

## บทที่ 2

### เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเรื่อง ประวัติ พัฒนาการและรูปแบบการแสดงของวงโปงลางวิทยาลัย นาฏศิลป์กาพย์สินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ ผู้ศึกษาได้ค้นคว้าเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยลำดับเนื้อหาที่เป็นสาระสำคัญดังต่อไปนี้

- 2.1 แนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา
- 2.2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน
- 2.3 ความรู้เกี่ยวกับวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน
- 2.4 ประวัติความเป็นมาของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
- 2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

#### 2.1 แนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา

Ethnomusicology หรือภาษาไทยที่มีชื่อเรียกกันหลายชื่อ เช่น มานุษยดนตรีวิทยา มานุษยวิทยาการดนตรี มนุษยดุริยางควิทยา มานุษยสังคีตวิทยา มานุษยดุริยางควิทยา มานุษยสังคีตวิทยาและดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ เป็นต้น จัดเป็นสาขาวิชาหนึ่งของดนตรีที่มีขอบข่ายการศึกษาที่กว้างและท้าทายความสามารถของผู้ศึกษา โดยแยกตัวออกมาจากสาขาวิชาดนตรีวิทยา (Musicology) ซึ่งเน้นศึกษาทางด้านบริบททางวัฒนธรรมและมานุษยวิทยาของดนตรี Anthropology of Music) คำว่า Ethnomusicology ถูกบัญญัติขึ้นในปี ค.ศ. 1950 (พ.ศ.2493 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 9) โดย Jaap Kunst (คุนส์ท์) เป็นชาวเนเธอร์แลนด์ ซึ่งนำคำนี้มาใช้แทนคำว่า Comparative Music (ดนตรีเปรียบเทียบ) (สิขณันต์เศก ย่านเดิม, 2547, หน้า 75)

##### 2.1.1 ขอบเขตและหลักการศึกษา

มานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีพื้นเมือง ศิลปะดนตรีที่ตะวันออกและดนตรีร่วมสมัยในวิธีการสืบทอดแบบมุขปาฐะ ( Oral Tradition) โดยมีประเด็นในการศึกษา อาทิ รากฐานการก่อเกิดดนตรี การพัฒนาและความเปลี่ยนแปลงทางดนตรี สัญลักษณ์และลักษณะดนตรี เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโดยรวม (บริบท) บทบาทหน้าที่ของดนตรีต่อสังคม โครงสร้างของดนตรี วิธีการดำรงอยู่ของดนตรีและดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการเดินทาง รวมถึงศิลปะดนตรีประจำท้องถิ่นหรือดนตรีพื้นเมือง (Folk song) ของตะวันตกด้วย

แม้ว่าประเด็นเหล่านี้จะอยู่ในขอบข่ายของการศึกษาก็ตาม แต่โดยหลักการแล้ว ดนตรีที่ไม่มี การจดบันทึกและเป็นดนตรีที่ยังคงดำรงอยู่ในสังคม (Living Musical Systems) เป็นประเด็นที่ นักมานุษยดนตรีวิทยาให้ความสนใจที่จะศึกษามากที่สุด ซึ่งหลายครั้งที่นักมานุษยดนตรีวิทยา ทำการศึกษาวัฒนธรรมอื่นๆ นอกเหนือจากวัฒนธรรมของตนเอง โดยมีเนื้อหาที่แยกออกมาจาก เรื่องของประวัติศาสตร์ดนตรี (Historical Musicology) หรือศิลปะดนตรีตะวันตก (European Art Music) ทำให้มีผู้นิยมมานุษยดนตรีวิทยาไว้หลากหลาย ตั้งแต่การศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม การศึกษาเพื่อเปรียบเทียบดนตรีในวัฒนธรรมต่างๆ จนถึง การอธิบายคุณค่าหรือคุณลักษณะของ ดนตรีที่มีต่อมนุษย์ด้วยเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ ในปี ค.ศ. 1970 ซีเกอร์ (Charless Seegar) ได้ เสนอว่า มานุษยดนตรีวิทยา เป็นคำที่มีความเหมาะสมมากกว่าคำว่า ดนตรีวิทยา เพราะมีขอบเขต การศึกษาครอบคลุมถึงดนตรีในทุกๆ วัฒนธรรม เพราะคำว่า ดนตรีวิทยาเป็นการศึกษาเฉพาะ ศิลปะดนตรีตะวันตกเท่านั้น อย่างไรก็ตามแม้ว่าระเบียบวิธีการศึกษาในสาขานี้จะเกิดขึ้นได้ ไม่นาน แต่ถ้าย้อนกลับไปในช่วงเวลาที่มีการนำดนตรีตะวันตกเข้ามาในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ก็พบว่า เริ่มเด่นชัดตั้งแต่ยุคแห่งการรู้แจ้ง (Age of Enlightenment) ในศตวรรษที่ 18 ดังปรากฏ ในหนังสือ Dictionare de Musicque ของ Jean - Jecques Rousseau ค.ศ.1768 ได้สะท้อน ให้เห็นถึงการศึกษาดนตรียุโรป ดนตรีอเมริกันอินเดีย ดนตรีอินเดียและดนตรีจีน โดยเฉพาะ ในช่วงศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 นักเผยแพร่ศาสนา นักการทูต นักเดินทางและนักสำรวจ ต่างให้ความสนใจในดนตรีต่างวัฒนธรรมหรือต่างถิ่น ( Exotic Music) เป็นผลให้เกิดการศึกษา ดนตรีตามแหล่งวัฒนธรรมต่างๆ

### 2.1.2 ความเป็นมาของการศึกษาสาขาวิชามานุษยดนตรีวิทยาหลังสงครามโลก ครั้งที่ 2

การศึกษาดนตรีสาขาวิชานี้เกิดขึ้นเมื่อประมาณศตวรรษที่ 16 โดยเริ่มมีการศึกษาดนตรี ต่างชาติหรือต่างถิ่น พบหลักฐานเมื่อ ค.ศ. 1768 ต่อมาหลังการรุกรานประเทศอียิปต์ของนโปเลียน ในปี ค.ศ. 1798 ก็เกิดงานที่ชื่อว่า Description de Egypte มีทั้งหมด 25 เล่ม เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา นอกจากนี้ยังมีหลักฐานทางวรรณคดีตะวันตกในศตวรรษที่ 18 ก็เป็นการศึกษาดนตรีพื้นเมืองของชาวจีน แคนาดา อินเดียและฟินแลนด์ด้วย ช่วงปี ค.ศ. 1880 การศึกษาดนตรีในลักษณะความเป็นเหตุเป็นผล หรือเชิงวิทยาศาสตร์ได้เริ่มขึ้น โดยนักวิชาการ บางกลุ่มเห็นว่า การลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลทางดนตรี (ออกภาคสนาม) ควรใช้อุปกรณ์ทาง วิทยาศาสตร์เข้าช่วย ซึ่งจะให้ผลเที่ยงตรงกว่าการจดบันทึก ในปี ค.ศ. 1885 Guido Adler ได้จัด โครงสร้างการศึกษาดนตรี โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ (1) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรี

และ (2) เป็นการศึกษาในด้านต่างๆ 4 ด้าน คือ ทฤษฎีดนตรี สุนทรียศาสตร์ กระบวนการสอนและดนตรีเปรียบเทียบ (ปัจจุบัน คือ มานุษยดนตรีวิทยา) กล่าวได้ว่า มานุษยดนตรีวิทยาหรือนดนตรีเปรียบเทียบในช่วงเวลานี้ เป็นการศึกษาเพื่อเปรียบเทียบดนตรี โดยเฉพาะดนตรีพื้นเมืองของชนชาติในภูมิภาคต่าง ๆ ซึ่งแบ่งกลุ่มตามลักษณะวัฒนธรรม ในปี ค.ศ. 1885 เดียวกันนี้ Alexander J. Ellis ได้ค้นพบอัตราส่วนการวัดระยะห่างระหว่างตัวโน้ต หรือการวัดบันไดเสียงดนตรีชาติต่าง ๆ เป็นอัตราส่วนที่เที่ยงตรงและเหมาะสมในการใช้เปรียบเทียบเสียงดนตรี โดยให้ตัวโน้ตแต่ละตัวมีระยะห่าง 100 cents ซึ่งการค้นพบตัวนี้ช่วยให้การศึกษาดนตรีชาติต่าง ๆ ก้าวหน้าขึ้นมาก

ศตวรรษที่ 19 กลุ่มนักดนตรีวิทยาได้ใช้ประโยชน์จากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีมาช่วยในการบันทึกเสียงดนตรี เพื่อเป็นตัวอย่างสั้นๆ ลงบนกระบอกเสียง (Wax Cylinders) ซึ่งเป็นหน้าที่ ๆ เพิ่มขึ้นจากกระบวนการศึกษาเครื่องดนตรี การจดบันทึกโน้ต การถ่ายภาพและอื่น ๆ เพื่อเก็บเป็นข้อมูลทางดนตรี

นักฟิสิกส์และนักสวนศาสตร์ (อ่านว่า สะ -วะ-นะ-สาด หรือ Acoustics) ของ Berlin Phonogramm Archive ร่วมกับ Carl Stumpf (ค.ศ. 1848 – 1963) และ Erich M. von Hornbostel (ค.ศ. 1877 – 1935) ได้ศึกษากระบอกเสียงที่ถูกบันทึกไว้กว่า 100 กระบอกเสียง โดยนักชาติพันธุ์วิทยา (Ethnologist) ชาวเยอรมันในดินแดนที่เป็นอาณานิคมอันห่างไกล โดยวิเคราะห์ในแง่มุมต่างๆ และไม่ได้้ออกเก็บข้อมูลทางดนตรีด้วยตนเอง หรือเรียกว่า Armchair Ethnomusicology จนสามารถวางขอบเขตและตั้งทฤษฎีเกี่ยวกับการแบ่งสไตล์ทางดนตรี เครื่องดนตรี และการปรับแต่งเสียงได้ หลังจากนั้นในปี ค.ศ. 1901 Carl Stumpf ร่วมกับ Otto Abraham ได้ศึกษาดนตรีไทยจากการบันทึกกระบอกเสียงที่เยอรมัน และสรุประบบเสียงดนตรีไทยไว้ในหนังสือชื่อ Tonsystem and Musik der Siamesen ด้วย

ในยุโรปช่วงศตวรรษที่ 19 มีการปลุกกระแสให้เกิดความรู้สัญชาตินิยมขึ้น สำหรับด้านดนตรีก็มุ่งความสนใจในดนตรีพื้นบ้าน โดยในฮังการี Bela Vikar (ค.ศ. 1895 – 1945) ได้บันทึกงานดนตรีของเขาในปี ค.ศ. 1896 และ Bela Bartok (ค.ศ. 1881 – 1945) ได้เริ่มบันทึกดนตรีพื้นบ้านของชาวฮังการี ต่อมาในปี ค.ศ. 1904 – 1905 Bartok ได้ร่วมกับ Zoltan Kodaly (ค.ศ. 1882 – 1967) บันทึกดนตรีพื้นบ้านด้วยเครื่องเล่นจานเสียง Edison Phonograph ของชาวโรมาเนียและทรานซิลวาเนีย

ในอังกฤษ Cecil Sharp (ค.ศ.1895 – 1942) และผู้ช่วยของเขา Maud Karpeles (ค.ศ. 1885 – 1976) ได้ศึกษาวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านของอังกฤษโดยแบ่งเป็นช่วงๆ ห่างกันช่วงละ 10 ปี การศึกษาดังกล่าว ทำให้ค้นพบเพลงพื้นบ้านของอังกฤษอันเก่าแก่ประมาณ 1,600 เพลงที่กำลังจะเปลี่ยนแปลงไป อันนำไปสู่การกระตุ้นให้มีการนำเพลงพื้นบ้านดังกล่าวเข้าสู่ระบบการศึกษาในโรงเรียนของอังกฤษ

นักแต่งเพลงชาวออสเตรเลีย Percy Grainger ได้อพยพมาอังกฤษและบันทึกเสียงเพลงพื้นบ้านของมณฑลลินคอล์นเชียร์ (Lincolnshire) ลงบนกระบอกเสียงต่อมาใน ค.ศ. 1906 และ ค.ศ.1908 เขาเริ่มนำเพลงพื้นบ้านที่บันทึกไว้ออกจำหน่ายและมีการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านขึ้นสำหรับเปียโนและวงออร์เคสตราด้วย

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 นักวิจัยภาคสนามชาวอเมริกา Alice Cunningham Fletcher (ค.ศ. 1838 – 1923) ซึ่งปัจจุบันได้รับการยกย่องว่าเป็นนักมานุษยคดีวิทยาคนแรกของอเมริกา เนื่องจากได้รวบรวมงานดนตรีพื้นบ้าน และเขียนตำราทางด้านนี้มากกว่า 12 เล่ม อาทิ Chippewa, Tetan Sioux และ Papago เป็นต้น

ความเป็นมาของการศึกษา ด้านมานุษยคดีวิทยาที่กล่าวมาข้างต้น นักดนตรีวิทยาได้สนับสนุนให้เกิดการศึกษาสาขาวิชามานุษยคดีวิทยา ในลักษณะการนำดนตรีมาเปรียบเทียบกันภายใต้แนวคิดที่ว่า วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกดีกว่าวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ แต่ปัจจุบันนักมานุษยคดีวิทยา ได้หลีกเลี่ยงการนำดนตรีมาเปรียบเทียบกันในประเด็นดังกล่าว เพราะดนตรีที่เกิดขึ้นในแต่ละวัฒนธรรมย่อมมีคุณค่าต่อคนในวัฒนธรรมนั้น

### 2.1.3 แนวโน้มของมานุษยคดีวิทยาหลังปี ค.ศ. 1950

คำว่ามานุษยคดีวิทยา ได้รับความแพร่หลายในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 มีการศึกษาค้นคว้าอย่างลึกซึ้งในแง่มุมต่าง ๆ นอกเหนือจากการศึกษาในลักษณะดนตรีเปรียบเทียบ วัตถุประสงค์ของการศึกษามานุษยคดีวิทยาอยู่ภายใต้แนวคิดที่ว่า “ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมของมนุษย์” เป็นการศึกษาดนตรีที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมตะวันออกกับกลุ่มชนอันเก่าแก่ที่มีอารยธรรมของชาติตนเอง ด้วยกระบวนการสืบค้นทางวิทยาศาสตร์ โดยแยกวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและเพลงสมัยนิยม (Popular Music) ออกจากขอบเขตการศึกษา

ความหมายในช่วงแรก ๆ ของสาขาวิชามานุษยคดีวิทยา จะไม่แตกต่างจากสาขาวิชาดนตรีเปรียบเทียบ ซึ่งเป็นการศึกษาในเรื่องของศิลปะดนตรีโบราณที่ไม่ใช่ศิลปะดนตรีตะวันตก อาทิ ดนตรีพื้นเมืองและดนตรีตะวันออก ต่อมาได้มีการนิยามความหมายอื่น ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับการศึกษาใหม่ ๆ โดยให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมมุขปาฐะ เช่น เป็นการศึกษาการถ่ายทอด

ดนตรีด้วยธรรมเนียมที่ไม่ใช้การเขียน (Unwritten Tradition) โดยมุ่งศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมที่สอง (ต่างวัฒนธรรม)หรือเป็นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัฒนธรรมของตนเอง เป็นการศึกษาดนตรีของกลุ่มชน เป็นต้น การใช้คำว่า Ethno (ชาติพันธุ์, กลุ่มชน) มาเติมไว้ข้างหน้า Musicology (ดนตรีวิทยา) ซึ่งในความเป็นจริงของการศึกษาทางสาขาวิชาดนตรีวิทยาบางครั้งจำเป็นต้องศึกษาข้ามวัฒนธรรมด้วย ทำให้เกิดการเปรียบเทียบดนตรีขึ้น ดังนั้น ในตอนต้นของการศึกษาสาขาวิชามานุษยดนตรีวิทยานี้จึงรู้จักกันในชื่อดนตรีเปรียบเทียบนั่นเอง

ต่อมาในปี ค.ศ. 1955 ได้มีการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาอย่างจริงจังโดยการตั้งเป็นสมาคมด้านมานุษยดนตรีวิทยาขึ้น ( Society for Ethnomusicology) มีการจัดประชุมกันของผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นเมืองชั้นแนวหน้าและนักมานุษยดนตรีวิทยา กลุ่มคนเหล่านี้ บางส่วนจบสาขาวิชาดนตรีเปรียบเทียบจากกรุงเบอร์ลิน และได้อพยพมายังอเมริกาโดยมีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนางานดนตรีของซีกโลกตะวันออกอย่างมาก

ปี ค.ศ. 1960 Merriam ได้กล่าวในฐานะนักมานุษยดนตรีวิทยา เมื่อคราวที่ได้แสดงนิยามของคำว่ามานุษยดนตรีวิทยาว่า เป็นการศึกษาดนตรีที่อยู่ในวัฒนธรรม แล้วในปี ค.ศ. 1973 เขาได้ปรับปรุงคำนิยามใหม่ว่า เป็นการศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม และในปี ค.ศ. 1975 เขาแสดงความคิดเห็นซึ่งเน้นในเรื่องวัฒนธรรมและองค์ประกอบทางสังคมไว้ในฐานะว่าดนตรีเป็นวัฒนธรรม ส่วนเรื่องอื่น ๆ เป็นบริบททางสังคม

