การศึกษาลายพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสานกรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี

ธงไท จันเต

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

มีนาคม 2554

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยบูรพา

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์และคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของ ธงไท จันเต ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม ของมหาวิทยาลัยบูรพาได้

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ สุวิทย์ จิระมณี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(รองศาสตราจารย์ เทพศักดิ์ ทองนพคุณ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธาน
(ดร.มนัส แก้วบูชา)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ สุวิทย์ จิระมณี)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ เทพศักดิ์ ทองนพคุณ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุญเชิด หนูอิ่ม)

คณะศิลปกรรมศาสตร์อนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม ของมหาวิทยาลัยบูรพา

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(อาจารย์สมาน สรรพศรี)
วันที่ 15 เดือน ..... พ.ศ. 2554

ประกาศคุณูปการ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จตามวัตถุประสงค์ลุล่วงได้ด้วยความกรุณาอย่างดียิ่งจาก รองศาสตราจารย์สุวิทย์ จิระมณี อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และรองศาสตราจารย์เทพศักดิ์ ทองนพคุณ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ซึ่งให้คำปรึกษา ให้แนวทางและคำแนะนำที่เป็นประโยชน์ ช่วยตรวจแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ตลอดระยะเวลาในการทำวิจัย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณท่านเป็นอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณ รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ผศ.ศานติ เดชคำรน และผู้เชี่ยวชาญทุกท่านที่กรุณาตรวจสอบ ให้คำแนะนำ และแก้ไขเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยให้มีคุณภาพ กราบขอบพระคุณ คุณพ่อทองใส ทับถนน คุณพ่อสวัสดิ์ ตลับเงิน อาจารย์อดุลย์ จันทเส ผู้ให้ความรู้และคำปรึกษาด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน ตลอดจนผู้ที่ไม่ปรากฏชื่อในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ นอกจากนี้ขอขอบพระคุณสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอุบลราชธานี ที่ให้ความอนุเคราะห์ในด้านการเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัยตลอดจนนักวิชาการในพื้นที่วิจัยที่ช่วยเหลือ ให้คำแนะนำ และให้ร่วมมือเป็นอย่างดีในการวิจัยครั้งนี้ รวมถึงคณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ท่านอื่นๆ ที่ให้ความรู้และคำปรึกษาแก่ผู้วิจัย

ขอบคุณเพื่อนๆ นิสิตปริญญาโท ภาคพิเศษ รุ่นที่ 2 สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ทุกคน ที่ได้ให้คำปรึกษาแนะนำ ให้แนวคิดแง่มุมในการทำวิจัยในครั้งนี้จนสำเร็จได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ คุณแม่เพ็ญระภา จันเต มารดาของผู้วิจัยที่เป็นผู้ให้แรงบันดาลใจ สนับสนุนด้านการเงิน และเพื่อนสาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ทุกคนที่ให้กำลังใจ และสนับสนุนผู้วิจัยเสมอมา

คุณค่าและประโยชน์ของงานนิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นกตัญญูกตเวทิตาแด่บุพการี บูรพาจารย์ และผู้มีพระคุณทุกท่านทั้งในอดีตและปัจจุบัน ที่ได้อบรมสั่งสอนให้ความรู้ ความรัก และความเมตตา ทำให้ข้าพเจ้าเป็นผู้มีการศึกษา และประสบความสำเร็จจนตราบเท่าทุกวันนี้

ธงไท จันเต

49923249: สาขาวิชา: การบริหารศิลปะและวัฒนธรรม; ศศ.ม. (การบริหารศิลปะและวัฒนธรรม)
คำสำคัญ: การวิเคราะห์/ ลายพิณ/ อุบลราชธานี/ การบรรเลง

ธงไท จันเต: การศึกษาลายพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสานกรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี (A STUDY TRADITIONAL ESAN TUNE (LAIPIN) IN ESAN MUSICCULTURE CASE STUDY OF UBONRAJCHATANI) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์: สุวิทย์ จิระมณี, ศศ.ม., เทพศักดิ์ ทองนพคุณ, ศ.ม., 123 หน้า. ปี พ.ศ. 2554.

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของพิณอีสาน ลักษณะทางกายภาพ ความเชื่อ บทบาทของพิณต่อสังคมวัฒนธรรมของชาวอีสาน และวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของลายพิณอีสานทางด้านการดำเนินของทำนอง ซึ่งทำการศึกษาโดยวิธีการสำรวจภาคสนาม การสัมภาษณ์ และตรวจสอบกับเอกสารตำราที่เกี่ยวข้อง ซึ่งสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

ประวัติความเป็นมาของพิณไม่มีปรากฏหลักฐานชัดเจนว่ามีมาแต่เมื่อใด แต่สันนิษฐานว่า คำว่า พิณ มาจากภาษาบาลีสันสกฤตว่า วีณา ซึ่งเป็นพิณในวัฒนธรรมอินเดียโบราณ โดยนำเข้ามาในประเทศไทยเมื่อ 1,000 กว่าปีมาแล้ว ในส่วนของจังหวัดอุบลราชธานีนั้น มีการใช้พิณในช่วงประมาณ 200 ปีที่ผ่านมา

ลักษณะทางกายภาพของพิณนั้นมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เป็นไปตามลักษณะการเล่นของหมอพิณแต่ละคน ซึ่งพัฒนามาตั้งแต่พิณสองสาย พิณสามสาย และพิณสี่สาย ในวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดอุบลราชธานีนั้นยังนิยมใช้พิณสองสายในการบรรเลงทั่วไป และพิณสองสายยังเป็นที่นิยมนำมาเป็นเครื่องดนตรีใช้ในการประกวดประชันอีกด้วย ในยุคแรกพิณที่มีใช้นั้นเป็นพิณโปร่งเท่านั้น ต่อมาได้พัฒนามาเป็นพิณไฟฟ้าที่มีใช้กันจนถึงปัจจุบัน

บทบาทของพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน ในอดีตเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมรองจากแคน ใช้ร่วมบรรเลงกับแคน เครื่องประกอบจังหวะ บรรเลงเพื่อความบันเทิงในยามว่างและเทศกาล ปัจจุบันมีการพัฒนารูปแบบพิณให้ใช้ระบบอิเลคทรอนิกส์ผ่านเครื่องขยายเสียง พิณจึงมีบทบาทเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงดนตรีพื้นบ้านต่างๆ อาทิ วงโปงลาง วงกลองยาว ฯลฯ ตลอดจนมีบทบาทสำคัญในการเป็นส่วนร่วมขบวนแห่ประเพณีที่สำคัญของจังหวัดอุบลราชธานี

การวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรี พบว่าลายส่วนใหญ่มีทำนองอยู่ในบันไดเสียงเพนทาโทนิค การบรรเลงลายพิณของหมอพิณแต่ละคนนั้น จะมีความแตกต่างในลายละเอียดของการแปลทำนองในบางช่วงเพลงแต่มีทำนองหลักที่คงเดิม บางท่วงทำนองมีการบรรเลงแบบด้นสด ถือเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านอีสานแบบดั้งเดิม

49932349: MAJOR: ART AND CULTURAL ADMINISTRATION; M.A.
(ART AND CULTURAL ADMINISTRATION)
KEYWORDS: THE ANALYSIS/ESAN TUNE/UBONRAJCHATANI/MUSIC FORM

TONGTAI CHANTE: A STUDY TRADITIONAL ESAN TUNE (LAIPIN) IN ESAN MUSICCULTURE CASE STUDY OF UBONRAJCHATANI. ADVISORY COMMITTEE: SUWIT JIRAMANEE, M.A., THEPPHASAK THONGNOPPHAKUN. M.A., 123 P. 2011.

The purpose of this research was to study about the background of Esan Tune, its figure, belief and role of Esan Pin in Esan society and culture and to analyze the tone of Laipin. This research adopted action research, interview and check in related books. The findings were as follows:

It's not exact when the Pin appeared. It's assumed that "Pin" comes from Pali and Sanskrit language "Weena" which is the Pin in ancient Indian cultures. It came to Thailand 1,000 years ago and came to Ubonrajchatani 200 years ago.

The physical characteristic of Pin has changed up to each Pin player. It's developed from two lines, four lines and three lines. In Ubonrajchatani music calture, they band in the competition. At first age, they only used PINPLONG (acoustic instrument), but now they have been developed to become electric Pin.

The role of Pin in Esan culture in the past was being a musical instrument which was less favored than Kan. It's used with Kan, and the rhythm components were to play in free times and in the festival. Nowadays, Pin has been developed into electronic system via the amplifier. So it has the role as a main instrument in local musical band such as Ponglang band, Klongyao band and so on. Besides, Pin is used in important traditional carnival in Ubonrajchatani.

The analysis of musical figure revealled that most Lais had the rhythm at Pentatonic clef. Playing Laipin for each player was different in the details of rhythm translation in some parts of songs but the main rhythm was still used. Some rhythm was played in improvisation like Jazz of Western countries. The improvisation was the individual characteristic of original local Esan music.

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		จ
สารบัญ		ฉ
สารบัญภาพ		ซ
บทที่		
1	บทนำ	1
	ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
	วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย	4
	ขอบเขตของการวิจัย	4
	นิยามศัพท์เฉพาะ	4
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	5
	เอกสารที่เกี่ยวกับการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน	5
	แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์	14
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	31
3	วิธีดำเนินการวิจัย	36
	พื้นที่ภาคสนาม และแหล่งข้อมูลบุคคล	36
	อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย	37
	วิธีการที่ใช้ในการวิจัย	37
	วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล	38
	วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล และการแปลความหมาย	38
	การวิเคราะห์ข้อมูล	40
	การตรวจสอบข้อมูล	40
	การนำเสนอข้อมูล	40

สารบัญ(ต่อ)

บทที่		หน้า
4	ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	42
	ความเป็นมาและลักษณะทางกายภาพของพิณ	42
	บทบาทและความสำคัญของพิณ	63
	การวิเคราะห์ลายพิณ	67
5	อภิปรายผลการวิจัย สรุปผล และข้อเสนอแนะ	84
	อภิปรายผลการวิจัย	84
	สรุปผลการวิจัย	85
	ข้อเสนอแนะ	91
บรรณานุกรม		93
ภาคผนวก		96
	ภาคผนวก ก	97
	ภาคผนวก ข	103
	ภาคผนวก ค	113
ประวัติย่อของผู้วิจัย		123

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
2-1	แผนภูมิโครงสร้างการจำแนกประเภทของเครื่องสย	20
3-1	ตัวอย่างการบันทึกระดับเสียงในระบบสากล	39
3-2	ตัวอย่างการบันทึกจังหวะในระบบสากล	39
4-1	ภาพปูนปั้นนักดนตรีทั้ง 5 กำลังบรรเลงดนตรีที่มีพิณประกอบ	42
4-2	ภาพหน้าบันของพระธาตุนารายณ์แจงเวง ซึ่งมีนักดนตรีบรรเลงพิณประกอบการฟ้อนรำของพระอิศวร	43
4-3	พระอินทร์แสดงนิมิตรดีดพิณสามสายถวายพระมหาสัตว์	44
4-4	เจ้าคันธกุมารดีดพิณสามสายในคันธกุมารชาดก จิตกรรมฝาฝนังวัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน	45
4-5	ภาพเขียนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์	45
4-6	ภาพเขียนในสมุดไตรภูมิบุราณ ฉบับกรุงธนบุรี	46
4-7	การฟ้อนรำและการบรรเลงมโหรีบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	46
4-8	แสดงการบรรเลงมโหรีผู้หญิงล้วนในเขตพระราชฐานชั้นใน ภาพลายรดน้ำบนตู้พระธรรม พุทธศตวรรษที่ 25	47
4-9	ภาพร่างสนูที่ใช้เป็นส่วนประกอบในว่าวดุ๊ยดุ่ย หรือว่าวสองห้องในภาษาอีสาน	48
4-10	เซาง์เครื่องดนตรีพม่าซึ่งถือว่าเป็นพิณชนิดหนึ่ง	49
4-11	ซึงเครื่องดนตรีภาคเหนือที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับพิณอีสาน	49
4-12	เทพองค์หนึ่งกำลังบรรเลงวีณา	50
4-13	พิณไหที่ทำจากไหซองและหนังยาง	51
4-14	การบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีพิณไหประกอบ	51
4-15	สัมภาษณ์นายทองใส ทับถนน	54
4-16	ผู้ให้สัมภาษณ์ความเป็นมาของลายพิณ นายทองใสทับถนน และนายปิ่น ทับถนน .	55
4-17	ส่วนประกอบของพิณ	56
4-18	ผู้ให้สัมภาษณ์กำลังอธิบายส่วนประกอบของพิณ	60
4-19	การประกอบชิ้นส่วนพิณไฟฟ้า	61
4-20	แผนผังแสดงตำแหน่งเสียงใช้บรรเลงลายน้อย	61

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
4-21	แผนผังแสดงตำแหน่งเสียงใช้บรรเลงลายใหญ่	62
4-22	แผนผังแสดงตำแหน่งเสียงใช้บรรเลงลายใหญ่ แบบที่ 2	62
4-23	แผนผังแสดงตำแหน่งเสียงใช้บรรเลงลายใหญ่ แบบที่ 3	62
4-24	พิณ 2 สายเป็นที่นิยมใช้ในจังหวัดอุบลราชธานี	63
4-25	วิถีชีวิตของเด็กในจังหวัดอุบลราชธานีผูกพันกับการเล่นพิณ	64
4-26	การบรรเลงพิณในงานบุญผเหวด	66
4-27	การบรรเลงพิณในขบวนแห่บั้งไฟ	66
4-28	บันไดเสียงของลายกาเต้นก้อน	67
4-29	ช่วงเสียงของลายกาเต้นก้อน	68
4-30	ตำแหน่งโน้ตสูงสุดต่ำสุดของลายกาเต้นก่อน	68
4-31	ประโยคเพลงลายกาเต้นก้อน	69
4-32	โน้ตการเคลื่อนที่ของแนวทำนองแบบข้ามขั้น	72
4-33	โน้ตการเคลื่อนที่ของแนวทำนองแบบคู่ 2	72
4-34	โน้ตที่บรรเลงในแนวประสาน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นโน้ตในจังหวะยก	73
4-35	โน้ตที่บรรเลงทำนองหลัก ส่วนใหญ่เป็นโน้ตในจังหวะตก	73
4-36	นายทองใส ทับถนน ให้สัมภาษณ์ พร้อมสาธิตการบรรเลงลายพิณ	73
4-37	โน้ตแสดงบันไดเสียงเพลงปู่ป้าหลาน	74
4-38	โน้ตแสดงช่วงเสียงของลายปู่ป้าหลาน	74
4-39	โน้ตแสดงลายปู่ป้าหลานท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1	75
4-40	โน้ตแสดงการเคลื่อนที่ข้ามขั้นกระโดดของโน้ตในประโยคที่ 1	76
4-41	วลีเพลงของลายปู่ป้าหลาน	76
4-42	โน้ตลายปู่ป้าหลานท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2	77
4-43	โน้ตนอกบันไดเสียงที่เพิ่มเข้ามา	77
4-44	โน้ตในท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3 ตั้งแต่ C ถึง C1	78
4-45	การแปลทำนองเพื่อเป็นการจบของท่อนที่ 1	78
4-46	โน้ตลายปู่ป้าหลานท่อนที่ 2	79

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
4-47	โน้ตลายปู่ป๋าหลานท่อนที่ 3	80
4-48	การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของโน้ตในท่อนที่ 1	81
4-49	การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของโน้ตท่อนที่ 2	81
4-50	การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของโน้ตท่อนที่ 3	81
4-51	การเคลื่อนที่แบบลำดับขั้นในท่อนที่ 1	82
4-52	การเคลื่อนที่แบบลำดับขั้นในท่อนที่ 2	82
4-53	การเคลื่อนที่แบบลำดับขั้นในท่อนที่ 3	82
4-54	จังหวะการดีดในท่อนที่ 1 ต้องดีดด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ	83
4-55	จังหวะการดีด	83
4-56	เด็กวัยรุ่นยุคปัจจุบันยังให้ความสำคัญและสนใจในการเล่นพิณ	83
5-1	บันไดเสียงที่ใช้ในลายกาเต้นก้อน	89
5-2	ช่วงเสียงลายกาเต้นก้อน	89
5-3	บันไดเสียงที่ใช้ในลายปู่ป๋าหลาน	90
5-4	ช่วงเสียงของลายปู่ป๋าหลาน	90

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยเป็นภูมิภาคที่กว้างใหญ่มีอาณาเขตมาก ถึง 1 ใน 3 ของประเทศ ภาคอีสานมีประวัติศาสตร์สืบทอดกันมาเป็นเวลายาวนาน มีความเจริญของศิลปวัฒนธรรมแขนงต่างๆ อย่างต่อเนื่อง มีกลุ่มชนเผ่าพันธุ์อาศัยอยู่อย่างหลากหลาย ร่วมกันอยู่อย่างกลมกลืน กระจายไปตามพื้นที่ต่างๆ ในภูมิภาค เนื่องด้วยมีอาณาเขตติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้าน อันได้แก่ ลาวและเขมร จึงมีการรับการถ่ายทอดผสมผสานทางวัฒนธรรมทั้งในด้านคติความเชื่อ ประเพณี ภาษา ศิลปะและวัฒนธรรม

สังคมวัฒนธรรมการดำรงชีวิตของกลุ่มคนไทยลาวในภาคพื้นอีสานมีลักษณะคล้ายคลึงกับสังคมชนบทอื่นๆ ของประเทศ ส่วนในรายละเอียดจะมีเอกลักษณ์เด่นต่างจากภูมิภาคอื่นๆ ในด้านวัฒนธรรมซึ่งมีส่วนสำคัญดังนี้

ชาวอีสานเป็นสังคมเกษตรกรรม มีชีวิตความเป็นอยู่ประจำวันที่ผูกพันกับธรรมชาติ การกระทำต่างๆ มักกระทำตามความรู้สึกนึกคิด และตามประเพณีมากกว่าจะเป็นไปตามเหตุและผล เป็นสังคมที่ช่วยเหลือเกื้อกูล อุปถัมภ์ค้ำชูกัน มีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กัน ตลอดจนแสวงหาผลประโยชน์และความสนใจร่วมกัน เคารพนับถือยกย่องผู้อาวุโส มีความผูกพันในกลุ่มเครือญาติอย่างเหนียวแน่น มีความยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัด

ชาวอีสานยึดหลักศาสนาเป็นปรัชญาของชีวิต โดยเคารพนับถือพระสงฆ์ถือว่าเป็นผู้สืบทอดศาสนา การนับถือศาสนาของชาวอีสานมักจะเน้นการปฏิบัติมากกว่าจะศึกษาทางทฤษฎี จึงเน้นหนักไปทางพิธีกรรมทางศาสนา การทำบุญ เชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์และภูตผีปีศาจ จึงทำให้ เกิดพิธีกรรมประเพณีต่างๆ มากมาย เช่น พิธีสู่ขวัญ สะเดาะเคราะห์ ไล่ผี ลำผีฟ้า เป็นต้น และมีค่านิยมในการยกย่องผู้มีอำนาจวาสนา ผู้เป็นเจ้านาย ผู้เป็นข้าราชการ ผู้มีความรู้ ผู้มีการศึกษา และยกย่องผู้มีฐานะมั่งคั่ง (พิเชษฐ์ เดชผิว, 2548, หน้า 10-11)

สังคมความเป็นอยู่และการดำรงชีวิตของชาวอีสานเป็นการใช้ชีวิตที่เรียบง่าย ประชาชนส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ทำนา ทำไร่ และเลี้ยงสัตว์ แต่เนื่องจากภาคอีสานเป็นภูมิภาคที่แห้งแล้ง ฝนฟ้าไม่ตกต้องตามฤดูกาล ผลผลิตที่ได้ไม่เป็นไปตามที่คาดหวัง เป็นเหตุให้ชาวอีสานบางส่วนต้องอพยพเข้าไปทำงานในเมืองหลวง แต่ก็ยังมีชาวอีสานจำนวนไม่น้อยที่รักถิ่นฐานบ้านเกิด ยึดอาชีพทำไร่ทำนาต่อไป สังคมของชาวอีสานเป็นสังคมที่แสดงให้เห็นถึง

ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่อย่างเห็นได้ชัด บ้านใกล้เรือนเคียงดูแลช่วยเหลือกัน สิ่งเหล่านี้เป็นจุดเด่นและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของสังคมคนอีสานที่มีมาแต่โบราณและสืบเนื่องจนถึงปัจจุบัน

สังคมความเป็นอยู่การดำรงชีวิตที่มีลักษณะเฉพาะของชาวอีสาน แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ ดังจะเห็นได้จาก ประเพณีที่มีความเป็นเอกลักษณ์ เช่น “ประเพณีบุญเดือนหก หรือบุญบั้งไฟ” ประเพณีบุญบั้งไฟนั้น เมื่อมาถึงวัน “โฮม” ซึ่งเป็นวันที่หมู่บ้านต่างๆ จะนำบั้งไฟของตัวเองมาประกวดประชันกัน ชาวบ้านจะนำบั้งไฟของตนมาตั้งเป็นขบวนแห่ มีการประกวดขบวนรำเซิ้ง ซึ่งเป็นขบวนที่สวยงาม ท่าทางที่ใช้ในการรำนั้นล้วนมีการพัฒนาดัดแปลงมาจากชีวิตประจำวันทั้งนั้น เช่น ท่าถอนกล้า ท่าดำนา ท่าล้างมือ ท่าสลัดมือ ท่าเช็ดมือ ฯลฯ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการรำเซิ้ง ได้แก่ กลองยาว ฉาบ ฉิ่งและที่ขาดมิได้คือ พิณ และแคน (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2540, หน้า 13-15) นอกจากงานประเพณีต่างๆ แล้ว ชาวอีสานยังมีการละเล่นอื่นๆ ที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่ชอบความสนุกสนาน เช่น เมื่อว่างเว้นจากการงานหลังจากฤดูการทำนา มีการเก็บเกี่ยวผลผลิตทางการเกษตรแล้ว หนุ่มๆ ที่เป็นชายโสดก็จะไปเที่ยวจีบสาวตามหมู่บ้านต่างๆ สิ่งที่สาวๆ สนใจและให้ความสำคัญในการเลือกหนุ่มๆ ที่มาจีบตน ก็คือ ชายหนุ่มที่มีความสามารถทางด้านดนตรี เป่าแคนได้ ดีดพิณได้ ร้องหมอลำได้ เป็นต้น

ดนตรีเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่สามารถรับรู้ความงามได้ด้วยหูจากการรับรู้เสียง เสียงจึงเป็นภาษาทางดนตรีที่ต่างไปจากภาษาพูด (สุวิทย์ จิระมณี, 2549, หน้า 65) ดนตรีพื้นบ้านเป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งที่สร้างขึ้นมาด้วยภูมิปัญญาเพื่อประโยชน์ในการสร้างความสุขในการดำรงชีวิต ดนตรีพื้นบ้านจึงเป็นส่วนหนึ่งในการดำรงชีวิตของชาวอีสาน ถือกำเนิดขึ้นในระดับชาวบ้าน ดนตรีจึงมีความเรียบง่ายทั้งทำนอง จังหวะ และยังมีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นปรากฏอยู่ด้วย ดนตรีพื้นบ้านอีสานสามารถสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตวัฒนธรรมท้องถิ่น ภูมิปัญญา เช่น เมื่อใช้พิณบรรเลงลายเพลงกาเต้นก้อน ทำให้นึกถึงฤดูกาลทำนาชาวนากำลังไถนา ผู้คนกำลังเดินทางสู่ท้องนา ซึ่งผู้แต่งใช้จินตนาการ ขณะที่ชาวนากำลังไถนาเห็นอีกากะโดดตามก้อนดินเพื่อกินแมลง เป็นต้น

ในการบรรเลงเพลงพื้นบ้านของวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน หรือมีชื่อเรียกอีกอย่างว่าวงโปงลาง มีเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทำนองหลัก คือ โปงลาง แคน โหวด และที่ขาดมิได้ คือ พิณ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงได้โดดเด่นและชัดเจนที่สุดในวง นอกจากนี้ พิณยังเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญในการบรรเลงประกอบวงหมอลำประเภทต่างๆ

การบรรเลงพิณจากอดีตจนถึงปัจจุบันมีการพัฒนากันมาอย่างต่อเนื่อง อันเนื่องมาจากลายพิณมีการถ่ายทอดกันด้วยวิธีการท่องจำ จึงทำให้มีการเปลี่ยนแปลงได้ง่าย ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2528, หน้า 26-27) กล่าวว่า “เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมีการถ่ายทอดโดยการบอกปากและท่องจำ จึงพบว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ประกอบกับขณะบรรเลงและขับร้องนั้น นักดนตรีและนักร้อง ตลอดทั้งชาวบ้านต่างอยู่ในภาวะแวดล้อมทางพิธีกรรมไม่ต้องอาศัยโน้ตหรือวาทะยากร ดังนั้นทุกคนมีอิสระอย่างเต็มที่ จึงปรากฏพบว่า มีการพลิกแพลงทำนองแปลกใหม่แทรกเข้ามาเสมอในลักษณะของการด้นทำนอง” ดังนั้นการบรรเลงลายพิณของนักดนตรีแต่ละคนจึงมีการคิดเทคนิควิธีการที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้เล่นแต่ละคน มีการแปลทำนอง (Variation) ในแบบฉบับของตนเอง ในการบรรเลงเดี่ยว ผู้เล่นต้องมีความชำนาญในการจัดมากกว่าผู้ที่เล่นประสมวง โดยเฉพาะในการบรรเลงลายกาเต้นก้อน สุดสะแนน ปู่ป๋าหลาน ฯลฯ ซึ่งเป็นลายที่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยวและสำหรับการแข่งขัน อย่างไรก็ตามลายพิณที่ได้รับการพัฒนามาโดยตลอดตามยุคสมัยก็จะมีโครงสร้างที่เป็นทำนองหลักที่เป็นพื้นฐานของเพลง

ลายพิณสำหรับการบรรเลงเดี่ยวจึงมีรูปแบบการบรรเลงที่ยาก ซับซ้อนตามแบบฉบับเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล มีระบบเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ มีบทบาทหน้าที่สำคัญถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าสมควรได้รับการศึกษาวิจัยเผยแพร่อย่างจริงจัง สิ่งเหล่านี้เป็นสาเหตุทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาวิจัย เรื่องการศึกษาลายพิณของวัฒนธรรมอีสาน เพื่อเป็นการสืบสานศิลปวัฒนธรรมอันทรงคุณค่านี้ให้คงอยู่ต่อไปได้ รวมทั้งเป็นกรณีศึกษาให้กับการศึกษาศิลปวัฒนธรรมแขนงอื่นๆ ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมา ลักษณะทางกายภาพของพิณ และบทบาทความสำคัญของลายพิณ
2. เพื่อบันทึกลายพิณสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเป็นโน้ตสากล วิเคราะห์ทำนองและเทคนิควิธีการบรรเลง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

1. ทำให้ทราบประวัติความเป็นมาของพิณอีสาน
2. ทำให้ทราบความเชื่อและบทบาทของพิณในสังคมชาวอีสาน
3. ทำให้ทราบรูปแบบ เทคนิค วิธีการบรรเลงลายพิณ
4. ทำให้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการเล่นลายพิณ
5. ได้ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงลายพิณ เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์สืบสานต่อไปภายหน้า
6. เป็นการส่งเสริม เผยแพร่ความรู้และภูมิปัญญาชาวอีสาน

ขอบเขตของการวิจัย

1. เก็บรวบรวมข้อมูลประวัติความเป็นมาของลายพิณ ในจังหวัดอุบลราชธานี ขอนแก่น และมหาสารคาม
2. งานวิจัยมุ่งเน้นการวิเคราะห์รูปแบบ เทคนิควิธีการ การบรรเลง และภาพสะท้อนทางวัฒนธรรม
3. งานวิจัยมุ่งวิเคราะห์ลายพิณที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว จำนวน 5 ลาย คือ ลายกาเต้นก้อน ลายสุดสะแนน ลายปู่ป๋าหลาน ลายลมพัดพร้าว และลายลมพัดไผ่

นิยามศัพท์เฉพาะ

พิณ หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่นิยมเล่นกันในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย

ลาย หมายถึง เพลง เช่น ลายเต้ยโขง คือเพลงเต้ยโขง เป็นต้น

ศิลปิน หมายถึง ผู้ที่มีความชำนาญ มีความรู้ความสามารถในด้านการดีดพิณ และการถ่ายทอด

ลายพิณ หมายถึง ทำนองเพลงที่ใช้พิณบรรเลง เช่น ลายกาเต้นก้อน ลายสุดสะแนน ฯลฯ

อนุรักษ์ หมายถึง การรักษาให้คงเดิม

โฮม หมายถึง การมารวมกัน เช่น “วันโฮมบุญ” หมายถึง วันที่ชาวบ้านต้องมารวมกันทำบุญ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยด้านการอนุรักษ์ลายพิณโบราณของวัฒนธรรมอีสาน ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อกำหนดขอบเขตและแนวทางในการศึกษาดังต่อไปนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวกับการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน
2. แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารที่เกี่ยวกับการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน

1. ความหมายของดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีพื้นบ้าน หมายถึง เสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง เกิดจากการขับร้องและเกิดจากการบรรเลงโดยเครื่องมือ หรือเครื่องดนตรีที่สืบทอดกันต่อมาในท้องถิ่น เพราะมนุษย์สามารถสร้างเสียงดนตรีด้วยเสียงธรรมชาติของตนเอง (โดยเสียงร้อง) และด้วยการสร้างเสียงขึ้นจากเครื่องมือหรือทั้งการขับร้องเพลงและเครื่องดนตรีต่างๆ

เนื่องจากดนตรีเป็นสิ่งที่ควบคู่มากับเพลง การเล่นดนตรีต้องอาศัยซึ่งกันและกันจึงก่อให้เกิดสิ่งต่อไปนี้ (ประชิด สกุณะพัฒน์, อุดม เชยกีวงศ์ และวิมล จิโรจพันธ์, 2548, หน้า 59-63)

1. บทเพลงที่เกิดจากการขับร้องโดยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ
2. บทเพลงที่เกิดจากการบรรเลงหรือเล่นดนตรี โดยไม่มีการขับร้อง
3. บทเพลงที่มีทั้งการขับร้องและเล่นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ หรือบุคคลประสานกัน

เสียงดนตรีหรือเสียงเพลงจะมีรูปแบบ ท่วงทำนอง ลีลา จังหวะ ระดับเสียงสูงต่ำ ความหนักเบา และการประสานเสียง เพื่อสื่อความหมายเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกจากผู้เล่นดนตรีหรือผู้ขับร้องไปสู่ผู้ฟัง ก่อให้เกิดอารมณ์ต่างๆ ซึ่งแล้วแต่ท่วงทำนอง ลีลาของแต่ละเพลง เช่น เกิดความเพลิดเพลิน สนุกสนาน เร้าใจ ปลื้มปิติ คึกคัก เข้มแข็ง ฯลฯ

อาจารย์สงัด ภูเขาทอง (อ้างถึงใน ดุสิต ไชยศร, 2546, หน้า 10) ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านไว้อย่างน่าสนใจว่า ธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านนั้นก็ไม่แตกต่างอะไรกับหุ่นที่ยังไม่ได้แต่งตัวเป็นหุ่นที่มีความสะอาดบริสุทธิ์ และเป็นจริง ไม่มีมายาเจือปน ศิลปินพื้นบ้านที่ถูกสร้างมาจากสังคมชาวบ้านจะเป็นผู้บอกให้เราทราบถึงฐานะทางสังคมในระดับชาวบ้าน ด้วยศิลปะที่แสดงออกมาให้เราได้เห็น อย่างชัดเจน ทำให้เราได้ทราบถึงสิ่งต่างๆ ที่แฝงอยู่ในชาวบ้านได้มากมาย เช่น กิริยา มารยาท ภาษา วัฒนธรรม อาชีพ ประวัติศาสตร์ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ทำให้คนรุ่นหลังได้อาศัยศิลปวัฒนธรรมชาวบ้าน มองลึกเข้าสู่สังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน

ดนตรีพื้นบ้านจะเกิดขึ้นและมีการพัฒนาในกลุ่มสังคมเกษตรกรรม ลักษณะการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านอาศัยการบอกด้วยปากและจดจำเป็นหลัก ลักษณะที่กล่าวมานี้เป็นการสะท้อนภาพของดนตรีพื้นบ้าน โดยอาศัยบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมเป็นปัจจัยสำคัญ แต่หากจะพิจารณาจากเนื้อแท้ของความเป็นดนตรีพื้นบ้านแล้ว ควรพิจารณาจากลักษณะต่อไปนี้

ลักษณะเพลงพื้นบ้าน โดยทั่วไปดนตรีพื้นบ้านมิได้มุ่งเน้นอรรถรสและความงามของเสียงเป็นเกณฑ์ ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร อาศัยท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นเพลงพื้นบ้านจึงต้องมีขนาดสั้นและวนไปวนมา ในลักษณะเช่นนี้จะทำให้ง่ายต่อการจดจำ อีกทั้งยังเป็นการสะดวกต่อชาวบ้านในการเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมที่เกี่ยวเนื่อง

การถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้าน เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมีการถ่ายทอดโดยการบอกปากและท่องจำ จึงพบว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงเสมอ ประกอบกับขณะบรรเลงและขับร้องนั้น นักดนตรีและนักร้อง ตลอดทั้งชาวบ้านต่างอยู่ในภาวะแวดล้อมทางพิธีกรรม ไม่ต้องอาศัยโน้ตหรือวาทยกร (Conductor) ดังนั้นทุกคนมีอิสระอย่างเต็มที่ จึงปรากฏพบว่ามีการพลิกแพลงทำนองแปลกใหม่แทรกเข้ามาเสมอในลักษณะของการด้นทำนอง

2. องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีเป็นศิลปะของเสียงที่เกิดจากความเพียรของมนุษย์ในการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบของจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงและคีตลักษณ์ ดนตรีไม่ว่าชาติใดภาษาใด ล้วนแต่มีพื้นฐานมาจากส่วนต่างๆ เหล่านี้ทั้งสิ้น ความแตกต่างกันในรายละเอียดของแต่ละส่วน แต่ละวัฒนธรรมดนตรีนั้น เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงแต่การที่จะแตกต่างกันอย่างไรนั้น กรอบวัฒนธรรมของแต่ละสังคมจะเป็นปัจจัยกำหนดให้ตรงตามรสนิยมของแต่ละวัฒนธรรม จนเป็นผลให้บุคคลสามารถแยกแยะได้ว่าดนตรีของชาติหนึ่งแตกต่างจากดนตรีของอีกชาติหนึ่งอย่างไร ฉะนั้นการจะศึกษาถึงองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านควรจะพิจารณาจากลักษณะทั้ง 5 ประการ ดังนี้

2.1 จังหวะ (Rhythm) เป็นศิลปะการจัดระเบียบเวลาของเสียง ไม่ว่าจะเป็นการเน้นเสียง (Accent) ความช้าเร็ว (Tempo) องค์ประกอบเหล่านี้เป็นลักษณะที่สำคัญ เมื่อมารวมกันแล้วจะทำให้เกิดความหลากหลายของจังหวะอันเป็นผลโดยตรงต่ออรรถรสในการรับรู้ อิทธิพลตรงๆ ของจังหวะที่มีต่อผู้ฟังจะปรากฏพบในอาการตอบสนองด้านกายภาพ เช่นฟังแล้วเคาะมือตามไปด้วย หรืออาการสุดขีดที่มักจะกล่าวกันว่าเกิดอาการ “เนื้อเต้น”

2.2 ทำนอง (Melody) เป็นส่วนของดนตรีที่มีอิทธิพลต่อผู้ฟังในด้านของสติปัญญา ผู้ฟังมักจะแยกแยะความแตกต่างระหว่างเพลงหนึ่งกับอีกบทเพลงหนึ่งโดยอาศัยทำนองเป็นส่วนช่วยที่สำคัญ องค์ประกอบที่สำคัญของทำนอง ได้แก่ ความสูงต่ำ (Pitch) และความสั้นยาว (Duration) ของเสียง นอกจากนั้น ควรศึกษากรอบที่ใช้บังคับทำนองที่ส่งผลโดยตรงต่อการรับรู้ คือ บันไดเสียง (Scale)

2.3 การประสานเสียง (Harmony) องค์ประกอบของดนตรีส่วนนี้เกิดจากการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน การซ้อนกันของเสียงจะพบในแนวตั้งหรือเวลาเดียวกัน ซึ่งจะมีลักษณะที่ตรงกันข้ามกับทำนองที่เรียบเรียงไปในแนวนอน การประสานเสียงจะมีส่วนช่วยอย่างยิ่งต่อการอุ้มเสียงให้เกิดพลังทางอารมณ์ อันเป็นองค์ประกอบภายในที่ละเอียดอ่อนที่ช่วยเกื้อหนุนความงามของบทเพลง

2.4 สีสันของเสียง (Tone Color) สีสันของเสียง ได้แก่ คุณลักษณะเฉพาะของแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เสียงร้องและเครื่องดนตรี ความหลากหลายไม่ว่าจะเป็นในด้านของวิธีการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง ขนาด ล้วนส่งผลโดยตรงต่อสีสันของเสียงดนตรี ทำให้มีคุณลักษณะของเสียงที่ต่างกันออกไป

ลักษณะของเครื่องดนตรีที่มีรูปทรง ขนาด และวัสดุที่ใช้ทำต่างกันจะส่งผลให้สีสันของเสียงมีความแตกต่างกันในลักษณะของความสัมพันธ์ดังต่อไปนี้

เสียงต่ำ - เสียงยาว	เสียงสูง - เสียงสั้น
ยาว	สั้น
ใหญ่	เล็ก
หนา	บาง
แน่น	โพรก
หนัก	เบา
หย่อน	ตึง
นิ่ม	แข็ง

3. ลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526, หน้า 12-15) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบหมอลำหมู่ คือแคน แต่ปัจจุบันหมอลำหมู่ส่วนมากใช้เครื่องดนตรีฝรั่งเช่น กลองชุด ทรัมเป็ต แซกโซโฟน หรือกีต้าร์ ลายแคนที่ใช้ประกอบลำหมู่ส่วนมากใช้ลายใหญ่ ซึ่งจังหวะช้า และให้อารมณ์เศร้า หรือลายน้อย ซึ่งช้าและเศร้าเช่นกันเพียงแต่ต่างระดับเสียงกัน นอกจากนั้นยังกล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบหมอลำเพลินอีกด้วย ซึ่งเครื่องดนตรีเป็นกลุ่มเดียวกันกับหมอลำหมู่

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2530, หน้า 87-94) เขียนบทความเรื่อง “ดนตรีพื้นบ้านอีสาน” ในวารสารมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม กล่าวว่า กลุ่มวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการละเล่นในอีสานแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มวัฒนธรรมโคราช มีเพลงโคราชเป็นการละเล่นที่รู้จักของคนทั่วไป กลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม มีการละเล่นประเภทกันตรึม เรือมอันเร เจรียงเบริน กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ มีหมอลำประเภทต่างๆ ได้แก่ หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำผีฟ้า

ชวน เพชรแก้ว (2533, หน้า 589-591) ได้กล่าวถึงหมอลำว่าเป็นศิลปะการแสดงดั้งเดิมของชาวอีสาน หลักฐานเก่าแก่ที่สุด คือ “ประกาศห้ามมิให้แอ่วสาว” ในสมัยรัชกาลที่ 4 เรียกว่าลาวแคน นอกจากนั้นยังได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหมอลำแต่ละประเภท เช่น ลำกลอน ลำพื้น ลำเรื่อง ลำเพลิน และลำแพน สำหรับหมอลำกลอนและลำพื้น เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ คือ แคน ลำเรื่องเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ คือ แคนและกลองยาว ภายหลังเปลี่ยนมาเป็นกลองชุดและพิณ ลำเพลินเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบนอกจากแคนและพิณแล้ว ยังได้เพิ่มเครื่องดนตรีสากลเช่น กลองชุด แซกโซโฟน ทรัมเป็ต ออร์แกนไฟฟ้า เป็นต้น สำหรับลำแพนใช้ออร์แกนไฟฟ้าเข้าแทนที่แคน เสียงของลำแพนจะสูงกว่าลำเพลิน

วิรัช บุษยกุล (2530, หน้า 30-47) ได้อธิบายดนตรีพื้นบ้านอีสาน ในดนตรีไทยอุดมศึกษา ว่า เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานแบ่งประเภทตามลักษณะการเล่นได้ 4 ประเภท ได้แก่ เครื่องดีด เครื่องตี เครื่องสี และเครื่องเป่า ผู้เขียนได้บอกรายชื่อของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทว่ามีเครื่องดนตรีอะไรบ้าง รวมทั้งประวัติความเป็นมา รูปร่างลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดโดยสังเขป หนังสือยังได้กล่าวถึงเรื่องแคนในด้านประวัติความเป็นมา ส่วนประกอบของแคน ขนาดของแคน ระดับเสียงการเป่า และการฝึกเป่าแคนทางหรือลายเพลงพื้นบ้านอีสาน

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2527, หน้า 147-156) ได้เขียนบทความเรื่อง “ลักษณะพิเศษบางประการของดนตรีอีสาน” ในหนังสือวารสารมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม สรุปได้ว่าดนตรีพื้นบ้านอีสานมีลักษณะพิเศษ 13 ประการ ได้แก่

1. มีลักษณะเด่นเป็นของตนเองอย่างเด่นชัด ประกอบด้วยดนตรี 2 กลุ่มวัฒนธรรม คือ กลุ่มอีสานเหนือ และกลุ่มอีสานใต้

2. มีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

3. มีเครื่องดนตรีที่ทันสมัยออกแบบเหมาะสมกับประโยชน์ในการใช้สอย

4. มีการใช้เสียงประสาน เช่น เสียงแคน พิณ ซอบั้งไม้ไผ่

5. การใช้ปฏิภาณความรู้ตามความสามารถของผู้บรรเลง

6. การใช้เสียงประสานประเภทสียืนพื้นประสานกับทำนองหลัก

7. มีความผูกพันกับวิถีชีวิตรักษาอาการเจ็บป่วย

8. มีความผสมผสานกลมกลืนระหว่างคำสอนทางพุทธศาสนา ภาษา วรรณคดี ดนตรี

9. สามารถยืนหยัดต้านทานคลื่นทางวัฒนธรรมตะวันตก

10. ทำนองของหมอลำสามารถเกิดจากเสียงสูงต่ำในบทกลอนได้

11. การบรรเลงดนตรีจะมีการย้ายเปลี่ยนบันไดเสียงได้

12. ทุกคนมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรี

13. เสียงเครื่องดนตรี เกี่ยวกับมาตราเสียง เช่น แคนมี 7 เสียง อย่างเดียวกับมาตราเสียงไดอาโทนิคของดนตรีสากล

วิรัช บุษยกุล (2530, หน้า 87-93) ได้เขียนบทความเรื่อง “ดนตรีพื้นบ้านอีสาน” ในหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 18 วันที่ 31 มกราคม 2530 ณ มหาวิทยาลัยขอนแก่น สรุปเนื้อหาได้ดังนี้ ดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นของดั้งเดิมที่ได้รับมรดกตกทอดมาจากบรรพบุรุษ เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานอาจจะเป็นเครื่องดนตรีโบราณของคนในย่านเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพราะมีหีนอยู่ในทุกประเทศในเอเชียใต้ และบทความได้อ้างหมอด๊อดเขียนหนังสือ The Thai Race ได้ยกคำกล่าวของนายเบอร์น กงสุลอังกฤษที่เมืองจีนว่า เห็นคนกลุ่มหนึ่งในตอนใต้ของจีนทราบทีหลังว่าเป็นคนไทย ใช้เครื่องดนตรีที่ในปัจจุบันเรียกว่าแคนนี้ ชาวไทยเล่นกันมานานตั้งแต่สมัยก่อนแล้ว นอกจากนั้นบทความยังได้กล่าวถึงการศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีพื้นเมืองอีสานเหนือ จุดอ่อนของดนตรีพื้นเมืองอีสาน และการธำรงรักษาวัฒนธรรมทางดนตรีพื้นเมืองอีสาน ผู้เขียนบทความยังได้แบ่งประเภทของเพลงพื้นเมืองอีสานเป็น 2 ประเภท คือบทเพลงบรรเลงกับบทเพลงร้อง บทเพลงบรรเลงเป็นเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงล้วนๆ ซึ่งมีทั้งการเดี่ยวและการประสมวง เพลงพื้นบ้านอีสานไม่มีโน้ตที่จำกัดตายตัว ปัจจุบันคนหันมาสนใจร่วมวงมากขึ้น เนื่องจากแสดงเป็นอาชีพที่ต้องพัฒนาตามความนิยมของผู้ชม เพลงร้อง หมายถึงการร้องเพลง โดยมีดนตรีประกอบ เช่น หมอลำ หรือขับต่างๆ

สำเร็จ คำโมง (2522, หน้า 1-85) ได้เขียนเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เช่น เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน วงดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพลงพื้นบ้านอีสาน และโน้ตเพลงสำหรับฝึกเพลง หนังสือยังได้กล่าวถึงบทเรียนฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานเฉพาะเครื่อง ได้แก่ แคน โปงลาง ซุง โหวด และหืน

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2538, หน้า 64-65) กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านว่า

1. บทเพลงต่างๆ ตลอดจนวิธีเล่น วิธีร้อง มักได้รับการถ่ายทอดโดยการสั่งสอนกันต่อๆ มาด้วยวาจา และการเล่นหรือร้องให้ฟังการบันทึกนิยมใช้ลักษณะดั้งเดิมของคนพื้นบ้าน

2. เพลงพื้นบ้านเป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบกิจกรรมต่างๆ ให้รู้สึกถึงศิลปะของดนตรีเป็นสำคัญ

3. รูปแบบของเพลงพื้นบ้านไม่ซับซ้อน

4. ลักษณะของทำนองและจังหวะเป็นไปตามลักษณะของกิจกรรม

5. ลีลาการร้องเพลงพื้นบ้านมักเป็นไปโดยธรรมชาติ มิได้เน้นคุณภาพของเสียงเท่าใดนัก

6. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงมีลักษณะเฉพาะเป็นของท้องถิ่น

วิรัช บุษยกุล (2524, หน้า 45-100) ได้อธิบายถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน ดังนี้

1. ใช้บันไดเสียงแบบหัวเสียง (Pentatonic scale)

2. ท่วงทำนองออกไปทางบันไดเสียงไมเนอร์ จึงแฝงด้วยสำเนียงค่อนข้างจะให้อารมณ์เศร้า

3. การประสานเสียงในเพลงไม่มีระบบ แต่สามารถบอกถึงลักษณะบันไดเสียงเป็นแบบไมเนอร์

4. ทำนองเพลงประกอบด้วยประโยคสั้นๆ แต่สามารถบรรเลงวกไปเวียนมาซ้ำๆ หลายครั้งตามต้องการจึงสามารถบรรเลงได้นานเท่าใดก็ได้

5. ความช้า-เร็ว ของจังหวะอยู่ในระดับปานกลาง ไปจนถึงจังหวะค่อนข้างเร็ว

6. โครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วย 3 ส่วน คือ ทำนองเกริ่น ทำนองหลัก (Theme) และทำนองย่อย (Variations)

7. ทำนองเพลงพื้นบ้าน ชาวบ้านเรียกว่า “ลาย” สืบทอดโดยการจดจำไม่มีการบันทึกโน้ตเพลง และไม่ค่อยมีการแต่งเติมลายจึงมีไม่มากนัก

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2547, หน้า 14) กล่าวถึงการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานว่า

1. การบรรเลงประกอบหมอลำ เป็นลีลาการร้องที่ร้อยกรองเป็นกาพย์หรือกลอนด้วยทำนองพื้นบ้าน ทำนองเพลงคนอีสานเรียกว่า “ลาย” การลำแต่ละอย่างของชาวอีสานจะมีลีลาและทำนองแตกต่างกันออกไป การลำทุกครั้งจำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีประกอบเพื่อทำให้เกิดความไพเราะ มีชีวิตชีวามากกว่าการฟังเสียงหมอลำเพียงอย่างเดียว

2. การบรรเลงดนตรีอย่างเดียว ชาวอีสานเหนือมีความนิยมบรรเลงดนตรีอย่างเดียวด้วยเพื่อเป็นการสร้างความบันเทิง โดยจะมีลายเพลงบรรเลงโดยเฉพาะ เช่น ลายแมงภู่ตอมดอก ลายไล่วัวขึ้นภู ลายลมพัดพร้าว ฯลฯ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงมาตั้งแต่โบราณ เป็นมรดกตกทอดและบรรเลงต่อกันมาด้วยทำนองเดิม ไม่มีการเปลี่ยนแปลงแก้ไข แต่จะมีการใส่ลีลาของทำนองเพลงที่พิสดารขึ้นตามความชำนาญของผู้บรรเลง แต่ยังคงรักษาทำนองหลักไว้

3. การบรรเลงประกอบการฟ้อนรำ การฟ้อนรำของชาวอีสานเหนือเน้นการเคลื่อนไหวเท้าตามจังหวะ ยกมือทั้งสองในท่าทางที่เหมาะสม และน่าดูชม การบรรเลงดนตรีประกอบการฟ้อนรำจะทำให้เร้าใจ สนุกสนาน และเพิ่มพูนความสวยงามให้กับการชมได้

3.1 ทำนองมีขนาดสั้น โดยทั่วไปดนตรีพื้นบ้านมิได้มุ่งเน้นเพื่ออรรถรสและความงามของเสียงเป็นเกณฑ์ ประกอบกับไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร อาศัยแต่การท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นบทเพลงพื้นบ้านจำต้องมีขนาดสั้นและวนไปวนมา ในลักษณะเช่นนี้จะช่วยให้ง่ายต่อการจดจำ อีกทั้งยังเป็นการสะดวกต่อชาวบ้านในการเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรม ที่เกี่ยวเนื่องในดนตรีในลักษณะของมหาชน

3.2 ไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ จากการที่ดนตรีพื้นบ้านมีวิธีการถ่ายทอดโดยการบอกปากและท่องจำ จึงพบว่าได้เกิดการเปลี่ยนแปลงเสมอๆ ประกอบกับในขณะบรรเลงและขับร้องนั้นนักดนตรีและนักร้องตลอดทั้งชาวบ้านต่างอยู่ภาวะแวดล้อมทางพิธีกรรม ไม่ต้องอาศัยระบบโน้ตหรือวาทยกร (Conduction) มาเป็นกรอบให้ปฏิบัติตาม ดังนั้นทุกคนจึงมีอิสระอย่างเต็มที่ จึงปรากฏพบการพลิกแพลงท่วงทำนองแปลกใหม่แทรกเข้ามาเสมอในลักษณะของการด้นทำนอง (Improvisation)

3.3 ให้ความสำคัญเนื้อร้อง วัตถุประสงค์หลักของดนตรีพื้นบ้านมิใช่มุ่งนำเสนอความงามในอรรถรสแห่งเสียงเป็นหลัก โดยให้ความสำคัญอย่างมากต่อเนื้อร้อง ทั้งนี้เพื่อต้องการสื่อสารด้านความหมายของเรื่องราวเป็นสิ่งสำคัญ ที่เป็นเช่นนี้เพราะภาษาพูดมีประสิทธิภาพในเชิงสื่อสารแบบตรงไปตรงมาและเข้าใจได้มากกว่าภาษาดนตรีนั่นเอง

3.4 จังหวะเด่นกว่าทำนอง จังหวะจะมีอิทธิพลต่อผู้ฟังอย่างมากในเชิงกายภาพ เช่น เกิดอาการเคาะกระดิกนิ้วเต้นไปตามจังหวะ ดังนั้นบทบาทของดนตรีพื้นบ้านที่เข้าไปเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต เทศกาล งานตรุษ จึงเต็มไปด้วยลีลาอันหลากหลายของจังหวะ ลักษณะที่น่าจะสะท้อนถึงบทบาทที่เด่นของลีลาจังหวะในกรณีของดนตรีอีสานได้อย่างชัดเจนที่สุดน่าจะเป็นบทบาทของ “หมอแคน” และลีลาของ “นางไหา” ที่ชาวอีสานและผู้สนใจดนตรีอีสานคุ้นเคยนั่นเอง

3.5 ใช้วัสดุพื้นบ้านทำเครื่องดนตรี โดยทั่วไปนักดนตรีพื้นบ้านจะทำเครื่องดนตรีขึ้นมาใช้เอง วัสดุที่ใช้ทำจะเป็นวัสดุที่มีอยู่ในหมู่บ้านหรือละแวกใกล้เคียงเช่น ไม้ไผ่ ไม้ซาง

ลักษณะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีลักษณะเฉพาะดังนี้

1. เป็นเสียงดนตรีที่ถ่ายทอดกันมาโดยการจดจำและโดยวาจา ผู้ถ่ายทอดจะเรียนรู้ผ่านการฟังมากกว่าการอ่าน เป็นสิ่งที่สืบทอดมาโดยวิธีจากปากต่อปาก ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

2. เป็นสมบัติของกลุ่มชนชาวบ้าน คนในสังคมพื้นบ้านมีส่วนร่วมในการสร้างบทเพลงหรือทำนองเพลงโดยชาวบ้านร่วมกันขับร้อง ร่วมกันเล่นดนตรี หรือผู้ที่ไม่มีความสามารถในการขับร้องหรือเล่นดนตรีก็จะเคยฟังและรู้จักเนื้อเพลง รู้จักทำนองเพลง บางเพลงรู้จักกันมาแต่อดีต แต่ไม่สามารถระบุได้ว่าใครเป็นผู้ให้กำเนิดโดยชัดเจน

3. ไม่มีเนื้อร้อง และทำนองเพลงที่ตายตัวเนื้อร้องทำนองเพลงอาจขยายออกไปได้เรื่อยๆ หรือถูกตัดทอนให้สั้นลงก็ได้ตามใจผู้ร้อง ผู้เล่นดนตรีอาจจะพลิกแพลงท่วงทำนองให้แปลกออกไปได้หลายทาง โดยไม่มีตัวโน๊ตเพลงกำกับแน่นอน ต่อมาภายหลังจึงได้พัฒนามาสู่ ยุคแห่งการกำหนดตัวโน๊ตและจดบันทึกเนื้อร้องไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

4. มีความเรียบง่าย ทั้งในแง่ของการแสดงออก การขับร้อง ท่วงทำนอง และการใช้ถ้อยคำ เช่น ไม่ต้องใช้อุปกรณ์ในการเล่นมาก ใช้สำนวนภาษาง่ายๆ ซ้ำคำ ซ้ำวรรค มีทำนองหลักเดียว สามารถร้องหรือเล่นดนตรีซ้ำไปซ้ำมาหลายเที่ยวได้

5. ผู้เล่นดนตรีหรือผู้ขับร้องเพลงในสังคมพื้นบ้าน อาจเป็นเพียงนักดนตรีหรือนักร้องผู้สมัครเล่น สามารถร้องหรือเล่นได้ในยามว่างและในโอกาสพิเศษ เช่น ในเทศกาลต่างๆ ที่มีผู้คนมาพบปะชุมนุมกันเพื่อประกอบกิจกรรมต่างๆ โดยมิได้ยึดถือเป็นอาชีพ หรืออาจจะเป็นผู้ที่มีความสามารถสูงจนได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปิน ซึ่งสามารถร้องหรือเล่นดนตรีเป็นอาชีพได้

4. ประเภทของดนตรีพื้นบ้านอีสาน

เครื่องดนตรีหรือเครื่องมือที่มนุษย์ใช้ทำให้เกิดเสียงดนตรีนั้น มีวิวัฒนาการมาช้านาน ในระยะแรกมนุษย์อาจใช้การปรบมือเป็นจังหวะ การผิวปากหรือเป่าใบไม้เป็นทำนองเสียงสูงต่ำหนักเบาต่างๆ กัน ทำให้เกิดท่วงทำนองเพลงขึ้นมา ตราบจนกระทั่งมนุษย์รู้จักนำวัสดุจากธรรมชาติ

มาประดิษฐ์ขึ้นเป็นเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ เช่น นำไม้ไผ่มาประดิษฐ์เป็นโหวด แคน ขลุ่ย ปี่ เพื่อเป่าให้เกิดเสียงหรือนำไม้มาเคาะให้เกิดเป็นจังหวะ เช่น เกราะ โปง หรือนำหนัง ของสัตว์มาขึงให้ตึงเพื่อทำเป็นกลอง ฯลฯ จนกระทั่งถึงปัจจุบันเครื่องดนตรีต่างๆ ของทั่วโลก ต่างก็ได้รับการพัฒนาเป็นอย่างยิ่งด้วยระบบเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งมีรูปแบบต่างๆ เกิดขึ้นอย่างหลากหลาย เครื่องดนตรีพื้นบ้านของไทยเป็นลักษณะเฉพาะในแต่ละท้องถิ่น เครื่องดนตรีในท้องถิ่นภาคอีสานหากจัดประเภทตามวิธีการปฏิบัติที่ทำให้เกิดเสียงดนตรี จะพบว่ามีครบทั้ง 4 ประเภท คือ เครื่องดีด สี ตี และเป่า

นอกจากนี้ดนตรีพื้นบ้านยังสามารถแบ่งได้ตามลักษณะของพื้นที่ เช่น อีสานเหนือ ได้แก่ หนองคาย อุดรธานี สกลนคร นครพนม มุกดาหาร เลย อีสานกลาง ได้แก่ ร้อยเอ็ด ขอนแก่น มหาสารคาม ยโสธร อุบลราชธานี ชัยภูมิ อีสานใต้ ได้แก่ นครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ แถบอีสานเหนือเครื่องดนตรีจะมีความแตกต่างกันมากกับอีสานใต้ ส่วนอีสานกลางจะมีลักษณะผสมผสานระหว่างอีสานเหนือและอีสานใต้ วิวัฒนาการด้านดนตรีทั้งอีสานเหนือและอีสานใต้มีวิวัฒนาการอยู่ในระดับสูงทั้งสองฝ่าย เริ่มตั้งแต่เครื่องดนตรีประเภทเสียง และรูปแบบเครื่องมือตลอดจนการจัดวง มีลักษณะแตกต่างกัน จะมีทั้งการบรรเลงผสมผสาน คนร้องและนักดนตรีในบางแห่งที่ใช้รูปแบบเช่นเดียวกัน แต่แตกต่างในรายละเอียดและวิธีการแสดง

5. คุณค่าของดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่มีคุณค่ามากมายมหาศาล มนุษย์ได้นำเอาคุณค่าของดนตรีมาใช้อย่างมากมาย ทั้งในด้านสร้างความเพลิดเพลินบันเทิงใจ ด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อ ด้านความบันเทิงนั้นดนตรีทำให้จิตใจเบิกบานร่าเริงแจ่มใส ซึ่งสังเกตได้ว่าที่ใดมีเสียงดนตรีที่นั่นมักมีความสนุกสนานรื่นเริง ความปีติยินดี และความไมตรีจิต ส่วนทางด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อนั้น มนุษย์มีความเชื่อว่าเสียงดนตรีทำให้สิ่งลึกลับ มีอำนาจเหนือธรรมชาติพึงพอใจ และบันดาลให้มนุษย์มีความสุขความเจริญบังเกิดความอุดมสมบูรณ์ และความปลอดภัย มนุษย์จึงได้จัดพิธีกรรมต่างๆ ขึ้นตามความเชื่อ โดยมีดนตรีเป็นส่วนประกอบ

สุกรี เจริญสุข (2532, หน้า 34) กล่าวว่า ดนตรีพื้นบ้านมีคุณค่าสำคัญในด้านให้ความบันเทิง ทั้งผู้เล่นดนตรีและผู้ฟังย่อมจะได้รับรสที่ไพเราะ และก่อให้เกิดอารมณ์ซาบซึ้งต่างๆ ตามแต่ละท่วงทำนองเพลง รวมทั้งสร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินในกลุ่มชน และก่อให้เกิดความภูมิใจในสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นศิลปินพื้นบ้านที่สามารถเล่นดนตรีได้ดีเด่นและมีชื่อเสียง มักจะได้รับการยกย่อง การรวมกลุ่มกันเล่นดนตรีในโอกาสต่างๆ ยังเป็นการสร้างความรักใคร่สามัคคีในหมู่คณะ นอกจากนี้การเล่นดนตรีพื้นบ้านยังมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมพื้นบ้านด้านอื่นๆ เช่น การเล่นดนตรีในขบวนแห่ต่างๆ งานฉลองเทศกาลต่างๆ ฯลฯ ตลอดจน

เป็นการสะท้อนถึงวิถีชีวิตพื้นบ้านในแง่มุมต่างๆ บทเพลงที่มีเนื้อร้องได้แสดงออกถึงความคิด ความรู้สึกของคนในสังคมพื้นบ้าน และเป็นการธำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่งดงามอีกด้วย

แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์

ในงานวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยด้านการอนุรักษ์สืบสานที่มุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์ดนตรีของวัฒนธรรมอีสาน โดยใช้ทฤษฎีคติชนวิทยาในการวิเคราะห์ประวัติความเป็นมา ความเชื่อ บทบาทของพิณ และใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงสากลในการวิเคราะห์ลายพิณ

1. คติชาวบ้าน หรือคติชนวิทยา ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 หมายถึง เรื่องราวของชาวบ้านที่เป็นของเก่าเล่าปากต่อปาก และประพฤติสืบๆ กันมาหลายชั่วอายุคนในรูปคติ ความเชื่อ ประเพณี นิยาย นิทาน เพลง สุภาษิต ปริศนา ศิลปะ สถาปัตยกรรม ตลอดจนการละเล่นของเด็ก ดังนั้นขอบข่ายและความหมายของคติชนวิทยาสามารถสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้ (อารี ถาวรเศรษฐ์, 2546, หน้า 1-17)

1. เป็นเรื่องที่ตามปกติไม่รู้ถึงแหล่งที่มา คือผู้ที่เป็นต้นกำเนิด

2. เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่รับช่วงกันต่อๆ มาจากคนรุ่นก่อนสู่คนรุ่นหลังหลายๆ ชั่วอายุคน ถือเป็นแบบแผนให้คนรุ่งหลังปฏิบัติต่อๆ มา หรือเชื่อกันอย่างนั้นสืบมา

3. แต่เดิมเน้นหนักอยู่ที่การถ่ายทอดด้วยคำพูด การบอกเล่าในชั้นหลังจึงมีการจดบันทึก และวิธีการศึกษาเก็บข้อมูลได้ขยายขอบเขตไปถึงข้อมูลที่บันทึกไว้ และการแสดงท่าทางประกอบ

ดังนั้นคติชนวิทยาเมื่อพิจารณาตามระบบการถ่ายทอดแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ๆ ดังนี้

ประเภทที่ 1 ข้อมูลมุขปาฐะ ที่ประกอบด้วย

1.1 ภาษาพูด

1.2 ภาษาถิ่น

1.3 การตั้งชื่อและภูมินามวิทยา

1.4 ภาษิต

1.5 ปริศนาคำทาย

1.6 บทกลอน

1.7 นิทานชาวบ้าน

1.8 เพลงชาวบ้าน

1.9 เพลงเด็ก เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการเล่นของเด็ก

ประเภทที่ 2 ข้อมูลมุขปาฐะ ที่ประกอบด้วย

2.1 สถาปัตยกรรมชาวบ้าน

2.2 ศิลปะชาวบ้าน

2.3 หัตถกรรมชาวบ้าน

2.4 การแต่งกายพื้นเมือง

2.5 ดนตรีพื้นเมือง

2.6 อาหารพื้นเมือง

3. ข้อมูลประสม ประกอบด้วย

3.1 ความเชื่อและความถือ

3.2 การละเล่นพื้นเมือง

3.3 การละคร

3.4 การระบำรำฟ้อน

3.5 งานมหกรรม

3.6 พิธีกรรม

กระบวนการถ่ายทอด แต่เดิมคติชนวิทยามักถ่ายทอดด้วยปาก (หรือมุขปาฐะ) หรือการแสดงออกเพื่อให้เลียนแบบได้ อันเป็นวิธีดั้งเดิมตามธรรมชาติในชีวิตมนุษย์ การขาดตอนทางคติชนและทางวัฒนธรรมนั้นก็เนื่องมาจากการขาดตอนการถ่ายทอด แม้ในเวลาปัจจุบันนี้การสื่อสารด้วยการใช้วัสดุอุปกรณ์ต่างๆ เจริญมากขึ้น แต่การถ่ายทอดด้วยปากและวิธีการปฏิบัติก็ยังมีความสำคัญอยู่เป็นอันมากในวงการคติชนวิทยา

2. คติชนวิทยาและมานุษยวิทยา

มานุษยวิทยาเป็นวิชาที่ศึกษาเรื่องราวของมนุษย์ นักมานุษยวิทยาส่วนใหญ่มักให้คำจำกัดความวิชามานุษยวิทยาว่าเป็น “ศาสตร์ของมนุษย์” แบ่งออกเป็น 2 สาขาใหญ่ คือ

1. มานุษยวิทยากายภาพ ศึกษาวิวัฒนาการของมนุษย์ในด้านกายภาพและด้านชีวภาพ

2. มานุษยวิทยาวัฒนธรรม ศึกษาวัฒนธรรมของมนุษย์ตั้งแต่เริ่มมีในโลกจนถึงปัจจุบัน วัฒนธรรมในความหมายของนักมานุษยวิทยา ได้แก่ สิ่งรวมทั้งหมดซึ่งซับซ้อน ประกอบด้วย ความรู้ ความเชื่อ กฎหมาย ศีลธรรมจรรยา ขนบธรรมเนียมประเพณี ความสามารถอื่นๆ และนิสัยของมนุษย์ที่เขาได้จากการเป็นสมาชิกของสังคม

การศึกษาความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมของมนุษย์สมัยก่อนที่มีการศึกษาวัฒนธรรมโดยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ มักได้จากตำนาน เทพนิยาย นิทาน ศาสนา แนวความคิดและปรัชญาต่างๆ เราจึงกล่าวได้ว่าวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรมเกี่ยวกับวิชาคติชนวิทยาอย่างใกล้ชิดมาเป็นเวลานาน

มาก เนื่องจากคติชนวิทยาศึกษาเรื่องขนบประเพณีของชาวบ้านทั่วๆ ไป ที่อยู่ในขอบข่ายวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรม สำหรับมานุษยวิทยาแล้วคติชนวิทยาเป็นส่วนสำคัญยิ่งที่ช่วยให้เข้าใจวัฒนธรรมของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง คนทุกกลุ่มไม่ว่าอยู่ห่างไกลความเจริญและมีเทคโนโลยีอย่างง่ายๆ เพียงใดก็ตาม ย่อมมีคติชนรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเสมอ

3. มานุษยดนตรีวิทยา (Etno-musicology)

อาลาน เมอเรียม (Alan Merriam, 1944, p 21) ให้ความหมายของมานุษยดนตรีวิทยาไว้ว่า มานุษยดนตรีวิทยาเป็นองค์ประกอบของสาขาวิชา 2 สาขา คือดนตรีวิทยา และมานุษยวิทยา โดยศึกษาดนตรีของทุกวัฒนธรรมที่เป็นประดิษฐกรรมของมนุษย์ ยกเว้นดนตรีตะวันตก และรวมถึงการศึกษาวัฒนธรรมทางดนตรี ข้อมูลที่รวบรวมได้สามารถบอกความสัมพันธ์ของพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคม หลักฐานต่างๆ ถูกใช้ในการอธิบายว่าเหตุใดดนตรีจึงมีลักษณะและเหตุการณ์ดังที่ปรากฏ ดนตรีถูกรวบรวมแล้วทำแปรข้อมูลและวิเคราะห์ โดยศึกษาบทบาทของดนตรีที่มีต่อพฤติกรรมของคนในสังคมนั้น

มานุษยดนตรีวิทยาเน้นศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีศิลปะตะวันออก และดนตรีร่วมสมัยในวัฒนธรรมที่มีการสืบทอดแบบสังคมมุกขปาฐะ เช่น กำเนิดของดนตรี การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี ดนตรีในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ ความเป็นสากลในดนตรี หน้าที่ของดนตรีในสังคม การเปรียบเทียบระบบของดนตรีและพื้นฐานทางชีววิทยาของดนตรีและการเต้นรำ

