้ประพันธ์ได้ตัวอย่างเช่น ในช่วงท้ายของยุคกลาง (early Medieval) ดนตรีมีเพียงทำนองเดียวไม่มีเสียงประสาน แต่ดนตรีในศตวรรษที่ 20 ผู้ประพันธ์เพลงบางท่านอาจแต่งเพลงที่จับแนวทำนองได้ยากยิ่ง แต่กลับมีเสียงประสานมากมาย

ในความเป็นจริงที่พิเศษของโลกดนตรี องค์ประกอบต่าง ๆ ทางดนตรีมีการเลือกสรร การสร้างความสมดุล และการรวมเข้าด้วยกันเพื่อสร้างงานดนตรีที่มีความแตกต่างตามเอกลักษณ์ของคีตกวี

ความนิยมของดนตรีแต่ละยุคก็ล้วนมีความแตกต่างกันซึ่งสามารถนิยามความต่างทางดนตรีในแต่ละสมัยได้ แต่ถึงแม้งานดนตรีในยุคเดียวกันจะมีรูปแบบที่คล้ายกันอย่างไรก็ตาม คีตกวีแต่ละท่านต่างมีการประพันธ์เพลงโดยใช้เทคนิคการประพันธ์เฉพาะตน ซึ่งคล้ายกับลายนิ้วมือที่ปรากฏเป็นหลักฐานถึงปัจจุบัน และเมื่อกลั่นกรองงานประพันธ์นั้นอย่างพิเคราะห์แล้วเราสามารถวินิจฉัยได้ว่า งานดนตรีที่ฟังนั้นใครเป็นผู้ประพันธ์ได้เลยทีเดียว

ทำนอง (Melody)

ผู้คนส่วนใหญ่สามารถบอกได้ว่าทำนองเพลงมีความสำคัญและสามารถแยกออกมาจากเสียงประสานหรือองค์ประกอบอื่น ๆ ทั้งเพลงได้ และทุกคนก็รู้ว่าทำนองคืออะไร แต่ก็ไม่เป็นการง่ายเลยในการชี้เฉพาะลงไปถึงการนิยามทำนองดนตรีอันหลากหลายในโลกนี้ มีพจนานุกรมทางดนตรีฉบับหนึ่งให้ความเห็นว่า ชุดของโน้ตดนตรีที่มีความแตกต่างกันในเรื่องของระดับเสียง นำมาจัดระบบและสัดส่วนรูปทรงให้สามารถสร้างความรู้สึกทางดนตรีแก่ผู้ฟังได้ คือ ทำนองเพลง แต่ก็ยังมีความเห็นของปราชญ์ดนตรี ๆ อื่นที่ยังไม่เห็นด้วย ด้วยเหตุที่ว่าดนตรีจะสร้างความรู้สึกใดให้ผู้ฟังนั้น ผู้ฟังคนหนึ่งอาจรู้สึกไม่เหมือนกับอีกคนที่ได้รับฟังเช่นเดียวกัน การที่คนเราจะพิจารณาถึงความน่าสนใจ ความไพเราะของทำนองดนตรี เป็นเรื่องส่วนบุคคลที่ไม่สามารถบังคับกันได้

เสียงประสาน (Harmony)

เสียงประสาน คือ การได้ยินโน้ต 2 ตัวหรือมากกว่าที่มีความแตกต่างของระดับเสียง และเปล่งเสียงดังในเวลาเดียวกัน อาจสามารถบอกได้ว่าเป็นการเกิดขึ้นของคอร์ด (Chord) คอร์ดมีสองลักษณะใหญ่ คือ คอร์ดกลมกล่อม (concords) ซึ่งเสียงประสานผสมกลมกลืนเข้ากันได้ และคอร์ดกระด้าง (discords) ซึ่งให้คุณลักษณ์เสียงอีกแบบและรวมไปถึงความตึงเครียดที่เกิดจากการฟังด้วย เราใช้คำว่าเสียงประสานใน 2 ประการ หนึ่ง คือ การอ้างอิงถึงชนิดของคอร์ดที่แตกต่างกันหรือให้ความรู้สึกจากการฟังที่แตกต่างกัน สอง คือ การอธิบายการเคลื่อนที่ของคอร์ด หรือ การเลือกสรรคอร์ดในการวางแผนการประพันธ์เพลงของคีตกวี

จังหวะ (Rhythm)

คำว่า จังหวะ ได้ถูกอธิบายโดยนักประพันธ์เพลงในเชิงเดียวกันว่า การพิจารณาถึงความยาว – สั้นของเสียง (Duration) ที่มีความสัมพันธ์กันอย่างเป็นระบบ และความเค้น หรือ การเน้นเสียงทั้งสองประการทำงานควบคู่กันไป ในลักษณะที่เด่นหรือไม่เด่นขึ้นอยู่กับการกำหนดจังหวะสำคัญของบทเพลงนั้น จังหวะสำคัญนี้ต้องทำงานอย่างมั่นคง เรียกว่าจังหวะชีพจร (Pulse) และมีการสร้างห้องเพลงที่สอดคล้องไปตามจังหวะด้วย

สีสันเสียง (Timbre)

ในแต่ละเครื่องดนตรีล้วนมีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะเครื่องนั้น ๆ เราเรียกว่าเป็นสีสันของเสียง (tone colour) เช่น เสียงของทรัมเป็ต (trumpet) ก็มีเอกลักษณ์ที่ฟังแล้วสามารถจดจำและบอกได้เลยในทันที การบอกความแตกต่างว่านี่คือเสียงทรัมเป็ต นี่คือเสียงไวโอลิน หรือ เครื่องดนตรีอื่น ๆ เราเรียกว่า เป็นคุณภาพของสีสันเสียงในแต่ละเครื่องดนตรี นักประพันธ์เพลงสามารถพิจาณาคุณสมบัติของสีสันเสียงในแต่ละเครื่องดนตรีและนำมาผสมผสานด้วยกัน เช่น การประสมวงดนตรีเครื่องสายในวงออร์เคสตร้า การพิจารณาว่าเครื่องดนตรีใดให้สีสันที่เข้มข้น หรูหรา หรือเครื่องใดที่ให้สีสันแบบหม่นหมอง เช่น ปี่ cor anglais , เชลโล่ หรือ ปี่ Bassoon การผสมเครื่องดนตรีเหล่านี้ในวงดนตรีสามารถเพิ่มรูปแบบบทเพลงให้มีอารมณ์เพลงได้อย่างยิ่ง ตัวอย่าง ถ้าต้องการอารมณ์สดใสร่าเริง ก็ใช้เสียงสูงของ ขลุ่ยปิคโคโล , ปี่คลาริเน็ต แตรทรัมเป็ตที่ใส่เครื่อง mute และ ระนาด xylophone บางครั้งในบทเพลงที่ต้องการความมืดมนน่ากลัว อาจใช้เสียงของแตร brass ที่เป็นเสียงต่ำกับเสียงเครื่องสายในแนวต่ำก็สามารถสร้างบรรยากาศได้อย่างมาก

สรุปได้ว่า การวิเคราะห์งานดนตรี เพื่อตีความเพลงนั้น คือ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวตัวผู้ประพันธ์เพลง ยุคสมัยที่ผู้ประพันธ์เพลงมีชีวิตอยู่ เพื่อให้ทราบอิทธิพลของแนวดนตรีโดยทั่วไปในยุคนั้น และเอกลักษณ์เฉพาะของนักประพันธ์เพลงท่านั้นที่มีความแตกต่างจากผู้อื่น เราสามารถแบ่งยุคทางดนตรีตะวันตกได้เป็นส่วน ๆ ตามระยะเวลา และลักษณะพิเศษเฉพาะของดนตรีในแต่ละช่วงเวลานั้น แน่นอนว่ารูปแบบของดนตรีไม่ได้เปลี่ยนแปลงเพียงเวลาชั่วคืน มันมีขั้นตอนของการพัฒนา บ่อยครั้งที่เราพบว่ารูปแบบดนตรีใหม่เกิดขึ้นจากงานดนตรีเก่าแก่ดั้งเดิม ด้วยเหตุนี้นักดนตรีหลายคนจึงไม่ค่อยเห็นด้วยกับการบ่งชี้จุดสิ้นสุดและจุดตั้งต้นของยุคดนตรี

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยในประเทศ

คำผล กองแก้ว (2521) เขียนบทความเกี่ยวกับโปงลางโดยกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโปงลางว่า เดิมคือโปงลางที่ทำมาจากท่อนไม้ขนาดใหญ่ มีลักษณะกลวงด้านใน พบเห็นอยู่ทั่วไปตามวัดโบราณในภาคอีสาน ใช้ไม้ตีกระทุ้งตีให้เกิดเสียงดังก้องกังวานเพื่อเป็นการบอกเวลา โดยจะกระทุ้งตีในตอนเช้า เวลาพระออกบิณฑบาต และกระทุ้งตีในตอนเย็น นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงแหล่งกำเนิดของโปงลางว่ามีกำเนิดในแถบบริเวณเทือกเขาภูพานในจังหวัดกาฬสินธุ์ ต่อจากนั้นจึงค่อยนิยมแพร่หลายไปยังจังหวัดอื่น ๆ ต่อไป เช่น จังหวัดขอนแก่น จังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดอุบลราชธานี

จารุบุตร เรืองสุวรรณ (2526) ได้กล่าวถึงความหมายของโปงว่ามีความหมายเหมือนคำว่าโปงในภาษาภาคกลาง คือ หมายถึง สิ่งที่มีลักษณะกลวงข้างใน ทุกวัดในภาคอีสานสมัยก่อนจะมีโปงทำ

ด้วยท่อนไม้ขนาดใหญ่ ขุดเจาะให้กลวงใช้ท่อนไม้กระทุ้งตีเป็นสัญญาณบอกเวลาและได้กล่าวถึงโปงอีกชนิดหนึ่งซึ่งมีชื่อเรียกว่าโปงลาง เป็นลักษณะโปงโลหะสำริด โปงลางชนิดนี้ใช้แขวนอยู่กับวัวต่าง ๆ ในขบวนเวียนบรรทุกสินค้าไปขายยังต่างแดนของชาวอีสานเป็นสัญญาณสำหรับควบคุมวัวต่าง ๆ ให้เป็นระเบียบเรียบร้อยและทำให้ทราบว่าวัวต่าง ๆ ที่แขวนโปงลางนั้นอยู่ใกล้หรือไกลเพียงใด ทำให้สะดวกต่อการเดินทางไม่ให้พลัดหลงกัน เสียงของโปงลางที่ก้องดังกังวานไพเราะ จึงทำให้สะดวกต่อการเดินทางไม่ให้พลัดหลงกัน เสียงของโปงลางที่ก้องดังกังวานไพเราะ จึงทำให้ผู้หาวัสดุอื่นมาเลียนเสียง เช่น ใช้ไม้ไผ่ตัดเป็นปล้อง สั้นยาว เพื่อให้เกิดเสียงทุ้มแหลม นำมาร้อยรวมกันเข้า จนเกิดเป็นเครื่องดนตรีโปงลางไม้ไผ่ ต่อมาเมื่อมีการนำไม้มะหาด มาทำเป็นลูกระนาดตีแทนเสียงโปงลาง ทั้งนี้เพราะเสียงก้องกังวานของไม้มะหาดมีความใกล้เคียงกับเสียงโปงลางมากที่สุด คนในยุคหลังจึงเข้าใจว่า ลูกระนาดที่ทำด้วยไม้มะหาด คือ โปงลางที่แท้จริง เพราะมีที่มาดังกล่าวข้างต้น

ปราโมทย์ ทัศนาสุรรณ (2528) ได้กล่าวว่าโปงลาง เป็นเครื่องดนตรีอีสานที่ดัดแปลงมาจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่สมัยก่อน นำมาเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังให้ความไพเราะ มีรูปร่างคล้ายระนาดของชาวภาคกลาง โปงลางจะทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เมื่อเวลาตีจะส่งเสียงดังก้องกังวานได้ยินไปไกล ชาวอีสานใช้ตีบอกเหตุร้ายหรือตีเรียกหากันในเวลาเดินทางแล้วเกิดพลัดหลงกันขึ้น

ปรีชา พิณทอง (2521) ได้ให้ทรรศนะว่า โปงเป็นเครื่องบอกสัญญาณอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของคนอีสาน โดยได้อธิบายถึง รูปร่างลักษณะของโปง การทำโปง นอกจากนี้ยังได้ให้คำจำกัดความของโปงว่ามี 2 อย่าง คือ โปงลางกับปางลาง โดยกล่าวว่าโปงลางคือเครื่องตีสำหรับไล่ช้าง และยังเป็นเครื่องสัญญาณที่บ่งบอกให้เจ้าของช้าง ทราบว่าช้างของตนอยู่ที่ไหน ส่วนปานลางจะใช้กับวัวต่าง ๆ เพื่อเป็นสัญญาณการเดินทางของขบวนคาราวานสินค้าของพ่อค้าชาวอีสานในสมัยก่อน

สิริวัฒน์ คำวันสา (2521) กล่าวถึงโปงลางว่า เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมเล่นในแถบบริเวณจังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น และอุบลราชธานี สันนิษฐานว่ากำเนิดขึ้นครั้งแรกที่บริเวณเทือกเขาภูพาน แล้วจึงแพร่หลายไปยังจังหวัดต่าง ๆ ของภาคอีสาน นอกจากนี้ยังได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับกำเนิดและวิวัฒนาการของโปงลางว่า ต้นเหตุเดิมน่าจะมาจากเสียงของโปงวัวแล้วชาวบ้านนำเอาเสียงนั้นมาเป็นต้นคิด พอดีได้ยินเสียงเกราะเสียงท่อนไม้ซึ่งมีความไพเราะดังกังวาน จึงเกิดความคิดที่จะทำเสียงเกราะ โดยเลียนแบบเสียงโปงลางขึ้น จนกระทั่งวิวัฒนาการมาเป็นโปงลางดังเช่นปัจจุบัน

สำเร็จ คำโมง (2522) ได้ศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีประเภทแคน โปงลางและซุง โดยกล่าวถึงความเป็นมา ลักษณะตำแหน่งเสียง และวิธีการฝึกหัด ซึ่งในส่วนของโปงลางนั้นได้ให้ทรรศนะไว้ว่า โปงลางคือระนาดพื้นเมืองอีสาน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำนองและจังหวะไปพร้อมกัน ลูกโปงลางทำมาจากท่อนไม้ขนาดเท่าลำแขนตัดกลึงและถาดตกแต่ง โดยเทียบเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา เรียงลำดับจากต่ำไปสูงได้ 13 ลูก แล้วจึงนำมาร้อยให้เป็นผืนระนาดด้วยเชือกเส้นโตขนาดนิ้วก้อย

ขณะเล่นใช้แขวนเป็นแนวเฉียงลงมาทำมุมกับพื้นประมาณ 60 องศา ให้ด้านลูกใหญ่เสียงทุ้มอยู่ตอนบน และด้านลูกเล็กเสียแหลมอยู่ตอนบน และด้านลูกเล็กเสียงแหลมอยู่ตอนล่าง

สำเร็จ คำโมง (2522) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน และได้กล่าวถึงประวัติของโปงลางว่าลูกโปงลางมีต้นกำเนิดในไร่นากลางป่าดง สมัยร้อยกว่าปีมาแล้ว ท้องถิ่นอีสานยังมีป่าดงดิบหนาทึบ มีสัตว์ป่าจำพวก ช้าง เสือ หมูป่า และนก หนูต่างๆ เป็นจำนวนมาก ชาวบ้านต่างบุกร้างถางพงสร้างบริเวณที่ลุ่มกลางป่าให้เป็นไร่เป็นนาปลูกข้าวหรือพืชพรรณต่างๆ ตามอัธยาศัย พอพืชพรรณเหล่านั้นงอกงามจวนที่จะเก็บเกี่ยว สัตว์ป่าจำพวกช้างป่า หมูป่า มักจะยกฝูงลงมาเก็บกินเสียก่อนหน้าคน ซึ่งในสมัยก่อนั้นชาวไร่ชาวนามีอาวุธประจำกายคือ มีด หอกหรือดาบ เท่านั้นไม่อาจสู้รบตบมือกับฝูงช้างป่าได้ จึงต้องใช้วิธีข่มขวัญขับไล่ฝูงสัตว์ลงมากินด้วยเสียงเคาะมีดเคาะไม้และเคาะท่อนโลหะต่างๆ ดังนั้นชาวไร่ชาวนาจึงไปตัดเอาท่อนไม้เนื้อแข็งขนาดเท่าลำแขนมาผูกเชือกแขวนไว้ตามชื่อคานของกระท่อมปลายนา หรือเถียงนาเพื่อเคาะไล่ฝูงสัตว์ ทุกกระท่อมต่างมีท่อนไม้ผูกแขวนไว้ขนาดต่างๆ ก็เคาะรับกันเป็นทอดๆ ให้เสียงดังอึกทึก จากเสียงของท่อนไม้ขนาดต่างๆ กันนี่เองที่ดลใจให้ชาวบ้านที่รักดนตรี เกิดความคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีจากท่อนไม้ขนาดต่างๆ กัน นำมาร้อยเชือกเป็นผืนเดียวกัน ให้สามารถบรรเลงเป็นทำนองเพลงได้โดยอาศัยเสียงแคนที่มีมาแต่โบราณเป็นหลักการในการเทียบเสียง

สุชาวดี สุภโตษะ (2523) จากไม้เนื้อแข็ง ลูกโปงลางมีจำนวน 12 ท่อน ทำเป็นท่อนกลมถากตรงกลางท่อนเพื่อหาเสียงสูงต่ำจากท่อนสั้นไปถึงท่อนยาว แล้วนำไม้แต่ละท่อนั้นมาร้อยต่อกันเหมือนรางระนาด เวลาตีโปงลางก็เอาปลายข้างหนึ่งของผืนโปงลางแขวนไว้กับเสา ส่วนอีกปลายหนึ่งให้ห้อยลงมาเฉย ๆ ส่วนจะเอาท่อนสั้นหรือท่อนยาวไว้ด้านบนหรือด้านล่างนั้นเข้าใจว่า ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้เล่นของแต่ละคน

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2546) ได้จัดพิมพ์หนังสือ โดยรวบรวมคำประกาศเกียรติคุณศิลปินพื้นบ้านภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย ประจำปีพุทธศักราช ซึ่งในหนังสือนี้มีคำประกาศเกียรติคุณนายเปลื้อง ฉายรัศมี ซึ่งได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) รวมทั้งประวัติความเป็นมา และวิวัฒนาการของโปงลางจนกลายมาเป็นโปงลางเช่นปัจจุบัน

ประมวล ใจรักษ์ (2523) ให้ทรรศนะเกี่ยวกับโปงลางว่ามีกำเนิดจากโปงลางที่แขวนอยู่กับวัวต่างของพ่อค้าชาวอีสาน เสียงของโปงลางที่แกว่งไปมาจะประทับใจผู้ที่ได้ยิน จึงเกิดมีผู้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีเลียนเสียงโปงลางและได้วิวัฒนาการมาจนกลายเป็นเครื่องดนตรีเช่น ปัจจุบัน และลายเพลงที่ใช้บรรเลงโปงลางล้วนแต่สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะสภาพของท้องถิ่น เช่น ลายอ่านหนังสือใหญ่ ลายนกไซ่บินข้ามทุ่ง เป็นต้น ต่อมาจึงเริ่มมีการดัดแปลงนำเอาลำเพลินมาบรรเลงในวงโปงลาง สร้างความครึกครื้นให้แก่ผู้ชมและผู้ฟัง

จารุบุตร เรืองสุวรรณ (2526) กล่าวว่า โปงลางเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่จะเลียนเสียงของโปงลางที่แขวนอยู่คอวัวต่างในขบวนบรรทุกสินค้าของพ่อค้าชาวอีสาน โดยในสมัยก่อนั้นเมื่อหมดฤดีเก็บเกี่ยวข้าวในนาแล้วชาวอีสานผู้กล้าหาญ มักจะรวมกันเข้าเป็นคณะจัดเป็นกองคาราวาน ไปค้าข้าวยังต่างถิ่น โดยบรรทุกสินค้าใส่ขบวนวัวต่าง ซึ่งแต่ละขบวนจะมีวัวหลายร้อยตัว สำหรับบรรทุกสินค้าไปมา วัวแต่ละตัวจะบรรทุกต่างบนหลังสองข้าง โดยบรรทุกสินค้าพื้นเมือง เช่น สมุนไพร ครั่ง ชัน ยาสูบ รังไหม เส้นไหม ผ้าไหม ผ้าฝ้าย ตลอกจนพริกแห้งและเกลือสินเธาว์เป็นต้น ในคณะหนึ่ง ๆ ของกองคาราวานขบวนวัวต่างจะมีหัวหน้าคณะเรียกว่า “นายฮ้อย” เป็นผู้ควบคุมขบวนซึ่งจะพิจารณาคัดเลือกวัวจ่าฝูงที่มีลักษณะดี แข็งแรง จำนวน 2 ตัว ผูกคอด้วยโปงลางอันเป็นโปงสำริดอยู่ในฮางหรือราง โดยให้ตัวหนึ่งเดินนำหน้าขบวน และอีกตัวหนึ่งเดินรั้งท้ายสุดของขบวน เสียงของโปงลางที่แกว่งไปมาตามจังหวะการเดินของวัวจะเป็นสัญญาณ สำหรับควบคุมขบวนวัวต่างให้เป็นระเบียบเรียบร้อย ทำให้ทราบว่าวัวที่แขวนโปงลางนั้นอยู่ใกล้หรือไกลเพียงได้ ทำให้สะดวกต่อการเดินทางและไม่พลัดหลงกัน ขณะที่วัวต่างเดินโปงลางก็จะแกว่งไปมาตามจังหวัดการเดินเกิดเสียงดังโปงลาง – โปงลาง สะท้อนได้ยินไปไกลผู้ที่นำเอาพิณ แคน หรือซอติดตัวมาด้วยเกิดแรงบันดาลใจจึงพยายามเลียนเสียงของโปงลางที่ได้ยิน จนกลายเป็นทำนองหรือลายเพลงต่างๆ เช่น ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ลายแมงภู่ตอมดอก ลายกาเต้นก้อน ลายลมพัดพร้าว เป็นต้น ต่อมาจึงมีผู้หาวัสดุอื่นมาเลียนเสียงโปงลาง เช่นใช้ไม้ไผ่เป็นปล้องขนาดสั้นยาวแตกต่างกันเพื่อให้เกิดระดับเสียงสูงๆ ต่ำๆ นำมาร้อยรวมกันกลายเป็นเครื่องดนตรี ภาพหลังจึงมีการนำไม้มะหาดมาทำเป็นลูกระนาดตีแทนเสียงโปงลาง เพราะเสียงก้องกังวานของไม้มะหาดมีความใกล้เคียงกับเสียงโปงลางมากที่สุด จึงเกิดเป็นเครื่องดนตรีดังที่เห็นในปัจจุบันนี้ และเนื่องจากเครื่องดนตรีนิดนี้สร้างขึ้นมาเพื่อทดแทนเสียงของโปงลางของเดิมดังนั้นจึงมีชื่อเรียกว่า โปงลางไปด้วยเช่นเดียวกัน

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526) กล่าวถึงความเป็นมาของโปงลางว่า เป็นกระดึงที่ใช้กับคอวัวต่างที่เดินทางไปค้าชายแดนไกล เสียงของโปงลางวังเวงจับใจ พวกนักเป่าแคนหรือหมอแคนได้นำเอาเสียงของโปงลางมาประดิษฐ์เป็นทำนองเพลงแคนที่เรียกกันว่าลายโปงลาง ภายหลังเมื่อลายโปงลางถูกถ่ายทอดกันไปเป็นทอดๆ จนเป็นที่นิยมรู้จักกันแพร่หลาย จึงมีการนำเอาขอลอซึ่งเป็นระนาดพื้นเมืองของชาวอีสานมาบรรเลงเป็นทำนอง หรือลายโปงลางที่ไพเราะชื่นชอบของผู้ฟังยิ่งนัก ชาวบ้านจึงเรียกขานเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่าโปงลางมาตราบเท่าทุกวันนี้

สมาน ยศพล (2528) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของโปงลางว่ามีวิวัฒนาการมาจากโปงไม้ขนาดใหญ่ มีลักษณะกลวงด้านใน ใช้แขวนหรือห้อยไว้บนคานไม้ พบเห็นอยู่ทั่วไปตามวัดโบราณในภาคอีสาน มีไว้สำหรับกระทุ้งให้เกิดเสียงก้องกังวานเพื่อเป็นการบอกเวลา โดยจะกระทุ้งตีในตอนเช้าเวลาพระจะอกบิณฑบาตร และกระทุ้งตีในตอนเย็น เพื่อเป็นสัญญาณเตือนให้รู้ว่าถึงเวลากลับบ้านแล้ว ดังคำกล่าวของชาวอีสานที่ว่า “พระถั่งโปงแลง” จากโปงอันนี้ได้วิวัฒนาการไปเป็นขิก

และขอที่แขวนอยู่ตามคอสัตว์เลี้ยงจำพวกวัว และควาย โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อความสะดวกในการควบคุมขบวนคาราวานสินค้า จากเสียงของโปงที่ก้องกังวานทำให้เกิดแนวคิดนำมาดัดแปลงเป็นเครื่องดนตรีโดยนำไม้มาตัดเป็นท่อนๆ ขนาดสั้นยาวลดหลั่นกันไป นำมาผูกและร้อยให้เป็นผืนด้วยเถาวัลย์ หลังจากนั้นจึงได้มีวิวัฒนาการเรื่อยๆมาจนกระทั้งถึงปัจจุบันนี้

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม (2532) ได้รวบรวมบทความจากหนังสือที่ระลึกงานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 13 และกล่าวถึงเครื่องดนตรีโปงลางในแง่ของรูปร่างลักษณะการจัดระบบเสียง ตลอดจนประวัติความเป็นมาของโปงลางถึงถิ่นกำเนิดว่าอยู่ในบริเวณเทือกเขาภูพาน แล้วแพร่หลายไปยังจังหวัดต่าง ๆ เชื่อว่าโปงลางเดิมน่าจะเป็นชื่อของทำนองเพลงที่เรียบเรียงขึ้นจากเสียงที่กระดึงคอวัว เมื่อมีการบรรเลงบ่อย ๆ เข้าเลยกลายเป็นชื่อเครื่องดนตรี

ทองสุข มันตาทร (2536) ให้ทรรศนะเกี่ยวกับดนตรีโปงลางว่าดนตรีโปงลางมีถิ่นกำเนิดที่จังหวัดกาฬสินธุ์ บรรพบุรุษของชาวกาฬสินธุ์ได้ประดิษฐ์คิดค้นดนตรีชนิดนี้จากธรรมชาติ หรือวิถีชีวิตของชนบท เดิมโปงลางเป็นคำเรียกวัตถุที่แขวนวัวควาย เมื่อถูกปล่อยไปกินหญ้าตามป่าเขาลำเนาไพร วัตถุดังกล่าวจะมีเสียงดัง โปง – เล็ง ๆ หรือเสียง โปง – หล่าง ๆ ตลอดเวลา ทำให้เจ้าของทราบว่า วัวควายของตนอยู่ที่ใด ต่อมาจึงเกิดจินตนาการจากเสียงดังกล่าวออกมาเป็นเสียงดนตรี แล้วนำเอาไม้มะหาดแห้งมาประดิษฐ์ทำให้เกิดเสียงต่าง ๆเป็นเสียงดนตรี แล้วนำเอาไม้มะหาดแห้งมาประดิษฐ์ทำให้เกิดเสียงต่าง ๆ เป็นเสียงดนตรีขึ้นเรียกว่า โปงลาง และต่อมามีผู้นิยมนำโปงลางไปเล่นผสมกับดนตรีชนิดอื่น ๆ เช่น พิณ แคน โหวด จึงเกิดเป็นวงดนตรีโปงลางขึ้นเป็นครั้งแรกที่จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งขณะนี้มีวงดนตรีโปงลางกระจายอยู่ตามหมู่บ้านต่าง ๆ ทุกตำบล ทุกอำเภอ จากการผสมวงดังกล่าวแล้วการแสดงประกอบทุกชุดจะเป็นสายสวยออกมาฟ้อนรำประกอบการบรรเลงโปงลางด้วย

ภาษิต จิตภาษา (2536) ได้กล่าวถึง เมื่อปีพุทธศักราช 2529 ทางประเทศลาวได้นำคณะนาฏศิลป์มาแสดงเป็นครั้งแรก เพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม โดยจัดแสดงที่ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพฯ สาขาผ่านฟ้า หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และหอประชุมธรรมศาสตร์ ซึ่งผู้เขียนพยายามติดตามดูทุกสถานที่เพื่อที่จะสังเกตว่ามีเครื่องดนตรีที่เรียกว่า โปงลางอยู่ในวงดนตรีของคณะนาฏศิลป์ลาวหรือไม่ เนื่องจากคนอีสานมีประวัติว่าอพยพจากลาว ปรากฏว่าไม่มีโปงลางอยู่เลย แท้จริงแล้วโปงลางเพิ่งเกิดขึ้นเมื่อปีพุทธศักราช 2512-2514 นี่เอง โดยพนักงานป่าไม้จังหวัดกาฬสินธุ์ คือ นายประชุม อินทรตุล ได้เอาความคิดการเคาะไม้มาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีจนสามารถกลายเป็นเครื่องดนตรีที่เรียกกันว่า โปงลาง ดังเช่นปัจจุบัน

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และอเนก ราวิกมูล (2532) กวีซีไรท์ได้บรรยายถึงโปงลางออกมาเป็นบทประพันธ์ว่า

ประดิษฐ์ลายร้องลายจำเรียงเล่น จำหลักเป็นโปงลางแต่ปางหลัง
ช่วยตีเกราะเคาะไม้ให้เพลินฟัง ลมประดังพัดพร้าวอยู่พราวพรู

ลมจากฟ้ามาฟ้อนออนซอนไม้ น้ำค่อยสาดกระเซ็นไหล่ค่อยไล้ลู่
ค่อยโลมดินถิ่นแล้งระแหงดู ที่แมงภู่ตอมดอกในแดนดง
เย็นสายน้ำโตนตาดมาตกต้อง แล้วไหล่ล่องลงที่ลำชีหลง
นกไซบินข้ามทุ่งมุ่งถิ่นพง แมงตับเต่าไต่ลงตามร่องธาร
แล้วน้ำแล้งแห้งเห็นกาเต้นก้อน ผะผ่าวร้อนซอนซุกทุกหย่อมย่าน
ลำตังหวายถวายแถนแดนวิมาน สอดประสานสร้อยสายลายโปงลาง

ประจิต พัชรินทร์ศักดิ์ (2536) เขียนบทความเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาในการตั้งเมืองกาฬสินธุ์ ซึ่งจะมีอายุครบ 200 ปี ในพุทธศักราช 2536 และยังได้กล่าวถึงโปงลางว่า เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นครั้งแรกในจังหวัดกาฬสินธุ์ จัดแสดงต่อสาธารณชนเป็นครั้งแรก เมื่อปีพุทธศักราช 2502 นอกจากนี้ยังกล่าวถึง การทรงโปงลางของสมเด็จพระเทพรัตนฯ ราชสุด สยามบรมราชกุมารี ในวโรกาสที่เสด็จเป็นองค์ประธานในงานนาฏศิลป์สี่ภาค กรมศิลปากร ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2533 ทำให้ดนตรีโปงลางมีความตื่นตัวมากยิ่งขึ้น

ปราการ แสนอุบล (2536) ได้เขียนบทความกล่าวถึง โปงลางและลายเพลงที่ใช้บรรเลง ตลอดจนรูปแบบการแสดงอันสนุกสนานเร้าใจ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตและความเป็นอยู่ของชาวอีสานไว้อย่างครบถ้วน

เดชา ฆารละออง (2536) ได้กล่าวถึงที่มาของดนตรีโปงลางว่าท้าวพรหมโคตรได้อพยพครอบครัวมาจากประเทศลาว ตั้งถิ่นฐานที่บ้านกลางหมื่น จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้ทำดนตรีประเภทตีขึ้นมาโดยใช้ไม้หมากเหลื่อม (ไม้เนื้ออ่อนสีขาวมีเสียงกังวาน) ตัดเป็นท่อนเจาะรูแล้วใช้เถาวัลย์ร้อยเรียงลำดับกันไป จำนวน 6 ท่อน นำไปแขวนไว้ที่เพิงพักตามไร่นาเพื่อใช้ตีไล่นกกา หรือใช้ตีเคาะจังหวะเป็นท่วงทำนองตามอารมณ์ที่มีจินตนาการ และเป็นเครื่องตีนอกบ้าน ยังไม่มีใครนำเข้ามาตีในหมู่บ้าน เนื่องจากมีความเชื่อว่าเครื่องดนตรีประเภทนี้ เป็นเครื่องดนตรีคล้ายเกราะลอ ใช้สำหรับตีแจ้งเหตุหรือลางร้าย หากนำมาตีในหมู่บ้านจะทำให้เกิดเหตุร้าย ฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล ท้าวพรหมโคตรได้ถ่ายทอดวิธีการทำ และการตีเกราะลอให้นายปาน เมื่อนายปานถึงแก่กรรม นายขานซึ่งเป็นลูกชายก็ได้สืบทอดวิธีการเล่นเกราะลอจนได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญ และถ่ายทอดความรู้เรื่องโปงลางให้แก่ผู้สนใจโดยทั่วไป ทั้งในด้านการทำและการเล่นโปงลาง นายเปลื้องได้พัฒนาโปงลางมาเป็นลำดับ และได้นำดนตรีประเภทนี้เข้ามาตีในหมู่บ้านเป็นครั้งแรก จนเป็นที่ยอมรับของคนโดยทั่วไป ซึ่งในจำนวนนี้นายเปลื้อง ฉายรัศมี ชาวบ้านผู้หนึ่ง ซึ่งสนใจได้ศึกษารับการถ่ายทอดความรู้ ทั้งในด้านการวิธีทำ และการเล่นโปงลาง นายเปลื้องได้พัฒนาโปงลางมาเป็นลำดับ และได้นำดนตรีประเภทนี้เข้ามาตีในหมู่บ้านเป็นครั้งแรก จนเป็นที่ยอมรับของคนโดยทั่วไป

ทรงเดช แสงนิล (2536) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องโปงลางจังหวัดกาฬสินธุ์และพบว่าจังหวัดกาฬสินธุ์ มีการเล่นโปงลางกันอย่างแพร่หลาย จนถึงในปัจจุบันนี้โปงลางได้กลายเป็นเอกลักษณ์ และสัญลักษณ์

ของจังหวัดกาฬสินธุ์ นอกจากนี้ยังได้ศึกษาถึงองค์ประกอบของโปงลางซึ่งประกอบด้วย จังหวะ ลีลาทำนอง เสียงประสานกระแสเสียง คีตลักษณ์และลักษณะการประสานเสียงหรือการประสานทำนอง องค์ประกอบทั้งหมดของดนตรีโปงลาง เมื่อนำมาประกอบเข้าพร้อมกันจะมีความไพเราะจับใจแก่ผู้ที่ได้ฟัง และสามารถสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนอีสานและธรรมชาติรอบข้างได้เป็นอย่างดี

กรรณิการ์ เถาว์โท (2536) ได้กล่าวถึงดนตรีโปงลางว่าเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของอีสาน มีถิ่นกำเนิดที่จังหวัดกาฬสินธุ์ จึงถือเป็นสัญลักษณ์ของจังหวัดกาฬสินธุ์ มีประวัติความเป็นมาที่น่าสนใจ โดยเฉพาะผู้ที่ริเริ่มสร้างสรรค์คือ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ทางศูนย์วัฒนธรรมกาฬสินธุ์ จึงต้องการถ่ายทอดให้เยาวชนรุ่นหลังได้ทราบ และตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมที่ดีงาม และคุณความดีของบุคคล ควรที่น่ายึดถือเป็นแบบอย่าง

ขนิฐา สวรรณชาติ (2528) ให้ทรรศนะเกี่ยวกับโปงลางว่าเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสาน ที่มีวิวัฒนาการมาจากโปงหรือระฆังไม้ที่มีอยู่ตามวัดโบราณในภาคอีสานซึ่งใช้สำหรับกระทุ้งตีเพื่อบอกเวลา เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายระนาด ทำจากไม้เนื้อแข็งมีจำนวนลูกโปงลาง 12-14 ลูก ลักษณะการบรรเลง ประกอบไปด้วยผู้บรรเลง 2 คน คือ คนเคาะทำนอง และคนเคาะเสียงประสาน นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงลายเพลงที่ใช้ในการบรรเลงโปงลางว่าเลียนทำนองมาจากลายแคน แต่มีวิธีเรียกชื่อที่ให้แปลกออกไป เช่น ลายแมงภู่ตอมดอก ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง ลายกาเต้นก้อน เป็นต้น

จิราพร ธวัชวิเชียร (2539) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของโปงลางและประเภทของเครื่องดนตรีอีสาน แบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ ดีด สี ตี เป่า ได้กล่าวถึงวิธีการเล่นโปงลาง เสียงของโปงลางประกอบไปด้วย 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา เสียงของโปงลางจะเรียงกัน 3 ระดับเสียง คือ ต่ำ กลาง สูง ลาย หรือทำนองของโปงลางได้จากการเลียนเสียงธรรมชาติและชีวิตประจำวันของชาวอีสาน

ดไนยา ก้อนแก้ว (2551) กล่าวว่า วงโปงลางได้รับการจัดตั้งและพัฒนาโดยสถานศึกษาต่าง ๆ ในภาคอีสาน ทำให้มีการฟื้นฟู และเผยแพร่ศิลปะพื้นบ้านอีสานอย่างแพร่หลาย ปี พ.ศ. 2522 กรมศิลปากรได้ประกาศจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดขึ้นเป็นแห่งแรกของภาคอีสาน โดยมีหน้าที่ศึกษาค้นคว้า รวบรวมผดุงรักษา ส่งเสริมพัฒนา และเผยแพร่ดนตรี และนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานได้นำภูมิปัญญาพื้นบ้านมาพัฒนาวงโปงลาง เช่น การนำโหวดมาบรรเลงในวงโปงลางจนเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป การพัฒนารูปแบบของพิณ (ซุง) ให้มีรูปทรงสวยงาม พัฒนาให้เป็นพิณไฟฟ้า เบสไฟฟ้าการแต่งทำนองเพลง (ลาย) การถ่ายทอดลายเพลงแบบดั้งเดิม เพื่อประกอบการสอนและการแสดงการประดิษฐ์ท่าฟ้อนในวงโปงลางเป็นการชุดการแสดงต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง และเผยแพร่จนเป็นที่ยอมรับทั้งในและต่างประเทศ พ.ศ. 2527 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ก่อตั้งขึ้นเพื่อให้การศึกษาเช่นเดียวกันวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และเป็นการรองรับนักศึกษาที่อาศัยอยู่ในแถบอีสานตอนบนหลังจากที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้รับความสนใจจากผู้ปกครอง นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2537

ดไนยา สังเกตการณ์ (2558) ผลการศึกษาพบว่า การปรับตัวทางวัฒนธรรมในกระแสโลกาภิวัฒน์ของวงโปงลางสะออน แบ่งเป็น 2 ทาง คือ การผสมผสานทางวัฒนธรรม และการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดง ดังต่อไปนี้ วงโปงลางสะออนมีการปรับตัวทางวัฒนธรรมโดยการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดงและผสมผสานรูปแบบการแสดงระหว่างดนตรีพื้นบ้านอีสานแบบดั้งเดิมกับการแสดงสด ในรูปแบบของละครเวที เพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ผลจากการศึกษาได้ทราบถึงความเปลี่ยนแปลงในองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น การนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงประกอบเพื่อความเร้าใจ คือ กลองชุด การนำรูปแบบการแสดงพื้นบ้านอีสานดั้งเดิมมาผสมผสานกับการแสดงมุขตลกทางภาษา การร้องเพลงลูกทุ่ง กิริยาท่าทาง เช่น นักแสดงพูดภาษาไทยไม่ชัดนักแสดงพูดภาษาไทยผสมกับภาษาอังกฤษ กิริยาอาการดีใจหรือตกใจ ส่วนเครื่องแต่งกายมีการประยุกต์จากการแต่งกายแบบพื้นบ้านอีสานดั้งเดิมเพื่อต้องการเรียกความสนใจจากผู้ชม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของวงโปงลางสะออน เช่น การเกล้าผมด้วยการหวีผมปาดหน้าผากแล้วรวบตึงกลางศีรษะแล้วติดดอกไม้ดอกใหญ่ทางซ้ายของมวยผม สวมเสื้อเกาะอกกับผ้าถุงสั้นเหนือหัวเข่าปักเลื่อมให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น

พิไลวรรณ ยะวรรณ (2555) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์วงโปงลางเชิงธุรกิจ ในการแสดงวงโปงลางที่ประสบความสำเร็จได้ใช่ว่าใช้แต่ความสามารถในเชิงศิลปะเท่านั้น ต้องอาศัยความสามารถด้านการบริหารการจัดการ การตลาด การประชาสัมพันธ์ มนุษยสัมพันธ์ และจิตวิทยาการปกครองประกอบกันเนื่องจากภาวะเศรษฐกิจตกต่ำวงการวงโปงลางต่างได้รับผลกระทบที่หลีกหนีไม่พ้น ซึ่งทำให้วงโปงลางหลายคณะต้องลดอัตราค่าแสดงลงตามภาวะเศรษฐกิจเพื่อให้เจ้าภาพสามารถว่าจ้างไปแสดงได้ และเพื่อความอยู่รอดของคณะบางคณะปริมาณงานลดลงบางคณะจำเป็นต้องลดบุคลากรลงไม่เช่นนั้นแล้วจะต้องประสบกับการขาดทุนทำให้คณะถูกยุบไปในที่สุด ดังนั้น การบริหารจัดการที่ดีย่อมมีโอกาสที่จำให้วงโปงลางดำรงอยู่ในสังคมอีสานสืบต่อไป ซึ่งแนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงวงโปงลางที่เหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจในปัจจุบันตามแนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงวงโปงลาง

วิญญู ผิวรัตน์ (2558) การสร้างและพัฒนามาตรฐานวงโปงลาง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน จึงเป็นเครื่องมือที่สำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้ นักแสดง และผู้ควบคุม ผู้ฝึกสอน ตลอดจนผู้สนใจ ได้ตระหนักถึงอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของวงโปงลาง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน เพื่อให้เอกลักษณ์ของการแสดงพื้นบ้านอีสานซึ่งประกอบด้วย มาตรฐานด้านเครื่องดนตรี คือ การรักษาคุณภาพของเสียง รูปร่าง รูปทรง ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ชัดเจน มาตรฐานด้านการบรรเลงดนตรี คือ ยังคงรักษาเทคนิค วิธีการ รูปแบบการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ดั่งเดิม มาตรฐานด้านนักดนตรี คือ มีระเบียบวินัย อดทน สามัคคีในหมู่คณะรักษาอัตลักษณ์ของนักดนตรีพื้นบ้าน มาตรฐานด้านชุดการแสดง คือ ชุดการแสดงมีความเป็นมาที่ถูกต้อง ตามขนบธรรมเนียมประเพณีของท้องถิ่น มาตรฐานด้านเครื่องแต่งกาย คือ มีกายแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ ตามวิถีชีวิตของแต่ละท้องถิ่น มาตรฐานด้านภาษาและบท

เพลงประกอบในการแสดง คืออนุรักษ์ภาษาถิ่น บทเพลงมีความถูกต้องเหมาะสมกับชุดการแสดง มาตรฐานด้านเวที แสง สี เสียงให้มีความเหมาะสมเป็นธรรมชาติ มาตรฐานด้านระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง คือ เวลาที่เหมาะสมกับชุดการแสดง และการแสดงแต่ในครั้ง มาตรฐานด้านกรรมการตัดสิน คือ ก่อให้เกิดความถูกต้องยุติธรรมในการประกวดของวงโปงลาง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน มาตรฐาน

งานวิจัยต่างประเทศ

Sachs curt (1940) กล่าวว่าการกำเนิดของเครื่องดนตรีกระทบ เริ่มจากการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นจังหวะ การกระทืบเท้า การตบมือ การตบเข่า การตบตะโพก และส่วนอื่น ๆ จากธรรมชาติของร่างกาย ในการประกอบการเต้นรำ รวมถึงการนำเอาวัสดุอุปกรณ์ต่าง ๆ จากธรรมชาติเพื่อมาทำเป็นเครื่องตีประเภทต่าง ๆ เช่น เครื่องกระทบ บั้งกระทุ้ง เครื่องเคาะ และกลองประเภทต่าง ๆ Bruno nettl กล่าวไว้ในหนังสือ theory and method in ethnomusicology ว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม (Nett. 1954 : 296) เพราะดนตรีเป็นส่วนในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ซึ่งจะถูกสร้างขึ้นมาให้มีความสอดคล้องกับลักษณ์ของแต่ละสังคม จะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลสมัย เพื่อรับใช้สังคมนั้นๆ และยังได้กล่าวถึง บทบาทของดนตรีในสังคมแบบดั้งเดิมว่าดนตรีจะปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมของชนกลุ่ม เป็นสิ่งที่จะสะท้อนให้เห็นถึงข้อเท็จจริงบางประการของสังคมในอดีต ดนตรีจะมีบทบาทต่อสังคมในอดีตมากทั้งในด้านความบันเทิงและเป็นเครื่องประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมครั้งนี้รวมทั้งการเต้นรำและเพลงเกิดขึ้นจากพื้นฐานของความเชื่อและพิธีกรรม (Nettl. 1965 :6-21)

อี.ดู บ๋อยสกี และผู้อื่น ๆ I.Dubopxki and vther (1955 : 1) ได้ศึกษาวิทยาศาสตร์การประสมเสียงเครื่องดนตรี ซึ่งมีใจความว่าลักษณะรวมศูนย์ของเกณฑ์แห่งภาษาดนตรี เป็นพื้นฐานการศึกษาในแง่ขยายตัวแบบธรรมชาติ สังคม ดนตรีวิทยา เสียงดนตรีและมีเสียงจังหวะและทำนองของความสูงต่ำ ความเร็ว ช้า ของดนตรี มีลักษณะพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีศาสตร์การเกี่ยวข้องของสังคมไม่สามารถตักแยกออกจากโลกดนตรีได้และศิลปะดนตรีพื้นเมืองของนานาชาติล้วนแล้วแต่เป็นทรัพย์สมบัติของมวลมนุษยชาติทั่วโลก

Nettl Bruno (1995) ได้กล่าวถึง 1. ความหมายของคำว่า primitive culture (วัฒนธรรมล้าหลัง) 2. บทบาทของดนตรีในสังคมที่ล้าหลัง 3. พัฒนาการและระเบียบวิธีวิจัยทางดนตรีวิทยา 4. บันได้เสียงและทำนอง 5. จังหวะลีลาและคีตลักษณ์ 6. เสียงเพลงที่มีทำนองซ้อนกันหลายทำนอง 7. เรื่องของเครื่องดนตรี 8. เรื่องคนอินเดียแดงในอเมริกาใต้ 9. ดนตรีนิคกรในอเมริกา 10. ทฤษฎีการเกิดของดนตรี

Copland Michael Aaron (2000) ได้พูดถึง ลักษณะการฟังดนตรีและการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี รวมทั้งองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งประกอบด้วยจังหวะ ลีลา ทำนอง เสียงประสาน กระแสเสียง คีตลักษณ์การประสานเสียง

Alan P.merrian กล่าวไว้ในหนังสือ The anthropology of music ตอนหนึ่งว่าดนตรีเป็นสัญลักษณ์ทางพฤติกรรม เพราะดนตรีถือว่าเป็นพฤติกรรมอย่างหนึ่งของสังคม อันเกิดจากความคอดสร้างและเพื่อสนองความต้องการของสังคม ดนตรีจึงเป็นเรื่องสะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมต่าง ๆ ของสังคมได้ จังหวะและท่วงทำนองของเสียงดนตรี สามารถสื่อความหมายแต่บ่งบอกถึงอารมณ์ต่าง ๆ ได้ด้วย Alan Merriam (1964)

Nettl (1953) กล่าวถึง ความหมายของดนตรีวิทยา บรรณานุกรมทางดนตรีวิทยา งานภาคสนาม การถอดโน้ต การวิเคราะห์บทเพลง การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรี เครื่องดนตรี ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรมในแง่ประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ เนื้อหาและการสื่อความหมาย

Malm (1959) ได้กล่าวถึง ดนตรีของชาวเกาะ ดนตรีของบอเนียว และดนตรีอินโด นีเซีย ดนตรีของแอฟริกา ดนตรีเอธิโอเปีย และดนตรีตะวันออกกลาง ดนตรีเอเชียกลางและเอเชียใต้ เอเชียอาคเนย์ เอเชียตะวันออก เอเชียตะวันออกเฉียงเหนือ โดยได้พูดถึงเครื่องดนตรี ระบบเสียงและลักษณะการผสมวง มีภาพและโน้ตสากลประกอบ

Midzley Ruth (1976) ได้กล่าวถึงเรื่องการแบ่งประเภท การแบ่งเครื่องดนตรี และลักษณะการผสมวงดนตรี โดยได้ร่วมเอาเครื่องดนตรีจากประเทศต่างๆ มาจัดเป็นหมวดหมู่ และได้แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 5 ประเภท คือ

1. ประเภทเครื่องเป่า (Aerophones)
2. ประเภทเครื่องตี (Idiophones)
3. ประเภทกลอง (Membranophones)
4. ประเภทเครื่องสาย (Chordophones)
5. ประเภทเครื่องไฟฟ้า (Electrophones)

Terry E. Miller (1979) ได้พูดถึงเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ว่า แบ่งเป็น 4 ประเภท คือ

1. เครื่องเป่า (Aerophones)
2. เครื่องสาย (Chordophones)
3. กลอง (Membranophones)
4. เครื่องตี (Idiophones) และได้กล่าวถึงระบบเสียงและบันได้เสียง นอกจากนี้ยังกล่าวถึงเรื่องของหมอลำและกลอนลำ

Chonpairot J (1981) ได้พูดถึงประวัติความเป็นมาของโปงลาง และระบบเสียงของโปงลาง รวมถึงเพลงที่ใช้สำหรับวงโปงลาง และยังได้กล่าวถึงระนาดแบบต่างๆ ทั้งของแอฟริกา และ เอเชีย

Terry E. Miller (1977) กล่าวถึง ดนตรีตะวันตก ในธุรกิจดนตรีของประเทศไทยว่าธุรกิจในกรุงเทพมหานคร ได้ขยายตลาดออกไปสู่หัวเมืองในชนบททั่วทุกภาคของประเทศไทยเป็นผลให้เกิดดนตรีชนิดใหม่ขึ้นมาในราวปี 1963 (พ.ศ. 2505) ดนตรีชนิดใหม่ ซึ่งเริ่มปรากฏขึ้นมานี้มีลักษณะของเพลงลูกกรุงเป็นดนตรีสมัยใหม่รวมเป็นดนตรีตะวันตกเป็นอย่างมาก เนื้อร้องเป็นภาษาภาคกลาง ค่อนข้างจะละเอียดอ่อน และสละสลวย ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ ใช้เครื่องดนตรีของทางตะวันตก และใช้สไตล์ตามแบบอย่างดนตรีทางอเมริกาและยุโรป ดนตรีชนิดนั้นเรียกว่า เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกทุ่งมีลักษณะเด่นในเรื่องของการใช้คำประพันธ์อย่างง่าย ๆ ให้ความรู้สึกโดยตรงและไม่เป็นลักษณะของชาวกรุง เป็นลักษณะท้องทุ่งนามากกว่า เนื้อหาส่วนใหญ่กล่าวถึงชีวิตของคนทั่ว ๆ ไปโดยเฉพาะชาวบ้าน สำหรับสไตล์ของการขับร้องนั้น นักประพันธ์เพลงลูกทุ่งซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนกรุงเทพ ฯ ได้เอาแบบการขับร้องแบบเพลงพื้นบ้านของภาค ใช้รวมทั้งการขับร้องแบบหมอลำกลอน หมอลำหมู่ ส่วนดนตรีที่บรรเลงประกอบการขับร้องจะใช้เครื่องดนตรีของท้องถิ่นหรือไม่ก็ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลง เพลงพื้นบ้านของทางภาคอีสานที่นิยมนำมาใช้มากที่สุด ได้แก่ บทเพลง ทำนองเต้ยโขง มีนักร้องหมอลำกลอนและหมอลำเพลินเป็นจำนวนมากที่ได้รับผลสำเร็จ ในการไปเสี่ยงโชคในการร้องจำร้องเพลงลูกทุ่งในกรุงเทพ ฯ ในสมัย อ่อนวงศ์ จัดว่าเป็นผู้ที่ได้รับความนิยมสูงสุดในการนำแคนมาบรรเลงใส่ในเพลงลูกทุ่งประกอบภาพยนตร์ นักประพันธ์เพลงนักเรียบเรียงเสียงประสานหลายคนได้นำเอาสไตล์ของดนตรีท้องถิ่นต่าง ๆ ที่เด่นมาสร้างงานบทประพันธ์ยอดฮิตในเพลงลูกทุ่งมากมาย

บรูโน Bruno (1983) ได้กล่าวถึงความเป็นมา และความสำคัญในการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมทางดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Noon Western Music) นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงการบันทึกตัวโน้ต (Transcription) และหน้าที่ของดนตรีในวัฒนธรรม แหล่งกำเนิดของดนตรี การเปลี่ยนแปลงของดนตรีในฐานะที่ถูกนำมาศึกษาถ่ายโยงทางดนตรีและทำเนียบคำบอกเล่า (Oral Tradition) รวมทั้งเทคนิคภาคสนาม

มาเซดา Macede (1983) อธิบายถึงเทคนิคและทฤษฎีต่าง ๆ ของสาขาวิชาดุริยางควิทยาที่ใช้ในการออกเก็บข้อมูลในงานสนามโดยเน้นที่ดนตรีในชนบทของท้องถิ่นต่าง ๆ ในภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับดนตรีในราชสำนักต่าง ๆ เทคนิคต่าง ๆ ที่กล่าวถึงการใช้เครื่องมือ การทำรายงานข้อมูลที่ได้มาอย่างเป็นระบบ ทั้งข้อมูลเป็นมานุษยดุริยางควิทยา และข้อมูลทางดนตรีเทคนิคต่าง ๆ ดังกล่าวนั้นมีทั้งการปรับปรุงและเพิ่มเติมให้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในสถานการณ์ด้านต่าง ๆ ที่แปรเปลี่ยนในด้านภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยกล่าวถึงตัวอย่างในการกำหนดบันได้เสียง ที่มีความเหมือนกันในกลุ่มต่าง ๆ ในฟิลิปปินส์ และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

นอกจากนี้ยังกล่าวถึงทฤษฎีที่กล่าวถึงเรื่องของ เสียงเสพ (Drone) และทำนอง (Melody) ในรูปแบบขององค์ประกอบทางดนตรีพื้นฐาน รวมทั้งสื่อสารในเรื่องของดนตรีด้วย

ทุกเคอร์ Tooker (1996) ได้ศึกษาเป็นกรณีสำหรับการจัดสอนวงดนตรีสำหรับนักศึกษาที่มีความสามารถบกพร่องด้านความสามารถในการเรียน 8 คน และนักเรียนที่มีปัญหาด้านอารมณ์ จำนวน 3 คน ในการศึกษาครั้งนี้ได้ใช้ยุทธวิธีหลายประการ เช่น (1) ใช้การบันทึกภาพโดยวีดีโอ การสังเกต การลงรหัส การวิเคราะห์การเรียนการสอนทั้ง 15 สัปดาห์ (2) การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับโปรแกรมการจัดการศึกษาแบบเอกัตภาพสำหรับนักเรียนที่มีความสามารถบกพร่อง เพื่อให้นักวิจัยและครูพัฒนาวัตถุประสงค์ในการสอนดนตรีให้สอดคล้องกับความเข้มแข็งและความอ่อนแอทางวิชาการและสังคมของนักเรียน (3) มีนักเรียนดนตรีศึกษา 4 คน และนักการศึกษาพิเศษอีก 4 คน สังเกตกิจกรรมในห้องเรียนเพื่อประเมินผลเกี่ยวกับด้านการใช้วิชาชีพการสอนเหมาะสมหรือไม่อย่างไร (4) ความสัมพันธ์อย่างไม่เป็นทางการกับโรงเรียนท้องถิ่น และคณะกรรมการการศึกษาของส่วนกลางเพื่อจัดให้มีการเรียนการสอนดนตรีสำหรับนักเรียนที่มีความบกพร่อง ผลการศึกษาพบว่าจากการตั้งความคาดหวังไว้ในระดับที่สูงเกี่ยวกับการใช้ประโยชน์ของวิธีการ วัสดุ และเครื่องมือต่าง ๆ ที่คล้ายคลึงกับการจัดการศึกษาทั่วไปสามารถทำให้ผู้เรียนดังกล่าวมีระดับการปฏิบัติงานด้านดนตรีได้ดีเหมือนกับนักศึกษาอื่นทั่วไป นอกจากนี้การใช้การสอนเป็นเอกัตภาพและการปรับเปลี่ยนวิธีการอ่านโน้ตเพลง เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการทำให้นักเรียนที่มีความสามารถบกพร่องพัฒนาทักษะการปฏิบัติการทางดนตรีเพิ่มขึ้นได้ในโอกาสต่อไป

แบนนิสเตอร์ Bannister (2001) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนา การศึกษามีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำ การละคร และศาสนา มีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกาดั้งเดิมมีการรวมท่าทางต่าง ๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหว ส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจ ศาสนาในที่นี้หมายถึง ความเชื่อเรื่องเทพเจ้าและจิตวิญญาณ ไม่มีการกำหนดว่าลัทธิใด เช่น การเต้นรำของเผ่าพื้นเมืองจะใช้เสียงขณะเต้น เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับการเต้น

Brunelle (2005) ได้ศึกษาในแง่ของภาษาศาสตร์ ด้านเสียงและวิธีการออก เสียงของสังคมจามภาคตะวันออก พบว่าภาษาจามมิคเป็นตระกูลภาษาออสโตรนิเชี่ยน การออกเสียงในภาษาถิ่นจามในภาษาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จำนวนมากสูญเสียความคมชัดนำไปสู การพัฒนาและการรวมกลุ่มของคุณลักษณะที่เริ่มรวมคุณภาพเสียงที่มีความแตกต่างในสาระและสิ่งที่ รูทั่วไปวัฒนธรรมเวียดนามและความหลากหลายภาษาต่าง ๆที่ใช้ในชุมชนจึงมีการปรับเปลี่ยนไป

Katsimpalis (2009: Abstracts) ได้ศึกษาประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวโยงกับวัดโพนาคาร์ อยู่ในยาตรัง ประเทศเวียดนาม ถูกสร้างขึ้นโดยจามราชอาณาจักรในช่วงศตวรรษที่ 8 ซึ่งให้ ความสำคัญกับเทพธิดาฮินดูบากาวาติชาวจามมีวัฒนธรรมฮินดูและอินเดียพื้นเมืองหลายคน กลายเป็นเดียทีสฮินดู

ภายในวัฒนธรรมจามเจ้าแม่โพนาคาร์พื้นเมืองเป็นบากาวาทิ ศักติ ของศิวะ ประวัติของวัดโพนาคาร์เป็นหลักฐานของความพยายามโดยกษัตริย์จามเพื่อสร้างและรักษาอาณาจักร ให้เป็นปึกแผ่นในช่วงของความไมสงบจากการบุกจากชาติ

สรุปจากงานวิจัยข้างต้นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเรื่องราวเกี่ยวกับโปงลางลายเพลงพื้นบ้านอีสานนั้น เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลประวัติพัฒนาการความเป็นมา ของโปงลางในบริบททางวัฒนธรรมอีสาน ประเภทหมวดหมู่ ทำนองลายเพลงของโปงลาง ประกอบด้วยลายพื้นฐาน ลายเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ลายที่ใช้เดี่ยว องค์ประกอบลายเพลงโปงลาง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาค้นคว้าวิจัย เรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้าน เป็นวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Document) และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยใช้แนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ รวมไปถึงการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Fled Study) จากนั้นจึงนำข้อมูลมารวบรวม จัดหมวดหมู่ วิเคราะห์ เรียบเรียงข้อมูล นำเสนอในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางในการดำเนินการวิจัยตามลำดับขั้นตอน ดังต่อไปนี้

1. ขอบเขตการวิจัย
    1.1 ด้านเนื้อหา
    1.2 ด้านพื้นที่ในการวิจัย
    1.3 ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
    1.4 ด้านวิธีวิจัย
    1.5 ด้านระยะเวลา
2. วิธีดำเนินการวิจัย
    2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
    2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
    2.3 การจัดกระทำข้อมูล
    2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล
    2.5 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ขอบเขตของการวิจัย

ด้านเนื้อหา

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน
2. จัดหมวดหมู่ ทำนอง และองค์ประกอบในลายเพลงโปงลาง

ด้านพื้นที่ในการวิจัย

พื้นที่ทำการวิจัยเกี่ยวกับ โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้เลือกพื้นที่ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสาน ประเทศไทย

ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกประชากรกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ซึ่งได้จำแนกกลุ่มตัวอย่างเพื่อการศึกษาออกเป็นกลุ่มดังนี้

1. ประชากร ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ตีโปงลางในภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสาน
2. กลุ่มตัวอย่าง ใช้วิธีเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจงทำให้ได้กลุ่มตัวอย่างดังนี้

2.1 กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) คือ กลุ่มผู้ที่มีความรู้ความสารถที่ให้ข้อมูลด้านโปงลาง

2.2 ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ ด้านดนตรีพื้นบ้านโปงลาง จำนวน 6 คน ได้แก่ 1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์, 3)อาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 4) อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล, 5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง, 6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์

2.3 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) คือ นักดนตรีทางด้านการตีโปงลาง จำนวน 6 คน ได้แก่ 1) นายเงิน ภารผุด 2) นางทองจันทร์ คำพิพจน์ 3) นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ 4) นายละมุด ซับผาด 5) นายชิงชัย วิเชียรชัย 6) นายพงศ์ธร พันธ์ผาด

2.4 กลุ่มผู้สนับสนุน (General Informants) คือ กลุ่มบุคคลทั่วไป จำนวน 10 คน

ด้านวิธีวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Document) เก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจ สัมภาษณ์ สังเกต การสนทนากลุ่มแล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์

ด้านระยะเวลา

ในการวิจัย เรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยตั้งแต่เดือน มกราคม 2560 ถึงเดือน พฤษภาคม 2561

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาค้าคว้าวิจัย เรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้ใช้วิธีดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ ประกอบด้วย

1.1 แบบสำรวจ (Inventory) เป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้เก็บรวบรวมข้อมูลทั่วไปของกลุ่มประชากรหรือตัวอย่างประชากร โดยผู้วิจัยกำหนดประเด็นเก็บข้อมูลเกี่ยวกับบริบทความเป็นมาโปงลางในประเทศไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2560

1.2 แบบสังเกต (Observation) เป็นแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non- Participant Observation) ใช้ในการสังเกตกลุ่มบุคคลตีโปงลาง

1.3 แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interviews) เพื่อใช้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ ศิลปิน นักดนตรี ด้านโปงลางในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคอีสาน

1.4 การสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline) ใช้กับกลุ่มผู้ปฏิบัติ ได้แก่ ศิลปิน นักดนตรี โปงลางอีสาน เพื่อศึกษาประเด็น ลักษณะทำนองลายเพลงพื้นบ้านโปงลาง ระบบเสียง จังหวะ บทเพลง เทคนิค วิธีการตี เป็นต้น

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้ใช้หลักการเก็บข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย และสามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ ซึ่งมีวิธีการเก็บข้อมูล 2 ลักษณะ คือ

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยงข้องกับโปงลางในด้านประวัติความเป็นมา บริบทต่าง ๆ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับพื้นที่ทำการวิจัย ตลอดจนศึกษาเอกสารและแนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

1.1 ความรู้เกี่ยวกับมานุษยวิทยา

1.2 ความรู้เกี่ยวกับดนตรีวิทยา

1.3 ความรู้เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา

1.4 องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม

1.5 องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน

1.6 องค์ความรู้เกี่ยวกับโปงลาง

1.7 องค์ความรู้เกี่ยวกับทำนองลายพื้นบ้าน

1.8 องความรู้การจัดหมวดหมู่

1.9 องค์ความรู้เกี่ยวกับการดนตรีร่วมสมัย

1.10 บริบทพื้นที่ขอบเขตของการวิจัย

1.11 แนวคิดทฤษฎีในการวิจัย

2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) ผู้วิจัยได้ใช้วิธีสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ โดยใช้หลักสามเส้า เพื่อที่จะได้ตรวจสอบข้อมูลที่สมบูรณ์ตรงกับข้อเท็จจริงมากขึ้น

3. การสำรวจ (Survey) โดยผู้วิจัยใช้วิธีสำรวจข้อมูลเบื้องต้นจากบุคคลทั่วไปและผู้ที่เกี่ยวข้องทั้งประเทศในการทำวิจัย

4. การสังเกต (Observation) แบ่งออกเป็น

4.1 สังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) โดยผู้วิจัยได้เข้าไปพื้นที่ที่ทำการวิจัยโดยร่วมกิจกรรม การฝึกซ้อม การแสดง การบรรเลง การตีโปงลางอีสาน เพื่อให้ทราบถึงทำนองลายเพลงพื้นบ้านโปงลาง จังหวะ ระบบเสียง บทเพลง ของโปงลาง

4.2 สังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non- Participant Observation) โดยผู้วิจัยได้สังเกตลักษณะโครงสร้างทางกายภาพ ระบบเสียง บทเพลง ในกิจกรรมต่าง ๆ ในด้านการฝึกซ้อม การแสดง การบรรเลง เทคนิค วิธีการตีโปงลางอีสาน โดยมิได้เข้าร่วมลงมือปฏิบัติจริง เป็นการซักถามข้อมูลจดบันทึก

5. การสัมภาษณ์ (Interview) แบ่งออกเป็น 2 อย่าง คือ สัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) และสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview)

5.1 สัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) โดยผู้วิจัยสัมภาษณ์ตามแนวทางแบบสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย สัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับลักษณะทำนองลายพื้นบ้าน โครงสร้างลายเพลงพื้นบ้าน ระบบเสียง บทเพลง เทคนิค วิธีการตีโปงลางอีสาน

5.2 สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) โดยผู้วิจัยสัมภาษณ์แบบเปิดกว้างไม่จำกัดคำตอบ เพื่อจับประเด็นแล้วนำมาตีความ โดยใช้ทฤษฎี จากผู้รู้ ผู้แสดง ผู้ชม ในพื้นที่เพื่อหาคำตอบในเรื่อง ทำนองลายเพลงพื้นบ้านโปงลาง ลักษณะโครงสร้าง ลายเพลงพื้นบ้านโปงลาง ระบบเสียง บทเพลง เทคนิค วิธีการตีโปงลาง

6. การสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussing) โดยคัดเลือกตัวแทน ศิลปิน นักดนตรีโปงลางเข้าร่วมสนทนาภายในกลุ่มเดียวกัน ตามความละเอียด และแตกต่างกันของข้อมูล ที่ต้องการ เพื่อหาคำตอบในเรื่อง ทำนองลายเพลงพื้นบ้านโปงลาง ลักษณะโครงสร้างลายเพลงพื้นบ้านโปงลาง ระบบเสียง บทเพลง เทคนิค วิธีการตีโปงลาง

การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารและข้อมูลจากภาคสนาม โดยแยกตามความมุ่งหมายของการวิจัย มาจัดกระทำดังนี้

1. นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารต่าง ๆ มาศึกษาอย่างละเอียดพร้อมจัดระบบหมวดหมู่ ตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้

2. นำข้อมูลจากภาคสนามที่เก็บรวบรวมได้จากการสำรวจเบื้องต้น การสังเกต การสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่ม ซึ่งได้จดบันทึกไว้ และนำแถบบันทึกเสียงมาถอดความแยกประเภทจัดหมวดหมู่และสรุปสาระสำคัญตามประเด็นที่ทำการศึกษาวิจัย

3.3 นำข้อมูลทั้งที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารและข้อมูลภาคสนามที่รวบรวมได้จากการสำรวจเบื้องต้น การสังเกต การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม มาตรวจสอบความถูกต้องสมบูรณ์

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสังเกต สัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม มาทำการวิเคราะห์โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. ตรวจสอบข้อมูลที่สัมภาษณ์จากกลุ่มประชากร
2. นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่
3. สรุปและวิเคราะห์ข้อมูลแต่ละกลุ่มจากเครื่องมือ
4. นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงตามความมุ่งหมาย

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลโดยเรียบเรียงผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้ โดยใช้การนำเสนอในเชิงพรรณนาวิเคราะห์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 4

ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน

การวิจัยเรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าตามระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ โดยทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง หนังสือ ตำรา และการศึกษาภาคสนาม โดยแบ่งหัวข้อออกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

1. ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในยุคเริ่มแรก (พ.ศ. 2500 – พ.ศ. 2523)

2. ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในยุครุ่งเรือง (พ.ศ. 2530-พ.ศ. 2537)

3. ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในยุคเปลี่ยนแปลง ปรับตัว และร่วมสมัย (พ.ศ. 2538-2560) มีเนื้อหาดังต่อไปนี้

โปงลาง เป็นเครื่องดนตรีประเภทไอดิโอโฟน (Idiophone) ที่บรรเลงได้ทั้งทำนองและจังหวะมีลักษณะเป็นผืนคล้ายลูกระนาด ทำจากท่อนไม้กลึงกลมแล้วเหลาเป็นรูปรี ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 4 – 7 เซนติเมตร ลูกโปงลางยาวที่สุดประมาณ 55 เซนติเมตร และลดหลั่นกันลงมาจนถึงลูกสุดท้ายยาวประมาณ 20 เซนติเมตร แล้วนำมาร้อยเชือกเข้าด้วยกัน ในหนึ่งผืนมีลูกโปงลางประมาณ 12 – 13 ลูก

ความเป็นมาของโปงลางโปงลาง เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงไพเราะกังวาน ท่วงทำนองเร้าใจที่เกิดจากการตี ผสมผสานกับเสน่ห์ของการสลับมือตี ที่มีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ยิ่งถ้าบรรเลงรวมกับเครื่องดนตรีอีสานชิ้นอื่น ยิ่งเกิดการผสมผสานของเสียงที่ไพเราะอย่างยิ่ง

ชื่อเรียกของโปงลาง ในอดีตที่นิยมเรียกในท้องถิ่นต่าง ๆ มีดังนี้

1.หมากกลิ้งกล่อม นิยมเรียกในจังหวัดมุกดาหาร แถบบ้านหนองโอ ตำบลโนนยาง กิ่งอำเภอโนนสูง และบ้านโพนสะอาง ตำบลกุดสิมคุ้มใหญ่ อำเภอเขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์

2. หมากเตอะเติ่น นิยมเรียกในอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์

3. หมากเติดเติ่ง นิยมเรียกในเขตอำเภอหนองพอก อำเภอเมยวดี และอำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

4. หมากเกราะลอ นิยมเรียกในเขตอำเภอเมืองจังหวัดกาฬสินธุ์และคำว่า “โปงลาง” เป็นชื่อที่นิยมเรียกกันทั่วไปทั้งประเทศ ในปัจจุบัน

โปงลาง เป็นเครื่องดนตรีที่มีความไพเราะ จากเสียงที่เกิดจากการตี ความกังวานที่เกิดจากเสียงไม้นั้นมีมนเสน่ห์ ที่ทำให้ผู้ได้ฟังเกิดความเพลิดเพลิน โปงลางนั้นมีพัฒนาการ มาเมื่อไม่นาน พอที่จะสามารถสืบค้นความเป็นมาเป็นไปได้มากพอสมควร

การวิเคราะห์องค์ความรู้ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน ผู้วิจัยพบว่า จากความเป็นมาของโปงลางนั้น อาจสรุปได้ว่า ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าโปงลางเกิดขึ้นเมื่อใด แต่จากการศึกษาจากข้อมูลดังกล่าวพอทราบได้ว่าโปงลางเกิดขึ้นได้จากคำบอกเล่า เรื่องเล่าต่าง ๆ ซึ่งสรุปจากบันทึกหลักฐานคำบอกเล่า ดังต่อไปนี้

บันทึกหลักฐานคำบอกเล่าเรื่องที่หนึ่ง

แรกเริ่ม ก่อน- 2500 โปงลางเกิดจากการเคาะไม้ กาฬสินธุ์เรียกว่า เกราะลอ ขอลอ หมากขอลอ ร้อยเอ็ดเรียกว่าหมากเติดเติ่ง ผู้ไทยหมากกิ้งก่อม มีเรื่องเล่าว่าสมัยก่อนว่าภาคอีสานยังเป็นป่าดง มีต้นไม้อยู่หนาทึบชาวบ้านจะต้องทำมาหาเลี้ยงชีพด้วยการหักล้างถางพงเพื่อทำเป็นไร่นาหลังจากปลูกพืชพันธุ์เสร็จแล้วก็ต้องดูแลรักษาไม่ให้ฝูงสัตว์มากินพืชพันธุ์ที่ปลูกไว้ พอถึงฤดูเก็บเกี่ยวฝูงสัตว์ป่าที่มีอยู่เป็นอันมากจะยกฝูงมากินพืชผลเสมอ ชาวบ้านต้องพยายามขับไล่โดยใช้อาวุธปืนหินผาหน้าไม้ยิงไล่สัตว์และไล่ฝูงสัตว์ที่มากินพืชไร่ด้วยเสียงเคาะไม้เพื่อข่มขวัญไปด้วย หากเป็นช้างจะตีบอกสัญญาณเพื่อให้เพื่อนบ้านที่อยู่ใกล้บริเวณได้ระวังอันตราย ดังนั้นเถียงนา (กระท่อมกลางไร่นา) สมัยก่อนจึงมักจะมีท่อนไม้ผูกเชือกแขวนไว้สำหรับเคาะไล่สัตว์ เมื่อสัตว์ที่มากินพืชพันธุ์ได้ยินเสียงชาวบ้านเคาะไม้ก็จะหนีไป การเคาะไม้นี้ทำให้เกิดเสียงดังอึกกระทึก ก้องกังวาน มีทั้งเสียงแหลมเสียงทุ้ม ต่างระดับเสียงกันไป เสียงดังกล่าวจึงเป็นแรงดลใจให้นักดนตรี ปราชญ์ชาวบ้านคิดประดิษฐ์โปงลางขึ้น

ขอลอบทบาทวิถีชาวนาในชนบทอีสาน

การทำนาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยลาวนิยมใช้ควายเป็นแรงงานเนื่องจากที่นาและวิธีการทำนาอยู่ในภาคพื้นมรสม และระยะที่ติดต่อสัมพันธ์กับกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนหนึ่งควายกลายเป็นสินค้าที่ไล่ตอนลงไปขาย การเลือกที่นาในสมัยนั้นจะจับจองเอาเฉพาะพื้นที่ที่อุดมสมบูรมีน้ำขัง เพราะคนส่วนหนึ่งที่อาศัยที่ราบและที่ราบเชิงเขาจะมีทักษะเกี่ยวกับทำนาดำ ที่นาในสมัยนั้นมักแซกอยู่ตามป่า หรือในช่วงที่ผู้คนสว่างหาที่กินก่อน พ.ศ.2500 เริ่มบุกรุกที่ราบบริเวณเชิงภูพาน ที่ชาวบ้านเรียกว่าดงแม่เผด ดงหมากอี เพื่อหาที่ทำกินและตั้งหมู่บ้าน ผืนป่ารกชัฏ ยังคงมีสัตว์ป่าจำนวนมาก โดยเฉพาะเสือและช้าง เสือเข้าหมู่บ้าน หรือแอบมากินลูกควายในช่วงเกี่ยวข้าวนอนนา ส่วนช้างจะกินข้าวชาวนาจึงต้องเฝ้าระวังตามกระท้อมปลายนา (เถียงนา)จึงได้สร้างเครื่องให้สัญญาณชนิดหนึ่งเรียกว่าขอลอ ซึ่งอาจมีหลายรูปแบบ เช่น ทำมาจากไม้ไผ่หนึ่งปล้องบากตามยาวเซาะเนื้อไม่ออกเป็นส่วนไม้เคาะทำจากไม่เนื้อแข็ง

ภาพประกอบ 28 หมากขอลอที่ทำจากไม้ไผ่
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

ทำมาจากไม้แผ่น เช่น ไม้มะเหลือม ไม้ประดู่ ไม้พะยุง ไม้มะหำอาว ไม้มะหาด ขอลอ ชนิดนี้นำมาใช้ในหมู่บ้านโดยเฉพาะบ้านกำนันผู้ใหญ่บ้าน ตีเพื่อประชุมลูกบ้าน สัญญาณเหตุร้ายเช่น ขโมยเข้าหมู่บ้าน ขอลอแควนค้อวัวควาย บางท้องที่เรียกแตกต่างกันไป เช่น ขิก ขอ หมากขิก หมากขอ หากทำจากไม้ไผ่จะเลือกไม้ไผ่ที่มีปล้องขนาสั้นบาก ถากให้ได้รูปทรง เจาะรูเพื่อใช้เชือกร้อยลูก ด้านบนหากทำเป็นดอย หรือเจาะจะใช้เชือกมัดสอดสำหรับสายไว้ค้องคอวัวควาย

ภาพประกอบ 29 หมากขิกหมากขอ
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

ภาพประกอบ 30 หมากกะแหล่ง หมากกะโหล่ง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

สมัยต่อมาเมื่อนำเหล็กเข้ามาแทนเลือกชื่อตามเสียงว่าหมากกะแหล่ง หมากกะโหล่งมีขนาดใหญ่กว่าหมากขอลอ มีส่วนในการพัฒนามาเป็นโปงลาง จากการให้สัมภาษณ์ของ นางทองจันทร์ คำพิพจน์ หรือที่รู้จักทั่วไปคือยายนาง อายุ 81 ปี บ้านหามแห หมู่ 9 ตำบลโพนทอง อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ กล่าวว่าสมัยคุณพ่อออกมาจับจองที่นาบุกเบิกพื้นทำนาบางช่วงเวลาจะมีช้างป่าลงกินข้าวในแปลงนา ใช้จะใช้ขอลอตีไล่ช้าง ขอลอสมัยนั้นมี 5 ลูก พ่อเป็นผู้ที่สอบโปงลาง และยังสนับสนุน ตนให้ฝึกตีจนเกิดความคล้องแคล้ว ทองจันทร์ คำพิพจน์ (2560 : สัมภาษณ์) นายเงิน ภารผุด อายุ 81 ปีบ้านหนองแคน ตำบลเชียงเครือ (ปัจจุบันเป็นตำบลจาน) อำเภอดอนจาน จังหวัดกาฬสินธุ์ สมัยนั้นบริเวณนี้รอบหมู่บ้านเป็นทุ่งนา และรอบทุ่งนาเป็นป่า ตามกระท่อมปลาย (เถียงนา) จะมีขอลอแขวนไว้เพื่อตีให้สัญญาณแก่ชาวนาด้วยกับเพื่อเตือนภัยหลบหลีกช้าง ขณะเดียวกันก็ตีขอลอเพื่อไล่ช้าง เงิน ภารผุด (2560 : สัมภาษณ์) อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล ได้กล่าวถึงคุณปู่พรม เดชภิมล เมื่อปี พ.ศ.2553 ขณะนั้นอายุ 103 ปี เล่าว่า หมากเตดเต่ง จะมีไว้ตามเถียงนาตีไล่นกไล่กา ส่วนใหญ่ผู้หญิงตีได้ ชุมเดช เดชภิมล (2560 : สัมภาษณ์) ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (2560 : สัมภาษณ์) กล่าวว่า ดงหมากอี ส่วนหนึ่งในบริเวณอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด ในปัจจุบัน สมัยก่อนเป็นป่าดง การทำนาจะแทรกบริเวณผืนป่า ในแต่ละปีช้างป่าจะลงมากินทำลายข้าวในนา ชาวบ้านมักจะ

มีขอลอตีเพื่อไล่ช้าง เครื่องดนตรีตามทุ่งนานี้จึงไม่ปรากฏว่าเริ่มต้นเมื่อใดเพียงแต่มีการสืบต่อในท้องที่ดังกล่าว ก่อนจะมีผู้พัฒนาอย่างที่เห็นในปัจจุบัน

โปงเครื่องให้สัญญาณในวัดพุทธศาสนาอีสาน

ภาพประกอบ 31 โปงใช้ตีบอกสัญญาณ วัดบ้านเชียงเหียน อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

โปงลางเครื่องให้สัญญาณค้าวัวต่าง

ชาวอีสานกับการค้าทางบก พาหนะสำหรับลำเลียงขนส่งสินค้าทางบกนั้น การใช้เกวียนมีขอบเขตจำกัดมาก เนื่องจากไม่มีถนนหรือสะพานเหมือนเวลานี้ ดังนั้นจึงต้องใช้แรงงานสัตว์โดยเฉพาะวัวซึ่งมีมากที่สุดในภาคอีสานตั้งแต่โบราณมาจนกระทั่งปัจจุบัน จึงใช้วัวบรรทุกต่างบรรจุสรรพสินค้าส่งออกและนำเข้าสำหลับการค้ากับแดนไกลเปรียบเสมือนกองเรือพาณิชย์นาวี ในยุคปัจจุบัน ทำให้สามารถเดินทางไปค้าขายกับภาคกลาง ภาคเหนือ ของประเทศไทย พม่า แม้กระทั่งญวนและเขมรได้

ตามปกติเมื่อเสร็จจากฤดูการทำนาแล้ว ฝ่ายหญิงจะเฝ้าบ้านเลี้ยงลูก ทอผ้า ทำสวนครัวเลี้ยงสัตว์ในหมู่บ้าน ฝ่ายชายจะต้องออกหารายได้นอกบ้าน ที่ทำกันแพร่หลายมากคือไปค้าขายต่างแดนไกลโดยใช้ขบวนใหญ่และขบวนย่อย บางขบวนไปขายวัวโดยเฉพาะ บางขบวนก็บรรทุกสินค้าผลิตผลพื้นบ้านไปขาย แล้วรับซื้อสินค้าที่หายากกับมา

การจัดขบวนวัวไปค้าต่างแดน หน่วยย่อยที่สุดเรียกว่า พาข้าว มีเจ้าของวัวต่างประมาณ10 คน แต่ละคนมีวัว 5 ถึง 15 ตัว ผู้เป็นหัวหน้าพาข้าวเรียกชื่อว่านายฮ้อย พาข้าวมีความหมายเหมือนห้างหุ้นส่วน แต่ละพาข้าวทุกคนจะต้องรับผิดชอบร่วมกันและแทนกัน อยู่กินร่วมกันในพวกข้าวเดียวกัน วัวต่างบรรทุกสินค้าทุกตัวมีหน้าต่างสองใบขนาบลำตัวสองข้างในพาข้าวหนึ่งจะมีวัวต่างตัวหนึ่งบรรทุกโปงรางไว้กับต่างบนหลังวัว ต่างของวัวสำคัญตัวนี้จะไม่บรรจุสินค้าจะมีเฉพาะว่านยา หรือเครื่องพิธีกรรมเท่านั้น

การเอ้วัวจ่าฝูง คำว่า เอ้ หรือการแต่งตัว ตบแต่งเครื่องประดับประดา วัวที่ทำหน้าที่เป็นจ่าฝูงหรือวัวสำคัญ ได้รับเกียรติบรรทุกโปงลางบนหลังนั้นจะต้องเป็นตัวแทนผู้ที่มีลักษณะดีมีหนอกขึ้นสูงเดินโยกย่างสง่าเป็นจังหวะจึงจะเดินโยกโปงลางให้มีเสียงเพราะแต่น่าย่ำเกร่งอีกด้วย

เมื่อเลือกวัวสำคัญได้แล้วก็นำมาเอ้ คือส่วนเขาจะขัดให้ขึ้นมัน บางพวกใช้แผ่นเงินเลี่ยมเป็นเปลาะตอนปลายเขามัดด้วยกระทงหรือช่อดอกไม้ตรงหน้าผากแว่นกระจกผูกติดไว้ให้สะท้อนแสงแดดจะมองเห็นได้ไกล ดอกไม้หรือฉางโปงลางบางอันสลักลวดลายสวยงามและใช้กระจกประดับประดาไว้ต่อหน้าด้วย ที่ปากวัวสนาม กะทอ ทำด้วยหวายเพื่อมิให้พะวงกินหญ้า เว้นแต่เวลาหยุดพัก ให้กินได้แต่น้ำมิฉะนั้นวัวลูกน้องตัวอื่น จะเอาอย่างเสียเวลาเดินทางบางพวกคล้องมาลัยพวงใหญ่ที่คอวัวอีกด้วย

บนหลังวัวปูผ้ารองอานม้ามีสีและลวดลายต่าง ๆ ใช้เปลือกกระโดนปูทับ มีหมอนสองใบรับต่างสองข้าง เพื่อมิให้หลังวัวถลอกมีไม้เป็นคานคาดหูต่างทั้งสองพาดบนหมอนแล้วเอาโปงลางวางข้างบนชิดไปทางนอกวัว มีเชือกรั้งจากต่างรัดโคนหางวัว เพื่อมิให้โปงลางและต่างรูดไปข้างหน้า มีเชือกรั้งคอและขาหน้าตลอดจนท้องวัว เพื่อมิให้โปงลางและต่างรูดไปด้านหลังหรือด้านข้างเวลาขึ้นเขาหรือไปในที่ขรุขระ ที่หน้าวัวและห่างวัวและห่างวัวบางพวกก็ได้สีต่าง ๆทาสลับกัน

พาข้าวหรือหุ้นส่วนหนึ่งมักจะไปจากแค่ละคุ้มของหมู่บ้าน กองคาราวานวัวต่างแต่ละขบวนมีหลายพาข้าว บางขบวนมีวัวต่าง 1500 ถึง 1800 ตัว มีชายฉกรรจ์คุมวัวประมาณ 100 คนมีนายฮ้อยใหญ่เป็นแม่ทัพควบคุมบังคับบัญชาทุกพาข้าวอีกชั้นหนึ่ง พื้นที่ภาคอีสาน 16 จังหวัด จะมีขบวนวัวต่างขนาดใหญ่หลายขบวน ซึ่งประกอบขึ้นด้วยคนหลายพันและวัวต่างหลายหมื่น ไปมาค้าขายแดนไกลเป็นประจำทุกปีซึ่งต้องใช้เวลา 3-4 เดือนหรือบางครั้งใช้เวลาแรมปีถ้าการค้าเกิดอุปสรรค

นายฮ้อยใหญ่หรือแม่ทัพจะนัดหมายให้แต่ละพาข้าวออกเดินทางไปพบกันที่จุดแห่งหนึ่งเพื่อเดินรวมตัวกันเป็นขบวนใหญ่ ก่อนออกเดินทางอาจจะมีพิธีกรรมตามความเชื่อ ลูกเมียจะพากันหาบคอนเสบียงจามไปส่งตามระยะทางไกลค้างแรม 5-10 คืนก็มี ต่างก็มีความอาลัยอาวรณ์ฝากชีวิตฝากความหวังฝากอนาคตไว้ซึ่งกันและกัน ทั้งผู้ที่จะจากไปไกลและรอคอยอยู่เบื้องหลังด้วยจิตใจอันจดจ่อห่วงใย

นอกจากเสบียงกรัง ว่านยา วัตถุมงคล และอาวุธประจำกายชายชาตรีแล้ว มักจะนำเครื่องดนตรีติดตัวไปด้วย เช่น พิณ ซอ แคน หืน เสียงของโปงลางแต่ละพาข้าวนั้นได้ยินไปไกลประมาณ 5-6

กิโลเมตร. มีทั้งโปงลางใบใหญ่รูปกลมเสียงทุ้มอยู่ต้นขบวนและโปงลางรูปสี่เหลี่ยมแบนเสียงแหลมอยู่ท้ายขบวนส่งเสียงก้องกังวานขานรับกันไปตามทุ้งตามป่าตามดงตามเทือกเขา เวลาทัพวัวต่างออกจากบ้านผ่านท้องทุ้ง เกิดความว้าเหว่วิเวกวังเวง พวกที่มีพิณ ซอ แคน ก็จะพยายามเลียนเสี่ยงโปงลางในสภาพที่ภูมิประเทศภูมิอากาศและบรรยากาศยามนั้น จนกลายเป็นทำนองเพลงหรือลายแม่ฮ้างกล่อมลูก เวลาขบวนผ่านป่าไม่ดงทึบเห็นฝูงผึ้งกำลังทำรังหรือบินว่อนไปดูดน้ำหวานจากเกสรดอกไม้ประกอบกับบรรยากาศทึมทึบ ก็จิตนาการจากเสี่ยงโปงลางเกิดเป็นลายแมงภู่ตอมดมหรือชมดอกไม้ บางคนมีสิงบันดาลใจแรงที่กล้าคว้าเอาใบไม้ใกล้ทางมาเป่าจนเป็นลายต่าง ๆ ที่มีความไพเราะประเภทหนึ่ง ทรงเดช แสงนิล (2536)