ในช่วงปี ค.ศ. 1970 – 1980 มีการสร้างทฤษฎีด้านมานุษยดนตรีวิทยาและระเบียบวิธีวิจัยขึ้น แม้จะมีการปรับเปลี่ยนในเรื่องต่าง ๆ มากมาย ในช่วงนี้ได้เกิดการร่วมกันของสาขาวิชามานุษยดนตรีวิทยาและสาขาวิชาดนตรีวิทยา ความสนใจในการศึกษาเปลี่ยนไปจากส่วนต่างๆ ของดนตรีไปยังกรรมวิธีการสร้างดนตรีและการปฏิบัติดนตรี โดยเฉพาะในด้านการประพันธ์และแนวคิดทางดนตรีในขณะนั้นหรือที่เรียกว่า การด้นสด ( Improvisation) รวมถึงเปลี่ยนจากการรวบรวมความรู้ไปเป็นการพิจารณากรรมวิธีและกระบวนการขององค์ความรู้ในกลุ่มดนตรีนั้น ๆ

หลังปี ค.ศ. 1980 เริ่มมีการศึกษาดนตรีที่เกิดขึ้น ในแต่ละวัฒนธรรมด้วยวิธีการใหม่ ๆ ที่เพิ่มขึ้น เช่น ในเรื่องของการติดต่อสื่อสารเพื่อเข้าสู่พื้นที่ของดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม มีการวางแผน ศึกษาภาษาและขนบธรรมเนียม เกิดการตั้งทฤษฎีเกี่ยวกับสัญลักษณ์ในการบันทึกดนตรี การแปลความหมายเกี่ยวกับปรากฏการณ์ธรรมชาติ และเอกลักษณ์ในวัฒนธรรมดนตรีนั้น การตีความหมายในเรื่องการสื่อสารทางดนตรี ( Musical Message) และการวิเคราะห์จากการถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เป็นต้น

## 2.1.4 บทบาทและหน้าที่ของสาขาวิชามานุษยดนตรีวิทยา

### 2.1.4.1 เอกสาร การเก็บรวบรวมข้อมูล และการเผยแพร่ดนตรี

กระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลดนตรี ได้รับการนำเสนอโดย Brailou, Bartok, Hood และบุคคลอื่น ๆ ที่ศึกษาด้านนี้ เนื้อหาสาระสำคัญเริ่มขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ด้วยเครื่องบันทึกเทปแบบกระเป๋าทึบซึ่งใช้เก็บข้อมูลในปี ค.ศ. 1950 ต่อมาเกิดมีกล้องถ่ายภาพและอุปกรณ์การบันทึกภาพเกิดขึ้น แล้วในปี ค.ศ. 1970 เครื่องเล่นวิดีโอและเครื่องบันทึกแบบหลายช่องสัญญาณก็ถูกนำมาใช้ การบันทึกงานดนตรีจึงเกิดขึ้นและได้รับการเผยแพร่จากรูปถ่าย การถ่ายภาพยนตร์ และการสัมภาษณ์ผู้ประพันธ์และผู้ชมดนตรีนั้น การศึกษาดนตรีเต้นรำและดนตรีศาสนาจะเก็บข้อมูลลงบนแผ่นฟิล์ม และสำหรับการเข้าถึงกระบวนการในการทำดนตรีจะใช้แบบเดียวกับการถ่ายทำภาพยนตร์ โดยหลักการแล้วด้านเอกสารและการเก็บข้อมูลนักมานุษยดนตรีวิทยา จะรวบรวมด้วยการตีพิมพ์เอกสารหรือการบันทึกลงในเทปหรือแผ่นเสียง การเก็บรวบรวมดนตรีพื้นเมืองได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่มากมายในหลายประเทศ เช่น เยอรมัน กรีซ ฮังการี ญี่ปุ่น โปแลนด์ นอร์เวย์ รัสเซีย และยูโกสลาเวีย เป็นต้น สไตลด์นตรีในแต่ละประเทศจะได้รับการเผยแพร่จากการบันทึกเสียง โดยมีข้อมูลด้านต่าง ๆ เช่น ชื่อผู้ประพันธ์ สถานที่จัดแสดง และวันที่ทำการบันทึก เป็นต้น ส่วนการบันทึกโน้ตดนตรีเป็นสิ่งที่มีความสำคัญและใช้เวลาในการถอดโน้ตนาน จึงมีผู้ประดิษฐ์เครื่องมือไฟฟ้าสำหรับจดบันทึกโน้ตจากเสียงที่ได้ยิน โดยบันทึกในรูปของกราฟและในลักษณะอื่น ๆ อีก แต่ที่นิยมใช้มากที่สุดคือ การจดบันทึกลงในบรรทัด 5 เส้น ตามหลักดนตรีสากล

### 2.1.4.2 การบันทึกและการวิเคราะห์เสียงดนตรี

การบันทึกดนตรีในลักษณะที่ผู้ศึกษาเข้าสู่พื้นที่ และสัมผัสดนตรีด้วยตนเองได้รับความนิยมนานแล้ว ซึ่งเป็นงานที่สำคัญของนักมานุษยดนตรีวิทยา กระบวนการสำหรับการศึกษาด้านนี้ในปัจจุบันมีอยู่มากมาย เช่น การบันทึกดนตรีที่มีคุณภาพตามหลักวิชาการที่ดีและดนตรีนั้นสามารถนำมาวิเคราะห์ได้ เป็นต้น ในอดีตเครื่อง Melograph Model C ของ Charles Seeger สามารถวิเคราะห์และบันทึกการแสดงดนตรีได้ 30 นาที โดยสามารถวิเคราะห์เสียง บันทึกระดับเสียงในรูปของกราฟ ช่วงกว้างของคลื่นเสียงและ Spectrum ได้พร้อมๆ กัน ภายหลังจากมีการปรับปรุงเครื่องมือเหล่านี้ และได้นำมาใช้ศึกษาดนตรีที่ประเทศนอร์เวย์ สวีเดน และอิสราเอลด้วย

ในช่วงเวลาต่อมานักวิชาการได้ลงความเห็นว่าการบันทึกบนบรรทัด 5 เส้น ที่ใช้กันอยู่นั้นแม้จะมีข้อจำกัดอยู่บ้าง แต่ก็มีประโยชน์และใช้ได้ถูกต้องตามวัตถุประสงค์ได้ดีกว่าการใช้กราฟ

### 2.1.4.3 การแยกประเภท การจัดระเบียบวิธีและการวิเคราะห์ดนตรี

นักมานุษยดนตรีวิทยาต้องสามารถอธิบายถึงดนตรีที่ศึกษาได้ โดย

พยายามหาคุณลักษณะพิเศษของสิ่งที่ศึกษาหรือหาคุณลักษณะเฉพาะของดนตรีนั้น และเปรียบเทียบกับการศึกษาของคนอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาของเรา เช่น การศึกษาเพลงร้อง ก็จะต้องศึกษาในเรื่องขอบเขตของเสียง โครงสร้าง ยุคของเพลงและส่วนประกอบอื่น ๆ เช่น จังหวะและลีลา ทำนอง บันไดเสียง การดำเนินเสียงในการจบและสไตล์การร้อง เป็นต้น

ในยุโรปผู้เชี่ยวชาญทางยุโรปกลางและตะวันออก ซึ่งทำงานตั้งแต่ปี ค.ศ. 1964 ที่ International Folk Music Council Study Group on the Analysis and Systematization of Folk Music ได้ทำการตรวจสอบวิธีการแยกประเภทเพลงพื้นเมือง ที่ได้นำมาใช้กับเอกสารสำคัญต่าง ๆ ของชาติ ในขณะที่เดียวกันพวกเขาได้พัฒนาการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยเครื่องคอมพิวเตอร์ โดยผนวกเข้ากับประสบการณ์ของเขา และการวิเคราะห์ของเครื่องคอมพิวเตอร์ที่ Museum of Man ในแคนาดาได้รับการยอมรับจากสังคมและผู้เชี่ยวชาญว่า เก็บข้อมูลดนตรีพื้นเมืองได้สมบูรณ์ที่สุดแห่งหนึ่ง

ประมาณปี ค.ศ. 1970 การวิเคราะห์ดนตรีได้รับการพัฒนาในลักษณะของการใช้สัญลักษณ์ทางดนตรี (Musical Semiotics) เป็นระเบียบวิธีที่พยายามใช้โครงสร้างทางภาษาศาสตร์ในการวิเคราะห์ อธิบายดนตรีเหมือนเป็นระบบของสัญลักษณ์ โดยมีหลัก 2 ประการ คือ 1) เกี่ยวกับระบบของการใช้ลักษณะและสัญลักษณ์ 2) เกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางแนวคิดและการถ่ายทอดดนตรี โดยการวิเคราะห์ลักษณะนี้ได้รับการศึกษาโดยนักปรัชญาชาวเยอรมันคือ Marus Schneider และ Werner Danckert

### 2.1.4.4 องค์ประกอบทางสังคม

การศึกษามานุษยดนตรีวิทยาในเนื้อหาทางวัฒนธรรมและสังคม จะมุ่งไปที่สังคมของคนไม่รู้หนังสือหรือสังคมของชนเผ่า ชนกลุ่มน้อย ชาวบ้านในหมู่บ้านหรือท้องถิ่นที่ห่างไกล เช่น เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับชนเผ่าอเมริกันอินเดียน ได้กล่าวถึงแนวคิดทางดนตรี หน้าที่ของดนตรี ด้วยข้อมูลที่รวบรวมได้จากมิชชันนารี และรายงานหรือบันทึกต่าง ๆ ที่เป็นลายลักษณ์อักษรเกี่ยวกับประวัติของกลุ่มชน วิถีชีวิตและสังคม รวมถึงลักษณะทางดนตรี จึงเกิดการวิเคราะห์ดนตรีอย่างเป็นระบบและการเปรียบเทียบสไตล์ทางดนตรีของอเมริกันอินเดียนขึ้น สำหรับในยุโรปได้มีการศึกษาดนตรีของชาวบ้านและลักษณะเฉพาะทางดนตรีของท้องถิ่นนั้น และในเยอรมันตะวันออกเฉียงเหนือ Brailoiu ได้ให้ความสำคัญกับหลักสังคมวิทยาที่ใช้ในการเก็บข้อมูลดนตรีและบริบทต่าง ๆ เป็นต้น

การศึกษาดนตรีในแง่ความแตกต่างทางสังคม พบได้งานของ Lomax เช่น การศึกษา เพลงร้องที่ได้นับที่กไว้แล้ว โดยเขาได้ทำการวิเคราะห์วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีกว่า 200 แบบ การวิเคราะห์นี้บันทึกลงในเครื่องคอมพิวเตอร์ ข้อมูลทางวัฒนธรรมดังกล่าว จะนำมาใช้เพื่อค้นหา ความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะเฉพาะทางดนตรีและทางวัฒนธรรม โดยใช้คอมพิวเตอร์ในการ ประมวลผลแต่ Seeger ได้เน้นถึงความสำคัญของการเข้าสู่ข้อมูลดนตรีด้วยตนเองมากกว่า การได้ข้อมูลที่มีผู้บันทึกไว้แล้ว และ Hood เป็นผู้บุกเบิกการเข้าพื้นที่และการออกภาคสนามของ นักศึกษามหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย (UCLA) เน้นการฝึกภาคปฏิบัติของนักศึกษาข้อมูลทางดนตรี ประเภทต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก ซึ่งจะทำให้เกิดการเรียนรู้ดนตรีที่อยู่นอกวัฒนธรรมของ ตนเองในท้องถิ่นต่าง ๆ ทั่วโลก

#### 2.1.4.5 ขอบเขตของประวัติศาสตร์

การศึกษาศาสตร์ประวัติศาสตร์เป็นพื้นฐานให้กับนักปรัชญา ในการศึกษาดนตรี พื้นเมืองโดยเฉพาะอย่างยิ่ง นักปรัชญาชาวเยอรมัน Walter Wiora ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นเมืองของ ยุโรป ประวัติศาสตร์คือ การค้นหาต้นกำเนิดและวิวัฒนาการของดนตรี โดย Stumpf และ Hornbostel ต่างมีแนวคิดอย่างเดียวกับนักปรัชญาชาวเยอรมัน และ Wiora ได้สนับสนุนการศึกษาเพื่อหา แหล่งที่มาของดนตรีพื้นเมืองยุโรปในยุคต้น ๆ รวมทั้งที่ได้รวบรวมไว้โดยกลุ่ม International Folk Music Council ในปี ค.ศ. 1967 ด้วย

Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Science ได้ให้ ความสนใจต่อเรื่องประวัติศาสตร์อย่างมาก จากรายงานการพบความคล้ายคลึงในองค์ประกอบ บางอย่างทางดนตรีพื้นเมืองสไตล์ต่าง ๆ ของฮังการี และโครงสร้างดนตรีของชาวมารี และ Chuvash ใน Volga และจากรายงานการศึกษาจำนวนมากที่เกิดขึ้นในฮังการีทางด้านความสัมพันธ์ เพลงร้อง ในโบสถ์จากยุคกลางและดนตรีพื้นเมืองในช่วงเวลาดังกล่าว

#### 2.1.4.6 จรรยาบรรณ

เป็นประเด็นที่ได้แย้งกันในปัจจุบันระหว่างนักวิชาการด้านนี้ในยุโรป สำหรับการเข้าศึกษาดนตรีของประเทศที่ด้อยพัฒนาและกำลังพัฒนาว่า ทำไมนักวิชาการส่วนมาก จึงนิยมไปศึกษาวัฒนธรรมที่มีไซของตนเอง ซึ่งตามความเป็นจริงแล้วนักวิชาการที่ศึกษาดนตรี ของชาติตนเอง จะทำการศึกษาได้ดีและลงลึกในรายละเอียดได้มากกว่าคนนอกวัฒนธรรม แต่ก็มี ข้อโต้แย้งจากนักวิชาการอีกกลุ่มหนึ่งว่า ถ้านักวิชาการภายนอกได้รับการฝึกฝนมาอย่างดี โดย ได้รับความช่วยเหลือจากคนในวัฒนธรรม ก็สามารถศึกษาดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพเช่นกัน



และงานที่ทำจะก่อประโยชน์แก่คนในวัฒนธรรมนั้น ๆ รวมทั้งในอนาคตคนในวัฒนธรรมนั้นก็จะได้เรียนรู้ระเบียบวิธีวิจัย รวมถึงการใช้อุปกรณ์สมัยใหม่เพื่อช่วยในการศึกษาและเก็บข้อมูลดนตรีในพื้นที่ของตนเองต่อไป (สิขณันต์เศก ย่านเดิม, 2547, หน้า 75 - 80)

จากที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่านักมานุษยวิทยา นักประวัติศาสตร์และนักดนตรีในชาติต่างๆ ยังมีความคิดเห็นแย้งกันในบางเรื่องเกี่ยวกับขอบเขตการศึกษาและจุดยืนของตนเองทางมานุษยดนตรีวิทยา อย่างไรก็ตามการศึกษาวชิชาการด้านนี้ควรครอบคลุมถึงประวัติศาสตร์มานุษยวิทยา และวัฒนธรรมทางสังคม เพราะทั้งหมดเป็นป่องเกิดของดนตรีโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกช่วย ในการจัดบันทึกวิเคราะห์และศึกษาถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น

โดยแนวคิดของสาขาวิชามานุษยดนตรีวิทยา ( Ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังคงดำรงอยู่ (Living Music) ของวัฒนธรรมที่ใช้การถ่ายทอดด้วยปากเปล่า ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เป็นการศึกษาดนตรีและดนตรีเต้นรำที่นอกเหนือจากศิลปะดนตรีตะวันตก (European Art Music) โดยมุ่งศึกษาดนตรีของผู้ไม่รู้หนังสือ ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีที่ถ่ายทอดด้วยปากเปล่าของชาติที่มีวัฒนธรรมอันเก่าแก่ในซีกโลกตะวันออกและดนตรีพื้นเมือง ใช้การรวบรวมข้อมูลในแง่พฤติกรรมของมนุษย์เพื่ออธิบายว่า มนุษย์เล่นดนตรีเพื่ออะไร อย่างไร และวิเคราะห์บทบาทของดนตรีกับพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคมนั้น ๆ ดำเนินการศึกษาโดยการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลและบันทึกดนตรีที่พบ เพื่อนำมาจัดบันทึก วิเคราะห์และเก็บเป็นหลักฐาน ซึ่งเน้นเกี่ยวกับดนตรี ความสัมพันธ์เกี่ยวกับการใช้เสียง ความเชื่อต่างๆ และเทคนิคในการร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรี

คำจำกัดความ ความหมายและขอบเขตของวิชานี้อยู่ที่การใช้หลักการของดนตรีและมานุษยวิทยามาสัมพันธ์กัน รวมเป็นมานุษยดนตรีวิทยา และต้องยอมรับว่าดนตรีกับการแสดงออกทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีพื้นฐานที่แตกต่างกัน ดนตรีแต่ละชนิดแต่ละชนชาติจะมีกระบวนการคิดค้น สืบทอด ดำรงอยู่และมีความสำคัญแตกต่างกันไป หมายความว่าดนตรีของชนชาติใดก็จะมีบทบาทและความหมายต่อชนชาตินั้น

การเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยตนเอง ถือเป็นหัวใจของระเบียบวิธีการทำวิจัยที่ดี คือได้ไปเก็บข้อมูล เช่น การสัมภาษณ์ บันทึกเทป และการถ่ายภาพ เป็นต้น ด้วยตนเองซึ่งจะทำให้เกิดความเข้าใจดีกว่าการได้ข้อมูลจากแหล่งที่มีผู้เก็บไว้แล้วหรือจากหนังสือ โดยควรเป็นส่วนประกอบหนึ่งของการศึกษาเท่านั้น ดนตรีที่เกิดขึ้นทุกชนิดสามารถจัดบันทึกและนำมาวิเคราะห์ได้ด้วยบรรทัด 5 เส้น การจัดบันทึกดังกล่าวทำได้ 2 วิธี คือ (1) การบันทึกโน้ตอย่างพอสังเขป ( Prescriptive) เป็นการบันทึกโน้ตอย่างคร่าว ๆ ใช้สำหรับเก็บเป็นหลักฐานประกอบมากกว่านำมาวิเคราะห์ทาง ทฤษฎี

ดนตรี (2) การบันทึกโน้ตอย่างละเอียด (Descriptive) เป็นการบันทึกเสียงและจังหวะที่ได้ยินอย่างละเอียดที่สุดเท่าที่จะทำได้

ในการวิเคราะห์ดนตรีทำได้ 2 แบบ คือ (1) ทำการศึกษาโครงสร้างโดยสังเขปของดนตรีชนิดนั้นๆ ( 2) ทำการศึกษาโดยลงลึกในแต่ละวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งการศึกษาลักษณะลงลึกนี้ ในบางครั้งผู้ศึกษาสามารถรวบรวมเป็นทฤษฎีดนตรีโดยเฉพาะของชนชาตินั้น ๆ ได้โดยการศึกษาดนตรีแล้วลงลึกถึงวัฒนธรรมถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดของการศึกษามานุษยดนตรีวิทยา เพราะจะทำให้ทราบถึงประวัติศาสตร์ของประเทศ ประวัติศาสตร์ดนตรี ความเปลี่ยนแปลงของดนตรีที่สอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรม สิ่งที่ยังคงอยู่ ที่กำลังพัฒนาและที่กำลังหมดสิ้นไป รวมทั้งรายละเอียดปลีกย่อยต่างๆ ซึ่งทั้งหมดนี้ คือการศึกษาในแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา

การศึกษาทางดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาชีวิตของชาวบ้านซึ่งเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิม ของผู้คนทั่วไปซึ่งอยู่กันเป็นชุมชน ต่างสถานที่กัน กลุ่มคนเหล่านี้มีความเป็นอยู่เฉพาะตัวแตกต่างกันไป ไม่ว่าจะเป็นเรื่องขนบธรรมเนียม ประเพณีความเชื่อ ทักษะในการสร้างสรรคภาษาและการละเล่น พิธีกรรม การแสดงการก่อสร้างการฝีมือ ตลอดจนดนตรีและศิลปะการแสดง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้รับการสืบทอดต่อ ๆ กันมาโดยการส่งต่อกันแบบปากต่อปากโดยไม่มีรูปแบบและกฎเกณฑ์ที่ตายตัว การวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยามีลักษณะเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีลักษณะสำคัญคือ การปฏิบัติงานภาคสนาม หมายถึงการเก็บข้อมูลปฐมภูมิจากพื้นที่ที่ต้องการศึกษา โดยเลือกแหล่งศึกษาที่เป็นชุมชน การวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยาได้นำเอาหลักการของมานุษยวิทยามาใช้ตั้งนั้น การวิจัยจึงไม่ได้มุ่งศึกษาตัวดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่ต้องศึกษาบริบทของดนตรีด้วย

สิ่งที่เกี่ยวข้องกับกรวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยา คือ กรณีที่เป็นข้อมูลทั่วไป ศึกษาทางมานุษยวิทยาของกลุ่มชนที่เราศึกษา ซึ่งจะเน้นในเรื่องของชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) และชาติพันธุ์วิทยา (Etnology) มากกว่ามานุษยวิทยา (Anthropology) เช่น การรวบรวมข้อมูลจากการออกภาคสนาม (Fieldwork) โดยการทำการบันทึกพฤติกรรมต่าง ๆ ศึกษาวัฒนธรรม ศึกษาความสัมพันธ์ของบุคคล เช่น ระบบเครือญาติสถานที่ตั้ง สภาพทางภูมิศาสตร์ของพื้นที่ เป็นต้น ในกรณีที่ต้องการข้อมูลทางมานุษยวิทยา ที่เกี่ยวข้องกับตัวดนตรีศึกษา บริบทของดนตรี ( Musica Context) คือการศึกษาบริบทของดนตรีที่มีต่อสังคมนั้น ๆ นอกจากนี้ยังมีผู้ที่ได้กล่าวถึงแนวการศึกษาทางด้านมานุษยดนตรีวิทยา ดังนี้

Merriam, Alan P (1964, หน้า 6) ได้สรุปเกี่ยวกับระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยาไว้ในหนังสือ Anthropology of music ว่าวิชามานุษยดนตรีวิทยามีเป้าหมายที่จะใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการวิจัยพฤติกรรมและผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ ของมนุษย์เป็นวิธีการที่ต้องใช้ทั้งงาน

ภาคสนามและห้องทดลองการปฏิบัติการจริง ๆ ถูกกำหนดโดยผลของการปฏิบัติงานภาคสนาม เทคนิคของการปฏิบัติการและวิธีการปฏิบัติงานภาคสนามเป็นสิ่งจำเป็นมากความแตกต่างระหว่างเทคนิคการปฏิบัติการภาคสนามกับวิธีการปฏิบัติก็คือเทคนิคงานสนามเป็นการดำเนินงานในรายละเอียดในการเก็บข้อมูลต่าง ๆ และวิธีทำงานสนามเป็นการใช้ทฤษฎีหลักเป็นฐานรองรับเทคนิคงานสนามนั่นเอง ดังนั้นผู้วิจัยต้องมีความรู้ในทฤษฎีการวิจัยโดยทั่ว ๆ ไปเสียก่อน

Nettl, Bruno (1964, หน้า 2) กล่าวไว้ว่า การวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยามีการทำงาน 2 อย่างคือการออกภาคสนาม ได้แก่การเก็บข้อมูลปฐมภูมิและการหาประสบการณ์ตรงและงานที่โต๊ะทำงาน ได้แก่ การบันทึกโน้ต การเรียบเรียงข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการสรุปผล การศึกษา งานภาคสนามเป็นงานที่ยุ่ยากซับซ้อน ในสถานการณ์ที่มีการผสมผสานระหว่างงานวิจัยและสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ต้องใช้ทั้งวิธีการทางวิทยาศาสตร์และศิลปศาสตร์ควบคู่กันไป ผลและเป้าหมายของการออกภาคสนามมิใช่เพียงการได้มาซึ่งข้อมูลที่บันทึกไว้ในรูปแบบต่าง ๆ กันเท่านั้นแต่ต้องคำนึงถึงประสิทธิภาพของผู้ทำการวิจัยภาคสนามและความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีในท้องถิ่นที่ศึกษาด้วย โดยให้แนวทางในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาไว้ในหนังสือ Theory and Method in Ethnomusicology ว่าการศึกษาภาคสนามเป็นหัวใจสำคัญของการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา การวิจัยเน้นศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ ตลอดจนการศึกษาสภาพความเป็นจริงที่เป็นอยู่ของมนุษย์แต่ละเผ่าในช่วงเวลานั้น ในการศึกษา นักมานุษยดุริยางควิทยาจำเป็นต้องสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างตัวเองกับบุคคลที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ดีที่สุดในแหล่งข้อมูลนั้น ๆ เมื่อภารกิจจากภาคสนามสิ้นสุดลง ก็ต้องนำข้อมูลที่ได้ออกจากการศึกษาภาคสนามมาวิเคราะห์ ตรวจสอบ หากข้อมูลไม่ครบถ้วน จำเป็นต้องหาข้อมูลเพิ่มเติม

Hood, Mantle (1957, หน้า 2) กล่าวไว้ว่า Ethnomusicology มาจากจุดประสงค์ของการศึกษาของนักมานุษยดุริยางควิทยาชาวอเมริกัน โดยเพิ่มคำว่า “ Ethno ” นำหน้าคำว่า “ Musicology ” เป็นคำผสมคำใหม่คือ ว่าด้วยการศึกษาเกี่ยวกับการสืบค้นหาศิลปะดนตรีตามหลักการทางด้านฟิสิกส์ จิตวิทยา สุนทรียศาสตร์ และในด้านที่เป็นปรากฏการทางวัฒนธรรม

ปัญญา รุ่งเรือง (2546, หน้า 2) ได้บัญญัติคำว่า“มานุษยดุริยางควิทยา” โดยอธิบายความหมายไว้ในหนังสือหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยาว่า มานุษยดุริยางควิทยา(Ethnomusicology) หมายถึง ความรู้ วิชาการ หรือการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีในแง่วัฒนธรรมของมนุษย์ คือ ศึกษาดนตรีในแง่ของดุริยางควิทยา ( Musicology) และศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคม เช่น เหตุผลในการที่มนุษย์ประดิษฐ์คิดค้นสร้างดนตรีของตนเองคุณลักษณะเฉพาะของดนตรี การใช้

ดนตรีในสังคม ความหมายของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้น ๆ ความดำรงอยู่ ความเปลี่ยนแปลง และความเสื่อมสลายของดนตรีในสังคม

การศึกษาวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยานั้น ปัญญา รุ่งเรือง ได้อธิบายในรายวิชา พื้นฐานทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Foundation of Ethnomusicology) ว่า การศึกษามานุษยดุริยางควิทยาต้องศึกษาทั้งตัวดนตรี หรือคุณลักษณะทางดนตรี (Musical Traits) และบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี (Musical Context) ดังแสดงในภาพที่ 1



ภาพที่ 1 แสดงลักษณะการศึกษามานุษยดุริยางควิทยา

จากภาพที่ 1 การศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีมีความสอดคล้องกับการศึกษาความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น สภาพภูมิศาสตร์ ระบบสังคม วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมของกลุ่มชนในสังคม โดยไม่สามารถแยกประเด็นการศึกษาทั้งสองอย่างออกจากกันได้ ทำให้การศึกษามานุษยดุริยางควิทยาต้องศึกษาคุณลักษณะทั้งสองอย่างไปพร้อม ๆ กัน ในการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรี

ดังนั้น การพยายามค้นหาความจริงของดนตรีในแง่วัฒนธรรมของมนุษย์นั้นจำเป็นต้องค้นหาความจริงของดนตรีในเรื่องที่เกี่ยวกับสังคม และวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับความคิด การประดิษฐ์ คิดค้นสร้างดนตรี การแสดงออก ความหมายของดนตรีในสังคมตลอดจนโครงสร้างของกลุ่มชน ขอบเขตและแนวทางการศึกษามานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินในปัจจุบัน ดำรงอยู่ในปัจจุบันของสังคมใดสังคมหนึ่ง โดยศึกษาทั้งตัวดนตรี แนวคิดทางดนตรีของผู้คน การสร้างเครื่องดนตรี รูปแบบของดนตรี บทเพลง การขับร้อง การบรรเลงและบทบาทหน้าที่ และการใช้ดนตรีในโอกาสต่าง ๆ คีตกวี นักดนตรี ผลงาน การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของ

ดนตรีในสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคม และวัฒนธรรมของมนุษย์ในท้องถิ่นต่างๆ โดยมุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมอยู่เสมอ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, หน้า 22)

สุกรี เจริญสุข (2530 , หน้า 38-41) ได้อธิบาย ในบทความวารสารดนตรีเกี่ยวกับคำว่า Ethnomusicology แปลเป็นไทยว่า “ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์” หมายถึง การศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรี และองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น ๆ ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะ ดังนี้ (1) เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก ( Non-Western Music Art) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณ และที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่ และ (2) เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

อานันท์ นาคคง (2540 อ้างถึงในบูรณพันธุ์ ใจหล้า, 2555, หน้า 8) ได้กล่าวไว้ว่า มานุษยดนตรีวิทยาเป็นการวิเคราะห์วิจารณ์เกี่ยวกับผลผลิตของมนุษย์ทางวัฒนธรรม คือ หมายความว่าให้ความสนใจทั้งผลผลิตและผู้ผลิต “นักมานุษยดนตรีวิทยา” มีความสนใจทั้งสิ่งที่นักมานุษยดนตรีวิทยาและนักสังคมวิทยาสนใจศึกษาค้นคว้า ในกรณีที่เข้าไปศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีของมนุษย์จำเป็นต้องมีความรู้เรื่องดนตรีเสียก่อน เพื่อที่จะได้เข้าใจในด้านความสัมพันธ์ของดนตรีและวัฒนธรรมได้ดีขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากดนตรีเป็นผลผลิตที่มีลักษณะเฉพาะเป็นผลงานของมนุษย์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Unique) ซึ่งดำรงอยู่ได้เฉพาะเมื่อมีการใช้ร่วมกันระหว่างผู้คนในสังคม ไม่ใช่เฉพาะตัวดนตรีเองเพียงอย่างเดียวดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาวิเคราะห์ใน 3 แง่มุม คือ การศึกษาความสัมพันธ์เกี่ยวกับดนตรีได้แก่การศึกษาดนตรีในแง่พฤติกรรมของสังคมได้แก่ การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง“มานุษยดนตรีวิทยา” กับ “มานุษยวิทยา” และ“วิทยาศาสตร์” ซึ่งจะเป็นผลทำให้นักมานุษยดนตรีวิทยาค้นหาคำตอบและแสวงหาความรู้เกี่ยวกับดนตรีกับมนุษย์และสังคม ผลก็คือการศึกษาด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์มากกว่าวิธีการทางศิลปศาสตร์ ศึกษาลักษณะเฉพาะของตัวดนตรีเป็นการศึกษาหาความรู้เพื่อความรู้นั้น ๆ หรือเพื่อการปฏิบัติในสิ่งนั้น (เพื่อรู้จักดนตรีของกลุ่มชนหรือเพื่อที่จะเล่นดนตรีของเขา)

อานันท์ นาคคง ( 2538 อ้างใน นิศาธร กองมงคล, 2549, หน้า 8) ได้กล่าวถึงแนวทางในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา สรุปได้ดังนี้ (1) การศึกษาในด้านเทคนิควิธีของดนตรี (2) การศึกษาดนตรีในแง่พฤติกรรมของสังคม และ (3) การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างมานุษยดุริยางควิทยา กับมานุษยวิทยา และวิทยาศาสตร์สังคม ซึ่งจะเป็นผลทำให้นักมานุษยดุริยางค

วิทยาศึกษา ค้นหาคำตอบและแสวงหาความรู้เกี่ยวกับดนตรีกับมนุษย์และสังคม ผลก็คือเป็นการศึกษาด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์มากกว่าวิธีการทางศิลปศาสตร์

จากวิธีการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาที่ผู้วิจัยได้ศึกษามานี้พอสรุปได้ว่า วิธีการศึกษาในด้านมานุษยดนตรีวิทยานั้นจำเป็นที่จะต้องเน้นศึกษาตัวของดนตรีและบริบทหรือสิ่งที่อยู่รอบตัวดนตรีว่ามีผลซึ่งกันและกันอย่างไร ในการศึกษาผู้วิจัยจะต้องออกภาคสนามและเข้าไปสำรวจสังเกตการณ์ในดนตรีที่มีอิทธิพลเกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตของมนุษย์ในกลุ่มชนหรือชุมชนนั้นแล้วเก็บรายละเอียดทุกอย่างที่ต้องศึกษาคือศึกษาตัวของดนตรีโดยตรงแล้วทำการศึกษาสภาพทั่วไปที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีไม่ว่าจะเป็นนักดนตรี เครื่องดนตรีและผู้ฟังดนตรี เป็นต้น