สุกรี เจริญสุข (2538, หน้า 10) ได้กล่าวว่า ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ มีความผูกพันกันอย่างใกล้ชิดอย่างแยกกันไม่ออกกับมานุษยวิทยา (Anthropology) ศิลปวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของมนุษย์และมนุษย์เองเป็นผู้ให้คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมนั้นๆ เมื่อไม่มีคุณค่าวัฒนธรรมนั้นก็จะจางหายไปจากสังคม ดังนั้นความมีคุณค่าที่เริ่มจากสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว การปรับตัวให้เข้ากับสังคม และการอยู่ร่วมกันในสังคม

การเรียนวิทยาศาสตร์ใดๆ ก็ตาม ที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น ปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน

1. เป็นการศึกษาดนตรีใดๆ ก็ตาม ที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก รวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและที่อื่นๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

ในระหว่างก่อนศตวรรษที่ 6 มีบุคคลเขียนขอบเขตความกว้างของเสียงจากแบบฝึกวิเคราะห์บทประพันธ์ และผู้แสดง เพื่อนำไปสู่การศึกษา โดยมีการศึกษาเกี่ยวกับการเกิดดนตรี

ในวิญญาณของผู้คนและสิ่งที่อยู่รอบๆ ตัว ในระหว่างศตวรรษที่ 17-18 มีการเพิ่มทิศทางและลักษณะของการศึกษาดนตรีทำให้ปรากฏว่ามีการศึกษาประวัติของดนตรี ผู้ประพันธ์ช่วงต้นของประวัติศาสตร์ดนตรีเกี่ยวข้องกับเหตุของปัญหาดนตรี สิ่งที่อยู่เหนือดนตรีโบราณและดนตรีสมัยใหม่ก่อนศตวรรษที่ 19 ผู้ที่ศึกษาดนตรีได้มีการแก้ไขวิชาที่ศึกษา คือให้การศึกษาดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่สืบทอดมาเป็นหัวข้อที่สำคัญ เป็นความเอาจริงเอาจังในการศึกษาดนตรีมีความแน่นอนและขอบข่ายของงานที่ศึกษาเป็นเหตุให้เกิดดนตรีวิทยา

4. การจำแนกประเภทดนตรี

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548, หน้า 39-41) การแบ่งประเภทเครื่องดนตรีของแต่ละชนชาติแต่ละวัฒนธรรมต่างมีกฎเกณฑ์ในการจำแนกที่มีเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตามการจำแนกเครื่องดนตรีของแต่ละชนชาตินั้นย่อมมีเหตุผลและวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป เช่น เพื่อการจัดวงดนตรีเพื่อการพิพิธภัณฑ์

ดนตรีตะวันตกมีการแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 ประเภท โดยมีวัตถุประสงค์ในการจัดวงมหาดุริยางค์ (Orchestra) ดังนี้

1. เครื่องสาย (String intrument)
2. เครื่องละไม้ (Woodwind intrument)
3. เครื่องลมทองเหลือง (Brass intrument)
4. เครื่องเพอคัชชัน (Percussion intrument)

จีนแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 8 ประเภท โดยใช้เกณฑ์จากวัสดุที่ทำเครื่องดนตรีเป็นเกณฑ์ในการแบ่งประเภท ดังนี้

1. โลหะ
2. หิน
3. ดินเหนียว
4. หนัง
5. ไหม
6. ไม้
7. ผลน้ำเต้า
8. ไม้ไผ่

ประเทศไทยมีการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี โดยใช้กิริยาอาการของการบรรเลงในแบ่งประเภท ดังนี้

1. เครื่องดนตรีประเภทดีด
2. เครื่องดนตรีประเภทสี
3. เครื่องดนตรีประเภทตี
4. เครื่องดนตรีประเภทเป่า

ในอินเดียมีระบบการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีที่มีความเก่าแก่มากที่สุดในโลกอยู่ระบบหนึ่ง ซึ่งได้กล่าวไว้ในตำราสังคีตรัตนากร ซึ่งระบบการจัดหมวดหมู่ที่จะกล่าวถึงนี้ได้เริ่มมีใช้มาตั้งแต่ประมาณ 200 ปีก่อนคริสต์ศักราช ถึง 200 ปีหลังคริสต์ศักราช ตำราสังคีตรัตนากรได้แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 หมวดหมู่ ดังนี้

ท่านภรตมุนี แบ่งแยกเครื่องดนตรีเป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. ตะตะ (เครื่องสาย)
2. สุษิระ (เครื่องเป่า)
3. อวนัทธะ (เครื่องหนัง)
4. ฆะนะ (เครื่องเคาะ)

ท่านนารทะ (คริสตศตวรรษที่ 1-2) แบ่งแยกเครื่องดนตรีเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. จรมะ (เครื่องหนัง)
2. ตันตริ (เครื่องสาย)
3. ฆะนะ (เครื่องเคาะ)

ท่านโกหละ (คริสต์ศตวรรษที่ 6) แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

1. สุษิระ (เครื่องเป่า)
2. ฆะนะ (เครื่องเคาะ)
3. จรมพัทธะ (เครื่องหุ้มด้วยหนัง)
4. ตันตริ (เครื่องสาย)

ท่านซิมหะภละ (คริสต์ศตวรรษที่ 12) แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 5 หมู่ ดังนี้

1. โตระกะรุวิ (เครื่องหนัง)
2. ตุไลกุรุวิ (เครื่องเป่า)
3. นะรัมพุกกะรุวิ (เครื่องสาย)
4. มิตะตรุกกะรุวิ (เครื่องร้อง)
5. กันฉักกะรุวิ (เครื่องโลหะ)

จากที่กล่าวมาแล้วนี้ ระบบของท่านภรตมุนี จัดว่ามีความเก่าแก่มากกว่าระบบอื่นๆ ระบบของท่านภรตมุนีนี้ไม่ได้รับการปรับปรุงให้มีความเหมาะสมกับระยะเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป กระทั่งถึงปีคริสตศักราช 1888 Mahillon ได้แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 4 กลุ่ม คือ

1. Autophone
2. Aerophone
3. Chorodephone
4. Membrarophone

ในปี ค.ศ.1914 Erich M.Von Hornbostel และ Surt Sachs ได้จัดระบบหมวดหมู่ ของเครื่องดนตรีขึ้นมาใหม่ โดยปรับปรุงจากระบบของ Mahillon, Horn bostel และ Sachs ได้เปลี่ยนแปลงหมวดของเครื่องดนตรี Autophone มาเป็น Idiophone โดยใช้หลักการทางวิทยาศาสตร์เป็นเกณฑ์สำคัญ ระบบดังกล่าวรู้จักกันทั่วไปว่า Hornbostel-Sachs และระบบนี้เป็นระบบที่มีความคล้ายคลึงกับระบบของท่านภรตมุนี ซึ่งระบบทั้งสองนี้สามารถใช้คำอธิบายของกันและกันได้อย่างกลมกลืน ดังนี้

Chorodephone = ตะตะ

Aerophone = สุษิระ

Membranophone = อวนัทธะ

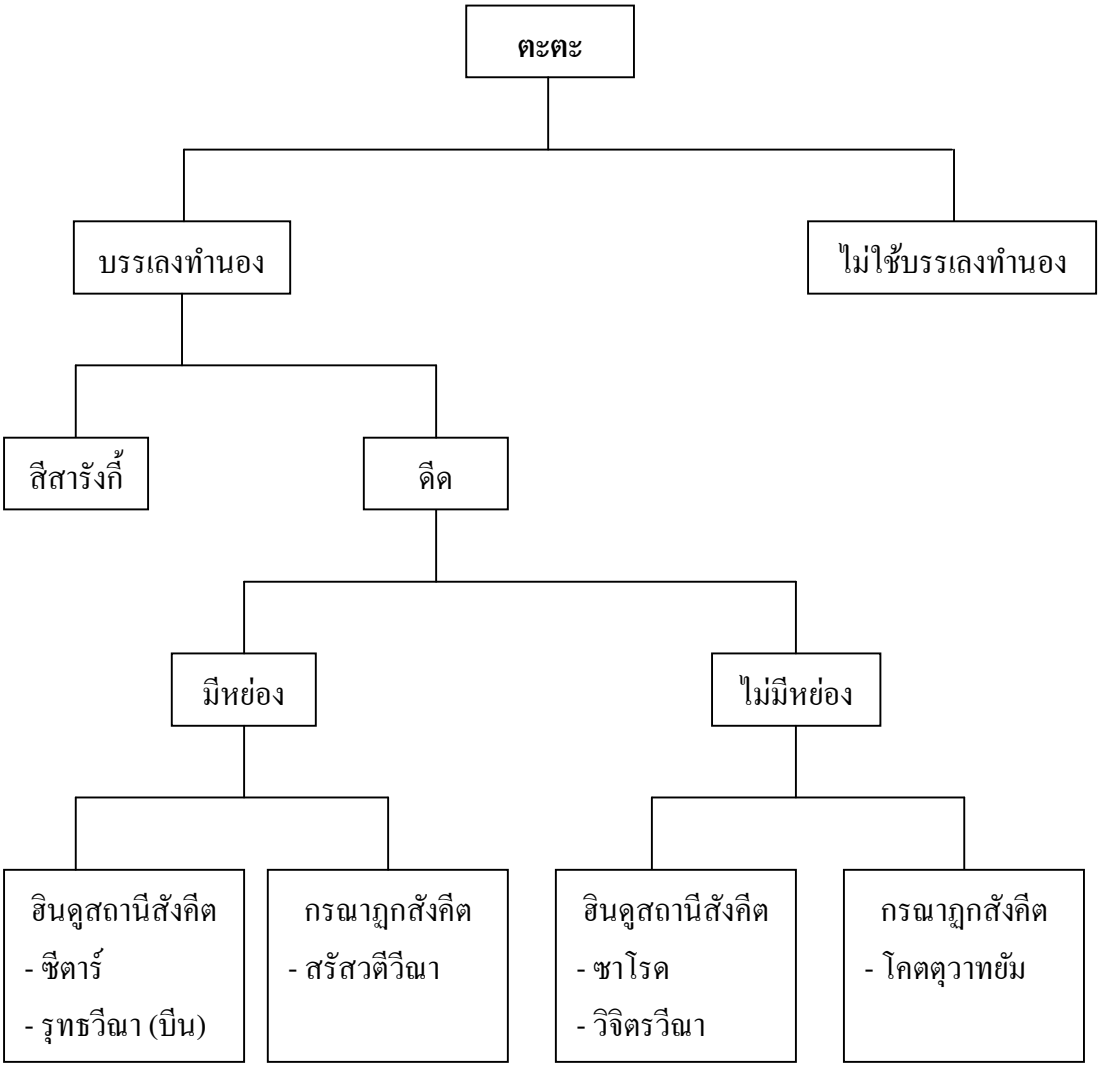
Idiophone = ฆะนะ

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับเครื่องสาย ผู้วิจัยจึงเน้นศึกษาเอกสารเครื่องสายเป็นสำคัญ

อุดม อรุณรัตน์ (2526, หน้า 91-92) กล่าวว่า ตตะ (Tata = The String instruments) หมายถึง เครื่องดนตรีที่มีสายสำหรับดีดเป็นเสียง หรือ “ตนฺติสฺสเร” (เสียงที่ออกมาจากสาย) ชื่อนี้คล้ายกับภาษาละตินที่ว่า “tensile” คำว่า ตนฺติ นี้หมายถึง เส้น สาย (String) ซึ่งเป็นเครื่องที่ใช้บรรเลง ลำนำ (ทำนอง) และมีชื่อเรียกว่า “ตนฺตรี” แล้วจึงกลายมาเป็น “ดนตรี” ในปัจจุบัน ตตะ นี้สันนิษฐานว่าคงได้แบบอย่างมาจากคันธนู เสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของคันธนูนั้นแตกต่างไปตามความยาวสั้นของคันธนู แต่สายธนูที่ทำหน้าที่เป็นตัวสั้นสะเทือน (Vibrator) นั้น มีเสียงเบา จึงหาวัตถุมาช่วยในการเปล่งเสียงที่ทำมาจากวัสดุธรรมชาติ เช่น ผลน้ำเต้า กะโหลกมะพร้าว กระบอกไม้ไผ่ หรือไม้ที่ขุดทะลุทะลวงตลอด และเรียกส่วนนี้ว่า “วีณโปกขร” หรือกระพุ้งพิณ (Resonator) ตตะชิ้นแรกที่มนุษย์สร้างขึ้น คือพิณ หรือ วีณา (Vina) และเชื่อว่ามีเทวะบางองค์มีพิณเป็นเครื่องดนตรีประจำพระองค์ มีกล่าวไว้ในศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนา

เครื่องดนตรีในตระกูลตะตะเป็นเครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงโดยอาศัยสายเป็นสำคัญซึ่งอาจจะทำการบรรเลงได้หลายลักษณะ เช่น ใช้ไม้ดีด ใช้นิ้วดีด ใช้คันชักสี เครื่องดนตรีเหล่านี้เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลตะตะทั้งสิ้น ชาวอินเดียบางคนเรียกเครื่องดนตรีเหล่านี้ว่า ตันตริบ้าง ตันตริกะบ้าง อย่างไรก็ตามคำว่า ตะตะก็ยังเป็นคำที่นิยมใช้กันอย่างกว้างขวาง

เครื่องดนตรีในตระกูลตะตะนี้ สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 ประเภท คือประเภทดีดและสี เครื่องสายทั้ง 2 ประเภทนี้สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มที่ใช้บรรเลงทำนอง และกลุ่มที่ไม่ใช้บรรเลงทำนอง ดังนี้ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2548, หน้า 41)



ภาพที่ 2–1 แผนภูมิโครงสร้างการจำแนกประเภทของเครื่องสาย (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2548)

1. เครื่องสายประเภทที่ไม่ใช้บรรเลงทำนอง

เครื่องดนตรีกลุ่มนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเสียงโดรน (Drone) ซึ่งจะให้เสียงหลักในบันไดเสียง เป็นเครื่องสายประเภทดีดที่ไม่มีนม (Fret) จึงทำให้เกิดเสียงฮาร์โมนิกได้อย่างดีเยี่ยม (Harmonic series) จากพัฒนาการของเครื่องดนตรีประเภทนี้พบว่ามีสายน้อยสุดตั้งแต่ 1 สาย และมากสุดจำนวน 4 สาย เครื่องดนตรีในกลุ่มนี้ใช้บรรเลงเพื่อช่วยในการขับร้องให้สะดวก และปรากฏในประวัติศาสตร์อันยาวนานของวิวัฒนาการในดนตรีอินเดีย ทั้งในคัมภีร์พระเวท หรือแม้กระทั่งคัมภีร์พระไตรปิฎกของชาวพุทธก็ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีตระกูลนี้ไว้ในสักกะปัญหาสูตร

ในการบรรเลงดนตรีของวงดนตรีต่างๆ ในอินเดียเครื่องดนตรีที่ต้องใช้ร่วมบรรเลงในทุกรายการ ได้แก่ ตานปุระ 1 เครื่อง ดนตรีชนิดนี้มีหน้าที่ในการผลิตเสียงโดรน เพื่อช่วยให้นักดนตรีและนักร้องสามารถทราบถึงตำแหน่งของเสียงหลักของบทเพลง

2. เครื่องสายประเภทใช้ในการบรรเลงทำนอง กลุ่มนี้สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเภทดีด ได้แก่ วีณา ซีตาร์ ซาโรด ประเภทสี ได้แก่ ซาริงกี้

2.1 วีณา เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่สุดของอินเดีย เครื่องดนตรีชนิดนี้ปรากฏในคัมภีร์ทั้งที่เกี่ยวกับดนตรีโดยตรง และคัมภีร์แขนงอื่นๆ เช่น นาฏยะศาสตร์ พระเวท มหาภารตะ รามเกียรติ์ พระไตรปิฎกของชาวพุทธ เป็นต้น

คำว่า วีณา เป็นคำในภาษาสันสกฤต เดิมหมายถึงเครื่องดนตรีเกือบทุกตระกูล ไม่ว่าจะเป็นเครื่องสายประเภทดีดสี เครื่องเป่า ล้วนเข้าข่ายของคำว่าวีณาทั้งสิ้น ยกเว้นเพียงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังเท่านั้น นอกจากนี้คำว่า วีณา ยังหมายถึง เสียงร้องที่เปล่งออกมาจากมนุษย์ด้วยเช่นกัน ในสมัยหลังมีผู้นำคำว่าวีณามาใช้ในความหมายที่แคบลง กล่าวคือ ในเครื่องสายประเภทดีดเท่านั้น และใช้สืบต่อมาถึงทุกวันนี้ ในประเทศไทยรู้จักคำว่า วีณา ผ่านคำว่า “พิณ โดยแผลงเสียงจาก “วิ” เป็น “พ” และตัดเสียง “อา” ท้ายคำออก ดังนั้นความหมายของคำว่าวีณา ในภาษาสันสกฤตและคำว่าพิณในภาษาไทย ล้วนมีความหมายสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง ปัจจุบันคำว่า “วีณา” ในวัฒนธรรมอินเดียหมายถึง เครื่องดนตรีประเภทดีดชนิดอื่นๆ เช่นเดียวกับปรากฏในวัฒนธรรมไทย กล่าวคือ “พิณ” เป็นเพียงชื่อเฉพาะของเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งในตระกูลเครื่องสายประเภทดีด มิได้หมายถึงเครื่องสายประเภทดีดแบบรวมๆ เช่นกรณีของพิณ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของภาคอีสาน เป็นต้น

2.2 วีณานี้ใช้ในการบรรเลงดนตรีในปัจจุบัน ได้แก่ วิจิตรวีณาของวัฒนธรรมดนตรีแบบฮินดูสถานีสังคีต และสรัสวตีวีณา ของวัฒนธรรมดนตรีแบบกรณาฏกสังคีต วิจิตรวีณาเป็นเครื่องดนตรีตามแบบวัฒนธรรมฮินดูสถานีสังคีต ในแถบตอนเหนือของอินเดีย เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดชนิดไม่มีหย่อง ลำตัวของเครื่องดนตรีชนิดนี้มีความยาว 1.5 เมตร ด้านล่างของลำตัวมีกล่องเสียงขนาดใหญ่ มีความสูงประมาณ 12 นิ้ว เรียกว่า ตุมบ้า ซึ่งทำมาจากเปลือกผลไม้แห้ง เช่น ฟักทอง น้ำเต้า เป็นต้น ตุมบ้านอกจากจะใช้เป็นกล่องเสียงแล้ว ยังทำหน้าที่เป็นฐานสำหรับตั้งลำตัวของวีณาอีกด้วย ในการบรรเลงจะวางเครื่องดนตรีในแนวราบกับพื้น ด้านหน้าของผู้บรรเลงขณะที่บรรเลงผู้บรรเลงจะใช้ลูกแก้วที่มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 2 นิ้วฟุต ที่ถือในมือซ้ายถูกไปมาบนสายวีณา เพื่อหาตำแหน่งเสียงตามต้องการ ในขณะที่นิ้วมือขวาทำหน้าที่ดีด

สรัสวตีวีณา เป็นเครื่องดนตรีตามแบบวัฒนธรรมกรณาฏกสังคีต ในแถบภาคใต้ของอินเดีย เครื่องดนตรีชนิดนี้จัดเป็นเครื่องดนตรีในตระกูลลิวท์ มีหย่อง (นม) ทั้งหมด 24 อัน หย่องทั้งหมดถูกยึดด้านบนของลำตัววีณา โดยใช้ขี้ผึ้งเป็นตัวยึด และไม่สามารถเคลื่อนย้าย ลำตัวของวีณาทำด้วยไม้เนื้อแข็งยาว 1.25 เมตร วีณาชนิดนี้มีลำโพงเสียง 2 อัน อันใหญ่สุดทำด้วยไม้เนื้อแข็ง มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 40 เซนติเมตร ติดอยู่ด้านขวามือ ส่วนตุมบ้าอันที่สองจะอยู่ด้านซ้ายมือ มีขนาดย่อมกว่าปกติ ทำจากเปลือกผลไม้แห้ง เช่น น้ำเต้า ส่วนนี้ใช้วัสดุเชื่อมต่อเพื่อยึดกับลำตัววีณา

สรัสวตีวีณา มีสายทั้งหมด 7 สาย เป็นสายใช้ทำทำนอง 4 สาย เทียบเส้นเป็นคู่ 5 สา ปา สา ปา (โด ซอล โด ซอล) สายที่เหลือใช้ทำจังหวะ (ตาละ) และผลิตเสียงโดรนในขณะเดียวกัน เทียบเสียงเป็น สา ปา สา (โด ซอล โด) ในการบรรเลงผู้บรรเลงวีณา จะวางตุมบ้าลูกใหญ่ไว้กับพื้นด้านข้างของขาขวา และตุมบ้าลูกเล็กของบนด้านหน้าด้านมือซ้าย วีณาจะตะแคง 45 องศา เพื่อสะดวกในการบรรเลง นิ้วมือซ้ายมีหน้าที่กดหาตำแหน่งของเสียงระดับต่างๆ ตามทำนอง มือขวาทำหน้าที่ดีดให้สัมพันธ์กับมือซ้าย ขณะเดียวกันจะดีดสายโดรนให้เป็นเสียงจังหวะหน้าทับ สรัสวตีวีณาจึงเป็นเครื่องดนตรีเครื่องเดียวของอินเดียที่ผลิตเสียงทำนองและผลิตเสียงจังหวะในเครื่องดนตรีเครื่องเดียวกันอย่างชัดเจน

นอกจากนี้ วีณาทั้ง 2 แบบที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ในดินแดนของชาวภารตะ ยังปรากฏพบเครื่องดนตรีที่มีคำต่อท้ายด้วยคำว่าวีณาอีกจำนวนมากตามภูมิภาคต่างๆ ที่ไม่สามารถนำมากล่าวในที่นี้ทั้งหมด เช่น มยุระวีณา กินรีวีณา เป็นต้น

ซีตาร์ คำว่า ซีตาร์ เป็นภาษาเปอร์เซียที่มีรากศัพท์มาจากคำว่า ซีหตาร์ มีความหมายว่า สามสาย ซึ่งคงจะเป็นการเรียกชื่อเครื่องดนตรีตามลักษณะของเครื่องดนตรีที่มีสาย 3 สาย การเรียกชื่อเครื่องดนตรีในลักษณะนี้พบทั่วไปในวัฒนธรรมดนตรีของชาติอื่น รวมทั้งของคนไทยเราเอง เช่นโหม่งสามใบ ซอสามสาย เป็นต้น ซีตาร์ในสมัยแรกๆ มีสาย 3 สาย ต่อมาระยะหลังได้เพิ่มเป็น 7 สาย และ 20 สาย

ในปัจจุบันซีตาร์จัดเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายตั้งแต่แถบตอนกลางจนกระทั่งเหนือสุดของประเทศแถบภาคเหนือของประเทศ ซีตาร์นอกจะจัดว่าเป็นเครื่องดนตรียอดนิยมในกลุ่มของชาวอินเดียวด้วยกันแล้ว ชาวต่างชาติยังนึกถึงซีตาร์ในฐานะตัวแทนของเครื่องดนตรีอินเดีย จากการที่ซีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมสูงสุดในกลุ่มของชาวต่างชาติ ดังนั้นในปัจจุบันนี้จึงพบว่ามีชาวต่างประเทศปีละนับร้อยคนทั้งจากสหรัฐอเมริกา แคนาดา อิตาลี ฝรั่งเศส เยอรมนี ญี่ปุ่น และอีกหลายประเทศเดินทางไปศึกษาซีตาร์ที่ประเทศอินเดีย ในขณะที่ประเทศเหล่านั้นล้วนแล้วแต่มีโรงเรียนสอนซีตาร์เป็นการเฉพาะทั้งสิ้น

ซีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่มีสายตั้งแต่ 7-20 สาย มีขนาดความยาวของลำตัวประมาณ 1.25 เมตร มีกระพุ้งที่ทำหน้าที่เป็นลำโพงเสียงเรียกว่า “ตุมบ้า” จำนวน 1-2 อัน ปกติจะทำด้วยเปลือกผลไม้แห้งจำพวกผลน้ำเต้าและฟักทอง ตุมบ้าที่อยู่ส่วนล่างสุดของซีตาร์จะมีขนาดใหญ่ และติดอยู่กับลำตัว ไม่สามารถจะแยกออกจากกันได้ ส่วนตุมบ้าอีกอันหนึ่งนั้นอยู่ส่วนบนของซีตาร์ ซึ่งจะมีขนาดเล็กกว่าตุมบ้าที่อยู่ส่วนล่างประมาณ 1 ส่วน 3 เท่า ตุมบ้าอันเล็กนี้สามารถถอดออกและใส่กลับคืนได้ตามความต้องการของผู้บรรเลง สายทั้ง 20 สายทำด้วยโลหะขึงพาดอยู่ด้านบนของนมซีตาร์จำนวน 7 สาย 5 สายแรกใช้บรรเลงทำทำนอง ส่วนสายที่ 6 และ 7 นั้นบรรเลงเฉพาะเสียงโทนิกเท่านั้น โดยที่ผู้บรรเลงจะดีดสลับไปมาระหว่างสายที่ทำทำนองทั้ง 5 สายแรก ในขณะที่สายที่ 6-7 ที่ใช้บรรเลงเสียงโทนิก ซึ่งมีชื่อเฉพาะว่า “จิ๊กการี” ส่วนสายที่เหลืออีก 13 สาย มีลักษณะเป็น Sympathetic Strings กล่าวคือ มีหน้าที่ในการผลิตเสียงซ้อน สายเหล่านี้จะขึงอยู่ด้านล่างของนม

การบรรเลงซีตาร์ ผู้บรรเลงจะจัดวางซีตาร์ในแนวดิ่งคล้ายกับการบรรเลงกระจับปี่ของไทย โดยผู้บรรเลงจะใช้ไม้ดีดที่ทำจากเส้นลวดชนิดแข็งสวมใส่นิ้วชี้ของมือขวา ไม้ดีดของซีตาร์นี้มีชื่อเรียกว่า “มิสหรับ” การบรรเลงจะปรากฏพบซีตาร์บรรเลงควบคู่ไปกับกลองตับบล้า

2.3 ซาโรด เป็นเครื่องดีดในกลุ่มฮินดูสถานีสังคีตเครื่องหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายรองจากซีตาร์ ลักษณะของซาโรดคล้ายคลึงกับราบับของชาวอาหรับ และรูนับของชาวเติร์ก คำว่าซาโรดนั้น เป็นคำที่เกิดขึ้นในระยะหลังๆ ตามเอกสารและวรรณคดีที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ในอดีตไม่ปรากฏพบคำว่า ซาโรด ซาโรดเป็นเครื่องสายที่ไม่มีนม ผู้บรรเลงจะหาตำแหน่ง

เสียงโดยวิธีสไลด์นิ้วมือไปมาคล้ายคลึงกับวิธีการบรรเลงวิจิตรวีณา ลำตัวและกะโหลกเสียงของซาโรดทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ด้านหน้าของกะโหลกเสียงหุ้มด้วยหนัง ส่วนบนของลำตัวหุ้มด้วยแผ่นโลหะ เพื่อประโยชน์ในการเคลื่อนย้ายนิ้วมือหาระดับเสียงได้สะดวก ซาโรดมีกะโหลกเสียง 2 อัน อันแรกขุดจากไม้ชิ้นเดียวกับลำตัว อีกอันหนึ่งทำด้วยโลหะติดอยู่ใกล้กับคอของซาโรด ผู้บรรเลงจะใช้ไม้ดีดซึ่งเรียกว่า “ขว” ซึ่งทำจากแผ่นไม้ หรืองาช้าง

เครื่องดนตรีชนิดนี้มีสายทั้งหมด 23 สาย เป็นสายหลักที่ใช้ทำทำนอง 6 สาย เทียบตรงกับเสียง มา สา ปา สา ปา สา (ฟา โด ซอล โด ซอล โด) อีก 2 สายที่ใช้ทำเสียง โทนิก ส่วนอีก 15 สายที่เหลือเป็นสายประเภท Sympathetic Strings มีหน้าที่ในการผลิตเสียงซ้อน เรียกสายเหล่านี้ว่า “ตาหรับ” เช่นเดียวกับซีตาร์ ในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหมดของอินเดีย ซาโรดจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณสมบัติในการบรรเลงเสียงหนักเบา (Dynamics) ได้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด

ในปัจจุบันนี้มีเครื่องดนตรีชนิดใหม่เกิดขึ้นมากมาย เช่น เครื่องดนตรีที่ใช้พลังงานไฟฟ้าช่วย ดังนั้นจึงนิยมใช้การแบ่งโดยยึดหลักวิทยาศาสตร์ (Scientific classification) ถือเกณฑ์วัตถุที่ออกเสียงเป็นสำคัญ เครื่องดนตรีทั้งหลายจึงแบ่งออกเป็น 5 พวก ดังนี้ (ไขแสง ศุขะวัฒนา, 2530, หน้า 2-5)

1. พวกมีเสียงจากสาย (Chordophones)
2. พวกมีเสียงจากลม (Aerophones)
3. พวกมีเสียงจากตัวเอง (Idiophones)
4. พวกมีเสียงจากการสั่นของแผ่นหนังที่ขึงตึง (Membranophones)
5. พวกมีเสียงจากพลังงานไฟฟ้าช่วย (Electrophones)

1. พวกมีเสียงจากสาย (Chorodophones)

ชื่อในภาษากรีกว่า “enchordon” ชื่อในภาษาละตินว่า “tensile” แบ่งออกเป็นดังนี้

1.1 เครื่องสายใช้สี (Bowed strings)

1.1.1 เครื่องสายสีด้วยคันชัก

1. ชนิดมีสายเดียว เช่น ทรอมบา มารินา (Tromba marina) พิณน้ำเต้า
2. ชนิดมีสองสาย เช่น ซอด้วง ซออู้
3. ชนิดมีสามสาย เช่น ซอสามสาย
4. ชนิดมี 4 สาย เช่น เครื่องสายตระกูลไวโอลิน มีไวโอลิน (Violin) วิโอลา (Viola) เชลโล (Cello) และดับเบิลเบส (Double bass)
5. ชนิดมีมากกว่า 4 สาย เช่น เครื่องสายตระกูลวิโอล (Viol family) เครื่องสายตระกูลไลรา (Lyra family)

1.1.2 เครื่องสายสีด้วยล้อยาง เช่น เฮอร์ดี -เกอร์ดี (Hurdy-gurdy) ออร์กานิสตรุม (Organistrum)

1.2 เครื่องสายใช้ดีด (Plucked strings)

1.2.1 เครื่องสายดีดด้วยนิ้วโดยตรง

1. ชนิดไม่มีสะพานวางนิ้ว เช่น พิณไลร์ (Lyre) ฮาร์พ (Harp)

2. ชนิดมีสะพานวางนิ้ว เช่น ลิวท์(Lute) ซีเตอร์ (Zither) กีตาร์ (Guitar) แมนโดลิน (Mandolin) จะเข้

1.2.2 เครื่องสายดีดด้วยเครื่องกลไกจากลิ่มนิ้ว เช่นคลาวิคอร์ด (Clavichord) ฮาร์พซิคอร์ด (Harpsichord)

1.3 เครื่องสายใช้เคาะ (Hammered strings)

1.3.1 เครื่องสายเคาะหรือตีจากมือผู้เล่นโดยตรง เช่น ขิม ดัลซิเมอร์ (Dulcimer) ซิมบาลอม (Cimbalom)

1.3.2 เครื่องสายเคาะด้วยเครื่องกลไกจากลิ่มนิ้ว เช่นปีอาโนฟอร์เต (Pianoforte)

1.4 เครื่องสายใช้ลม (Blown strings) เช่น อีโอเลียนฮาร์พ (Aeolian harp) มีเสียงคล้ายลมพัดสายโทรเลข

2. พวกมีเสียงจากลม (Aerophones)

ชื่อในภาษากรีก เรียกว่า “pneumatikon” ในภาษาละตินว่า “inflatile” แบ่งออกเป็นดังนี้

2.1 เครื่องลมมีรูเป่าหรือพวกขลุ่ย (Flue instruments)

2.1.1 เครื่องลมเป่าทางข้างๆ เช่น ไฟฟ์ (Fife) ฟลุท (Flute) ปิคโคโล (Piccolo)

2.1.2 เครื่องลมเป่าตรงๆ เช่น ฟลาโจเลท (Flageolet) รีคอร์เดอร์ (Recorder)

2.2 เครื่องลมมีลิ้นเป่าหรือพวกปี่(Reed instruments)

2.2.1 เครื่องลมลิ้นเดี่ยว

1. ชนิดท่อลมทรงกระบอก (Cylindrical Pipes) เช่น เครื่องดนตรีตระกูลคลาริเนท (Clarinet family)

2. ชนิดท่อลมทรงกรวย (Conical pipes) เช่น เครื่องดนตรีตระกูลแซคโซโฟน (Saxophone family)

2.2.2 เครื่องลมลิ้นคู่ มีท่อลมทรงกรวย เช่น โอโบ(Oboe) คอร์อังแกลส์ (Coranglais) บาสซูน (Bassoon) ซารือโซโฟน (Sarrusophone)

2.3 เครื่องลมมีกำพวดเป่าหรือพวกแตร (Lip instruments)

2.3.1 เครื่องลมชนิดท่อลมล้วน เช่น ฮอร์นล่าสัตว์ (Hunting horn) ฮอร์นไปรษณีย์ (Post horn) ทรัมเปทธรรมชาติ (Natural trumpet) บิวเกิลทหาร (Military bugle)

2.3.2 เครื่องลมชนิดมีกลไกหรือท่อลมเลื่อนได้

1. ชนิดท่อลมเลื่อนได้ เช่น ทรอมโบนเลื่อน (Slide trombone)
2. ชนิดมีรูกดด้วยกระเดื่อง เช่น บิวเกิลติดกระเดื่อง (Keyed bugle) โอฟิไคลด์ (Ophicleide)
3. ชนิดมีลิ้นบังคับ เช่น เฟรนช์ฮอร์น (French horn) แซ็กซ์ฮอร์น (Saxhorn) ทรัมเปทติดลูกสูบ (Valve trumpet) คอร์เนทติดลูกสูบ (Cornet-a-pistons) ทรอมโบนติดลูกสูบ (Valve trombone)