ภาพประกอบ 32 โปงลางสำริดเครื่องให้สัญญาณในขบวนค้าขายต่างถิ่น
ที่มา : เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526)

โปงลางสำริดเครื่องให้สัญญาณในขบวนค้าขายต่างถิ่นโดยปกติจะคอกหวายเป็นโครงโปงลางจะห่อยด้านในซึ่งคอกด้านหลังสัตว์พาหนะเมื่อสัตว์เคลื่อนไหวจะเกิดเสียง

หมากโปงลาง หรือ โปงลางเป็นเครื่องดนตรีและเครื่องประดับไปพร้อม ๆ กัน ถ้าใช้กับวัวมักแขวนคอจ่าฝูง เมื่อหัวหน่าพ่อค้าวัว ที่เรียกว่า “นายฮอย” นำฝูงวัวไปขายยังต่างแดน เพื่อเป็นการ ส่งสัญญาณให้ทราบถึงบริเวณที่วัวจ่าฝูงกำลังเดิน หรือ กินหญ้าอยู่นั้นว่าอาศัยอยู่บริเวณไหน หรือ อาจแขวนคอวัวที่เกเร เพื่อให้รู้ถึงแหล่งหลบซ่อนตัวในเวลาที่แตกแถวไป

โปงลางยังใช้แขวนคอช้างในงานพิธีกรรมต่าง ๆ โดยประดับช้างของเจ้าเมือง เป็นสัญญาณให้ชาวเมืองทราบว่าช้างเจ้าเมืองอยู่ที่ใด การประดับช้างนอกจากจะประดับด้วยโปงลางแล้วยังมีการตกแต่งหูช้างด้วยพู และมีโปงลางขนาดเล็ก ๆ ประกอบด้วย หมากหิ่งหอ ใช้สำหรับการแขวนคอวัว

หรือม้าศึก หิ่งห้อ เป็นเครื่องประดับคอวัวหรือม้าศึกของครอบครัวที่มั่งคั่ง หรือ บรรดาเจาเมือง อุปราช ราชวงศ์ ราชบุตรเป็นส่วนใหญ่เนื่องจากเป็นของมีราคา และมีแหล่งผลิตในบางท้องถิ่น ครอบครัวคนทั่วไปจึงไมค่อยมีเงินทองซื้อหา แม้จะจัดหามาประดับวัวควายบ้าง แต่ก็อาจถูกเพงเล็งได เพราะสถานภาพไมเอื้อให้ทำเช่นนั้น หมากหิ่งหอ ยังเป็นสัญญาณของขบวนช้างมา วัว ควาย ของพวกเจานายทั้งหลาย บอกให้ทราบถึงการเขามาตรวจตราหมู่บ้าน หรือ กำลังเดินทางผ่านหมู่บ้านของตน อุปกรณ์ที่ใช้ผลิตคือ ขี้ผึ้ง ทองเหลือง ดินเหนียว

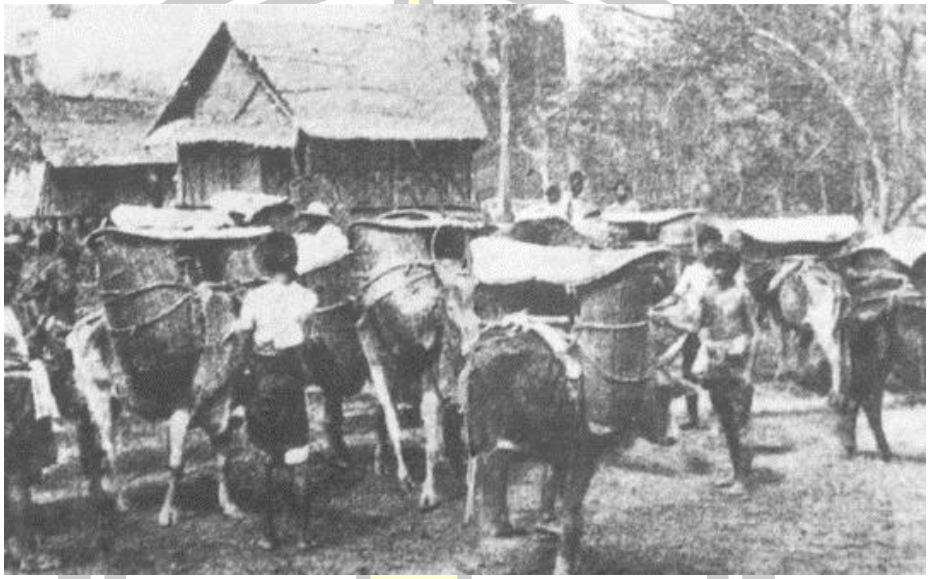
ภาพประกอบ 33 หมากหิ่งห้อ
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

หิ่งหอ จะต้องใสลูกหิ่งไวภายในให้มีเสียงกระทบกับตัวหิ่ง ซึ่งส่วนมากทำด้วยเศษทองเหลืองเป็นลูกกลม ๆ ดังนั้น จึงต้องทำแม่พิมพ์เป็นสองส่วน การทำเข้าดิน และการเททองเหลือง ใช้วิธีการเข้าเบ้าและทุบเบ้า เมื่อเททองเหลืองเสร็จแล้วจึงนำมาเชื่อมสองส่วนเข้าด้วยกัน “สารจอด” ซึ่งเป็นสารเคมีและน้ำประสานทองซึ่งรูจักกันมานานและช่างพื้นบ้านเรียกว่าสารจอด คือ สารที่ใช้เชื่อมบัดกรีให้วัตถุสองส่วนต่อติดกันให้สนิทนั่นเอง

จารุบุตร เรืองสุวรรณ (2526) ให้รายละเอียดว่า “โปง” มีความหมายเหมือน “โป่ง” ในภาษากลาง คือหมายถึงสิ่งที่มีลักษณะกลวงด้านใน อยู่ในวัดใช้ตีบอกเวลา โปงอีกชนิดหนึ่งมีชื่อเรียกว่า “โปงลาง” เป็นโปงสำริดซึ่งอยู่ใน “ฮาง” หรือราง โปงลางชนิดนี้ใช้แขวนอยู่กับวัวต่างในขบวนบรรทุกสินค้าขายยังต่างแดนของชาวอีสาน เป็นสัญญาณสำหรับควบคุมขบวนวัวต่างให้เรียบร้อยเป็นระเบียบ และทำให้ทราบว่าวัวที่แขวนโปงลางอยู่ใกล้หรือไกลเพียงใด ทำให้สะดวกต่อการเดินทางไม่พลัดหลงกัน เสียงของโปงลางที่ก้องกังวานไพรเราะจึงทำให้มีผู้หาวัสดุอื่นมาเลียนเสียง เช่น ใช้ไม้ไผ่ตัดเป็นปล้องสั้นยาว เพื่อให้เกิดเสียงทุ่มแหลมนำมาร้อยเรียงกันจนเกิดเป็นโปงลางไม้ไผ่

ต่อมาได้มีการนำไม้หมากหาดมาทำเป็นลูกระนาดตีแทนเสียงโปงลางทั้งนี้เพราะมีเสียงใกล้เคียงเสียงโปงลางมากที่สุด คนในยุคหลังจึงเข้าใจว่าลูกระนาดที่ทำด้วยไม้หมากหาดคือโปงลางอันแท้จริง

แต่อย่างใดก็ตามการเรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่าโปงลาง ก็มีเหตุผลพอจะอนุโลมได้เพราะมีที่มาดังกล่าว



ภาพประกอบ 34 วัวต่างนำสินค้าไปขายต่างถิ่นวัวแต่ละตัวจะแขวน ขอ ขิก รวมทั้งโปงลางสำริด

ที่มา : สุจิตต์ วงษ์เทศ (2527)

ผู้วิจัยเคยสัมภาษณ์ อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี สมัยที่ท่านยังมีชีวิตอยู่ ท่านเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ปีพุทธศักราช 2529 ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโปงลางว่าวิวัฒนาการมาจากโปงลางและขอลอ โดยกล่าวถึงโปงลางว่ามีอยู่ 2 ชนิด คือ ชนิดแรกเป็นโปงขนาดใหญ่ทำจากไม้เนื้อแข็งเจาะตรงกลางให้กลวงใช้กระทุ้งตีเพื่อเป็นสัญญาณบอกเวลา โปงชนิดนี้จะพบเห็นทั่วไปตามวัดโบราณในภาคอีสาน ส่วนโปงอีกชนิดหนึ่งมีชื่อเรียกว่าหมากโปง เป็นอุปกรณ์ที่ใช้แขวนคอควาย เพื่อเป็นเครื่องสัญญาณเตือนให้เจ้าของควายทราบว่า ควายของตนอยู่ที่ใด สำหรับขอลอเป็นอุปกรณ์ที่ทำมาจากปล้องไม้ไผ่ เจาะด้านข้างให้เป็นช่วง เพื่อให้เสียงดังกังวาน หรืออาจใช้ไม้ตัดเป็นท่อนๆ ก็ได้ ขอลอนี้จะแขวนไว้ตามเถียงนาเพื่อใช้เคาะหรือตีในเวลากลางคืนเป็นสัญญาณบอกว่ามีคนอยู่ นอกจากนี้ยังใช้เป็นสัญญาณบอกเหตุถ้ามีโจนมาปล้นหรือผู้ใดเจ็บป่วยกระทันหัน เพื่อแจ้งให้เพื่อนบ้านได้ทราบและมาช่วยเหลือกัน สำหรับโปงลางที่เป็นเครื่องดนตรีนั้นกล่าวว่า เสียงของโปงลางได้แนวคิดมาจากเสียงโปงลาง ส่วนลักษณะรูปร่างของโปงลางได้แนวคิดมาจากขอลอ และได้เปลี่ยนชื่อใหม่เรียกว่าโปงลางในภายหลัง

นอกจากนี้เคยสัมภาษณ์ อาจารย์อลงกต คำโสภา ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว ช่างโปงลางผู้มาความชำนาญในการทำและบรรเลงโปงลางได้กล่าวถึงความเป็นมาของโปงลางว่ามีวิวัฒนาการมาจากเกราะลอ ซึ่งเป็นท่อนไม้ที่ชาวบ้านนำไปผูกหรือแขวนไว้ที่เถียงนาเวลาชาวบ้านออกไปเลี้ยงสัตว์หรือไปเฝ้าพืชผลในไร่นาจะตีเกราะลอให้เกิดเสียงดัง เพื่อไล่เสียงสัตว์หรือนก กา ไม่ให้มารบกวนสัตว์เลี้ยงและพืชไร่แรกๆ เกราะลอเป็นเพียงท่อนไม้เดียว อาจใช้ไม้ไผ่หรือไม้ชนิดอื่นที่ตีแล้วมีเสียงกังวานต่อมาจึงมีผู้คิดนำเอาไม้ท่อนขนาดต่างๆ ที่มีเสียงสูงต่ำแตกต่างกันหลายๆ ท่อนมาผูกร้อยเรียงต่อกัน โดยเรียงท่อนไม้ให้มีเสียงสูงค่ำตามลำดับไป ในระหว่างพักเหนื่อยหลังการไถนาปลูกพืชหรือสัตว์ ก็จะพักผ่อนแล้วตีหรือเคาะเกราะลอไล่เสียงเป็นทำนองตามแนวคิดหรือจิตนาการของผู้ตี เพื่อเป็นการผ่อนคลายจากภารกิจการงานที่ทำหลังจากนั้นจึงมีผู้นำเอาลายแคนโปงลางมาตีหรือบรรเลงโดยเกราะลอซึ่งมีความไพเราะและได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ชื่อของเกราะลอจึงได้เปลี่ยนไปเป็นโปงลางตามลายเพลงที่ใช้บรรเลงจนกระทั่งเป็นที่แพร่หลาย และรู้จักกันในปัจจุบัน

ภาพประกอบ 35 หมากโปง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

บริบทวัฒนธรรมในประวัติศาสตร์และคำบอกเล่า

โปงลางที่มีลักษณะระนาด ถูกบัญญัติศัพท์ขึ้นที่กาฬสินธุ์ เป็นส่วนหนึ่งในคำขวัญจังหวัดถือเป็นเอกลักษณ์ที่รู้จักกันทั่วไป การแพร่กระจายตั้งถิ่นฐานของผู้คนจึงเกี่ยวข้องกับการตั้งถิ่นฐานดังนี้

สมัยกรุงธนบุรีประมาณ พ.ศ. 2310 พระเจ้าองค์เวียนดาแห่งนครเวียงจันทน์ ได้สิ้นพระชนม์โอรสท้าวเพี้ยเมืองแสนได้ยกกองทัพเข้ายึดเมืองเวียงจันทน์และได้สถาปนาขึ้นเป็นพระเจ้าแผ่นดินสืบแทนทรงพระนามว่า พระเจ้าศิริบุญสารพ.ศ. 2320 ท้าวโสมพะมิตร และอุปฮาดเมืองแสนฆ้องโปง

เมืองแสนหน้าง้ำ เกิดขัดใจกับพระเจ้าศิริบุญสารจึงรวบรวมผู้คนอพยพจากดินแดนทางฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงข้ามมาตั้งบ้านเรือน บริเวณลุ่มน้ำก่ำ แถบบ้านพรรณนา (ปัจจุบันอยู่ในเขตจังหวัดสกลนคร) ต่อมาท้าวศิริบุญสารได้ยกกองทัพติดตามมา ท้าวโสมพะมิตรจึงอพยพต่อไปโดยแยกเป็น 2 สาย คือ

สายที่ 1 เมืองแสนหน้าง้ำเป็นหัวหน้า อพยพไปทางทิศตะวันออก สมทบกับพระวอหลบหนีไปจนถึงนครจำปาศักดิ์ขอพึ่งบารมีของพระเจ้าหลวงแห่งนครจำปาศักดิ์ และตั้งบ้านเรือน ณ ดอนค้อนก่อง ต่อมาเรียกว่า ค่ายบ้านดู่บ้านแก ในปี พ.ศ. 2321 พระเจ้าศิริบุญสาร ให้เพี้ยสรรคสุโภย ยกกองทัพมาปราบพระวอตายในสนามรบ ผู้คนที่เหลือจึงอพยพไปอยู่ในเกาะกลางลำแม่น้ำมูล ชื่อว่าดอนมดแดง (ปัจจุบันอยู่ในเขตจังหวัดอุบลราชธานี)

ภาพประกอบ 36 พระพุทธรูปโบราณที่บ้านกลางหมื่น เป็นสิ่งที่ยืนยันการตั้งเมืองระยะแรก
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

สายที่ 2 มีท้าวโสมพะมิตรเป็นหัวหน้า ได้อพยพข้ามสันเขาภูพานลงมาทางใต้ และตั้งบ้านเรือนอยู่ที่บ้านกลางหมื่น ต่อมาท้าวโสมพะมิตรได้ส่งท้าวตรัยและคณะออกเสาะหาชัยภูมิที่จะสร้างเมืองใหม่ใช้เวลาประมาณปีเศษ จึงพบทำเลที่เหมาะสมคือบริเวณลำน้ำปาวและเห็นว่าแก่งสำโรงชายสงเปลือยมีดินน้ำอุดมสมบูรณ์ จึงอพยพผู้คน มาตั้งบ้านเรือนและได้จัดตั้งศาลเจ้าพ่อหลักเมือง

พ.ศ. 2336 ท้าวโสมพะมิตรได้นำเครื่องบรรณาการ คือ กาน้ำสัมฤทธิ์ เข้าถวายสมามิภักดิ์ต่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งราชวงศ์จักรี และขอตั้งบ้านแก่งสำโรง ขึ้นเป็นเมืองได้รับพระราชทานว่า กาฬสินธุ์ และได้แต่งตั้งให้ ท้าวโสมพะมิตรเป็น พระยาชัยสุนทร

พ.ศ. 2437 สมัยพระยาชัยสุนทร (ท้าวเก) ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการปกครองเป็นแบบเทศาภิบาล มี มณฑล อำเภอ ตำบล และให้เมืองกาฬสินธุ์ เป็น อำเภออุทัยกาฬสินธุ์ ขึ้นกับจังหวัดร้อยเอ็ด

วันที่ 1 สิงหาคม 2456 ได้ยกฐานอำเภออุทัยกาฬสินธุ์เป็น จังหวัดกาฬสินธุ์ ให้มีอำนาจปกครอง อำเภออุทัยกาฬสินธุ์ อำเภอสหัสขันธ์ อำเภอกุฉินารายณ์ อำเภอกมลาไสย และอำเภอยางตลาด โดยให้ขึ้นต่อมณฑลร้อยเอ็ด

วันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2474 จังหวัดกาฬสินธุ์ถูกยุบเป็นอำเภอ ขึ้นกับจังหวัดมหาสารคาม และ 1 ตุลาคม 2490 ได้ยกฐานะเป็น จังหวัดกาฬสินธุ์ จนถึงปัจจุบัน

การตั้งเมืองกาฬสินธุ์

กลุ่มเจ้าโสมพะมิตเข้าไปตั้งถิ่นฐานบริเวณบ้านผ้าขาว บ้านพันนา ในลุ่มน้ำสงคราม บริเวณใกล้พระธาตุเชิงชุมในเขตจังหวัดสกลนครปัจจุบัน ขณะนั้นมีไพร่พลประมาณ 5,000 คนเศษ ต่อมาได้อพยพไพร่พลของตนข้ามเทือกเขาภูพานไปอาศัยอยู่ที่บ้านกลางหมื่น (ปัจจุบันอยู่ในตำบลกลางหมื่น อำเภอเมือง ฯ) ต่อมาได้อพยพไปอยู่บริเวณแก่งสำเริง ริมแม่น้ำปาว ซึ่งเป็นที่ตั้งของตัวจังหวัดกาฬสินธุ์ในปัจจุบัน แล้วได้ลงไปเฝ้า ฯ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่กรุงเทพ ฯ ขอพระราชทานตั้งเมืองทำราชการขึ้นตรงต่อกรุงเทพ ฯ

ขอพระราชทานตั้งเมือง ในปี พ.ศ.2325 เจ้าโสมพะมิตได้ส่งบรรณาการต่อกรุงเทพ ฯ โดยผ่านทางเวียงจันทน์ ต่อมาในปี พ.ศ.2336 เจ้าโสมพะมิตได้ลงไปกรุงเทพ ฯ ขอพระราชทานตั้งเมือง และได้มีพระบรมราชโองการ ฯ ยกฐานะบ้านแก่งสำเริง ขั้นเป็นเมืองกาฬสินธุ์ และโปรดเกล้า ฯ ให้เจ้าโสมพะมิตเป็นที่พระยาไชยสุนทร เจ้าเมืองกาฬสินธุ์ ต่อมาถึงปี พ.ศ.2345 ได้มอบให้ท้าวหมากแพง บุตรพระอุปชาเป็นผู้ว่าการเมืองกาฬสินธุ์ต่อมา

ประวัติศาสตร์บอกเล่าเกี่ยวกับโปงลาง

โปงลางในอดีตมีเรื่องเล่าว่าเดิมนั้นทางจังหวัดกาฬสินธุเรียกว่า บักขอลอ (ร้อยเอ็ดเรียกว่า บักกะเติ่ง) มีความเชื่อกันว่าเกิดขึ้นในยุคท้าวพรมโคตรแห่งเมืองลาว ต่อมาท้าวพรมโคตรไดย้ายมาอยู่ที่บ้านกลางหมื่น หมู่ที่ 1 ตำบลกลางหมื่น อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ ไดถ่ายทอดการตี ขอลอ ให้แกนายปาน และ นายปานไดพัฒนาการตี เกราะขอลอ หรือ ขอลอ ซึ่งมีอยู่ 6 ลูก5 เสียงไดเพิ่มลูกเป็น 9 ลูก ส่วน ลูก มี 5 เสียง และไดถ่ายทอดการตีเกราะขอลอ 9 ลูกให้กับนายขาน ต่อมานายขานไดถ่ายทอดความรู้ให้นายปานมีการสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

ชื่อที่นิยมเรียกโปงลางตามท้องถิ่นของชาวอีสาน

1 หมากกลิ้งกล่อม นิยมเรียกใน จังหวัด มุกดาหาร แถบบ้านหนองโอ ตำบลโนนยาง กิ่งโนนสูง และบ้านโพนสอาง ต.กุดสิมคุ้มใหญ่ อำเภอเขาวง จ.กาฬสินธุ์

2 หมากเต๋อะเติ่น นิยมเรียกในเขต อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์

3 หมากเติดเติ่ง นิยมเรียกในเขต อำเภอหนองพอก อำเภอเมยวดี และ อำเภอเมืองร้อยเอ็ด

4 หมากเกราะลอ นิยมเรียกในเขต อำเภอเมืองกาฬสินธุ์

บันทึกหลักฐานคำบอกเล่าเรื่องที่สอง

โปงลางเกิดจากผู้คิดทำเครื่องเคาะด้วยไม้เลียนเสียงโปงลาง ในความหมายดั้งเดิมโปงลางหมายถึงหมากโปงที่ทำด้วยไม้ไผ่ที่แห้งแล้ว หรือลูกกระดิ่งแขวนคอวัว ทำด้วยทองสัมฤทธิ์ ลักษณะภายในกลวงใช้เชือกร้อยติดกันหลายลูกหรือเป็นชุดและใช้ผูกบนต่างวัว (ภาชนะบรรทุกสิ่งของบนหลังวัว) ในกองคาราวานค้าขายเพื่อเรียกความสนใจให้ผู้คนมาซื้อสินค้า บางทีนายฮ้อย (พ่อค้า) ก็เอากระดิ่งที่ร้อยติดกันนั้นมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น เช่น ซอ ซุง แคน เพื่อให้เกิดความไพเราะทำให้มีผู้เข้ามาชมและซื้อสินค้ามากขึ้น เนื่องจากโปงลางเป็นของสูงสำหรับกองคาราวาน จึงไม่นิยมนำมาใช้บรรเลงบ่อยนัก แต่ถ้ามีพิธีทางไสยศาสตร์เกี่ยวกับ ความเชื่อโชคลางและความเป็นสิริมงคลในการเดินทาง นายฮ้อยจะนำหมากโปงมาเขย่าด้วยความยินดีเมื่อมีผู้คิดถึง เสียงโปงลางอันเก่าแก่

ภาพประกอบ 37 โปงลางเครื่องให้สัญญาณในขบวนวัวต่าง

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ดังนั้นจึงมีการพยายามหาเครื่องดนตรีอื่นมาเคาะเลียนเสียงโปงลาง หมอแคน ก็เป่าแคนเลียนเสียงโปงลางในกองคาราวาน หมอเคาะหมากเกราะลอ ก็เคาะหมากเกราะลอ เลียนเสียงโปงลาง เช่นเดียวกัน ช่างทำเครื่องดนตรีชาวบ้านก็ทดลองทำโปงลางจากไม้ไผ่ ไม้มะหาด และไม้เนื้อแข็งอื่น ๆ

ตั้งแต่โปงลาง 6 เสียง 7 เสียง มี 6 ลูก 9 ลูก 13 ลูก 15 ลูก จนกลายมาเป็นโปงลางที่ทำด้วยไม้มะหาดซึ่งมีลักษณะเช่นในปัจจุบัน

โปงลาง คือเครื่องดนตรีประเภทตีชนิดหนึ่ง ซึ่งปัจจุบันได้เป็นที่นิยมและแพร่หลายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย รวมทั้งขยายไปยังทุกภูมิภาคของไทย ก่อนหน้าที่โปงลางจะได้รับการพัฒนา จนมีรูปแบบกลายเป็นเครื่องดนตรีที่เห็นอยู่ในปัจจุบันนี้ มีคนรู้จักโปงลางในรูปแบบที่แตกต่างกันไปทั้งในด้านรูปร่างลักษณะ และการใช้สอย

บันทึกหลักฐานคำบอกเล่าเรื่องที่สาม

จากเรื่องเล่าของนายเปลื้อง ฉายรัศมี กล่าวว่า โปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์ ที่มีท้าวพรหมโคตร เป็นชาวลาวที่อพยพมาอยู่บ้านกลางหมื่น ซึ่งเป็นสถานที่ตั้งเมืองกาฬสินธุ์ในระยะแรก ต่อมาท้าวพรหมโคตร ได้ย้ายมาอยู่ที่บ้านกลางเหมือน อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ และได้ถ่ายทอดการตีเกราะลอให้แก่นายปาน นายปานได้เปลี่ยนเกราะลอ จาก 6 ลูก เป็น 9 ลูก มี 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา เมื่อนายปานเสียชีวิต นายขานน้องชายนายปาน ได้รับการถ่ายทอดการตี เกราะลอ และนายขานนี่เองที่เป็นผู้ถ่ายทอดการตีเกราะลอให้ นายเปลื้อง ฉายรัศมี และต่อมาเป็นผู้คิดประดิษฐ์จัดระบบเสียงและถ่ายทอดให้กับผู้สนใจ ยุครุ่งเรือง (2530-2537) และ ยุคปรับตัว ยุคเปลี่ยนแปลง (2538-2560) จนถึงนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ปี พ.ศ. 2529 ที่ได้เป็นผู้ประยุกต์ ปรับปรุง จนเป็นโปงลางที่เห็นอยู่ทุกวันนี้

ภาพประกอบ 38 โปงลาง 6 ลูก
ที่มา : คมกริช การินทร์ (2549)

ภาพประกอบ 39 โปงลาง 12 ลูก
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

จากเรื่องเล่าทั้ง 3 เรื่องของโปงลางดังกล่าวมีข้อสังเกตว่า โปงลางในปัจจุบันนั้นอาจมีต้นกำเนิดมาจากทั้งสามเรื่องรวมกัน โดยในคำบอกเล่าแรกกล่าวถึงการเคาะไม้ของชาวบ้านเพื่อไล่สัตว์ไม่ให้มาทำลายพืชผล แน่นอนว่าเสียงที่เกิดขึ้นของแต่ละเสียงของการเคาะหรือตีนั้นย่อมไม่เท่ากัน เมื่อตีประสานกันย่อมเกิดเสียงหลายเสียงและประสานกันทำให้ชวนฟัง และทำให้ผู้ได้ฟังเกิดแนวคิดว่าถ้าเรานำมาร้อยเรียงกันตามลำดับ แล้วเคาะคงจะมีความไพเราะกว่านี้ได้ และในคำบอกเล่าที่สองก็เป็นไปได้ว่าเสียงโปงลางบนหลังวัวต่างนั้น ไพเราะแต่ไม่อาจนำมาบรรเลงได้บ่อยนักเพราะมีความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง จึงต้องหาวัสดุอื่น มาประดิษฐ์เป็นโปงลางแทน และคำบอกเล่าที่สามนั้นก็ยังมีผู้ที่ร่วมอยู่ในเหตุการณ์นั้นมีชีวิตอยู่ คือ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้าน

จากข้อมูลทั้งหมดอาจสรุปได้ว่า โปงลาง ที่เห็นในปัจจุบันนั้น มีพัฒนาการ มาจาก เกราะลอ หรือขอลอ และโปง ซึ่งเป็นเครื่องมือใช้เคาะหรือตีบอกสัญญาณต่าง ๆ หรือใช้แขวนคอสัตว์เลี้ยง เช่น วัว ควาย เพื่อให้ทราบถึงตำแหน่งที่อยู่ของสัตว์เลี้ยงเหล่านั้น และมีพัฒนาการจากโปงลางที่ใช้แขวนบนหลังวัวต่าง โดยมีปราชญ์ดนตรีชาวบ้าน ที่ช่างสังเกตและมีปฏิภาณไหวพริบ ได้คิดประดิษฐ์และพัฒนาปรับปรุงรูปแบบมาเรื่อย จนกระทั่งมีรูปร่าง และเสียงที่ไพเราะอย่างที่ได้เห็นได้ฟังในปัจจุบัน

บันทึกหลักฐานจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย

โปงลางที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสาน เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ถูกพัฒนา ปรับปรุงรูปร่าง และวิธีบรรเลงเมื่อไม่นานซึ่งเครื่องดนตรีลักษณะนี้ยังสามารถพบเห็นในดินแดนอื่นแต่ไม่เหมือนกันทั้งหมดเป็นเพียงแต่คล้ายกัน ดังเครื่องดนตรีของคนในป่าแอฟริกากลางยังมีลักษณะคล้ายกับโปงลาง ซึ่ง คุณหญิงชั้น ศิลปะบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน (2521) ได้อธิบายไว้ว่า เครื่องดนตรีชิ้นนี้นำเอาไม้ขนาดต่าง ๆ กัน สั้นบ้าง ยาวบ้าง มาร้อยเข้าด้วยเชือกหนังแล้วแขวนกับหลักไม้ เอาไม้อีกอันหนึ่งตี ทำให้เกิดเป็นเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ คล้ายกับโปงลางมากเพียงแต่ลักษณะรูปทรงเป็นการทำแบบง่าย ๆ ไม่คำนึงถึงความงามในเชิงศิลปะ

นอกจากนี้ยังพบเครื่องดนตรีของชาวเวียดนามที่มีลักษณะคล้ายกับโปงลางซึ่ง สงัด ภูเขาทอง (2539) ได้อธิบายไว้ว่า ได้พบเครื่องดนตรีของชาวเวียดนามชนิดหนึ่ง ทำด้วยกระบอกไม้ไผ่มีขนาดสั้นยาวลดหลั่นกันไป ผูกร้อยติดกับเชือกให้ห่างกันพอสมควรลักษณะการบรรเลงใช้ผู้บรรเลง 2 คน ในส่วนปลายด้านยาวจะมีผู้ถือในลักษณะยืนหรือเป็นข้างสูง ใช้มืออีกด้านหนึ่งทำหน้าที่บรรเลง ในส่วนปลายด้านสั้นมีผู้ทำหน้าที่บรรเลงทั้งสองมือในลักษณะท่านั่งหรือเป็นข้างต่ำ เครื่องดนตรีชนิดนี้เรียกว่า ตาตัง (Tatung) และอีกชิ้นหนึ่งเรียกว่า ดัทเรียงแครก (Ndut Lieng Krak) ลักษณะทำด้วยไม้หยาบ ๆ ตัดเป็นท่อน ๆ มีขนาดต่างกันวางเรียงลำดับตามขนาดความสั้นยาวเหมือนลูกระนาดวางอยู่ที่วางซึ่งคล้ายกับเป็นกล่องเสียงลักษณะของลูกโปงลางคล้ายกับลูกโปงลางอย่างโบราณคือปรุงแต่งอย่างธรรมชาติไม่คำนึงถึงความงาม

ต้นกำเนิดและความเป็นมาของโปงลางที่แท้จริงนั้นยังไม่เป็นที่สรุปแน่ชัด มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความเห็นที่แตกต่างกันไปซึ่งล้วนแล้วแต่น่าเชื่อถือ และมีหลักฐานสนับสนุนแนวความคิดอย่างมีเหตุผล ซึ่งพอรวบรวมได้ดังนี้

กาสัก เต๊ะขันหมาก (2530) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางเป็นเครื่องดนตรีที่น่าสนใจ มีเสียงก้องกังวานไพเราะ โปงลางเดิมมีชื่อว่า “เกราะลอ” เนื่องจากมีรูปร่างลักษณะคล้ายเกราะที่ใช้ตีตามหมู่บ้าน ในสมัยก่อนเกราะลอมีเพียง 6 ลูก ต่อมาได้เพิ่มเป็น 9 ลูก มี 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล และลา หลังจากนั้นนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ได้พัฒนาเกราะลอโดยเพิ่มเป็น 12 ลูก พร้อมทั้งได้ตั้งชื่อใหม่ว่า “โปงลาง”

คำผล กองแก้ว (2521) ได้กล่าวไว้ว่า เดิมทีโปงที่ทำมาจากท่อนไม้ขนาดใหญ่มีลักษณะกลวงด้านใน พบเห็นอยู่ทั่วไปตามวัดโบราณในภาคอีสาน ใช้ไม้กระทุ้งตีในตอนเย็น โปงลางมีถิ่นกำเนิดในแถบบริเวณเทือกเขาภูพานในจังหวัดกาฬสินธุ์

จารุบุตร เรืองสุวรรณ (2526) โปงลาง สัญญาณการค้าต่างแดนและต้นกำเนิดทำนองดนตรีชาวไทยอีสาน เมื่อไม่นานมานี้ มีการแสดงดนตรีของชาวอีสานในรายการทางโทรทัศน์ ผู้แสดงได้นำเอาเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งมาด้วยไม้เหมือนลูกระนาด แล้วขึงหรือแขวนด้วยเชือกดูแปลกตา ใช้ตีบรรเลง

เดี่ยวและเข้ากับเครื่องดนตรีอื่นหลายอย่าง โดยเรียกชื่อว่า “โปงลาง ” ทำให้คนเป็นอันมากเข้าใจว่าโปงลางทำด้วยไม้คล้ายคลึงกับระนาด ซึ่งขณะนี้มีอยู่ที่จังหวัดกาฬสินธุ์วงเดียว แม้กระทั่งผู้มีชื่อเสียงในวงการศึกษาค้นคว้าวัฒนธรรมทางภาคเหนือท่านหนึ่งก็เข้าใจเช่นนั้น และกล่าวว่าไม่มีโปงลางทางภาคเหนือเลย บังเอิญวันหนึ่งผู้เขียนไปเห็นโปงลางมีวางขายอยู่ที่ร้านนารายณ์ภัณฑ์ได้ทราบว่าเป็นของเก่าเอามาจากเชียงใหม่ ซึ่งเรียกเพี้ยนกันไปว่าผังฮาง ดังนั้นเพื่อความเข้าใจอันดีเกี่ยวกับ “โปงลาง” และ “ผังฮาง” จึงขอนำเรื่องนี้มาเล่าสู่กันฟัง ทำนองดนตรีทางภาคอีสาน หรือที่เรียกว่า “ลาย” ต่าง ๆ ซึ่งใช้แคน ซอ ปี่ ระนาด ฆ้อง กลอง แม้กระทั่ง หืน (จ้องหน่อง) ทำการบรรเลงหรือดีด สี ตี เป่า นั้น มีอยู่มากมาย เช่น ลายสุดสะแนน ลายใหญ่ ลายล่องของ ลายเอ่ยหนังสือ ลายแมงตับเต่า ลายกาเต้นก้อน ลายแม่ฮ้างก่อมลูก ลายโป้ซ้ายผีฟ้าผีทรง ลายโปงลาง ฯลฯ โดยเฉพาะลายโปงลางนี้ก่อนที่จะวิวัฒนาการมาเป็นทำนองดนตรีหรือทำนองเพลงก็ใช้เวลาเป็นพันปีโปงลางอันแท้จริงหล่อด้วยสำริด-ดินแดนต้นกำเนิดอารยธรรมทางสำริดซึ่งเก่าแก่ที่สุดในโลก ภาคอีสานเป็นดินแดนที่มีผู้คนอาศัยตั้งบ้านเมืองเจริญรุ่งเรือง มีอารยธรรมสูงส่งมาหลายพันปีแล้ว ทั้งนี้ จากหลักฐานรายงานการค้นคว้าของ วิลเฮล์ม จี โซลไฮม์ เรื่อง Early Bronze in Northeastern Thailand (นิตยสารศิลปากรปีที่ 11 เล่ม 4 พ.ศ. 2510) มีข้อความสำคัญว่า ในการสำรวจหลักฐานทางประวัติศาสตร์โบราณวัตถุซึ่งน้ำอาจท่วมถึงในอาณาเขตเขื่อนพองหนืบได้รับความสำเร็จที่น่าภาคภูมิยิ่งคือ บริเวณโนนนกทา บ้านนาดี ตำบลบ้านโคก อำเภอภูเวียง จังหวัดขอนแก่น ได้ทำการขุดค้นป่าช้าโบราณดึกดำบรรพ์ พบชั้นดิน 8 ชั้น เรียงกันอยู่ใต้ชั้นดินอีก 12 ชั้น ในชั้นดิน 8 ชั้นล่างนั้น มีหลักฐานที่แน่นอนบ่งถึงการทำเครื่องสำริด ส่วนในชั้นดินตอนบนอีก 12 ชั้น พบทั้งเครื่องสำริด และเหล็กเครื่องสำริดพบเป็นครั้งแรกในชั้นดินที่ 20 การกำหนดอายุโดยพิจารณาคาร์บอน 14 จากชั้นดินที่ 19 ปรากฏว่ามีอายุ 4,275 เท่ากับ 200 ปีมาแล้ว (คืออาจคลาดเคลื่อนได้ไม่มากไม่น้อยเกิน 200 ปี) หมายความว่า ได้มีการทำเครื่องสำริดที่นั้นมากกว่า 1,000 ปี ก่อนที่จะเริ่มทำเครื่องสำริดที่ประเทศจีนในสมัยราชวงศ์ชาง และก่อนที่เจ้าของวัฒนธรรมฮาร์ปปาในลุ่มแม่น้ำสินธุประเทศอินเดียจะเริ่มทำเครื่องสำริดเกือบหรือกว่า 100 ปี เครื่องสำริดต่าง ๆ ที่ขุดค้นได้ในบริเวณหลุมฝังศพดึกดำบรรพ์แห่งนี้ได้นำออกแสดงไว้แล้วที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร มีทั้งเครื่องมือเครื่องใช้เป็นขวาน รวมตลอดทั้งแบบแม่พิมพ์ที่ใช้หล่อ มีกำไลแขนสำริดคล้องอยู่กระดูกท่อนแขนซ้อนกันหลายวง มีปลายหอก มีภาชนะลักษณะคล้ายตะเกียง หรือกาน้ำ นอกจากสำริดยังมีเครื่องมือเครื่องใช้ที่ทำด้วยหินขัดหลายชิ้น ผู้เขียนได้ไปศึกษาขุดค้นสองครั้ง ครั้งหลังสุดมีผู้เชี่ยวชาญและนักศึกษาที่จะทำวิทยานิพนธ์ชั้นปริญญาเอกจากมหาวิทยาลัยฮาวาย กำลังทำการสำรวจอยู่ในการสำรวจปีที่ 2 ได้ขุดตรวจบริเวณส่วนระดับดินตอนบนมีการเผาศพ (คงเป็นระยะที่นับถือพุทธศาสนาแล้ว) ระดับต่ำลงไปเป็นการฝังศพในลักษณะยาวเหยียดตรง เครื่องประดับที่โครงกระดูกบางชิ้นนอกจากทำด้วยทองสำริดแล้วยังเป็นหินประเภทรัตนชาติ มีหม้อดินวางอยู่บนอก บนหัว บางศพก็วาง

อยู่ระหว่างขา หม้อดินเหล่านี้เป็นเครื่องปั้นดินเผามีลายเชือกทาบ จัดว่าเป็นลวดลายเก่าแก่ที่สุด เพราะว่าส่วนมากเป็นวัฒนธรรมสมัยหินใหม่ห่างจากที่ขุดค้นป่าช้าบริเวณโนนนกทาไปประมาณไม่เกินสองกิโลเมตร มีบริเวณแห่งหนึ่งเรียกชื่อว่า “โนนข่า” มีลักษณะเป็นเนินดินอาณาเขตกว้างขวาง สันนิษฐานว่าเป็นจุดที่ตั้งบ้านเมืองเพราะมีซากเศษของเครื่องปั้นดินเผาลายเชือกทาบเกลื่อนไปหมด เท่าที่เล่ามานี้ก็เพื่อแสดงให้เห็นว่า อาณาบริเวณภาคอีสานเคยเป็นแหล่งกำเนิดอารยธรรมวัฒนธรรมอันสูงส่งมาแต่บรรพกาล มีอายุนานกว่าจีนและอินเดีย มีความเจริญรุ่งเรืองมาก่อนสมัยพุทธกาลหลายพันปี (เพราะเครื่องมือเครื่องใช้เครื่องประดับบางชิ้นมีผู้เชี่ยวชาญพิสูจน์ว่ามีอายุกว่า 6,000 ปี) เรื่องที่น่าแปลกก็คือการพิสูจน์โครงกระดูก กะโหลกศีรษะมนุษย์สมัยสำริดภาคอีสานนั้นปรากฏว่ามีรูปร่างลักษณะขนาดเหมือนกับคนพื้นเมืองชาวอีสานปัจจุบันที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่นนั้นเอง ดังนั้น ดินแดนอีสานจึงมีมรดกตกทอดทางวัฒนธรรม ในการรู้จักใช้ทองสำริดทำภาชนะเครื่องใช้ต่าง ๆ หลายอย่างตลอดจนเครื่องสัญญาณทางเสียง เช่น มโหระทึก กระดิ่ง ระฆัง ฆ้อง แม้แต่ “โปงลาง” มาแต่สมัยโบราณแล้ว คำว่า “โปง” หมายถึงสิ่งที่มีลักษณะกลวง หรือโป่งด้านใน อันช่วยทำให้เกิดเสียงดัง อาจจะทำด้วยโละหรือไม้ก็ได้ ตามวัดเก่าแก่ทางภาคอีสานนอกจากจะมีกลองแล้ว ยังมีโปงขนาดใหญ่ซึ่งหล่อด้วยสำริดหรือทำด้วยไม้ท่านใหญ่ขุดเจาะให้กลวงแขวนไว้สำหรับใช้กระทุ้งตีสัญญาณมีเสียงก้องกังวานไปให้คนทั้งชุมชนหมู่บ้านได้ยิน เป็นสัญญาณบอกหรือเตือนให้ผู้ประกอบอาชีพการงานต่าง ๆ ทราบเวลา ตลอดจนได้ยินไปถึงผู้ที่กำลังหลงทางอยู่กลางป่าให้กำหนดทิศทางเข้าสู่หมู่บ้านคน นอกจากโปงชนิดที่อยู่ตามวัดดังกล่าวแล้ว ยังมีโปงขนาดเล็กอีกหลายอย่างวิ่งใช้แขวนคอวัวควาย เพราะการเลี้ยงปศุสัตว์ทางภาคอีสาน มักจะมีเครื่องสัญญาณให้เสียงผูกติดคอสัตว์ต่าง ๆ ไว้ เช่น “ขิด” “ขอ” หรือเกราะซึ่งทำด้วยไม้ โปงเล็กซึ่งอาจทำด้วยไม้หรือทองเหลืองและกระดิ่งทำด้วยทางเหลืองผสมเงิน จะช่วยให้เจ้าของสามารถจดจำสัตว์เลี้ยงของตัวและติดตามได้ง่าย เวลาพลัดหายไป สำหรับสัตว์พาหนะเวลาใช้งานไม่ว่าจะเป็นช้าง ม้า วัวต่าง และวัวเทียมเกวียนก็จะมีเครื่องสัญญาณผูกคอแบบต่าง ๆ เช่น ช้างอาจจะใช้โปงลาง หรือ หมากฮิ่ง (คล้ายกระดิ่งแต่เป็นรูปยาวกว่า) หรือถ้าเป็นช้างสำคัญก็อาจจะใช้ “หมากฮิ่งฮ่อ” ซึ่งมีลักษณะเป็นลูกกะพรวนใหญ่ร้อยเป็นพวง วัวต่างหรือวัวเทียมเกวียนอาจจะใช้กระดิ่งหรือขอ (เกราะ) หมากกะโหล่ง (เกราะเหล็ก) หรือหมากฮิ่งฮ่อก็ได้

การขนส่งสินค้าต่างแดนทางบก

ในกรณีที่จะไปค้าขายทางไกลต่างถิ่นต่างแดนมักจะจัดเป็นกองคาราวาน เช่น ขบวนเกวียนและขบวนวัวต่าง แต่เพราะเหตุว่าการคมนาคมขนส่งทางบกตามอาณาบริเวณแหลมทองในสมัยโบราณนั้น เกวียนอาจใช้ได้เฉพาะที่ราบในท้องถิ่นใกล้เคียง เพราะไม่ค่อยมีถนนหรือสะพาน ถ้าหากจะนำสินค้าไปขายถึงต่างแดนระยะทางไกลก็จำเป็นต้องอาศัยขบวนวัวต่าง เนื่องจากภาคอีสานมีวัวอยู่จำนวน

มากกว่าภาคอื่นมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน จึงสามารถใช้วัวให้เป็นประโยชน์ทางด้านนี้ได้มากที่สุด ทั้งนี้เพราะวัวมีความอดทนเหมาะสมดีกว่าสัตว์อื่นที่มีอยู่ การค้าขายสินค้าต่าง ๆ ระหว่างดินแดนภาคอีสานกับภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคใต้ของประเทศไทย ตลอดจนถึงประเทศพม่า และประเทศใกล้เคียงจะต้องจัดให้มีขบวนวัวต่างซึ่งแต่ละขบวนมีวัวจำนวนหลายร้อยตัวสำหรับบรรทุกสินค้าไปมาเปรียบเสมือนเป็นกองเรือชนิด เช่น รังไหม เส้นไหม ผ้าไหม ผ้าฝ้าย ยาสูบ ครั่ง ชัน สมุนไพรของป่าต่าง ๆ ตลอดจนพริกแห้ง เกลือสินเธาว์ ฯลฯ และในที่สุดวัวเองก็จะกลายเป็นสินค้าอีกอย่างหนึ่งด้วย

โปงลาง สัญญาณคุมทัพป้องกันวัวตื่นแตกขบวนหรือหลงทาง

ตามธรรมชาติของสัตว์โลกไม่ว่าคนหรือสัตว์ เมื่อไปต่างถิ่นย่อมเกิดมีอาการหวาดระแวงตื่นกลัว ถ้าขบวนวัวต่างจำนวนมากแตกตื่นเตลิดหนีไปก็ยิ่งจะมีปัญญาหนัก ดังนั้นคนสมัยเก่าจึงต้องหาวิธีป้องกันมิให้วัวแตกฝูงโดยใช้เสียงสัญญาณอย่างใดอย่างหนึ่งให้ดังกลบเสียงแปลก ๆ อันจะเป็นเหตุทำให้วัวตื่น เช่นเดียวกับการใช้วัวเทียมเกวียนเข้าป่าไปทางไกลต่างถิ่น จะต้องแขวนกระดิ่งไว้ที่คอวัว เพื่อมิให้วัวมีใจวอกแวกและให้ฟังเสียงเพลินไปตามทาง ฝูงคนหรือฝูงสัตว์ก็เช่นเดียวกัน มักจะต้องมีผู้นำหรือจ่าฝูง ถ้าวัวจ่าฝูงไม่ตื่น วัวตัวอื่น ๆ ก็เป็นปกติดี ดังนั้นนอกจากจะมีมาตรการเพื่อคัดเลือกวัวจ่าฝูงซึ่งจะเป็นผู้นำขบวนวัวต่างอย่างรอบคอบเช่นจะต้องมีรูปร่างจนกระทั่ง “ขวัญวัว” อันเป็นมงคล ตลอดจนมีลักษณะท่าทีการเยื้องย่างเดินเหินแล้ว ยังจะต้องมีเครื่องสัญญาณเสียงในลักษณะพิเศษซึ่งเรียกว่า “โปง” กับคำว่า “ลาง” หรือฮาง ซึ่งหมาถึงโปงที่นำมาผูกติดไว้ในลาง ฮาง หรือคอกอันทำด้วยไม้ ซึ่งใกล้เคียงกับคำว่า “ผังฮาง” ของภาคเหนือ แต่มีข้อที่น่าสังเกตว่าโปงลางชนิดนี้มีลักษณะแตกต่างไปจากโปงประเภทแรกที่กล่าวมาแล้ว เพราะโปงประเภทแรกมีรอยผ่าที่เรียกว่า “ฮูแพ” หรือ รูแพ และใช้ตีให้เกิดเสียงดังจากด้านนอก ส่วนโปงลางนั้นไม่มีรูแพและใช้ตีให้เกิดเสียงดังจากด้านในคล้ายกระดิ่งหรือระฆัง ในการใส่โปงลางนั้นเมื่อเลือกได้วัวจ่าฝูงที่มีลักษณะตีครบถ้วน และแงแรงหลายตัวแล้ว จะต้องนำมาฝึกทดลองเพื่อหาตัวที่มีลักษณะลีลาการเดินให้เกิดเสียงไพเราะแต่น่ายำเกรงอีกด้วย หนังสือพจนานุกรมภาคอีสาน-ภาคกลาง ฉบับปณิธานสมเด็จพระมหาวีรวงศ์ (ติสฺสมหาเถระ) อธิบายศัพท์คำ โปงลาง ว่า “น.ระฆังโลหะ หรือไม้ขนาดเล็กใช้แขวนคอวัวหรือผูกซุ้มวางบทต่างที่หลังวัวบรรทุกต่าง หมากโปงลาง ก็ว่า”

วัวจ่าฝูงทรงเครื่อง

เมื่อเลือกวัวจ่าฝูงได้แล้ว ซึ่งตามปกติจะมี 2 ตัวคือ สำหรับให้อยู่ต้นขบวนและท้ายขบวน จะต้องจัดการ “เอ้” คือตบแต่งประดับประดาวัวตัวที่ได้รับยกย่องให้เป็นผู้นำวัวต่างให้เกิดความสะดุดตา เช่นใช้สีเขียนหรือทาตามหน้าตามตัว ประดับกระจกเล็กที่หน้า เพื่อให้สะท้อนแสงเห็นไปไกล ใช้ผ้าแดงพันเขาทั้งสองข้างให้มีพู่ย้อยลงมาตรงปลายอย่างสวยงาม บางทีก็ปูผ้าสลับสีบนหลัง ส่วนหางก็

พันด้วยผ้าสีเขียวสีแดงตลอด แต่ส่วนตากับปากนั้นต้องแต่งให้เป็นพิเศษเพื่อประโยชน์คือ ใส่กระบังตาไม่ให้มองด้านนอกวอกแวกเกรงมันจะตื่น ใส่ขลุมทำด้วยหวายที่ปากเพื่อมิให้มันห่วงพะวงสนใจกินหญ้าไปตามทางอันจะเกิดความชักช้าโอ้เอ้ หรือเป็นสาเหตุให้วัวตัวอื่นเอาอย่างบ้าง โดยเฉพาะต่างทั้งคู่บนหลังวัวสำคัญนี้จะไม่บรรทุกสินค้าเหมือนตัวอื่น แต่จะบรรทุกเฉพาะหว่านยาหรือพลีกรรมดอกไม้ธูปเทียนเท่านั้น เมื่อได้เวลาเป็นมงคลฤกษ์ จะยกขบวนวัวต่างออกเดินทางแล้ว ก็นำเอาโปงลางออกมาเข้าพิธีบวงสรวงโดยจัดให้มีขันห้าขันแปด ลางแห่งถึงกับปลูกศาลเพียงตาเพื่อพิธีการนี้ เสร็จแล้วจึงให้ “จ้ำ” หรือพิธีกรอัญเชิญโปงลางขึ้นสู่หลังต่างวัวจ่าฝูง โปงลางคู่ใหญ่มีเสียงทุ้มกังวานใช้กับวัวตัวนำต้นขบวน ส่วนโปงลางคู่เล็กมีเสียงแหลมรองลงไปใช้กับวัวตัวกำกับท้ายขบวน ถ้าเป็นขบวนใหญ่มักจะประดับกระจกสะท้อนแสงไว้ที่ไม้คอกโปงลางด้วยเพื่อให้แลเห็นได้ไกล

เสียงสัญญาการเดินทัพวัว

บรรดานายฮ้อยที่ควบคุมขบวนของตนอยู่ห่างต้นขบวนแล้ว ก็ต้องรีบเร่งต้อนวัวให้เดินเร็วขึ้น ผู้ที่อยู่ทางต้นขบวนถ้าได้ยินเสียงโปงลางคู่หลังอยู่ห่างไกลก็ต้องชะลอฝีเท้าลงเพื่อรอคอยกัน หรือบางหมู่เมื่อให้โอกาสแก่วัว เพื่อหากินหญ้ากินน้ำไปตามข้างทา จะต้องสังเกตเสียงโปงลางต้นขบวนและท้ายขบวนว่าขบวนใหญ่เขาไปไกลเพียงใด เพื่อจะไม่ให้หลงทางพลัดขบวน ตามเส้นทางบางแห่งผ่านป่าทึบไม่สามารถมองเห็นกันได้ง่าย จะต้องระวังฟังเสียงสัญญาณอันตรายจากโปงลางเมื่อเกิดเหตุร้ายขึ้น เช่น ถูกโจรปล้นขบวน หรือถูกสัตว์ร้าย เช่น งูจงอางแม่ลูกอ่อนไล่ฉกวัว เสือโคร่งตะปบกัดวัว โขลงช้างบุกขบวนวัว ฯลฯ

เสียงสัญญาณการจราจร

ขบวนวัวต่างต้องเดินทางผ่านท้องทุ่ง ป่าโปร่ง ป่าทึบ ตลอดจนช่องเขาในที่แคบบางแห่งขบวนวัวหลีกกันไม่ได้ ช่องเขาบางตอนถึงกับให้วัวตะแคงตัวลอดไป ดังนั้น เมื่อได้ยินเสียงโปงลางจึงเท่ากับเป็นสัญญาณจราจรให้เดินได้ทางเดียวอีกด้วย

เสียงสัญญาณโฆษณาสินค้า

เนื่องจากเสียงโปงลางเป็นเสียงแปลก ก้องกังวานได้ยินไปไกล เมื่อผู้ใดได้ยินแล้วมีความประสงค์จะซื้อสินค้าจากขบวนวัวต่าง ก็อาจจะเตรียมการไว้คอยท่าได้ บางคนอาจจะมีมิตรสหายต่างถิ่นที่เคยไปมาหาสู่หรือเป็นลูกค้ากัน ก็อาจจะจำเสียงโปงลางได้ แล้วรีบจัดการต้อนรับขับสู้ไว้ล่วงหน้า เมื่อขบวนวัวต่างเดินทางไปถึงทำเลย่านชุมชนที่เคยหยุดพักเสียงโปงลางจะเตือนใจให้ประชาชนไปห้อมล้อมเพื่อเลือกหาซื้อสิ่งของที่ตนประสงค์ ตามปกติก่อนจะถึงหมู่บ้านใหญ่มักจะมีพวกเด็ก ๆ วิ่งไปรุมดู

ขบวนวัว เมื่อผ่านหมู่บ้านก็มีผู้คนมารอดูเต็มสองข้างทาง โดยเฉพาะวัวจ่าฝูงซึ่งบรรทุกโปงลางจะมีคนแห่ดูเป็นพิเศษ เสียงโปงลางจึงเป็นสัญญาณโฆษณาสินค้าต่างแดนได้เป็นอย่างดี

การแสดงเสียงโปงลางจนเกิดเป็นทำนองดนตรีหรือ “ลาย”

ณ บริเวณทำเลที่พักนอน ตอนกลางคืนมักจะมีการสุมไฟกองโตเพื่อแสดงว่าชาวบ้านเจ้าของถิ่นจะมาชุมชนกันเพื่อสังสรรค์กับบรรดานายฮ้อยชาวอีสาน นายฮ้อยผู้ชำนาญการมักจะถูกชาวบ้านขอร้องรบเร้าให้เขย่าโปงลางเป็นเสียงต่าง ๆ ให้ฟัง ผู้แสดงก็ใช้จินตนาการจากที่เคยได้ยินเสียงโปงลางอย่างจำเจทำการแสดงให้ชาวบ้านชม โดยใช้โปงลางต้นขบวนเป็นเสียงทุ้มและโปงลางท้ายขบวนเป็นเสียงแหลม แล้วทำให้เกิดเสียงสลับประสานกัน เสียงระยะใกล้ ระยะไกล เสียงอยู่กลางทุ่ง กลางป่าโปร่ง กลางป่าดงทึบ ก็อาจจะได้ยินต่างกันเสียงโปงลางในขณะที่วัวกำลังลุยน้ำ ลุยโคลน กำลังเดินข้ามหนทางอันขรุขระอาจจะจะมีจังหวะผิดแผกไป ถ้าวัวกระโดดข้ามร่องหรือข้ามก้อนหินก็อาจจะเป็นเสียงกาเต้นก้อน คือคล้ายกาเต้นจากก้อนหนึ่งไปยังอีกก้อนหนึ่ง เวลาขบวนวัวต่างขึ้นเขากับเวลาลงเขานั้นจังหวะเสียงของโปงลางก็ผิดแผกกันออกไป บรรดานายฮ้อยที่ออกเดินทางไกลเผชิญโชคไปต่างแดนเป็นเวลานาน ย่อมเกิดจินตนาการแปลก ๆ มีความคิดถึงบ้านเรือนของตนเป็นธรรมดา เสียงโปงลางที่ก้องกังวานไพรจำเจอยู่ในหูเป็นเวลานานย่อมทำให้เกิดบันดลใจเป็นทำนองเพลงขึ้นมาได้เหมือนกัน เมื่อกลับคืนมาถึงบ้านเมืองของตนก็อาจจะถูกรบเร้าจากลูกหลาน หรือผู้เป็นที่รักใคร่นับถือให้นำเอาโปงลางออกมาแสดงให้ผู้ที่อยู่ทางบ้านฟัง เมื่อถึงฤดูเก็บเกี่ยวข้าวในสมัยก่อน บางท้องถิ่นใช้เกวียนลากขนข้าวไม่ได้ใช้วัวต่างขนข้าวเปลือก บางรายก็ทำการเอ้วัวต่างและนำเอาโปงลางขึ้นแขวนไว้ด้วย ดังนั้นพอถึงยามนวดข้าว ชาวนาที่นอนเฝ้านามักนำเอาโปงลางออกมาเขย่าเป็นทำนองแปลก ๆ มีเสียงวิเวกวังเวงเมื่อได้ยินในยามดึก เสียงของโปงลางซึ่งเกิดขึ้นในโอกาสต่าง ๆ กัน ดังที่เล่ามานี้เมื่อมีผู้รวบรวมดัดแปลงหาความชำนาญในการเขย่าจึงเกิดเป็นทำนองดนตรี หรือภาษาทางภาคอีสานเรียกว่า “ลาย” ขึ้นมาเป็นพิเศษอย่างหนึ่งที่เรียกชื่อเฉพาะว่า “ลายโปงลาง”

โปงลางอันแท้จริงยังอยู่ ปัจจุบันแทบทุกอำเภอในภาคอีสานตามหมู่บ้านเก่าแก่ บรรดาครอบครัวที่เคยมีบรรพบุรุษเป็นนายฮ้อยค้าวัวต่างมักจะมีโปงลางเหลืออยู่เป็นอนุสรณ์ไว้ให้แก่ลูกหลาน โปงลางบางคู่ก็เหลือแต่ตัวโลหะ เพราะตอนขากลับมักรื้อเอารางไม้ออกเพื่อสะดวกแก่การนำกลับ เนื่องจากได้ขายวัวไปหมดด้วยแล้ว แต่ถ้าหากรางไม้มีการแกะสลักลวดลายหรือประดับกระจกไว้อย่างสวยงามก็นำกลับทั้งชุด การหล่อโปงลางนั้นทำได้ทั่วไปในแหล่งทอง โดยเฉพาะทางภาคอีสานมีช่างหล่อฝีมือดีเป็นพิเศษ ซึ่งทำเป็นขนาดเล็กหรือขนาดโตเท่าระฆังใบเขื่องก็ได้ มีทั้งเป็นรูปแบบทรงกลมและทรงเหลี่ยม ถ้าจะให้มีเสียงไพเราะกังวานก้องไกลต้องผสมโลหะเงินหรือโลหะทองคำลงไปในเบ้าที่หลอมทองสำริดด้วย

เรื่องของโปงลางเป็นเรื่องที่สะท้องถึงวิถีชีวิตอันยาวนานและรสนิยมอันเก่าแก่ของชาวอีสานดังได้กล่าวมาแต่ต้น แต่เนื่องจากในปัจจุบันวิถีชีวิตได้เปลี่ยนแปลงไปในชั่วระยะเวลาเพียงไม่ถึงครึ่งศตวรรษมานี้ เรื่องของโปงลางได้ถูกทอดทิ้งลืมเลือน ประกอบกับความมักง่ายของคนบางจำพวก ซึ่งตนเองก็ไม่เข้าใจและนิได้ศึกษาอย่างถ่องแท้ แต่กลับไปอธิบายให้คนหลงผิดไปตามความเข้าใจของตนเอง ทั้งยังมีการนำเครื่องดนตรีแปลก ๆ ออกมาใช้ โดยเรียกชื่อว่า โปงลาง จึงทำให้เกิดความสับสนยิ่งขึ้น ซึ่งผู้เขียนขอฝากสาธารณชนเพื่อช่วยกันสังวร เพื่อสงวนรักษาวัฒนธรรมอันดีงามของชาวเราไว้ไม่ให้ไขว้เขาไปด้วย จารุบุตร เรืองสุวรรณ (2526)

จารุบุตร เรืองสุวรรณ (2526) ได้กล่าวไว้ว่า “โปง” มีความหมายเหมือน “โป่ง” ในภาษากลาง คือ หมายถึงสิ่งที่มีลักษณะกลวงด้านใน อยู่ในวัดใช้ตีบอกเวลา โปงอีกชนิดหนึ่งมีชื่อเรียกว่า โปงลาง เป็นโปงสำริดซึ่งอยู่ใน “ฮาง” หรือราง โปงลางชนิดนี้ใช้แขวนอยู่กับวัวต่าง ในขบวนบรรทุกสินค้าขายยังต่างแดนของชาวอีสาน เป็นสัญญาณสำหรับควบคุมขบวนวัวต่างให้เรียบร้อยเป็นระเบียบ และทำให้ทราบว่าวัวที่แขวนโปงลางอยู่ใกล้หรือไกลเพียงใด ทำให้สะดวกต่อการเดินทางไม่พลัดหลงกัน เสียงของโปงลางที่ก้องกังวานไพเราะจึงทำให้มีผู้หาวัสดุอื่นมาเลียนเสียง เช่น ใช้ไม้ไผ่ตัดเป็นปล้องสั้นยาวเพื่อให้เกิดเสียงทุ้มแหลม นำมาร้อยรวมกันเข้าจนเกิดเป็นโปงลางไม้ไผ่ ต่อมาได้มีการนำไม้หมากหาดหรือมะหาดมาทำเป็นลูกระนาดตีแทนเสียงโปงลางทั้งนี้เพราะมีเสียงใกล้เคียงกับโปงลางมากที่สุด คนในยุคหลังจึงเข้าในว่าลูกระนาดที่ทำด้วยไม้หมากหาดคือโปงลางอันแท้จริง แต่อย่างไรก็ตามการเรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า โปงลาง ก็มีเหตุผลพอจะอนุโลมได้เพราะมีที่มาดังกล่าว

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2529b) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางมีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น หมากกลิ้งกล่อม ระนาดยักษ์ ระนาดอีสาน หมากขอลอ เป็นเครื่องดนตรีที่มีมาแต่โบราณ ที่ได้ชื่อว่าระนาดเพราะมีรูปร่างคล้ายระนาด ที่ได้ชื่อว่า ขอลอ เพราะแต่ละลูกมีเสียงคล้ายขอลอ (เกราะ) ของผู้ใหญ่บ้าน ที่ได้ชื่อว่าโปงลางเพราะมีเสียงดังเหมือนเสียงโปงลาง (กระดึงสำริด) ที่ผูกไว้หลังวัวต่าง (วัวที่บรรทุกเป้สินค้า) ในสมัยโบราณที่ดัง “โปงลาง-โปงลาง” ที่ได้ชื่อหมากกลิ้งกล่อม เพราะมันมีเสียงไพเราะสามารถกล่อมให้ผู้ฟังเคลิบเคลิ้มหลับใหลได้

โฉมฐิติ (นามแฝง) (2533) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางมีอยู่ 2 ชนิดด้วยกันคือ

1. โปงที่ใช้แขวนคอวัวหรือคอควาย ทำจากไม้ไผ่ ตัดเป็นท่อน ๆ มีลูกอยู่ข้างนอกทั้งสองข้าง เวลาวัวควายเดินไปทางไหนก็จะเกิดเสียงดังทำให้ทราบว่าวัวควายของตนอยู่ที่ใด โปงชนิดนี้มีชื่อเรียกว่า เกราะลอ หรือขอลอ

2. โปง ที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เป็นท่อนยาวประมาณ 1.50 เมตร ปรากฏอยู่ตามวัดใช้ตีเป็นสัญญาณบอกเวลาหรือบอกเหตูแทนการตีระฆังเนื่องจากโปงลางมีเสียงสูงต่ำ จึงมีคนนำโปงขนาดต่าง ๆ มาผูกร้อยด้วยเชือกเรียงตามขนาดและลำดับเสียงตามตำแหน่ง ทำไว้เคาะเล่นในยามว่าง

ฉัตรพงศ์ อินทฤทธิ์ (2541) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางมี 2 ความหมาย คือ จากโปงที่ใช้แขวนอยู่ตามวัดวิวัฒนาการมาเป็นโปงลางที่แขวนไว้ที่วัวต่างในคาราวานสินค้าเพื่อให้สะดวกในการเดินทาง และโปงลางที่เป็นเครื่องดนตรี เดิมมีชื่อเรียกว่าขอลอ ซึ่งมีวิวัฒนาการมาจากเกราะหรือขอลอ ที่กำนันหรือผู้ใหญ่บ้านใช้ตีเป็นสัญญาณเรียกประชุมชาวบ้าน และมีแขวนไว้ตามเถียงนาสำหรับตี เพื่อแจ้งเหตุต่าง ๆ และใช้ตีขับไล่สัตว์ที่มาทำลายพืชผักที่ปลูกไว้จากเสียงสูงต่ำของขอลอที่มีขนาดแตกต่างกันดลใจให้ผู้ที่มีใจรักในเสียงดนตรีคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเป็นทำนองเพลงได้โดยอาศัยเสียงแคนเป็นหลักในการเทียบเสียงและเรียกชื่อตามที่มาว่าขอลอ และได้เปลี่ยนเรียกชื่อว่าโปงลาง ตามลายโปงลางที่เป็นที่นิยม โดยหมอแคนที่เดินทางไปกับขบวนวัวต่างได้แต่งขึ้นตามเสียงโปงลางหลังวัวต่างที่ได้ยินซึ่งมีความไพเราะ

ประมวล ใจรักษ์ (2523) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางมีกำเนิดมาจากโปงลางที่แขวนอยู่กับวัวต่างของพ่อค้าชาวอีสาน เสียงของโปงลางที่แกว่งไปมาประทับใจผู้ที่ได้ยินได้ฟัง จึงได้มีผู้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีเลียนเสียงของโปงลางนั้น และได้วิวัฒนาการจนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน

ปราการ แสนอุบล (2536) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางน่าจะมาจาก “โปง” ซึ่งมีลักษณะคล้ายกระดึงหรือระฆังที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ใช้สำหรับห้อยคอวัวควายของชาวอีสาน หรืออีกในหนึ่งคือโปงที่อยู่ตามวัด ต่อมาจึงวิวัฒนาการนำเอาเสียงของโปงมาใช้ประกอบเป็นเสียงดนตรี แต่ลักษณะรูปร่างได้เปลี่ยนไปตามสภาพ เพื่อความสะดวกในการใช้ให้เหมาะสม จึงเหลือเพียงการใช้ท่อนไม้เคาะ เพื่อให้เกิดเสียงดนตรี หรือกล่าวได้ว่า วิวัฒนาการโปงลางเกิดจากการตีเกราะเคาะไม้เป็นสัญญาณจนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีในปัจจุบัน

ปรีชา พิณทอง (2521) ได้กล่าวไว้ว่า โปงมีอยู่ 2 อย่างคือโปงลางกับปางลาง โปงลางคือเครื่องตีสำหรับไล่ช้างและเป็นเครื่องสัญญาณให้เจ้าของช้างทราบว่าช้างของตนอยู่ที่ไหน ส่วนปางลางใช้กับวัวต่าง เพื่อเป็นสัญญาณการเดินทางของขบวนคาราวานสินค้าของพ่อค้าชาวอีสานในสมัยก่อน

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2546) เปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ปี พ.ศ. 2529 ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางว่าวิวัฒนาการมาจากเกราะหรือขอลอ โปงมีอยู่ 2 ชนิด คือโปงที่พระใช้ตีบอกเวลาที่วัด และโปงที่ใช้แขวนคอควาย เสียงโปงลางได้แนวคิดมาจากเสียงของโปง ลักษณะรูปร่างได้มาจากขอลอ และได้เปลี่ยนชื่อว่าโปงลางภายหลัง

ทรงเดช แสงนิล (2536) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลาง หมายถึง กระดึงหรือโลหะสำริดที่ใช้ผูกไว้บนต่างที่วัวบรรทุกสำหรับเดินทางไปค้าขายในต่างแดน ต่อมาได้มีการพัฒนาจนกลายมาเป็นดนตรีพื้นเมืองของชาวอีสาน โปงลางเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีหรือเคาะ มีลักษณะคล้ายระนาดแต่ลูกเป็นท่อนไม้กลม ๆ ถากตรงกลางทั้งสองด้าน

และใน ราชบัณฑิตยสถาน (2542) ได้อธิบายไว้ว่า “โปงลาง” (ถิ่น- อีสาน) เครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง มีลักษณะเป็นท่อนไม้กลมผูกร้อยเรียงกันตามลำดับขนาดและลำดับเสียง เช่นเดียวกับระนาดแต่มีขนาดใหญ่กว่า

นอกจากนี้ในวรรณกรรมท้องถิ่นของชาวอีสานยังได้มีการกล่าวถึงโปงลางไว้ เช่น วรรณกรรมเรื่อง พระยาคำกองสอนไพร่ ธวัช ปุณโณทก (2522) โดยใช้สอนไพร่และลูกบ้านให้รู้จักประกอบอาชีพทำมาหากินในด้านการช่างฝีมือ การค้าขาย ดังข้อความที่ว่า

“เจียระไนแก้วเฮียนฮู้ขายแต่ง
ช่างตีเหล็กตีทองสิ่วเสียมแปงส้าง
ดีเงินคำแก้วขันโอไตรภาชน์
ทั้งแส่งค้องทองห่าวหล่อกระดิ่ง
<u>โปงลาง</u> ก้องขิกขอหมากกะแหร่ง
หล่อลูกแหหิ่งอ้องดังก้องส่งขาย”

และวรรณกรรมอีกเรื่องหนึ่งที่กล่าวถึงคือ วรรณกรรมเรื่องพระยาคันคาก กล่าวอ้างข้อความตอนที่พระบิดาของพระยาคันคาก อบรม สั่งสอนพระยาคันคากให้เป็นผู้ที่รู้จักสงบเสงี่ยมเจียมตัว คิด และกระทำในสิ่งที่เหมาะสมกับตัวเอง ไม่ให้ทะเยอทะยานใฝ่สูง ดังข้อความที่ว่า

“แนวโตฮูบฮ่างฮ้ายเขียดคันคากสันใด สังไปหาเหนี่ยงดาวเดือนไปถือเทียมซ้อน
หาสาวสมเสมอหน้ามาบุญจังแมนค่อง เอามาเทียมพ่างข้างแลงเช้าสิเกิ่งกัน
คือดังเกวียนบ่สมล้อวัวเทียมมันบ่ค่อง คือดังคนหามน้ำบ่สมแท้สิเล่าคอน นั้นแล้ว
เบียนบ่สมกระด้งมันสิเคืองเพียดจ่อ ค่าวบ่สมแอกน้อยมันสิมั่นฮ่อมใด ลูกเอย
<u>คือดังขอบ่สมช้างบักโปงลางบ่สมต่างนั้นแล้ว</u> แสนซิเอาเชือกโหย่นโยนได้กะบ่ดังลูกเอย”

จากวรรณกรรมนี้อาจกล่าวได้อีกว่าโปงลางนั้นมีความผูกพันกับชาวอีสานมานานแล้ว แต่รูปร่างลักษณะอาจจะยังไม่เป็นอย่างที่เราเห็นกันในปัจจุบัน คำว่า “ โปง” หมายถึงสิ่งที่มีลักษณะกลวงหรือโป่งด้านใน ซึ่งช่วยทำให้เกิดเสียงดังอาจทำด้วยไม้หรือโลหะก็ได้ ตามวัดเก่าแก่ในภาคอีสาน นอกจากจะมีกลองไว้สำหรับตีแล้วยังมี “โปง” ขนาดใหญ่ซึ่งหล่อด้วยสำริด หรือทำด้วยไม้ท่อนใหญ่ขุดเจาะให้กลวง จะมีอยู่ตามวัดแขวนไว้สำหรับใช้กระทุ้ง ตี เป็นสัญญาณ มีเสียงก้องกังวานไปให้คนทั้งหมู่บ้านได้ยินเป็นสัญญาณบอกหรือเตือน ให้ผู้ประกอบอาชีพการงานต่าง ๆ ทราบเวลาตลอดจนให้ได้ยินไปถึงผู้ที่กำลังหลงทางอยู่กลางป่า ให้กำหนดทิศทาง เพื่อเข้าหมู่บ้านได้ถูกต้องนอกจากโปง ชนิดที่อยู่ตามวัดดังกล่าวแล้วนั้น ยังมีโปงขนาดเล็กอีกหลายอย่าง เช่น โปงที่มีขนาดเล็กที่มีรูปร่างต่าง ๆ กันใช้แขวนคอสัตว์เลี้ยง หรือสัตว์ใช้งาน เพราะการเลี้ยงสัตว์ทางภาคอีสาน มักจะมีเครื่องสัญญาณให้เสียงผูกติดคอสัตว์เหล่านั้นไว้ อาจเรียกว่า “ขิก” , “ขอ” หรือ “เกราะ” ส่วนใหญ่ทำด้วยไม้ ซึ่งโปงเล็กนี้อาจทำด้วยไม้หรือทองเหลือง หรือทำด้วยทองเหลืองผสมเงิน ซึ่งจะช่วยทำให้เจ้าของสัตว์ เหล่านั้น

จดจำสัตว์เลี้ยงของตนและติดตามได้ง่ายเมื่อพลัดหายไป สำหรับสัตว์พาหนะเวลาใช้งานไม่ว่าจะเป็นช้างม้า วัวต่างและวัวเทียมเกวียน ก็จะมีเครื่องสัญญาณผูกคอแบบต่าง ๆเช่น ช้างอาจใช้โปง หรือหมากฮิ่ง (คล้ายกระดิ่งแต่รูปยาวกว่า) ถ้าเป็นช้างสำคัญก็อาจใช้ “ช่วงช้าง” ซึ่งมีลักษณะคล้ายกระพรวนใหญ่ ร้อยเป็นพวงผูกรอบคอช้าง ม้าสำคัญใช้ “หมากฮิ่งฮ่อ” เป็นลูกกระพรวน ขนาดกลางร้อยเป็นพวง วัวต่างหรือวัวเทียมเกวียนอาจใช้ “กระดิ่ง” หรือ”ขอ” (เกราะ)

โปงลางในรูปแบบอื่นยังมีอีก เช่น กระดึง มีทั้งกระดึงไม้และกระดึงโลหะทองสำริดที่ใช้แขวนหรือผูกคอวัวต่าง (ต่าง หมายถึง ภาชนะที่ใช้บรรจุสินค้าเพื่อบรรทุกบนหลังสัตว์) เวลาเดินทางไปค้าขายต่างเมือง วัว หรือ งัว ที่มีต่างบรรทุกอยู่หลังเรียกว่า “วัวต่าง” หรือ “งัวต่าง” การเดินทางไปค้าขายในสมัยก่อนนั้น ต้องรอนแรมไปเป็นลักษณะคาราวานกินเวลานานเป็นแรมเดือนพ่อค้าจะผูกกระดึงไว้ที่คอของวัวต่าง และเวลาวัวต่างเดินนั้นจะเอียงซ้ายเอียงขวาสลับกันไปทำให้ลูกกระดึงกระทบกับตัวกระดึงเกิดเสียงดัง “โปงหล่าง – โปงหล่าง” ตลอดการเดินทางเสียงนั้นยิ่งฟังยิ่งเพลิน ชื่อ “โปงลาง” นี้เกิดขึ้นภายหลังเพราะโปงลางที่แท้จริงนั้น คือชุดของลูกกระดึงของวัวต่างที่ผูกเรียงกันไว้ในราง กระดึงนั้นชาวอีสานเรียกว่า “โปง” เมื่อผูกเรียงไว้ในรางจึงมีชื่อว่า “โปงราง” หรือ “โปงฮาง” และเนื่องจากชาวอีสานไม่มีเสียง “ร” คำว่าโปงรางก็เลยเปลี่ยนเป็น “โปงลาง” ไปการที่ระนาด เกาะลอมีชื่อเรียกว่า “โปงลาง” นั้นมีคำบอกเล่าเล่าว่าเกิดจากชื่อของลายแคน (เพลง) ชื่อหนึ่งซึ่งหมอแคนในขบวนคาราวาน นายฮ้อยเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้น

เรื่องมีอยู่ว่าสมัยก่อนเมื่อหมดฤดูเก็บเกี่ยวข้าวในนาแล้ว ชาวอีสานผู้กล้าหาญจะรวมกันเข้าเป็นคณะจัดขบวนคาราวานหาสินค้าพื้นเมือง เช่น รังไหม เกลือ สมุนไพร ผ้าไหมบรรทุกหลังวัวต่างนำลงไปค้าขายยังภาคกลาง เหตุที่ใช้วัวต่างก็เพราะเส้นทางเดินนั้นเป็นป่าเป็นเขาไม่อาจใช้กองเกวียนได้ บางคณะก็กว้านซื้อวัว ควายและม้าในราคาท้องถิ่นต้อนลงไปขายภาคกลางแถบสระบุรี นครนายก ปราจีนบุรี ฉะเชิงเทรา และชลบุรีเป็นต้นซึ่งจะได้ราคาเป็นกำไรถึง 3-4 เท่า ในคณะค้าขายคณะหนึ่ง ๆ จะมีผู้เฉลียวฉลาดกล้าหาญและมีบารมีพรรคพวกยกให้เป็น “นายฮ้อย” (นายร้อย) เป็นผู้ควบคุมกองคาราวาน ในกองคาราวานแต่ละกองเขาใช้วัวต่างตัวพิเศษ 2 ตัว แขวนโปงลางไว้หลังต่างใช้นำหน้ากองคาราวานตัวหนึ่ง และอีกหนึ่งใช้ตบท้ายขบวนเพื่อเป็นตัวให้สัญญาณว่าขบวนหน้าถึงไหนแล้วและขบวนหลังอยู่ห่างออกไปเท่าไร ทำให้ขบวนทั้งขบวนเกาะกลุ่มกันได้ บางครั้งเมื่อขบวนผ่านทางแคบหว่างช่องเขา เสียงโปงลางยังบอกให้ขบวนอื่นที่อาจสวนมา หรือนำหน้าอยู่หาทางหลบหลีกกันได้ก่อนที่ฝูงสัตว์จะปะปนหรือขวิดชนกันขณะที่วัวต่างผูกโปงลางเดินเลาะไปตามเชิงเขาและทุ่งกว้างโปงลางก็ย่อมกวัดแกว่งไปตามลีลาการเดินของวัวเกิดเสียงดัง “โป่งหล่าง –โป่งหล่าง” วังเวงสะท้อนไปเป็นเหตุให้หมอแคนในขบวนคาราวานเกิดความบันดาลใจคิดประดิษฐ์ลายแคน (เพลง) เลียนเสียงโปงลางนั้นขึ้น เมื่อเป่าทำนองเพลงนั้นให้เพื่อนฟังเวลาตั้งค่ายพักแรมก็ได้รับความนิยมชมชอบเป็นอันมาก

ยิ่งต่างคนต่างอยู่ห่างไกลบ้านความคิดถึงครอบครัวยิ่งทำให้ฟังเพลงแคนนั้นไพเราะวิเศษยิ่งขึ้นไป อีกต่างพากันเรียกลายแคนนั้นว่า “ลายโปงลาง” ตามต้นกำเนิดของลายแคนนั้น ภายหลังเมื่อลายแคนนี้ได้รับการถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาแบบเดียวกันกับเพลงชาวบ้าน ทั้งหลาย บังเอิญนักดนตรีผู้หนึ่งเคาะระนาดเกาะลอทำทำนองลางโปงลางนี้อยู่ในกระท่อมกลางไร่เสียงเพลงอันไพเราะได้ดึงดูดให้ผู้อยู่ละแวกนั้นมาชุมนุมฟัง คนหนึ่งถามนักดนตรีว่ากำลังตีอะไร นักดนตรีก็ตอบว่า “กำลังตีโปงลาง” ซึ่งเขาหมายความว่ากำลังเล่นเพลงลายโปงลาง คนทั้งหลายในที่นั้นก็เข้าใจไปว่า ระนาดเกาะลอนั้นคือโปงลาง เลยเล่าสืบทอดกันต่อมาจนทุกวันนี้ฟังดูก็ออกจะเป็นนิทานมากกว่าคำบอกเล่าอย่างไรก็ดี โปงลางดั้งเดิมซึ่งเป็นลูกโปงสำริดร้อยอยู่ในรางเพื่อผูกไว้บนต่างวัวดังเล่ามานั้น ก็ใช้เล่นทำนองเพลงเหมือนกันกล่าวคือเมื่อกองคาราวานค้าขายตามเรื่องราวดังกล่าวมาแล้วหยุดพักแรมในเขตใกล้ชุมชนที่ผ่านไป ชาวบ้านมักจะรุมล้อมซื้อสินค้าและวัวควายจากกองคาราวานสิ่งหนึ่งที่ดึงดูดความสนใจคนต่างถิ่นคือ “โปงลาง” พวกเขาจะต้องขอร้องให้พวกนายฮ้อยปลดจากต่างมาเขย่าให้ฟัง เมื่อเขย่าโปงลางหลาย ๆ รางสลับกันจะเกิดทำนองสูงต่ำต่าง ๆ เป็นทำนองเพลงได้เมื่อเอาซอ ซุง (พิณ) แคนมาผสมเข้าด้วยก็ยิ่งไพเราะน่าฟังและสนุกสนาน เนื่องจากโปงลางเป็นของสูงสำหรับกองคาราวาน ดังนั้นเมื่อจะเชิญหรือนำลงมาจากต่างก็ต้องมีพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ เพื่อความเป็นสิริมงคลต่อกองคาราวานขณะเดินทางไปค้า การเขย่าโปงลางจึงไม่ทำกันได้บ่อย ๆ คนที่คิดถึงเสียงโปงลางอันเก่า จึงได้พยายามหาวัสดุอื่นมาเคาะมาตีเพื่อเลียนแบบเสียงของโปงลาง และวัสดุที่ให้เสียงคล้ายคลึงกันให้มากที่สุด และสามารถนำมาบรรเลงได้สะดวก นั่นก็คือท่อนไม้จากไม้ต่าง ๆ เช่น ไม้ไผ่ ไม้มะหาด เมื่ออยากให้เกิดเสียงระดับต่าง ๆ กันก็ใช้ลูกสั้นยาวและเล็กใหญ่ต่างขนาดกันไปร้อยเข้ากันเป็นผืน ตามที่เราได้เห็นว่าได้กลายเป็นระนาดเกาะลออย่างในปัจจุบันนี้ และเนื่องจากระนาดชนิดนี้สร้างขึ้นมาทดแทนโปงลางของเดิมจึงเรียกว่าโปงลางไปด้วย

ส่วนอีกหนึ่งคำบอกเล่าคือคำบอกเล่าเมืองกาฬสินธุ์ ที่มาของ “โปงลางกาฬสินธุ์” มีเรื่องที่ผู้รู้และมีส่วนร่วมในเหตุการณ์ นายปลื้องฉาย รัศมี ได้เล่าว่า ท้าวพรหมโคตรซึ่งพาครอบครัวอพยพจากประเทศลาวมาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่บ้านกลางหมื่น จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้ทำเครื่องดนตรีประเภทตีขึ้น โดยใช้ไม้หมากเลื่อม(ไม้เนื้ออ่อนสีขาวมีเสียงกังวาน) ตัดเป็นท่อนเจาะรูแล้วใช้เถาวัลย์ร้อยเรียงลำดับกันไปจำนวน 6 ท่อน (ลูก) นำไปแขวนไว้ที่เพิงพักตามหัวไร่ปลายนาใช้ตีไล่นก ไล่กา หรือสัตว์ต่าง ๆ ไม่ให้มารบกวนพืชไร่หรือใช้ตีเคาะจังหวะเป็นท่วงทำนองลายที่ผู้ตีจินตนาการขึ้นตามอารมณ์ ตีฟังเล่นกันในหมู่คนที่ออกไปทำไร่ทำนา เลี้ยงสัตว์ โดยยังไม่ได้นำเข้าไปตีในหมู่บ้าน

เนื่องจากมี ความเชื่อว่าเครื่องตีประเภทนี้เป็นเครื่องตีคล้ายเกราะหรือกอลอ ที่มีไว้ตีเพื่อแจ้งเหตุร้ายซึ่งหากนำเข้าไปตีในหมู่บ้านจะทำให้เกิดเหตุร้ายฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล ต่อมาท้าวพรหมโคตร ได้ถ่ายทอดวิธีการทำและตีเกราะลอนี้ให้แก่นายปานซึ่งนายปานได้ปรับปรุงเกราะลอที่มีอยู่เพียง 6 ลูก เป็น 9 ลูก ตีไล่ลายเป็นทำนองพื้น ๆ ไม่มีแบบอย่างชัดเจนเมื่อนายปานถึงแก่กรรม นาย

ขานน้องชายได้สืบทอดวิธีการทำเกราะลอและการตีเกราะลอจนได้รับยกย่องว่าเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญด้านนี้และได้ถ่ายทอดวิชาความรู้นี้แก่ผู้สนใจโดยทั่วไป ในจำนวนนี้มีนายเปลื้อง ฉายรัศมี ชาวบ้านผู้หนึ่งซึ่งสนใจได้ศึกษารับการถ่ายทอดความรู้อย่างละเอียด จนเกิดความรอบรู้เป็นอย่างดียิ่ง นอกจากจะตีลายดั้งเดิมที่เรียนรู้สืบทอดกันมาแล้วยังตีออกลายอื่น ๆ ที่ผิดแผกออกไปอีกหลายลาย เกราะลอจึงกลายเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวพื้นบ้านที่ถือเป็นธรรมชาติที่สุดชิ้นหนึ่งในขณะนั้น แต่ยังเล่นสนุกสนานกันนอกหมู่บ้านปี พ.ศ. 2490 นายเปลื้อง ได้เรียนวิธีทำเกราะลอ และการตีเกราะลอจากนายขาน ลายที่ตี คือ ลายภูไทยใหญ่

ครูหรือขอขมาครูก่อนเพื่อไม่ให้เกิดเหตุร้าย และนายเปลื้องมีความคิดว่า “ลาง” (โชคลาง) นั้นมีสองด้าน คือ “ลางดี” และ “ลางร้าย” ดังนั้นเมื่อเราตีโดยมีเจตนาดี ก็จะมีแต่สิ่งดี ๆ เกิดขึ้น โดยในปีแรกนั้น การตีเกราะลอไม่ไพเราะหูคนที่ฟังเท่าไรนัก สองปีต่อมาการที่ตีเกราะลอของนายเปลื้องจึงดีขึ้นจนชาวบ้านพากันนิยม ปี พ.ศ. 2500 นายเปลื้อง ได้วิวัฒนาการการทำเกราะลอจากแต่ก่อนหน้าที่ทำด้วยไม้หมากเลื่อม มาเป็นไม้หมากหาด (มะหาด,หาด) ซึ่งเป็นไม้เนื้อแข็ง เวลาตีแล้วไม่บวมง่าย โดยเฉพาะไม้ที่ตายยืนต้น เสียงจะกังวาน ที่เอาไม้หมากหาดมาทำโปงลางนี้ นายเปลื้องได้รับแนวคิดจากพระที่วัด ที่นำไม้นี้มาทำโปงที่ตีบอกเหตุหรือตีเป็นสัญญาณ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นต่อมานายเปลื้อง ได้คิดทำเกราะลอเพิ่มลูกจาก 9 ลูก มาเป็น 12 ลูกเมื่อทำเสร็จลองตีดูเห็นว่าเสียงเพราะมาก ดังนั้นในปี พ.ศ. 2502 นายเปลื้อง จึงเพิ่มลูกเกราะลอจาก 12 ลูก มาเป็น 13 ลูกและเพิ่มเสียงจาก 5 เสียงเป็น 6 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา (ส่วนเสียงทีนั้น ดนตรีพื้นเมืองของอีสานจะไม่ค่อยปรากฏเสียงนี้จึงไม่ได้เพิ่มเสียงไว้) แต่ถ้าลูกค้าต้องการโปงลางที่มีเสียง ที ก็สามารถทำได้ นอกจากนี้ท่านได้คิดลายของโปงลางใหม่ ๆ เพิ่มขึ้น และได้เปลี่ยนชื่อจากเกราะลอมาเป็นโปงลาง ซึ่งเรียกชื่อดนตรีชนิดนี้ว่า “ โปงลาง” จนกระทั่งถึงปัจจุบัน

ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง คือเครื่องดนตรีประเภทตีชนิดหนึ่ง ซึ่งปัจจุบันได้เป็นที่นิยมและแพร่หลายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย รวมทั้งขยายไปยังทุกภูมิภาคของไทย ก่อนหน้าที่โปงลางจะได้รับการพัฒนา จนมีรูปแบบกลายเป็นเครื่องดนตรีที่เห็นอยู่ในปัจจุบันนี้ มีคนรู้จักโปงลางในรูปแบบที่แตกต่างกันไปทั้งในด้านรูปร่างลักษณะ และการใช้สอย