## 2.2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์มาตั้งแต่เกิด และยังคงดำเนินความสัมพันธ์กับชีวิตมาตลอด ดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตจนยากจะแยกออกจากกันได้ เพราะอาจจะถือได้ว่าศิลปะ ดนตรีนั้นเป็นปัจจัยที่ห้าของมนุษย์ ที่สร้างดนตรีขึ้นเพื่อที่จะระบายความคิด ความรู้สึก หรือสร้างมโนภาพและประสบการณ์จริง ซึ่งอาจเป็นความสุขหรือความทุกข์ด้วยเหตุนี้จึงสร้างศิลปะขึ้นมาเพื่อชีวิต ดนตรีจึงเป็นศิลปะที่สร้างขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ ดนตรีนั้นยังเกี่ยวข้องกับสังคมในแต่ละท้องถิ่นที่เรียกว่า ดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งเป็นการถ่ายทอดสืบเนื่องกันมาของชาวบ้านที่ประกอบพิธีต่าง ๆ ดนตรีพื้นบ้านจึงมีความสัมพันธ์ต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านทั้งในด้านบันเทิงใจของคนในสังคม ให้ผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน และในด้านการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา และพิธีกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงชีวิตของชาวบ้าน ซึ่งจะสะท้อนความคิดสร้างสรรค์ของบุคคลหรือกลุ่มชนในระยะเวลาต่าง ๆ ซึ่งแต่ละกลุ่มชนยังคงรักษาไว้และนิยมเล่นกันในปัจจุบันอย่างเช่น ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ดนตรี มาจากภาษาสันสกฤตว่า ตันตริ แปลว่า สายหรือเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องสาย ส่วนไทยและเขมร นำมาใช้ในความหมายทั่วไปว่า ดนตรี และพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2535, หน้า 262 อ้างถึงใน พิทยวัฒน์ พันธศรี, 2550, หน้า 5) ได้กล่าวว่า ดนตรี หมายความว่า ลำดับเสียงอันไพเราะและคำว่า ดนตรี ตรงกับภาษาอังกฤษว่า music ซึ่งหมายความว่า ดนตรี คือ ศิลปะแห่งการร้อยกรองเสียงร้องหรือดนตรีเข้าเป็นทำนอง เสียงประสาน จังหวะ ลีลาและกระแเสียง เพื่อให้เป็นบทเพลงที่มีโครงสร้างสมบูรณ์ และก่อให้เกิดความสะเทือนอารมณ์ กิตติวัฒน์ สัตนาโค ( 2535, หน้า 50 อ้างถึงใน สกฤณา พันธระ, 2554, หน้า 9) ได้กล่าวไว้ว่า ลักษณะอย่างหนึ่งของดนตรี ไม่ว่าจะเป็นของกลุ่มคนหรือชนชาติใด ดนตรีย่อมได้รับการถ่ายทอดมาจากวิถีหรือแนวทางแห่งการดำเนินชีวิตเป็นสำคัญ เช่นเดียวกับดนตรีของคนอีสาน

ย่อมถูกถ่ายทอดมาจากส่วนหนึ่งของชีวิต ซึ่งเป็นชีวิตที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อเอาตัวรอดจาก  
 ภาวะการรบกวนข้างอันโหดร้าย ซึ่งส่งผลให้ภาวะจิตใจของคนอีสานถูกเคลือบแฝงไว้ด้วยความเศร้า  
 สลดและต้องดำเนินชีวิตอย่างเรียบง่าย เพื่อเอาตัวรอด ความกระด้างเป็นผลพลอยได้จากภาวะ  
 ดังกล่าว

จารุวรรณ ธรรมวัตร ( 2538, หน้า 92-93) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีประกอบลำเพลิน คือ  
 เครื่องดนตรีสากลที่ใช้บรรเลงเพลงลูกทุ่ง เช่น ออร์แกน แซกโซโฟน ทรัมเป็ต กีตาร์ กลองชุด  
 สิ่ง que เพิ่มตามธรรมเนียมการเล่นหมอลำ คือ พิณและแคน แต่ความเด่นของเครื่องดนตรีทั้งสอง  
 เมื่อร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีสากลลดบทบาทน้อยลงเป็นอย่างมาก ถึงแม้จะปรับปรุงพิณและแคน  
 ให้มีเสียงดังด้วยเครื่องขยายเสียง แต่กลุ่มผู้ฟังให้ความสำคัญแก่เครื่องดนตรีสมัยใหม่ ยิ่งกว่าพิณ  
 และแคน

จินตนา คำรงค์เลิศ (2533, หน้า 22) ได้ศึกษาองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน มีลักษณะ  
 เด่นสรุปได้ดังนี้ 1) มีความต่อเนื่องเชื่อมโยงระหว่างอดีตและปัจจุบัน 2) มีความแตกต่างที่เป็นผล  
 พวงมาจากพลังสร้างสรรค์ทั้งของบุคคลและกลุ่มชน และ 3) ลักษณะของเพลงหรือดนตรี  
 ที่หลงเหลืออยู่นั้น เกิดจากการเลือกสรรของกลุ่มชน ซึ่งเป็นตัวกำหนดรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งหรือ  
 หลายรูปแบบ

เจริญชัย ชนไพโรจน์ ( 2526, หน้า 10) ได้ให้ความหมายของดนตรีพื้นบ้านว่า หมายถึง  
 ดนตรีที่แต่งขึ้นโดยนักดนตรีพื้นบ้าน ด้วยเนื้อหา ลำนวนและสำเนียงของชาวบ้านและถ่ายทอด  
 สืบต่อกันมาด้วยความจำ ดนตรีพื้นบ้าน คือ ดนตรีที่บรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีของท้องถิ่น ซึ่งจะ  
 แตกต่างกันไปตามสภาพทางภูมิศาสตร์ ธรรมชาติ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีและ  
 วัฒนธรรมของแต่ละภาค โดยเฉพาะดนตรีภาคอีสานนั้น ท่วงทำนองดนตรีจะสนุกสนานด้วย  
 จังหวะที่กระชั้นถี่ รัวใจ เช่น ลายสุดสะเนน ลายลำเพลิน ลายกาเต้นก้อน ลายแมงตบเต่า  
 ลายนกไซบินข้ามทุ่ง และลายทำนองวังเวงโหยหา เช่น ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ลายลมพัดพร้าว  
 ลายโปงลางหรือลายล่องโขง เป็นต้น

เจริญชัย ชนไพโรจน์ ( 2527, หน้า 147-156) ได้เขียนบทความเรื่อง “ลักษณะพิเศษ  
 บางประการของดนตรีอีสาน” ในหนังสือมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม สรุปได้ว่า  
 ดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีลักษณะพิเศษ 13 ประการ ได้แก่

1. เป็นดนตรีประกอบด้วยวัฒนธรรม 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเพลงโคราช กลุ่มเจริญ  
 กันตรึม และกลุ่มหมอลำหมอลแคน
2. ดนตรีอีสาน เป็นดนตรีที่มีอายุเก่าแก่หลายพันปี

3. เป็นดนตรีที่มีความสวยงามทันสมัย เหมาะกับประโยชน์ใช้สอย
4. การเล่นต้องใช้ปฏิภาณ
5. มีการประสานเสียง
6. ใช้เสียงประสานประเภทที่เป็นวลี หรือประโยคขึ้นพื้นประสานกับทำนองหลัก
7. มีเสียงครบ 7 เสียงตามระบบสากล
8. เป็นส่วนหนึ่งของชาวอีสานตั้งแต่เกิดจนตาย
9. มีความสนิทกลมกลืนกันระหว่างหลักกรรมทางพุทธศาสนา
10. เป็นดนตรีที่สามารถต้านกระแสวัฒนธรรมตะวันตกอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน
11. ทำนองพื้นบ้านอีสานส่วนใหญ่เกิดจากเสียงสูงต่ำในการอ่านบทกลอน
12. การบรรเลงและขับร้อง จะมีการย้ายบันไดเสียง
13. ทำให้ทุกคนมีส่วนร่วมในการเล่นได้

และสรุปได้ว่า ดนตรีอีสานเปลี่ยนแปลงไปตามการเปลี่ยนแปลงของสังคม และอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตก ก็เพื่อความอยู่รอดของศิลปิน สถาบันราชการ ควรหาทางช่วยศิลปินให้อยู่ในสังคมได้อย่างมีเกียรติและมีศักดิ์ศรี เพื่อเป็นกำลังใจให้ศิลปินได้รักษาสืบต่อศิลปวัฒนธรรมอันดีงามของชาติต่อไป

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี ( 2530, หน้า 11) ได้ให้ความหมายของดนตรีว่า เป็นศิลปะที่พัฒนาการควบคู่มากับมนุษยชาติตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันและจะคงพัฒนาต่อไป แต่ส่วนประกอบและหน้าที่ของดนตรียังคงไม่เปลี่ยนแปลง ท่วงทำนอง ลีลาของเครื่องดนตรี วงดนตรี เพลง ผู้แต่ง มีทั้งคงที่และเปลี่ยนแปลง

ชุมเดช เดชภิมล ( 2531, หน้า 34) ได้ให้ความหมายดนตรีพื้นบ้านว่า หมายถึง ดนตรีที่บรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีของท้องถิ่น ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามสภาพภูมิศาสตร์ ธรรมชาติ ตลอดจนขนบธรรมเนียม ประเพณีและวัฒนธรรมของแต่ละภาค โดยเฉพาะดนตรีภาคอีสานนั้น ท่วงทำนองดนตรีจะสนุกสนานด้วยจังหวะที่กระชั้นถี่ เร้าใจ เช่น ลายสุดสะแนน ลายลำเพลิน ลายกาเดินก้อน ลายแมงตับเต่า ลายนกไซบินข้ามทุ่งและลายทำนองก็วิ้งเวงโหยหา เช่น ลายแม่ช้างกล่อมลูก ลายลมพัดพร้าว ลายโปงลางหรือลาล่องโขง

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ( 2533, หน้า 28) กล่าวว่า ดนตรีพื้นเมืองเป็นดนตรีที่เกิดขึ้นเฉพาะถิ่นและเป็นที่ยอมรับบรรเลงขับร้องเล่นกันอยู่ในถิ่นนั้นๆ มีทั้งการบรรเลงเดี่ยวและประสมกับวงกับประกอบการแสดงประกอบพิธี



ปราณี วงษ์เทศ ( 2525, หน้า 67 - 69 อ้างถึงใน อ้างถึงใน สฤตมา พันธุระ, 2554, หน้า 11) การศึกษาดนตรีพื้นบ้านด้วยวิธีทาง Ethnomusicology น่าจะเป็นวิธีการที่เหมาะสมและครอบคลุมแง่มุมต่างๆ ของดนตรีได้มากที่สุด ทั้งนี้เพราะดนตรีนั้นเกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง ทั้งด้านประวัติศาสตร์ สังคม จิตวิทยา โครงสร้างทางสังคม ภาษา วรรณกรรมสุนทรียศาสตร์ สัญลักษณ์และศิลปะด้านอื่นๆ การศึกษาดนตรีพื้นบ้านเพียงด้านใดด้านหนึ่งย่อมไม่เพียงพอต่อความเข้าใจสังคมที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นได้ การใช้วิธีการทางมานุษยดุริยางค์ จะทำให้เข้าใจทั้งในแง่ที่ดนตรีเป็นระบบเสียงและเป็นพฤติกรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ในสังคม การศึกษาจำเป็นต้องใช้ข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก นอกจากข้อมูลบทเพลงแล้ว ข้อมูลทางสังคมวัฒนธรรมทุกด้านของหมู่บ้าน ก็ควรได้รับความสนใจและบันทึกไว้ เพื่อให้ผู้ไม่เคยเข้าไปในชุมชนนั้นอ่านแล้วเข้าใจได้ และเพื่อเป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของบทเพลงและบริบททางสังคม โดยศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของหมู่บ้าน ผู้คนที่อยู่อาศัย สภาพทางเศรษฐกิจ การเมือง ความเชื่อวิถีชีวิต นิทาน ตำนานท้องถิ่น ฯลฯ ซึ่งก็คือการศึกษาในเรื่องชาติพันธุ์วรรณา ซึ่งข้อมูลดังกล่าว จะเป็นพื้นฐานที่ช่วยในการทำความเข้าใจ และวิเคราะห์ดนตรีหรือเพลงของชุมชนนั้น

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข ( 2546, หน้า 15 อ้างถึงใน สฤตมา พันธุระ , 2554, หน้า 8) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านว่า มีวิวัฒนาการและใช้เวลาวิวัฒนาการมาเป็นเวลานาน เริ่มจากการเลียนเสียงของธรรมชาติ ป่า เขา ลำเนาไพร เสียงฝนตกและเสียงลมพัด เสียงใบไม้ไหวและเสียงน้ำตก และนำเสียงเหล่านั้นมาใช้วัสดุในท้องถิ่นทำเลียนเสียง ต่อมาใช้วัสดุพื้นบ้านมาใช้เลียนเสียงธรรมชาติ เช่น ใบไม้ ผิวไม้ ต้นหญ้า ปล้องไม้ไผ่ หลังจากนั้นได้วิวัฒนาการจากเครื่องหนัง เครื่องสาย แรงสั่นสะเทือนจนเป็นวิวัฒนาการขั้นสูงสุดของดนตรีพื้นบ้าน มีความละเอียด มีความไพเราะมากขึ้น และเริ่มนำมาประสมประสานเกิดเป็นวงดนตรีพื้นบ้าน เช่น กรับ เกราะ โปง โปงกลาง ระนาด ซอ กลอง โหวด พิณ ดังที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน

วิรัช บุญยกุล ( 2530, หน้า 87-93) ได้เขียนบทความเรื่อง “ดนตรีพื้นบ้านอีสาน” ในหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 18 วันที่ 31 มกราคม 2530 ณ มหาวิทยาลัยขอนแก่น สรุปเนื้อหาได้ ดังนี้ ดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นของดั้งเดิมที่ได้รับมรดกตกทอดมาจากบรรพบุรุษ เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานอาจจะเป็นเครื่องดนตรีโบราณในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพราะมีอยู่ในทุกประเทศในเอเชียใต้

สุกิจ พลประสม ( 2538, หน้า 55-68) ให้ความหมายของวงดนตรีพื้นบ้านอีสานว่า เป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีพื้นบ้านประเภท ดีด สี ตี เป่า เข้ามาประสมวง บรรเลงโดยนักดนตรี

ชาวบ้าน และใช้เพลงที่จดจำกันมาบรรเลง ส่วนประเภทของเครื่องดนตรี หรือจำนวนของเครื่องดนตรีไม่มีข้อจำกัดแน่นอนที่ตายตัว แต่เป็นการบรรเลงร่วมวงตามสะดวกของผู้บรรเลง สุจริต บัวพิมพ์ ( 2533, หน้า 808) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านว่า ดนตรีพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่น แต่ละภาคมีความแตกต่างกันออกไปตามชนิด ประเภท ท่วงทำนองและลีลา ตลอดจนสำเนียงของเสียงดนตรี ลักษณะที่เด่นของดนตรีพื้นบ้าน ก็คือ เป็นการถ่ายทอดเสียงในลักษณะของมุขปาฐะ อันเกิดจากการฟังมากกว่าวิธีอื่นๆ และดนตรีพื้นบ้านไม่ใช่เกิดขึ้นเพื่อความบันเทิงเชิงรรมเท่านั้น แต่มีความเกี่ยวข้องกับกิจกรรมอื่นๆ เช่น การทำพิธีกรรม การทำงาน การเดินรำและประกอบในประเพณีต่างๆ นอกจากนี้ ดนตรีพื้นบ้านยังมีการแต่งท่วงทำนองขึ้น โดยฉับพลัน โดยปราศจากโน้ต คงใช้การจดจำผ่านทางหูเท่านั้น นอกจากนั้นยังได้กล่าวถึงความสำคัญของการอนุรักษ์เพลงพื้นบ้าน สภาพการอนุรักษ์ การส่งเสริมและเผยแพร่ดนตรีและเพลงพื้นบ้านในปัจจุบัน แนวทางที่ควรกระทำเพื่อการอนุรักษ์เพลงและดนตรีพื้นบ้าน สภาพการอนุรักษ์และเผยแพร่ การละเล่นและการแสดงพื้นบ้าน

สุจริต บัวพิมพ์ ( 2538, หน้า 21) ได้ศึกษาความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ว่ามีวิวัฒนาการอยู่ 3 ระยะ โดยใช้เวลาวิวัฒนาการมาเป็นเวลานานนับพันปี ซึ่งเริ่มจากการเลียนแบบเสียงธรรมชาติ ป่าเขาลำเนาไพร เสียงฝนตก ระยะต่อมาใช้วัสดุพื้นเมืองมาเป่าเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น ใบไม้ ต้นหญ้าปล้อง ไม้ไผ่ และระยะที่ 3 วิวัฒนาการจากเครื่องหนัง สายหนัง จนเป็นวิวัฒนาการขั้นสูงสุดของดนตรีพื้นบ้าน มีความละเอียด ความยาวของเสียงเพิ่มขึ้น มีการผสมผสานจนเกิดเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น กรับ โปง โปงกลาง ระนาด ซอ กลอง โหวด ปี่ พิณ เป็นต้น

สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร (2533, หน้า 748) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านว่า ส่วนใหญ่จะมีท่วงทำนองง่ายๆ สั้นๆ มักเป็นทำนองที่ดัดแปลงมาจากทำนองเสียงธรรมชาติ เช่น ลายแคนต่างๆ ของอีสาน ซอของภาคเหนือ เช่น ซอล่องน่าน ดนตรีพื้นบ้านมักมีทำนองหลักเพียงทำนองเดียว ไม่ค่อยมีการประสานเสียง เป็นการบรรเลงทำนองหลักกลับไปกลับมา ในขณะเดียวกัน เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านไม่มีกฎเกณฑ์การเล่นอย่างเคร่งครัด นักดนตรีจึงอาจพลิกเพลงทำนองในขณะที่เล่นทำให้เกิดลีลาใหม่ๆ ขึ้น ในการบรรเลงแต่ละครั้ง เครื่องดนตรีพื้นบ้านมักทำขึ้นจากวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น ทำให้แต่ละภาคมีเครื่องดนตรีที่เป็นเสมือนสัญลักษณ์ของภาค ความสัมพันธ์ด้านรูปแบบของการแสดงพื้นบ้าน โดยแยกออกเป็นประเภทเล่นเป็นเรื่อง และการแสดงประเภทระบำรำฟ้อน