3. พวกมีเสียงจากตัวเอง (Idiophones)

3.1 ประเภทมีระดับเสียงแน่นอน เช่น ไซโลโฟน (Xylophone) กลอคเค็นชปิล (Glockenspiel) เซเลสตา (Celesta) ระฆังราว (Tubular bells) ฆ้องวง

3.2 ประเภทมีระดับเสียงไม่แน่นอน เช่น ฉาบ กรับ วู้ดบล้อค (Woo block) วิพ (Whip) มโหระทึก

4. พวกมีเสียงจากการสั่นของแผ่นหนังที่ขึงตึง (Membranophones)

4.1 ประเภทมีระดับเสียงแน่นอน เช่น ทิมปานี (Timpani)

4.2 ประเภทมีระดับเสียงไม่แน่นอน เช่น กลองใหญ่ (Bass drum) กลองเล็ก (Side drum) รำมะนา โทน

สำหรับข้อ 3 และข้อ 4 รวมเรียกว่า “เพอคัชฌัน” (Percussion) ชื่อในภาษากรีกว่า “krousticon” ในภาษาละตินว่า “pulsatile”

5. พวกมีเสียงจากพลังงานไฟฟ้าช่วย (Electrophones)

5.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ระบบขยายเสียง พวกนี้ขยายเสียงให้ดังโดยผ่านลำโพงขยายเสียง (Loudspeaker) เช่น กีตาร์ไฟฟ้า (Electric guitar) ปีอาโนไฟฟ้า (Electric piano) แอคคอร์เดียนไฟฟ้า (Electric accordion)

5.2 เครื่องดนตรีที่ใช้วงจรอีเล็คทรอนิคให้เกิดเสียง เช่น ออร์แกนไฟฟ้า (Electronic organ) แฮมมอนด์ออร์แกน (Hammond organ) อิเล็กโทน (Electone)

ในวงดุริยางค์ได้แบ่งเครื่องดนตรีต่างๆ ออกเป็น 4 ประเภท คือ

1. เครื่องสาย (Stringed instruments)
2. เครื่องลมไม้ (Woodwind instruments)
3. เครื่องทองเหลือง (Brass instruments)

4. เครื่องเพอคัชฌัน (Percussion instruments)

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2548, หน้า 41-42) แบ่งประเภทเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานนั้น ถ้าจัดหมวดหมู่ตามพื้นฐานวัฒนธรรม สามารถจัดได้ 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือเครื่องดนตรีของชนกลุ่มไทยลาว และเครื่องดนตรีของชนกลุ่มเขมร ในเอกสารฉบับนี้จะกล่าวถึงเฉพาะเครื่องดนตรีของชนกลุ่มไทยลาวเท่านั้น และการศึกษาในครั้งนี้ได้กำหนดพื้นที่ศึกษาในเขต 3 จังหวัด คือจังหวัดมหาสารคาม จังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานที่พบในเขต 3 จังหวัดนี้ แบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม ดังนี้คือ

1. กลุ่มเครื่องกระทบ จำแนกได้เป็น 2 กลุ่มย่อย คือ

1.1 เครื่องกระทบที่ใช้บรรเลงทำนองเพลงได้ คือโปงลาง

1.2 เครื่องกระทบที่มีเสียงตายตัวใช้บรรเลงทำนองเพลงไม่ได้ คือกลองตึ้ง กลองยาว และเครื่องประกบจังหวะอื่นๆ

2. กลุ่มเครื่องสาย จำแนกได้ 2 กลุ่มย่อย คือ

2.1 เครื่องดีด คือพิณ

2.2 เครื่องสี คือซอ

3. กลุ่มเครื่องลมหรือเครื่องเป่า จำแนกได้ 2 กลุ่มย่อย คือ

3.1 เครื่องลมมีลิ้น คือแคน

3.2 เครื่องลมไม่มีลิ้น คือโหวด

เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานส่วนใหญ่ไม่ว่าจะเป็นเครื่องตี เครื่องดีด หรือเครื่องสาย ตลอดจนเครื่องเป่านั้น จะมีลักษณะคล้ายคลึงกันในทุกพื้นที่จะแตกต่างกันก็ตรงคุณภาพของเสียง ความประณีตงดงามของรูปทรง ซึ่งมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน

5. ทฤษฎีในการวิเคราะห์เพลง

5.1 การวิเคราะห์ทำนอง (โครงสร้างหลักของโน้ต)

5.1.1 ทำนอง (Melody) คือเสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ ทั้งระดับเสียงและลักษณะจังหวะจะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตบนบรรทัดห้าเส้นเป็นสื่อ ทำนองอาจมีความยาวตั้งแต่ 2-3 ห้อง ไปจนถึง 10 ห้อง หรือมากกว่านั้น แต่ทำนองที่ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นลงที่สมดุล และมีเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจ การที่ทำนองเคลื่อนที่ไป เรียกว่าการดำเนินทำนอง การเคลื่อนของทำนองเกี่ยวข้องกับขั้นคู่ซึ่งบอกระยะห่างระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป และเป็นตัวแปร

สำคัญที่แสดงว่า ทำนองนั้นได้ขยับขึ้นหรือลงเป็นระยะมากน้อยเพียงใด ทำให้เกิดทิศทางขึ้นหรือลงในระยะช่วงเสียงทั้งสิ้นเท่าใด

5.1.1.1 ช่วงเสียง

ช่วงเสียง (Range) คือระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด และตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุด วิธีนับระยะห่างใช้วิธีเดียวกับการนับขั้นคู่ กล่าวคือนับโน้ตต่ำสุดเป็นโน้ตตัวที่ 1 ถ้าช่วงเสียงกว้างกว่าคู่แปด ให้ทอนลงมาอยู่ในช่วงคู่แปดเพื่อหาชนิดของขั้นคู่ เช่นถ้าช่วงเสียงมีระยะเป็นคู่ 24 ก็อาจใช้นับเป็นช่วงคู่แปดได้ 3 ช่วงกับอีกคู่ 3

5.1.1.2 ขั้นคู่

การวิเคราะห์ขั้นคู่ (Interval) ในทำนองแนวเดียวก็คือการวิเคราะห์การดำเนินทำนองว่า เป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใด โดยวัดได้จากการนับขั้นคู่

5.1.1.2.1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 ซึ่งหมายรวมถึงการซ้ำโน้ตหรือคู่ 1 เพอร์เฟคด้วย

5.1.1.2.2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 การขยับข้ามขั้นซึ่งเรียกว่าขั้นคู่กระโดด มักนำหน้าหรือตามหลังด้วยการขยับเพียงขั้นเดียวในทิศทางตรงกันข้ามเพื่อให้เกิดสมดุล

5.1.1.3 ทิศทาง

การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป มีอยู่ 3 ทิศทาง คือทิศทางขึ้นถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงสูงกว่า หรือทิศทางลงถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงต่ำว่า แต่ถ้าโน้ตย้ำอยู่ที่ระดับเสียงเดิม ก็เรียกว่า ทิศทางคงที่ การวิเคราะห์ทิศทางของทำนองโดยดูโน้ตทีละตัวเช่นนี้อาจเป็นประโยชน์กับทำนองสั้นๆ ที่มีโน้ตอยู่ไม่กี่ตัว แต่ถ้าเป็นทำนองที่มีความยาวอย่างน้อย 2 ห้อง ควรดูภาพรวมของทิศทาง แล้วสรุปทิศทางทั้งหมดของทำนองนั้นๆ ว่ามีทิศทางขึ้นหรือลงหรือคงที่

5.1.1.3.1 ทิศทางขึ้น ทำนองที่มีทิศทางขึ้นมักมีการดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งในทิศทางขึ้นบ้างลงบ้าง แต่จะมีทิศทางขึ้นบ่อยครั้งกว่า หรืออาจมีคู่กระโดดขึ้นหลายครั้งกว่าขึ้นคู่กระโดดลง การเรียบเรียงทำนองที่ดีนั้นไม่ว่าจะเป็นของชนชาติใดควรมีทิศทางของทำนองที่ชัดเจน

5.1.1.3.2 ทิศทางลง ในทางกลับกันทำนองที่มีทิศทางลงจะมีการดำเนินจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งทิศทางขึ้นบ้างลงบ้างเช่นกัน แต่จะมีทิศทางในขาลงบ่อยครั้งมากกว่า การเคลื่อนทำนองไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง ถ้าเป็นทำนองที่ดีต้องมีความสมดุลภายในทำนองจะไม่วิ่งขึ้นจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง โดยไม่มีการหักกลับลงมาบ้างเป็นระยะๆ แม้ว่าโดยรวมจะเป็นทำนองขาขึ้นก็ตาม ในทำนองขาลงก็เช่นเดียวกัน ทำนองที่ดีจะไม่วิ่งดิ่งลงโดยไม่มีการสร้างความสมดุลระหว่างทาง การวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนทำนองจึงต้องคำนึงถึงความสมดุลของทำนองด้วย นอกเหนือจากทิศทางโดยรวมของทำนอง

5.1.1.3.3 ทิศทางคงที่ ทำนองจำนวนไม่น้อยมีทิศทางคงที่ คือไม่มีทิศทางชัดเจนว่าขึ้นหรือลง ทำนองที่มีทิศทางคงที่ไม่ได้หมายความว่าเป็นทำนองไม่ดี เพราะแต่ละเพลงจะประกอบด้วยทำนองหลายทำนอง หรือประโยคเพลงหลายประโยคมาเรียงปะติปะต่อกันจึงต้องมีความสมดุลของทิศทางทั้งขึ้นลงและคงที่ ทำนองที่มีทิศทางคงที่ทำให้เพลงไม่เคลื่อนไหวให้ความรู้สึกของการรอคอย ซึ่งในเพลงทั่วไปตามความเป็นจริงต้องมีบางช่วงที่ต้องหยุดการเคลื่อนไหวบ้าง มิฉะนั้นเพลงจะขยับไปข้างหน้าอยู่ตลอดเวลาจนไม่พัก

5.2 การวิเคราะห์ประโยคเพลง

ประโยคเพลง (Phrase) เป็นหน่วยที่สั้นที่สุดของเพลงซึ่งมีความคิดจบสมบูรณ์ในตัว ในการวิเคราะห์เพลงนอกจากจะต้องแบ่งท่อนแบ่งตอนออกเป็นช่วงๆ แล้ว ยังต้องแบ่งย่อยลงไปจนถึงประโยคเพลงเป็นอย่างน้อย เพื่อดูพัฒนาการของเพลงว่ามีการวางประโยคเรียงร้อยไว้อย่างไรตั้งแต่ต้นจนจบ

5.2.1 ประโยคถาม-ประโยคตอบ (Antecedent-Consepuent หรือ Question-Answer) หมายถึงประโยคเพลง 2 ประโยคที่มีความสัมพันธ์กัน ความสัมพันธ์นี้อาจเป็นเพราะทำนองคล้ายกัน นอกจากความคล้ายกันแล้วในบางกรณีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงก็อาจเกิดขึ้นในประโยคถาม-ประโยคตอบ อย่างไรก็ตามประโยคถามมักจบด้วยเคเดนซ์ที่เบาในลักษณะเหมือนถามเปิดไว้ และต้องการคำตอบเป็นประโยค ส่วนประโยคตอบก็มักจบด้วยเคเดนซ์ที่หนักแน่นกว่า

4.2.2 ประโยคใหญ่ (Period) คือประโยคที่ประกอบด้วย 2 ประโยคในลักษณะประโยคถาม-ประโยคตอบ แต่เคเดนซ์ของประโยคหลังต้องมีน้ำหนักมากกว่าเคเดนซ์ของประโยคแรก ประโยคที่ประกอบกันเป็นประโยคใหญ่มักเริ่มต้นเหมือนกันหรือคล้ายกันในลักษณะของซีเควนซ์ เพื่อแสดงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แล้วประโยคจึงเริ่มต่างกันทีละน้อย บางครั้งประโยคทั้งสองอาจเหมือนกันโดยตลอดและต่างกันที่โน้ตตัวสุดท้ายเท่านั้น กล่าวคือเป็นการลงจบประโยคต่างกัน ประโยคใหญ่ต้องมีความรู้สึกของความเป็นประโยคเดียวซึ่งสามารถแบ่งย่อยออกเป็น 2 ประโยคได้

5.2.3 กลุ่มประโยค (Phrase group) ประกอบด้วยประโยคที่มีความยาวใกล้เคียงกัน ตั้งแต่ 2 ประโยคขึ้นไปเรียงติดต่อกันโดยไม่มีความสัมพันธ์กัน เหตุที่นับเป็นกลุ่มประโยคเดียวกันก็เพราะว่าเมื่อพิจารณาจากเนื้อดนตรี กลุ่มประโยคกลุ่มนี้เกาะกันเป็นส่วนเดียวกันมีเนื้อหาเป็นเรื่องเดียวกัน มีเนื้อดนตรีเหมือนกัน และต่างจากส่วนอื่นค่อนข้างชัดเจน กลุ่มประโยคเป็นตัวอย่างของประโยคเพลงที่พบมากที่สุดในเพลง โดยเฉพาะเพลงที่มีขนาดยาว จะประกอบด้วยกลุ่มประโยคหลายกลุ่ม

5.2.4 ประโยคเหลื่อม (Elided phrase) เป็นลักษณะของประโยค 2 ประโยควางอยู่เหลื่อมกันหรือซ้อนกันในช่วงท้ายของประโยคแรกกับช่วงต้นของประโยคหลัง การเหลื่อมกันอาจเหลื่อมได้ตั้งแต่โน้ตเพียงตัวเดียวหรือมากกว่านั้น ซึ่งหมายรวมถึงคอร์ดด้วย เช่น โน้ตตัวสุดท้ายของประโยคแรกเป็นโน้ตตัวเดียวกับโน้ตตัวแรกของประโยคหลัง หรือคอร์ดสุดท้ายของประโยคแรกเป็นคอร์ดเดียวกับคอร์ดแรกของประโยคหลัง การเหลื่อมประโยค (Phrase elision) ทำให้เพลงเกิดความต่อเนื่องในทันที และถ้ามีเคเดนซ์ ณ จุดที่เกิดการเหลื่อมประโยค เคเดนซ์นั้นก็จะมีน้ำหนักน้อยลง เนื่องจากไม่มีช่วงพักท้ายเคเดนซ์

5.3 เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง

ประโยคมักเริ่มด้วยความคิดเล็กๆ ซึ่งถูกพัฒนาจนมีเนื้อหาสมบูรณ์พอที่จะจบเป็นประโยคได้ เทคนิคที่ใช้ในการพัฒนาประโยคเพลงมักเป็นเทคนิคที่อาศัยความคิดหลัก เช่น หน่วยทำนองย่อยเอก หน่วยทำนองย่อยรอง บางส่วนของประโยคหรือส่วนใหญ่ของประโยค เป็นพื้นฐานในการพัฒนา เมื่อพัฒนาแล้วจะทำให้ประโยคเดิมนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้น หรือทำให้เกิดประโยคใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับประโยคเดิม หรืออาจทำให้ประโยคนั้นยาวขึ้นเพื่อนำไปสู่ส่วนอื่นๆ ต่อไป ซึ่งเป็นเทคนิคที่นิยมใช้มากในการพัฒนาประโยคเพลง

5.3.1 การซ้ำ (Repetition) การซ้ำเป็นเทคนิคพื้นฐานที่พบในศิลปะทุกแขนง รวมทั้งในดนตรีทุกประเภทของทุกชาติทุกภาษา การซ้ำช่วยย้ำความคิดโดยเฉพาะความคิดสำคัญช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาวและช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม การซ้ำอาจเป็นการซ้ำทำนองบางส่วน อาจเป็นการซ้ำทันทีในประโยคเดียวกัน การซ้ำภายหลังในประโยคเดียวกันเป็นการซ้ำภายหลังในประโยคอื่น เทคนิคที่เรียกว่าการซ้ำต้องเป็นระดับเสียงเดียวกัน ในกรณีที่ซ้ำทันที แต่ถ้าซ้ำภายหลังจะเป็นระดับเสียงเดียวกันหรือต่างกันก็ได้ ถ้าอยู่ในระดับเสียงต่างกันต้องมีระยะขั้นคู่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวต่อๆ ไปเท่ากัน จึงจะได้เสียงของทำนองที่เหมือนเดิม

5.3.2 การพลิกกลับ (Inversion) เป็นการพลิกกลับขั้นคู่ระหว่างโน้ตทีละคู่ของทำนอง ทำให้ได้ทำนองใหม่ซึ่งเรียกว่า ทำนองพลิกกลับ เช่น ถ้าทำนองกระโดดขึ้นคู่ 3 เมื่อพลิกกลับทำนองจะกระโดดลงคู่ 3 ถ้าทำนองกระโดดขึ้นคู่ 4 เมื่อพลิกกลับทำนองจะกระโดดลงคู่ 4

5.3.3 การถอยหลัง (Retrograde) เป็นการนำโน้ตของทำนองมาเรียงใหม่ โดยเริ่มจากโน้ตตัวสุดท้าย ไล่เรียงไปตามลำดับจนถึงโน้ตตัวแรก โดยอาจรักษาลักษณะจังหวะไว้มากน้อยเท่าใดก็ได้

5.3.4 การแปร (Variation) เป็นเทคนิคที่นำการซ้ำมาดัดแปลง แต่ยังคงรักษาของเดิมไว้ ถ้ารักษาของเดิมไว้มากก็หมายความว่ามีการแปรเกิดขึ้นด้วย และในทางตรงกันข้าม ถ้ารักษาของเดิมไว้น้อยก็จะมีการแปรมาก ไม่ว่าจะแปรไปมากเพียงใดก็ต้องเหลือเค้าของเดิมไว้บ้าง การแปรในระดับของการพัฒนาประโยคเพลงมักเป็นการแปรในระดับที่แปรน้อย แต่รักษาของเดิมไว้มากกว่า ส่วนประกอบของเพลงที่แปรได้ ได้แก่ ทำนอง ลักษณะจังหวะ เสียงประสาน และสีสันเสียง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สำเร็จ คำโมง (2522, หน้า 29-30) กล่าวว่า ซุงเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด มีสายเช่นเดียวกับซึง ชาวอีสานนิยมเรียกว่า “พิณ” นิยมทำจากไม้ขนุน เพราะเสียงไพเราะ สีสวยโดยธรรมชาติ ขนาดของซุงขึ้นกับขนาดของท่อนไม้ มีเส้นผ่านศูนย์กลางไม่ต่ำกว่า 12 นิ้ว ส่วนลึกไม่ต่ำกว่า 2 นิ้ว จะเป็นซุงที่เสียงดี คอซุงยาวประมาณ 1 ศอก ลูกบิดใช้ไม้เหมือนลูกบิด ซออู้ ซอด้วง แต่ใช้ลูกบิดกีตาร์แทนได้

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526, หน้า 10) ให้ความหมายว่า ดนตรีพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้าน ภาษาอังกฤษใช้คำว่า Folk Music หรือ Folk Song ทั้งสองคำนี้ใช้แทนกันได้และคำว่าเพลงพื้นบ้าน (Folk song) ดูจะนิยมใช้มากกว่าดนตรีพื้นบ้าน (Folk music) ด้วยซ้ำไป ซึ่งทั้งนี้นักปราชญ์บางท่านให้เหตุผลว่าเนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมีกำเนิดด้วยเพลงขับร้องไม่ใช่กำเนิดด้วยเพลงบรรเลง และบางท่านบอกว่าที่ใช้คำว่าเพลงพื้นบ้าน (Folk song) แทนคำว่าดนตรีพื้นบ้าน (Folk music) เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านนั้นไม่ใช่ของง่าย แต่ลักษณะของดนตรีพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้านแยกออกได้ดังนี้ คือ ไม่ทราบนามผู้แต่ง แต่งโดยนักดนตรีที่มิได้รับการฝึกอบรมในการแต่งเพลง มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน เป็นลักษณะการแสดงออกทางดนตรีของคนส่วนใหญ่ ขับร้องหรือบรรเลงโดยนักร้องหรือนักดนตรีที่มิได้รับการฝึกอบรมทางทฤษฎี เป็นดนตรีที่มีอายุเก่าแก่ เป็นดนตรีที่สืบต่อถ่ายทอดด้วยความจำ มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาตามความนิยมของผู้เล่นและผู้ฟัง และไม่มีใคร

ตัดสินได้ว่าทำนองดั้งเดิมที่เป็นต้นตอนั้นเป็นอย่างไร นอกจากนั้นดนตรีพื้นบ้านยังเป็นดนตรีที่แสดงออกเป็นความรู้สึกนึกคิด ตลอดจนความเชื่อและนิสัยใจคอของชาวบ้าน ดนตรีพื้นบ้านจึงสามารถเข้าถึงและครองใจได้มากกว่าดนตรีประเภทอื่นๆ เนื้อหาสาระของดนตรีพื้นบ้านนั้นมีทั้งให้ความรู้และบันเทิง ที่สำคัญคือให้ความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมเป็นการสั่งสอนอบรมให้คนประพฤติในสิ่งที่ดีงาม

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2528, หน้า 119-128) กล่าวว่า การละเล่นพื้นบ้านอีสานนั้นพอจะแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือการกีฬา การดนตรี และการฟ้อนรำ การฟ้อนรำพื้นบ้านของชาวอีสานนั้นเป็นศิลปะที่เกิดจากการเลียนแบบท่าทางการทำมาหากิน การทำงานในชีวิตประจำวันของชาวอีสาน มีลักษณะเรียบง่าย กระฉับกระเฉงไม่ค่อยมีความเรียบร้อยแต่งดงามในท่าทาง และลีลามีมากมายหลายอย่าง ซึ่งแตกต่างกันไปตามสภาพท้องถิ่นและความเป็นอยู่ของกลุ่มชน ได้แก่ ฟ้อนภูไท กระโน้บติงต็อง เรือนอันเร และการฟ้อนประกอบในหมอลำ โดยเฉพาะท่าฟ้อนประกอบของหมอลำกลอนนับว่าเป็นการฟ้อนให้ความสนุกสนานบันเทิงใจกับผู้ชมมาก โดยเฉพาะท่าที่เรียกว่า “ท่าฟ้อนเกี้ยว” มนุษย์ได้นำเอาทรัพยากรธรรมชาติในท้องถิ่นมาเป็นเครื่องมือในการแสวงหาความสุขทางใจแก่ตนเองได้อย่างเหมาะสม

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2528, บทคัดย่อ) ได้เขียนรายงานการวิจัย เรื่อง “บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ” ได้กล่าวถึงหมอลำมีบทบาทสำคัญอยู่สองประการ คือ บทบาทด้านพิธีกรรมและบทบาททางด้านมหรสพ หมอลำที่มีบทบาทด้านพิธีกรรมคือหมอลำผีฟ้าเป็นการลำเพื่อรักษาความเจ็บไข้ และทำนายชะตาบ้านเมือง ซึ่งการลำนี้สัมพันธ์กับองค์ประกอบของสังคมด้านความเชื่อ ระบบการผลิต ระบบเศรษฐกิจ การลำผีฟ้ามีบทบาทโดยตรงในเรื่องต่อไปนี้คือ (1) ผ่อนคลายความตึงเครียดในสังคม (2) ควบคุมพฤติกรรมสังคมให้เป็นไปตามบรรทัดฐาน (3) สร้างเอกภาพในการอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มชนที่นับถือผีฟ้าเดียวกัน (4) ส่งเสริมดนตรีพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านบางอย่าง (5) ลดช่องว่างระหว่างวิถีชีวิตแบบเก่าและแบบใหม่บางส่วน ส่วนหมอลำที่มีบทบาทด้านมหรสพคือ หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำเพลิน องค์ประกอบในการแสดงหมอลำแต่ละประเภทคือ ผู้เล่น ผู้ฟัง เนื้อเรื่อง เวที ดนตรี และผู้เล่นดนตรี บทบาทของหมอลำด้านนี้มีสองลักษณะคือ บทบาทโดยตรง ได้แก่ ให้ความบันเทิง ให้การศึกษา เผยแพร่ศาสนา และปกปักรักษาบรรทัดฐานของสังคมทั้งสร้างเอกภาพทางการเมืองและความคิด เป็นเครื่องสื่อสารชาวบ้านและบทบาทด้านมหรสพ อีกประการหนึ่งเกิดขึ้นอย่างแฝงเร้น คือบทบาทความผ่อนคลายความเก็บกด และความคับข้องใจ อันเกิดจากสังคมโดยรอบ และปัญหาในการดำเนินชีวิต บทบาทของหมอลำแต่ละบทบาทจะเปลี่ยนแปลงตามความเปลี่ยนแปลงของสังคม

สุรศักดิ์ พิมพ์เสน (2532, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการทำแคน กรณีศึกษาตำบลสีแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด ได้สรุปไว้ว่า ขั้นตอนที่มีผลต่อการสร้างระบบเสียงของแคนโดยตรง ได้แก่ ขั้นตอนในการเตรียมลิ้นแคน และขั้นตอนในการเตรียมกู่แคน สำหรับขั้นตอนอื่นๆ เป็นเพียงการเอื้ออำนวยต่อการเกิดเสียง ไม่มีผลกระทบต่อการสร้างระบบเสียงของแคนโดยตรง และผลจากการศึกษาพบว่าการสร้างระบบเสียงแคนมีความสัมพันธ์กันในลักษณะขั้นคู่ กล่าวคือ เริ่มด้วยการสร้างเสียง Tonic แล้วสร้างเสียงคู่ 8 จากนั้นก็จะสร้างเสียงคู่ 4 คู่ 3 และคู่ 2 ตามลำดับ ซึ่งผลจากการสร้างเสียงพบว่าเสียงที่ได้เป็นระบบเสียงคล้ายกับระบบเสียงของ Soprano Records กล่าวคือ มีเสยง โด เร มี ฟา ซอล ลา ที ครบตาม Diatonic Scale ทุกประการ

ภรตมุนี (2511, หน้า 211-215) ได้กล่าวถึงพิณในหนังสือนาฏยศาสตร์ตำราว่า พระนารถกล่าวถึงเพลงขับร้องที่ทำขึ้นโดยอาศัยเครื่องบรรเลงที่เกิดจากวัตถุธาตุที่จะต้องเป็นไป ในเสียงทั้ง 7 จากต่ำไปหาสูง ได้แก่ สา เร ค ม ป ธ นี เทียบเสียงดนตรีสากลได้แก่ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที ตามทำนองต่างๆ มีอยู่เพลงหนึ่งเรียกว่า “พหิระคีตะ” (เพลงนอก) นั้น อันประกอบด้วยวรรณะ (ตัวอักษร) และอลังการ (การประดิษฐ์ตกแต่ง) เป็นไปตามอักษรครุลหุด้วยพิณ (วีณา) อันงามด้วยวัตถุธาตุ (เลี่ยมทอง) พหิระคีตะคือเพลงดนตรีบรรเลงนอกม่านของเทวดา

เดอร์บาร์รี ทีโอดอร์ (2512, หน้า 512-513) ได้กล่าวถึงความรู้ที่เกี่ยวกับวิชาดนตรีว่าเป็นวิธีการที่มีประสิทธิผลในอันที่จะบรรลุถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพระศิวะ “การบูชาด้วยเสียงของดนตรีนั้นย่อมมีความดื่มด่ำ และการทำให้จิตแน่วแน่อยู่กับความสุขนั้น ณ ที่ที่มีความหลั่งไหลแห่งเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีที่มีสาย ติดต่อกันมาเป็นระยะยาวนานเขาก็จะพ้นจากอารมณ์แห่งประชาชนอื่นๆ จะจมดิ่งแนบแน่น ณ สิ่งที่เป็นอันติมะนั้นและพ้นจากรูปฟอร์ม แห่งพระหรหม”

ประยุทธ เหล็กกล้า (2512, หน้า 43-44) ได้กล่าวถึงซุงว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของชาวพื้นเมือง เป็นเครื่องสายใช้ดีดเหมือนกีตาร์ ชาวบ้านเรียกว่า ต่อยซุง เสียงของซุงเป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างซาบซึ้ง ซุงเป็นสิ่งประดิษฐ์ของชาวตะวันออกเฉียงเหนือที่มีมานาน ยังไม่มีผู้ใดยืนยันได้ว่ามีประวัติความเป็นมาอย่างไร เพียงแต่เล่าต่อกันมาว่าซุงมาจากตอนใต้ของประเทศจีน จีนเรียกว่าปี่ปะ เป็นเครื่องสายชนิดหนึ่งโดยการดีดที่สาย ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนและเกิดเสียง โดยสามารถนำปี่ปะเข้าเล่นกับดนตรีประเภทอื่นๆ ได้อย่างดี ต่อมานำปี่ปะของจีนมาดัดแปลงและรักษารูปแบบเดิมอยู่บ้าง ได้เปลี่ยนชื่อใหม่ว่า พิณ และใช้กันแพร่หลายอยู่ในอินเดียจนถึงปัจจุบัน

อุดม อรุณรัตน์ (2526, หน้า 90-103) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่มีสายสำหรับดีดเป็นเสียง มีชื่อเรียกว่า ตตะ ก็คือพิณหรือวีณา และเชื่อกันว่ามีเทวะบางองค์มีพิณเป็นเครื่องดนตรีประจำองค์ มีกล่าวถึงทั้งในศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนา ในศาสนาพราหมณ์มีความเคารพ นับถือว่า พระสรัสวดีนี้เป็นชายาของพระพรหม มี 4 กร หัตถ์หนึ่งถือพิณ จึงได้ชื่อว่าเป็นเจ้าแม่แห่งการดนตรี และการขับร้อง ในทางพุทธศาสนาก็มีกล่าวถึงเทพบุตรและเทพยธิดาที่มีความชำนาญในการเปล่งเสียงพิณหลายองค์ด้วยกัน เช่น เทพยธิดาคีตวา เทพยธิดาหสัจนารี คนธรรพ เทวบุตรปัญจสิงขร และพระอินทร์ เป็นต้น ทั้งนี้ได้จากหลักฐานที่กล่าวไว้ในไตรภูมิพระร่วง พระปฐมสมโพธิกถา และสักกปัญหสูตร ฑีฆนิกายมหาวรรค นอกจากนั้นยังได้แบ่งประเภทของพิณออกตามวิธีเปล่งเสียงได้ 3 อย่าง คือประเภทที่เปล่งเสียงโดยใช้นิ้วดึง ประเภทที่เปล่งเสียงโดยใช้ไม้ดีด ประเภทที่เปล่งเสียงโดยใช้คันชัก

สุจริต บัวพิมพ์ (2533, หน้า 808-813) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านว่าดนตรีพื้นบ้านในแต่ท้องถิ่น แต่ละภาคมีความแตกต่างกันออกไปตามชนิด ประเภท ท่วงทำนอง และลีลาตลอดจนสำเนียงของเสียงดนตรี ลักษณะที่เด่นของดนตรีพื้นบ้านก็คือเป็นการถ่ายทอดเสียงในลักษณะของมุขปาฐะอันเกิดจากการฟังมากกว่าวิธีอื่นๆ และดนตรีพื้นบ้านมิใช่เกิดขึ้นเพื่อความบันเทิงเริงรมย์เท่านั้น แต่มีความเกี่ยวพันกับกิจกรรมอื่นๆ เช่นการทำพิธีกรรม การทำงาน การเต้นรำ และประกอบในประเพณีต่างๆ นอกจากนี้ดนตรีพื้นบ้านยังมีการแต่งท่วงทำนองขึ้นโดยฉับพลันโดยปราศจากการเขียนโน้ต คงใช้การจดจำผ่านทางหูเท่านั้น นอกจากนั้นยังได้กล่าวถึงความสำคัญของการอนุรักษ์ดนตรีและเพลงพื้นบ้าน สภาพการอนุรักษ์ส่งเสริมและเผยแพร่ดนตรีและเพลงพื้นบ้านในปัจจุบัน ปัญหาในการอนุรักษ์ส่งเสริมและเผยแพร่ดนตรีและเพลงพื้นบ้านในปัจจุบัน แนวทางที่ควรกระทำเพื่อการอนุรักษ์เพลงและดนตรีพื้นบ้าน สภาพการอนุรักษ์และเผยแพร่การละเล่นและการแสดงพื้นบ้าน

สมชัย สุวรรณไตร (2539, หน้า 41-66) ได้กล่าวถึงกระจับปี่ว่าเป็นพิณชนิดหนึ่ง อาจจะมี 2 สาย 3 สาย หรือ 4 สาย แต่ที่พบมากในกลุ่มดนตรีชาวโส้จะมี 3 สาย กระจับปี่มีส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ 10 ส่วน คือ กะโหลก หมอนล่าง หมอนบน คันบิด สาย คาน คันนับ ไม้ดีด หัดนาค และสายสะพาย กระจับปี่ของชาวโส้ส่วนที่เป็นกะโหลกและคานนั้นนิยมทำจากไม้ชิ้นเดียว ไม้ที่ใช้ทำกระจับปี่มักทำจากไม้ 2 ชนิด คือ ไม้มะมี่ (ไม้ขนุน) กับไม้แคน (ไม้ตะเคียน)

พงษ์พิพัฒน์ ฝางแก้ว (2540, หน้า 6) ได้กล่าวถึงพิณว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด มีสายจำพวกเดียวกับซึง กระจับปี่ จะเข้ แมนโดรลิน ใช้เล่นทำนองเพลงและประสานเสียงทำจากไม้ท่อนเดียวจึงเรียนว่า ซุง แต่สมัยปัจจุบันนี้เรียกว่า พิณ ไม้ที่ใช้ทำพิณส่วนมากใช้ไม้ขนุน (หมากมี้) เพราะง่ายแก่การขูด เจาะ ถาก บาก สิ่ว เซาะ เมื่อแห้งแล้วสีจะสดใสเป็นสีเหลืองสวยงามตามธรรมชาติ