บันทึกหลักฐานความเป็นมาของโปงลางภาคอีสานในยุคแรกเริ่ม (พ.ศ. 2500-2523)

วิถีวัฒนธรรมของชาวอีสานมีความสัมพันธ์กับการทำนา ในพื้นที่ของภาคอีสานแต่เดิมเคยเจริญรุ่งเรืองด้วยวิถีเกษตรกรรมต่อเนื่องหลายพันที่ แต่ผู้คนที่อาศัยอยู่เก่าก่อนไม่มีหลักฐานเป็นกลุ่มเดียวกันหรือไม่แต่ก็พอจะอนุมาณได้จากการอพยพไปมาดังที่หลักฐานปรากฏในเชิงประวัติศาสตร์ การกำเนิดโปงลาง จะเกี่ยวข้องในประเด็นดังต่อไปนี้

ยุคเริ่มต้น ปี พุทธศักราช 2500-2523

ยุคเริ่มต้น พ.ศ. 2500-2523 สันนิษฐานว่าโปงลางมีการพัฒนามาจาก 1) เกราะซึ่งชาวอีสานเรียกว่า เกราะลอ ขอลอ เป็นเครื่องมือใช้เคาะไล่สัตว์ที่แขวนไว้กระท่อมปลายนา 2) เป็นเครื่องมือใช้ตีบอกสัญญาณในวัดเรียกว่า โปง 3) เป็นเครื่องให้สัญญาณที่ใช้แขวนคอสัตว์เลี้ยง วัว ควาย และ 4) หมากโปงลางโลหะที่ใช้เป็นเครื่องให้สัญญาณในขบวนค้าขายต่างถิ่น เช่น ค้าวัวต่าง และมีการพัฒนาจากโปงลางที่ใช้แขวนบนหลังวัวต่าง นายเงิน ภาระผุด ศิลปินโปงลางในเขตจังหวัดกาฬสินธุ์ ปัจจุบันอายุ 83 ปี ได้มีการพัฒนาโปงลางในด้านลายเพลง และรับใช้ในบริบทวัฒนธรรมอีสาน โดยมีการว่าจ้างในการตีโปงลางแห่ในบุญกฐิน โดยใช้โปงลางบรรเลงบนเกวียน เป็นระยะเวลาประมาณ 5 ปี เมื่อโปงลางเป็นที่รู้จักจึงมีคนว่าจ้างไปบรรเลงในเวทีมวยประจำจังหวัดกาฬสินธุ์ ต่อมามีการนำเครื่องดนตรีมาประสมวงได้แก่ แคน และพิณ ส่วนเครื่องประกอบจังหวะ คือ ฉิ่ง ฉาบเริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้น พ.ศ. 2511 นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้พบกับนายประชุม อินทรตูล ซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่ป่าไม้ อำเภอเมืองจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้ชักชวนตั้งวงโปงลางประจำสำนักงานป่าไม้จังหวัด นอกจาก จะมีเครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะแล้ว ยังมีฟ้อนรำประกอบโปงลาง เช่น รำซวยมือ รำภูไท เป็นต้น วงโปงลางกาฬสินธุ์ได้รับความนิยมตลอดมา และได้มีการบันทึกแผนเสียงและเทปคาสเซ็ท จำหน่ายให้กับผู้สนใจอีกด้วย โปงลางจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีถิ่นกำเนิดจากจังหวัดกาฬสินธุ์จึงเป็นความภาคภูมิใจของคน กาฬสินธุ์ทุกคนที่มีเครื่องดนตรีเป็นสัญลักษณ์ประจำจังหวัดโดยบรรเลงในทำนองหมอลำและลูกทุ่ง ภายหลังระยะต่อมาประมาณ ปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา จึงมีผู้คิดก่อตั้งวงโปงลางได้แก่วงโปงลางหนองสอ บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง วงหนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณ ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ วงศศิธรโปงลาง บ้านโพน ตำบลบ้านโพน อำเภอคำม่วง วงสงวนศิลป์โปงลาง (เพชรดอนจาน) บ้านจาน ตำบลโนนจาน อำเภอนาคู

โปงลางในสมัยเริ่มต้นขนาดไม่แน่นอน ลักษณะแบนหน้า บบเหลี่ยม การร้อยลูกโปงลางเข้าด้วยกันเริ่มตั้งแต่ผูกเชือก ต่อมาเจาะรู มีลักษณะคล้ายระนาดแต่ลูกเป็นท่อนไม้กลมเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 5-8 เซนติเมตร ถากตรงกลางทั้ง 2 ด้าน เพื่อปรับระดับเสียงให้เข้ากับเสียงแคน โดยใช้วิธีบอกปากเปลาอาศัยความจำเรียน (คำบอกเล่า) ขอลอ 9 ลูกนั้นเวลาตีจะเล่นได 2 ลาย คือ ลายใหญ่ หรือ ลายน้อย ทองจันทร์ คำพิพจน์ (2560 : สัมภาษณ์) กล่าวอาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี เป็นคนรุ่นราวคราวเดียวกันสมัยพ่อยังมีชีวิตอยู่เคยได้แวะเวียนมาที่บ้านช่วยกันทำโปงลางจากไม้มะหาดตายยืนที่ปลายนาได้ 3 ผืนยังคงเหลือมาจนถึงปัจจุบัน อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้หนึ่งที่ฝึกทำ และไดเพิ่มลูกโปงลางจาก 9 ลูก เป็น 12 ลูก และเปลี่ยนไมเหลื่อม เป็นไม้มะหาดหรือไมหมากหาดทำให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น เงิน ภารผุด (2560 : สัมภาษณ์) โปงลางที่รู้จักกันในสมัยปัจจุบันขณะนั้นอายุประมาณ 40 ปีตนได้เริ่มปรับปรุงโดยนำแคนมาเทียบให้ตรง จาก 5,6,9,12,13 ฝึกตีจนเกิดความชำชาญแล้วถูกไปในที่ต่างๆ เช่น งานวัด งานแห่นาค แห่กฐิน ที่อำเภอกลมลาไสย จังหวัด

กาฬสินธุ์ โดยนำโปงลางพร้อมผู้ตีขึ้นบนเกวียน ใช้คนลากแห่นวัวเพราะวัวตกใจ เกวียนอีกเล่มบรรทุกเครื่องปั่นไฟและเครื่องขยายเสียง บรรเลงโดยไม่เครื่องดนตรีอื่นผสม ส่วนในตัวเมืองกาฬสินธุ์เคยถูกว่าจ้างไปเล่นในเวทีมวย บรรเลงช่วงก่อนมวยชกและพักยก ส่วนอาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ในฐานะเป็นเพื่อนท่านเป่าปี่มวย นอกจากนี้แล้วในงานกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ถูกเชิญไปบรรเลงหลายครั้งภายหลังมีผู้คนสนใจฝึกเล่นมากขึ้นต่อมาพบว่ามีการผสมวง ส่วนตนเองยังเป็นศิลปินเดี่ยว ต่อเมื่ออายุ 45-50 ปีจึงเริ่มนำ แคน พิณ กลอง ฉิ่งฉาบ มาผสมวง และน้องเขยมาพัฒนาวงตามอย่างที่อื่นๆในจังหวัดกาฬสินธุ์

โปงลางแต่เดิมมี 5 ลูก 6,7,9 และ 12 – 13 ลูก ตามลำดับเวลาบรรเลงจะผูกโยงโปงลางไว้กับเสาต้นไม้ให้สูงระดับพอเหมาะกับผู้ตี หรือผู้บรรเลงนิยมผูกโยงแขวนด้านเสียงต่ำ ซอล ลา ไว้ด้านบนด้างเสียงสูง โด เร มี ไว้ข้างล่างใช้ไม้ตีหรือเคาะคนละ 2 ไม้ เวลาบรรเลงเดี่ยวหรือ 2 คนก็ได้ คนซ้ายมือจะเป็นคนเล่นทำนองเพลงหรือลายเพลง ส่วนคนตีด้านขวามือเป็นผู้ตีประสานเสียงทำจังหวะบรรเลงเสียงตัดหรือลูกสร้อยโดยตี หรือเคาะซ้ำอยู่ที่เดิมคือตีคู่ 5 คือเสียง ลา และเสียงมี เป็นเสียงประสาน

ภาพประกอบ 40 โปงลางสมัยแรกที่ยังไม่กลึงกลม
ที่มา :ศราวุธ โชติจำรัส (2559)

วงโปงลางก่อตั้งโดยชาวบ้าน

พ.ศ. 2526 รางวัลดีเด่น ผลิตผลงานเพื่อเยาวชนประเภทสื่อชาวบ้าน จากคณะกรรมการในการประสมวงโปงลาง ในช่วงแรกยังไม่มีการประสมวงแต่งอย่างใด เครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงเดี่ยว ตามความถนัดของผู้บรรเลง ต่อมาเมื่อมีงานบุญหรือประเพณีต่างๆ จึงได้เล่นรวมกัน เครื่องมือที่ใช้ประสมวงกัน ในช่วงแรกยังไม่มีโปงลาง เครื่องดนตรีที่ใช้ประสมวงได้แก่ พิณ แคน และ

กลอง โปงลางนั้นได้เริ่มเข้ามาเมื่อประมาณปี พ.ศ.2505 (คมกริช การินทร์, 2544) สามารถเรียงลำดับการประสมวงดังนี้

ช่วงที่ 1 ประมาณปี พ.ศ. 2505 เครื่องดนตรีประกอบด้วย โปงลาง แคน พิณโปร่ง กลองตื้ม

ช่วงที่ 2 ประมาณปี พ.ศ. 2511 เครื่องดนตรีประกอบด้วย โปงลาง แคน พิณโปร่ง กลองตื้ม กั๊บแก๊บ

ช่วงที่ 3 ประมาณปี พ.ศ. 2513 ได้มีการนำพิณไฟฟ้าเข้ามาประสมวง เพราะพิณโปร่งเสียงเบา แต่ยังไม่ได้ผลดี เพราะขาดความชำนาญในการทำพิณไฟฟ้า

ช่วงที่ 4 ประมาณปี พ.ศ. 2515 มีไหเพิ่มเข้าโดยใช้ 2 ใบและมีกลองหาง 1 ใบ

ช่วงที่ 5 ประมาณปี พ.ศ. 2521 โดยวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีการประสมวงดังนี้ โปงลาง แคน พิณ โหวด กลองกาง 2 ใบ กลองตื้ม ไห 5 ใบใช้ผู้ชายดีด เกราะ และฉาบเล็ก

ช่วงที่ 6 ประมาณปี พ.ศ. 2524 โดยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เครื่องดนตรีเหมือนเดิม แต่เปลี่ยนจากใช้ผู้ชายดีดไห มาเป็นผู้หญิงแทน และมีการนำพิณเบส ซึ่งคล้ายกับกีตาร์เบสของดนตรีสากล แต่ทำขึ้นมาเองโดยใช้รูปแบบจากพิณไฟฟ้าแต่ทำให้ใหญ่เพื่อให้เกิดเสียงทุ้ม ใช่ดีดแทนไหเปลี่ยนมาเป็นการเน้นโชว์ลีลา

ช่วงที่ 7 ประมาณปี พ.ศ. 2532 เปลี่ยนจากไห 5 ใบ มาเป็น 4 ใบ และเพิ่มกลองหางเป็น 4 ใบ

วงโปงลางของประชาชนไม่เกี่ยวข้องกับหน่วยงานราชการ เบื้องต้นเกี่ยวกับโปงลาง สถานที่ติดต่อที่ตั้งของวงโปงลาง ส่งไปยังตำบลต่างๆ ในจังหวัดกาฬสินธุ์ จำนวน 134 ตำบล และได้รับข้อมูลเบื้องต้น ทำการจำแนกเป็นวงของประชาชน ได้ทั้งหมด 4 วงดังนี้

1 วงโปงลางหนองสอ บ้านหนองสอ ตำบลลำปาวอำเภอเมือง

2 วงหนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณ ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์

3 วงศศิธรโปงลาง บ้านโพน ตำบลบ้านโพน อำเภอคำม่วง

4. วงสงวนศิลป์โปงลาง (เพชรดอนจาน) บ้านจาน ตำบลโนนจาน อำเภอนาคู

1 วงโปงลางหนองสอ

หัวหน้าคือ นาอลงกต คำโสภา โดยเริ่มก่อตั้งเมื่อ ปี พ.ศ.2516 ในตอนแรกนอกจากได้รับการแสดงตามงานต่าง ๆ แล้วยังผลิตโปงลางจำหน่ายด้วย แต่ก่อนตั้งวงโปงลางขึ้นเคยได้เข้าประกวดแข่งขันการบรรเลงโปงลาง ได้รับรางวัลดังนี้ กรมส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ

- พ.ศ. 2530 ชนะเลิศการประกวดโปงลางงานกาชาด จากศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์
- พ.ศ. 2534 รองอันดับ 2 การประกวดโปงลางงานกาชาด จากศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์
- พ.ศ. 2535 รองอันดับ 1 การประกวดโปงลางงานกาชาด จากศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์

- พ.ศ. 2536 ชนะเลิศ ประเภทประสมวงยอดเยี่ยม งานมหกรรมโปงลางแพรวา และกาชาด จากจังหวัดกาฬสินธุ์

2 วงหนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณ

ประชากรส่วนใหญ่ในอำเภอกุฉินารายณ์นั้น เป็นชาวภูไท ซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวถึงในบทที่ 2 แล้ว ชื่อวงได้จากคุณสุรพล สมบัติเจริญ ที่ร้องว่า “มะพร้าวยิ่งแก่ยิ่งมัน” จึงตั้งชื่อว่าหนุ่มมะพร้าวห้าว ส่วนคำว่าสาวดอกคูณ มาจากนักแสดงผู้หญิง หรือนักฟ้อนรำ เป็นสาวที่ยังไม่ได้แต่งงาน ต่อท้ายด้วยคำว่าสาวดอกคูณ รางวัลที่เคยได้รับของวง ในการเข้าประกวดแข่งขันครั้งนี้มีดังนี้

1 รางวัลที่ 2 การประกวดดนตรีพื้นเมืองอีสาน ที่สถานีวิทยุ จังหวัดสกลนคร ในปี พ.ศ. 2528

2 รางวัลชนะเลิศ ในการประกวดงานไหลเรือไฟ จังหวัดนครพนม ปี พ.ศ. 2536

3 รางวัลชนะเลิศ ในการประกวดงานผ้าไหมแพร่วาและกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ ปี พ.ศ. 2537 และปี พ.ศ. 2540

งานที่รับของวงรับงานทั่วไป เช่น งานฉลองต่างๆ งานผ้าป่า ทำบุญหรือเทศกาลประจำปี งานบวชนาค ราคานั้นขึ้นอยู่กับระยะทางของสถานที่ ระยะเวลาของการแสดง

3 วงศิธรโปงลาง

เริ่มก้อตั้งวงเมื่อปี พ.ศ. 2524 แต่เดิมนั้นเป็นวงดนตรีประกอบหมอลำนางเอกชื่อว่า ศศิธร จึงตั้งชื่อว่า ศศิธรรุ้งลำเพลิน ต่อมาจึงได้แยกมาเป็นวงโปงลางโดยเฉพาะ รางวัลที่เคยได้รับของวงมีดังนี้

1.รองชนะเลิศอันดับ 1 การประกวดในงานกาชาดไทสกล จ.สกลนครปี พ.ศ.2536

2.ชนะเลิศ การประกวดในงานกาชาดกาฬสินธุ์ จ. กาฬสินธุ์ปี พ.ศ. 2532

3.ชนะเลิศ การประกวดในงานรวมน้ำใจไทสกล จ.สกลนคร ปี พ.ศ.2538

4.ชนะเลิศ การประกวดในงานดนตรีพื้นเมืองสถานีวิทยุ 909 จ.สกลนคร ปี พ.ศ.2537

5.ชนะเลิศ การประกวดในงานไหลเรือไฟ จ. นครพนมปี พ.ศ.2539 งานที่รับนั้น รับได้ทุกประเภท ทั้งงานแห่ และงานแสดงสดต่างๆ สมาชิกในวงประกอบด้วย

4. วงสงวนศิลป์โปงลาง (เพชรดอกจาน)

ก่อตั้งวงครั้งแรก ประมาณปี พ.ศ.2519 ชื่อของวงนั้น คำว่า สงวน เป็นชื่อของคนที่ตีโปงลางคานแรกในวง ปัจจุบันหัวหน้าวงคือ นายหมวน โสมิตร รางวัลที่เคยได้รับของวง มีดังนี้

1 รางวัลชมเชย จากการประกวดในงานดนตรีพื้นเมืองสถานีวิทยุ 909 จังหวัดสกลนคร ปี พ.ศ. 2532

2 รางวัลชนะเลิศอันดับ 2 จากการประกวดในงานกาชาดกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ ปี พ.ศ.2536

งานที่รับ รับงานได้ทุกประเภท เช่นเดียวกับวงโปงลางอื่น ๆ สมาชิกในวงประกอดด้วย คมกริช การินทร์ (2544)

ลายโปงลางสมัยแรก

ลายหรือเพลงที่ใช้บรรเลงโปงลางในสมัยแรกเกิดจากการจินตนาการของศิลปิน โดยอาศัยภูมิวัฒนธรรมเป็นแรงบันดาลใจ เหตุการณ์ ความประทับใจ ค่านิยม แบ่งได้สองแบบคือ

ลายกาเต้นก้อน เป็นการบรรยายลักษณะจังหวะในการตีโปงลาง ของกาที่กระโดดหาอาหารตามก้อนขี้ไถ่

ลายงัวขึ้นภู เป็นการบรรยายลักษณะของจังหวะในการตีโปงลาง วัวที่เยื้องย่างขึ้น-ลงภูชัน เป็นจังหวะของเสียงกะโหล่ง กะแหล่ง บักชิก ที่แขวนคอวัว ซึ่งเป็นลายตีที่น่าสนใจจนได้รับการบันทึกลงในสื่อสังคมอย่างยูทูป

ลายลมพัดพร้าว บรรยายจังหวะในการตีโปงลางที่สายลมลูบโลมทางมะพร้าวอันมีความเคลื่อนไหวโบกโบยจนบังเกิดจินตนาการถ่ายทอดออกมาเป็นจังหวะในการตีโปงลางอันรื่นรมย์ได้อย่างมีสุนทรียะ และลายโปงลางข้ามภู

การตั้งวงดนตรีพื้นบ้านโปงลางบ้านหนองสอ โดยเน้นการสืบทอดสายเลือดศิลปินตระกูลคำโสภา จากรุ่นปู่ ถึงรุ่นลูก รุ่นหลาน ตามลำดับ

เมื่อประมาณ พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา นายอลงกต คำโสภา และคณะครูโรงเรียนชุมชนหนองสอวิทยาคาร ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้คิดตั้งวงดนตรีพื้นเมืองขึ้นเป็นครั้งแรก

ปี พ.ศ. 2516 โดยมีคณะครู ภารโรงและนักเรียนในการตั้งวงขึ้นครั้งแรก โดยมี โปงลางเป็นแกนนำ พิณ 1 ตัว แคน 1 เต้า มีกลอง 1 ใบ และฉิ่งฉาบ ตั้งครั้งแรกอยู่ในวงจำกัดคือในโรงเรียนโดยนำคณะครูและภารโรงมาฝึกเล่นดนตรีร่วมกัน บางอย่างก็อาศัยชาวบ้านที่มีภูมิปัญญาทางเล่นพิณบ้างเล่นแคนบ้าง โดยการนำการฝึกของท่านอาจารย์ใหญ่วัชรินทร์ คำโสภา (พี่ชาย) ปัจจุบันท่านเสียชีวิตแล้วเมื่อวันที่ 2 มกราคม 2540 ท่านตั้งวงโปงลางมาพร้อมกัน ครั้งแรกทำโปงลาง โดยให้ภารโรงไปหาไม้มะหาดมาทำ ลองผิดลองถูก ไม่ช้าก็รวมวงได้ โดยมีอาจารย์วงเดือน คำโสภา (สมัยนั้นยังไม่ได้เปลี่ยนนามสกุลตามสามี ตอนนี้เป็น นางวงเดือน วงศ์มาก อาจารย์ 2 ระดับ 7 โรงเรียนชุมชนหนองสอวิทยาคาร) และอีกท่านหนึ่งคืออาจารย์เสาวลักษณ์ โพธิ์แท่น ในสมัยนั้น ขณะนี้ท่านเปลี่ยนนามสกุลตามสามีเป็น นางเสาวลักษณ์ ขันซ้าย เดียวนี้อยู่ที่โรงเรียนชุมชนนาจารย์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้ร่วมกันตั้งวงและหัดซ้อมรำตามลำดับ คิดท่ารำประกอบ เรียกว่า รำประกอบโปงลาง ครั้งแรกได้มี ศึกษานิเทศก์จังหวัดอุบลราชธานี มาตรวจเยี่ยมโรงเรียนชุมชนหนองสอวิทยา

คาร ทางคณะโปงลางบ้านหนองสอซึ่งอยู่ในโรงเรียนนั้นได้จัดการแสดงต้อนรับท่าน ท่านก็รู้สึกว่าเป็นดนตรีชนิดใหม่และแปลกจึงได้ให้รางวัลแก่ คณะครูและนักเรียนโรงเรียนชุมชนหนองสอวิทยาคาร ผมจำได้ว่าเป็นเงิน 280 บาท ให้เป็นทุนไปขยายวงดนตรี ผมก็รับไว้ด้วยความยินดียิ่งและได้นำไปซื้อพิณแคน กลอง ตลอดจนฉิ่ง ฉาบเพิ่มเติม ทำให้มีนักดนตรีเพิ่มขึ้น ได้เอาพวกชาวบ้านมาฝึกท่ารำประกอบ ท่ารำครั้งแรกก็มี ท่าไหว้ครู รำโปงลาง ลายแม่ม่ายกล่อมลูก ลายผู้ไทยเลาะตูบ ลายช้างขึ้นภู ลายแมลงภู่ตอมดอกไม้ ลายนกไซ่บินข้ามทุ่ง โดยท่ารำเหล่านั้นเลียนแบบธรรมชาติ เป็นต้นว่า ลายนกไซ่บินข้ามทุ่ง ก็มีการแสดงรำท่านกไซ่บิน ลายช้างขึ้นภู ก็มีท่าลีลาเดินเหมือนช้างเดินขึ้นไปตามภูเขาต่าง ๆ กินใบหญ้าใบไม้ไปตามธรรมชาติ ลีลาการแสดงออกมาเป็นไปตามธรรมชาติ ใครได้เห็นได้ชมก็ยกย่องว่าดี

ปี พ.ศ. 2517 ผู้ว่าราชการจังหวัดกาฬสินธุ์ นายวิเชียร เวชสวรรค์ ได้จัดให้มีการประกวดโปงลางในงานกาชาดขึ้น ปรากฏว่าโรงเรียนชุมชนหนองสอวิทยาคาร กับชาวบ้านหนองสอ ได้จัดตั้งคณะโปงลางขึ้นมา ชื่อว่า คณะโปงลางบ้านหนองสอ ส่งเข้าประกวดได้รับรางวัลชนะเลิศ ที่ 1

ปี พ.ศ. 2517 เป็นต้นมา ครั้งแรกที่ชอบดนตรีนั้น เห็นเขาเป่าแคนตามหมู่บ้าน โดยเฉพาะพวกหนุ่ม ๆ ที่เป่าแคนตามหมู่บ้านเขาเป่าแคนได้ไพเราะก็อยากจะเป่าเป็นบ้างจึงไปหัดเป่ากับเขาโดยการจำทำนอง และจำการนับนิ้วมือว่านิ้วไหนเป็นนิ้วไหนบ้าง ก็มาหัดเป่าเอง ต่อมาคุณพ่อท่านเห็นว่าเราสนใจในเรื่องดนตรีแคน ท่านก็ซื้อแคนให้ 1 เต้า ในสมัยนั้นแคนเต้าละอย่างดีเลยราคาเต้าละ 12 บาท เป่าไปเป่ามาขณะอายุได้ 14-15 ปี ซึ่งก็เป่าได้หลายลาย

ต่อมาในปี 2516 มีคนคิดตั้งวงโปงลางขึ้นก่อน คือ วงของลำปาว โดยท่านป่าไม้ประชุม อินทรตุล ตั้งวงโปงลางกาฬสินธุ์ขึ้นโดยมีนายเปลื้อง ฉายรัศมี นายประมุข ยลถวิล และคณะอีกหลาย ๆ คน เขาตั้งวงขึ้นก่อนอยู่ที่เขื่อนลำปาว ผมไปเห็นเขาเล่นผมก็แอบดู และก็ไปถามเขาว่าเอาไม้อะไรมาทำสนใจมากเพราะว่าเสียงไพเราะเพราะพริ้ง ตอนนั้นเขาเล่นเป็นวงเล็ก ๆ ไม่มีคนรำ นั่งเล่น เขาก็ดื่มเหล้าไปด้วยเล่นไปด้วยก็สนุกสนาน ไม่มีพิณคอนแท๊ก ใช้พิณโปร่ง 1 ตัว แคน 1 เต้า โปงลาง 1 ลาง กลอง 1 ใบ และฉิ่งกับฉาบ พิณก็พิณโปร่งไม่มีคอนแท๊ก เบสก็ไม่มีครับสมัยนั้น ก็รู้สึกว่าไพเราะเพราะพริ้งมาก ไปถามเขาเกิดแรงบันดาลใจ ซึ่งผมไปกับพี่ชายคืออาจารย์ใหญ่ วัชรินทร์ คำโสภา ไปด้วยกันสองคนพี่น้องตอนนั้นเกิดความสนใจตอนนั้นเมื่อกลับมาถึงโรงเรียนก็เลยคิดว่าจะให้ภารโรงไปหาไม้มะหาด ซึ่งถามเขา เขาบอกว่าเขาเอาไม้มะหาดทำ ซึ่งตัวเองก็มีพื้นฐานในด้านพิณ ด้านแคนอยู่แล้ว ส่วนโปงลางนี้ยังไม่เคยเล่นเลยแต่เกิดแรงบันดาลใจ จึงให้ภารโรงไปหาไม้มะหาดมาจัดทำด้วยตนเองก็คิดว่ามันจะกว้างและยาวเท่าไรก็คำนวณเอา ก็คิดว่าความยาว 50 เซนติเมตร ของลูกแรก หรือ 60 เซนติเมตร ก็เลยมาลองผิดลองถูก ครั้งแรกก็ไม่ค่อยดีเท่าไรปรับปรุงไปต่อมาก็ได้ที่ โดยเทียบกับเสียงแคน มาเป่าแคนเทียบเสียงครั้งแรกจะเป็นเสียง มี ตัวที่หนึ่ง ตัวที่สองเสียงซอล ตัวที่สามเสียงลา ตัวที่สี่เสียงโด ตัวที่ห้าเสียงเร และก็ โด เร มี ซอล ลา โด จนถึงตัวสุดท้ายก็เสียงซอล มีทั้งหมด 12 ลูก

โดยเสียงของมันจะต่างกัน ดังต่อไปนี้ (ตีไล่เสียงโปงลาง) อันนี้คือเสียงลา และก็เสียงโด อันนี้มี 5 เสียง ดนตรีโปงลาง หัดง่าย ๆ นักเรียนมาหัดไม่นานก็เป็นวงขึ้นมา บ้านหนองสอก็ตั้งขึ้นครั้งแรกเมื่อมีนักเรียนมารวมกันเป็นทีม ตั้งวงนักเรียนได้

ปี พ.ศ. 2517 ต่อมาก็ได้ออกวง ตอนหลังก็ได้ไปออก ทีวี ช่อง 5 ขอนแก่นสมัยนั้น

ปี พ.ศ. 2518 ขยายวงกว้างออกไป หลายปีเข้าก็มีคนนิยมชมชอบ ต่อมาท่านผู้ว่าราชการจังหวัดกาฬสินธุ์ก็เชิญไปแสดงให้ท่านแม่ทัพภาคที่ 1 ในสมัยนั้นมาเยี่ยมจังหวัดกาฬสินธุ์คือ พลโทเกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ ต่อมาท่านก็ได้เป็นเป็นนายกรัฐมนตรีสมัยหนึ่ง ขณะนั้นท่านเกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ ท่านได้ให้รางวัลคณะโปงลางบ้านหนองสอ เป็นรางวัลเงิน 500 บาท ซึ่งก็มากมายสำหรับคณะพวกกระผม

ในสมัยนั้นเมื่อปี พ.ศ. 2518 พวกกระผมดีใจ ภูมิใจเป็นอย่างยิ่ง ประทับใจจนถึงปัจจุบันนี้ว่าเงิน 500 บาทนั้นมากสำหรับคณะพวกเราและมีเกียรติอย่างสูง ต่อมาทางโรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์ โรงเรียนอนุกูลนารี ก็มีความสนใจมากขึ้น จึงได้ส่งลูกหลานมาฝึกฝน มาเรียนกับพวกผม และลูกหลานของพวกผม คือตระกูลคำโสภา ก็ได้ไปศึกษาเล่าเรียนเป็นนักเรียนโรงเรียนมัธยม อนุกูลนารีบ้าง กาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์บ้าง พวกนั้นที่เป็นลูกหลานก็มีความถนัดชัดเจนในดนตรีเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว เมื่อท่านไปตั้งเป็นวง ขณะนี้ก็ดังขึ้นมามากแล้ว ได้ไปถึงต่างประเทศมาถึงสองสามคราวแล้ว โดยเฉพาะโรงเรียนอนุกูลนารี ไปประเทศสหรัฐอเมริกาก็สองปีซ้อน โดยการนำของท่าน ผอ. กรรณิการ์ เถาว์โท ครั้งหนึ่ง โดยการนำครั้งที่สองก็ท่าน ผอ.วานิชย์ ติชาวัน ผู้อำนวยการโรงเรียนอนุกูลนารี เมื่อครั้งแรก ๆ ก็มีเฉพาะเล่นดนตรีเฉย ๆ ก็มีการเล่น ลายโปงลาง ลายช้างขึ้นภู ลายแมลงภู่ตอมดอกไม้ ลายกาเต้นก้อน ลายอื่น ๆ จึงได้มาคิดว่าถ้าเราเล่นแต่ลายเฉย ๆ ไม่มีการรำประกอบ และไม่มีหางเครื่อง ก็จะไม่เกิดความไพเราะเพราะพริ้งหรือเกิดความสวยงามขึ้น ผมกับพี่ชาย คืออาจารย์วัชรินทร์ มาคิดกันสองคนพี่น้องว่า ถ้าเรารำประกอบมันจะสวยงามไหม รำแล้วจะรำอย่างไร ผมก็เสนอกับพี่ชายว่า รำครั้งแรกจะต้องไหว้ครู ระลึกถึงครูบาอาจารย์ก่อน และก็ไหว้ท่านผู้ชมด้วยโดยการยกมือขึ้นมา เอียงซ้ายเอียงขวาก็ยังจะดูไม่สวย แต่ถ้ากางมือออกไป เอียงซ้ายบ้าง เอียงขวาบ้าง และวงก็ขยายออกไป ตอนแรกอยู่ในวงจำกัด ชิดซ้าย ชิดขวาเฉย ๆ จากนั้นมีลีลาของเรา ถ้ามีการเคลื่อนย้ายสลับกันไป เป็นวง เป็นแถว สลับหมุนเวียนกันไปมันจะสวยไหม ไม่ใช่ว่าเต้นอยู่กับ ที่ ถ้าเรารำไปเรื่อย ๆ เกิดแอ็กชั่น เกิดลีลาขึ้นมามันจะสวยงามไหม ก็มีการออกแบบทำให้สวยขึ้น นอกจากนั้นก็เลียนแบบธรรมชาติ เช่น นกไซ่บินข้ามทุ่ง เราก็ต้องกางปีกบิน บินร่อนอย่างไร จะบินอย่างเดียวหรือ จะทำอย่างไรอีกบ้าง และอย่างเช่น ลายแม่ม่ายกล่อมลูก จะทำอย่างไรจะไกวเปลอย่างไร ก็เลยคิดว่าท่ากล่อมลูกก็ต้องอุ้มลูกขึ้นมา แล้วท่าไกวเปลก็ต้องยื่นแขนออกไป เดินก้าว-ชิด แล้วคิดว่าเวลาแสดงจริงเราจะเอาอู่หรือแปลมาจำลองเป็นของจริงบ้าง โดยใช้ตุ๊กตาทำเป็นลูก แล้วก็มีคนหนึ่งขับที่ภาษาบ้านเราเรียกว่า ลำ ภาษากลางเรียกว่า ร้อง ร้องกล่อมลูกไป แล้วคนรำก็รำไปเกิดเป็นนิทรรศการขึ้นคนดูก็สนใจ นอกจากนั้นแล้วอย่างลายอื่น ๆ อย่าง แมลงภู่ตอมดอกไม้ จะตอม

อย่างไร ลมพัดพร้าว ลมจะพัดอย่างไร คิดท่ารำต่าง ๆ โดยความคิดของผมกับพี่ชายคิดช่วยกัน ส่วนคนที่รำประกอบได้ที่สวยงามก็คือ อาจารย์วงเดือน คำโสภา อาจารย์เสาวลักษณ์ โพธิ์แท่น ช่วยคิดท่ารำประกอบขึ้น สอนนักเรียน สอนประชาชน สอนคุณครูซึ่งร่วมสถาบันเดียวกัน ก็ขยายวงกว้างออกไปและคิดท่ารำอื่น ๆ นอกจากนั้นแล้ว ไม่ว่าจะเป็นการทำมาหากิน ไม่ว่าจะเป็น แหย่ไข่มดแดง ตีกช้อนย้อนแห ตีกสะดุ้ง ลีลาการเซิ้งกระติบข้าว เซิ้งบั้งไฟ แห่นาค เอาออกมาจากหัวคิดของพวกเราแล้วขยายวงกว้างออกไป ทำให้คนอื่น ชาวบ้านอื่น ประเทศอื่น มองเห็นภาพพจน์ของชาวอีสานว่า การทำมาหากินเขาทำกันอย่างไรบ้าง ถึงเวลาว่างเขาเล่นกันอย่างไร ตลอดจน ประเพณีบวชนาค เขาทำกันอย่างไร แห่อย่างไร แห่บุญบั้งไฟเขาแห่กันอย่างไร มีเซิ้ง มีอะไร อย่างไร พวกเราคิดทำท่ากันหมดเสร็จเรียบร้อยแล้ว พวกเราก็มีการขยายออกไป มีการคิดกว้างไกลออกไป มีการ เซิ้งสับหน่อไม้ เซิ้งสวิง กว้างออกไป บางคนก็คิดท่ารำแปลก ๆ ขึ้นมา นอกจากนี้ก็คิดอย่าง ประเพณีแข่งเรือ จำลองรูปเรือเข้ามา มีการเห่การร้อง สนุกสนาน ทำให้คนชมลืมความทุกข์ความยาก เกิดมีเสียงเพลง และการรำประกอบโปงลางมาจนถึงปัจจุบันนี้ เสียงโปงลางก็ได้แพร่หลายออกไปทั่วทั้งประเทศไทย และทั่วโลก เมื่อตั้งวงโปงลางขึ้นมาครั้งแรก ๆ จนถึงปัจจุบันนี้ ครั้งแรกก็ไม่ค่อยมีใครสนใจมากเท่าไรนัก จะมีความสนใจก็อยู่ในวงแคบ โดยมากจะอยู่ในส่วนราชการและข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ให้การสนับสนุนต่อมาทุกวงการไม่ว่าประชาชน ข้าราชการ พ่อค้า คหบดี โดยเฉพาะผู้มีเงินทองเยอะ ๆ เคยจ้างเคยวานไปแสดงอยู่ที่ต่างจังหวัดทั่วประเทศ ในวงเงินสูงสุดถึง 100,000 หรือ 110,000 บาท ก็เคยได้รับงานแสดงนี้มา และต่ำสุดตั้งแต่ 4,000 ถึง 5,000 บาท หรือ บางทีก็ 1,000 บาทก็มี ซึ่งเป็นการวานการหากันไป แล้วมีความภูมิใจว่าตั้งแต่สมัยนั้นถึงสมัยนี้ต่างกันมาก สมัยนั้นเครื่องแต่งกายก็มีไม่มาก ไม่ได้มีการพัฒนาขึ้นมาเหมือนเดี๋ยวนี้ ดนตรีก็ไม่มีคอนแท๊ก ไม่มีเบส ไม่มีโหวด จะมีก็แต่กั๊บแก๊บ แล้วก็มีไหซอง ปัจจุบันนี้ทั่วทั้งจังหวัดมีความภูมิใจมากที่พ่อค้าประชาชน ชาวต่างประเทศ มีความสนใจที่จะมีโปงลางไว้เป็นสมบัติของตัวเอง ลูกหลานก็มีความภูมิใจ สนใจอย่างมากมาย ถ้าโรงเรียนไหนที่ตั้งวงโปงลางแล้ว นักเรียนก็มีความสนใจอยากจะไปเข้าเรียนต่อที่โรงเรียนแห่งนั้น ขอยกตัวอย่างเช่น โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์ โรงเรียนอนุกูลนารี และโรงเรียนเมืองกาฬสินธุ์ เป็นต้น เมื่อชื่อเสียงดนตรีโปงลางจังหวัดกาฬสินธุ์เป็นที่ปรากฏ สำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดกาฬสินธุ์ เห็นความสำคัญของดนตรีโปงลางกาฬสินธุ์ จึงของบประมาณไปยัง สปช. ให้โรงเรียนประถมศึกษา และหรือโรงเรียนมัธยมศึกษา (ขยายโอกาส) ของจังหวัดกาฬสินธุ์ทุกโรงมีวงโปงลางและมีโปงลางเป็นของตัวเอง และจัดตั้งมาประกวดกัน ผมเองก็ได้รับเชิญให้ไปเป็นวิทยากร และเป็นวิทยาทานให้หลายโรงเรียน ซึ่งมีการอบรมและขยายออกไปทุกโรงเรียน ปรากฏว่าโรงเรียนเหล่านั้นก็ประสบความสำเร็จอย่างมากมาย แต่ก็หลายโรงเรียนที่ยังไม่ประสบความสำเร็จ แต่ผมก็ภูมิใจเพราะได้ก่อตั้งมาแล้วได้ขยายผลไปให้พี่น้องประชาชนและเยาวชนรุ่นหลังได้ศึกษา ได้มีการแสดงออกทางด้านดนตรีพื้นเมืองแต่ก่อนนั้น ถ้าผู้ใดถือแคนเดินผ่านตลาดก็จะมีคนพูดว่า คนคนนี้เชย ถือพิณเดินผ่านตลาดก็เชย หรือ

เล่นโปงลางก็ถือว่าเชย สมัยนี้ปัจจุบันนี้ ผู้ใดเล่นดนตรีเป็น เล่นดนตรีพิณก็ตาม แคนก็ตาม โปงลางก็ตาม และโหวดก็ตาม ผู้นั้นจะได้รับการยกย่องเชิดชูไปทั่วทุกสถาบัน ไม่ว่าของทางราชการ หรือหน่วยงานเอกชน หากมีดนตรีจำพวกนี้ พวกดนตรีพื้นเมืองไว้ในหน่วยงานหรือสถาบัน ก็จะรู้สึกว่าจะให้การสนับสนุน เป็นเกียรติอย่างยิ่งสำหรับสถาบันนั้น ๆ ผมเองก็ภูมิใจอย่างมากตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบันนี้ ตั้งแต่ก่อนยังไม่มีการเผยแพร่ต่อมาได้รับเชิญจากสถาบันต่าง ๆ เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันราชภัฏมหาสารคาม สถานราชภัฏจังหวัดเลย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม ในสมัยก่อน สมัยนี้เป็น มมส. หรือมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตลอดจน มหาวิทยาลัยขอนแก่น ได้เชิญให้กระผมไปให้ความรู้ ไปสอน จนสามารถตั้งวงได้หลายสถาบัน กระผมภูมิใจในส่วนนี้ และต่อไปกระผมอยากให้พวกเรา ที่เป็นเยาวชนรุ่นหลัง และผู้ที่มีผู้อาวุโสแล้วให้การสนับสนุนลูกหลานได้สนใจดนตรีพื้นเมืองของเราซึ่งเป็นมรดกอันสำคัญ ได้อยู่คู่บ้านคู่เมืองต่อไปจนไม่รู้จักจบสิ้น ศราวุธ โชติจำรัส (2553)

บันทึกหลักฐานความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในยุครุ่งเรือง (พ.ศ. 2530 - 2537)

ยุครุ่งเรือง ปี พุทธศักราช 2530-2537

ยุครุ่งเรือง พ.ศ. 2530-2537 ในยุคที่โปงลางรุ่งเรือง พ่อเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้ที่มีความสามารถด้านดนตรีและการแสดง ทำงานในกรมป่าไม้ ชลประทาน ดูแลพร้อมกับ นายประชุม เป็นคนรักสนุกสนาน เลยดึงนายเปลื้อง มาทำวงโปงลางของชลประทาน ชื่อว่า วงประชุมโปงลาง ของกลมป่าไม้ พ่อเปลื้องทำงาน 2 ที่ คือ กรมป่าไม้ และ กรมชลประทานอัดแผ่นเสียง ต่อมาได้ยุบวงลง

เมื่อปี พ.ศ. 2521 ก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เป็นวิทยาลัยสังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร แห่งที่ 3 ในจำนวนวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคทั้งหมด 9 แห่งซึ่งการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้เริ่มจากการสำรวจพื้นที่ที่จะ จัดตั้งวิทยาลัย กล่าวคือเมื่อวันที่ 11 มกราคม 2522 ฯพณฯ รัฐมนตรีช่วยว่าการกระทรวงศึกษาธิการ ดร.ก่อ สวัสดิพาณิชย์ พร้อมคณะได้ทำการสำรวจพื้นที่จะจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เพื่อขยายการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมให้แพร่หลายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือโดยมี ผู้ร่วมชี้สถานที่หลายท่าน อาทิเช่น นายเดโช สวนานนท์ อดีตอธิบดีกรมศิลปกร นายศักดา อ้อพงษ์ ผู้ว่าราชการจังหวัดร้อยเอ็ด ในขณะนั้น รวมทั้งบุคคลสำคัญอีกหลายท่าน และได้ตกลงที่จะใช้ที่ดินสาธารณะประโยชน์ คือ บริเวณสระฮาง และสระแก้ว รวมที่ราชพัสดุบริเวณคูเมืองเป็นสถานที่ก่อสร้างวิทยาลัยฯ โดยใช้บริเวณสระฮางเป็นสถานที่ก่อสร้างอาคารเรียน และใช้บริเวณสระแก้วเป็นที่ก่อสร้างบ้านพักข้าราชการ

ฉวีวรรณ พันธุ (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์พิเศษ นาฏศิลปพื้นเมือง ของวิทยาลัยนาฏศิลปรอยเอ็ด ได้กล่าวถึงวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำพื้นเมืองอีสานให้ฟังว่าจะยึดท่าฟ้อนในคำกลอนแม่บท 32 ทามาเป็นแนวโน้มการประดิษฐ์ท่ารำอย่างหนึ่ง และจะประดิษฐ์ท่ารำเลียนแบบท่าทางของสัตว์อีก

ประเภทหนึ่ง ฉวีวรรณ พันธุ ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับคำกลอนฟ้อนแม่บท 32 ท่า ว่าได้รับการบอกเล่าจากบรรพบุรุษว่า ตั้งแต่ดั้งเดิมกลอนฟ้อนแม่บท 32 ทา นายสมัย อ่อนวงศ์ เป็นผู้แต่งคำกลอนฟ้อนแม่บท 32 ทา ขึ้นมาให้หมอลำนำไปร้องลำกัน และได้แนะนำให้ผู้แสดงลำออกท่าทางร่ายรำซึ่งทางอีสานเรียกว่า “ฟ้อน” ประกอบการแสดงลำกลอนฟ้อนแม่บท 32 ท่าด้วย การออกท่าฟ้อนนั้น ผู้แสดงลำสามารถฟ้อนได้ตามความถนัด เพราะไม่มีการกำหนดท่าไว้เป็นมาตรฐาน เพียงแต่ออกท่าฟ้อนให้ตรงกับความหมายของคำกลอนเท่านั้น ต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลปรอยเอ็ด ไดนำเอาคำกลอนฟ้อนแม่บท 32 ท่านี้ มาประยุกต์ใช้ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำในการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมือง คือ การปรุงแต่งท่าฟ้อนดั้งเดิมให้มีความสวยงามมากขึ้น โดยนำเอาลีลาการร่ายรำของภาคกลางเข้าไปปรับท่าฟ้อนดั้งเดิมนั้น ด้วยวิธีการเชื่อมท่ารำให้ติดต่อกันอย่างกลมกลืน และได้ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม โดยสอบถามจากชาวบ้านผู้ซึ่งมีอาชีพหมอลำ ในหลาย ๆ จังหวัดของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จึงทำให้ท่าฟ้อนแม่บท 32 ท่ามีเพิ่มมากขึ้นรวมเป็น 48 ท่า และได้นำออกแสดงเผยแพร่มาหลายครั้ง รวมทั้งได้นำออกแสดงหน้าพระที่นั่งมาแล้วด้วยการฟ้อนแม่บทอีสาน คือ การฟ้อนรำที่ปราชญ์ชาวอีสานได้จดจำอิริยาบถต่าง ๆ ของสัตว์ป่า เช่น เสือ นกยูง ฯลฯ มาปรับปรุงเป็นท่าการเคลื่อนไหวเพื่อให้เกิดความงามใช้ในการเกี้ยวพาราสี หรือการไหว้ครูมวยในสมัยโบราณ ฉวีวรรณ พันธุ (2561 : สัมภาษณ์)

รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ นายสิปนนท์ เกตุทัตต์ ได้ลงนามประกาศจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ดเมื่อวันที่ 31 มกราคม 2522 โดยให้สังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปปากรกระทรวงศึกษาธิการ เปิดสอนถึงชั้นประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นสูง ตั้งแต่วันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ.2522 โดยอาศัยอาคารเรียนของโรงเรียนสตรีศึกษา 1 หลัง เป็นที่เรียนชั่วคราวมีนักเรียนระดับนาฏศิลปะชั้นต้นปีที่ 1 จำนวน 80 คน และดับนาฏศิลปชั้นกลางปีที่ 1 จำนวน 80 คน ครูผู้สอนได้รับการ สนับสนุนจากวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนกลางในขั้นแรก จำนวน 50 คน และมีครูช่วยราชการจากจังหวัดร้อยเอ็ด 4 คน โดยมีนายล้วน เจนใจ อาจารย์ 2 วิทยาลัยช่างศิลป รักษาการในตำแหน่งผู้อำนวยการ

ในปีงบประมาณ พ.ศ. 2523 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้รับงบประมาณ จำนวน 5,650,000 บาท เป็นค่าก่อสร้างอาคารเรียน 3 ชั้น 18 ห้องเรียน 1 หลัง โรงอาหาร 1 หลัง บ้านพักยาม 1 หลัง และรั้วลวดหนามรอบบริเวณ การก่อสร้างได้ดำเนินการสร้างแล้วเสร็จในเดือน ธันวาคม 2524 และในงบประมาณ 2524 ได้ รับงบประมาณปรับปรุงพื้นที่มีวงเงินเพียง 756,329 บาท ซึ่งในเนื้อที่เกือบ 20 ไร่ และบางแห่งลึกถึง 2 เมตรเศษ ราคาดินจึง ๆ จะต้องใช้เงินไม่ต่ำกว่า 2,000,000บาท แต่วิทยาลัยได้รับความอนุเคราะห์จากองค์การบริหารส่วนจังหวัดดำเนินการให้ จนเสร็จในเดือน มีนาคม 2522 เปิดให้เรียน 20 พฤษภาคม 2525 และทำพิธีเปิดอาคารใหม่ของวิทยาลัยในวันที่ 15 กรกฎาคม 2525 โดยท่านผู้ว่าราชการ จังหวัดร้อยเอ็ด นายธวัชชัย สมสมา

ต่อมา ปี พ.ศ. 2524 ก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ขึ้น ทางวิทยาลัยตั้งการก่อตั้งวงโปงลาง จึงประกาศรับสมัครนักดนตรีโดยมีนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นกรรมคัดเลือก มีนักดนตรี มาสมัคร

ประมาณ 50-60 คน ที่ผ่านการคัดเลือกคือ นายเปลื้อง ฉายรัศมี และ นางสาวชบาภันามวัย การก่อตั้งในระยะเริ่มแรกมีนายอลงกต คำโสภา นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ และ นายเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้ควบคุมดูแลวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ต่อมานักศึกษารุ่นที่ 1 (รุ่นแรก) จบการศึกษาจึงได้คัดเลือกนายชัยสิทธิ์ สวนสนุน มาเป็นผู้สอนร่วมในระยะนี้ได้มีการเรียบเรียง ปรับปรุงให้เป็นระบบมากขึ้นลายโปงลางโบราณที่ได้จากนายเปลื้อง ฉายรัศมี เช่น ลายภูไทย ซึ่งแต่เดิมมีการประสมวง (ต่างคนต่างเล่น)

ลายเพลงที่นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้แต่งขึ้นเพื่อผสมวงและประกอบการแสดงได้แก่ ฟ้อนโปงฟ้าหยาด เอ้ดอกคูณ โปงลางเริ่มมีการรู้จักอย่างมากขึ้น โดยมีการว่าจ้างไปแสดงในทุก ๆ ที่ต่างภูมิภาค ครั้งหนึ่งเกิดอุบัติเหตุ นักดนตรีและนักแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เสียชีวิตเป็นจำนวนมาก และเป็นข่าวดังไปทั่วประเทศ จึงทำให้โปงลางได้รู้จักมากยิ่งขึ้น และเมื่อสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงรับทราบข่าว ทรงห่วงใย และมีพระเมตตา ภายหลังจึงเสร็จพระราชดำเนินมายังวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ทรงบรรเลงโปงลาง เป็นที่ปราบปลื้มแก่ พสกนิกรทั่วไป จากนั้นมาโปงลางจึงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น

เมื่อนักศึกษาทั้ง วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จบการศึกษาได้ไปทำงานเป็นครูในโรงเรียนสถานศึกษาต่าง ๆ ได้มีการก่อตั้งวงโปงลางขึ้นตามสถานศึกษาโรงเรียนที่สังกัด จากนั้นวงโปงลางจึงแพร่หลายในโรงเรียนประถมและมัธยม เช่น โรงเรียนในจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้แก่ โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์ โรงเรียนเมืองกาฬสินธุ์ โรงเรียนอนุกูลนารี และโรงเรียนมัธยมอื่น ๆ ในภาคอีสาน เกิดมีวงโปงลาง โรงเรียนหลายแห่งในอีสาน

ในสมัยนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นนักดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียง ได้มีการพัฒนาเสียงของเครื่องดนตรีที่เรียกว่า โหวด ได้นำเข้ามาผสมในวงโปงลาง และหลังจากช่วยงานที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นเวลา 1 ปี ก็ได้กลับมาที่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปี พ.ศ. 2523 ทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ทำการคัดเลือกให้เป็นครูสอนดนตรี ผู้ที่สอบคัดเลือกผ่านอีกหนึ่งคน คือ นายทองคำ ไทยกล้า โดย นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ สอน พิณ และโหวด นายทองคำ ไทยกล้า สอนแคน ลายเพลงที่คิดประดิษฐ์ประกอบการแสดง คือ ฟ้อนภูไทย 3 เผ่า ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ลายแมงภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ หมากกั๊บแก๊บลำเพลิน

ลายหรือเพลงที่ใช้บรรเลงโปงลางในสมัยแรกเกิดจากการจินตนาการของศิลปิน โดยอาศัยภูมิวัฒนธรรมเป็นแรงบันดาลใจ เหตุการณ์ ความประทับใจ ค่านิยม แบ่งได้สองแบบคือ

1. ลายกาเต้นก้อน เป็นการบรรยายลักษณะจังหวะในการตีโปงลาง ของกาที่กระโดดหาอาหารตามก้อนขี้ไถ่

2. ลายงัวขึ้นภู เป็นการบรรยายลักษณะของจังหวะในการตีโปงลาง วัวที่เยื้องย่างขึ้น-ลงภูชัน เป็นจังหวะของเสียงกะโหล่ง กะแหล่ง บักขิก ที่แขวนคอวัว ซึ่งเป็นลายตีที่น่าสนใจจนได้รับการบันทึกลงในสื่อสังคมอย่างยูทูป

3. ลายลมพัดพร้าว บรรยายจังหวะในการตีโปงลางที่สายลมลูบโลมทางมะพร้าวอันมีความเคลื่อนไหวโบกโบยจนบังเกิดจินตนาการถ่ายทอดออกมาเป็นจังหวะในการตีโปงลางอันรื่นรมย์ได้อย่างมีสุนทรียะและลายโปงลางข้ามภู

ต่อมา พ.ศ. 2530-2537 ในยุคที่โปงลางรุ่งเรือง ได้มีลายเพลงที่แต่งขึ้นมาประสมบรรเลงแบบรวมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่น ๆ บรรเลงประกอบการฟ้อนรำ และการบรรเลงเดี่ยว

เมื่อโปงลางเป็นที่รู้จักได้มีผู้พัฒนาโดยนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ และ นายอลงกต คำโสภา ได้พัฒนาทั้งรูปร่าง ระบบเสียง ลายเพลง (ทำนอง) การประสมวง ตังอย่างลายเพลงที่เกิดในสมัยนี้ คือ มีการก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในปี พ.ศ. 2521 สถาบันที่มีบทบาทในการพัฒนาดนตรีและศิลปะการแสดงวงโปงลาง สำหรับในสถาบันอุดมศึกษาได้รับอิทธิพลในระยะที่โปงลางเป็นที่รู้จัก คือ วิทยาลัยครูมหาสารคาม ก่อตั้งวงแกนอีสาน วิทยาลัยครูอุบลราชธานี ก่อตั้งวงโปงลางอุบล (วงโปงลางสังข์เงิน) และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม ก่อตั้งวงแคน ต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2524 ก็ได้พัฒนาดนตรีและศิลปะการแสดงวงโปงลาง และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ก่อตั้งปี พ.ศ.2535 รับผิดชอบด้านดนตรีและศิลปะการแสดงอีสานใต้เป็นโปงลางแบบผสมวัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้

วงโปงลางวิทยาลัยครูมหาสารคาม (วงโปงลางแกนอีสาน)

วงแกนอีสาน ก่อตั้งวงในปี พ.ศ. 2518 โดยคณะนักศึกษาวิชาเอกสังคมศึกษา วิทยาลัยครูมหาสารคาม มีอาจารย์ปรีชา จันทร์เทพ เป็นหัวหน้าวง ใช้ห้องประชุมอาคาร 3 เป็นสำนักงานและสถานที่ฝึกซ้อมมีอาจารย์สาคร อมรพันธ์ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาคนแรก รองศาสตราจารย์สมชาย วงศ์เกษม และอาจารย์สังกัดคณะวิชามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ ให้การสนับสนุนส่งเสริมเป็นอย่างดียิ่ง ในระยะแรกให้ชื่อว่าวงชุมนุมสังคมศึกษา

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 41 วงโปงลางแกนอีสาน ในยุค พ.ศ. 2522
ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

จนกระทั่งปี พ.ศ. 2522 ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม ได้เข้ามาเป็นที่ปรึกษาและได้เปลี่ยนชื่อวงมาเป็น “วงแกนอีสาน” เป็นต้นแบบวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน สังกัดวิทยาลัยครูมหาสารคาม รูปแบบวงเป็นการร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำ คิดค้นรูปแบบการฟ้อนอีกหลายชุด เช่น ระบำจำปาศรี เซิ้งข้าวปุ้น เซิ้งกุบ ฟ้อนเมืองแมน ฟ้อนเกี่ยว กับวิถีชีวิตการทำมาหากินของชาวอีสานมีการแสดงการวาดภาพประกอบเพลงทุ่งกุลาร้องไห้ นักแสดงของวงแกนอีสาน คือนักศึกษาทุกคณะที่สมัครเข้าวงด้วยใจที่รักในศิลปวัฒนธรรมอีสานอย่างแท้จริง

ภาพประกอบ 42 วงโปงลางแกนอีสาน แสดงงานศิลปวัฒนธรรม ปี พ.ศ. 2525
ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ภาพประกอบ 43 วงโปงลางแกนอีสาน แสดงงานนิทรรศการ กสช. จังหวัดขอนแก่น ปี พ.ศ. 2526

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ภาพประกอบ 44 วงแกนอีสาน เข้าร่วมแสดงวัฒนธรรม ณ วิทยาลัยครูอุบลราชธานี ปี พ.ศ. 2526

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ภาพประกอบ 45 นางรำวงแกนอีสาน เข้าร่วมการแสดงทางวัฒนธรรม ณ สวนอำพร ปี พ.ศ. 2526

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ภาพประกอบ 46 วงแกนอีสาน เข้าร่วมแสดงวัฒนธรรม ณ วิทยาลัยครู คณาสวัสดิ์ ปี พ.ศ. 2527

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ภาพประกอบ 47 วงแกนอีสาน ถ่ายทำสารคดีดนตรีและศิลปวัฒนธรรม ปี พ.ศ. 2527

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ภาพประกอบ 48 วงแกนอีสาน เข้าร่วมการแสดงศิลปวัฒนธรรม ณ จังหวัดภูเก็ต ปี พ.ศ. 2528

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ภาพประกอบ 49 รูปแบบการแสดงของวงโปงลางแกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม
ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ภาพประกอบ 50 วงโปงลางแกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม พ.ศ. 2531
ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

วงแกนอีสาน เป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียง เป็นวงดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนแตกต่างจากวงดนตรีประเภทอื่น ๆ ในยุคปี พ.ศ. 2518 – 2558

วงแกนอีสาน เป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ททท.) และสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ คัดเลือกให้เป็นตัวแทนของภาคอีสาน ไปร่วมแสดงในงานสำคัญระดับจังหวัด ระดับภาค ระดับประเทศ และระดับนานาชาติ ในโอกาสแสดงต้อนรับแขกของมหาวิทยาลัย จังหวัด และประเทศโดยเฉพาะจังหวัดต่างๆ ในภาคอีสาน นับเป็นวงดนตรีพื้นบ้านต้นแบบยุคแรกๆ ของภาคอีสานที่มีเอกลักษณ์ของตนเอง และเป็นต้นแบบของการนำเสนอบนเวที ทั้งให้ความรู้และความบันเทิง ซึ่งโรงเรียนและสถาบันศึกษาต่างๆ ใช้เป็นต้นแบบในการนำไปใช้ประโยชน์อย่างแพร่หลาย ที่สำคัญได้มีการผลิตบุคลากรด้านการแสดงทางวัฒนธรรม และจัดตั้งวงดนตรีพื้นบ้านไปสู่สถานศึกษาและองค์กรหน่วยงานต่างๆ ในชุมชนและท้องถิ่น เป็นจำนวนมากจวบจนปัจจุบัน

ที่ตั้งใจตั้งชื่อวงดนตรีพื้นบ้านอีสานนี้ว่า แกนอีสาน ไม่ใช่ว่า “แก่นอีสาน”เพราะเห็นว่า “แก่น” มักใช้กับไม้เนื้อแข็ง เป็นส่วนที่ใจกลางที่แข็งแกร่งที่สุดของไม้ กว่าจะเป็นแก่นไม้ก็ใช้เวลานาน และเป็นส่วนที่ดีสุดหมายความว่าถ้าใช้คำนี้เราจะต้องเป็นวงดนตรีที่ดีที่สุด พรชัย ศรีสารคาม (2561: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 51 การแสดงการขับร้อง หมอลำ ของวงแกนอีสาน
ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ภาพประกอบ 52 การแสดงของวงโปงลาง แกนอีสาน ในการรับใช้สังคมวัฒนธรรมอีสาน
ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม (2560)

ดนตรีพื้นบ้านอีสานเมื่ออดีตที่ผ่านมานั้นดนตรีพื้นบ้านอีสาน ยังไม่เป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปเป็นเพียงการละเล่นในสังคมหรือชุมชน ในแต่ละท้องถิ่นตามงานหรือประเพณีเป็นส่วนใหญ่ สถาบันการศึกษาที่มาส่งเสริมและสนับสนุนในขนาดนั้น ก็มีน้อยมาก

ประมาณปี พ.ศ. 2522 มีวงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่สามารถออกเผยแพร่ในระดับต่างๆ ได้นั้นจะมีเพียงประมาณ 2-3 วงเท่านั้นเอง วิญญู ผิวรัตน์ (2561 : สัมภาษณ์) ในรุ่นแรก ๆ ของวงดนตรีพื้นบ้านแกนอีสานในการเผยแพร่ทางดนตรีตอนนั้น เห็นจะมี วงดนตรีสังข์เงิน ของวิทยาลัยครูอุบลราชธานี ในขนาดนั้นและวงดนตรีแกนอีสาน ของวิทยาลัยครูมหาสารคาม ที่เป็นวงที่ค่อนข้างสมบูรณ์ในการนำเสนอการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน ส่วนหน่วยงานที่ส่งเสริมทางด้านดนตรีการแสดงจะมีเพียงวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งจะสร้างเพียงชุดการแสดงเป็นส่วนใหญ่ วงดนตรีพื้นบ้านแกนอีสาน เป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นจำนวนมาก

ในช่วงก่อตั้งคือราวปี พ.ศ. 2522 ในช่วงที่อาจารย์ปรีชา จันทร์เทพ เป็นหัวหน้าวงและมีผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม เข้ามาเป็นที่ปรึกษา คือยุคแรกเริ่มๆ ของวงแกนอีสานที่ทำให้การแสดงเป็นที่ยอมรับของหน่วยงานที่ส่งเสริมทางด้านวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยให้เป็นตัวแทนของภาคอีสานออกเผยแพร่วัฒนธรรมทางด้านดนตรีพื้นบ้าน ตั้งแต่งานวัฒนธรรม 4 ภาค งานของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยงานแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมของเอเชีย และได้สร้างความประทับใจในการแสดง จนได้ให้เป็นตัวแทนประเทศไทยในการแสดงแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมพื้นบ้านต่อมาอย่างสม่ำเสมอ

การพัฒนารูปแบบการแสดงที่เป็นการแสดงพื้นเมืองที่สร้างสรรค์นำเอาวิถีชีวิตในท้องถิ่นมาเป็นการแสดง มีการนำเสนอในรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งการขับร้องเพลงพื้นบ้าน การฟ้อนประกอบดนตรี และมีการนำการแสดงของศิลปินของท้องถิ่นที่โดดเด่นมานำเสนอ ทำให้ผู้ชมได้รับความบันเทิงที่หลากหลาย และที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน วงแกนอีสาน มีการพัฒนาเครื่องดนตรีให้มีความทันสมัยเพื่อสร้างความสนุกสนาน แต่ยังคงอนุรักษ์แก่นแท้ของอีสานให้เห็นเด่นชัด เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่วงดนตรีแกนอีสานได้นำมาพัฒนาที่ชัดเจนคือ กลองหาง ในยุคแรก ๆ มีการใช้กลองยาวมาประยุกต์ตีเพียง 2 ใบเท่านั้น

เมื่อปี พ.ศ. 2523 วงแกนอีสาน ได้พัฒนากลองหางขึ้นเป็น 4 ใบ เพื่อสร้างสีสันความสนุกสนานในการบรรเลงจึงถือได้ว่าวงแกนอีสาน เป็นดนตรีพื้นบ้านวงแรก ที่พัฒนากลองหางให้เป็น 4 ใบ นอกจากนั้นยังพัฒนาเบสซึ่งแต่ก่อนจะมีไหใช้บรรเลงเป็นเสียงเบส ที่ปัจจุบันใช้พิณมาพัฒนาเป็นเบสเรียกว่าพิณเบสขึ้นโดย ในช่วงแรกๆ มีการนำพิณมาประยุกต์โดยมีการวางตำแหน่งเสียงตามจินตนาการ มีการวางเฟล็ตเสียงประมาณ 5-8ช่วงเท่านั้น ทำให้เสียงไม่มีความสมบูรณ์ และยังไม่มีจูนเนอร์ เครื่องมือที่ใช้ในการตั้งเสียง ที่เป็นสากลต้องใช้แคนเป็นหลักในการตั้งเสียง

นอกจากการพัฒนาทางด้านดนตรีแล้ว ยังมีการพัฒนาแนวการบรรเลงดนตรีที่มีคอร์ดมาประสานเพิ่มขึ้นในการบรรเลง โดยนายสวาท ดาทุมมา มือพิณของวงแกนอีสานในขนาดนั้น ปัจจุบันได้เสียชีวิตแล้ว ได้คิดคอร์ดขึ้นมาเล่นประสานในการบรรเลงบทเพลง โดยมีการเล่นทั้งเพลงลูกทุ่งอีสานและเพลงที่นิยมทำให้การแสดงของวงดนตรีพื้นบ้าน

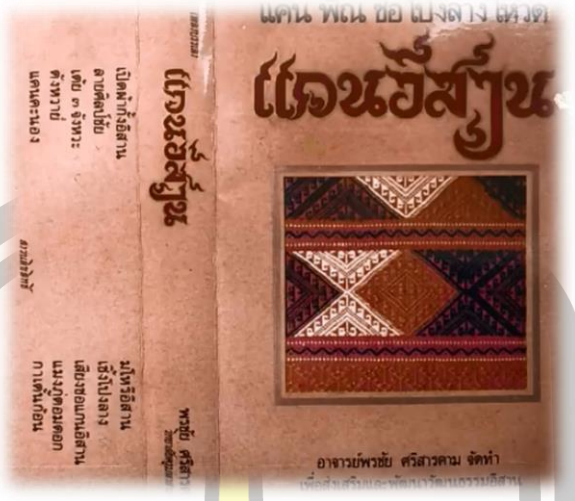
แกนอีสานเป็นวงเล็กแรก ๆ ที่ได้พัฒนาการในรูปแบบการบรรเลงที่ใกล้เคียงกับสากลมากขึ้น เพราะในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ในช่วงปีพ.ศ. 2523 นั้นยังเป็นการบรรเลงแบบเดินทำนองอย่างเดียวอยู่ ทำให้ผู้ชมขาดความสนใจ เมื่อวงดนตรีแกนอีสานในการพัฒนารูปแบบการบรรเลงดนตรีที่แปลกใหม่จึงได้รับความนิยมและติดตามชมเป็นจำนวนมาก

นอกจากการพัฒนาทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานแล้ว วงดนตรีแกนอีสาน ยังได้พัฒนารูปแบบการแสดงโดยได้นำเอาเครื่องดนตรีที่ผู้คนใช้เล่นกันในท้องถิ่น เช่น การเป่าใบไม้ประกอบเครื่องดนตรีพื้นบ้าน การนำเอาการแสดงของชุมชนเข้ามาร่วมแสดงโชว์ และยังมีมุขตลก ๆ ออกแนวพื้นบ้านอีสาน สร้างความบันเทิงให้ผู้ชมได้เป็นอย่างดี

สิ่งที่ทำให้วงดนตรีแกนอีสาน มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องยาวนานมาได้ สิ่งหนึ่งคือทุกคนที่เข้ามาอยู่ในวงดนตรีแกนอีสานที่มาด้วยใจรักในวัฒนธรรมพื้นบ้าน และในวงนี้เองที่สอนให้มีความรักความเอื้อเฟื้ออาทรต่อกันแบบพี่น้องทำให้เกิดความรักความผูกพันสืบทอดต่อเนื่อง กันมาจนถึงปัจจุบันมีอายุยาวนานถึง 40 กว่าปี ซึ่งนับได้ว่าเป็นอีกวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ที่น่าศึกษาถึงวิธีการในการดำเนินงานที่สามารถยืนอยู่ได้ในยุคของกระแสดนตรีทางตะวันตกที่รุนแรงในกลุ่มเยาวชนและผู้คนทั่วไป ที่ทำให้ดนตรีพื้นบ้านอีสานในปัจจุบันยังเป็นที่ยอมรับของผู้คนทั่วไปในอยู่ในกลุ่มเยาวชน และคนทั่วไปที่ทำให้ดนตรีพื้นบ้านอีสานในปัจจุบันยังเป็นที่ยอมรับของผู้คนทั่วไปในชุมชนและอยู่ในสถานศึกษาทุกระดับตั้งแต่ประถมศึกษาจนถึงอุดมศึกษาและมีหน่วยงานที่เปิดหลักสูตรทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานขึ้นหลายแห่ง นอกจากนี้ยังมีการเผยแพร่ทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยมีการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานเข้าร่วมบรรเลงในการแสดงดนตรีทางตะวันตกอีกด้วย ปรีชา จันทร์เทพ (2561 : สัมภาษณ์)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 53 เทปต้นฉบับ วงดนตรีแกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม ปี พ.ศ.2528
ที่มา : อาจารย์ปรีชา จันทรเทพ (2560)

เทปต้นฉบับการบรรเลงวงดนตรีโปงลาง แกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม ปี พ.ศ.2528 มีจำนวน 10 ลาย ประกอบด้วย 1. เปิดผ้ากั้งอีสาน 2. ลายศิลป์ชัย 3. เต้ย 3 จังหวะ 4. ตั้งหวาย 5. แคนคะนอง (โดยหมอลำสมบัติ สิบหล้า) 6. มโหรีอีสาน 7. เซิ้งโปงลาง 8. เสียงซอแกนอีสาน 9. แม่งภู่ตอมดอก 10. กาเต้นก้อน

วงโปงลางวิทยาลัยวิชาการศึกษา มหาสารคาม

แรกเริ่มก่อตั้งเป็นวิทยาลัยวิชาการศึกษา มหาสารคาม ในปี พ.ศ. 2511 เนื่องจากครูบาอาจารย์ผู้ที่มาบริหารสถาบันแห่งนี้ได้เข้าใจวัตถุประสงค์ของ วิทยาครู การศึกษา มหาสารคาม ว่าเป็นสถาบันคือการศึกษาที่สนับสนุนคนที่จะไปเป็นครู ซึ่งควรมีคุณสมบัติหลายประการอยู่ในตนเอง เป็นทั้งครูบาอาจารย์ที่สอนสาขาวิชาเอกอย่างมีประสิทธิภาพ อยู่ในชุมชน มีบทบาทในการนำชุมชน ในบางเรื่องศึกษาประเพณี วัฒนธรรมชุมชน เพราะจะมีส่วนสำคัญในการอนุรักษ์ ฟื้นฟู สืบสานศิลปะและวัฒนธรรมเหล่านั้น

ดังนั้น ในช่วงแรกๆ ครูเองก็มาไม่ทัน ดร. สายหยุด จำปาทอง ซึ่งท่านรักษาการรองอธิการบดีคนแรกของ วิทยาลัยวิชาการศึกษา มหาสารคาม แต่มาทันในช่วง ดร. บุญชม ไชยโกษี ซึ่งเป็นรองอธิการบดี ผู้หญิงคนเดียวของสถาบันแห่งนี้ มาตอนนั้นก็มาในฐานะนิสิต แต่ในบทบาทของนิสิต ทำให้ทราบว่าท่านได้ส่งเสริมงานทางด้านทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม โดยตนเองก็ได้มีบทบาทในฐานะนิสิต นั่นก็คือ ท่านก็ส่งเสริมให้ตัวแทนนักศึกษาที่มาจากวิทยาลัยครูต่างๆ ได้ตั้งชมรม อย่างน้อยสองชมรม ก็คือ ชมรมดนตรีพื้นเมือง เพื่อนๆ จากวิทยาลัยครูอุดรธานี ซึ่งเคยเป็นนักดนตรีในวงแคนจากอุดรธานีก็มารวมตัวกัน และก็สอนให้เพื่อน ครูก็ได้รับการเชิญชวนให้มาเป็นนักร้องประจำวงแคน

ภาพประกอบ 54 ชุดการแสดงรำโปงลาง ของ มศว.มหาสารคาม (ชมรมดนตรีนาฏศิลป์พื้นเมือง)
ที่มา : (รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ (2560)

ภาพประกอบ 55 ชุดการแสดงรำโปงลาง ของ มศว.มหาสารคาม (ชมรมดนตรีนาฏศิลป์พื้นเมือง)
ที่มา : (รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ (2560)

อีกชมรมหนึ่ง ครูก็ได้เป็นสมาชิกชมรม ก็คือ ชมรมดนตรีไทย ทำหน้าที่ตีขิม ดังนั้น ก็ทำให้เราทราบว่า การที่เราได้มีชมรมต่างๆ ไม่ว่าดนตรีไทย ไม่ว่าดนตรีพื้นเมือง หรือในโอกาสสำคัญของมหาวิทยาลัย อย่างเช่นประเพณีลอยกระทง งานบุญเข้าพรรษา เราต้องไปร่วมงานแห่เทียน ครูในฐานะนิสิตก็ได้เป็นเหมือนแม่งาน แต่งตัวให้เพื่อน เป็นนางนพมาศ และร่วมกับเพื่อนในการดูแลนางนพมาศ ช่วยครูบาอาจารย์ในเรื่องแห่เทียน ส่วนใหญ่ก็เป็นการจัดขบวน แต่งตัวนางฟ้า ซึ่งในตอนนั้นมหาวิทยาลัยของเราต้องสร้างภาพลักษณ์ให้ชุมชนชาวมหาสารคามได้ยอมรับ ว่าเราเป็นสถาบันการศึกษาสูงสุดของมหาสารคามในช่วงนั้น แต่บรรดานิสิต ครูบาอาจารย์ก็ยังเข้าถึงประเพณีท้องถิ่น ภาพลักษณ์เหล่านี้ก็ทำให้ชาวมหาสารคามรู้ว่า ถึงแม้ว่ารับนิสิต บ้านสมเด็จก็ได้ สวนสุนันทาก็ดี สวนดุสิต หรือมาจากวิทยาลัยครูต่างๆ ทั้งภาคเหนือ อีสาน กลาง และใต้ แต่คนเหล่านี้ก็ไม่แบ่งว่าฉันเป็นคนภาคกลาง ฉันเป็นคนภาคอีสาน แต่ทุกคนมีความรักจังหวัดมหาสารคาม

ดังนั้น ถ้าเราไปดูภาพเก่าๆ เราก็จะพบเวลางานแห่เทียน ครูบาอาจารย์บางท่านก็ไปตีกลองยาว บางท่านก็เดินร่วมขบวน เป็นภาพที่ศิษย์เก่าทุกคนประทับใจ ก็กล่าวได้ว่า งานทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยแห่งนี้เริ่มมาพร้อมๆ กับการก่อตั้งสถาบัน โดยมีผู้บริหารที่เข้าใจสนับสนุน ให้งบประมาณ เช่น ชมรมต่างๆ ชมรมดนตรีไทย เราก็ใช้ครุภัณฑ์ของภาควิชาดุริยางค์ ซึ่งจริงๆ แล้วในปัจจุบัน ชมรมก็คือชมรม พวกวัสดุ-ครุภัณฑ์ทั้งหลายก็ต้องหาเอง แต่มหาวิทยาลัยแห่งนี้สนับสนุนมาตั้งแต่ต้น เพราะว่านิสิตมีความสนใจ และบทบาทหน้าที่มหาวิทยาลัยก็ต้องทำสิ่งเหล่านี้ อะไรที่จะพอสนับสนุนได้ มหาวิทยาลัยก็เลยร่วมสนับสนุน โดยอยู่ในรูปของงานกิจการนิสิต ซึ่งสมัยก่อนยังไม่เป็นกอง เป็นงานกิจการนิสิต เดี๋ยวนี้ก็พัฒนาเติบใหญ่มาเป็นกองกิจการนิสิต และก็มีฝ่ายทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรมอย่างชัดเจน วีณา วีสเพ็ญ (2561 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 56 รองศาสตราจารย์วีณา วีสพ็ญ ผู้ก่อตั้งชมรมดนตรีพื้นเมือง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ดังนั้นงานทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของสถาบัน จากอดีตจนถึงปัจจุบัน เริ่มจากนิสิตใช้ศักยภาพที่ติดตัวมาและมหาวิทยาลัยวิชาการศึกษาก็ส่งเสริม พอมาเป็น มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มศว. มหาสารคาม ยิ่งส่งเสริมมากยิ่งขึ้น มีนิสิตมากขึ้น จากที่สอนแต่สายครูก็มีนิสิตสายวิชาเอกมากขึ้น จาก กศ.บ. อย่างเดียว ก็เป็น ศศ.บ. ยิ่งมีความชัดเจนในบทบาทของมหาวิทยาลัยของรัฐ เดิมเราเป็นวิทยาเขต คล้ายๆ เข้าใจปรัชญายิ่งขึ้น ว่า นอกจากผลิตบัณฑิต ทำวิจัย บริการวิชาการ บทบาทหน้าที่อันหนึ่งที่สำคัญ คือ ทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งว่าไปแล้ว ไม่ได้เข้าข้างตนเองนะคะ เป็นที่ยอมรับของเพื่อนต่างมหาวิทยาลัย ว่า มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม มีงานโดดเด่นก็คือ งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม 8 วิทยาเขต โดยเราคิดรูปแบบงานและรับเป็นเจ้าภาพครั้งแรก ทำให้เมื่อพัฒนามาเป็นมหาวิทยาลัยมหาสารคาม การก่อตั้งคณะที่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าคณะศิลปกรรมศาสตร์

ซึ่งมีสาขาทัศนศิลป์ สาขานาฏยศิลป์ สาขาดุริยางคศิลป์ ก็สืบเนื่องมาจากพื้นฐานเดิมที่ชุมชนภายนอกและทบวงมหาวิทยาลัยได้เห็นในเชิงประจักษ์ เป็นรูปธรรม ทำให้คณะศิลปกรรมศาสตร์ก็ก่อตั้งได้รวดเร็ว อันเนื่องมาจากบุคคลทั้งหลายของสถาบันได้ช่วยกันทำหน้าที่แล้วเข้มแข็ง และในทุกวันนี้ ในส่วนตัวก็ยังมีความภาคภูมิใจ ถึงแม้ว่าไม่ได้เป็นผู้บริหาร ไม่ว่าคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ ก็เคยไปเป็นประธานบริหารในช่วงก่อตั้ง เพื่อวางรากฐานให้ เมื่อถอยออกมาไม่ว่าจะโดยเราสรรหาคณบดีท่านใหม่ หรือเพราะเกษียณอายุราชการ แต่สิ่งที่ครูบาอาจารย์ทั้งหลายวางรากฐานเอาไว้ อาจารย์รุ่นน้องทั้งหลายทำหน้าที่อย่างเข้มแข็งและถูกแนวทาง ซึ่งในส่วนตัวก็มีความภาคภูมิใจ เพราะว่าสถาบันใดก็ตามที่มีเป้าหมายที่ชัดเจนและมีคนแต่ละรุ่นสืบสานต่ออย่างมีเป้าหมายร่วมกัน มันก็นำมาสู่ความเจริญ ความแตกต่างทางความคิด ทางการออกแบบ ในเรื่องงานทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม แน่นอน มันก็ย่อมมีการสร้างสรรค์ แต่ถ้าเราปักหลักมั่นในเรื่องความดีความงามของประเพณี สังคม วัฒนธรรมภาคอีสาน และก็สร้างสรรค์สิ่งใหม่โดยมีรากของขนบธรรมเนียมประเพณีเดิม ก็คิดว่า ท่านเหล่านั้นกำลังนำพามหาวิทยาลัยไปในแนวทางที่ถูกต้อง คงไม่เสื่อมถอยแน่นอน วีณา วีสเพ็ญ (2561 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 57 งานการแสดงของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม

ที่มา : (รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ (2560)

ภาพประกอบ 58 งานการแสดงของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม

ที่มา : (รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ (2560)

ภาพประกอบ 59 การเผยแพร่การรำโปงลาง ที่จังหวัดนครพนม ของ มศว.มหาสารคาม
ที่มา : (รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ (2560)

ภาพประกอบ 60 การแสดงรำโปงลาง ของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม
ที่มา : (รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ (2560)

งานทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม ทั้งทำนุบำรุงประเพณี ทำนุบำรุงศิลปะการแสดง ทำนุบำรุงพุทธศาสนา ซึ่งอาจารย์ ดร. นารีรัตน์ รักวิจิตรกุลและอาจารย์รัถพร ซังธาดา เป็นผู้วางรากฐานเอาไว้ วัฒนธรรมนี่มันต้องมีทางด้านศาสนาด้วย อาจารย์มุนี พันทวี อาจารย์อาคม วรจินดา ก็วางรากฐานในเรื่องศิลปวัฒนธรรมที่เป็นงานจิตรกรรม งานหัตถกรรม งานทัศนศิลป์ทั้งหลาย คำว่าศิลปวัฒนธรรมในมุมมองของเรามันกว้าง ในอดีต อยู่ในรูปภาควิชาเล็กๆ และก็มีชมรมของกองกิจการนิสิต ที่ทุกสาขาวิชาเอกจะมาเข้าชมรม ดังนั้น ความเบ่งบานของ มศว. ในช่วงที่ครูเป็นหัวหน้าฝ่ายศิลปวัฒนธรรมของกองกิจการนิสิต มาเป็นรองอธิการฝ่ายศิลปวัฒนธรรมและกิจการพิเศษ เรากล่าวได้ว่า ในช่วงที่เราเป็น มศว. การที่เราไม่มีวิชาเอกทางดนตรี การแสดงโดยเฉพาะ มีเพียงเอกทัศนศิลป์ แต่เรารับสมัครนิสิตชมรมต่างๆ กลายเป็นความงอกงามและแข็งแกร่งของ มศว. ในตอนนั้น เช่น วงแคนก็มีเอกฟิสิกส์ เอกอังกฤษ คนฟ้อนก็เอกจิตวิทยา เอกสถิติ เอกภาษาไทย ภาษาอังกฤษ คือมัน

หลากหลาย ทุกคนมาสมัครเข้าร่วมชมรม ดังนั้น เมื่อเขาจบไปแล้ว เขาก็ไปวางรากฐาน ก็คือนำวิธีการทำงานของครูบาอาจารย์ไปทำในหน่วยงานที่เขาบรรจุไปเป็นอาจารย์ ก็ทำให้เรามีอาจารย์ที่สามารถทำงานศิลปวัฒนธรรมในโรงเรียนประถม โรงเรียนมัธยม หรือมหาวิทยาลัยที่เขาไปทำงาน แต่พอเติบโตมามีวิชาเอกดุริยางคศิลป์ ทั้งดุริยางค์ไทย ดุริยางค์พื้นบ้าน ดุริยางค์สากล มีวิชาเอกนาฏยศิลป์ไทย พื้นบ้าน สากล มีการเรียนสาขาทัศนศิลป์หลากหลาย ทั้งภาพพิมพ์ จิตรกรรมปฏิมากรรม ชมรมต่างๆ ก็ยังสืบทอด ดำเนินการต่อมาอยู่ ก็กล่าวได้ว่า จากการเป็นชมรม ซึ่งก็ยังมีอยู่ถึงปัจจุบัน อย่างเช่นชมรมที่ครูก่อตั้งขึ้น คือ ชมรมดนตรีนาฏยศิลป์พื้นเมือง ตอนนี้นิสิตรุ่นน้องก็ตั้งชื่อใหม่ ชื่อก็พัฒนาไปเรื่อย เดี๋ยวนี้ก็เป็น วงแคน เราก็จะพบว่า ทั้งชมรมเดิม เราก็ยังรักษาธรรมเนียม วัฒนธรรมเดิม รับน้องๆ จากทุกคณะ ทุกวิชาเอก พร้อมๆ กับที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ก็ดี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ก็ดี ก็จำเป็นจะต้องสร้างคนไปเป็นครูบาอาจารย์ หรือประกอบอาชีพอิสระ ก็สร้างคู่กันไป กล่าวได้ว่ามหาวิทยาลัยของเราได้สร้างเสริม สนับสนุนควบคู่กันมา ทุกคนที่รักในงานวัฒนธรรม ก็คืออยู่ในชมรมต่างๆ ของกองกิจการนิสิต เพราะหน้าที่ของมนุษย์คนไทยก็คือ ต้องทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของชาติ ไม่ว่าพื้นเมือง ไม่ว่าไทย ไม่ว่าจะเอกอื่น เขาก็เป็นคนไทย มีสิ่งเหล่านี้อยู่ในสายเลือด ไปเป็นพ่อเป็นแม่คนก็ต้องมีความเข้าใจในเรื่องวัฒนธรรมและร่วมสืบสาน แต่อีกกลุ่มหนึ่งเขาก็ได้รับการฝึกเฉพาะโดยผู้เชี่ยวชาญ เราก็มีการสร้างคน สร้างครู สร้างนักวิชาการทางดนตรี นาฏยศิลป์ ในสาขาวิชาเอกขึ้นแต่ว่าไปแล้ว ครูก็ยังดีใจที่ผู้บริหารได้มองเห็นความสำคัญของทั้งสองอย่าง สร้างปริญญา ผลิตบัณฑิตที่จะไปเป็นผู้รับใช้สังคมในเชิงวิชาการ กับสร้างคนที่จะต้องมีความเข้าใจในวัฒนธรรมของชาติ และรักวัฒนธรรม ก็ไปสืบทอดไหลรินในความเป็นคนอีสาน เป็นคนไทย ก็เลยเห็นว่า ก้าวของมหาวิทยาลัยมหาสารคามในเรื่องของการทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรมก็ยังโดดเด่น ชัดเจนในเป้าหมาย คือไม่ตกหล่น อย่างเช่น นิสิตสาขาทัศนศิลป์ก็ดี สาขาดุริยางคศิลป์ หรือสาขานาฏกรรม พอเขาจบ นอกจากเขาจะอนุรักษ์ สืบทอดแล้ว โดยหลักสูตรที่ เราได้ร่วมกันทำ เขาจะต้องสืบสานเรื่องเก่า และต้องมาคิดเพิ่มให้มันเป็นงานสร้างสรรค์ โดยมีรากของวัฒนธรรมเดิม เราก็จะพบว่า แต่ละเทอมของปีสี่ เทอมปลาย เราจะเห็นความก้าวหน้าในเรื่องนี้ ว่าครูบาอาจารย์ก็เป็นที่ปรึกษานิสิต ให้ไปศึกษาชุมชน ศึกษาด้านต่างๆ อาจจะเป็นปรัชญาธรรมด้วยซ้ำ ศึกษาประเพณีทั้งหลายเพื่อมาสร้างสรรค์งาน ไม่ว่าจะเป็นทัศนศิลป์ ดนตรี นาฏกรรม จึงพบว่า ถ้าพูดถึงมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ก็ได้สังเกตมาตลอดว่าทุกสายตาก็ได้มองเรา ได้เรียนรู้จากเราพอสมควรทีเดียว วีณา วีสเพ็ญ (2561 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 61 การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม
ที่มา : (รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ (2560)

ภาพประกอบ 62 การแสดงงานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม ของวงโปงลาง มศว.มหาสารคาม
ที่มา : (รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ (2560)

การทำงานพันธกิจทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมกับความกว้างเชิงพื้นที่ หลายครั้งที่นิสิตต้องออกชุมชน เพราะว่าอาจารย์อยากให้รู้จักชุมชน เอกศิลปะ คุณจะเขียนภาพส่งจบ รักที่จะทำงานด้านศิลปะเชิงประเพณี ทำแบบแอบสแทรค แบบสากล ตัวเองก็ไม่ชอบ เราก็จะพบว่า อาจารย์สาขาทัศนศิลป์ตัวเองก็ดูแลภาคนี้อยู่ สมัยก่อนสังกัดคณะมนุษยศาสตร์ต้องเซ็นภาคนิพนธ์เขา ต้องตรวจงาน ต้องเดินดูงาน เราก็จะพบว่า ในเชิงพื้นที่ เขาออกชุมชนเพราะว่าต้องเอาชุมชนมาสร้างจินตนาการ สร้างอารมณ์ เพื่อทำงานส่งอาจารย์ จะจบได้ต้องอย่างน้อยห้าชิ้น เราก็จะพบว่า นิสิตเอกทัศนศิลป์ยี่สิบคนอาจมีสักสี่คนที่จะเลือกงานจิตรกรรมประเภทประเพณีอีสาน แต่ขอกล่าวได้เลยว่า ผู้บริหารในอดีตท่านก็พาออกชุมชน เก็บลายผ้าซิ่น ลายผ้าขิดในสมัยท่านบุญชม ไชยโกสี อาจารย์อาคม วรจินดา ก็เอามาทำเป็นลายสาน ในสถาบันแห่งนี้ ก็เป็นโดยไม่มีวิชาเอก ตอนเป็นมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ในช่วงที่ท่านอธิการบดีศุภชัย สมัปปิโต มีการวางนโยบายว่าคงไม่ออกชุมชนเพราะว่าต้องทำรายงานส่ง ต่อไปนี้เราและชุมชนจะต้องทำงานร่วมกัน โดยเราไม่อยู่บนหอคอย อะไรที่มหาวิทยาลัยมหาสารคามจะเกื้อกูลชุมชนและชุมชนเกื้อกูลเรา อย่างเช่น มาเป็นวิทยากร มาเป็นครูภูมิปัญญาในทุกสาขา ทุกคณะมีความสำคัญ ก็เลยมีนโยบายโครงการ “หนึ่งหลักสูตรหนึ่งชุมชน” “หนึ่งหลักสูตรหนึ่งศิลปวัฒนธรรม” ที่ชัดเจน ความชัดเจนก็คือ มีการให้เสนอโครงการและพยายามโน้มน้าวให้ทุกคณะได้ทำ ซึ่งการโน้มน้าวอาจจะทำแกมบังคับแกมขอร้อง ก็ทำให้ทุกคนซึ่งคิดว่ามีภาระหน้าที่ในการสอน ผลิตบัณฑิต หันกลับมาเข้าใจว่า ถ้าผลิตบัณฑิตโดยไม่เข้าใจชุมชน ไม่ศึกษาชุมชนระหว่างเรียน ไม่พานิสิตออกสังคมและชุมชน เราก็จะเป็นผู้เรียนจบ แต่ยังขาดความรู้ในด้านนี้ ดังนั้น นโยบายนี้ในส่วนตัวก็เห็นว่าเป็นรูปธรรมที่ชัดเจน ว่าเราคงตามใจ ว่าฉันจะทำหรือไม่ทำก็ได้ ไม่ได้อีกแล้ว เพราะว่ามหาวิทยาลัยแห่งนี้ก็ได้อยู่กับชุมชนมาโดยตลอด เราเกื้อกูลซึ่งกันและกันมาโดยตลอด ดังนั้นถึงจะเป็นมหาวิทยาลัยเชิงสมบูรณ์แบบ แบบต่างประเทศ มีทุกคณะ มีทุกสาขา บางสาขาก็นึกไม่ออกว่าตนเองจะทำงานในเชิงศิลปวัฒนธรรมอย่างไร ก็ได้ใช้โจทย์ “หนึ่งคณะหนึ่งศิลปวัฒนธรรม” หรือ “หนึ่งหลักสูตรหนึ่งชุมชน” ได้คิดทบย้อน ทำให้ตนเองจะต้องสนใจสิ่งเหล่านี้ และพอทำบ่อยเข้าๆ ก็เริ่มเข้าใจว่าสนามหรือความรู้ที่แท้จริง มันก็อยู่ในชุมชนนั่นแหละ ก็คิดว่าเป็นก้าวที่ถูกต้องและสำคัญ ซึ่งท่านอธิการบดีคนปัจจุบัน คือ ศาสตราจารย์ ดร.สัมพันธ์ ฤทธิเดช ท่านก็สืบสานต่อ กับคณะผู้บริหาร ก็คือ รองอธิการบดีฝ่ายแผนและกิจการพิเศษ คือ รองศาสตราจารย์ ดร. ประยุกต์ ศรีวิไล หรือหลายครั้ง รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการก็ส่งเสริมสิ่งเหล่านี้ทั้งทางตรงและทางอ้อม เพราะว่าต้องรับรู้และร่วมกัน ถ้ามหาวิทยาลัยไม่ตกลงในนโยบายนี้ โครงการเหล่านี้ก็ทำไม่ได้ เพราะว่าเกี่ยวข้องกับบัณฑิต เกี่ยวข้องกับลูกศิษย์ วีณา วีสเพ็ญ (2561 : สัมภาษณ์)

ยุคสมัย คณาจารย์ นิสิต ชุมชน ที่มีความเปลี่ยนแปลง ส่งผลถึงภาพของพันธกิจทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม เรื่องช่องว่างมันก็เกิดขึ้นเสมอ ถ้ารอยต่อระหว่างงาน ระหว่างคน ไม่สืบต่อกัน ซึ่งมีบ้าง หลายครั้งถ้าเราสร้างสรรค์โดยไม่ดูวัฒนธรรมที่เราเป็นอยู่ มันก็ล่อแหลมต่อความสวยงาม เพราะว่าบางทีเราเห็นชุมชนเขาทำ เราก็คิดว่าสิ่งที่ชุมชนเขาทำมันงาม แต่จริงๆ แล้ว ต้องร่วมกันคัดกรอง เพราะบางอย่างอาจจะเข้าขั้นอนาจารหรือปราศจากศิลปะ ดังนั้น เราต้องหันกลับมาไตร่ตรองการสร้างสรรค์อะไรก็ตาม เราต้องมีรากฐานของขนบ ธรรมเนียม ประเพณี ชาตินิยม แต่แน่นอน คนที่มาใหม่ ไม่ว่าเป็นลูกศิษย์ บางทีเขาก็เริ่มเข้าใจ พอเข้าใจบ้าง ก็จบไป บางทีก็เกิดช่องว่าง หรืออาจารย์ที่มาใหม่ บางท่านก็ไม่ได้ทำกิจกรรมเหล่านี้ บางทีก็มาเรียนรู้เพิ่ม จากไม่ชอบ ก็ชอบ หรือบางท่านอาจจะขอเป็นนักวิชาการอย่างเดียว อย่างไรก็ตาม เราต้องเข้าใจปรัชญาของสถาบัน ว่าหน้าที่ของสถาบันการศึกษาเขาต้องสอนให้ผู้คนสืบทอดวัฒนธรรมของชาติ ถ้าเราไม่สืบทอดก็เหมือนเราเรียนไป ปลายทางมันก็ได้งาน ได้อาชีพ แต่เราอาจจะขาดความสุขในชีวิต เพราะว่าสุนทรียภาพ ซึ่งหล่อหลอมผู้คนให้เป็นคนละเอียดอ่อน เข้าใจผู้คน งานศิลปวัฒนธรรมช่วยสร้างคนได้เยอะ ถ้าหายไป

ในตัวบุคคล ช่องว่างก็เกิดขึ้นแน่นอน ก็เหมือนคนที่ก้าวเข้ามาในสถาบันแห่งนี้ หลายคนขลุกอยู่ในกิจกรรมก็จะรักครูบาอาจารย์ รักสถาบัน ลุกขึ้นปกป้อง แต่หลายคนไม่ได้ทำสิ่งเหล่านี้ อยู่ในซอกหลืบของตัวเอง ไม่เปิดใจรับ เราก็จะพบการมองภาพมหาวิทยาลัยไม่บวก เป็นกลางๆ ค่อนข้างจะลบด้วยซ้ำ มันอยู่ที่วาสนา คือสิ่งที่ติดตัวเขามา ว่าเขาถูกฝึกมาอย่างไร หัวใจเขาเปิดหรือหัวใจเขาปิด ซึ่งครูได้เห็นสิ่งเหล่านี้มาตลอดการรับราชการในมหาวิทยาลัย แต่ด้วยสัจจะที่ครูบาอาจารย์หรือทีมของเราที่ทำงานร่วมกัน ทุกทีมที่ทำงานทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม สุดท้ายก็มีส่วนในการสร้างเสริมความเข้าใจยกระดับความคิด ไม่ว่าทั้งลูกศิษย์ ทั้งครูบาอาจารย์ได้หันกลับมา ลดช่องว่าง ลดอัตตาของตนเอง แต่อย่าลืมว่า ถึงจบไปแล้ว ทำงานแล้ว เกษียณแล้ว บางทีอัตตาก็ยังไม่ลดลง ครูต้องใช้คำว่า “วาสนา” มันแล้วแต่วาสนาของแต่ละคน วาสนาไม่ใช่โชคนะ เป็นความสังเกตสังกา เป็นการปรับเปลี่ยนตัวเองโดยเอาทุนเดิมบวกทุนใหม่ บางคนทุนเดิมก็ไม่มี ทุนใหม่ก็ไม่บวกเข้าไป ก็เลยไม่มีวาสนา ไม่มีความสุขในชีวิต และมองโลกมองชีวิตไม่เข้าใจ แต่งานทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม เราสามารถกล่าวได้ว่ามหาวิทยาลัยแห่งนี้ก็พยายามกระจายความสุข กระจายสุนทรียภาพให้แก่ลูกศิษย์ โดยผ่านงานวิชาการ วิชาศึกษาทั่วไปหลายวิชา เป็นรายวิชาที่ทำให้เขาได้เข้าใจ ตระหนัก และเริ่มซาบซึ้งสิ่งเหล่านี้ มันก็เป็นธรรมดาโลกเรา จะให้อยู่ดีๆ ต่างคนต่างมาแล้วก็เข้าใจเลย ไม่มีทาง งานสร้างคนเป็นงานที่ต้องมีศรัทธา วิริยะ และความอดทน ไม่ออกผลวันนี้ ก็ออกผลในวันที่เขาเป็นพ่อแม่ของลูก ในวันที่เขาเป็นตายายของหลานๆ และก็จากโลกนี้ไป ก็เป็นวัฏจักรเช่นนี้อยู่เสมอ วีณา วีสเพ็ญ (2561 : สัมภาษณ์)

งานทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม ก็คือ อะไรที่เป็นของดีงามในอดีต ในสังคมอีสาน ไม่ว่าจะเป็นประเพณี วัฒนธรรม ที่สังคมได้ลงมติกันแล้วว่า มันเป็นความดีงาม ไม่ล่อแหลมต่อพวกอนาจารทั้งหลาย เราควรนำมาสืบสานในสถาบัน แต่หลายส่วนที่แสดงออกทางสังคม ไม่ว่าการเต้น การแต่งกายที่มันโป๊ เปลือย เป็นวัฒนธรรมตะวันตก เช่น บางทีตายแล้วก็ยังเอาโคโยตี้มาเต้นในวัดนี่ อาจารย์ว่ามันไม่ใช่ศิลปะ มันเป็นอนาจาร หรือการที่เรามีหมอลำ มีลำเรื่อง แต่เราก็แต่งตัวแบบฝรั่ง ใส่กางเกงสั้น อะไรทั้งหลาย มันมาจากฝรั่งทั้งสิ้น แต่เนื่องจากหลายคนก็ให้ข้อยกเว้นหรือพยายามเบิกทางในแง่ที่ว่า ศิลปะและการแสดงมันก็ต้องดึงดูดผู้คน แต่ทัศนะของครูที่ปักหลักมาตลอด การดึงดูดผู้คนเราต้องยกระดับความสวยความงามในการแสดงออกด้วย ดังนั้น ครูก็อาจจะต่างจากคนอื่นที่ไม่ไปตามกระแส ถึงแม้ว่าเราจะยากจน เราก็ต้องรักษาเกียรติ ศักดิ์ศรีของลูกหลานผู้หญิงที่ไปเต้นอยู่ข้างหลังให้เขาไม่ล่อแหลม เพราะนั่นคือลูกไทยหลานไทย ลูกอีสานเนาะ นี่คือจุดยืนของครู ดังนั้น ก็จะไม่พบอาจารย์ที่จะไปยกยอเรื่องธุรกิจเพื่อดำรงชีพ จนล่อแหลมในเรื่องความเหมาะสม เพราะเรายังต้องรักษาเกียรติภูมิ เกียรติศักดิ์ ศักดิ์ศรีของลูกหลานอยู่ และสังคมไทยจะถูกหลายประเทศมองในเรื่องนี้ยังแยกแยะระหว่างศิลปะกับอนาจารไม่ออก ซึ่งครูห่วงมาก ห่วงจริงๆ เวลาสอนนิสิตในชั้นก็จะบอกเขาให้แยกแยะ ก็คืออนุรักษ์สิ่งดีงาม แต่ในสิ่งดีงามนั้น คนในแต่ละยุคเขาก็มีความสามารถในการ

สร้างสรรค์สิ่งใหม่ ไม่ว่าจะเป็นเพลง ลายแคน ลายพิณ ลายโปงลาง เพราะว่าถ้าเลียนแบบอย่างเดียว โดยไม่ออกแบบสิ่งใหม่มันก็ผิดธรรมชาติของมนุษย์ เราก็จะพบอยู่ตลอด ถ้าเราศึกษาทางด้านดนตรี ทางด้านเพลง บางครั้งเอาเพลงนั้นมาผสมเพลงนี้ ก็ถือว่าเป็นการหลอมรวมให้เกิดสิ่งใหม่ มันก็เป็นธรรมชาติ แต่ทัศนะของครูในเรื่องศิลปกรรมมีความหลากหลาย ที่ห่วงใยก็คือ ดนตรีก็ดี นาฏยกรรมก็ดี หรือศิลปกรรมสาขาทัศนศิลป์ มันเหมือนอาหารหลายๆ จาน จะต้องบริโภค เรียนรู้ที่จะรับอาหารหลายๆ จาน ไม่ใช่ชอบอันนี้มาแต่ไหนแต่ไร ก็ปิดทวาร ปิดหู ปิดตา โดยไม่รู้ว่าสิ่งที่มันสุนทรีย์มากกว่าที่เขาฟังอยู่ ทำอยู่ มันมีอยู่ในโลก ดังนั้น ถึงเข้าใจในเรื่องความเป็นพื้นบ้าน ความเป็นไทย และความเป็นสากล หลายคนเข้าใจความเป็นสากลได้นิดเดียว ทั้งๆ ที่เพลงในประเทศอื่นๆ มันก็มีความเป็นเพลงพื้นบ้าน มีเพลงกล่อมเด็ก (Lullaby) พอเรามาสอนกล่อมเด็ก ประเทศไทยก็นึกว่าสอนเชย ครูก็ต้องบอกว่า Lullaby หรือเพลงกล่อมเด็ก มันเป็นสากลทั่วโลก เพียงแต่ว่า แต่ละชนเผ่าเขากล่อมด้วยทำนองอะไร พร้อมๆ กับมีเพลงที่บรรเลงออกมากระทันหัน ก็กลายเป็นเพลงใหม่ขึ้นมา ทางตะวันตกก็มีพวกแจ๊ส แต่ในความเป็นแจ๊สเขาก็มีเพลงคลาสสิค ก็คือ จะต้องมีแบบฉบับอย่างนี้ มีขั้นตอนอย่างนี้ ท่วงทำนองจังหวะอย่างนี้ ไต่ขึ้นไป ก็เหมือนเพลงไทยมีสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียวออกลูกหมด ของฝรั่งเขาก็มี มีโหมด มีอารมณ์ หรือเวลาต้องการความเงียบ เบาๆ สบายๆ มันก็ต้องมีเพลงบรรเลงเพลงเบาๆ ไม่ใช่เพลงมีเนื้อร้อง แต่ของเรานี่สามารถทำรายงานได้โดยมีเพลงลั่นหูอยู่ นั่นก็ห่วงใยว่าสถานศึกษานี้ จะต้องให้อาหารหลายๆ จาน ให้เขาได้เห็นความหลากหลาย ให้เขาได้เลือกใช้ในกาละอันควร นี่เป็นเรื่องที่ครูห่วงมาก หลายคนขาดสิ่งเหล่านี้ อาจจะเนื่องมาจากเวลาเรียน เวลาสอนที่เราจะทุ่มเทให้แก่กันและกันมันน้อย มันมีกิจกรรมอื่นมากมาย แต่ในเรื่องศิลปวัฒนธรรม การไปวัดไปวานี่ก็ยังน้อย ก็ไม่รู้ว่า สิ่งสุดยอดมันอยู่ที่วัด ศิลปกรรมทั้งหลาย ปรัชญาธรรมทั้งหลาย แสดงออกโดยผ่านวัตถุในวัด ฉะนั้น ในช่วงหลังที่เกษียณอายุราชการได้มีโอกาสสอนในบางคณะ ก็ได้พยายามชี้สิ่งที่เราผิดพลาดมา และโน้มน้าว ปลุกใจเขา ว่าเขาควรจะทำอะไร เพื่อความสุขในชีวิตและทางเดินที่ถูกต้อง บังเอิญสอนสายครูเป็นส่วนใหญ่ ถ้าครูผิดทิศผิดทาง ครูก็จะได้ให้ยาพิษหรือให้อาหารจานเดียวแก่เด็ก ยกตัวอย่างในกรณีเด็กแสดงออกพร้อมประกอบจังหวะดนตรี ครูมองไม่เห็นท่าฟ้อนแบบไทยหรือท่าเซิ้งแบบอีสาน มองเห็นแต่การดิ้น ซึ่งรากของท่าจีบไม้จีบมือรูปแบบไทยไม่มี ก็สะท้อนว่าสังคมเราไม่เข้มแข็งในการที่จะปักหลักแสวงหาความเป็นตัวตนที่จะแสดงออก ว่า นี่เป็นไทยแลนด์นะ แต่กลายเป็นว่าแสดงออกตามวัฒนธรรมอื่น แล้วถามว่าทำอะไรได้บ้างที่เป็นไทย นึกไม่ออก มันเป็นมาตั้งแต่เริ่มชั้นประถม มัธยม และก็มาอุดมศึกษา ก็แทบจะไม่เหลือหรอ อันนี้ห่วงภาพรวมใหญ่ ก็เลยชอบฝากฝังลูกศิษย์ นิสิตที่เป็น กศ.บ. พาเขาร้องเพลงพื้นบ้าน ลายแคนพื้นบ้าน ฟังเพลงไทยเดิม พร้อมๆ กับฝึกเพลงเพื่อชีวิตที่ควรเอาไปปลูกฝังแก่ลูกศิษย์ เพราะว่าเพลงเพื่อชีวิตคือเพลงที่ยกระดับความคิดในเรื่องสังคม ให้สนใจสังคม มองสังคมที่เป็นจริง ก็ปลูกฝังกันทั้งสามส่วน ครูไม่ใช่เป็นนักอนุรักษ์จนไม่รู้ว่า ไทยเดิมบางเพลงมันก็ล้าสมัยไปแล้ว ร้องยาก เราก็เอาไทยเดิมที่เนื้อหาสาระ

ให้คุณค่าและเอามาปลูกฝังในชั้นเรียน ก็สามารถละลายหัวใจ สร้างความตะหนักให้กับลูกศิษย์ โดยเราลองให้ร้องให้ฟัง ลองให้ชี้ว่าวรรคทองที่ทำให้เขามีปรัชญา ว่าไม่จำเป็นต้องอ่านปรัชญาศาสนายากๆ เพลงมันก็มีปรัชญา มีแนวทางในการดำรงชีวิตเสมอ พออาทิตย์ถัดมาก็ร้องได้ทั้งห้อง เขาไปฝึกเอง นั่นก็แสดงว่า อ้อ.. มันอยู่ที่ความเข้าใจ ทิศทางในชีวิตของเขา วีณา วีสเพ็ญ (2561 : สัมภาษณ์)

วงโปงลางวิทยาลัยครูอุบลราชธานี (วงโปงลางสังข์เงิน)

วงโปงลางวิทยาลัยครูอุบลราชธานี ก่อตั้งวงโปงลาง เมื่อปี พ.ศ. 252 ผู้ก่อตั้งวงคือ อาจารย์ทินกร อัตไพบูลย์ ซึ่งได้รับการยกย่องเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะ (ศิลปะการแสดง) เมื่อปี พ.ศ. 2538 อาจารย์ทินกร อัตไพบูลย์ เป็นผู้สนใจดนตรีสากลมาแต่เด็ก เคยเล่นแตรวง เป่าทรัมเปต ขณะเดียวกันก็ชอบดูการแสดงหมอลำหมู่ เมื่อรับราชการที่สถาบันราชภัฏอุบลราชธานีในสมัยนั้น ก็ได้นำความรู้ความสามารถทาง ด้านดนตรีมาสร้างสรรค์วงดนตรีพื้นเมือง ด้วยการจัดตั้งวงโปงลางเกิดขึ้นที่วิทยาลัยครูอุบลราชธานี พร้อมกับการฝึกซ้อมหมอลำหมู่ รำพื้นเมืองอีสาน ฯลฯ เพื่อนำไปแสดงให้ประชาชนชม จนประสบความสำเร็จ และมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก และได้ รับรางวัลสังข์เงินใน ปี พ.ศ. 2534 จากสมาคมนักประชาสัมพันธ์แห่งประเทศไทย ซึ่งนับ เป็นวงโปงลางวงแรกที่ได้รับเกียรตินี้ นอกจากนี้ยังได้รับเชิญให้นำวงไปแสดงตามที่ต่างๆ ทั้งภายในและต่างประเทศอยู่เสมอ ทินกร อัตไพบูลย์ (2561 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 63 การแสดงของวงโปงลางอุบล สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ (2560)

ภาพประกอบ 64 การแสดงของวงโปงลางอุบล สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ (2560)

ภาพประกอบ 65 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ ผู้ก่อตั้งวงโปงลางอุบล

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ (2560)

ภาพประกอบ 66 รูปแบบการจัดวงโปงลางสังข์เงิน สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี

ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ (2560)

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จบการศึกษาได้ไปทำงานเป็นครูในโรงเรียนสถานศึกษาต่าง ๆ ได้มีการก่อตั้งวงโปงลางขึ้นตามสถานศึกษาโรงเรียนที่สังกัด จากนั้นวงโปงลางจึงแพร่หลายในโรงเรียนประถมและมัธยม เช่น โรงเรียนในจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้แก่ โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์ โรงเรียนเมืองกาฬสินธุ์ โรงเรียนอนุกลูนารี และโรงเรียนมัธยมอื่น ๆ ในภาคอีสาน เกิดมีวงโปงลาง โรงเรียนหลายแห่งในอีสาน และมีการสร้างสรรค์ผลงานชุดการแสดงพื้นบ้านต่าง ๆ ดังนี้

ภาพประกอบ 67 การแสดงชุดฟ้อนโหวด

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2559)

ภาพประกอบ 68 การแสดงชุดฟ้อนตังหวาย

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2559)

ภาพประกอบ 69 การแสดงชุด ฟ้อนเต้ยหัวโนนตาล

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 70 การแสดงชุดฟ้อนกั้บแก๊บลำเพลิน

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 71 การแสดงชุดเชิ้งแหย่ไข่มดแดง

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์(2560)

ภาพประกอบ 72 การแสดงชุดฟ้อนเอ้ดอกคูณ

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 73 การแสดงชุดฟ้อนบายศรี

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 74 การแสดงชุดฟ้อนปั้นหม้อ

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 75 การแสดงชุดฟ้อนตังหวาย

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 76 การแสดงชุดฟ้อนไทภูเขา

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 77 การแสดงชุดฟ้อนดึงครกดึงสาก

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 78 การแสดงชุดฟ้อนแคน

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 79 การแสดงชุดฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 80 การแสดงชุดฟ้อนไทพวน

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 81 การแสดงชุดฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 82 การแสดงชุดเซิ้งโปงลาง

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 83 การแสดงชุดฟ้อนภูไทเรณู

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 84 การแสดงชุดฟ้อนภูไทสามเผ่า

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 85 การแสดงชุดเซิ้งกะโป๋

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 86 การแสดงชุดฟ้อนสาวกาฬสินธุ์สำเพลิน

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 87 การแสดงชุดฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

ภาพประกอบ 88 การแสดงชุดฟ้อนนารีศรีอีสาน
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560)

บันทึกหลักฐานความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในปรับตัว เปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2538-3560)

ยุคปรับตัว (เปลี่ยนแปลง) ปี พุทธศักราช 2538-2560

ยุคปรับตัว (เปลี่ยนแปลง) ต่อมา พ.ศ. 2538-2560 ปัจจุบันโปงลางได้รับความนิยมมากขึ้นทำให้วงโปงลางมีการปรับปรุง พัฒนารูปแบบของเสียงให้กังวานมากขึ้น โดยใช้เครื่องขยายเสียงไฟฟ้าเพิ่มเข้ามาในวงโปงลาง มีการเพิ่มลูกโปงลางและเพิ่มเสียงโปงลางมากขึ้นจาก 5 เสียงเป็น 6 เสียง และ 7 เสียงตามลำดับ ตรงตามระบบเสียงแคนและระบบเสียงสากล ระดับบันไดเสียงที่นิยมเล่นคือ A ไมเนอร์ สเกล มีการนำเสนอการแสดงแบบผสมที่หลากหลาย การโชว์วงที่แปลกตา การแข่งขันโดยกำหนดกติกาที่มากขึ้น ระยะนี้โรงเรียนประถมและมัธยมศึกษาก่อตั้งวงเป็นจำนวนมาก ทั้งใน

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภูมิภาคอื่น สำหรับโปงลางที่มีชื่อเสียงคือ วงโปงลางสะออน มีการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย เพลง รูปแบบการนำเสนอผสมกับคอนเสิร์ตสมัยนิยม จากกระแสนิยมดนตรีตะวันตกเข้ามาถ่ายทอดผ่านสื่อต่าง ๆ ทั้งวิทยุ โทรทัศน์ ได้รับความนิยมจากคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันมากทำให้ดนตรีโปงลางอีสานได้รับผลกระทบด้วย

ภาพประกอบ 89 วงดนตรีพื้นบ้านโปงลาง ในสถาบันการศึกษา (ระดับประถมศึกษา)
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ภาพประกอบ 90 วงโปงลาง ในสถาบันการศึกษา (ระดับมัธยมศึกษา)
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ภาพประกอบ 91 วงโปงลางสะออน
ที่มา : (www.rs.co.th)

ภาพประกอบ 92 วงโปงลางสะออน

ที่มา : (www.rs.co.th)

โปงลางสะออน กลุ่มวงดนตรีที่ประยุกต์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านโปงลาง ที่นำรูปแบบการแสดงสอดใส่ความสนุกสนาน วงโปงลางสะออนนำโดยนายสมพงษ์ คุนาประถม นางสาวดวงฤดี บุญบำรุง นางสาวขวัญนภา เรืองศรี

โปงลางสะออนเป็นกลุ่มอดีตนักเรียนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ที่มีพื้นฐานการศึกษาและใจรักในดนตรีพื้นบ้านอีสาน เคยเป็นวงดนตรีเล็ก ๆ เล่นอยู่ตามร้านอาหาร ร้านไก่ย่างโคราช แถว ถนนวิภาวดี และย้ายไปเล่นที่ร้านไม้เก่า ตลาด อ.ต.ก. เล่นที่ร้านไหคำ ปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ไปเล่นที่ร้านคันทรีเพลส เป็นโรงเบียร์ โด่งดังตอนเข้ามาชนะการประกวดในช่วง ดันดารา ของรายการตีสิบ จนผู้ชมเรียกร้องให้ทางรายการนำวงโปงลางสะออนกลับมาแสดงอีกครั้งถึง 2 รอบ ก่อนจะเซ็นสัญญากับค่ายอาร์สยาม ในเครือบริษัท อาร์เอส ทั้งลาล่า ลูลู่ และอี๊ด เคยเป็นพิธีกร รายการ สำราญราษฎร์ ประมาณปี พ.ศ. 2548 เล่นไม่นาน ก่อนจะมาโด่งดังเป็นวงโปงลางสะออน ปัจจุบัน ลาล่า และ ลูลู่ ได้ลาออกจากวงไปแล้วเมื่อวันที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2556

สมาชิกในวงโปงลางสะออนประกอบด้วย สมพงษ์ คุนาประถม (อี๊ด) หัวหน้าวง นักร้องนำ ดวงฤดี บุญบำรุง (ลูลู่) รำ นักร้อง ขวัญนภา เรืองศรี (ลาล่า) รำ นักร้อง นุจรินทร์ พลแสน (นุจ) ผู้ดูแลการแสดง, รำ หทัยกาญจน์ หาญมนตรี (อ๋อย) ไหซอง, ร้องนำ ภาวินี พุทซาคำ (แจ๊ค) รำ, ไหซอง ฐิติมา เชื้อใหญ่ (หมอก) รำ อรทิพย์ พนมรัตน์ (นิว) รำ ชลธิชา เนตรผง (อุ๋ย) รำ สุภาพร ไชยวาน (จิ๊ป) รำ สุเมตตา บุปผาวัลย์ (เอ) รำ วิไลวรรณ ไชยลังการ (เก้ง) รำ ราเมศ ศรีสำอาง ฝ่ายเสื้อผ้า เดือนเต็ม สมสกด ฝ่ายเสื้อผ้า ประยูร ปรีพูล (ยูร) พิณ มารุต มากเจริญ (รุต) พิณ สมพร เสนีย์วงศ์ (หลอด) พิณ

มัสรอง โมระตา (มัสรอง) เบส สิทธิกร ตรงประสิทธิ์(ต้า) เบส จักรพงศ์ เพ็ชรแสน (พงศ์) โปงลาง อนุรักษ์ เจริญไชย (ชา) เพอร์คัทชั่น ภูเบศร อินทร์กลางเดช (ดี้) กลองชุด กุลนันท์ พิมพ์กลม (นิ้ง) คีย์บอร์ด อนุชิต กุลศรี (เค) แคน โอนิรันต์ กรุณา (โอโม่) นักแสดง สรพงษ์ ปลื้มใจ (ยาย) นักร้อง

ผลงานของวงโปงลางสะออน คือ อัลบั้มเพลง ชุด โปงลางสะออน เดอะ มิวสิก ปี พ.ศ. 2549 อัลบั้มเพลง ชุด โปงลางสะออน เดอะ มิวสิก 2 ปี พ.ศ. 2550 อัลบั้ม รวมเพลงโปงลางสะออน ตอน โปงลางสะดิ้ง ปี พ.ศ. 2550 เพลงประกอบละคร คู่ปั่น คู่ป่วน (เพลง ปั่นป่วนมาชวนรัก) อัลบั้มเพลง ชุดที่ 3 ศิลปินลูกข้าวเหนียว ปี พ.ศ. 2551 อัลบั้มเพลง ชุดที่ 4 หัวใจสบายดี ปี พ.ศ. 2553 เพลงประกอบภาพยนตร์ สามย่าน (เพลง นัว) ปี พ.ศ. 2553 Single ชุดใหญ่ไฟกระพริบ ปี พ.ศ. 2561

จากข้อมูลทั้งหมดอาจสรุปได้ว่า โปงลาง ที่เห็นในปัจจุบันนั้น มีพัฒนาการ มาจาก เกราะลอ หรือ ขอลอ และโปง ซึ่งเป็นเครื่องมือใช้เคาะหรือตีบอกสัญญาณต่าง ๆ หรือใช้แขวนคอสัตว์เลี้ยง เช่น วัว ควาย เพื่อให้ทราบถึงตำแหน่งที่อยู่ของสัตว์เลี้ยงเหล่านั้น และมีพัฒนาการจากโปงลางที่ใช้แขวนบนหลังวัวต่าง โดยมีปราชญ์ดนตรีชาวบ้าน ที่ช่างสังเกตและมีปฏิภาณไหวพริบ ได้คิดประดิษฐ์และพัฒนาปรับปรุงรูปแบบมาเรื่อย จนกระทั่งมีรูปร่าง และเสียงที่ไพเราะอย่างที่ได้เห็นได้ฟังในปัจจุบัน

ภาพประกอบ 93 ขอลอ

ที่มา : คมกริช การินทร์ (2549)

คำว่าโปงลาง จึงควรมีที่มาจากประเด็นดังต่อไปนี้

1. โปงลางเป็นการยืมคำมาประกอบ เพราะ โปงที่มีประจำวัดตั้งแต่สมัยโบราณ อย่างหนึ่งคือหมากโปงลางเครื่องให้สัญญาณคารวานนายฮ้อย ชาวอีสานเรียกตามเสียงที่เกิดขึ้นจากกระดึงโลหะสำริด ชื่อนี้มีมาแต่เดิมแล้ว เมื่อหมากขอลอเริ่มมีระยะเสียงสูงต่ำในที่สุดนำระบบเสียงแคนมาเทียบมีเสียงที่น่าฟังผู้คนจึงชื่นชอบ ประกอบกับเสียงและลายที่บรรเลงชวนให้จินตนาการถึงเสียงการไล่วัวควายพร้อมกับเสียงของขอลอที่แขวนคอดังสอดประสานกัน

2. โปงลาง เกิดจากการนำขอลอ หรือ เกราะลอ และการตีเกราะเคาะไม้ของชาวไรชาวนาที่นำมาตีเพื่อไล่ฝูงสัตว์ต่าง ๆ ที่มาบุกรุกไรนา เมื่อชาวนาคิดวิธีที่จะไล่สัตว์ไม่ให้มาบุกรุกโดยนำท่อนไม้มาผูกด้วยเชือกแขวนไวบนกระท่อมปลายนา หรือ เถียงนา จะไดเคาะหรือตีให้เกิดเสียงดัง นกกาจะบินหนีไปไมมากินพืชไรอีก เมื่อนำมาเรียงร้อยหลายขนาดต่างกัน เวลาเคาะทำให้เกิดเสียงสูง เสียงต่ำที่แตกต่างกันทำให้มีผู้คิดค้นปรับปรุงระบบเสียงและเพลงหรือลาย จนเป็นรู้จักแพร่หลายในกาฬสินธุ์ จึงเลือกรวมกันระหว่างคำว่า โปงลางที่มีอยู่แล้วเข้าด้วยกันกับหมากขอลอ เงิน ภารผุด (2560 : สัมภาษณ์) กล่าวว่า คำว่าโปงลางปรากฏหลังเริ่มมีการตั้งวงนำเครื่องดนตรีชนิดเข้าไปผสมวงกับหมากขอลอ และนำมาแสดงในงานกาชาด จังหวัดกาฬสินธุ์ จึงมีชื่อเรียกขานตั้งแต่นั้นมาถึงปัจจุบัน

โปงลางในยุคเริ่มต้น โปงลางซึ่งอยู่ในราว พ.ศ. 2500-2523 ในยุคนี้เริ่มมีการเทียบอย่างเป็นระบบโดยใช้แคนเป็นเสียงแม่บท มี 5 ลูก 5 เสียงคือ โด เร มี ซอล ลา (Pentatonic) ไม้ทำนำมาทำในระยะแรกคือ หมากเหลียมหรือ มะกอกเกลื้อน จัดเป็นไม้ยืนต้นผลัดใบขนาดกลางถึงขนาดใหญ่ ที่มีความสูงของต้นประมาณ 10-25 เมตร เรือนยอดกลม ลำต้นมีลักษณะตั้งตรง ตามกิ่งมีแผลใบเห็นชัดเจน กิ่งอ่อนมีขนสีน้ำตาลอมส้มขึ้นหนาแน่น เปลือกต้นเป็นสีน้ำตาลหรือสีน้ำตาลอมเทาถึงเทาแก่ แก่นเนื้ออ่อนเมื่อแห้งมีเสียงกังวาน แต่เนื้อไม้ไม่ทนต่อแรงกระทบ

ภาพประกอบ 94 ผลของหมากเหลียมหรือ มะกอกเกลื้อน
ที่มา : (https://medthai.com)

ไม้ที่นิยมอีกอย่างหนึ่งคือ ไม้หำอาวหรือต้นสะแกแสง จัดเป็นพรรณไม้ยืนต้นผลัดใบในช่วงฤดูแล้ง เรือนยอดโปร่ง แตกกิ่งก้านสาขาที่เรือนยอดของต้น ลำต้นมีลักษณะเปลาตรง มีความสูงได้ประมาณ 15-20 เมตร เปลือกลำต้นเป็นสีเทาหรือสีน้ำตาลอมเทา เนื้อไม้แข็งปานกลางแก่นแห้งเสียงดังกังวาน

ภาพประกอบ 95 ผลของไม้หำอาวหรือต้นสะแกแสง
ที่มา : (https://medthai.com)

ต่อมาช่างทำโปงลางจึงพบว่าไม้มะหาดเสียงกังวานสดใสกว่า ต้นมะหาด จัดเป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ไม่ผลัดใบ ที่มีความสูงของต้นประมาณ 15-20 เมตร และอาจสูงได้ถึง 30 เมตร ลำต้นมีลักษณะเปลาตรง ทรงพุ่มกลมหรือแผ่กว้าง เปลือกลำต้นเป็นสีดำ สีเทาแกมน้ำตาล หรือสีน้ำตาลอมแดงถึงน้ำตาลเข้ม ต้นแก่ผิวเปลือกจะค่อนข้างหยาบ ชาวบ้านยังแยกออกไปอีกตามท้องถิ่น เช่น ไม้หาดขี้ควาย หาดหิน หาดไหม เป็นต้น ช่างทำจะไม้ตายยืนต้น หรือเลื่อยทิ้งไว้หลายปี รวมทั้งนำไม้ไปอบ

ภาพประกอบ 96 ผลของต้นมะหาด
ที่มา : (https://medthai.com)

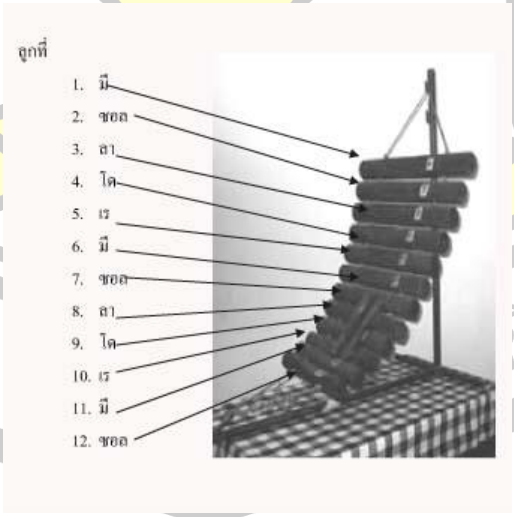
เมื่อไม้มะหาดได้รับความนิยมมากขึ้นจึงหันมาใช้ไม้พยุงแทน จัดเป็นไม้ยืนต้นขนาดกลางถึงขนาดใหญ่ ผลัดใบช่วงสั้น ๆ มีลักษณะคล้ายกับต้นประดู่ โดยมีความสูงของต้นได้ถึง 25 เมตร เมื่อโตเต็มที่ลำต้นจะมีลักษณะเปลาตรง มีเรือนยอดเป็นรูปทรงกลมหรือรูปไข่ทึบ เปลือกต้นเรียบเป็นสีเทาแต่ไม้ชนิดนี้มีราคาแพงและเป็นไม้ต้องห้ามคุณภาพเสียงต่ำกว่าไม้มะหาด แข็งกร้าวไม่หนุ่มนวลเท่ากับไม้มะหาด

ภาพประกอบ 97 ใบต้นพยุง
ที่มา : (https://medthai.com)

ระบบเสียงและระบบเสียงของโปงลางอีสาน

การวิจัยเรื่อง โปงลาง การจัดหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าตามระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ โดยทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง หนังสือ ตำรา และการศึกษาภาคสนาม โดยแบ่งหัวข้อออกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

ลักษณะโครงสร้างของโปงลางอีสานแบบดั้งเดิม และระบบเสียง โปงลาง เป็นเครื่องดนตรีอีสานและเป็นเครื่องดนตรีประจำจังหวัดกาฬสินธุ์ ที่พึ่งได้รับการยอมรับเมื่อประมาณ 40-50 ปนี่เอง โปงลางแบบดั้งเดิมมีพัฒนาการมาจาก ขอลอ จาก 6 ลูกเป็น 9 ลูกและ 12 ลูกตามลำดับนั้นเป็นโปงลางที่มีระบบเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic Scale)บรรเลงลายพื้นบ้านแบบเครื่องเดียวหรือบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านชิ้นอื่น ๆ ได เช่น พิณ แคน กลอง



ภาพประกอบ 98 โปงลางอีสานแบบดั้งเดิม
ที่มา: วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2559)

โปงลางแบบดั้งเดิม มี 1 ระดับเสียง มีพัฒนาการมาจาก ขอลอ จาก 6 ลูก เปน 9 ลูกและ 12 ลูก มีโนต 5 เสียงจัดอยู่ระบบ (Pentatonic Scale) คือ โด – เร – มี – ซอล – ลาเทียบเท่ากับเสียงดนตรีสากลประเภทเครื่องคีย์บอร์ด จะอยู่ที่ระดับ Key C ซึ่งเป็นคีย์ที่นิยมใช้กันมาก แต่ละผืนจะใช้บรรเลงได ลายใหญ่ หรือ ลายน้อย ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสานส่วนใหญ่เป็นลายทางคีย์ไมเนอร์ โปงลางที่ใช้บรรเลงจะเป็นลายน้อยหรือลายใหญ่มีลักษณะดังนี้

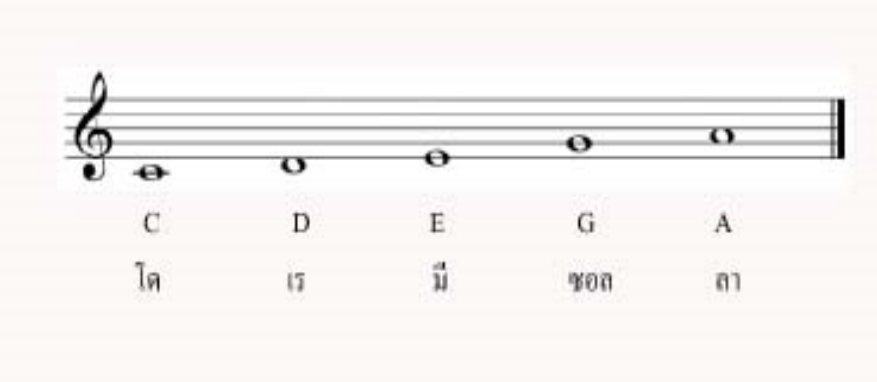
ลายใหญ่ คือโปงลางเทียบกับระดับเสียงคีย์ C ระดับเสียงทางไมเนอร์ คือ Am

ลายน้อย คือโปงลางเทียบกับระดับเสียงคีย์ F ระดับเสียงทางไมเนอร์ คือ Dm

ระดับเสียงของโปงลางแต่ละลูก

โปงลางลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ระดับเสียง	มี	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ซอล

มาตราเสียง (Scale) หรือบันไดเสียงแบบระบบ 5 เสียง (Pentatonic) ใชมาตราเสียง โด (C) เร(D)มี(E) ซอล(G) ลา(A)

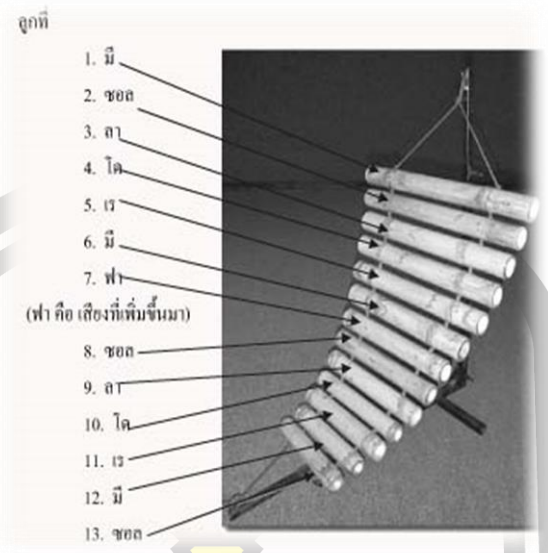


โปงลาง 2 ระดับเสียง

โปงลาง 2 ระดับเสียง มีเสียง 6 เสียง คือ โด – เร – มี – ฟา – ซอล – ลา เป็นโปงลางที่มีลูกอย่างน้อย 13 ลูก เป็นโปงลางที่มีการพัฒนาช่วงแรก เมื่อมีการนำไปใช้ร่วมวงกับเครื่องดนตรีสากล หรือนำไปบรรเลงเพลงลูกทุง เพลงเพื่อชีวิต และเพลงแนวสตริงอื่นๆ ได 6 เสียง สามารถบรรเลงลายพื้นบ้านไดทั้งระดับเสียง ลายใหญ่ และ ลายน้อย ให้ความสะดวกกับนักรองในวงมากขึ้น ไมต่องหลบเสียงในเวลาบรรเลงรางเดียวกัน เพิ่มความสะดวกให้กับนักดนตรีไดมากขึ้น จะสังเกตเห็นว่าแตกต่างจากโปงลาง 5 เสียง ตรงที่มีเสียง ฟา เพิ่มขึ้น จึงทำให้มีลูกโปงลางเพิ่มขึ้นเป็น 13 ลูก

โปงลาง 2 ระดับเสียงนี้สามารถบรรเลง ได 2 คีย์เพลง

1. คีย์ซี (C) ลายใหญ่ อยู่ในบันไดเสียง เอ ไมเนอร (Am)
2. คีย์เอฟ (F) ลายน้อย อยู่ในบันไดเสียง ดี ไมเนอร์ (Dm)

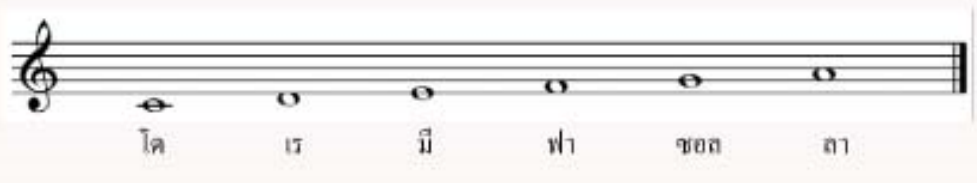


ภาพประกอบ 99 ภาพแสดงเสียงของโปงลาง 2 ระดับเสียง

ที่มา: วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2559)

ระดับเสียงของโปงลางแต่ละลูก

โปงลางลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ระดับเสียง	มี	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ซอล



วิธีบรรเลงโปงลาง

1. การฝึกเคาะทำนอง ผู้ฝึกเคาะทำนองโปงลางจะต้องนั่งตรงด้านหน้าโปงลางลูกสุดท้ายมือทั้งสองจับด้ามไม้ตี ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้ไม้รูปฆ้อน แล้วฝึกตีสลับมือทั้งสองข้างตามทำนองเพลงโดยให้ลงจังหวะหนักตรงต้นจังหวะของเพลง ในจังหวะเสียงยาวควรรัวเสียง คือ ตีสลับมือให้เร็วเนื่องจากโปงลางเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสั้นถ้าไม่มีการรัวเสียงจะทำให้เสียงโปงลางไม่เพราะ

ภาพประกอบ 100 การบรรเลงเดี่ยวแบบโบราณ
ที่มา: พงศ์ธร พันธุผาด (2559)

2. การเคาะเสพและทำนอง ในการบรรเลงคนเดียวผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงทั้งเสียงเสพ(Drone) และเคาะแนวทำนองเพลงไปพรอมๆกัน โดยมือซ้ายเคาะเสียงเสพ มือขวาเคาะทำนอง

3. การบรรเลง 2 คน ผู้บรรเลงจะต้องแบ่งหน้าที่กัน คือ คนหนึ่งเป็นผู้บรรเลงแนวทำนอง และคนหนึ่งบรรเลงเสียงเสพ ผู้บรรเลงเสียงเสพจะอยู่ด้านขวาของผู้บรรเลงทำนอง ผู้ตีเสพจะเคาะส่วนหัวของลูกโปงลาง ด้วยไมตีทั้งสองพรอมกันตามจังหวะเพลง สวนมากผูเคาะเสียงเสพจะเคาะเสียง ลา และ มี เป็นหลักในการดำเนินทำนอง

วิธีบำรุงรักษาการใช้โปงลาง

1. อย่าใช้สิ่งของที่ไมใช่ไมตีโปงลางมาเคาะเสียงเพราะจะทำให้ลูกโปงลางแตกชำรุดได
2. อย่าให้ลูกโปงลางถูกน้ำ หรือ เกิดความชื้น เพราะจะทำให้เสียงเพี้ยน
3. หากโปงลางมีเสียงเพี้ยน ควรปรึกษาช่างทำโปงลางเพื่อซ่อมแก้ไขให้อยู่ในสภาพใช้งานได อย่าปรับเสียงเองเพราะอาจทำให้ลูกโปงลางแตกและชำรุดได้

การไหว้ครู หรือ การยกครู

การไหวครู เป็นการไหวผู้มีพระคุณ ครูบาอาจารย์ที่ท่านไดให้วิชาความรูมา ถือเป็นการไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์และพระรัตนตรัย พระพรหม เทวดา พระยาแถน พระครูฤาษีและครูด้านดนตรีการมีทั้งการไหวครูประจำปี ชุดใหญ่ (คายใหญ่) ที่ไดเรียนรูการทำโปงลางและการเรียนตีโปงลางลายต่าง ๆ และการไหว้ครูก่อนการแสดงชุดเล็ก (คายเล็ก) การไหวประจำปีมีสิ่งที่ต้องเตรียมคือ โต๊ะหมู่บูชาและเครื่องบูชา เช่น

1. ขัน 5 มีพานใสดอกไม้ 5 คู่ เทียน 5 คู่ 7. เข็ม 1 เล่ม
2. ขัน 8 มี พานใสดอกไม้ 8 คู่ เทียน 8 คู่ 8. ไข่ 1 ฟอง
3. เทียนใหญ่ 1 คู่ 9. กรวยใสหมากพลูและบุหรี่
4. เหล้าขาว 1 ขวด 10. ขนมแดง ขนมดำ ขนมขาว (ขนมชั้น)
5. ผ้าถุงแพรวา 11. ธูป 7 ดอก
6. ยอดไผ่ 3 ยอด 12. ไกต้ม 1 ตัว

พิธีการ ครูจะเป็นผู้ทำพิธี เริ่มจากการบูชาพระรัตนตรัย และกล่าวนำคาถาไหว้ครูโดยศิษย์จะกล่าวตาม เมื่อกล่าวคาถาไหว้ครูเสร็จทุกบท จะมีการทำพิธีเจิม ครอบครูเพื่อความเป็นสิริมงคล การไหว้ครูก่อนการแสดง ตองเตรียมเครื่องบูชา (คายไหว้ครู) มีดังนี้

1. เงิน 6 บาท
2. เหล้า 1 ขวด
3. ดอกไมธูปเทียน

พิธีการ ครู หรือ หัวหน้าวงกล่าวนำพิธี โดยตั้งนะโม 3 จบ สวดมนต์ไหวพระ บอกกล่าวบูชาระลึกถึง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระแม่ธรณี ระลึกถึงครูบาอาจารย์ที่ไดประสิทธิ์ประสาทวิชาการดนตรี ช่วยให้การแสดงให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี โดยลูกศิษย์หรือลูกน้องในวงกล่าวตามผู้นำพิธี ลักษณะทางกายภาพและส่วนประกอบของโปงลางอีสาน โปงลางเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี หรือ เคาะ มีลักษณะคล้ายกับระนาดของไทย มีส่วนประกอบสำคัญ 3 สวน คือ

ภาพประกอบ 101 ผืนโปงลาง

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

1. ผืน คือ สวนนิยมทำจากไม้มะหาด ไมมะเหลื่อม หรือไม้พยุงเพราะเป็นไมเนื้อแข็งมีความทนทาน เสียงดังกังวาน ผืนของโปงลางประกอบด้วยลูกโปงลางเป็นท่อนไมรูปทรงกลม มีขนาดเล็กและใหญ่จัดร้อยด้วยเชือกลดหลั่นกันไปตามเสียงสูงเสียงต่ำ โดยเรียงจากลูกที่ใหญ่ที่สุดเสียงต่ำอยู่ด้านบน ลูกเล็กที่สุดเสียงสูงอยู่ด้านล่าง โปงลาง 7 เสียง 1 ผืน มีลูกโปงลางอยู่ประมาณ 16-18 ลูก ท่อนที่ใหญ่ที่สุดมีความยาวประมาณ 60 เซนติเมตร มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8-10 เซนติเมตร ท่อนถัดมามีขนาดเล็กลงแตกต่างกันลูกละประมาณ 1-2 เซนติเมตรลดหลั่นกันไปตามระดับเสียงที่ต้องการ การปรับแต่งเสียง โดยการเหลาลูกไมตรงกลางท่อนให้มีความเว้าทั้งสองด้าน ทั้งด้านหน้าและด้านหลังของท่อนไม้ การบรรเลงอาจใช้ผู้เล่น 1 หรือ 2 คน ก็ได้ ในแต่ละคนใช้ไมตี 1 คู่

การตั้งเครื่องโปงลางจะแขวนกับขาตั้งที่ทำจากไมหรือเหล็กที่ทำขึ้นเฉพาะ โดยโปงลางกาฬสินธุนิยมแขวนผืนโปงลางในแนวตั้งลูกใหญ่อยู่ด้านบน (เสียงต่ำ) ลูกเล็กอยู่ด้านล่าง (เสียงสูง)

ภาพประกอบ 102 ขาตั้งโปงลางแบบนั่งตี

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ภาพประกอบ 103 ขาตั้งโปงลางแบบยืนตี

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

2. ขาตั้งโปงลาง ขาตั้งโปงลางมีส่วนประกอบ 2 แบบ คือ ที่แขวนในแนวตั้งเป็นไม้ท่อนยาวประมาณ 1 เมตร ใช้ตะขอห่วงเจาะหรือใช้ตะปูตอกไว้สำหรับแขวนผืนโปงลาง โดยเป็นลักษณ์แบบนั่งตีบรรเลง สวนอีกแบบหนึ่งแขวนในลักษณะแนวตั้งเหมือนแบบเดียวกัน แต่จะมีฐานของขาตั้งที่ยาวขึ้น เพื่อใช้ในลักษณะการยืนตีบรรเลง ลักษณะของขาตั้งโปงลางจะเป็นแบบไม้หรือเหล็กก็ได้ และปัจจุบันนิยมทำด้วยเหล็กเพราะแข็งแรงและน้ำหนักเบากว่าขาตั้งแบบไม

ภาพประกอบ 104 ไม้ตีโปงลางรูปชอน

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

3. ไมตีโปงลาง ไมตีโปงลางเป็นไมคูที่มีความยาวประมาณ 20 - 30 เซนติเมตร ที่พบโดยทั่วไป มี 2 ลักษณะ คือ

3.1 หัวเป็นรูปช้อน ทำด้วยไมเนื้อแข็งโดยตลอด ไมที่ใช้ทำไดแก ไมประดู ไม้ชิงชัง ไม้พยุง ไมขนาน หรือไมมะหาด ขนาดค่อนข้างเล็กน้ำหนักเบา เพื่อให้มีความคลองตัวในการตีและเหนียวไม แตกหักง่าย ใช้ตีบรรเลงแนวทำนอง ไมนิยมใช้บรรเลงแนวประสานเสียงหรือไมนิยมใช้บรรเลงตีลูกสิบ

3.2 ไมรูปค้อน เป็นไมตีลักษณะคล้ายฆ้อน ทำด้วยไม้เนื้ออ่อน ไดแก ไมมะขาม สวนด้ามค้อนทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เพื่อความแข็งแกร่งทนทาน การที่ส่วนหัวค้อนทำจากไมมะหาด หรือไมพยุง เนื่องจากทำให้เสียงนุ่มนวล เหมาะที่จะใช้ตีลูกเสพ และหัวฆ้อนไม้เนื้ออ่อนไมทำให้ลูกโปงลางแตก หรือฉีก หรือ “ไมกินลาง” ปัจจุบันไม่ค่อยมีการนำมาใช้ ยกเว้นมีคนสั่งให้ผลิตเป็นกรณีพิเศษ

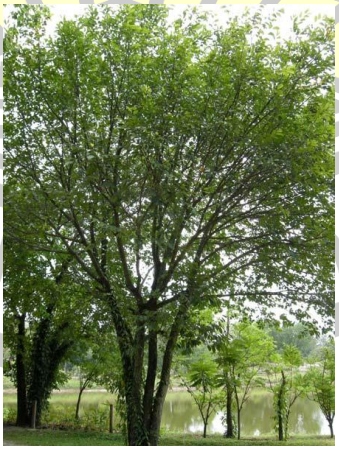
ขั้นตอนการทำโปงลาง วัตถุดิบ

วัตถุดิบสำคัญที่ใช้ในการทำโปงลางคือไม การเลือกไมเพื่อใช้ในการทำโปงลางนั้น นิยมใช้ไมเนื้อแข็ง และไมที่นิยมคือ ไมมะหาด เพราะให้เสียงดังนุ่มนวลแกผู้ฟังมากที่สุด ไมมะหาด (Artocarpuslakoocha) เป็นไม้ต้นขนาดใหญ่ชนิดหนึ่ง ในตระกูล Moraceae ผลคลายลูกยอ มีผิวขรุขระ ลูกดิบมีสีเขียว เวลาสุกเป็นสีส้มรสอมเปรี้ยวอมหวาน เนื้อจะนิ่มและหล่นจากต้นง่าย ไม้มะหาดที่ดีเหมาะกับการทำโปงลางต้องเป็นต้นที่ตายยืนต้น มีอายุยาวนานยิ่งดีเพราะไม่อมน้ำไว้ในลำต้น ไมมะหาดมีอยู่ 3 ชนิด คือ

1. ไมมะหาดทอง มีสีเขียวแกมแดง ให้เสียงที่กังวานไพเราะ เสียงไมทึบ พบมาก ตามเทือกเขาภูพาน

2. ไมมะหาดขี้ควาย มีสีเขียวแกมดำ มีอยู่ทั่วไปในจังหวัดกาฬสินธุ

3. ไมมะหาดน้ำผึ้ง มีสีแดงแกมเหลือง พบมากในจังหวัดกาฬสินธุ



ภาพประกอบ 105 ต้นไม้มะหาด

ที่มา : (https://th.wikipedia.org)

ไมมะหาดที่มีคุณสมบัติพิเศษ เหมาะในการทำโปงลางควรเป็นต้นไม้ที่มีอายุมาก และลำต้น ขนาดใหญ่ เป็นไม้ที่ตายแล้วไม่น้อยกว่า 3 ป เนื้อไม้แห้งสนิท เปลือกนอกลอกหลุดหมดเหลือแต่แก่นไม ไม่เป็นโพรงหรือถูกดวงแมง เจาะไช ไม้แน่นแข็งแกร่ง มีน้ำหนักมาก ไมมีปุ่มเสี้ยนไม้เนื้อตรง เวลาตัดจะมีผิวเนื้อไม้เป็นมันวาว สีของเนื้อไม้เป็นสีน้ำตาลเขม หรือ สีดำ การทำโปงลางในผืนเดียวกัน ต้องเป็นเนื้อไม้ที่มีลักษณะเดียวกัน

การทำโปงลางต้องมีการเตรียมไม้ เลือกไมที่เหมาะสม คุณสมบัติของไมตองครบกับการทำ เมื่อเลือกไม้ได้ตามที่ต้องการแล้วจะเป็นขั้นตอนการแปรรูป โดยนำไม้ที่มีลักษณะเป็นท่อนซุงมาผ่าออกเป็นท่อนให้ได้ขนาดพอเหมาะในการทำเป็นลูกโปงลาง และนำไปตากแห้งไว้ในที่มีอากาศโปร่งมีลมพัดผ่านอยู่เสมอ จะทำให้ไม้แห้งน้ำ ความชื้นจะระเหยแห้งเร็ว ทำให้เสียงของไม้ไม่อับชื้น

ภาพประกอบ 106 เปลือกไมมะหาด

ที่มา : (http://www.natres.psu.ac.th)

ภาพประกอบ 107 ผลไม้มะหาด

ที่มา : (http://www.bookmuey.com)

โดยใช้เวลาในการตากลมประมาณ 10–20 วัน และไมควรนำไปตากแดด เพราะอาจทำให้เนื้อไม้แตกและอาจโดนความชื้นจากน้ำฝนหรือน้ำค้างจะทำให้เกิดเสียงทึบได้ นอกจากไมแล้วเชือกไนลอนยังเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ใช้สำหรับผูกร้อยลูกโปงลางแต่ละลูกให้รวมเป็นผืนเดียวกับสาเหตุที่ใช้เชือกไนลอนเพราะเหนียวทนทานไมขาดง่าย หาซื้อได้ง่ายตามท้องตลาด

วิธีทำ

หลังจากเตรียมวัตถุดิบในการทำโปงลางเรียบร้อยแลว จะเริ่มต้นด้วยการขึ้นรูป เมื่อคัดไม้ที่ตากแห้งเรียบร้อยแลว จำนวน 16– 18 ลูก นำมาตัดโดยใช้อุปกรณ์ไฟฟ้า คือ เลื่อยไฟฟ้า หรือเลื่อยวงเดือน

ภาพประกอบ 108 เลื่อยไฟฟ้า
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ภาพประกอบ 109 ไม้แปรรูป
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

จากนั้นใช้มีดอีโตถากเหลี่ยมและมุมออกให้กลมเป็นรูปทรงกระบอก หรือใช้เครื่องเจียรไฟฟ้าถากออกทีละน้อยเพื่อให้โปงลางมีผิวเรียบ และนำท่อนไมที่ถากแล้วนั้นไปเขาเครื่องกลึงไม้ให้ได้รูปทรงกระบอกที่สวยงามมากขึ้น

วิธีการกลึง

เมื่อตรวจเช็คเครื่องกลึงเรียบร้อยแลว เลือกเอาท่อนไม้ที่คัดเลือกไว้ไปจัดเรียงขึ้นไวที่แท่นกลึง หมุนเกลียวน็อตยึดปลาย ไมทั้งสองด้านให้แน่น เปิดเครื่องกลึง เมื่อเครื่องกลึงทำงานมอเตอรไฟฟ้าจะดึงให้ท่อนไม้ที่ยึดไว้ค่อย ๆ หมุน

ภาพประกอบ 110 เครื่องกลึงลูกโปงลาง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

จากนั้นใช้ใบมีดจ่อเข้าไปใกล้ ๆ กับท่อนไมและกดใบมีดให้ขูดผิวของเนื้อไมที่กำลังหมุน ใบมีดจะขูดผิวของเนื้อไมที่ถากขึ้นรูปไวให้หลุดออกและได้ผิวที่ราบเรียบและกลมกลึง และเลื่อนใบมีดให้ขูดผิวรอบ ๆ ของท่อนเนื้อไม้จุดอื่นจนครบทุกส่วน ของท่อนไม จะทำให้ได้ลูกโปงลางที่กลมทรงกระบอกและผิวของเนื้อไมเรียบเนียนสวยงาม การกลึงท่อนแรก มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 7 เซนติเมตร และให้ลดขนาดลงท่อนละ 2 มิลลิเมตร ท่อนที่สอง มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 6.5 เซนติเมตร และให้ลดขนาดลงท่อนละประมาณ 1 มิลลิเมตรการตัดลูกโปงลาง เมื่อจัดรูปทรงไดตามต้องการเรียบร้อยแล้วนำไม้มาวางเรียงกันตามจำนวนเพื่อทำการวัดขนาดและตัดให้ได้ขนาดความสั้นยาวคือ วัดขนาดของลูกแรกและลูกสุดท้ายก่อน ลูกแรกที่เป็นลูกใหญ่สุด มีความยาวประมาณ 60 เซนติเมตร ลูกสุดท้ายที่เล็กสุดมีความยาวเท่ากับครึ่งหนึ่งของลูกแรกประมาณ 30 เซนติเมตร จากนั้นใช้ไม้หรือเหล็กยาววางทาบลูกโปงลางลูกแรกและลูกสุดท้ายใช้ดินสอหรือชอลกลากเส้นจากลูกแรกผ่านไปยังลูกอื่น ๆ จนถึงลูกสุดท้าย โดยทำทั้งสองด้าน จึงใช้เลื่อยหรือเครื่องตัดไฟฟ้าตัดลูกโปงลางตามรอยที่ขีดไว

การถากไม้

เมื่อไดลูกโปงลางตามขนาดที่ต้องการแลว ขั้นตอนต่อไปคือ การถากไมเพื่อเทียบเสียงให้ไดระดับเสียงให้ใกล้เคียงตามที่ต้องการ ตองนำลูกโปงลางที่ตัดไดขนาดแล้วนำมาเหลาลูกเซาะร่องไม่ส่วนกลางของลูกโปงลางให้บางเว้าเข้าไปทั้งสองด้าน สำหรับลูกโปงลางลูกใหญ่กำหนดตำแหน่ง โดยวัดระยะห่างจากส่วนปลายทั้งสองข้าง เข้ามาประมาณ 12 เซนติเมตร สวนลูกเล็กที่สุดให้วัดขนาดเข้ามาด้านละประมาณ 6 เซนติเมตร แล้วนำมาวางเรียงกันตามลำดับความ-สั้นยาว ใช้ชอลกลากเส้นจากลูกใหญ่ไปหาลูกเล็กที่สุดและใช้มีดเหลาบาง ๆ ออกทีละน้อยจนเว้าได้รูปแล้วใช้มีดถากเนื้อไมให้เว้าเข้าไปข้างในทั้งด้านหน้าและด้านหลังให้เท่ากัน ระหว่างที่ถากไมต่องหยุดเคาะลูกโปงลางไปด้วย เพื่อฟังเสียงของลูกโปงลางว่ามีระดับเสียงสูงเสียงต่ำเพื่อให้ไดเสียงที่ต้องการตามระดับเสียงที่ถูกต้อง โดยใช้เครื่องวัดเสียง Tuner เทียบเสียงไปด้วย

การถากไม่ของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ จังหวัดร้อยเอ็ด จะถากไมโดยจับแนวลายไมทำมุมเฉียงประมาณ 20 องศา ของแนวลายไม่ และทำการถากไม่ วิธีนี้จะถากยากแต่จะทำให้ลูกโปงลางมีความคงทน เวลาใช้งานไมแตกฉีกง่าย

หลังจากการถากไมเสร็จสิ้นทั้งสองด้าน จะใช้เครื่องขัดกระดาษทรายไฟฟ้าทำการขัดไม้เพื่อเป็นการเก็บรายละเอียดลบเสี้ยนไม่ และเพื่อทำให้ลูกโปงลางมีความสวยงามยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 111 การเจาะรูลูกโปงลาง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

การเจาะรู

เมื่อไดลูกโปงลางที่ถากจนไดเสียงที่ใกล้เคียงกับที่ต้องการแลว จะทำการเจาะรูลูกโปงลางทั้งสองด้านเพื่อทำการร้อยเชือก

ภาพประกอบ 112 การร้อยเชือกลูกโปงลาง

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

การร้อยเชือก

เป็นการใช้เชือกไนลอนมาร้อยรูลูกโปงลาง จัดเรียงร้อยประสานเป็นแนวผูกให้เป็นผืนโดยใช้เชือกขนาดเส้นเล็กกว่ารูที่เจาะเล็กน้อย ร้อยเชือกจากโปงลางลูกที่เล็กที่สุดมัดปมเชือกให้แน่นแล้วจึงร้อยเชือกเข้าไปในรูเชือกที่เจาะลูกโปงลางทั้งสองด้าน และใช้เท้าทั้งสองข้างดันลูกโปงลางไวให้ตึง แล้วจึงดึงเชือกให้แรงและตึงที่สุด ผูกปมเชือกให้แน่นทั้งสองด้าน เพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้ลูกโปงลางเลื่อนไหลได จากนั้นนำลูกโปงลางลูกอื่นๆ มาร้อยเชือกในขั้นตอนเดียวกัน ทำไปจนครบทุกลูก การดึงเชือกให้ตึงและผูกปมเชือกให้แน่นจะช่วยป้องกันไม่ให้เชือกหย่อนยาน และช่วย ยึดลูกโปงลางไม่ให้เคลื่อนตัวไปมา และไม่ให้ลูกโปงลางกระทบกันในขณะบรรเลง เมื่อร้อยลูกโปงลางจนครบแลว มัดเชือกผูกปมให้แน่น ตองมัดปลายเชือกทั้งสองด้าน และตัดเศษเชือกทิ้ง

การเทียบเสียงโปงลาง

หลังจากร้อยเชือกผืนโปงลางเรียบร้อยแลวจะเป็นการเทียบเสียง การเทียบเสียงโปงลาง 7 เสียง ใช้การเทียบเสียงกับเครื่องวัดความถี่ของเสียงด้วยเครื่องTuner เป็นการนำเอาเครื่องมือสมัยใหม่มาใช้ในการเทียบเสียงโปงลางรวมทั้งเทียบเสียงดนตรีชนิดอื่น ๆ ด้วย เช่น พิณ แคน เครื่องมือชนิดนี้ให้ระดับเสียงที่มาตรฐานและเป็นสากล ทำงานโดยใช้ไมโครโฟนรับสัญญาณเสียงผ่านเข้าไปตัวเครื่องแล้วแสดงระดับเสียงด้วยเข็มชี้วัดไปที่ระดับเสียงต่าง ๆ บนจอหน้าปัดช่างทำโปงลางจะปรับระดับเสียงของลูก โปงลางตามต้องการ ถ้าต้องการให้เสียงสูงจะตัดลูกโปงลางให้สั้นเข้า ถาต้องการให้เสียงต่ำลงจะเหลาลูกโปงลางให้เว้าบางเข้าไปในเนื้อไม้ ทำเช่นนี้ไปจนไดระดับเสียงตามต้องการจนครบตามจำนวนลูกโปงลาง เมื่อเทียบเสียงลูกโปงลางแลว ตองขัดบริเวณที่ใช้มีดถากซึ่งมีร่องรอยการถากอยู่ให้เรียบร้อย โดยใช้ปากกาจับชิ้นงานขันยึดลูกโปงลางไวให้แน่น จากนั้นใช้เครื่องเจียรไฟฟ้าขัดจุดดังกล่าวเพื่อลบรอยและใช้กระดาษทรายขัดให้ผิวของลูกโปงลางบริเวณนั้นราบเรียบเนียนสวยงามยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 113 การเทียบเสียง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

การทดสอบเสียง

การทดสอบเสียง คือ การตีเพื่อตรวจสอบดูว่ามีระดับเสียงถูกต้องหรือไม ถ้ามีเสียงผิดเพี้ยนไประหว่างที่มีการเจาะรูเข้าไปในเนื้อไม้ทำให้เกิดเป็นรูว่างในลูกโปงลาง อาจทำให้ปริมาณการหนาแน่นของเนื้อไมเปลี่ยนแปลงไป จะต้องทำการปรับแต่งเสียงของลูกโปงลางใหม่ให้ถูกต้อง วิธีปรับเทียบเสียงถ้าโปงลางเสียงต่ำจะถากเซาะร่อยส่วนที่เว้าให้ลึกลงไปอีก แล้วนำมาเทียบเสียงใหม่ให้ไดเสียงที่ต้องการ ถาเสียงโปงลางสูงต้องตัดมุมของลูกโปงลางมุมใดมุมหนึ่งออกจนไดเสียงที่ต้องการแล้วนำมาบรรเลงรวมกับแคนหรือพิณเพื่อให้ไดเสียงที่สมบูรณ

การตีทดสอบเสียงของโปงลาง ช่างโปงลางต้องขอขมาต่อโปงลางก่อน เนื่องจากระหว่างที่กำลังทำโปงลางอาจมีการข้าม การเหยียบ การใช้เท้ายันโปงลางในขณะที่ทำการร้อยเชือก ซึ่งเป็น การล่วงเกินการขอขมาต้องกราบที่โปงลาง 3 ครั้ง และตีโปงลางทดสอบเสียงจนครบทุกลูกในระหว่างที่ตีต้องคอยฟังเสียงที่ตีไปด้วยว่ามีเสียงเพี้ยนหรือไม และนำไปตกแต่งปรับเสียงให้ถูกต้อง

ภาพประกอบ 114 การตีทดสอบเสียง
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

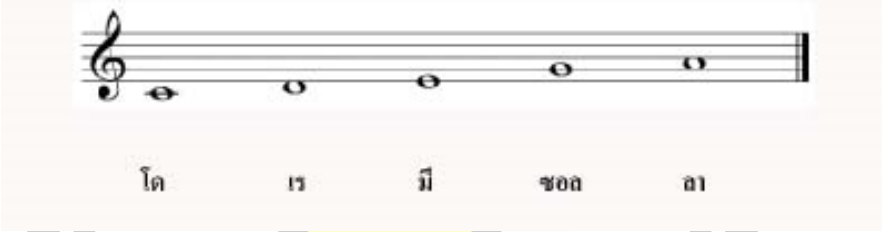
นอกจากวัตถุดิบและวิธีการทำโปงลาง ของช่างทั้งสองที่มีความคล้ายคลึงกันแลว ความแตกต่างที่ผู้วิจัยพบในการทำโปงลางคือ การเทียบเสียงโปงลางกับแนวคิดในการทำโปงลาง

ระบบเสียงของโปงลาง ปัจจุบันมีการนำโปงลางมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นมากขึ้น เช่น บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล บรรเลงร่วมกับ พิณ แคน จึงมีการทำโปงลางหลายแบบเพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีนั้น ตำแหน่งเสียงโปงลางแต่ละแบบจะแตกต่างกันไปเท่าที่พบส่วนใหญ่จะมีอยู่ 3 แบบ ดังนี้

1. โปงลางดั้งเดิม มีเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) คือ โด – เร – มี – ซอล – ลา มีลูกโปงลางทั้งหมด 12 ลูก เทียบกับเสียงดนตรีสากลกับเครื่องคีย์บอร์ด จะอยู่ที่ Key C ซึ่งเป็นคีย์ที่นิยมใช้กันมาก แต่ละรางจะใช้บรรเลงได้ระดับเสียงเดียว คือ ลายใหญ่ หรือ ลายน้อย ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสานส่วนใหญ่เป็นลายเพลงทางไมเนอร์ โปงลางที่ใช้บรรเลงจะเป็นลายน้อยหรือลายใหญ่มีลักษณะดังนี้

- ลายใหญ่ คือโปงลางระดับเสียงคีย์ C ระดับเสียงทางไมเนอร์ คือ Am
- ลายน้อย คือโปงลางระดับเสียงคีย์ F ระดับเสียงทางไมเนอร์ คือ Dm

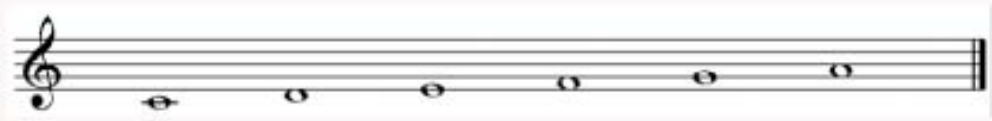
ระดับเสียงของโปงลางแต่ละลูก

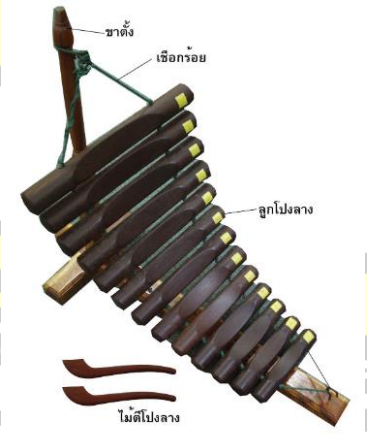
โปงลางลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ระดับเสียง	มี	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ซอล

ภาพประกอบ 115 โปงลางแบบดั้งเดิม 12 ลูก

ที่มา: พงศ์ธร พันธุผาด (2559)

2. โปงลาง 2 ระดับเสียง มีเสียง 6 เสียง คือ โด – เร – มี – ฟา – ซอล – ลา เป็นโปงลางที่มีลูกอย่างน้อย 13 ลูก เป็นโปงลางที่มีการพัฒนาช่วงแรก เมื่อมีการนำไปใช้ร่วมวงกับเครื่องดนตรีสากล หรือ นำไปบรรเลงเพลงลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิต และเพลงแนวสตริงอื่น ๆ ได้ 6 เสียง สามารถบรรเลงลายพื้นบ้านได้ทั้งระดับเสียง ลายใหญ่ และลายน้อย ให้ความสะดวกกับนักร้องในวงมากขึ้น ไม่ต้องหลบเสียงในเวลาบรรเลงรางเดียวกัน เพิ่มความสะดวกให้กับนักดนตรีได้มากขึ้น จะสังเกตเห็นว่าแตกต่างจากโปงลาง 5 เสียง ตรงที่มีเสียง ฟา เพิ่มขึ้น จึงทำให้มีลูกโปงลางเพิ่มขึ้น เป็น 13 ลูก

ระดับเสียงของโปงลางแต่ละลูก

โปงลางลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ระดับเสียง	มี	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ซอล

โด เร มี ฟา ซอล ลา



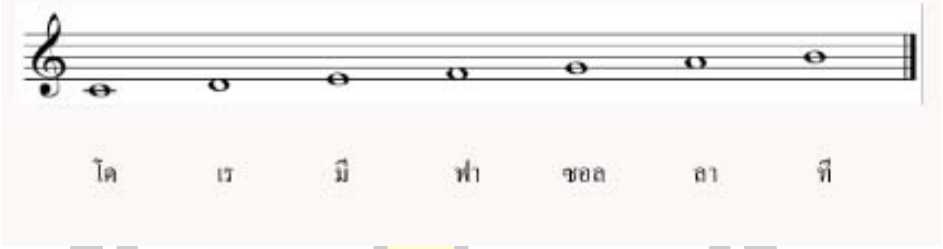
ภาพประกอบ 116 โปงลาง 13 ลูก 2 ระดับเสียง
ที่มา : (https://th.wikipedia.org)

3. โปงลางระดับเสียงสากล เป็นโปงลางที่มีระดับเสียงครบ 7 เสียง ตามแบบดนตรีสากล คือ โด – เร – มี – ฟา – ซอล –ลา – ที จุดประสงค์ของโปงลางชนิดนี้เพื่อใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรี

สากล ที่พบมากในปัจจุบันจะมีลูกโปงลางประมาณ 14 ถึง 16 ลูก โปงลางแบบนี้สามารถบรรเลงได้ทั้งเพลงพื้นบ้านและเพลงสากล

ระดับเสียงของโปงลางแต่ละลูก

โปงลางลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ระดับเสียง	มี	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี



ภาพประกอบ 117 โปงลาง ระดับเสียงสากล 15 ลูก

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ปัจจุบันโปงลางได้รับความนิยมมากขึ้นทำให้วงโปงลางมีการปรับปรุง พัฒนารูปแบบของเสียงให้กังวานมากขึ้นโดยใช้เครื่องขยายเสียงไฟฟ้าเพิ่มเข้ามาในวงโปงลาง มีการเพิ่มลูกโปงลางและเพิ่มเสียงโปงลางมากขึ้นจาก 5 เสียงเป็น 6 เสียง และ 7 เสียงตามลำดับ จากกระแสนิยมดนตรีตะวันตกเข้ามาถ่ายทอดผ่านสื่อต่าง ๆ ทั้งวิทยุ โทรทัศน์ ได้รับความนิยมจากคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันมาก ทำให้ดนตรีโปงลางอีสานได้รับผลกระทบด้วย จากเดิมที่มีเพียงการบรรเลงเพลงพื้นบ้าน หมอลำและเพลงลูกทุ่งมาเล่นในวงโปงลาง ปัจจุบันมีการปรับปรุงการแสดงหน้าเวทีมากขึ้น เช่น เพิ่มตลกหน้าเวที นักเต้น นักฟ้อนหมอลำ หางเครื่อง และกลายเป็นดนตรีโปงลางประยุกต์ที่มีความทันสมัยตามสากลนิยมมาก

ขึ้น เพลงที่บรรเลงเริ่มมี เพลงปอบ เพลงร็อค ลูกกรุง ตามสมัยนิยมในยุค หรือตามคำขอของคนฟัง เป็นกลไกของสังคมที่มีความต้องการสนองตอบ ทำให้นักดนตรี และช่างผู้ผลิตต้องการให้โปงลางเกิดการยอมรับและสามารถนำไปรับใช้สังคมให้ได้มากที่สุด โดยนำไปบรรเลงเพลงได้หลายแนว หลายกลุ่มเสียงจึงมีการเพิ่มลูก เพิ่มเสียงให้ทันสมัยสากล จนหาความแตกต่างของความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะดั้งเดิมของโปงลางในรูปปัจจุบันนี้ได้ยาก ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า การรับใช้สังคม และความทันสมัยของคนในสังคมเมือง และความนิยมดนตรีตะวันตกของคนรุ่นใหม่ที่มีมากขึ้น ทำให้อิทธิพลของดนตรีตะวันตกส่งผลกระทบถึงดนตรีพื้นบ้านโปงลางนี้มาก

ตาราง 1 เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
วันที่ 25 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2475	นายเปลื้อง ฉายรัศมี เกิด และอยู่บ้านเลขที่ 7 บ้านนา ตำบลม่วงนา อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ (เสียชีวิตแล้ว)	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 89
ปี พ.ศ. 2475	นายอลงกต คำโสภา เกิด อยู่บ้านเลขที่ 235 หมู่ 14 ตำบลหลุบ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ (เสียชีวิตแล้ว)	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 99
ปี พ.ศ. 2485	นายเปลื้อง ฉายรัศมี อายุได้ 10-11 ปี ขณะกำลังศึกษาอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 มีความสนใจทางด้านดนตรี และได้เรียนดนตรีชิ้นแรก คือ เกราะลอ โดยได้เรียนกับพ่อใหญ่ปาน ซึ่งเป็นผู้เรียนการตีเกราะลอของหมู่บ้านในขณะนั้น ลายแรกที่เรียน คือ ลายนาท่วมทุ่ง และลายสุดสะแนน	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 90
ปี พ.ศ. 2488	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศึกษาหาความรู้ในเรื่องของดนตรีด้วยตนเอง	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 90
ปี พ.ศ. 2490	เป็นเครื่องไล่นก ตามเถียงนา นายเปลื้อง ฉายรัศมี มาขอเรียนวิธีทำ เกราะลอ จากนายขาน และได้พัฒนาการตี เกราะลอ ออกมาเป็นลาย	กรุงเทพธุรกิจ 17 มิ ย หน้า 17
ป พ.ศ. 2490	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้นำเกราะลอเข้ามาตีในหมู่บ้านเป็นคนแรก ลายที่นำมาตีคือ ลายภูไทใหญ่ หรือลายอ่านหนังสือใหญ่ ซึ่งใช้เวลาในการฝึกหัด 2 ป	วิญญู ผิวรัตน์ .2558.216

ตาราง 1 (ต่อ) เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
ปี พ.ศ. 2500	นายเปลื้อง ฉายรัศมีได้ดัดแปลงพัฒนารูปแบบของเกราะลอให้สะดวกทันสมัย และเปลี่ยนชื่อมาเป็น “โปงลาง” พร้อมทั้งเปลี่ยนลูกโปงลางจากที่เคยใช้หมากเลื่อน มาเป็นไม้หมากหาด ให้เสียงดังกังวานมากว่า เพิ่มลูกโปงลางจาก 9 ลูก เป็น 12 ลูก	หนังสือพิมพ์ข่าวสด วันที่20 พ.ค. 2537
ปี พ.ศ. 2502	นายเปลื้อง ฉายรัศมี พัฒนาโปงลาง เป็น 13 ลูก สามารถบรรเลงร่วมกับดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้ และดนตรีสากลด้วย ลำได้ปรับปรุงพัฒนาโปงลางขึ้นมา มีนายประชุม อิทรตุล ป่าไม้อำเภอยางตลาดเป็นผู้ที่มีความสนใจในดนตรีอีสานในการก่อตั้งวงดนตรีโปงลาง แลได้ต้อนรับจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ และคณะ เมื่อครั้งมาตรวจราชการที่บ้านนาคู อำเภอเขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อ ปี พ.ศ. 2502	หนังสือพิมพ์บ้านเมือง 19 ก พ 2544
ปี พ.ศ. 2502	นายเปลื้อง ฉายรัศมีได้เพิ่มลูกเกราะจาก 12 ลูก เป็น 13 ลูก และเพิ่มเสียงจาก 5 เสียง เป็น 6 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา และคิดลายเพิ่มขึ้นใหม่เป็น 5 ลาย คือลายอ่านหนังสือใหญ่ ลายอ่านหนังสือน้อย ลายสุดสะแนน ลายสร้อย และได้เปลี่ยนชื่อเกราะลอ มาเป็น โปงลาง	วิญญู ผิวรัตน์ .2558.216
ปี พ.ศ. 2502 – 2510	ทำงานที่โครงการเขื่อนลำปาว จังหวัดกาฬสินธุ์ ตั้งวงโปงลางเขื่อนลำปาว	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 91
ปี พ.ศ. 2505	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้รวบรวมเพื่อนๆ ตั้งวงโปงลางขึ้น โดยได้นำเอาดนตรีพื้นบ้านอีสาน พิณ แคน ซอ กลองหมากกั๊บแกบ เข้ามาร่วมแสดงและได้รับความสนใจจากผู้ชมเป็นอย่างยิ่ง	วิญญู ผิวรัตน์ .2558.216
ตั้งแต่ ปี พ.ศ.2505	วงโปงลางได้เริ่มพัฒนามา ซึ่งความสามารถทางด้านดนตรีของ นายเปลื้อง ฉายรัศมี จึงถูกชักชวนให้ไปทำงานหลาย ๆ ที่แต่ละที่มักมีโอกาสได้ตั้งวงโปงลางอยู่เสมอ	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 91

ตาราง 1 (ต่อ) เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
ปี พ.ศ. 2506	วงโปงลางของนายเปลื้องได้กลายเป็นดนตรีทูตวัฒนธรรมเดินสายไปเผยแพร่ยังต่างประเทศ คือ มาเลเซีย สิงคโปร์ อีหร่าน กรีช และทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์เรื่อง “แคนลำโขง” และเรื่อง “แผ่นดินแม่” เชิญ นายเปลื้องไปบรรเลงโปงลางเพลงประกอบภาพยนต์	กรุงเทพธุรกิจ 17 มิ ย 43 หน้า 17
ปี พ.ศ. 2511	นายประชุม อิทรตุล ป่าไม้อำเภอยางตลาด ได้ก่อตั้งวงดนตรีพื้นเมืองอีสานชื่อว่า “วงโปงลางจังหวัดกาฬสินธุ์” เป็นวงแรกที่เป็นตัวแทนของจังหวัดกาฬสินธุ์ โดยมี นายเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้ควบคุมและฝึกสอน และมีการแสดงฟ้อนรำประกอบ	หนังสือพิมพ์บ้านเมือง 19 ก พ 2544
ปี พ.ศ. 2511	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้รับการชักชวนจากนายประชุม อินทรกุล ป่าไม้อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ ในขณะนั้น ให้เข้าร่วมวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน วงโปงลางซึ่งมีความสมบูรณ์มากขึ้นโดยมีชุดการแสดงฟ้อนรำประกอบการบรรเลงดนตรี จึงได้รับความนิยม และได้ออกแสดงเผยแพร่ทั่วประเทศ	วิญญู ผิวรัตน์ .2558.216
12 สิงหาคม ปี พ.ศ. 2511	วงโปงลางจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้มีโอกาสแสดงให้ประชาชนได้ชมเป็นครั้งแรกเป็นวัน แม่แห่งชาติ ที่ บริเวณที่ว่าการอำเภอยางตลาด และมีชื่อเสียงไปต่างภูมิภาคอื่น ๆ	หนังสือพิมพ์บ้านเมือง 19 ก พ 2544
ปี พ.ศ. 2511	นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้จัดตั้งวงด้วยการรวมญาติพี่น้องในตระกูลและใช้โหวด พิณ แคน สมาชิกได้แก่ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ นายบัญชา บุญรอบ นายสง่า แสงภักดี นายสมเจต สีวะลม นายจำลอง พันสีมา นายประศักดิ์ คชทิพย์ นายธงชัย ประทุมสินธุ์ นายสุวิทย์ ปุนปอง นายสายัญ ชอบบุญ นายฉลอง ธุระชัย นางสาวบัวผัน ประทุมสินธุ์ นางสาวสุคนทิพย์ ประทุมสินธุ์	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 :. หน้า 112

ตาราง 1 (ต่อ) เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
ปี พ.ศ. 2513	ศูนย์เอกสารอีสาน เป็นแหล่งรวบรวมข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมอีสาน และได้พัฒนามาเรื่อย ๆ (ข้อมูลศูนย์สารสนเทศอีสานสิรินธร)	สยามรัฐ 17 มี ค 2541 หน้า 20
ปี พ.ศ. 2516	นายอลงกต คำโสภา บอกว่า มีคนคิดตั้งวงโปงลางขึ้นก่อน คือ วงของลำปาว โดยท่านป่าไม้ประชุม อินทรตุล ตั้งวงโปงลางกาฬสินธุ์ ขึ้นโดยมีนายเปลื้อง ฉายรัศมี นายประมุข ยลถวิล และคณะอีกหลาย ๆ คน เขาตั้งวงขึ้นก่อนอยู่ที่เขื่อนลำปาว	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 :. หน้า 102
ปี พ.ศ. 2516	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ทำงานที่สำนักงานป่าไม้ จังหวัดกาฬสินธุ์ ตั้งวงโปงลางโสมพะมิตร	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 91
ประมาณ ปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา	นายอลงกต คำโสภา และคณะครูโรงเรียนชุมชนหนองสอวิทยาคาร ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้คิดตั้งวงดนตรีพื้นเมืองขึ้นเป็นครั้งแรก โดยมีคณะครู ภารโรงและนักเรียนในการตั้งวงขึ้นครั้งแรก โดยมี โปงลางเป็นแกนนำ พิณ 1 ตัว แคน 1 เต้า มีกลอง 1 ใบ และฉิ่งฉาบตั้งครั้งแรกอยู่ในวงจำกัดคือในโรงเรียนโดยนำคณะครูและภารโรงมาฝึกเล่นดนตรีร่วมกัน บางอย่างก็อาศัยชาวบ้านที่มีภูมิปัญญาทางเล่นพิณบ้าง เล่นแคนบ้าง โดยการนำการฝึกของท่านอาจารย์ใหญ่วัชรินทร์ คำโสภา (พี่ชาย)	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 :. หน้า 102
ปี พ.ศ. 2516 – 2519	วงโหวดของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้รับความนิยมและมีชื่อเสียง ด้วยวงนี้ใช้โหวดเป็นเครื่องดนตรีหลัก ดังนั้นนายอำเภอถนอม ส่งเสริม นายอำเภอหนองพอก ขณะนั้น จึงได้ตั้งชื่อวงว่า “วงโหวดเสียงทอง”	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 :. หน้า 113
ปี พ.ศ. 2518	ก่อตั้ง วงดนตรีวิทยาลัยครูสารคาม (วงแกนอีสาน)	พรชัย ศรีสาร คาม.2561 : สัมภาษณ์