ลำเร็จ คำโถม ( 2538, หน้า 13) ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นดนตรีที่แสดงออกถึงความรู้ สำนึกคิด ตลอดจนความเชื่อและนิสัยใจคอของชาวบ้าน ดนตรีพื้นบ้านจึงสามารถเข้าถึงและครองใจชาวบ้านมากกว่าดนตรีประเภทอื่นๆ เนื้อหาสาระของดนตรีพื้นบ้านมีทั้งความรู้และความบันเทิง ความรู้ที่สำคัญเป็นต้นว่า ความรู้เกี่ยวกับทางโลกและทางธรรม เป็นการสั่งสอนธรรมให้คนประพฤติในสิ่งดีงาม ดนตรีพื้นบ้านเป็นอาหารหูและอาหารใจที่วิเศษที่สุด ถ้าชาวบ้านได้ฟังดนตรีที่ชาวบ้านเข้าใจและซาบซึ้งแล้ว ชาวบ้านก็จะมีความสุขกาย จิตดี คือมีความสุขใจ และมีส่วนช่วยทางกายภาพดีด้วย เมื่อชาวบ้านมีสุขภาพดีทั้งกายและใจ ก็เป็นสมาชิกที่มีคุณภาพของครอบครัวและของประเทศ สามารถทำมาหาเลี้ยงครอบครัวให้อยู่ดี ที่สุดประเทศก็จะมั่นคงและเจริญรุ่งเรือง ส่งผลดีต่อกันเป็นลูกโซ่ ฉะนั้น ดนตรีพื้นบ้านจึงมีความสำคัญและเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

อภิญา ตันศิริ ( 2539, หน้า 14) กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้าน ไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านเป็นเพลงของคนที่อยู่ในชนบทและมีอาชีพการเกษตรเป็นหลัก มีทั้งเพลงร้องและเพลงบรรเลง สำหรับเครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงประกอบนั้น จะเป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบขึ้นเอง และไม่จำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีประกอบการเล่นเพลงทุกครั้งไป เพลงบางเพลงใช้แต่เสียงร้องโต้ตอบกัน และมีเสียงตบมือประกอบตามจังหวะ ก็เกิดความไพเราะได้เช่นกัน และเสน่ห์ของเพลงพื้นบ้านนั้นอยู่ตรงที่เป็นเพลงที่สืบทอดกันมาแบบปากต่อปาก ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรแต่อย่างใด เป็นเพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิงและเป็นการผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากงานกสิกรรม หรือเพื่อแสดงความรักของชายหญิงในเทศกาลต่างๆ ตลอดจนพิธีการต่างๆ เพลงต่างๆ เหล่านี้จะร้องเล่นกันเป็นภาษาท้องถิ่นของแต่ละท้องถิ่นไป มีท่วงทำนอง บทร้อง ทำท่วงในการแสดง ตลอดจนเครื่องดนตรีก็จะเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นนั้นๆ

อุดม หนูทอง ( 2531, หน้า 1-8) ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน ไว้ดังนี้

1. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน เป็นมรดกร่วมกันของกลุ่มชาวบ้าน โดยชาวบ้านและเพื่อชาวบ้าน นั่นคือ ชาวบ้านเป็นคนต้นคิด เป็นผู้เล่น เป็นผู้สืบทอดและเฝ้าสนองต่อความต้องการของชาวบ้านเป็นหลัก
2. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน ไม่ปรากฏผู้เป็นต้นคิด ถ่ายทอดโดยการบอกเล่า การเลียนแบบ ดำรงอยู่ได้ด้วยการจดจำและปฏิบัติต่อกันมา
3. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านมีความเรียบง่าย ตรงไปตรงมาสอดคล้องกับพื้นบ้าน การดำรงชีพและความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้าน

4. ใช้ภาษาถิ่น ฉันทลักษณ์ ท่วงทำ ทำนอง สีลาของเฉพาะท้องถิ่น เป็นรูปแบบในการแสดงออก

5. ดนตรีและการละเล่นย่อมมีการเปลี่ยนแปลง ประสมประสานกับดนตรีและการละเล่นของชุมชนนั้นๆ ตลอดจนวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง

จากที่กล่าวมาข้างต้น สรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านได้สะท้อนถึงขนบธรรมเนียม จารีต ประเพณี วัฒนธรรมและสภาพความเป็นอยู่ โดยภาพสะท้อนเหล่านี้จะดูได้จากสำเนียง บทเพลง และลักษณะของเครื่องดนตรีได้อย่างชัดเจน ซึ่งดนตรีแต่ละภาคจะมีความโดดเด่นเฉพาะของตนเอง

### 2.2.1 ความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน เป็นดนตรีประจำภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีประวัติความเป็นมานับพันปี และสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยยังดำรงเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้อย่างมั่นคง ในการศึกษาอาจสืบค้นจากการใช้คำว่า “ดนตรี” ในวรรณกรรมพื้นบ้านได้บันทึกไว้เป็นหลักฐาน

1. ประวัติการปรากฏคำว่า “ดนตรี” ศัพท์ที่ใช้อยู่ในภาษาไทยกลางและไทยอีสานในปัจจุบันนี้ เดิมเป็นคำภาษาสันสกฤต “ตันตริ” หรือจากภาษาบาลีว่า “ตฺริยะ” หรือ “มโหรี” คำว่า “ตันตริ” ที่ปรากฏในวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเขียนว่า “นนตริ” ซึ่งก็คือ “ดนตรี” นั่นเอง นอกจากนี้ยังมีคำที่มีความหมายคล้ายคลึงกันดังนี้

1.1 คำว่า “นนตริ” พบในวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานหลายเรื่อง ได้แก่ สิ้นไช แดงอ่อน การะเกด ดังตัวอย่าง ดังนี้

- บัดนี้จักกล่าวถึงภูษัยท้าว เสวยราชเบ็งจาล ก่อนแล้ว ฟังยินนนตริประดับ กล่อมชอชุง

1.2 คำว่า “ตฺริยะ” อาจเขียนในรูป “ตฺริยะ” “ตฺริยา” “ตฺริเยศ” หรือ “ตฺริยางค์”

เช่น

- เมื่อนั้นภูบาลอุ้ มุนตริชานชอบ ฟังยินตฺริเยศย้าย กลองฆ้องเสพเสียง

1.3 คำว่า “มโหรี” อาจมาจาก “มโหรี” ที่เป็นชื่อปี หรือมาจากคำว่า “โหรี” ซึ่งหมายถึงเพลงพื้นเมืองชนิดหนึ่งของอินเดีย คำว่า “มโหรี” พบในวรรณคดีของอีสานดังนี้

- มีทั้งมโหรีเหล่านั้ ทั้งละเมิ่งพ็อนม่ายสิงแกวง์เหลื่อม โชนเต้นใส่สาว (สิง = นางพ็อนนางร่ำ)

จะเห็นได้ว่า คำว่า “นนตริ” “ตฺริยะ” และ “มโหรี” เป็นคำที่นิยมใช้ในวรรณคดีและหมายถึง ดนตรี ประเภทบรรเลงโดยทั่วไป แต่ในปัจจุบันคำว่า ดนตรี หมายถึง ดนตรีของราชสำนัก

ภาคกลางหรือนครไทยสากล ส่วนดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานจะมีชื่อเรียกเป็นคำศัพท์เฉพาะเป็น  
 อย่าง ๆ ไป เช่น ลำ (ขับร้อง) กล่อม สวดมนต์ สู่วัณู เข็ง เว้าผญา หรือจ่ายผญา สวดสรภัญญะ  
 และอ่านหนังสือผูก เป็นต้น

การที่จะสืบค้นประวัติความเป็นมาของดนตรีอีสานให้ได้ข้อมูลที่เชื่อถือได้จริงนั้น  
 ทำได้ยาก เพราะไม่มีเอกสารใดที่บันทึกเรื่องราวทางดนตรีโดยเฉพาะ จะมีกล่าวถึงในวรรณคดีก็  
 เป็นส่วนประกอบของท้องเรื่องเท่านั้นเอง และที่กล่าวถึงส่ว นมากก็เป็นดนตรีในราชสำนัก โดย  
 กล่าวถึงชื่อดนตรีต่าง ๆ เช่น แคน พิณ ซอ เค็ง (แคนของชาวเขา) ขลุ่ย กลอง ตะโพน ระนาด ฆ้อง  
 สไน (ปี่เขาควาง) สนวนไล (ซะไล-ปี่โน) ปี่อ้อหรือปี่ห่อ เป็นต้น ส่วนการประสมวงนั้น ที่เอ่ยก็มีวง  
 มโหรี ส่วนการประสมอย่างอื่นไม่กำหนดตายตัวแน่นอน เข้าใจว่าจะประสมตามใจชอบ  
 แม้ในปัจจุบันการประสมวงของดนตรีอีสานก็ยังไม่มามีมาตรฐานที่แน่นอนแต่อย่างใด อย่างไรก็ตาม  
 ดนตรีอีสานในปัจจุบัน ที่ยังคงปฏิบัติยังมีทั้งดนตรีประเภทบรรเลงและดนตรีประเภทขับร้อง

## 2.2.2 วิวัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งกำเนิดจากกลุ่มชนต่าง ๆ  
 ในอดีตได้สร้างสัมพันธ์ติดต่อกันมา เป็นเวลานานจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มชนซึ่งมีอยู่  
 ในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคอีสานของประเทศไทย ในสมัยโบราณอาจกล่าวได้ว่า  
 ภาคอีสานเป็นที่อยู่อาศัยของกลุ่มชนชาวพื้นเมืองหลายกลุ่มชน ที่ได้อพยพ ปนเปกันกับ  
 ชาวพื้นเมืองเดิม โดยการนำเอาศิลปวัฒนธรรมรวมทั้งการขับร้อง ดนตรี และการละเล่นต่าง ๆ  
 ผสมผสานกันมาตั้งแต่สมัยล้านนาและล้านช้าง โดยยึดเอาแนวลำแม่น้ำโขงเป็นเส้นทางคมนาคม  
 ทางน้ำ อันสำคัญจากทางเหนือลงสู่ทางใต้ ดังนั้นบริเวณที่ราบลุ่มสองฝั่งแม่น้ำโขง จึงเป็นแหล่ง  
 อารยธรรมดั้งเดิมของชาวพื้นเมืองในสมัยนั้น แต่มีเทือกเขาสูง เป็นแนวขอบกั้นระหว่างอาณาจักร  
 ล้านนา ล้านช้างกับอาณาจักรสยาม (ประเทศไทย) จึงทำให้ไม่สามารถติดต่อกันได้สะดวก  
 ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ดนตรี และการละเล่นต่างๆ ของอาณาจักรสยามในภาคกลางกับภาค  
 อีสานที่อยู่ในอาณาจักรล้านนา ล้านช้าง จึงมีความแตกต่างกันจากสาเหตุพื้นที่ภูมิประเทศที่มี  
 เทือกเขาขวางกั้น เป็นแนวระหว่างภาคกลางกับภาคอีสาน ส่วนภาคอีสานซึ่งมีหลายกลุ่มชน  
 ศิลปวัฒนธรรม มีความแตกต่างกัน กลุ่มชนที่มีอิทธิพลเหนือกว่าย่อมนำเอาวัฒนธรรมที่มีอยู่แล้ว  
 มาผสมผสานกับวัฒนธรรมของตนเอง เช่น ภาษาพื้นเมืองของภาคอีสานมีความแตกต่างกับของ  
 ขอม หรือเขมร ได้ถ่ายทอดหลงเหลือไว้ในดินแดนแถบอีสานตอนล่าง ที่มีพรมแดนติดต่อกับ  
 ประเทศกัมพูชา ในด้านของดนตรี การขับร้องที่แตกต่างไปจากภาคกลางจึงอาจกล่าวได้ว่า

วัฒนธรรมดนตรีและการละเล่นในภาคอีสาน มี 2 ลักษณะคือ การละเล่นดนตรีพื้นบ้านแบบไทยลาว และการละเล่นดนตรีพื้นบ้านแบบไทยเขมรดังต่อไปนี้

1. วัฒนธรรมดนตรีกลุ่มอีสานเหนือ เป็นวัฒนธรรมดนตรีที่อยู่บริเวณที่ราบสูง มีภูเขาทางด้านใต้และทางด้านตะวันตกไปจรดกับลำน้ำโขงตอนเหนือ และทางตะวันออกทางเทือกเขาภูพานกั้นแบ่งบริเวณนี้ออกเป็นที่ราบตอนบนที่เรียกว่า แอ่งสกลนคร ได้แก่บริเวณ จังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม หนองคาย บึงกาฬ สกลนคร หนองบัวลำภู อุดรธานี มหาสารคาม ร้อยเอ็ด เลย มุกดาหาร ยโสธร อำนาจเจริญ และอุบลราชธานี ส่วนภาษาที่ใช้ส่วนใหญ่ใช้ภาษาไทยอีสานหรือภาษาลาว เพราะคนกลุ่มนี้สืบทอดวัฒนธรรมมาจากกลุ่มแม่น้ำโขง โดยบรรพบุรุษได้อพยพมาจากดินแดนล้านช้าง ซึ่งอยู่ทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงข้ามมาตั้งถิ่นฐานในภาคอีสานตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์กลุ่มชนส่วนใหญ่ในภาคอีสานนี้โดยทั่วไปเรียกว่ากลุ่มชนไทยลาว และยังมีกลุ่มชนบางส่วนอาศัยอยู่โดยทั่วไปได้แก่ ผู้ไท แสด ย้อ ไล่ โย้ย ข่า เป็นต้น

2. วัฒนธรรมดนตรีกลุ่มอีสานใต้ เป็นที่ราบตอนใต้เรียกว่า แอ่งโคราช ได้แก่ จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ วัฒนธรรมกลุ่มอีสานใต้มีการสืบทอดวัฒนธรรม แบ่งออกเป็นกลุ่มได้ 2 กลุ่มใหญ่คือ

2.1 กลุ่มที่สืบทอดมาจากเขมร-ส่วยได้แก่ กลุ่มชนส่วนใหญ่ที่อยู่ในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ เป็นกลุ่มชนที่ได้รับการสืบทอดมาจากเขมร-ส่วยนี้จะพูดภาษาเขมรและภาษาส่วย

2.2 กลุ่มวัฒนธรรมโคราช ได้แก่กลุ่มชนส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมาและบางส่วนของบุรีรัมย์ ซึ่งจะพูดภาษาโคราช กล่าวโดยสรุป การศึกษาความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านจะต้องศึกษาถึงลักษณะพื้นที่ และภูมิประเทศเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษา วัฒนธรรมดนตรีกลุ่มชนต่าง ๆ ตลอดจนการผสมผสานกันทางวัฒนธรรม ความคงอยู่ การเปลี่ยนแปลง รวมทั้งการรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้ อาจเป็นการสืบทอดหรือถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง แล้วแต่กลุ่มชนใดที่มีความเจริญรุ่งเรืองกว่าย่อมรักษาเอกลักษณ์แบบฉบับเฉพาะตัวของกลุ่มชนตัวเองไว้ได้ กลุ่มใดที่มีความล้าหลังกว่าก็ต้องรับเอาวัฒนธรรมของกลุ่มที่มีอิทธิพลมาดัดแปลงให้เข้ากับวัฒนธรรมของตนเอง

### 2.3 ความรู้เกี่ยวกับวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

กาสั๊ก เตชะขันหมาก ( 2530, หน้า 75-79) กล่าวว่า ดนตรีอีสานแบ่งตามวิธีการเล่นได้ 4 ประเภท คือ ดิด สี ตี เป่า เครื่องดนตรีที่น่าสนใจคือเครื่องตี ได้แก่ “โปงลาง” ซึ่งมีการเล่นแพร่หลายในภาคอีสานตอนกลาง และตอนเหนือบางส่วนโดยเฉพาะที่จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งเป็น

แหล่งกำเนิดของโพงกลาง และยังได้ให้ความหมายของโพงกลางว่า โพงกลางมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “เกราะล่อ” (กะล่อ, ขอลล่อ) ทำวพรหมโคตรซึ่งอยู่ในประเทศลาวมาก่อน และต่อมาทำวพรหมโคตร ได้ถ่ายทอดการตี “เกราะล่อ” ให้กับนายปาน เดิมเกราะล่อมี 6 ลูก และนายปานได้เพิ่มจำนวน ลูกเกราะล่อเป็น 9 ลูก มี 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล และลา เมื่อนายปานเสียชีวิต นายชาน น้องชาย ก็ได้รับการถ่ายทอดการตีโพงกลางมาจากนายปาน ซึ่งต่อมานายชานก็ได้ถ่ายทอดการตีโพงกลาง ให้กับนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน(ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ. 2529 ซึ่งเป็นผู้พัฒนาจาก “เกราะล่อ” (กะล่อ, ขอลล่อ) จาก 12 ลูก เป็น 13 ลูก โดยเพิ่มเสียง ฟา เข้ามาเป็น “โพงกลาง” ในปี พ.ศ. 2500 จนถึงปัจจุบันนี้