ภากร เชาว์ขุนทด (2546, หน้า 191) เสนอวิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เรื่องการศึกษาเพลงพื้นบ้านนครไทย บ้านหนองน้ำสร้าง ตำบลนครไทย อำเภอนครไทย จังหวัดพิษณุโลก ผลการวิจัยพบว่าเพลงพื้นบ้านเป็นผลผลิตทางภูมิปัญญาและอารมณ์ของมนุษย์ จัดเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของกลุ่มชน การศึกษาเรื่องเพลงพื้นบ้านอันเป็นศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้น ถ้าพิจารณาอย่างผิวเผินแล้วอาจไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตมนุษย์ แต่แท้จริงแล้วศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่นคือฐานรากของวัฒนธรรมแห่งชาติ เนื่องจากสุนทรียศาสตร์เป็นรากฐานหนึ่งของวัฒนธรรม เพลงพื้นบ้านซึ่งเป็นผลงานของมนุษย์ด้านศิลปะพื้นบ้านจึงมีความสำคัญยิ่ง

ธนะรัชต์ อนุกูล (2543, หน้า 146) เสนอวิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล เรื่องกลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่ ผลการวิจัยพบว่ากลองสะบัดชัยมีการใช้มาตั้งแต่สมัยอดีต ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่ามาจากที่ใด แต่พบในบันทึกตั้งแต่สมัยพระยามังราย ประมาณ พ.ศ. 1800 และมีการสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน กลองสะบัดชัยแบ่งเป็นความเชื่อทางศาสนาเพื่อใช้กลองสะบัดชัยสำหรับการบูชาศาสนา ความเชื่อด้านความศักดิ์สิทธิ์ของกลอง เชื่อว่ากลองสะบัดชัยมีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นของสูง สามารถบันดาลให้เกิดสิ่งมงคลต่างๆ บทบาทของกลองสะบัดชัยในอดีตใช้ตีเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล แก่นักรบยามทำศึกสงคราม เป็นอาณัติสัญญาณในการทำยุทธวิธีการรบ เป็นเครื่องประโคมฉลองชัยเมื่อเสร็จจากการรบ ต่อมาบ้านเมืองไร้ศึกสงครามกลองสะบัดชัยได้ใช้ตีเป็นพุทธบูชา เป็นเครื่องส่งสัญญาณต่างๆ ในชุมชน ปัจจุบันนิยมใช้ในการบันเทิงตามงานบุญของวัดจนกลายเป็นการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมที่แพร่หลายในปัจจุบัน การวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีด้านจังหวะพบว่า (1) โครงสร้างจังหวะ แบ่งเป็นลักษณะสองท่อนและลักษณะหลายท่อน (2) ประโยคจังหวะมีรูปแบบประโยค ตั้งแต่ 4 รูปแบบขึ้นไป จนถึง 8 รูปแบบ โดยถ้าประโยคจังหวะยาวรูปแบบประโยคมีน้อย ถ้าประโยคจังหวะสั้น รูปแบบประโยคมีมาก (3) การแปรจังหวะ จังหวะปู่จา มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักมากที่สุด 3 ลักษณะ จังหวะสะบัดชัยมีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 2-12 ลักษณะ จังหวะแสะมีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 4 ลักษณะ ลักษณะของการแปรจังหวะเป็นการแปรโดยเปลี่ยนระดับเสียงโน้ต ความสั้นยาวของโน้ต

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่อง ลายพิณในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีดำเนินการวิจัยแผนการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้ทฤษฎีแนวคิดทางด้านการอนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรม คติชนวิทยา ทฤษฎีดนตรีสากล มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

พื้นที่ภาคสนาม และแหล่งข้อมูลบุคคล

1. พื้นที่ภาคสนาม

ผู้วิจัยเลือกศึกษาเรื่องลายพิณโบราณในพื้นที่ภาคอีสาน (จังหวัดอุบลราชธานี)

2. แหล่งข้อมูลศึกษา

- ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาสารคาม
- ห้องสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
- ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาวิทยาลัยบูรพา
- ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3. บุคคลข้อมูล

ผู้วิจัยได้แบ่งบุคคลออกเป็น 4 กลุ่ม คือกลุ่มนักวิชาการดนตรีวิทยา กลุ่มนักวิชาการดนตรีพื้นบ้านที่อยู่ในพื้นที่ที่ศึกษาวิจัย กลุ่มศิลปินที่มีความสามารถมีชื่อเสียง และชาวบ้านในภูมิภาคอีสาน

3.1 กลุ่มนักวิชาการดนตรีวิทยา

รองศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	อาจารย์มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์มนตรี ภู่งาม	อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ อินทรศร	อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
อาจารย์กานนท์ เวชกามา	อาจารย์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
อาจารย์วัชระ หอมหวน	อาจารย์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

3.2 กลุ่มนักวิชาการดนตรีที่อยู่ในพื้นที่ที่ศึกษาวิจัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประณต พลอาษา อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

อาจารย์อนันท์ แก้วนิล อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

อาจารย์กฤษณะ ทิพย์อักษร อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

อาจารย์ศรัณย์ ศรีพุทธรินทร์ อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

3.3 กลุ่มศิลปินพิณอีสานที่มีชื่อเสียงในจังหวัดอุบลราชธานี

นายทองใส ทับถนน

นายบุญมา เขาวง

นายอาทิตย์ คำหงษ์สา

อาจารย์อดุลย์ จันทะเดช

4. ชาวบ้านในภูมิภาคอีสาน

กลุ่มชาวบ้านในพื้นที่ อำเภอวารินชำราบ และอำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

1. เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก M.D. Sony ใช้ในการบันทึกเสียงสัมภาษณ์

2. เครื่องบันทึกเสียงระบบดิจิตอล ใช้ในการบันทึกการบรรเลง ซึ่งสามารถนำข้อมูลเสียงมาใช้ในการวิเคราะห์ได้สะดวกรวดเร็ว

3. กล้องถ่ายรูป

4. กล้องวิดีโอระบบดิจิตอล ใช้บันทึกการบรรเลงการวางมือนิ้วต่างๆ

วิธีการที่ใช้ในการวิจัย

1. การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับลายพิณโบราณ โดยสัมภาษณ์ศิลปินและนักวิชาการท้องถิ่น สัมภาษณ์นักวิชาการที่ศึกษาเรื่องลายพิณโบราณ ศิลปะการแสดงดนตรีอีสาน และสัมภาษณ์นักวิชาการด้านทฤษฎีดนตรีสากลเรื่องระบบการวิเคราะห์ทำนอง

2. การสังเกตการณ์

ผู้วิจัยสังเกตการณ์เกี่ยวกับบทบาทของพิณในวัฒนธรรมอีสานจากกิจกรรมที่มีดนตรีพื้นบ้านอีสานประกอบ เช่น ประเพณีบุญเดือน 3 หรือประเพณีแห่เทียนจำนำพรรษา

วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การบันทึกเสียงพิณ

ผู้วิจัยทำการบันทึกเสียงพิณของศิลปิน 5 คน ที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีและนักวิชาการที่อยู่ในพื้นที่วิจัย ด้วยเครื่องบันทึกเสียงระบบดิจิตอล เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ต่อไป

2. การบันทึกภาพ

ผู้วิจัยทำการบันทึกภาพที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เช่น พิณชนิดต่างๆ อุปกรณ์ที่ใช้ในการดีด อุปกรณ์เพิ่มเติม การดีด การตั้งสาย กิจกรรม และประเพณีที่มีความเกี่ยวข้องกับพิณ เพื่อให้งานวิจัยมีความครอบคลุมและชัดเจนยิ่งขึ้น

3. การบันทึกภาพวิดีทัศน์

ผู้วิจัยทำการบันทึกภาพการบรรเลงพิณลายโบราณ และประเพณีวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์

วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล และการแปลความหมาย

1. เอกสารงานวิจัยและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสารข้อมูลจากโบราณวัตถุ งานวิจัยและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจากเอกสารแหล่งต่างๆ ในเนื้อหาที่มีความสอดคล้องกับงานวิจัย โดยเลือกศึกษาในเรื่องประวัติความเป็นมา พัฒนาการของพิณ ความเชื่อและบทบาทของพิณที่มีต่อวัฒนธรรมอีสาน

1.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยศึกษาเอกสารเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีตะวันตก ดนตรีวิทยา มนุษยดนตรีวิทยา การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ และหาแนวทางในการสืบสานลายพิณโบราณ

2. ข้อมูลสัมภาษณ์

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ มาประมวลผลกับข้อมูลทางเอกสารเพื่อหาความสอดคล้อง ความขัดแย้งและความชัดเจนของข้อมูล โดยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ศิลปินมาเปรียบเทียบกับข้อมูลทางเอกสาร

3. ข้อมูลทางภาคสนาม

3.1 การบันทึกเสียงพิณ

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการบันทึกเสียงมาทำการวิเคราะห์โดยการถอดเทปแล้วบันทึกเป็นโน้ตในระบบบันไดเสียง (Scale) แบบตะวันตก โดยใช้โปรแกรม Finale

3.2 การบันทึกภาพ

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการบันทึกภาพมาประกอบการอธิบายเพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น

3.3 การบันทึกวีดีทัศน์

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการบันทึกภาพวีดีทัศน์มาศึกษาวิธีการดีดพิณลายโบราณ ท่าทางในการบรรเลง การวางมือ วางนิ้วและนำภาพมาประกอบโน้ตที่ได้จากการถอดเทป

3.4 การบันทึกโน้ต ผู้วิจัยทำการบันทึกโน้ตโดยใช้สัญลักษณ์ดังนี้

1. การบันทึกระดับเสียง

ภาพที่ 3-1 ตัวอย่างการบันทึกระดับเสียงในระบบสากล

2. การบันทึกจังหวะในระบบสากล

ภาพที่ 3-2 ตัวอย่างการบันทึกจังหวะในระบบสากล

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร

ผู้วิจัยศึกษาในประเด็นความเชื่อและบทบาทความสัมพันธ์ของพิณกับวัฒนธรรมอีสาน โดยตรวจสอบจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. วิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์และสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการศึกษารูปแบบการบรรเลง ตลอดจนศึกษาบทบาทของพิณในวัฒนธรรมอีสาน

3. วิเคราะห์เพลง

ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์เพลงในการบรรเลงลายพิณ จำนวน 5 เพลง ในหัวข้อดังนี้

3.1 โครงสร้างหลักของโน้ต บันไดเสียง (Scale)

3.2 ช่วงเสียงของบทเพลง (Range)

3.3 การดำเนินทำนอง (Melodies Motion)

การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลลายพิณจากการเก็บข้อมูลของศิลปินที่มีชื่อเสียงมาบันทึกเป็นตัวโน้ต ในระบบสากล และให้ผู้สาธิตการบรรเลงตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลง ก่อนนำข้อมูล มาทำการวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรีสากล

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ในหัวข้อดังต่อไปนี้

1. การนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำเสนอในบทที่ 4 ความเป็นมาและ บทบาทลายพิณ โดยมีหัวข้อย่อยต่างๆ ดังนี้

1.1 ความเป็นมาและลักษณะทางกายภาพของพิณ

1.2 บทบาทของพิณในวัฒนธรรมอีสาน

2. การนำเสนอตามวัตถุประสงค์ข้อ 2 นำเสนอในบทที่ 4 วิเคราะห์รูปแบบลายพิณโดยมี หัวข้อย่อยต่างๆ ดังนี้

2.1 โครงสร้างหลักของโน้ต (ทำนองหลัก)

2.2 วิเคราะห์ประโยคเพลง

2.3 การแปลทำนองและเพิ่มสีสันของศิลปิน

2.4 วิเคราะห์จังหวะ

3. การนำเสนอผลการวิจัย นำเสนอในบทที่ 5 อภิปรายผลการวิจัย สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะต่างๆ โดยมีหัวข้อย่อยดังนี้

3.1 อภิปรายผลการวิจัย

3.2 สรุปผลการวิจัย

3.3 ข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาลายพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสานกรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานีนั้น ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลตามประเด็นปัญหาดังต่อไปนี้

ความเป็นมาและลักษณะทางกายภาพของพิณ

1. ประวัติความเป็นมา

1.1 ข้อมูลจากหลักฐานทางโบราณวัตถุและเอกสาร

สำเร็จ คำโมง (2538, หน้า 477) ได้เขียนบทความเกี่ยวกับพิณว่า คนไทยเคยใช้พิณหรือซุง เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงมาแต่ครั้งโบราณ ดังจะเห็นได้จากหลักฐานภาพปูนปั้นประดับฐานเจดีย์เมืองโบราณ บ้านคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นรูปนางทั้ง 5 บรรเลง ดุริยดนตรี นางหนึ่งบรรเลงพิณเพียะ นางหนึ่งดีดพิณ 5 สายนางหนึ่งตีกรับ นางหนึ่งตีฉิ่ง และอีกนางหนึ่งเป็นนักขับลำนำ ภาพปูนปั้นดังกล่าวเป็นศิลปะสมัยทวารวดี

ภาพที่ 4-1 ภาพปูนปั้นนักดนตรีทั้ง 5 กำลังบรรเลงดนตรีที่มีพิณประกอบ
(กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2535)

สันนิษฐานว่าคงปั้นขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 16 จึงกล่าวได้ว่าพิณเข้ามาสู่ประเทศไทยเมื่อประมาณ 1,000 ปีมาแล้ว ซึ่งเดิมมาจากจีนตอนใต้ โดยที่เรานำมาดัดแปลงเล่นกับเครื่องดนตรีไทย เช่น ระนาด ฆ้องวง ซอ กลอง ฉิ่ง ฯลฯ เราเรียกวงนี้ว่าวงพาทย์ ต่อมาพิณได้หายไปจากวงพาทย์ ด้วยเหตุผลใดไม่ปรากฏกลับมาใช้ปี่แทน เรียกวงพิณพาทย์ใหม่ว่าวงปี่พาทย์

ในภาคอีสานพบภาพพระศิวนาฏราชหรือพระอิศวรทรงฟ้องรำอยู่ท่ามกลางเทพ 5 องค์ 2 ใน 5 คือพระอุมา หรือพระนางปารพตี มเหสีพระคเณศ โอรสอีก 3 องค์ กำลังดีดพิณ 1 องค์ ตีฉิ่ง 1 องค์ และทำท่าคล้ายสีซออีก 1 องค์ ซึ่งอยู่บนหน้าบันด้านตะวันออกของพระธาตุนารายณ์เจงเวง อำเภอเมือง จังหวัดสกลนคร (กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2535)

ภาพที่ 4-2 ภาพหน้าบันของพระธาตุนารายณ์เจงเวง ซึ่งมีนักดนตรีบรรเลงพิณประกอบการฟ้อนรำของพระอิศวร (http://www.muangboranjournal.com)

หลักฐานทางโบราณวัตถุบางชิ้นแสดงเรื่องราวของพิณกับพุทธประวัติโดยมีเนื้อหาดังนี้ วิถพระโพธิญาณของสมเด็จพระมหาสัตว์ ก็ได้อาศัยสายกลางแห่งพิณที่สมเด็จพระอัมรินทราธิราชทรงดีดถวายถึงได้ตรัสรู้สำเร็จสมโพธิญาณว่า การบำเพ็ญเพียรแสวงหาโมกษธรรมนั้น ถ้าเคร่งครัดนักก็เปรียบเสมือนการขึ้นสายพิณให้ตึงเกินไป ดีดแล้วย่อมขาด ถ้าหย่อนยานนัก ย่อมไม่มีเสียงไพเราะเหมือนขึ้นสายพิณหย่อน แต่ถ้าทำอยู่ในขั้นมัชฌิมาปานกลางก็เปรียบเหมือนการขึ้นสาย

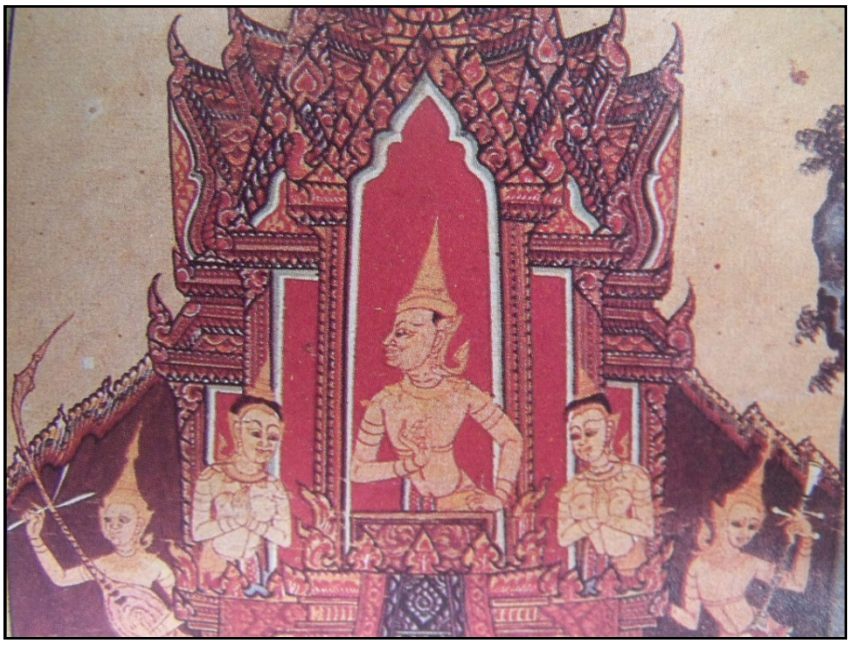
แต่เพียงพอดีกับระดับเสียงย่อมจะให้เสียงดังกังวานไพเราะแจ่มใส ดังใจความในวรรณคดีเรื่องพระปฐมสมโพธิถากล่าวถึงพิณไว้ในตอนทุกกิริยาปริวรรต ปริจเฉทที่ 8 ว่า ขณะนั้นสมเด็จอมรินทราธิราชทราบในข้อปริวิตก ดังนั้นจึงทรงซึ่งพิณทิพย์สามสายลงมาดีดถวายพระมหาสัตว์ สายหนึ่งเคร่งนัก พอดีดก็ขาดออกไป สายหนึ่งหย่อนนักดีดเข้าก็ไม่บันลือเสียง และสายหนึ่งนั้นไม่เคร่งไม่หย่อนเป็นปานกลางดีดเข้าก็บันลือศัพท์ ไพเราะเจริญจิตพระมหาสัตว์ได้สดับเสียงพิณก็ถือเอานิมิตอันนั้นทรงพิจารณาแจ้งว่า มัชฌิมปฏิบัตินั้นเป็นหนทางพระโพธิญาณ

ภาพที่ 4-3 พระอินทร์แสดงนิมิตดีดพิณสามสายถวายพระมหาสัตว์
(กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2535)

นอกจากนี้ยังพบหลักฐานทางโบราณวัตถุอีกหลายชิ้นที่แสดงถึงเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายพิณอีสาน

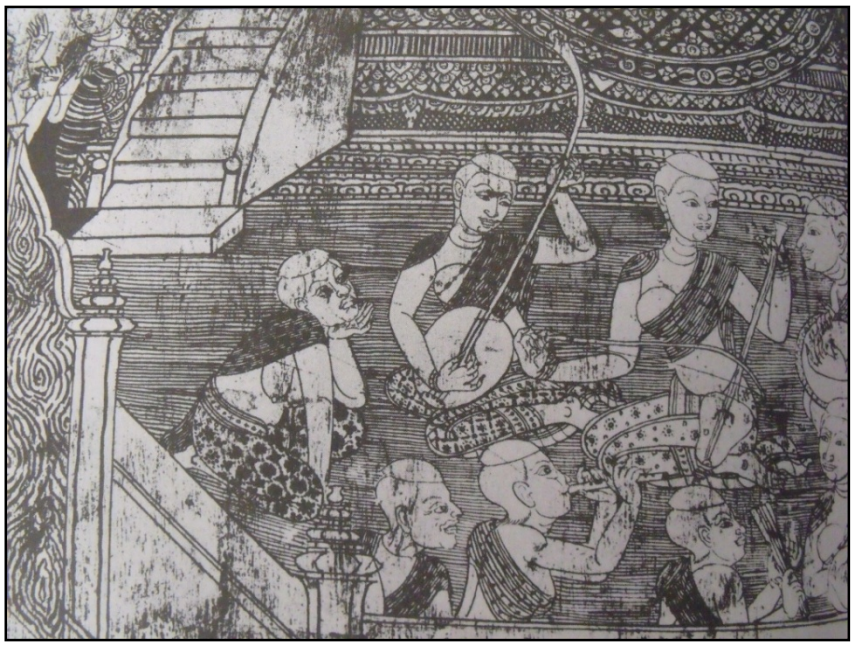
ภาพที่ 4-4 เจ้าคันธกุมารดีดพิณวิเศษสามสายในคันธกุมารชาดก จิตกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน (กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2535)

ภาพที่ 4-5 ภาพเขียนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2535)



ภาพที่ 4-6 ภาพเขียนในสมุดไตรภูมิบุราณ ฉบับกรุงธนบุรี (กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2535)

ภาพที่ 4-7 การฟ้อนรำและการบรรเลงมโหรีบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2535)



ภาพที่ 4-8 แสดงการบรรเลงมโหรีผู้หญิงล้วนในเขตพระราชฐานชั้นใน ภาพลายรดน้ำ บนตู้พระธรรม พุทธศตวรรษที่ 25 (กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2535)

บุหลัน ลอยเลื่อน (2523, หน้า 2-3) กล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภทดีดของไทยในสมัยโบราณว่า “พิณ” ซึ่งมาจากภาษาบาลีว่า “วีณ” หรือ “วีณา” ต่อมาจึงได้มีชื่อเรียกเป็นอย่างอื่นตามพื้นที่ รูปร่าง และภาษาของชาติใกล้เคียง แต่น่าสังเกตคือเครื่องดีดทุกอย่าง จะมีส่วนที่เป็นกระพุ้งเสียงหรือกะโหลกสำหรับให้เสียงที่ดีดออกมาเสียงดังกังวานน่าฟัง เครื่องดีดได้วิวัฒนาการต่อมา ทั้งขนาด รูปร่าง และลักษณะ มีชื่อเรียกแตกต่างกัน เช่น พิณน้ำเต้า พิณเพี๊ยะ กระจับปี่ ซึง และจะเข้

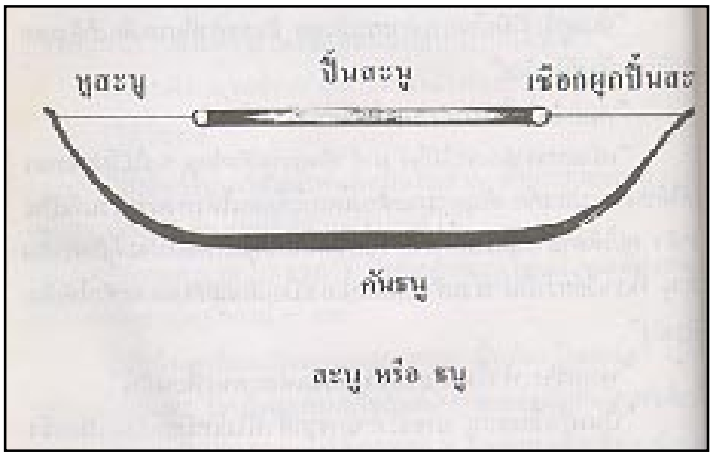
เจริญชัย ชนไพโรน์ (2526, หน้า 19) กล่าวถึงพิณว่าเป็นเครื่องดีดที่นิยมอย่างแพร่หลาย โดยรองลงมาจากแคน ในวรรณคดีอีสานบางเล่มเรียกพิณว่า “ซุง” ซึ่งมีรากฐานมาจากคำว่าซึงในภาษาพายัพ และพม่าเรียกว่า “เซาง์” พิณมีสายตั้งแต่ 2 ถึง 4 สาย โดยตั้งสายเป็นคู่ 5 ลา-มีบางคนตั้งเป็นคู่ 5 ทั้ง 4 สาย พิณใช้สำหรับดีดเดี่ยว หรือประกอบลำเพลิน หรือดีดประกอบกับแคน ซอ โปงลาง คำว่าพิณมาจากภาษาบาลีสันสกฤตว่า “วีณา” หรือ “บิวะ” ของอินเดีย พิณของอีสานมีลักษณะคล้ายกระจับปี่ของภาคกลางมาก

อุดม อรุณรัตน์ (2526, หน้า 90-103) กล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภทดีดว่า มีชื่อเรียกว่า “ตตะ” ก็คือพิณหรือวีณา และเชื่อกันว่ามีเทวะบางองค์ มีพิณเป็นเครื่องดนตรีประจำองค์ มีกล่าวถึงทั้งในศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ ในศาสนาพราหมณ์มีความเคารพในพระสรัสวดีเป็นชายา

ของพราหมณ์ มี 4 กร หัตถ์หนึ่งถือพิณ จึงได้ชื่อว่าเป็นเจ้าแม่แห่งการดนตรีและการขับร้อง ในพุทธศาสนาได้มีการกล่าวถึงเทพบุตรและเทพธิดาที่มีความชำนาญในการเปล่งเสียงพิณหลายองค์ด้วยกัน เช่น เทพยธิดาคีตวา เทพยธิดาหสัจนารี คนธรรพเทวบุตร ปัญจสิงขร และพระอินทร์ เป็นต้น ทั้งนี้ยังได้อธิบายการเปล่งเสียงพิณไว้ 3 วิธี คือวิธีที่ 1 เปล่งเสียงโดยใช้นิ้วดึง วิธีที่ 2 เปล่งเสียงโดยใช้ไม้ดีด วิธีที่ 3 เปล่งเสียงโดยใช้คันชักสี

พงษ์พิพัฒน์ ฝางแก้ว (2540, หน้า 6) ได้กล่าวถึงพิณว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภท เครื่องดีด มีสายจำพวกเดียวกับซึง กระจับปี่ จะเข้ แมนโดรลิน ใช้เล่นทำนองเพลงและประสานเสียง ทำจากไม้ท่อนเดียวจึงเรียกว่าซุง แต่สมัยปัจจุบันนี้เรียกพิณ ไม้ที่ใช้ทำพิณส่วนมากใช้ไม้ขนุน (หมากมี้) เพราะง่ายแก่การขูด เจาะ ถาก บาก สิ่ว เซาะ เมื่อแห้งแล้วสีจะสดใส เป็นสีเหลืองสวยงามตามธรรมชาติ

ประยุทธ เหล็กกล้า (2512, หน้า 44) กล่าวว่าซุงหรือพิณของคนไทยภาคอีสานนั้นน่าจะมีวิวัฒนาการมาจากสนูหรือธนู ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีสายขึงเป็นรูปคันธนูใช้ดีดเล่นหรือผูกกับหัวว่าวชักขึ้นไปในท้องฟ้า ให้ลมพัดแล้วเกิดเสียงส่วนที่เป็นเสียง ซึ่งพบในกุล่มวัฒนธรรมอีสาน และอีกทางหนึ่งมาจากสายเครือหญ้านางซึ่งขุดหลุมลงไปในดินเป็นเต้าขยายเสียง และขึงสายเครือหญ้านางเป็นสายพิณพาดไปบนปากหลุม ผูกหัวท้ายเข้ากับหลักสองหลัก เวลาเล่นใช้ตีหรือดีดให้เกิดเสียงดังคล้ายกลอง

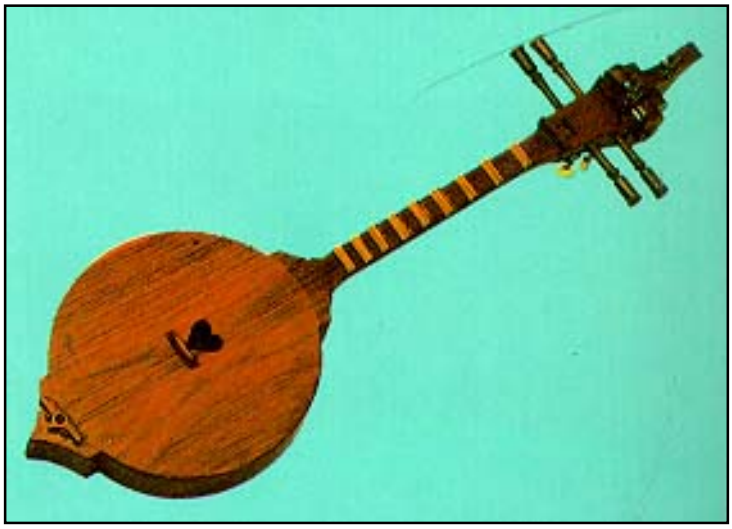


ภาพที่ 4-9 ภาพร่างสนูที่ใช้เป็นส่วนประกอบในว่าวดุ๊ยดุ่ย หรือว่าวสองห้องในภาษาอีสาน (http://mblog.manager.co.th/thirawatthana,ลมหนาวว่าวดุ๊ยดุ่ย)

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2548, หน้า 14) กล่าวในงานวิจัยว่า พิณ (Phin) มีรากศัพท์มาจากคำว่า Bin หรือ Vina ในภาษาอินเดีย ส่วนในวัฒนธรรมอีสานโบราณนั้น เรียกว่า ซุง เป็นคำเดียวกับคำว่า ซึง ในภาษาเหนือที่มีลักษณะคล้ายพิณของภาคอีสาน และคำว่า “เซาง์” ในภาษาพม่า ซึ่งทั้งหมดนี้หมายถึงพิณ และเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดที่ทำจากไม้ ใช้บรรเลงได้ทั้งเดี่ยวและบรรเลงร่วมวง มาตั้งแต่โบราณ นิยมบรรเลงร่วมกับแคนและเครื่องเคาะจังหวะ บรรเลงในวงโปงลาง บรรเลงประกอบการลำในหมอลำเพลิน ซึ่งเป็นที่นิยมในแถบอีสานเหนือ บรรเลงเพื่อความบันเทิงทั้งในยามปกติ และเทศกาล บทเพลงที่นิยมบรรเลงเป็นบทเพลงเดียวกับที่ใช้แคนเป่า

ภาพที่ 4-10 เซาง์เครื่องดนตรีพม่าซึ่งถือว่าเป็นพิณชนิดหนึ่ง

(http://www.thaikids.com, การบรรเลงเพลงไทยด้วยพิณพม่า)



ภาพที่ 4-11 ซึงเครื่องดนตรีภาคเหนือที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับพิณอีสาน

(http://www.thaigoodview.com, เครื่องดนตรีภาคเหนือ)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548, หน้า 41) กล่าวในหนังสือดนตรีอินเดียมีเนื้อความบางส่วนตรงกับปิยพันธ์ แสนทวีสุขว่า

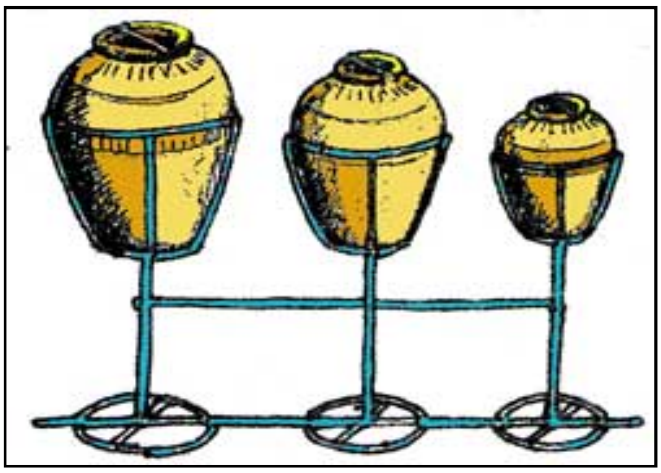
"คำว่าพิณนั้นมีรากศัพท์มาจาก วีณาของอินเดีย"

วีณาเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่สุดของอินเดีย เครื่องดนตรีชนิดนี้ปรากฏในคัมภีร์ทั้งที่เกี่ยวกับดนตรีโดยตรง และคัมภีร์แขนงอื่นๆ เช่นนาฏยะศาสตร์ พระเวท มหาภารตะ รามเกียรติ์ พระไตรปิฎกของชาวพุทธ

คำว่า "วีณา" เป็นคำในภาษาสันสกฤต เดิมหมายถึงเครื่องดนตรีเกือบทุกตระกูล ไม่ว่าจะเป็นเครื่องสายประเภทดีดสี เครื่องเป่า ล้วนเข้าข่ายของคำว่าวีณาทั้งสิ้น ยกเว้นเพียงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังเท่านั้น นอกจากนี้คำว่า วีณา ยังหมายถึง เสียงร้องที่เปล่งออกมาจากมนุษย์ด้วย ในช่วงหลังมีผู้นำคำว่าวีณามาใช้ในความหมายที่แคบลง กล่าวคือในเครื่องสายประเภทดีดเท่านั้น และใช้สืบต่อมาถึงทุกวันนี้ ในประเทศไทยรู้จักคำว่า วีณา ผ่านคำว่า "พิณ" โดยแผลงเสียงจาก "วิ" เป็น "พ" และตัดเสียง "อา" ท้ายคำออก ดังนั้นความหมายของคำว่าวีณา ในภาษาสันสกฤต และคำว่าพิณในภาษาไทย ล้วนมีความหมายสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง ปัจจุบันคำว่า "วีณา" ในวัฒนธรรมอินเดียได้หมายถึงเครื่องดนตรีประเภทดีดชนิดอื่นๆ เช่นเดียวกับปรากฏในวัฒนธรรมไทย กล่าวคือ "พิณ" เป็นเพียงชื่อเฉพาะของเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งในตระกูลเครื่องสายประเภทดีด มิได้หมายถึงเครื่องสายประเภทดีดแบบรวมๆ เช่น กรณีของพิณซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของภาคอีสาน เป็นต้น

ภาพที่ 4-12 เทพองค์หนึ่งกำลังบรรเลงวีณา (http://www.metahistory.org)

พิณไหทำด้วยไหซองหรือไหกระเทียมใช้เส้นยางหนาขึงให้ตึงที่บริเวณปากไห เวลาเล่นใช้มือดึงยางนี้ให้สั่นเป็นเสียงทุ้มต่ำ ประกอบจังหวะ พิณไหปรากฏในวงดนตรีพื้นบ้านอีสานในปี 2520 การเทียบเสียงนั้นขึ้นอยู่กับขนาดของไห และการขึงหนังยางให้หย่อนหรือตึง