ตาราง 1 (ต่อ) เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
29 พ.ย. ปี พ.ศ. 2520	รัชการที่ 9 และราชินี เสด็จเยี่ยมพสกนิกรชาว อำเภอคำม่วง กาฬสินธุ์ (เรื่องการทอผ้าไหมแพรวา) โครงการส่งเสริมศิลปาชีพ	มติชน 30 ม ก 2542
ปี พ.ศ. 2521	มีการก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด	ฉวีวรรณ พันธุ์.2561 : สัมภาษณ์
ปี พ.ศ. 2521	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ทำงานชลประทาน จังหวัดอุบลราชธานี ไม่ได้ตั้งวงแต่นำวงโปงลางไปแสดงในโอกาสสำคัญ ๆ	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 91
ปี พ.ศ. 2521	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ทำงานที่ชลประทานบ้านหนองเค็ม จังหวัดนครพนม ตั้งวงโปงลางชื่อวงโปงลางบ้านนาราชควาย	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 91
ปี พ.ศ. 2520 – 2521	วงโหวดเสียงทองไปประกวดบรรเลง แข่งขันที่สถานีวิทยุกระจายเสียง 909 จังหวัดสกลนคร ได้รับรางวัลที่ 3 ที่ 2 ที่ 1 ตามลำดับ ในการแข่งขันทั้งหมด 3 ครั้งเดียวกันนี้	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 :. หน้า 115
ปี พ.ศ. 2522	ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม ได้เข้ามาเป็นที่ปรึกษาและได้เปลี่ยนชื่อวงมาเป็น “วงแกนอีสาน” เป็นต้นแบบวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน สังกัดวิทยาลัยครูมหาสารคาม	พรชัย ศรีสารคาม.2561: สัมภาษณ์
ปี พ.ศ. 2522	อาจารย์ทินกร อัตไพบูลย์ ก่อตั้งวงโปงลาง วิทยาลัยครูอุบลราชธานี เมื่อรับราชการที่สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี ในสมัยนั้น ก็ได้นำความรู้ความสามารถทาง ด้านดนตรีมาสร้างสรรค์วงดนตรีพื้นเมือง ด้วยการจัดตั้งวงโปงลางเกิดขึ้นที่วิทยาลัยครูอุบลราชธานี พร้อมกับการฝึกซ้อมหมอลำหมู่ รำพื้นเมืองอีสาน ฯลฯ เพื่อนำไปแสดงให้ประชาชนชม จนประสบความสำเร็จ	ทินกร อัตไพบูลย์. 2561 : สัมภาษณ์

ตาราง 1 (ต่อ) เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
ปี พ.ศ. 2523	วงดนตรีพื้นเมืองวงโปงลาง วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ดเริ่มก่อตั้งมา ในสมัยนายชวลิต มณีรัตน์ เป็นผู้อำนวยการและมีนายจีรพล เพชรสม เป็นรองผู้อำนวยการ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ นายทองคำ ไทยกลา นางฉวีวรรณ พันธุ และนายทองคำ เพ็งดี ครูทางด้านหมอลำ แต่ต่อมานายทองคำ เพ็งดี ไดลาออก จึงไดคัดเลือก นายทองจันทร สังฆะมณี เข้ามาแทน การแสดงวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปเริ่มมีการพัฒนามากที่สุดในยุคของท่านผู้อำนวยการจีรพล เพชรสม ไดเข้ามารับตำแหนง ได้ให้ความสำคัญกับการแสดงพื้นบ้าน มีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆ เกิดขึ้น ไมว่าจะเป็นชุดการแสดงใหม่ ๆ ซึ่งจะเน้นอยู่ 2 ลักษณะ คือ การแสดงเชิงอนุรักษ์ และการแสดงในเชิงสร้างสรรค์ และทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้ถือเอาเป็นแบบอย่างในการแสดงตั้งแต่บัดนั้นเรื่อยมา	ฉวีวรรณ พันธุ. 2561 : สัมภาษณ์
ปี พ.ศ. 2523	ได้รับเชิญจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด กรมศิลปากร ให้ไปทำการสอนดนตรีพื้นบ้าน ได้รับเชิญจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด กรมศิลปากร ให้ไปทำการสอนดนตรีพื้นบ้าน ผลงานด้านการประพันธ์ ลายประกอบชุดการแสดงใหม่ ๆ ของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ที่นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์สร้างขึ้น เช่น ฟ้อนเก็บขิด ฟ้อนสาวหลอก ฟ้อนดึงครกดึงสาก ฟ้อนกั๊บแก๊บลำเพลิน ฟ้อนแหย่ไข่มดแดง ฟ้อนเก็บขิด ผลงานประดิษฐ์สร้างสรรค์ปี พ.ศ. 2535 เต้ยเกี้ยว ผลงานประดิษฐ์สร้างสรรค์ปี พ.ศ. 2536 ฟ้อนโหวด ผลงานประดิษฐ์สร้างสรรค์ปี พ.ศ. 2537	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 :. หน้า 119

ตาราง 1 (ต่อ) เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
ปี พ.ศ. 2524	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ทำงานที่อ่างเก็บน้ำห้วยมะโน บ้านนาคู อำเภอเขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์ สอนวิธีทำเกราะลอให้กับชาวบ้าน ทำด้วยไม้มะเหลื่อม	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 92
ปี พ.ศ. 2524	ก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	คมกริช การินทร์. 2561 : สัมภาษณ์
ปี พ.ศ. 2525	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ปฏิบัติหน้าที่ครูสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 92
พ.ศ. 2526	การก่อตั้งวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในยุคแรกเริ่ม ยังไม่มีผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งต่อมาได้มีการสรรหาครูภูมิปัญญาท้องถิ่นเข้าทำหน้าที่การสอนทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานและในสาขาการแสดง ในสมัยแรกๆ ประกอบด้วย ทางด้านดนตรีมีนายเปลื้อง ฉายรัศมี ด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านมีอาจารย์เพ็ญจันทร์ เด่นยุค อาจารย์มาลินี แก้วเงิน ยุคต่อมาหลังจากนั้นก็มีท่านผู้อำนวยการสำเริง จิตจง ได้นำเอานักศึกษาฝึกสอนเข้ามาเป็นครูในรุ่นแรก ประกอบด้วยนายชัยสิทธิ์ สนสุนัน นางสาวยุวดี แก้วขอนยาง นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ยุคต่อมามีอาจารย์พรสวรรค์ พรดอนก่อ อาจารย์อภิชาต โยธพล เข้ามาร่วมในการทำการแสดงของวงโปงลางในยุคนี้มีการเปลี่ยนแปลง ชุดการแสดงใหม่ๆ เกิดขึ้นมาอีกหลายชุด เช่น ชุดสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน เต้ยหัวโนนตาล	วิญญู ผิวรัตน์. 2558.216
ปี พ.ศ.2532	มีท่านผู้อำนวยการ ศิริชัยชาญ ฝกจำรูญ ได้เข้ามารับตำแหน่งในยุคพัฒนาวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ที่อยู่ในช่วงนี้มีการพัฒนาชุดการแสดงเพิ่มมากขึ้น ประกอบด้วย ชุดเซิ้งครกมอง ชุดเซิ้งโปง ชุดฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ และตอนนี้ได้มีการก่อตั้งวงแคนเกิดขึ้น โดยอาจารย์ทูลทองใจ ซึ้งรัมย์ และมีวงหมากกะโหล่งเกิดขึ้น	วิญญู ผิวรัตน์. 2558.216

ตาราง 1 (ต่อ) เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
ปี พ.ศ. 2524 – 2526	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม มีการก่อตั้งวงโปงลาง โดยมี อาจารย์สุรศักดิ์ พิมพ์เสน เป็นแกนนำในการก่อตั้งวง ชื่อว่า “วงดอกคูณ”ปี พ.ศ. 2526 อ ทรงศักดิ์ ศรีกาฬสินธุ์ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร ต้องการเปลี่ยนชื่อใหม่ จาก “ดอกคูณ” เป็น “ศรีนครินทร์” และนิสิตได้มีการจัดตั้งวงโปงลางภายใต้ชมรมนาฏศิลป์และดนตรีพื้นเมืองอีสานขึ้น โดยมีอาจารย์สุรศักดิ์ พิมพ์เสน และ อ สิทธิศักดิ์ จำปาแดง เป็นผู้ควบคุมวง และต่อมา ปี พ.ศ. 2540 (เป็นมหาวิทยาลัยมหาสารคาม) จึงเปลี่ยนชื่อวงเป็นวงโปงลาง “แคนเงิน” โดยสังกัดที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์	คม ชัด ลึก 16 เม ย 2545 หน้า 5
ปี พ.ศ. 2524-2525	นาฏศิลปกาฬสินธุ์เริ่มมีการต่อตั้งวงโปงลางขึ้น และได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ด้วยเอกลักษณ์ของวงจะมีนางไหหรือคนดีดไห เป็นต้นตำรับของนางไห ธิดาไหซอง	คม ชัด ลึก 18 ธันวาคม 2545 หน้า 29
ปี พ.ศ. 2529	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน) จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ(พ.ศ. 2529)	ข่าวสด 16 ก พ 2546 หน้า 10
ปี พ.ศ. 2530	ข่าวและช่วงที่กล่าวขานเป็นตำนานที่สุดคือ การไปแสดงโปงลางที่ภูเก็ต วงโปงลางจากวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ประสบอุบัติเหตุเสียชีวิตถึง 13 คน รอดเพียง 1 คนเท่านั้น และสร้างความโด่งดังให้กับวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	คม ชัด ลึก 18 ธันวาคม 2545 หน้า 29
ปี (พ.ศ. 2530 - 2549)	นายเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้พัฒนาวงดนตรีพื้นบ้านวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 : 92

ตาราง 1 (ต่อ) เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
ปี พ.ศ. 2532 เป็นต้นมา ดนตรีต้านยาเสพติด	สถาบันเพื่อพัฒนาประเทศ (TDRI) ประมาณการว่ามีเยาวชนในสถานศึกษา ประมาณ 71,666 คน ติดสารเสพติด และกระทรวงศึกษาธิการได้มีโครงการให้โรงเรียนในสังกัดกระทรวงได้ทำกิจกรรมต่าง ๆ ที่จะให้เยาวชนได้ห่างไกลยาเสพติด ในแต่งและจังหวัดในภาคอีสานจึงมีโครงการ กิจกรรมเกี่ยวกับดนตรี (โปงลางลานบ้านต้านยาเสพย์ติด) ขึ้น	สยามรัฐ 29 มี ค 2543 หน้า 19
26 กุมภาพันธ์ ปี พ.ศ. 2533	สมเด็จพระเทพฯ ได้เสด็จ ฯ มาทรงโปงลางที่จังหวัดกาฬสินธุ์ โดยทรงบรรเลงโปงลางร่วมกับวงดนตรีนาฏศิลปะกาฬสินธุ์ พระองค์ทรงโปรดเครื่องดนตรีโปงลางเป็นอย่างมาก	หนังสือพิมพ์เดลินิวส์ วันที่ 17ธ.ค.2536
ปี พ.ศ. 2534 (วงโปงลางสังข์เงิน) (อุบล)	วงโปงลางอุบลราชธานี ได้รับรางวัลสังข์เงินใน จากสมาคมนักประชาสัมพันธ์แห่งประเทศไทย ซึ่งนับ เป็นวงโปงลางวงแรกที่ได้รับเกียรตินี้ นอกจากนี้ยังได้รับเชิญให้นำวงไปแสดงตามที่ต่างๆ ทั้งภายในและต่างประเทศอยู่เสมอ	ทินกร อัตไพบูลย์. 2561 : สัมภาษณ์
ปี พ.ศ. 2534-2535	อาจารย์ทูลทองใจ ซิ่งรัมย์ กล่าวว่า หลังจากรถคล่ำที่ทำให้มีผู้เสียชีวิตหลายคนนั้น ทำให้วงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้รับความนิยมอย่างสูงและไปแสดงต่างประเทศบ่อยมากที่เดียว	คม ชัด ลึก 18 ธันวาคม 2545 หน้า 29
ปี พ.ศ. 2535	วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ก่อตั้งปี พ.ศ.2535	สัมภาษณ์ อ ทูลทองใจ ซิ่งรัมย์
ปี พ.ศ. 2535	นายเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้ พัฒนาวงดนตรีพื้นบ้านขึ้นใหม่ (วงหมากกะโหล่ง)	สัมภาษณ์ อ ทูลทองใจ ซิ่งรัมย์

ตาราง 1 (ต่อ) เหตุการณ์ความสำคัญ และบันทึกหลักฐานความเป็นมาพัฒนาการของโปงลาง

ปี พ.ศ.	บันทึกหลักฐาน เหตุการณ์สำคัญ ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลาง	หลักฐาน
ปี พ.ศ. 2536	ได้รับพระกรุณาจากสมเด็จพระเทพฯให้ใช้ชื่อ ศูนย์ว่า “ศูนย์สารสนเทศสิรินธร”	สยามรัฐ 17 มี ค 2541 หน้า 20
ประมาณ ปลาย ก.พ. – ต้น มี. ค.	งานกาชาด และงานแพรวากาฬสินธุ์ (มหกรรมโปงลาง แพรวา และกาชาด) มีการประกวดวงโปงลางระดับต่าง ๆ ประถม มัธยม ประชาชนทั่วไป	ศราวุธ โชติจำรัส 2553 :. หน้า 120
ปี พ.ศ. 2538	อาจารย์ทินกร อัตไพบูลย์ ซึ่งได้รับการยกย่องเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะ (ศิลปะการแสดง)	สัมภาษณ์ ผศ ดร ทินกร อัตไพบูลย์
ปี พ.ศ. 2540	วงมหาวิทยาลัยมหาสารคาม (มีวงดนตรีชื่อ แคนเงิน) โดยสังกัดที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์	คม ชัด ลึก 16 เม ย 2545 หน้า 5
ปี พ.ศ. 2543	อาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้ร่วมบรรเลงในงานเพลงประกอบละครเรื่อง นายฮ้อยทมิฬ เครื่องดนตรีที่เล่นคือ โหวด แคน พิณ โปงลาง	ศราวุธ โชติจำรัส. 2553 :. หน้า 120
ปี พ.ศ. 2543-2544	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ก่อตั้ง “วงแคน” ขึ้น ชื่อวงแคนนี้ที่จริงแล้วเรียกว่า “หมากกะโหล่งโปงลาง”แต่เพราะมีแคนเป็นตัวประกอบเยอะก็เลยเรียกว่าวงแคน และใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมากถึง 130 คน ลายเพลง ที่มีมากกว่า 20 ลาย	คม ชัด ลึก 18 ธันวาคม 2545 หน้า 29
ปี พ.ศ. 2549 - 2561	อัลบั้มชุด โปงลางสะออน เดอะ มิวสิก อัลบั้มชุด โปงลางสะออน เดอะ มิวสิกอัลบั้ม รวมโปงลางสะออน ตอน โปงลางสะดิ้งเพลงประกอบละคร คู่ปั่น คู่ป่วน อัลบั้มชุดที่ 3 ศิลปินลูกข้าวเหนียวอัลบั้มชุดที่ 4 หัวใจสบายดีเพลงประกอบภาพยนตร์ สามย่าน (เพลง นัว)Single ชุดใหญ่ไฟกระพริบ	วิกิพีเดีย

บทที่ 5

การจัดหมวดหมู่ ทำนองในลายเพลงโปงลาง

การจัดหมวดหมู่ทำนองในลายเพลงโปงลาง โดยลายโปงลางพื้นบ้านอีสานจะยึดหลักมาจากกลุ่มเสียงทำนองของลายแคน ลายหลักดั้งเดิมของแคนนั้น มีทั้งหมด 6 ลาย ตามลักษณะของบันไดเสียง เมื่อนำมาวิเคราะห์ จัดหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้านอีสานแล้วนั้น แบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มเสียง ประกอบด้วยลักษณะของลายพื้นบ้านอีสานที่พรรณนาจากภาพพจน์ ลักษณะลายพื้นบ้านที่เลียนเสียงจากทำนองลำ ลายพื้นบ้านอีสานที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของท้องถิ่นพื้นบ้านชาวอีสาน ลายที่ใช้ในการฝึกบรรเลงพื้นฐาน ลายที่ใช้ในการฝึกบรรเลงประกอบชุดการแสดง และลายที่ใช้ในการฝึกบรรเลงเดี่ยวโปงลาง โดยแบ่งออกได้ดังต่อไปนี้

1. กลุ่มเสียงที่มีทำนองลายโศกเศร้า ได้แก่ ลายน้อย ลายเซ ลายใหญ่
2. กลุ่มเสียงที่มีทำนองลายรื่นเริง ได้แก่ ลายโป้ซ้าย ลายสุดสะแนน ลายสร้อย
3. ลายพื้นบ้านอีสานที่พรรณนาภาพพจน์ ได้แก่ ลายแมลงภู่ตอมดอก ลายโปงลางหรือลายงัวขึ้นภู ลายลมพัดพร้าว และลายลมพัดไผ่หรือลายหัวตอกหมอน ลายสาวหยิกแม่ ลายรถไฟ
4. ลายพื้นบ้านอีสานที่เลียนเสียงจากทำนองลำ ได้แก่ ลายลำทางสั้น ลายลำทางยาว ลายลำเต้ย ลายลำเต้ยหัวโนนตาล
5. ลายพื้นบ้านอีสานที่แสดงออกถึงวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของท้องถิ่นพื้นบ้านชาวอีสาน ได้แก่ เช่น ลายผู้ไท (ภูไทเรณู ภูไทกาฬสินธุ์ ภูไทสกล มวยโบราณ), ลายเต้ย (เต้ยหัวโนนตาล เต้ยเกี้ยว เต้ยเดือนห้า) ลายลำเพลิน (หมากกั้บแก๊บลำเพลิน กาฬสินธุ์ลำเพลิน สารคามลำเพลิน มโนราห์เล่นน้ำ สังข์ศิลป์ชัย) ลายเซิ้ง (เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งกะโป๋ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งกลองตุ้ม เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งสะวิง)
6. ลายที่ใช้ในการฝึกบรรเลงพื้นฐาน คือ ลายโปงลาง ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ทำการวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบในลายเพลงโปงลาง คือ กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง กระสวนจังหวะ ทำนองเพลงและลูกตก เทคนิคการบรรเลง
7. ลายที่ใช้ในการฝึกประกอบชุดการแสดง ซึ่งมีจำนวน 30 ชุดการแสดง ทำการวิเคราะห์จากความหมายของชุดการแสดง ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ลายที่ใช้ในการฝึกบรรเลงเดี่ยวโปงลาง ทำการวิเคราะห์จากลายกาเต้นก้อนและลายไล่วัวขึ้นภู ทำการวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบในลายเพลงโปงลาง คือ กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง กระสวนจังหวะ ทำนองเพลงและลูกตก เทคนิคการบรรเลง

กลุ่มเสียงที่มีทำนองโศกเศร้า

1. ลายน้อย เป็นแคนทำนองโศกเคร้า ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงสูงที่เรียกว่าลายน้อยเพราะมีเสียงเล็กแหลมชาวอีสานเรียกว่าเสียงน้อย ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง เสียง คือ เร, ฟา, ซอล, ลา, โด, เทียบได้กับบันไดเสียง D Minor Mode ลายน้อยมีใช้เป่าเดี่ยวและเป่าประกอบลำทางยาว สำหรับหมอลำที่มีระดับเสียงสูง นอกจากนี้ยังใช้เป่าประกอบลำเพลิน เป่าประกอบลำเต้ย

2. ลายเซ เป็นแคนทำนองโศกเศร้า ที่ดำเดินทำนองในระดับเสียงกลางประกอบด้วยเสียง มี, ซอล, ลา, ที ,เร, เทียบได้กับบันไดเสียง E Minor Mode ที่เรียกว่าลายเซ เข้าใจว่าจะเรียกตามอารมณ์ของเพลง คือ แสดงถึงความเอื่อยและเยือกเย็นของสายน้ำ เพราะ “เซ” หรือ “ซี” แปลว่าแม่น้ำ ลายเซนิยมใช้เป่าเดี่ยวไม่นิยมใช้ประกอบการหมอลำ

3. ลายใหญ่ เป็นเพลงแคนทำนองโศกเศร้า ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงต่ำที่เรียกว่าลายใหญ่ เพราะมีเสียงทุ่มต่ำ ชาวอีสานเรียกเสียงต่ำหรือเสียงทุ่มว่าเสียงใหญ่ ลายใหญ่ประกอบด้วยเสียง 5 เสียงคือ ลา, โด, เร, มี, ซอล, เทียบได้กับบันไดเสียง A Minor Mode ใช้เป่าเดี่ยว เป่าประกอบลำทางยาว เป่าประกอบลำหมู่ เป่าประกอบลำเพลิน และเป่าประกอบลำเต้ย

กลุ่มเสียงที่มีทำนองรื่นเริง

1. ลายสร้อย เป็นเพลงแคนทำนองรื่นเริง ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงสูง ที่เรียกว่าลายสร้อย เพราะเป็นลายที่มีเสียงเล็กแหลม สร้อยในภาษาอีสาน หมายถึงเล็ก หรือทำให้เป็นเส้นเล็กลง ลายสร้อยประกอบด้วยเสียง ซอล, ลา, ที, เร, มี, เทียบได้กับบันไดเสียง G Major Mode นิยมใช้เป่าเดี่ยว ไม่นิยมเป่าประกอบหมอลำ เข้าใจว่าเพราะมีเสียงสูงเกินไป

2. ลายโป้ซ้าย เป็นเพลงแคนทำนองรื่นเริง ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงกลาง ที่เรียกว่าลายโป้ซ้ายก็เพราะใช้หัวแม่มือด้านกดเสียง โด ไว้เป็นเสียงประสาน ประกอบด้วยเสียง ฟา, ซอล, ลา, โด, เร, เทียบได้กับบันไดเสียง F Major Mode ใช้เป่าเดี่ยว เป่าประกอบลำทางสั้นของหมอลำที่มีระดับเสียงสูง และใช้เป่าประกอบลำเต้ยหัวโนนตาล

3. ลายสุดสะแนน เป็นเพลงแคนทำนองรื่นเริง ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงต่ำ ประกอบด้วยเสียง โด, เร, มี, ซอล, ลา, เทียบได้กับบันไดเสียง C Major Mode คำว่าสุดสะแนนนี้ น่าจะเพี้ยนมาจากคำว่า “สุดสุเมร” คือหมายถึงทำนองที่ฟังแล้วพรรณนาจินตนาการถึงป่าเขาลำเนาไพร เข้าชุดกันกับชื่อลูกแคนอื่นๆ ลูกแม่เวียง ลูกฮับทุ่ง ลูกแม่เซ และลูกสุเมร (ลูกสะแนน) ใช้เป่าเดี่ยว เป่าประกอบลำทางสั้นของหมอลำที่มีระดับเสียงต่ำและเป่าประกอบลำเต้ยหัวโนนตาล

ลายพื้นบ้านโปงลางอีสานที่พรรณนาภาพพจน์

ลายพื้นบ้านโปงลางอีสานที่พรรณนาภาพพจน์ ได้แก่ ลายแมลงภู่ตอมดอก ลายโปงลางหรือลายงัวขึ้นภู ลายลมพัดพร้าว และลายลมพัดไผ่หรือลายหัวตอกหมอน ลายสาวหยิกแม่ ลายรถไฟ ดังนี้

1. ลายแมลงภู่ตอมดอก (ดอกไม้) เป็นลายที่ดัดแปลงมาจากลายโป้ซ้ายซึ่งประกอบด้วยเสียง ฟา, ซอล, ลา, โด, เร, โดยการติดสูดที่เสียงโดต่ำนี้จะเป็นเสียงคล้ายเสียงผึ้งหรือแมลงภู่บินเสียงดังอยู่ตลอดเวลา พร้อมกันนี้ผู้เป่ายังได้แทรกเสียงส้มหรือเสียงกระด้างเสมือนดังเสียงขยี้ปีกของหมู่ผึ้งจำนวนมากที่เบียดเสียดกันอยู่

2. ลายโปงลางหรือลายงัวขึ้นภู เป็นลายที่ดัดแปลงมาจากลายเซนั่นเอง แต่ผู้เป่าได้แทรกภาพพจน์พรรณนาถึงกองคาราวานวัวเมื่อเริ่มออกเดินทางอย่างเชื่องช้าตอนขึ้นภู ลงภู และหยุดพักแรมตามจุดพักแรมต่างๆ มีจังหวะช้าบ้าง เร็วบ้างตามเหตุการณ์ที่ศิลปินจินตนาการ ตลอดลายแคนจะได้ยินเสมือนเสียงโปงลางของวัวต่างดังค่อย แรง ช้า เร็ว ตามจังหวะการเดินทางของงัว เป็นลายแคนที่บันทึกเหตุการณ์และความทรงจำในอดีต ให้คนปัจจุบันได้ระลึกถึง

3. ลายลมพัดพร้าว และลายลมพัดไผ่หรือลายหัวตอกหมอน เป็นลายแคนกลุ่มลายใหญ่อีกทำนองหนึ่งที่มีลักษณะการเดินทำนองจังหวะช้าๆและวังเวง เวลาลงจบแต่ละวรรคก็ใช้เสียงประสานพร้อมกันทั้งสิบเสียง แล้วค่อยปล่อยเสียงต่างๆให้หายไปเหลือไว้แต่เสียงประสานที่เป็นหลัก พร้อมนี้ผู้เป่าก็ใช้ลมหนักเบาให้เสียงแคนดังเหมือนลมพัด เมื่อปะทะกับใบพร้าวหรือใบไผ่ตามจินตนาการของผู้เป่าและผู้ฟัง เพลงแคนลายใหญ่จังหวะช้านี้ หากเป่ายามดึกดื่นเที่ยงคืนที่บรรยากาศเงียบสงัด ก็จะเพิ่มความไพเราะจับใจได้มากยิ่งขึ้นด้วยความกินใจไพเราะของเสียงแคน จนทำให้มีผู้คิดผูกเรื่องนี้ขึ้นว่า ทำให้ผู้ฟังที่กำลังนอนอยู่เอียงหูฟังตามเสียงแคน จนหัวของตนตกจากหมอนโดยไม่รู้สึกตัว จึงเรียกลายนี้ว่าลายหัวตกหมอนด้วย

4. ลายสาวหยิกแม่ เป็นทำนองแคนลายใหญ่หรือลายน้อย ที่เป่าจังหวะถี่กระชั้นคล้ายๆ กับมีความอัดอั้นตันใจอย่างเหลือหลาย จึงมีคนผูกเป็นเรื่องขึ้นว่ามีหนุ่มหมอแคนเป่าแคนไปเกี้ยวสาวตอนกลางคืน แต่แม่ไม่ยินดีให้ลูกสาวออกมาคุยกับหนุ่ม โดยอ้างว่าลูกสาวนอนหลับแล้ว ฝ่ายลูกสาวก็โกรธแต่ไม่กล้าพูดมา ได้แต่หยิกข่วนแม่ที่ไม่ยอมให้พูดคุยกับหนุ่มนั้น ลายนี้มีทำนองถี่กระชับเหมือนกิริยาอาการที่สาวหยิกข่วนแม่ จึงเรียกว่าลายสาวหยิกแม่

5. ลายรถไฟ เป็นลายที่หมอแคนคิดประดิษฐ์ขึ้นจากลายใหญ่หรือลายน้อย พรรณนาถึงการวิ่งของรถไฟ ตั้งแต่เริ่มเคลื่อนออกจากสถานีตอนกำลังเร่งฝีจักร ตอนชะลอความเร็วลง และเสียงหวูดตอนจะเข้าจอดสถานีเป็นลายแคนที่ฟังเข้าใจได้ง่ายทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

ลายพื้นบ้านอีสานที่เลียนเสียงจากทำนองลำ

ลายพื้นบ้านอีสานที่เลียนเสียงจากทำนองลำ ได้แก่ ลายลำทางสั้น ลายลำทางยาว ลายลำเต้ย ลายลำเต้ยหัวโนนตาล ดังนี้

1. ลายลำทางสั้น เป็นการเลียนเสียงลำทำนองลำทางสั้น เพียงแต่เลียนทำนองและลีลา โดยไม่เจาะจงว่าเป็นกลอนหนึ่งกลอนใด บางที่อาจจะสลับด้วยทำนองเดี่ยวแคนลายนั้นๆ เช่น อาจเป็นลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย หรือลายสร้อย

2. ลายลำทางยาว เป็นการเลียนเสียงทำนองลำทางยาวของหมอลำเช่นเดียวกับลายลำทางสั้น ลายแคนที่ใช้อาจจะเป็นลายน้อย ลายใหญ่ หรือลายเซ

3. ลายลำเต้ย เป็นการเป่าแคนเลียนเสียงทำนองลำเต้ยของหมอลำซึ่งอาจจะเป็นลายใหญ่ ลายน้อย หรือลายเซ ก็ได้ ลำเต้ยในที่นี้มักจะหมายถึงลำเต้ย ของหมอลำกลอน ซึ่งใช้ทำนองเต้ยทั้งสามทำนองมาลำ หรือเป่าติดต่อสลับกันไป คือ เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยธรรมดา เดิมนิยมเรียกกันว่าเต้ยพวง แต่ปัจจุบันนิยมเรียกว่าเต้ยผสมหรือเต้ยเฉยๆ ก็เป็นที่หมายรู้กัน

4. ลายลำเต้ยหัวโนนตาล เป็นลายที่เลียนเสียงมาจากทำนองลำหัวโนนตาลหรือลำหัวดอนตาลของหมอลำเขตอำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหารใช้แคนลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้ายหรือลายสร้อย

ลายพื้นบ้านอีสานที่แสดงถึงวิถีชีวิตของท้องถิ่นพื้นบ้านชาวอีสาน

ลายพื้นบ้านอีสานที่แสดงถึงวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของท้องถิ่นพื้นบ้านชาวอีสาน ได้แก่ เช่น ลายผู้ไท (ภูไทเรณู ภูไทกาฬสินธุ์ ภูไทสกล มวยโบราณ), ลายเต้ย (เต้ยหัวโนนตาล เต้ยเกี้ยว เต้ยเดือนห้า) ลายลำเพลิน (หมากกั๊บแก๊บลำเพลิน กาฬสินธุ์ลำเพลิน สารคามลำเพลิน มโนราห์เล่นน้ำ สังข์ศิลป์ชัย) ลายเซิ้ง (เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งกะโป๋ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งกลองตุ้ม เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งสะวิง)

หมวดหมู่ลายโปงลางในการใช้ฝึกตีขั้นพื้นฐาน

หมวดหมู่ลายโปงลางในการฝึกตีขั้นพื้นฐาน คือ กลุ่มเสียงลายใหญ่ มีทำนองที่สั้น กะทัดรัด เช่น ลายโปงลาง, ลายเต้ย, ลายเต้ยโขง, ลายเต้ยพม่า, ลายน้ำโตนตาด, ลายนกไซบินข้ามทุ่ง, ลายลมพัดพร้าว, ลายลมพัดไผ่, ลายแมงภู่ตอมดอก ทำการวิเคราะห์หมวดลายโปงลาง (ลายพื้นฐาน) ผู้วิจัยได้ใช้ลายโปงลาง และลายนกไซบินข้ามทุ่ง ซึ่งทั้ง 2 ลายนี้เป็นลายที่มีการฝึกตีในขั้นพื้นฐานของโปงลางทั้งแบบบรรเลงคนเดียวและบรรเลงแบบรวมวงโปงลาง ดังนี้

ลายโปงลาง เป็นลายที่มีอัตราจังหวะปานกลาง เปรียบเทียบเหมือนกับจังหวะการเดินของวัว เป็นลายที่แงขึ้นจากเสียงกระดิ่งผูกคอวัวที่มีเสียงดังอยู่ตลอดเวลาขณะเดิน ซึ่งสมัยโบราณนิยมใช้โปงลาง (ไม้ 2-3 ท่อนเล็ก ๆ ผูกปลายไม้รวมกัน สมัยโบราณคนอีสานเรียกโปงลาง) แขวนคอวัว ช่วงเวลาที่วัวเดินตามกันเป็นแถวข้ามทุ่งนานั้น มีเสียงของกีบวัวกระทบกับก้อนกรวดหิน ประสานเสียงกับโปงลางที่คอวัว ฟังแล้วให้ความรู้สึกวังเวง ชวนให้คิดถึงชนบทในยามเย็น

ลายโปงลาง

ท่อนที่ 1

----	---ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ลลฺล	-ลฺ-ร	-ด-ลฺ	-ซ-ลฺ
-ลลล	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ล	-ซ-ม	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ล-ล	-ล-รำ	-ดำ-ล	-ซ-ล
-ล-ล	-ล-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ล	-ม-ร	-ด-ล	-ซฺ-ลฺ	-ลลฺล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

ท่อนที่ 2

-ลลล	-ล-ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ลลฺล	-ลฺ-ร	-ด-ลฺ	-ซ-ลฺ
-ลลล	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ล	-ซ-ม	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ล-ล	-ล-รำ	-ดำ-ล	-ซ-ล
-ล-ล	-ล-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ล	-ม-ร	-ด-ล	-ซฺ-ลฺ	-ลลฺล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

ท่อนจบ

-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

จังหวะกลอง

-ป๊ะ--	-ตึง-ป๊ะ	-ตึง-ตึง	---ตึง	-ป๊ะ--	-ตึง-ป๊ะ	-ตึง-ตึง	---ตึง

กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง

ลายโปงลาง เป็นลายท่อนเดียว มีวรรคเพลงทั้งหมด 12 วรรค มีกลุ่มตัวโน้ต คือ โด เร มี ซอล ลา การแบ่งวรรคนั้น ใช้จังหวะกลองเป็นเกณฑ์การแบ่งวรรค

สรุป ลายโปงลาง เป็นลายที่อยู่ในกลุ่มที่ใช้กลุ่มโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา ตลอดทั้งลายเพลง

กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะ หรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีการหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองเพลงที่แสดงลักษณะเฉพาะ หรือเอกลักษณ์ของบทเพลงได้ชัดเจนที่สุด ลายโปงลางที่มีความยาว 6 บรรทัดนี้ สามารถแบ่งรูปแบบได้ 24 รูปแบบ แยกออกเป็นกลุ่มสี ดังนี้

ลายโปงลาง

ท่อนที่ 1

----	---ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ลฺล	-ลฺ-ร	-ด-ลฺ	-ซ-ลฺ
-ลลล	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ล	-ซ-ม	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ล-ล	-ล-รำ	-ดำ-ล	-ซ-ล
-ล-ล	-ล-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ล	-ม-ร	-ด-ล	-ซฺ-ลฺ	-ลฺล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

กระสวนจังหวะ

----	---x	-X-X	-X-X	-XXX	-x-x	-X-X	-X-X
-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-XXX	-X-X	-X-X	-X-X

ท่อนที่ 2

-ลลล	-ล-ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ลฺล	-ลฺ-ร	-ด-ลฺ	-ซ-ลฺ
-ลลล	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ล	-ซ-ม	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ล-ล	-ล-รำ	-ดำ-ล	-ซ-ล
-ล-ล	-ล-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ล	-ม-ร	-ด-ล	-ซฺ-ลฺ	-ลฺล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

กระสวนจังหวะลายโปงลาง มีรูปแบบทั้งหมด 3 รูปแบบ

-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-XXX	-X-X	-X-X	-X-X
-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-XXX	-X-X	-X-X	-X-X

รูปแบบที่นี้จะพบในวรรคแรกของเพลงในการบรรเลงรอบแรกเท่านั้น คือเป็นรูปแบบที่ขึ้นเพลง ส่วนรอบที่ 2 จะเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงอีกแบบโดยจะไม่ซ้ำกัน

รูปแบบที่	กระสวนจังหวะ		จำนวนครั้งที่พบ
1	- - - -	- - -X	1
2	- X – X	- X - X	20
3	- X X X	- X - X	4

สรุปลายโปงลาง มีรูปแบบทั้งหมด 3 รูปแบบ รูปแบบที่พบมากที่สุดในเรื่องของกระสวนจังหวะ คือ รูปแบบที่ 2 พบทั้งหมด 20 ครั้ง ถือว่ารูปแบบที่ 2 เป็นเอกลักษณ์ของลายโปงลาง ซึ่งพบในทุกส่วนของลายโปงลางส่วนรูปแบบที่ 1 พบเพียงครั้งเดียวเป็นวรรคที่ขึ้นต้นลายเพลงเท่านั้น และรูปแบบที่ 3 พบ 4 ครั้ง

ทำนองเพลงและลูกตก

ทำนองของลายโปงลางตามลูกตก พบเฉพาะลูกตกเสียง **มี** และเสียง **ลา**

ลูกตกเสียง **มี** มีทำนอง ดังนี้

1	- ล ล ล	- ล - ด	- ร - ม	**- ร - ม**
2	- ม – ม	- ม - ล	- ซ - ม	**- ร - ม**
3	- ล – ล	- ล - ซ	- ม - ล	**- ซ - ม**
4	- ม – ม	- ม - ด	- ร - ซ	**- ร - ม**
5	- ม – ม	- ม - ซ	- ม - ล	**- ซ - ม**

ลูกตกเสียง **ลา** มีทำนอง ดังนี้

1	- - - -	- - - ม	- ซ - ล	**- ซ - ล**
2	- ล ล ล	- ล - ร	- ด - ล	**- ซ - ล**
3	- ม – ม	- ม - ม	- ซ - ล	**- ซ - ล**
4	- ล – ล	- ล - ร	- ด - ล	**- ซ - ล**
5	- ม – ล	- ม - ร	- ด - ล	**- ซ - ล**
6	- ล ล ล	- ม - ร	- ด - ล	**- ซ - ล**

สรุป ลายโปงลางมีลูกตก 2 ลูกตก คือ เสียง ลา และเสียง มี ตลอดทั้งลายเพลง ลูกตกเสียง ลา มีทำนองทั้งหมดรวม 6 ทำนอง ลูกตกเสียง มี มีทำนองทั้งหมดรวม 6 วรรค มีทำนอง 5 ทำนอง

เทคนิคการบรรเลง

เทคนิคสำคัญของการบรรเลง ลายโปงลาง คือ วิธีการแบ่งมือในการตีโปงลาง ที่แตกต่างจากการตีโปงลางในลายอื่น ๆ ถ้าเป็นลายอื่นส่วนมากจะใช้มือซ้าย และมือขวาตีสลับกันไปมา แต่สำหรับลายโปงลางนั้น จะใช้มือซ้ายตีเคาะเสียงจังหวะอยู่ที่เสียง ลา ต่ำ ส่วนมือขวาตีดำเนินทำนองไปเรื่อย ๆ เป็นการบรรเลงเลียนแบบธรรมชาติขอวัวที่ห้อยกระดิ่ง (โปงลาง) ที่คอ แล้วเดินตามกันเป็นกลุ่ม ไปตามท้องทุ่งนา จะเห็นได้จากตัวอย่างโน้ต ดังนี้

มือขวา	----	---ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ล-ล	-ล̣-ร	-ด-ล̣	-ซ-ล̣
มือซ้าย	----	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล

มือขวา	-ล-ล	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ล	-ซ-ม	-ร-ม
มือซ้าย	--ล-	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล

มือขวา	-ม-ม	-ม-ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ล-ล	-ล-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล
มือซ้าย	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล

มือขวา	-ล-ล	-ล-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
มือซ้าย	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล

มือขวา	-ม-ม	-ม-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
มือซ้าย	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล

มือขวา	-ม-ล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ลฺ	-ล-ล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล
มือซ้าย	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล

มีวรรคที่แตกต่างจากวรรคอื่น คือ วรรคที่มือขวาตีที่เสียง ลา ต่ำ ตรงห้องที่ 4 และห้องที่ 8 พอดี ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงการตีจังหวะมือซ้าย จากการเคาะเป็นเสียงจังหวะสม่ำเสมอทุกห้องตรงขอบโปงลางด้านซ้าย ก็เปลี่ยนเป็นการตีสลับกับมือขวาตรงกลางผืนโปงลางแทน วรรคดังกล่าวที่พบในโน้ตลายโปงลาง มีดังนี้

บรรทัดที่ 1	----	---ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ล-ล	-ลฺ-ร	-ด-ลฺ	-ซ-ลฺ
	----	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล

บรรทัดที่ 2	-ล-ล	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ล	-ซ-ม	-ร-ม
	--ล-	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล

บรรทัดที่ 6	-ม-ล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ลฺ	-ล-ล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล
	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล	---ล

สรุปเทคนิคสำคัญของการบรรเลง ลายโปงลาง คือ วิธีการแบ่งมือในการตีโปงลางที่แตกต่างจากการตีโปงลางในลายอื่น ๆ ในลายโปงลางจะต้องใช้มือซ้ายเคาะเสพเสียงจังหวะที่เสียง ลา ต่ำ มือขวาก็ตีดำเนินทำนองไปเรื่อย ๆ สำหรับวรรคที่มีมือขวาตีที่เสียง ลา ต่ำ พอดี จะมีการเปลี่ยนแปลงการตีของมือซ้าย จากการเคาะเป็นเสียงจังหวะสม่ำเสมอตรงขอบโปงลางด้านซ้าย ก็เปลี่ยนเป็นตีสลับกับมือขวาตรงกลางผืนโปงลางแทน

ลายนกไซบินข้ามทุ่งมีอัตราจังหวะขอนข้างเร็ว เป็นการแต่งขึ้นจากการเลียนแบบลีลาของนกที่บินไปมาในหมู่บริเวณท้องทุ่งนา และริมหนองน้ำอันสวยงาม สื่อถึงความสนุกสนานของนกขณะกำลังบิน

ลายนกไซบินข้ามทุ่ง

เที่ยวที่ 1

---ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
- ลลด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-มมม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
-ล-ม	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	-ล-ม	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล
-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล
-ล-ซ	-ม-ร	-ม-ด	-ม-ร	-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล
-ล-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

เที่ยวที่ 2

-มมม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
- ลลด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-มมม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
-ล-ม	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	-ล-ม	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล
-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล
-ล-ซ	-ม-ร	-ม-ด	-ม-ร	-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล
-ล-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

จังหวะกลอง

-ป๊ะ--	ติงติง-ทั่ม	-ป๊ะ--	ติงติง-ทั่ม	-ป๊ะ--	ติงติง-ทั่ม	-ป๊ะ--	ติงติง-ทั่ม

กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง

ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ของโปงลางเป็นทางลายใหญ่ มีอัตราจังหวะเร็วปานกลาง มีวรรคเพลงทั้งหมด 16 วรรค มีกลุ่มตัวโน้ต คือ โด เร มี ซอล ลา เป็นบันไดเสียง โด ทุกวรรค คือ มีความยาว 4 ห้องเพลง เรียก 1 วรรค

สรุป ลายนกไซบินข้ามทุ่ง เป็นลายเพลงที่อยู่ในกลุ่มที่ใช้กลุ่มโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล และ ลา ตลอดทั้งลายเพลง

กระสวนจังหวะและวรรคเพลง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะ หรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีการหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองเพลงที่แสดงลักษณะเฉพาะ หรือเอกลักษณ์ของบทเพลงได้อย่างชัดเจนที่สุด ลายนกไซบินข้างทุ่งมีความยาว 8 บรรทัด สามารถแบ่งรูปแบบได้ 32 รูปแบบ แยกออกเป็นกลุ่มสี ดังนี้

ลายนกไซบินข้ามทุ่ง

---ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	-ล฻-ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
- ล฻ลด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-มมม	-ซ-ล	-ล-ด̣	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด̣	-ซ-ล
-ล-ม̣	-ร̣-ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล	-ล-ม̣	-ร̣-ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล
-ล-ซ̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล	-ล-ซ̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล
-ล-ซ̣	-ม̣-ร̣	-ม̣-ด̣	-ม̣-ร̣	-ม̣-ด̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล
-ล-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

กระสวนจังหวะ

---X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
- XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X

เที่ยวที่ 2

-มมม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	-ล฻-ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
- ล฻ลด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-มมม	-ซ-ล	-ล-ด̣	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด̣	-ซ-ล
-ล-ม̣	-ร̣-ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล	-ล-ม̣	-ร̣-ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล
-ล-ซ̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล	-ล-ซ̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล
-ล-ซ̣	-ม̣-ร̣	-ม̣-ด̣	-ม̣-ร̣	-ม̣-ด̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล

-ล-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

เที่ยวที่ 2

-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
- XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X

กระสวนจังหวะของลายนกไซบินข้ามทุ่ง มีจำนวน 3 รูปแบบ

รูปแบบที่	กระสวนจังหวะ		จำนวนครั้งที่พบ
1	---X	-X-X	1
2	-X-X	-X-X	29
3	-XXX	-X-X	3

รูปแบบที่ 2 เป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของลายเพลงนี้ก็ว่าได้ คือรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลงนี้ พบถึง 29 วรรค เป็นทำนองที่พบได้ทุกส่วนของลายเพลง ยกเว้นวรรคแรกของลายเพลงในบรรทัดที่ 1 บรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 3 พบได้น้อยที่สุดในลายนกไซบินข้ามทุ่ง

ทำนองเพลงและลูกตก

ลายนกไซบินข้ามทุ่ง มีลูกตกทั้งหมด 3 ลูกตก คือ ลูกตกเสียง มี ลูกตกเสียง เร และลูกตกเสียง ซอล ลายนกไซบินข้ามทุ่งทำนองลายเพลงตามลูกตกได้ดังนี้

ลูกตกเสียง **มี** มีทำนอง ดังนี้

1	- ลลด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
2	- ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม

ลูกตกเสียง เร มีทำนอง ดังนี้

1	-ล-ซ̗	-ม̗-ร̗	-ม̗-ด̗	-ม̗-ร̗

ลูกตกเสียง ลา มีทำนอง ดังนี้

1	---ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
2	- มมม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
3	- ล-ม̗	-ร-ด	-ล-ด̗	-ซ-ล
4	- ล-ซ	-ม̗-ร̗	-ล-ด	-ซ-ล
5	- ม̗-ด̗	-ม̗-ร̗	-ด-ล	-ซ-ล
6	- ม-ด	-ม-ร	-ด-ล̣	-ซ-ล

ลูกตกของลายนกไซบินข้ามทุ่ง มี 3 ลูกตก คือ ลูกตกเสียง เร ลูกตกเสียง มี และลูกตกเสียง ลา ลูกตกเสียง เร มีทำนองทั้งหมดอยู่ 1 ทำนอง ลูกตกเสียง มี มีทำนองทั้งหมดอยู่ 2 ทำนอง และลูกตกเสียง ลา มีทำนองทั้งหมดอยู่ 6 ทำนอง

เทคนิคการบรรเลง

ลายนกไซบินข้ามทุ่ง เป็นลายเพลงที่เลียนแบบธรรมชาติ คือเป็นการเลียนการบินของนกที่กำลังบินเหนือท้องทุ่งนาที่เขียวขจี เป็นการบินอย่างสนุกสนานไปมาในกลุ่ม ทำให้ลายนกไซบินข้ามทุ่งนี้ มีเทคนิคในการบรรเลงที่น่าสนใจมาก ยกตัวอย่างการบรรเลงเที่ยวที่ 1 ดังนี้

ลายนกไซบินข้ามทุ่ง

เที่ยวที่ 1

---ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
- ล̣ลด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-มมม	-ซ-ล	-ล-ด̗	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด̗	-ซ-ล
-ล-ม̗	-ร̗-ด̗	-ล-ด̗	-ซ-ล	-ล-ม̗	-ร̗-ด̗	-ล-ด̗	-ซ-ล
-ล-ซ̗	-ม̗-ร̗	-ด̗-ล	-ซ-ล	-ล-ซ̗	-ม̗-ร̗	-ด̗-ล	-ซ-ล
-ล-ซ̗	-ม̗-ร̗	-ม̗-ด̗	-ม̗-ร̗	-ม̗-ด̗	-ม̗-ร̗	-ด̗-ล	-ซ-ล
-ล-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

เทคนิคในการบรรเลงลายนกไซบินข้ามทุ่ง โดยการตีจะมีการเน้นเสียงสุดท้าย และตัวแรกของห้อง โดยการตีเสียงที่เน้นพร้อมกับคูเสียงที่นับไปเสียงสูงขึ้นไปอีก 5 เสียง เช่น เสียงที่เน้นคือเสียง ลา ก็นับขึ้นไปเสียงสูงอีก 5 เสียง ก็คือ เสียง มี บรรทัดที่ 6 เป็นบรรทัดที่มีการเน้นเสียงการตีเฉพาะโน้ตตัวแรก และตัวสุดท้ายของห้องเท่านั้นและบรรทัดที่ 8 ไม่มีการเน้นเสียงการตีเลย อาจเป็นเพราะผู้แต่งแต่งลายเพลงเปรียบเทียบกับนกที่กำลังจะบินลง จึงต้องให้นุ่มนวลไม่มีสะดุดในการลง

หมวดหมู่ลายโปงลางในการฝึกตีประกอบชุดการแสดง

หมวดหมู่ลายขั้นกลาง (ลายประกอบชุดการแสดง) คือ กลุ่มเสียงลายใหญ่ มีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ ในด้านวิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น เช่น ลายผู้ไท (ภูไทเรณู ภูไทกาฬสินธุ์ ภูไทสกล มวยโบราณ), ลายเต้ย (เต้ยหัวโนนตาล เต้ยเกี้ยว เต้ยเดือนห้า) ลายลำเพลิน (หมากกั้บแก๊บลำเพลิน กาฬสินธุ์ลำเพลิน สารคามลำเพลิน มโนราห์เล่นน้ำ สังข์ศิลป์ชัย) ลายเซิ้ง (เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งกะโป๋ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งกลองตุ้ม เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งสะวิง)

1. ผู้ไทยกาฬสินธุ์ เป็นการฟ้อนที่ได้การปรับปรุงท่ามาจากท่าฟ้อนผู้ไทยท่าฟ้อนในเซิ้งบั้งไฟ และท่าฟ้อนดอนตาลประกอบด้วยท่าฟ้อนไหว้ครู ท่าเดิน ท่าช่อม่วงท่ามโนราห์ท่าดอกบัวบาน ท่ามยุรี ท่ามาลัยแก้ว ฯลฯ ซึ่งผู้ฟ้อนจะเป็นผู้หญิงทั้งหมด ดนตรีและทำนองประกอบ เครื่องดนตรีที่ใช้แบบดั้งเดิม ใช้ แคนกลองกิ่ง กลองตุ้ม กลองเตะ กลองยาว ฆ้องโหม่ง พังฮาด ไม้กั๊บแก๊บสำหรับวงโปงลางใช้เครื่องดนตรีครบชุดของวงโปงลางลายเพลงใช้ลายผู้ไทยน้อย

ลาย ภูไทกาฬสินธุ์

- - - -	- ม – ด	- ร – ม	- ร – ด	- - - ล	- ม – ด	- ร – ม	- ร – ด
- - - ม	- ร – ซ	- ร – ม	- ซ – ด	- - - ล	- ม – ด	- ร – ม	- ซ – ด
- - - ม	- ร – ด	- ร – ม	- ซ – ล	- - - ม	- ร – ด	- ร – ม	- ซ – ล
- - - -	- ม – ด	- ร – ม	- ร – ด	- - - ล	- ม – ด	- ร – ม	- ซ – ด
- - - ม	- ร – ซ	- ร – ม	- ซ – ด	- - - ล	- ม – ซ	- ร – ม	- ซ – ด
- - - ม	- ร – ด	- ร – ม	- ซ – ล	- - - ม	- ร – ด	- ร – ม	- ซ – ล
- - - ม	ม ม - -	- ร – ด	- ล – ม	- - - ล	- ด – ร	- ม – ร	- ด – ล
- - - ล	- ด – ร	- ม – ร	- ด – ล	- - - ม	ม ม - -	- ร – ด	- ล – ด
- ร – ด	- ล – ด	- ร – ม	- ซ – ม	- - - ล	- ซ – ม	- ร – ม	- ซ – ม
- - - ล	- ซ – ม	- ร – ม	- ซ – ล	- - - -	- ร – ด	- ล – ด	- ซ – ล
- - - -	- ร – ด	- ล – ด	- ซ – ล	- ด – ร	- ซ – ม	- ร – ด	- ซ – ล
- ด ซ ล	- ด ซ ล	- ซ – ม	- ร – ม	- ซ – ล	- ด – ล	- ซ – ม	- ร – ม

- - - -	- ซ – ม	- ร – ด	- ซ – ล	- ด – ร	- ม – ร	- ด – ล	- ซ – ล

2. ไทภูเขา แสดงถึงการเดินขึ้นภูเขา การขุดหาหน่อไม้ เก็บเห็ด เก็บผักหวาน เก็บใบย่านาง และการตัดหวาย จึงเป็นการแสดงที่มีความโดดเด่นในการสื่อถึงการทำมาหากินและความสวยงามของผ้าไหมแพรวาของชาวผู้ไทยที่นำมาใช้เป็นเครื่องแต่งกายของนักแสดง ดนตรีและทำนองประกอบดนตรีวงโปงลางที่ใช้ เริ่มต้นจากลายผู้ไทย ที่มีทำนองช้าแล้วขึ้นลายใหม่ที่มีจังหวะและทำนองที่สนุกสนาน

ลาย ไทภูเขา

- - - -	- ม – ด	- ร – ม	- ร – ด	- ล ล ล	- ม – ด	- ร – ม	- ซ – ด
- - - ล	- ด – ร	- ม – ด	- - - ล	- ซ – ด	- ล̣ – ล̣	- ม – ซ	- ซ – ด
- ล – ม	- ร – ด	ร ด ร ม	- ซ – ล	- - - ม	- ร – ด	ร ด ร ม	- ซ – ล
- - - -	- - มรด	- - มรด	- - ม ด	- ล ล ล	- - มรด	- - มรด	- - ม ด
- ล – ซ	- ม – ม	- ม – ร	ด ล – ด	- ล – ซ	- ม – ม	- ม – ร	ด ล – ร
ด ล – ร	ด ล – ร	ด ล – ด	- - - -				
- - - -	- ล ซ - ม	- ซ – ล	- ด̣ – ล	- - - -	- ล ซ ม	- ซ – ล	- ด̣ – ล
- - - -	- ร̣ – ด̣	- ล – ด̣	ล ซ – ล	- - - -	- ร̣ – ด̣	- ล – ด̣	ล ซ – ล
- - - ด	- ร – ด	ล ด ร ด	ล ซ – ล	- - - ม	- ร – ด	ล ด ร ม	ล ซ – ล
- - - -	- ด – ซ	- ล – ซ	ม ร – ม	- ล – ซ	- ด – ซ	- ล – ซ	- ด ร ม
- - - -	- ซ – ม	- ร – ด	ล ซ – ล	- ด – ร	- ร – ม	ม ร ด ล	- ซ – ล

3. นารีศรีอีสาน เป็นการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ โดยคณะนักศึกษาชั้นสูงปีที่ 1รายวิชาหลักและวิธีจัดการแสดงปี พ.ศ.2537 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยได้ความคิดมาจาก ท่าเซิ้งต่าง ๆ ของทางภาคอีสาน และได้รวบรวมเอาท่าฟ้อนรำในแต่ละชุดที่เด่น ๆ ของทางภาคอีสาน มารวมกันในชุดเดียว โดยให้หญิงสาวทางภาคอีสานเป็นตัวนำเสนอ ซึ่งจะบ่งบอก ถึงเอกลักษณ์ ของสาวอีสานได้เป็นอย่างดีดนตรีวงโปงลางใช้ลายนารีศรีอีสานบรรเลงประกอบ

นารีศรีอีสาน

ท่อน 1							
- - - ซ฻	ล฻ ด ล฻ ด	- ร ม ร	ม ซ ล ด	- ซ฻ ล฻ ซ฻	ล฻ ด ล฻ ด	- - มร ด	ร ม ซ ล
- - - ล	ด ำ ม ซ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ซ ม ร ด ร	- - - -	ด ำ ม ซ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ซ ม ร ด ร
- ม ซ ม	ร ม ด ร	ม ด ม ร	ด ล฻ ซ฻ ล฻	- - มร ด	ร ม ด ร	ม ด ม ร	ด ล฻ ซ฻ ล฻
ท่อน 2							
- ล – ด	- ล – ม	- ม ซ ม	ร ด ร ม	- ม ล ซ	- ซ ล ม	- ม ล ซ	ล ม ซ ล
- ล ด ำ ม	- ม ซ ล	ด ำ ร ด ำ ล	ซ ล ด ำ ล	ด ำ ร ด ำ ล	ซ ล ด ำ ล	- ล ด ำ ล	ด ำ ล ด ำ ซ
- ซ ล ซ	ล ซ ล ด	- ด ร ซ	ร ม ซ ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ด ร ซ	ร ม ซ ม
- ล – ด	- ล฻ – ม	- ม ซ ม	ร ม ซ ม	- ล ซ ม	ร ม ซ ร	- ร ด ล	ด ร ด ร
- ร ม ซ	ม ซ ล ด	- ด ร ซ	ร ม ซ ม	- ล฻ – ด	- ล฻ – ม	- ม ซ ม	ร ม ซ ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ด ร ซ	ร ม ซ ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ด ร ซ	ร ม ซ ม
- ล – ด	- ล฻ – ด						
ท่อน 3							
- - - ด	- ด ล฻ ด	- ร – ม	- - - ล	- ล ซ ม	- ร ม ร	ด ล฻ ซ฻ ล฻	- - - -
- - - ด	- ด ล฻ ด	- ร – ม	- - - ล	- ล ซ ม	- ร ม ร	ด ล฻ ซ฻ ล฻	- - - -
- - - ด	- ด ล฻ ด	- ร – ม	- - - ด ำ	- - ล ซ	ม ด ำ ล ซ	ม ด ำ ซ ล	- - - ด ำ
- - ล ซ	ม ด ำ ล ซ	ม ด ำ ซ ล	- - - ด ำ	- - - ล	- ล – ล	- ล – ล	- ด ำ ล ด ำ
ล ด ำ ร ล	ด ำ ล ซ ม	ร ม ซ ล	- ด ำ ล ซ	ม ด ำ ซ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ซ ม ซ ล	- ด ำ ล ซ
ล ด ำ ซ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ซ ม ร ม	- ด ล฻ ด	ร ม ซ ร	ม ร ด ร	ด ล฻ ซ฻ ล฻	- - - -

4. เต้ยหัวโนนตาล เป็นการแสดงฟ้อนรำประกอบทำนองลำเต้ยหัวโนนตาล มีลักษณะเป็นการฟ้อนเกี้ยวพาราสีกัน ระหว่างชายหญิงทางภาคอีสาน โดยได้แรงบันดาลใจจากวงหมอลำพื้นบ้านจากอำเภอเขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งตัวหมอลำหนุ่มสาวหรือตัวพระเอก-นางเอก จะมีการการลำและฟ้อนเกี้ยวพาราสี มีการพูดผญา ลำผู้ไทย หรือก็ร้องเพลงเป็นเต้ยเกี้ยวกัน ดนตรีวงโปงลางใช้ในชุดการแสดง ฟ้อนเต้ยหัวโนนตาล จะใช้ทำนองเต้ยหัวโนนตาลบรรเลงประกอบดั้งเดิม ส่วนท่าฟ้อนและเนื้อร้อง อ.พรสวรรค์ พรดอนก่อ อาจารย์สอนนาฏศิลป์พื้นเมือง จากวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ท่อน 1 สาวคอยอ้าย							
ท่อน 2							
- - - ด	ล฻ ม ด ร	- ม ร ด	ล฻ ม ด ร	- - - ด	ล฻ ม ร ซ	ซ ม ร ด	ร ม ด ร
- - - -	- ม ซ ล	- - - -	ซ ล ด฻ -	- ม฻ ร฻ ด฻	ล ด฻ – ซ	- - - ม	ซ ล ซ -
- - - ม	ซ ล ด฻ -	- ม฻ ร฻ ด฻	ล ด฻ ซ -	- ม ร ด	ร ม ร ซ	ซ ม ร ด	ร ม ด ร
จบ							
- - - ด	ล฻ ม ด ร	- ด ม ร	ด ล฻ ซ฻ -	- - - -	ซ฻ ล฻ ด ร	- ด ม ร	ด ล฻ ซ฻ -
ท่อน 3							
- - - ล	- - - -	- ล – ด	- - ม ร	- - ด ล			
- ด ล ซ	ล ด ล ร	ล ด ล ซ	ล ด ซ ล	- - - ร	- - ล ด	- ร ด ล	ด ร ล ด
- - - -	- ม ซ ม	ซ ม ซ ร	ม ร ม ด	- - - ร	ม ซ ม ซ	ล ซ ร ม	- ซ – ล
- - - ฟ	- - ม ร	ม ฟ ม ร	ม ฟ ม ร	ม ซ ม ร	ม ซ ม ล	ม ซ ม ร	ม ซ ร ม
- ล – ม	- ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม	- ล – ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม
- ม – ร	- ม – ด	- ม – ท	- ม – ล	- ซ – ล	- ด – ม	- - - ซ	- - - ล
จบ							
- ล – ม	- ร – ซ	- ร – ม	- ล – ด	- ล – ม	- ซ – ร	- ด – ร	ม ซ – ล

5. แพรวากาฬสินธุ์ ได้ประดิษฐ์คิดค้นการแสดงโดย คณาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางค์ โดยการควบคุมของ นายสิริชัยชาญฟักจำรูญ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในปี พ.ศ.2534 เนื่องในวโรกาสที่สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ พระชนม์มายุครบ 60 พรรษา ดนตรีวงโปงลางที่ใช้ลายแพรวากาฬสินธุ์บรรเลงประกอบ

ลาย แพรวากาฬสินธุ์

พิณ							
- - - -	- ม ร ด	- ร – ด	- ล – ด				
ท่อน 1							
- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร – ด	- - - ม	- ร – ด	- ร ด ล	- ร – ด
- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร – ด	- - - ม	- ร – ด	- ร ด ล	- ร – ด
- - - ร	- ซ - ม	- - - ร	- ด – ม	- - - ร	- ซ – ม	- - - ร	- ด ล ด
- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร – ด	- - - ม	- ร – ด	- ร ด ล	- ร – ด
- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร – ด	- - - ม	- ร – ด	- ร ด ล	- ร – ด

- - - ม	- ซ – ด	- ร – ม	- ซ – ม	- ด – ร	- ด – ม	- ร – ม	- ซ – ม
- ด – ร	- ด – ม	- ร – ด	- ล – ด	- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร – ด
- ม – ม	- ร – ด	- ร ด ล	- ร – ด	- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร – ด
ท่อน 2							
- - - ม	- ร – ด	- ร ด ล	ดำ ร ด ล	- - - -	- ล – ม	ซ ม ร ด	ล ด ร ม
- ซ ม ซ	ม ล ซ ม	ม ซ – ร	ม ร ด ล	- - - -	- ล – ม	ซ ม ร ด	ล ด ร ม
- ซ ม ซ	ม ล ซ ม	ม ซ – ร	ม ร ด ล	- - - -	- ล ด ร	ม ร ด ล	ด ล ด ร
- - - -	- ล ด ร	ม ร ด ล	ด ล ด ร	- ม ร ด	ร ม – ร	- ด – ล	ซ ม ซ ล
- - - -	- ล ด ร	ม ร ด ล	ด ล ด ร	- ม ร ด	ร ม – ร	- ด – ล	ซ ม ซ ล
- - - -	- ม ซ ล	ล ซ – ม	ม – ซ ล	- ดำ – ซ	- ดำ – ล	- ล ซ ม	- ม ซ ล
- - - -	- ม ซ ล	- ม ซ ล	- ม ซ ล	- ดำ – ซ	- ดำ – ล	- ด ซ ม	ร ด ร ม
- - - -	- ม ซ ร	ม ร ด ล	ด ล ด ร	- - - -	- ม ซ ร	ม ร ด ล	ซ ล ด ร
- ม ร ด	ร ม – ร	- ด – ล	ซ ม ซ ล	- ม ร ด	ร ม – ร	- ดำ – ล	ซ ม ซ ล
ท่อน 3							
- - - ล	- ด ร ม	- ม ซ ม	ร ด ร ม	- ล – ม	- ด ร ม	- ม ซ ม	ร ด ร ม
- ล – ม	- ด ร ม	- ซ – ซ	- ด ร ม	- ล – ม	- ด ร ม	- ซ – ซ	- ด ร ม
- ด – ล	- ด – ซ	ซ ล – ซ	ล ด ร ม	- ด – ล	- ด – ซ	- ซ ล ซ	ล ด ร ม
- ม ซ ม	ร ม ซ ร	ม ร ด ร	ด ล ซ ล	- ม ซ ม	ร ม ซ ร	ม ร ด ร	ด ล ซ ล
- ม – ล	- ซ – ล	- ม – ล	- ซ – ล	- ม – ล	- ซ – ล	- ล ด ล	- ล ด ร
- ม ซ ม	ร ม ซ ด	ล ด ร ซ	ร ม ซ ม	- ล ด ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ม ซ ล
- มำ รำ ดำ	รำ มำ ดำ รำ	ม ด ม ร	ด ล ซ ล	ด ซ ด ล	ซ ม ซ ล	ด ซ ด ล	ซ ม ร ม
- ด ล ด	ร ม ซ ร	ม ร ด ร	ด ล ซ ล	- ด – ล	- ด – ซ	- ล – ซ	- ด ร ม
- ด – ล	- ด – ซ	- ล – ซ	- ด ร ม	- ม ซ ม	ร ม ซ ร	ม ร ด ร	ด ล ซ ล
- ม ซ ม	ร ม ซ ร	ม ร ด ร	ม ซ – ล				

6. สาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน เป็นการฟ้อนประกอบทำนองลายลำเพลิน มีเนื้อหาเชิญเชิญให้ไปเที่ยวชมจังหวัดกาฬสินธุ์ ที่มีสถานที่ท่องเที่ยวสวยงาม เช่น ภูสิงห์ ในอำเภอสหัสขันธ์ เขื่อนลำปาวในอำเภอยางตลาด เป็นต้น และแสดงให้เห็นถึงลีลาท่าฟ้อน และความงามของหญิงสาวจังหวัดกาฬสินธุ์ การแสดงชุดนี้คิดประดิษฐ์ขึ้นโดย อ.พรสวรรค์ พรดอนก่อ และ อ. อภิชาติ โยธะพล อาจารย์สอน

นาฏศิลป์พื้นเมือง จากวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นผู้แต่งเนื้อร้องและประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ ดนตรีที่ใช้เนื้อร้องสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน

เนื้อร้องสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน

(เกริ่น) พอแต่เปิดผ้าม่านกั้ง...แจ้งสว่างสีขาวๆ ละสาวกะสินมาหา อย่าท่าทางหลายเด้ออ้าย อย่าท่าทางหลายเด้ออ้าย...โอย...เดชาย มามาอ้ายมาไปชมถิ่น มามาอ้ายมาไปชมถิ่น กาฬสินธุ์บ้านน้องสิลองเว้าสู่ฟัง บ่ต้องตั้งใจต่อรอฝน ถึงฤดูปักดำสิหลั่งลงทางน้ำ ตามคลองน้อยซอยมาจากเขื่อนคือดั่งเดือนส่องแจ้งบ่มีเศร้าเก่าหมอง ตาเหลียวมองจ้องเขื่อนลำปาว ๆ นั่นภูสิงห์สูงยาวเป็นทิวทัศน์งามตาถึงเดือนห้าโอ้สงกรานต์เดือนม่วน จนคำนวณบ่ได้สิไหลเข้าอั่งโฮม.....สุขสมชมแดนสีสดจังหวัดงามหมดจดเหมือนดั่งเมืองแมน ได้ชมสมใจสุขแสน บ่มียากแค้นกาฬสินธุ์โสภา เอ้ามามามา เอ้ามาพี่มากราบให้ท่านได้ทราบว่าพี่มาเยือน เก็บดอกไม้และจุดธูปจุดเทียน ๆ ยกมือเหนือเศียรให้ท่านช่วยคุ้มครอง รูปจำลองพระโสมพมิตร ๆ เหมือนดังดวงจิตของชาวน้ำดำ กราบกรานทุกวันเย็นค่ำ เพราะเป็นผู้นำกาฬสินธุ์ถิ่นงาม.....หันมาเว้าเมืองงามนามแก่น ๆ แฟนผู้ไปอาจฮู้โอดูแล้วเทียวมางามเกินฟ้าเกินม่วนหัวใจ แม่นผู้ไปเที่ยวชม สิบ่ลืมเมืองน้อง สิบ่ลืมเมืองน้อง.....

7. เซิ้งโปง การแสดงชุดนี้คิดประดิษฐ์ขึ้นโดยนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน กองศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้นำท่าทางที่ประมวลจากกริยาและขั้นตอนต่าง ๆ ของการทำโปงมาประยุกต์ให้เข้ากับลักษณะพื้นฐาน และแนวความคิด ด้านการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคอีสาน กลายเป็นการแสดงชุดใหม่ ว่า "เซิ้งโปง แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ตอน และใช้ผู้แสดง 2 กลุ่ม ดนตรีที่ใช้ ตอนที่ 1 ใช้แคนเป่า เกริ่นแคนประกอบการดำเนินเรื่อง และวงดนตรีโปงลางบรรเลงลายประกอบท่าทาง ตอนที่ 2 ใช้ลายน้ำท่วมทุ่ง ลายโปงลาง ลายสาวชมหาด และลายเป่าใบไม้

ท่อน 1 ลำโปง

- - - ล	- ด-ร	- ด-ร	---ร	---ซ	-ฟ-ร	-ด-ร	---ร
---ฟ	-ซ-ล	-ซ-ล	---ล	---ร	-ด-ล	-ซ-ล	---ล
---ล	-ด-ร	-ด-ร	---ร	---ซ	-ฟ-ร	-ด-ร	---ร
---ด	-ล-ร	-ด-ล	---ล	---ฟ	-ซ-ด	-ซ-ล	---ล
---ร	-ด-ล	-ซ-ล	---ล	---ฟ	-ซ-ด	-ซ-ล	---ล
-ล-ซ	-ฟ-ร	-ด-ร	---ร	-ล-ซ	-ฟ-ร	-ด-ร	---ร

ท่อน 2 เซิ้งโปงลาง

---ล	-ด-ร	-ด-ฟ	ด-ร	---ล	-ด-ร	-ด-ฟ	-ด-ร
---ฟ	-ซ-ล	-ซ-ด	-ซ-ล	---ฟ	-ซ-ล	-ซ-ด	-ซ-ล
---ล	-ด-ร	-ด-ฟ	-ด-ร	---ซ	-ฟ-ร	-ร-ฟ	-ด-ร
---ล	-ซ-ฟ	-ร-ฟ	-ด-ร	---ร	-ด-ล	-ซ-ด	-ซ-ล
--ร	-ด-ล	-ซ-ด	-ซ-ล	---ฟ	-ล-ซ	-ฟ-ร	-ด-ร
---ล	-ด-ซ	ลซฟร	-ด-ร	---ล	-ด-ซ	ลซฟร	-ด-ร

ท่อน 3 ลายตังหวาย

----	----	---ร	-ร-ร	-ล-ร	-ร-ร	-ล-ร	----
-ลดล	-ลดซ	-ฟรฟ	ร---	-ลดล	-ลดซ	-ฟรฟ	ร---
---ด	-ลดซ	-ฟรฟ	ร---	---ด	-ลดซ	-ฟรฟ	ร---
---ร	-ล-ด	-ล-ร	ร---	---ร	-ร-ฟ	-ล-ด	ร---
---ร	-ล-ด	-ล-ร	-ล-ด	-รดล	-ลซฟ	-ด-ร	----
---ร	-ล-ด	-ล-ร	-ล-ด	-รดล	-ลซฟ	-รดร	----

8. เซิ้งแหย่ไข่มดแดง ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูบุรีรัมย์ (มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์) ได้ศึกษารูปแบบการแหย่ไข่มดแดงของชาวบ้าน โดย อ.ประชัน คะเนวัน และ อ. ดรรชนี อุบลเลิศ ได้ศึกษาขั้นตอนอย่างละเอียด ก่อนจะนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง ดนตรีที่ใช้ ลายสุดสะแนน ลายเซิ้งบั้งไฟ

ลายแหย่ไข่มดแดง

ท่อง 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	[ซฺลดร	- - - ร	ซฺลฺดร
- - - ร	ซฺลฺดร	- รดล	ซฺลฺดร	- รดลฺ	ซฺลฺดร	มรดลฺ	- ซ - ซ]
2 รอบ							
- - - -	- ซมซ	- - - -	- ลซดๆ	- ลดๆร	ดๆลดๆซ	ซมรด	รมซร
- มซล	ซม - ซ	ซมรด	รมดร	- - - -	- ซ - ม	ลมซร	มรดลฺ
- - - -	- ซ - ม	ลมซร	มรดลฺ	- ซ - ล	- ด - ม	ซมรด	รดลฺด
- รดร	- ม - ม	ซมรด	รดลฺด	- - - -	- ซ - ม	- มซล	ซมซร
- - - -	- ซ - ม	- มซล	ซมซร	- ด - ร	- ม - ม	ซมรด	- ลฺ - ด
-รดร	- ม - ม	ซมรด	รดลฺด	- - - ดๆ	- ล - ซ	- ม - ด	รมซร
- มซล	ซม - ซ	ซมรด	รมซร	- - - -	- มซร	- - - -	- มซร

- - - -	- มซร	- รดลฺ	ซฺลฺดร	- - - -	- มซร	- - - -	- มซร
- - - -	- มซร	- รดลฺ	ซฺลฺดร	- - - -	ซฺลฺดร	- - - -	ซฺลฺดร
- - - -	ซฺลฺดร	มรดลฺ	ซฺลฺดร	มรดลฺ	ซฺลฺดร	มรดลฺ	- ซฺ - ซฺ
- - - -	ซฺลฺดร	- - - -	ซฺลฺดร	- - - -	ซฺลฺดร	มรดลฺ	ซฺลฺดร
มรดลฺ	ซฺลฺดร	มรดลฺ	- ซฺ - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - -	- - - -
ท่อง 2 จังหวะเร็ว							
- - - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- ซมร	- มซม
- - - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- ซมร	- มซม
- ซมร	- ด - ร	- ซมร	- ด - ร	- ซมร	- ซ - ล	- ซมร	- ซ - ม
- ม - ซ	ลทัลทำ	- ม - ซ	ลทัลทำ	- - - ทำ	- - - ทำ	- ทำ - ทำ	- ทำ - ทำ
- ม - ซ	ลทัลทำ	- ม - ซ	ลทัลทำ	- ม - ล	- ซมล	- ซมล	- ซมล
- ซมร	- ซมล	- ซมร	- ลซม	- ซมร	- ด - ร	- ซมร	- ด - ร
- ซมร	- ซ - ล	- ซมร	- ซ - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- ซมร	- มซม
- - - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- ด - ด	- ลซม
กลองส่ง				- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ซมร	- ด - ร	- ซมร	- ด - ร	- ซมร	- ซ - ล	- ซมร	- ซ - ม

ท่อนจบ

- ซมร	- ด - ร	- ซมร	- ด - ร	- ซมร	- ซ - ล	- ซมร	- ซ - ม
- ม - ด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ม - ด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ซฺ - ลฺ

ลายเชิ้งบั้งไฟ

- - - ลฺ	- ซฺมลฺ	- ซฺดลฺ	- ซฺมลฺ	- - - ลฺ	- ซฺมลฺ	- ซฺดลฺ	- ซฺมลฺ
- - - ร	-ดลฺร	- ดมร	-ดลฺร	- - - ร	-ดลฺร	- ดมร	-ดลฺร
- ล - ด	รมรม	- ล - ด	รมรม	- ล - ด	รมรม	ซมรม	ซลซดำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
- ดำ - ล	- ซ - ล	- ดำ - ล	- ซ - ล	- ซมล	- ซดำล	- ซมล	- ซมม
- รดม	- รดม	- รดม	- รดด	- รดลฺ	- รดลฺ	- รดลฺ	- ร - ด
- - - ม	- ร - ม	- ร - ม	รมดร	- - - ม	- ร - ม	- ร - ม	รมดร
- - - ม	- ร - ม	- ลฺ - ด	รมรม	- - - ม	- ร - ม	- ลฺ - ด	รมรม

- - - ม	- ร - ม	- ดมร	- ดลฺด	- - - ม	- ร - ม	- ดมร	- ดลฺด
- - - ลฺ	- ม - ร	- ดมร	ดลฺซลฺ	- - - ลฺ	- ม - ร	- ดมร	ดลฺซลฺ
- - - ม	- ร - ม	- ดมร	- ดลฺด	- - - ม	- ร - ม	- ดมร	- ดลฺด

ท่อนลง

- ลฺ - ม	- ร - ซ	- ร - ม	- ลฺ - ด	- ร - ม	- ซ - ร	- ดมร	มซ - ล

9. ฟ้อนสาละวัน ประดิษฐ์ขึ้นครั้งแรก โดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ และคณะ แห่งมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม โดยได้กลอนลำสาละวันมาจากคนลาวอพยพ ซึ่งฟ้อนสาละวันนี้ เป็นแบบของวงแคนหรือแบบของ อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ ดนตรีที่ใช้ ทำนองลำสาละวัน

ฟ้อนสาละวัน

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

- ม ซ ล	ด ร ม ร	ด ล ซ ล	- - ด -	- ม ซ ล	ด ร ม ร	ด ล ซ ล	- - ด -
- ม ซ ล	ด ร ม ร	ด ล ซ ล	- ม ซ ม	ซ ม ซ ล	ด ร ม ร	ด ล ซ ล	ล ซ ม ด
ร ม ซ ม	ด ร ม ร	ด ล ซ ล	- - - -				

ท่อนแยก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ซ ร ซ ม	- - - ด	ร ซ ร ม	- ซ ม ล	ซ ร ซ ม
- - - ด	ร ซ ร ม	- ซ ม ล	ซ ร ซ ม	- ล - ซ	ล ด ร ม	- ซ ม ล	ซ ร ซ ม
- - - ด	ร ม ซ ร	ม ด ม ร	ด ล ซ ล	- - - ด	ร ม ซ ร	ม ด ม ร	ด ล ซ ล

จังหวะ

- - - โป๊ะ	- โป๊ะ- ติ่ง	- - ติ่ง -	- โป๊ะ- ติ่ง

เนื้อลำ อาจารย์สมชิต สุนาคราช

โอ่ ..โอย...น้อ โอย...หนา โอ่หนออ้ายเอย

มา..มาแล้ว สาละวันมาแล้ว มาเอาแนวไปไว้ มาเอาในไปหว่านอ้ายเอย

เอาเมือปลูกไว้บ้านพอสิได้ดอกเฮ็ดแนว..เฮ็ดแนวหนา

โอหนออ้ายเอย ยามน้องมาเห็นหน้าอยากขอข่าวถามถึงเด้หนอ สุขสำบายดีบ่ หือได่อยากฮู้ข่าวอ้ายเอย น้องนี่มาฟาวฟ้าว มาเห็นหน้าอยากข่าวถามข่าวถามหนา โอ...โอย...หนา

โอ๋ย ..โอย...น้อ โอ...โอยหนา โอ๋หนออ้ายเอย เชิญอ้ายมาลำฟ้อน สาละวันให้มันคล่องอ้ายเอย ขอเชิญอ้ายและน้องมาลงฟ้อนเตี้ยเข้าใส่กัน ใส่กันนา
เตี้ยลงสาละวันเตี้ยลงเตี้ยลงให้คือหงส์เล่นน้ำ อยากให้งามให้เตี้ยลงต่ำๆ เตี้ยต่ำๆให้เตี้ยลงต่ำๆ
เตี้ยลงแล้วฟังน้องสิเดี่ยวกลอน ฟ้อนอ่อนๆ เด้อชายสาละวัน ฟ้อนอ่อนๆ ละเด้อสาละวัน
เฮามาฟ้อนนำกันให้เตี้ยลงต่ำๆ เตี้ยต่ำๆ เตี้ยลงต่ำๆ เกี้ยวให้งามให้เตี้ยต่ำจำดิน
เตี้ยลงแล้วลุกขึ้นสาละวัน สาละวันลุกขึ้น ลุกขึ้นสาละวัน ลุกขึ้นแล้วฟ้อนอยู่ตรงๆ
มารำวงนำกันเป็นหมู่ เดินเป็นคู่สอดใส่มาลัย จักแฟนไผกะซางมางามแท้น้อ
รูปหล่อๆ น้องอยากขอเมือนำ ตาดำๆสิฮักน้องบ่นอ (ซ้ำ) โอ...โอย...หนา

โอ๋ย ..โอย...น้อ โอย...หนา โอ๋หนออ้ายเอย ยามเมื่อมาเห็นน้ำวังใส คึดอยากอาบหลายเด
บาดเทือมาฮอดแล้ววังน้ำย่านเพิ่นหมาย เพิ่นหมายหนา
คึดอยากเมือนำอ้าย ย่านบ่อนนั่งนั้นมีแต่ขอนเด้
ยานบ่อนนอนนั้นมีตั้งแต่เสี้ยน หาบ่อนเมี้ยนคึงน้องย่านบ่มี บ่มีหนา
โอหนออ้ายเอย เฮาได้มาลำฟ้อนสาละวันกันเป็นหมู่นั่นแหลว
เดินเป็นคู่เกี่ยวก้อย สาวซำเล็กบ่าวซำน้อย มาลอยหน้าต่อไป ต่อไปหนา
สาละวันเดินหน้า เดินหน้า เดินหน้าสาละวัน สาละวันถอยหลัง ถอยหลังถอยหลังสาละวัน (ซ้ำ)
ถอยหลังแล้วเชิญยิ้มหวานๆ อ้ายบ่สงสารสาวหมอลำบ่ บ่ฮักน้องบ้อ บ่ฮักน้องบ่ บ่ฮักน้อง...บ่
สาละวันขาเดียว ขาเดียว ขาเดียวสาละวัน สาละวันแขนเดียว แขนเดียว แขนเดียวสาละวัน
สาละวันขาเดียว ขาเดียวแขนเดียวสาละวัน แขนเดียวแล้วเชิญยิ้มหวานๆ อ้ายบ่สงสารสาวหมอลำบ่
บ่ฮักน้องบ้อ บ่ฮักน้องบ่ บ่ฮักน้อง...บ่ โอ...โอย...โอ๊ะโอย....หนา
โอ๋ ..โอย...น้อ โอ...หนา โอ๋หนออ้ายเอย พอแต่มาถึงนี้ สาละวันสิลงก่อนท่านเอย
ขอแถมพรบาดท้าย สิลาอ้ายแล้วต่าวลง ต่าวลงหนา ขอลาลง.....
สาละวันลาลง ลาลง ลาลงสาละวัน สาละวันลาลง ลาลง ลาลงสาละวัน
ลา..ลงลาลงสาละวัน ลา..ลงลาลง สา...ละวัน โอ...โอย...หนา

10. หมากกั๊บแก้บลำเพลิน โดยอาจารย์ชุมเดช เดชภิมล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้ผนวกการเล่นหมากกั๊บแก้บเข้ากับการเล่นลำเพลินของชาวอีสาน โดยยังคงลีลาการเล่นหมากกั๊บแก้บและการฟ้อนลำเพลินไว้อย่างสมบูรณ์แบบ ซึ่งมีผู้แสดงร่วมทั้งชายและหญิง จุดเด่นของการฟ้อนหมากกั๊บแก้บ-ลำเพลิน อยู่ที่จังหวะลีลาท่วงทำนองดนตรี ประกอบกับท่าฟ้อนของชาวอีสาน เช่น ท่าถวยแถน ท่าหมาเยี่ยว ท่าลอยปลากระเดิด ท่าเสือตะครุบ ท่าดาวน้อย ท่าลำเพลินท่าบัวหุบ-บัวบาน ท่าส่าย ท่าเนิ้ง ดนตรีที่ใช้บรรเลงลายแมงตับเต่า และทำนองหมอลำอัศจรรย์ลายลำเพลิน

ลายแม่งตับเต่า

----	---ด	---ด	---ด	----	---ด	-ดลซ	-ล-ด
----	---ร	-รดล	-ด-ร	----	---ด	-ดลซ	-ล-ด
	---ร	-รดล	-ด-ร	----	-ลดร	-มรด	รมดร
----	-ลดร	-มรด	รมดร	----	-ลดร	-ซ-ม	รมดร
---ม	-ซมซ	-ด-ล	ซมดร	---ม	-ซมซ	-ด-ล	ซมดร
-ล-ด	ลดรม	ซมรด	รมดร	-ล-ด	ลดรม	ซมรด	รมดร

ลายลำเพลินโบราณ

---ล	-ดรม	ลมซร	-ดลด	--มร	-ดรม	ลมซร	-ดลด
-ซ-ร	-ดรม	-ซมร	มซรม	----ด	-ล-ซ	-ล-ด	-ซ-ล
---ร	-ดรม	ซมซร	มซรม	-ซมล	มซรม	-ซมร	มดรม
ลมซร	-ดลด	-ซ-ม	-ซรม	-ดลซ	ลมซล	----	ซลซล
----	ซลซล	ดลซล	ลมซล	ดลดด	รซรม	ลมซร	มดลด
-ม-ร	-ดรม	ลมซร	-ดลด	-ม-ร	-ดรม	-ซมร	มซรม
-ดลซ	ลมซล	รดรล	ดรลด	มรมด	รมดร	ซลซล	รมซม
--ลม	--ลม	--ลซ	--ลม	--มร	--มด	--รด	-รลด
รมรด	รมรด	รดรด	รดรล	-ลดซ	ดซลม	ลมซด	-ดลด
----	----	----	---ล	----	----	----	---ซ
-ล-ซ	-ล-ฟ	---ซ	---ล	----	----	----	---ล
----	-ม-ล	---ซ	---ม	----	-ซ-ม	---ร	---ด
----	---ร	-ด-ร	-ม-ซ	----	----	---ฟ	---ซ
-ล-ท	-ล-ซ	---ร	---ม	---ล	-ซ-ม	--ร	-ม--
-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด	-ร-ม	-ร-ด	---ท	---ล

11. ฟ้อนกลองตุ้ม มีอยู่ 2 แบบด้วยกัน แบบที่หนึ่ง คือ การฟ้อนเป็นจังหวะในรูปแบบการฟ้อนแห่เป็นขบวน แบบที่สอง คือการฟ้อนประกอบทำนองกาพย์เซิ้ง เพื่อขอเหล้าหรือปัจจัยไทยทาน เมื่อพิจารณาที่มาของการฟ้อนกลองตุ้มในแบบที่สอง จะเห็นได้ว่า มีความเกี่ยวเนื่องกับประเพณีบุญบั้งไฟ เพราะมีทำนองเป็นเช่นเดียวกันกับทำนองเซิ้งบั้งไฟ แต่มีช่วงจังหวะที่ช้าเนิบนาบกว่า ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงมีเพียง 3 ชิ้น ได้แก่ กลองตุ้ม ผางฮาด และสไน อาจจะมีฉิ่งและฉาบร่วมประกอบจังหวะด้วย

12. เซิ้งบั้งไฟ การเซิ้งบั้งไฟนั้นอาจจะเป็นผู้หญิงล้วน ชายล้วน หรือมีการสลับชายหญิงก็ได้ ท่าฟ้อนในการแห่บั้งไฟนั้นมีหลายท่า ยกตัวอย่างเช่น ท่าฟ้อนของคุ้มบ้านใต้สามัคคี อำเภอเมือง จังหวัดยโสธร มีอยู่ด้วยกัน 6 ท่า คือ ท่าไหว้ครู ท่านาคพ่นน้ำ ท่าม้วนเชือก ท่าแงงคึง(ท่าชมโฉมตนเอง) ท่าส่อนฮวก(ช้อนลูกอ๊อด) และท่ายูงรำแพน ดนตรีและลายที่ใช้ในการประกอบเซิ้งบั้งไฟ ใช้ลายเซิ้งบั้งไฟ

ลายเซิ้งบั้งไฟ ลายน้อย

- - - ร	- ด ล ร	- ด ฟ ร	- ด ล ร	- - - ซ	- ฟ ร ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ ร ซ
- - - ซ	- ฟ ร ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ ร ร	- - - ล	- ซ – ล	- ซ – ล	ซ ล ฟ ซ
- - - ร	- ฟ ซ ล	- ร – ฟ	ซ ล ซ ล	- ซ – ล	- ซ – ล	- ฟ ล ซ	- ฟ ร ฟ
- - - ร	- ล – ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ ร ร	- ซ - ล	- ซ – ล	- ฟ ล ซ	- ฟ ร ฟ

ลายเซิ้งบั้งไฟ ลายใหญ่

- - - ล	- ซ ม ล	- ซ ด ล	- ซ ม ล	- - - ร	- ด ล ร	- ด ม ร	- ด ล ร
- - - ร	- ด ล ร	- ด ม ร	- ล – ด	- - - ม	- ร – ม	- ร – ม	ร ม ด ร
- - - ล	- ด ร ม	- ด ล ล	ร ม ร ม	- ร – ม	- ร – ม	- ด ม ร	- ด ล ด
- - - ล	- ม – ร	- ด ม ร	- ด ล ล	- ร - ม	- ร – ม	- ด ม ร	- ด ล ด

13. มโนราห์เล่นน้ำ ได้เลือกเอาตอนหนึ่งมาแสดงคือ ตอนที่นางมโนราห์และพี่ทั้งหกตน ลงจากเขาไกรลาสมาเล่นน้ำในสระอโนดาต เมื่อพรานบุญผ่านมาพบเข้าเห็นเหล่านางกินรีเล่นน้ำอยู่ จึงใช้บ่วงนาคบาทจับตัวนางมโนราห์ไป พี่ๆของนางมโนราห์ไม่สามารถจะช่วยเหลืออะไรได้ จึงต้องบินกลับเขาไกรลาสไป ดนตรีที่ใช้บรรเลงด้วยวงโปงลาง ลายลำเพลินแก้วหน้าม้า

---ล	-ดรม	ลมซร	-ดลด	--มร	-ดรม	ลมซร	-ดลด
-ซ-ร	-ดรม	-ซมร	มซรม	----ด	-ล-ซ	-ล-ด	-ซ-ล
---ร	-ดรม	ซมซร	มซรม	-ซมล	มซรม	-ซมร	มดรม
ลมซร	-ดลด	-ซ-ม	-ซรม	-ดลซ	ลมซล	----	ซลซล
----	ซลซล	ดลซล	ลมซล	ดลดด	รซรม	ลมซร	มดลด
-ม-ร	-ดรม	ลมซร	-ดลด	-ม-ร	-ดรม	-ซมร	มซรม
-ดลซ	ลมซล	รดรล	ดรลด	มรมด	รมดร	ซลซล	รมซม
--ลม	--ลม	--ลซ	--ลม	--มร	--มด	--รด	-รลด
รมรด	รมรด	รดรด	รดรล	-ลดซ	ดซลม	ลมซด	-ดลด

14. คอนสะหวัน เป็นการฟ้อน มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสี ของหญิงสาวต่อชายหนุ่มด้วยผญาที่มีการกล่าวหยอกล้อเป็นสำนวนอุปมาอุปมัยที่ใช้เปรียบเทียบตนเองและชายหนุ่ม จุดเด่นของการฟ้อนชุดนี้อยู่ที่ลีลาท่าทางอ่อนช้อยของหญิงสาว ดนตรีที่ใช้ทำนองการขับลำคอนสะหวัน

ฟ้อนคอนสะหวัน

- ด - ร	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -
- ด - ร	- ฟ - ซ	- - - ล	- ซ - ฟ	- ร - ล	- ฟ - ซ	- - - ล	- ซ - ฟ
- ร - ล	- ร - ด	- ร - ด	- ล - ซ	- ฟ - ช	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -

เดี่ยว

---ด	---ด	----	-ฟ-ร	---ด	-ด--	---ฟ	-ฟ-ร
---ด	-ด--	---ฟ	-ฟ-ร	---ด	-ร--	-ด-ล	-ซ-ฟ
-ซ-ล	-ฟ-ซ	----	-ฟ-ร	-ด-ร	-ฟ-ล	-ด-ล	-ซ-ฟ
-ซ-ล	-ฟ-ซ	----	----	(-ด-ร	-ฟ-ซ	-ล-ฟ	-ล-ซ
-ฟ-ร	-ด-ด)						

ขีดเส้นใต้เล่นสองรอบ

คำร้อง

ใหม่ๆ แก้มอ้ายเจ้าใหม่ๆ นางบ่ไปดอกนำไผ ส่วนสิเมือนำอ้าย (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย นางสิได้กล่าวเกี้ยวน้อมเหนี่ยวคอนสะหวัน ความสัมพันธ์ไมตรี อย่าได้มีวันฮ้าง (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย อันว่านางละกับอ้าย หนอกับอ้าย ขอให้เป็นดั่งเครือฝ้าย สายยาวๆคือเชือกว่าว เด้อ้ายผู้ดีเอย หันนำกันอยู่เล่าล้าว ให้เป็นเพิงดอกเบี่ยงเดียว (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย เพิ่นว่าบุญจึงมาพ้อ บุญหอจึงมาจวบ บุญนางหลายมากล้น จึ่งมาพอหนอจวบเห็น (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย เจ้าผู้แนวนามช้าง หางยาวสนุกแก่ง เด้อ้ายผู้ดีเอย น้องนี่เชื้อไก่กุ้ม หางสั้นแก่งบ่ทัน (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย คันเจ้าเทียวทางเว้ง ไปโดนมันสิเมื่อย เด้อ้ายผู้ดีเอย ให้อ้ายเทียวฮ่วมน้อง ทางนั้นแม่นบ่อนเดียว (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย คันว่าสิบสิเลี้ยว คันว่าซาวสิเลี้ยว ให้เลี้ยวแต่หนทาง ส่วนว่าใจของซาย อย่าได้มีวันฮ้าง (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย เห็นน้องดำขี้หลี่ อย่าฟ้าวขี่เฮือกาย เห็นน้องดำข่อยล่อย อย่าฟ้าวพายหนอเฮือเว้น (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย คันว่าเฮืออ้ายหล่ม ดำข่อยล่อยสิหยู้ซอย คันบ่ได้ซอยหยู้ ยังสิได้แม่นซอยพาย (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย อุปมาว่าน้องแล้ว ว่าน้องแล้วคือดั่งเฮือบ่มีน้ำ บ่มีคลองอันกว้างใหญ่ เด้อ้ายผู้ดีเอย คันว่าเป็นดั่งน้องแล้ว สิได้เป็นข้าไพร่บ้าน สิได้ย้อนว่าใส่แคน ฟังแล้วจั่งสิยอ (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย ไปนำบ่ดอกบ้านน้อง คอนสะหวันเฮือนน้องอยู่ คันแม่นน้องได้ฮ่วมอ้าย ให้นอนแป้นดอกแผ่นคำ (เฮ้ยย่ะๆๆ..ๆ)

ชายเอย คอนสะหวัน สิลาแล้ว สาวหมอลำสิลาก่อน สวยพอนๆหนอห่านี้ สิลาอ้ายดอกอ่วยลงโอ๋ละนอ.....