คำพล กองแก้ว (2521, หน้า 78-82) กล่าวถึง ความเป็นมาของโพงกลางคล้ายกับโพงที่มี อยู่ตามวัดในภาคอีสาน โพงทำจากท่อนไม้ใหญ่ขุดให้กลวง ใช้ตีเวลาที่พระจะออกบิณฑบาต ตอนเช้า และยังได้กล่าวถึงแหล่งกำเนิดของโพงกลางว่ามีมากในจังหวัดกาฬสินธุ์ก่อนแล้ว จึงแพร่หลายมาทางจังหวัดขอนแก่น และจังหวัดอุบลราชธานี เป็นต้น

เปลื้อง ฉายรัศมี (2533, หน้า 14-19) กล่าวว่า โพงกลางได้วิวัฒนาการมาจากอุปกรณ์ 2 ชนิด คือ โพงกลาง และเกราะล่อหรือขอลล่อ โพงมี 2 ชนิด คือโพงที่เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ตี เป็นอาณัติ สัญญาณบอกเวลา หรือบอกเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายในวัด แทนการตีระฆัง หรือกลองในวัด ทางภาคอีสาน เพราะเสียงโพงชนิดนี้จะดังก้องกังวานกว่าระฆังหรือกลอง ถ้าโพงใหญ่มาก เสียง จะใหญ่ตามขนาดของโพง แต่ถ้าโพงมีขนาดเล็กเสียงก็จะเล็กตามด้วย โพงอีกชนิดคือ โพงที่เรียก อีกอย่างหนึ่งว่า “หมากโพง” เป็นอุปกรณ์ที่ใช้แขวนคอควาย เพื่อเป็นอาณัติสัญญาณบอกว่า ควายของตนอยู่ที่ใด เดิมใช้แขวนเฉพาะจำฝูงเท่านั้น ต่อมาใช้แขวนทุกตัว ควายตัวเล็ก จะแขวน โพงขนาดเล็ก ควายตัวโตก็จะใช้โพงขนาดใหญ่แขวน เกราะล่อหรือขอลล่อ ในสมัยโบราณเมื่อถึง ฤดูกาลทำนา ทำไร่ ชาวอีสานมักจะนำควายและอุปกรณ์ต่างๆ ไปไถยังไร่นาหรือเรียกอีกอย่างหนึ่ง ว่า ถ้างนา ซึ่งเจ้าของนาจะอยู่เฝ้าตลอด ผู้เฝ้าถ้างนาจะมีเกราะล่อหรือขอลล่อไว้ ประจำ พอต่อนคำก็จะตีเกราะล่อ เพื่อเป็นสัญญาณว่ามีคนอยู่ นอกจากนี้ยังใช้เป็นสัญญาณ บอกเหตุถ้า มีโจรขโมยมาปล้น หรือมีผู้ใดเจ็บป่วยกะทันหัน ก็จะตีเกราะล่อบอกให้เพื่อนบ้านทราบ เพื่อจะได้ ช่วยเหลือกัน ตอนทำยผู้เขียนกล่าวถึงวิวัฒนาการของโพงกลางว่าเสียงของโพงกลาง ได้แนวคิด มาจากเสียงโพง

ส่วนลักษณะของโพงกลางนั้นได้แนวความคิดมาจากเกราะล่อหรือขอลล่อ โดยนำลักษณะ ของเสียงและรูปร่างทั้ง 2 ประเภทมาประกอบกัน ประดิษฐ์ให้เป็นดนตรีพื้นบ้านชนิดใหม่ แต่ยัง เรียกว่าเกราะล่อหรือขอลล่ออยู่ มีจำนวน 6 ลูก 5 เสียง ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล ลา โดยใช้

เถาวัลย์ผูก มักเรียงตามขนาดของเสียง ลูกใหญ่อยู่ด้านบน ลูกเล็กอยู่ด้านล่างแขวนอยู่ตามต้นไม้ หรือเถียงนา ใช้ไม้ท่อนเล็กๆ ตียังไม่มีความประณีตใด ๆ ต่อมาได้เพิ่มลูกเกราะล่อ หรือขอลล่อขึ้นอีก 3 ลูก เป็น 9 ลูก และเป็น 12 ลูกตามลำดับ พร้อมทั้งตบแต่งขัดเกลาลูกเกราะล่อให้สวยงาม และ ได้บัญญัติขึ้นใหม่ว่า “โปงกลาง” จนเป็นชื่อเรียกกันมาจนถึงปัจจุบันนี้ โปงกลางที่นิยมเล่นกัน โดยทั่วไป ในปัจจุบันนี้มี 13 ลูก 6 เสียง โดยเพิ่มเสียง ฟา

สมาน ยศพล (2528, หน้า 1-2) กล่าวว่า โปงกลางวิวัฒนาการมาจาก “โปง” ก่อนแล้ว จึงกลายมาเป็น “ขอ” หรือ “ขิก” ที่แขวนตามคอของสัตว์เลี้ยง เช่น วัว ควาย ส่วน “โปง” ชนิดที่แขวนไว้ ตามบ้านหรือเถียงนา เรียกว่า “เกราะ” เพื่อใช้ตีเป็นสัญญาณบอกเหตุ เช่น ตีประชุมหรือบอกเหตุร้าย เช่น ใจร้อนไฟไหม้ เป็นต้น

สุบรรณ จันทบุตร, คำพล กองแก้ว (2521, หน้า 78-82) เป็นหนังสือที่รวบรวมบทความเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรม ประเพณีอีสาน เช่น เรื่องแคน โปง และโปงกลาง ซึ่งเรื่องโปงกลางได้กล่าวถึงความ เป็นมา และแหล่งกำเนิดของโปงกลาง

### 2.3.1 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

มนุษย์เราเริ่มแรกตั้งแต่มีชีวิตขึ้น ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมและเหตุการณ์ ที่เข้ามากระทบในรูปแบบต่างๆ นั้น สามารถผ่านเข้าสู่ระบบของร่างกาย โดยผ่านสื่อที่ซึมซาบเข้าสู่ กระบวนการของสมอง ซึ่งตัวเราเองได้สัมผัสและเข้าใจได้โดยง่าย นั่นก็คือ เสียงดนตรี ดังคำที่ว่า ดนตรีเป็นภาษาที่คนทั่วโลกเข้าใจได้ตรงกันมากที่สุด ดังนั้น ดนตรีจึงเป็นสื่อที่ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ตลอดจนความรู้ความบันเทิงและสิ่งที่สำคัญที่สุด คือ สามารถขัดเกลานิสัยและ จิตใจของมนุษย์ได้เป็นอย่างดี ดนตรีจึงจัดเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการสื่อสารในเชิงสร้างสรรค์ นับได้ว่าเป็นสื่อสากล ที่สามารถติดต่อสื่อสารได้ในระดับที่กว้างขวางและลึกซึ้ง ดนตรีพื้นบ้าน ได้สะท้อน ถึง ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี วัฒนธรรม สภาพความเป็นอยู่ ความอุดมสมบูรณ์ ความแห้ง แฉ้ง โดยภาพสะท้อนเหล่านี้จะดูได้จากสำเนียงเพลง บทเพลง ลักษณะของเครื่องดนตรีได้อย่างชัดเจน ซึ่งดนตรีของแต่ละภาคจะมีลักษณะโดยเฉพาะของตนเอง จะมีสำเนียงเพลง ภาษา เอกลักษณะและ ลักษณะเครื่องดนตรีแตกต่างกันออกไปตามลักษณะภูมิประเทศ ภูมิอากาศ เช่น ทางภาคเหนือ อากาศหนาวเย็นและเจี๊ยบ คนทางภาคเหนือก็จะทำอะไรซ้ำๆ แม้กระทั่งคำพูดคำจาของทาง ภาคเหนือก็จะซ้ำๆ เนิบๆ พูดเสียงเบา ซึ่งเป็นผลสะท้อนที่สอดคล้อง เช่นเดียวกับภาษาที่ใช้ ทางภาคเหนือ และแต่ละลักษณะของท้องถิ่น ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของ ชนกลุ่มนั้นๆ โดยอาศัยสภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศเป็นเกณฑ์และไม่มีขอบเขตที่แน่นอนและ



ตายตัว เครื่องดนตรีทางภาคเหนือมีลักษณะงดงาม เพราะคนทางภาคเหนือมีเวลาที่จะประดิษฐ์คิดค้นรูปร่างของเครื่องดนตรีต่างๆ มากมาย (ภราดร สาขา มุลละ, 2541, หน้า 5)

ดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน เนื่องจากภาคอีสานมีอากาศที่ร้อนและแห้งแล้ง เมื่อถึงเวลาหน้าฝน ชาวอีสานต้องรีบทำมาหากินเพื่อเลี้ยงปากเลี้ยงท้อง จนไม่มีเวลาที่จะสนุกสนานมากนัก เครื่องดนตรีจึงไม่สวยงาม ประดิษฐ์ขึ้นอย่างง่ายๆ และใช้วัสดุอุปกรณ์ที่หาได้ในท้องถิ่น การบรรเลงก็รวดเร็ว คึกคัก กระชับและสนุกสนาน แสดงถึงความเร่งรีบและสนุกสนาน จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านอีสานจะมีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว โดยเกิดจากภูมิปัญญาของชนชาวอีสาน โดยลักษณะของเครื่องดนตรีจะเกิดขึ้นกับแต่ละท้องถิ่นไม่เหมือนกัน และได้มีการนำมารวมวงกันเกิดขึ้น ซึ่งเป็นขอบเขตที่ขี้ลงไปอีกว่า สภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศ แห้งแล้งหรือสมบูรณ์ โดยจะสังเกตได้จากการกำเนิดของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ตัวอย่างเช่น โห่ด กำเนิดขึ้นที่จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งให้เห็นถึงความแห้งแล้ง เพราะเสียงของโห่ดเมื่อได้ฟังแล้วจะรู้สึกถึงความรันทด หดหู่ใจและสอดคล้องกับสภาพของดินฟ้าอากาศที่จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล สภาพดินแตกระแหงแห้งแล้ง อากาศมีความร้อนสูง ยากแก่การเพาะปลูก เป็นเหตุที่ทำให้เครื่องดนตรีมีเช่นนี้ คือ การเข้าไปหาอาหารในป่าหรือการล่าสัตว์ จึงนำเอาไม้ไผ่ชนิดบางๆ มาตัด มีความสั้นยาวที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดเสียงสูงเสียงต่ำ และนำมาเล่นในยามที่ว่างจากงานหรือยามที่ไม่ได้เก็บเกี่ยวอะไร

### 2.3.2 วิวัฒนาการของวงโปงลาง

แต่เดิมเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ยังไม่มีการผสมวงกันแต่อย่างใด ใช้เล่นเป็นเครื่องเดี่ยวตามความถนัดของนักดนตรีที่อยู่ตามท้องถิ่นต่างๆ โอกาสที่จะมาร่วมเล่นด้วยกันก็ต่อเมื่อมีงานบุญหรืองานประเพณีต่างๆ เช่น บุญผะเหวด จะมีการแห่กันทูลของแต่ละคุ้มหรือแต่ละหมู่บ้านมาที่วัด คุ้มไหนหรือหมู่บ้านไหนมีนักดนตรีชนิดใด ก็ใช้บรรเลงและแห่กันทูลทูลอนมาที่วัด พอมาถึงวัดก็มีการแลกเปลี่ยนหรือเล่นผสมผสานกันของแต่ละเครื่องมือ เช่น พิณ แคน ซอ กลอง เป็นต้น หลังจากผสมผสานกันโดยที่ไม่ได้ตั้งใจแล้ว ก็จะแลกเปลี่ยนและถ่ายทอดเชื่อมเข้าหากัน โดยเฉพาะนักดนตรีจะไปมาหาสู่กัน ร่วมกันเล่นร่วมกันสร้าง ในที่สุดก็กลายเป็นวงดนตรีและมีการพัฒนาขึ้นมาเรื่อยๆ เช่น วงโปงลาง ปี พ.ศ. 2505 อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ซึ่งเป็นผู้ที่สนใจศึกษา พัฒนาการดีและการทำเกราะล่อ จนเปลี่ยนชื่อมาเป็นโปงลาง และได้รับความนิยมนักชาวบ้านโดยทั่วไป จากนั้นอาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ได้เกิดแนวคิดในการนำเอาเครื่องดนตรีอีสานชนิดอื่นๆ มาบรรเลงร่วมกับโปงลาง จึงได้รวบรวมสมัครพรรคพวกที่ชอบเล่นดนตรีมาบรรเลงรวมกัน การผสมวงครั้งแรกมีจำนวนเครื่องดนตรีและสมาชิก ดังนี้

1. โปงกลาง บรรเลงโดย ครูเปลื้อง ฉายรัศมี
2. แคน บรรเลงโดย พ่อที (บ้านโพนทอง)
3. พิณ บรรเลงโดย นายที (บ้านโพนทอง)
4. กลองตี้ม บรรเลงโดย นายเอก (บ้านโพนทอง)

ปรากฏว่า เป็นที่แตกตื่นของชาวบ้าน พอตกเย็นจะมีคนมามากๆ ขอให้บรรเลงให้ฟัง แต่ละวัน  
 หมดยาเส้น (บุหรี่ปะตอง) ไปหลายหีบ ทำให้ได้รับความนิยมและเป็นที่สนใจของชาวบ้าน  
 เป็นอย่างมาก จนมีผู้ว่าจ้างไปบรรเลงครั้งแรกเนื่องในงานอุปสมบท ณ บ้านปอแดง ตำบลอุ่มเม้า  
 อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ในราคา 40 บาท เป็นที่ชื่นชอบของผู้พบเห็นและได้ฟังจากงาน  
 อุปสมบทของบ้านปอแดง และได้รับการติดต่อให้ไปแสดงอีกหลาย ๆ ที่  
 ปี พ.ศ. 2511 อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ได้นำคณะโปงกลางไปแสดงเพื่อเฉลิมพระเกียรติ  
 เนื่องในงานวันเฉลิมพระชนมพรรษา 5 ธันวาคมหาราช ณ อำเภอยางตลาด จึงเป็นโอกาสทำให้  
 นายเปลื้องได้พบกับนายประทุม อินทรตุล ป้าไม้อำเภอยางตลาด ซึ่งขณะนั้นนายประทุม ได้นำวง  
 ดนตรีสากลมาร่วมบรรเลงประกอบการลีลาศในงานเช่นกัน มหรสพที่แสดงในคืนนั้นมีคณะหมอลำ  
 ซึ่งหัวหน้าหมอลำเป็นเพื่อนกับอาจารย์เปลื้อง ทั้งสองจึงไปขอยืมกลองชุดสากลจากนายประทุม  
 เพื่อนำไปเล่นเข้ากับหมอลำ นายประทุมก็ไม่ขัดข้อง แต่ต้องให้วงลีลาศเลิกเสียก่อน หมอลำ  
 ก็ทำการแสดงไปก่อน ได้ครึ่งคืนหมอลำก็พักทานข้าวตอนดึก ซึ่งเป็นธรรมเนียมในสมัยนั้น จึงทำให้  
 เกิดช่องว่างของเวที ผู้คนก็ยังไม่กลับ รอดูหมอลำต่อ อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี จึงใช้โอกาสนั้น  
 นำเอาโปงกลางที่ตนนำมา แขนงบนต้นเสาของเวทีหมอลำ ในขณะนั้นหัวหน้าคณะหมอลำก็ยัง  
 'ไม่รู้จักและไม่เคยเห็นโปงกลางมาก่อน ทุกคนก็เกิดความสงสัยว่าอาจารย์เปลื้องนำอะไรมาแขวนไว้  
 กับต้นเสาบเวที พอคณะโปงกลางบรรเลงขึ้น ทุกคนต่างตะลึงและสงสัยว่าสิ่งที่กำลังตีอยู่ในขณะนั้น  
 คืออะไร หลังจากบรรเลงจนหมอลำกินข้าวเสร็จ ผู้ชมก็ยังไม่ยอมให้เลิกเล่น ขอให้เล่นต่อแทน  
 หมอลำไปเลยก็ได้ จากการแสดงเนื่องในงานนี้เอง นายประทุม อินทรตุล ได้สอบถามอาจารย์  
 เปลื้องว่า ที่ตีอยู่ในขณะนี้คืออะไร อาจารย์เปลื้องจึงตอบว่า "โปงกลาง" ต่อจากนั้นนายประทุม  
 อินทรตุล จึงได้ชักชวนอาจารย์เปลื้องไปอยู่ด้วย โดยฝากให้เข้าทำงานที่โรงเลื่อยยางตลาดของ  
 เสี่ยววิชัย นายประทุม ได้สนับสนุนและตั้งวงโปงกลางขึ้น ชื่อว่า "วงโปงกลางกาฬสินธุ์" โดยมอบหมาย  
 ให้อาจารย์เปลื้อง เป็นหัวหน้าวง และได้มีสมาชิกพร้อมจำนวนเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้น ดังนี้

1. โปงกลาง บรรเลงโดย ครูเปลื้อง ฉายรัศมี
2. พิณโปร่ง บรรเลงโดย นายหงวน
3. แคน บรรเลงโดย นายนาต, นายแก้ว, นายเปลี่ย, นายเมฆ, นายเอก

4. กลอง บรรเลงโดย นายชาญ นายนิคม

5. กั๊บกั๊บก บรรเลงโดย นายทัต

ผลงานการแสดงที่หลังจากการตั้งวงแล้วไม่นาน นายบุรี พรหมลักขโน ผู้ว่าราชการจังหวัดกาฬสินธุ์ในขณะนั้น ได้ติดต่อให้นางโง่งกลางไปแสดงออกกรายการที่ทีวีช่อง 5 จังหวัดขอนแก่น (ช่อง 11 ในปัจจุบัน) เพื่อเป็นการเผยแพร่ และท่านได้แนะนำว่าน่าจะมีชุดพ็อนรำไปด้วยจึงจะน่าดูยิ่งขึ้น นายประทุม อินทรตุล จึงมอบหมายให้คุณเกียง บ้านสูงเนิน คุณลดาวลัย สิงห์เรือง และภรรยาของนายประทุมเองฝึกชุดพ็อนชุดแรก คือ รำชวยมือ ชุดที่ 2 คือ ชุดเซ็งภูไท ต่อมาชุดเซ็งสวิง ชุดบายศรีและชุดไทภูเขา ต่อมาคณะโง่งกลางกาฬสินธุ์ได้มีโอกาสไปแสดง ณ วังสวนจิตรลดา วังละโว้ วังสวนผักกาด วังสราญรมย์และแสดงเผยแพร่ในมหาวิทยาลัยต่างๆ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ปี พ.ศ. 2513 อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ได้ทดลองทำพิณไฟฟ้าเข้ามาผสมวง ยังไม่ได้ผลเท่าที่ควร เพราะไม่มีความรู้ความชำนาญ

ปี พ.ศ. 2515 อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ได้เห็นลูกชายของนายประทุมและลูกชายของนายช่วง เอายางหนึ่งสติ๊กพาดปากไหแล้วดิ่งเล่น ด้วยนิสัยนักดนตรีอยู่แล้ว จึงเอาไหมาทำเสียงเบส เนื่องจากท่านเห็นเบสสากลดี เวลาเล่นก็ไพเราะ พอดีท่านเห็นว่าเสียงไหคล้ายเสียงเบส จึงนำไหเข้ามาร่วมวงด้วย 2 ใบ ในปีเดียวกันนั้นเอง อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ได้ไปทำงานอยู่เขื่อนลำปาว และได้ตั้งวงขึ้นมาใหม่ ซึ่งมีเครื่องดนตรีและสมาชิก ดังนี้

1. โง่งกลาง บรรเลงโดย อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี
2. แคน บรรเลงโดย นายแสง นายเสถียร นายคำ นายมุก ยลถวิล  
นายสังวาลและนายจอม
3. พิณโปร่ง บรรเลงโดย นายเคน นายคอน
4. ซอแกนลอน บรรเลงโดย นายเสา
5. ฉาบ บรรเลงโดย นายสุด บำรุงเชื้อ นายแกะ นายประสิทธิ์
6. กลองตี้ม บรรเลงโดย นายภิรมย์
7. กลองล่อง หรือ กลองหางเดี่ยว บรรเลงโดย นายเรือง
8. กั๊บกั๊บก บรรเลงโดย นายทัต

ปี พ.ศ. 2523 อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ได้ทดลองทำพิณไฟฟ้ากับนายชาที่บ้านนาราชควาย จังหวัดนครพนม เข้าร่วมบรรเลงกับวงโง่งกลาง

ปี พ.ศ. 2524 อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ได้ทดลองทำฟิล์มเบสไฟฟ้ากับครูสมพงษ์ที่บ้าน นาราชควายเช่นเดียวกัน การใช้ฟิล์มไฟฟ้าและฟิล์มเบสไฟฟ้ายังไม่ได้ผลเท่าที่ควรเพราะยังไม่มี ความรู้ความชำนาญ จากนั้นอาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ก็เข้ามาสมัครสอบเป็นครูพิเศษในตำแหน่ง ลูกจ้างชั่วคราวที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สรุปได้ว่า การผสมวงในช่วงแรก มีการนำเอา เครื่องดนตรีหลาย ๆ ชนิด มาบรรเลงรวมกัน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความพยายามของนักดนตรีและ ผู้ร่วมงานที่ต้องการสร้างวงและพัฒนาดนตรีให้เกิดขึ้นอย่างเต็มความสามารถมาโดยตลอด นับว่า มีคุณค่าสำหรับชนรุ่นหลังเป็นอย่างยิ่ง (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ , 2550 หน้า, 33-35)

## 2.4 ประวัติความเป็นมาของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

### 2.4.1 ประวัติความเป็นมา

กระทรวงศึกษาธิการ ได้มีคำสั่งประกาศจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2524 โดยสังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ให้เปิดทำการสอนนักเรียนตั้งแต่ระดับ นาฏศิลป์ ชั้นต้น นาฏศิลป์ ชั้นกลางและ นาฏศิลป์ ชั้นสูง ในปีการศึกษา 2525 ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติระยะ ที่ 4 - 5 ในด้านการศึกษา ที่จะต้องพัฒนาและขยายการศึกษาด้านนาฏศิลป์ และดุริยางค์ไทย ไปสู่ ส่วนภูมิภาค ให้เพียงพอ โดยอาศัยอาคารเรียนของโรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์ เป็นสถานที่ ทำการเรียนการสอนในระยะแรก

ต่อมากรมศิลปากร ได้ อนุมัติเงิน 6,000,000 บาท เพื่อให้ก่อสร้างอาคารเรียน 4 ชั้น 18 ห้องเรียน จำนวน 1 หลัง ในเนื้อที่ของราชพัสดุแปลงที่ 14633 บริเวณสนามบินเก่า กองทัพบก ตำบลหลุบ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ในเนื้อที่ จำนวน 50 ไร่ และได้ย้ายมา ทำการเรียนการสอนในปีพ.ศ.2526 จนถึงปัจจุบัน

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรม ตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปีพุทธศักราช 2550 ประกาศตามราชกิจจานุเบกษา เลขที่ 124 ตอนที่ 32 ก. ลงวันที่ 9 กรกฎาคม พ.ศ. 2550 เปิดทำการเรียนการสอน ในระดับพื้นฐาน ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น มัธยมศึกษาตอนปลาย และระดับอุดมศึกษา ซึ่งมีอยู่ 2 คณะ คือ คณะศิลปศึกษา (ปริญญาตรี ปีที่ 1 - 5) และคณะศิลปะนาฏดุริยางค์ (ปริญญาตรี ปีที่ 1 - 4)

ปรัชญาของวิทยาลัย คือ สราวุธ ศิลปภูมิ นาม อภิ ยาธิสกี ทิสิ์ หมายความว่า “ขึ้นชื่อว่า ศิลปะ แม้นเช่นใดเช่นหนึ่งก็ยิ่งประโยชน์ให้สำเร็จได้”

สัญลักษณ์ประจำวิทยาลัย คือ พระพิฆเนศ โดยเชื่อกันว่าพระพิฆเนศวร เป็นชื่อ เทพเจ้าองค์หนึ่ง มีเศียรเป็นช้างมีงาข้างเดียว กายสีแดง ทรงเป็นโอรสของพระศิวะกับพระอุมา ถือว่าเป็นเทพเจ้าแห่งศิลปะและวิทยาการทั้งปวง พระนามของพระคเณศ มีหลายพระนาม เช่น พระพิฆเนศ พระพิฆเนศวร เป็นต้น

กิจการของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ ได้เปิดดำเนินการติดต่อกันมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2525-พ.ศ.2555 รวมระยะเวลา 30 ปี โดยมีผู้บริหารสถานศึกษาเรียงตามลำดับดังต่อไปนี้

พ.ศ. 2525 – 2529	นาย สำเร็จ จิตจง	รักษาการในตำแหน่ง ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2530	นาย สำเร็จ จิตจง	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2530 – 2531	นาง เพ็ญทิพย์ จันทุม	รักษาการในตำแหน่ง ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2531 – 2532	นาย สมบัติ แก้วสุจริต	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2533 – 2536	นาย สิริชัยชาญ พักจำรูญ	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2536 – 2538	นาง สันทนา วงษ์แสงพลอย	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2538 – 2540	นาย สังเวียน ทองคำ	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2541 – 2547	นาย เอนก นิคมภักดี	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2548 – 2550	นางเพ็ญทิพย์ จันทุม	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2551	นาย จีรพล เพชรสม	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2551	นางกษมา ประสงค์เจริญ	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2551	นางปุกณญเกษม สระแก้ว	ผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2551	นางฉวีรัตน์ ลีลาเลิศสุระกุล	รักษาราชการแทนผู้อำนวยการ
พ.ศ. 2552 – ปัจจุบัน	นายชิน เจริญสุข	ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ ได้เปิดทำการ เรียนการสอน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา จนถึงปัจจุบัน คือ ปี พ.ศ.2555 รวมระยะเวลาได้ 30 ปี และมีผลงานความก้าวหน้าตามลำดับดังนี้

## 1. ด้านการเรียนการสอน

วิทยาลัย นาฏศิลป์กาฬสินธุ์ ได้จัดการเรียนการสอนในเนื้อหาดนตรีและนาฏศิลป์ ตลอดจนขับร้องพื้นบ้านอีสาน โดยจัดให้เป็นวิชาเลือก (ปฏิบัติโท) ในยุคแรก ๆ ในปัจจุบันเปิดเป็นวิชาเอก (ปฏิบัติเอก) ทั้งระดับพื้นฐานและระดับอุดมศึกษา ซึ่งได้รับความสนใจจากนักเรียน นักศึกษาเลือกเรียนเป็นจำนวนมากขึ้น วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ ได้มีการ สรรหาบุคลากรผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี - นาฏศิลป์และขับร้องพื้นบ้าน โดยคัดเลือกบุคลากรจากภายนอก และรับ

สมัครบุคลากรจากภายใน เพื่อทำหน้าที่สอนและกำกับดูแล เริ่มต้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 ถึงปัจจุบัน ในปี พ.ศ. 2555 รวมระยะเวลา 30 ปี ซึ่งบุคลากรด้าน ดนตรี - นาฏศิลป์ และการขับร้องเพลง พื้นบ้านอีสาน ในปีพ.ศ.2525 - พ.ศ.2540 สามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

#### 1. บุคลากรด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน

นายเปลื้อง	ฉายรัศมี	ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(โปงลาง) พ.ศ. 2529 ท่านเป็นครูผู้เชี่ยวชาญทางด้าน ดนตรีพื้นบ้านอีสานที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว)
นายอลงกต	คำไธภา	ครูผู้เชี่ยวชาญการด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายทรงศักดิ์	ประทุมศิลป์	ครูผู้เชี่ยวชาญการด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน(โหวด) วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายชัยสิทธิ์	สนสุนัน	ปัจจุบันเป็นศิลปินอิสระ
นายทูลทองใจ	ซึ่งรัมย์	ปัจจุบันเป็นรองผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา
นายนิรันดร์	นันทอัมพร	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
นายพรหมา	จันทร์ประทักษ์	ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัว
นายบัวทอง	ผาจวง	ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัว
นายอภิชาติ	โยธะพล	ปัจจุบันเป็นครู โรงเรียนโสตศึกษาจังหวัดอุดรธานี
นายชินกาล	น้อยเขียว	ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัว
นายวัชร	บุญแนน	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายไธภณ	ศิวบรรวัฒนา	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายสหชาติ	ศรีสร้างคอม	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายอังกูร	ไชยสิทธิ์	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายรุ่งโรจน์	มันรอด	ปัจจุบันเป็นครู โรงเรียนบ้านกันตม (ครูราษฎร์สามัคคี)
นายสัมฤทธิ์	ยลวิลาศ	ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัว

## 2. บุคลากรด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน

นางเพ็ญจันทร์	เด่นยุค	ปัจจุบันเป็นรองผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง
นางมาลินี	แก้วเงิน	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลป์อุดรธานี
นางยุวดี	ตาลเลิศ	ปัจจุบันเป็นครูสอนนาฏศิลป์ที่สหรัฐอเมริกา
นางนิตยา	รังเสนา	ปัจจุบันประกอบธุรกิจส่วนตัว
นางพรสวรรค์	พรตอนก่อก	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
นายทองจันทร์	สังฆะมณี	ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว
นางกนกเลขา	พูนสวัสดิ์	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง
นางธิดารัตน์	ชนะพันธ์	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
นายเรืองชัย	นากลาง	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
นายชูชาติ	จันทสิโร	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง
นายกิตติยา	ทาทิสา	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
นางพิไลวรรณ	ยะวรรณ	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
นางสาวนิดา	ตรีศรี	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์

## 3. บุคลากรด้านขับร้องพื้นบ้านอีสาน

ดร.ฉวีวรรณ	พันธุ์ (ดำเนิน)	ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) พ.ศ. 2536
นางเกสร	ไร่แก้ว (สุนาม)	ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัว
นางคำมี	บัญชา	ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว
นางศิริวรรณ	จันทร์สว่าง	ปัจจุบันเป็นรองผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
นางบุญช่วง	ดาเหล่า	ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัว
นางอุบล	ภารสง่า	ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัว

บุคลากรด้านดนตรี - นาฏศิลป์ และการขับร้องเพลงพื้นบ้านอีสาน ในปีพ.ศ. 2541 - พ.ศ. 2555 สามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

## 1. บุคลากรด้านการขับร้องพื้นบ้านอีสาน

นางศิริวรรณ	แก้วเพ็ญกร	ปัจจุบันเป็นรองผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
-------------	------------	--

นางพรสวรรค์ พรดอนก่		ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นางเกสร ไ้ไร่เกื้อ (สุนาม)		ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัว

## 2. บุคลากรด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน

นายวัชร	เมธาศุภสวัสดิ์	ปัจจุบันปฏิบัติหน้าที่หัวหน้ากลุ่มสาระดนตรีพื้นบ้าน
นายอังกูร	ไชยสิทธิ์	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายอรรคเดช	ลือชาพูล	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายธาดา	เจริญสว่าง	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายอนุสรณ์	วรวรรณะ	ปัจจุบันสอนที่โรงเรียนกุดคูพิทยาอม อำเภอนโนนสัง จังหวัดหนองบัวลำภู
นายสายัญญ	ทรายทอง	ปัจจุบันโรงเรียนบ้านหนองผักแว่น จังหวัดบึงกาฬ
นายวรวิฑูมิ	ปุ่นาดี	ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัว
นายทูลทองใจ	ซึ่งรัมย์	ปัจจุบันเป็นรองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา
นายวัสกร	รัตนประทุม	ปัจจุบันศึกษาต่อ(ศป.ม.)สาขาดูริยางคศาสตร์

## 3. บุคลากรด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน

นายกิตติยา	ทาทิสา	ปัจจุบันเป็นหัวหน้ากลุ่มสาระการแสดงพื้นบ้าน
นางพรสวรรค์	พรดอนก่	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นางอังศุมาลิน	ทาทิสา	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
น.ส.ทิพย์จิรา	ภูสีเงิน	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายสันติ	ยศสมบัติ	ปัจจุบันเป็นครู วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

### 2.4.2 วัตถุประสงค์ของการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

1. ให้การศึกษาอบรมทั้งวิชาสามัญและศิลปะ เพื่อผลิตครูและศิลปินทางด้านนาฏศิลป์และทางด้านดุริยางคศิลป์
2. ดำเนินการศึกษาค้นคว้าวิจัย เพื่อการอนุรักษ์ส่งเสริมและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์
3. ให้การพัฒนาทางวิชาการและจัดแสดงเผยแพร่ด้านนาฏศิลป์ ด้านดุริยางคศิลป์ แก่ชุมชนและหน่วยงาน ทั้งของรัฐบาลและเอกชน



## วิสัยทัศน์

จัดการศึกษา วิจัย ส่งเสริม สืบสาน สร้างสรรค์ให้บริการเป็นแหล่งเรียนรู้ด้าน  
นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ เพื่อความเป็นเลิศและรางวัล ซึ่งศิลปวัฒนธรรมเพื่อความมั่นคงของชาติ

## พันธกิจ

1. ยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ
2. พัฒนาศักยภาพของบุคลากรให้เป็นผู้นำของสังคม
3. อนุรักษ์ พัฒนา สืบสาน นาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์
4. พัฒนาศักยภาพให้เกิดประโยชน์สูงสุด มีประสิทธิภาพสามารถพึ่งตนเองได้
5. นำศิลปะสู่ชุมชน

## เป้าหมาย

ผู้จบการศึกษาเป็นคนดี มีปัญญา มีความสุข มีความเป็นไทยและเป็นเลิศ  
ในด้านทักษะและความสามารถ ความเป็นผู้นำ เป็นผู้สืบสานศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์  
ให้เป็นเอกลักษณ์ไทยที่คงอยู่คู่ชาติไทยและมีความสามารถในการศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้นและ  
ประกอบอาชีพได้

## คุณลักษณะที่พึงประสงค์

1. มีจิตสำนึกและตระหนักในการอนุรักษ์ภาษาและศิลปวัฒนธรรมไทย  
ด้านนาฏศิลป์ ดนตรี ประเพณี รวมทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่น
2. มีมารยาทงามตามแบบไทย บุคลิกภาพดี มีมนุษยสัมพันธ์ มีน้ำใจ เอื้อเฟื้อ  
เผื่อแผ่มีความเมตตากรุณา
3. มีความรับผิดชอบ ซื่อสัตย์ ประหยัด อุดม เลี้ยงดู เห็นแก่ประโยชน์ส่วนรวม  
ชุมชนและประเทศชาติ
4. มีความคิดสร้างสรรค์ ใฝ่รู้ ใฝ่เรียน ขยัน อดทน รักการอ่าน รักการเรียน รักการ  
ค้นคว้ามุ่งแสวงหาความรู้ รักและศรัทธาในวิชาชีพของตนเอง
5. มีสุขภาพดี รักการออกกำลังกาย ไม่พึ่งพาสิ่งเสพติด
6. รักสถาบันการศึกษา รักท้องถิ่นและประเทศชาติ มุ่งสร้างสิ่งที่ดีงามให้สังคม  
ปฏิบัติตน ตามระเบียบวินัยของสถานศึกษา ไม่กระทำความผิดต่อศีลธรรม ระเบียบ กฎหมาย

7. มีความรู้อันเป็นสากล รู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลง และความเจริญก้าวหน้าทาง  
วิทยาการ มีทักษะและศักยภาพในการจัดการสื่อสารและการใช้เทคโนโลยี ปรับวิธีคิด  
วิธีการทำงานได้เหมาะสมกับสถานการณ์

8. มีจิตสำนึกในการบำเพ็ญตน ให้เป็นประโยชน์ต่อสังคม ภูมิใจในการปฏิบัติตน  
ในฐานะสมาชิกที่ดีของชุมชนและสังคม (วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์, 2555, ออนไลน์)

### 2.4.3 สถานที่ตั้ง

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ตั้งอยู่ที่ ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง  
จังหวัดกาฬสินธุ์ รหัสไปรษณีย์ 46000 หมายเลขโทรศัพท์ / หมายเลขโทรสาร 043 - 811317



ภาพที่ 2 สถานที่ก่อสร้างวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา)

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

#### 2.4.4 ความภาคภูมิใจ

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จทรงโปงลางที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในงานศิลปวัฒนธรรมสี่ภาค วันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2533 ลายที่ทรงร่วมบรรเลง คือ "ลายเตี้ยโขง" และ "ลายลมพัดพร้าว" ที่พริ้วหวานจับใจ ให้เกิดความปลื้มปิติในพระกรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ จังหวัดกาฬสินธุ์ จึงกำหนดเอาวันที่ 26 กุมภาพันธ์ ของทุกปี เป็นวันเริ่มงานเทศกาลมหรหรรษ์โปงลาง แพรว และงานกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์



ภาพที่ 3 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จทรงโปงลางเนื่องในงานแสดงศิลปวัฒนธรรมสี่ภาค (วันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2533) ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

ที่มา : [isan.clubs.chula.ac.th](http://isan.clubs.chula.ac.th)

#### 2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

คมกริช การินทร์ (2544, หน้า 198-209) ได้ศึกษาดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงมานุษยดนตรีวิทยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบททางดนตรีของโปงลางลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และการดำเนินงานของลายโปงลาง ผลการศึกษาพบว่า โปงลางพัฒนาการมาจาก “เกราะล่อ” หรือ “ขอลอ” เป็นเครื่องตีใช้บอกสัญญาณต่าง ๆ ของชาวบ้านและใช้ตีไล่นกไล่กาตามไร่นา ตอนแรกมีจำนวน 6 ลูก แล้วพัฒนาเป็น 9 ลูก และ 12 - 13 - 18 ลูก ตามลำดับ โปงลางประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ฟืนโปงลาง ขาตั้งโปงลาง และไม้ตีโปงลาง การผลิตโปงลางแบ่งได้เป็น 2 ขั้นตอนใหญ่ ขั้นตอนแรกคือ เตรียมวัสดุอุปกรณ์ และขั้นทำโปงลาง ประกอบด้วย การขึ้นรูป การตัดลูกโปงลาง

การเทียบเสียงการเจาะรู้อยู่เชิงและการเล่นที่ทดสอบเสียง โป่งกลางต้องเก็บไว้ในที่อากาศถ่ายเทได้สะดวกโป่งกลางบรรเลงได้ 2 แบบ คือบรรเลงคนเดียวและบรรเลง 2 คน การบรรเลง 2 คนคนแรกบรรเลงทำนองเพลง เรียกว่า “หมอละเคาะ” หรือ “หมอละเซฟ” อีกคนมีหน้าที่เคาะจังหวะเป็นเสียงประสานเรียกว่า “หมอละเลียบ” โป่งกลางบรรเลงรวมวงกับเครื่องดนตรีอีสานชนิดอื่น ๆ ได้โป่งกลางมีการไหว้ครู 2 แบบ คือ ไหว้ครูประจำปีและไหว้ครูก่อนการแสดง โป่งกลางที่นำมาศึกษาทำจากไม้มะหาดมี 17 ลูก 1 วงประกอบด้วยเสียง C/D/E/F/G/A และ B มี 13 ลูก 2 วง มี 6 เสียง คือ C/D/E/F/G และ A มี 12 ลูก 1 วง มี 5 เสียง คือ C/D/E/G และ A กลุ่มเสียงที่ใช้ในลายโป่งกลางมี 5 เสียง คือ C/D/E/G และ A โครงสร้างของลายประกอบด้วย รูปแบบที่มีลูกนำ รูปแบบที่มีการบรรเลงซ้ำ รูปแบบที่มีลูกจบ การเคลื่อนที่ของทำนองใช้แบบเป็นขั้น ๆ คือ คู่ 2 และใช้การเคลื่อนที่แบบกระโดดเป็นคู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 ตามลำดับ คู่ 6 และคู่ 7 มีน้อยมาก ทิศทางการเคลื่อนที่ค่อย ๆ สูงขึ้นจนถึงเสียงสูงสุดของ การบรรเลงลายนั้น แล้วเคลื่อนที่ลงมาจบการบรรเลงที่เสียง A ลูกตกหรือเสียงที่สำคัญในการบรรเลง คือ เสียง E (มี) และ A (ลา) เป็นเสียงที่ “หมอละเลียบ” ใช้เคาะ และเทคนิคที่สำคัญ คือ การตีสลับมือ การเพิ่มโน้ตในการบรรเลงและการกรอ บัวรอง พลศักดิ์ (2542, หน้า, 99-104) ได้ศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการสืบสานดนตรีโป่งกลางในจังหวัดกาฬสินธุ์ ผลการศึกษา พบว่า โป่งกลางเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านประเภทเครื่องตีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวอีสาน วิทยานิพนธ์เรื่อง กระบวนการสืบสานดนตรีโป่งกลางในจังหวัดกาฬสินธุ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการสืบสานดนตรีโป่งกลางในจังหวัดกาฬสินธุ์ รวมถึงประวัติ ความเป็นมา พัฒนาการ องค์ประกอบทางดนตรี และบทบาทหน้าที่ของดนตรีโป่งกลาง การวิจัย ครั้งนี้เป็นการศึกษาทางมานุษยวิทยา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการศึกษาข้อมูล จากเอกสารที่เกี่ยวข้องและการศึกษาในภาคสนาม ตั้งแต่เดือนตุลาคม 2539 ถึงเดือน กุมภาพันธ์ 2541 ผลการศึกษาพบว่า กระบวนการสืบสานดนตรีโป่งกลางในจังหวัดกาฬสินธุ์เป็นกระบวนการ ถ่ายทอดกันทางเครือญาติโดยใช้วิธีมุขปาฐะ เริ่มจากการบรรเลงเดี่ยวๆ ตามไร่นาเข้าสู่ ชุมชนเพื่อความบันเทิงแก่สมาชิกในสังคมเมื่อมีงานประเพณีต่างๆ โดยเฉพาะ ฮีตสิบสอง คองสิบสี่ มีการผสมวงปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดงเผยแพร่ผ่านสื่อต่างๆ เข้าสู่สถานศึกษา ย้อนกลับเข้าไปหาชุมชนอีกครั้งหนึ่งในลักษณะศิลปะการแสดงที่มีแบบแผนและมีการถ่ายทอดโดยใช้ระบบโน้ตเป็นส่วนใหญ่ ปัจจุบันการศึกษา กิจกรรมของชุมชน และถ้วยรางวัลพระราชทานเป็นปัจจัย สำคัญที่ทำให้ดนตรีโป่งกลางในจังหวัดกาฬสินธุ์สืบสานและสืบทอดอยู่ได้ ส่วนการศึกษาด้านประวัติ ความเป็นมานั้นพบว่า โป่งกลาง เดิมเรียกว่า ขอลอหรือกอลอ มีอยู่ตามเถียงไร่นาสำหรับ คนเฝ้าไร่นาที่เป็นสัญญาณไล่สัตว์ ที่จะมากินหรือทำความเสียหายให้แก่พืชไร่

เดิมมีหนึ่งท่อนพัฒนามาเป็น 6 , 9 และ 12 หรือ 13 ท่อนตามลำดับ ใช้ผู้บรรเลงสองคน คือ คนตีทำนองและคนตีเสียงกระทบ แบบคู่ประสาน ปัจจุบันนิยมแยกตีคนละฝั่งโดยใช้ไม้ 2 อันตี เพลงที่ใช้บรรเลงโปงลาง ส่วนใหญ่ เป็นเพลงท่อนเดี่ยวแบ่งได้เป็น 3 ส่วน คือ ส่วนนำ ส่วนทำนองหลัก และส่วนลงจบ ส่วนลายที่เป็น ลายหลัก คือ ลา ยโปงลาง ลายลมพัดพร้าว ลายแมงกูดอมดอก ลายกาเดินก้อน และลายนกไซบินข้ามทุ่ง มีการพัฒนาลักษณะ การบรรเลงและการแสดงพร้อมทั้งปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสภาพการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม วัฒนธรรมและเศรษฐกิจ

หน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน จึงควรมีบทบาทในการสืบสานดนตรีโปงลาง ในรูปแบบของการจัดการศึกษา การจัดการแสดง การจัดการประกวดและการจัดทำเป็นของที่ระลึกสืบต่อไป

ไพบุลย์ ตรีเดซี (2532, หน้า 17) ได้ศึกษาถึงดนตรีพื้นบ้านอีสาน สรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านอีสาน คือ ดนตรีที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีของท้องถิ่นอีสาน และการร้องที่มีเพลงที่ใช้บรรเลง และความสัมพันธ์ระหว่างมโหรีพื้นบ้านกับวิถีชีวิตของชาวอำเภอบุพผรัตน์ จังหวัดร้อยเอ็ด โดยใช้การสังเกตอย่างมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์หัวหน้าวง ผู้บรรเลง ผู้เกี่ยวข้องกับมโหรีพื้นบ้าน รวมถึงการศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แล้วนำเสนอผลการศึกษาแบบพรรณนาวิเคราะห์ ผลการศึกษา พบว่า องค์ประกอบของมโหรีพื้นบ้านอีสานด้านเครื่องดนตรี ส่วนใหญ่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เครื่องสีและเครื่องตีเป็นหลัก แต่ละคณะหรือวงมโหรีพื้นบ้าน จะมีปีน้อย ปีใหญ่ ซอน้อย ซอใหญ่ กลองมโหรี 1 ใบ ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบ 1 คู่ ด้านการประสมวงมี 3 แบบ คือ แบบนั่งบรรเลง แบบเดินบรรเลงและแบบประยุกต์กับเครื่องดนตรีอื่นๆ เข้าประสมวง เช่น โหวด ระนาด แซกโซโฟน เป็นต้น การประสมวงมีจำนวนเครื่องดนตรีไม่จำกัด เพราะขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลง ส่วนวิธีการบรรเลงพบว่า มีการบรรเลงเป็นกลุ่มหรือคณะเท่านั้น ไม่มีการบรรเลงเดี่ยว ในด้านบทเพลงเป็นทำนองเพลงทั้งหมด ไม่มีการขับร้องแต่ละคณะมโหรีพื้นบ้านมีการบรรเลงเพลงที่มีรูปแบบของบทเพลงเป็นทำนองท่อนเดี่ยวเกือบทุกเพลง บรรเลงซ้ำๆ กัน หลายๆ เที้ยว ความสัมพันธ์ระหว่างมโหรีพื้นบ้านกับวิถีชีวิตของชาวบ้าน ทางด้านสังคมเป็นการสร้างความสามัคคีของคนในกลุ่ม ทางด้านเศรษฐกิจเป็นการเสริมรายได้ให้กับครอบครัว และในทุกหมู่บ้านนิยมใช้มโหรีพื้นบ้านประกอบพิธีกรรมและงานบุญตามประเพณีต่างๆ

ภราดร สาขามูละ (2541, หน้า, 49 - 52) ได้ศึกษาดนตรีนิพนธ์ เรื่อง วงโปงลาง : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ผลจากการศึกษา พบว่า โปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เกี่ยวกับการก่อตั้งวงดนตรี ลักษณะของการถ่ายทอดความรู้และวิธีการเล่น หลักการในการจัดวง การฝึกฝนของนักดนตรี นอกจากนี้ยังได้ทำการวิเคราะห์เปรียบเทียบข้อมูล วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลป

ภาพลักษณ์ทั้งในอดีตและปัจจุบัน ที่ได้มีการแสดงมาจนมีชื่อเสียงในปัจจุบัน วงดนตรีพื้นบ้านอีสาน วงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้จัดตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ.2528 โดยผู้ว่าราชการจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้มีคำสั่งเชิญให้ นายเปลื้อง ฉายรัศมี มาทำการสอน และเผยแพร่ดนตรีให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในสาขาดนตรีพื้นบ้านอีสาน ในการจัดวงดนตรีโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยนำเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เช่น พิณ โปงลางแคน โหวด กลองหาง พิณเบส และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมาทำการร่วมบรรเลง รวมนว ลายดนตรีด้วยกัน ในลักษณะที่มีการพัฒนา มากขึ้น คือมีการใช้หลักของเครื่องขยายเสียงเข้ามาช่วยในอุปกรณ์บางประเภท ทำให้การบรรเลง โดยรวมมีความไพเราะสนุกสนานมากขึ้น ในการถ่ายทอดความรู้ในวงดนตรีโปงลางนั้น สาขาวิชา ดนตรีพื้นบ้านจัดเป็นสาขาหนึ่งที่นักเรียนสามารถเลือกศึกษาได้ วิธีการเรียนการสอนจะอาศัย ในเรื่องของกรมผสมผสาน วิธีการดั้งเดิมและมีวิธีสมัยใหม่ โดยเริ่มแรกนักเรียนต้องเรียนรู้ในทฤษฎี พื้นฐานต่าง ๆ ของอุปกรณ์แต่ละชนิด รวมทั้งลายเพลงและจังหวะแบบต่าง ๆ อีกด้วย ซึ่งลายเพลง นั้นในขั้นต้น จะอาศัยการท่องจำเป็นส่วนใหญ่ เมื่อนักเรียนได้เรียนในทางด้านทฤษฎีได้ในระดับ หนึ่งแล้ว ก็จะดำเนินการฝึกในการปฏิบัติ และแยกขั้นตอนการเรียนออกเป็น 3 ระดับ คือ ระดับพื้นฐาน ระดับกลาง ระดับสูง เมื่อนักเรียนเรียนรู้วิธีปฏิบัติได้แล้วก็จะทำการฝึกบรรเลงร่วมกัน จนถึงขั้นบรรเลงประกอบกับการแสดงนาฏศิลป์ได้ ปัจจุบันดนตรีพื้นบ้านอีสาน ได้รับความนิยม อย่างแพร่หลายเป็นอย่างมาก แต่ภาพลักษณ์ของวงดนตรีพื้นบ้านอีสานจะออกมาในลักษณะที่เป็น ภาพลบเป็นส่วนมาก เช่นในเรื่องของการแสดงหมอลำซึ่ง ซึ่งได้รับอิทธิพลของตะวันตกมากจนทำให้ดนตรีพื้นบ้านของอีสาน ค่อยค่าลง ด้วยเหตุนี้วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จึงเป็น แบบอย่างของการอนุรักษ์ที่ดีในการเลือกปฏิบัติ การที่จะผสมผสานอิทธิพลของวัฒนธรรม ที่เข้ามาแล้วทำให้ดนตรีของอีสาน ค่อยค่ามากขึ้น ยังรวมไปถึงเรื่องของการสืบทอดต่อไปยัง ลูกหลานอีกด้วย ซึ่งควรอนุรักษ์ไว้ เป็นแบบอย่างของวงดนตรีพื้นบ้านอีสานทั่วไป

จากการศึกษาแนวคิดทฤษฎีและเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังกล่าวข้างต้น ผู้ศึกษาได้มา เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ประเด็นการศึกษา ประวัติ พัฒนาการ และรูปแบบการแสดง ของ วงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยจะมองถึง พัฒนาการด้านการประสมวง ประเภทของวง จำนวนเครื่องดนตรีและรูปแบบการแสดงของ วงโปงลาง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในแต่ละยุค ต่อไป