ภาพที่ 4-13 พิณไหที่ทำจากไหซองและหนังยาง (http://mblog.manager.co.th/thirawatthana)

ภาพที่ 4-14 การบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีพิณไหประกอบ
(http://www.thailandmuseum.com/ubonratchathani)

สันทนา ทิพวงศา (2535, หน้า 56-153) กล่าวถึงพิณว่าพิณนั้นมีประวัติความเป็นมายาวนาน โดยอ้างถึงกลอนในวรรณคดีอีสานได้กล่าวถึงพิณไว้ดังนี้

เรื่องขูลูนางอั่วได้กล่าวถึงพิณว่า

“ค่อมว่าแล้ว ตีเสบนันเนือง
พิณโพนขับ หน่อพุทธโธเมืองฟ้า”

เรื่องท้าวก่ำกาดำได้กล่าวถึงพิณว่า

“ดุริยาพร้อม ดนตรีพิณพาทย์
ระบำต่อยต้อง ซอได้ต่อยสาย”

เรื่องผาแดงนางไอ่กล่าวถึงพิณว่า

“มีทั้งสมนาเจ้า ไหลมาเดียระดาษ
ฝูงหมู่พิณพาทย์ฆ้อง ดังก้องสนั่นเมือง”

เรื่องสังข์สินชัยได้กล่าวถึงพิณว่า

“ฝูงเคยเหล้น ตีตะโพนพิณพาทย์
ขับแข่งฮ้อง โคลงฟ้ากาพย์สาร”

เรื่องกาฬเกษได้กล่าวถึงพิณว่า

“เขาก็ตีตะโพน พิณเสพสวนเสียงห้าว
ตาตีตั้ง ภาวแพรฮับราช”

เรื่องจำปาสี่ต้นได้กล่าวว่า

“ฟังยื่นควรควนก้อง ดริยาม่วนมี่พุ้นเย้อ
พิรพาทย์ฆ้อง ยวงย้ายย่างเชิง”

เรื่องพญาคันคากได้กล่าวถึงพิณว่า

“คี่น ๆ ก้อง เสียงเสพนั้นตีพุ้นเยอ
ควน ๆ เสียง พาทย์พิณแคนได้”

1.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน

นายทองใส ทับถนน (สัมภาษณ์, 6 ธันวาคม 2552) ได้ให้สัมภาษณ์ว่าไม่มีหลักฐานปรากฏชัดเจนว่าพิณมีความเป็นมายาวนานเพียงใด และได้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่นำเข้ามาจากประเทศลาว ซึ่งเป็นบ้านพี่เมืองน้องกับประเทศไทย และมีเขตติดต่อกับจังหวัดอุบลราชธานี ชาวเมืองมีการไปมาหาสู่กันจึงรับเอาวัฒนธรรมการเล่นพิณเข้ามา เมื่อครั้งอดีต พิณในแต่ละพื้นที่จะมีลักษณะการเรียกชื่อแตกต่างกันออกไป เช่น ในจังหวัดอุบลเรียกว่า ซุง

นายทองใส ทับถนน กล่าวว่า นายนพดล ดวงพร ได้สัญนิษฐานว่า พิณมีการทำมาจากท่อนซุง โดยในสมัยก่อนนำไม้เศษเหลือจากการสร้างอาคารบ้านเรือนมาทำ ชาวบ้านจึงเรียกว่าซุง ในจังหวัดนครพนม สกลนคร บุรีรัมย์ สุรินทร์ เรียกว่า กระจับปี่ บางแห่งเรียกชื่อตามเสียงว่า บักโตดต่ง หรือ อีเต่ง ส่วนคำว่า “พิณ” นั้นเป็นชื่อเรียกที่เป็นภาษาของแถบภาคกลาง

ในสมัยก่อนนั้นการบรรเลงลายพิณมีขอบเขตจำกัด อันเนื่องมาจากพิณเป็นเครื่องดนตรีที่มี 2 สาย และมีขั้นแค่ 4 ขั้น ดังนั้นการบรรเลงลายพิณจึงมีการให้เสียงโน้ตได้ไม่มาก ลายพิณโบราณที่นิยมบรรเลงก็คือลายลำเพลิน

นายทองใส ทับถนน กล่าวต่อว่าการบรรเลงลายพิณของแต่ละจังหวัดในภาคอีสานนั้นจะมีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป ตามสำเนียงการร้องหมอลำของแต่ละจังหวัดเช่น สำเนียงกาฬสินธุ์ สำเนียงขอนแก่น สำเนียงอุบลฯ สำเนียงอุดรฯ เป็นต้น

ลายพิณส่วนมากจะมีการแต่งขึ้นจากเหตุการณ์ในชีวิตประจำวัน เช่น ลายสาวหยิกแม่ มีเรื่องเล่าว่า ในสมัยก่อนชาวบ้านในชนบทอีสานมีการทำเครื่องนุ่งห่มเสื้อผ้าเอง พอถึงเวลาค่ำหญิงสาวตามบ้านเรือนต่างๆ จะนั่งปั่นฝ้ายที่บริเวณชานบ้านของตนเอง ส่วนชายหนุ่มจะเดินเที่ยวไปจีบสาวตามหมู่บ้านต่างๆ ในระหว่างการเดินทางชายหนุ่มแต่ละคนก็จะมีเครื่องดนตรีของตนติดมือไปด้วย บางคนมีแคน บางคนมีพิณ ในระหว่างทางมีชายคนหนึ่งดีดพิณ เมื่อหญิงสาวได้ยินเสียงพิณด้วยความไพเราะทนไม่ไหวจึงสะกิดแม่ให้เรียกชายคนดังกล่าวมาดีดพิณให้ฟัง ซึ่งเรื่องเล่านี้ก็เป็นที่มาของลายสาวหยิกแม่ เมื่อมีการเล่าสู่กันฟังหมอพิณจึงแต่งลายสาวหยิกแม่โดยให้โน้ตเพลงสอดคล้องกับเรื่องราว

ลายปู่ป๋าหลาน นายทองใส ทับถนน ได้เล่าว่ามีปู่คนหนึ่งอายุประมาณ 70-80 ปี และหลานชายอายุประมาณ 7-8 ขวบ ทั้งสองจะเดินทางข้ามทุ่งกุลาร้องไห้ ซึ่งเป็นทุ่งกว้างแห้งแล้ง พอเดินทางไปถึงกลางทางจึงหยุดพักบริเวณใต้ต้นไม้ใหญ่ที่มีแต่กิ่งก้านไม่มีใบเลย อันเป็นผลมาจากความแห้งแล้งของพื้นที่ดังกล่าว ในขณะเดียวกันหลานก็ร้องบ่นกระหายน้ำอย่างหนัก ปู่จึงบอกให้หลานรออยู่ที่ใต้ต้นไม้ดังกล่าว และปู่ก็ไปหาน้ำมาให้หลาน ในระหว่างที่ปู่ไปหาน้ำนั้นปู่ก็ได้เสียชีวิตระหว่างทางเนื่องจากขาดน้ำ หลานเห็นว่าปู่หายไปนานจึงเดินตามไป ในระหว่างที่หลานไปหาปู่นั้นหลานก็เสียชีวิตระหว่างทางเช่นกัน ก่อนเสียชีวิตนั้นทั้งหลานและปู่ต่างรู้สึกนึกคิดโศกเศร้าโหยหากันและกัน ลายปู่ป๋าหลานจึงสะท้อนความรู้สึกของปู่กับหลานที่โหยหากัน ต่อมาชาวบ้านได้ยินข่าวจึงให้หนุ่มสาวนำน้ำใส่โอ่งดินเผาไปตั้งไว้บริเวณใต้ต้นไม้ดังกล่าว ทุกสัปดาห์เพื่อให้คนเดินทางผ่านไปมาได้แวะดื่มกินและเป็นการป้องกันไม่ให้เกิดเหตุการณ์ดังกล่าวขึ้นอีก ก่อนการเดินทางกลับหนุ่มสาวก็มีการฟ้อนรำเป็นการเฉลิมฉลองทุกครั้ง ต่อมาหนุ่มสาวได้เดินทางไปที่นั่นเป็นครั้งสุดท้ายพร้อมกับเตรียมข้าวของเครื่องใช้เสื้อผ้าไปด้วย และมีการสร้างกระท่อมเป็น

ที่อยู่อาศัยและออกเรือนจนขยายเป็นหมู่บ้านจนปัจจุบัน ลายปู่ป้าหลานจึงมีการบรรเลงเป็น 3 ท่อน ท่อนแรกเป็นการเล่าเรื่องการเดินทางของปู่และหลาน ท่อนที่สองเป็นการสะท้อนความรู้สึกของปู่และหลานก่อนจะสิ้นชีวิต ส่วนท่อนที่สามเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงการที่หนุ่มสาวนำน้ำไปไว้ใต้ต้นไม้แล้วมีการฟ้อนรำ

ลายกาเต้นก้อน นายทองใส ทับถนน ได้กล่าวว่า เป็นการสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตของเกษตรชาวนาในฤดูฝน ก่อนการดำนานั้นชาวนาจะมีการไถนา ในระหว่างการไถนานั้นจะมีสัตว์เล็กสัตว์น้อย ได้แก่ จิ้งหรีด ตั๊กแตน กระโดดไปมาตามก้อนดิน ในขณะเดียวกันก็มีนกกาบินมากินแมลงดังกล่าว และนกกาก็กระโดดไปตามก้อนกิน จึงมีการแต่งลายกาเต้นก้อนให้สอดคล้องกับเรื่องราวดังกล่าว ลายกาเต้นก้อนจึงสะท้อนให้เห็นภาพวิถีชิตของชาวนาได้อย่างดี

ภาพที่ 4-15 สัมภาษณ์นายทองใส ทับถนน (ถ่ายเมื่อ วันที่ 6 ธันวาคม 2552)

นายอดุลย์ จันทะเส (สัมภาษณ์, 6 ธันวาคม 2552) ให้สัมภาษณ์ว่า พิณ ได้มีประวัติความเป็นมายาวนานตั้งแต่สมัยพุทธกาลโดยอ้างถึงเรื่องของพิณสามสายในพุทธประวัติเนื้อความว่า ในทางพุทธศาสนานั้น วิถพระโพธิญาณของสมเด็จพระมหาสัตว์ก็ได้อาศัยสายกลางแห่งพิณที่สมเด็จพระอัมรินทราธิราชทรงดีดถวายถึงได้ตรัสรู้สำเร็จสมโพธิญาณว่า การบำเพ็ญเพียรแสวงหาโมกษธรรมนั้น ถ้าเคร่งครัดนักก็เปรียบเสมือนการขึ้นสายพิณให้ตึงเกินไป ดีดแล้วย่อมขาด ถ้า

หย่อนยานนัก ย่อมไม่มีเสียงไพเราะเหมือนขึ้นสายพิณหย่อน แต่ถ้าทำอยู่ในขั้นมัชฌิมาปานกลางก็เปรียบเหมือนการขึ้นสายแต่เพียงพอดีกับระดับเสียง ย่อมจะให้เสียงดังกังวานไพเราะแจ่มใส ดังใจความในวรรณคดีเรื่อง พระปฐมสมโพธิถากล่าวถึงพิณไว้ในตอนทุกกิริยาปริวรรต ปริจเฉทที่ 8 ว่า ขณะนั้นสมเด็จอมรินทราธิราชทราบในข้อปริวิตก ดังนั้นจึงทรงซึ่งพิณทิพย์สามสายลงมาดีดถวายพระมหาสัตว์ สายหนึ่งเคร่งนัก พอดีดก็ขาดออกไป สายหนึ่งหย่อนนักดีดเข้าก็ไม่บันลือเสียง และสายหนึ่งนั้นไม่เคร่งไม่หย่อนเป็นปานกลางดีดเข้าก็บันลือศัพท์ ไพเราะเจริญจิตพระมหาสัตว์ได้สดับเสียงพิณก็ถือเอานิมิตอันนั้นทรงพิจารณาแจ้งว่า มัชฌิมปฏิบัตินั้นเป็นหนทางพระโพธิญาณ

นายอดุลย์กล่าวว่า แต่ในจังหวัดอุบลราชธานีเอง ได้มีการสันนิษฐานว่าพิณเป็นเครื่องดนตรีของเมืองเวียงจันทร์ ซึ่งมาพร้อมกับการหนีภัยสงครามของท้าวคำผง ท้าวทิศพรหม และท้าวคำบุตร ได้สร้างเมืองบริเวณอู่ผึ้ง ใกล้กับแม่น้ำมูล ถ้านับเวลาแล้ว พิณได้นำเข้ามาสู่จังหวัดอุบลราชธานีมากกว่า 200 ปี ปกติแล้วพิณในแถบจังหวัดอื่นๆ จะไม่นิยมบรรเลงร่วมกับ การร้องหมอลำ แต่ในอดีตจังหวัดอุบลราชธานีนิยมนำพิณมาประกอบการร้องหมอลำ

ภาพที่ 4-16 ผู้ให้สัมภาษณ์ ความเป็นมาของพิณ นายทองใส ทับถนน (ขวา) และนายปิ่น ทับถนน (กลาง) (ถ่ายเมื่อวันที่ 6 ธันวาคม 2552)

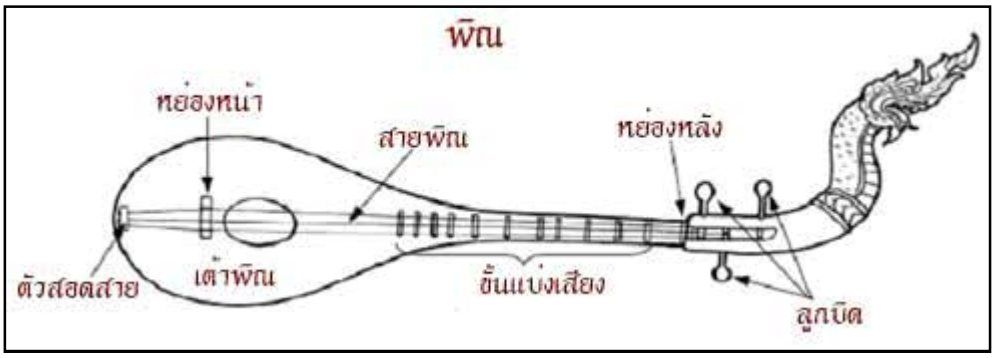
1.2 ลักษณะทางกายภาพของพิณ

ทองใส ทับถนน (สัมภาษณ์, 6 ธันวาคม 2552) ศิลปินพื้นบ้านและช่างทำพิณ กล่าวว่า พิณในสมัยก่อน มีเฉพาะพิณโปร่ง นิยมทำจากไม้ขนุน เนื่องจากให้เสียงกังวานใส เกิดกำทอนดี ไม้ขนุน เนื้อไม่แข็งมาก ใช้มีด ใช้สิ่วเจาะทำพิณให้เป็นรูปทรงได้ง่าย ไม้ชนิดอื่นก็สามารถทำได้ เช่น ไม้มะหาด ไม้ยูง ก็ให้เสียงกังวานใสดีเช่นกัน แต่เนื้อไม้ค่อนข้างแข็งมาก ช่างส่วนใหญ่จึงไม่นิยมนำมาทำพิณ ไม้ชนิดอื่นๆ เช่น ไม้มะเหลื่อม ไม้ฉำฉา ก็ทำพิณได้เช่นกันแต่อาจจะให้คุณภาพเสียงไม่ดี ซึ่งหากจะเอาแค่ดีดแล้วมีเสียงดัง จะใช้ไม้อะไรก็ได้ที่ตั้งสายแล้วตัวพิณไม่หัก นอกจากนั้น ช่างทำพิณบางคน อาจทำเต้าพิณจากกะลา น้ำเต้า บั้งไม้ไผ่ กระดองเต่า ใช้หนังสัตว์ เช่น หนังงู ทำเป็นแผ่นประกบปิดเต้าพิณ

พิณสมัยปัจจุบัน มีทั้งพิณโปร่ง พิณไฟฟ้า และพิณโปร่งไฟฟ้า สายพิณ สมัยโบราณเข้าใจว่าคงใช้เชือก หนัง หรือสายเอ็นสายป่านจากต้นปอ และเมื่อมีรถจักรยานแล้วก็หันมาใช้สายเบรกรถจักรยานแทน แต่ปัจจุบันนิยมใช้สายกีตาร์โปร่งสำหรับพิณโปร่ง สายกีตาร์ไฟฟ้าสำหรับพิณไฟฟ้า

พิณ มีเสียงกังวานสดใส สามารถบรรเลงเพลงได้ทั้งจังหวะอ่อนหวาน เศร้ารันทด และสนุกสนานครื้นเครง เข้าถึงอารมณ์แบบพื้นบ้าน พิณจึงเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเอกอีกชิ้นหนึ่งของคนอีสาน

พิณประกอบด้วยส่วนสำคัญต่างๆ ดังนี้



ภาพที่ 4-17 ส่วนประกอบของพิณ (ปิยพันธ์ แสนทวีสุข, 2547)

1. เต้าพิณ

กรณีเป็นพิณโปร่ง เต้าพิณคือส่วนที่เป็นโพรง ซึ่งเป็นส่วนที่จะขยายสัญญาณเสียงให้ดังขึ้น ประกอบจากไม้สองส่วนคือส่วนที่เจาะเป็นโพรงหรือตัวเต้า และส่วนที่เป็นแผ่นประกบปิดตัวเต้าพิณโปร่ง จะต้องเป็นโพรงโบ๋ลงไป หากทำจากไม้ก็ต้องเจาะ แต่ถ้าทำจากกะลา น้ำเต้า หรือกระดองเต่าก็ไม่ต้องเจาะ เพราะมีร่องโพรงอยู่แล้ว ขนาดความกว้าง ความลึกของโพรงมีความสัมพันธ์กับความกังวานของเสียงด้วยเช่นกัน โดยตัวเต้าที่มีขนาดใหญ่และลึก จะมีเสียงดังกว่าทุ้มกว่าเต้าพิณที่มีขนาดเล็กและตื้น

แผ่นประกบเป็นตัวรับ และขยายสัญญาณเสียง หากแผ่นประกบหนาเกินไปจะขยายสัญญาณเสียงได้ไม่ดี ดังนั้นแผ่นประกบจึงควรให้บางเท่าที่จะบางได้ แผ่นประกบที่เป็นไม้ จะเจาะรูเพื่อระบายลม และให้เสียงสะท้อนกลับออกมา แต่ถ้าเป็นหนังก็ไม่ต้องเจาะ คุณสมบัติของเสียงพิณโปร่งจะขึ้นอยู่กับวัสดุของแผ่นประกบเป็นสำคัญ วัสดุต่างกันคุณสมบัติเสียงและคุณภาพเสียงจะต่างกัน

นอกจากนั้นบนแผ่นประกบจะมีหย่องติดไว้สำหรับรองรับสายพิณ ซึ่งตัวหย่องนี้จะรับสัญญาณเสียง (การสั่นของสายพิณ) แล้วส่งต่อไปยังแผ่นประกบ

กรณีเป็นพิณไฟฟ้า เต้าพิณไม่จำเป็นต้องมีโพรง และไม่มีแผ่นประกบเพราะใช้อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์เป็นตัวรับและขยายสัญญาณเสียง ซึ่งตัวเต้าพิณจะเจาะร่องสำหรับติดคอนแท็ค เจาะรูสำหรับร้อยสายไฟ ติดแจ็ครวมถึงตัวปรับอื่น ๆ เช่น ตัวปรับความดังของเสียง เป็นต้น

เต้าพิณไฟฟ้า นิยมทำจากไม้เนื้อแน่นเพราะต้องการความคงทน และไม่จำเป็นต้องมีกำทอนดี ไม้ที่นิยมนำมาทำเต้าพิณไฟฟ้า คือไม้ประดู่

2. คอพิณ

คอพิณคือส่วนที่ต่อออกมาจากตัวเต้าพิณ ความกว้างของคอไม่มีกำหนดตายตัว ยาวประมาณ 2 ฟุต หรือประมาณหนึ่งช่วงแขน โดยด้านโคนต่อเข้ากับตัวเต้าพิณ ส่วนด้านปลาย เป็นส่วนที่ติดลูกบิดขึ้นสายพิณและต่อหัวพิณเข้าไป (กรณีแยกหัวไว้ต่างหาก)

ไม้ที่ทำคอพิณต้องแข็ง ซึ่งโดยมากหากตัวเต้าเป็นไม้ มักจะใช้ไม้ชนิดเดียวกันกับตัวเต้าพิณ แต่หากตัวเต้าเป็นกะลา น้ำเต้า หรือกระดองเต่าก็จะเลือกใช้ไม้คอพิณต่างหาก

สมัยก่อนเนื่องจากยังไม่มีกาวติดไม้ชั้นเยี่ยม การทำพิณโปร่งจึงทำจากไม้ชิ้นเดียว ไม่มีรอยต่อ แต่ปัจจุบันไม้หายากมากขึ้น และมีกาวชั้นเยี่ยมแล้วจึงนิยมทำพิณโดยแยกตัวเต้าและคอพิณออกแล้วนำมาประกบติดกันด้วยกาว

ด้านปลายคอพิณ เซาะร่อง และเจาะรูสำหรับติดลูกบิด ปลายสุดอาจเจาะรูสำหรับนำหัวพิณมาต่อ หรือทำเป็นหัวพิณเลยก็ได้

3. หัวพิณ

หัวพิณคือส่วนที่ต่อจากคอพิณไป เป็นส่วนประกอบเพื่อให้พิณสมบูรณ์สวยงาม สมัยก่อนมักทำพิณด้วยไม้ท่อนเดียว หัวพิณจึงติดกับคอพิณเลยแต่ปัจจุบันไม้หายากขึ้นจึงแยกหัวพิณออกเป็นส่วนต่างหาก และนำมาประกบเข้ากับปลายคอพิณทีหลังซึ่งหัวพิณนิยมทำเป็นรูปหัวพญานาค แต่ช่างพิณบางคนทำเป็นรูปหัวหงส์ก็มี

4. ขั้นแบ่งเสียง

ขั้นแบ่งเสียงคือตัวแบ่งระดับเสียง หรือตัวแบ่งโน้ต ทำจากซี่ไม้ไผ่แบนๆ นำมาติดเข้ากับคอพิณ หันด้านตัวไม้ขึ้นรองรับสาย สมัยก่อนติดขั้นพิณด้วยขี้สูด แต่ปัจจุบันใช้กาวติด นอกจากนั้นในปัจจุบันยังนิยมทำขั้นพิณโดยใช้แท่งโลหะเล็กๆ เช่น ลวด เป็นต้น

5. หย่อง

หย่องคือตัวควบคุมคีย์ของสายพิณขณะดีดสายเปล่า ซึ่งมีสองตัวคือหย่องหน้าหรือหย่องเต้าพิณ ติดอยู่ที่ด้านหน้าเต้าพิณ และหย่องท้ายหรือหย่องด้านหัวพิณ จะติดด้านปลายคอพิณ ถัดจากขั้นพิณอันสุดท้าย ซึ่งก็คือหย่องจะติดครอบขั้นพิณทั้งหมดเอาไว้ ตัวหย่องทำจากไม้เนื้อแข็ง เซาะร่องสำหรับพาดสายตามจำนวนสายพิณ

6. ลูกบิดขึ้นสาย

ลูกบิดขึ้นสาย เป็นตัวยึดสายพิณ และปรับระดับคีย์ของสายพิณแต่ละสาย โดยติดเข้าด้านปลายของคอพิณ สมัยก่อนทำจากไม้เนื้อแข็งเหลาเป็นแท่งกลมด้านปลายสอบเล็กลง ปัจจุบันมีการนำเอาลูกบิดตั้งสายของกีตาร์มาใช้แทน เพราะสะดวกในการตั้งสาย และปรับแต่งเสียงมากกว่า

7. สายพิณ

สายพิณ สมัยก่อนเนื่องจากสายกีตาร์ยังไม่เป็นที่แพร่หลาย จึงนิยมใช้สายเบรกรถจักรยานมาทำเป็นสายพิณ แต่ปัจจุบันนิยมใช้สายกีตาร์ เพราะหาง่ายและให้คุณภาพเสียงที่ดีกว่า โดยพิณโปร่งใช้สายกีตาร์โปร่ง พิณไฟฟ้า ใช้สายกีตาร์ไฟฟ้า

สายพิณโปร่ง ควรใช้สายกีตาร์โปร่ง เพราะสายแข็งกว่าให้เสียงดังกว่า และไม่เป็นสนิม ซึ่งขนาดที่นิยมคือ

- สายที่ 1 (เส้นที่เล็กที่สุด) ขนาด 0.011-0.013 มิลลิเมตร
- สายที่ 2 ขนาด 0.015-0.018 มิลลิเมตร
- สายที่ 3 ขนาด 0.020-0.025 มิลลิเมตร
- สายที่ 4 ขนาด 0.030-0.035 มิลลิเมตร (เฉพาะพิณ 4 สาย)

สายพิณไฟฟ้า ควรใช้สายกีตาร์ไฟฟ้า เพราะสายนิ่มกว่าส่งสัญญาณเสียงทางไฟฟ้าได้ดีกว่า ซึ่งขนาดที่นิยมใช้คือ

- สายที่ 1 (เส้นที่เล็กที่สุด) ขนาด 0.010-0.011 มิลลิเมตร
- สายที่ 2 ขนาด 0.013-0.015 มิลลิเมตร
- สายที่ 3 ขนาด 0.018-0.023 มิลลิเมตร
- สายที่ 4 ขนาด 0.025-0.030 มิลลิเมตร (เฉพาะพิณ 4 สาย)

กรณีเป็นพิณสองหัว คอล่างใช้สายขนาดตามด้านบน ส่วนคอบนใช้ขนาดดังนี้

- สายที่ 1 (เส้นที่เล็กที่สุด) ขนาด 0.008-0.009 มิลลิเมตร
- สายที่ 2 ขนาด 0.011-0.013 มิลลิเมตร
- สายที่ 3 ขนาด 0.015-0.018 มิลลิเมตร (พิณที่มีสองหัว ไม่นิยมสี่สาย)

ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับรูปแบบการเล่นพิณของแต่ละคน และความสูงของขั้นพิณด้วย เช่น หากเล่นรูปแบบที่สนุกสนานเร้าใจ ควรใช้สายพิณขนาดค่อนข้างใหญ่ หากเล่นในรูปแบบหวาน นุ่ม ควรใช้สายพิณขนาดเล็ก หรือหากขั้นพิณสูง ควรใช้สายขนาดที่ใหญ่ เพราะหากขั้นพิณสูงแล้วใช้สายขนาดเล็ก เวลาบรรเลงอาจทำให้เสียงเพี้ยนได้ง่าย

8. ปิ๊ก

ปิ๊กหรือที่ดีดสายพิณ สมัยก่อนทำจากเขาควาย หรือหากไม่มีเขาควายก็ใช้ไม้เนื้อแข็งเหลาให้บาง ด้านปลายแหลมมน ต่อมาก็ใช้ขวดพลาสติก เช่น แกลลอนน้ำมันแทน ในปัจจุบันเมื่อพัฒนามาใช้สายกีตาร์แทนจึงใช้ปิ๊กกีตาร์ไปด้วย

ภาพที่ 4-18 ผู้ให้สัมภาษณ์กำลังอธิบายส่วนประกอบของพิณ (ถ่ายเมื่อวันที่ 6 ธันวาคม 2552)

3. พิณ สามารถจำแนกเป็นประเภทได้ดังนี้

3.1 ประเภทของพิณ (แบบที่ 1)

1. พิณโปร่ง

พิณโปร่ง หมายถึงพิณซึ่งเต้าพิณมีรูโพรง เพื่อให้เกิดเสียงดังตามธรรมชาติ หากต้องการใช้พิณโปร่งต่อกับเครื่องเสียง ก็ต้องใช้ไมค์ มาต่อเข้ากับพิณโปร่ง แต่ข้อเสียของการใช้ไมค์คือ เมื่อปิกสัมผัสกับสายพิณ หรือมือผู้ดีดกระทบกับเต้าพิณ อาจเกิดเสียงรบกวนที่ไม่พึงประสงค์ได้

2. พิณไฟฟ้า

พิณไฟฟ้า หมายถึงพิณซึ่งเต้าพิณไม่มีรูโพรง แต่ติดอุปกรณ์อีเล็กทรอนิกส์ที่เรียกว่า คอนแท็ก และอื่นๆ ที่เต้าพิณแทน โดยพิณไฟฟ้าจะต้องต่อกับอุปกรณ์กำเนิดเสียงไฟฟ้าเท่านั้นจึงจะให้เสียงดัง เมื่อดีดเปล่าแทบจะไม่ได้ยินเสียงเลย

3. พิณโปร่งไฟฟ้า

พิณโปร่งไฟฟ้า หมายถึงพิณโปร่งกับพิณไฟฟ้าผสมกัน คือนำพิณโปร่งมาติดคอนแท็ก เพื่อให้สามารถนำพิณโปร่ง ไปต่อเข้าเครื่องเสียงได้ซึ่งพิณโปร่งมีเสียงกังวานอยู่แล้ว เมื่อติดคอนแท็กเข้าไปก็จะให้เสียงกังวานไพเราะไปอีกแบบ

ภาพที่ 4-19 การประกอบชิ้นส่วนพิณไฟฟ้า(ถ่ายเมื่อวันที่ 6 ธันวาคม 2552)

3.2 ประเภทของพิณ (แบบที่ 2)

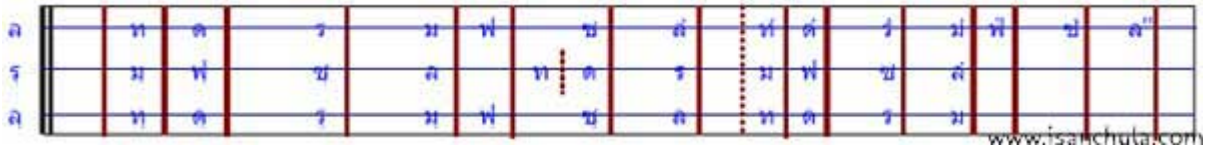
- **พิณสองสาย** หมายถึงพิณที่ใช้สายสองสาย
- **พิณสามสาย** หมายถึงพิณที่ใช้สายสามสาย
- **พิณสี่สาย** หมายถึงพิณที่ใช้สายสี่สาย

3.3 ประเภทของพิณ (แบบที่ 3)

- **พิณหัวเดียว** หมายถึงพิณที่มีคอพิณอันเดียว
- **พิณสองหัว** หมายถึงพิณที่มีคอพิณสองคอ คอล่างตั้งเสียงโทนต่ำ (ลายใหญ่) คอบนตั้งเสียงโทนสูง (ลายน้อย)

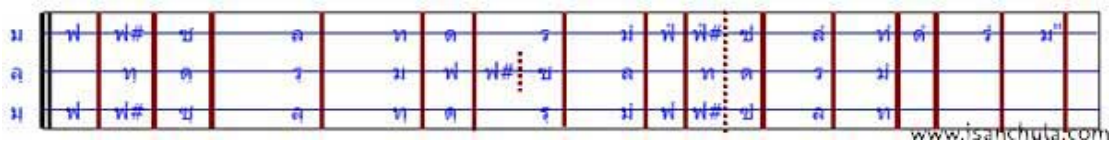
ตัวอย่างการตั้งสายพิณแบบต่างๆ (กรณีเป็นพิณสามสาย)

แบบมาตรฐาน กรณีใช้โน้ตเพลงคีย์ลายน้อย ลายน้อยเป็นคีย์ช่วงเสียงสูง เปรียบเสมือนเสียงร้องผู้หญิง



ภาพที่ 4-20 แผนผังแสดงตำแหน่งเสียงใช้บรรเลงลายน้อย (www.isanchula.com)

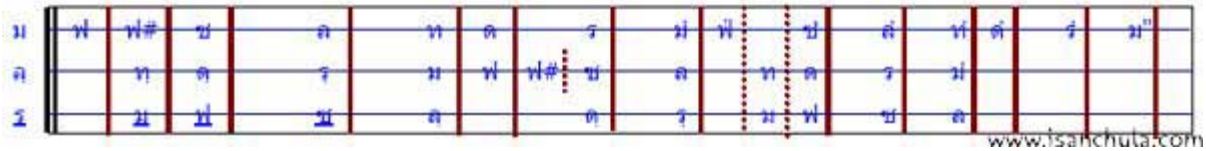
แบบมาตรฐาน กรณีใช้โน้ตเพลงคีย์ลายใหญ่ ลายใหญ่เป็นคีย์ช่วงเสียงต่ำเปรียบเหมือนเสียงร้องผู้ชาย



ภาพที่ 4-21 แผนผังแสดงตำแหน่งเสียงใช้บรรเลงลายใหญ่ (www.isanchula.com)

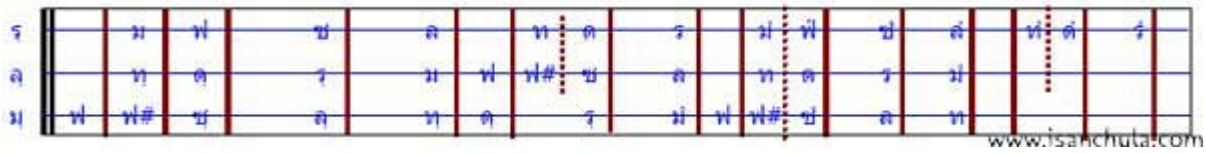
***กรณีที่เป็นพิณสองสาย ใช้การตั้งสายลักษณะเดียวกัน แต่ไม่มีสายที่ 3 เท่านั้น

ตั้งเพื่อสะดวกต่อการเล่นลายลำเพลินเต็มรูปแบบ (ลายใหญ่)



ภาพที่ 4-22 แผนผังแสดงตำแหน่งเสียงใช้บรรเลงลายใหญ่ แบบที่ 2 (www.isanchula.com)

ตั้งเพื่อสะดวกต่อการเล่นเพลงลูกทุ่ง (ลายใหญ่)



ภาพที่ 4-23 แผนผังแสดงตำแหน่งเสียงใช้บรรเลงลายใหญ่ แบบที่ 3 (www.isanchula.com)

หมายเหตุ: ขั้นแบ่งเสียงที่เป็นเส้นประ หมายถึงขั้นแบ่งเสียงที่ติดเพิ่ม ขึ้นอยู่กับมือพิณแต่ละคน

ภาพที่ 4-24 พิณ 2 สายเป็นที่นิยมใช้ในจังหวัดอุบลราชธานี (ถ่ายเมื่อ วันที่ 7 ธันวาคม 2552)

บทบาทและความสำคัญของพิณ

บทบาทของพิณต่อวัฒนธรรมประเพณีจังหวัดอุบลราชธานี จากการเก็บรวบรวมข้อมูล การสัมภาษณ์ การสังเกต และการมีส่วนร่วมในภาคสนาม จึงสามารถสรุปบทบาทของพิณได้ดังต่อไปนี้

1. บทบาทในชีวิตประจำวัน

จากการสัมภาษณ์ นายอดุลย์ จันทร์เส ได้ให้ข้อมูลว่าตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนี้ พิณเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาเล่นเพื่อให้เกิดความสนุกสนานในยามที่มีการพบปะพูดคุยสังสรรค์กัน ในอดีตพิณเป็นเครื่องดนตรีคู่ชีพของเกษตรกร ในยามที่ชาวไร่ชาวนาไปทุ่งนาหรือไปเลี้ยงวัวควาย ก็จะนำพิณติดตัวไปด้วยเสมอ เมื่อถึงเวลาพักจากการทำไร่นา ผูกวัวควายของตนเสร็จแล้ว ก็จะนำเครื่องดนตรีคู่ชีพนั้นออกมาบรรเลงเป็นลายต่างๆ ตามที่ได้มีการสืบทอดกันมาจากคนแก่รุ่นก่อน บางคนก็ดีดลายคำพ้อ (ดีดตามใจตนเอง) ตามแต่ใครจะชอบแบบไหน ไม่มีกฎตายตัวไม่มีรูปแบบ บางคนสามารถที่จะถ่ายทอดธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมรอบข้างออกมาเป็นบทเพลงได้ ดังจะเห็นได้จาก อาจารย์ทองใส ทับถนน ไปเลี้ยงวัวที่ทุ่งนาได้ยินเสียงรถไฟจึงได้แต่งลายรถไฟออกจากสถานี ในช่วงเวลาทำนามองเห็นคนไถนาที่ทุ่งนาได้มโนภาพต่อ และถ่ายทอดเป็นลายกาเต้นก้อน เป็นต้น

ภาพที่ 4-25 วิถีชีวิตของเด็กในจังหวัดอุบลราชธานีผูกพันกับการเล่นพิณ
(ถ่ายเมื่อวันที่ 7 ธันวาคม 2552)

2. บทบาทในวัฒนธรรมประเพณี

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากการสังเกต และสัมภาษณ์ทำให้ทราบถึงบทบาทของพิณที่มีต่อประเพณีต่างๆ ในจังหวัดอุบลราชธานี ได้แก่

- ประเพณีบุณพระเหวด ในงานบุญพระเหวดในจังหวัดอุบลราชธานีนั้น วัดต่าง ๆ ในชุมชนเกือบทั้งหมดจะมีการจัดประเพณีนี้ ในวันโฮม ที่วัดจะมีชาวบ้านไปร่วมทำบุญตักบาตรในตอนเช้า จากนั้นพระก็จะเทศมหาชาติในเนื้อหาเรื่อง พระเวชสันดร ซึ่งคำว่าพระเหวด หมายถึงพระเวชสันดรนั่นเอง ในการเทศมหาชาติของจังหวัดอุบลราชธานีก็จะเทศเป็นภาษาอีสานเช่นเดียวกับจังหวัดอื่นๆ ในภาคอีสาน จากนั้นพอถึงช่วงสายประมาณ 10.00 น. ชาวบ้านจากชุมชนต่างๆ ในเขตบริเวณบริการของวัดก็จะมีการแห่กัณฑ์หลอนมาที่วัดเพื่อนำเงินมาทำบุญ ช่วงนี้เองทางวัดได้มีการจัดประกวดวงกลองยาวซึ่งมีพิณเป็นพระเอก วงกลองยาวเหล่านี้นอกจากมาเข้าร่วมประกวดประชันแล้ว ยังเป็นวงดนตรีที่คอยรับจ้างของคณะกัณฑ์หลอนจากชุมชนต่างๆ เพื่อบรรเลงแห่ในขบวนกัณฑ์หลอนเป็นการป่าวประกาศให้ชาวบ้านในละแวกนั้น และผู้คนที่ผ่านไปมาได้ยินและรับรู้ถึงความพร้อมเพรียง สนุกสนานครื้นเครง จากที่ผู้วิจัยได้ร่วมสังเกตการณ์ที่วัดไชยมงคลในเขตเทศบาลมีวงกลองยาว จำนวน 9 คณะ แต่ละคณะที่รับงานในวันนั้นคณะละ 7 ครั้ง แสดงให้เห็นว่าพิณเมื่อเล่นประกอบกับจังหวะกลองที่สนุกสนาน จึงทำให้เป็นที่นิยมนำมาประกอบขบวนแห่

- ประเพณีบุญเดือนหก หรือบุญบั้งไฟ ประเพณีบุญบั้งไฟนั้น เมื่อมาถึงวัน โฮม ซึ่งเป็นวันที่หมู่บ้านต่างๆ จะนำบั้งไฟของตัวเองมาประกวดประชันกัน ชาวบ้านจะนำบั้งไฟของตนมาตั้งเป็นขบวนแห่ มีการประกวดขบวนรำเซิ้ง ซึ่งเป็นขบวนที่สวยงาม ท่าทางที่ใช้ในการรำนั้นล้วนมีการพัฒนาดัดแปลงมาจากชีวิตประจำวันทั้งนั้น เช่น ท่าถอนกล้า ท่าดำนา ท่าล้างมือ ท่าสลัดมือ ท่าเช็ดมือ ฯลฯ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการรำเซิ้ง ได้แก่ กลองยาว ฉาบ ฉิ่ง และพิณ ซึ่งในวัฒนธรรมดนตรีของอุบลราชธานีนั้นพิณเป็นเครื่องดนตรีหลักเพียงชิ้นเดียวในการประกอบขบวนแห่บั้งไฟ

- ประเพณีแห่เทียนจำนำพรรษา จังหวัดอุบลราชธานีนั้นประเพณีแห่เทียนพรรษาถือเป็นวัฒนธรรมประเพณีที่มีชื่อเสียงเป็นที่นิยมของนักท่องเที่ยว และเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป โดยมีการประชาสัมพันธ์และถ่ายทอดผ่านสื่อต่างๆ งานแห่เทียนของจังหวัดอุบลราชธานีนั้นมีการจัดงานใหญ่โตมากประชาชนในหมู่บ้านต่างๆ ก็ได้มีความร่วมมือสมัครสมานสามัคคีกันช่วยกันตกแต่งรถขบวนแห่ ตกแต่งต้นเทียนของตนเองให้มีความสวยงามมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ นอกจากนี้บริษัทห้างร้านต่างๆ ก็มีการส่งรถของตนเข้าประกวดเพื่อต้องการชื่อเสียง และสิ่งที่ขาดไม่ได้ในขบวนแห่แต่ละขบวนก็คือวงกลองยาวและมือพิณที่มีไหวพริบฝีมือดีเป็นส่วนประกอบ ดังนั้นวงกลองยาวหลายคณะจึงได้มีการว่าจ้างไว้ข้ามปี เช่น คณะทองใส ทับถนน ทองวิทย์ ทับถนน ฯลฯ

- ประเพณีอื่นๆ เช่น ประเพณี งานบวช การแห่นาค งานแต่งงาน การแห่ผ้าป่า แห่กฐิน ซึ่งประเพณีเหล่านี้ล้วนมีการแห่ขบวนทั้งสิ้นดังนั้น การทำกิจกรรมต่างๆ ในจังหวัดอุบลราชธานีจึงนิยมนำวงดนตรีกลองยาวซึ่งมีพิณเป็นเครื่องดนตรีให้ทำนองหลักของวงดนตรีมาประกอบการแห่ขบวน

ภาพที่ 4-26 การบรรเลงพิณในงานบุญผเหวด (ถ่ายเมื่อวันที่ 24 มีนาคม 2553)

ภาพที่ 4-27 การบรรเลงพิณในขบวนแห่บั้งไฟ (ถ่ายเมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม 2553)

การวิเคราะห์ลายพิณ

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามหลักการทางดนตรีตะวันตกโดยเลือกวิเคราะห์ลายพิณที่สำคัญของจังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งนักดนตรีพิณอีสาน ให้การยอมรับว่าเป็นลายที่เหมาะแก่การฝึกฝนฝีมือและเป็นลายที่นิยมนำมาประกวดแข่งขัน ได้แก่ ลายกาเต้นก้อน ลายปู่ป่าหลาน

ลักษณะที่ศึกษาเป็นการศึกษาเชิงระบบ (Systematic study) ประกอบด้วย โครงสร้างดนตรี (Musical structure) รูปแบบและปัจจัยทำนองดนตรี (Melodic material and style) ซึ่งมีเนื้อหาการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. การวิเคราะห์ลายพิณ

ในการวิเคราะห์ลายพิณในครั้งนี้เพื่อให้การวิเคราะห์เป็นระบบผู้วิจัยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ดังนี้

1. บันไดเสียงหรือโมด (Scale or Mode)
2. ช่วงเสียง (Range)
3. ประโยคเพลง (Section)
4. การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic motion)
5. เทคนิคในการบรรเลง

1.1 ลายกาเต้นก้อน

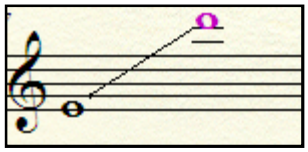
การวิเคราะห์ลายกาเต้นก้อนมีรายละเอียดดังนี้

1) บันไดเสียง (Scale) จากการศึกษาลายกาเต้นก้อนพบว่าทำนองหลักประกอบด้วยโน้ต 5 เสียง คือ E G A B C เมื่อวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก พบว่าลายนี้อยู่ในบันไดเสียงอีไมเนอร์เพนทาโทนิค (E minor pentatonic scale)

ภาพที่ 4-28 บันไดเสียงของลายกาเต้นก้อน

2) ช่วงเสียง (Range)

ช่วงเสียงที่ใช้บรรเลงลายกาเต้นก้อนอยู่ในช่วงเสียง E1 ไปถึง D3 เมื่อทำการวิเคราะห์พบว่าโน้ตเพลงอยู่ในช่วงไม่เกิน 2 ช่วงคู่แปด (Octave) ซึ่งเป็นช่วงเสียงขีดสูงสุดที่ใช้พิณ 2 สายในการบรรเลง



ภาพที่ 4-29 ช่วงเสียงของลายกาเต้นก้อน

ภาพที่ 4-30 ตำแหน่งโน้ตสูงสุดต่ำสุดของลายกาเต้นก้อน

3) ประโยคเพลง (Section)

รูปแบบการบรรเลงลายกาเต้นก้อนนั้นเป็นการบรรเลงแบบด้นไปเรื่อย ๆ (Improvisation) จึงไม่สามารถกำหนดประโยคเพลงได้ชัดเจน แต่ในบทเพลงมีการบรรเลงกลุ่มโน้ตที่ซ้ำๆ ได้ 3 รูปแบบดังนี้

ภาพที่ 4-31 ประโยคเพลงลายกาเต้นก้อน

กาเต้นก้อน

2

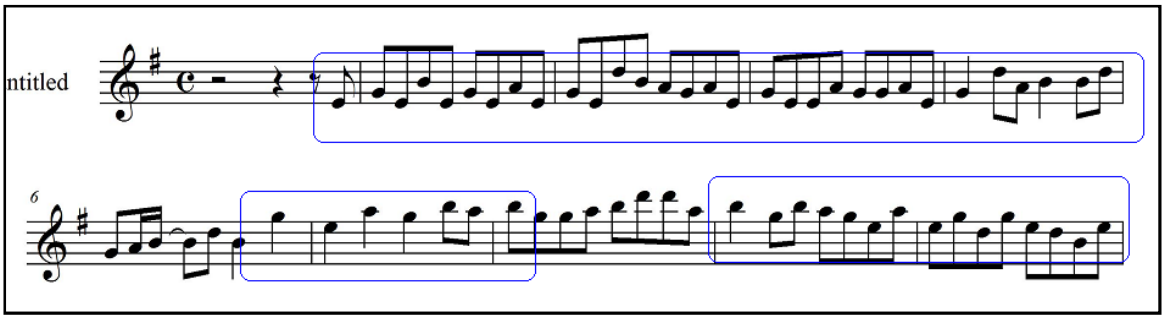
ภาพที่ 4-31 ประโยคเพลงลายกาเต้นก้อน (ต่อ)

ภาพที่ 4-31 ประโยคเพลงลายกาเต้นก้อน (ต่อ)

ในการบรรเลงรูปแบบซ้ำๆ นั้น มีการใช้รูปแบ A ซ้ำ 2 จุด B 3 จุด และ C 2 จุด

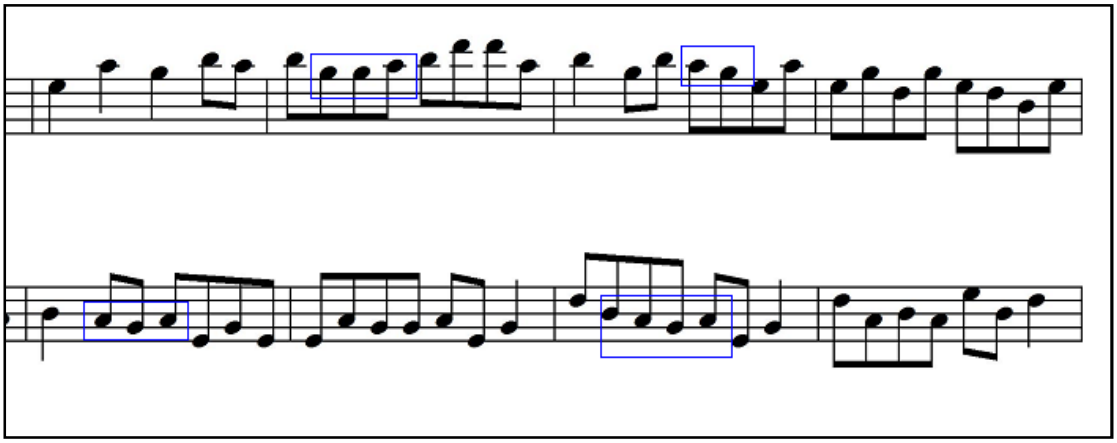
4) การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic motion)

จากการศึกษาทำนองลายกาเต้นก้อน โน้ตเพลงส่วนใหญ่มีการดำเนินทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง เป็นคู่ 3 หรือมากกว่าคู่ 3 หรือเรียกว่า การใช้ขั้นคู่กระโดด



ภาพที่ 4-32 โน้ตการเคลื่อนที่ของแนวทำนองแบบข้ามขั้น

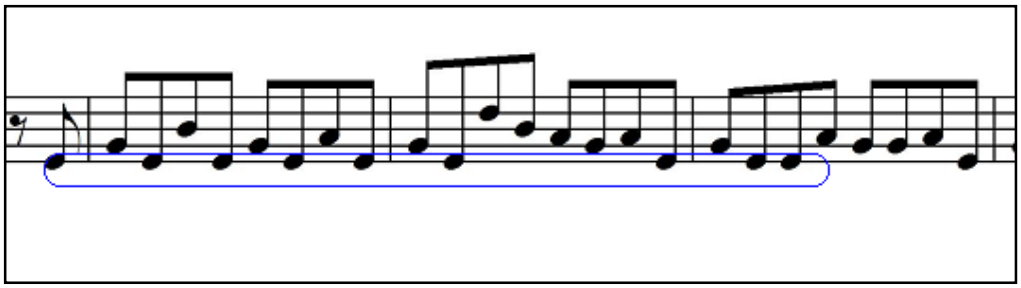
มีโน้ตเพียงส่วนน้อยเท่านั้นที่มีการเคลื่อนที่ในขั้นคู่ 2 (Conjuct motion)



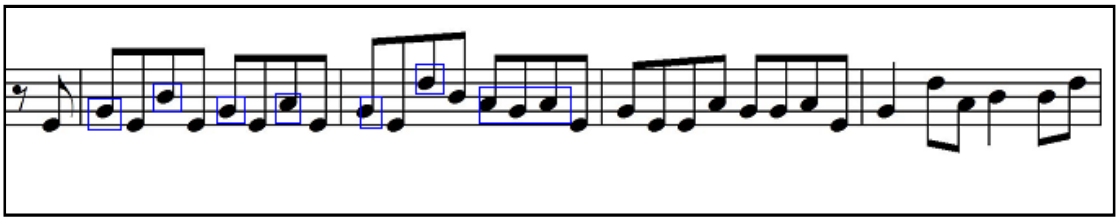
ภาพที่ 4-33 โน้ตการเคลื่อนที่ของแนวทำนองแบบคู่ 2

5) เทคนิคในการบรรเลง

ลายกาเต้นก้อนนั้น ผู้บรรเลงจะต้องตั้งสายพิณทั้งสองสายให้เป็นเสียง E เพื่อให้การบรรเลงมีเสียงประสานเป็นโน้ต E ซึ่งเป็นโทนิคของเพลง ดังนั้นการบรรเลงบางช่วงจะมีโน้ตเสียง E สลับกับทำนองหลัก ซึ่งผู้บรรเลงต้องเน้นเสียงที่เป็นทำนองหลักดังตัวอย่าง



ภาพที่ 4-34 โน้ตที่บรรเลงในแนวประสาน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นโน้ตในจังหวะยก



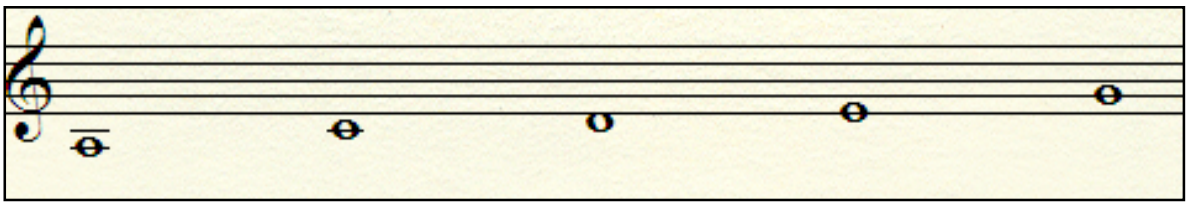
ภาพที่ 4-35 โน้ตที่บรรเลงทำนองหลัก ส่วนใหญ่เป็นโน้ตในจังหวะตก

ภาพที่ 4-36 นายทองใส ทับถนน ให้สัมภาษณ์ พร้อมสาธิตการบรรเลงลายพิณ
(ถ่ายเมื่อวันที่ 6 ธันวาคม 2552)

1.2 ลายปู่ป่าหลาน

1) บันไดเสียง (Scale)

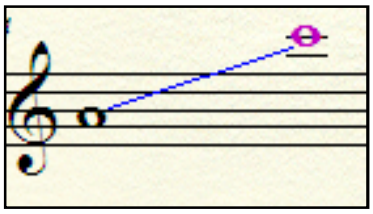
จากการศึกษาลายปู่ป่าหลานของจังหวัดอุบลราชธานี พบว่า ทำนองหลักประกอบด้วยโน้ต 5 เสียง คือ A C D E และ G ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียง A ไมเนอร์ 5 เสียง (Aminor pentatonic scale)



ภาพที่ 4-37 โน้ตแสดงบันไดเสียงเพลงปู่ป่าหลาน

2) ช่วงเสียง (Range)

ช่วงเสียงในการบรรเลงลายปู่ป่าหลานนั้น อยู่ในช่วง A1 ถึง C3 ซึ่งเป็นช่วงเสียงไม่เกิน 2 ช่วงคู่แปด (Octave)



ภาพที่ 4-38 โน้ตแสดงช่วงเสียงของลายปู่ป่าหลาน

3) ประโยคเพลง (Section)

ลายปู่ป้าหลานมีการแบ่งท่อนเพลงเป็น 3 ท่อน ในแต่ละท่อนจะมีประโยคย่อย ดังต่อไปนี้

ท่อนที่1

ภาพที่ 4-39 โน้ตแสดงลายปู่ป้าหลานท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1

ประโยคแรกของบทเพลงในท่อนแรกเริ่มตั้งแต่ A ถึง A1 ซึ่งแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม พบว่าประโยคนี้มีการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง ส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นกระโดดมากกว่าโน้ตที่เคลื่อนที่แบบขั้นบันได ซึ่งการเคลื่อนที่ของทำนองแบบนี้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ภาพที่ 4-40 โน้ตแสดงการเคลื่อนที่ข้ามขั้นกระโดดของโน้ตในประโยคที่ 1

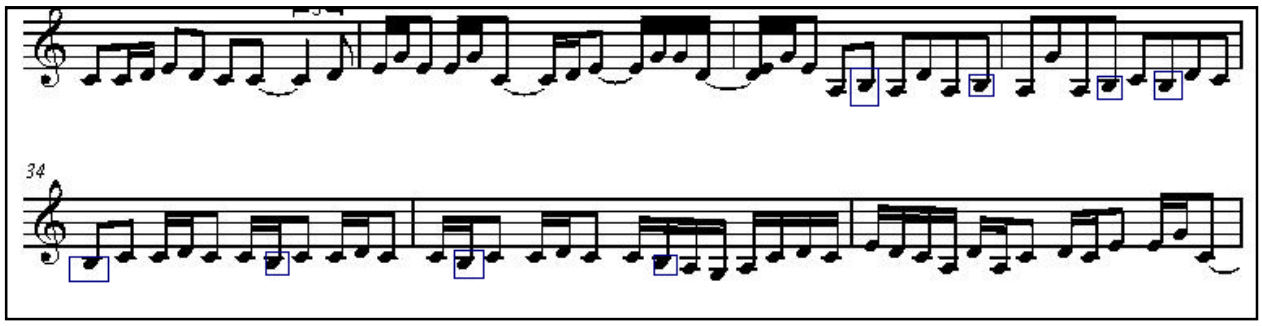
แม้การบรรเลงในอัตราจังหวะที่รวดเร็วก็มีการเคลื่อนที่ของโน้ตแบบกระโดดข้ามขั้น

ภาพที่ 4-41 วลีเพลงของลายปู่ป่าหลาน

ในประโยคช่วงเริ่มแรกของบทเพลงนั้น ผู้บรรเลงมีการบรรเลงโดยใช้วลีแบบซ้ำๆ ดังตัวอย่างโน้ตห้องที่ 2 และ 3 ซ้ำกัน โน้ตห้องที่ 5 และ 7 จะซ้ำกัน

ภาพที่ 4-42 โน้ตลายปู่ป้าหลานท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2

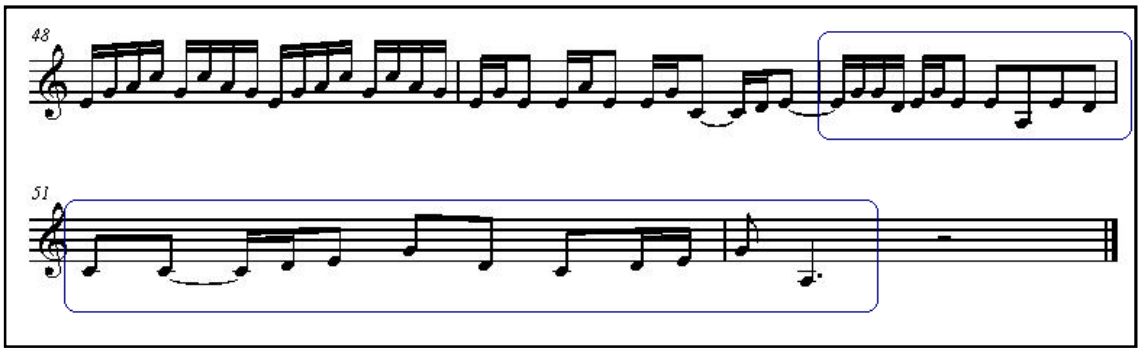
ประโยคที่ 2 เริ่มจาก B ถึง B1 มีการนำทำนองในประโยกแรกมาบรรเลงใหม่ และมีการแปรทำนองช่วงท้ายประโยค ซึ่งในประโยคนี้มีโน้ต B เพิ่มเข้ามา ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียง ทำนองในช่วงนี้จึงเป็นการเคลื่อนที่ของโน้ตที่ให้ความรู้สึกเหมือนบันไดเสียงซีเมเจอร์ (C Major)



ภาพที่ 4-43 โน้ตนอกบันไดเสียงที่เพิ่มเข้ามา

ประโยคที่ 3 เป็นการนำทำนองในประโยคแรกมาบรรเลงซ้ำ โดยการตัดโน้ตส่วนท้ายออก 8 ห้อง แล้วจึงแปลทำนองให้เป็นท่อนจบประโยค ดังนั้นการบรรเลงในประโยคนี้ จึงเหมือนกับประโยคที่ 1

ภาพที่ 4-44 โน้ตในท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3 ตั้งแต่ C ถึง C1



ภาพที่ 4-45 การแปลทำนองเพื่อเป็นการจบของท่อนที่ 1

ท่อนที่ 2

ท่อนที่สองของลายปู่ป่าหลานนั้น เป็นการบรรเลงแบบด้น (Improvisation) ไม่มีจังหวะกำกับและเป็นการด้นเลียนแบบเสียงร้องในทำนองเดียวกับหมอลำกลอน ในท่อนนี้จึงสามารถแบ่งเป็นประโยคย่อยโดยเรียงลำดับตามหมายเลขได้ดังนี้

ภาพที่ 4-46 โน้ตลายปู่ป่าหลานท่อนที่ 2

ท่อนที่ 3

เป็นการบรรเลงท่วงทำนองในจังหวะลำเพลิน การเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงยังมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น เช่นเดียวกับท่อนที่ 1

ภาพที่ 4-47 โน้ตลายปู่ป้าหลานท่อนที่ 3

A คือ ประโยคที่ 1

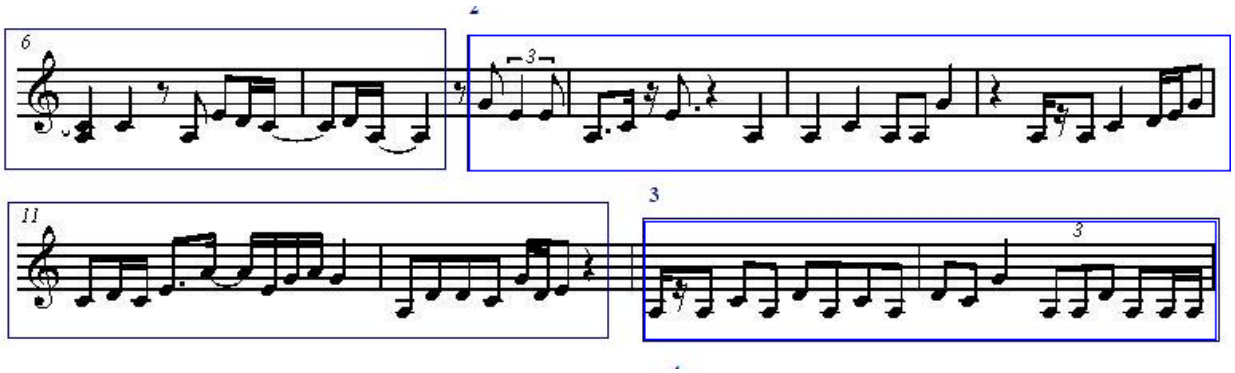
B คือ ประโยคที่ 2 ผู้บรรเลงนำลายเต้ยโขงมาบรรเลงโดยที่การแปลทำนองเพื่อเพิ่มสีสันของทำนอง

C คือ ประโยคที่ 3 เป็นประโยคที่ส่งท้ายท่อนจบของเพลง

4) การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic motion)

การเคลื่อนที่ของทำนองโดยภาพรวมทั้ง 3 ท่อนของลายปู่ป้าหลานส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion)

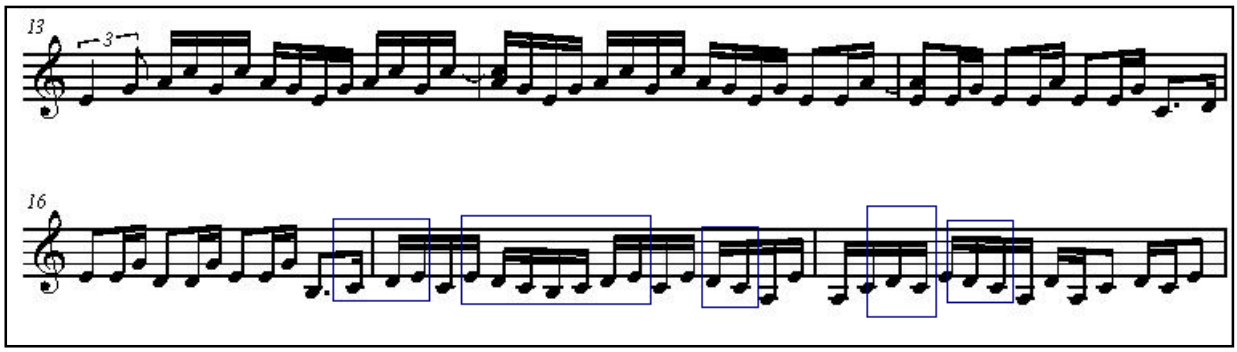
ภาพที่ 4-48 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของโน้ตในท่อนที่ 1



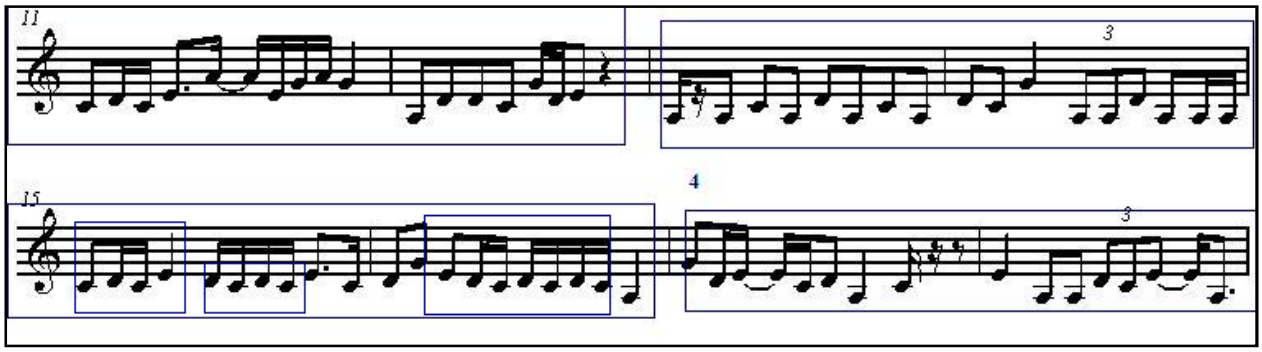
ภาพที่ 4-49 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของโน้ตท่อนที่ 2

ภาพที่ 4-50 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของโน้ตท่อนที่ 3

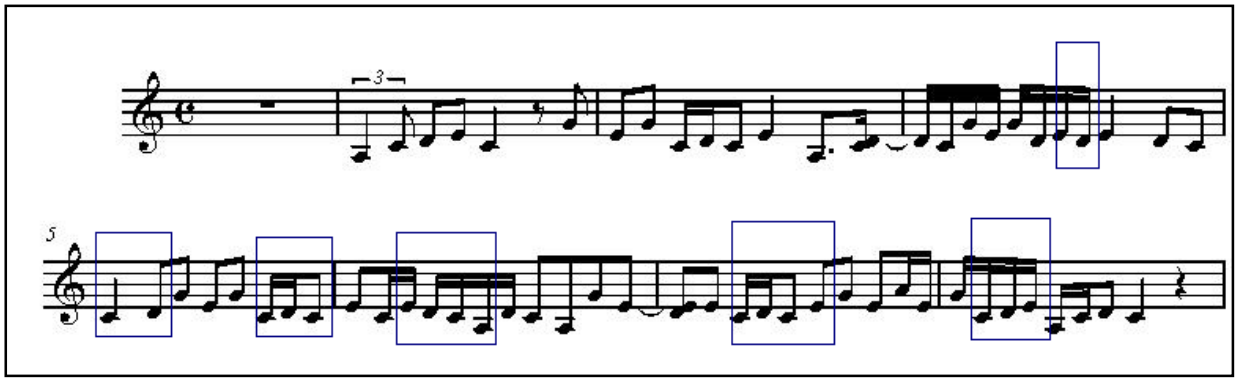
มีโน้ตบางส่วนเท่านั้นที่มีการเคลื่อนที่แบบเป็นลำดับขั้น (Conjunct motion) ทั้ง 3 ท่อน ของลายปู่ป้าหลาน



ภาพที่ 4-51 การเคลื่อนที่แบบลำดับขั้นในท่อนที่ 1



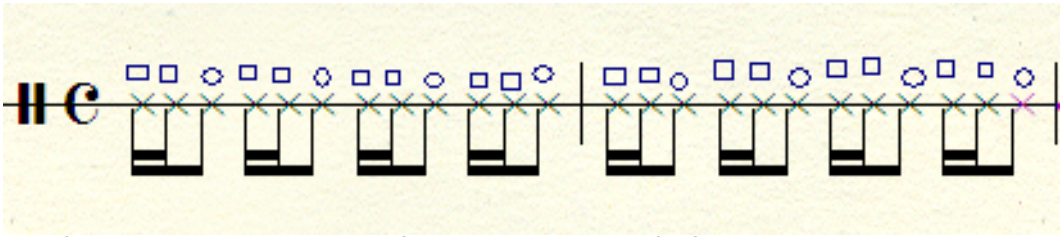
ภาพที่ 4-52 การเคลื่อนที่แบบลำดับขั้นในท่อนที่ 2



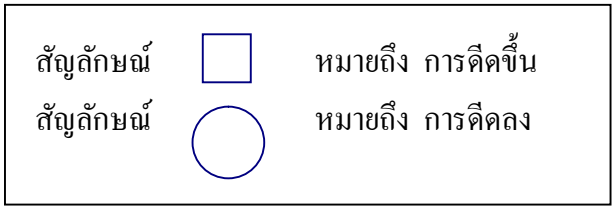
ภาพที่ 4-53 การเคลื่อนที่แบบลำดับขั้นในท่อนที่ 3