15. เต้ยเกี้ยว เป็นการฟ้อนเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวมาจากการฟ้อนรำ ประกอบการลำเต้ยของชาวจังหวัดอุบลราชธานี และจังหวัดชัยภูมิ ซึ่งได้ประดิษฐ์คิดค้นโดยคณาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด มีท่าฟ้อนต่าง ๆ เช่น ท่าผู้สาวเดินลงท่ง ท่าสอดสร้อย ท่าเกี้ยวซู้ ท่าทศกัณฑ์โลมนาง ท่าลมพัดพร้าว ท่ากินรีชมดอก ท่าสาวน้อยประแป้ง ท่ายูงรำแพน ท่าหนุมานถวายแหวน ท่านกกระเจ่าบินวน ท่านาคเกล้าเกี้ยว ท่าหลีกแม่เมีย ฯลฯ ซึ่งเป็นการแสดงที่ได้จากกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน ดนตรีที่ใช้ในการนำเสนอการลำทำนองเต้ยต่าง ๆถึง 5 ทำนองด้วยกันคือ ทำนองเต้ยเดือนห้า เต้ยหัวโนนตาล เต้ยธรรมดา เต้ยพม่าและเต้ยโขง กลอนลำเต้ยเกี้ยว เต้ยเดือนห้า ดนตรี4 รอบ

-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	---ม
-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	-ด-ร	-ด-ล	-ด-ซ	---ซ	----
-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	---ม
-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	-ด-ร	-ด-ล	-ด-ซ	---ซ	---
-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	---ม
-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	-ด-ร	-ด-ล	-ด-ซ	---ซ	----
-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ด	ล-ด	-ซ-ล	---ม
-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	-ด-ร	-ร-ล	-ด-ม	-ซ-ล	----

(ชาย) สวยเอ้ย.....สวยหลายน้อ นอน้อง แม่ทองปอนก้อนน้ำคั่ง.....

อุ่น...คนงามของอ้ายนี่เอย...สวยหลายน้อหม่อมน้องแม่นไผปั้นหล่อมา อาดหลาดธาตุใหญ่ธาตุพนม อ้ายอยากโจมไปตั้งร้อยเอ็ดคำให้มันเดื่อง เบิ่งเด้น้อง

โอเด้ ให้มันเหลืองเอ้อเห้อ คือแป้นว่าแผ่นทอง ละจั่งว่าแก้มอ่องต่อง ใสยองยองเด

-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	---ม
-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	-ด-ร	-ด-ล	-ด-ซ	---ซ	----
-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	---ม
-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	-ด-ร	-ด-ล	-ด-ม	-ซ-ล	----

(หญิง) ออกจากบ้านกวยข้อ ยอแขน ตานางทำซอนแลนแอ่นกายกะเลยฟ้อน ไปซอนลอนกับอ้าย แขนก่าย เปื้องป่าย ไปนำกันสะหล่าย หล่าย เดินนำกันสะหล่าย หล่าย เดินผ่ายผ่านถนน ดังจ้นๆ คนกะเห่เลไหล ไปไวไวเลยเขิน หว่างเนินเขินน้ำ....

-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ด	-ล-ด	-ซ-ล	---ม
-ร-ด	-ล-ด	ซ-ล	-ด-ร	-ด-ล	-ด-ม	-ซ-ล	----

เต้ยหัวโนนตาล ดนตรี2รอบค่อยเข้าเนื้อร้อง

---ด	ลมดร	-มรด	ลมดร	---ด	ลมรซ	ซมรด	ลมดร
---ด	ลมดร	-มรด	ลมดร	---ด	ลมรซ	ซมรด	ลมดร

(ชาย) โอเด พระนางเอย พระนางเอ้ย อ้ายนี่มาเสียอกตั้งแต่บ้านอ้ายอยู่ไกล อ้ายนี่มาเสียใจละตั้งแต่บ้านอ้ายอยู่ห่าง หลายเด พระนางเอย อ้ายโลดพอ อยากต้าน โนนบ้านเข้าใส่กัน ละจั่งว่าแก้มปั่นหวั่นสันปลากะมันเอย ..มันเอย..สันปลากะมันเอย

---ด	ลมรซ	ซมรด	ลมดร	---ด	ลมรซ	-ซ-ม	-ร-ด
มรดล	-ซ-ล						

เต้ยธรรมดา

---ล	-ด-ร	-ม-ด	----	-ม-ล	-ด-ร	-ม-ด	----
-ซ-ซ	-ซ-ด	-ร-ม	----	-ลซม	ซลดล	-ซมซ	---ร
-ดลด	---ร	-ม-ซ	-ซ-ด	-ร-ม	---ร	-ดลด	----
-ซ-ม	ลมซร	-ม-ด	---ซ	-มซร	-ม-ด	-ล-ซ	-ล-ซ
ลมซร	-ดร	-มซล					

(หญิง) โอ๋ย ละพี่ชายเอ้ย ฟังคารมชายเว้ามันมีนัยละคันเจ้าหลายวาด พาลให้คลาดลาดล้ม เดือนห้าแม่นก่อนฝน นั่นละนาหนานวลนา ละนาหนานวลนาๆ สังสิมาลวงล่อ อย่าสอพลอให้นางล้ม

เต้ยพม่า2รอบ

ลายเต้ยพม่า

----	-ล-ท	-ล-ท	-ล-ซ	-ล-ซ	-ท-ล	-ซ-ด	-ร-ม
----	-ล-ท	-ล-ท	-ล-ซ	-ล-ซ	-ท-ล	-ซ-ด	-ร-ม
----	-ม-ม	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ร	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ด

----	-ล-ร	----	-ล-ท-	-ล-ซ	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล
----	-ล-ร	----	-ล-ท-	-ล-ซ	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล
-ล-ซ	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล				

เต้ยพม่า2รอบ

(ชาย) มาพบหน้านงคราญ แม่ตาหวานยิ่งล้ำ วาสนาชักนำให้ได้มาพบเจอ อ้ายบ่ได้นึกฝัน ว่าจะมาเจอะเจอ คนสวยเลิศเลอหยาดฟ้ามาดินๆ

เต้ยโขง 2 รอบ

เต้ยโขง

----	---ล	---ซ	-ม-ล	---ซ	-ด-ล	---ซ	-ม-ล
----	---ล	---ซ	-ม-ล	---ซ	-ด-ล	---ซ	-ม-ล
----	-ซ-ม	---ร	-ด-ม	---ร	-ซ-ม	---ร	-ด-ล
---ด	-ร-ม	-ร-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ม	-ร-ด	-ซ-ล

(หญิง) โออ้ายเอ๋ย น้องขอชิดเชยบเคยหน่ายแหนง ๆ น้ำโขงบ่เคยเหือดแห้ง ความฮักแพงบ่ได้นึกหวั่น ใจกระสันยังห่วงละเมอ ๆ.....

ลายเต้ยพม่า

----	-ล-ท	-ล-ท	-ล-ซ	-ล-ซ	-ท-ล	-ซ-ด	-ร-ม
----	-ล-ท	-ล-ท	-ล-ซ	-ล-ซ	-ท-ล	-ซ-ด	-ร-ม
----	-ม-ม	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ร	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ด
----	-ล-ร	----	-ล-ท-	-ล-ซ	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล
----	-ล-ร	----	-ล-ท-	-ล-ซ	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล
-ล-ซ	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล				

มาอ้ายมา น้องสิพาไปล่องโขง ๆ ไปลงเรือเขมราฐ ฟังเสียงน้ำโตนตาด ดังอยู่ลิ่น หลิ่นลิ่น หลิ่นลิ่น ๆ สิบคืนอีน้องสิถ่า ซาวพรรษาละอีน้องสิอยู่ มีชู้อีน้องบ่เว้า สิคอยเจ้าแต่ผู้เดียว เกี้ยวไว้ก่อนออนซอนนา ๆ อย่าป๋าอย่าไลกัน นา อย่าป๋าอย่าไล..กันนา.....

เต้ยพม่า3รอบ จบ...

ลายเต้ยพม่า

----	-ล-ท	-ล-ท	-ล-ซ	-ล-ซ	-ท-ล	-ซ-ด	-ร-ม
----	-ล-ท	-ล-ท	-ล-ซ	-ล-ซ	-ท-ล	-ซ-ด	-ร-ม
----	-ม-ม	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ร	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ด
----	-ล-ร	----	-ล-ท-	-ล-ซ	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล

----	-ล-ร	----	-ล-ท-	-ล-ซ	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล
-ล-ซ	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล				

16. เซิ้งกะโป๋ ในแบบฉบับวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้นำการแสดงชุด ระบำกะลา ของชาวอีสานใต้มาดัดแปลงให้เป็นรูปแบบนิยมของอีสาน เนื่องจากว่า ระบำกะลา มีจังหวะและท่วงทำนองท่าช้าเนิบนาบ จึงได้แต่งดนตรีขึ้นใหม่ให้มีจังหวะที่สนุกสนานยิ่งขึ้น มีการนำลายดนตรีมาผสมกับลายเพลงพื้นเมืองอีสานใต้ ได้แก่ ทำนองเจรียงซันตรู๊จน์

เซิ้งกะโป๋ ท่อน1

- ซมร	- ม-ซ	---ม	--ซล	ซลดำล	ซม-ซ	----	----
- ซมร	- ม-ซ	---ม	--ซล	ซลดำล	ซม-ซ	----	-มซล
-ด-ล	ซม-ซ	---ม	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ร	---ม	-ซ๋-ร
--ดลฺ	--ดร	---ม	-ซ-ร	-ซ-ม	รด-ร	รร--	รร-ร

* หยุดเคาะกะโป๋ ท่อน2

----	---ม	-ม-ซ	มร-ม	-ม-ซ	มร-ม	-ม-ซ	มร-ม
- ม-ซ	มร-ม	-มซร	มรดลฺ	--ดร	-ด-ร	-มซร	มรดลฺ
--ดร	-ด-ร	-มซร	มรดลฺ	--มซ	มร-ม	-ล-ด๋	ลซ-ล

ท่อน3

-มซม	รมซม	(----	----)	-ลซม	รมซม	(----	----)
-ร-ซ	-ม-ม	(----	----)	-ด-ร	-ด-ซ	-ม-ร	มรดลฺ
--ดร	-ด-ซ	-ม-ร	มรดลฺ	----	-ลฺ-ด	-ร-ซ	มร-ม

17. ดึงครกดึงสาก เป็นการนำพิธีกรรมการดึงครกดึงสาก ซึ่งพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับฝนฟ้า ซึ่งมักจะประกอบพิธีในช่วงปลายฤดูแล้ง เพื่อเป็นการเสี่ยงทายว่าในปีที่ทำการเสี่ยงทายนั้นจะมีปริมาณน้ำฝนมากน้อย พอเพียงต่อการทำนาหรือไม่ แล้วนำมาดัดแปลงเป็นท่าฟ้อน ดนตรีวงโปงลางบรรเลงลายดนตรี ลายผู้ไทยใหญ่ ลายทางยาวลงข่วง ลายคอนสะหวัน ลายสุดสะแนนสลับกับลายเพลงลูกทุ่ง

ดึงครก-ดึงสาก

ท่อน1 ช้า

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
[- - - -	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ลฺ ลฺ ลฺ	- ลฺ - ด	- ร - ม	- ร - ด
- ลฺ - ม	- ร - ซ	- ร - ม	- ซ - ด	- ลฺ - ล	- ม - ซ	- ร - ม	- ซ - ด
- ลฺ - ม	- ร - ด	- ร - มฺ	- ซฺ - ล	- - - ม	- ร - ด	- ร - มฺ	- ซฺ - ลฺ]

ดึงครก-ดึงสาก

ท่อน1 ช้า

ท่อน 2							
- - - ด	ร ม̣ ซ̣ ล̣	- - - ด	ร ม̣ ซ̣ ล̣	ด ร ม ร	ด ม̣ ซ̣ ล̣	- - - ด	ร ม̣ ซ̣ ล̣
ด ร ม ร	ด ล̣ ซ̣ ล̣	- - - ด	ร ม̣ ซ̣ ล̣	ด ร ม ร	ด ล̣ ซ̣ ล̣	- ล ล ล	{ซ̣ ล̣ ด ร
- - - -	ซ̣ ล̣ ด ร	- ม ร ด	ล̣ ม ด ร	- ม ร ด	ล̣ ม ร ม	ซ ม ร ด	ร ม ด ร
- ร - ร}[3]	ซ̣ ล̣ ด ร	- - - -	ซ̣ ล̣ ด ร	- ม ร ด	ล̣ ม ด ร	- ม ร ด	ล̣ ด ร ด
- มรด	ล̣ ด ร ด	- มรด	ล̣ ด ร ซ	- - ล ซ	ม ซ ล ซ	- ล ด่ ซ	ม ซ ล ซ
- ม ร ด	ร ม ร ม	ซ ม ร ด	ร ม ด ร	ร - ร ร	- ซ - ด	- - - ร	ม ร ซ ม
- - - -	- ซ ม ด	- - - ร	ม ร ซ ม	- ซ ม ซ	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ล̣ - ด
- ซ ม ซ	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ล̣ - ด	- ด ด ด	- - - -	- - - -	- - - - -
{- - - ซ	- ซ ม ซ	- ล - ด่	- - - ร่	- ด่ - ล	ด่ ล ซ ม	ซ ล ม ซ	- ล ซ ม
ซ ล ม ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ด่	- - - ร่	- ด่ - ล	ด่ ล ซ ม	ซ ล ม ซ	- - - -
- ม ซ ร	- ร ด ล̣	ซ̣ ล̣ ด ร	- - - ร	- ม ซ ร	- ร ด ล̣	ซ̣ ล̣ ด ร	- - - ร
- ซ - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด่ ซ	- - - -	- ซ - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด่ ซ	- ม ซ ล
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ล̣ - ด	- ซ ม ซ	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ล̣ - ด	- - - -}[5]
(ท่อน1, 1รอบ)							
จบ							
- - - ล̣	{- - - -	- ซ - ร	- ม - ด	- ล̣ - ม	- - - -	- ซ - ร	- ม - ด
- ล̣ - ร}[2]	- ซ - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ร	ด - ลซ	- - - ล

18. ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัย สังข์ศิลป์ชัยเป็นนิทานพื้นบ้านที่รู้จักกันแพร่หลายในภาคอีสานของไทย ในชื่อเรื่อง สินไชย หรือศิลป์ชัย และยังเป็นนิทานพื้นบ้านที่รู้จักกันแพร่หลายในท้องถิ่นอื่น ๆ ของประเทศไทยอีกด้วย ดนตรีที่ใช้บรรเลงวงโปงลางใช้ดนตรีพื้นเมืองอีสาน ลายสังข์ศิลป์ชัย

ท่อน 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล
- - - ล	ซ ม - ล	- - - ล	ซ ม - ล	(- - - ล	ซ ม - ล	- ล - ซ	ม ร - ม
- ม ซ ม	ซ ม ซ ล	- ด ล ด	- ร ม ซ	- ซ - ด	- ร - ม	ซ ม ร ด	ร ม ด ร
- - - ร	- ด ล ร	- ร - ด	ล ซ - ล	- - - ร	- ด ล ร	- ร - ด	ล ซ - ล
- ท - -	- ท - ซ	- ท - ซ	- ท - ล	- ร - -	- ร - ซ	- ท - ซ	- ท - ล
- - - -	- ม ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ม ซ ล	- - - -	- ม ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ม ร ม

ท่อน 2

- - - ล	ซ ม - ล	- ล - ซ	ม ร - ม	- ม ซ ม	ซ ม ซ ล	- ด ล ด	- ร ม ซ
- ซ - ด	- ร - ม	ซ ม ร ด	ร ม ด ร	- - - ร	- ด ล ร	- ร - ด	ล ซ - ล
- - - ร	- ด ล ร	- ร - ด	ล ซ - ล	- - ซ ล	ด ล ซ ล	ด ร ม ร	ด ล ซ ล
- - ซ ล	ด ล ซ ล	ด ร ม ร	ด ล ซ ล	- - - ด	ล ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล ซ ล
- - - ด	ล ด ร ม	ซ ล ด ล	ซ ม ร ม	- - - ด	ล ด ร ม	ซ ล ด ล	ซ ม ซ ล
- ด - -	- ท - ด	ท ด ม ร	ด ล ซ ล	- ด - -	- ท - ด	ท ด ม ร	ด ล ซ ล
- ด - -	- ล ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ม ซ ล	- ด - -	- ล ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ม ร ม

ท่อน 3

- - - ล	- ซ - ล	ด ล ซ ล	- ซ - ล	ด ล ซ ล	- ซ - ล	ด ล ซ ล	ด ร ม ร
ด ล ซ ล	- - - ด	ล ด ร ม	- ด ม ร	ด ล ซ ล	- - - ด	ล ด ร ม	- ซ - -
- ม ร ม	- - - ด	ล ด ร ม	ซ ล ด ล	ซ ม ซ ล	- ด - -	- ท - ด	ร ด ม ร
ด ล ซ ล	- ด - -	- ท - ด	ร ด ม ร	ด ล ซ ล	- ด - -	- ล ซ ล	ด ซ ด ล
ซ ม ซ ล	- ด - -	- ล ซ ล	ด ซ ด ล	ซ ม ร ม	- - - ล	ซ ม - ล	- ล - ซ
ม ร - ม	- ม ซ ม	ซ มซ ล	- ด ล ด	- ร ม ซ	- ซ - ด	- ร - ม	ซ ม ร ด
ร ม ด ร	- - - ร	- ด ล ร	- ร - ด	ล ซ - ล	- - - ร	- ด ล ร	- ร - ด
ล ซ - ล							

19. ฟ้อนเซียงข้อง ฟ้อนเซียงข้องคิดประดิษฐ์โดย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เป็นการฟ้อนที่เกิดจากพิธีกรรมความเชื่อในท้องถิ่นของชาวอีสาน ลายดนตรีบรรเลงวงโปงลาง ลายเซียงข้อง

20. ระบำจัมปาศรี ฟ้อนชุดระบำจัมปาศรีประยุกต์ท่าฟ้อนพื้นเมืองอีสาน ซึ่งได้แก่ ฟ้อนผู้ไทย ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัยฯลฯ ผสมกับท่าระบำโบราณคดี ชุดระบำทวาราวดี และภาพจำหลักที่พบในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยท่าเคลื่อนไหวจะเป็นท่าฟ้อนพื้นเมือง ส่วนท่าหยุดจะเป็นท่า

โบราณคดีดนตรีวงโปงลางเครื่องดนตรี ได้แก่ พิณ แคน โปงลาง กลอง โหวด ฉิ่ง ฉาบ และใช้เครื่องดนตรีโลหะประกอบ ได้แก่ระนาดเหล็ก เพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนชุดระบำจัมปาศรีใช้ลายเพลงมโหรีอีสาน

----	----	----	----	----	-ลดร	-รดล	ดรลด
-ลดล	-ซลด	---ร	ดรซม	----	-ล-ม	ซมรด	ลดรม
-มซล	ดลซม	-รมซ	มด-ร	----	-ลดร	-มซม	รมซล
--ซม	รมซล	ซมซล	ซมซร	-ม-ด	ลดรม	ซลซม	ซมรด
-ซ-ซ	มซ-ร	มรดล	ดรลด	-ซ-ซ	มซ-ร	มรดล	ดรลด

21. ผู้ไทยสกลนคร แต่เดิมเป็นการฟ้อนรำของผู้ชายเพื่อบูชาพระธาตุในเทศกาลสักการะองค์พระธาตุ แต่ภายหลังก็ได้เปลี่ยนผู้ฟ้อนมาเป็นผู้หญิงทั้งหมด เพราะท่วงท่าและลีลาการฟ้อนซึ่งจะดูสวยงามและอ่อนหวานมากกว่า ผู้ฟ้อนหญิงชาวผู้ไทยจะแต่งกายตามแบบสตรีชาวผู้ไทยสกลนคร ดนตรีที่ใช้ประกอบการฟ้อนผู้ไทย ได้แก่ แคน กลองหาง พิณ กลองตุ้ม (ตะโพน) กลองเส็งหรือกลองกิ่ง โปงลาง ฉาบ หมากกั๊บแก๊บ (กรับ) ฆ้องโหม่งและพังฮาด (ฆ้องโบราณไม่มีปุ่ม) การแสดงจะบรรเลงดนตรีลายผู้ไทยเลาะตูบ

ท่อนที่ 1

----	----	----	---ล	----	-ล-ด	-รดล	-ร-ด
-ล-ล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด	-ล-ล	-ล-ด	-ร-ม	ซมรด
-ล-ล	-ล-ด	-ร-ม	ซมรด	-ล-ล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด
-ล-ล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด	-ล-ซ	-ม-ม	-ร-ม	-ซ-ด
-ลลล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด	-ลลล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด
-ล-ซ	-ม-ร	มรดร	มซ-ล				

ท่อนที่ 2

----	---ด	-ร-ม	-ร-ด	---ล	-ม-ด	-ร-ม	-ร-ด
---ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ด	---ล	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ด
---ม	-ร-ด	รดรม	-ซ-ล	---ม	-ร-ด	รดรม	-ซ-ล

ท่อนที่ 3

----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล-ม	----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล-ร
----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล-ม	----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล-ร
----	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ด-ร	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

22. รำมวยโบราณ ความงดงามของมวยโบราณอยู่ที่ท่าทางการไหว้ครู ซึ่งใช้ลีลาจากอากัปกิริยาของสัตว์ เช่น เสือ ช้าง ม้า วัว ควาย มาดัดแปลงด้วยลีลาของนักมวย แล้วเคลื่อนไหวเหยาะย่างให้เข้ากับเสียงกลองเสียงแคน นักมวยบางคน ยังนำเอาท่าทางของลิงของยักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์ มาประดิษฐ์เป็นท่าทางร่ายรำอย่างสวยงาม ดนตรีของมวยโบราณ เป็นดนตรีพื้นบ้านทั้งสิ้น แบ่งออกเป็น 4 กลุ่มใหญ่ คือ 1. เครื่องดีด ได้แก่ พิณ เป็นเครื่องดนตรีหลัก 2. เครื่องสี ได้แก่ ซอกระบอกไม้ไผ่ 3. เครื่องตี ได้แก่ กลองตุ้ม(กลองสองหน้า)โปงลาง ฆ้อง ฯลฯ 4. เครื่องเป่า ได้แก่ แคน โหวด

ท่อน 1

----	----	----	---ล	----	-ล-ด	-รดล	-ร-ด
-ล-ล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด	-ล-ล	-ล-ด	-ร-ม	ซมรด
-ล-ล	-ล-ด	-ร-ม	ซมรด	-ล-ล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด
-ล-ล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด	-ล-ซ	-ม-ม	-ร-ม	-ซ-ด
-ลลล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด	-ลลล	-ล-ด	-รดล	-ร-ด
-ล-ซ	-ม-ม	-ร-ม	-ซ-ด	-รดล	-ร-ด	-รดล	-ร-ด

ท่อน 2

----	---ด	-ร-ม	-ร-ซ	----	---ด	-ร-ม	-ด-ร
----	---ด	-ร-ม	-ร-ซ	----	---ด	-ร-ม	-ด-ร
----	---ด	--รด	-ล-ซ	----	-ม-ซ	-ล-ด	ลซ-ล

23. ฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร เป็นการฟ้อนประเพณีที่มีมาแต่บรรพบุรุษ ที่สร้างบ้านแปลงเมือง การฟ้อนผู้ไทยนี้ถือว่าเป็นศิลปะเอกลักษณ์ทางด้านวัฒนธรรม ประจำเผ่าของผู้ไทยเรณูนคร ถือว่าฟ้อนผู้ไทยเป็นการฟ้อนที่เป็นสัญลักษณ์ของจังหวัดนครพนม ดนตรีที่ใช้แบบดั้งเดิม ประกอบด้วย แคน กลองสองหน้า กลองหาง ฆ้องโหม่ง พังฮาด และกั๊บแก๊บ ส่วนในวงโปงลาง ก็ใช้เครื่องดนตรีครบชุดของวงโปงลาง ลายเพลง ใช้ลายลมพัดพร้าว

---ด	-- ม ร	- ด ร ม	*- ม ล ซ	- ซ ล ม	-ม ล ซ	-ซ ด ล	- ล ร ด
-ด ร ล	-ลดล	ดลดซ	-ซลซ	ลซลด	-ดรซ	-รมซม	-ซลซ
ลซลด	-ดรซ	รมซม	-ล-ม	-ล-ม	-ลซม	-ลซม	-มซม
รมซม	ลมซม	รมซม	-มซม	รมซม	ลมซด	รซรม	-ล-ด
-ลดร	---ด	ลมดร	-มซม	รมดร	---ด	ลมดร	มซดล

ซมดร	---ด	ลดรม	*ซ้ำ	----	----	----	----
(ลง)	-มรซ	-ซรม	-ล-ด	-ล-ม	-ซ-ร	-ด-ร	มซ-ล

24. ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ ศรีโคตรบูรณ์ เป็นอาณาจักรที่ยิ่งใหญ่ในอดีต อาณาจักรหนึ่งแห่งภูมิภาคลุ่มน้ำโขง ซึ่งศูนย์กลางอาณาจักร อยู่ในเขตนครพนมและสกลนคร ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ ใช้ผู้หญิงล้วน ดั้งเดิม เป็นรำประกอบลายแคน จังหวะโยก โย่น โอนเอน อ่อนไหว จังหวะเพลง และท่ารำก็อ่อนช้อย งดงาม สมเป็นการแสดงระดับสูงซึ่งแสดงต่อหน้าเจ้าเมือง ดนตรีที่ใช้ประกอบ

----	---ลำ	ลำลำลำซ	-ม-ลำ	----ซ	-ลำดำลำ	ดำลำดำซ	-มซลำ
----	---ลำ	ลำลำลำซ	-ม-ลำ	---ซ	-ลำดำลำ	ดำลำดำซ	-มซลำ
----	-ซ-ม	ซมซร	มดรม	-มซร	-มซม	ซมซร	มรดล
---ด	--รม	ซมรด	ลซ-ล	---ด	--รม	ซมรด	ลซ-ล
--มร	-ด-ร	-ดมร	ดลซล	--มร	-ด-ร	-ดมร	ดลซล
---ด	--รม	ซมรด	ลซ-ล	---ด	--รม	ซมรด	ลซ-ล
-ทลซ	ลทลร	รทลซ	ลทซล	----	---ซ	--ลำซ	-ร-ม
-มซม	รมซม	รมซม	รมซลำ	---รำ	--รดำ	--ลำซ	-ลำซม
----	---ล	---ด	---ร	---ม	--ซร	มดมร	ดลซล
---ม	--ซร	มดมร	ดลซล	---ด	--รม	ซมรด	ลซ-ล
---ด	--รม	ซมรด	ลซ-ล				

คือลายศรีโคตรบูรณ์ หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “ลมพัดไผ่” (เหตุที่เรียกว่า ลายลมพัดไผ่ เนื่องจากท่วงทำนองโยก โอนเอน คล้ายกับลำไผ่ยามต้องลมซึ่งโอนเอนไปมา และในลูกเล่นปลีกย่อยภายในทำนองเพลง ก็สะบัดพลิ้วไหว ราวกับเรียวใบไผ่สะบัดพลิ้วเล่นลม)

[- ด ล̣ ด	ร ซ ร ม	- ซ ม ล	ม ซ ร ม	- ด ล̣ ด	ร ซ ร ม	- ซ ม ล	ม ซ ร ม
- ด่ ล ซ	ล ด่ ซ ล	- ด่ ล ซ	ล ด่ ซ ล	- ม่ ร่ ด	ล ด่ ซ ล	- ม่ ร่ ด	ล ด่ ซ ล
- ล ด่ ม	ซ ล ซ ล	ซ ล ด่ ม	ซ ล ซ ล	ซ ม ซ ด	ร ม ร ม	- ม ซ ด	ร ม ร ม
- ม ซ ร	- - ด ล̣	- ล̣ ด ร	ม ร ด ล̣	- ม ซ ร	- - ด ล̣	- ล̣ ด ร	ม ร ด ล̣
- ล̣ ด ม̣	ซ̣ ล̣ ซ̣ ล̣	ซ̣ ล̣ ด ร	ด ล̣ ซ̣ ล̣	ซ̣ ล̣ ด ม̣	ซ̣ ล̣ ซ̣ ล̣	ซ̣ ล̣ ด ร	ด ล̣ ซ̣ ล̣]

25. ฟ้อนโส้ทั่งบั้ง โส้ทั่งบั้ง เป็นภาษาพื้นถิ่นอีสานที่เรียกชื่อพิธีกรรมของชาวโส้ คำว่า โส้ หมายถึง ชาวไทโส้ ส่วนคำว่า ทั่ง แปลว่า กระทุ้ง หรือกระแทก คำว่าบั้ง หมายถึงปล้องหรือกระบอกไม้ไผ่ ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่ว่าด้วยการบูชาผีบรรพบุรุษเพื่อความอยู่เย็นเป็นสุข ตามความเชื่อ ดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมดั้งเดิมใช้แคนอย่างเดียว เมื่อนำมาประกอบการแสดงวงโปงลาง ใช้เครื่องดนตรีแบบวงโปงลาง

26. ฟ้อนแคน เครื่องดนตรีแห่งลุ่มน้ำโขงซึ่งมีความละเอียดซับซ้อน มีเสียงไพเราะลึกซึ้งกินใจอย่างน่าอัศจรรย์ สามารถบรรเลงได้ทั้งเสียงเดี่ยวและเสียงควบ บรรเลงได้ทั้งแบบหวานซึ้งและสนุกสนานรื่นเริง วิถีชีวิตชาวอีสาน เมื่อเสร็จจากภารกิจประจำวันแต่ละวัน ชาวบ้านมักจะนำแคนมาเป่าเพื่อผ่อนคลายอารมณ์ ตัวเองก็ผ่อนคลาย คนอื่นบ้านใกล้เรือนเคียง ได้ฟังก็ผ่อนคลายอารมณ์เช่นกัน ดนตรีที่ใช้บรรเลงจังหวะเซิ้ง โดยใช้ลายเต้ยโขง, เต้ยธรรมดาออกลายลำเพลิน

**-ทลซ	ลทลร	รทลซ	ลทซล	----	---ซ	--ลซ	-ร-ม
-รซม	รมซม	รมซม	รดรม	--มร	-ด-ซ	-ซลท	ลซ-ล
--มร	-ด-ซ	-ซลท	ลซ-ล	---ด	--รม	ซมรด	ลซ-ล
---ด	--รม	ซมรด	ลซ-ล	-ทลซ	ลทลร	รทลซ	ลทลซ

27. เซิ้งกระติบข้าว เป็นการแสดงของภาคอีสานที่เป็นที่รู้จักกันดี และแพร่หลายที่สุดชุดหนึ่ง จนทำให้คนทั่วไปเข้าใจว่า การแสดงของภาคอีสานมีลักษณะเป็นการรำเซิ้งเพียงอย่างเดียว เซิ้งกระติบข้าวได้แบบอย่างมาจากการเซิ้งบั้งไฟ ซึ่งแต่เดิมนั้น เซิ้งบั้งไฟในขบวนแห่ หรือเซิ้งในขบวนแห่ต่างๆ ไม่มีท่าฟ้อนรำที่อ่อนช้อย เป็นเพียงยกมือร่ายรำ(ยกมือสวกไปสวกมา)ให้เข้ากับจังหวะกลองและรำมะนาเท่านั้น ดนตรีวงโปงลางที่ใช้ลายเต้ยโขงบรรเลงประกอบ

เต้ยโขง

----	---ล	---ซ	-ม-ล	---ซ	-ด-ล	---ซ	-ม-ล
----	---ล	---ซ	-ม-ล	---ซ	-ด-ล	---ซ	-ม-ล
----	-ซ-ม	---ร	-ด-ม	---ร	-ซ-ม	---ร	-ด-ล
---ด	-ร-ม	-ร-ด	-ซ-ล	---ด	-ร-ม	-ร-ด	-ซ-ล

28. เซิ้งสวิง สวิง เป็นเครื่องมือจับสัตว์น้ำ ซึ่งผู้หญิงนิยมใช้ โดยใช้สวิงช้อน หรือตวัดวนไปมาเพื่อจับสัตว์น้ำ เช่น กุ้ง ฮวก(ลูกอ๊อด) แมงระงำ(ตัวอ่อนของแมลงปอ) ปลาตัวเล็กๆ เป็นต้น เซิ้งสวิงเป็นการฟ้อนรำที่จำลอง หรือเล่าเรื่องราวการหาสัตว์น้ำของชาวบ้าน โดยใช้สวิงเป็นอุปกรณ์หรือ

เครื่องมือ แสดงคู่ชาย-หญิง ก็ได้ หรือ แสดงเพียงผู้หญิงเท่านั้น ก็ได้ ดนตรีวงโปงลางที่ใช้ลายเซิ้งสวิงบรรเลงประกอบ

29. เรือมจับกรับ เรือมจับกรับเป็นการละเล่นพื้นบ้านของชาวบ้านสวายจุ๊ ตำบลป่าชัย อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งแต่เดิมเรียกว่า “อาไยลำแบ”เป็นการร้องประกอบกับการร่ายรำในเชิงเกี้ยวพาราสี ซึ่งในปัจจุบัน การละเล่นชนิดนี้ไม่เป็นที่นิยมและหาชมได้ยากเนื่องจากผู้เล่นต้องใช้ความสามารถเฉพาะตัวอย่างสูงในการร้องและการรำประกอบกับการใช้กรับ ดนตรีที่ใช้บรรเลงดนตรีด้วยวงกันตรึม ปัจจุบันมีการดัดแปลงนำมาเล่นกันในวงโปงลางด้วยประกอบด้วยลายถวายครู อาไย กลาย กันต๊บ ปะการันเจก และโอละนอย

30. ฟ้อนแขบลาน หรือฟ้อนแถบลาน คือการฟ้อนรำที่สืบทอดกันมาตั้งแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบัน โดยชาวบ้านเผ่าไทลาวในเขตอำเภอหล่มสักจังหวัดเพชรบูรณ์ เป็นการฟ้อนรำประกอบการขับกาพย์เซิ้งเพื่อประกอบในพิธีการทำบุญหลวงหรือบุญบั้งไฟ เพื่อขอให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล ดนตรีกันตรึมซึ่งมี กลองปั้ง ฆ้องและฉาบ ซึ่งนักดนตรีนี้จะหามนำขบวนฟ้อนแขบลาน ปัจจุบันใช้วงโปงลางบรรเลงประกอบ

หมวดหมู่ลายบรรเลงเดี่ยวโปงลาง

หมวดหมู่ลายขั้นสูง (ลายเดี่ยวโปงลาง) คือ กลุ่มเสียงลายใหญ่ ลายสุดสะแนน มีทำนองที่ยาว สลับซับซ้อน และอัตราความเร็ว เช่น ลายกาเต้นก้อน ลายไล่วัวขึ้นภู และลายสุดสะแนน

1. ลายกาเต้นก้อน เป็นลายที่ใช้ในการเดี่ยวโปงลาง ซึ่งถือว่าเป็นเพลงครูของโปงลางซึ่ง ผู้แต่งคือครูเปลื้อง ฉายรัศมี (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน) เนื้อหาและอารมณ์ของลายเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของชาวอีสาน ซึ่งในอดีตจากการที่ครูเปลื้อง ฉายรัศมี เคยมีชีวิตความเป็นอยู่กับท้องไร่ท้องนาและมองเห็นฝูงนกกามากมายที่บินลงมาจับตามก้อนขี้ไถกระโดดไปตรงนั้นและตรงนี้บ้างอยู่บ่อย ๆ และมีอีกาบางตัวก็ชอบขโมยห่อข้าวของชาวนาเป็นประจำ ด้วยเหตุนี้เองชาวอีสานก็ได้ประดิษฐ์โปงหรือที่เรียกว่า”เกราะลอ” ไว้เพื่อเอาไว้ใช้ตีไล่นกกาหล่านั้น ดังนั้นครูเปลื้อง ฉายรัศมี จึงได้แต่งลายโปงลางชื่อว่า ลายกาเต้นก้อน ขึ้นมาซึ่งลักษณะของลาย อารมณ์ของลายก็เปรียบเสมือนกาที่กระโดดไปมาตามก้อนขี้ไถนั่นเอง

ลายกาเต้นก้อน

- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- ม ซ ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล
- - - ม	- ม ซ ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	- - - ล	- - ซ ด	- - - ล	- - ซ ด
- ล - ร	ด ล ซ ด	- ด - ล	- - ซ ด	- ล - ร	ด ล ซ ด	ล ด ม ล	- ด ร ม
- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม ซ ล	- ล ด ล	- ล ด ม

- ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ด ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม
ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ซ ำ ด	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ม ด ร
ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ม	- ซ ำ ม ร	ด ล ด ร
ด ซ ำ ม ร	ด ม ซ ำ ม	ด ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ด ำ ม ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ
ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ร ำ ล ำ	ร ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ
ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ม ำ	- ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ
ด ำ ร ำ ม ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ร ำ ล ำ	- - ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ม ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ร ำ ล ำ	- - ซ ำ ล ำ
ด ำ ล ำ ร ำ ล ำ	- - ซ ำ ล ำ	- ล ำ ด ำ ม	ซ ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ล ำ ม	- - ร ม
ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	- - ร ม	ล ำ ม ซ ำ ด	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร
ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ม	- ซ ำ ม ร
ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	- - ซ ฺ ล	- - ด ม ฺ
ด ม ฺ ซ ฺ ล	ซ ฺ ล ด ม ฺ	ด ม ฺ ด ล	ซ ฺ ล ด ม ฺ	ด ม ฺ ด ล	ซ ฺ ล ด ม ฺ	ด ม ฺ ด ล	ซ ฺ ล ด ล
ซ ฺ ล ด ล	ซ ฺ ล ด ล	ซ ฺ ล ด ล	ซ ฺ ล ด ล	ซ ฺ ล ด ล	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร
ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ม	- ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ม ซ ำ ม
ด ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ด ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	- - ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม
ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ซ ำ ด	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ซ ำ ม ร
ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ล ำ	ม ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	- ซ ำ ม ร	ด ม ซ ำ ม
ด ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ด ำ ม ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ร ำ ล ำ	ร ำ ล ำ ด ำ ร ำ
ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ม ำ	- ซ ำ ม ำ ร ำ
ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	ด ำ ม ำ ซ ำ ม ำ	ร ำ ม ำ - -	ร ำ ม ำ ซ ำ ม ำ	ร ำ ม ำ - -	ร ำ ม ำ - -	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ
ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ล ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ซ ำ ม ำ	ซ ำ ม ำ ร ำ ม ำ
ร ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ร ำ ซ ำ ร ำ ม ำ	ร ำ ม ำ - ด ำ	ร ำ ม ำ ร ำ ซ ำ	ร ำ ม ำ ร ำ ม ำ	- ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ
ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ร ำ ม ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ
- - ร ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ร ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	- - ร ำ ล ำ	- - ซ ำ ล ำ	- - ด ำ ม	ซ ำ ม ซ ำ ล
ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ด ำ ม ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม
ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ซ ำ ด	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร
ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ม	- ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ม ร ม
ด ม ร ม	ด ม ร ม	ด ม ร ม	ด ม ร ม	ด ม ซ ำ ม	ซ ำ ม ด ม	ม ซ ำ ม ล	ม ซ ำ ด ม
ด ม ล ำ ม	ซ ำ ม ด ม	ล ำ ม ม ล	ม ซ ำ ด ม	ร ม ซ ำ ด	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร
ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ด ล ซ ฺ ล

ด ล ด ม̣	ร ม̣ ด ล	ซ̣ ล ด ม̣	ร ม̣ ด ล	ซ̣ ล ด ม̣	ร ม̣ ด ล	ซ̣ ล ด ล	ซ̣ ล ด ล
ซ̣ ล ด ล	ซ̣ ล ด ล	ซ̣ ล ด ล	ซ̣ ล ด ล	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ซ̌ ม ร
ม ซ̌ ม ร	ม ซ̌ ม ร	ม ซ̌ ม ม	- ซ̌ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ด - ม
- ร – ม	- ด - ม	- ร - ม	- ซ̌ - ม	- ล - ม	- ซ̌ - ล̀	- ด̀ - ล̀	- ร̀ - ล̀
- ด̀ – ร̀	- ม̀ - ร̀	- ซ̌ - ร̀	- ม̀ - ร̀	- ด̀ - ล̀	- ร̀ - ล̀	- ด̀ - ล̀	- ซ̌ - ล̀
- ม – ล̀	- ซ̌ - ม	- ร - ม	- ซ̌ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	ซ̌ ด ร ม
ร ม ซ̌ ด	ซ̌ ด ร ม	ร ม ซ̌ ร	- - - ม	ร ม ซ̌ ร	- - - ม	ร ม ซ̌ ร	- - - ม
ร ม ซ̌ ด	ร ม ร ซ̌	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ซ̌ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ร
ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ม	ม ซ̌ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ̌ ม ร	ด ม ซ̌ ม	ด̀ ม ซ̌ ล̀
ซ̌ ล̀ ด̀ ม	ด̀ ม ด̀ ล̀	ซ̌ ล̀ ด̀ ล̀	ซ̌ ล̀ ด̀ ล̀	ซ̌ ล̀ ด̀ ล̀	ซ̌ ล̀ ด̀ ล̀	ร̀ ล̀ ด̀ ร̀	ด̀ ม̀ ด̀ ร̀
ด̀ ล̀ ด̀ ร̀	ด̀ ซ̌ ม̀ ร̀	ม̀ ซ̌ ม̀ ร̀	ม̀ ซ̌ ม̀ ร̀	ม̀ ซ̌ ม̀ ม̀	- ซ̌ - ม̀	- ร̀ - ม̀	- ด̀ - ม̀
- ร̀ – ม̀	- ด̀ - ม̀	- ร̀ - ม̀	- ซ̌ - ม̀	- ร̀ - ม̀	- ด̀ - ร̀	- ม̀ - ล̀	ด̀ ล̀ - ร̀
- - ม̀ ล̀	ด̀ ล̀ ซ̌ ล̀	ด̀ ล̀ ม̀ ล̀	ด̀ ล̀ ซ̌ ล̀	ด̀ ล̀ ม̀ ล̀	- - ซ̌ ล̀	ด̀ ล̀ ม̀ ล̀	- - ซ̌ ล̀
- ล̀ ด̀ ม	ซ̌ ม ซ̌ ล̀	ซ̌ ล̀ ด̀ ม	ซ̌ ม ร ม	ซ̌ ม̀ ด̀ ม	ซ̌ ม ร ม	ซ̌ ม ด̀ ม	ซ̌ ม ร ม
ล̀ ม ซ̌ ด	ร ม ร ซ̌	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ร
ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ม	ม ซ̌ ม ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร
ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	- - ซ̣ ล
- - ด ม̣	ด ม̣ ด ล	ซ̣ ล ด ม̣	ร ม̣ ด ล	ซ̣ ล ด ม̣	ร ม̣ ด ล	ซ̣ ล ด ล	ซ̣ ล ด ล
ซ̣ ล ด ล	ซ̣ ล ด ล	ซ̣ ล ร ล	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ม ซ̌ ม ร	ม ซ̌ ม ม
ม ซ̌ ม ร	ม ซ̌ ม ม	- ซ̌ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม
- ซ̌ – ม	- ล̀ - ม	- ม - ล̀	- ด̀ - ล̀	- ร̀ - ล̀	- ด̀ - ร̀	- ม̀ - ร̀	- ซ̌ - ร̀
- ม̀ – ร̀	- ด̀ - ล̀	- ร̀ - ล̀	- ด̀ - ล̀	- ซ̌ - ล̀	- ม - ล̀	- ซ̌ - ล̀	- ม - ล̀
- ซ̌ – ม	- ร - ม	- ล - ม	- ร - ม	- ด - ล̀	- ม - ซ̌	- ร - ร	- ม ซ̌ ด
- ด ร ม	ร ม ซ̌ ด	ซ̌ ด ร ม	ร ม ซ̌ ร	- - - ร	- ม ซ̌ ร	- - - ม	ร ม ซ̌ ร
- - - ม	ร ม ซ̌ ด	ร ม ร ซ̌	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ซ̌ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ̌ ม ร
ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ร	ด ซ̌ ม ม	ม ซ̌ ม ร	ด ล ด ร	ด ล ด ร	ด ล ด ร
ด ล ด ร	ด ล - ด	ด ด ด ด	ด ด ด ด	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล

กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง

ลายกาเต้นก้อน ของโปงลางเป็นทางลายใหญ่ มีอัตราจังหวะเร็ว มีกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้ คือ โด เร มี ซอล ลา ลายกาเต้นก้อน มี 61 บรรทัด สามารถแบ่งวรรคเพลงได้ 122 วรรค

สรุป ลายกาเต้นก้อน เป็นลายเพลงที่อยู่ในกลุ่มที่ใช้กลุ่มโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล และลา ตลอดทั้งเพลง

กระสวนจังหวะและวรรคเพลง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะ หรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองลายเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองลายเพลงที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะ หรือเอกลักษณ์ของลายเพลงได้ชันเจนที่สุด ลายกาเต้นก้อนมีความยาว 61 บรรทัด สารคามแบ่งรูปแบบได้ 21 รูปแบบ แยกออกเป็นกลุ่มสี ดังนี้

ลายกาเต้นก้อน

- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- ม ซ ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล
- - - ม	- ม ซ ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	- - - ล	- - ซ ด	- - - ล	- - ซ ด
- ล - ร	ด ล ซ ด	- ด - ล	- - ซ ด	- ล - ร	ด ล ซ ด	ล ด ม ล	- ด ร ม
- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม ซ ล	- ล ด ล	- ล ด ม
- ม ซ ล	ซ ล ด ม	ด ม ซ ล	ซ ล ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ด ม
ซ ม ร ม	ซ ม ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ซ ด	ร ม ร ซ	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ม ดร
ด ล ดร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ม	- ซ ม ร	ด ล ด ร
ด ซ ม ร	ด ซ ม ม	ด ม ซ ล	ซ ล ด ม	ด ม ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล
ซ ล ด ล	ซ ล ร ล	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร
ด ซ ม ร	ด ซ ม ม	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร
ด ร ม ล	ด ล ซ ล	ด ล ร ล	- - ซ ล	ด ล ม ล	ด ล ซ ล	ด ล ร ล	- - ซ ล
ด ล ร ล	- - ซ ล	- ล ด ม	ซ ม ซ ล	ซ ล ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ล ม	- - ร ม
ซ ม ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ด ม	- - ร ม	ล ม ซ ด	ร ม ร ซ	ร ม ร ม	- ล ด ร
ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ม	- ซ ม ร
ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	- - ซ ล	- - ด ม
ด ม ซ ล	ซ ล ด ม	ด ม ด ล	ซ ล ด ม	ด ม ด ล	ซ ล ด ม	ด ม ด ล	ซ ล ด ล
ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร

ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ม	- ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ม ซ ำ ม
ด ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ด ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	- - ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม
ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ซ ด	ร ม ร ซ	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ซ ำ ม ร
ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ล ำ	ม ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	- ซ ำ ม ร	ด ม ซ ำ ม
ด ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ด ำ ม ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ร ำ ล ำ	ร ำ ล ำ ด ำ ร ำ
ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ม ำ	- ซ ำ ม ำ ร ำ
ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ม ซ ำ ม ำ	ร ำ ม ำ - -	ร ำ ม ำ ซ ำ ม ำ	ร ำ ม ำ - -	ร ำ ม ำ - -	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ
ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ล ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ด ำ ม ำ ซ ำ ม ำ	ซ ำ ม ำ ร ำ ม ำ
ร ำ ม ำ ร ำ ม ำ	ร ำ ซ ำ ร ำ ม ำ	ร ำ ม ำ - ด ำ	ร ำ ม ำ ร ำ ซ ำ	ร ำ ม ำ ร ำ ม ำ	- ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ
ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ร ำ ม ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ
- - ร ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ร ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	- - ร ำ ล ำ	- - ซ ำ ล ำ	- - ด ำ ม	ซ ำ ม ซ ำ ล
ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ด ำ ม ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม
ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ซ ด	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ดร
ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ม	- ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ม ร ม
ด ม ร ม	ด ม ร ม	ด ม ร ม	ด ม ร ม	ด ม ซ ำ ม	ซ ำ ม ด ม	ม ซ ำ ม ล	ม ซ ด ม
ด ม ล ำ ม	ซ ำ ม ด ม	ล ำ ม ม ล	ม ซ ด ม	ร ม ซ ด	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร
ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ด ล ซ ฺ ล
ด ล ด ม ฺ	ร ม ฺ ด ล	ซ ฺ ล ด ม ฺ	ร ม ฺ ด ล	ซ ฺ ล ด ม ฺ	ร ม ฺ ด ล	ซ ฺ ล ด ล	ซ ฺ ล ด ล
ซ ฺ ล ด ล	ซ ฺ ล ด ล	ซ ฺ ล ด ล	ซ ฺ ล ด ล	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร
ม ซ ำ ม ร	ม ซ ำ ม ร	ม ซ ำ ม ม	- ซ ำ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ด - ม
- ร – ม	- ด - ม	- ร - ม	- ซ ำ - ม	- ล - ม	- ซ ำ - ล ำ	- ด ำ - ล ำ	- ร ำ - ล ำ
- ด ำ – ร ำ	- ม ำ - ร ำ	- ซ ำ - ร ำ	- ม ำ - ร ำ	- ด ำ - ล ำ	- ร ำ - ล ำ	- ด ำ - ล ำ	- ซ ำ - ล ำ
- ม – ล ำ	- ซ ำ - ม	- ร - ม	- ซ ำ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	ซ ด ร ม
ร ม ซ ด	ซ ด ร ม	ร ม ซ ร	- - - ม	ร ม ซ ร	- - - ม	ร ม ซ ร	- - - ม
ร ม ซ ด	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร
ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ม	ม ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	ด ม ซ ำ ม	ด ำ ม ซ ำ ล ำ
ซ ำ ล ำ ด ำ ม	ด ำ ม ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ร ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ
ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ม ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ม ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ม ำ ซ ำ ม ำ ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ม ำ	- ด ำ - ม ำ
- ร ำ – ม ำ	- ด ำ - ม ำ	- ร ำ - ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ม ำ	- ด ำ - ร ำ	- ม ำ - ล ำ	ด ำ ล ำ - ร ำ
- - ม ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ม ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ม ำ ล ำ	- - ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ม ำ ล ำ	- - ซ ำ ล ำ

- ลฺดฺม	ซฺมซฺลฺ	ซฺลฺดฺม	ซฺมรม	ซฺมฺดฺม	ซฺมรม	ซฺมดฺม	ซฺมรม
ลฺมซฺด	รมรซฺ	รมรม	-ลดร	ดมดร	ดลดร	ดซฺมร	ดซฺมร
ดซฺมร	ดซฺมร	ดซฺมร	ดซฺมม	มซฺมร	ดลดร	ดมดร	ดลดร
ดมดร	ดลดร	ดมดร	ดลดร	ดมดร	ดลดร	ดรมล	- - ซฺล
- - ดฺม	ดฺมดล	ซฺลดฺม	รฺมดล	ซฺลดฺม	รฺมดล	ซฺลดล	ซฺลดล
ซฺลดล	ซฺลดล	ซฺลรล	รลดร	ดมดร	ดลดร	มซฺมร	มซฺมม
มซฺมร	มซฺมม	- ซฺ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม
- ซฺ - ม	- ลฺ - ม	- ม - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- รฺ - ลฺ	- ดฺ - รฺ	- มฺ - รฺ	- ซฺ - รฺ
- มฺ - รฺ	- ดฺ - ลฺ	- รฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ม - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ม - ลฺ
- ซฺ - ม	- ร - ม	- ล - ม	- ร - ม	- ด - ลฺ	- ม - ซฺ	- ร - ร	- มซฺด
- ดรม	รมซฺด	ซฺดรม	รมซฺร	- - - ร	- มซฺร	- - - ม	รมซฺร
- - - ม	รมซฺด	รมรซฺ	รมรม	- ลดร	ดซฺมร	ดลดร	ดซฺมร
ดซฺมร	ดซฺมร	ดซฺมร	ดซฺมม	มซฺมร	ดลดร	ดลดร	ดลดร
ดลดร	ดล - ด	ดดดด	ดดดด	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล

รูปแบบกระสวนจังหวะ ลายกาเต้นก้อน มีรูปแบบทั้งหมด 21 รูปแบบ

- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- XXX	XXXX	XXXX
- - - X	-XXX	XXXX	XXXX	- - - X	- - XX	- - - X	- -XX
- X - X	XXXX	- X - X	- -XX	- X - X	XXXX	XXXX	- XXX
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- XXX	- XXX	- XXX
- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	- -XX	XXXX	XXXX	XXXX	- -XX
XXXX	- -XX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- -XX
XXXX	XXXX	XXXX	- -XX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX

XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- -XX	- -XX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- -XX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX
XXXX	XXXX	XXXX	XX - -	XXXX	XX - -	XX - -	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XX - X	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
- -XX	XXXX	XXXX	XXXX	- -XX	- -XX	- -XX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	- - - X	XXXX	- - - X	XXXX	- - - X
XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX

XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	XX- X
- - XX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- - XX	XXXX	- - XX
- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- - XX
- - XX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- XXX
- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	- - - X	- XXX	- - - X	XXXX
- - - X	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XX- X	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX

กระสวนจังหวะ ลายกาเต้นก้อน มีรูปแบบทั้งหมด 21 รูปแบบ รูปแบบที่ 3 รูปแบบที่ 9 รูปแบบที่ 12 ถือว่าเป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของลายกาเต้นก้อน คือ เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลงนี้

รูปแบบที่	กระสวนจังหวะ		จำนวนครั้งที่พบ
1	- - - X	- - - X	2
2	- - - X	- XXX	4
3	**XXXX**	**XXXX**	**141**
4	- - - X	-XXX	3
5	- - - X	- - XX	2
6	- X - X	XXXX	3
7	- X - X	- -XX	1
8	XXXX	- XXX	7

9	**- X - X**	**- X - X**	**31**
10	- X - X	- XXX	2
11	- XXX	- XXX	1
12	**- XXX**	**XXXX**	**11**
13	XXXX	- -XX	8
14	- -XX	- -XX	2
15	- -XX	XXXX	3
16	XXXX	XX - -	2
17	XX - -	XXXX	1
18	XX - X	XXXX	1
19	XXXX	- X - X	2
20	XXXX	- - - X	3
21	- X - X	XX- X	1

สรุปรูปแบบที่ 3 รูปแบบที่ 9 รูปแบบที่ 12 ถือว่าเป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของลายกาเต้นก้อน คือ เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลงนี้ และพบได้ทุกส่วนของลายเพลง ที่สำคัญลายกาเต้นก้อนนี้มี 4 บรรทัด มีการบรรเลงรูปแบบที่ 3 รูปแบบที่ 9 และรูปแบบที่ 12 นี้ ติดต่อกัน 2 บรรทัดครั้งโดยไม่มีรูปแบบอื่นแทรก ส่วนรูปแบบอื่น ๆ พบบ้างเล็กน้อยสังเกตจากตารางรูปแบบจังหวะ

ทำนองเพลงและลูกตก

ลูกตกของลายกาเต้นก้อน มี 5 ลูกตก คือ เสียง มี ซอล ลาโด และ เร ลูกตกเสียง มี มีทำนอง ดังนี้

1	- - - ม	- - - ม	- - - ม	**- - - ม**
2	- ล - ร	ด ล ซ ด	ล ด ม ล	**- ด ร ม**
3	- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	**- ม- ม**
4	- ม- ม	- ม ซ ล	- ล ด ล	**- ล ด ม**
5	- ม ซ ล	ซ ล ด ม	ด ม ซ ล	**ซ ล ด ม**
6	ซ ม ร ม	ซ ม ด ม	ซ ม ร ม	**ซ ม ด ม**
7	ด ซ ม ร	ด ม ซ ม	ด ม ซ ล	**ซ ล ด ม**
8	ซ ล ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ล ม	**- - ร ม**
9	ซ ม ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ด ม	**- - ร ม**

10	ด ล ด ร	ด ร ม ล	- - ซฺ ล	**- - ด มฺ**
11	ด มฺ ซฺ ล	ซฺ ล ด มฺ	ด มฺ ด ล	**ซฺ ล ด มฺ**
12	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	**ด ซ ำ ม ม**
13	- ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	**ด ม ซ ำ ม**
14	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	- - ร ม	**ซ ำ ม ด ำ ม**
15	ม ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	- ซ ำ ม ร	**ด ม ซ ำ ม**
16	ร ำ ม ซ ำ ม	ร ำ ม - -	ร ำ ม - -	**ด ำ ม ร ำ ม**
17	ด ำ ม ร ำ ม	ด ำ ม ร ำ ม	ล ำ ม ร ำ ม	**ด ำ ม ร ำ ม**
18	ด ำ ม ร ำ ม	ด ำ ม ร ำ ม	ด ำ ม ซ ำ ม	**ซ ำ ม ร ำ ม**
19	ซ ำ ล ด ำ ม	ด ำ ม ด ำ ล	ซ ำ ล ด ำ ม	**ซ ำ ม ร ม**
20	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	**ซ ำ ม ร ม**
21	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	**ด ซ ำ ม ม**
22	- ซ ำ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	**ด ม ร ม**
23	ด ม ร ม	ด ม ร ม	ด ม ร ม	**ด ม ร ม**
24	ด ม ซ ำ ม	ซ ำ ม ด ม	ม ซ ำ ม ล	**ม ซ ำ ด ม**
25	ด ม ล ำ ม	ซ ำ ม ด ม	ล ำ ม ม ล	**ม ซ ำ ด ม**
26	ม ซ ำ ม ร	ม ซ ำ ม ร	ม ซ ำ ม ม	**- ซ ำ - ม**
27	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	**- ด - ม**
28	- ร – ม	- ด - ม	- ร - ม	**- ซ ำ - ม**
29	- ม – ล ำ	- ซ ำ - ม	- ร - ม	**- ซ ำ - ม**
30	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	**ซ ำ ด ร ม**
31	ร ม ซ ำ ด	ซ ำ ด ร ม	ร ม ซ ำ ร	**- - - ม**
32	ร ม ซ ำ ร	- - - ม	ร ม ซ ำ ร	**- - - ม**
33	ม ำ ซ ำ ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ม ำ	**- ด ำ - ม ำ**
34	- ร ำ – ม ำ	- ด ำ - ม ำ	- ร ำ - ม ำ	**- ซ ำ - ม ำ**
35	- ล ำ ด ำ ม	ซ ำ ม ซ ำ ล ำ	ซ ำ ล ด ำ ม	**ซ ำ ม ร ม**
36	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	**ซ ำ ม ร ม**
37	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	**ด ซ ำ ม ม**
38	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ม ซ ำ ม ร	**ม ซ ำ ม ม**
39	ม ซ ำ ม ร	ม ซ ำ ม ม	- ซ ำ - ม	**- ร - ม**

40	- ด - ม	- ร - ม	- ด - ม	**- ร - ม**
41	- ซ์ – ม	- ร - ม	- ล - ม	**- ร - ม**
42	- - - ม	ร ม ซ์ ด	ร ม ร ซ์	**ร ม ร ม**

ลูกตกเสียง **ซอล** มีทำนอง ดังนี้

1	ร์ ม์ ร์ ม์	ร์ ซ์ ร์ ม์	ร์ ม์ - ด์	**ร์ ม์ ร์ ซ์**
2	ซ์ ม ด์ ม	ซ์ ม ร ม	ซ์ ม ซ์ ด	**ร ม ร ซ์**

ลูกตกเสียง **ลา** มีทำนอง ดังนี้

1	- - - ม	- ม์ ซ์ ม์	ซ์ ล ด ม์	**ซ์ ล ซ์ ล**
2	- - - ม์	- ม์ ซ์ ม์	ซ์ ล ด ม์	**ซ์ ล์ ซ์ ล**
3	ด์ ม ด์ ล์	ซ์ ล์ ด์ ล์	ซ์ ล์ ด์ ล์	**ซ์ ล์ ด์ ล์**
4	ด์ ร์ ม์ ล์	ด์ ล์ ซ์ ล์	ด์ ล์ ร์ ล์	**- - ซ์ ล์**
5	ด์ ล์ ม์ ล์	ด์ ล์ ซ์ ล์	ด์ ล์ ร์ ล์	**- - ซ์ ล์**
6	ด์ ล์ ร์ ล์	- - ซ์ ล์	- ล์ ด์ ม	**ซ์ ม ซ์ ล์**
7	ด ม์ ด ล	ซ์ ล ด ม์	ด ม์ ด ล	**ซ์ ล ด ล**
8	ซ์ ล ด ล	ซ์ ล ด ล	ซ์ ล ด ล	**ซ์ ล ด ล**
9	ด ล ด ร	ด ซ์ ม ร	ด ซ์ ม ร	**ด ซ์ ม ล์**
10	ด์ ม์ ด์ ร์	ด์ ล์ ด์ ร์	ด์ ร์ ม์ ล์	**ด์ ล์ ซ์ ล์**
11	- - ร์ ล์	ด์ ล์ ซ์ ล์	ด์ ล์ ร์ ล์	**ด์ ล์ ซ์ ล์**
12	- - ร์ ล์	- - ซ์ ล์	- - ด์ ม	**ซ์ ม ซ์ ล**
13	ด์ ม ซ์ ล์	ซ์ ล์ ด์ ม	ด์ ม ด์ ล์	**ซ์ ล์ ด์ ล์**
14	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	**ด ล ซ์ ล**
15	ด ล ด ม์	ร ม์ ด ล	ซ์ ล ด ม์	**ร ม์ ด ล**
16	ซ์ ล ด ม์	ร ม์ ด ล	ซ์ ล ด ล	**ซ์ ล ด ล**
17	ซ์ ล ด ล	ซ์ ล ด ล	ซ์ ล ด ล	**ซ์ ล ด ล**
18	- ล - ม	- ซ์ - ล์	- ด์ - ล์	**- ร์ - ล์**
19	- ด์ - ล์	- ร์ - ล์	- ด์ - ล์	**- ซ์ - ล์**
20	ด ล ด ร	ด ซ์ ม ร	ด ม ซ์ ม	**ด์ ม ซ์ ล์**
21	ซ์ ล์ ด์ ม	ด์ ม ด์ ล์	ซ์ ล์ ด์ ล์	**ซ์ ล์ ด์ ล์**
22	- - ม์ ล์	ด์ ล์ ซ์ ล์	ด์ ล์ ม์ ล์	**ด์ ล์ ซ์ ล์**
23	ด์ ล์ ม์ ล์	- - ซ์ ล์	ด์ ล์ ม์ ล์	**- - ซ์ ล์**

24	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	**- - ซฺ ล**
25	- - ด มฺ	ด มฺ ด ล	ซฺ ล ด มฺ	**ร มฺ ด ล**
26	ซฺ ล ด มฺ	ร มฺ ด ล	ซฺ ล ด ล	**ซฺ ล ด ล**
27	- ซ ำ – ม	- ล ำ - ม	- ม - ล ำ	**- ด ำ - ล ำ**
28	- ม ำ – ร ำ	- ด ำ - ล ำ	- ร ำ - ล ำ	**- ด ำ - ล ำ**
29	- ซ ำ - ล ำ	- ม - ล ำ	- ซ ำ - ล ำ	**- ม - ล ำ**
30	ลลลล	ลลลล	ลลลล	**ลลลล**

ลูกตกเสียง **โด** มีทำนอง ดังนี้

1	- - - ลฺ	- - ซฺ ด	- - - ล	**- - ซฺ ด**
2	- ล – ร	ด ล ซฺ ด	- ด - ล	**- - ซฺ ด**
3	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	**ซ ำ ม ซ ำ ด**
4	ซ ำ ม ร ม	ซ ำ ม ด ำ ม	ซ ำ ม ร ม	**ซ ำ ม ซ ำ ด**
5	- ด - ล ำ	- ม - ซ ำ	- ร - ร	**- ม ซ ำ ด**
6	ด ล ด ร	ด ล - ด	ด ด ด ด	**ด ด ด ด**

ลูกตกเสียง **เร** มีทำนอง ดังนี้

1	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร	**ด ม ดร**
2	ด ล ดร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	**ด ซ ำ ม ร**
3	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ม	- ซ ำ ม ร	**ด ล ด ร**
4	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ร ำ ล ำ	ร ำ ล ำ ด ำ ร ำ	**ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ**
5	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	**ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ**
6	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ม ำ	- ซ ำ ม ำ ร ำ	**ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ**
7	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	**ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ**
8	ล ำ ม ซ ำ ด	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	**- ล ด ร**
9	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ซ ำ ม ร	**ด ซ ำ ม ร**
10	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ร	ด ซ ำ ม ม	**- ซ ำ ม ร**
11	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	**ด ม ด ร**
12	ซฺ ล ด ล	ร ล ด ร	ด ม ด ร	**ด ล ด ร**
13	ร ม ร ซ ำ	ร ม ร ม	- ล ด ร	**ด ซ ำ ม ร**
14	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ซ ำ ล ำ ร ำ ล ำ	**ร ำ ล ำ ด ำ ร ำ**
15	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ล ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ	**ด ำ ซ ำ ม ำ ร ำ**

16	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ม	**- ซ ม ร**
17	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ม ด ร	**ด ล ด ร**
18	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	**ด ล ด ร**
19	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ม ด ร	**ด ล ดร**
20	ร ม ซ ด	ร ม ร ซ	ร ม ร ม	**- ล ด ร**
21	ด ม ด ร	ด ลด ร	ด ม ด ร	**ด ล ด ร**
22	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ด ล ด ร	**ด ซ ม ร**
23	- ด – ร	- ม - ร	- ซ - ร	**- ม - ร**
24	ร ม ซ ด	ร ม ร ซ	ร ม ร ม	**- ล ด ร**
25	ด ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ซ ม ร	**ด ซ ม ร**
26	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ม	**ม ซ ม ร**
27	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ร	**ด ม ด ร**
28	ด ล ด ร	ด ซ ม ร	ม ซ ม ร	**ม ซ ม ร**
29	- ร - ม	- ด - ร	- ม - ล	**ด ล - ร**
30	ล ม ซ ด	ร ม ร ซ	ร ม ร ม	**- ล ด ร**
31	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ซ ม ร	**ด ซ ม ร**
32	ม ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	**ด ล ด ร**
33	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	**ด ล ด ร**
34	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ร ล	**ร ล ด ร**
35	- ร - ล	- ด - ร	- ม - ร	**- ซ - ร**
36	- ด ร ม	ร ม ซ ด	ซ ด ร ม	**ร ม ซ ร**
37	- - - ร	- ม ซ ร	- - - ม	**ร ม ซ ร**
38	- ล ด ร	ด ซ ม ร	ด ล ด ร	**ด ซ ม ร**
39	ม ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ล ด ร	**ด ล ด ร**

ลูกตกของลายกาเต้นก้อน มี 5 ลูกตก คือ ลูกตกเสียง มี ซอล ลา โด และ เร ลูกตกเสียง มี มีทำนองทั้งหมด 42 ทำนอง ลูกตกเสียง ซอล มีทำนองทั้งหมด 2 ทำนอง ลูกตกเสียง ลา มีทำนองทั้งหมด 30 ทำนอง ลูกตกเสียง โด มีทำนองทั้งหมด 6 ทำนอง ลูกตกเสียง เร มีทำนองทั้งหมด 39 ทำนอง

สำหรับทำนองของลายโปลางแต่ละลายนั้นได้มีการสั่งสอนสืบทอดโดยการจำ การบอกเล่ากันมา ซึ่งในทางวิชาการเรียกการสืบทอดนี้ว่า คำบอกเล่า จะต้องมีการท่องจำให้ขึ้นใจ ฟังซ้ำแล้วซ้ำอีกจน

สามารถท่องได้จนติดปาก ซึ่ง ลายกาเต้นก้อน จะมีเทคนิควิธีการตีที่แตกต่างกันตามความสามารถประสบการณ์ของแต่ละคนในการตีลาย “กาเต้นก้อน” ซึ่งในลายเดียวกันแต่ต่างคนตี ลายก็จะออกไปมาไม่เหมือนกัน และในกรณีที่คนตีโปงลางคนเดียวกัน เพลงเดียวกันแต่ต่างวาระโอกาสและสถานที่อาจจะพบว่ามีทำนองลายโปงลางผิดเพี้ยนแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจน

เทคนิคการบรรเลง

ลายกาเต้นก้อน เป็นลายเดี่ยวทางโปงลางที่มีเอกลักษณ์ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงครูของโปงลาง เนื้อหาและอารมณ์ของลายเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของชาวอีสานที่อยู่กับท้องไร่ท้องนา และเทคนิคในการบรรเลงที่สนุกสนาน เนื่องจากเป็นลายเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว ในลายกาเต้นก้อนนั้นมีทั้งโครงสร้างของลายเพลง และเทคนิคการบรรเลงที่เป็นจุดเด่นน่าสนใจ คือ

ทำนองหลัก ลายกาเต้นก้อน เกิดจากการนำเอาโน้ตทั้ง 5 ตัว ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา มาร้อยเรียงเป็นทำนอง โดยจากการวิเคราะห์สามารถแบ่งทำนองออกเป็น 2 ลักษณะคือ ทำนองลักษณะที่ 1

- ม – ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- - - ม	- ม̣ ซ̣ ม̣	ซ̣ ล̣ ด ม	ซ̣ ล̣ ซ̣ ล̣
- - - ม̣	- ม̣ ซ̣ ม̣	ซ̣ ล̣ ด ม̣	ซ̣ ล̣ ซ̣ ล̣	- - - ล̣	- - ซ̣ ด	- - - ล̣	- - ซ̣ ด
- ล̣ – ร	ด ล̣ ซ̣ ด	- ด - ล̣	- - ซ̣ ด	- ล̣ - ร	ด ล̣ ซ̣ ด	ล̣ ด ร ล̣	- ด ร ม
- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม- ม	- ม ซ ล	- ล ด ล	- ล ด ม
- ม ซ ล	ซ ล ด ม	ด ม ซ ล	ซ ล ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ด ม
ซ ม ร ม	ซ ม ด ม	ซ ม ร ม	ซ ม ซ ด	ร ม ร ซ	ร ม ร ม	- ล ด ร	ด ม ดร
ด ล ดร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ร	ด ซ ม ม	- ซ ม ร	ด ล ด ร

ทำนองลักษณะที่ 1 บรรทัดที่ 1 ถึง บรรทัดที่ 7 จะใช้เทคนิคการบรรเลงการตีแบบสลับมือเป็นส่วนมากซึ่งการตีลักษณะนี้จะมีอยู่ทั่วทั้งเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง โดยจะมีเสียงที่ทำหน้าที่ประสานเสียงอยู่ตลอดเวลาเพื่อความกลมกลืนของเสียงโปงลาง และกระแสเสียงโปงลางจะเป็นตัวที่สร้างเสน่ห์ให้กับโปงลางแต่จะต้องอาศัยความชำนาญในการตีของผู้บรรเลงเป็นพิเศษ ลักษณะการประสานเสียงหรือการประสานทำนองจะมีการบรรเลงไปพร้อมกันๆ ทั้ง 2 แนวในเวลาเดียวกัน ทำนองลักษณะที่ 2

- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ด - ม
- ร – ม	- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ล - ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ร - ล
- ด – ร	- ม - ร	- ซ - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ร - ล	- ด - ล	- ซ - ล
- ม – ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- - - -

ทำนองลักษณะที่ 2 บรรทัดที่ 37 ถึง บรรทัดที่ 40 จะใช้เทคนิคการบรรเลงการตีสลับมือเหมือนกันกับลักษณะทำนองที่ 1 แต่จะมีข้อแตกต่าง นั่นก็คือ ลักษณะการบรรเลงทำนอง โดยโน้ตทุกตัวที่ร้อยเรียงออกมาจะเป็นโน้ตที่ได้จากการตีโดยมือข้างขวาของผู้บรรเลงทั้งหมดทุกโน้ต กล่าวคือ โน้ตหนึ่งห้องจะมี 4 จังหวะ เช่น

- ด - ม

จังหวะที่ 1-3 จะเป็นการตีโดยมือข้างซ้าย หรือข้างที่ไม่ถนัด
จังหวะที่ 2-4 เป็นข้างขวา หรือข้างที่ถนัด

การซ้ำทำนองในลายกาเต้นก้อน จะมีการซ้ำทำนองค่อนข้างมาก เช่น อาจใช้ทำนองเดิมนั้นในการเล่นในชุดเสียงที่ต่ำ และอาจใช้ทำนองเดิมเล่นในชุดเสียงที่สูง ดังนั้น เทคนิคการบรรเลงการตีโปงลางทำนองทั้ง 2 ทำนองนี้มีลักษณะไม่เหมือนกันอีกทั้งยังเป็นทำนองที่ให้อารมณ์ความรู้สึกไม่เหมือกัน เช่น ทำนองที่ 1 เปรียบเหมือน กาที่กระโดดไปมาอยู่ตลอดเวลา ทำนองที่ 2 เปรียบเหมือน กาที่กระโดดช้าลงนั่นเอง

2. ลายไล่วัวขึ้นภู ที่มาของลายวัวขึ้นภู เป็นลายที่ใช้ในการเดี่ยวโปงลาง ซึ่งถือว่าเป็นเพลงครูของโปงลางซึ่งผู้แต่งคืออาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เนื้อหาและอารมณ์ของลายเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของชาวอีสาน เมื่อเสร็จจากการทำนา หลังฤดูเก็บเกี่ยวเรียบร้อยแล้ว ชาวบ้านจะรวมตัวกัน โดยจะรวบรวมฝูงวัวควายทั้งของตนเองและของญาติที่ฝากไปขาย แต่ละฝูงจะมีวัว ควาย ประมาณ 200 - 300 ตัว โดยจะมุ่งหน้าและเลียบชายเขาภูพานทางกาฬสินธุ์ กลุ่มนายฮ้อย ไล่วัวขึ้นภูก็จะฟังเสียงเขาะหรือหมากกะแหล่ง (กระดิ่งแขวนคอวัว ควาย) เสียงจะดังเป็นจังหวะตามการก้าวเท้าของวัว และได้นำมาประยุกต์ให้เป็นเสียงดนตรี

ลายไล่วัวขึ้นภู

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - -ม	- ซ - ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	- - - ม
- ซ - ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	- - - ล	- ล ซ ด	- - - ล	- ล ซ ด	- ล - ร
- ด ล ด	- ด ร ล	- ล ซ ด	- ล - ร	- ด ล ด	- ด ร ล	- ด ร ม	- - - ม
- - - ม	- - - ม	- ม ซ ล	- ล ซ ล	- ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	- ล ด ล
ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล
ซ ล ด ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล
ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	- ม ซ ม	ร ม ซ ม	ม -ซ ม
ร ม ซ ม	ม - ซ ม	ร ม ซ ม	ด ม ร ม	ด ม ร ม	ร ม ซ ม	ร ม ซ ม	ร ม ซ ม
ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ด ล ด ร	ด ร ม ร
ด ล ด ร	ด ร ม ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ม
ม - ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ร ด ด ร	ด ม ด ร	ซ ม ร ด

ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	- ซ ร ม	- ซ - ม	- ร - ม
- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ล - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม
- ซ - ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดำ - ลำ	- รำ - ดำ	- ดำ - ลำ	- รำ - ลำ	- ดำ - รำ
- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- ซำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - มำ	- ดำ - มำ	- รำ - ม
- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ซำ - รำ	- ซำ - มำ	- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ดำ - รำ	- มำ - ลำ
- ดำ - ลำ	- ซำ - ลำ	- มำ - ลำ	- ซำ - ดำ	- ลำ - รำ	- ลำ - ดำ	- ซ - ล	- รำ - ล
- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ม - ซ	- ร - ม	- ม - ล	- ม - ซ
- ร - ม	- - ร ม	ร ม ซ ม	- - ร ม	ร ม ซ ม	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -
- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -	- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ด	- ซ ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ม ซ ม ร	ม ซ ม ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	- ล ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	ล - ด ล
ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ม
ม - ซ ล	ซ ล ด ม	ม -ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ด ล ด ร	ด ม ด ร
ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	- ซ ร ม	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด
ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ด ล ด ร	ด ร ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ด ล ซ ล
ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ล
ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ด ม ด ร	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด
ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด
- ซ ม ร	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ล - ม	- ซ - ม
- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดำ - ลำ	- รำ - ลำ
- ดำ - รำ	- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- ซำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - มำ	- ดำ - มำ
- รำ - มำ	- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ซำ - รำ	- ซำ - มำ	- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ดำ - รำ
- มำ - ลำ	- ดำ - ลำ	- ซำ - ลำ	- มำ - ลำ	- ซำ - ดำ	- ลำ - รำ	- ลำ - ดำ	- ซำ - ลำ
- รำ - ลำ	- มำ - ลำ	- ซ - ล	- ม - ล	- ม - ซ	- ร - ม	- ม - ล	- ม - ซ
- ร - ม	- - ร ม	ร ม ซ ม	- - ร ม	ร ม ซ ด	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -
- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -	- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ด	- ซ ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ม ซ ม ร	ม ซ ม ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	- ล ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	ล - ซ ล
ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ม	ม - ซ ล
ซ ล ด ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร

ซ ม ร ด	- ซ ร ม	ด ล ด ร	ด ล ด ร	ด ล ด ร	ด ล ด ร	- - - ด	- - - ล

กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง

ลายไล่วัวขึ้น ของโปงลางเป็นทางลายใหญ่ มีอัตราจังหวะเร็ว มีกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้ คือ โด เร มี ซอล ลา ลายไล่วัวขึ้นภู มี 42 บรรทัด สามารถแบ่งวรรคเพลงได้ 84 วรรค

สรุป ลายไล่วัวขึ้นภู เป็นลายเพลงที่อยู่ในกลุ่มที่ใช้กลุ่มโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล และลา ตลอดทั้งเพลง

กระสวนจังหวะและวรรคเพลง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะ หรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองลายเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองลายเพลงที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะ หรือเอกลักษณ์ของลายเพลงได้ชันเจนที่สุด ลายไล่วัวขึ้นภู มีความยาว 42 บรรทัด สารคามแบ่งรูปแบบได้ 16 รูปแบบ

ลายไล่วัวขึ้นภู

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - -ม	- ซ - ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	- - - ม
- ซ - ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	- - - ล	- ล ซ ด	- - - ล	- ล ซ ด	- ล - ร
- ด ล ด	- ด ร ล	- ล ซ ด	- ล - ร	- ด ล ด	- ด ร ล	- ด ร ม	- - - ม
- - - ม	- - - ม	- ม ซ ล	- ล ซ ล	- ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	- ล ด ล
ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล
ซ ล ด ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล
ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	- ม ซ ม	ร ม ซ ม	ม -ซ ม
ร ม ซ ม	ม - ซ ม	ร ม ซ ม	ด ม ร ม	ด ม ร ม	ร ม ซ ม	ร ม ซ ม	ร ม ซ ม
ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ด ล ด ร	ด ร ม ร
ด ล ด ร	ด ร ม ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ม
ม - ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ร ด ด ร	ด ม ด ร	ซ ม ร ด
ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	- ซ ร ม	- ซ - ม	- ร - ม
- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ล - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม
- ซ - ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ด̣ - ล̣	- ร̣ - ด̣	- ด̣ - ล̣	- ร̣ - ล̣	- ด̣ - ร̣
- ด̣ - ม̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ซ̣ - ร̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ม̣	- ด̣ - ม̣	- ร̣ - ม
- ด̣ - ม̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ร̣	- ซ̣ - ม̣	- ด̣ - ม̣	- ร̣ - ม̣	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ล̣

- ด ำ - ล ำ	- ซ ำ - ล ำ	- ม ำ - ล ำ	- ซ ำ - ด ำ	- ล ำ - ร ำ	- ล ำ - ด ำ	- ซ - ล	- ร ำ - ล
- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ม - ซ	- ร - ม	- ม - ล	- ม - ซ
- ร - ม	- - ร ม	ร ม ซ ม	- - ร ม	ร ม ซ ม	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -
- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -	- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ด	- ซ ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ม ซ ม ร	ม ซ ม ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	- ล ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	ล - ด ล
ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ม
ม - ซ ล	ซ ล ด ม	ม -ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ด ล ด ร	ด ม ด ร
ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	- ซ ร ม	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด
ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ด ล ด ร	ด ร ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ด ล ซ ล
ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ล
ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ด ม ด ร	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด
ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด
- ซ ม ร	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ล - ม	- ซ - ม
- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ด ำ - ล ำ	- ร ำ - ล ำ
- ด ำ - ร ำ	- ด ำ - ม ำ	- ร ำ - ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ซ ำ - ร ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ม ำ	- ด ำ - ม ำ
- ร ำ - ม ำ	- ด ำ - ม ำ	- ร ำ - ม ำ	- ซ ำ - ร ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ด ำ - ม ำ	- ร ำ - ม ำ	- ด ำ - ร ำ
- ม ำ - ล ำ	- ด ำ - ล ำ	- ซ ำ - ล ำ	- ม ำ - ล ำ	- ซ ำ - ด ำ	- ล ำ - ร ำ	- ล ำ - ด ำ	- ซ ำ - ล ำ
- ร ำ - ล ำ	- ม ำ - ล ำ	- ซ - ล	- ม - ล	- ม - ซ	- ร - ม	- ม - ล	- ม - ซ
- ร - ม	- - ร ม	ร ม ซ ม	- - ร ม	ร ม ซ ด	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -
- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -	- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ด	- ซ ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ม ซ ม ร	ม ซ ม ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	- ล ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	ล - ซ ล
ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ม	ม - ซ ล
ซ ล ด ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร
ซ ม ร ด	- ซ ร ม	ด ล ด ร	ด ล ด ร	ด ล ด ร	ด ล ด ร	- - - ด	- - - ล

รูปแบบกระสวนจังหวะของลายไล่วัวขึ้นภู มีรูปแบบทั้งหมด 16 รูปแบบ

- - -X	- - -X	- - -X	- - -X	- X - X	XXXX	XXXX	- - -X
- X - X	XXXX	XXXX	- - -X	- XXX	- - -X	- XXX	- X – X

- XXX	- XXX	- XXX	- X - X	- XXX	- XXX	- XXX	- - -X
- - -X	- - -X	- XXX	- XXX	- XXX	- XXX	XXXX	- XXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	X –XX
XXXX	X -XX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	X -XX	XXXX
X -XX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- - XX	- - XX	XXXX	- - XX	XXXX	- - XX	XXXX	- - - -
- XXX	- - XX	XXXX	- - - -	- XXX	- - XX	XXXX	- XXX
XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	- XXX	- XXX
XXXX	- XXX	- XXX	XXXX	XXXX	X -XX	XXXX	X -XX
XXXX	- XXX	XXXX	X -XX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX
X -XX	XXXX	X -XX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	X -XX	XXXX	X -XX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
- XXX	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- - XX	XXXX	- - XX	XXXX	- - XX	XXXX	- - - -
- XXX	- - XX	XXXX	- - - -	- XXX	- - XX	XXXX	- XXX
XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	- XXX	- XXX	- XXX
XXXX	- XXX	- XXX	XXXX	XXXX	X -XX	XXXX	X -XX
XXXX	- XXX	XXXX	- XXX	XXXX	- XXX	XXXX	X -XX
XXXX	X -XX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	- XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	- - -X	- - -X

รูปแบบกระสวนจังหวะของลายไล่วัวขึ้นภู มีรูปแบบทั้งหมด 16 รูปแบบ รูปแบบที่ 7 รูปแบบที่ 8 รูปแบบที่ 11 ถือว่าเป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของลายไล่วัวขึ้นภู คือ เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลงนี้

รูปแบบที่	กระสวนจังหวะ		จำนวนครั้งที่พบ
1	- - - X	- - - X	4
2	- X - X	XXXX	2
3	XXXX	- - -X	10
4	- XXX	- - -X	3
5	- XXX	- X - X	3
6	- XXX	- XXX	6
7	XXXX	- XXX	16
8	XXXX	XXXX	51
9	XXXX	X-XX	9
10	X-XX	XXXX	6
11	-X-X	-X-X	47
12	-X-X	--XX	2
13	XXXX	- -XX	4
14	-XXX	- -XX	4
15	XXXX	- - - -	4
16	-XXX	XXXX	4

สรุปรูปแบบที่ 7 รูปแบบที่ 8 รูปแบบที่ 11 ถือว่าเป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของลายไล่วัวขึ้นภู คือ เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลงนี้ และพบได้ทุกส่วนของลายเพลง ที่สำคัญลายไล่วัวขึ้นภูนี้ มี 4 บรรทัด มีการบรรเลงรูปแบบที่ 7 รูปแบบที่ 8 และรูปแบบที่ 11 นี้ ติดต่อกัน 2 บรรทัดครั้งโดยไม่มีรูปแบบอื่นแทรก ส่วนรูปแบบอื่น ๆ พบบ้างเล็กน้อยสังเกตจากตารางรูปแบบจังหวะ

ทำนองเพลงและลูกตก

ลูกตกของลายไล่วัวขึ้นภู มี 5 ลูกตก คือ เสียง มี ซอล ลา โด และ เร ลูกตกเสียง **มี** มีทำนอง ดังนี้

1	- - - ล	- - - ล	- - - ล	**- - -ม**
2	- ซ - ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	**- - - ม**
3	- ด ล ด	- ด ร ล	- ด ร ม	**- - - ม**
4	ม ล ซ ล	- ม ซ ม	ร ม ซ ม	**ม -ซ ม**
5	ร ม ซ ม	ม - ซ ม	ร ม ซ ม	**ด ม ร ม**
6	ด ม ร ม	ร ม ซ ม	ร ม ซ ม	**ร ม ซ ม**
7	ด ล ซ ล	ด ล ซ ม	ม - ซ ล	**ซ ล ด ม**
8	ซ ม ร ด	- ซ ร ม	- ซ - ม	**- ร - ม**
9	- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	**- ล - ม**
10	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ม	**- ร - ม**
11	- ด̣ - ม̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ร̣	**- ซ̣ - ม̣**
12	- ร - ม	- - ร ม	ร ม ซ ม	**- - ร ม**
13	ซ ล ด ล	ซ ล ด ม	- ม ซ ล	**ซ ล ด ม**
14	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	**ด ล ซ ม**
15	- ซ ม ร	- ซ - ม	- ร - ม	**- ด - ม**
16	- ร - ม	- ซ - ม	- ล - ม	**- ซ - ม**
17	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	**- ซ - ม**
18	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ม̣	- ร̣ - ม̣	**- ซ̣ - ม̣**
19	- ซ̣ - ร̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ม̣	**- ด̣ - ม̣**

ลูกตกเสียง **ซอล** มีทำนอง ดังนี้

1	- ม - ซ	- ร - ม	- ม - ล	**- ม - ซ**

ลูกตกเสียง **ลา** มีทำนอง ดังนี้

1	- ซ - ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	**- - - ล**
2	- - - ม	- - - ม	- ม ซ ล	**- ล ซ ล**
3	- ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	**- ล ด ล**
4	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	**ร ล ด ล**
5	ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	**ร ล ด ล**
6	ซ ล ด ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	**ม ล ซ ล**
7	ม ล ซ ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	**ร ล ด ล**
8	ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	**ม ล ซ ล**
9	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ด ล ซ ล	**ด ล ซ ล**
10	- ซ - ม	- ซ - ล	- ซ - ล	**- ดฺ - ลฺ**
11	- ดฺ - มฺ	- รฺ - มฺ	- ดฺ - รฺ	**- มฺ - ลฺ**
12	- ลฺ - รฺ	- ลฺ - ดฺ	- ซ - ล	**- รฺ - ล**
13	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	**- ม - ล**
14	ด ร ม ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	**ล - ด ล**
15	ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	**ล - ด ล**
16	ม - ซ ล	ซ ล ด ม	ม -ซ ล	**ซ ล ด ล**
17	ด ร ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	**ด ล ซ ล**
18	ม - ซ ล	ซ ล ด ม	ม - ซ ล	**ซ ล ด ล**
19	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดฺ - ลฺ	**- รฺ - ลฺ**
20	- มฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	**- มฺ - ลฺ**
21	- ซฺ - ดฺ	- ลฺ - รฺ	- ลฺ - ดฺ	**- ซฺ - ลฺ**
22	- รฺ - ลฺ	- มฺ - ลฺ	- ซ - ล	**- ม - ล**
23	ด ร ม ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	**ล - ซ ล**
24	ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	**- ล ด ล**
25	ซ ล ด ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ม	**ม - ซ ล**
26	ซ ล ด ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ล	**ซ ล ด ล**
27	ด ล ด ร	ด ล ด ร	- - - ด	**- - - ล**

ลูกตกเสียง **โด** มีทำนอง ดังนี้

1	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	**ซ ม ร ด**
2	ด ม ด ร	ร ด ด ร	ด ม ด ร	**ซ ม ร ด**
3	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	**ซ ม ร ด**
4	- ดˌ - ลˌ	- ซˌ - ลˌ	- มˌ - ลˌ	**- ซˌ - ดˌ**
5	ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	**ซ ม ร ด**
6	- ซ ร ม	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	**ซ ม ร ด**
7	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	**ซ ม ร ด**
8	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	**ซ ม ร ด**
9	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	**ซ ม ร ด**

ลูกตกเสียง **เร** มีทำนอง ดังนี้

1	- ล ซ ด	- - - ล	- ล ซ ด	**- ล - ร**
2	- ด ล ด	- ด ร ล	- ล ซ ด	**- ล - ร**
3	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ด ล ด ร	**ด ร ม ร**
4	ม - ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	**ร ล ด ร**
5	- รˌ - ดˌ	- ดˌ - ลˌ	- รˌ - ลˌ	**- ดˌ - รˌ**
6	- ดˌ - มˌ	- รˌ - มˌ	- ซˌ - มˌ	**- ซˌ - รˌ**
7	- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ด	**- ซ ม ร**
8	ด ล ด ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	**ม ซ ม ร**
9	ม ซ ม ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	**- ล ม ร**
10	ด ล ด ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	**ด ล ด ร**
11	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ด ล ด ร	**ด ม ด ร**
12	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	**ด ล ด ร**
13	ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ด ม ด ร	**ร ล ด ร**
14	- รˌ - มˌ	- ดˌ - มˌ	- รˌ - มˌ	**- ซˌ - รˌ**
15	- ซˌ - มˌ	- ดˌ - มˌ	- รˌ - มˌ	**- ดˌ - รˌ**
16	- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ด	**- ซ ม ร**
17	ด ล ด ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	**ม ซ ม ร**
18	ม ซ ม ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	**- ล ม ร**
19	ด ล ด ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	**ด ล ด ร**

20	ซ ล ด ล	ด ล ด ร	ด ม ด ร	**ด ม ด ร**
21	ซ ม ร ด	- ซ ร ม	ด ล ด ร	**ด ล ด ร**

ลูกตกของลายไล่วัวขึ้นภู มี 5 ลูกตก คือ ลูกตกเสียง มี ซอล ลา โด และ เร ลูกตกเสียง มี มีทำนองทั้งหมด 19 ทำนอง ลูกตกเสียง ซอล มีทำนองทั้งหมด 1 ทำนอง ลูกตกเสียง ลา มีทำนองทั้งหมด 27 ทำนอง ลูกตกเสียง โด มีทำนองทั้งหมด 9 ทำนอง ลูกตกเสียง เร มีทำนองทั้งหมด 21 ทำนอง

สำหรับทำนองของลายไล่วัวขึ้นภู จะมีลักษณะทำนองที่คล้ายกันกับ ลายกาเต้นก้อน แต่ละลายนั้นได้มีการสั่งสอนสืบทอดโดยการจำ การบอกเล่ากันมา ต้องมีการท่องจำให้ขึ้นใจ ฟังซ้ำแล้วซ้ำอีกจนสามารถท่องได้จนติดปาก ซึ่ง ลายไล่วัวขึ้นภู จะมีเทคนิควิธีการตีที่แตกต่างกันตามความสามารถประสบการณ์ของแต่ละคนในการตีลาย “ไล่วัวขึ้นภู” ซึ่งในลายเดียวกันแต่ต่างคนตี ลายก็จะออกไปมาไม่เหมือนกัน และในกรณีที่คนตีโปงลางคนเดียวกัน เพลงเดียวกันแต่ต่างวาระโอกาสและสถานที่อาจจะพบว่ามีทำนองลายโปงลางผิดเพี้ยนแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจน

เทคนิคการบรรเลง

ลายไล่วัวขึ้นภู เป็นลายบรรเลงเดี่ยวทางโปงลางที่มีเอกลักษณ์ เนื้อหาและอารมณ์ของลายเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของชาวอีสานที่อยู่กับท้องไร่ท้องนา และเทคนิคในการบรรเลงที่สนุกสนาน เล้าใจ เนื่องจากเป็นลายเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว ในลายไล่วัวขึ้นภูนั้นมีทั้งโครงสร้างของลายเพลง และเทคนิคการบรรเลงที่เป็นจุดเด่นนาสนใจ คือ

ทำนองหลัก ลายไล่วัวขึ้นภู เกิดจากการนำเอาโน้ตทั้ง 5 ตัว ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา มาร้อยเรียงเป็นทำนอง โดยจากการวิเคราะห์สามารถแบ่งทำนองออกเป็น 5 ลักษณะคือ ดังโน้ตเพลงต่อไปนี้

ลักษณะที่ 1

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - -ม	- ซ - ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	- - - ม
- ซ - ม	ซ ล ด ม	ซ ล ซ ล	- - - ล	- ล ซ ด	- - - ล	- ล ซ ด	- ล - ร
- ด ล ด	- ด ร ล	- ล ซ ด	- ล - ร	- ด ล ด	- ด ร ล	- ด ร ม	- - - ม
- - - ม	- - - ม	- ม ซ ล	- ล ซ ล	- ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	- ล ด ล
ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล
ซ ล ด ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ร ล ด ล
ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	ม ล ซ ล	ม ล ซ ล	- ม ซ ม	ร ม ซ ม	ม -ซ ม

ลักษณะที่ 2

- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ล - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม
- ซ - ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดำ - ลำ	- รำ - ดำ	- ดำ - ลำ	- รำ - ลำ	- ดำ - รำ
- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- ซำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - มำ	- ดำ - มำ	- รำ - ม
- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ซำ - รำ	- ซำ - มำ	- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ดำ - รำ	- มำ - ลำ
- ดำ - ลำ	- ซำ - ลำ	- มำ - ลำ	- ซำ - ดำ	- ลำ - รำ	- ลำ - ดำ	- ซ - ล	- รำ - ล
- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ม - ซ	- ร - ม	- ม - ล	- ม - ซ

ลักษณะที่ 3

- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -	- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ด	- ซ ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ม ซ ม ร	ม ซ ม ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	- ล ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	ล - ด ล
ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ม
ม - ซ ล	ซ ล ด ม	ม -ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ด ล ด ร	ด ม ด ร
ด ม ด ร	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	- ซ ร ม	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด
ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ด ล ด ร	ด ร ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ด ล ซ ล
ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ล
ซ ล ด ล	ร ล ด ล	ด ม ด ร	ร ล ด ร	ด ม ด ร	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด
ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ล ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด

ลักษณะที่ 4

- ซ ม ร	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ล - ม	- ซ - ม
- ร - ม	- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดำ - ลำ	- รำ - ลำ
- ดำ - รำ	- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- ซำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - มำ	- ดำ - มำ
- รำ - มำ	- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ซำ - รำ	- ซำ - มำ	- ดำ - มำ	- รำ - มำ	- ดำ - รำ
- มำ - ลำ	- ดำ - ลำ	- ซำ - ลำ	- มำ - ลำ	- ซำ - ดำ	- ลำ - รำ	- ลำ - ดำ	- ซำ - ลำ
- รำ - ลำ	- มำ - ลำ	- ซ - ล	- ม - ล	- ม - ซ	- ร - ม	- ม - ล	- ม - ซ
- ร - ม	- - ร ม	ร ม ซ ม	- - ร ม	ร ม ซ ด	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -

ลักษณะที่ 5

- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -	- ม ซ ร	- - ร ม	ร ม ซ ด	- ซ ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ม ซ ม ร	ม ซ ม ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	- ล ม ร
ด ล ด ร	- ซ ม ร	- ซ ม ร	ด ล ด ร	ด ร ม ล	ล - ด ล	ซ ล ด ล	ล - ซ ล

ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ล	- ล ด ล	ซ ล ด ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ม	ม - ซ ล
ซ ล ด ม	ม - ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ซ ล ด ล	ด ล ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร
ซ ม ร ด	- ซ ร ม	ด ล ด ร	ด ล ด ร	ด ล ด ร	ด ล ด ร	- - - ด	- - - ล

ทำนองลักษณะที่ 1 บรรทัดที่ 1 ถึง บรรทัดที่ 7 เป็นขั้นท่อนการเริ่มการบรรเลงลายเพลง จะใช้เทคนิคการบรรเลงการตีแบบสลับมือเป็นส่วนมาก การตีลักษณะนี้จะมีอยู่ทั่วทั้งเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง โดยจะมีเสียงที่ทำหน้าที่ประสานเสียงอยู่ตลอดเวลาเพื่อความกลมกลืนของเสียงโปงลาง และกระแสเสียงโปงลางจะเป็นตัวที่สร้างเสน่ห์ให้กับโปงลางแต่จะต้องอาศัยความชำนาญในการตีของผู้บรรเลงเป็นพิเศษ ลักษณะการประสานเสียงหรือการประสานทำนองจะมีการบรรเลงไปพร้อมกันๆ ทั้ง 2 แนวในเวลาเดี่ยวกัน

ทำนองลักษณะที่ 2 บรรทัดที่ 8 ถึง บรรทัดที่ 13 จะใช้เทคนิคการบรรเลงการตีสลับมือเหมือนกันกับลักษณะทำนองที่ 1 แต่จะมีข้อแตกต่าง นั่นก็คือ ลักษณะการบรรเลงทำนอง โดยโน้ตทุกตัวที่ร้อยเรียงออกมาจะเป็นโน้ตที่ได้จากการตีโดยมือข้างขวาของผู้บรรเลงทั้งหมดทุกโน้ต พร้อมทั้งยังใช้เทคนิคการบรรเลงที่ให้มีการเน้นข้อมือในการตีโปงลางออกมาให้มีน้ำหนัก เสียงดัง และ เสียงเบา กล่าวคือ โน้ตหนึ่งห้องจะมี 4 จังหวะ เช่น

- ด - ม

จังหวะที่ 1-3 จะเป็นการตีโดยมือข้างซ้าย หรือข้างที่ไม่ถนัด
จังหวะที่ 2-4 เป็นข้างขวา หรือข้างที่ถนัด

ทำนองลักษณะที่ 3 บรรทัดที่ 14 ถึง บรรทัดที่ 23 ใช้เทคนิคการบรรเลงเหมือนกันกับ ทำนองลักษณะที่ 1 คือการตีแบบสลับมือ

ทำนองลักษณะที่ 4 บรรทัดที่ 24 ถึง บรรทัดที่ 30 ใช้เทคนิคการบรรเลงเหมือนกันกับ ทำนองลักษณะที่ 2 ลักษณะการบรรเลงทำนอง โดยโน้ตทุกตัวที่ร้อยเรียงออกมาจะเป็นโน้ตที่ได้จากการตีโดยมือข้างขวาของผู้บรรเลงทั้งหมดทุกโน้ต พร้อมทั้งยังใช้เทคนิคการบรรเลงที่ให้มีการเน้นข้อมือในการตีโปงลางออกมาให้มีน้ำหนัก เน้นเสียงดัง และ เน้นเสียงเบา

ทำนองลักษณะที่ 5 บรรทัดที่ 31 ถึงบรรทัดที่ 36 ใช้เทคนิคการบรรเลงเหมือนกันกับ ทำนองลักษณะที่ 1 คือการตีแบบสลับมือ

การซ้ำทำนองในการบรรเลงเดี่ยวลายไล่วัวขึ้นภู จะมีการซ้ำทำนองค่อนข้างมาก เช่น อาจใช้ทำนองเดิมนั้นในการเล่นในชุดเสียงที่ต่ำ และอาจใช้ทำนองเดิมเล่นในชุดเสียงที่สูง ดังนั้น เทคนิคการบรรเลงการตีโปงลาง ทำนองทั้ง 2 ทำนองนี้มีลักษณะไม่เหมือนกันอีกทั้งยังเป็นทำนองที่ให้อารมณ์ความรู้สึกไม่เหมือกัน เช่น ทำนองที่ 1 ทำนองที่ 3 และทำนองที่ 5 เปรียบเหมือน เสียงกระดิ่งที่ห้อยตามคอฝูงวัวควาย ทั้งเป็นแบบโลหะ และแบบไม้ บนคอวัวคอควาย ตัวเล็ก ตัวใหญ่ ประมาณ 200-

300 ตัว ออกเริ่มเดินทางไปตามทุ่งนาพร้อมทั้งมีการวิ่งของฝูงวัวควาย ส่วนทำนองที่ 2 และทำนองที่ 4 เปรียบเหมือน เสียงกระดิ่งที่ห้อยตามคอฝูงวัวควาย ทั้งเป็นแบบโลหะ และแบบไม้ บนคอวัวคอควาย ตัวเล็ก ตัวใหญ่ เริ่มเดินช้าลง พร้อมทั้งมีเสียงหนัก เบา ของกระดิ่งนั่นเอง

ตาราง 2 กลุ่มเสียงทำนองลายพื้นบ้าน (ในช่วงแรกยึดหลักทำนองของลายแคน)

กลุ่มเสียงที่มีทำนอง โศกเศร้า	กลุ่มเสียงที่มีทำนอง รื่นเริง
1. ลายน้อย 2. ลายเซ 3. ลายใหญ่	1. ลายโป้ซ้าย 2. ลายสุดสะแนน 3. ลายสร้อย

ตาราง 3 ลักษณะของลายเพลงพื้นบ้าน

ลายพื้นบ้านโปงลางอีสาน ที่พรรณนาภาพพจน์	ลายพื้นบ้านอีสาน ที่เลียนเสียง จากทำนองหมอลำ	ลายพื้นบ้านที่แสดงความเป็นวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรมท้องถิ่นพื้นบ้านอีสาน
1. ลายแมลงภู่ตอมดอก 2. ลายโปงลาง 3. ลายงัวขึ้นภู 4. ลายลมพัดพร้าว 5. ลายลมพัดไผ่ 6. ลายหัวตอกหมอน 7. ลายสาวหยิกแม่ 8. ลายรถไฟ	1. ลายลำทางสั้น 2. ลายลำทางยาว 3. ลายลำเต้ย 4. ลายลำเต้ยหัวโนนตาล	1. ลายผู้ไท (ภูไทเรณู ภูไทกาฬสินธุ์ ภูไทสกล มวยโบราณ) 2. ลายเต้ย (เต้ยหัวโนนตาล เต้ยเกี้ยว เต้ยเดือนห้า) 3. ลายลำเพลิน (หมากกั้บแก๊บลำเพลิน กาฬสินธุ์ลำเพลิน สารคามลำเพลิน มโนราห์เล่นน้ำสังข์ศิลป์ชัย) 4. ลายเซิ้ง (เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งกะโป๋ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งกลองตุ้ม เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งสะวิง)

ตาราง 4 ตารางหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้านโปงลาง

ประมาณ ปี พ.ศ.	วงโปงลาง	หมวดหมู่ทำนองลายพื้นฐาน	หมวดหมู่ทำนองลายประกอบการแสดง	หมวดหมู่ทำนองลายบรรเลงเดี่ยว
พ.ศ. 2500-2519 (วงโปงลางชาวบ้าน)	วงโปงลางบ้านหนองสอ	ลายโปงลาง ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายเต้ย	ประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่น วิถีชีวิต	กาเต้นก้อน
	วงโปงลางกาฬสินธุ์	ลายโปงลาง ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายเต้ย	ประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่น วิถีชีวิต	กาเต้นก้อน
	วงโปงลางโหวดเสียงทอง	ลายโปงลาง ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายเต้ย	ประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่น วิถีชีวิต	ไล่วัวขึ้นภู
พ.ศ. 2518-2522 (วิทยาลัยครู)	วงโปงลางแกนอีสาน	เต้ย3จังหวะ มโหรีอีสาน แม่งภู่ตอมดอก	ตังหวาย เซิ้งโปงลาง	กาเต้นก้อน
พ.ศ. 2522 (วิทยาลัยครู)	วงโปงลางอุบล	เต้ย3จังหวะ มโหรีอีสาน แม่งภู่ตอมดอก	ตังหวาย	กาเต้นก้อน ไล่วัวขึ้นภู
พ.ศ. 2523 (สถาบันการศึกษา)	วงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลป์ ร้อยเอ็ด	ลายโปงลาง ลายเต้ย (ธรรมดา) ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า ลายน้ำโตนตาล ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ และ ลายแมงภู่ตอมดอก	ประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่น วิถีชีวิต	ไล่วัวขึ้นภู

ตาราง 4 (ต่อ) ตารางหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้านโปงลาง

ประมาณ ปี พ.ศ.	วงโปงลาง	หมวดหมู่ทำนองลายพื้นฐาน	หมวดหมู่ทำนองลายประกอบการแสดง	หมวดหมู่ทำนองลายบรรเลงเดี่ยว
พ.ศ. 2526 (สถาบันการศึกษา)	วงโปงลาง วิทยาลัยนาฏศิลป์ กาฬสินธุ์	ลายโปงลาง ลายเต้ย (ธรรมดา) ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า ลายน้ำโตนตาล ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ และ ลายแมงภู่ตอมดอก	ประเพณี วัฒนธรรมท้องถิ่น วิถีชีวิต	กาเต้นก้อน
พ.ศ. 2527 เป็นต้นไป (สถาบันการศึกษา)	วงโปงลาง ในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา	ลายโปงลาง ลายเต้ย (ธรรมดา) ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า ลายน้ำโตนตาล ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ และ ลายแมงภู่ตอมดอก	ประเพณี วัฒนธรรมท้องถิ่น วิถีชีวิต	กาเต้นก้อน ไว่วัวขึ้นภู
พ.ศ. 2524-2526 (อุดมศึกษา)	วงโปงลาง มศว.มหาสารคาม	ลายโปงลาง ลายเต้ย (ธรรมดา) ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า ลายน้ำโตนตาล ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ และ ลายแมงภู่ตอมดอก	ประเพณี วัฒนธรรมท้องถิ่น วิถีชีวิต	กาเต้นก้อน ไว่วัวขึ้นภู

ตาราง 4 (ต่อ) ตารางหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้านโปงลาง

ประมาณ ปี พ.ศ.	วงโปงลาง	หมวดหมู่ทำนองลายพื้นฐาน	หมวดหมู่ทำนองลายประกอบการแสดง	หมวดหมู่ทำนองลายบรรเลงเดี่ยว
พ.ศ. 2549-2561 (ธุรกิจ)	วงโปงลางสะออน	ลายโปงลาง ลายเต้ย (ธรรมดา) ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า ลายน้ำโตนตาล ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ และ ลายแมงภู่ตอมดอก	ประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่นวิถีชีวิต	กาเต้นก้อนไว่วัวขึ้นภู
พ.ศ. 2549-2561 (การประกวด)	การประกวด ประชันวงโปงลาง	ลายโปงลาง ลายเต้ย (ธรรมดา) ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า ลายน้ำโตนตาล ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ และ ลายแมงภู่ตอมดอก	ประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่นวิถีชีวิต	กาเต้นก้อนไว่วัวขึ้นภูสุดสะแนน

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยโปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้กำหนดจุดประสงค์ของการศึกษาค้นคว้า ดังต่อไปนี้

1. ประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน
2. การจัดหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบในลายเพลงโปลาง

สรุปผล

จากการศึกษาค้นคว้าวิจัยโปงลาง : การหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยพอที่จะสรุปผลการศึกษาค้นคว้าวิจัยได้ดังต่อไปนี้

ตอนที่ 1 ด้านประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน

ความเป็นมาของโปงลางภาคอีสานในยุคแรกเริ่มวิถีวัฒนธรรมของชาวอีสานมีความสัมพันธ์กับการทำนา ในพื้นที่ของภาคอีสานแต่เดิมเคยเจริญรุ่งเรืองด้วยวิถีเกษตรกรรมต่อเนื่องหลายพันที่ แต่ผู้คนที่อาศัยอยู่เก่าก่อนไม่มีหลักฐานเป็นกลุ่มเดียวกันหรือไม่แต่ก็พอจะอนุมาณได้จากการอพยพไปมาดังที่หลักฐานปรากฏในเชิงประวัติศาสตร์ การกำเนิดโปงลาง จะเกี่ยวข้องในประเด็นดังต่อไปนี้

ขอลอบทบาทวิถีชาวนาในชนบทอีสานการทำนาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยลาวนิยมใช้ควายเป็นแรงงานเนื่องจากที่นาและวิธีการทำนาอยู่ในภาคพื้นมรสม และระยะที่ติดต่อสัมพันธ์กับกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนหนึ่งควายกลายเป็นสินค้าที่ไล่ตอนลงไปขาย การเลือกที่นาในสมัยนั้นจะจับจองเอาเฉพาะพื้นที่ที่อุดมสมบูรมีน้ำขัง เพราะคนส่วนหนึ่งที่อาศัยที่ราบและที่ราบเชิงเขาจะมีทักษะเกี่ยวกับทำนาดำ ที่นาในสมัยนั้นมักแซกอยู่ตามป่า หรือในช่วงที่ผู้คนสว่างหาที่กินก่อน พ.ศ.2500 เริ่มบุกรุกที่ราบบริเวณเชิงภูพาน ที่ชาวบ้านเรียกว่าดงแม่เผด ดงหมากอี เพื่อหาที่ทำกินและตั้งหมู่บ้าน ผืนป่ารกชัฏ ยังคงมีสัตว์ป่าจำนวนมาก โดยเฉพาะเสือ และช้าง เสือเข้าหมู่บ้าน หรือแอบมากินลูกควายในช่วงเกี่ยวข้าวนอนนา ส่วนช้างจะกินข้าวชาวนาจึงต้องเฝ้าระวังตามกระท้อมปลายนา (เถียงนา) จึงได้สร้างเครื่องให้สัญญาณชนิดหนึ่งเรียกว่าขอลอ ซึ่งอาจมีหลายรูปแบบ เช่น 1. ทำมาจากไม้ไผ่หนึ่งปล้องบากตามยาวเซาะเนื้อไม่ออกเป็นส่วนไม้เคาะทำจากไม่เนื้อแข็ง 2. ขอลอแควนค้อวัวควาย บางท้องที่เรียกแตกต่างกันไป เช่น ขิก ขอ หมากขิก หมากขอ หากทำจากไม้ไผ่จะเลือกไม้ไผ่ที่มีปล้องขนาสั้นบาก ถากให้ได้รูปทรง เจาะรูเพื่อใช้เชือกร้อยลูก ด้านบนหากทำเป็นดอย หรือเจาะจะใช้เชือกมัดสอดสำหรับสายไว้ค้องคอวัวควาย

หมากขอลอ มีส่วนในการพัฒนามาเป็นโปงลาง จากการให้สัมภาษณ์ของ นางทองจันทร์ คำพิพจน์ หรือที่รู้จักทั่วไปคือยายนาง อายุ 81 ปี บ้านหามแห หมู่ 9 ตำบลโพนทอง อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ กล่าวว่าสมัยคุณพ่อออกมาจับจองที่นาบุกเบิกพื้นทำนาบางช่วงเวลาจะมีช้างป่าลงกินข้าวในแปลงนา ใช้จะใช้ขอลอตีไล่ช้าง ขอลอสมัยนั้นมี 5 ลูก พ่อเป็นผู้ที่สอบโปงลาง และยังสนับสนุน ตนให้ฝึกตีจนเกิดความคล้องแคล้ว นายเงิน ภารผุด อายุ 81 ปีบ้านหนองแคน ตำบลเชียงเครือ (ปัจจุบันเป็นตำบลจาน) อำเภอดอนจาน จังหวัดกาฬสินธุ์ สมัยนั้นบริเวณนี้รอบหมู่บ้านเป็นทุ่งนา และรอบทุ่งนาเป็นป่า ตามกระท่อมปลาย (เถียงนา) จะมีขอลอแขวนไว้เพื่อตีให้สัญญาณแก่ชาวนาด้วยกับเพื่อเตือนภัยหลบหลีกช้าง ขณะเดียวกันก็ตีขอลอเพื่อไล่ช้าง อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล ได้กล่าวถึงคุณปู่พรม เดชภิมล เมื่อปี พ.ศ.2553 ขณะนั้นอายุ 103 ปี เล่าว่า หมากเตดเต่ง จะมีไว้ตามเถียงนาตีไล่นกไล่กา ส่วนใหญ่ผู้หญิงตีได้ กล่าวว่า ดงหมากอี ส่วนหนึ่งในบริเวณอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ดในปัจจุบัน สมัยก่อนเป็นป่าดง การทำนาจะแทรกบริเวณฝืนป่า ในแต่ละปีช้างป่าจะลงมากินทำลายข้าวในนา ชาวบ้านมักจะมีขอลอตีเพื่อไล่ช้าง เครื่องดนตรีตามทุ่งนานี้จึงไม่ปรากฏว่าเริ่มต้นเมื่อใดเพียงแต่มีการสืบต่อในท้องที่ดังกล่าว ก่อนจะมีผู้พัฒนาอย่างที่เห็นในปัจจุบัน

โปงลางเครื่องให้สัญญาณค้าวัวต่างชาวอีสานกับการค้าทางบก พาหนะสำหรับลำเลียงขนส่งสินค้าทางบกนั้น การใช้เกวียนมีขอบเขตจำกัดมาก เนื่องจากไม่มีถนนหรือสะพานเหมือนเวลานี้ ดังนั้นจึงต้องใช้แรงงานสัตว์ โดยเฉพาะวัวซึ่งมีมากที่สุดในภาคอีสานตังแต่โบราณมาจนกระทั้งปัจจุบัน จึงใช้วัวบรรทุกต่างบรรจุสรรพสินค้าส่งออกและนำเข้าสำหลับการค้ากับแดนไกลเปรียบเสมือนกองเรือพาณิชย์นาวี ในยุคปัจจุบัน ทำให้สามารถเดินทางไปค้าขายกับภาคกลาง ภาคเหนือของประเทศไทย พม่า แม้กระทั่งญวนและเขมรได้

ตามปกติเมื่อเสร็จจากฤดูการทำนาแล้ว ฝ่ายหญิงจะเฝ้าบ้านเลี้ยงลูก ทอผ้า ทำสวนครัว เลี้ยงสัตว์ในหมู่บ้าน ฝ่ายชายจะต้องออกหารายได้นอกบ้าน ที่ทำกันแพร่หลายมากคือไปค้าขายต่างแดนไกล โดยใช้ขบวนใหญ่และขบวนย่อย บางขบวนไปขายวัวโดยเฉพาะ บางขบวนก็บรรทุกสินค้าผลิตผลพื้นบ้านไปขาย แล้วรับซื้อสินค้าที่หายากกับมา การจัดขบวนวัวไปค้าต่างแดน หน่วยย่อยที่สุดเรียกว่าพาข้าว มีเจ้าของวัวต่างประมาณ 10 คน แต่ละคนมีวัว 5 ถึง 15 ตัว ผู้เป็นหัวหน้าพาข้าวเรียกชื่อว่านายฮ้อย พาข้าวมีความหมายเหมือนห้างหุ้นส่วน แต่ละพาข้าวทุกคนจะต้องรับผิดชอบร่วมกันและแทนกัน อยู่กินร่วมกันในพวกข้าวเดียวกัน วัวต่างบรรทุกสินค้าทุกตัวมีหน้าต่างสองใบขนาบลำตัวสองข้างในพาข้าวหนึ่งจะมีวัวต่างตัวหนึ่งบรรทุกโปงรางไว้กับต่างบนหลังวัว ต่างของวัวสำคัญตัวนี้จะไม่บรรจุสินค้าจะมีเฉพาะว่านยา หรือเครื่องพิธีกรรมเท่านั้น

การเอ้วัวจ่าฝูง คำว่า เอ้ หรือการแต่งตัว ตบแต่งเครื่องประดับประดา วัวที่ทำหน้าที่เป็นจ่าฝูงหรือวัวสำคัญ ได้รับเกียรติบรรทุกโปงลางบนหลังนั้นจะต้องเป็นตัวแทนผู้ที่มีลักษณะดีมีหนอกขึ้นสูงเดินโยกย่างสง่าเป็นจังหวะจึงจะเดินโยกโปงลางให้มีเสียงเพราะแต่น่าย่ำเกร่งอีกด้วย เมื่อเลือกวัวสำคัญได้

แล้วก็นำมาเอ้ คือส่วนเขาจะขัดให้ขึ้นมัน บางพวกใช้แผ่นเงินเลี่ยมเป็นเปลาะตอนปลายเขามัดด้วยกระทงหรือช่อดอกไม้ตรงหน้าผากแว่นกระจกผูกติดไว้ให้สะท้อนแสงแดดจะมองเห็นได้ไกล ดอกไม้หรือฉางโปงลางบางอันสลักลวดลายสวยงามและใช้กระจกประดับประดาไว้ต่อหน้าด้วยที่ปากวัว สนาม กะทอ ทำด้วยหวายเพื่อมิให้พะวงกินหญ้า เว้นแต่เวลาหยุดพัก ให้กินได้แต่น้ำมิฉะนั้นวัวลูกน้องตัวอื่น จะเอาอย่างเสียเวลาเดินทางบางพวกคล้องมาลัยพวงใหญ่ที่คอวัวอีกด้วย

บนหลังวัวปูผ้ารองอานม้ามีสีและลวดลายต่าง ๆ ใช้เปลือกกระโดนปูทับ มีหมอนสองใบรับต่างสองข้าง เพื่อมิให้หลังวัวถลอกมีไม้เป็นคานคาดหูต่างทั้งสองพาดบนหมอนแล้วเอาโปงลางวางข้างบนชิดไปทางนอกวัว มีเชือกรั้งจากต่างรัดโคนหางวัว เพื่อมิให้โปงลางและต่างรูดไปข้างหน้า มีเชือกรั้งคอและขาหน้าตลอดจนท้องวัว เพื่อมิให้โปงลางและต่างรูดไปด้านหลังหรือด้านข้างเวลาขึ้นเขาหรือไปในที่ขรุขระ ที่หน้าวัวและห่างวัวและห่างวัวบางพวกก็ได้สีต่าง ๆ ทาสลับกัน

พาข้าวหรือหุ้นส่วนหนึ่งมักจะไปจากแค่ละคุ้มของหมู่บ้าน กองคาราวานวัวต่างแต่ละขบวนมีหลายพาข้าว บางขบวนมีวัวต่าง 1500 ถึง 1800 ตัว มีชายฉกรรจ์คุมวัวประมาณ 100 คนมีนายฮ้อยใหญ่เป็นแม่ทัพควบคุมบังคับบัญชาทุกพาข้าวอีกชั้นหนึ่ง พื้นที่ภาคอีสาน 16 จังหวัด จะมีขบวนวัวต่างขนาดใหญ่หลายขบวน ซึ่งประกอบขึ้นด้วยคนหลายพันและวัวต่างหลายหมื่น ไปมาค้าขายแดนไกลเป็นประจำทุกปีซึ่งต้องใช้เวลา 3-4 เดือนหรือบางครั้งใช้เวลาแรมปีถ้าการค้าเกิดอุปสรรค

นายฮ้อยใหญ่หรือแม่ทัพจะนัดหมายให้แต่ละพาข้าวออกเดินทางไปพบกันที่จุดแห่งหนึ่งเพื่อเดินรวมตัวกันเป็นขบวนใหญ่ ก่อนออกเดินทางอาจจะมีพิธีกรรมตามความเชื่อ ลูกเมียจะพากันหาบคอนเสบียงจามไปส่งตามระยะทางไกลค้างแรม 5-10 คืนก็มี ต่างก็มีความอาลัยอาวรณ์ฝากชีวิตฝากความหวังฝากอนาคตไว้ซึ่งกันและกัน ทั้งผู้ที่จะจากไปไกลและรอคอยอยู่เบื้องหลังด้วยจิตใจอันจดจ่อห่วงใยหมากโปงลาง หรือ โปงลางเป็นเครื่องดนตรีและเครื่องประดับไปพรอม ๆ กัน ถ้าใช้กับวัวมักแขวนคอจ่าฝูง เมื่อหัวหน้าพ่อค้าวัว ที่เรียกว่า “นายฮอย” นำฝูงวัวไปขายยังต่างแดน เพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้ทราบถึงบริเวณที่วัวจ่าฝูงกำลังเดิน หรือ กินหญ้าอยู่นั้นว่าอาศัยอยู่บริเวณไหน หรือ อาจแขวนคอวัวที่เกเร เพื่อให้รู้ถึงแหล่งหลบซ่อนตัวในเวลาที่แตกแถวไป

โปงลางยังใช้แขวนคอช้างในงานพิธีกรรมต่าง ๆ โดยประดับช้างของเจ้าเมือง เป็นสัญญาณให้ชาวเมืองทราบว่าช้างเจาเมืองอยูที่ใด การประดับช้างนอกจากจะประดับด้วยโปงลางแล้วยังมีการตกแต่งหูช้างด้วยพู และมีโปงลางขนาดเล็ก ๆ ประกอบด้วย หมากหิ่งหอ ใช้สำหรับการแขวนคอวัวหรือม้าศึก หิ่งหอ เป็นเครื่องประดับคอวัวหรือม้าศึกของครอบครัวที่มั่งคั่ง หรือ บรรดาเจ้าเมือง อุปราช ราชวงศ์ ราชบุตรเป็นส่วนใหญ่เนื่องจากเป็นของมีราคา และมีแหล่งผลิตในบางท้องถิ่น ครอบครัวคนทั่วไปจึงไม่ค่อยมีเงินทองซื้อหา แม้จะจัดหามาประดับวัวควายบ้าง แต่ก็อาจถูกเพ่งเล็งได้ เพราะสถานภาพไมเอื้อให้ทำเช่นนั้น หมากหิ่งหอ ยังเป็นสัญญาณของขบวนช้างมา วัว ควาย ของ

พวกเจานายทั้งหลาย บอกให้ทราบถึงการเขามาตรวจตราหมูบ้าน หรือ กำลังเดินทางผ่านหมูบ้านของตน อุปกรณ์ที่ใช้ผลิตคือ ขี้ผึ้ง ทองเหลือง ดินเหนียว

หิ่งหอ จะต้องใส่ลูกหิ่งไว้ภายในให้มีเสียงกระทบกับตัวหิ่ง ซึ่งส่วนมากทำด้วยเศษทองเหลืองเป็นลูกกลม ๆ ดังนั้น จึงต้องทำแม่พิมพ์เป็นสองส่วน การทำเข้าดิน และการเททองเหลือง ใช้วิธีการเข้าเบ้าและทุบเบ้า เมื่อเททองเหลืองเสร็จแล้วจึงนำมาเชื่อมสองส่วนเข้าด้วยกัน “สารจอด” ซึ่งเป็นสารเคมีและน้ำประสานทองซึ่งรูจักกันมานานและช่างพื้นบ้านเรียกว่าสารจอด คือ สารที่ใช้เชื่อมบัดกรีให้วัตถุสองส่วนต่อติดกันให้สนิทนั่นเอง

บริบทวัฒนธรรมในประวัติศาสตร์และคำบอกเล่า โปงลางที่มีลักษณะระนาด ถูกบัญญัติศัพท์ขึ้นที่กาฬสินธุ์ เป็นส่วนหนึ่งในคำขวัญจังหวัด ถือเป็นเอกลักษณ์ที่รู้จักกันทั่วไป การแพร่กระจายตั้งถิ่นฐานของผู้คนจึงเกี่ยวข้องกับการตั้งถิ่นฐานดังนี้

สมัยกรุงธนบุรีประมาณ พ.ศ. 2310 พระเจ้าองค์เวียนดาแห่งนครเวียงจันทน์ ได้สิ้นพระชนม์ โอรสท้าวเพี้ยเมืองแสนได้ยกกองทัพเข้ายึดเมืองเวียงจันทน์และได้สถาปนาขึ้นเป็นพระเจ้าแผ่นดินสืบแทนทรงพระนามว่า พระเจ้าศิริบุญสาร พ.ศ. 2320 ท้าวโสมพะมิตร และอุปฮาดเมืองแสนฆ้องโปงเมืองแสนหน้าง้ำ เกิดขัดใจกับพระเจ้าศิริบุญสารจึงรวบรวมผู้คนอพยพจากดินแดนทางฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงข้ามมาตั้งบ้านเรือน บริเวณลุ่มน้ำก่ำ แถบบ้านพรรณา (ปัจจุบันอยู่ในเขตจังหวัดสกลนคร) ต่อมาท้าวศิริบุญสารได้ยกกองทัพติดตามมา ท้าวโสมพะมิตรจึงอพยพต่อไปโดยแยกเป็น 2 สาย คือ สายที่ 1 เมืองแสนหน้าง้ำเป็นหัวหน้า อพยพไปทางทิศตะวันออก สมทบกับพระวอหลบหนีไปจนถึงนครจำปาศักดิ์ขอพึ่งบารมีของพระเจ้าหลวงแห่งนครจำปาศักดิ์ และตั้งบ้านเรือน ณ ดอนค้อนก่อง ต่อมาเรียกว่า ค่ายบ้านดู่บ้านแก ในปี พ.ศ. 2321 พระเจ้าศิริบุญสาร ให้เพี้ยสรรค์สุโภย ยกกองทัพมาปราบพระวอตายในสนามรบ ผู้คนที่เหลือจึงอพยพไปอยู่ในเกาะกลางลำแม่น้ำมูล ชื่อว่า ดอนมดแดง (ปัจจุบันอยู่ในเขตจังหวัดอุบลราชธานี) สายที่ 2 มีท้าวโสมพะมิตรเป็นหัวหน้า ได้อพยพข้ามสันเขาภูพานลงมาทางใต้และตั้งบ้านเรือนอยู่ที่บ้านกลางหมื่น ต่อมาท้าวโสมพะมิตรได้ส่งท้าวตรัยและคณะออกเสาะหาชัยภูมิที่จะสร้างเมืองใหม่ใช้เวลาประมาณปีเศษ จึงพบทำเลที่เหมาะสมคือบริเวณลำน้ำปาวและเห็นว่าแก่งสำโรงชายสงเปลือยมีดินน้ำอุดมสมบูรณ์ จึงอพยพผู้คน มาตั้งบ้านเรือนและได้จัดตั้งศาลเจ้าพ่อหลักเมือง

พ.ศ. 2336 ท้าวโสมพะมิตรได้นำเครื่องบรรณาการ คือ กาน้ำสัมฤทธิ์ เข้าถวายสมามิภักดิ์ต่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งราชวงศ์จักรี และขอตั้งบ้านแก่งสำโรง ขึ้นเป็นเมืองได้รับพระราชทานว่า กาฬสินธุ์ และได้แต่งตั้งให้ ท้าวโสมพะมิตรเป็นพระยาชัยสุนทร

พ.ศ. 2437 สมัยพระยาชัยสุนทร (ท้าวเก) ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการปกครองเป็นแบบเทศาภิบาล มีมณฑล อำเภอ ตำบล และให้เมืองกาฬสินธุ์ เป็นอำเภออุทัยกาฬสินธุ์ ขึ้นกับจังหวัดร้อยเอ็ด

วันที่ 1 สิงหาคม 2456 ได้ยกฐานอำเภออุทัยกาฬสินธุ์เป็นจังหวัดกาฬสินธุ์ ให้มีอำนาจปกครอง อำเภออุทัยกาฬสินธุ์ อำเภอสหัสขันธ์ อำเภอกุฉินารายณ์ อำเภอกมลาไสย และอำเภอยางตลาด โดยให้ขึ้นต่อมณฑลร้อยเอ็ด

วันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2474 จังหวัดกาฬสินธุ์ถูกยุบเป็นอำเภอ ขึ้นกับจังหวัดมหาสารคาม และ 1 ตุลาคม 2490 ได้ยกฐานะเป็น จังหวัดกาฬสินธุ์ จนถึงปัจจุบัน

การตั้งเมืองกาฬสินธุ์

กลุ่มเจ้าโสมพะมิตเข้าไปตั้งถิ่นฐานบริเวณบ้านผ้าขาว บ้านพันนา ในลุ่มน้ำสงคราม บริเวณใกล้พระธาตุเชิงชุมในเขตจังหวัดสกลนครปัจจุบัน ขณะนั้นมีไพร่พลประมาณ 5,000 คนเศษ ต่อมาได้อพยพไพร่พลของตนข้ามเทือกเขาภูพานไปอาศัยอยู่ที่บ้านกลางหมื่น (ปัจจุบันอยู่ในตำบลกลางหมื่น อำเภอเมือง ฯ) ต่อมาได้อพยพไปอยู่บริเวณแก่งสำเริง ริมแม่น้ำปาว ซึ่งเป็นที่ตั้งของตัวจังหวัดกาฬสินธุ์ในปัจจุบัน แล้วได้ลงไปเฝ้า ฯ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่กรุงเทพ ฯ ขอพระราชทานตั้งเมืองทำราชการขึ้นตรงต่อกรุงเทพ ฯ

ขอพระราชทานตั้งเมือง ในปี พ.ศ.2325 เจ้าโสมพะมิตได้ส่งบรรณาการต่อกรุงเทพ ฯ โดยผ่านทางเวียงจันทน์ ต่อมาในปี พ.ศ.2336 เจ้าโสมพะมิตได้ลงไปกรุงเทพ ฯ ขอพระราชทานตั้งเมือง และได้มีพระบรมราชโองการ ฯ ยกฐานะบ้านแก่งสำเริง ขั้นเป็นเมืองกาฬสินธุ์ และโปรดเกล้า ฯ ให้เจ้าโสมพะมิตเป็นที่พระยาไชยสุนทร เจ้าเมืองกาฬสินธุ์ ต่อมาถึงปี พ.ศ.2345 ได้มอบให้ท้าวหมากแพง บุตรพระอุปชาเป็นผู้ว่าการเมืองกาฬสินธุ์

ประวัติศาสตร์บอกเล่าเกี่ยวกับโปงลางโปงลางในอดีตมีเรื่องเล่าว่าเดิมนั้นทางจังหวัดกาฬสินธุ์เรียกว่า บักขอลอ (ร้อยเอ็ดเรียกว่า บักกะเติ่ง) มีความเชื่อกันว่าเกิดขึ้นในยุคท้าวพรมโคตรแห่งเมืองลาว ต่อมาท้าวพรมโคตรได้ย้ายมาอยู่ที่บ้านกลางหมื่น หมู่ที่ 1 ตำบลกลางหมื่น อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ ได้ถ่ายทอดการตี ขอลอ ให้แก่นายปาน และ นายปานได้พัฒนาการตี เกราะขอลอ หรือ ขอลอ ซึ่งมีอยู่ 6 ลูก5 เสียงได้เพิ่มลูกเป็น 9 ส่วน ลูก มี 5 เสียง และได้ถ่ายทอดการตีเกราะขอลอ 9 ลูกให้กับนายขาน ต่อมานายขานได้ถ่ายทอดความรู้ให้นายปานมีการสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

คำว่าโปงลาง จึงควรมีที่มาจากประเด็นดังต่อไปนี้

1. โปงลางเป็นการยืมคำมาประกอบ เพราะ โปงที่มีประจำวัดตั้งแต่สมัยโบราณ อย่างหนึ่งคือหมากโปงลางเครื่องให้สัญญาณคารวานนายฮ้อย ชาวอีสานเรียกตามเสียงที่เกิดขึ้นจากกระดึงโลหะ

สำริด ชื่อนี้มีมาแต่เดิมแล้ว เมื่อหมากขอลอเริ่มมีระยะเสียงสูงต่ำในที่สุดนำระบบเสียงแคนมาเทียบมีเสียงที่น่าฟังผู้คนจึงชื่นชอบ ประกอบกับเสียงและลายที่บรรเลงชวนให้จินตนาการถึงเสียงการไล่วัวควายพร้อมกับเสียงของขอลอที่แขวนคอดังสอดประสานกัน

2. โปงลาง เกิดจากการนำขอลอ หรือ เกราะลอ และการตีเกราะเคาะไม้ของชาวไรชาวนาที่นำมาตีเพื่อไล่ฝูงสัตว์ต่าง ๆ ที่มาบุกรุกไร่นา เมื่อชาวนาคิดวิธีที่จะไล่สัตว์ไม่ให้มาบุกรุกโดยนำท่อนไม้มาผูกด้วยเชือกแขวนไวบนกระท่อมปลายนา หรือ เถียงนา จะไดเคาะหรือตีให้เกิดเสียงดัง นกกาจะบินหนีไปไมมากินพืชไรอีก เมื่อนำมาเรียงร้อยหลายขนาดต่างกัน เวลาเคาะทำให้เกิดเสียงสูง เสียงต่ำที่แตกต่างกันทำให้มีผู้คิดค้นปรับปรุงระบบเสียงและเพลงหรือลาย จนเป็นรู้จักแพร่หลายในกาฬสินธุ์ จึงเลือกรวมกันระหว่างคำว่า โปงลางที่มีอยู่แล้วเข้าด้วยกันกับหมากขอลอ เงิน ภารผุด (2560 : สัมภาษณ์) กล่าวว่า คำว่าโปงลางปรากฏหลังเริ่มมีการตั้งวงนำเครื่องดนตรีชนิดเข้าไปผสมวงกับหมากขอลอ และนำมาแสดงในงานกาชาด จังหวัดกาฬสินธุ์ จึงมีชื่อเรียกขานตั้งแต่นั้นมาถึงปัจจุบัน

โปงลางในยุคเริ่มต้นโปงลางซึ่งอยู่ในราว พ.ศ. 2500-2523 ในยุคนี้เริ่มมีการเทียบอย่างเป็นระบบโดยใช้แคนเป็นเสียงแม่บท มี 5 ลูก 5 เสียงคือ โด เร มี ซอล ลา (Pentatonic) ไม้ทำนำมาทำในระยะแรกคือ หมากเหลียมหรือ มะกอกเกลื้อน จัดเป็นไม้ยืนต้นผลัดใบขนาดกลางถึงขนาดใหญ่ ที่มีความสูงของต้นประมาณ 10-25 เมตร เรือนยอดกลม ลำต้นมีลักษณะตั้งตรง ตามกิ่งมีแผลใบเห็นชัดเจน กิ่งอ่อนมีขนสีน้ำตาลอมส้มขึ้นหนาแน่น เปลือกต้นเป็นสีน้ำตาลหรือสีน้ำตาลอมเทาถึงเทาแก่ แก่นเนื้ออ่อนเมื่อแห้งมีเสียงกังวาน แต่เนื้อไม้ไม่ทนต่อแรงกระทบ

โปงลางในสมัยเริ่มต้นขนาดไม่แน่นอน ลักษณะแบนหน้า บบเหลี่ยม การร้อยลูกโปงลางเข้าด้วยกันเริ่มตั้งแต่ผูกเชือก ต่อมาเจาะรู มีลักษณะคล้ายระนาดแต่ลูกเป็นท่อนไม้กลมเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 5-8 เซนติเมตร ถากตรงกลางทั้ง 2 ด้าน เพื่อปรับระดับเสียงให้เข้ากับเสียงแคน โดยใช้วิธีบอกปากเปลาอาศัยความจำเรียน (คำบอกเล่า) ขอลอ 9 ลูกนั้นเวลาตีจะเล่นได้ 2 ลาย คือ ลายใหญ่ หรือ ลายน้อย

โปงลางแต่เดิมมี 5 ลูก 6,7,9 และ 12 – 13 ลูก ตามลำดับเวลาบรรเลงจะผูกโยงโปงลางไว้กับเสาต้นไม้ให้สูงระดับพอเหมาะกับผู้ตี หรือผู้บรรเลงนิยมผูกโยงแขวนด้านเสียงต่ำ ซอล ลา ไว้ด้านบน ด้างเสียงสูง โด เร มี ไว้ข้างล่างใช้ไม้ตีหรือเคาะคนละ 2 ไม้ เวลาบรรเลงเดี่ยวหรือ 2 คนก็ได้ คนซ้ายมือจะเป็นคนเล่นทำนองเพลงหรือลายเพลง ส่วนคนตีด้านขวามือเป็นผู้ตีประสานเสียงทำจังหวะบรรเลงเสียงตัดหรือลูกสร้อยโดยตี หรือเคาะซ้ำอยู่ที่เดิมคือตีคู่ 5 คือเสียง ลา และเสียงมี เป็นเสียงประสาน

การสังเคราะห์องค์ความรู้ความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน ผู้วิจัยพบว่า จากความเป็นมาของโปงลางนั้น อาจสรุปได้ว่า ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าโปงลางเกิดขึ้นเมื่อใด แต่

จากการศึกษาจากข้อมูลดังกล่าวพอทราบได้ว่าโปงลางเกิดขึ้นได้จากคำบอกเล่า เรื่องเล่าต่าง ๆ ซึ่งสรุปจากเรื่องราวคำบอกเล่า ข้างต้นแบ่งได้เป็น 3 คำบอกเล่า ดังนี้

คำบอกเล่าเรื่องแรก

แรกเริ่ม ก่อน- 2500 โปงลางเกิดจากการเคาะไม้ กาฬสินธุ์เรียกว่า เกราะลอ ขอลอ หมากขอลอ ร้อยเอ็ดเรียกว่าหมากเติดเติ่ง ผู้ไทยหมากกิ้งก่อม มีเรื่องเล่าว่าสมัยก่อนว่าภาคอีสานยังเป็นป่าดง มีต้นไม้อยู่หนาทึบชาวบ้านจะต้องทำมาหาเลี้ยงชีพด้วยการหักล้างถางพงเพื่อทำเป็นไร่นา หลังจากปลูกพืชพันธุ์เสร็จแล้วก็ต้องดูแลรักษาไม่ให้ฝูงสัตว์มากินพืชพันธุ์ที่ปลูกไว้ พอถึงฤดูเก็บเกี่ยวฝูงสัตว์ป่าที่มีอยู่เป็นอันมากจะยกฝูงมากินพืชผลเสมอ ชาวบ้านต้องพยายามขับไล่โดยใช้อาวุธปืนหินผาหน้าไม้ยิงไล่สัตว์และไล่ฝูงสัตว์ที่มากินพืชไร่ด้วยเสียงเคาะไม้เพื่อข่มขวัญไปด้วย หากเป็นช้างจะตีบอกสัญญาณเพื่อให้เพื่อนบ้านที่อยู่ใกล้บริเวณได้ระวังอันตราย ดังนั้นเถียงนา (กระท่อมกลางไร่นา) สมัยก่อนจึงมักจะมีท่อนไม้ผูกเชือกแขวนไว้สำหรับเคาะไล่สัตว์ เมื่อสัตว์ที่มากินพืชพันธุ์ได้ยินเสียงชาวบ้านเคาะไม้ก็จะหนีไป การเคาะไม้นี้ทำให้เกิดเสียงดังอีกกระทึก ก้องกังวาน มีทั้งเสียงแหลมเสียงทุ้ม ต่างระดับเสียงกันไป เสียงดังกล่าวจึงเป็นแรงดลใจให้นักดนตรี ปราชญ์ชาวบ้านคิดประดิษฐ์โปงลางขึ้น

คำบอกเล่าเรื่องที่สอง

โปงลางเกิดจากผู้คิดทำเครื่องเคาะด้วยไม้เลียนเสียงโปงลาง ในความหมายดั้งเดิมโปงลาง หมายถึงหมากโปงที่ทำด้วยไม้ไผ่ที่แห้งแล้ว หรือลูกกระดิ่งแขวนคอวัว ทำด้วยทองสัมฤทธิ์ ลักษณะภายในกลวงใช้เชือกร้อยติดกันหลายลูกหรือเป็นชุดและใช้ผูกบนต่างวัว (ภาชนะบรรทุกสิ่งของบนหลังวัว) ในกองคาราวานค้าขายเพื่อเรียกความสนใจให้ผู้คนมาซื้อสินค้า บางทีนายฮ้อย (พ่อค้า) ก็เอากระดิ่งที่ร้อยติดกันนั้นมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น เช่น ซอ ซุง แคน เพื่อให้เกิดความไพเราะทำให้มีผู้เข้ามาชมและซื้อสินค้ามากขึ้น เนื่องจากโปงลางเป็นของสูงสำหรับกองคาราวาน จึงไม่นิยมนำมาใช้บรรเลงบ่อยนัก แต่ถ้ามีพิธีทางไสยศาสตร์เกี่ยวกับ ความเชื่อโชคลางและความเป็นสิริมงคลในการเดินทาง นายฮ้อยจะนำหมากโปงมาเขย่าด้วยความยินดีเมื่อมีผู้คิดถึง เสียงโปงลางอันเก่าแก่

ดังนั้นจึงมีการพยายามหาเครื่องดนตรีอื่นมาเคาะเลียนเสียงโปงลาง หมอแคน ก็เป่าแคนเลียนเสียงโปงลางในกองคาราวาน หมอเคาะหมากเกราะลอ ก็เคาะหมากเกราะลอ เลียนเสียงโปงลางเช่นเดียวกัน ช่างทำเครื่องดนตรีชาวบ้านก็ทดลองทำโปงลางจากไม้ไผ่ ไม้มะหาด และไม้เนื้อแข็งอื่น ๆ ตั้งแต่โปงลาง 6 เสียง 7 เสียง มี 6 ลูก 9 ลูก 13 ลูก 15 ลูก จนกลายมาเป็นโปงลางที่ทำด้วยไม้มะหาดซึ่งมีลักษณะเช่นในปัจจุบัน

คำบอกเล่าเรื่องที่สาม

จากเรื่องเล่าของนายเปลื้อง ฉายรัศมี กล่าวว่า โปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์ ที่มีท้าวพรหมโคตร เป็นชาวลาวที่อพยพมาอยู่บ้านกลางหมื่น ซึ่งเป็นสถานที่ตั้งเมืองกาฬสินธุ์ในระยะแรก ต่อมาท้าวพรหมโคตร ได้ย้ายมาอยู่ที่บ้านกลางเหมือน อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ และได้ถ่ายทอดการตีเกราะลอให้แก่นายปาน นายปานได้เปลี่ยนเกราะลอ จาก 6 ลูก เป็น 9 ลูก มี 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา เมื่อนายปานเสียชีวิต นายขานน้องชายนายปาน ได้รับการถ่ายทอดการตี เกราะลอ และนายขานนี่เองที่เป็นผู้ถ่ายทอดการตีเกราะลอให้ นายเปลื้อง ฉายรัศมี และต่อมาเป็นผู้คิดประดิษฐ์จัดระบบเสียงและถ่ายทอดให้กับผู้สนใจ ยุครุ่งเรือง (2530-2537) และ ยุคปรับตัว (2538-2560) จนถึงนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ปี พ.ศ. 2529 ที่ได้เป็นผู้ประยุกต์ ปรับปรุง จนเป็นโปงลางที่เห็นอยู่ทุกวันนี้

จากเรื่องเล่าทั้ง 3 เรื่องของโปงลางดังกล่าวมีข้อสังเกตว่า โปงลางในปัจจุบันนั้นอาจมีต้นกำเนิดมาจากทั้งสามเรื่องรวมกัน โดยในคำบอกเล่าแรกกล่าวถึงการเคาะไม้ของชาวบ้านเพื่อไล่สัตว์ไม่ให้มาทำลายพืชผล แน่นอนว่าเสียงที่เกิดขึ้นของแต่ละเสียงของการเคาะหรือตีนั้นย่อมไม่เท่ากัน เมื่อตีประสานกันย่อมเกิดเสียงหลายเสียงและประสานกันทำให้ชวนฟัง และทำให้ผู้ได้ฟังเกิดแนวคิดว่าถ้าเรานำมาร้อยเรียงกันตามลำดับ แล้วเคาะคงจะมีความไพเราะกว่านี้ได้ และในคำบอกเล่าที่สองก็เป็นไปได้ว่าเสียงโปงลางบนหลังวัวต่างนั้น ไพเราะแต่ไม่อาจนำมาบรรเลงได้บ่อยนักเพราะมีความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง จึงต้องหาวัสดุอื่น มาประดิษฐ์เป็นโปงลางแทน และคำบอกเล่าที่สามนั้นก็ยังมีผู้ที่ร่วมอยู่ในเหตุการณ์นั้นมีชีวิตอยู่ คือ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้าน

จากข้อมูลทั้งหมดอาจสรุปได้ว่า โปงลาง ที่เห็นในปัจจุบันนั้น มีพัฒนาการ มาจาก เกราะลอ หรือขอลอ และโปง ซึ่งเป็นเครื่องมือใช้เคาะหรือตีบอกสัญญาณต่าง ๆ หรือใช้แขวนคอสัตว์เลี้ยง เช่น วัว ควาย เพื่อให้ทราบถึงตำแหน่งที่อยู่ของสัตว์เลี้ยงเหล่านั้น และมีพัฒนาการจากโปงลางที่ใช้แขวนบนหลังวัวต่าง โดยมีปราชญ์ดนตรีชาวบ้าน ที่ช่างสังเกตและมีปฏิภาณไหวพริบ ได้คิดประดิษฐ์และพัฒนาปรับปรุงรูปแบบมาเรื่อย จนกระทั่งมีรูปร่าง และเสียงที่ไพเราะอย่างที่ได้เห็นได้ฟังในปัจจุบัน

พัฒนาการของโปงลาง คือเครื่องดนตรีประเภทตีชนิดหนึ่ง ซึ่งปัจจุบันได้เป็นที่นิยมและแพร่หลายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย รวมทั้งขยายไปยังทุกภูมิภาคของไทย ก่อนหน้าที่โปงลางจะได้รับการพัฒนา จนมีรูปแบบกลายเป็นเครื่องดนตรีที่เห็นอยู่ในปัจจุบันนี้ มีคนรู้จักโปงลางในรูปแบบที่แตกต่างกันไปทั้งในด้านรูปร่างลักษณะ และการใช้สอย

1. ยุคเริ่มต้น พ.ศ. 2500-2523 สันนิษฐานว่าโปงลางมีการพัฒนามาจาก 1) เกราะ ซึ่งชาวอีสานเรียกว่า เกราะลอ ขอลอ เป็นเครื่องมือใช้เคาะไล่สัตว์ที่แขวนไว้กระท่อมปลายนา 2) เป็นเครื่องมือใช้ตีบอกสัญญาณในวัดเรียกว่า โปง 3) เป็นเครื่องให้สัญญาณที่ใช้แขวนคอสัตว์เลี้ยง วัว

ควาย และ 4) หมากโปงลางโลหะที่ใช้เป็นเครื่องให้สัญญาณในขบวนค้าขายต่างถิ่น เช่น ค้าวัวต่าง และมีการพัฒนาจากโปงลางที่ใช้แขวนบนหลังวัวต่าง นายเงิน ภาระผุด ศิลปินโปงลางในเขตจังหวัดกาฬสินธุ์ ปัจจุบันอายุ 83 ปี ได้มีการพัฒนาโปงลางในด้านลายเพลง และรับใช้ในบริบทวัฒนธรรมอีสาน โดยมีการว่าจ้างในการตีโปงลางแห่ในบุญกฐิน โดยใช้โปงลางบรรเลงบนเกวียน เป็นระยะเวลาประมาณ 5 ปี เมื่อโปงลางเป็นที่รู้จักจึงมีคนว่าจ้างไปบรรเลงในเวทีมวยประจำจังหวัดกาฬสินธุ์ ต่อมามีการนำเครื่องดนตรีมาประสมวงได้แก่ แคน และพิณ ส่วนเครื่องประกอบจังหวะ คือ ฉิ่ง ฉาบเริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้น พ.ศ. 2511 นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้พบกับนายประชุม อินทรตูล ซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่ป่าไม้ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้ชักชวนตั้งวงโปงลางประจำสำนักงานป่าไม้จังหวัด นอกจากจะมีเครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะแล้ว ยังมีฟ้อนรำประกอบโปงลาง เช่น รำซวยมือ รำภูไท เป็นต้น วงโปงลางกาฬสินธุ์ได้รับความนิยมตลอดมา และได้มีการบันทึกแผนเสียงและเทปคาสเซ็ทจำหน่ายให้กับผู้สนใจอีกด้วย โปงลางจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีถิ่นกำเนิดจากจังหวัดกาฬสินธุ์จึงเป็นความภาคภูมิใจของคน กาฬสินธุ์ทุกคนที่มีเครื่องดนตรีเป็นสัญลักษณ์ประจำจังหวัดโดยบรรเลงในทำนองหมอลำและลูกทุ่ง ภายหลังระยะต่อมาประมาณ ปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา จึงมีผู้คิดก่อตั้งวงโปงลางได้แก่ วงโปงลางหนองสอ บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง วงหนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณ ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ วงศศิธรโปงลาง บ้านโพน ตำบลบ้านโพน อำเภอคำม่วง วงสงวนศิลป์โปงลาง (เพชรดอนจาน) บ้านจาน ตำบลโนนจาน อำเภอนาคู

2. ยุครุ่งเรือง พ.ศ. 2530-2537 ในยุคที่โปงลางรุ่งเรือง พ่อเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้ที่มีความสามารถด้านดนตรีและการแสดง ทำงานในกรมป่าไม้ ชลประทาน ดูแลพร้อมกับ นายประชุม เป็นคนรักสนุกสนาน เลยดึงนายเปลื้อง มาทำวงโปงลางของชลประทาน ชื่อว่า วงประชุมโปงลาง ของกลมป่าไม้ พ่อเปลื้องทำงาน 2 ที่ คือ กรมป่าไม้ และ กรมชลประทานอัดแผ่นเสียง ต่อมาได้ยุบวงลง

เมื่อก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ขึ้น ทางวิทยาลัยตั้งการก่อตั้งวงโปงลาง จึงประกาศรับสมัครนักดนตรีโดยมีนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นกรรมคัดเลือก มีนักดนตรี มาสมัคร ประมาณ 50-60 คน ที่ผ่านการคัดเลือกคือ นายเปลื้อง ฉายรัศมี และ นางสาวชบาภัย นามวัย การก่อตั้งในระยะเริ่มแรกมีนายอลงกต คำโสภา นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ และ นายเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้ควบคุมดูแลวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ต่อมานักศึกษารุ่นที่ 1 (รุ่นแรก) จบการศึกษาจึงได้คัดเลือกนายชัยสิทธิ์ สวนสนุน มาเป็นผู้สอนร่วมในระยะนี้ได้มีการเรียบเรียง ปรับปรุงให้เป็นระบบมากขึ้นลายโปงลางโบราณที่ได้จากนายเปลื้อง ฉายรัศมี เช่น ลายภูไทย ซึ่งแต่เดิมมีการประสมวง (ต่างคนต่างเล่น)

ลายเพลงที่นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้แต่งขึ้นเพื่อผสมวงและประกอบการแสดงได้แก่ ฟ้อนโปง ฟ้าหยาด เอ้ดอกคูณ โปงลางเริ่มมีการรู้จักอย่างมากขึ้น โดยมีการว่าจ้างไปแสดงในทุก ๆ ที่ต่างภูมิภาค ครั้งหนึ่งเกิดอุบัติเหตุ นักดนตรีและนักแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เสียชีวิตเป็นจำนวนมาก

และเป็นข่าวดังไปทั่วประเทศ จึงทำให้โปงลางได้รู้จักมากยิ่งขึ้น และเมื่อสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงรับทราบข่าว ทรงห่วงใย และมีพระเมตตา ภายหลังจึงเสร็จพระราชดำเนินมายังวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ทรงบรรเลงโปงลาง เป็นที่ปราบปลื้มแก่พสกนิกรทั่วไป จากนั้นมาโปงลางจึงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น

เมื่อนักศึกษาทั้ง วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จบการศึกษาได้ไปทำงานเป็นครูในโรงเรียนสถานศึกษาต่าง ๆ ได้มีการก่อตั้งวงโปงลางขึ้นตามสถานศึกษาโรงเรียนที่สังกัด จากนั้นวงโปงลางจึงแพร่หลายในโรงเรียนประถมและมัธยม เช่น โรงเรียนในจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้แก่ โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์ โรงเรียนเมืองกาฬสินธุ์ โรงเรียนอนุกลูนารี และโรงเรียนมัธยมอื่น ๆ ในภาคอีสาน เกิดมีวงโปงลาง โรงเรียนหลายแห่งในอีสาน

ในสมัยนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นนักดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียง ได้มีการพัฒนาเสียงของเครื่องดนตรีที่เรียกว่า โหวด ได้นำเข้ามาผสมในวงโปงลาง และหลังจากช่วยงานที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นเวลา 1 ปี ก็ได้กลับมาที่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปี พ.ศ. 2523 ทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ทำการคัดเลือกให้เป็นครูสอนดนตรี ผู้ที่สอบคัดเลือกผ่านอีกหนึ่งคน คือ นายทองคำ ไทยกล้า โดย นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ สอน พิณ และโหวด นายทองคำ ไทยกล้า สอนแคน ลายเพลงที่คิดประดิษฐ์ประกอบการแสดง คือ ฟ้อนภูไทย 3 เผ่า ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ลายแมงภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ หมากกั๊บแก๊บลำเพลิน

ลายหรือเพลงที่ใช้บรรเลงโปงลางในสมัยแรกเกิดจากการจินตนาการของศิลปิน โดยอาศัยภูมิวัฒนธรรมเป็นแรงบันดาลใจ เหตุการณ์ ความประทับใจ ค่านิยม แบ่งได้สองแบบคือ

1. ลายกาเต้นก้อน เป็นการบรรยายลักษณะจังหวะในการตีโปงลาง ของกาที่กระโดดหาอาหารตามก้อนขี้ไก่

2. ลายงัวขึ้นภู เป็นการบรรยายลักษณะของจังหวะในการตีโปงลาง วัวที่เยื้องย่างขึ้น-ลงภูชันเป็นจังหวะของเสียงกะโหล่ง กะแหล่ง บักขิก ที่แขวนคอวัว ซึ่งเป็นลายตีที่น่าสนใจจนได้รับการบันทึกลงในสื่อสังคมอย่างยูทูป

3. ลายลมพัดพร้าว บรรยายจังหวะในการตีโปงลางที่สายลมลูบโลมทางมะพร้าวอันมีความเคลื่อนไหวโบกโบยจนบังเกิดจินตนาการถ่ายทอดออกมาเป็นจังหวะในการตีโปงลางอันรื่นรมย์ได้อย่างมีสุนทรียะและลายโปงลางข้ามภู

ต่อมา พ.ศ. 2530-2537 ในยุคที่โปงลางรุ่งเรือง ได้มีลายเพลงที่แต่งขึ้นมาประสมบรรเลงแบบรวมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่น ๆ บรรเลงประกอบการฟ้อนรำ และการบรรเลงเดี่ยว

เมื่อโปงลางเป็นที่รู้จักได้มีผู้พัฒนาโดยนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ และ นายอลงกต คำโสภา ได้พัฒนาทั้งรูปร่าง ระบบเสียง ลายเพลง (ทำนอง) การประสมวง ตังอย่างลายเพลงที่เกิดในสมัยนี้ คือ

1. มีการก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในปีพ.ศ. 2521 สถาบันที่มีบทบาทในการพัฒนาดนตรีและศิลปะการแสดงวงโปงลาง ต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2524 ก็ได้พัฒนาดนตรีและศิลปะการแสดงวงโปงลาง และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ก่อตั้งปี พ.ศ.2535 รับผิดชอบด้านดนตรีและศิลปะการแสดงอีสานใต้เป็นโปงลางแบบผสมวัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้

2. สำหรับในสถาบันอุดมศึกษาได้รับอิทธิพลในระยะที่โปงลางเป็นที่รู้จัก วิทยาลัยครูมหาสารคาม ก่อตั้งวงแกนอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ก่อตั้งวงแคน วิทยาลัยครูอุบลราชธานี ก่อตั้งวงโปงลางอุบล

3. ยุคปรับตัว (เปลี่ยนแปลง) ต่อมา พ.ศ. 2538-2560 ปัจจุบันโปงลางได้รับความนิยมมากขึ้นทำให้วงโปงลางมีการปรับปรุง พัฒนารูปแบบของเสียงให้กังวานมากขึ้น โดยใช้เครื่องขยายเสียงไฟฟ้าเพิ่มเข้ามาในวงโปงลาง มีการเพิ่มลูกโปงลางและเพิ่มเสียงโปงลางมากขึ้นจาก 5 เสียงเป็น 6 เสียง และ 7 เสียงตามลำดับ ตรงตามระบบเสียงแคนและระบบเสียงสากล ระดับบันไดเสียงที่นิยมเล่นคือ A ไมเนอร์ สเกล มีการนำเสนอการแสดงแบบผสมที่หลากหลาย การโชว์วงที่แปลกตา การแข่งขันโดยกำหนดกติกาที่มากขึ้น ระยะนี้โรงเรียนประถมและมัธยมศึกษาก่อตั้งวงเป็นจำนวนมาก ทั้งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภูมิภาคอื่น สำหรับโปงลางที่มีชื่อเสียงคือ วงโปงลางสะออน มีการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย เพลง รูปแบบการนำเสนอผสมกับคอนเสิร์ตสมัยนิยม จากกระแสนิยมดนตรีตะวันตกเข้ามาถ่ายทอดผ่านสื่อต่าง ๆ ทั้งวิทยุ โทรทัศน์ ไดรับความนิยมจากคนรุ่นใหม่ ในปัจจุบันมากทำให้ดนตรีโปงลางอีสานไดรับผลกระทบด้วย

ตอนที่ 2 การจัดหมวดหมู่ ทำนอง และองค์ประกอบในลายของโปงลาง

การจัดหมวดหมู่ทำนองลายพื้นบ้านอีสาน โดยจะยึดหลักมาจากกลุ่มเสียงทำนองของลายแคน กลุ่มเสียงทำนองของลายแคน ที่เป็นหลักดังเดิมของแคนนั้น มีทั้งหมด 6 ลาย ตามลักษณะของบันไดเสียง เมื่อนำมาวิเคราะห์และ จัดหมวดหมู่ทำนองลาย พื้นบ้านอีสานแล้วนั้น แบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มเสียง คือ กลุ่มเสียงที่มีทำนองลายโศกเศร้า ได้แก่ ลายน้อย ลายเซ ลายใหญ่ เป็นต้น กลุ่มเสียงที่มีทำนองลายรื่นเริง ได้แก่ ลายโป้ซ้าย ลายสุดสะแนน และลายสร้อย ดังต่อไปนี้

1. กลุ่มเสียงที่มีทำนองโศกเศร้า

1.1 ลายน้อย เป็นแคนทำนองโศกเคร้า ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงสูงที่เรียกว่าลายน้อย เพราะมีเสียงเล็กแหลมชาวอีสานเรียกว่าเสียงน้อย ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง เสียง คือ เร, ฟา, ซอล, ลา ,โด , เทียบได้กับบันไดเสียง D Minor Mode ลายน้อยมีใช้เป่าเดี่ยวและเป่าประกอบลำทางยาว สำหรับหมอลำที่มีระดับเสียงสูง นอกจากนี้ยังใช้เป่าประกอบลำเพลิน เป่าประกอบลำเต้ย

1.2 ลายเซ เป็นแคนทำนองโศกเศร้า ที่ดำเดินทำนองในระดับเสียงกลางประกอบด้วยเสียง มี, ซอล, ลา, ที ,เร, เทียบได้กับบันไดเสียง E Minor Mode ที่เรียกว่าลายเซ เข้าใจว่าจะเรียกตาม

อารมณ์ของเพลง คือ แสดงถึงความเอื่อยและเยือกเย็นของสายน้ำ เพราะ “เซ” หรือ “ซี” แปลว่า แม่น้ำ ลายเซนิยมใช้เป่าเดี่ยวไม่นิยมใช้ประกอบการหมอลำ

1.3 ลายใหญ่ เป็นเพลงแคนทำนองโศกเศร้า ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงต่ำที่เรียกว่าลายใหญ่ เพราะมีเสียงทุ่มต่ำ ชาวอีสานเรียกเสียงต่ำหรือเสียงทุ่มว่าเสียงใหญ่ ลายใหญ่ประกอบด้วยเสียง 5 เสียงคือ ลา, โด, เร, มี, ซอล, เทียบได้กับบันไดเสียง A Minor Mode ใช้เป่าเดี่ยว เป่าประกอบลำทางยาว เป่าประกอบลำหมู่ เป่าประกอบลำเพลิน และเป่าประกอบลำเต้ย

2.กลุ่มเสียงที่มีทำนองรื่นเริง

2.1 ลายสร้อย เป็นเพลงแคนทำนองรื่นเริง ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงสูง ที่เรียกว่าลายสร้อย เพราะเป็นลายที่มีเสียงเล็กแหลม สร้อยในภาษาอีสาน หมายถึงเล็ก หรือทำให้เป็นเส้นเล็กลง ลายสร้อยประกอบด้วยเสียง ซอล, ลา, ที, เร, มี, เทียบได้กับบันไดเสียง G Major Mode นิยมใช้เป่าเดี่ยว ไม่นิยมเป่าประกอบหมอลำ เข้าใจว่าเพราะมีเสียงสูงเกินไป

2.2 ลายโป้ซ้าย เป็นเพลงแคนทำนองรื่นเริง ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงกลาง ที่เรียกว่าลายโป้ซ้ายก็เพราะใช้หัวแม่มือด้านกดเสียง โด ไว้เป็นเสียงประสาน ประกอบด้วยเสียง ฟา, ซอล, ลา, โด, เร, เทียบได้กับบันไดเสียง F Major Mode ใช้เป่าเดี่ยว เป่าประกอบลำทางสั้นของหมอลำที่มีระดับเสียงสูง และใช้เป่าประกอบลำเต้ยหัวโนนตาล

2.3 ลายสุดสะแนน เป็นเพลงแคนทำนองรื่นเริง ที่ดำเนินทำนองในระดับเสียงต่ำ ประกอบด้วยเสียง โด, เร, มี, ซอล, ลา, เทียบได้กับบันไดเสียง C Major Mode คำว่าสุดสะแนนนี้ น่าจะเพี้ยนมาจากคำว่า “สุดสุเมร” คือหมายถึงทำนองที่ฟังแล้วพรรณนาจินตนาการถึงป่าเขาลำเนาไพร เข้าชุดกันกับชื่อลูกแคนอื่นๆ ลูกแม่เวียง ลูกฮับทุ่ง ลูกแม่เซ และลูกสุเมร (ลูกสะแนน) ใช้เป่าเดี่ยว เป่าประกอบลำทางสั้นของหมอลำที่มีระดับเสียงต่ำและเป่าประกอบลำเต้ยหัวโนนตาล

3. ลายพื้นบ้านอีสานที่พรรณนาภาพพจน์

ลายพื้นบ้านอีสานที่พรรณนาภาพพจน์ ได้แก่ ลายแมลงภู่ตอมดอก ลายโปงลางหรือลายงัวขึ้นภู ลายลมพัดพร้าว และลายลมพัดไผ่หรือลายหัวตอกหมอน ลายสาวหยิกแม่ ลายรถไฟ เป็นต้น

3.1 ลายแมลงภู่ตอมดอก (ดอกไม้) เป็นลายที่ดัดแปลงมาจากลายโป้ซ้ายซึ่งประกอบด้วยเสียง ฟา, ซอล, ลา, โด, เร, โดยการติดสูดที่เสียงโดต่ำนี้จะเป็นเสียงคล้ายเสียงผึ้งหรือแมลงภู่บินเสียงดังอยู่ตลอดเวลา พร้อมกันนี้ผู้เป่ายังได้แทรกเสียงส้มหรือเสียงกระด้างเสมือนดังเสียงขยี้ปีกของหมู่ผึ้งจำนวนมากที่เบียดเสียดกันอยู่

3.2 ลายโปงลางหรือลายงัวขึ้นภู เป็นลายที่ดัดแปลงมาจากลายเซนั่นเอง แต่ผู้เป่าได้แทรกภาพพจน์พรรณนาถึงกองคาราวานวัวเมื่อเริ่มออกเดินทางอย่างเชื่องช้าตอนขึ้นภู ลงภู และหยุดพักแรมตามจุดพักแรมต่างๆ มีจังหวะช้าบ้าง เร็วบ้างตามเหตุการณ์ที่ศิลปินจินตนาการ ตลอดลายแคน

จะได้ยินเสมือนเสียงโปงลางของวัวต่างดังค่อย แรง ช้า เร็ว ตามจังหวะการเดินทางของงัว เป็นลายแคนที่บันทึกเหตุการณ์และความทรงจำในอดีต ให้คนปัจจุบันได้ระลึกถึง

3.3 ลายลมพัดพร้าว และลายลมพัดไผ่หรือลายหัวตอกหมอน เป็นลายแคนกลุ่มลายใหญ่อีกทำนองหนึ่งที่มีลักษณะการเดินทำนองจังหวะช้าๆและวังเวง เวลาลงจบแต่ละวรรคก็ใช้เสียงประสานพร้อมกันทั้งสิบเสียง แล้วค่อยปล่อยเสียงต่างๆให้หายไปเหลือไว้แต่เสียงประสานที่เป็นหลัก พร้อมนี้ผู้เป่าก็ใช้ลมหนักเบาให้เสียงแคนดังเหมือนลมพัด เมื่อปะทะกับใบพร้าวหรือใบไผ่ตามจินตนาการของผู้เป่าและผู้ฟัง เพลงแคนลายใหญ่จังหวะช้านี้ หากเป่ายามดึกดื่นเที่ยงคืนที่บรรยากาศเงียบสงัด ก็จะเพิ่มความไพเราะจับใจได้มากยิ่งขึ้นด้วยความกินใจไพเราะของเสียงแคน จนทำให้มีผู้คิดผูกเรื่องนี้ขึ้นว่า ทำให้ผู้ฟังที่กำลังนอนอยู่เอียงหูฟังตามเสียงแคน จนหัวของตนตกจากหมอนโดยไม่รู้สึกตัว จึงเรียกลายนี้ว่าลายหัวตกหมอนด้วย

3.4 ลายสาวหยิกแม่ เป็นทำนองแคนลายใหญ่หรือลายน้อย ที่เป่าจังหวะถี่กระชั้นคล้ายๆกับมีความอัดอั้นตันใจอย่างเหลือหลาย จึงมีคนผูกเป็นเรื่องขึ้นว่ามีหนุ่มหมอแคนเป่าแคนไปเกี้ยวสาวตอนกลางคืน แต่แม่ไม่ยินดีให้ลูกสาวออกมาคุยกับหนุ่ม โดยอ้างว่าลูกสาวนอนหลับแล้ว ฝ่ายลูกสาวก็โกรธแต่ไม่กล้าพูดมา ได้แต่หยิกข่วนแม่ที่ไม่ยอมให้พูดคุยกับหนุ่มนั้น ลายนี้มีทำนองถี่กระชับเหมือนกิริยาอาการที่สาวหยิกข่วนแม่ จึงเรียกว่าลายสาวหยิกแม่

3.5. ลายรถไฟ เป็นลายที่หมอแคนคิดประดิษฐ์ขึ้นจากลายใหญ่หรือลายน้อย พรรณนาถึงการวิ่งของรถไฟ ตั้งแต่เริ่มเคลื่อนออกจากสถานีตอนกำลังเร่งฝีจักร ตอนชะลอความเร็วลง และเสียงหวูดตอนจะเข้าจอดสถานีเป็นลายแคนที่ฟังเข้าใจได้ง่ายทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

4. ลายพื้นบ้านอีสานที่เลียนเสียงจากทำนองลำ

ลายพื้นบ้านอีสานที่เลียนเสียงจากทำนองลำ ได้แก่ ลายลำทางสั้น ลายลำทางยาว ลายลำเต้ย ลายลำเต้ยหัวโนนตาล ดังนี้

4.1 ลายลำทางสั้น เป็นการเลียนเสียงลำทำนองลำทางสั้น เพียงแต่เลียนทำนองและลีลาโดยไม่เจาะจงว่าเป็นกลอนหนึ่งกลอนใด บางที่อาจจะสลับด้วยทำนองเดี่ยวแคนลายนั้นๆ เช่น อาจเป็นลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย หรือลายสร้อย

4.2 ลายลำทางยาว เป็นการเลียนเสียงทำนองลำทางยาวของหมอลำเช่นเดียวกับลายลำทางสั้น ลายแคนที่ใช้อาจจะเป็นลายน้อย ลายใหญ่ หรือลายเซ

4.3 ลายลำเต้ย เป็นการเป่าแคนเลียนเสียงทำนองลำเต้ยของหมอลำซึ่งอาจจะเป็นลายใหญ่ ลายน้อย หรือลายเซ ก็ได้ ลำเต้ยในที่นี้มักจะหมายถึงลำเต้ย ของหมอลำกลอน ซึ่งใช้ทำนองเต้ยทั้งสามทำนองมาลำ หรือเป่าติดต่อสลับกันไป คือ เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยธรรมดา เดิมนิยมเรียกกันว่าเต้ยพวง แต่ปัจจุบันนิยมเรียกว่าเต้ยผสมหรือเต้ยเฉยๆ ก็เป็นที่หมายรู้กัน

4.4 ลายลำเต้ยหัวโนนตาล เป็นลายที่เลียนเสียงมาจากทำนองลำหัวโนนตาลหรือลำหัวดอนตาล ของหมอลำเขตอำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหารใช้แคนลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้ายหรือลายสร้อย

5. ลายพื้นบ้านอีสานที่แสดงถึงวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของท้องถิ่นชาวอีสาน

ลายพื้นบ้านอีสานที่แสดงถึงวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของท้องถิ่นชาวอีสาน ได้แก่ ลายพื้นบ้านอีสานที่แสดงถึงวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของท้องถิ่นชาวอีสาน ได้แก่ เช่น ลายผู้ไท (ภูไทเรณู ภูไทกาฬสินธุ์ ภูไทสกล มวยโบราณ), ลายเต้ย (เต้ยหัวโนนตาล เต้ยเกี้ยว เต้ยเดือนห้า) ลายลำเพลิน (หมากกั๊บแก๊บลำเพลิน กาฬสินธุ์ลำเพลิน สารคามลำเพลิน มโนราห์เล่นน้ำ สังข์ศิลป์ชัย) ลายเซิ้ง (เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งกะโป๋ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งกลองตุ้ม เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งสะวิง)

การวิเคราะห์องค์ความรู้ในการจัดหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง ผู้วิจัยพบว่า หมวดหมู่ลายของโปงลางมี 3 หมวดหมู่ คือ 1)หมวดหมู่ลายขั้นพื้นฐาน 2)หมวดหมู่ลายขั้นกลาง (ประกอบชุดการแสดง) และ3)หมวดหมู่ลายขั้นสูง (ลายเดี่ยวโปงลาง) กลุ่มทำนองลายเพลงของโปงลาง มีทำนองในกลุ่มเสียงลายใหญ่ สั้น-ยาว จังหวะมีช้า-เร็ว และองค์ประกอบของลายของโปงลาง มีความหมายด้านวิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น มีกลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลงกระสวนจังหวะ ลูกตก และมีเทคนิคการบรรเลงดังนี้

1. หมวดหมู่ลายขั้นพื้นฐาน กลุ่มเสียงลายใหญ่ มีทำนองที่สั้น กะทัดรัด เช่น ลายโปงลาง, ลายเต้ย, ลายเต้ยโขง, ลายเต้ยพม่า, ลายน้ำโตนตาด, ลายนกไซบินข้ามทุ่ง, ลายลมพัดพร้าว, ลายลมพัดไผ่ ลายแมงภู่ตอมดอก เป็นลายที่มีอัตราจังหวะช้า และปานกลาง กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง เป็นลายท่อนเดียว มีกลุ่มตัวโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา มีลูกตก 2 ลูกตก คือ เสียง ลา และเสียงมี

----	---ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ลลล	-ล-ร	-ด-ล	-ซ-ล
-ลลล	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ล	-ซ-ม	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ม	-ซ-ล	-ซ-ล	-ล-ล	-ล-ร	-ด-ล	-ซ-ล
-ล-ล	-ล-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ซ	-ม-ล	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ซ	-ร-ม
-ม-ล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ลล	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