5) เทคนิคการบรรเลง

การบรรเลงลายปู่ป้าหลานของจังหวัดอุบลราชธานีนั้น ผู้บรรเลงต้องตั้งสายพิณให้เป็นเสียง A ทั้งสองสาย เพื่อให้ได้เสียงประสานที่ต่อเนื่อง ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลง ที่สามารถเลียนเสียงให้คล้ายกับแคนได้มากที่สุด ส่วนจังหวะในการดีดนั้น ผู้บรรเลงต้องดีดตามจังหวะดังต่อไปนี้



ภาพที่ 4-54 จังหวะการดีดในท่อนที่ 1 ต้องดีดด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ



ภาพที่ 4-55 จังหวะการดีด

ภาพที่ 4-56 เด็กวัยรุ่นยุคปัจจุบันยังให้ความสำคัญและสนใจในการเล่นพิณ
(ถ่ายเมื่อวันที่ 7 ธันวาคม 2552)

บทที่ 5
อภิปรายผลการวิจัย สรุปผล และข้อเสนอแนะ

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาภาคสนามพบว่า พิณเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทความสำคัญที่แตกต่างกันจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ในอดีตนั้นพิณเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาเล่นเพื่อความสนุกสนานในเวลาที่มีการพบปะสังสรรค์กัน ถือเป็นเครื่องดนตรีคู่กายของเกษตรกรที่ใช้บรรเลงเพื่อการผ่อนคลายในยามที่ว่างเว้นจากการทำงานหรือในระหว่างการหยุดพักในขณะทำงาน ในเวลากลางคืนในสมัยโบราณ ชายหนุ่มจะใช้พิณบรรเลงระหว่างการเดินทางไปยังบ้านของหญิงสาวที่หมายปองไว้ ถ้าชายคนใดไม่มีความสามารถทางด้านดนตรีก็จะไม่เป็นที่สนใจของสาวๆ ในสมัยนั้น ในปัจจุบันนั้นการนำพิณไปบรรเลงตามสถานที่ทำงานของเกษตรกรนั้น ยังสามารถพบเห็นได้บ้างแต่ได้รับความนิยมน้อยลง

พิณใช้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทำนองในวงกลองยาวสำหรับประกอบขบวนแห่สำคัญต่างๆ อาทิ แห่ผ้าป่า แห่กฐิน แห่นาค ฯลฯ พิณเป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงทำนองหลักและเป็นจุดเด่นของวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นเครื่องดนตรีที่วงดนตรีพื้นบ้านอีสานขาดไม่ได้

นอกจากนี้ ลายพิณยังสะท้อนให้เห็นถึงการมีความเมตตากรุณาของคนอีสานต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน ดังเห็นได้จากภาพสะท้อนของเรื่องเล่าในลายกาปู่ป๊ำหลานที่ชาวบ้านมอบหมายให้หนุ่มสาวนำน้ำไปไว้ที่ใต้ต้นไม้เพื่อให้คนผ่านไปมาได้ดื่มกินในเวลากระหายน้ำ

การบรรเลงพิณในวัฒนธรรมอีสานนอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมอันดีงามของชาวอีสานแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงความงดงามทางด้านดนตรีที่มีการบรรเลง และเรียบเรียงถ่ายทอดออกมาจากความคิดของศิลปินในระดับพื้นบ้าน ซึ่งเป็นผลมาจากสภาพสิ่งแวดล้อม สังคมการเป็นอยู่ แล้วถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านเครื่องดนตรีเป็นลายต่างๆ ได้อย่างไพเราะ ซึ่งลายต่างๆ นั้น ได้รับการเรียบเรียงให้อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์เพนทาโทนิก (Pentatonic scale) มีการบรรเลงสลับกับบันไดเสียงเมเจอร์ (Major scale) และบันไดเสียงโดเรียน (Dorion mode) นอกจากนี้บางท่วงทำนองของลายต่างๆ ยังสะท้อนให้เห็นการมีไหวพริบปฏิภาณทางด้านดนตรีของศิลปินในการบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation) การบรรเลงแบบด้นสดนั้นเป็นการบรรเลงที่มีการสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต และในปัจจุบันมีการพัฒนารูปแบบการด้นสดโดยศิลปินนักดนตรีพื้นบ้านอีสานยุคใหม่ๆ มีการฝึกฝนพัฒนาตนเองจนมีรูปแบบและแนวทางที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง

ในการพัฒนารูปแบบของการบรรเลงลายพิณให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนของนักดนตรีพื้นบ้านอีสานแต่ละบุคคลนั้น ถือเป็นการพัฒนาดนตรีพื้นบ้านอีสานให้มีความไพเราะมากขึ้น แต่สิ่งที่นักดนตรีพื้นบ้านเยาวชนรุ่นหลังควรศึกษา และให้ความสนใจก็คือเนื้อหาดนตรีพื้นบ้านอีสานและรายละเอียดต่างๆ ที่เป็นลายดั้งเดิม เพื่อเป็นการอนุรักษ์สืบสานของดั้งเดิมและนำมาพัฒนาให้เกิดสิ่งใหม่ๆ ขึ้นในยุคปัจจุบัน

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องการศึกษาลายพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน กรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี เป็นการวิจัยโดยใช้ระบบวิธีวิจัยเชิงมนุษยดนตรีวิทยา ซึ่งมีขั้นตอนการศึกษาวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือการเก็บรวบรวมข้อมูล (Data collection) การวิเคราะห์ข้อมูล (Data analysis) และการนำเสนอผลการวิจัย ในการเก็บรวบรวมข้อมูลผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงลายพิณ อาทิ มือพิณ หัวหน้าคณะกลองยาว หมอแคน หมอลำ บุคคลในท้องที่ นักดนตรีพื้นบ้าน เป็นต้น และทำการบันทึกข้อมูลเสียงเพื่อให้ได้ข้อมูลอย่างชัดเจนต่องานวิจัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมา ลักษณะทางกายภาพของพิณ และบทบาทความสำคัญของลายพิณ
2. เพื่อบันทึกลายพิณสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเป็นโน้ตสากล วิเคราะห์ทำนองและเทคนิควิธีการบรรเลง

จากการศึกษาสรุปผลได้ดังนี้

1) ประวัติความเป็นมา ลักษณะทางกายภาพของพิณ และบทบาทความสำคัญของพิณต่อสังคมอีสาน

1.1) ประวัติความเป็นมา

จากการศึกษาพบว่า **พิณ** เป็นเครื่องดนตรีอีสานที่ไม่สามารถระบุความเป็นมาที่แน่ชัดได้ เนื่องจากไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่ามีมาแต่สมัยใด อย่างไรก็ตามจากการศึกษาเอกสาร หลักฐานทางโบราณวัตถุ เอกสารและงานวิจัย และการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถให้ข้อสันนิษฐานในประวัติความเป็นมาของพิณ สรุปได้ดังนี้

คำว่า **พิณ** เป็นชื่อเครื่องดนตรีประเภทดีดของคนไทยซึ่งนักวิชาการหลายท่านกล่าวว่า พิณ มีรากศัพท์มาจากภาษาบาลี ว่า “วีณ” หรือ “วีณา” เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด “ตตะ” ของอินเดีย เชื่อกันว่าเป็นเครื่องดนตรีของเทพบางองค์ และมีกล่าวถึงทั้งในศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนา ในศาสนาพราหมณ์นั้นมีความเคารพในพระสรัสวดีชายาของพระพรหม ซึ่งมี 4 กร หัตถ์หนึ่งถือพิณ และได้ชื่อว่าเป็นเจ้าแม่แห่งการดนตรีและการขับร้อง ส่วนในพุทธศาสนาได้กล่าวถึงเนื้อความในพุทธประวัติว่าพระพุทธเจ้าได้อาศัยสายกลางของพิณที่พระอัมรินทราธิราชทรงดีดถวายจึงได้ตรัสรู้สมโพธิญาณว่า การบำเพ็ญเพื่อแสวงหาโมกธรรมนั้น ถ้าเคร่งนักก็เปรียบเสมือนการขึ้นสายพิณที่ตึงเกินไป ดีดแล้วย่อมขาด ถ้าหย่อนนักย่อมมีเสียงไม่ไพเราะ แต่ถ้าอยู่ในขั้นมัชฌิมาปานกลางก็เปรียบเสมือนขึ้นสายพิณให้พอดีกับระดับเสียง ย่อมให้เสียงที่กังวานไพเราะ แจ่มใส อ้างจากหลักฐานทางพุทธประวัติแล้วสามารถกล่าวได้ว่า พิณนั้นมีประวัติความเป็นมายาวนานกว่า 2,500 ปีแล้ว

ในประเทศไทยนั้นจากหลักฐานทางโบราณวัตถุและเอกสาร กล่าวได้ว่า พิณเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กันมาประมาณ 1,000 กว่าปีแล้ว ซึ่งมีการพบหลักฐานภาพปูนปั้นนักดนตรีหญิง 3 นาง กำลังบรรเลงดนตรีอันประกอบด้วย กรับ ฉิ่ง และพิณ 5 สาย ซึ่งบรรเลงอยู่ตรงกลาง เป็นศิลปะสมัยทราวดี พบที่ฐานเจดีย์เมืองโบราณบ้านคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี

สำหรับในภาคอีสาน จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลพบว่าพิณเป็นเครื่องดนตรีที่นำมาใช้เมื่อประมาณ 200 ปีที่ผ่านมานี้ ซึ่งมีการนำเข้ามาพร้อมกับการอพยพเคลื่อนย้ายชุมชนฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง พิณถูกนำเข้ามาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 23-24 นอกจากนี้ ยังพบมีวรรณกรรมอีสานโบราณที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีพิณ อาทิ ขูลูนางอั่ว ท้าวก่ำกาดำ ผาแดงนางไอ่ พญาคันคาก เป็นต้น

พิณในภาคอีสานเองนั้นก็มีการเรียกชื่อแตกต่างกันออกไปตามแต่ละพื้นที่ อาทิ จังหวัดอุบลราชธานี เดิมเรียกว่า ซุง จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ เรียกว่า หมากจับปี่ จังหวัดชัยภูมิ เรียกว่า เต่ง หรือ อีเต่ง บางพื้นที่เรียกชื่อตามเสียงของเครื่องดนตรีว่า บักโตดต่ง

1.2) ลักษณะทางกายภาพของพิณ

พิณเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบองค์ประกอบต่างๆ ให้เป็นไปตามแต่ละยุค แต่ละสมัย โดยการพัฒนาลักษณะทางกายภาพของพิณนั้น ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบให้สอดคล้องกับลักษณะการบรรเลง ตลอดจนบทบาทหน้าที่ในการใช้ประกอบการบรรเลงในรูปแบบต่างๆ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ประเภทของพิณ

1. พิณโปร่ง หมายถึงพิณเต้าพิณที่มีรูโพรงทำให้เกิดเสียงที่เป็นธรรมชาติ มีจำนวนสายตั้งแต่ 2-4 สาย นิยมใช้สำหรับการฝึกซ้อมและพกพาไปในที่ต่างๆ นอกจากนี้ พิณโปร่ง ยังเป็นที่นิยมสำหรับการนำไปบรรเลงประกวดแข่งขันลายปู่ป้าหลาน เนื่องจากเมื่อมีการดีดควบสายแล้วจะให้เสียงที่ชัดเจนกว่าพิณไฟฟ้า พิณโปร่งนั้นเป็นพิณที่มีมาตั้งแต่สมัยแรกเริ่มปัจจุบันเป็นที่นิยมน้อยลง เนื่องจากพิณโปร่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงโดยใช้หลักการทางธรรมชาติ เป็นพิณที่มีเสียงเบาจึงไม่นิยมนำมาประกอบการบรรเลงร่วมในวงดนตรีต่างๆ

2. พิณไฟฟ้า หมายถึงพิณที่เต้าพิณไม่มีรูโพรง แต่มีการติดตั้งอุปกรณ์อิเล็กทรอนิคส์ที่เรียกว่า คอนแท็กหรือปิกอัพ เข้าไปที่เต้าพิณเวลาบรรเลงต้องต่อกับเครื่องขยายเสียง มีจำนวนสายตั้งแต่ 2-4 สาย นิยมใช้ร่วมบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านอีสานและวงดนตรีสากลอื่นๆ ปัจจุบันเป็นพิณที่ได้รับความนิยมมาก เนื่องจากพิณไฟฟ้าสามารถต่อผ่านเครื่องขยายเสียงให้เสียงที่ดังเท่ากับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ จึงได้รับความนิยมในการนำมาประกอบการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดต่างๆ

3. พิณโปร่งไฟฟ้า หมายถึงพิณที่เต้าพิณมีรูโพรงและมีการติดตั้งอุปกรณ์อิเล็กทรอนิคส์ที่เรียกว่า คอนแท็กหรือปิกอัพ ซึ่งเป็นการผสมระหว่างพิณโปร่งและพิณไฟฟ้า จึงสามารถบรรเลงได้ทั้งแบบพิณโปร่งและต่อกับเครื่องขยายเสียง ในขณะเดียวกันพิณชนิดนี้ก็จะมีการให้เสียงที่กังวาน มีเอกลักษณ์ และเป็นพิณที่ นายทองใส ทับถนน ใช้บรรเลงในปัจจุบัน

จำนวนสายของพิณ

พิณสองสาย เป็นพิณที่ได้รับความนิยมเมื่อสมัยอดีต มีสายทั้งหมด 2 เส้น ในยุคแรกสายพิณทำมาจากสายป่านที่ทำขึ้นมาเอง ต่อมาก็ได้นำสายเบรกของรถจักรยานมาใช้เนื่องจากให้เสียงที่สดใส และคงทนกว่าสายป่าน ปัจจุบันได้ปรับเปลี่ยนมาใช้สายกีตาร์แทน พิณสองสายนั้นปัจจุบันได้รับความนิยมน้อยลง เนื่องจากช่วงเสียงของพิณชนิดนี้สามารถบรรเลงลายพิณได้ไม่กว้าง อย่างไรก็ตามในการประกวดการบรรเลงลายพิณยังคงมีข้อบังคับให้ใช้พิณแบบดั้งเดิมสองสายอยู่ และยังคงได้รับความนิยมในสายวัฒนธรรมดนตรีอีสานของจังหวัดอุบลราชธานี

พิณสี่สาย เป็นพิณที่พัฒนามาจากพิณสองสายโดยใช้สายเป็นคู่ กล่าวคือ สาย 1-2 มีเสียงเป็นเสียงเดียวกัน สาย 3-4 มีเสียงเป็นเสียงเดียวกัน จุดประสงค์ของพิณสี่สายเพื่อให้ได้เสียงที่มีความก้องกังวาน ปัจจุบันเป็นพิณที่ได้รับความนิยมน้อยที่สุดในวัฒนธรรมดนตรีอีสานของทุกจังหวัด

พิณสามสาย ได้รับการพัฒนามาจากพิณสองสายเพื่อให้สามารถบรรเลงลายพิณได้กว้างขึ้น จนสามารถบรรเลงเพลงไทยสากล เพลงลูกทุ่งอื่นๆ ได้อย่างหลากหลาย จึงมีการพัฒนาเพิ่มสายบนของพิณขึ้นมา ปัจจุบันเป็นพิณที่ได้รับความนิยมสูงสุดในวัฒนธรรมดนตรีอีสานของทุกจังหวัด

1.3) บทบาทของพิณต่อวัฒนธรรมอีสาน

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม บทบาทของพิณต่อสังคมและวัฒนธรรมสามารถ แบ่งออกได้ดังนี้

บทบาทในชีวิตประจำวัน

จากการศึกษาภาคสนามพบว่า พิณเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทความสำคัญที่แตกต่างกันจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ในอดีตนั้นพิณเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาเล่นเพื่อความสนุกสนานในเวลาที่มีการพบปะสังสรรค์กัน ถือเป็นเครื่องดนตรีคู่กายของเกษตรกร ที่ใช้บรรเลงเพื่อการผ่อนคลายในยามที่ว่างเว้นจากการทำงาน หรือในระหว่างการหยุดพักในขณะทำงานในเวลากลางคืนในสมัยโบราณ ชายหนุ่มจะใช้พิณบรรเลงระหว่างการเดินทางไปยังบ้านของหญิงสาวที่หมายปองไว้ ถ้าชายคนใดไม่มีความสามารถทางด้านดนตรีก็จะไม่เป็นที่สนใจของสาวๆ ในสมัยนั้น ปัจจุบันบั้นการนำพิณไปบรรเลงตามสถานที่ทำงานของเกษตรกรนั้น ยังสามารถพบเห็นได้บ้างแต่ได้รับความนิยมน้อยลง

บทบาทของพิณทางวัฒนธรรมประเพณี

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า พิณเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทำนองในวงกลองยาว ใช้ประกอบขบวนแห่ของประเพณีที่สำคัญต่างๆ ของจังหวัดอุบลราชธานี เช่น ประเพณีบุญเดือน 4 บุญพระเหวด ประเพณีการแห่เทียนพรรษา ตลอดจนประเพณีอื่นๆ อาทิ การแห่นาค งานบวช งานแต่งงาน ขบวนผ้าป่า งานกฐิน ซึ่งขบวนแห่ต่างๆ เหล่านี้นั้น จะต้องมีวงดนตรีกลองยาวที่มีพิณบรรเลงประกอบเป็นส่วนร่วมในขบวนเพื่อให้เกิดความสนุกสนานเป็นการบอกกล่าวให้คนในชุมชนที่มีขบวนเดินผ่านว่าขณะนี้ขบวนแห่กำลังจะเดินทางมาถึง

บทบาทต่อวัฒนธรรมดนตรีในปัจจุบัน

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า พิณเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญต่อวงดนตรีพื้นบ้านอีสานประเภทต่างๆ เนื่องจากพิณเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถส่งเสียงผ่านเครื่องขยายเสียงได้ง่าย และมีเสียงที่สดใสเป็นเอกลักษณ์ใช้บรรเลงทำนองหลักของวงดนตรีได้ชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น จึงเป็นที่นิยมนำมาร่วมบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้าน อาทิ วงโปงลาง วงกลองยาว นอกจากนี้ ปัจจุบันพิณยังมีบทบาทต่อวงดนตรีสากลเพิ่มมากขึ้น ดังจะเห็นได้จาก

มีการนำพิณมาบรรเลงประกอบการแสดงดนตรีในวงดนตรีสากลเพิ่มขึ้น นอกจากนี้ ยังนิยมนำพิณไปประกอบการบันทึกเสียงในเพลงลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิต ฯลฯ แสดงให้เห็นว่าพิณนอกจากจะเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านแล้ว ยังเป็นที่นิยมในการนำไปบรรเลงประกอบวงดนตรีอื่นๆ ด้วย

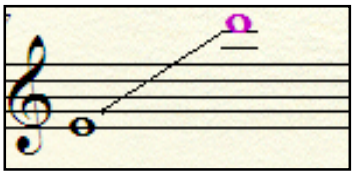
2) การวิเคราะห์ลายพิณ

จากการวิเคราะห์ทำนองลายพิณที่บรรเลงโดยนักดนตรีพื้นบ้านจังหวัดอุบลราชธานี โดยการวิเคราะห์บันไดเสียง (Scale) ช่วงเสียง (Range) ประโยคเพลง (Section) การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic motion) เทคนิควิธีการบรรเลง โดยมีข้อมูลดังนี้

2.1) ลายกาเต้นก้อน

เป็นบทเพลงที่มีทำนองหลักอยู่บนบันไดเสียงอีไมเนอร์เพนทาโทนิค (Eminor pentatonic scale) และมีการแปลทำนองที่ใช้บันไดเสียงจีเมเจอร์ (G Major scale) มีช่วงเสียงตั้งแต่โน้ต E1 ไปจนถึง D3 ซึ่งอยู่ในช่วง 2 ช่วงคู่แปด

ภาพที่ 5-1 บันไดเสียงที่ใช้ในลายกาเต้นก้อน



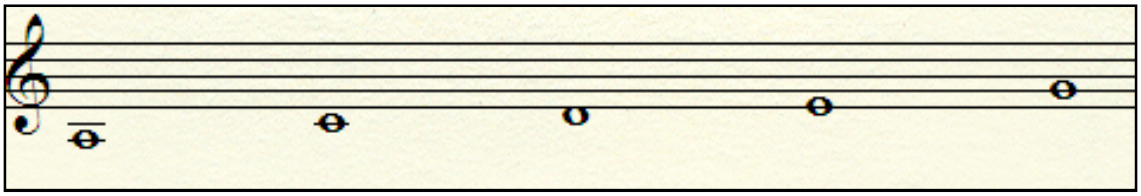
ภาพที่ 5-2 ช่วงเสียงลายกาเต้นก้อน

2.2) ลายปู่ป้าหลาน

เป็นบทเพลงที่มีทำนองหลักอยู่บนบันไดเสียงเอไมเนอร์เพนทาโทนิค (Aminor pentatonic scale) ประกอบด้วยโน้ต A C D E G

ประโยคที่สองในท่อนแรกของเพลงนั้น มีการเปลี่ยนไปใช้บันไดเสียงซีเมเจอร์ (C Major scale)

ช่วงเสียงของลายปู่ป้าหลานนั้น อยู่ในช่วง A1-C3 ซึ่งเป็นช่วงเสียงไม่เกิน 2 ช่วงคู่แปด (Octave)



ภาพที่ 5-3 บันไดเสียงที่ใช้ในลายปู่ป่าหลาน

ภาพที่ 5-4 ช่วงเสียงของลายปู่ป่าหลาน

จากการวิเคราะห์ทำนองลายพิณ ในจังหวัดอุบลราชธานี โดยเลือกวิเคราะห์บันไดเสียง (Scale) ช่วงเสียง (Range) ประโยคเพลง (Section) การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic motion) เทคนิควิธีการบรรเลง จากการศึกษาสรุปตามหัวข้อที่ศึกษาได้ดังนี้

1) บันไดเสียง (Scale)

จากการศึกษาพบว่า การบรรเลงลายพิณของศิลปินในจังหวัดอุบลราชธานีนั้น มีการใช้บันไดเสียงไมเนอร์เพนทาโทนิค (Pentatonic minor scale) เป็นส่วนใหญ่ ในเพลงบางช่วงอาจมีการแปรทำนองเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ (Major scale) ซึ่งบันไดเสียงเพนทาโทนิคนั้น ถือเป็นเอกลักษณ์ของแนวเพลงหรือแนวดนตรีแบบเอเชีย

2) ช่วงเสียง (Range)

จากการศึกษาลายพิณพบว่า การใช้โน้ตในการบรรเลงเพลงต่างๆ ของหมอพิณในจังหวัดอุบลราชธานี อยู่ในช่วงเสียงไม่เกิน 2 ช่วง คู่ 8 ลายกาเต้นก้อน มีช่วงเสียง E1 ถึง D3 ลายปู่ป่าหลาน มีช่วงเสียง A1 ถึง C3 และการบรรเลงลายอื่นๆ ก็เช่นกัน อันเป็นผลมาจากขอบเขตจำกัดของพิณที่นิยมบรรเลงในจังหวัดอุบลราชธานีนั้นเป็นพิณ 2 สาย

3) ประโยคเพลง (Section)

ลายกาเต้นก้อน เป็นบทเพลงที่มีลักษณะการบรรเลงไปเรื่อยๆ ไม่มีรูปแบบที่ชัดเจนแต่จะประกอบด้วยวลีย่อยซ้ำๆ จำนวนมาก ส่วนความยาวในการบรรเลงขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงแต่ละคน

ลายปู่ป๋าหลาน เป็นบทเพลงที่สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ท่อน ท่อนที่ 1 จะเป็นการบรรเลงด้วยจังหวะที่รวดเร็ว และมีการบรรเลงประโยคแบบซ้ำๆ สลับกับการด้น (Improvisation) ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงที่ไม่มีจังหวะควบคุม ใช้วิธีการด้นเพียงอย่างเดียวโดยผู้บรรเลงจะด้นเรียนแบบเสียงพูดในสำเนียงภาษาอีสาน ท่อนที่ 3 มีการบรรเลงในความเร็วปานกลาง ประกอบด้วย 3 ประโยคใหญ่ๆ ประโยคที่ 2 เป็นการนำเพลงเต้ยโขงเข้ามาบรรเลงร่วมด้วย

ในการบรรเลงลายพิณของหมอพิณแต่ละคนนั้น จะมีความแตกต่างในรายละเอียดของการแปรทำนอง มีการเพิ่มจำนวนโน้ตในบางช่วงเพลงแต่มีทำนองหลักที่คงเดิม บางท่วงทำนองมีการบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation) เช่นเดียวกับดนตรีแจ๊สของชาวตะวันตก ซึ่งเป็นผลให้การบันทึกเสียงลายพิณในแต่ละครั้งมีความแตกต่างกัน และการบรรเลงแบบด้นสดนั้น ถือเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านอีสานแบบดั้งเดิม

4) การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองหลักพบว่า ส่วนใหญ่มักเป็นการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน แต่ทั้ง 2 เพลงที่ผู้วิจัยศึกษาก็ยังมีโน้ตที่เคลื่อนที่แบบเป็นลำดับขั้น (Conjuct motion) โดยเฉพาะในท่วงทำนองที่มีโน้ตหลายตัว และเป็นจังหวะที่รวดเร็ว ทำให้สอดคล้องกับวิธีการบรรเลง เนื่องจากการเคลื่อนที่ของโน้ตแบบเป็นลำดับขั้น สามารถทำให้นิ้วของผู้บรรเลงเคลื่อนไหวได้ ตรงจังหวะ

ข้อเสนอแนะของการวิจัย

จากการศึกษาวิจัย เรื่องการศึกษาลายพิณของวัฒนธรรมดนตรีอีสาน กรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ดังนี้

1. พิณเป็นส่วนประกอบหนึ่งของดนตรีพื้นบ้านอีสานซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมที่มีความสำคัญต่อประเพณีวัฒนธรรมอื่นๆ อีกหลายอย่าง ถึงแม้การศึกษาลายพิณจะเป็นส่วนประกอบเล็กๆ ในวัฒนธรรมประเพณีต่างๆ แต่การศึกษาลายพิณจะเป็นการอนุรักษ์สืบสาน ส่วนประกอบของดนตรีพื้นบ้านอีสานให้มีความครบถ้วนสมบูรณ์ ตลอดจนเป็นการเติมเต็มทางวัฒนธรรมประเพณีให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ดังนั้น การบรรเลงลายพิณจึงเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่ควรได้รับการอนุรักษ์และพัฒนาให้มีการสืบต่อไปในอนาคต

2. ลายพิณนั้นเป็นบทเพลงที่มีการประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงพิณโดยเฉพาะ แต่เครื่องดนตรีพื้นบ้านอื่นๆ ก็สามารถนำมาบรรเลงลายพิณได้ การบันทึกโน้ตลายพิณเป็นโน้ตเพลงสากลนั้น จึงทำให้ผู้สนใจในดนตรีพื้นบ้านอีสานสามารถบรรเลงลายพิณโดยใช้

เครื่องดนตรีสากลหรือเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้ ตลอดจนเป็นแนวทางในการศึกษาเพื่อประพันธ์เพลงพื้นบ้านอีสานรูปแบบการนำไปใช้ในวงดนตรีสากลประเภทต่างๆ หรือการประพันธ์ในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัย

3. ลายพิณที่มีการบรรเลงประกอบขบวนแห่ต่างๆ ในประเพณีวัฒนธรรมอีสานนั้น ปัจจุบันมีการนำเอาทำนอง จังหวะต่างๆ ที่เป็นสากลมาประยุกต์ในการบรรเลง เช่น จังหวะ ชะ-ชะ-ช่า จังหวะรุมบา หรือทำนองเพลงสากล เป็นต้น ดังนั้นการศึกษาลายพิณแบบดั้งเดิมนั้น ควรมีการวางระบบให้เป็นรูปแบบชัดเจนมากยิ่งขึ้น เพื่อเป็นการอนุรักษ์ลายพิณให้สืบทอดต่อไป

4. การศึกษาลายพิณควรมีการศึกษาเปรียบเทียบในหลายจังหวัดในภาคอีสาน เพราะเนื่องจากลายพิณของอีสานแต่ละภูมิภาคนั้นจะมีความแตกต่างไปตามสำเนียงการพูดและการร้องลำของแต่ละจังหวัด

บรรณานุกรม

กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร. (2535). *ดุริยางค์ผสานศิลป์*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ไขแสง ศุขะวัฒนา. (2530). *สังคีตนิยมว่าด้วยเครื่องดนตรีของวงดุริยางค์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2527). *รายงานการวิจัย "เรื่อง การละเล่นพื้นเมืองอีสาน"*. มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

_____. (2528). *รายการวิจัย "เรื่อง บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ"*. มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

_____. (2540). *คติชาวบ้านอีสาน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อักษรวัฒนา.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2526). *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: ม.ป.ท.

_____. (2527). *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

_____. (2530). *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2528). *วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน*, ในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26. ณ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. ขอนแก่น. ม.ป.ท.

_____. (2548). *ดนตรีอินเดีย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชวน เพรชแก้ว. (2533). *การแสดงพื้นบ้านต่างๆ*. เอกสารการสอนวิชาศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย (พิมพ์ครั้งที่ 2). นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2538). *พฤติกรรมการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดุสิต ไชยศร. (2546). *การจัดกิจกรรมปฏิบัติเครื่องดนตรีแคนนอกเวลาเรียนในโรงเรียนประถมศึกษาจังหวัดขอนแก่น*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาดนตรี, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

เดอร์บาร์รี, ทีโอดอร์. (2512). *บ่อเกิดลัทธิประเพณีอินเดีย ภาค 1*. แปลโดย จำนง ทองประเสริฐ. พระนคร: โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่น

ทองใส ทับถนน. (2552, 6 ธันวาคม). สัมภาษณ์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ธนะรัชต์ อนุกูล. (2543). *กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุญโฮม พรศรี. (2543). *พิณอีสานกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม: กรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี*. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาไทยคดีศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

บุหลัน ลอยเลื่อน. (2523). *อธิบายเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล*. กรุงเทพฯ: อักษรการพิมพ์.

ประชิด สกุณะพัฒน์ม, อุดม เชยกีวง และวิมล จิโรจพันธ์. (2548). *ศิลปะและวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: แสงดาว.

ประยุทธ เหล็กกล้า. (2512). ซุงเครื่องดนตรีของชาวตะวันออกเฉียงเหนือ. *คุรุสัมพันธ์*. 2, 43-46.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2548). *การผลิตและพัฒนาบทเรียนดนตรีพื้นบ้านอีสานบนเว็บ เรื่อง การดีดพิณ*. งานวิจัย, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2547). *การพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นดนตรีพื้นบ้านอีสาน เรื่อง การขับร้องเพลงพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พงษ์พิพัฒน์ ฝางแก้ว. (2540). *แบบฝึกหัดพิณฉบับสมบูรณ์*. อุดรธานี: สถาบันราชพัฏอุดรธานี.

พิเชษฐ์ เดชผิว. (2548). *เบิ่งสังคมวัฒนธรรมอีสานเทิ่งร้องเทิ่งเล่น*. กรุงเทพฯ: วีเจ พริ้นติ้ง

ภรตมุนี. *นาฏยศาสตร์ ตำรารำ*. (2511). แปลโดย ร.ต.ท.แสง มณวิฑูร. พระนคร: กรมศิลปากร.

ภากร เชาว์ขุนทด. (2546). *การศึกษาเพลงพื้นบ้านนครไทย บ้านหนองน้ำสร้าง ตำบลนครไทย อำเภอนครไทย จังหวัดพิษณุโลก*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิรัช บุษยกุล. (2524). ดนตรีพื้นเมืองอีสาน *ใน รายการเอกสารสัมมนาเพลงพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

_____. (2530). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 18 ณ มหาวิทยาลัยขอนแก่น วันที่ 31 มกราคม 2530*. ขอนแก่น: ม.ป.พ.

สมชัย สุวรรณไตร. (2539). *ดนตรีของชาวโส้ อำเภอกุสุมาลย์ จังหวัดสกลนคร*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาไทยคดีศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สันทนา ทิพวงศา. (2535). *เครื่องดนตรีในวรรณกรรมอีสาน*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาไทยคดีศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

สำเร็จ คำโมง. (2522). *ดนตรีอีสาน*. มหาสารคาม: ภาควิชาดนตรีศึกษาและมนุษยศาสตร์. วิทยาลัยครูมหาสารคาม.

_____. (2538). *ดนตรีอีสาน: แคนและดนตรีอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กาฬสินธุ์: ประสานการพิมพ์.

สุกรี เจริญสุข. (2532). *จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. (2538). *ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์: ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเชื้อชาติ* ในดนตรีชาวสยาม. เขตพระนคร กรุงเทพฯ: Dr. Sax.

สุจริต บัวพิมพ์. (2533). แนวคิดในการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. หน้า 808-813. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สุรศักดิ์ พิมพ์เสน. (2532). *การทำแคน: ศึกษาเฉพาะกรณีบ้านศรีแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาไทยคดีศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

สุวิทย์ จิระมณี. (2545). *ศิลปะสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นอีสานในวัฒนธรรมไทย-ลาว*. จังหวัดชลบุรี.

_____. (2549). *การอนุรักษ์งานศิลปะและวัฒนธรรม*. ชลบุรี: กมลศิลป์การพิมพ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

อดุลย์ จันทะเส. (2552, 6 ธันวาคม). สัมภาษณ์.

อารี ถาวรเศรษฐ์. (2546). *คติชนวิทยา*. กรุงเทพฯ: ก๊อปปี้ แอนด์ พริ้นท์.

อุดม อรุณรัตน์. (2526). *ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา*. นครปฐม: แผนกบริการกลาง สำนักงานอธิการบดี พระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Merriam, A. (1944). *Transcription* in Ethnomusicology an Introduction. The Norton/Grove Handbook in Music. Edited by Henlen Myers. New York: W.W. Norton & Company.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ค

หนังสือราชการและเอกสารที่ประกอบการวิจัย

ภาคผนวก ข

โน้ตลายพิณที่ใช้ในการวิจัย

ภาคผนวก ก

ประมวลภาพการเก็บข้อมูลวิจัย