ภาพประกอบ 118 ลูกตกในลายโปงลาง

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

องค์ประกอบในลายของโปงลาง มีรูปแบบกระสวนจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ รูปแบบที่พบมากที่สุด คือ รูปแบบที่ 2 พบทั้งหมด 20 ครั้ง ถือว่ารูปแบบที่ 2 เป็นเอกลักษณ์ของลายโปงลาง ซึ่งพบในทุกส่วนของลายโปงลาง ส่วนรูปแบบที่ 1 พบเพียงครั้งเดียวเป็นวรรคที่ขึ้นต้นลายเพลงเท่านั้น และรูปแบบที่ 3 พบ 4 ครั้ง

รูปแบบที่	กระสวนจังหวะ		จำนวนครั้งที่พบ
1	- - - -	- - - X	1 ครั้ง
2	- X - X	- X - X	20 ครั้ง
3	- X X X	- X - X	4 ครั้ง

ภาพประกอบ 119 รูปแบบกระสวนจังหวะในลายโปงลาง

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

เทคนิคสำคัญของการบรรเลงคือ มีวิธีการแบ่งมือในการตีโปงลางที่ใช้มือซ้ายเคาะเสพเสียงจังหวะที่เสียง ลา ต่ำ มือขวาก็ตีดำเนินทำนองไปเรื่อยๆ และการตีแบบสลับมือซ้ายและมือขวา พร้อมทั้งบรรเลงรวมกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นคือ พิณ แคน โหวด และเครื่องประกอบจังหวะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน

---ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด	-ซ-ล
-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
---ม	-ซ-ล	-ล-ด̣	-ซ-ล	-ล-ม	-ซ-ล	-ล-ด̣	-ซ-ล
-ล-ม̣	-ร̣-ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล	-ล-ม̣	-ร̣-ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล
-ล-ซ̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล	-ล-ซ̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล
-ล-ซ̣	-ม̣-ร̣	-ม̣-ด̣	-ม̣-ร̣	-ม̣-ด̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ล
-ล-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ม-ซ	-ร-ม
-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล	-ม-ด	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล

ภาพประกอบ 120 ลูกตกลายนกไซบินข้ามทุ่ง

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

รูปแบบที่	กระสวนจังหวะ		จำนวนครั้งที่พบ
1	- - - -	- - - X	1 ครั้ง
2	- X - X	- X - X	29 ครั้ง
3	- X X X	- X - X	3 ครั้ง

ภาพประกอบ 121 รูปแบบกระสวนจังหวะในลายนกไซบินข้ามทุ่ง

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

2. หมวดหมู่ลายขั้นกลาง (ประกอบชุดการแสดง) กลุ่มเสียงลายใหญ่ มีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ในด้านวิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น เช่น ลายผู้ไท (ภูไทเรณู ภูไทกาฬสินธุ์ ภูไทสกลมวยโบราณ), ลายเต้ย (เต้ยหัวโนนตาล เต้ยเกี้ยว เต้ยเดือนห้า) ลายลำเพลิน (หมากกั้บแก๊บลำเพลิน กาฬสินธุ์ลำเพลิน สารคามลำเพลิน มโนราห์เล่นน้ำ สังข์ศิลป์ชัย) ลายเซิ้ง (เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งกะโป๋ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งกลองตุ้ม เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งสะวิง) เป็นลายที่มีอัตราจังหวะช้า ปานกลาง เร็ว องค์ประกอบในลายของโปงลางด้านกลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง เป็นลายที่มี 3 ท่อน มีกลุ่มตัวโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา มีลูกตก 2 ลูกตก คือ เสียง ลา และเสียง มี เทคนิคสำคัญของการบรรเลง คือ มีวิธีการ ตีแบบสลับมือซ้ายและมือขวา พร้อมทั้งบรรเลงรวมกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นคือ พิณ แคน โหวด และเครื่องประกอบจังหวะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน

----	----	----	----	----	---ล	---ล	---ล
---ล	ซม-ล	---ล	ซม-ล	---ล	ซม-ล	-ล-ซ	มร-ม
-มซม	ซมซล	-ดลด	-รมซ	-ซ-ด	-ร-ม	ซมรด	รมดร
---ร	-ดลร	-ร-ด	ลซ-ล	---ร	-ดลร	-ร-ด	ลซ-ล
-ท--	-ท-ซ	-ท-ซ	-ท-ล	-ร-	-ร-ซ	-ท-ซ	-ท-ล
----	-มซล	ซลดล	ซมซล	----	-มซล	ซลดล	ซมรม

ภาพประกอบ 122 ลูกตกในลายสังข์ศิลป์ชัย ท่อน 1

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

---ล	ซม-ล	-ล-ซ	มร-ม	-มซม	ซมซล	-ดลฺด	-รมซ
-ซ-ด	-ร-ม	ซมรด	รมดร	---ร	-ดลฺร	-ร-ด	ลฺซ-ล
---ร	-ดลฺร	-ร-ด	ลฺซ-ลฺ	--ซลฺ	ดลฺซลฺ	ดรมร	ดลฺซลฺ
--ซลฺ	ดฺลฺซลฺ	ดรมร	ดลฺซลฺ	---ด	ลดรม	ซรมร	ดลฺซลฺ
---ด	ลฺดรม	ซลดัล	ซมรม	---ด	ลฺดรม	ซลดัล	ซมซล
-ดั--	-ท-ดั	ทดัมัรั	ดัลซล	-ดั--	-ท-ดั	ทดัมัรั	ดัลซล
-ดั--	-ลซล	ซลดัล	ซมซล	-ดั--	-ลซล	ซลดัล	ซมรม

ภาพประกอบ 123 ลูกตกในลายสังข์ศิลป์ชัย ท่อน 2
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

----	---ล	-ซ-ล	ดลซล	-ซ-ล	ดลซล	-ซ-ล	ดลซล
ดรมร	ดลซล	---ด	ลดรม	-ดมร	ดลซล	---ด	ลดรม
-ซ--	-มรม	---ด	ลดรม	ซลดล	ซมซล	-ดั--	-ทั-ดั
รัดัมัรั	ดัลซล	-ดั--	-ทั-ดั	รัดัมัรั	ดัลซล	-ดั--	-ลซล
ดัซดัล	ซมซล	-ดั--	-ลซล	ดัซดัล	ซมรม	---ล	ซม-ล
-ล-ซ	มร-ม	-มซม	ซมซลฺ	-ดลฺด	-รมซ	-ซ-ด	-ร-ม
ซมรด	รมดร	---ร	-ดลฺร	-ร-ด	ลฺซ-ล	---ร	-ดลร
-ร-ด	ลฺซ-ลฺ						

ภาพประกอบ 124 ลูกตกในลายสังข์ศิลป์ชัย ท่อน 3
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

องค์ประกอบในลายขั้นกลาง ของโปงลาง (ลายประกอบการแสดงสังข์ศิลป์ชัย) จำนวน 3 ท่อน มีรูปแบบกระสวนจังหวะทั้งหมด 14 รูปแบบ รูปแบบที่พบมากที่สุด คือ รูปแบบที่ 8 พบทั้งหมด 20 ครั้ง ถือว่ารูปแบบที่ 8 เป็นเอกลักษณ์ของลายสังข์ศิลป์ชัย รูปแบบที่ 4 พบ 9 ครั้ง เป็นเอกลักษณ์ของลายสังข์ศิลป์ชัย และรูปแบบอื่น ๆ พบ 1-6 ครั้ง

รูปแบบที่	กระสวนจังหวะ		จำนวนครั้งที่พบ
1	- - - -	- - - X	2 ครั้ง
2	- - - X	- - - X	1 ครั้ง
3	- - - X	XX – X	5 ครั้ง
4	- X - X	XX – X	9 ครั้ง
5	- XXX	XXXX	4 ครั้ง
6	- XXX	- XXX	3 ครั้ง
7	- X - X	- X - X	5 ครั้ง
8	XXXX	XXXX	20 ครั้ง
9	- - - X	- XXX	4 ครั้ง
10	- - XX	XXXX	2 ครั้ง
11	- - - X	XXXX	6 ครั้ง
12	- X - -	- X - X	4 ครั้ง
13	- X- -	- XXX	4 ครั้ง
14	- X - X	XXXX	3 ครั้ง

ภาพประกอบ 125 รูปแบบกระสวนจังหวะลายสังข์ศิลป์ชัย

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

3. หมวดหมู่ลายขั้นสูง (ลายเดี่ยวโปงลาง) กลุ่มเสียงลายใหญ่ ลายสุดสะแนน มีทำนองที่ยาว สลับซับซ้อน และอัตราความเร็ว เช่น ลายกาเต้นก้อน ลายไล่วัวขึ้นภู และลายสุดสะแนน เป็นลายที่มีอัตราจังหวะเร็ว กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง เป็นลายที่มีหลายท่อน เช่น ท่อนเกริ่น ท่อนเดิน ท่อนลำวงเกี้ยว ท่อนย่าว มีกลุ่มตัวโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา มีลูกตก 2 ลูกตก คือ เสียง ลา และเสียง มี รูปแบบที่ 3 รูปแบบที่ 9 รูปแบบที่ 12 ถือว่าเป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของลายกาเต้นก้อน คือ เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลงนี้ และพบได้ทุกส่วนของลายเพลง ที่สำคัญลายกาเต้นก้อนนี้มี 4 บรรทัด มีการบรรเลงรูปแบบที่ 3 รูปแบบที่ 9 และรูปแบบที่ 12 นี้ ติดต่อกัน 2 บรรทัดครั้งโดยไม่มีรูปแบบอื่นแทรก ส่วนรูปแบบอื่น ๆ พบบ้างเล็กน้อยสังเกตจากตารางรูปแบบจังหวะ

รูปแบบที่	กระสวนจังหวะ		จำนวนครั้งที่พบ
1	- - - X	- - - X	2 ครั้ง
2	- - - X	- XXX	4 ครั้ง
3	XXXX	XXXX	141 ครั้ง
4	- - - X	-XXX	3 ครั้ง
5	- - - X	- - XX	2 ครั้ง
6	- X - X	XXXX	3 ครั้ง
7	- X - X	- -XX	1 ครั้ง
8	XXXX	- XXX	7 ครั้ง
9	- X - X	- X - X	31 ครั้ง
10	- X - X	- XXX	2 ครั้ง
11	- XXX	- XXX	1 ครั้ง
12	- XXX	XXXX	11 ครั้ง
13	XXXX	- -XX	8 ครั้ง
14	- -XX	- -XX	2 ครั้ง
15	- -XX	XXXX	3 ครั้ง
16	XXXX	XX - -	2 ครั้ง
17	XX - -	XXXX	1 ครั้ง
18	XX - X	XXXX	1 ครั้ง
19	XXXX	- X - X	2 ครั้ง
20	XXXX	- - - X	3 ครั้ง
21	- X - X	XX- X	1 ครั้ง

ภาพประกอบ 126 รูปแบบกระสวนจังหวะลายกาเต้นก้อน

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

เทคนิคสำคัญของการบรรเลงคือ มีวิธีการแบ่งมือในการตีโปงลาง มี 2 คน คนที่หนึ่งตีแบบบรรเลงดำเนินทำนองไปเรื่อย ๆ และการตีแบบสลับมือซ้ายและมือขวา คนที่สองเป็นคนตีแบบเสียงประสาน (คนเสพ) คอยควบคุมจังหวะให้ผู้บรรเลงดำเนินทำนองด้วย ลายกาเต้นก้อน เป็นลายเดี่ยวทางโปงลางที่มีเอกลักษณ์ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงครูของโปงลาง เนื้อหาและอารมณ์ของลายเกี่ยวกับการ

ดำเนินชีวิตของชาวอีสานที่อยู่กับท้องไร่ท้องนา และเทคนิคในการบรรเลงที่สนุกสนาน เนื่องจากเป็นลายเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว ในลายกาเต้นก้อนนั้นมีทั้งโครงสร้างของลายเพลง และเทคนิคการบรรเลงที่เป็นจุดเด่นนาสนใจ คือ ทำนองหลัก ลายกาเต้นก้อน เกิดจากการนำเอาโน้ตทั้ง 5 ตัว ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา มาร้อยเรียงเป็นทำนอง โดยจากการวิเคราะห์สามารถแบ่งทำนองออกเป็น 2 ลักษณะคือ ทำนองลักษณะที่ 1 บรรทัดที่ 1 ถึง บรรทัดที่ 7 จะใช้เทคนิคการบรรเลงการตีแบบสลับมือเป็นส่วนมากซึ่งการตีลักษณะนี้จะมีอยู่ทั่วทั้งเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง โดยจะมีเสียงที่ทำหน้าที่ประสานเสียงอยู่ตลอดเวลาเพื่อความกลมกลืนของเสียงโปงลาง และกระแสเสียงโปงลางจะเป็นตัวที่สร้างเสน่ห์ให้กับโปงลางแต่จะต้องอาศัยความชำนาญในการตีของผู้บรรเลงเป็นพิเศษ ลักษณะการประสานเสียงหรือการประสานทำนองจะมีการบรรเลงไปพร้อมกันๆ ทั้ง 2 แนว ในเวลาเดียวกัน

-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	- - - ม	-มฺซฺม	ซฺลฺดม	ซฺลฺซฺลฺ
- - -มฺ	-มฺซฺมฺ	ซฺลฺดมฺ	ซฺลฺซฺลฺ	- - -ลฺ	- -ซฺด	- - -ลฺ	- -ซฺด
-ลฺ-ร	ดลฺซฺด	-ด-ลฺ	- -ซฺด	-ลฺ-ร	ดลฺซฺด	ลฺดรลฺ	-ดรม
-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม- ม	- ม-ม	- มซ์ล์	- ล์ด์ล์	-ล์ด์ม
- มซ์ล์	ซ์ล์ด์ม	ด์มซ์ล์	ซ์ล์ด์ม	ซ์มรม	ซ์มด์ม	ซ์มรม	ซ์มด์ม
ซ์มรม	ซ์มด์ม	ซ์มรม	ซ์มซ์ด	รมรซ์	รมรม	-ลดร	ดมดร
ดลดร	ดซ์มร	ดซ์มร	ดซ์มร	ดซ์มร	ดซ์มม	-ซ์มร	ดลดร

ภาพประกอบ 127 ลักษณะทำนองที่ 1
ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ทำนองลักษณะที่ 2 บรรทัดที่ 37 ถึง บรรทัดที่ 40 จะใช้เทคนิคการบรรเลงการตีสลับมือเหมือนกันกับลักษณะทำนองที่ 1 แต่จะมีข้อแตกต่าง นั่นก็คือ ลักษณะการบรรเลงทำนอง โดยโน้ตทุกตัวที่ร้อยเรียงออกมาจะเป็นโน้ตที่ได้จากการตีโดยมือข้างขวาของผู้บรรเลงทั้งหมดทุกโน้ต กล่าวคือ โน้ตหนึ่งห้องจะมี 4 จังหวะ เช่น จังหวะที่ 1-3 จะเป็นการตีโดยมือข้างซ้าย หรือข้างที่ไม่ถนัด จังหวะที่ 2-4 เป็นข้างขวา หรือข้างที่ถนัด

- - - -	- - - -	- - - -	-ซ่ำ-ม	-ร -ม	-ด -ม	-ร -ม	-ด-ม
-ร -ม	-ด -ม	-ร -ม	-ซ่ำ -ม	-ล -ม	-ซ่ำ -ลำ	-ดำ -ลำ	-รำ -ลำ
-ดำ -รำ	-มำ -รำ	-ซ่ำ -รำ	-มำ -รำ	-ดำ -ลำ	-รำ -ลำ	-ดำ -ลำ	-ซ่ำ -ลำ
-ม -ลำ	-ซ่ำ -ม	-ร -ม	-ซ่ำ -ม	-ร -ม	-ด -ม	-ร -ม	- - - -

ภาพประกอบ 128 ลักษณะของทำนองที่ 2

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

การซ้ำทำนองในลายกาเต้นก้อน จะมีการซ้ำทำนองค่อนข้างมาก เช่น อาจใช้ทำนองเดิมนั้นในการเล่นในชุดเสียงที่ต่ำ และอาจใช้ทำนองเดิมเล่นในชุดเสียงที่สูง ดังนั้น เทคนิคการบรรเลงการตีโปงลาง ทำนองทั้ง 2 ทำนองนี้มีลักษณะไม่เหมือนกันอีกทั้งยังเป็นทำนองที่ให้อารมณ์ความรู้สึกไม่เหมือกัน เช่น ทำนองที่ 1 เปรียบเหมือน กาที่กระโดดไปมาอยู่ตลอดเวลา ทำนองที่ 2 เปรียบเหมือน กาที่กระโดดช้าลงนั่นเอง ลายไล่วัวขึ้นภู ที่มาของลายวัวขึ้นภู เป็นลายที่ใช้ในการเดี่ยวโปงลาง ซึ่งถือว่าเป็นเพลงครูของโปงลางซึ่งผู้แต่งคืออาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เนื้อหาและอารมณ์ของลายเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของชาวอีสาน เมื่อเสร็จจากการทำนา หลังฤดูเก็บเกี่ยวเรียบร้อยแล้ว ชาวบ้านจะรวมตัวกัน โดยจะรวบรวมฝูงวัวควายทั้งของตนเองและของญาติที่ฝากไปขาย แต่ละฝูงจะมีวัว ควายประมาณ 200 - 300 ตัว โดยจะมุ่งหน้าและเลียบชายเขาภูพานทางกาฬสินธุ์ กลุ่มนายฮ้อย ไล่วัวขึ้นภูก็จะฟังเสียงเคาะหรือหมากกะแหล่ง (กระดิ่งแขวนคอวัว ควาย) เสียงจะดังเป็นจังหวะตามการก้าวเท้าของวัว และได้นำมาประยุกต์ให้เป็นเสียงดนตรี กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลงลายไล่วัวขึ้น ของโปงลางเป็นทางลายใหญ่ มีอัตราจังหวะเร็ว มีกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้ คือ โด เร มี ซอล ลา ลายไล่วัวขึ้นภูมี 42 บรรทัด สามารถแบ่งวรรคเพลงได้ 84 วรรค คือ มีความยาว 4 ห้องเพลง เรียก 1 วรรค มีการแบ่งวรรคลายเพลงได้ดังนี้ กระสวนจังหวะและวรรคเพลงการวิเคราะห์กระสวนจังหวะ หรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองลายเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองลายเพลงที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะ หรือเอกลักษณ์ของลายเพลงได้ชัดเจนที่สุด

รูปแบบที่	กระสวนจังหวะ		จำนวนครั้งที่พบ
1	- - - X	- - - X	4 ครั้ง
2	- X - X	XXXX	2 ครั้ง
3	XXXX	- - -X	10 ครั้ง
4	- XXX	- - -X	3 ครั้ง
5	- XXX	- X - X	3 ครั้ง
6	- XXX	- XXX	6 ครั้ง
7	XXXX	- XXX	16 ครั้ง
8	XXXX	XXXX	51 ครั้ง
9	XXXX	X-XX	9 ครั้ง
10	X-XX	XXXX	6 ครั้ง
11	-X-X	-X-X	47 ครั้ง
12	-X-X	--XX	2 ครั้ง
13	XXXX	- -XX	4 ครั้ง
14	-XXX	- -XX	4 ครั้ง
15	XXXX	- - - -	4 ครั้ง
16	-XXX	XXXX	4 ครั้ง

ภาพประกอบ 129 รูปแบบกระสวนจังหวะลายไล่วัวขึ้นภู

ที่มา : ศราวุธ โชติจำรัส (2560)

ลายไล่วัวขึ้นภู มีความยาว 42 บรรทัด แบ่งรูปแบบได้ 16 รูปแบบ แยกออกเป็นกลุ่มสี ดังนี้ ทำนองเพลงและลูกตกลูกตกของลายไล่วัวขึ้นภู มี 5 ลูกตก คือ เสียง มี ซอล ลา โด และ เร ลูกตกเสียง มี มีทำนอง ดังนี้ลูกตกของลายไล่วัวขึ้นภู มี 5 ลูกตก คือ ลูกตกเสียง มี ซอล ลา โด และ เร ลูกตกเสียง มี มีทำนองทั้งหมด 19 ทำนอง ลูกตกเสียง ซอล มีทำนองทั้งหมด 1 ทำนอง ลูกตกเสียง ลา มีทำนองทั้งหมด 27 ทำนอง ลูกตกเสียง โด มีทำนองทั้งหมด 9 ทำนอง ลูกตกเสียง เร มีทำนองทั้งหมด 21 ทำนอง สำหรับทำนองของลายไล่วัวขึ้นภู จะมีลักษณะทำนองที่คล้ายกันกับ ลายกาเต้นก้อน แต่ละลายนั้นได้มีการสั่งสอนสืบทอดโดยการจำ การบอกเล่ากันมา ต้องมีการท่องจำให้ขึ้นใจ ฟังซ้ำแล้วซ้ำอีกจนสามารถท่องได้จนติดปาก ซึ่งลายไล่วัวขึ้นภู จะมีเทคนิควิธีการตีที่แตกต่างกันตามความสามารถ ประสบการณ์ของแต่ละคนในการตีลาย “ไล่วัวขึ้นภู” ซึ่งในลายเดียวกันแต่ต่างคนตี

ลายก็จะออกไปมาไม่เหมือนกัน และในกรณีที่คนตีโปงลางคนเดียวกัน เพลงเดียวกันแต่ต่างวาระโอกาสและสถานที่ อาจจะพบว่ามีทำนองลายโปงลางผิดเพี้ยนแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจน เทคนิคการบรรเลงลายไล่วัวขึ้นภู เป็นลายบรรเลงเดี่ยวทางโปงลางที่มีเอกลักษณ์ เนื้อหาและอารมณ์ของลายเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของชาวอีสานที่อยู่กับท้องไร่ท้องนา และเทคนิคในการบรรเลงที่สนุกสนานเล้าใจ เนื่องจากเป็นลายเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว ในลายไล่วัวขึ้นภูนั้นมีทั้งโครงสร้างของลายเพลงและเทคนิคการบรรเลงที่เป็นจุดเด่นนาสนใจ คือทำนองหลัก ลายไล่วัวขึ้นภู เกิดจากการนำเอาโน้ตทั้ง 5 ตัว ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา มาร้อยเรียงเป็นทำนอง โดยจากการวิเคราะห์สามารถแบ่งทำนองออกเป็น 5 ลักษณะคือ ดังโน้ตเพลงต่อไปนี้ทำนองลักษณะที่ 1 บรรทัดที่ 1 ถึง บรรทัดที่ 7 เป็นขึ้นท่อนการเริ่มการบรรเลงลายเพลง จะใช้เทคนิคการบรรเลงการตีแบบสลับมือเป็นส่วนมาก การตีลักษณะนี้จะมีอยู่ทั่วทั้งเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง โดยจะมีเสียงที่ทำหน้าที่ประสานเสียงอยู่ตลอดเวลาเพื่อความกลมกลืนของเสียงโปงลาง และกระแสเสียงโปงลางจะเป็นตัวที่สร้างเสน่ห์ให้กับโปงลางแต่จะต้องอาศัยความชำนาญในการตีของผู้บรรเลงเป็นพิเศษ ลักษณะการประสานเสียงหรือการประสานทำนองจะมีการบรรเลงไปพร้อมกันๆ

อภิปรายผล

จากการศึกษาค้นคว้าวิจัย โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้มีประเด็นที่พบ และนำมาอภิปรายได้ดังต่อไปนี้

การวิเคราะห์องค์ความรู้ ประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน ผู้วิจัยนำมาตีความอภิปรายผลดังต่อไปนี้

โปงลางอย่างที่ผู้คนเข้าใจในปัจจุบันเกี่ยวข้องในบริบทในสังคมเศรษกิจการเกษตรแบบทำนาการก่อกำเนิดอาศัยมิติทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงคำบอกเล่าเข้าด้วยกัน ถึงแม้การกำเนิดโปงลางจะผ่านช่วงเวลาที่ไม่นานนัก มีเพียงคำบอกเล่าสืบต่อกันมาไม่มีการจดบันทึก และต้องอาศัยหลักฐานเครื่องดนตรีและแผ่นบันทึกเสียง จึงต้องอาศัยการศึกษาในวิธีทางประวัติศาสตร์เข้ามาเกี่ยว สอดคล้องกับแนวคิด “ประวัติศาสตร์” หรือ “history” ในภาษาอังกฤษ ซึ่งหมายถึง “การเรียนรู้” โดย กอตชัลค์ (2525) ได้เสนอว่า นิยามของคำว่าประวัติศาสตร์ที่แพร่หลายที่สุดในปัจจุบันก็คือ “เรื่องอดีตของมนุษยชาติ” และถึงแม้ว่าการศึกษาเกี่ยวกับอดีตของมนุษยชาติจะเป็นภารกิจหลักของนักประวัติศาสตร์ หากแต่ในทางปฏิบัติแล้วเขามองว่านักประวัติศาสตร์ยังไม่อาจบรรลุเป้าหมายของภารกิจดังกล่าวได้อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากมีอุปสรรคสำคัญสองประการ ได้แก่ (1) เรื่องราวในอดีตของมนุษยชาตินั้นมีมากมายเกินกว่าที่มนุษย์จะสามารถสังเกต จดจำ หรือหวนรำลึกได้ กิจกรรมส่วนใหญ่ของมนุษย์จึงเกิดขึ้นโดยที่ไม่ได้ทิ้งร่องรอยหรือหลักฐานเอาไว้ หรือถ้ามีก็เป็นหลักฐานหรือร่องรอยที่ไม่อาจยืนยันข้อเท็จจริงได้อย่างสมบูรณ์ กล่าวได้อีกอย่างหนึ่งว่า ความรู้ทางประวัติศาสตร์ถูกจำกัด

โดยความไม่สมบูรณ์ของหลักฐานนั่นเอง และ (2) หลักฐานจำนวนน้อยที่หลงเหลืออยู่นั้น เป็นหลักฐานที่ไม่ได้สะท้อนความจริงในเชิงวัตถุวิสัย (objective reality) เพราะสิ่งที่จะเป็นวัตถุวิสัยได้ต้องปรากฏอย่างเป็นอิสระอยู่นอกเหนือความคิดของมนุษย์ หากแต่ประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่มักจะมีรากฐานอยู่บนความทรงจำ อันได้แก่หลักฐานที่เป็นข้อเขียนหรือคำพูด ดังนั้นจึงมีแนวโน้มของความเป็นอัตวิสัย (subjective) อยู่มาก

โปงลางเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกพัฒนามาจากเครื่องใช้ในสังคมเกษตรเมื่อนำมาเทียบเสียงกับเครื่องดนตรีอีสานที่เป็นระบบเสียงแม่บทคือ แคน เนื่องจากมีระบบเสียงที่กลมกลืน สามารถนำเพลงแคนที่เรียกว่า ลาย มาบรรเลงได้ด้วย ต่อมานำพิณ และโหวดเข้ามาผสมวง สร้างทำนอง สร้างเพลงร้อง ตลอดจนคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำประกอบทำให้เป็นนิยมอย่างต่อเนื่อง ต่อมาหน่วยงานราชการและเอกชนเกิดความสนใจจึงหันมาส่งเสริมในฐานะเป็นศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น สอดคล้องกับ ดไนยา ก้อนแก้ว (2551) กล่าวว่า วงโปงลางได้รับการจัดตั้งและพัฒนาโดยสถานศึกษาต่าง ๆ ในภาคอีสาน ทำให้มีการฟื้นฟู และเผยแพร่ศิลปะพื้นบ้านอีสานอย่างแพร่หลาย ปี พ.ศ. 2522 กรมศิลปากรได้ประกาศจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดขึ้นเป็นแห่งแรกของภาคอีสาน โดยมีหน้าที่ศึกษาค้นคว้า รวบรวมผดุงรักษา ส่งเสริมพัฒนา และเผยแพร่ดนตรี และนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานได้นำภูมิปัญญาพื้นบ้านมาพัฒนาวงโปงลาง เช่น การนำโหวดมาบรรเลงในวงโปงลางจนเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปการพัฒนารูปแบบของพิณ (ซุง) ให้มีรูปทรงสวยงาม พัฒนาให้เป็นพิณไฟฟ้า เบสไฟฟ้าการแต่งทำนองเพลง (ลาย) การถ่ายทอดลายเพลงแบบดั้งเดิม เพื่อประกอบการสอนและการแสดงการประดิษฐ์ท่าฟ้อนในวงโปงลางเป็นการชุดการแสดงต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง และเผยแพร่จนเป็นที่ยอมรับทั้งในและต่างประเทศ พ.ศ. 2527 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ก่อตั้งขึ้นเพื่อให้การศึกษาเช่นเดียวกันวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และเป็นการรองรับนักศึกษาที่อาศัยอยู่ในแถบอีสานตอนบนหลังจากที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้รับความสนใจจากผู้ปกครอง นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2537

ชาวอีสานดำเนินชีวิตภายใต้ภูมิวัฒนธรรม ซึ่งเกี่ยวข้องกับการอยู่อาศัยทำมาหากินเป็นสังคมเกษตรกรรมโดยเฉพาะการทำนาทำไร่ของอีสานได้หักล้างถางพงแทรกตัวตามผืนป่า ทำการเพาะปลูกในสมัยก่อนความเป็นผืนป่าดงป่าทึบ ทำให้มีสัตว์ยังคงมีมาก ผู้คนที่ต้องอาศัยตามชายป่าดงต้องเผชิญกับสัตว์ป่าที่เข้ามาบุกรุกเป็นประจำ จึงสร้างเครื่องให้สัญญาณ คือ “เกราะ” ตีเกราะเคาะไม้เพื่อขับไล่หมู่สัตว์ อีกประการหนึ่งกรณีช้างซึ่งเป็นสัตว์ใหญ่อาจทำอันตรายผู้คนที่คอยเฝ้าพืชผล ผู้ที่พบเห็นจึงตีเกราะเพื่อให้สัญญาณเพื่อนคนอื่นที่อยู่ละแวกเดียวกันให้ระวัง ชีวิตที่ผูกพันกับท้องไร่ท้องนาได้เวลาถึงวันเพื่อผ่อนคลายความเครียดที่ต้องใช้เวลานานจึงเป็นสาเหตุที่ทำให้ต้องเพิ่มจำนวนให้เป็นลักษณะดนตรี ในระยะแรกคงเป็นเพียงระดับเสียงที่ต่างระดับ ใช้ตีบรรเลงตามท้องไร่ปลายนา วัสดุที่นำมาทำคือ แก่นไม้แห้งมีเสียงกังวานถากให้ได้รูปทรงพอเหมาะ นับเป็น นวัตกรรม หรือ เป็นเทคโนโลยีที่ผู้คนในบริบทนิเวศตามนี้ค้นพบ สอดคล้องกับทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรมของ จูเลียน

เอชสจ็วต (Julian H. Steward) อ้างใน นิยพรรณ วรรณศิริ (2540) ให้ความหมายนิเวศวิทยาว่า “คือการปรับตัวให้เข้ากับสภาวะแวดล้อม ซึ่งเป็นผลกระทบจากการปรับตัวเข้ากับสภาวะแวดล้อม (ของมนุษย์แต่ละสังคม) นิเวศวิทยาวัฒนธรรมจึงแตกต่างไปจากนิเวศวิทยาสังคม (Social Ecology) เพราะนิเวศวิทยาวัฒนธรรมมุ่งแสวงหากฎเกณฑ์เพื่ออธิบายที่มาของลักษณะและแบบแผนวัฒนธรรมบางประการที่มีอยู่ในแต่ละสภาวะแวดล้อม มากกว่ามุ่งแสวงหาหลักการทั่วไปที่ใช้ได้กับทุกวัฒนธรรมและสภาพแวดล้อม”

สิ่งที่สำคัญที่สุดในแนวคิดนี้คือ “แก่นวัฒนธรรม”(Cultural Core) ซึ่งหมายถึง “กลุ่มของลักษณะหรือแบบแผนวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดมากที่สุดกับกิจกรรมเพื่อการดำรงชีพและการจัดการทางเศรษฐกิจ” ทั้งนี้จะมุ่งสนใจการนำวัฒนธรรมทางวัตถุ (ระบบเทคนิควิทยาที่ใช้หรือเครื่องมือเทคโนโลยี) มาใช้แตกต่างกันอย่างไรและก่อให้เกิดการจัดการทางด้านสังคมที่แตกต่างกันอย่างไรในสภาวะแวดล้อมที่แตกต่างกัน เพราะสภาวะแวดล้อมแต่ละแห่งอาจเป็นตัวช่วยหรือข้อจำกัดใช้เทคนิควิทยาเหล่านี้ก็ได้ และเป็นสาเหตุหนึ่งที่มีผลทำให้เกราะ หรือ ที่เรียกแต่งกันออกในแต่ละท้องที่ คือ ขอลอ เกราะลอ สอดคล้องกับ เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2529a) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางมีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น หมากกลิ้งกล่อม ระนาดยักษ์ ระนาดอีสาน หมากขอลอ เป็นเครื่องดนตรีที่มีมาแต่โบราณที่ได้ชื่อว่าระนาดเพราะมีรูปร่างคล้ายระนาดที่ได้ชื่อว่า ขอลอ เพราะแต่ละลูกมีเสียงคล้ายขอลอ (เกราะ) ของผู้ใหญ่บ้าน ที่ได้ชื่อว่าโปงลางเพราะมีเสียงดังเหมือนเสียงโปงลาง (กระดึงสำริด) ที่ผูกไว้หลังวัวต่าง (วัวที่บรรทุกเป้สินค้า) ในสมัยโบราณที่ดัง “โปงลาง-โปงลาง” ที่ได้ชื่อหมากกลิ้งกล่อมเพราะมันมีเสียงไพเราะสามารถกล่อมให้ผู้ฟังเคลิบเคลิ้มหลับใหลได้

โปงลางเป็นการแสดงที่โดดเด่นเนื่องจากเป็นการปรับตัวและปรับเปลี่ยนที่มีการผามกลมกินหลายรูปแบบเข้าด้วยกัน ในยุครุ่งเรืองได้รับความนิยมในฐานะสื่อกลางที่เผยแพร่ศิลปะการแสดงเหมาะสมกับเป็นกิจกรรมในโรงเรียน ในเชิงธุรกิจในสมัยที่มีวงไม่มากจึงมีผู้ที่ว่าไปทำการแสดงจนการเสริมรายได้ วงโปงลางมีการเฟื้อฟูเป็นบางช่วงเวลาซึ่งเสี่ยงต่อการยุบได้ง่าย จึงจำเป็นต้องมีการการบริหารการจัดการ การตลาด การประชาสัมพันธ์ การสร้างมาตรฐานและอัตลักษณ์ที่เป็นแบบฉบับ เพื่อให้สามารถทรงตัวต่อไปได้ สอดคล้องกับ พิไลวรรณ ยะวรรณ (2555) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์วงโปงลางเชิงธุรกิจ ในการแสดงวงโปงลางที่ประสบความสำเร็จได้ใช่ว่าใช้แต่ความสามารถในเชิงศิลปะเท่านั้น ต้องอาศัยความสามารถด้านการบริหารการจัดการ การตลาด การประชาสัมพันธ์ มนุษยสัมพันธ์ และจิตวิทยาการปกครองประกอบกันเนื่องจากภาวะเศรษฐกิจตกต่ำวงการวงโปงลางต่างได้รับผลกระทบที่หลีกหนีไม่พ้น ซึ่งทำให้วงโปงลางหลายคณะต้องลดอัตราค่าแสดงลงตามภาวะเศรษฐกิจเพื่อให้เจ้าภาพสามารถว่าจ้างไปแสดงได้ และเพื่อความอยู่รอดของคณะบางคณะปริมาณงานลดลงบางคณะจำเป็นต้องลดบุคลากรลงไม่เช่นนั้นแล้วจะต้องประสบกับการขาดทุนทำให้คณะถูกยุบไปในที่สุด ดังนั้น การบริหารจัดการที่ดีย่อมมีโอกาสที่จำให้วงโปงลางดำรงอยู่

ในสังคมอีสานสืบต่อไป ซึ่งแนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงวงโปงลางที่เหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจในปัจจุบัน ตามแนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงวงโปงลาง

นอกจากนี้สอดคล้อง วิญญู ผิวรัตน์ (2558) .การสร้างและพัฒนามาตรฐานวงโปงลางศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน จึงเป็นเครื่องมือที่สำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้ นักแสดง และผู้ควบคุม ผู้ฝึกสอน ตลอดจนผู้สนใจ ได้ตระหนักถึงอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของวงโปงลาง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน เพื่อให้เอกลักษณ์ของการแสดงพื้นบ้านอีสานซึ่งประกอบด้วย มาตรฐานด้านเครื่องดนตรี คือ การรักษาคุณภาพของเสียง รูปร่าง รูปทรง ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ชัดเจน มาตรฐานด้านการบรรเลงดนตรี คือ ยังคงรักษาเทคนิค วิธีการ รูปแบบการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ดั่งเดิม มาตรฐานด้านนักดนตรี คือ มีระเบียบวินัย อดทน สามัคคีในหมู่คณะรักษาอัตลักษณ์ของนักดนตรีพื้นบ้าน มาตรฐานด้านชุดการแสดง คือ ชุดการแสดงมีความเป็นมาที่ถูกต้อง ตามขนบธรรมเนียมประเพณีของท้องถิ่น มาตรฐานด้านเครื่องแต่งกาย คือ มีกายแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ ตามวิถีชีวิตของแต่ละท้องถิ่น มาตรฐานด้านภาษาและบทเพลงประกอบในการแสดง คืออนุรักษ์ภาษาถิ่น บทเพลงมีความถูกต้องเหมาะสมกับชุดการแสดง มาตรฐานด้านเวที แสง สี เสียงให้มีความเหมาะสมเป็นธรรมชาติ มาตรฐานด้านระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง คือ เวลาที่เหมาะสมกับชุดการแสดง และการแสดงแต่ในครั้ง มาตรฐานด้านกรรมการตัดสิน คือ ก่อให้เกิดความถูกต้องยุติธรรมในการประกวดของวงโปงลางศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน มาตรฐาน

โปงลาง เป็นเครื่องดนตรีที่มีความไพเราะ จากเสียงที่เกิดจากการตี ความกังวานที่เกิดจากเสียงไม้นั้นมีมนเสน่ห์ ที่ทำให้ผู้ได้ฟังเกิดความเพลิดเพลิน โปงลางนั้นมีพัฒนาการ มาเมื่อไม่นาน พอที่จะสามารถสืบค้นความเป็นมาเป็นไปได้มากพอสมควร ซึ่งอาจกล่าวโดยสังเขป จากเดิมที่มีเพียงการบรรเลงเพลงพื้นบ้าน หมอลำและเพลงลูกทุ่งมาเล่นในวงโปงลาง ปัจจุบันมีการปรับปรุงการแสดงหน้าเวทีมากขึ้น เช่น เพิ่มตลกหน้าเวที นักเตน นักฟ้อนหมอลำ หางเครื่อง และกลายเป็นดนตรีโปงลางประยุกต์ที่มีความทันสมัยตามสากลนิยมมากขึ้น เพลงที่บรรเลงเริ่มมี เพลงปอบ เพลงร็อค ลูกกรุงตามสมัยนิยมในยุค หรือตามคำขอของคนฟัง เป็นกลไกของสังคมที่มีความต้องการสนองตอบ ทำให้นักดนตรี และช่างผู้ผลิตต้องการให้โปงลางเกิดการยอมรับและสามารถนำไปรับใช้สังคมใช้ไดมากที่สุด โดยนำไปบรรเลงเพลงไดหลายแนว หลายกลุ่มเสียงจึงมีการเพิ่มลูก เพิ่มเสียงให้ทันสมัยสากล จนหาความแตกต่างของความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะดั้งเดิมของโปงลางในรูปปัจจุบันนี้ไดยาก ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าการรับใช้สังคม และความทันสมัยของคนในสังคมเมือง และความนิยมดนตรีตะวันตกของคนรุ่นใหม่ที่มีมากขึ้น ทำให้อิทธิพลของดนตรีตะวันตกส่งผลกระทบถึงดนตรีพื้นบ้าน วงโปงลางมีการปรับตัวตามความรสนิยมของผู้คนภายใต้การเปลี่ยนแปลงของกระวัฒนธรรม ดไนยา ก้อนแก้ว (2551) ผลการศึกษาพบว่า การปรับตัวทางวัฒนธรรมในกระแสโลกาภิวัฒน์ ของวงโปงลางสะออน แบ่งเป็น 2 ทาง คือ การผสมผสานทางวัฒนธรรม และการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดง ดังต่อไปนี้ วง

โปงลางสะออนมีการปรับตัวทางวัฒนธรรมโดยการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดงและผสมผสานรูปแบบการแสดงระหว่างดนตรีพื้นบ้านอีสานแบบดั้งเดิมกับการแสดงสด ในรูปแบบของละครเวทีเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ผลจากการศึกษาได้ทราบถึงความเปลี่ยนแปลงในองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น การนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงประกอบเพื่อความเร้าใจ คือ กลองชุด การนำรูปแบบการแสดงพื้นบ้านอีสานดั้งเดิมมาผสมผสานกับการแสดงมุขตลกทางภาษา การร้องเพลงลูกทุ่ง กิริยาท่าทาง เช่น นักแสดงพูดภาษาไทยไม่ชัดนักแสดงพูดภาษาไทยผสมกับภาษาอังกฤษ กิริยาอาการดีใจหรือตกใจ ส่วนเครื่องแต่งกายมีการประยุกต์จากการแต่งกายแบบพื้นบ้านอีสานดั้งเดิมเพื่อต้องการเรียกความสนใจจากผู้ชม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของวงโปงลางสะออน เช่น การเกล้าผมด้วยการหวีผมปาดหน้าผากแล้วรวบตึงกลางศีรษะแล้วติดดอกไม้ดอกใหญ่ทางซ้ายของมวยผม สวมเสื้อเกาะอกกับผ้าถุงสั้นเหนือหัวเข่าปักเลื่อมให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น

การวิเคราะห์องค์ความรู้การจัดหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง ผู้วิจัยนำมาตีความอภิปรายผลดังต่อไปนี้ 1)หมวดหมู่ลายขั้นพื้นฐาน กลุ่มเสียงลายใหญ่ มีทำนองที่สั้น กะทัดรัด เช่น ลายโปงลาง ลายเต้ย ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า ลายน้ำโตนตาด ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ ลายแมงภู่ตอมดอก เป็นลายที่มีอัตราจังหวะช้า และปานกลาง กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง เป็นลายท่อนเดียว มีกลุ่มตัวโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา มีลูกตก 2 ลูกตก คือ เสียง ลา และเสียง มี เทคนิคสำคัญของการบรรเลงคือ มีวิธีการแบ่งมือในการตีโปงลางที่ใช้มือซ้ายเคาะเสพเสียงจังหวะที่เสียง ลา ต่ำ มือขวาก็ตีดำเนินทำนองไปเรื่อย ๆ และการตีแบบสลับมือซ้ายและมือขวา พร้อมทั้งบรรเลงรวมกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นคือ พิณ แคน โหวด และเครื่องประกอบจังหวะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน ได้สอดคล้องกับ วีระวัฒน์ วัชรโกมล (2525) พบว่า ความเป็นมาของทำนองเพลงโปงลาง หรือลายโปงลาง มี 12 ลูก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา โปงลาง ขนาดใหญ่มี 14 ลูก 7 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ซี ที่จังหวัดอุบลราชธานี ผู้นำเอาโปงลางมาเผยแพร่ คือนายสมัย ดาโรจน์ ครูใหญ่โรงเรียนบ้านสร้างถ่อ อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี 2)หมวดหมู่ลายขั้นกลาง (ประกอบชุดการแสดง) กลุ่มเสียงลายใหญ่ มีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ ในด้านวิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น เช่น ลายผู้ไท (ภูไทเรณู ภูไทกาฬสินธุ์ ภูไทสกล มวยโบราณ) ลายเต้ย (เต้ยหัวโนนตาล เต้ยเกี้ยว เต้ยเดือนห้า) ลายลำเพลิน (หมากกั้บแก๊บลำเพลิน กาฬสินธุ์ลำเพลิน สารคามลำเพลิน มโนราห์เล่นน้ำ สังข์ศิลป์ชัย) ลายเซิ้ง (เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งกะโป๋ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งกลองตุ้ม เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งสะวิง) เป็นลายที่มีอัตราจังหวะช้า ปานกลาง เร็ว กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง เป็นลายที่มี 3 ท่อน มีกลุ่มตัวโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา มีลูกตก 2 ลูกตก คือ เสียง ลา และเสียง มี ได้สอดคล้องกับมานพ วิสุทธิแพทย์ (2533) ได้อธิบายเกี่ยวกับลูกตกไว้ว่า โดยปกติลูกตกมักจะเป็นโน้ตใดโน้ตหนึ่งในบันไดเสียงของเพลงนั้น เช่น ในบันไดเสียงโด ลูกตกมักจะเป็นเสียง โด เร มี ซอล หรือ ลา ในเพลงบันไดเสียง ฟา ลูกตก จะเป็นฟา ซอล ลา โด หรือ เร ลูกตกเสียงต่าง ๆ ของแต่ละบันไดเสียงจะบอก

ลำดับขั้นตอนด้วย คือ บันไดเสียง ลูกตกเสียงโด เป็นลูกตกเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง เสียง เร เป็นลูกตกเสียงที่ 2 ของบันไดเสียง เป็นต้น และเป็นเทคนิคสำคัญของการบรรเลงคือ มีวิธีการ ตีแบบสลับมือซ้ายและมือขวา พร้อมทั้งบรรเลงรวมกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นคือ พิณ แคน โหวด และเครื่องประกอบจังหวะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน 3)หมวดหมู่ลายขั้นสูง (ลายเดี่ยวโปงลาง) กลุ่มเสียงลายใหญ่ลายสุดสะแนน มีทำนองที่ยาว สลับซับซ้อน และอัตราความเร็ว เช่น ลายกาเต้นก้อน ลายไล่วัวขึ้นภูและลายสุดสะแนน หรือบันไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์ สอดคล้องกับ คมกริช การินทร์ (2558) สรุประบบเสียงของดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นระบบ เพนตาโทนิค คือ มี 5 เสียงที่ใช้ในบทเพลง บันไดเสียงของดนตรีพื้นบ้านมีอยู่ 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือบันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์ ดนตรีไทยนั้น จะใช้คำว่า ทาง และเป็นลายที่มีอัตราจังหวะเร็ว กลุ่มตัวโน้ตและวรรคเพลง เป็นลายที่มีหลายท่อน เช่น ท่อนเกริ่น ท่อนเดิน ท่อนลำวงเกี้ยว ท่อนยาว มีกลุ่มตัวโน้ต 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา มีลูกตก 2 ลูกตก คือ เสียง ลา และเสียง มี เทคนิคสำคัญของการบรรเลงคือ มีวิธีการแบ่งมือในการตีโปงลาง มี 2 คน คนที่หนึ่งตีแบบบรรเลงดำเนินทำนองไปเรื่อย ๆ และการตีแบบสลับมือซ้ายและมือขวา คนที่สองเป็นคน ตีแบบเสียงประสาน (คนเสพ) คอยควบคุมจังหวะให้ผู้บรรเลงดำเนินทำนองด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาค้นคว้าวิจัย โปงลาง : การศึกษาทำนองลายเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าวิจัยในครั้งต่อไปไว้ดังต่อไปนี้

1.ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 ในการศึกษาวิจัยการบรรเลงวงดนตรีพื้นบ้านอีสานโปงลาง และปัจจัยที่มีผลต่อสุนทรียภาพในการบรรเลงเดี่ยวโปงลาง นั้นควรมีการพัฒนาและส่งเสริมในสถาบันการศึกษาในระดับต่างๆ

1.2 ในการศึกษาวิจัยการบรรเลงวงดนตรีพื้นบ้านโปงลาง และปัจจัยที่มีผลต่อสุนทรียภาพในการบรรเลงเดี่ยวโปงลาง ควรส่งเสริม สนับสนุนผู้ที่เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสาน มาเป็นบรรทัดฐานของลายพื้นบ้านอีสานให้คงอยู่ไว้ตลอดไป

1.3 จากผลการวิจัยซึ่งเป็นการจัดหมวดหมู่ ทำนอง และองค์ประกอบในลายของโปงลางนำไปสู่การจัดทำเอกสารประกอบการสอนในรายวิชาทักษะการปฏิบัติดนตรีพื้นบ้านอีสาน

1.4 สามารถนำความรู้สู่การกำหนดเกณฑ์มาตรฐานด้านลายเพลงพื้นบ้านอีสานโปงลางในระดับต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาต่อไป

2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าวิจัยต่อไป

2.1 สามารถทำการศึกษาวิจัยการบรรเลงเดี่ยวในเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานประเภทอื่น ๆ เช่น พิณ แคน โหวด ซออีสาน ฯลฯ

2.2 สามารถทำการศึกษาวิจัยในเชิงเปรียบเทียบของการบรรเลงเดี่ยววงดนตรีพื้นบ้านอีสาน โปงลางในแต่ละสถานที่อื่น ๆ หรือวงดนตรีพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ ในลักษณะเดียวกันได้

2.3 ควรทำการศึกษาวิจัยหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบในลายเพลงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานประเภทอื่น ๆ

2.4 ควรศึกษาวิจัยเรื่องทำนองลายเพลงของเครื่องดนตรี ดีด สี ตี เป่า ของวงดนตรีพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ ลักษณะเดียวกันได้เพื่อจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในระดับต่าง ๆ พร้อมทั้งยังเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมทางด้านดนตรีพื้นบ้านถิ่นให้คงอยู่สืบไป

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาสัก เต๊ะขันหมาก. (2530). โปงลาง เอกลักษณ์แห่งดนตรีอีสาน. กรุงเทพฯ: เจ้าพระยา.

กีรติ บุญเจือ. (2522). สารานุกรมปรัชญา. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ขนิฐา สวรรณชาติ. (2528). “อีสานของเรา,” ในดนตรีและการละเล่นของชาวอีสาน. กรุงเทพฯ: การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2529). สังคีตนิยมว่าด้วย : ดนตรีตะวันตก. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานช.

คณาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย. (2545). พื้นฐานดุริยางคศิลป์ FUNDAMENTAL MUSIC. มหาสารคาม: หจก.อภิชาติการพิมพ์.

คมกริช การินทร์. (2544). ดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์. .วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพ ฯ.

คมกริช การินทร์. (2549). โปงลาง. สาขาดุริยางคศาสตร์ ภาควิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

คมกริช การินทร์. (2558). แนวทางในการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้าน. มหาสารคาม: ตักสิลาการพิมพ์.

คำผล กองแก้ว. (2521). “โปงลาง,” ในนิทรรศการไทยอีสานบ้านเฮา. อุบลราชธานี: วิทยาลัยครูอุบลราชธานี.

คุณหญิงชั้น ศิลปะบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน. (2521). ดนตรีไทยศึกษา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2542). การวิจัยทางมานุษยวิทยา. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จันทิมา นิลทองคำ. (2540). การศึกษาวิเคราะห์วงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงฟองน้ำ วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพฯ.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. (2526). เชิดชูเกียรติ ฯพณฯ จารุบุตร เรืองสุวรรณ. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภา.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (ม.ป.ป.). 119-128.

จำนงค์ ทองประเสริฐ. (2519). ปรัชญาตะวันตกสมัยกลาง. กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา.

จิราพร ธวัชวิเชียร. (2539). โปงลางเครื่องดนตรีที่น่าสนใจของภาคอีสาน. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2526). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2529a). ดนตรีและการล่ะเล่นพื้นบ้านอีสาน. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม มหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2529b). รายงานการวิจัยเรื่องดนตรีผู้ไทย. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม มหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2540). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. นครราชสีมา: สมบูรณ์การพิมพ์.

ฉัตรพงศ์ อินทฤทธิ์. (2541). การทำโปงลางกับวิถีชีวิตของชาวบ้านในเขตอำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2536). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน. ภาควิชามนุษยศาสตร์: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2539). สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. ขอนแก่น: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

โฉมฐิติ (นามแฝง). (2533). โปงลาง: ดาวสยาม.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. (2537). สังคีตนิยม. กรุงเทพฯ: การศาสนา.

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (วิทยา วรมิตร). (2560). เอกสารประกอบการสอนวิชา 2007102 หลักการทางดนตรีวิทยา. มหาสารคาม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2534). จิตวิทยาการสอนดนตรี. กรุงเทพฯ: คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. In พ. 4 (Ed.). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: ด่าสุทธาการพิมพ์.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2543). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดไนยา ก้อนแก้ว. (2551). วงโปงลาง : การปรับตัวทางวัฒนธรรมในกระแสโลกาภิวัฒน์.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ดไนยา สังเกตการณ์. (2558). วัฏจักรศิลปะการแสดงในธุรกิจบันเทิง : กรณีศึกษา วงโปงลางสะออน. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิตสาขาการวิจัยศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ดวงใจ อมาตยกุล. (2545). การขับร้องประสานเสียง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เดชา ฆารละออง. (2536). พระราชวงค์จักรี กับ 200 ปี กาฬสินธุ์. ยโสธร: จือฮะการพิมพ์ยโสธร.

ทรงเดช แสงนิล. (2536). โปงลางจังหวัดกาฬสินธุ์.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา เน้นมนุษยศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). สุนทรียะทางทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ โครงการตำราคณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

ทองสุข มันตาทร. (2536). พระราชวงค์จักรี กับ 200 ปี กาฬสินธุ์. ยโสธร: จือฮะการพิมพ์ยโสธร.

ธรรมนูญ จิตตรีบุตร. (2543). ปี๊ห์ ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเต๋ย จังหวัดน่าน. กรุงเทพมหานคร: ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ไทย.

ธวัช ปุณโณทก. (2522). วรรณกรรมอีสาน. กรุงเทพมหานคร: พีระพัธนา.

นิยพรรณ วรรณศิริ. (2540). มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และอเนก ราวิกมูล. (2532). สรรพสังคีต. กรุงเทพฯ: สมาพันธ์ จัดกัด.

ประจิต พัชรินทร์ศักดิ์. (2536). พระราชวงศ์จักรี กับ 200 ปี กาฬสินธุ์. ยโสธร: จือฮะการพิมพ์ยโสธร.

ประมวล ใจรักษ์. (2523). พระพุทธบาทที่บ้านผือ.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2538). ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป. กรุงเทพฯ: จงเจริญการพิมพ์.

ปราการ แสนอุบล. (2536). พระราชวงศ์จักรี กับ 200 ปี กาฬสินธุ์. ยโสธร: จือฮะการพิมพ์ยโสธร.

ปราโมทย์ ทัศนาสุรรณ. (2528). "หาดใหญ่" อ.ส.ท. 25 (เมษายน 2528) 12-23.

ปรีชา พิณทอง. (2521). “โปง”ในนิทรรศการอีสานบ้านเฮา. หน้า 83-87. อุบลราชธานี: วิทยาลัยครูอุบลราชธานี

ปัญญา รุ่งเรือง. (2541). โน้ตเพลงไทยฉบับครู เล่ม 3 เพลงเรื่องมอญแปลง. กรุงเทพฯ.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). ประวัติการดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2549). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน : คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรีและการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.

พรพิไล เทพคำ. (2539). เพลงคำเมืองกับวัฒนธรรมชาวล้านนา : วิเคราะห์เนื้อหาเพลงคำเมือง. กรุงเทพฯ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิไลวรรณ ยะวรรณ. (2555). แนวทางการอนุรักษ์และพัฒนาการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์วงโปงลางเชิงธุรกิจของสถาบันอุดมศึกษา.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ภมรรัตน์ สุธรรม. (2546). พลวัตชุมชนกับการพึ่งตนเองในภาคตะวันตก. กรุงเทพฯ: สถาบันวิถีทรรศน์.

ภาษิต จิตภาษา. (2536). "โปงลางเกิดขึ้นเมื่อไหร่" ศิลปวัฒนธรรม. 14 6 (เม.ย) 169-171.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม. (2532). โครงการศิลปวัฒนธรรมอีสานสัญจร ครั้งที่ 3 [จุลสาร] / ชมรมดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมือง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ยศ สันตสมบัติ. (2540). มนษย์กับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.พ.ศ. 2530. กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิช.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). พจนานุกรม. (720). กรุงเทพมหานคร: นามมีบุคส์.

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์. (2538). สวนฯ เล่มน้อย. กรุงเทพมหานคร: สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

วิญญู ผิวรัตน์. (2558). วงโปงลาง : การสร้างและพัฒนามาตรฐานศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิตสาขาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วีระวัฒน์ วัชรโกมล. (2525). โปงลางอำเภอเมืองจังหวัดอุบลราชธานี. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม, มหาสารคาม.

ศราวุธ โชติจำรัส. (2553). เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวโปงลาง. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: ภาควิชาดนตรีวิทยาครูสมเด็จเจ้าพระยา.

สมาน ยศพล. (2528). “โปงลาง,” ในอนุสรณ์งานมหากฐินเนื่องในบุญร้อยวนอุทิศส่วนกุศลแด่อาจารย์สมาน ยศพล. ณ วัดบ้านเปลือยน้ำ ตำบลมะค่า อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม พฤศจิกายน 2528. หน้า 12 – 15. มหาสารคาม: อภิชาตการพิมพ์.

สารานุกรมไทย. (2550). สำหรับเยาวชน.โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเล่มที่ 34.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2546). เปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาวิชาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) “คีตกวีศรีแผ่นดิน”. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์องค์การรับส่งสินค้าและวัสดุภัณฑ์ (ร.ส.พ.).

สำนักศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัย. (2554). ดนตรีกับชีวิต (Music and Life) เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 0023016. มหาสารคาม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สำนักศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัย. (2558). ศิลปะวิจักษ์ (Art Appreciation). เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 0032003. มหาสารคาม: โรงพิมพ์เดือนตุลา.

สำเร็จ คำโมง. (2522). ดนตรีอีสาน. มหาสารคาม: วิทยาลัยครูมหาสารคาม.

สำเร็จ คำโมง. (2538). ดนตรีอีสาน : แคนและดนตรีอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง. มหาสารคาม: ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สภาบันราชภัฏมหาสารคาม.

สิริวัฒน์ คำวันสา. (2521). อีสานคดี. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไพศาลศิริ.

สุกรี เจริญสุข. (2530). ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2527). โปงลาง “จดหมายถึงบรรณาธิการ "5, 11 (ก.ย.2527) .จดหมายของจุฑารัตน์ตันสกุล จ.นนทบุรี ขอทราบลักษณะแท้จริงของโปงลาง.

สุชาวดี สุภโตษะ. (2523). การจัดการประชาสัมพันธ์ของกระทรวงศึกษาธิการ.วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

อมรา พงศาพิชญ์. (2537). วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Alan Merriam. (1964). The Amtropology of Music. United States of America. Library of Congess.

Chonpairot J. (1981). “Diffusion of Vina in Southeast Asia,” in Thyagaraja Festival. P. 91-105. State University: Cleveland.

Christine Ammer. (2992). Dictionary of Music. New York: Printed in the United States of America.

Copland Michael Aaron. (2000). “Probblem – Based Learning Problem - Framing Ability and the Principal Selves of Prospective School Principals,” Dissertation Abstracts International. 60(8) : 2750 – A ; February, Denis Arnold. The New Oxford Companion to Music.(Vo1.2, p.1,723-1,727). New York Oxford University Press.

http://www.bookmuey.com.

http://www.natres.psu.ac.th.

https://medthai.com.

https://th.wikipedia.org.

Malm, W. P. (1959). “Japanese Nagauta Music,” Dissertation Abstracts International. 119 – A ; .

Midzley Ruth. (1976). The Study of Ethomusicology. Oxford Oxford University.

Nettl, B. (1953). “American Indian Music North of Mexico : Its Styles and Areas,” Dissertation Abstracts International. 13(5) : 834 – A, .

Nettl Bruno. (1995). Heartland Excursions: Ethnomusicological Perspectives on Schools of Music (1995), and Encounters in Ethnomusicology A.B. (music), M.A., Indiana University; M.A. (library science), University of Michigan; Ph.D. (musicology, ethnomusicology, with minors in anthropology and folklore), Indiana University.

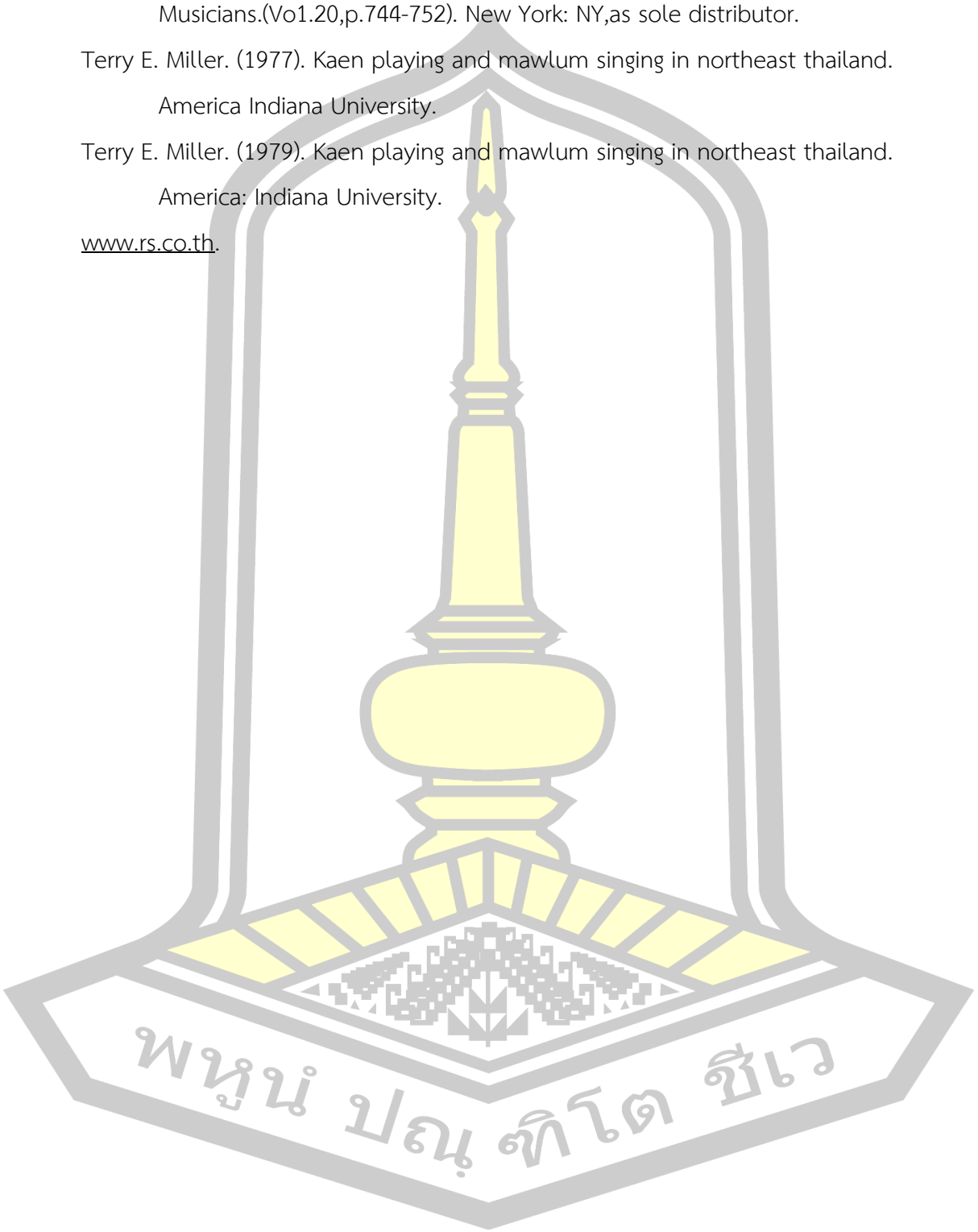
Sachs curt. (1940). The history of musical instruments.

Stanley sadie. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians.(Vo1.20,p.744-752). New York: NY,as sole distributor.

Terry E. Miller. (1977). Kaen playing and mawlum singing in northeast thailand. America Indiana University.

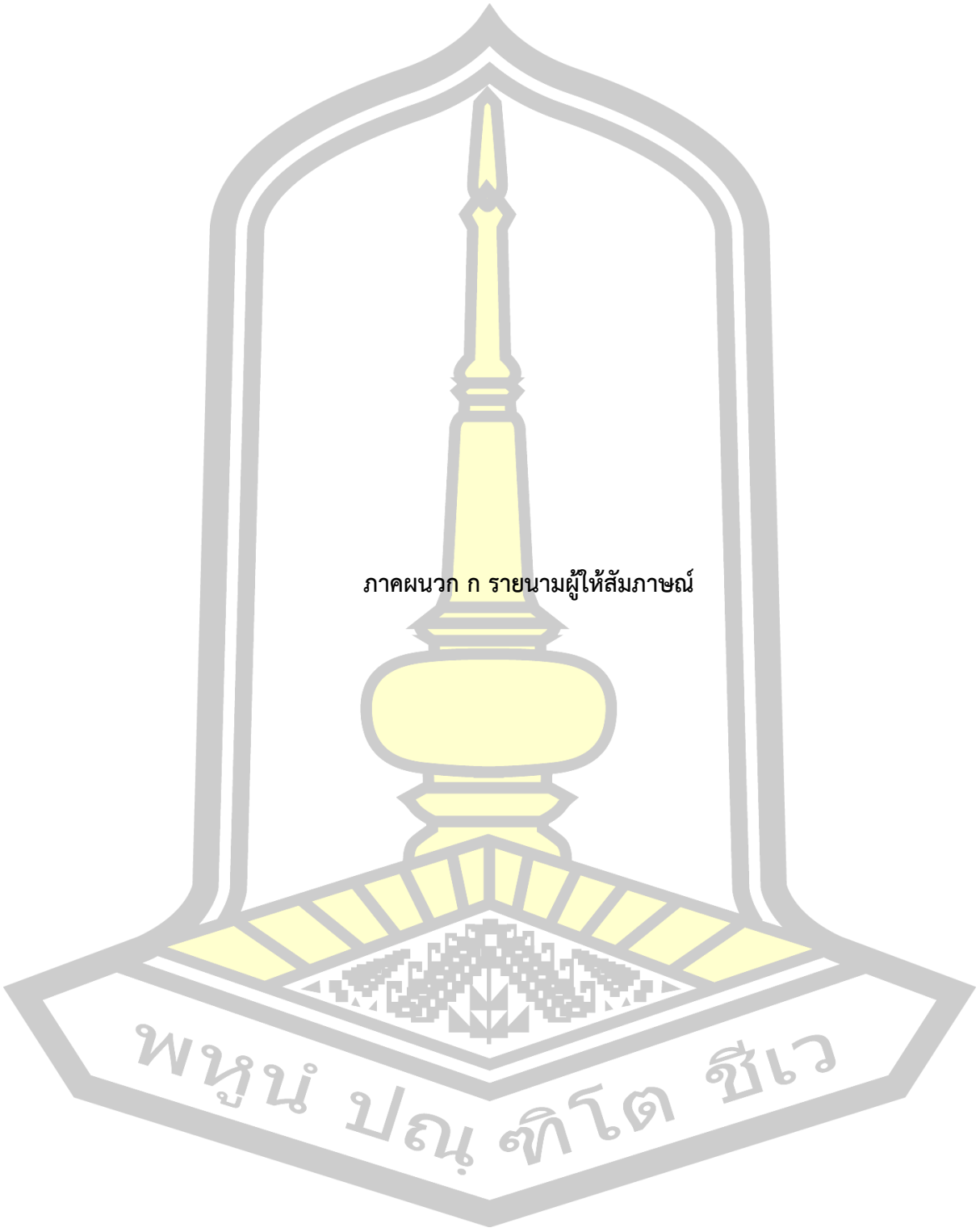
Terry E. Miller. (1979). Kaen playing and mawlum singing in northeast thailand. America: Indiana University.

www.rs.co.th.



ภาคผนวก

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

คมกริช การินทร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม พ.ศ. 2561

เงิน ภารผุด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านหนองแคน ตำบลจาน อำเภอดอนจาน จังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2561

เจริญชัย ชนไพโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม พ.ศ. 2561

ฉวีวรรณ พันธุ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ หมู่บ้านสันติธานี อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2561

ชิงชัย วิเชียรชัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ ร้านตะวันแดงสาดแสงเดือน อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2561

ชุมเดช เดชภิมล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สาขาวิชาดนตรีพื้นบ้าน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม พ.ศ. 2561

ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านหนองพอก อำเภอหนอกพอก จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ. 2561

ทองจันทร์ คำพิพจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านหามแห หมู่ 9 ตำบลโพนทอง อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2561

ทินกร อัตไพบูลย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม พ.ศ. 2561

ทศพล ศรีเลิศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ ร้านตะวันแดงสาดแสงเดือน อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 19 สิงหาคม พ.ศ. 2561

ปรีชา จันทร์เทพ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2561

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านปอแดง ตำบลขามเฒ่าพัฒนา อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม พ.ศ. 2561

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ. 2561

พงศ์ธร พันธุ์ผาด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านเลขที่ 812 อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2561

พรชัย ศรีสารคาม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านนาสีนวล ตำบลนาสีนวล อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 24 สิงหาคม พ.ศ. 2561

วิญญู ผิวรัตน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ โรงเรียนชนบทศึกษา อำเภอชนบท จังหวัดขอนแก่น เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม พ.ศ. 2561

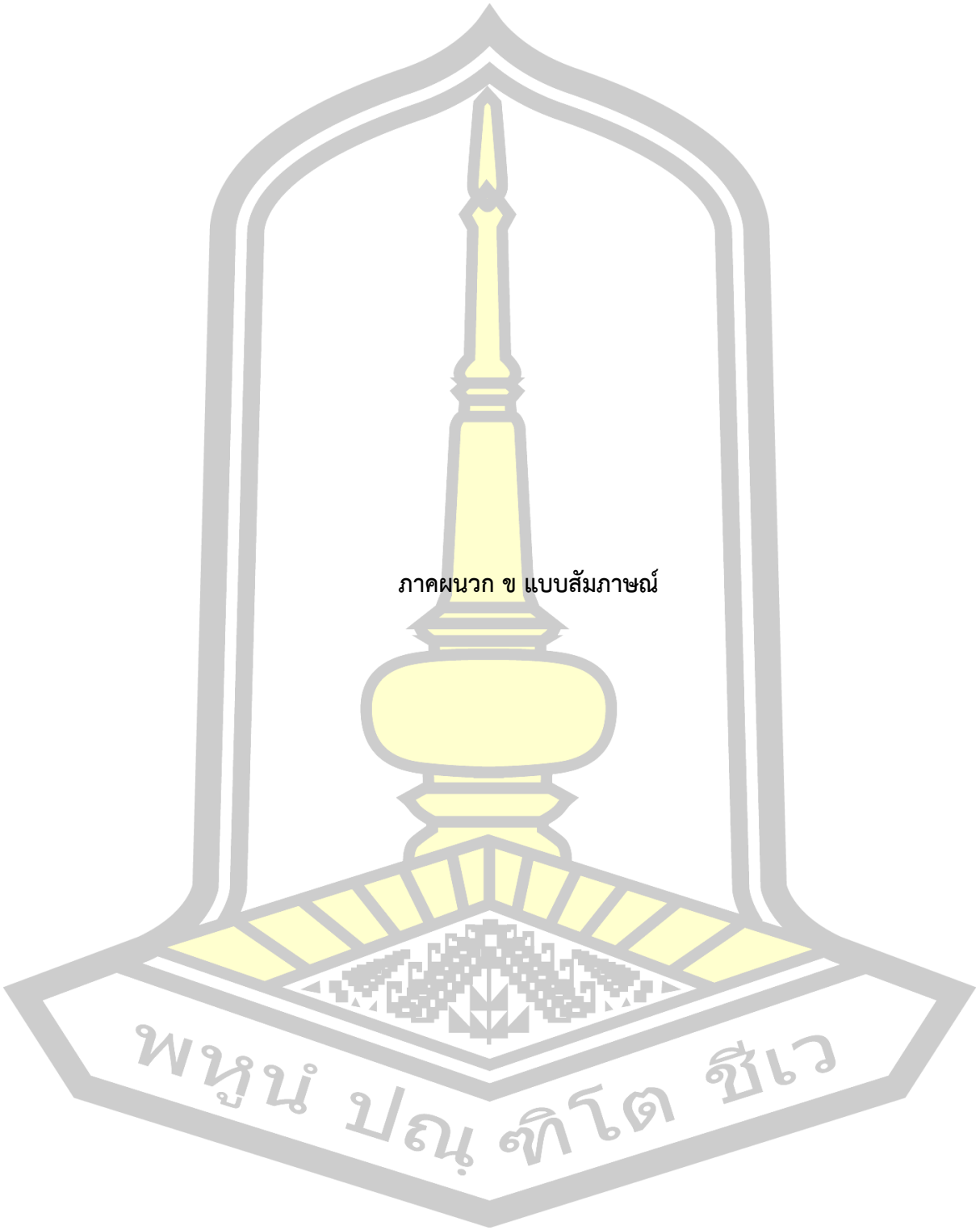
วีณา วีสเพ็ญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 23 สิงหาคม พ.ศ. 2561

สัญชัย ด้วงบุ้ง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม พ.ศ. 2561

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2561

อวิรุทธ์ โททำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นายศราวุธ โชติจำรัส เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม พ.ศ. 2561

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ข แบบสัมภาษณ์

แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม

เพื่อศึกษาเรื่อง การจัดหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้านอีสาน

.....

คำชี้แจ้ง : แบบสังเกตนี้ใช้เป็นเครื่องมือในการสังเกตผู้ที่เกี่ยวข้องกับ การจัดหมวดหมู่ทำนองลายเพลงพื้นบ้านอีสาน

ศิลปินพื้นบ้านอีสาน ☐

นักดนตรี ☐

ข้อมูลพื้นฐาน

ชื่อผู้สังเกต .....

ชื่อผู้ได้รับการสังเกต .....

สถานที่สังเกต .....

วัน เดือน ปี ที่สังเกต .....

รายการสังเกต

รูปแบบการสร้างสรรค์ลายโปงลาง.....

.....

การใช้ทำนอง ลายเพลงในการบรรเลงแบบพื้นฐาน ใช้ลายเพลงอย่างไร.....

.....

การเลือกใช้ทำนอง ลายเพลงในการบรรเลงประกอบชุดการแสดง ใช้ลายเพลงใดบ้าง .....

.....

ทำนองลาย เพลงบรรเลงเดี่ยวใช้ลายเพลงอะไรบ้าง.....

.....

ลักษณะทำนองโปงลาง และการเลือกใช้โปงลาง .....

.....

ลักษณะการตีทำนองลายต่าง ๆ ของโปงลาง .....

.....

ลักษณะการใช้ข้อมือ .....

.....

ลักษณะท่าทางและลีลาในการตีโปงลาง .....

.....

ลักษณะการแต่งกาย .....

.....

ทำนองของการตีโปงลาง .....

.....

เทคนิคพิเศษในการตีโปงลางในแต่ละทำนอง .....

.....

การเตรียมความพร้อมก่อนการตีโปงลางทั้งด้านร่างกายและจิตใจ .....

.....

การเก็บรักษาโปงลางและอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้อง .....

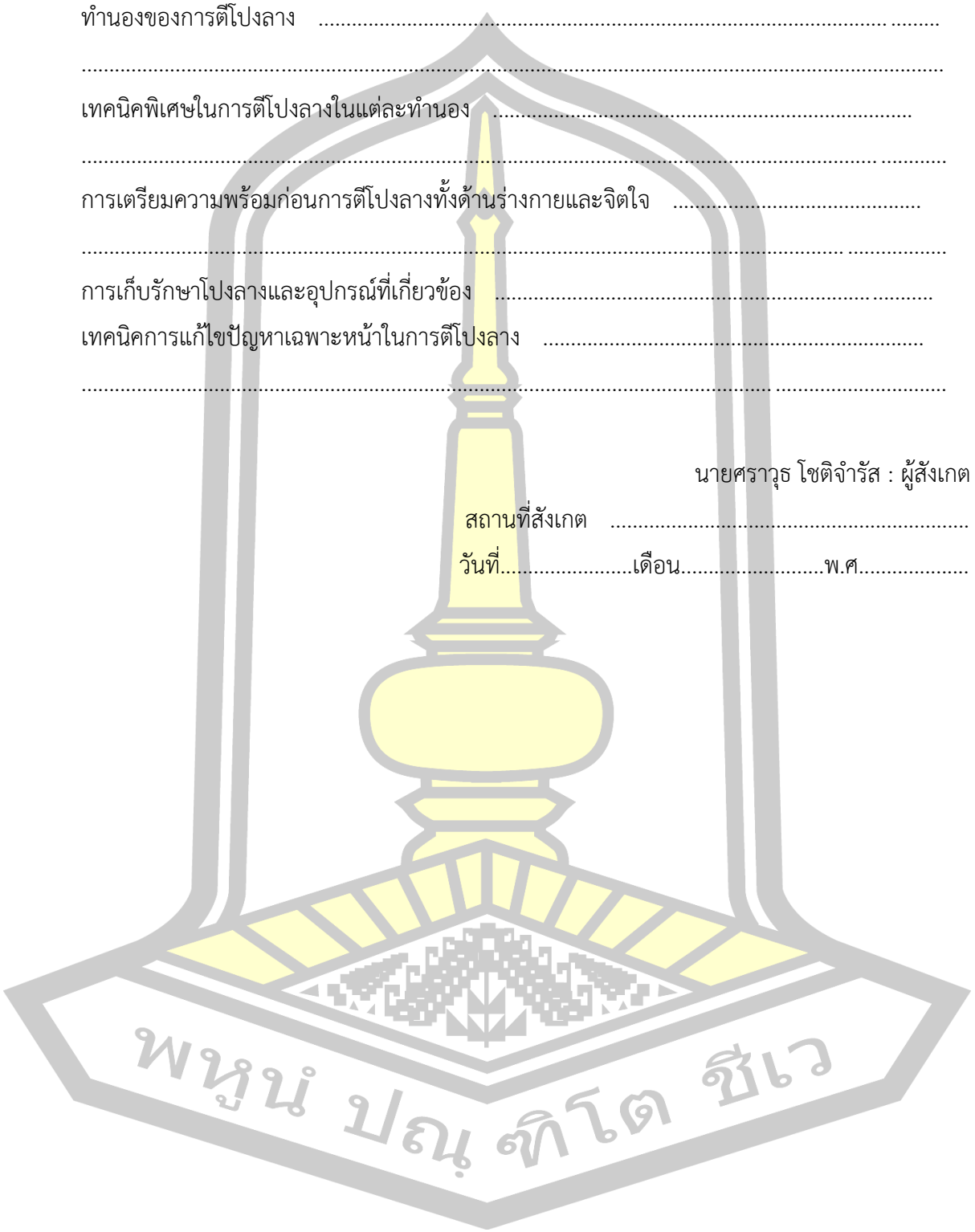
เทคนิคการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าในการตีโปงลาง .....

.....

นายศราวุธ โชติจำรัส : ผู้สังเกต

สถานที่สังเกต .....

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....



แบบสัมภาษณ์

เพื่อการศึกษา เรื่อง : ประวัติความเป็นมาและพัฒนาของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน

.....

คำชี้แจ้ง : แบบสัมภาษณ์นี้ใช้เป็นเครื่องมือในการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาและพัฒนาของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน

นักวิชาการด้านดนตรีและศิลปวัฒนธรรม ☐

ศิลปินพื้นบ้านอีสาน ☐

นักดนตรี ☐

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ – สกุล ..... อายุ .....

อาชีพหลัก ..... อาชีพเสริม .....

อยู่บ้านเลขที่ ..... หมู่ที่ ..... ตำบล .....อำเภอ.....

จังหวัด ..... การศึกษา .....

ภูมิลำเนา อยู่บ้านเลขที่ ..... หมู่ที่ ..... ตำบล .....

อำเภอ.....จังหวัด ..... การศึกษา .....

ปัจจุบัน อาชีพ .....

ตอนที่ 2 ข้อมูลการสัมภาษณ์ เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน

ความเป็นมาของโปงลางในยุคเริ่มแรก (พ.ศ. 2500 – พ.ศ. 2523) เป็นอย่างไร.....

.....

ช่วงเวลาเหตุการณ์สำคัญของโปงลาง.....

.....

ความเป็นมาของโปงลางในยุครุ่งเรือง (พ.ศ. 2530-พ.ศ. 2537) เป็นอย่างไร.....

.....

ช่วงเวลาเหตุการณ์สำคัญของโปงลาง.....

.....

ความเป็นมาของโปงลางในยุคเปลี่ยนแปลง ปรับตัว และร่วมสมัย (พ.ศ. 2538-2560) เป็นอย่างไร

.....

ช่วงเวลาเหตุการณ์สำคัญของโปงลาง.....

.....

พัฒนาการของโปงลางในยุคเริ่มแรก (พ.ศ. 2500 – พ.ศ. 2523) เป็นอย่างไร.....

.....

พัฒนาการของโปงลางในยุครุ่งเรือง (พ.ศ. 2530-พ.ศ. 2537) เป็นอย่างไร.....

.....

พัฒนาการของโปงลางในยุคเปลี่ยนแปลง ปรับตัว และร่วมสมัย (พ.ศ. 2538-2560) .....

ช่วงเวลาเหตุการณ์สำคัญของโปงลาง.....

.....

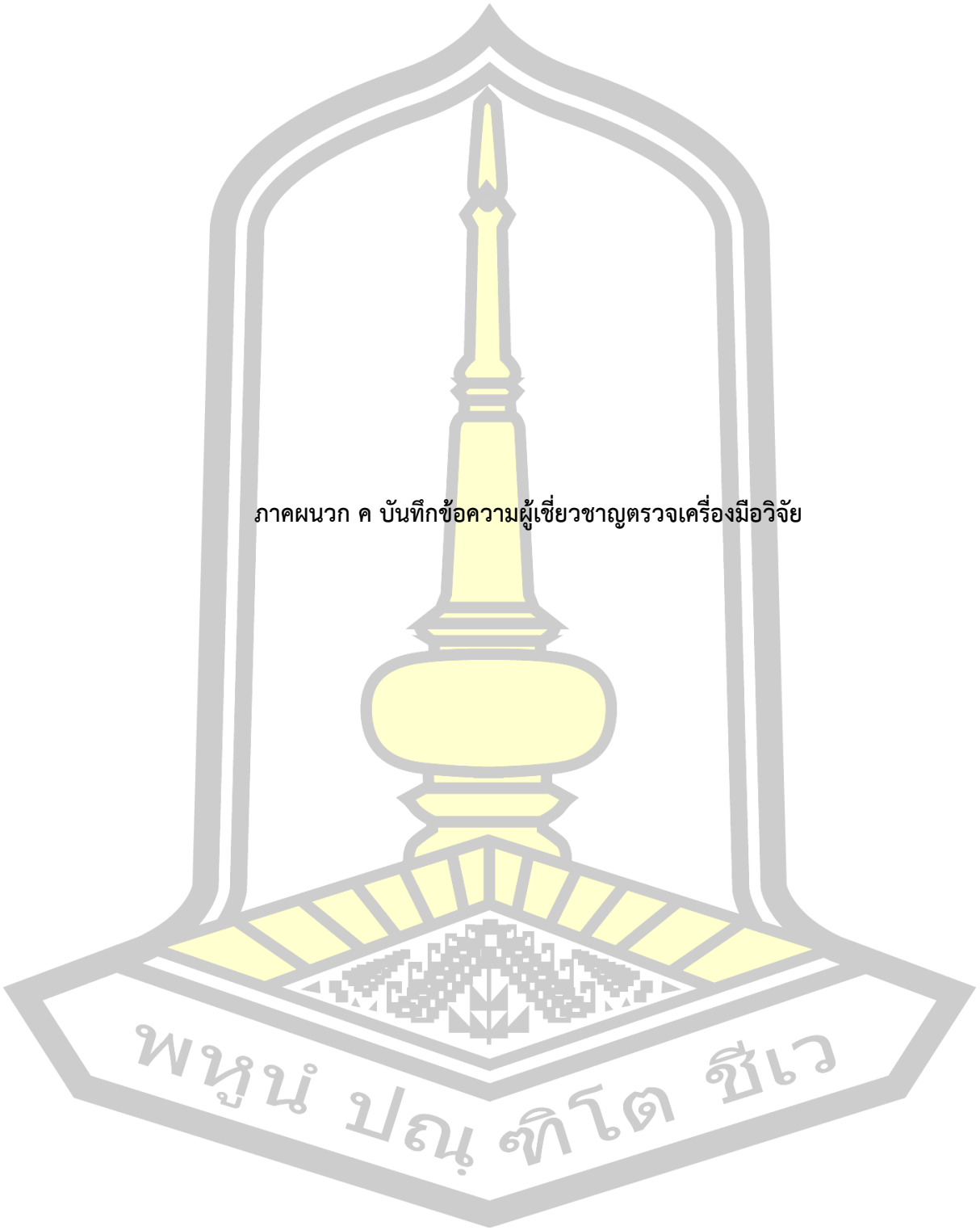
สัมภาษณ์วันที่ ..... เดือน ..... พ.ศ. .....

นายศราวุธ โชติจำรัส : ผู้สัมภาษณ์

สถานที่สัมภาษณ์ .....

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ค บันทึกข้อความผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัย

ที่ ศธ 0530.24/767

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง
อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

12 กันยายน 2561

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์

ด้วยนายศราวุธ โชติจำรัส นิสิตระดับบัณฑิตศึกษาปริญญาเอก รหัสประจำตัว 58012060003 สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัย คือ 1.เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน และ 2.เพื่อจัดหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง เพื่อให้การวิจัยดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย และบรรลุความมุ่งหมายของการวิจัย ในการนี้วิทยาลัย ฯ เห็นสมควรว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านเป็นอย่างดียิ่ง ดังนั้นจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อหา ภาษา คำถามในการวิจัย

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าคงได้รับความอนุเคราะห์จากท่านและขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
โทรศัพท์/โทรสาร 0-4375-4385

ที่ ศธ 0530.24/766

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง
อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

12 กันยายน 2561

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์

ด้วยนายศราวุธ โชติจำรัส นิสิตระดับบัณฑิตศึกษาปริญญาเอก รหัสประจำตัว 58012060003 สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัย คือ 1.เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน และ 2.เพื่อจัดหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง เพื่อให้การวิจัยดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย และบรรลุความมุ่งหมายของการวิจัย ในการนี้วิทยาลัย ฯ เห็นสมควรว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านเป็นอย่างดียิ่ง ดังนั้นจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อหา ภาษา คำถามในการวิจัย

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าคงได้รับความอนุเคราะห์จากท่านและขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
โทรศัพท์/โทรสาร 0-4375-4385

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โทร. 0-4375-4385

ที่ ศธ 0530.24/2343 วันที่ 12 กันยายน 2561

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง

ด้วยนายศราวุธ โชติจำรัส นิสิตระดับบัณฑิตศึกษาปริญญาเอก รหัสประจำตัว 58012060003 สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัย คือ 1.เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน และ 2.เพื่อจัดหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง เพื่อให้การวิจัยดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย และบรรลุความมุ่งหมายของการวิจัย ในการนี้วิทยาลัย ฯ เห็นสมควรว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านเป็นอย่างดียิ่ง ดังนั้นจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อหา ภาษา คำถามในการวิจัย

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์)

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โทร. 0-4375-4385

ที่ ศธ 0530.24/2384 วันที่ 12 กันยายน 2561

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัย

เรียน อาจารย์ ดร.ธนภร เพ่งศรี

ด้วยนายศราวุธ โชติจำรัส นิสิตระดับบัณฑิตศึกษาปริญญาเอก รหัสประจำตัว 58012060003 สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง โปงลาง : การจัดหมวดหมู่ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัย คือ 1.เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของโปงลางในบริบทวัฒนธรรมอีสาน และ 2.เพื่อจัดหมวดหมู่ ทำนองและองค์ประกอบในลายของโปงลาง เพื่อให้การวิจัยดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย และบรรลุความมุ่งหมายของการวิจัย ในการนี้วิทยาลัย ฯ เห็นสมควรว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านเป็นอย่างดียิ่ง ดังนั้นจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อหา ภาษา คำถามในการวิจัย

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์)

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายศราวุธ โชติจำรัส
วันเกิด	วันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2524
สถานที่เกิด	อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 339 หมู่ 20 ซอย 21 ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม รหัสไปรษณีย์ 44150
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สาขาวิชาดุริยางคศิลป์พื้นบ้าน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม รหัสไปรษณีย์ 44150
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2537 มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนเทศบาล 2 วัดส่วางคงคา ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์
	พ.ศ. 2543 มัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนอนุกูลนารี ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์
	พ.ศ. 2547 ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.) สาขาวิชาดุริยาคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
	พ.ศ. 2553 ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
	พ.ศ. 2561 ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว