เดี่ยวแคน ทางครูบัวหอง ผาจวง

นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2554
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5 2 8 6 7 4 4 0 3 5

KHAEN SOLO : BUAHONG PHAJUANG'S STYLE

Mr. Ratthanin Raveechartpong

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music

Department of Music

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	เดี่ยวแคน : ทางครูบัวหอง ผาจวง
โดย	นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี)

รัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์ : เดี่ยวแคน ทางครูบัวหอง ผาจวง. (KHAEN SOLO : BUAHONG PHAJUANG'S STYLE) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.ดร.ขำคม พรประสิทธิ์, อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม : ผศ.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์, 206 หน้า.

แคนคือเครื่องดนตรีที่มีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน และยังเป็นสัญลักษณ์ของชาวไทยภาคอีสาน โดยมีความผูกพันธ์กับวัฒนธรรมและประเพณีของชาวอีสาน ซึ่งนิยมเล่นในงานมงคล เช่น งานบุญ และงานเลี้ยงในโอกาสต่างๆ แคนสามารถถ่ายทอดอารมณ์ให้ผู้ที่ได้รับฟังเกิดความรู้สึกตามทำนองที่บรรเลง ทั้งอารมณ์โศกเศร้าและสนุกสนานซึ่งครูบัวหอง ผาจวงนี้เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในภาคอีสานจนถึงปัจจุบัน โดยทางเดี่ยวแคนทั้ง 13 ลายนี้เป็นผลงานที่งดงามทางดีตศิลป์ ซึ่งครูบัวหอง ผาจวงได้รับสืบทอดมาจากบรรพบุรุษคือคุณทวดคง ผาจวง

การศึกษาและการวิเคราะห์ในงานวิจัยฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ เอกลักษณ์และรวมไปถึงกลวิธีพิเศษต่างๆ ที่ปรากฏในการบรรเลงแคนทั้ง 13 ลาย ได้แก่ ลายสุดสะแนน ลายใหญ่ ลายน้อย ลายติดสูดใหญ่ ลายติดสูดน้อย ลายโป้ซ้าย ลายลมพัดพร้าว ลายผู้เฒ่าเงยคอ ลายสาวหยิกแม่ ลายออนซอนอีสาน ลายภู่ไท ลายเต้ยหัวโนนตาล ลายคอนสวรรค์ ซึ่งดำเนินการวิจัยโดยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการสัมภาษณ์ การวิจัยเอกสาร และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ซึ่งผลการวิจัยพบว่าการเป่าแคนมี 6 โอกาส คือ การเป่าแคนเพื่อความบันเทิงแก่ตนเอง การเป่าแคนเพื่อความบันเทิงแก่เพื่อนฝูง การเป่าแคนในการไปเกี้ยวสาว การเดี่ยวแคนสำหรับขบวนแห่ การเป่าแคนสำหรับการประกอบลำ และการเป่าแคนสำหรับพิธีกรรมรักษาคนไข้ ในเรื่องสังคีตลักษณ์พบว่าจังหวะประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ไร้อัตราจังหวะบังคับ และมีอัตราจังหวะบังคับ มีเอกลักษณ์ในการขึ้นเพลง การดำเนินทำนอง และการลงจบ ด้วยการใช้เม็ดพราย 7 แบบ ได้แก่ การสะบัด การปริบ การพรม การจ้น การย่อน การใช้เสียงคู่แปด และการตัดลิ้น โดยผู้บรรเลงจะต้องมีความชำนาญในการคิดทางการใช้ลม และการใช้นิ้ว ซึ่งทั้ง 3 ส่วนนี้ต้องมีความสัมพันธ์กัน

ภาควิชา.....ดุริยางคศิลป์..... ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา.....ดุริยางค์ไทย..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

ปีการศึกษา....2554..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม.....

5286744035 : MAJOR THAI MUSIC
KEYWORDS : KHAEN / KHRU BUAHONG PHAJUANG / PHAJUANG'S STYLE

RATTHANIN RAWEECHARTPONG : KHAEN SOLO : BUAHONG PHAJUANG'S STYLE. ADVISOR : ASSOC. PROF. Ph.D. KUMKOM PORNPRASIT, CO-ADVISOR : ASST. PROF. Ph.D. JARERNCHAI CHONPAIROJ, 206 pp.

Khaen is a musical instrument with a long history as a symbol of Thai Northeast Music. It is closely related with Thai traditional culture, Commonly played in festival, folk custom and celebration, it can express feeling of sadness and happiness when played. Master Buahong Phajuang is one of most famous well-known Khaen master in Thailand's for Khaen Solo deseendant and inheritor of his Great Grand Father, Kong Phajoeng. His Kaen solo songs are recognized as masterpiece arts for many years up to present.

The aim of this study is to analyse different contexts of Master Buahong Phajuang's Khaen Solo Style in terms of musical form, musical identity and special technique used in his popular 13 songs including Lai Sudsanan, Lai Yai, Lai Noi, Lai Tidsoodyai, Lai Tidsudnoi, Lai Posai, Lai Lompadpraw, Lai Phuthao Ngoei Kore, Lai Sawyigmae, Lai Onsonisan, Lai Phutai, Lai Toei Hua Non Tan and Lai Konsawan. Qualitative research was performed through interview, literature reviews and 2-month one-on-one training with Master Buahong himself. It was found that Khaen Solo can be played in several Occasions such as Self entertrainment, Group entertrainment, Flirting purpose, Parade, Mohlam singing and traditional ceremony for remedy belief. There are mainly two musical forms (meter and non-meter). Unique identity is found in all 13 songs in part of introduction, main body and cadence with embellishment and melody. Player must have distinguished skills in breathing, use of fingers and improvising. These three components must be perfectly coordinated.

Department :	Music	Student's Signature	
Field of Study :	Thai Music	Advisor's Signature	
Academic Year :	2011	Co-advisor's Signature	

กิตติกรรมประกาศ

ขอน้อมสักการะบรมครูอาจาริยังและน้อมรำลึกถึงพระคุณของครูคง ผาจวง ครูมี ผาจวง ผู้สร้างตำนานเสียงแคนให้สืบทอดมาจนถึงครูบัวหอง ผาจวง ศิลปินผู้มีความชำนาญและสืบสานตำนานเสียงแคนอันทรงคุณค่ายิ่ง

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ลงได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลือจากท่านรองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ที่กรุณาให้คำปรึกษา ตลอดจนเอื้อเฟื้อข้อมูลต่างๆให้แก่ศิษย์โดยเสมอมา กราบขอบพระคุณครูบัวหอง ผาจวง ที่ให้ความรัก ความเมตตา และเสียสละเวลาอันมีค่า ในการประสิทธิ์ประสาทศิลปะวิชาแคนให้อย่าง เต็มกำลัง รวมทั้งข้อมูลเกี่ยวกับประวัติชีวิต และกลเม็ดพรายในการบรรเลงแคนอย่างดียิ่ง กราบขอบพระคุณท่านอาจารย์ รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์ ครูผู้แนะแนวทางและปรารถนาดีต่อศิษย์เสมอมา ขอกราบขอบพระคุณท่านรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ครูผู้เปี่ยมด้วยความเมตตา และเอื้อเฟื้อข้อมูลในการทำงานวิจัย ขอกราบขอบพระคุณท่านอาจารย์ ดร.มิ่งขวัญ ชนไพโรจน์ ผู้เปี่ยมด้วยความเมตตาและความปรารถนาดี

ขอกราบขอบพระคุณครูเคน ดาเหลา(ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เอื้อเฟื้ออย่างหาที่สุดมิได้ ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ครูผู้มอบความรัก และความเมตตาให้แก่ศิษย์เสมอมา ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ครูผู้ปรารถนาดีต่อศิษย์ ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ที่ให้คำแนะนำและแนะแนวทางการทำงานวิจัยเสมอมา ขอกราบขอบพระคุณ ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง ที่ให้ความอนุเคราะห์ในการเอื้อเฟื้อข้อมูล ขอกราบขอบพระครูสมร จันภูงา และครูสมบัติ สิมหล้า ผู้ที่ให้คำแนะนำและเอื้อเฟื้อข้อมูลต่างๆ

ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อณัฐดิษฐ์ รวีฉัตรพงศ์ และคุณแม่วิภาวัลย์ รวีฉัตรพงศ์ ที่ท่านให้ความอนุเคราะห์ด้านทุนทรัพย์สำหรับการศึกษา และสนับสนุนด้านอุปกรณ์เทคโนโลยีที่จำเป็นในการดำเนินงานเสมอมา อีกทั้งยังสร้างเสริมเพิ่มพูนกำลังใจในการทำงานให้แก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ คุณป้าพีรญา สาริกะภูติ และคุณนิตยา อ่อนทอง ที่ช่วยเหลือและแก้ไขปัญหาต่างๆมาโดยตลอด

ขอบคุณ นางสาวธนินท์ธร รวีฉัตรพงศ์ และนางสาวฐิติสา เจียมสกุล ที่ช่วยเหลือและให้กำลังใจในการทำงานเสมอมา

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และขอมอบคุณประโยชน์ที่ก่อเกิดจากงานวิจัยฉบับนี้ให้แด่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูอาจารย์แคนผู้ล่วงลับ ตลอดจนบรรพบุรุษทุกท่าน

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย……..... ง

บทคัทย่อภาษาอังกฤษ…….. จ

กิติกรรมประกาศ…….. ฉ

สารบัญ……. ช

สารบัญตาราง……... ญ

สารบัญภาพ…….. ฌ

บทที่ 1 บทนำ…… 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา……. 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย……... 4

1.3 ขอบเขตของการวิจัย…….. 5

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย..... 5

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ……..... 6

บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้อง……... 7

2.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับแคน……...…… 7

2.1.1 ความหมายของคำว่า “แคน”…… 7

2.1.2 ความเป็นมาของแคน……... 9

2.1.3 ส่วนประกอบของแคน……. 12

2.1.4 ระบบเสียงของแคน……. 18

2.1.5 การฝึกหัดขึ้นต้น…….. 19

2.1.6 บทบาทหน้าที่ของแคน…… 20

2.2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับลายแคน (เพลงแคน)……. 21

2.2.1 ความหมายของคำว่า “ลาย”……..…… 21

2.2.2 ลายพื้นฐาน……..…… 21

2.2.3 ลายที่เกิดจากทำนองลำ……...……..… 22

2.2.4 ลายที่เลียนเสียงจากธรรมชาติ……..…..… 22

2.2.5 ลายเบ็ดเตล็ดต่างๆ……...……..… 22

2.3 โอกาสในการเป่าแคน…… 23

2.3.1 การเป่าแคนเพื่อความบันเทิงแก่ตนเอง……..… 23

2.3.2 การเป่าแคนเพื่อความบันเทิงแก่เพื่อนฝูง…..…… 23

2.3.3 การเป่าแคนในการไปเกี้ยวสาว…… 23

หน้า

2.3.4 การเป่าแคนสำหรับขบวนแห่…… 23
2.3.5 การเป่าแคนสำหรับประกอบลำ…… 24
2.3.6 การเป่าแคนสำหรับพิธีกรรมรักษาคนไข้…… 24
2.4 บริบทเกี่ยวกับการเดี่ยวแคน…… 24
2.4.1 การเดี่ยวแคนในโอกาสทั่วไป…… 25
2.4.2 การเดี่ยวแคนในงานประกวด…… 25
2.4.3 เพลงที่ใช้ในการประกวดเดี่ยวแคน…… 25
2.4.4 การเตรียมตัวประกวดเดี่ยวแคน…… 26
2.4.5 เกณฑ์การให้คะแนนในการประกวดเดี่ยวแคน…… 26
ประวัติคุณครูบัวหอง ผาจวง…… 28
บทที่ 3 3.1 ชาติภูมิ…… 28
3.2 การศึกษาวิชาสามัญ…… 29
3.3 การศึกษาด้านการเป่าแคน…… 29
3.4 หน้าที่การงาน…… 30
3.5 ชีวิตครอบครัว…… 30
3.6 ประสบการณ์ด้านการเป่าแคน…… 32
3.6.1 การเป่าแคนประกอบลำ…… 34
3.6.2 ประสบการณ์ด้านการสอน…… 36
3.6.3 การเป่าแคนประกวดและรางวัลที่ได้รับ…… 37
3.7 สายการสืบทอดแคน…… 41
3.8 การยกครูคายอ้อ…… 42
บทที่ 4 ทางเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง…… 48
4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต…… 48
4.2 ตารางและเสียงในการบันทึกโน้ต…… 50
4.3 นิยามศัพท์เฉพาะ…… 60
4.4 วิเคราะห์การเดี่ยวแคน ทางครูบัวหอง ผาจวง…… 62
4.4.1 สังคีตลักษณ์…… 62
4.4.2 บันไดเสียง…… 87
4.4.3 จังหวะ…… 106
4.4.4 ช่วงเสียง…… 123
4.4.5 การใช้เม็ดพราย…… 130
สรุปท้ายบท…… 196
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ…… 199

หน้า

5.1 การศึกษาบริบทต่างๆ เกี่ยวกับการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง……... 199
5.2 การศึกษาประวัติชีวิตครูบัวหอง ผาจวง……. 200
5.3 การศึกษาเดี่ยวแคนทางครูบัวหอง ผาจวง…….. 201
5.4 ข้อเสนอแนะ……. 202
5.4.1 ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย หรือการนำเอาไปใช้ประโยชน์…… 203
5.4.2 ข้อเสนอแนะการวิจัย…… 203
รายการอ้างอิง……...… 204
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์…… 206

สารบัญตาราง

		หน้า
ตารางที่ 1	ตัวอย่างการที่ใช้ในการบันทึกประกอบการวิเคราะห์…….……..	49
ตารางที่ 2	รูปแบบกลุ่มเสียง Penta Centric……...	61
ตารางที่ 3	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายสุดสะแนน…….	74
ตารางที่ 4	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายใหญ่……...	74
ตารางที่ 5	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายน้อย……	76
ตารางที่ 6	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายติดสูดใหญ่…….	76
ตารางที่ 7	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายติดสูดน้อย…….	77
ตารางที่ 8	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายโป้ซ้าย……	78
ตารางที่ 9	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายลมพัดพร้าว……	79
ตารางที่ 10	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายผู้เฒ่าเงยคอ…….	80
ตารางที่ 11	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายสาวหยิกแม่……	81
ตารางที่ 12	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายออนซอนอีสาน……...	82
ตารางที่ 13	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายภู่ไท……	83
ตารางที่ 14	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาล……..	84
ตารางที่ 15	แสดงรูปแบบการบรรเลงลายคอนสวรรค์……..…….	85
ตารางที่ 16	บันไดเสียงลายสุดสะแนน……	90
ตารางที่ 17	บันไดเสียงลายใหญ่……...	91
ตารางที่ 18	บันไดเสียงลายน้อย……..	92
ตารางที่ 19	บันไดเสียงลายติดสูดใหญ่……	93
ตารางที่ 20	บันไดเสียงลายติดสูดน้อย……	94
ตารางที่ 21	บันไดเสียงลายโป้ซ้าย……..	94
ตารางที่ 22	บันไดเสียงลมพัดพร้าว……..….	95
ตารางที่ 23	บันไดเสียงลายผู้เฒ่าเงยคอ……	96
ตารางที่ 24	บันไดเสียงลายสาวหยิกแม่……..…….	97
ตารางที่ 25	บันไดเสียงลายออนซอนอีสาน…….	98
ตารางที่ 26	บันไดเสียงลายภู่ไท……..	99
ตารางที่ 27	บันไดเสียงลายเต้ยหัวโนนตาล…….	100
ตารางที่ 28	บันไดเสียงลายคอนสวรรค์……...	101
ตารางที่ 29	แสดงการเข้าออกของจังหวะลายสุดสะแนน……	109
ตารางที่ 30	แสดงการเข้าออกของจังหวะลายใหญ่……..	109
ตารางที่ 31	แสดงการเข้าออกของจังหวะลายน้อย……..	111
ตารางที่ 32	แสดงการเข้าออกของลายติดสูดใหญ่…….……..	111

หน้า

ตารางที่ 33 แสดงการเข้าออกของจังหวะลายติดสูดน้อย..... 112
ตารางที่ 34 แสดงการเข้าออกจังหวะลายโป้ซ้าย..... 113
ตารางที่ 35 แสดงการเข้าออกของลายลมพัดพร้าว.....…… 114
ตารางที่ 36 แสดงการเข้าออกของจังหวะลายผู้เฒ่าเงยคอ..... 115
ตารางที่ 37 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายสาวหยิกแม่..... 116
ตารางที่ 38 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายออนซอนอีสาน..... 117
ตารางที่ 39 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายภู่ไท..... 118
ตารางที่ 40 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายเต้ยหัวโนนตาล..... 119
ตารางที่ 41 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายคอนสวรรค์..... 120
ตารางที่ 42 แสดงการจ้นเพื่อจัดกลุ่มลายลูกบทของลายสุดสะแนน..... 129
ตารางที่ 43 แสดงการจ้นเพื่อจัดกลุ่มลายลูกบทของลายใหญ่..... 129
ตารางที่ 44 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 1..... 131
ตารางที่ 45 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 2..... 131
ตารางที่ 46 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 3..... 132
ตารางที่ 47 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 4..... 132
ตารางที่ 48 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 5..... 132
ตารางที่ 49 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 6..... 133
ตารางที่ 50 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 7..... 133
ตารางที่ 51 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 8..... 133
ตารางที่ 52 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 9..... 134
ตารางที่ 53 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 10..... 134
ตารางที่ 54 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 11..... 134
ตารางที่ 55 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 12..... 135
ตารางที่ 56 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 13..... 135
ตารางที่ 57 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 14..... 135
ตารางที่ 58 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 15..... 136
ตารางที่ 59 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 16..... 136
ตารางที่ 60 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 17..... 136
ตารางที่ 61 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 18..... 137
ตารางที่ 62 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 19..... 137
ตารางที่ 63 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 20..... 137
ตารางที่ 64 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 21..... 138
ตารางที่ 65 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 22..... 138

หน้า

ตารางที่ 66 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 23…….. 138
ตารางที่ 67 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 24…….. 139
ตารางที่ 68 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 25…….. 139
ตารางที่ 69 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 26…….. 139
ตารางที่ 70 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 27…….. 140
ตารางที่ 71 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 1……. 140
ตารางที่ 72 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 2……. 141
ตารางที่ 73 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 3……. 141
ตารางที่ 74 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 4……. 141
ตารางที่ 75 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 5……. 142
ตารางที่ 76 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 6……. 142
ตารางที่ 77 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 7……. 142
ตารางที่ 78 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 1…….. 143
ตารางที่ 79 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 2…….. 143
ตารางที่ 80 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 3…….. 144
ตารางที่ 81 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 4…….. 144
ตารางที่ 82 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 5…….. 144
ตารางที่ 83 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 6…….. 145
ตารางที่ 84 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 7……. 145
ตารางที่ 85 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 8…….. 146
ตารางที่ 86 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 9…….. 146
ตารางที่ 87 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 10…… 146
ตารางที่ 88 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 11……..…..…… 147
ตารางที่ 89 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 12……..…… 147
ตารางที่ 90 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 13…… 147
ตารางที่ 91 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 14…… 148
ตารางที่ 92 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 15…… 148
ตารางที่ 93 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 16…… 148
ตารางที่ 94 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 17…… 149
ตารางที่ 95 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 1…… 149
ตารางที่ 96 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 2…… 150
ตารางที่ 97 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 3…… 150
ตารางที่ 98 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 4…… 150

หน้า

ตารางที่ 99 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 5..... 151
ตารางที่ 100 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 6..... 151
ตารางที่ 101 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 7..... 151
ตารางที่ 102 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 8..... 152
ตารางที่ 103 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 1..... 152
ตารางที่ 104 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 2..... 152
ตารางที่ 105 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 3..... 153
ตารางที่ 106 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 4..... 153
ตารางที่ 107 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 5..... 154
ตารางที่ 108 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 6..... 154
ตารางที่ 109 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 7..... 154
ตารางที่ 110 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 8..... 155
ตารางที่ 111 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 9..... 155
ตารางที่ 112 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 10..... 155
ตารางที่ 113 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 11..... 156
ตารางที่ 114 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 12..... 156
ตารางที่ 115 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 13..... 156
ตารางที่ 116 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 1..... 157
ตารางที่ 117 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 2..... 157
ตารางที่ 118 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 3..... 158
ตารางที่ 119 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 4..... 158
ตารางที่ 120 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 5..... 158
ตารางที่ 121 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 6..... 159
ตารางที่ 122 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 7..... 159
ตารางที่ 123 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 8..... 159
ตารางที่ 124 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 9..... 160
ตารางที่ 125 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 10..... 160
ตารางที่ 126 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 11..... 160
ตารางที่ 127 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 12..... 161
ตารางที่ 128 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 1..... 161
ตารางที่ 129 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 2..... 162
ตารางที่ 130 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 3..... 162
ตารางที่ 131 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 4..... 162

หน้า

ตารางที่ 132 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 5..... 163
ตารางที่ 133 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 6..... 163
ตารางที่ 134 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 7..... 163
ตารางที่ 135 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 8..... 164
ตารางที่ 136 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 9..... 164
ตารางที่ 137 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 1..... 165
ตารางที่ 138 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 2..... 165
ตารางที่ 139 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 3..... 166
ตารางที่ 140 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 4..... 166
ตารางที่ 141 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 5..... 166
ตารางที่ 142 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 6..... 167
ตารางที่ 143 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 7..... 167
ตารางที่ 144 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 1..... 168
ตารางที่ 145 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 2..... 168
ตารางที่ 146 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 3..... 169
ตารางที่ 147 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 4..... 169
ตารางที่ 148 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 5..... 169
ตารางที่ 149 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 6..... 170
ตารางที่ 150 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 7..... 171
ตารางที่ 151 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 1..... 171
ตารางที่ 152 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 2..... 172
ตารางที่ 153 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 3..... 172
ตารางที่ 154 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 4..... 172
ตารางที่ 155 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 5..... 172
ตารางที่ 156 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 6..... 173
ตารางที่ 157 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 7..... 173
ตารางที่ 158 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 8..... 173
ตารางที่ 159 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 9..... 174
ตารางที่ 160 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 10..... 174
ตารางที่ 161 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 11..... 174
ตารางที่ 162 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 12..... 175
ตารางที่ 163 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 13..... 175
ตารางที่ 164 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 14..... 175

หน้า

ตารางที่ 165 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 15..... 176
ตารางที่ 166 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 16..... 176
ตารางที่ 167 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 17..... 176
ตารางที่ 168 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 18..... 177
ตารางที่ 169 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 2..... 177
ตารางที่ 170 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 3..... 178
ตารางที่ 171 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 4..... 178
ตารางที่ 172 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 5..... 178
ตารางที่ 173 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 6..... 179
ตารางที่ 174 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 1..... 179
ตารางที่ 175 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 2..... 180
ตารางที่ 176 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 3..... 181
ตารางที่ 177 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 4..... 180
ตารางที่ 178 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 5..... 181
ตารางที่ 179 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 6..... 181
ตารางที่ 180 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 7..... 181
ตารางที่ 181 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 8..... 182
ตารางที่ 182 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 9..... 182
ตารางที่ 183 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 10..... 182
ตารางที่ 184 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 11..... 183
ตารางที่ 185 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 12..... 183
ตารางที่ 186 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 13..... 183
ตารางที่ 187 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 14..... 184
ตารางที่ 188 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 1..... 184
ตารางที่ 189 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 2..... 184
ตารางที่ 190 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 3..... 185
ตารางที่ 191 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 4..... 185
ตารางที่ 192 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 5..... 185
ตารางที่ 193 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 6..... 186
ตารางที่ 194 แสดงการใช้ลูกสะบัดใน ลายภู่ไท ประโยคที่ 2..... 186
ตารางที่ 195 แสดงการใช้ลูกสะบัดใน ลายภู่ไท ประโยคที่ 3..... 187
ตารางที่ 196 แสดงการใช้ลูกสะบัดใน ลายภู่ไท ประโยคที่ 6..... 187
ตารางที่ 197 แสดงการใช้ลูกสะบัดใน ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 5..... 188

หน้า

ตารางที่ 198 แสดงการพรมนิ้ว ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 1…… 189
ตารางที่ 199 แสดงการพรมนิ้ว ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 27…….…….. 189
ตารางที่ 200 แสดงการพรมนิ้ว ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 6……..…… 189
ตารางที่ 201 แสดงการพรมนิ้ว ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 14……..…. 189
ตารางที่ 202 แสดงการพรมนิ้ว ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 1…… 190
ตารางที่ 203 แสดงการพรมนิ้ว ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 4…… 190
ตารางที่ 204 แสดงการพรมนิ้ว ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 17…….. 190
ตารางที่ 205 แสดงการพรมนิ้ว ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 1…….. 190
ตารางที่ 206 แสดงการพรมนิ้ว ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 12…… 191
ตารางที่ 207 แสดงการพรมนิ้ว ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 1……..……. 191
ตารางที่ 208 แสดงการพรมนิ้ว ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 13…….. 191
ตารางที่ 209 แสดงการพรมนิ้ว ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 1……... 191
ตารางที่ 210 แสดงการพรมนิ้ว ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 8……... 192
ตารางที่ 211 แสดงการฮ่อนในกลุ่มแม่บทลายใหญ่…….. 194
ตารางที่ 212 แสดงการฮ่อนในกลุ่มแม่บทลายน้อย……... 195

สารบัญภาพ

		หน้า
ภาพที่ 2.1	ซัง (Cheng) แคนประเทศจีน……	8
ภาพที่ 2.2	โช (Sho) แคนประเทศญี่ปุ่น……	8
ภาพที่ 2.3	แซงหวาง (Saenghwang) แคนประเทศเกาหลี……	9
ภาพที่ 2.4	แอ่วลาวที่ได้รับความนิยมในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์……..	10
ภาพที่ 2.5	แคนวงทหารเมืองอุบลราชธานี สมัยรัชกาลที่ 6……..	11
ภาพที่ 2.6	ท่านอาจารย์ ผศ.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ที่บ้าน ณ เลขที่ 42 หมู่ที่ 11 บ้านหนองแวงควง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด พ.ศ.2554……	11
ภาพที่ 2.7	ส่วนประกอบของแคน……	12
ภาพที่ 2.8	ภาพไม้กู่แคน……	13
ภาพที่ 2.9	ภาพรูนับ……..	14
ภาพที่ 2.10	ภาพเต้าแคน.....	14
ภาพที่ 2.11	ภาพลิ้นแคน.....	16
ภาพที่ 2.12	ภาพขี้สูด……..	16
ภาพที่ 2.13	ภาพรูแพ.....	17
ภาพที่ 2.14	ภาพเครือญ่านาง……..	17
ภาพที่ 2.15	รูปแสดงตำแหน่งนิ้วของแคน……..	18
ภาพที่ 3.1	ครูบัวหอง ผาจวง…….	28
ภาพที่ 3.2	คุณครูบัวหอง ผาจวง ขณะก่อนออกไปทำงาน ปี พ.ศ.2553…….	31
ภาพที่ 3.3	นางเบ็ง ผาจวง ภรรยาคุณครูบัวหอง…….	31
ภาพที่ 3.4	ครูบัวหอง ผาจวง ร่วมแสดงในงานยกช่อฟ้าอุโบสถ บ้านนาข่า ตำบลนาข่า อำเภอเมือง จังหวัดอุดรธานี พ.ศ.2545……..	33
ภาพที่ 3.5	ครูบัวหอง ผาจวง ร่วมแสดงในงานประเพณีบุญพระเหวด ตำบลโนนสูง อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย พ.ศ.2545…….	33
ภาพที่ 3.6	ครูบัวหอง ผาจวง ร่วมแสดงในงานผ้าป่าการกุศล ณ วัดป่าสามัคคีธรรม ตำบลค่ายบกหวาน อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย พ.ศ.2546…….	34
ภาพที่ 3.7	ครูเคน ดาเหลาและผู้วิจัยขณะกำลังสัมภาษณ์ ณ งานบุญที่บ้านเชียงหวาง จังหวัดอุดรธานี พ.ศ.2553……	35
ภาพที่ 3.8	ครูเคน ดาเหลาและครูบัวหอง ผาจวง ณ งานบุญที่บ้านเชียงหวาง จังหวัดอุดรธานี พ.ศ.2553……	35
ภาพที่ 3.9	ครูบัวหอง ผาจวง บรรยากาศการสอนในวิชา “หมอแคนน้อย” ณ โรงเรียนค่ายบกหวานโพนตาลวิทยา จังหวัดหนองคาย พ.ศ.2547……	36

หน้า

ภาพที่ 3.10	เกียรติบัตรรางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 จากงานประกวดโฮมแคนลำโขง ในงานเทศกาลดอกลำดวน จังหวัดศรีสะเกษ พ.ศ.2535.....	38
ภาพที่ 3.11	ถ้วยรางวัลคนดีศรีแผ่นดิน จากหนังสือพิมพ์สื่อสารธุรกิจ พ.ศ.2540.....	38
ภาพที่ 3.12	ถ้วยรางวัลพระราชทานจาก สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 ในงานประกวดเป่าแคน"การท่องเที่ยวไทย" พ.ศ.2538.....	39
ภาพที่ 3.13	ถ้วยรางวัลพระราชทานจาก สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีรางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ในงานประกวดเป่าแคนชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย พ.ศ.2541.....	39
ภาพที่ 3.14	โล่ประกาศเกียรติคุณผู้ถ่ายทอดศิลปะแก่เยาวชน จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ.2542.....	40
ภาพที่ 3.15	รับโล่เชิดชูเกียรติ์จาก ฯพณฯ พลเอก เปรม ติณสูลานนท์ สุดยอดศิลปินพื้นบ้านอีสาน พ.ศ.2547.....	40
ภาพที่ 3.16	โล่เชิดชูเกียรติ์ สุดยอดศิลปินพื้นบ้านอีสาน จากงานครบรอบ 40 ปี มหาวิทยาลัยขอนแก่น พ.ศ.2547.....	41
ภาพที่ 3.17	เครื่องคายอ้อ.....	44
ภาพที่ 3.18	เครื่องยกครูคายอ้อ.....	45
ภาพที่ 3.19	ครูบัวหอง ผาจวง ขณะเป่าลายสุดสะแนนเพื่อบูชาครู.....	45
ภาพที่ 3.20	ผู้วิจัยรับแคนและแสดงความนอบน้อมแก่แคน.....	46
ภาพที่ 3.21	ครูบัวหองเริ่มฝึกลายเกริ่นสุดสะแนนให้ผู้วิจัย.....	46
ภาพที่ 4.1	ระบบการใช้นิ้วของแคน.....	51
ภาพที่ 4.2	ระบบการติดขี้สูดลายสุดสะแนน.....	52
ภาพที่ 4.3	ระบบการติดขี้สูดลายใหญ่.....	52
ภาพที่ 4.4	ระบบการติดขี้สูดลายน้อย.....	53
ภาพที่ 4.5	ระบบการติดขี้สูดลายติดสูดใหญ่.....	53
ภาพที่ 4.6	ระบบการติดขี้สูดลายติดสูดน้อย.....	54
ภาพที่ 4.7	ระบบการติดขี้สูดลายโป้ซ้าย.....	54
ภาพที่ 4.8	ระบบการติดขี้สูดลายลมพัดพร้าว.....	55
ภาพที่ 4. 9	ระบบการติดขี้สูดลายผู้เฒ่าเงยคอ.....	55
ภาพที่ 4.10	ระบบการติดขี้สูดลายสาวหยิกแม่.....	56
ภาพที่ 4.11	ระบบการติดขี้สูดลายออนซอนอีสาน.....	56
ภาพที่ 4.12	ระบบการติดขี้สูดลายภู่ไท.....	57
ภาพที่ 4.13	ระบบการติดขี้สูดลายเต้ยหัวโนนตาล.....	57

หน้า

ภาพที่ 4.14 ระบบการติดขี้สูดลายคอนสวรรค์…… 58
ภาพที่ 4.15 กลุ่มเสียงของแคนแปด……. 123
ภาพที่ 4.16 ช่วงเสียงของลายสุดสะแนน……. 124
ภาพที่ 4.17 ช่วงเสียงของลายใหญ่…….. 124
ภาพที่ 4.18 ช่วงเสียงของลายน้อย……... 124
ภาพที่ 4.19 ช่วงเสียงของลายติดสูดใหญ่……. 125
ภาพที่ 4.20 ช่วงเสียงของลายติดสูดน้อย……. 125
ภาพที่ 4.21 ช่วงเสียงของลายโป้ซ้าย……... 125
ภาพที่ 4.22 ช่วงเสียงของลายลมพัดพร้าว…… 126
ภาพที่ 4.23 ช่วงเสียงของลายผู้เฒ่าเงยคอ…… 126
ภาพที่ 4.24 ช่วงเสียงของลายสาวหยิกแม่…… 126
ภาพที่ 4.25 ช่วงเสียงของลายออนซอนอีสาน……. 127
ภาพที่ 4.26 ช่วงเสียงของลายภู่ไท……... 127
ภาพที่ 4.27 ช่วงเสียงของลายเต้ยหัวโนนตาล……... 127
ภาพที่ 4.28 ช่วงเสียงของลายคอนสวรรค์…… 128

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีเป็นเครื่องมือที่มนุษย์ใช้เป็นสื่อในการสร้างอารมณ์ ในระหว่างมนุษย์ด้วยกันซึ่งแม้ว่าจะเป็นชาวต่างชาติต่างภาษาก็สามารถรับรู้จากการได้ยินเสียงที่ปรุงแต่ง ประกอบกับท่วงทำนองที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกเช่น ตื่นเต้น สนุก คับข้องใจ และเศร้าเสียใจ ตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงเพลงนั้นๆ

ชาวไทยภาคอีสาน มีจำนวนประชากรมากกว่า 21 ล้านคน (พ.ศ.2547) โดยคิดเป็นร้อยละสามสิบสี่ของจำนวนประชากรไทย และจัดเป็นประชากรที่มากที่สุดเป็นอันดับ 1 ของประเทศไทย เมื่อกล่าวถึงทางด้านวัฒนธรรมในภาคอีสาน แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ อีสานเหนือและอีสานใต้ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526 :3) โดยอีสานเหนือจะมีความโดดเด่นในเรื่องของหมอลำและหมอแคน ส่วนทางอีสานใต้จะมีความโดดเด่นในเรื่องของเพลงโคราชและกันตรึม

ในวัฒนธรรมหมอลำหมอแคนแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ 1. กลุ่มสำเนียงขอนแก่น (วาดขอนแก่น) 2. กลุ่มสำเนียงอุบลราชธานี (วาดอุบล) 3. กลุ่มสำเนียงชัยภูมิ (วาดชัยภูมิ) (สุกิจ พลประถม, 2534 :7)

แคน เป็นสัญลักษณ์ของชาวไทยภาคอีสาน ซึ่งในการทำงานวิเคราะห์ครั้งนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาแคน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยภาคอีสาน และด้วยผู้วิจัยเห็นความสำคัญของการศึกษาแคนด้านประวัติศาสตร์ ที่จะทำให้สามารถบอกเรื่องราวต่างๆเกี่ยวกับแคนที่เป็นเอกลักษณ์ประจำภาคอีสานของไทย อีกทั้งยังนำมาซึ่งแนวทางในการศึกษาค้นคว้าเรื่องราวต่างๆทางด้านดนตรีอีสานให้สมบูรณ์ต่อไป เพราะเนื่องด้วยสาเหตุข้างต้นที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วก็ดีหรือแม้อาจมีผู้บันทึกไว้บ้างแล้วก็ตาม ที่ทำให้เราไม่สามารถตอบคำถามที่ตั้งขึ้นมาได้อย่างชัดเจน และการศึกษาถึงประวัติและความเป็นมาทางดนตรีอีสานก็เพื่อเป็นช่องทาง สำหรับการปูพื้นฐานเข้าสู่การศึกษาในรูปแบบของปัจจุบัน ที่มีการส่งเสริมให้ผู้เรียนรู้จักการคิดและวิเคราะห์หาคำตอบจากข้อเท็จจริงที่เสนอมาในรูปแบบข้อมูลหรือหลักฐาน ในขณะเดียวกันก็ยังเป็นการส่งเสริมหรือเป็นบริบทกระตุ้นให้คนรุ่นใหม่นำไปคิดและค้นคว้าต่อในระดับต่อไป

แคน เป็นเครื่องดนตรีที่มีความมหัศจรรย์ในการสร้างทำนองและจังหวะได้ในแคนตัวเดียว ซึ่งการเดี่ยวแคนอาจจะใช้แคนชนิดใดหรือขนาดใดก็ได้ (สุกิจ พลประถม, 2536: 8) ซึ่งแล้วแต่ความประสงค์ของผู้บรรเลง เช่น อาจใช้แคนเจ็ด แคนแปด หรือแคนเก้า ชนิดใดชนิดหนึ่งก็ได้ โดยแคนที่ใช้บรรเลงเพียงลำพังเต้าเดียว ยังใช้เป่าประกอบการขับร้องหรือขับลำ

เมื่อกล่าวถึงดนตรีอีสานแล้วก็ควรที่จะกล่าวถึงบทเพลงของเครื่องเป่าแคน ซึ่งมีความผูกพันเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของคนไทยชาวอีสาน ทั้งในพิธีกรรมที่มีตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย เพลงหลายเพลงได้ถูกกำหนดตายตัวมาเพื่อใช้กับวาระและโอกาสของแต่ละช่วงชีวิต แม้ว่าโลกอาจจะมีความเป็นไปตามกระแสวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลง แต่ปัจจุบันดนตรีอีสานก็ยังเป็นที่รักและมีความผูกพันกับชาวไทยภาคอีสาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ได้กล่าวอธิบายลักษณะของลายแคนว่าชาวอีสานเรียกทำนองแคนว่าลาย ซึ่งแบ่งลายแคนออกเป็นประเภทแม่บทมีเพียง 5 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายโป้ซ้าย ลายสร้อย และลายสุดสะแนน (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2528 : 65) ยกตัวอย่างเช่น เพลงลายใหญ่ เป็นเพลงที่มีความนิยมในการบรรเลงในการแสดงหมอลำ และยังเป็นเพลงเบื้องต้นที่ใช้สำหรับการหัดเป่าแคน นอกจากนี้เพลงลายใหญ่ยังมีเพลงลูกบทอยู่หลายเพลงด้วยกัน เช่น เพลงเต้ยธรรมดา เพลงเต้ยพม่า เพลงเต้ยหัวโนนตาล เพลงเต้ยโขง เพลงสาวน้อยหยิกแม่ เพลงโปงลางขึ้นภู และเพลงผู้เฒ่าเงยคอ ซึ่งแต่ละลายเพลงลูกบทที่กล่าวไปมีลักษณะการบรรเลงที่ทำนองฉีกออกจากลายแม่บท เพราะเกิดจากทำนองลำและทำนองจากความคิดของผู้บรรเลงเอง

วัฒนธรรมของหมอลำและหมอแคน ท่านอาจารย์เจริญชัยได้แบ่งลักษณะเด่นออกเป็นสองกลุ่มหลักๆ ซึ่งก็คือกลุ่มการบรรเลงแบบอุบล และการบรรเลงแบบขอนแก่น (เจริญชัย ชนไพโรจน์, **สัมภาษณ์,** 7 พฤษภาคม 2553) การร้องหมอลำมีสำเนียงการออกเสียงของทั้งสองกลุ่มนี้แตกต่างกัน เพราะฉะนั้นในการบรรเลงแคนจึงมีลักษณะที่เลียนเสียง ตามสำเนียงภาษาของท้องถิ่นนั้นๆ นอกจากนี้การบรรเลงแคนแบบอุบลจะมีจังหวะที่ช้าจนถึงปานกลาง และส่วนมากเล่นแบบดั้งเดิมในรูปแบบหมอลำกลอน ส่วนการบรรเลงแคนในกลุ่มของขอนแก่นจะมีลีลาจังหวะปานกลางจนถึงเร็วมาก เพราะทางกลุ่มขอนแก่นเป็นพื้นฐานของการลำซิ่ง

ในการบรรเลงแคน หมอแคนแต่ละคนมีทำนองที่เป่าเป็นของตนเอง โดยมีวิธีการสร้างทำนองด้วยการไล่เสียงวนไปวนมาในลายแคนแต่ละลาย โดยจะกลับมาซ้ำทำนองเดิม เช่น การสับนิ้วไปมาของเสียง (เจริญชัย ชนไพโรจน์, **สัมภาษณ์,** 7 พฤษภาคม 2553) ซึ่งหมอแคนจะบรรเลงสับนิ้วไปมาอย่างไรก็ดีต้องถูกจังหวะและเสียงต้องไม่ขัดกับบันไดเสียงของลายที่บรรเลง ซึ่งอาจมีการใช้ลมที่

แตกต่างกันไปทั้งช่วงดูดและเป่าสั้นๆ หรืออาจเป่าและดูดยาวๆรูปแบบของเสียงและวิธีการบรรเลงเลยแตกต่างกันไป

คุณครูบัวหอง ผาจวง เป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านเครื่องเป่าแคนอย่างชำนาญ โดยครูบัวหองได้รับการถ่ายทอดภูมิความรู้เรื่องวิธีการเป่าแคนโดยตรงในสายเลือด ซึ่งเป็นภูมิความรู้ในเรื่องการเป่าแคน โดยได้สืบเนื่องมาตั้งแต่รุ่นคุณทวดของท่านซึ่งเดินทางจากเมืองเวียงจันทน์ ประเทศลาว ข้ามมาจังหวัดหนองคายและมาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์,** 2 พฤษภาคม 2553) และได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินดีเด่น ณ จังหวัดหนองคายในปี พ.ศ.2541

องค์ความรู้ของครูบัวหอง ผาจวง และลักษณะการบรรเลงเป็นแบบฉบับดั้งเดิมของทางสายตระกูลผาจวง ซึ่งมีหลักสูตรในการเรียนรู้ด้วยลายแม่บทดังนี้ ลายสุดสะแนน ลายใหญ่ ลายน้อย ลายติดสูดใหญ่ ลายติดสูดน้อย และลายโป้ซ้าย ทั้งนี้มีความสอดคล้องจากการสัมภาษณ์อาจารย์เจริญชัย ชนไพโรจน์ ในเรื่องของระเบียบวิธีในการเรียนเป่าแคนแบบทางลาวลุ่ม (ลาวเวียงจันทน์) (เจริญชัย ชนไพโรจน์, **สัมภาษณ์,** 7 พฤษภาคม 2553) ซึ่งมีความน่าสนใจที่จะศึกษาและการอนุรักษ์

คุณครูบัวหอง ผาจวง ปัจจุบันยังดำรงตำแหน่งเป็นผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน ตำบลค่ายบกหวาน อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย นอกจากนี้ยังประกอบอาชีพหมอแคนมาโดยตลอดและตั้งวงหมอลำโดยใช้ชื่อวงว่าคณะหมอลำบัวหอง ผาจวง ท่านยังเป็นอาสาพัฒนาและวิทยากร สอนนักเรียนนักศึกษาและเผยแพร่ผลงานการเป่าแคนในชุมชนตำบลค่ายบกหวานมาโดยตลอด

ครูบัวหอง ผาจวง ได้สร้างสรรค์ลายแคนเดิมให้มีความโดดเด่นและเป็นผลงานไม่ซ้ำใคร โดยใช้ภูมิปัญญาที่สั่งสมมาจากประสบการณ์ในการแสดงและการบรรเลง ซึ่งทำให้เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของท่าน โดยมีชื่อลายดังนี้

1. ลายสุดสะแนน
2. ลายใหญ่
3. ลายน้อย
4. ลายติดสูดใหญ่
5. ลายติดสูดน้อย
6. ลายลมพัดพร้าว
7. ลายผู้เฒ่าเงยคอ
8. ลายโป้ซ้าย

9. ลายสาวหยิกแม่
10. ลายออนซอนอีสาน
11. ลายภู่ไท
12. ลายเต้ยหัวโนนตาล
13. ลายคอนสวรรค์

ครูบัวหอง ผาจวง ได้นำผลงานดังกล่าวไปแสดงหลายจังหวัด ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดหนองคาย จังหวัดอุดรธานี และจังหวัดลำปาง ซึ่งผลงานดังกล่าวทำให้ครูบัวหองได้รับเชิญไปแสดงยังประเทศลาว นอกจากนี้คุณครูบัวหอง ผาจวงได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวดระดับประเทศ ได้แก่

1. ปี พ.ศ.2538 ประกวดงานท่องเที่ยวที่ห้างสรรพสินค้าเซียร์รังสิต ได้รับรางวัลชนะเลิศโล่พระราชทานสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี

2. ปี พ.ศ.2541 ประกวดเป่าแคนระดับประเทศและได้รับรางวัลชนะเลิศ ในงานอนุรักษ์การเป่าแคนชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

จากความสำคัญดังที่ได้กล่าวมานี้ ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะทำการศึกษาวิธีการดำเนินทำนอง(ลาย)แคน และวิธีการดำเนินเพลงและรวมไปถึงเม็ดพรายในการบรรเลง ที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปินครูบัวหอง ผาจวง (ศิลปินดีเด่นจังหวัดหนองคาย) และเพื่อเป็นการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่และสืบทอดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของมนุษยชาติอันทรงคุณค่า เพื่อประโยชน์แก่คนรุ่นหลังและประเทศชาติสืบต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของครูบัวหอง ผาจวง
2.2 เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์การเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง
2.3 เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงและกลวิธีพิเศษแคนของครูบัวหอง ผาจวง

3. ขอบเขตของการวิจัย

3.1 การศึกษาและวิจัยการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีขอบเขตพื้นที่อยู่ภายในบริเวณ บ้านเลขที่ 15 หมู่ 3 ตำบลค่ายบกหวาน อำเภอเมืองหนองคาย จังหวัดหนองคาย และใช้การวิจัยแบบมีส่วนร่วม โดยทำการศึกษาและรับการถ่ายทอดการบรรเลงแคนจากคุณครูบัวหอง ผาจวง

3.2 ระยะเวลาในการศึกษาและทำการวิจัยการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง โดยเริ่มวิจัยตั้งแต่วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2553 จนถึงวันที่ 31 กรกฎาคม พ.ศ.2554 รวมทั้งหมดเป็นระยะเวลา 8 เดือน 19 วัน

3.3 เก็บข้อมูลสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้ชำนาญในเรื่องของการบรรเลงแคน ได้แก่

3.3.1 ครูบัวหอง ผาจวง ศิลปินดีเด่นจังหวัดหนองคาย

3.3.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ประธานหลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษา คณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

3.3.3 ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง อาจารย์ประจำหลักสูตรวัฒนธรรมศึกษา ภาควิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

3.3.4 ครูเคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) พ.ศ.2534

3.3.5 ครูสมบัติ สิมหล้า ผู้เชี่ยวชาญด้านแคน จังหวัดมหาสารคาม

3.3.6 ครูบัวลา ลุนบัวบาน ผู้เชี่ยวชาญด้านแคน จังหวัดมหาสารคาม

3.3.7 ครูสมร จันภูงา ผู้เชี่ยวชาญด้านแคน จังหวัดร้อยเอ็ด

4. วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยแบ่งวิธีการดำเนินการวิจัยไว้เป็นขั้นตอนดังนี้

4.1 รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยมีวิธีการดังนี้

4.1.1 วิธีการสัมภาษณ์ โดยทำการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้ชำนาญเรื่องการบรรเลงแคน ได้แก่ ครูบัวหอง ผาจวง, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์, ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง, ครูเคน ดาเหลา, ครูสมบัติ สิมหล้า, ครูบัวลา ลุนบัวบาน และครูสมร จันภูงา

4.1.2 วิธีการสังเกต โดยการต่อเพลง และศึกษาการบรรเลงแคนของครูบัวหอง ผาจวง

4.2 การจัดกระทำข้อมูล โดยการเก็บรวบรวมข้อมูล บันทึกโน้ตเพลงและตรวจสอบความถูกต้อง

4.3 วิเคราะห์ข้อมูล โดยการนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตามจุดประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ในตอนต้น ได้แก่ ประวัติชีวิตและผลงานของครูบัวหอง ผาจวง บริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง และกลวิธีการบรรเลงและกลวิธีพิเศษแคนของครูบัวหอง ผาจวง

4.4 นำเสนอผลการวิจัย โดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 ทราบบริบทที่เกี่ยวข้องกับแคน

5.2 ทราบประวัติชีวิตและผลงานของครูบัวหอง ผาจวง

5.3 ทราบกลวิธีการบรรเลงและอัตลักษณ์การเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง

บทที่ 2
บริบทที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์การเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลทางเอกสาร การสัมภาษณ์ และการสังเกต และนำเอามาจำแนกหัวข้อในการศึกษาออกเป็น 9 ประเด็นสำคัญ ดังนี้

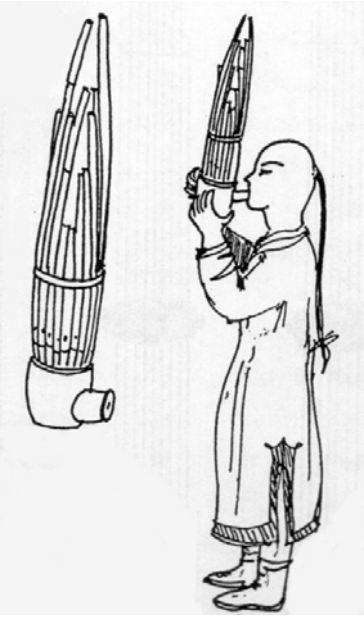
- ความเป็นมาของแคน
- ส่วนประกอบของแคน
- ระบบเสียงของแคน
- การฝึกหัดแคนขั้นต้น
- บทบาทหน้าที่ของแคน
- บริบทที่เกี่ยวกับลายแคน(เพลงแคน)
- โอกาสในการเป่าแคน
- บริบทที่เกี่ยวกับการเดี่ยวแคน

2.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับแคน

บริบทที่เกี่ยวข้องกับแคนนี้เป็นสาระความรู้เกี่ยวกับแคน ซึ่งกล่าวถึงความเป็นมาของแคนที่พบหลักฐานในบันทึกต่างๆ ส่วนประกอบ ระบบเสียง การฝึกหัดขั้นต้น บทบาทหน้าที่ต่างๆของแคน โอกาสในการเป่าแคน บริบทเกี่ยวกับการเดี่ยวแคน และประวัติครูบัวหอง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆและคำให้สัมภาษณ์จากครูผู้เชี่ยวชาญ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1.1 ความหมายของคำว่า “แคน”

แคน เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดและเป็นที่นิยมที่สุดของภาคอีสาน นับได้ว่าแคนเป็นสัญลักษณ์ของอีสานโดยแท้ หากว่าได้ยินเสียงแคนเมื่อไรแล้ว ก็แสดงว่าผู้เป่าแคนนั้นจะต้องเป็นชาวอีสาน หรือมีความสัมพันธ์กับชาวอีสานอย่างแน่นอน (เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2526: 32) นอกจากนี้ “แคน” ยังปรากฏอยู่ในหลายประเทศ เช่น จีน เกาหลี ญี่ปุ่น ลาว เขมร และไทย ซึ่งมีการเรียกคล้ายคลึงกันแต่ผิดเพี้ยนกันไป เช่น แคนในประเทศจีนเรียกว่าซัง (Cheng) แคนในประเทศญี่ปุ่นเรียกว่าโช (Sho) และแคนในประเทศเกาหลีเรียกว่าแซงหวาง (Saenghwang)



ภาพที่ 2.1 ซัง (Cheng) แคนประเทศจีน

(แคนวงและโปงลาง**.** 2546:2)

ภาพที่ 2.2 โช (Sho) แคนประเทศญี่ปุ่น

(http://jtrad.columbia.jp/eng/inst.html)

ภาพที่ 2.3 แซงหวาง (Saenghwang) แคนประเทศเกาหลี

(Music of Korea**.** 2007:I)

2.1.2 ความเป็นมาของแคน

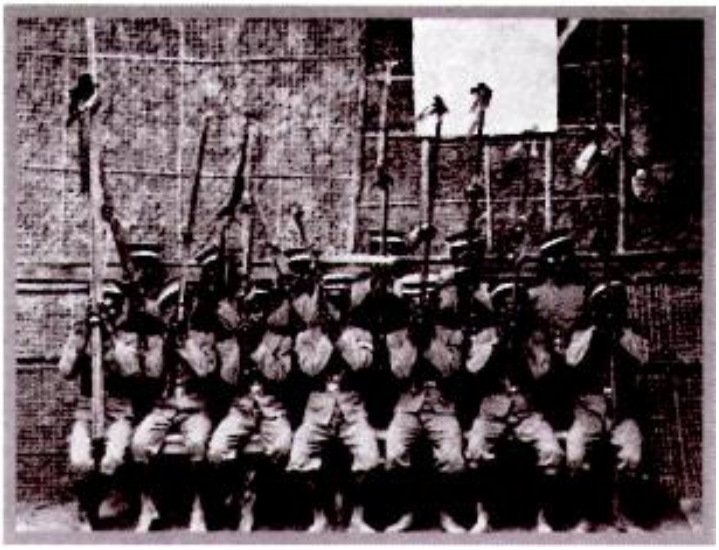
ต้นกำเนิดของแคน มีกล่าวไว้แตกต่างกันไปหลายสำนวน แต่จุดใหญ่ใจความก็คือแคนสร้างขึ้นเพื่อที่จะเลียนเสียงนกการะเวก ซึ่งถือเสมือนหนึ่งเป็นเสียงจากสวรรค์ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน, 2526: 33)

ตำนานการกำเนิดของแคนอีกตำนานหนึ่ง มีเนื้อหาว่า มีนายพรานคนหนึ่งไปได้ยินเสียงนกกระเวกในป่าก็เกิดความประทับใจ จึงนำมาเล่าถึงความไพเราะให้ผู้คนในหมู่บ้านฟัง เมื่อแม่หม้ายคนนึงได้ยินเข้าเกิดความสนใจที่จะได้ยินเสียงนกดังกล่าว จึงขอตามนายพรานไปจนกระทั่งเมื่อพบและได้ยินเสียงนกกระเวกก็ได้ฟังจนเป็นที่อิ่มอกอิ่มใจ หลังจากที่กลับมาบ้านก็พยายามสร้างเสียงเลียนแบบนกกระเวกให้ได้ จึงลองเอาไม้ไผ่ที่ตัดมาลองดัดแปลงไปมา จนกระทั่งได้เสียงที่ตัวเองพอใจ จึงนำไปบรรเลงถวายให้พระเจ้าปเสนทิโกศล ซึ่งพระองค์ก็ทรงพอใจในเสียงเครื่องดนตรีชิ้นนี้มาก แม่หม้ายจึงทูลถามว่า เครื่องดนตรีชิ้นนี้จะเรียกว่าอย่างไรดี พระองค์จึงตรัสว่าเรียกว่า “แคน” ตามลักษณะของเสียงที่พระองค์ได้ยินว่า “แคน แคน แคน แคน” หรือ “แจน แล่น แจ่น” (พระอุบาลีปมาจารย์, 2507: 2-4)

ในสมัยรัชกาลที่ 4 จาก ประกาศรัชกาลที่ 4 เรื่อง “ประกาศห้ามมิให้เล่นแอ่วลาว” ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมลาวที่ขยายอิทธิพลเข้ามาและแพร่กระจายในประเทศไทย ตั้งแต่สมัย

พระบาทสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ได้ส่งกองทัพไปปราบเจ้าอนุวงศ์กษัตริย์แห่งประเทศลาว เมื่อยึดกรุงเวียงจันทร์ได้แล้วจึงกวาดต้อนประชาชนลาวในกรุงเวียงจันท์ทั้งหมดมายังประเทศไทย หลังจากนั้นต่อมาวัฒนธรรมและประเพณีลาวก็เริ่มแผ่ขยายอิทธิพลต่อประชาชนไทย ซึ่งในตอนนั้นเองวัฒนธรรมทางด้านดนตรีไทยและศิลปะไทยได้รับผลกระทบเป็นอย่างมาก ทั้งทางด้านการจ้างงานและความนิยมก็ลดถอยลง เนื่องจากประชาชนส่วนใหญ่นิยมการเป่าแคนแอ่วลาว ตั้งแต่ชาวบ้านจนถึงชนชั้นสูงแม้แต่พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงแคนเป็น (ดังภาพข้าง)ล่างพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทรงพระราชดำริที่จะฟื้นฟูความนิยมดนตรีไทยและศิลปะไทยให้กลับคืนมาจึงโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ออก “ประกาศห้ามมิให้แอ่วลาว”

ภาพที่ 2.4 แอ่วลาวที่ได้รับความนิยมในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์
(กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, มิถุนายน 2553)

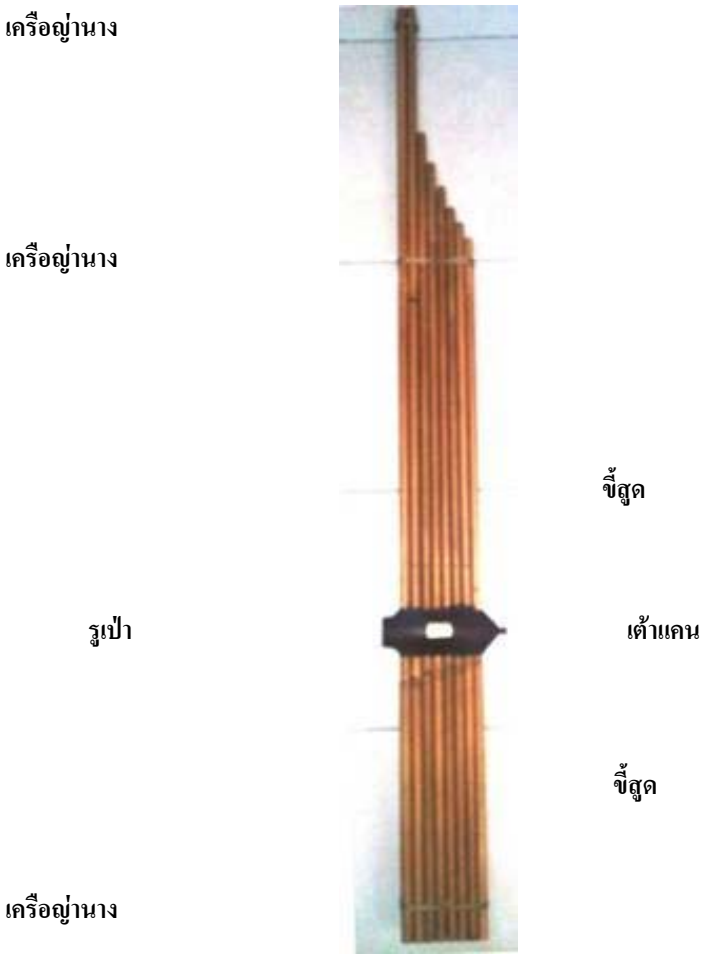


ภาพที่ 2.5 แคนวงทหารเมืองอุบลราชธานี สมัยรัชกาลที่ 6
(สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2532:111)

ภาพที่ 2.6 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ที่บ้าน
ณ เลขที่ 42 หมู่ที่ 11 บ้านหนองแวงควง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด พ.ศ.2554

2.1.3 ส่วนประกอบของแคน

ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง ได้เขียนอธิบายส่วนต่างๆของแคน โดยกล่าวถึงชื่อเรียกและอธิบายในส่วนประกอบต่างๆของแคน ได้แก่ ไม้กู่แคน รูนับ เต้าแคน ลิ้นแคน ขี้สูด รูแพ และเครือญ่านาง ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้ (สิทธิ์ศักดิ์ จำปาแดง, 2552: 338) ซึ่งผู้วิจัยได้นำภาพถ่ายโดยการทำการศึกษาจาก ช่างสุด กัณหารัตน์ในเรื่องส่วนประกอบแคน ซึ่งมีรายละเอียดพร้อมภาพที่แสดงให้เห็นได้ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 2.7 ส่วนประกอบของแคน

1.1.3.1 ไม้กู่แคน

ไม้กู่แคน เป็นไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่มีขนาดเล็ก ชาวอีสานเรียกไม้ชนิดนี้ว่า “เฮี้ย” ซึ่งไม้ชนิดนี้แบ่งออกเป็นสองชนิด ได้แก่ ชนิดแรกมีสีคล้ายงาช้างและชนิดที่สองมีลักษณะเรียบมันเงา ซึ่งปัจจุบันนิยมนำเข้ามาจากทางประเทศสาธารณะรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เพราะมีราคาถูกและได้จำนวนมากกว่าจัดหาในประเทศไทย

1.1.3.2 รูนับ

รูนับ เป็นตำแหน่งที่เมื่อวางนิ้วปิดลงไปและเป่าจะเกิดเป็นเสียงดังเพราเนื่องจากเมื่อปิดรูนับลมจึงไปออกที่ช่องลางลิ้น ทำให้ลิ้นเกิดการสั่นสะเทือนเกิดเป็นเสียง

2.1.3.3 เต้าแคน

เต้าแคน ทำมาจากรากไม้ที่มีความเบาและแข็งแรง ได้แก่ รากแก้วไม้ประดู่และรากไม้รักน้ำเกลี้ยง เป็นต้น จากนั้นใช้สิ่วขึ้นรูปเป็นเต้าแคนและทำช่องสี่เหลี่ยมตรงกลางเต้าเพื่อไว้สำหรับสอดไม้กูแคน

ภาพที่ 2.8 ภาพไม้กู่แคน

ภาพที่ 2.9 ภาพรูนับ

ภาพที่ 2.10 ภาพเต้าแคน

2.1.3.4 ลิ้นแคน

ลิ้นแคน มีความสำคัญเพราะเป็นต่ำแหน่งที่ทำให้เกิดเสียง ซึ่งทำจากโลหะผสมระหว่างเงินและทองแดง หากลิ้นหนาเสียงจะต่ำแต่หากลิ้นบางเสียงจะสูง

2.1.3.5 ขี้สูด

ขี้สูดหรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “ชันโรง” ซึ่งเป็นรังของตัวมิ้มหรือผึ้งป่าที่อยู่ตามพื้นดิน โดยนำเอามาทุบด้วยไม้กระทั่งเนื้อดินมีความเหนียวแน่น

2.1.3.6 รูแพ

รูแพ หรือรูแพว เป็นช่องที่ปาดเพื่อให้เกิดระดับเสียงต่างๆ ของลูกแคนลูกนั้น ซึ่งในแต่ละระดับเสียงจะมีระยะของรูแพห่างไม่เท่ากัน รูแพมีลักษณะเป็นรอยปาดสี่เหลี่ยมผืนผ้า ซึ้งช่างจะปาดต่ำแหน่งบนและล่างของลูกแคนทุกๆลูก

2.1.3.7 เครือญ่านาง

เครือญ่านาง เป็นพืชเถาไม้เลื้อยชนิดหนึ่ง ชาวอีสานนิยมมาประกอบอาหาร สำหรับช่างทำแคนได้นำเอาเครือญ่านางมาใช้ เพื่อเป็นสายรัดแคนประกอบด้วยสามส่วนได้แก่ ส่วนบน ส่วนกลาง และส่วนล่างของแคน

ภาพที่ 2.11 ภาพลิ้นแคน

ภาพที่ 2.12 ภาพขี้สูด

ภาพที่ 2.13 ภาพรูแพ

ภาพที่ 2.14 ภาพเครือญ่านาง

2.1.4 ระบบเสียงของแคน

จากคำอธิบายเรื่องมาตราเสียงของแคนในหนังสือเรื่อง “คู่มือการเป่าแคนเบื้องต้น” โดย ผศ.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ได้กล่าวถึงระบบเสียงโดยอธิบายว่า แคนมีเสียงครบ 7 เสียงตามมาตราเสียง ไดอาโทนิค ของฝรั่ง กล่าวคือเสียง โด เร มี ฟา โซ ลา ที (โด) ระยะห่างของเสียง โด-เร / เร-มี / ฟา-โซ / โซ-ลา และ ลา-ที มีระยะเป็น 1 เสียง และระยะระหว่าง มี-ฟา กับ ที-โด ห่างกันเพียง 1/2 เสียง (เจริญชัย ชนไพโรจน์. **สัมภาษณ์**, 2553) ซึ่งแคนมีด้วยกันหลายขนาด เช่น แคนสามหรือแคนหก(3 คู่ หรือ 6 ลูก), แคนเจ็ด(7 คู่ หรือ 14 ลูก), แคนแปด(8 คู่ หรือ 16 ลูก) และแคนเก้า(9 คู่ หรือ 18 ลูก)

นอกจากนี้ยังเรียกแคนขนาดเดียวกันแต่ระดับเสียงไม่เท่ากัน เรียกว่าแคน 7 โป้, 8 โป้ และ 9 โป้ หรือเรียกอีกอย่างว่า แพ 7 แพ 8 และ แพ 9 ซึ่งเรียกจากระยะห่างจากลิ้นลงไปถึงรูแพล่าง โดยใช้นิ้วหัวแม่มือทั้งสองข้างทาบสลับลงมาในแนวนอนเพื่อวัดระดับ ซึ่งแต่เดิมนั้นหมอลำแต่ละท่านมีธรรมชาติของเสียงไม่เหมือนกัน หมอลำจะต้องมีแคนประจำตัวเพื่อให้หมอแคนใช้เป่าเวลาแสดง (ช่างสุด กัณหารัตน์. **สัมภาษณ์**, 2553)

ภาพที่ 2.15 รูปแสดงตำแหน่งนิ้วของแคน

แคนที่ใช้โดยทั่วไปในการประกอบอาชีพหมอแคนคือแคนแปด (8 คู่ หรือ 16 ลูก) เนื่องจากเป็นแคนที่มีขนาดและช่วงเสียงพอดีกับการใช้งาน แคนแปดมีลูกแคน 16 ลูก ในลูกแคนแต่ละลูกสามารถสร้างเสียงได้ 1 เสียงและในแต่ละลูกแคนก็มีชื่อเรียกกับระดับเสียงดังนี้

แคนมีระดับเสียงแบ่งออกเป็นสามกลุ่ม คือ ช่วงเสียงต่ำ ช่วงเสียงกลาง และช่วงเสียงสูง โดยมีลักษณะเรียงเป็นแนวนอน เริ่มตั้งแต่เสียงต่ำที่อยู่ทางซ้ายไล่ไปหาเสียงสูงที่อยู่ขวาสุด ซึ่งมีลูกแคนอยู่สองลูกที่ให้เสียงเหมือนกันคือ ซอล ในลูกสะแนนน้อยมือซ้ายและสะแนนมือขวา จึงนับระบบเสียงแคนแปดได้ว่ามี 16 ลูกและมี 15 เสียงดังนี้

(ซ)

ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ดำ รำ มำ ฟำ ซำ ลำ

ช่วงเสียงต่ำ	ลาต่ำ (โป้ขวา), ทีต่ำ (แม่เวียง)
ช่วงเสียงกลาง	โด (แม่เซ), เร (แม่แก่), มี (แม่ก้อยขวา), ฟา (แม่ก้อยซ้าย), ซอล (สะแนน), ลา (ฮับทุ่ง), ที (ลูกเวียง)
ช่วงเสียงสูง	โดสูง (โป้ซ้าย), เรสูง (แก่น้อย), มีสูง (ก้อยขวา), ฟาสูง (ก้อยซ้าย), ซอลสูง (โป้ขวา), ลาสูง (โป้ขวา)

2.1.5 การฝึกหัดขั้นต้น

ขั้นตอนการฝึกหัดแคนตั้งแต่สมัยโบราณ ผู้ที่ต้องการหัดเป่าแคนจะใช้วิธีการฟังและค่อยๆ สังเกตวิธีการเป่าจากหมอแคนที่มีความชำนาญ หลังจากนั้นจึงเอาทำนองที่พอจำได้มาลองฝึกเป่าจนเกิดเป็นลายของตัวเอง (เจริญชัย ชนไพโรจน์. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน, 2526: 4) นอกจากนี้ “แคน” ยังเป็นเครื่องเป่าที่สามารถสร้างเสียงได้สองวิธี ทั้งโดยการใช้ปากเป่าลมเข้าไปและดูดลมออกมา ซึ่งการเป่าลมและดูดลมแรงหรือเบายังส่งผลต่อความหนักเบา ของเสียงแคน ที่บรรเลงออกมาอีกด้วย

ในการฝึกหัดจะต้องเริ่มจากการใช้อุ้งมือประคองที่ใต้เต้าแคน และใช้นิ้วมือวางลงไปในลักษณะคล้ายการพนมมือเป็นรูปดอกบัว จากนั้นจึงเริ่มฝึกการใช้นิ้วปิดรูนับ โดยการจำตำแหน่งของเสียงในแต่ละลูกแคน พร้อมกับการเป่าและการดูดให้เกิดความเคยชิน ดังนี้

นิ้วโป้ง (ของมือซ้ายและขวา)	ใช้ปิดรูนับคู่ที่ 1
นิ้วชี้ (ของมือซ้ายและขวา)	ใช้ปิดรูนับคู่ที่ 2 และ 3
นิ้วกลาง (ของมือซ้ายและขวา)	ใช้ปิดรูนับคู่ที่ 4 และ 5
นิ้วนาง (ของมือซ้ายและขวา)	ใช้ปิดรูนับคู่ที่ 6 และ 7
นิ้วก้อย (ของมือซ้ายและขวา)	ใช้ปิดรูนับคู่ที่ 8

นอกจากนี้การวางตำแหน่งนิ้วดังที่เห็นนี้ ยังสามารถปรับตามความถนัดในการบรรเลงของแต่ละคนได้ หลังจากนั้นจึงเริ่มฝึกการตัดลิ้นในการเป่าเพื่อให้เสียงออกมาคมชัด โดยการใช้ลิ้นแตะบริเวณโคนของฟันบนคู่หน้าเพื่อขังลมหรือห้ามลมเอาไว้ เมื่อต้องการให้เกิดเสียงจึงปล่อยลิ้นลงมาแตะที่บริเวณโคนฟันล่างคู่หน้า ทำลักษณะดังกล่าวนี้ต่อการบรรเลง 1 เสียง

2.1.6 บทบาทหน้าที่ของแคน

การบรรเลงแคนโดยหลักนิยมทั่วไปแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่ การบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเป็นวง และบรรเลงประกอบหมอลำ (เจริญชัย ชนไพโรจน์. **สัมภาษณ์**, 2553)

2.1.6.1 การบรรเลงเดี่ยว

ในการบรรเลงแคนประเภทเดี่ยว คือการบรรเลงด้วยแคนเพียงเต้าเดียวซึ่งการบรรเลงแคนเดี่ยว จะบรรเลงเพื่อความบันเทิงในการสังสรรค์ของหมู่คณะ เช่น ในงานกินเลี้ยงและงานบุญต่างๆเพื่อไม่ให้เงียบเหงา สำหรับการบรรเลงดังกล่าวนี้สามารถบรรเลงเดี่ยวเมื่อใดก็ได้ และเป็นการแสดงฝีมือของผู้บรรเลงแคน

2.1.6.2 การบรรเลงเป็นวง

สำหรับการบรรเลงเป็นวง จะนิยมใช้ในขบวนแห่ในพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งจะบรรเลงแคนหลายๆเต้าพร้อมกันโดยหมอแคนแต่ละคน ต่างคนก็จะเป่าไปตามความคิดของตนเอง

เนื่องจากต้องการให้มีเสียงสร้างความครื้นเครงและเป็นสัญญาณให้ชาวบ้านได้ยินว่ามีงานสำคัญ

2.1.6.3 การบรรเลงประกอบหมอลำ

การลำ หมายถึง การขับร้องซึ่งผู้ร้องได้นำบทร่ายมาลำให้เกิดเป็นทำนองโดยสอดแทรกลูกเล่นให้เกิดความน่าประทับใจแก่ผู้ที่ได้รับฟัง ซึ่งแคนได้ถูกนำมาบรรเลงร่วมในภายหลังเพื่อสร้างบรรยกาศ และส่งให้การลำมีความน่าประทับใจมากยิ่งขึ้น เพราะแคนมีเสียงที่ไพเราะและสามารถสร้างอารมณ์สนุกสนานและโศกเศร้า ซึ่งมีความสำคัญอย่างมากสำหรับหมอลำ

2.2 บริบทที่เกี่ยวกับลายแคน (เพลงแคน) (เจริญชัย ชนไพโรจน์. **สัมภาษณ์**, 2553)

2.2.1 ความหมายของคำว่า “ลาย”

“ลาย” มิได้มีความหมายเป็นเพลงเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมถึงเพลงต่างๆที่ใช้กลุ่มตัวโน้ตเดียวกัน แต่แตกต่างกันที่การเปลี่ยนบันไดเสียง เช่น ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย ก็คือลายแม่บทเดียวกันนั่นเอง เมื่อพูดถึงลายแคนก็จะสรุปได้ว่ามีเพียงสองลายหลัก ได้แก่ ลายสุดสะแนน และลายใหญ่เพียงเท่านั้น ซึ่งทั้งสองลายนี้ก็จะแตกลูกบทออกไปอีกหลายลาย โดยการเปลี่ยนระดับเสียงในการบรรเลงนั่นเอง

2.2.2 ลายพื้นฐาน

ลายแคนพื้นฐาน ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่าในการบรรเลง “ลาย” หรือ “เพลง” แคนนั้น ก็มาจาก 2 ลายหลักคือลายสุดสะแนน และลายใหญ่ ซึ่งเมื่อจัดลำดับกลุ่มลายที่เหมือนกันแต่เปลี่ยนระดับเสียงจะได้ดังนี้

กลุ่มลายสุดสะแนน > ลายโป้ซ้าย > ลายสร้อย

กลุ่มลายใหญ่ > ลายน้อย > ลายเซ

จากการเปลี่ยนบันไดเสียงดังกล่าว จึงทำให้เกิดลายลูกบทต่างๆออกไปมากมาย ทั้งลายที่พรรณนาถึงธรรมชาติ และลายที่เกิดจากการหยิบยืมเอาทำนองที่ได้ยินจากเพลงประเภทต่างๆ โดยการจดจำเพียงวรรคสั้นๆที่จำได้แล้วนำมาขยายด้วยความคิดของผู้บรรเลง (เจริญชัย ชนไพโรจน์, **สัมภาษณ์**, 2553)

2.2.3 ลายที่เกิดจากทำนองลำ

ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าซึ่งได้ทราบถึง “ลาย” ที่กำเนิดจากการ “ลำ” โดยพบว่ามีลายที่เกิดจากทำนองลำเต้ยซึ่งมีอยู่ 4 ทำนอง คือ เต้ยโขง เต้ยพม่า เต้ยธรรมดา และเต้ยหัวโนนตาล (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526: 4)

2.2.4 ลายที่เลียนเสียงจากธรรมชาติ

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและพิจารณาลายเพลงต่างๆ ซึ่งพบว่ามีชื่อเพลงที่เกี่ยวข้องกับการกล่าวถึงธรรมชาติ ได้แก่ ลายล่องโขง ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ ลายแมงภู่ตอมดอก ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายนกเขาเหิน ลายวัวขึ้นภู และลายหมาอีด่างเยี่ยวใส่ตอง เป็นต้น (สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. **สัมภาษณ์**, 2553) ซึ่งในลายเสียงจากธรรมชาติก็คือการเป่าทำนองให้เป็นลีลาตามลักษณะสิ่งที่เรามองเห็นจากสิ่งที่อยู่รอบตัวเรานั่นเอง ยกตัวอย่างเช่น “ลายวัวขึ้นภู”

เมื่อชาวนาต้อนวัวเดินขึ้นภูเขา ก็เกิดเสียงกระทบกันของโปงลางที่ห้อยอยู่กับคอวัว และมีการหยุดพักเหนื่อยบ้าง จากลักษณะดังกล่าวจึงเกิดการนำมาทำเป็นลีลาการบรรเลงโดยนำเอาเสียงกระทบของโปงลางที่กระทบกันสองเสียง นำเสียงลักษณะนั้นมาเป่าซ้ำๆแล้วทำทางแตกลายออกไป และมีการหยุดเดินลายด้วยการลากเสียงยาวๆก่อนที่จะบรรเลงต่อเหมือนกับลักษณะการเดินจูงวัวขึ้นภูนั่นเอง

2.2.5 ลายเบ็ดเตล็ดต่างๆ

ลายเบ็ดเตล็ดต่างๆนี้เกิดจากการนำเอาวลีเพลงที่หมอแคนเกิดความประทับใจ จึงหยิบยกเอาวรรคที่ประทับใจมาประพันธ์ต่อให้เกิดความไพเราะและโดดเด่นด้วยภูมิปัญญาของตนเอง (สิทธิศักดิ์ จำปาแดง, **สัมภาษณ์**, 2553) นอกจากนี้ก็ยังมีความนิยมที่จะใช้แคนบรรเลงในโอกาสต่างๆเช่น เพื่อสร้างความบันเทิงและเพื่อประกอบในพิธีกรรม

2.3 โอกาสในการเป่าแคน

2.3.1 การเป่าแคนเพื่อความบันเทิงแก่ตนเอง

สำหรับการเล่นเพื่อความบันเทิงแก่ตนเองนี้ ผู้เป่าแคนจะเลือกเพลงที่ตอบสนองกับช่วงอารมณ์ของตัวเองในช่วงเวลานั้นๆ เพื่อให้เกิดความเพลิดเพลินแก่ผู้ที่บรรเลงเอง (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์**, 2553) นอกจากนี้ยังเป็นการฝึกซ้อมและคิดทำนองใหม่ๆในการบรรเลงอีกด้วย

2.3.2 การเป่าแคนเพื่อความบันเทิงแก่เพื่อนฝูง

ผู้วิจัยพิจารณาแล้วให้ความเห็นว่า ในการเป่าแคนเพื่อนความบันเทิงให้แก่เพื่อนฝูงนั้นก็มีทั้งการป่าเดี่ยวแคนลายต่างๆ โดยใช้ลายที่สร้างความสนุกสนาน เช่น ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย ลายน้อย หรืออาจเป็นบรรเลงลายเบ็ตเบล็ตต่างๆที่จดจำมาจากเพลงที่ประทับใจ (สมบัติ สิมหล้า, **สัมภาษณ์**, 2554)

2.3.3 การเป่าแคนในการไปเกี้ยวสาว

การเป่าแคนเกี้ยวสาวนี้เป็นประเพณีมีมาแต่โบราณ โดยชายหนุ่มเมื่อจะเดินไปบ้านผู้หญิงที่ตนหลงรัก ก็จะต้องแสดงฝีมือในการบรรเลงแคนด้วยการเป่าลายใหญ่ เมื่อใกล้ถึงบ้านหลังดังกล่าวก็จะต้องเป่ากระชับ และแสดงฝีมือให้ถึงที่สุด (เจริญชัย ชนไพโรจน์, **สัมภาษณ์**, 2554) การใช้ลายใหญ่ซึ่งอยู่ในโหมดสียงทางโศกจึงมีความเหมาะสม ในการนำมาบรรเลงเพื่อทำให้อารมณ์ซาบซึ้งแก่ผู้ที่ได้รับฟัง

2.3.4 การเป่าแคนสำหรับขบวนแห่

การบรรเลงแคนสำหรับขบวนแห่ แต่ในอดีตนั้นนิยมใช้แคนหมู่ประสานเสียงกัน ในเวลาต่อมาเปลี่ยนมาใช้เป็นวงกลองยาวเพราะครึกครื้น จนถึงปัจจุบันนี้ใช้เครื่องดนตรีได้แก่ พิณไฟฟ้า, คีย์บอร์ดไฟฟ้า และกลองยาวห้าใบ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, **สัมภาษณ์**, 2554) ซึ่งเรียกลักษณะดังกล่าวนี้ว่า “วงพิณแคน” โดยนำวงดังกล่าวไปติดตั้งบนรถซึ่งมีเครื่องปั่นไฟพร้อมด้วยเครื่องขยายเสียง

2.3.5 การเป่าแคนสำหรับการประกอบลำ

คำว่า “ลำ” ในที่นี้หมายถึง การขับร้องเพลงพื้นบ้านท้องถิ่นอีสาน มีด้วยกัน 5 รูปแบบ ได้แก่ ลำพื้น ลำกลอน ลำหมู่ ลำเพลิน และลำผีฟ้า เมื่อมีการขับร้องจึงมีการนำแคนมาบรรเลงประกอบเพื่อความบันเทิงและเพื่อประกอบพิธีกรรม โดยหมอแคนทำการบรรเลงตามลายของหมอลำ (เจริญชัย ชนไพโรจน์. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน, 2526: 21)

2.3.6 การเป่าแคนสำหรับพิธีกรรมรักษาคนไข้

ประเพณีของอีสานแต่เดิมนั้น มีความเชื่อเรื่องผีหรือเทวดา ที่มีอิทธิฤทธิ์ให้คุณและให้โทษได้ หากมีคนเจ็บไข้ได้ป่วยก็จะเชื่อว่าไปทำผิดผี ผีโกรธจึงมาลงโทษให้เจ็บป่วย การทำพิธีนี้จะเรียกหมอลำว่า“หมอลำผีฟ้า” ซึ่งจะต้องยกเครื่องบูชา และขับร้องสรรเสริญบูชาผีโดยมีแคนเป่าประกอบทำนองลำ คือลายโป้ซ้ายหรือลายใหญ่ (เจริญชัย ชนไพโรจน์. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน, 2526: 23) เพื่อให้ผีมีความพอใจและยกโทษให้

2.4 บริบทเกี่ยวกับการเดี่ยวแคน

การเดี่ยวแคนแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะสำคัญ ได้แก่ การเดี่ยวแคนด้วยสำนวนแคนล้วนๆ การเดี่ยวแคนด้วยการเลียนเสียงสำเนียงลำ และการเดี่ยวแคนสลับสำเนียงลำ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, **สัมภาษณ์**, 2554)

การเดี่ยวแคนด้วยสำนวนแคนล้วนๆ หมายถึง การบรรเลงโดยแคนเต้าเดียว ซึ่งในการบรรเลงนี้จะต้องเป่าให้ชัดเจนและใช้เสียงให้ถูกต้องในลายนั้นๆ (สมร จันภูงา, **สัมภาษณ์**, 2554)

การเดี่ยวด้วยการเลียนเสียงสำเนียงลำ หมายถึง การบรรเลงแคนให้เข้ากับทำนองหมอลำ โดยที่หมอแคนจะขึ้นเกริ่นก่อนและจ้าดเพื่อให้หมอลำร้องเข้าหา หลังจากนั้นหมอแคนจะต้องบรรเลงตามทำนองและจังหวะหมอลำให้ทัน เช่น ทำนองสั้น ทำนองยาว และทำนองเต้ย (สมร จันภูงา, **สัมภาษณ์**, 2554)

การเดี่ยวแคนสลับสำเนียงลำ หมายถึง การบรรเลงแคนโดยการยืมเอาทำนองลำมาใส่ในระหว่างการบรรเลงเดี่ยว เช่น ทำนองเต้ย และทำนองลำเพลิน (สมร จันภูงา, **สัมภาษณ์**, 2554)

2.4.1 การเดี่ยวแคนในโอกาสทั่วไป

การเดี่ยวแคนในโอกาสทั่วไป โดยส่วนมากนิยมบรรเลงลายสุดสะแนนหรือลายใหญ่ นอกจากเป็นการบรรเลงเพื่อความบันเทิงยังเป็นการอวดฝีมือผู้เป่า เช่น งานบุญต่างๆที่จัดขึ้นที่วัด หรืออาจเป็นการบรรเลงในพิธีมงคลอื่นๆ (สมร จันภูงา, **สัมภาษณ์**, 2554) เช่น งานแต่งงาน งานทำบุญขวัญข้าว งานแห่ผะเวต(งานเทศมหาชาติ) และบั้งไฟ เป็นต้น ซึ่งจะไม่นิยมบรรเลงในงานอวมงคล

2.4.2 การเดี่ยวแคนในงานประกวด

งานที่จัดประกวดแคนในพื้นที่ภาคอีสาน มีทุกจังหวัดซึ่งเป็นงานประจำจังหวัดนั้นๆ เช่น งานดอกฝ้ายบานที่จังหวัดเลย งานดอกลำดวนที่จังหวัดบุรีรัมย์ งานเจ้าพ่อพระยาแลจังหวัดชัยภูมิ งานแห่เทียนพรรษาจังหวัดอุบลราชธานี งานแห่บั้งไฟจังหวัดยโสธร และงานบุญเบิกฟ้าจังหวัดร้อยเอ็ด การจัดงานประกวดแคนแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ นักเรียนประถม-มัธยม, อุดมศึกษา และประชาชนทั่วไป (สิทธิศักดิ์ จำปาแดง, **สัมภาษณ์**, 2554)

2.4.3 เพลงที่ใช้ในการประกวดเดี่ยวแคน

การกำหนดเพลงที่ใช้สำหรับประกวดแคน ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับเชิญเป็นกรรมการ ปัจจุบันทำงานวิจัยที่สถาบันวิจัยและพัฒนาวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งท่านได้เข้าร่วมการตัดสินประกวดแคนในงานสำคัญต่างๆของจังหวัดอุดร, ขอนแก่น และมหาสารคาม ท่านได้กล่าวอธิบายถึงประเภทของลายและผู้เข้าประกวด โดยอธิบายว่าการประกวดแบ่งออกเป็น 3 ระดับ ดังต่อไปนี้

- ระดับประถม-มัธยมศึกษา ได้แก่ ลายเบ็ตเตล็ดต่างๆ เช่น ลายลอยกระทง หรือลายที่นำมาจากเพลงทั่วๆไป
- ระดับอุดมศึกษา ได้แก่ ลายสุดสะแนน และลายใหญ่
- ระดับประชาชนทั่วไป ได้แก่ ลายแม่บท 5 ลายที่เป็นที่นิยม ได้แก่ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย ลายสร้อย ลายใหญ่ และลายน้อย (สิทธิศักดิ์ จำปาแดง, **สัมภาษณ์**, 2554)

2.4.4 การเตรียมตัวประกวดเดี่ยวแคน

ผู้เข้าประกวดจะต้องเตรียมพร้อมหาแคนที่ดี ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญสำหรับหมอแคน เพราะว่าแคนที่ดีหมายถึงแคนที่มีเสียงดังและกังวาน เสียงต้องไม่เพี้ยนและไม่กินลม มีความเหมาะสมกับตนเอง คือสามารถบังคับลมได้และเป่าได้อย่างคล่องแคล่ว (สมบัติ สิมหล้า, **สัมภาษณ์**, 2554)

นอกจากนี้ยังต้องเลือกระดับเสียงแคน ที่ตนเองมีความถนัดในการบรรเลง และตรวจสอบรอยแตกร้าวที่ลูกแคน หากพบว่ามีรอยแตกร้าวจะต้องรีบเปลี่ยนลูกแคน ลูกใหม่ทันที (สมร จันภูงา, **สัมภาษณ์**, 2554)

2.4.5 เกณฑ์การให้คะแนนในการประกวดเดี่ยวแคน

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ที่ได้เข้าร่วมเป็นกรรมการในปัจจุบัน ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์, ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง จากสถาบันวิจัยและพัฒนาวัฒนธรรมพื้นบ้าน, นายบัวลา ลุนบัวบาน, บัวหอง ผาจวง และนายสมบัติ สิมหล้า โดยทั้ง 5 ท่านให้ความเห็นตรงกัน 3 อย่างในเรื่องของเกณฑ์การให้คะแนนดังต่อไปนี้

- ผู้เข้าประกวดจะต้องเป่าลายให้ถูกต้องและครบทุกลายตามกำหนด
- ผู้เข้าประกวดจะต้องเป่าจังหวะและเสียงให้ชัดเจน ไม่สะดุดลม และนิ้ว
- ผู้บรรเลงต้องแต่งกายให้ถูกต้องตามเอกลักษณ์ของชาวอีสาน คือ สโล่งไหม และเสื้อผ้าฝ้าย

นอกจากนี้ในการให้คะแนนการประกวดแคน ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ทั้ง 5 ท่าน ซึ่งได้ข้อสรุปในการแบ่งสัดส่วนการให้คะแนน โดยคิดรวมเป็น 100 คะแนนเต็ม ซึ่งถ้าผู้ที่เข้าประกวดทำได้ไม่สมบูรณ์ในแต่ละประเด็น ก็จะถูกหักคะแนนลดหลั่นลงไป และผู้ที่มีคะแนนทั้งรวมมากที่สุดจึงจะเป็นผู้ชนะการประกวดเดี่ยวแคนดังนี้

ลายสุดสะแนน	20	คะแนน
ลายใหญ่	20	คะแนน
ลายน้อย	20	คะแนน
ลายสร้อย	20	คะแนน
ลายโป้ซ้าย	20	คะแนน

บางครั้งก็มีการกำหนดประกวดเพียง 2 ลาย คือ ลายสุดสะแนนและลายใหญ่ โดยแบ่งสัดส่วนคะแนนเป็นลายละ 50 คะแนน รวมเป็น 100 คะแนนเต็ม ซึ่งปัจจุบันกรรมการผู้ตัดสินส่วนใหญ่เป็นหมอแคน หมอลำ นักวิชาการ และผู้มีหน้าตาในสังคม ซึ่งในการประกวดในแต่ละครั้งมีกรรมการประมาณ 5-6 ท่าน นอกจากนี้มีผู้เข้าประกวดเป็นจำนวนมาก กรรมการแต่ละท่านจะต้องคัดเลือกผู้เข้าประกวดแบบจัดเป็น 5 อันดับพร้อมเขียนวิจารณ์ข้อเด่นและข้อด้อย หลังจากนั้นจึงนำเอารายชื่อผู้เข้าประกวด 5 อันดับจากการคัดเลือกในความเห็นของกรรมการแต่ละท่าน เพื่อนำมาเปรียบเทียบและลงมติเป็นเอกฉันท์ดังนี้

- รางวัลชนะเลิศอันดับ 1
- รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1
- รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2
- รางวัลชมเชย 2 รางวัล

บทที่ 3
ประวัติครูบัวหอง ผาจวง

ภาพที่ 3.1 ครูบัวหอง ผาจวง

3.1 ชาติภูมิ

คุณครูบัวหอง ผาจวง (ชื่อเดิม นายบุญหอง ผาจวง) เกิดเมื่อวันที่ 13 เมษายน พ.ศ. 2484 บ้านเลขที่ 30 ตำบลบ้านธาตุ อำเภอเพ็ญ จังหวัดอุดรธานี เป็นบุตรชายของคุณพ่อวันดี ผาจวง และคุณแม่ผิว ผาจวง ปัจจุบันคุณครูบัวหอง ผาจวง อาศัยอยู่ที่บ้านเลขที่ 15 หมู่ 3 ตำบลค่ายบกหวาน อำเภอเมืองหนองคาย จังหวัดหนองคาย โดยคุณพ่อวันดี ผาจวง (บิดาของครูบัวหอง) เป็นหมอแคนที่มีฝีมือมาก เมื่อเวลามีงานบุญงานเลี้ยงฉลองของชาวบ้าน บิดาก็มักจะนำแคนไปเป่าสร้างความสนุกสนานในงาน ชาวบ้านก็ชื่นชอบเพราะลายแคนที่คุณพ่อวันดีเป่าสนุกเพลิดเพลิน นอกจากนี้คุณแม่ผิวก็ร้องหมอลำใส่กับแคนที่คุณพ่อวันดีเป่า จึงทำให้ยิ่งเป็นที่นิยมของชาวบ้านในละแวกนั้น หลังจากนั้นเมื่อมีงานบุญและงานเลี้ยงชาวบ้านก็จะมาเชิญไปเล่น โดยที่คุณพ่อวันดีและคุณแม่ผิวไม่ได้คิดค่าแสดงเลย จนต่อมาจึงมาประกอบอาชีพหมอลำเป็นหลัก ควบคู่ไปกับอาชีพทำไร่ทำนา นอกจากนี้คุณทวดคงซึ่งเป็นต้นตระกูลก็ได้ข้ามแม่น้ำโขงมาจากฝั่งประเทศลาว ซึ่งเข้ามาที่จังหวัดอุดรธานีแล้วก็ตั้งภูมิลำเนาอยู่ที่อำเภอเพ็ญในประเทศไทย คุณทวดเป่าแคนมีฝีมือและสืบสาน

ต่อกันมาจนมาถึงยุคปัจจุบันตกทอดมาถึงครูบัวหอง ผาจวง (บัวหอง ผาจวงม, **สัมภาษณ์**, 2 พฤษภาคม 2553)

ครูบัวหอง ผาจวง มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งสิ้น 6 คนโดยคุณครูบัวหอง ผาจวง เป็นลูกคนสุดท้อง มีรายชื่อพี่น้องดังนี้

1. นางจันที สุมงคล
2. นางพุธศรี ปุญณะสาน
3. นายมนตรี ผาจวง
4. นางกองมี ผาจวง
5. นายบัวทอง ผาจวง
6. นายบัวหอง ผาจวง

3.2 การศึกษาวิชาสามัญ

จากการสัมภาษณ์ครูบัวหอง ผาจวง ในเรื่องการศึกษาวิชาสามัญนี้ จึงสรุปได้ว่าคุณครูได้รับการศึกษาดังต่อไปนี้ (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์**, 2 พฤษภาคม 2553)

1. จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนสังชานุเคราะห์ อำเภอเพ็ญ จังหวัดอุดรธานี พ.ศ.2598
2. ได้รับธรรมศึกษาชั้นโท พ.ศ.2544
3. จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ศูนย์บริการศึกษานอกโรงเรียน อำเภอเมืองหนองคาย จังหวัดหนองคาย พ.ศ.2545

3.3 การศึกษาด้านการเป่าแคน

การศึกษาด้านดนตรีของคุณครูบัวหอง ผาจวง เนื่องจากครอบครัวคุณครูบัวหองเป็นศิลปินพื้นบ้านและมีการสืบสานจากรุ่นสู่รุ่นภายในตระกูล ทำให้คุณครูบัวหองซึมซับและให้ความสนใจในการศึกษาเป็นอย่างมาก โดยตั้งแต่คุณครูบัวหองมีอายุเพียง 5 ปี ก็เริ่มสนใจที่จะจดจำ“ความแคน”และเริ่มหัดเรียนรู้จักเสียงและนิ้วแคน โดยเริ่มจากแคนหก (ลูกแคนข้างละ 3 ลูก) จนกระทั่งอายุ 8 ปี บิดาจึงเริ่มหัดแคน 8 (ลูกแคนข้างละ 8 ลูก) โดยเริ่มจากการใช้ลมกับฝึกตัดลิ้น และบอกนิ้วปิดคู่เสียงประสานต่างๆ นอกจากนี้ยังมีคนในครอบครัวฝึกให้ อย่างเช่นพี่ชายคือครูบัวทอง ผาจวง

จะเป่าให้ดู ซึ่งคุณครูบัวหองก็จะฟังและสังเกตจากนั้นจึงลองทำตามดู การหัดแคนแบบที่บ้านครูบัวหอง ผาจวงนี้จะฝึกด้วยลายสุดสะแนนก่อน เพราะว่าเป็นลายที่สามารถบรรเลงได้ตั้งแต่ระดับง่ายจนไปถึงระดับยากที่สุดของทุกลาย ลายสุดสะแนนสามารถเล่นลายได้ตั้งแต่สามเสียงจนไปถึงห้าหรือมากกว่านี้ และเป็นการบังคับทำให้ได้ฝึกตัดลิ้นเพื่อให้เสียงชัดเจน (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์**, 2 พฤษภาคม 2553)

3.4 หน้าที่การงาน

พ.ศ. 2515 คุณครูบัวหอง ผาจวง ได้เข้าเป็นอาสาพัฒนาหมู่บ้านโพนตาล หมู่ที่ 3 ตำบลค่ายบกหวาน อำเภอเมืองหนองคาย จังหวัดหนองคาย หลังจากนั้นในปี พ.ศ.2545 ครูบัวหอง ผาจวงได้รับตำแหน่งเป็นผู้ช่วยใหญ่บ้านโพนตาล และในปี พ.ศ.2548 คุณครูบัวหอง ผาจวงได้รับตำแหน่งเป็น สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบลค่ายบกหวาน (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์**, 3 พฤษภาคม 2553)

3.5 ชีวิตครอบครัว

คุณครูบัวหอง ผาจวง สมรสกับนางเบ็ง ป้ารีวงศ์(นามสกุลเดิม) โดยมีอาชีพทำนาและมีอาชีพหมอลำ ครูบัวหองและครูเบ็งมีบุตร 1 คน และธิดา 2 คน ดังนี้

1. นายบัวลอง	ผาจวง	สามารถเป่าแคนและลำได้
2. นางสาวฉลอง	ผาจวง	สามารถร้องหมอลำได้
3. นางหนูทอง	ผาจวง	สามารถร้องหมอลำได้

คุณครูบัวหอง และแม่เบ็งให้กำเนิดบุตร-ธิดารวม 3 คน โดยคนโตชื่อบัวลองเก่งทั้งเป่าแคนและเล่นพิณ คนรองลงมาเป็นผู้หญิงชื่อฉลอง มีความสามารถร้องหมอลำได้ และคนสุดท้องคือหนูทองสามารถร้องหมอลำซิ่งได้ แต่ว่าส่วนใหญ่ก็จะประกอบอาชีพทำไร่ทำนากันในช่วงกลางวันพอช่วงเย็นๆก็มีการรับงานแสดงหมอลำ ไปแสดงทั้งในจังหวัดหนองคายและจังหวัดอุดรธานี หรือนอกพื้นที่เขตจังหวัดดังกล่าวก็สามารถไปได้ (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์**, 3 พฤษภาคม 2553)

ภาพที่ 3.2 คุณครูบัวหอง ผาจวง ขณะก่อนออกไปทำงาน ปี พ.ศ.2553

ภาพที่ 3.3 นางเบ็ง ผาจวง ภรรยาคุณครูบัวหอง

3.6 ประสบการณ์ด้านการเป่าแคน

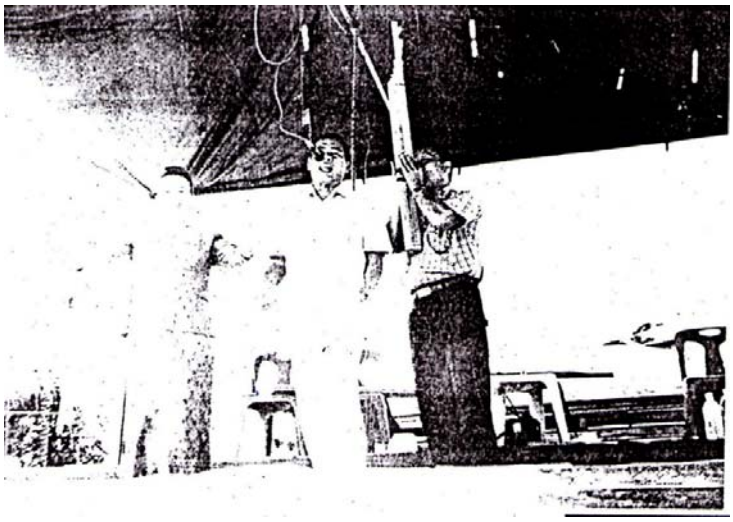
คุณครูบัวหองเริ่มเป่าแคนตั้งแต่อายุ 10 ปี โดยสมาชิกในครอบครัวส่งเสริมให้คุณครูแสดงให้เพื่อนบ้านฟังบ้าง และพาไปออกงานบุญต่างๆเพื่อสร้างสีสันภายในงาน โดยผู้เฒ่าผู้แก่และคนดูชอบใจก็ให้รางวัลเป็นเงิน ทำให้คุณครูบัวหอง ผาจวงนี้รู้สึกมีกำลังใจ และรู้สึกภูมิใจในความสามารถของตนเอง (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์**, 18 พฤษภาคม 2553)

ครูบัวหอง ผาจวง ได้จัดตั้งคณะหมอลำขึ้นในปี พ.ศ.2524 โดยใช้ชื่อว่าคณะหมอลำบัวหอง ผาจวง หมอแคนลูกอีกสาน ซึ่งจัดแสดงแบบหมอลำกลอนและหมอลำซิ่ง โดยมีแม่เบ็งเป็นหมอลำประจำคณะ ซึ่งสำหรับการแสดงหมอลำกลอนชาวบ้านให้ความนิยมมาก และลูกสาวก็สามารถร้องลำซิ่งได้อย่างสนุกสนาน โดยมีความสามารถร้องได้ตลอดงานทั้งคืน นอกจากนี้ยังมีหมอลำรับเชิญ ให้มาร่วมแสดง อีกมากมาย ได้แก่

1. หมอลำคำปุ่น พุ้งสุข
2. หมอลำทองเจริญ ดาเหลา
3. หมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง
4. หมอลำสว่างจิตร เชื้อหงส์
5. หมอลำบัวลอง ผาจวง

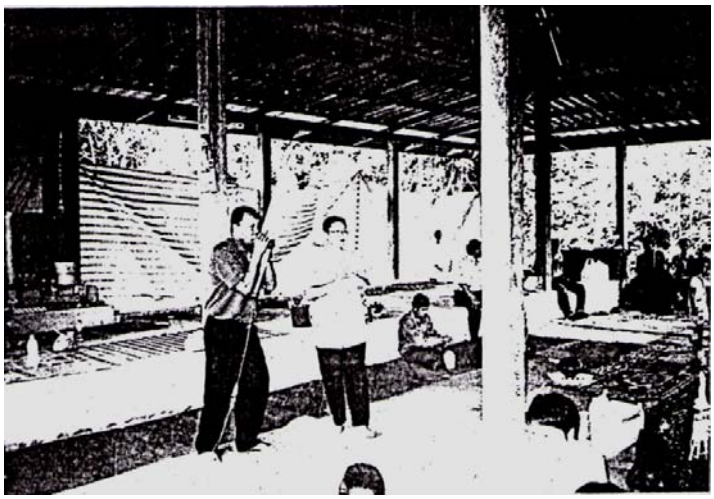
ปกติก็จะมีหมอลำประมาณหกคน และหมอแคนสองถึงสามคนผลัดกันแสดงเพื่อพักเหนื่อย เพราะเวลาทำการแสดงเริ่มตั้งแต่หัวค่ำไปจนถึงตอนฟ้าสาง เมื่อนับจำนวนนักดนตรี นักแสดง ช่างไฟและช่างเสียง รวมๆแล้วประมาณสิบกว่าคน

นอกจากนี้ครูบัวหอง ผาจวงได้เข้าร่วมแสดงในงานประเพณีและงานบุญต่างๆ ซึ่งวิถีชีวิตของชาวอีสานถือว่าเป็นเกียรติ์อย่างยิ่ง เช่น งานยกช่อฟ้า งานทำบุญผ้าป่าสามัคคี และประเพณีงานบุญพระเหวด(เทศน์มหาชาติ) เป็นต้น โดยคุณครูนำแคนไปเดี่ยวและเดี่ยวประกอบลำกับอาสาสมัครที่มาร่วมงาน เพื่อสร้างสีสันและสร้างบรรยากาศภายในงานให้มีความสนุกสนานโดยไม่ได้หวังสิ่งตอบแทน



ภาพที่ 3.4 ครูบัวหอง ผาจวง ร่วมแสดงในงานยกช่อฟ้าอุโบสถ บ้านนาข่า ตำบลนาข่า อำเภอเมือง จังหวัดอุดรธานี พ.ศ.2545

ภาพที่ 3.5 ครูบัวหอง ผาจวง ร่วมแสดงในงานประเพณีบุญพระเหวด ตำบลโนนสูง อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย พ.ศ.2545



ภาพที่ 3.6 ครูบัวหอง ผาจวง ร่วมแสดงในงานผ้าป่าการกุศล ณ วัดป่าสามัคคีธรรม ตำบลค่ายบกหวาน อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย พ.ศ.2546

3.6.1 การเป่าแคนประกอบลำ

ครูบัวหองเริ่มเป็นหมอแคนอาชีพเมื่ออายุ 14 ปี โดยในขณะนั้นเป็นเพียงอาชีพเสริมจากการทำไร่ทำนา นอกจากนี้คุณครูบัวหองรับจ้างเป็นหมอแคนให้กับคณะหมอลำหลายคณะ ได้แก่

1. คณะทองมี มาลัย
2. คณะป. ฉลาดน้อย
3. คณะพิมภา ลูกอุบล
4. คณะอังคนาง คุณไชย
5. คณะสมชัย ผาจวง
6. คณะหมอลำสว่างจิตร เชื้อหงส์

(บัวหอง ผาจวง. **สัมภาษณ์**, 18 พฤษภาคม 2553)

เมื่อคุณครูบัวหอง ผาจวง มีอายุได้ 28 ปี จึงได้มาประกอบอาชีพหมอแคนเป็นหลักเพียงอย่างเดียว กับคณะหมอลำนายเคน ดาเหลา ซึ่งปัจจุบันนายเคน ดาเหลา เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปี พ.ศ.2534 โดย ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์คุณครูเคน ดาเหลา ถึงความสัมพันธ์กับคุณครูบัวหอง ผาจวง ในวงการแสดงในงานบุญ ที่บ้านเชียงหวาง จังหวัดอุดรธานี โดยครูเคน ดาเหลา อธิบายว่าครูบัวหอง ผาจวงนี้มาเรียนและเป็นหมอแคนประจำให้กับคณะตลอดมา จนกระทั่งครูเคน ดาเหลาได้รับศิลปินแห่งชาติ จึงเชิญให้

คุณครูบัวหอง ผาจวงมาเป็นหมอแคนประจำตัว เพราะเวลามีงานแสดงสำคัญๆจะต้องให้คุณครูบัวหองเป่าแคนประกอบการลำให้ เหตุผลที่ครูเคน ดาเหลาเลือกคุณครูบัวหองเป็นหมอแคนประจำตัว ก็เพราะว่าการเป่าเสียงและจังหวะชัดเจน และเล่นด้วยกันมานานจนเข้ากันได้เป็นอย่างดี (เคน ดาเหลา, **สัมภาษณ์.** 22 เมษายน 2553)

ภาพที่ 3.7 ครูเคน ดาเหลาและผู้วิจัยขณะกำลังสัมภาษณ์
ณ งานบุญที่บ้านเชียงหวาง จังหวัดอุดรธานี พ.ศ.2553

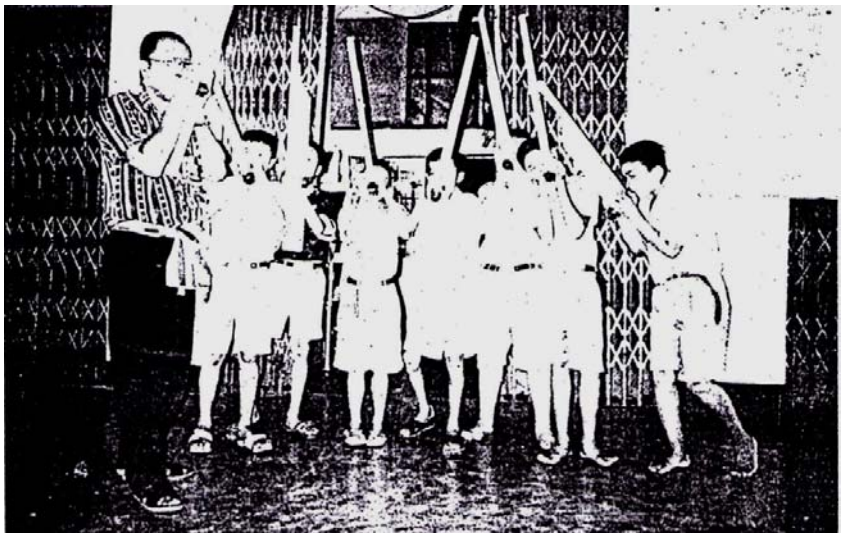
ภาพที่ 3.8 ครูเคน ดาเหลาและครูบัวหอง ผาจวง
ณ งานบุญที่บ้านเชียงหวาง จังหวัดอุดรธานี พ.ศ.2553

3.6.2 ประสบการณ์ด้านการสอน

ครูบัวหอง ผาจวง ได้รับเชิญจากมหาวิทยาลัยต่างๆให้ไปเป็นวิทยากรถ่ายทอดทักษะความรู้ในเรื่องแคน ได้แก่

1. มหาวิทยาลัยขอนแก่น
2. มหาวิทยาลัยพายัพ

นอกจากนี้คุณครูบัวหอง ผาจวงได้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่เยาวชนที่โรงเรียนค่ายบกหวานโพนตาลวิทยาปัจจุบันครูบัวหองเป็นครูพิเศษสอนเป่าแคนที่โรงเรียนหนองคายพิทยาคม อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย และโรงเรียนมัธยมบ้านค่ายบกหวาน อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย (บัวหอง ผาจวง. **สัมภาษณ์**, 18 พฤษภาคม 2553)



ภาพที่ 3.9 ครูบัวหอง ผาจวง บรรยากาศการสอนในวิชา “หมอแคนน้อย”
ณ โรงเรียนค่ายบกหวานโพนตาลวิทยา จังหวัดหนองคาย พ.ศ.2547

3.6.3 การเป่าแคนประกวดและรางวัลที่ได้รับ

คุณครูบัวหอง ผาจวง ได้รับเชิญไปแสดงหลายจังหวัดตลอดจนข้ามไปแสดงต่างประเทศ โดยคุณครูได้รับเชิญให้ไปเล่นอวดฝีมือ ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดหนองคาย จังหวัดอุดรธานี และจังหวัดลำปาง นอกจากนี้ยังเดินทางไปแสดงที่ประเทศสาธารณะรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวอยู่หลายครั้ง นอกจากนี้ยังได้รับรางวัลจากการประกวดแคนมากมาย แต่รางวัลที่คุณครูบัวหองภูมิใจที่สุดคือประกวดแคนระดับประเทศ และสำหรับการแสดงครั้งที่ภาคภูมิใจ และที่เป็นเกียรติ์ที่สุดในชีวิตคือการแสดงต่อหน้าพระพักตร์ สมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ชิงถ้วยรางวัลพระราชทาน งานประกวดเป่าแคนแห่งประเทศไทยที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ และครูบัวหองก็ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับ 1 จากงานประกวดในครั้งนี้ (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์**, 22 พฤษภาคม 2553)

นอกจากนี้คุณครูบัวหองยังได้รับรางวัล และประกาศเกียรติคุณต่างๆมากมายดังที่แสดงต่อไปนี้

1. รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 จากงานประกวดโฮมแคนลำโขง จังหวัดหนองคาย พ.ศ.2535
2. งานเทศกาลดอกลำดวน จังหวัดศรีสะเกษ พ.ศ.2535
3. รางวัลคนดีศรีแผ่นดินจากหนังสือพิมพ์สื่อสารธุรกิจ พ.ศ.2540
4. รางวัลพระราชทานจาก สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์อัครราชกุมารีรางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 งานประกวดแคนการท่องเที่ยวไทย ณ ศูนย์การค้าเซียร์รังสิต จังหวัดปทุมธานี พ.ศ.2538
5. รางวัลพระราชทานจาก สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยครูบัวหอง ผาจวงได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ในงานประกวดเป่าแคนชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยกรุงเทพมหานคร พ.ศ.2541
6. โล่ประกาศเกียรติคุณผู้ถ่ายทอดศิลปะแก่เยาวชน จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ.2542
7. โล่เชิดชูเกียรติ์จาก ฯพณฯ พลเอก เปรม ติณสูลานนท์ สุดยอดศิลปินพื้นบ้านอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น พ.ศ.2547
8. โล่เชิดชูเกียรติ์ สุดยอดศิลปินพื้นบ้านอีสานจากงานครบรอบ 40 ปี มหาวิทยาลัยขอนแก่น พ.ศ.2547

ภาพที่ 3.10 เกียรติบัตรรางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 จากงานประกวดโฮมแคนลำโขง
ในงานเทศกาลดอกลำดวน จังหวัดศรีสะเกษ พ.ศ.2535

ภาพที่ 3.11 ถ้วยรางวัลคนดีศรีแผ่นดิน
จากหนังสือพิมพ์สื่อสารธุรกิจ พ.ศ.2540

ภาพที่ 3.12 ถ้วยรางวัลพระราชทานจาก สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 ในงานประกวดเป่าแคน "การท่องเที่ยวไทย" พ.ศ.2538

ภาพที่ 3.13 ถ้วยรางวัลพระราชทานจาก สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี รางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ในงานประกวดเป่าแคนชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย พ.ศ.2541

ภาพที่ 3.14 โล่ประกาศเกียรติคุณผู้ถ่ายทอดศิลปะแก่เยาวชน
จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ.2542

ภาพที่ 3.15 รับโล่เชิดชูเกียรติ์จาก ฯพณฯ พลเอก เปรม ติณสูลานนท์
สุดยอดศิลปินพื้นบ้านอีสาน พ.ศ.2547

ภาพที่ 3.16 โล่เชิดชูเกียรติ์ สุดยอดศิลปินพื้นบ้านอีสาน
จากงานครบรอบ 40 ปี มหาวิทยาลัยขอนแก่น พ.ศ.2547

นอกจากนี้ครูบัวหอง ผาจวงยังมีผลงานการบันทึกเสียงไว้ 3 ชุด ซึ่งมีรายชื่อดังต่อไปนี้

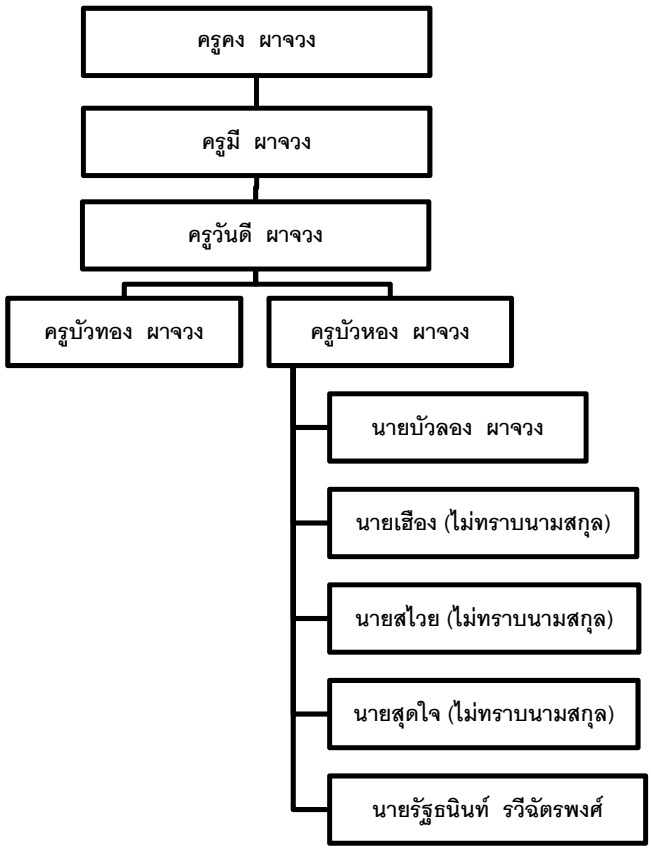
วีซีดี ชุดที่ 1 กลอนเรียงถ้อยร้อยธรรม โดย มูลนิธิวัฏธรรม วัดป่าบ้านค้อ จังหวัดอุดรธานี
วีซีดี ชุดที่ 2 กลอนคติเตือนใจ โดย มูลนิธิวัฏธรรม วัดป่าบ้านค้อ จังหวัดอุดรธานี
วีซีดี ชุดที่ 3 ละครประกอบกลอนแหล่อีสาน ชุดพระเรวตะและลีลาวดี โดย มูลนิธิวัฏธรรม วัดป่าบ้านค้อ จังหวัดอุดรธานี (บัวหอง ผาจวง.**สัมภาษณ์**, 22 พฤษภาคม 2553)

3.7 สายการสืบทอดแคน

คุณครูบัวหอง ผาจวงได้รับการถ่ายทอดความรู้จากรุ่นสู่รุ่นโดยใช้เวลาสั่งสมและถ่ายทอดกันมาเป็นเวลากว่า 100 ปี โดยต้นตำรับของการเป่าแคนสายครูบัวหองนี้เป็นรูปแบบ ที่สืบเนื่องมาจากคุณทวดซึ่งเป็นคนลาว ซึ่งครูบัวหองเองก็ได้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ลูกศิษย์ ได้แก่ ผู้วิจัย (นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์) นายบัวลอง ผาจวง นายเฮือง(ไม่ทราบนามสกุล) นายสไวย (ไม่ทราบนามสกุล) และนายสุดใจ(ไม่ทราบนามสกุล) โดยจำนวนลูกศิษย์ที่สอนก็มีอยู่มากมายหลายคน ส่วนใหญ่ก็มาฝึกเอาจริงจังกันเพื่อประกอบอาชีพ สำหรับบางคนก็มาเริ่มต้นหัดแคนกับคุณครูบัวหอง ผาจวง บางคนก็เป่าเป็นแล้วแต่มาเพิ่มเติมองค์ความรู้ ครูบัวหอง ผาจวงก็ได้ให้คำแนะนำ โดยให้สังเกตและให้ลองทำตามแล้วก็จะคอยบอกนิ้วและแนะนำการใช้ลม ว่าจะต้องตัดลิ้นและเป่ายังไงบ้าง หลังจากนั้นพอ

กลับบ้านไปฝึกจนทำได้แล้ว ก็กลับมาเรียนเพิ่มเติมเอาองค์ความรู้ใหม่ๆที่คุณครูบัวหอง ผาจวง จะแนะนำต่อๆไป

จากการสัมภาษณ์ครูบัวหอง ผาจวงในเรื่องการสืบทอด สามารถสรุปการสืบทอดเป็นแผนผังได้ดังนี้



แผนผังแสดงการสืบทอดการเป่าแคนของครูบัวหอง ผาจวง

3.8 การยกครูคายอ้อ

การยกครูคายอ้อนี้เป็นพิธีกรรมที่สำคัญ นอกจากเพื่อเป็นการบูชาครูบาอาจารย์แล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจและความจริงใจในการมาขอความรู้จากครูผู้สอน คุณครูจะเป็นผู้จัดเตรียมแคนใหม่ให้แก่ผู้ที่จะมาขอรับการถ่ายทอดวิชาแคน และผู้ที่จะมารับการถ่ายทอดก็จะต้องเตรียมเครื่องคายอ้อตามที่คุณครูต้องการ

ผู้วิจัยได้ตั้งเครื่องยกครูคายอ้อกับคุณครูบัวหอง ผาจวงนี้ เพื่อทำการศึกษาเรื่องแคน โดยคุณครูบัวหอง ผาจวงได้ให้ผู้วิจัยจัดเตรียมเครื่องคายอ้อบูชาครู เพื่อนำมาใช้สำหรับพิธีมอบตัวเป็นศิษย์และบูชาแคน โดยมีสิ่งของจำเป็นและความหมายดังต่อไปนี้

บูชาคุณพระรัตนตรัย	พวงมาลัย	1 พวง
บูชาผี หรือเทวดา	ดอกมะลิ	5 คู่
	เทียน	5 คู่
เครื่องเซ่นครูที่ล่วงลับไปแล้ว	เหล้า	1 ขวด
	บุหรี่	1 ซอง
การแสดงความอ่อนน้อม	ผ้าขาว	1 ผืน
การถือกำเนิด	ไข่ไก่	1 ฟอง
เครื่องประทินโฉมสำหรับการแสดง	น้ำมันใส่ผม	1 ขวด
	แป้ง	1 กระป๋อง
	กระจก	1 บาน
	หวี	1 อัน
อุปกรณ์การเรียนเพื่อจดบันทึก	สมุด	1 เล่ม
	ดินสอ	1 แท่ง
เงินกำนลเพื่อทำบุญอุทิศกุศลให้ครูบาอาจารย์		
	เงินกำนล	555 บาท 50 สตางค์

สำหรับเงินกำนลในสมัยก่อนใช้เพียง 50 สตางค์ แต่ว่าในปัจจุบันไม่สามารถใช้เงินจำนวนเพียงเท่านี้จัดซื้อสังฆทานเพื่อถวายพระได้ เนื่องจากต้องใช้ถึง 3 ชุดจึงต้องปรับค่ากำนลให้เพียงพอสำหรับการจัดหาเครื่องสังฆทานเหล่านี้

ภาพที่ 3.17 เครื่องคายอ้อ

เมื่อเตรียมของมาแล้วคุรครูก็จะจัดตั้งบริเวณสำหรับทำพิธีภายในบ้าน โดยการนำแคนที่จะมอบให้ศิษย์ใหม่มาพิงไว้ที่ข้างพนังภายในบ้าน จากนั้นจึงจัดเครื่องคายอ้อใส่พานให้เรียบร้อยและเริ่มทำพิธีกล่าวบูชาครูโดยจัดตั้งสำรับไว้ข้างหน้าแคน โดยคุณครูบัวหองจะสงบนิ่งสักครู่หนึ่ง เพื่อตั้งจิตระลึกถึงครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ จากนั้นจึงให้ผู้วิจัยยกเครื่องคายอ้อขึ้นเหนือศรีษะและคุณครูบัวหองให้ผู้วิจัยกล่าวตามว่า

“ข้านายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์ ขอยกขันธ์ 5 บูชาครู”

“ขอเป็นศิษย์เรียนเป่าแคน ขอท่านจงรับข้าพเจ้าเป็นลูกศิษย์”

หลังจากนั้นคุณครูบัวหองจึงกล่าวรับผู้วิจัยเป็นศิษย์ และรับเครื่องคายอ้อไป จากนั้นจึงหยิบแคนขึ้นมาและเป่าเพื่อบูชาครู หลังจากนั้นจึงนำแคนที่ใช้ประกอบพิธีมอบให้แก่ผู้วิจัย หลังจากนั้นจึงเริ่มเรียนเป่าแคนด้วยการเรียนเกริ่นลายสุดสะแนน เพราะลายสุดสะแนนถือเป็นลายหลักที่สายตระกูลผาจวง ใช้ในการฝึกหัดเพราะเนื่องจากเป็นลายที่ยาก และมีช่วงเสียงในการบรรเลงกว้าง

สำหรับการหัดแคนในสายครูบัวหอง ผาจวงนี้ มีการสืบสายมาตั้งแต่รุ่นคุณทวดคง ซึ่งจะฝึกหัดเริ่มต้นด้วยลายสุดสะแนนก่อน และครูวันดี ผาจวงก็หัดให้ครูบัวหอง ผาจวงด้วยลายสุดสะแนนก่อนเช่นกัน เพราะว่าเป็นลายที่สามารถบรรเลงได้ตั้งแต่ระดับง่ายจนไปถึงระดับ

ยากที่สุดของทุกลาย ลายสุดสะแนนสามารถเล่นเสียงได้ตั้งแต่สามเสียง จนกระทั่งไปถึงห้าเสียง หรือมากกว่านี้ นอกจากนี้เป็นการทำให้ต้องใช้วิธีการใช้ลิ้นตัดลมเพื่อให้เสียงชัดเจน

ภาพที่ 3.18 เครื่องยกครูคายอ้อ

ภาพที่ 3.19 ครูบัวหอง ผาจวง ขณะเป่าลายสุดสะแนนเพื่อบูชาครู

ภาพที่ 3.20 ผู้วิจัยรับแคนและแสดงความนอบน้อมแก่แคน

ภาพที่ 3.21 ครูบัวหองเริ่มฝึกลายเกริ่นสุดสะแนนให้ผู้วิจัย

จากการศึกษาประวัติครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยพบว่าคุณครูบัวหองเป็นศิลปินที่มีความสามารถและมีความชำนาญในการเป่าแคน ซึ่งสืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ ได้แก่ ครูคง ผาจวง, ครูมี ผาจวง และครูวันดี ผาจวง นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่าครูบัวหองเป็นครูผู้เปี่ยมไปด้วยความรัก ความเมตตา เสียสละ และทุ่มเทในการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้แก่ศิษย์อย่างเต็มกำลัง

เนื่องจากคุณครูบัวหองมีความสามารถในการเป่าแคนเป็นเลิศ ประกอบกับจิตใจอันงดงาม และปฏิบัติตนเป็นแบบอย่างที่ดี จึงเป็นที่เคารพนับถือและยอมรับในวงการหมอลำหมอแคนอาชีพ ตลอดจนผู้ใกล้ชิดก็ให้ความเคารพรัก

บทที่ 4
ทางเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลจากครูบัวหอง ผาจวง ซึ่งคุณครูบัวหองได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงแคนจากบิดา และสมาชิกในครอบครัวที่มีความสามารถหลายท่าน ได้แก่ คุณครูวันดี ผาจวง (บิดาของครูบัวหอง) และคุณครูบัวลอง ผาจวง (พี่ชายของครูบัวหอง) ซึ่งทั้ง 2 ท่านนี้ก็ได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมาในสายเดียวกันคือสายตระกูลผาจวง นอกจากนี้คุณครูบัวหอง ผาจวง ได้รับการถ่ายทอดความรู้เรื่องการบรรเลงแคนจากครูเคน ดาเหลา เนื่องจากคุณครูบัวหอง ผาจวง เป็นผู้ให้ความเคารพบรมครูผู้ใหญ่และด้วยความสามารถของท่านเอง จึงได้รับความกรุณาจากคุณครูทั้ง 3 ท่านในการรับการถ่ายทอดความรู้

นอกจากนี้คุณครูบัวหอง ผาจวง ยังได้รับการถ่ายทอดจากคุณครูวันดี ผาจวง(บิดาของครูบัวหอง) และคุณครูบัวลอง ผาจวง (พี่ชายของครูบัวหอง) และคุณครูเคน ดาเหลาซึ่งมีสังคีตลักษณ์พิเศษเฉพาะของแคน ได้แก่ การจ้าดแคนและการบรรเลงแคน ที่มีท่วงทำนองและลีลาเป็นเอกลักษณ์ของครูทั้ง 3 ท่าน นำมารวมกันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของคุณครูบัวหอง ผาจวง ซึ่งมีความน่าสนใจในการที่จะอนุรักษ์การเป่าแคนนี้ให้คงสืบเอาไว้เพื่อเป็นประโยชน์แก่เยาวชนรุ่นหลังสืบต่อไป ทางเดี่ยวที่ใช้ในการวิเคราะห์มี 13 ลาย ได้แก่ ลายสุดสะแนน, ลายลายใหญ่, ลายน้อย, ลายติดสูดใหญ่, ลายติดสูดน้อย, ลายลมพัดพร้าว, ลายผู้เฒ่าเงยคอ, ลายโป้ซ้าย, ลายสาวหยิกแม่, ลายออนซอนอีสาน, ลายภู่ไท, ลายเต้ยหัวโนนตาล และลายคอนสวรรค์

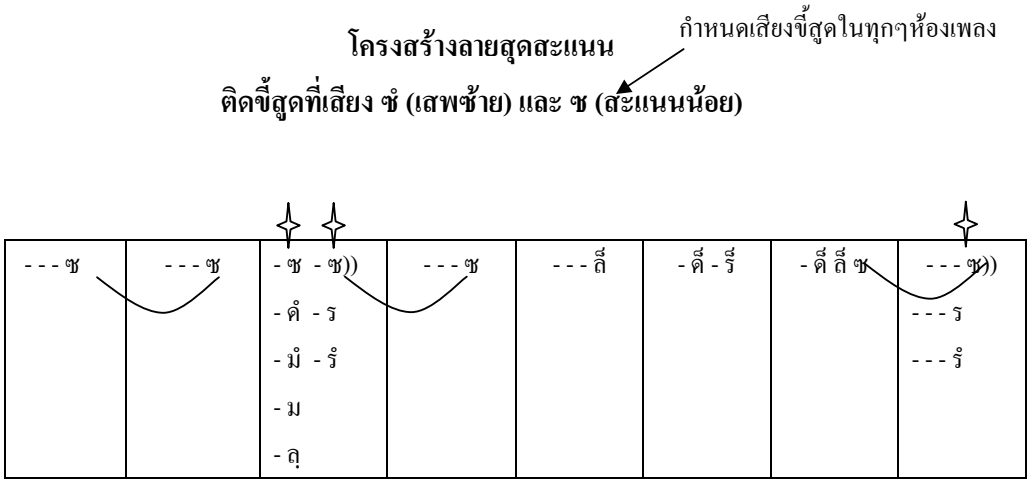
ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวง เป็นกรณีศึกษาในการวิเคราะห์ทางเดี่ยวแคน ที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูบัวหอง ผาจวง ผู้มีความชำนาญในการบรรเลงแคน ซึ่งมีฝีมือเป็นที่ยอมรับทั้งในวงการหมอลำหมอแคนว่าบรรเลงได้ไพเราะและชัดเจน นอกจากนี้เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์เชิงวิชาการ ผู้วิจัยจึงจำแนกการศึกษาออกดังต่อไปนี้

4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

4.1.1 ในการวิเคราะห์ทางเดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกโน้ตในระบบไทยและระบบโน้ตสากล เพื่อความสะดวกแก่ผู้ที่ต้องการนำไปศึกษา

4.1.2 การบันทึกโน้ตลายแคนดังกล่าวเป็นการบันทึกในระบบเสียงของแคนแปดโป้ (นับจากลิ้นแคนลงไปหารูแพล่าง ระยะช่วง 8 นิ้วโป้งในลูกแคนที่ 1 ด้านขวา)

4.1.3 การบันทึกโน้ตในโน้ตระบบไทยและระบบสากล ไม่ได้แสดงเสียงยืน (Drone) หรือเสียงทำเกิดจากการติดขี้สูด แต่ผู้วิจัยได้กำหนดบอกไว้ในข้างต้นของแต่ละโน้ตเพลง



สัญลักษณ์ ✧ หมายถึง การจ้นนิ้ว หรือการประสานเสียง

สัญลักษณ์ ˉ หมายถึง การใช้เสียงคู่ 8

ตารางที่ 1 ตัวอย่างการที่ใช้ในการบันทึกประกอบการวิเคราะห์

สำหรับการบันทึกโน้ตลายแคนของครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยมีแนวคิดการบันทึกโน้ตเพื่อความสะดวกในการทำความเข้าใจกับโน้ตเพลงได้โดยง่าย โดยผู้วิจัยได้ทำการกำหนดเสียงเสพบอกไว้ในข้างต้น

4.1.4 ผู้วิจัยได้ทำการแบ่งประเภทของลายแคนออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ ลายแม่บททางสุข ลายแม่บททางเศร้า และลายพิเศษ ซึ่งในการบรรเลงแต่ละครั้งมีความสั้นยาวไม่เท่ากัน หรือก็คือความสั้นยาวขึ้นอยู่กับศิลปินผู้บรรเลงนั่นเอง

4.1.5 ในประเพณีการเป่าแคนสายครูบัวหอง ผาจวง ไม่ได้กำหนดตายตัวเรื่องของการใช้นิ้วกับรูนับ และหมอแคนโดยทั่วไปก็เลือกใช้นิ้วในการบรรเลงตามความเหมาะสม หรือความสะดวกในการบรรเลง แต่การปิดขี้สูดของแต่ละลายแม่บทเป็นเรื่องสำคัญ โดยสายครูบัวหอง ผาจวงนั้นมีการสืบทอดมาจากปู่ทวดที่มาจากเมืองเวียงจันทน์ ประเทศสาธารณรัฐประชาชนลาว จึงมี

แบบแผนการเรียนแบบทางลาวคือ 6 ลายแม่บทหลัก ได้แก่ ลายสุดสะแนน ลายน้อย ลายใหญ่ ลายโป้ซ้าย ลายติดสูดใหญ่ และลายติดสูดน้อย

4.1.6 เพลงแคนมีการแบบเลงแบบจังหวะพิเศษ คล้ายกับการบรรเลงเพลงเชิดนอกของปี่ใน คือ มีการบรรเลงที่นับเป็นจังหวะ (Meter) และการบรรเลงที่ไม่นับจังหวะ (Non Meter) (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2553) การบันทึกโน้ตเพลงจึงไม่สามารถแบ่งเป็นห้องเพื่อระบุจังหวะชัดเจนได้

4.2 ตารางและเสียงในการบันทึกโน้ต

ในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวแคนทั้ง 13 ลาย ผู้วิจัยได้ใช้การบันทึกโน้ตแบบช่องตาราง 8 ห้อง และใช้สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตเป็นอักษรไทยเจ็ดตัว โดยมีรายละเอียดของสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ด	แทนเสียง	โด
ร	แทนเสียง	เร
ม	แทนเสียง	มี
ฟ	แทนเสียง	ฟา
ซ	แทนเสียง	ซอล
ล	แทนเสียง	ลา
ท	แทนเสียง	ที

ในการบรรเลงแคน จำเป็นต้องมีการใช้ระดับเสียง 3 ระดับเสียง คือ เสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง โดยมีลักษณะเรียงในแนวนอน เริ่มตั้งแต่เสียงต่ำที่อยู่ซ้ายสุดไล่ไปหาเสียงสูงที่อยู่ขวาสุด โดยมีพยัญชนะไทยแทนระดับเสียงต่างๆตั้งแต่ต่ำกลางและสูง คือ ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ดำ รำ มำ ฟำ ซำ ลำ โดยเสียง ซ มีนิ้วสะแนนและสะแนนน้อยเท่านั้นที่มีระดับเสียงเท่ากัน โดยรูนับสะแนนน้อยมักใช้เป็นขี้สูดในลายสุดสะแนน

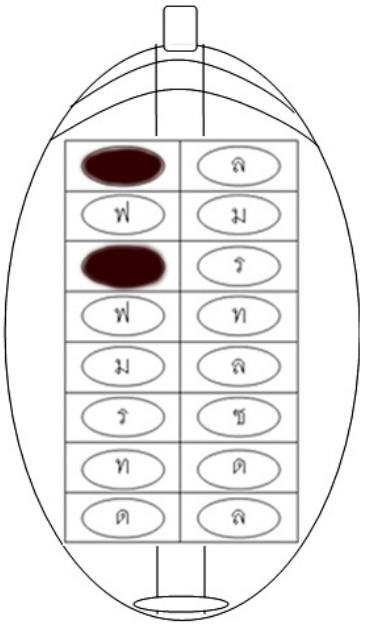
ในการบันทึกผลงานการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง 13 ลาย ผู้วิจัยได้แยกออกเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มลายแม่บท 6 ลาย ได้แก่ ลายสุดสะแนน ลายยาวใหญ่ ลายน้อย ลายติดสูดใหญ่ ลายติดสูดน้อย ลายโป้ซ้าย และกลุ่มลายพิเศษ 7 ลาย ได้แก่ ลายลมพัดพร้าว ลายผู้เฒ่าเงยคอ ลายสาวหยิกแม่ ลายออนซอนอีสาน ลายภู่ไท ลายเต้ยหัวโนนตาล ลายคอนสวรรค์ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำการแสดงระบบเสียงของแคน และระบบการติดขี้สูดในแต่ละลายให้เห็นดังนี้

ภาพที่ 4.1 ระบบการใช้นิ้วของแคน

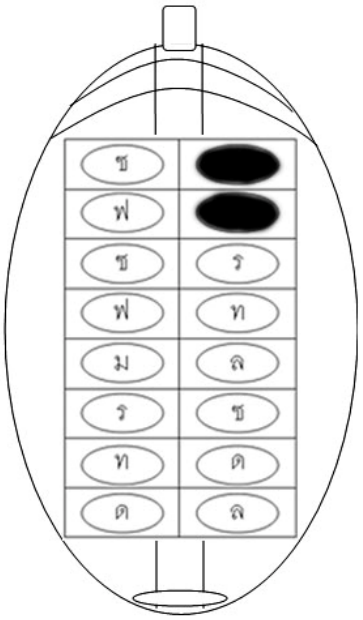
เสียงต่ำ ลาต่ำ(โป้ขวา) ทีต่ำ(แม่เวียง)

เสียงกลาง โด(แม่เซ) เร(แม่แก่) มี(แม่ก้อยขวา) ฟา(แม่ก้อยซ้าย)
ซอล(สะแนนและสะแนนน้อย) ลา(ฮับทุ่ง) ที(ลูกเวียง)

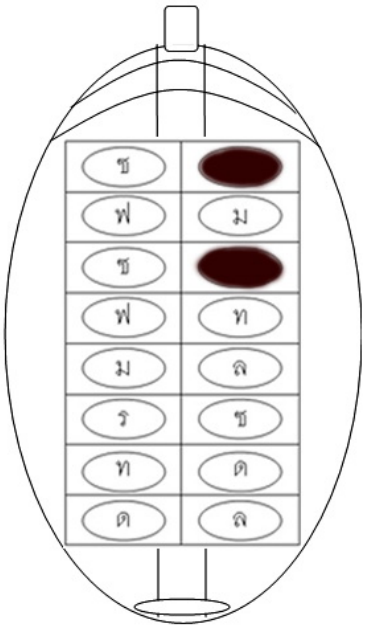
เสียงสูง โดสูง(โป้ซ้าย) เรสูง(แก่น้อย) มีสูง(ก้อยขวา)
ฟาสูง(ก้อยซ้าย) ซอลสูง(โป้ขวา) ลาสูง(โป้ขวา)



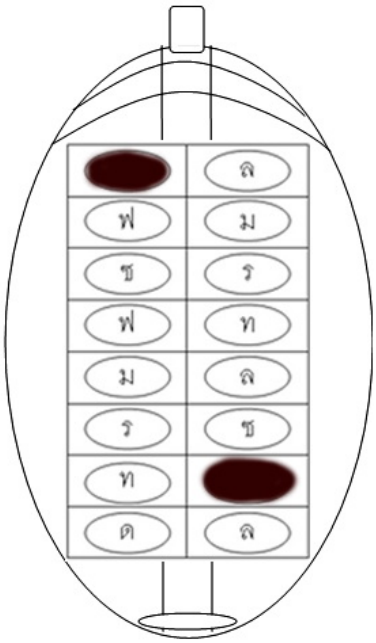
ภาพที่ 4.2 ระบบการติดขี้สูดลายสุดสะแนน



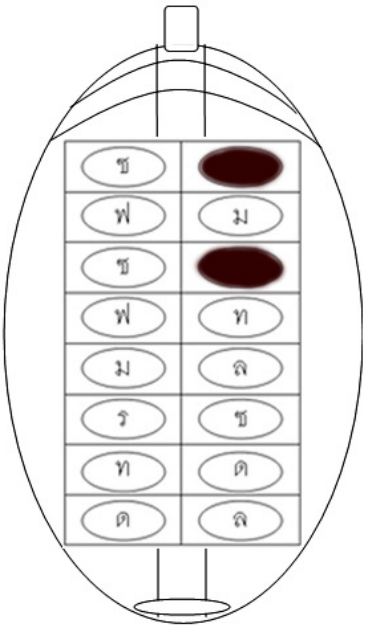
ภาพที่ 4.3 ระบบการติดขี้สูดลายใหญ่



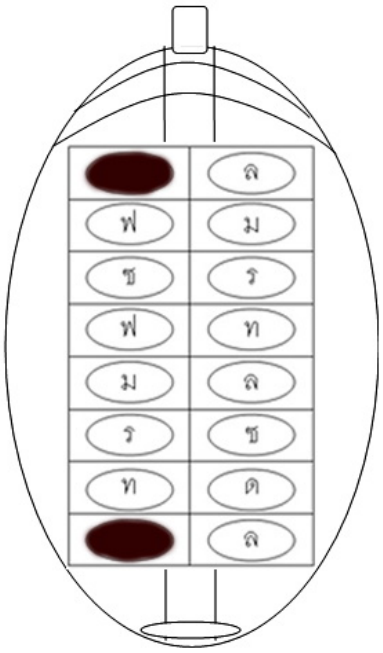
ภาพที่ 4.4 ระบบการติดขี้สูดลายน้อย



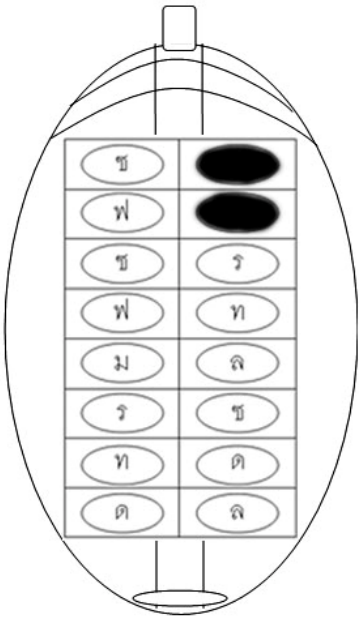
ภาพที่ 4.5 ระบบการติดขี้สูดลายติดสูดใหญ่



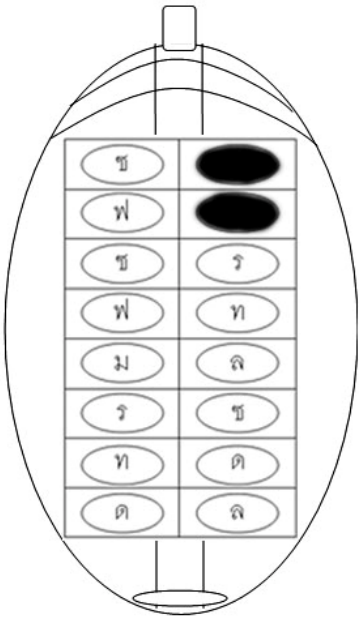
ภาพที่ 4.6 ระบบการติดขี้สูดลายติดสูดน้อย



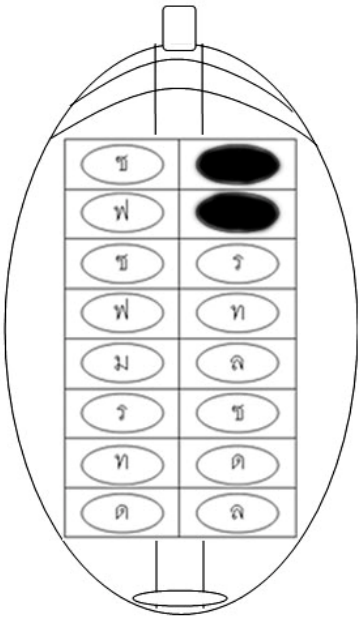
ภาพที่ 4.7 ระบบการติดขี้สูดลายโป้ซ้าย



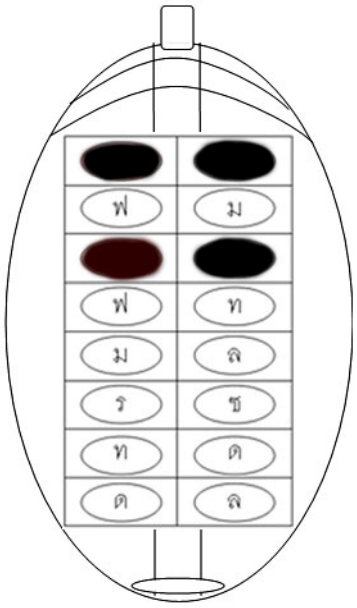
ภาพที่ 4.8 ระบบการติดขี้สูดลายลมพัดพร้าว



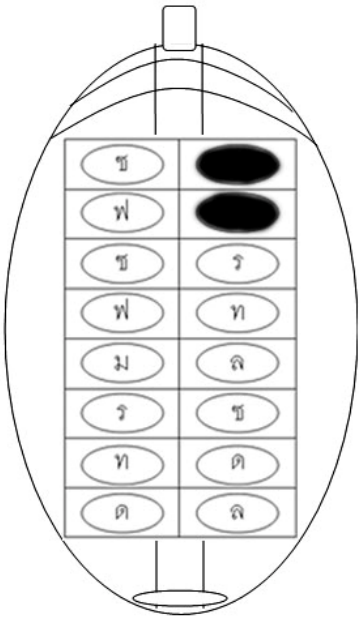
ภาพที่ 4.9 ระบบการติดขี้สูดลายผู้เฒ่าเงยคอ



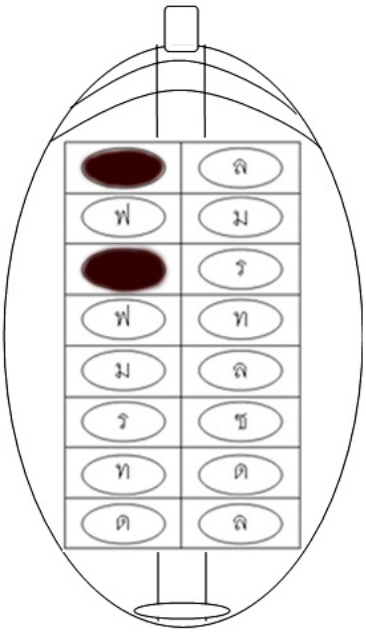
ภาพที่ 4.10 ระบบการติดขี้สูดลายสาวหยิกแม่



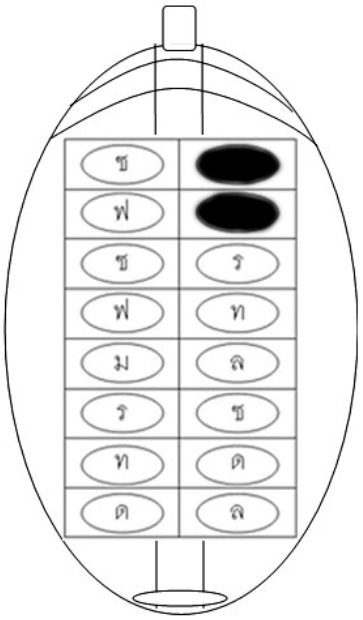
ภาพที่ 4.11 ระบบการติดขี้สูดลายออนซอนอีสาน



ภาพที่ 4.12 ระบบการติดขี้สูดลายภู่ไท



ภาพที่ 4.13 ระบบการติดขี้สูดลายเต้ยหัวโนนตาล



ภาพที่ 4.14 ระบบการติดขี้สูดลายคอนสวรรค์

โดยปกติแล้วในการเป่าทำนองแคนที่มีขี้สูดปิดเอาไว้ ในการเป่าดำเนินทำนองทั่วๆไปจะใช้เสียง เพียง 1 เสียงต่อหนึ่งตัวโน้ตเพื่อดำเนินกลอนในกลุ่มแต่ละลาย แต่มีเพียงบางตัวโน้ตใช้การเป่าเป็นคู่ คือ “การประสานเสียงคู่แปด” เป็นวิธีการบรรเลงที่ไม่ตายตัว แล้วแต่ผู้บรรเลงจะเลือกเป่าตามความเหมาะสม ซึ่งมีปรากฏในโน้ตดังต่อไปนี้

ด็ **หมายถึง** ใช้เสียงคู่แปด ด้วยการใช้นิ้วเสียง ด (แม่เซ), ดำ (โป้ซ้าย)

ร็ **หมายถึง** ใช้เสียงคู่แปด ด้วยการใช้นิ้วเสียง ร (แม่แก่), รำ (แก่น้อย)

ม็ **หมายถึง** ใช้เสียงคู่แปด ด้วยการใช้นิ้วเสียง ม (แม่ก้อยขวา), มำ (ก้อยขวา)

ฟ็ **หมายถึง** ใช้เสียงคู่แปด ด้วยการใช้นิ้วเสียง ฟ (แม่ก้อยซาย), ฟ็ (ก้อยซ้าย)

ล็ **หมายถึง** ใช้เสียงคู่แปด ด้วยการใช้นิ้วเสียง ลุ (โป้ขวา), ล (ฮับทุ่ง)

..* **หมายถึง** การปริบ หรือการตีนิ้วที่เสียงโน้ตพยางค์นั้น

)) **หมายถึง** การใช้นิ้วพรมทำให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นสลับกันถี่ๆโดยใช้ปลายนิ้วกดขึ้นลงสลับกันต่อเนื่อง

หมายถึง การจ้นแคน หรือการประสานเสียงหลายๆเสียง

หมายถึง การเป่าลมเข้าไปในเต้าแคน

หมายถึง การดูดลมออกจากเต้าแคน

หมายถึง ลูกสะบัดการบรรเลงที่มีเสียงต่อเนื่องกันโดยเร็ว ซึ่งมีเสียงมากกว่า 2 พยางค์ขึ้นไป ถ้ามีสองพยางค์จะเรียกว่าลูกกระทบ ซึ่งในศึกษาการบรรเลงแคนของครูบัวหอง ผาจวงพบลูกสะบัดอยู่สองกลุ่ม ได้แก่ ลูกสะบัดสามเสียงและลูกสะบัดสี่เสียงในเพลงภู่ไท

ตัวอย่างลูกสะบัด

---ด	รมซม	--ซร	ดลซล	ดรมซร	มรดลซล	ล–ลด	รมซด

จากตัวอย่างลูกสะบัดในห้องที่ 5 เป็นการสะบัดสามเสียงติดกัน (ดรม) ส่วนในห้องที่ 6 เป็นการสะบัดสี่เสียงติดกัน (มรดล)

หมายถึง การเป่าโหนเสียงข้ามห้อง มีลักษณะของการประคองลมในการเป่าเสียงยาวข้ามห้อง ด้วยเสียงที่เรียบเสมอกันไปลงท้ายพยางค์ห้องนั้นๆ

ตัวอย่างการเป่ายืนทำนองเสียงเดียว

---ฟ	---ร	---ร	---ร	รดรซ	รฟีรฟี	ซลฟีซ	ฟีลซฟี

จากตัวอย่างการเป่าโหนเสียงข้ามห้อง จะสังเกตเห็นว่าในห้องที่ 2 3 และ 4 มีการเป่าเสียง เร ข้ามห้องติดต่อกันสามห้อง

4.3 นิยามศัพท์เฉพาะ

4.3.1 จ้าด หมายถึง การเกริ่น (Intro) เป็นทำนองที่ไม่มีจังหวะบังคับหรือเรียกว่าจังหวะลอย ในการจ้าดแคนของหมอแคนแต่ละท่านก็จะมีทำนองไม่เหมือนกัน ทั้งนี้เพราะการจ้าดเป็นการแสดงเอกลักษณ์ประจำตัวของหมอแคนแต่ละท่าน ซึ่งหมอแคนแต่ละท่านจะคิดประดิษฐ์ทำนองของตนเองขึ้นมา นอกจากนี้การเกริ่นในการบรรเลงกับหมอลำ ยังมีความสำคัญอย่างมากเพราะเป็นการบอกระดับเสียงและลายที่จะทำการบรรเลง

4.3.2 เดินลาย หมายถึง การดำเนินทำนอง (Melody) เป็นท่อนของการบรรเลงโดยมีจังหวะบังคับโดยยึดอัตรา 4 จังหวะเป็นหลัก

4.3.3 โอ่ หมายถึง การลงจบ (Cadence) เป็นทำนองที่ไม่มีจังหวะบังคับหรือเรียกว่าจังหวะลอย คล้ายกับการจ้าดแต่การโอ่นี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อการลงจบ นอกจากนี้ยังมีความสำคัญในการเล่นประกอบลำ เพราะหมอลำจะสวมร้องเข้ามาในตอนที่ลงโอ่นี้ ซึ่งการจ้าดและโอ่มีความเหมือนกันคือไปลงที่เสียงนิ้วจ้นเดียวกันในห้องสุดท้ายของประโยคเพลง ซึ่งเสียงจ้นแต่ละลายหลักก็จะไม่เหมือนกัน

4.3.4 ใช้ลิ้นตัดลม หมายถึง การใช้ลิ้นแตะบริเวณโคนของฟันบนคู่หน้าเพื่อขังลมหรือห้ามลมเอาไว้ เมื่อต้องการให้เกิดเสียงจึงปล่อยลิ้นลงมาแตะที่บริเวณโคนฟันล่างคู่หน้า ทำลักษณะดังกล่าวนี้ต่อการบรรเลง 1 พยางค์เสียง

4.3.5 ฮ่อน หมายถึง การเน้นให้เข้มและเน้นให้เบาของเสียง (Intensity) พบว่าใช้ในการบรรเลงเสียงเดียวที่มีหางเสียงลากยาวไปหาอีกเสียงหนึ่งในพยางค์เสียงต่อไป โดยใช้วิธีการเป่าลมหนักและค่อยผ่อนลมให้เบาลงก่อนที่จะถึงตัวโน้ตพยางค์เสียงต่อไป

4.3.6 ติดขี้สูด หมายถึง การทำให้เกิดเสียงยืน (Drone) ในขณะที่ทำการบรรเลง เพื่อให้การดำเนินทำนองนั้นมีเสียงที่กว้างขึ้น เนื่องจากการประสานเสียงเข้าด้วยกันทำนอง โดยนำขี้สูดมาปิดเอาไว้ที่รูนับ หรือใช้นิ้วของผู้บรรเลงปิดตายเอาไว้เพื่อที่เวลาบรรเลงเสียงที่เกิดจากการปิดตายที่รูนับจะดังออกมาตลอด ซึ่งในการติดขี้สูดนั้นแบ่งออกได้ 6 แบบ ตามกลุ่มเพลงแม่บททั้ง 6 ลายหลักตำรับครูบัวหอง ผาจวง ได้แก่ ลายสุดสะแนน ลายยาวใหญ่ ลายน้อย ลายติดสูดใหญ่ ลายติดสูดน้อยและลายโป้ซ้าย

4.3.7 จ้น หมายถึง การประสานเสียงของหลากหลายตัวโน้ตใน 1 พยางค์เสียง การจ้นทำให้เกิดความโดดเด่น เพราะเนื่องจากการที่ใช้เสียงที่มีความห่างกันหลายคู่เสียง ซึ่งนำมารวมกันอย่างซับซ้อนทำให้เกิดความหลากหลาย (Variety) และลงรอยเข้ากันได้ (Consistensy) ภายใน 1 พยางค์เสียง นอกจากนี้การจ้นยังเป็นการทำให้หมอลำสวมเข้าลำได้อย่างสบาย

ลายสุดสะแนน	**ซ (เสพซ้าย) และ ซ (สะแนนน้อย)**
ลายใหญ่	**ล (ก้อยขวา) และ ม (เสพขวา)**
ลายน้อย	**ร (แก่น้อย) และ ล (เสพขวา)**
ลายติดสูดใหญ่	**ซ (เสพซ้าย) และ ด (แม่เซ)**
ลายติดสูดน้อย	**ร (แก่น้อย) และ ล (เสพขวา)**
ลายโป้ซ้าย	**ด (โป้ซ้าย) และ ซ (เสพซ้าย)**

4.3.8 กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric) รศ.พิชิต ชัยเสรี บรรยายเรื่องของกลุ่มเสียงปัญจมูลไว้ในวิชาสัมมนาดุริยางค์ไทย ผู้วิจัยจึงได้นำระบบดังกล่าวมาช่วยจัดการในการจำแนกกลุ่มบันไดเสียงของลายแคน ซึ่งรศ.พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวว่าระบบเพลงไทยเกิดจากการนำเอาระบบเสียงทั้ง 7 เสียง มาทำการผูกร้อยเรียงกันและมีการหลบเลี่ยงการใช้เสียงที่ 4 และเสียงที่ 7 ซึ่งส่งผลให้เพลงในดนตรีไทยมักจะมีเสียงหลักๆปรากฏอยู่ 5 เสียง ซึ่งพบมากในทำนองหลักของเพลงที่บรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่ อย่างไรก็ตามแม้เสียงส่วนใหญ่ที่ปรากฏในเพลงเพลงหนึ่ง จะใช้เสียงแค่ 5 เสียงผูกรวมกันกลายเป็นกลอนเพราะในการบรรเลงจริงสิ่งหนึ่งที่มักเกิดขึ้นอยู่เสมอ คือการเอาทำนองหลักที่ว่านี้ไปแปรเป็นทำนองที่เหมาะสมกับบทบาทของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ซึ่งในการแปรทำนองให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีมักมีการนำเอาเสียงทั้ง 7 เสียงมาใช้ทั้งหมด ดังนั้นเสียงหรือกลุ่มเสียงที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมดนตรีไทยจึงเป็นระบบเสียงที่เรียกกันว่า “Penta Centric” (พิชิต ชัยเสรี, **สัมภาษณ์**, 14 กุมภาพันธ์ 2553)

1	**2**	**3**	**X**	**5**	**6**	**X**

ตารางที่ 2 รูปแบบกลุ่มเสียง Penta Centric

รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ได้ทำการอธิบายเรื่องการกำหนดบันไดเสียงไม่ว่าจะเป็นเครื่องสายหรือปี่พาทย์ เสียงลูกยอดของฆ้องวงใหญ่จะเป็นทางชวาเสมอ และหาก

กำหนดให้ลูกยอดนั้นเป็นเสียงมีตามที่นักปี่พาทย์นิยม จะปรากฏตารางกลุ่มปัญจมูลที่แตกต่างจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย โดยท่านอาจารย์ได้บรรยายไว้ว่า

ในการจัดระบบบันไดเสียงโดยระบบเครื่องสายที่กำหนดให้ ฟา เท่ากับลูกยอดฆ้องวงใหญ่

ทางชวา	**จะเท่ากับ**	**ฟซล X ดร X**
ทางกลางแหบ	**จะเท่ากับ**	**มฟซ X ทดX**
ทางนอก	**จะเท่ากับ**	**รมฟ X ลท X**
ทางเพียงออบน	**จะเท่ากับ**	**ดรม X ซล X**
ทางกลาง	**จะเท่ากับ**	**ทดร X ฟซ X**
ทางใน	**จะเท่ากับ**	**ลทด X มฟ X**
ทางเพียงออล่าง	**จะเท่ากับ**	**ซลท X รม X**

(ขำคม พรประสิทธิ์, 20 มิถุนายน 2553)

จากข้อมูลการจัดระบบบันไดเสียงที่กล่าวโดยรองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พระประสิทธิ์ ซึ่งท่านได้อธิบายการแบ่งอย่างเป็นระเบียบวิธีไว้แล้วนั้น ผู้วิจัยสามารถนำมาเชื่อมโยงอธิบายในเรื่องกลุ่มของตัวโน้ตที่เป็นบันไดเสียง ถึงแม้ว่าในระบบเสียงของแคนจะไม่เท่ากันกับเสียงดนตรีไทย จึงให้อนุมานได้จากสัญลักษณ์ตัวโน้ตที่รูนับหรือตัวโน้ตที่ผู้วิจัยบันทึกมาทำการวิจัย จากนั้นจึงทำการจัดกลุ่มบันไดเสียง เพื่อให้มองเห็นและเข้าใจได้อย่างชัดเจนตรงกัน

4.4 วิเคราะห์การเดี่ยวแคน ทางครูบัวหอง ผาจวง

การวิเคราะห์เดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยได้นำความรู้ที่ได้จากการศึกษาวิชาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทยของ รศ.พิชิต ชัยเสรี โดยมีจุดประสงค์เพื่อการวิเคราะห์องค์ประกอบต่างๆของการเดี่ยว ได้แก่ บันไดเสียง จังหวะ ช่วงเสียง และการใช้เม็ดพรายต่างๆ ดังต่อไปนี้

4.4.1 สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

จากการศึกษาเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง พบว่าเดี่ยวแคนประกอบด้วย 3 ส่วนหลักคือ การเกริ่น(Intro) เดินลาย(Melody) และโอ่(Ending) ซึ่งในการเกริ่นและการลงจบจะมีสำนวนที่

เหมือนหรือไม่เหมือนกันก็ได้ แต่ต้องกลับมาจบที่เสียงเดียวกันคือขึ้นต้นด้วยเสียงใดก็จบที่เสียงนั้น ผู้วิจัยจึงออกแบบเพื่อการอธิบายให้เห็น ดังต่อไปนี้

ครูบัวหอง ผาจวง ได้กล่าวถึงการเป่าแคนว่าจะต้องใช้เสียงให้ถูกต้องตามลักษณะของแต่ละลาย การโอ่อาจจะเป่าทำนองเหมือนกับเกริ่นเพื่อลงจบหรือไม่เหมือนก็ได้ แต่จะต้องจบด้วยเสียงเดียวกันกับเสียงในตอนขึ้นลาย (บัวหอง ผาจวง. **สัมภาษณ์**, 3 พฤษภาคม 2553) จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและทำการบันทึกผลงานการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง ทั้งหมด 13 ลาย ผู้วิจัยได้แบ่งลายออกเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มลายแม่บท 6 ลาย และลายพิเศษ 7 ลาย ดังนี้

กลุ่มลายแม่บท ได้แก่ ลายสุดสะแนน, ลายยาวใหญ่, ลายน้อย, ลายติดสูดใหญ่, ลายติดสูดน้อย และลายโป้ซ้าย

กลุ่มลายพิเศษ ได้แก่ ลายลมพัดพร้าว, ลายผู้เฒ่าเงยคอ, ลายสาวหยิกแม่, ลายออนซอน-อีสาน, ลายภู่ไท, ลายเต้ยหัวโนนตาล และลายคอนสวรรค์

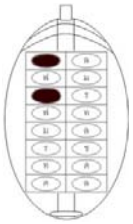
สำหรับการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยได้แสดงรูปแบบการบรรเลงให้เห็นได้อย่างชัดเจน โดยในการบรรเลงแคนแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ การจ้าด การเดินลาย และการโอ่ ซึ่งการจ้าดและโอ่เหมือนกันตรงที่เป็นจังหวะลอยและมีจุดมุ่งหมายเพื่อไล่เสียงไปหาตัวโน้ตสุดท้ายของห้องที่มีเสียงเดียวกัน ดังนี้

จ้าด > เดินลาย > โอ่

จ้าด	หมายถึง	การเกริ่น (Intro)
เดินลาย	หมายถึง	ท่อนที่ดำเนินทำนองเนื้อเพลง
โอ่	หมายถึง	การลงจบ (Cadence)

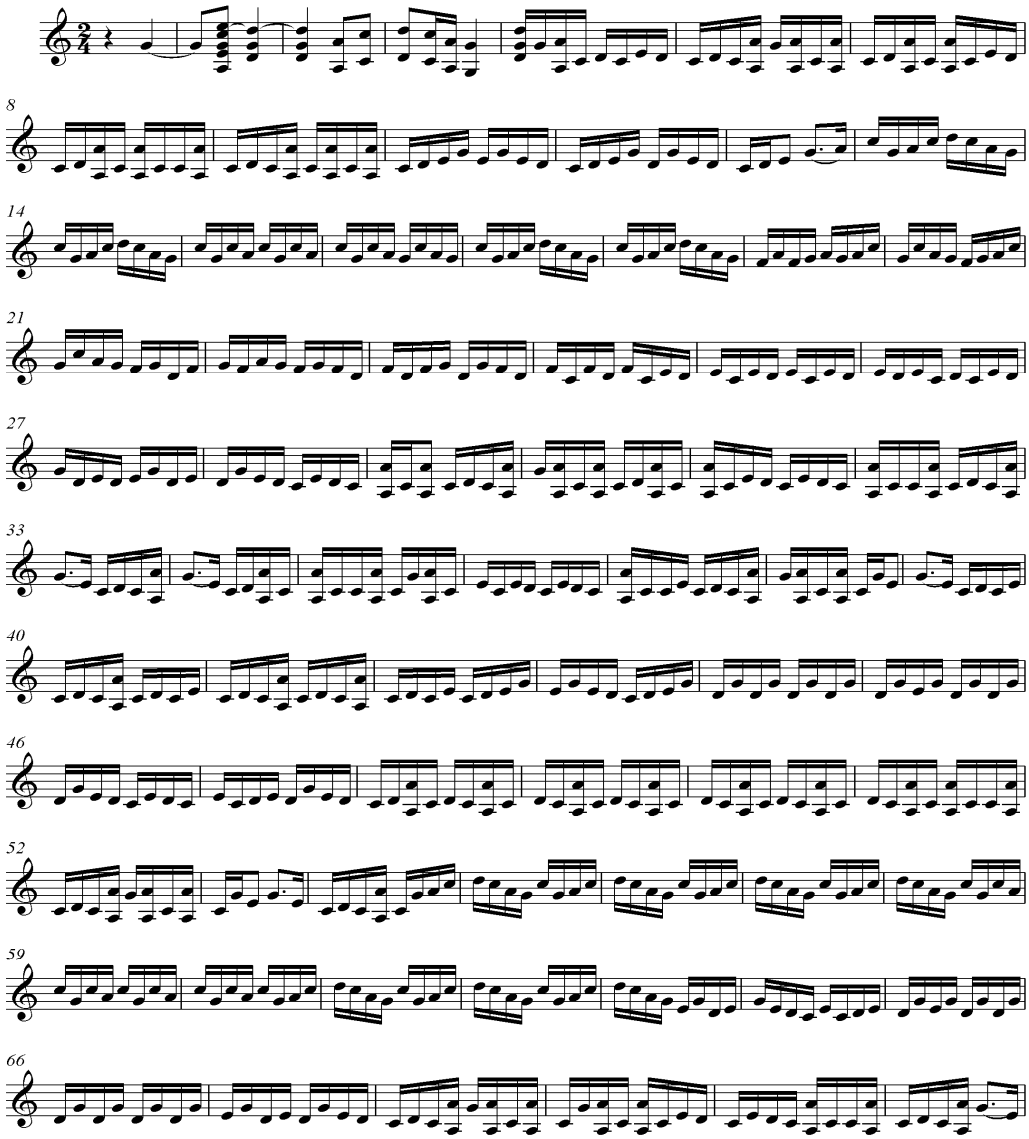
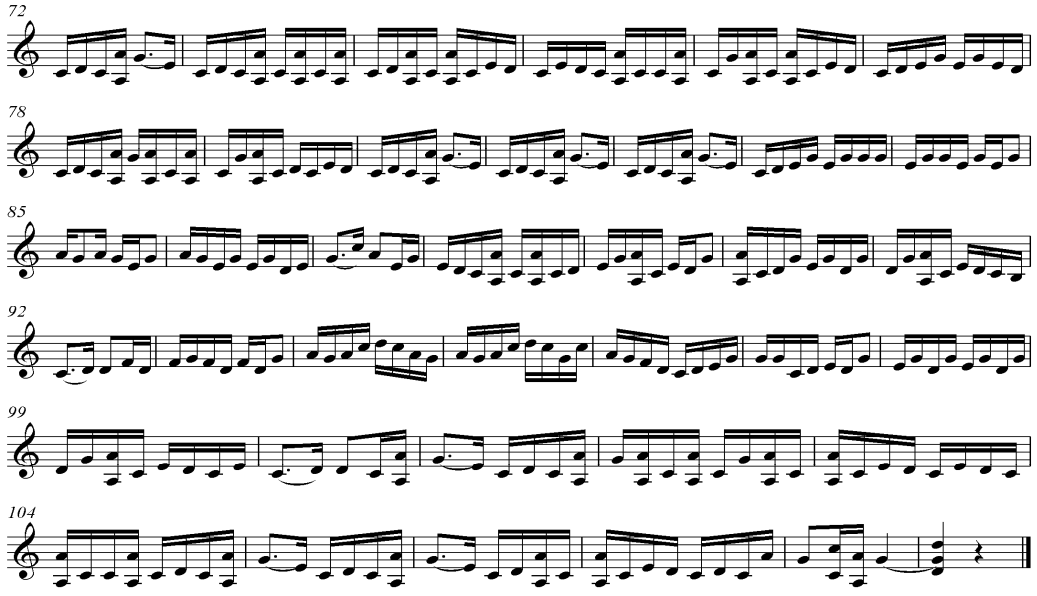
<u>กลุ่มลายแม่บท</u>

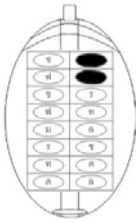
ลายสุดสะแนน



ติดสูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย) และ ซ (สะแนนน้อย)

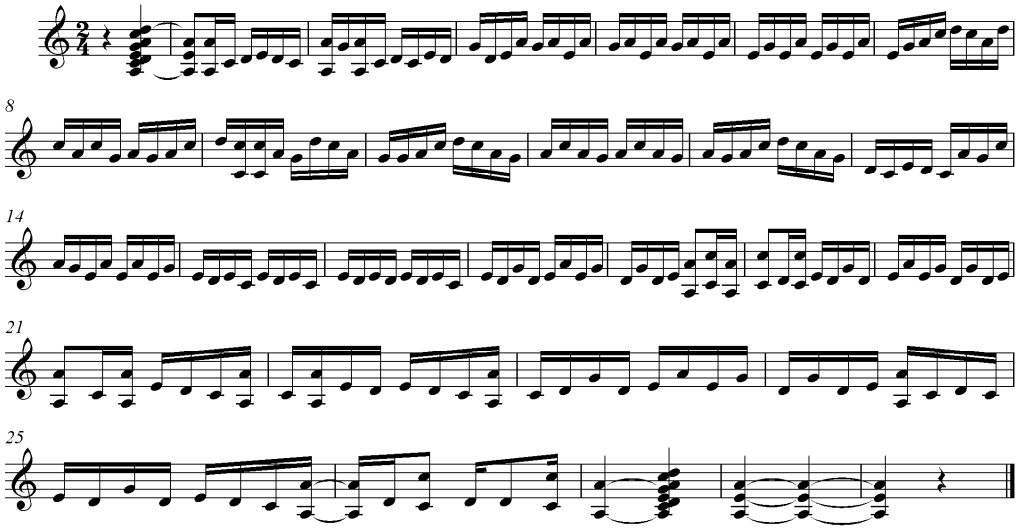
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

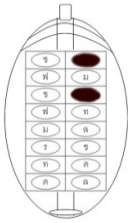
บันทึกวันที่ 24 มิถุนายน 2553

ลายใหญ่



ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (ก้อยขวา) และ มำ (เสพขวา)

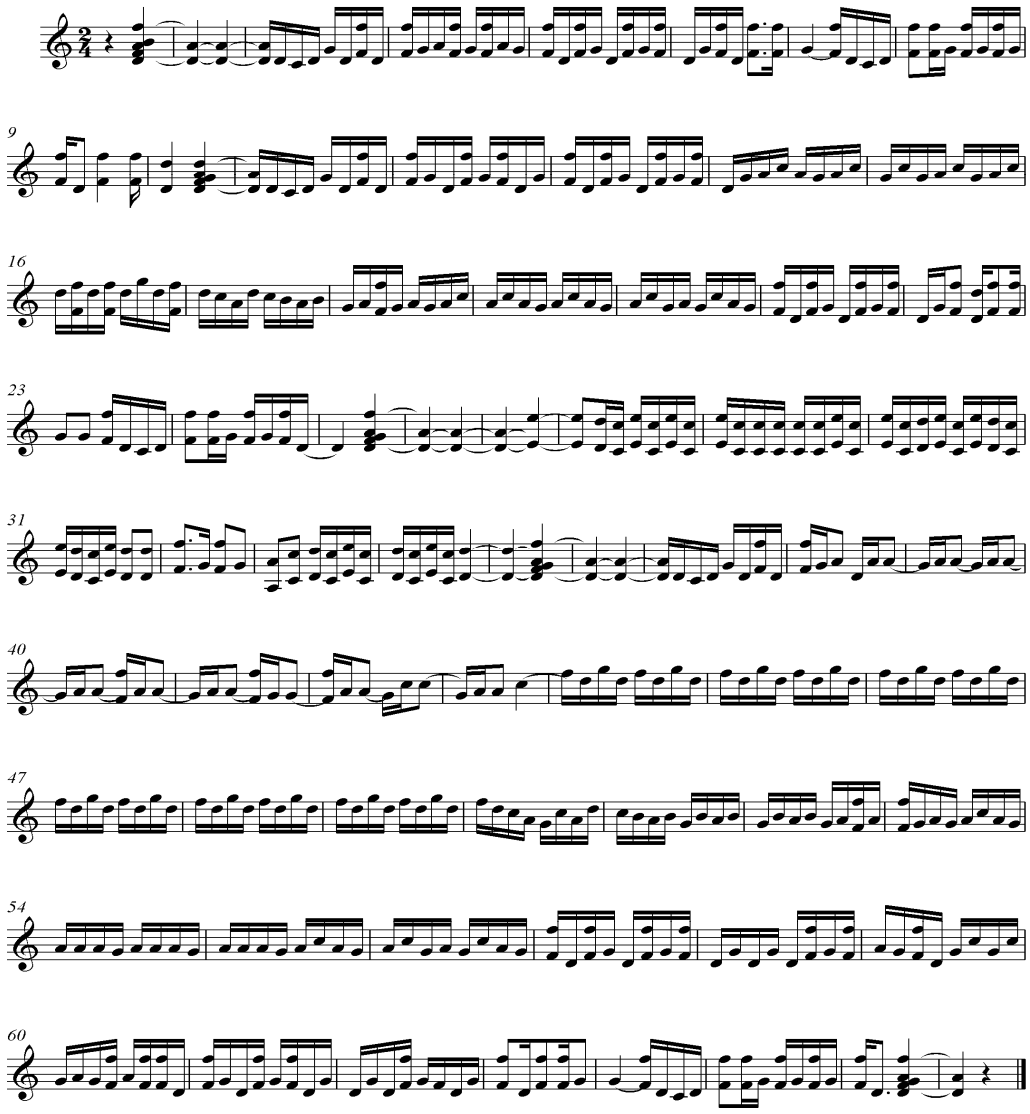
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

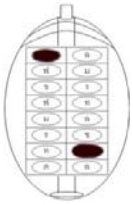
บันทึกวันที่ 25 มิถุนายน 2553

ลายน้อย



ติดขี้สูดที่เสียง รำ (แก่น้อย) และ ลำ (เสพขวา)

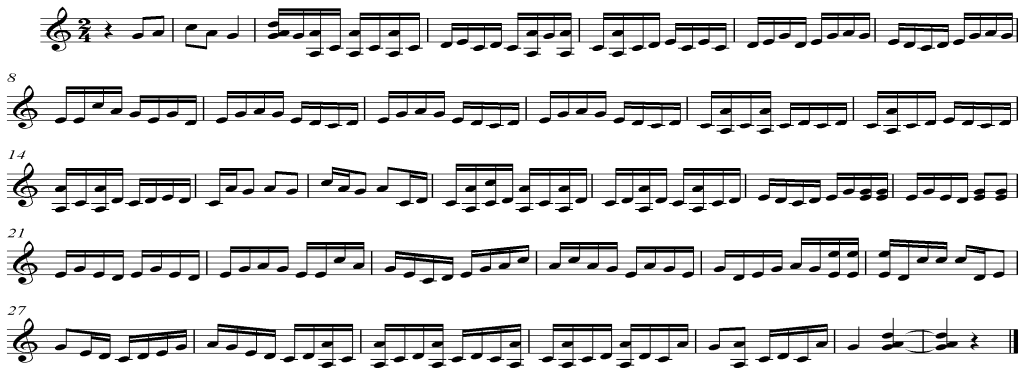
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

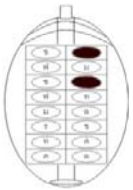
บันทึกวันที่ 25 มิถุนายน 2553

ลายติดสูดใหญ่



ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย) และ ด (แม่เซ)

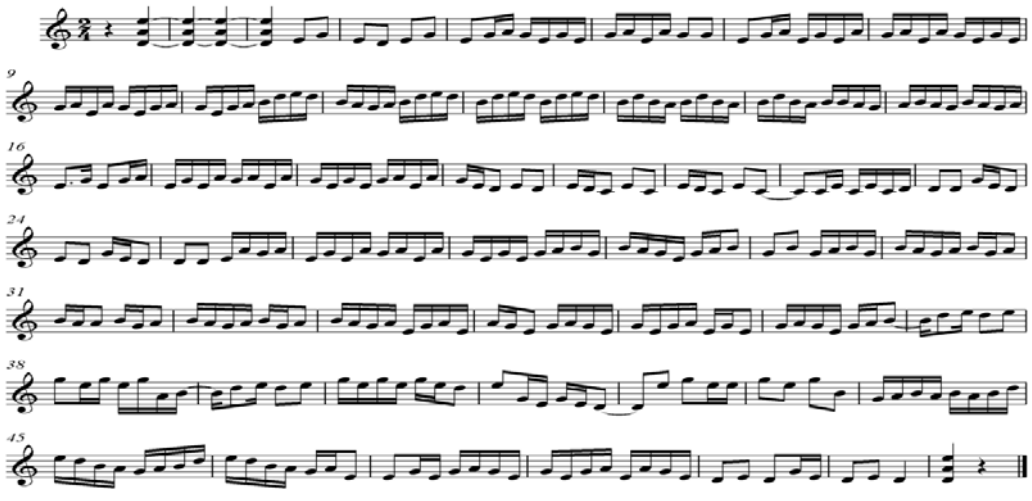
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

บันทึกวันที่ 28 มิถุนายน 2553

ลายติดสูดน้อย



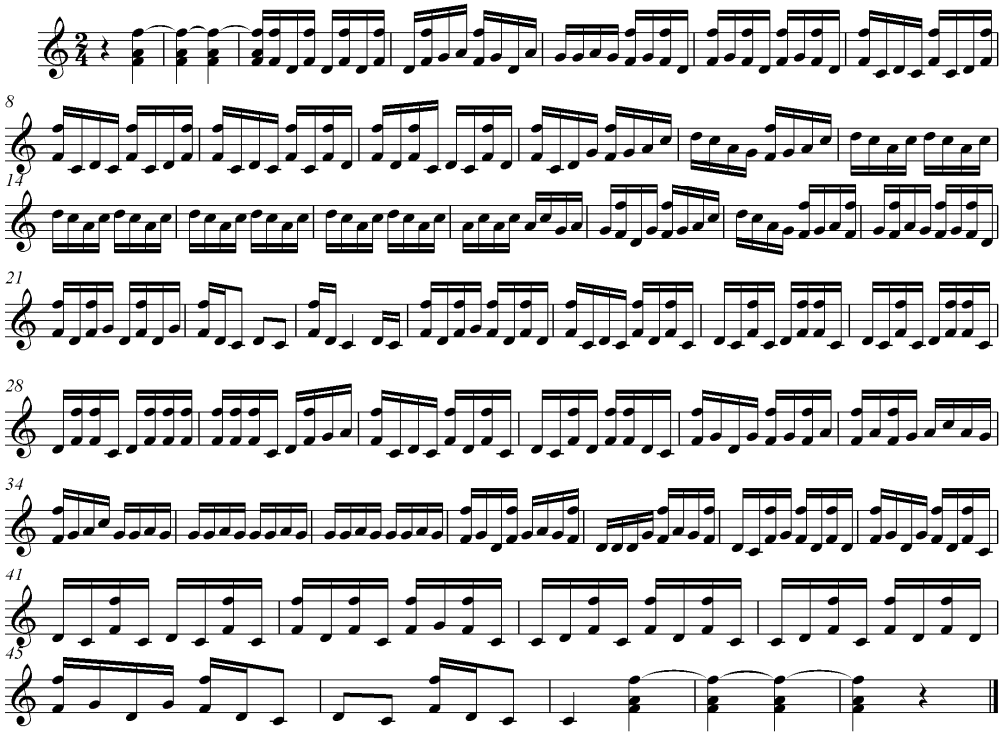
ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย) และ ด (แม่เซ)

นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

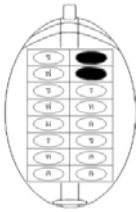
บันทึกวันที่ 28 มิถุนายน 2553

ลายโป้ซ้าย

ติดขี้สูดที่เสียง ดำ (โป้ซ้าย) และ ซำ (เสพซ้าย)

นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

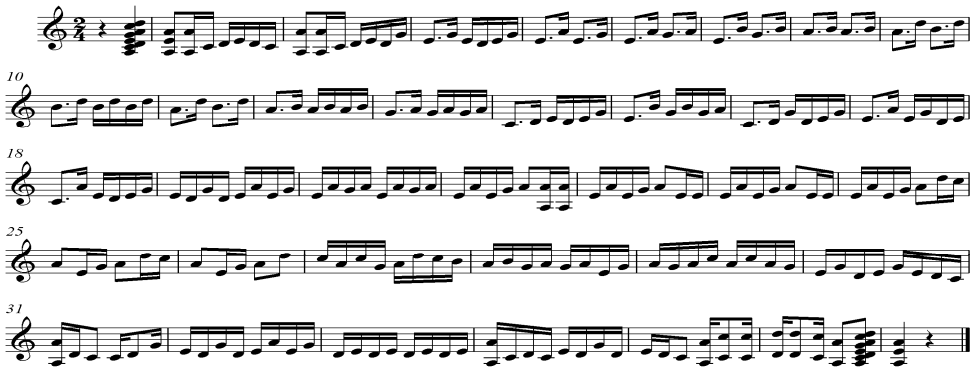
บันทึกวันที่ 29 มิถุนายน 2553

<u>กลุ่มลายพิเศษ</u>

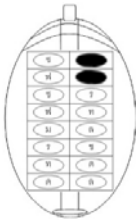
ลายลมพัดพร้าว



ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (ก้อยขวา) และ มำ (เสพขวา)

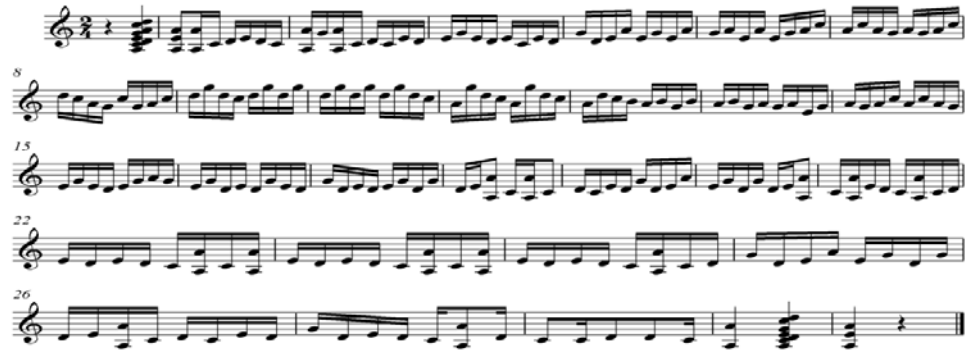
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

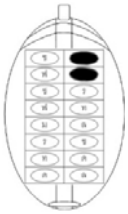
บันทึกวันที่ 29 มิถุนายน 2553

ลายผู้เฒ่าเงยคอ



ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (ก้อยขวา) และ มำ (เสพขวา)

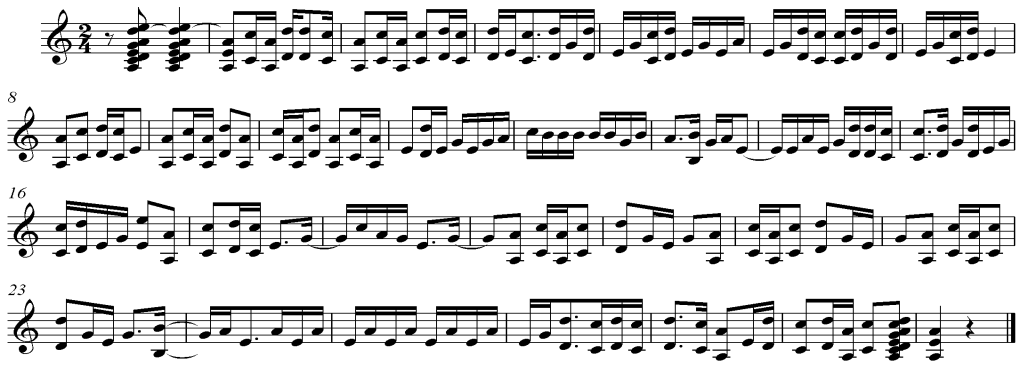
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

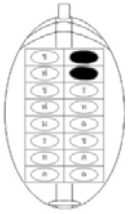
บันทึกวันที่ 29 มิถุนายน 2553

ลายสาวหยิกแม่



ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (ก้อยขวา) และ มำ (เสพขวา)

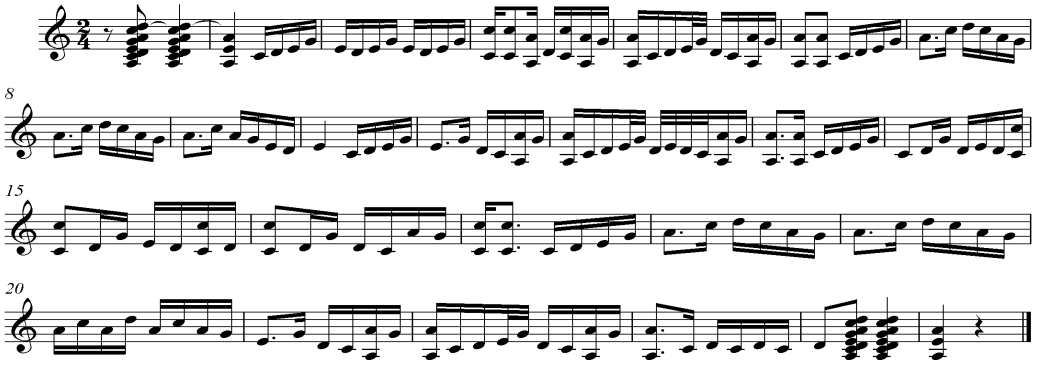
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

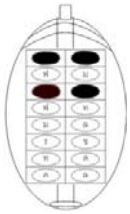
บันทึกวันที่ 1 กรกฎาคม 2553

ลายภูไท



ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (ก้อยขวา) และ มำ (เสพขวา)

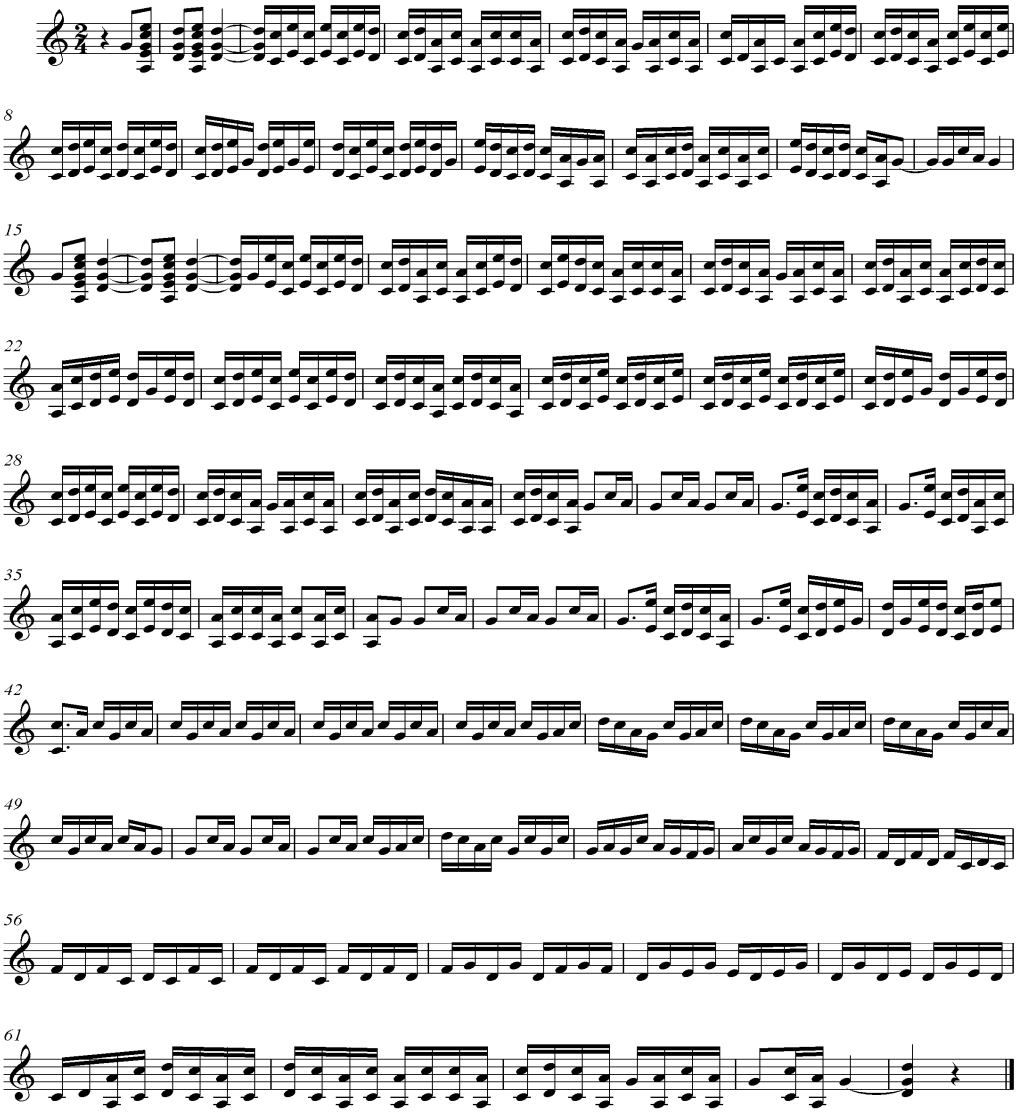
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

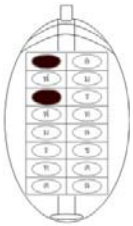
บันทึกวันที่ 1 กรกฎาคม 2553

ลายออนซอนอีสาน



ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย), ซ (สะแนนน้อย), ร (แก่น้อย) และ ม (เสพขวา)

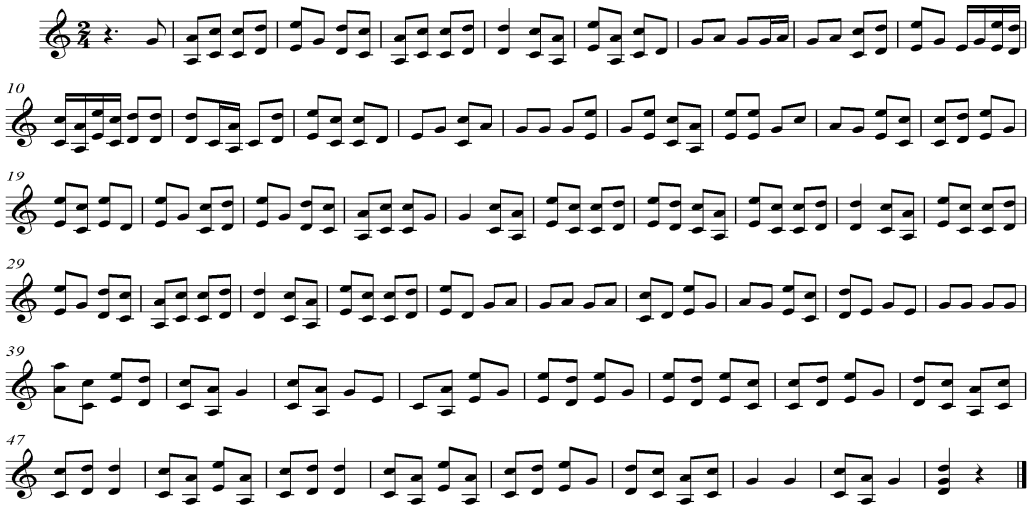
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

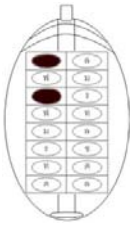
บันทึกวันที่ 3 กรกฎาคม 2553

ลายเต้ยหัวโนนตาล



ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย) และ ซ (สะแนนน้อย)

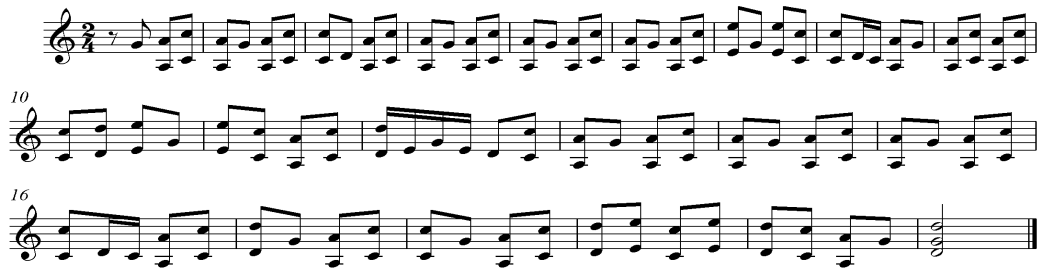
นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

บันทึกวันที่ 4 กรกฎาคม 2553

ลายคอนสวรรค์



ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย) และ ซ (สะแนนน้อย)

นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์

บันทึกวันที่ 4 กรกฎาคม 2553

โน้ตกลุ่มลายแม่บท

โครงสร้างลายสุดสะแนน

ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย) และ ซ (สะแนนน้อย)

---ซ	---ซ	-ซ -ซ)) -ด -ร -ม -ร -ม -ล	---ซ	---ล์	-ด์ -ร์	-ด์ล์ซ	---ซ)) ---ร ---ร	จ้าด
ซล์ดร	ดมรด	รดล์ซ	ล์ดล์ด	รล์ดล์	ดมรด	รล์ดล์	ดดล์ด	
รดล์ด	ล์ดล์ด	รมซม	ซมรด	รมซร	ซมรด	รม-ซ	--ลด	
ซลดร	ดลซด	ซลดร	ดลซด	ซดลด	ซดลด	ซดลซ	ดลซด	
ซลดร	ดลซด	ซลดร	ดลซฟ	ลฟซล	ซลดซ	ดลซฟ	ซลดซ	
ดลซฟ	ซรฟซ	ฟลซฟ	ซฟรฟ	รฟซร	ซฟรฟ	ดฟรฟ	ดมรม	
ดมรม	ดมรม	รมดร	ดมรซ	รมรม	ซรมร	ซมรด	มรดล์	
ดล์-ด	รดล์ซ	ล์ดล์ด	รล์ดล์	ดมรด	มรดล์	ดดล์ด	รดล์ซ	
--มด	รดล์ซ	--มด	รล์ดล์	ดดล์ด	ซล์ดม	ดมรด	มรดล์	
ดดมด	รดล์ซ	ล์ดล์ด	ซม-ซ	--มด	รดมด	รดล์ด	รดมด	
รดล์ด	รดล์ด	รดมด	รมซม	ซมรด	รมซร	ซรซร	ซรซร	
ซมซร	ซรซร	ซมรด	มรดม	ดรมร	ซมรด	รล์ดร	ดล์ดร	
ดล์ดร	ดล์ดร	ดล์ดร	ดล์ดร	ดล์ดล์	ดดล์ด	รดล์ซ	ล์ดล์ด	
ซม-ซ	--มด	รดล์ด	ซลดร	ดลซด	ซลดร	ดลซด	ซลดร	เดินนลาย
ดลซด	ซลดร	ดลซด	ซดลด	ซดลด	ซดลด	ซดลด	ซลดร	
ดลซด	ซลดร	ดลซด	ซลดร	ดลซม	ซรมซ	มรดม	ดรมร	
ซมซร	ซรซร	ซรซร	ซรซม	ซรมร	ซมรด	รดล์ซ	ล์ดล์ด	
ซล์ดล์	ดมรด	มรดล์	ดดล์ด	รดล์ซ	--มด	รดล์ซ	--มด	
รดล์ด	ล์ดล์ด	รล์ดล์	ดมรด	มรดล์	ดดล์ด	ซล์ดล์	ดมรด	
รมซม	ซมรด	รดล์ซ	ล์ดล์ด	ซล์ดร	ดมรด	รดล์ซ	--มด	
รดล์ซ	--มด	รดล์ซ	--มด	รมซม	ซซซม	ซซมซ	มซ-ล	
ซ–ลซ	มซ-ล	ซมซม	ซรมซ	--ดล	-มซม	รดล์ด	ล์ดรม	
ซลดม	รซ-ล์	ดรซม	ซรซร	ซล์ดม	รดทด	--รร	-ฟรฟ	
ซฟรฟ	รซ-ล	ซลดร	ดลซล	ซลดร	ดซดล	ซฟรด	รมซซ	
ซดรม	รซ-ม	ซรซม	ซรซร	ซลดม	รดมด	--รร	-ดลซ	
--มด	รดลซ	ล์ดล์ด	ซล์ดล์	ดมรด	มรดล์	ดดล์ด	รดล์ซ	

--มด	รดลี่ซ	--มด	รลี่ดลี่	ดมรด	รดี่ลซ	-ดี่ลี่ซ	---ซ)) ---ร ---รำ

โอ่

ตารางที่ 3 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายสุดสะแนน

โครงสร้างลายใหญ่

ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (เสพขวา), มำ (ก้อยขวา)

จ้าด

---ด ---ลฺ ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ดำ ---รำ	---ล ---ลฺ ---ม	-ลี่ดร	มรดลี่	ซลี่ดร	ดมรซ	รมลซ	ลมลซ
ลมลซ	ลมลม	ซมลม	ซมลม	ซลดำรำ	ดำลรำดำ	ลดำซล	ซลดำรำ
ดี่ดี่ลซ	รำดำลซ	ซลดำรำ	ดำลซล	ดำลซล	ดำลซล	ซลดำรำ	ดำลซร
ดมรด	ลซดำล	ซมลม	ลมซม	รมดม	รมดม	รมรม	รมดม
รซรม	ลมซร	ซรมลี่	-ดี่ลี่ดี่	-รดี่ม	รซรม	ลมซร	ซรมลี่
-ดลี่ม	รดลี่ด	ลี่มรม	รดลี่ด	รซรม	ลมซร	ซรมลี่	ดรดม
รซรม	รดลี่-	รดี่-ร	ร–ดี่ลี่	---ด ---ลฺ ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ดำ ---รำ	---ล ---ลฺ ---ม	---ล ---ลฺ ---ม	---ล ---ลฺ ---ม

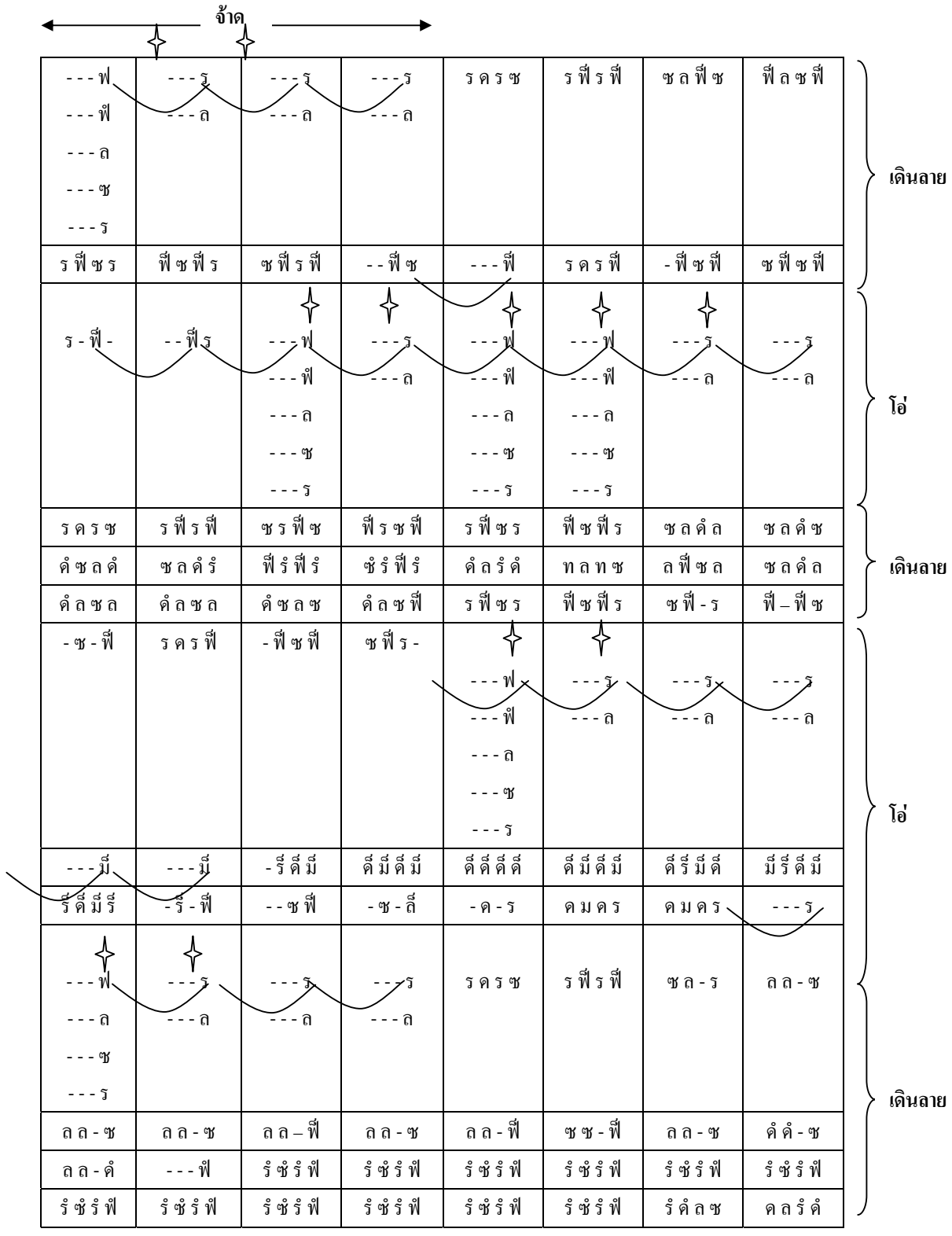
เดินลาย

โอ่

ตารางที่ 4 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายใหญ่

โครงสร้างลายน้อย

ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (เสพขวา), รำ (แก่น้อย)



ทลทซ	ทลทซ	ทลทซ	ลฟ็ลฟ็	ซลซล	ดำลซล	ลลซล	ลลซล
ลลซล	ดำลซล	ดำซลซ	ดำลซฟ็	รฟ็ซร	ฟ็ซฟ็ร	ซรซร	ฟ็ซฟ็ล
ซฟ็รซ	ดำซดำซ	ลซฟ็ล	ฟ็ฟ็รฟ็	ซรฟ็ซ	ฟ็รซร	ซรฟ็ซ	ฟรซฟ็
-รฟ็-	ฟ็ซ-ซ	---ฟ็	รดรฟ็	-ฟ็ซฟ็	ซฟ็ซฟ็	ร--ฟ ---ฟ็ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล

เดินลาย

โอ่

ตารางที่ 5 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายน้อย

โครงสร้างลายติดสูดใหญ่

ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย) และ ด (แม่เซ)

จ้าด

---ซ	-ล-ดำ	-ล-ซ	---ซ ---ล)) ---รำ))	ซล็ดล็	ดล็ดร	มดรด	ล็ซล็ด
ลิ็ดรม	ดมดร	มซรม	ซลซม	รดรม	ซลซม	มดำลซ	มซรม
ซลซม	รดรม	ซลซม	รดรม	ซลซม	รดรด	ล็ดล็ด	รดรด
ลิ็ดรม	รดรล็	ดล็รด	รมรด	ลซ-ล	-ซ-ดำ	ลซ-ล	-ดรด
ล็ดรล็	ดล็รด	รล็รด	ล็ดรม	รดรม	ซ ม*ม*ม	ซมรม*	-ม*-ม
ซมรม	ซมรม	ซลซม	มดำลซ	มดรม	ซลดำล	ดำลซม	ลซมซ
รมซล	ซม็ม็ม็	รดำดำ	รม-ซ	-มรด	รมซล	ซมรด	รล็ดล็
ดรล็ด	รดล็ด	ล็ดรล็	รดลซ	-ล็-ด	รดลซ	---ซ ---ล)) ---รำ))	---ซ ---ล)) ---รำ))

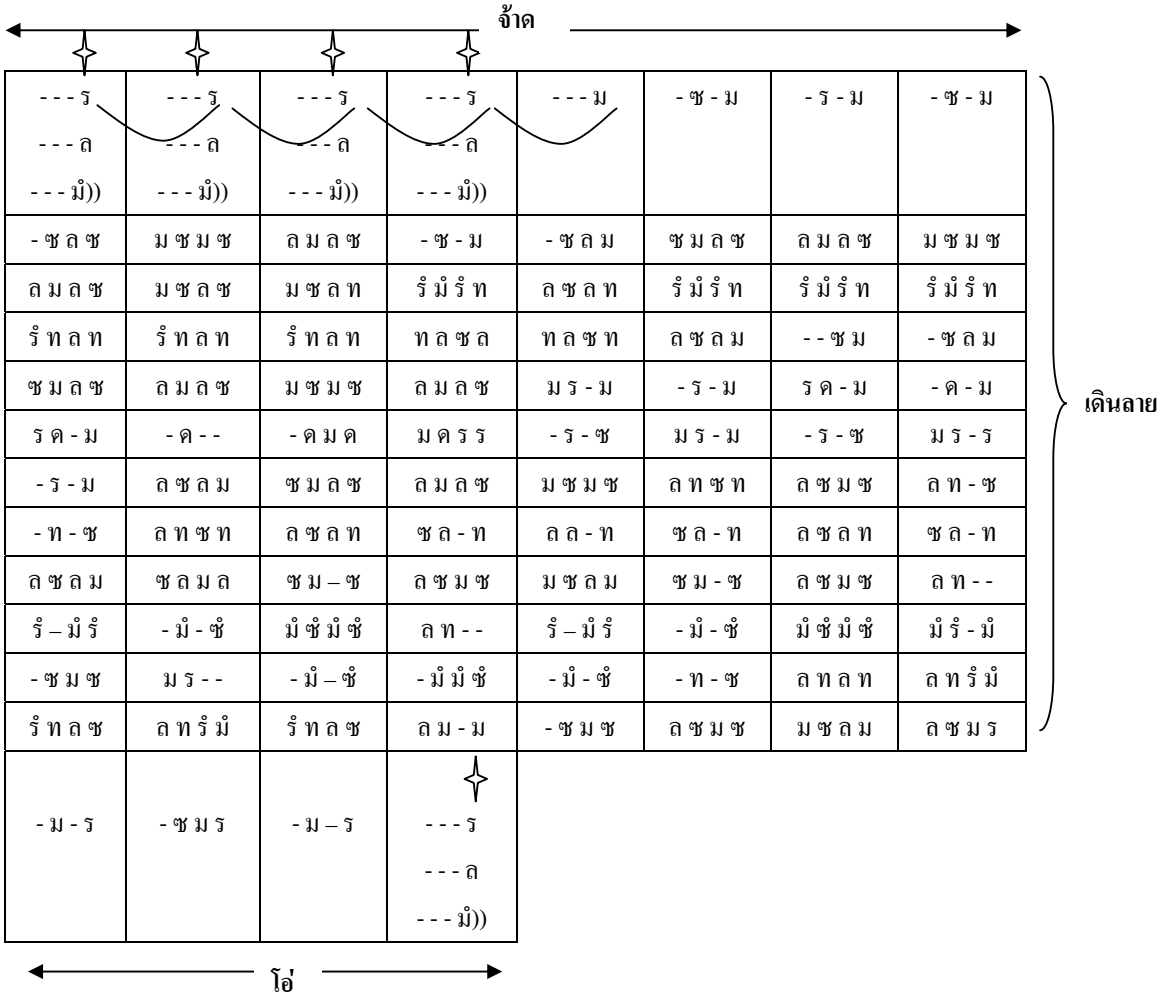
เดินลาย

โอ่

ตารางที่ 6 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายติดสูดใหญ่

โครงสร้างลายติดสูดน้อย

ติดขี้สูดที่เสียง รั (แก่น้อย) และ ลั (เสพขวา)

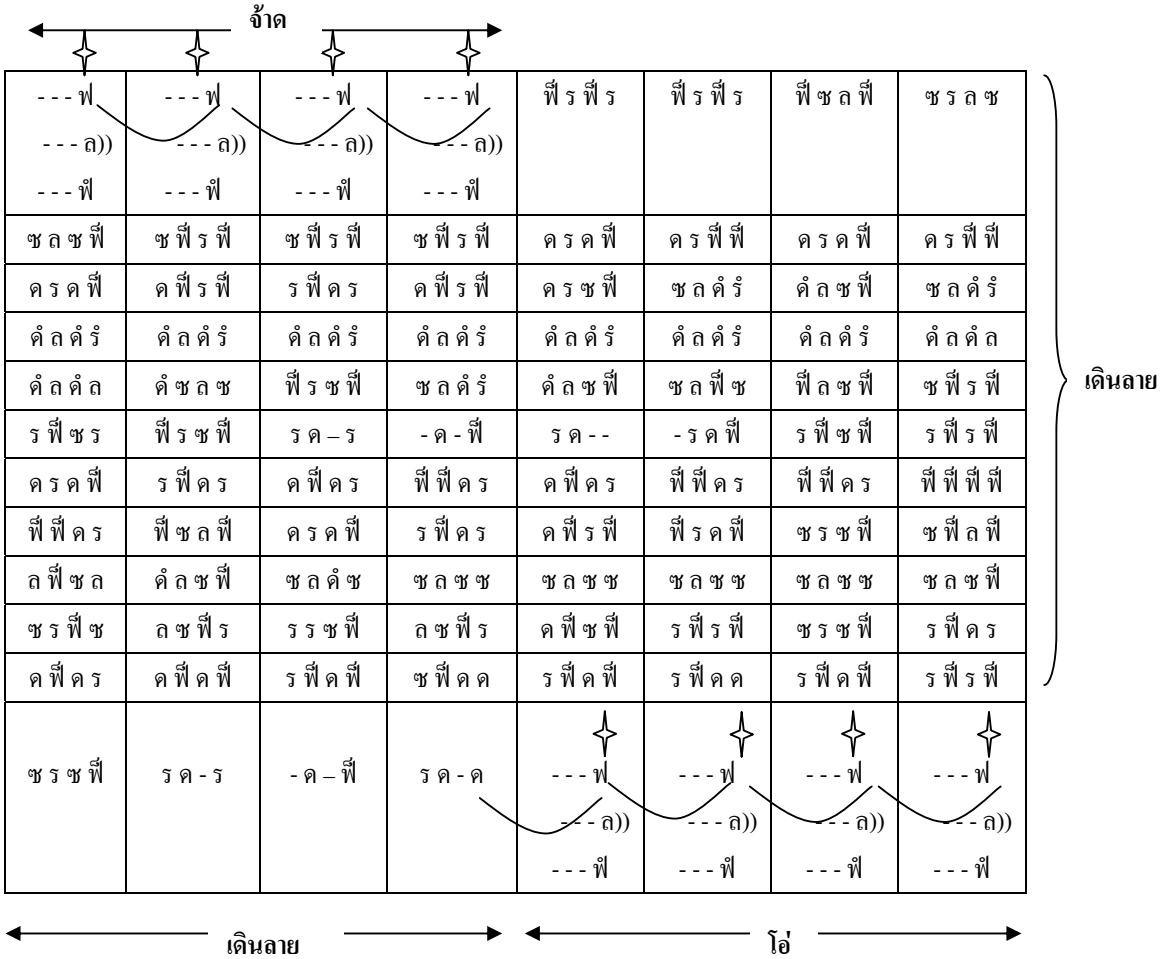


- - - ร - - - ล - - - มั))	- - - ร - - - ล - - - มั))	- - - ร - - - ล - - - มั))	- - - ร - - - ล - - - มั))	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ม
- ซ ล ซ	ม ซ ม ซ	ล ม ล ซ	- ซ - ม	- ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ล ซ	ม ซ ม ซ
ล ม ล ซ	ม ซ ล ซ	ม ซ ล ท	รั มั รั ท	ล ซ ล ท	รั มั รั ท	รั มั รั ท	รั มั รั ท
รั ท ล ท	รั ท ล ท	รั ท ล ท	ท ล ซ ล	ท ล ซ ท	ล ซ ล ม	- - ซ ม	- ซ ล ม
ซ ม ล ซ	ล ม ล ซ	ม ซ ม ซ	ล ม ล ซ	ม ร - ม	- ร - ม	ร ด - ม	- ด - ม
ร ด - ม	- ด - -	- ด ม ด	ม ด ร ร	- ร - ซ	ม ร - ม	- ร - ซ	ม ร - ร
- ร - ม	ล ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ล ซ	ม ซ ม ซ	ล ท ซ ท	ล ซ ม ซ	ล ท - ซ
- ท - ซ	ล ท ซ ท	ล ซ ล ท	ซ ล - ท	ล ล - ท	ซ ล - ท	ล ซ ล ท	ซ ล - ท
ล ซ ล ม	ซ ล ม ล	ซ ม – ซ	ล ซ ม ซ	ม ซ ล ม	ซ ม - ซ	ล ซ ม ซ	ล ท - -
รั – มั รั	- มั - ซั	มั ซั มั ซั	ล ท - -	รั – มั รั	- มั - ซั	มั ซั มั ซั	มั รั - มั
- ซ ม ซ	ม ร - -	- มั – ซั	- มั มั ซั	- มั - ซั	- ท - ซ	ล ท ล ท	ล ท รั มั
รั ท ล ซ	ล ท รั มั	รั ท ล ซ	ล ม - ม	- ซ ม ซ	ล ซ ม ซ	ม ซ ล ม	ล ซ ม ร
- ม - ร	- ซ ม ร	- ม – ร	- - - ร - - - ล - - - มั))				

ตารางที่ 7 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายติดสูดน้อย

โครงสร้างลายโป้ซ้าย

ติดขี้สูดที่เสียง ดำ (โป้ซ้าย), ซำ (เสพซ้าย)

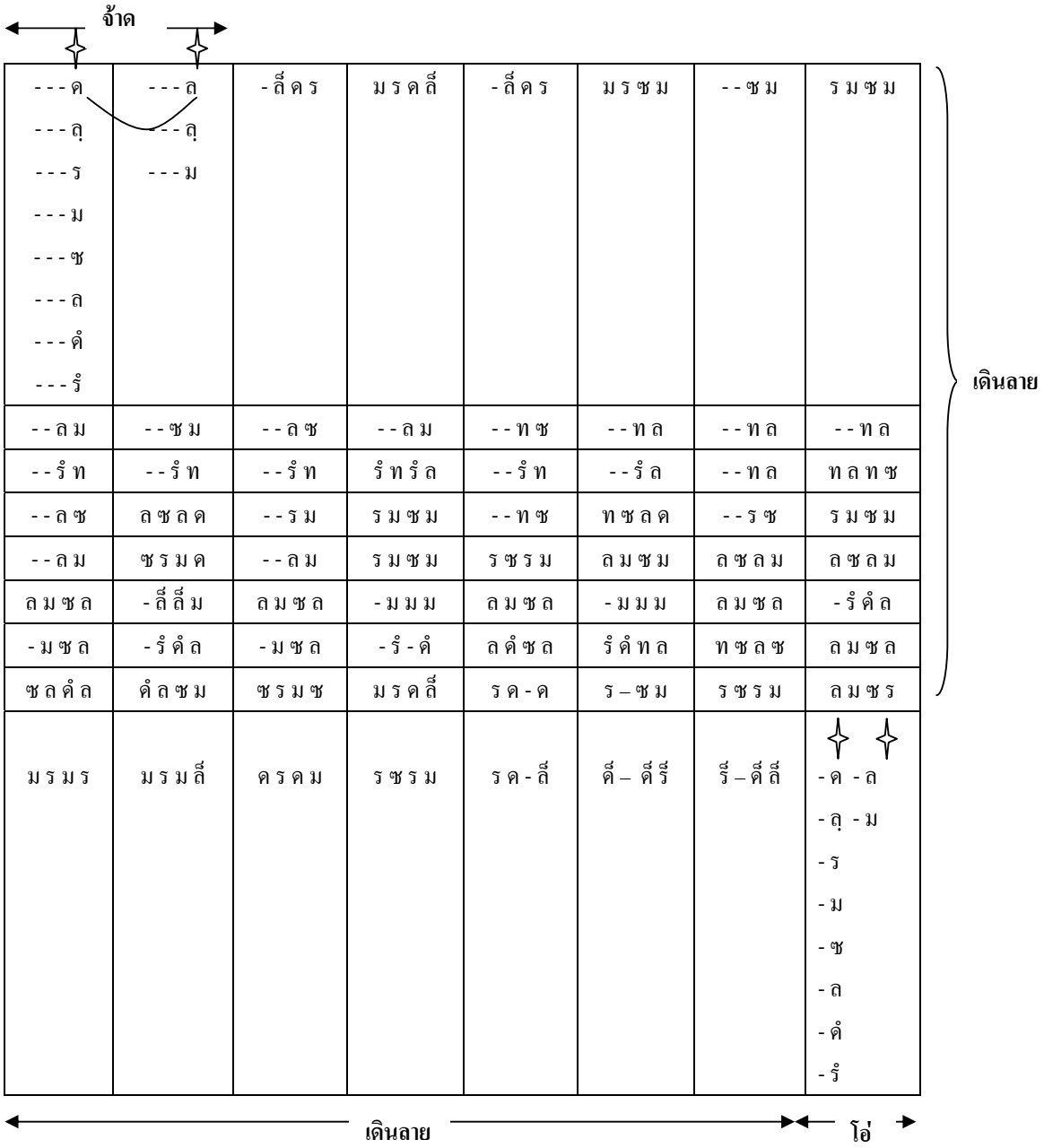


ตารางที่ 8 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายโป้ซ้าย

โน้ตกลุ่มลายพิเศษ

โครงสร้างลายลมพัดพร้าว

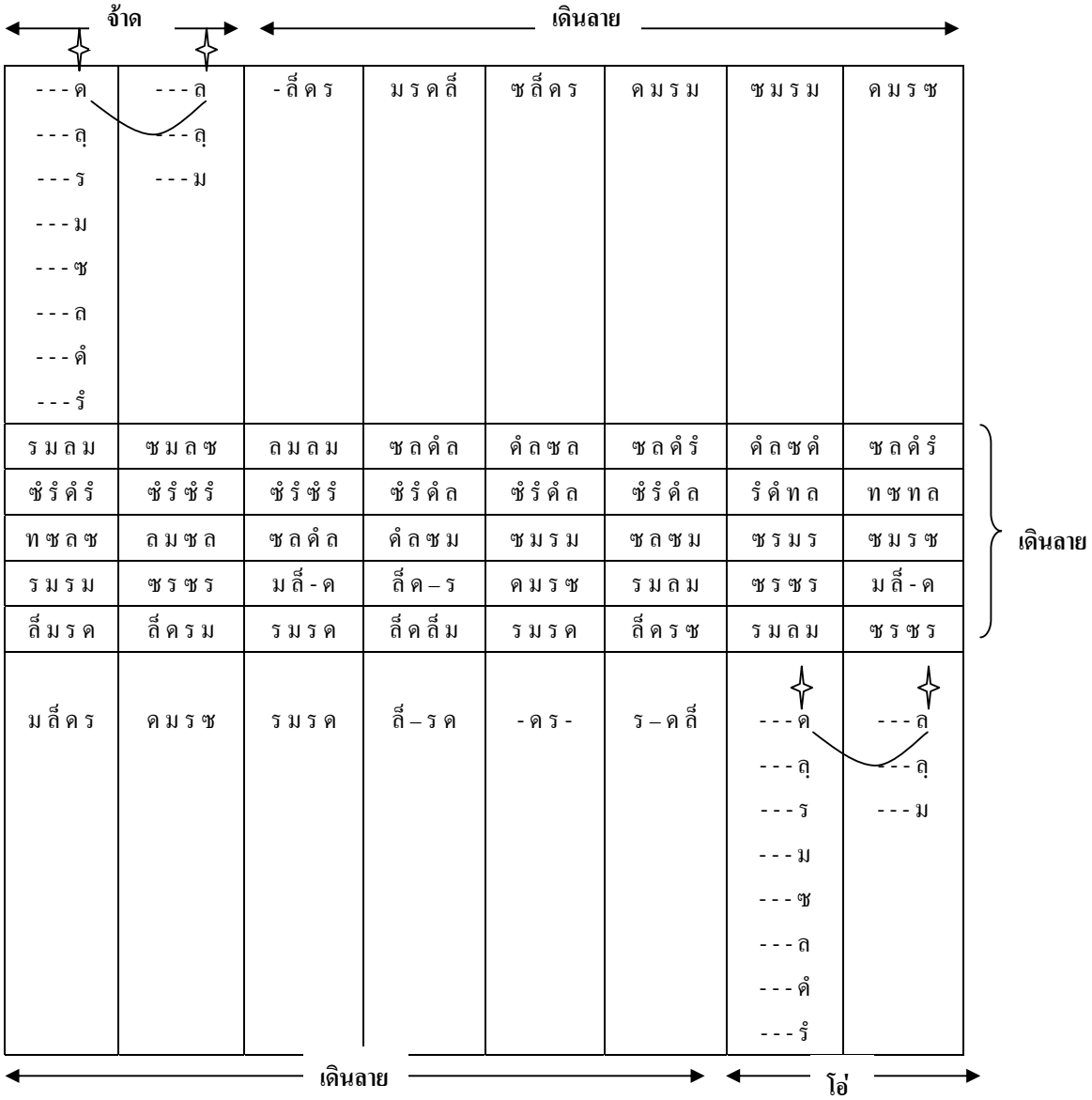
ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (เสพขวา) และ มำ (ก้อยขวา)



---ด ---ลฺ ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ดำ ---รำ	---ล ---ลฺ ---ม	-ลี์ดร	มรดลี์	-ลี์ดร	มรซม	--ซม	รมซม
--ลม	--ซม	--ลซ	--ลม	--ทซ	--ทล	--ทล	--ทล
--รำท	--รำท	--รำท	รำทรำล	--รำท	--รำล	--ทล	ทลทซ
--ลซ	ลซลด	--รม	รมซม	--ทซ	ทซลด	--รซ	รมซม
--ลม	ซรมด	--ลม	รมซม	รซรม	ลมซม	ลซลม	ลซลม
ลมซล	-ลี์ลี์ม	ลมซล	-มมม	ลมซล	-มมม	ลมซล	-รำดำล
-มซล	-รำดำล	-มซล	-รำ-ดำ	ลดำซล	รำดำทล	ทซลซ	ลมซล
ซลดำล	ดำลซม	ซรมซ	มรดลี์	รด-ด	ร–ซม	รซรม	ลมซร
มรมร	มรมลี์	ดรดม	รซรม	รด-ลี์	ดี์–ดี์รี์	รี์–ดี์ลี์	-ด -ล -ลฺ -ม -ร -ม -ซ -ล -ดำ -รำ

โครงสร้างลายผู้เฒ่าเงยคอ

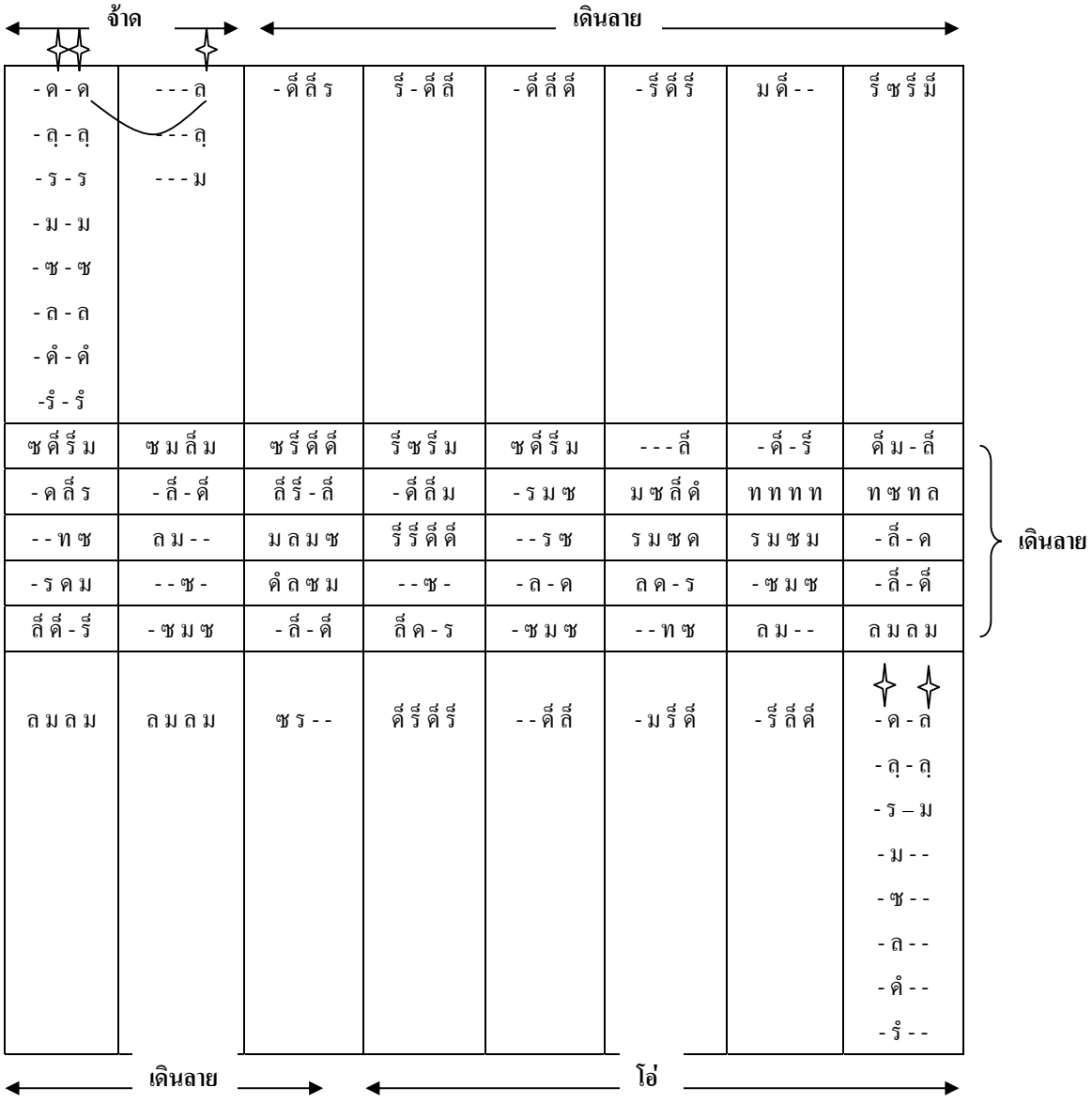
ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (เสพขวา) และ มำ (ก้อยขวา)



ตารางที่ 10 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายผู้เฒ่าเงยคอ

โครงสร้างลายสาวหยิกแม่

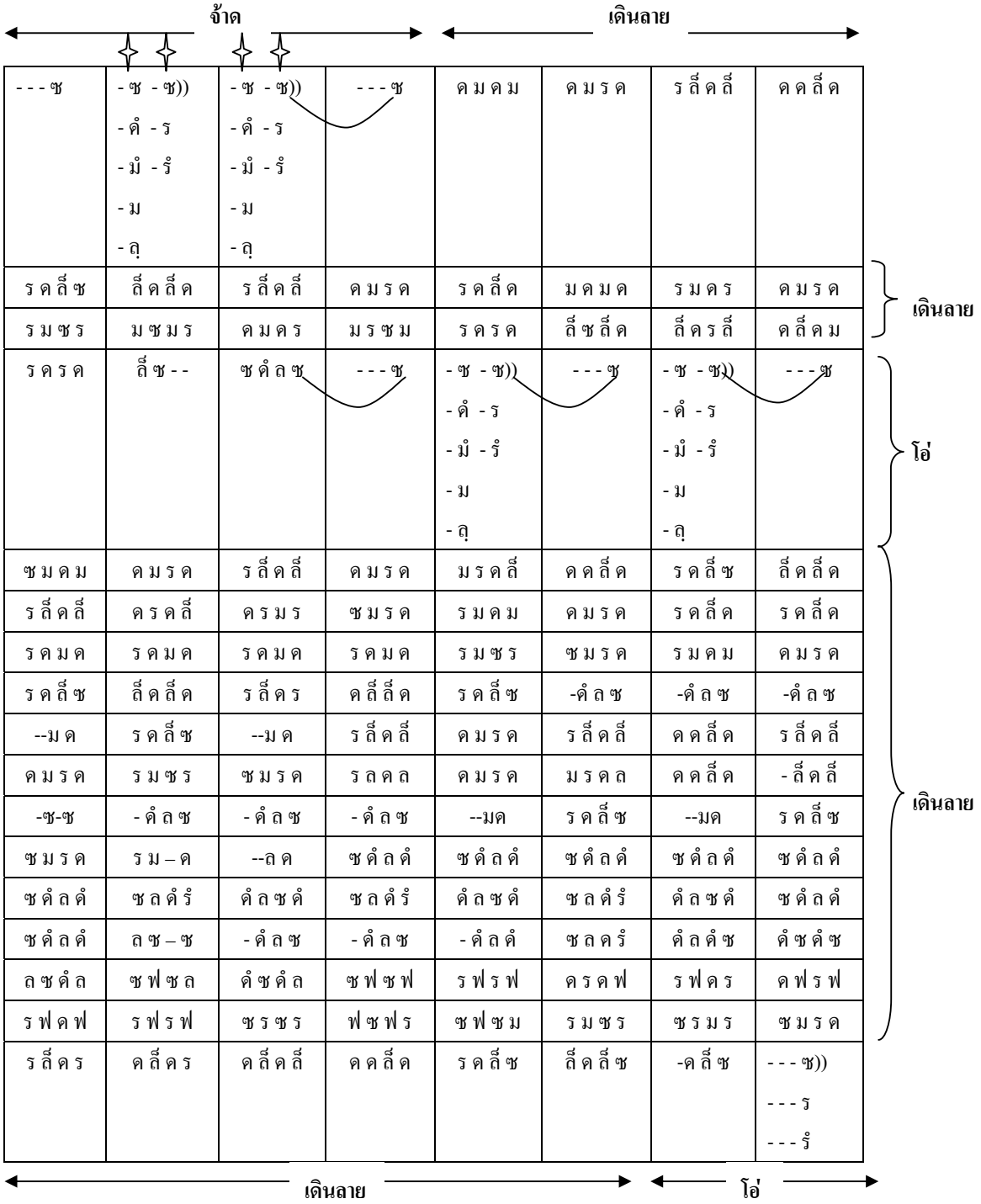
ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (เสพขวา) และ มำ (ก้อยขวา)



ตารางที่ 11 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายสาวหยิกแม่

โครงสร้างลายออนซอนอีสาน

ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย), ซ (สะแนนน้อย), ล (เสพขวา) และ ร (แก่น้อย)

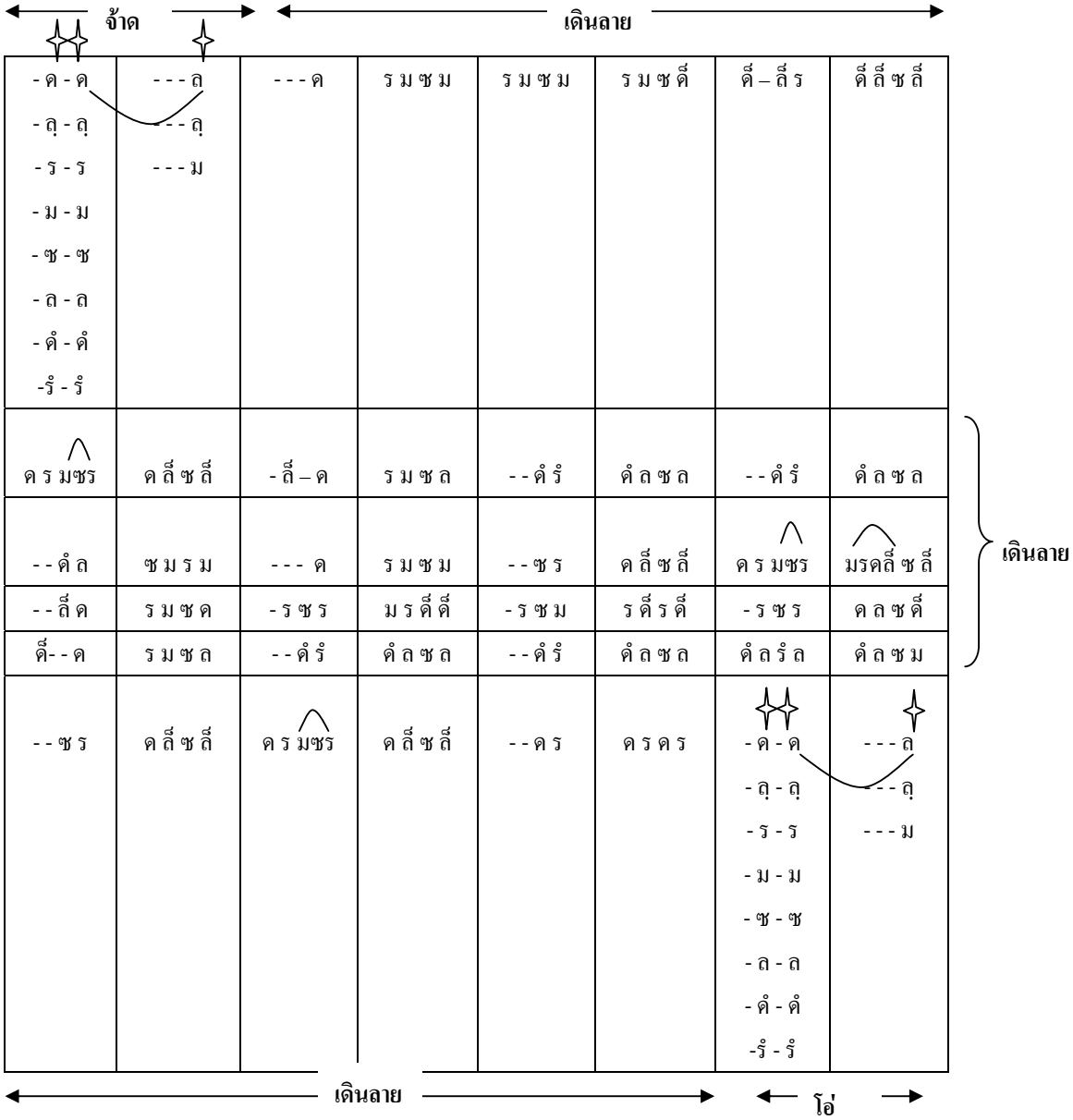


- - - ซ	- ซ - ซ)) - ด ำ - ร - ม ำ - ร ำ - ม - ลฺ	- ซ - ซ)) - ด ำ - ร - ม ำ - ร ำ - ม - ลฺ	- - - ซ	ด ม ด ม	ด ม ร ด	ร ล็ ด ล็	ด ด ล็ ด
ร ด ล็ ซ	ล็ ด ล็ ด	ร ล็ ด ล็	ด ม ร ด	ร ด ล็ ด	ม ด ม ด	ร ม ด ร	ด ม ร ด
ร ม ซ ร	ม ซ ม ร	ด ม ด ร	ม ร ซ ม	ร ด ร ด	ล็ ซ ล็ ด	ล็ ด ร ล็	ด ล็ ด ม
ร ด ร ด	ล็ ซ - -	ซ ด ำ ล ซ	- - - ซ	- ซ - ซ)) - ด ำ - ร - ม ำ - ร ำ - ม - ลฺ	- - - ซ	- ซ - ซ)) - ด ำ - ร - ม ำ - ร ำ - ม - ลฺ	- - - ซ
ซ ม ด ม	ด ม ร ด	ร ล็ ด ล็	ด ม ร ด	ม ร ด ล็	ด ด ล็ ด	ร ด ล็ ซ	ล็ ด ล็ ด
ร ล็ ด ล็	ด ร ด ล็	ด ร ม ร	ซ ม ร ด	ร ม ด ม	ด ม ร ด	ร ด ล็ ด	ร ด ล็ ด
ร ด ม ด	ร ด ม ด	ร ด ม ด	ร ด ม ด	ร ม ซ ร	ซ ม ร ด	ร ม ด ม	ด ม ร ด
ร ด ล็ ซ	ล็ ด ล็ ด	ร ล็ ด ร	ด ล็ ล็ ด	ร ด ล็ ซ	-ด ำ ล ซ	-ด ำ ล ซ	-ด ำ ล ซ
--ม ด	ร ด ล็ ซ	--ม ด	ร ล็ ด ล็	ด ม ร ด	ร ล็ ด ล็	ด ด ล็ ด	ร ล็ ด ล็
ด ม ร ด	ร ม ซ ร	ซ ม ร ด	ร ล ด ล	ด ม ร ด	ม ร ด ล	ด ด ล็ ด	- ล็ ด ล็
-ซ-ซ	- ด ำ ล ซ	- ด ำ ล ซ	- ด ำ ล ซ	--ม ด	ร ด ล็ ซ	--ม ด	ร ด ล็ ซ
ซ ม ร ด	ร ม – ด	--ล ด	ซ ด ำ ล ด ำ	ซ ด ำ ล ด ำ	ซ ด ำ ล ด ำ	ซ ด ำ ล ด ำ	ซ ด ำ ล ด ำ
ซ ด ำ ล ด ำ	ซ ล ด ำ ร ำ	ด ำ ล ซ ด ำ	ซ ล ด ำ ร ำ	ด ำ ล ซ ด ำ	ซ ล ด ำ ร ำ	ด ำ ล ซ ด ำ	ซ ด ำ ล ด ำ
ซ ด ำ ล ด ำ	ล ซ – ซ	- ด ำ ล ซ	- ด ำ ล ซ	- ด ำ ล ด ำ	ซ ล ด ร ำ	ด ำ ล ด ำ ซ	ด ำ ซ ด ำ ซ
ล ซ ด ำ ล	ซ ฟ ซ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ซ ฟ ซ ฟ	ร ฟ ร ฟ	ด ร ด ฟ	ร ฟ ด ร	ด ฟ ร ฟ
ร ฟ ด ฟ	ร ฟ ร ฟ	ซ ร ซ ร	ฟ ซ ฟ ร	ซ ฟ ซ ม	ร ม ซ ร	ซ ร ม ร	ซ ม ร ด
ร ล็ ด ร	ด ล็ ด ร	ด ล็ ด ล็	ด ด ล็ ด	ร ด ล็ ซ	ล็ ด ล็ ซ	-ด ล็ ซ	- - - ซ)) - - - ร - - - ร ำ

ตารางที่ 12 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายออนซอนอีสาน

โครงสร้างลายภู่ไท

ติดขี้สูดที่เสียง ลำ (เสพขวา) และ มำ (ก้อยขวา)



ตารางที่ 13 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายภู่ไท

โครงสร้างลายเต้ยหัวโนนตาล

ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย) และ ซ (สะแนนน้อย)

- - - -	- ซ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ – ร์	- ด์ - ล	- ด์ - ด์	- ร - ร
- - - ด์	- ล์ - ม์	- ล์ - ด์	- ร - ซ	- ล - ซ	- ซ ล ซ	- ล - ด์	- ร์ - ม์
- ซ - ม	ซ ม์ ร์ ด์	ล์ ม์ ด์ ร์	- ร์ - ร์	- ด์ ล์ ด์	- ร์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร - ม
- ซ - ดำ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ม์ - ซ	- ม์ - ด์	- ล์ - ม์	- ม์ - ซ	- ดำ - ล
- ซ – ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ - ม์	- ด์ - ม์	- ร – ม์	- ซ - ด์	- ร์ - ม์
- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ซ - ซ	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์
- ร์ - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์
- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์
- ร - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ด์	- ร - ม์	- ซ - ล	- ซ – ม์	- ด์ - ร์
- ม - ซ	- ม - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ล์	- ด์ - ม์	- ร์ - ด์	- ล์ - ซ	- - - ด์
- ล์ - ซ	- ม - ด	- ล์ - ม์	- ซ - ม์	- ร์ - ม์	- ซ - ม์	- ร์ - ม์	- ด์ - ด์
- ร์ - ม์	- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ล์ - ด์
- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ล์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด – ซ
- - - ซ	- - - ด์	- ล์ - ซ	✧ - - - ซ)) - - - ร - - - ร์				

เดินลาย

โอ่

ตารางที่ 14 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาล

โครงสร้างลายคอนสวรรค์

ติดขี้สูดที่เสียง ซ (เสพซ้าย) และ ซ (สะแนนน้อย)

- ซ - ล็	- ด็ - ล็	- ซ - ล็	- ด็ - ด็	- ร - ล็	- ด็ - ล็	- ซ - ล็	- ด็ - ล็
- ซ - ล็	- ด็ - ล็	- ซ - ล็	- ด็ - ม็	- ซ - ม็	- ด็ - ด็	- ร ด ล็	- ซ - ล็
- ด็ - ล็	- ด็ - ด็	- ร็ - ม็	- ซ - ม็	- ด็ - ล็	- ด็ - ร็	ม ซ ม ร	- ด็ - ล็
- ซ - ล็	- ด็ - ร็	- ล็ - ด็	- ล็ - ร็	- ด็ - ล็	- ด็ - ล็	- ซ - ล็	- ด็ - ล็
- ซ – ล็	- ด็ - ล็	- ซ – ล็	- ด็ - ล็	- ซ – ล็	- ด็ - ด็	- ร ด ล็	- ด็ - ร็
- ซ – ล็	- ด็ - ด็	- ซ – ล็	- ด็ - ร็	- ม็ - ด็	– ม็ - ร็	- ด็ - ล็	- ซ - ซ)) - - - ร - - - รำ

เดินลาย

โอ่

ตารางที่ 15 แสดงรูปแบบการบรรเลงลายคอนสวรรค์

เมื่อผู้วิจัยสังเกตหลักสูตรแม่บททั้ง 6 ลาย ของครูบัวหอง ผาจวงจึงพบว่ามีลายติดสูดใหญ่และติดสูดน้อย ทั้งสองลายนี้มีความแตกต่างจากลายที่เป็นที่รู้กจักกันโดยทั่วๆไป คือ ลายเซ และลายสร้อย ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการเปรียบเทียบให้เห็นด้วยระบบการติดขี้สูด ดังนี้

ลายของครูบัวหอง ผาจวง

ลายติดสูดใหญ่ ติดขี้สูดที่เสียง ซำ (เสพซ้าย) และ ด (แม่เซ)

ลายติดสูดน้อย ติดขี้สูดที่เสียง รำ (แก่น้อย) และ ลำ (เสพขวา)

ลายที่เป็นที่รู้จักทั่วๆไป

ลายเซ ติดขี้สูดที่เสียง ม (แม่ก้อยขวา) และ ท (แม่เวียง)

ลายสร้อย ติดขี้สูดที่เสียง รำ (แก่น้อย) และ ลำ (เสพขวา)

จากการสังเกตและการสัมภาษณ์จากครูบัวหอง ผาจวงทำให้ผู้วิจัยพบว่าลายติดสูดน้อยและลายสร้อย มีการติดสูดและแนวทางการบรรเลงเหมือนๆกันแต่เรียกชื่อต่างกัน แต่สำหรับลายติดสูดใหญ่เป็นลายเฉพาะในหลักสูตรการเรียนของสำนักครูบัวหอง ผาจวง ซึ่งมีอีกชื่อที่เรียกในการบรรเลงนี่ว่าลายแมงภู่ตอมดอก และในสายการสืบทอดของครูบัวหองจะไม่มีลายเซปรากฏ

การบรรเลงแคนมีโครงสร้างหลักๆ 3 ส่วน ได้แก่ ขึ้นต้น(Intro) เนื้อเพลง(Melody) และลงจบ(Ending) ซึ่งในการขึ้นต้นและลงจบนั้นจะไม่มีอัตราจังหวะบังคับ แต่สำหรับการดำเนินทำนองในท่อนเนื้อเพลงจะยึดสี่จังหวะเป็นหลัก นอกจากนี้ยังต้องกลับไปลงจบที่ตัวโน้ตเสียงแรกของบันไดเสียง (Tonic) จึงจะถูกต้องและสมบูรณ์ (เจริญชัย ชนไพโรจน์. **สัมภาษณ์**, 2553)

ขึ้นต้น ⟶ เนื้อเพลง ⟶ ลงจบ

ครูบัวหอง ผาจวงได้อธิบายว่าการเป่าแคนขึ้นต้นอย่างไรก็จบอย่างนั้น และต้องใช้เสียงให้ถูกต้องของแต่ละลาย โดยต้องยึดหลักของลายแม่บทเป็นสำคัญ (บัวหอง ผาจวง. **สัมภาษณ์**, 2553) ซึ่งครูบัวหองให้ความเห็นสอดคล้องเช่นเดียวกับท่านอาจารย์เจริญชัย โดยกล่าวถึงรูปแบบของการบรรเลงในการขึ้นต้นและการลงจับต้องเหมือนกัน

เมื่อจำแนกส่วนต่างๆของการบรรเลงแต่ละลาย จึงสามารถสรุปได้ว่าทางบรรเลงแคนประกอบด้วย 3 ส่วน 1.การจ้าด 2.การเดินลาย 3.การโอ่ ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนดังต่อไปนี้

กลุ่มลายแม่บท

ลายสุดสะแนน	จ้าด > เดินลาย > โอ่
ลายใหญ่	จ้าด > เดินลาย > โอ่
ลายน้อย	จ้าด > เดินลาย > โอ่ > เดินลาย > โอ่ > เดินลาย > โอ่
ลายติดสูดใหญ่	จ้าด > เดินลาย > โอ่
ลายติดสูดน้อย	จ้าด > เดินลาย > โอ่
ลายโป้ซ้าย	จ้าด > เดินลาย > โอ่

จากการจำแนกรูปแบบการบรรเลงในกลุ่มลายแม่บทจะสังเกตได้ว่า ลายน้อยมีการบรรเลงเนื้อเพลงหรือเดินลายทั้งหมด 3 รอบจากนั้นจึงปิดท้ายด้วยการลงจบหรือการโอ่ แต่ทั้งนี้โครงสร้างหลักมีรูปแบบเหมือนกันกับลายอื่นๆคือ A > B > A

กลุ่มลายพิเศษ

ลายลมพัดพร้าว	จ้าด > เดินลาย > โอ่
ลายผู้เฒ่าเงยคอ	จ้าด > เดินลาย > โอ่
ลายสาวหยิกแม่	จ้าด > เดินลาย > โอ่
ลายออนซอนอีสาน	จ้าด > เดินลาย > โอ่ > เดินลาย > โอ่
ลายภู่ไท	จ้าด > เดินลาย > โอ่
ลายเต้ยหัวโนนตาล	เดินลาย > โอ่
ลายคอนสวรรค์	เดินลาย > โอ่

จากการจำแนกรูปแบบการบรรเลงในกลุ่มลายแม่บทจะสังเกตได้ว่า โครงสร้างหลักมีรูปแบบเหมือนกันคือ A > B > A แต่มีเพียง 3 ลายที่แตกต่าง ได้แก่ ออนซอนอีสาน มีการเล่นเดินลายทั้งหมด 2 รอบ จากนั้นจึงสิ้นสุดที่การโอ่ และในลายเต้ยหัวโนนตาลกับลายคอนสวรรค์ มีการเล่นเดินลายในทันที หลังจากนั้นจึงสิ้นสุดด้วยการโอ่

4.4.2 บันไดเสียง (Scale)

ผศ.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ได้อธิบายว่าในกลุ่มลายแม่บททั้ง 6 ก็ยังแบ่งออกเป็นสองอารมณ์ ได้แก่ ทางที่ให้อารมณ์รื่นเริงและทางที่ให้อารมณ์โศกเศร้า ซึ่งจริงๆแล้วลายหลักของแคนมีแค่ 2 ลาย คือ ลายสุดสะแนนและลายใหญ่ โดยที่สองลายนี้มีการเพิ่มและลดระดับเสียงออกไป จากลายสุดสะแนนเมื่อเปลี่ยนระดับเสียงจึงเกิดลายสร้อยและลายโป้ซ้าย และลายใหญ่เมื่อเพิ่มลดระดับเสียงจึงเกิดลายน้อยและลายเซ และนอกจากนี้ยังมีลายที่เลียนเสียงธรรมชาติ (เจริญชัย ชนไพโรจน์. **สัมภาษณ์**, 2553) ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นได้ดังต่อไปนี้

ทางรื่นเริง	ได้แก่	ลายสุดสะแนน(กลาง)	ลายสร้อย(สูง)	ลายโป้ซ้าย(ต่ำ)
ทางโศก	ได้แก่	ลายใหญ่(กลาง)	ลายน้อย(สูง)	ลายเซ(ต่ำ)

เมื่อผู้วิจัยพิจราณาลายหลักทางสายของครูบัวหอง ผาจวง จึงพบว่าในการแบ่งประเภทลายหลักของครูบัวหอง ผาจวงมีความพิเศษ เพราะว่านอกจากจะมีลายที่เป็นทางรื่นเริงและทางโศกยังมีลายที่พรรณนาถึงเสียงธรรมชาติ คือลายติดสูดใหญ่หรือมีอีกชื่อหนึ่งว่า “ลายแมงภู่ตอมดอก” โดยสามารถแสดงให้เห็นได้ดังนี้

ทางรื่นเริง	ได้แก่	ลายสุดสะแนน	ติดสูดน้อย(ลายสร้อย)	ลายโป้ซ้าย
ทางโศก	ได้แก่	ลายใหญ่	ลายน้อย	
ทางเลียนเสียงธรรมชาติ	ได้แก่	ลายติดสูดใหญ่(ลายแมงภู่ตอมดอก)		

จากการวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียงลายแคนของครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยพบว่าทางในการบรรเลงมีการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric) 3 กลุ่มเสียง ได้แก่ ดรมXซลX ฟซลXดsXและซลทXsมX และในกลุ่มเสียงบันไดดังกล่าวหากมีเสียงคู่ที่ 4 และ 7 จะเรียกว่าเสียงกระด้าง (Passing Tone) หรือหมายถึงเสียงที่ไม่ได้เข้ากลุ่มเสียง

ลายสุดสะแนน	มีทำนองทั้งหมด 27 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX
	พบเสียงกระด้างคือ ฟา	ในประโยคที่	5, 6, 23 และ 24
	พบเสียงกระด้างคือ ที	ในประโยคที่	23
ลายใหญ่	มีทำนองทั้งหมด 7 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX
ลายน้อย	มีทำนองทั้งหมด 17 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ฟซลXดsX
	พบเสียงกระด้างคือ มี	ในประโยคที่	7 และ 8
ลายติดสูดใหญ่	มีทำนองทั้งหมด 8 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX
ลายติดสูดน้อย	มีทำนองทั้งหมด 13 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ซลทXsมX
	พบเสียงกระด้างคือ โด	ในประโยคที่	5 และ 6
ลายโป้ซ้าย	มีทำนองทั้งหมด 12 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ฟซลXดsX

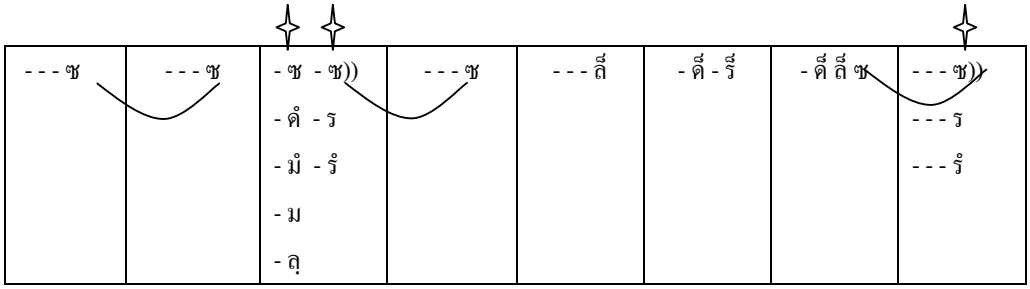
ลายลมพัดพร้าว	มีทำนองทั้งหมด 9 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX
	พบเสียงกระด้างคือ ที	ในประโยคที่	2, 3, 4 และ 7
ลายผู้เฒ่าเงยคอ	มีทำนองทั้งหมด 7 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX
	พบเสียงกระด้างคือ ที	ในประโยคที่	3
ลายสาวหยิกแม่	มีทำนองทั้งหมด 7 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX
	พบเสียงกระด้างคือ ที	ในประโยคที่	3 และ 4
ลายออนซอนอีสาน	มีทำนองทั้งหมด 17 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX
	พบเสียงกระด้างคือ ฟา	ในประโยคที่	15 และ 16
ลายภู่ไท	มีทำนองทั้งหมด 6 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX
ลายเต้ยหัวโนนตาล	มีทำนองทั้งหมด 14 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX
ลายคอนสวรรค์	มีทำนองทั้งหมด 6 ประโยค	อยู่ในกลุ่มเสียง	ดรมXซลX

จากการจำแนกระบบบันไดเสียงของแต่ละลาย ผู้วิจัยได้ทำการแสดงให้เห็นบันไดเสียงของแต่ละลาย และแทนสัญลักษณ์ X ในประโยคที่มีโน้ตเสียงกระด้าง ดังต่อไปนี้

โน้ตกลุ่มลายแม่บท

ลายสุดสะแนน

บันไดเสียง ดรมXซลX



ซลีดร	ดมรด	รดลีซ	ลีดลีด	รลีดลี	ดมรด	รลีดลี	ดดลีด
รดลีด	ลีดลีด	รมซม	ซมรด	รมซร	ซมรด	รม-ซ	--ลดำ
ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซดำลดำ	ซดำลดำ	ซดำลซ	ดำลซดำ
ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซลดำรำ	**ดำลซฟ**	**ลฟซล**	ซลดำซ	**ดำลซฟ**	ซลดำซ
ดำลซฟ	**ซรฟซ**	**ฟลซฟ**	**ซฟรฟ**	**รฟซร**	**ซฟรฟ**	**ดฟรฟ**	ดมรม
ดมรม	ดมรม	รมดร	ดมรซ	รมรม	ซรมร	ซมรด	มรดลี
ดลี-ด	รดลีซ	ลีดลีด	รลีดลี	ดมรด	มรดลี	ดดลีด	รดลีซ
--มด	รดลีซ	--มด	รลีดลี	ดดลีด	ซลีดม	ดมรด	มรดลี
ดดมด	รดลีซ	ลีดลีด	ซม-ซ	--มด	รดมด	รดลีด	รดมด
รดลีด	รดลีด	รดมด	รมซม	ซมรด	รมซร	ซรซร	ซรซร
ซมซร	ซรซร	ซมรด	มรดม	ดรมร	ซมรด	รลีดร	ดลีดร
ดลีดร	ดลีดร	ดลีดร	ดลีดร	ดลีดลี	ดดลีด	รดลีซ	ลีดลีด
ซม-ซ	--มด	รดลีด	ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซลดำรำ
ดำลซดำ	ซลดำรำ	ดลซดำ	ซดำลดำ	ซดำลดำ	ซดำลดำ	ซดำลดำ	ซลดำรำ
ดำลซดำ	ซลดำรำ	ดลซดำ	ซลดำรำ	ดำลซม	ซรมซ	มรดม	ดรมร
ซมซร	ซรซร	ซรซร	ซรซม	ซรมร	ซมรด	รดลีซ	ลีดลีด
ซลีดลี	ดมรด	มรดลี	ดดลีด	รดลีซ	--มด	รดลีซ	--มด
รดลีด	ลีดลีด	รลีดลี	ดมรด	มรดลี	ดดลีด	ซลีดลี	ดมรด
รมซม	ซมรด	รดลีซ	ลีดลีด	ซลีดร	ดมรด	รดลีซ	--มด
รดลีซ	--มด	รดลีซ	--มด	รมซม	ซซซม	ซซมซ	มซ-ล
ซ–ลซ	มซ-ล	ซมซม	ซรมซ	--ดำล	-มซม	รดลีด	ลีดรม
ซลดม	รซ-ลี	ดรซม	ซรซร	ซลีดม	**รดทฺด**	--รร	**-ฟรฟ**
ซฟรฟ	รซ-ล	ซลดำรำ	ดำลซล	ซลดำรำ	ดำซดำล	**ซฟรด**	รมซซ
ซดรม	รซ-ม	ซรซม	ซรซร	ซลดม	รดมด	--รร	-ดลซ
--มด	รดลซ	ลีดลีด	ซลีดลี	ดมรด	มรดลี	ดดลีด	รดลีซ
--มด	รดลีซ	--มด	รลีดลี	ดมรด	รดีลซ	-ดีลีซ	---ซ)) ---ร ---รำ

X

X

ตารางที่ 16 บันไดเสียงลายสุดสะแนน

ลายใหญ่

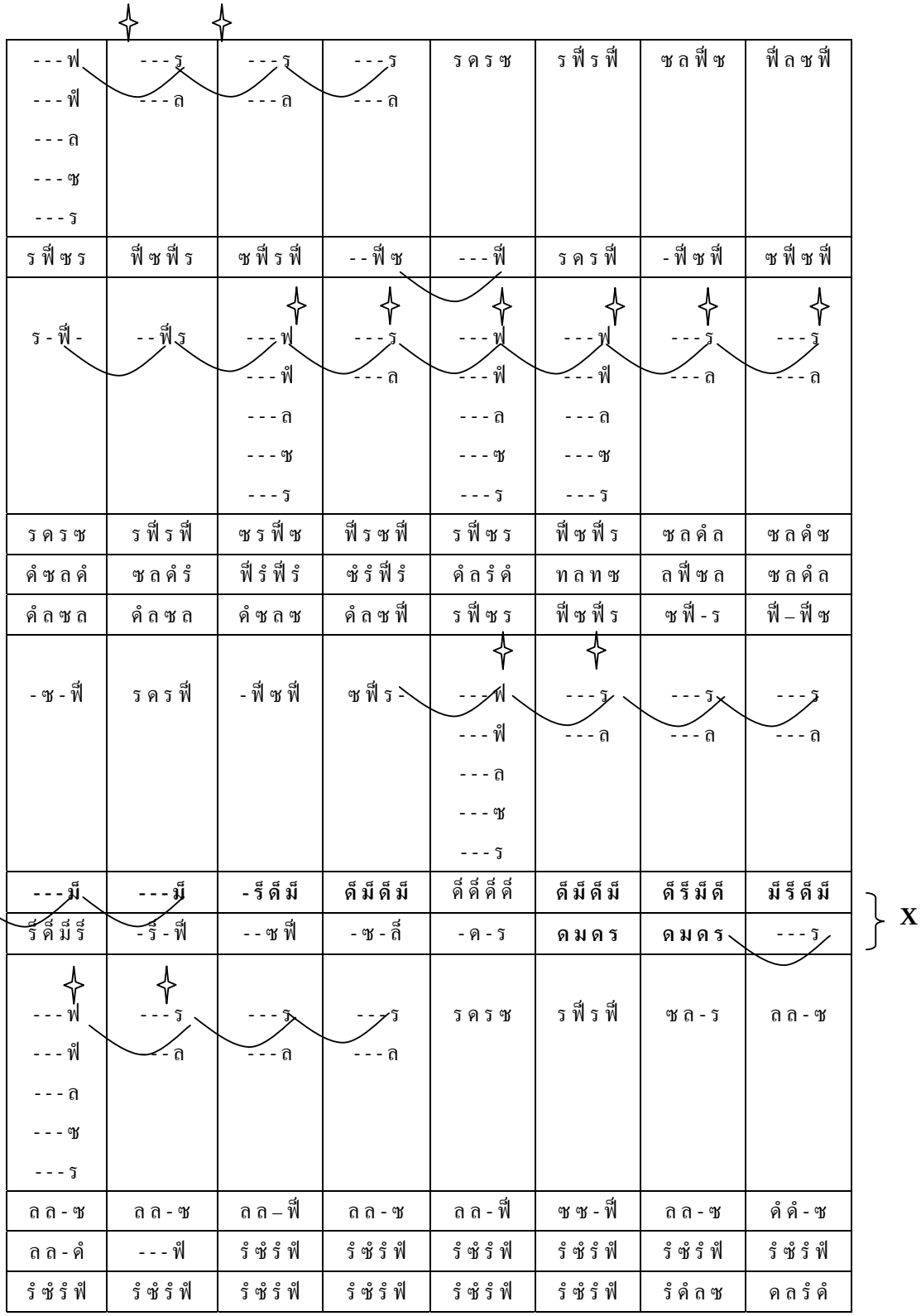
บันไดเสียง ดรมXซลX

---ด ---ลฺ ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ดำ ---รำ	---ล ---ลฺ ---ม	-ลี็ด ร	ม ร ด ลี็	ซ ลี็ ด ร	ด ม ร ซ	ร ม ล ซ	ล ม ล ซ
ล ม ล ซ	ล ม ล ม	ซ ม ล ม	ซ ม ล ม	ซ ล ดำ รำ	ดำ ล รำ ดำ	ล ดำ ซ ล	ซ ล ดำ รำ
ดี็ ดี็ ล ซ	รำ ดำ ล ซ	ซ ล ดำ รำ	ดำ ล ซ ล	ดำ ล ซ ล	ดำ ล ซ ล	ซ ล ดำ รำ	ดำ ล ซ ร
ด ม ร ด	ล ซ ดำ ล	ซ ม ล ม	ล ม ซ ม	ร ม ด ม	ร ม ด ม	ร ม ร ม	ร ม ด ม
ร ซ ร ม	ล ม ซ ร	ซ ร ม ลี็	-ดี็ ลี็ ดี็	-ร ดี็ ม	ร ซ ร ม	ล ม ซ ร	ซ ร ม ลี็
-ด ลี็ ม	ร ด ลี็ ด	ลี็ ม ร ม	ร ด ลี็ ด	ร ซ ร ม	ล ม ซ ร	ซ ร ม ลี็	ด ร ด ม
ร ซ ร ม	ร ด ลี็ -	ร ดี็ - ร	ร – ดี็ ลี็	---ด ---ลฺ ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ดำ ---รำ	---ล ---ลฺ ---ม	---ล ---ลฺ ---ม	---ล ---ลฺ ---ม

ตารางที่ 17 บันไดเสียงลายใหญ่

ลายน้อย

บันไดเสียง ฟซลXดำรX



---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล	---ร ---ล	---ร ---ล	ร ด ร ซ	ร ฟ ร ฟ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ
ร ฟ ซ ร	ฟ ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ฟ	--ฟ ซ	---ฟ	ร ด ร ฟ	-ฟ ซ ฟ	ซ ฟ ซ ฟ
ร-ฟ-	--ฟ ร	---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล	---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล	---ร ---ล
ร ด ร ซ	ร ฟ ร ฟ	ซ ร ฟ ซ	ฟ ร ซ ฟ	ร ฟ ซ ร	ฟ ซ ฟ ร	ซ ล ด ล	ซ ล ด ซ
ด ซ ล ด	ซ ล ด ำ	ฟ ำ ฟ ำ	ซ ำ ฟ ำ	ด ล ำ ด	ท ล ท ซ	ล ฟ ซ ล	ซ ล ด ล
ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ซ ล ซ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ ซ ร	ฟ ซ ฟ ร	ซ ฟ - ร	ฟ – ฟ ซ
-ซ-ฟ	ร ด ร ฟ	-ฟ ซ ฟ	ซ ฟ ร -	---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล	---ร ---ล	---ร ---ล
---ม	**---ม**	**-ร์ด์ม**	**ด์ม์ด์ม**	ด์ด์ด์ด์	**ด์ม์ด์ม**	**ด์ร์ม์ด์**	**ม์ร์ด์ม**
ร์ด์ม์ร์	-ร์-ฟ์	--ซ ฟ์	-ซ-ล์	-ด-ร	**ด ม ด ร**	**ด ม ด ร**	---ร
---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล	---ร ---ล	---ร ---ล	ร ด ร ซ	ร ฟ ร ฟ	ซ ล - ร	ล ล - ซ
ล ล - ซ	ล ล - ซ	ล ล – ฟ	ล ล - ซ	ล ล - ฟ	ซ ซ - ฟ	ล ล - ซ	ด ด - ซ
ล ล - ด	---ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ
ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ำ ร ฟ	ร ด ล ซ	ด ล ร ด

X

ทลทซ	ทลทซ	ทลทซ	ลฟีลฟี	ซลซล	ดำลซล	ลลซล	ลลซล
ลลซล	ดำลซล	ดำซลซ	ดำลซฟี	รฟีซร	ฟีซฟีร	ซรซร	ฟีซฟีล
ซฟีรซ	ดำซดำซ	ลซฟีล	ฟีฟีรฟี	ซรฟีซ	ฟีรซร	ซรฟีซ	ฟรซฟี
-รฟี-	ฟีซ-ซ	---ฟี	รดรฟี	-ฟีซฟี	ซฟีซฟี	ร--ฟ ---ฟี ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล

ตารางที่ 18 บันไดเสียงลายน้อย

ลายติดสูดใหญ่

บันไดเสียง ดรมXซลX

---ซ	-ล-ดำ	-ล-ซ	---ซ ---ล)) ---รำ))	ซลึ์ดลึ์	ดลึ์ดร	มดรด	ลึ์ซลึ์ด
ลึ์ดรม	ดมดร	มซรม	ซลซม	รดรม	ซลซม	มดำลซ	มซรม
ซลซม	รดรม	ซลซม	รดรม	ซลซม	รดรด	ลึ์ดลึ์ด	รดรด
ลึ์ดรม	รดรลึ์	ดลึ์รด	รมรด	ลซ-ล	-ซ-ดำ	ลซ-ล	-ดรด
ลึ์ดรลึ์	ดลึ์รด	รลึ์รด	ลึ์ดรม	รดรม	ซ ม*ม*ม	ซมรม*	-ม*-ม
ซมรม	ซมรม	ซลซม	มดำลซ	มดรม	ซลดำล	ดำลซม	ลซมซ
รมซล	ซมี๋มี๋มี๋	รดำดำดำ	รม-ซ	-มรด	รมซล	ซมรด	รลึ์ดลึ์
ดรลึ์ด	รดลึ์ด	ลึ์ดรลึ์	รดลซ	-ลึ์-ด	รดลซ	---ซ ---ล)) ---รำ))	---ซ ---ล)) ---รำ))

ตารางที่ 19 บันไดเสียงลายติดสูดใหญ่

ลายติดสูดน้อย

บันไดเสียง ซลทXรำมX

---ร ---ล ---ม๋))	---ร ---ล ---ม๋))	---ร ---ล ---ม๋))	---ร ---ล ---ม๋))	---ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม
-ซลซ	มซมซ	ลมลซ	-ซ-ม	-ซลม	ซมลซ	ลมลซ	มซมซ
ลมลซ	มซลซ	มซลท	รำมรำท	ลซลท	รำมรำท	รำมรำท	รำมรำท
รำทลท	รำทลท	รำทลท	ทลซล	ทลซท	ลซลม	--ซม	-ซลม
ซมลซ	ลมลซ	มซมซ	ลมลซ	มร-ม	-ร-ม	**ร ด - ม**	**- ด - ม**
ร ด - ม	**- ด - -**	**- ด ม ด**	**ม ด ร ร**	-ร-ซ	มร-ม	-ร-ซ	มร-ร
-ร-ม	ลซลม	ซมลซ	ลมลซ	มซมซ	ลทซท	ลซมซ	ลท-ซ
-ท-ซ	ลทซท	ลซลท	ซล-ท	ลล-ท	ซล-ท	ลซลท	ซล-ท
ลซลม	ซลมล	ซม-ซ	ลซมซ	มซลม	ซม-ซ	ลซมซ	ลท--
รำ–มำรำ	-มำ-ซำ	มำซำมำซำ	ลท--	รำ–มำรำ	-มำ-ซำ	มำซำมำซำ	มำร-มำ
-ซมซ	มร--	-มำ-ซำ	-มำมำซำ	-มำ-ซำ	-ท-ซ	ลทลท	ลทรำมำ
รำทลซ	ลทรำมำ	รำทลซ	ลม-ม	-ซมซ	ลซมซ	มซลม	ลซมร
-ม-ร	-ซมร	-ม-ร	---ร ---ล ---ม๋))				

X

ตารางที่ 20 บันไดเสียงลายติดสูดน้อย

ลายโป้ซ้าย

บันไดเสียง ฟซลXดำรำX

---ฟ ---ล)) ---ฟ๋	---ฟ ---ล)) ---ฟ๋	---ฟ ---ล)) ---ฟ๋	---ฟ ---ล)) ---ฟ๋	ฟ ร ฟ ร	ฟ ร ฟ ร	ฟ ซ ล ฟ๋	ซ ร ล ซ
ซลซฟ๋	ซฟ๋รฟ๋	ซฟ๋รฟ๋	ซฟ๋รฟ๋	ดรดฟ๋	ดรฟ๋ฟ๋	ดรดฟ๋	ดรฟ๋ฟ๋
ดรดฟ๋	ดฟ๋รฟ๋	รฟ๋ดร	ดฟ๋รฟ๋	ดรซฟ๋	ซลดำร	ดำลซฟ๋	ซลดำร
ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดล

ดำลดำล	ดำซลซ	ฟีรซฟี	ซลดำรำ	ดำลซฟี	ซลฟีซ	ฟีลซฟี	ซฟีรฟี
รฟีซร	ฟีรซฟี	รด-ร	-ด-ฟี	รด--	-รดฟี	รฟีซฟี	รฟีรฟี
ดรดฟี	รฟีดร	ดฟีดร	ฟีฟีดร	ดฟีดร	ฟีฟีดร	ฟีฟีดร	ฟีฟีฟีฟี
ฟีฟีดร	ฟีซลฟี	ดรดฟี	รฟีดร	ดฟีรฟี	ฟีรดฟี	ซรซฟี	ซฟีลฟี
ลฟีซล	ดำลซฟี	ซลดำซ	ซลซซ	ซลซซ	ซลซซ	ซลซซ	ซลซฟี
ซรฟีซ	ลซฟีร	รรซฟี	ลซฟีร	ดฟีซฟี	รฟีรฟี	ซรซฟี	รฟีดร
ดฟีดร	ดฟีดฟี	รฟีดฟี	ซฟีดด	รฟีดฟี	รฟีดด	รฟีดฟี	รฟีรฟี
ซรซฟี	รด-ร	-ด-ฟี	รด-ด	---ฟ ---ล)) ---ฟี	---ฟ ---ล)) ---ฟี	---ฟ ---ล)) ---ฟี	---ฟ ---ล)) ---ฟี

ตารางที่ 21 บันไดเสียงลายโป้ซ้าย

โน้ตกลุ่มลายพิเศษ

ลายลมพัดพร้าว

บันไดเสียง ดรมXซลX

---ด ---ลฺ ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ดำ ---รำ	---ล ---ลฺ ---ม	-ลีดร	มรดลี	-ลีดร	มรซม	--ซม	รมซม	
--ลม	--ซม	--ลซ	--ลม	**--ทซ**	**--ทล**	**--ทล**	**--ทล**	
--รำท	**--รำท**	**--รำท**	**รำทรำล**	--รำท	--รำล	**--ทล**	**ทลทซ**	**X**
--ลซ	ลซลด	--รม	รมซม	**--ทซ**	**ทซลด**	--รซ	รมซม	
--ลม	ซรมด	--ลม	รมซม	รซรม	ลมซม	ลซลม	ลซลม	
ลมซล	-ลีลีม	ลมซล	-มมม	ลมซล	-มมม	ลมซล	-รำดำล	
-มซล	-รำดำล	-มซล	-รำ-ดำ	ลดำซล	**รำดำทล**	**ทซลซ**	ลมซล	**X**

ซลดล	ดลซม	ซรมซ	มรดลี	รด-ด	ร–ซม	รซรม	ลมซร
มรมร	มรมลี	ดรดม	รซรม	รด-ลี	ดี– ดีรี	รี–ดีลี	-ด -ล -ลุ -ม -ร -ม -ซ -ล -ดำ -รำ

ตารางที่ 22 บันไดเสียงลมพัดพร้าว

ลายผู้เฒ่าเงยคอ

บันไดเสียง ดรมXซลX

---ด ---ลุ ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ดำ ---รำ	---ล ---ลุ ---ม	-ลีดร	มรดลี	ซลีดร	ดมรม	ซมรม	ดมรซ	
รมลม	ซมลซ	ลมลม	ซลดล	ดลซล	ซลดรำ	ดลซดำ	ซลดรำ	
ซำรำดำรำ	ซำรำซำรำ	ซำรำซำรำ	ซำรำดล	ซำรำดล	ซำรำดล	**รำดำทล**	**ทซทล**	**X**
ทซลซ	ลมซล	ซลดล	ดลซม	ซมรม	ซลซม	ซรมร	ซมรซ	
รมรม	ซรซร	มลี-ด	ลีด–ร	ดมรซ	รมลม	ซรซร	มลี-ด	
ลีมรด	ลีดรม	รมรด	ลีดลีม	รมรด	ลีดรซ	รมลม	ซรซร	
มลีดร	ดมรซ	รมรด	ลี–รด	-ดร-	ร–ดลี	---ด ---ลุ ---ร ---ม	---ล ---ลุ ---ม	

						- - - ซ - - - ล - - - ดำ - - - รำ	

ตารางที่ 23 บันไดเสียงลายผู้เฒ่าเงยคอ

ลายสาวหยิกแม่

บันไดเสียง ดรมXซลX

- ด - ด - ลฺ - ลฺ - ร - ร - ม - ม - ซ - ซ - ล - ล - ดำ - ดำ -รำ - รำ	- - - ล - - - ลฺ - - - ม	- ดี๋ ลี๋ ร	ร๋ - ดี๋ ลี๋	- ดี๋ ลี๋ ดี๋	- ร๋ ดี๋ ร๋	ม ดี๋ - -	ร๋ ซ ร๋ ม๋
ซ ดี๋ ร๋ ม	ซ ม ลี๋ ม	ซ ร๋ ดี๋ ดี	ร๋ ซ ร๋ ม	ซ ดี๋ ร๋ ม	- - - ลี	- ดี๋ - ร๋	ดี๋ ม - ลี๋
- ด ลี๋ ร	- ลี๋ - ดี๋	ลี๋ ร๋ - ลี๋	- ดี๋ ลี๋ ม	- ร ม ซ	ม ซ ลี๋ ดำ	**ท ท ท ท**	**ท ซ ท ล**
- - ท ซ	ล ม - -	ม ล ม ซ	ร๋ ร๋ ดี๋ ดี๋	- - ร ซ	ร ม ซ ด	ร ม ซ ม	- ลี๋ - ด
- ร ด ม	- - ซ -	ดำ ล ซ ม	- - ซ -	- ล - ด	ล ด - ร	- ซ ม ซ	- ลี๋ - ดี๋
ลี๋ ดี๋ - ร๋	- ซ ม ซ	- ลี๋ - ดี๋	ลี๋ ด - ร	- ซ ม ซ	**- - ท ซ**	ล ม - -	ล ม ล ม
ล ม ล ม	ล ม ล ม	ซ ร - -	ดี๋ ร๋ ดี๋ ร๋	- - ดี๋ ลี๋	- ม ร๋ ดี๋	- ร๋ ลี๋ ดี๋	- ด - ล - ลฺ - ลฺ - ร – ม - ม - - - ซ - - - ล - - - ดำ - - - รำ - -

X

X

ตารางที่ 24 บันไดเสียงลายสาวหยิกแม่

ลายออนซอนอีสาน

บันไดเสียง ดรมXซลX

- - - ซ	- ซ - ซ)) - ด̊ - ร - ม̊ - ร̊ - ม - ล̥	- ซ - ซ)) - ด̊ - ร - ม̊ - ร̊ - ม - ล̥	- - - ซ	ด ม ด ม	ด ม ร ด	ร ล̋ ด ล̋	ด ด ล̋ ด
ร ด ล̋ ซ	ล̋ ด ล̋ ด	ร ล̋ ด ล̋	ด ม ร ด	ร ด ล̋ ด	ม ด ม ด	ร ม ด ร	ด ม ร ด
ร ม ซ ร	ม ซ ม ร	ด ม ด ร	ม ร ซ ม	ร ด ร ด	ล̋ ซ ล̋ ด	ล̋ ด ร ล̋	ด ล̋ ด ม
ร ด ร ด	ล̋ ซ - -	ซ ด̊ ล ซ	- - - ซ	- ซ - ซ)) - ด̊ - ร - ม̊ - ร̊ - ม - ล̥	- - - ซ	- ซ - ซ)) - ด̊ - ร - ม̊ - ร̊ - ม - ล̥	- - - ซ
ซ ม ด ม	ด ม ร ด	ร ล̋ ด ล̋	ด ม ร ด	ม ร ด ล̋	ด ด ล̋ ด	ร ด ล̋ ซ	ล̋ ด ล̋ ด
ร ล̋ ด ล̋	ด ร ด ล̋	ด ร ม ร	ซ ม ร ด	ร ม ด ม	ด ม ร ด	ร ด ล̋ ด	ร ด ล̋ ด
ร ด ม ด	ร ด ม ด	ร ด ม ด	ร ด ม ด	ร ม ซ ร	ซ ม ร ด	ร ม ด ม	ด ม ร ด
ร ด ล̋ ซ	ล̋ ด ล̋ ด	ร ล̋ ด ร	ด ล̋ ล̋ ด	ร ด ล̋ ซ	-ด̊ ล ซ	-ด̊ ล ซ	-ด̊ ล ซ
--ม ด	ร ด ล̋ ซ	--ม ด	ร ล̋ ด ล̋	ด ม ร ด	ร ล̋ ด ล̋	ด ด ล̋ ด	ร ล̋ ด ล̋
ด ม ร ด	ร ม ซ ร	ซ ม ร ด	ร ล ด ล	ด ม ร ด	ม ร ด ล	ด ด ล̋ ด	- ล̋ ด ล̋
-ซ-ซ	- ด̊ ล ซ	- ด̊ ล ซ	- ด̊ ล ซ	--ม ด	ร ด ล̋ ซ	--ม ด	ร ด ล̋ ซ
ซ ม ร ด	ร ม – ด	--ล ด	ซ ด̊ ล ด̊	ซ ด̊ ล ด̊	ซ ด̊ ล ด̊	ซ ด̊ ล ด̊	ซ ด̊ ล ด̊
ซ ด̊ ล ด̊	ซ ล ด̊ ร̊	ด ล ซ ด̊	ซ ล ด̊ ร̊	ด ล ซ ด̊	ซ ล ด̊ ร̊	ด ล ซ ด̊	ซ ด̊ ล ด̊
ซ ด̊ ล ด̊	ล ซ – ซ	- ด̊ ล ซ	- ด̊ ล ซ	- ด̊ ล ด̊	ซ ล ด ร̊	ด ล ด̊ ซ	ด̊ ซ ด̊ ซ
ล ซ ด̊ ล	**ซ ฟ ซ ล**	ด̊ ซ ด̊ ล	**ซ ฟ ซ ฟ**	**ร ฟ ร ฟ**	**ด ร ด ฟ**	**ร ฟ ด ร**	**ด ฟ ร ฟ**
ร ฟ ด ฟ	**ร ฟ ร ฟ**	ซ ร ซ ร	**ฟ ซ ฟ ร**	**ซ ฟ ซ ม**	ร ม ซ ร	ซ ร ม ร	ซ ม ร ด
ร ล̋ ด ร	ด ล̋ ด ร	ด ล̋ ด ล̋	ด ด ล̋ ด	ร ด ล̋ ซ	ล̋ ด ล̋ ซ	-ด ล̋ ซ	- - - ซ)) - - - ร - - - ร̊

X

ตารางที่ 25 บันไดเสียงลายออนซอนอีสาน

ลายภู่ไท

บันไดเสียง ดรมXซลX

 -ด-ด -ลฺ-ลฺ -ร-ร -ม-ม -ซ-ซ -ล-ล -ดำ-ดำ -รำ-รำ	 ---ล ---ลฺ ---ม	---ด	ร ม ซ ม	ร ม ซ ม	ร ม ซ ดี๋	ดี๋ – ลี๋ ร	ดี๋ ลี๋ ซ ลี๋
 ด ร ม ซร	ด ลี๋ ซ ลี๋	- ลี๋ – ด	ร ม ซ ล	--ดำ รำ	ด ำ ล ซ ล	--ดำ รำ	ด ำ ล ซ ล
--ดำ ล	ซ ม ร ม	--- ด	ร ม ซ ม	--ซ ร	ด ลี๋ ซ ลี๋	 ด ร ม ซร	 ม ร ด ลี๋ ซ ลี๋
--ลี๋ ด	ร ม ซ ด	- ร ซ ร	ม ร ดี๋ ดี๋	- ร ซ ม	ร ดี๋ ร ดี๋	- ร ซ ร	ด ล ซ ดี๋
ดี๋ - - ด	ร ม ซ ล	--ดำ รำ	ด ำ ล ซ ล	--ดำ รำ	ด ำ ล ซ ล	ด ำ ล รำ ล	ด ำ ล ซ ม
--ซ ร	ด ลี๋ ซ ลี๋	 ด ร ม ซร	ด ลี๋ ซ ลี๋	--ด ร	ด ร ด ร	 -ด-ด -ลฺ-ลฺ -ร-ร -ม-ม -ซ-ซ -ล-ล -ดำ-ดำ -รำ-รำ	 ---ล ---ลฺ ---ม

ตารางที่ 26 บันไดเสียงลายภู่ไท

ลายเต้ยหัวโนนตาล

บันไดเสียง ดรมXซลX

- - - -	- ซ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ – ร์	- ด์ - ล	- ด์ - ด์	- ร - ร
- - - ด์	- ล์ - ม์	- ล์ - ด์	- ร - ซ	- ล - ซ	- ซ ล ซ	- ล - ด์	- ร์ - ม์
- ซ - ม	ซ ม์ ร์ ด์	ล์ ม์ ด์ ร์	- ร์ - ร์	- ด์ ล์ ด์	- ร์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร - ม
- ซ - ดำ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ม์ - ซ	- ม์ - ด์	- ล์ - ม์	- ม์ - ซ	- ดำ - ล
- ซ – ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ - ม์	- ด์ - ม์	- ร – ม์	- ซ - ด์	- ร์ - ม์
- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ซ - ซ	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์
- ร์ - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์
- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์
- ร - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ด์	- ร - ม์	- ซ - ล	- ซ – ม์	- ด์ - ร์
- ม - ซ	- ม - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ล์	- ด์ - ม์	- ร์ - ด์	- ล์ - ซ	- - - ด์
- ล์ - ซ	- ม - ด	- ล์ - ม์	- ซ - ม์	- ร์ - ม์	- ซ - ม์	- ร์ - ม์	- ด์ - ด์
- ร์ - ม์	- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ล์ - ด์
- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ล์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด – ซ
- - - ซ	- - - ด์	- ล์ - ซ	✧ - - - ซ)) - - - ร - - - ร์				

ตารางที่ 27 บันไดเสียงลายเต้ยหัวโนนตาล

ลายคอนสวรรค์

บันไดเสียง ดรมXซลX

- ซ - ล๋	- ด๋ - ล๋	- ซ - ล๋	- ด๋ - ด๋	- ร - ล๋	- ด๋ - ล๋	- ซ - ล๋	- ด๋ - ล๋
- ซ - ล๋	- ด๋ - ล๋	- ซ - ล๋	- ด๋ - ม๋	- ซ - ม๋	- ด๋ - ด๋	- ร ด ล๋	- ซ - ล๋
- ด๋ - ล๋	- ด๋ - ด๋	- ร๋ - ม๋	- ซ - ม๋	- ด๋ - ล๋	- ด๋ - ร๋	ม ซ ม ร	- ด๋ - ล๋
- ซ - ล๋	- ด๋ - ร๋	- ล๋ - ด๋	- ล๋ - ร๋	- ด๋ - ล๋	- ด๋ - ล๋	- ซ - ล๋	- ด๋ - ล๋
- ซ – ล๋	- ด๋ - ล๋	- ซ – ล๋	- ด๋ - ล๋	- ซ – ล๋	- ด๋ - ด๋	- ร ด ล๋	- ด๋ - ร๋
- ซ – ล๋	- ด๋ - ด๋	- ซ – ล๋	- ด๋ - ร๋	- ม๋ - ด๋	– ม๋ - ร๋	- ด๋ - ล๋	✧ - ซ - ซ)) - - - ร - - - ร๎

ตารางที่ 28 บันไดเสียงลายคอนสวรรค์

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของการบรรเลงแคนในแต่ละลายดังกล่าว พบว่ามีการใช้เสียงกระด้างสอดแทรกในระหว่างการบรรเลงทั้งหมด 7 ลาย ได้แก่ ลายสุดสะแนน ลายน้อย ลายติดสูดน้อย ลายลมพัดพร้าว ลายผู้เฒ่าเงยคอ ลายสามหยิกแม่ และลายออนซอนอีสาน

เสียงกระด้างที่พบในบันไดเสียง มีอยู่สองกลุ่มด้วยกันคือทางเพียงออบน (ดรมXซลX) ทางชวา (ฟซลXด๎ร๎X) และทางเพียงออล่าง (ซลทXร๎ม๎X) ซึ่งมักอยู่ในประโยคที่ใกล้จะจบเพลงเป็นส่วนมาก โดยปรากฏดังนี้

ลายสุดสะแนน กลุ่มบันไดเสียง ดรมXซลX

ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 5

ซ ล ด๎ ร๎	ด๎ ล ซ ด๎	ซ ล ด๎ ร๎	**ด๎ ล ซ ฟ**	**ล ฟ ซ ล**	ซ ล ด๎ ซ	**ด๎ ล ซ ฟ**	ซ ล ด๎ ซ

พบเสียงกระด้างคือ ฟา ซึ่งเป็นเสียงคู่ 4 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 4, 5 และ 7

ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 6

ดำลซฟ	**ซรฟซ**	**ฟลซฟ**	**ซฟรฟ**	**รฟซร**	**ซฟรฟ**	**ดฟรฟ**	ดมรม

พบเสียงกระด้างคือ ฟา ซึ่งเป็นเสียงคู่ 4 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6 และ 7

ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 23

ซลดม	รซ-ล์	ดรซม	ซรซร	ซล์ดม	**รดทฺด**	--รร	**-ฟรฟ**

พบเสียงกระด้างคือ ที ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 6
พบเสียงกระด้างคือ ฟา ซึ่งเป็นเสียงคู่ 4 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 8

ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 24

ซฟรฟ	รซ-ล	ซลดำ	ดำลซล	ซลดำ	ดำซดำล	**ซฟรด**	รมซซ

พบเสียงกระด้างคือ ฟา ซึ่งเป็นเสียงคู่ 4 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 1 และ 7

ลายน้อย กลุ่มบันไดเสียง ฟซลXดำXX

ลายน้อย ประโยคที่ 7

---ม์	**---ม์**	**-ร์ด์ม์**	**ด์ม์ด์ม์**	ด์ด์ด์ด์	**ด์ม์ด์ม์**	**ด์ร์ม์ด์**	**ม์ร์ด์ม์**

พบเสียงกระด้างคือ มี ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6, 7 และ 8

ลายน้อย ประโยคที่ 8

ร์ด์ม์ร์	-ร์-ฟ์	--ซฟ์	-ซ-ล์	-ด-ร	**ดมดร**	**ดมดร**	---ร

พบเสียงกระด้างคือ มี ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 6 และ 7

ลายติดสูดน้อย กลุ่มบันไดเสียง ซลทXรมXX

ลายติดสูดน้อยน้อย ประโยคที่ 7

ซ ม ล ซ	ล ม ล ซ	ม ซ ม ซ	ล ม ล ซ	ม ร - ม	- ร - ม	**ร ด - ม**	**- ด - ม**

พบเสียงกระด้างคือ โด ซึ่งเป็นเสียงคู่ 4 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 7 และ 8

ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 7

ร ด - ม	**- ด - -**	**- ด ม ด**	**ม ด ร ร**	- ร - ซ	ม ร - ม	- ร - ซ	ม ร - ร

พบเสียงกระด้างคือ โด ซึ่งเป็นเสียงคู่ 4 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 1, 2, 3 และ 4

ลายลมพัดพร้าว กลุ่มบันไดเสียง ดรมXซลXX

ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 2

- - ล ม	- - ซ ม	- - ล ซ	- - ล ม	**- - ท ช**	**- - ท ล**	**- - ท ล**	**- - ท ล**

พบเสียงกระด้างคือ ที ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 5, 6, 7 และ 8

ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 3

- - ร ท	**- - ร ท**	**- - ร ท**	**ร ท ร ล**	- - ร ท	- - ร ล	**- - ท ล**	**ท ล ท ช**

พบเสียงกระด้างคือ ที ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 7 และ 8

ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 4

- - ล ซ	ล ซ ล ด	- - ร ม	ร ม ซ ม	**- - ท ช**	**ท ช ล ด**	- - ร ซ	ร ม ซ ม

พบเสียงกระด้างคือ ที ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 5 และ 6

ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 7

-มซล	-รำดำล	-มซล	-ร-ด	ลดำซล	**รำดำทล**	**ทซลซ**	ลมซล

พบเสียงกระด้างคือ ที ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 6 และ 7

ลายผู้เฒ่าเงยคอ กลุ่มบันไดเสียง ดรมXซลX

ประโยคที่ 3

ซำรำดำรำ	ซำรำซำรำ	ซำรำซำรำ	ซำรำดำล	ซำรำดำล	ซำรำดำล	**รำดำทล**	**ทซทล**

พบเสียงกระด้างคือ ที ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 7 และ 8

ลายสาวหยิกแม่ กลุ่มบันไดเสียง ดรมXซลX

ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 3

-ดล็ร	-ล็-ด็	ล็ร็-ล็	-ด็ล็ม	-รมซ	มซล็ด	**ทททท**	**ทซทล**

พบเสียงกระด้างคือ ที ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 7 และ 8

ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 4

--ทซ	ลม--	มลมซ	ร็ร็ด็ด็	--รซ	รมซด	รมซม	-ล็-ด

พบเสียงกระด้างคือ ที ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 1

ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 6

ล็ด็-ร็	-ซมซ	-ล็-ด็	ล็ด-ร	-ซมซ	**--ทซ**	ลม--	ลมลม

พบเสียงกระด้างคือ ที ซึ่งเป็นเสียงคู่ 7 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 6

ลายออนซอนอีสาน กลุ่มบันไดเสียง ดรมXซลX

ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 15

ลซดลl	**ซฟซล**	ดซดล	**ซฟซฟ**	**รฟรฟ**	**ดรดฟ**	**รฟดร**	**ดฟรฟ**

พบเสียงกระด้างคือ ฟา ซึ่งเป็นเสียงคู่ 4 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 2, 4, 5, 6, 7 และ 8

ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 16

รฟดฟ	**รฟรฟ**	ซรซร	**ฟซฟร**	**ซฟซม**	รมซร	ซรมร	ซมรด

พบเสียงกระด้างคือ ฟา ซึ่งเป็นเสียงคู่ 4 ของบันไดเสียง ในห้องที่ 1, 2, 4 และ 5

ลักษณะที่มีเสียงกระด้างสอดแทรกในการบรรเลงนี้ ไม่ได้เป็นการผิดแปลกแต่อย่างใดแต่ผู้บรรเลงมีความต้องการให้เกิดความขัดแย้งกัน(Contradict) ในระหว่างการบรรเลงซึ่งนำมาใช้ในช่วงสั้นๆแล้วจึงกลับมาเล่นในกลุ่มเสียงเดิม (เจริญชัย ชนไพโรจน์, **สัมภาษณ์**, 2553) จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้จากท่านอาจารย์เจริญชัย ชนไพโรจน์ ผู้วิจัยพบว่าสอดคล้องกันกับข้อมูลจากการศึกษาในชั้นเรียนจากท่านอาจารย์พิชิต ชัยเสรี ซึ่งท่านได้อธิบายในเรื่องของการทำให้เกิดความคับข้อง (Conflict) และทำให้ผ่อนคลาย (Resolution)

จากการวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียงของลายแคนทางครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่าการบรรเลงแคนมีกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมXซลX) เป็นทางหลัก โดยมีการสอดแทรกเสียงกระด้างของตัวโน้ตคู่ 4 และคู่ 7 ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออบนนี้ และพบว่าลายออนซอนอีสานที่มีการติดขี้สูด 4 เสียง ได้แก่ คือลายสุดสะแนนและลายน้อยเข้าด้วยกันซึ่งส่งผลให้การเล่นเสียงกระด้างนี้ไม่กัดหูกับเสียงยืน (Drone) กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลXดรXX) มีเสียงกระด้างคือตัวโน้ตคู่ 7 ของบันไดเสียงทางชวา

4.4.3 จังหวะ

การวิเคราะในเรื่องของจังหวะนี้มีหลักอยู่สองส่วนคือ ช่วงไร้อัตราจังหวะบังคับ และช่วงมีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งในช่วงมีอัตราจังหวะบังคับให้นับอัตรา 4 จังหวะเป็นหลัก โดยนับเป็นห้องละ 1 จังหวะ และจะจังหวะจะตกที่ตัวโน้ตพยางค์ที่ 4 ของห้องแต่ล่ะห้อง ดังนี้

* * * 1	* * * 2	* * * 3	* * * 4

แคนเป็นเครื่องดนตรีมหัศจรรย์ที่สามารถสร้างจังหวะได้ด้วยตัวผู้บรรเลงเอง นอกจากนี้ในการบรรเลงไม่ได้มีเครื่องจังหวะบังคับอัตราช้าหรือเร็ว ทำให้ผู้บรรเลงสามารถสร้างจังหวะได้อิสระทั้งนี้ในการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนที่ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ และท่อนที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งลักษณะการไม่มีอัตราจังหวะบังคับเป็นช่วงการจ้าดหรือเกริ่น(Intro) และการลงจบ(Ending) แต่เมื่อเข้าท่อนที่เป็นเนื้อเพลง(Melody) จะต้องนับอัตรา 4 จังหวะเป็นหลัก (เจริญชัย ชนไพโรจน์. **สัมภาษณ์**, 11 พฤษภาคม 2553) จากคำบรรยายที่ท่านอาจารย์เจริญชัยกล่าวมานี้ ผู้วิจัยจึงได้ทำการวิเคราะห์และจำแนกให้เห็นถึงช่วงเข้าออกของจังหวะ ซึ่งในการขึ้นต้นและการลงจบจะไม่มีอัตราจังหวะบังคับเหมือนกัน ผู้วิจัยจึงออกแบบเพื่อการอธิบายให้เห็นด้วยสัญลักษณ์ดังนี้

A > B > A

A หมายถึง ช่วงไร้อัตราจังหวะบังคับ

B หมายถึง ช่วงมีอัตราจังหวะบังคับ

กลุ่มลายแม่บท

ลายสุดสะแนน	A > B > A
ลายใหญ่	A > B > A
ลายน้อย	A > B > A > B > A > B > A
ลายติดสูดใหญ่	A > B > A
ลายติดสูดน้อย	A > B > A
ลายโป้ซ้าย	A > B > A

จากการจำแนกรูปแบบการบรรเลงในกลุ่มลายแม่บทจะสังเกตได้ว่า ลายน้อยมีการบรรเลงเนื้อเพลงทั้งหมด 3 รอบซึ่งมีการเข้าออกของอัตราจังหวะบังคับ และไร้อัตราจังหวะบังคับโดยใช้การโอ่เป็นตัวเชื่อม ทั้งนี้โครงสร้างหลักมีรูปแบบเหมือนกันกับลายอื่นๆคือ A > B > A

กลุ่มลายพิเศษ

ลายลมพัดพร้าว	A > B > A
ลายผู้เฒ่าเงยคอ	A > B > A
ลายสาวหยิกแม่	A > B > A
ลายออนซอนอีสาน	A > B > A > B > A
ลายภู่ไท	A > B > A
ลายเต้ยหัวโนนตาล	B > A
ลายคอนสวรรค์	B > A

จากการจำแนกรูปแบบการบรรเลงในกลุ่มลายแม่บทจะสังเกตได้ว่า โครงสร้างหลักมีรูปแบบเหมือนกันคือ A > B > A แต่มีเพียง 3 ลายที่แตกต่าง ได้แก่ ออนซอนอีสาน มีการเล่นเนื้อเพลงทั้งหมด 2 รอบโดยใช้การโอ่เป็นตัวเชื่อมทำนอง 1 ครั้ง และในลายเต้ยหัวโนนตาลกับลายคอนสวรรค์ มีการบรรเลงเข้าเนื้อเพลงทันที หลังจากนั้นจึงสิ้นสุดด้วยการโอ่

โน้ตกลุ่มลายแม่บท

ลายสุดสะแนน

---ซ	---ซ	-ซ -ซ)) -ดำ -ร -มำ -รำ -ม -ลฺ	---ซ	---ลี	-ดี -รี	-ดีลี ซ	---ซ)) ---ร ---รำ	A
ซลีดร	ดมรด	รดลีซ	ลีดลีด	รลีดลี	ดมรด	รลีดลี	ดดลีด	
รดลีด	ลีดลีด	รมซม	ซมรด	รมซร	ซมรด	รม-ซ	--ลดำ	
ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซดำลดำ	ซดำลดำ	ซดำลซ	ดำลซดำ	
ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซลดำรำ	ดำลซฟ	ลฟซล	ซลดำซ	ดำลซฟ	ซลดำซ	
ดำลซฟ	ซรฟซ	ฟลซฟ	ซฟรฟ	รฟซร	ซฟรฟ	ดฟรฟ	ดมรม	
ดมรม	ดมรม	รมดร	ดมรซ	รมรม	ซรมร	ซมรด	มรดลี	
ดลี-ด	รดลีซ	ลีดลีด	รลีดลี	ดมรด	มรดลี	ดดลีด	รดลีซ	
--มด	รดลีซ	--มด	รลีดลี	ดดลีด	ซลีดม	ดมรด	มรดลี	
ดดมด	รดลีซ	ลีดลีด	ซม-ซ	--มด	รดมด	รดลีด	รดมด	
รดลีด	รดลีด	รดมด	รมซม	ซมรด	รมซร	ซรซร	ซรซร	
ซมซร	ซรซร	ซมรด	มรดม	ดรมร	ซมรด	รลีดร	ดลีดร	B
ดลีดร	ดลีดร	ดลีดร	ดลีดร	ดลีดลี	ดดลีด	รดลีซ	ลีดลีด	
ซม-ซ	--มด	รดลีด	ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซลดำรำ	ดำลซดำ	ซลดำรำ	
ดำลซดำ	ซลดำรำ	ดลซดำ	ซดำลดำ	ซดำลดำ	ซดำลดำ	ซดำลดำ	ซลดำรำ	
ดำลซดำ	ซลดำรำ	ดลซดำ	ซลดำรำ	ดำลซม	ซรมซ	มรดม	ดรมร	
ซมซร	ซรซร	ซรซร	ซรซม	ซรมร	ซมรด	รดลีซ	ลีดลีด	
ซลีดลี	ดมรด	มรดลี	ดดลีด	รดลีซ	--มด	รดลีซ	--มด	
รดลีด	ลีดลีด	รลีดลี	ดมรด	มรดลี	ดดลีด	ซลีดลี	ดมรด	
รมซม	ซมรด	รดลีซ	ลีดลีด	ซลีดร	ดมรด	รดลีซ	--มด	
รดลีซ	--มด	รดลีซ	--มด	รมซม	ซซซม	ซซมซ	มซ-ล	
ซ–ลซ	มซ-ล	ซมซม	ซรมซ	--ดำล	-มซม	รดลีด	ลีดรม	
ซลดม	รซ-ลี	ดรซม	ซรซร	ซลีดม	รดทุด	--รร	-ฟรฟ	
ซฟรฟ	รซ-ล	ซลดำรำ	ดำลซล	ซลดำรำ	ดำซดำล	ซฟรด	รมซซ	B
ซดรม	รซ-ม	ซรซม	ซรซร	ซลดม	รดมด	--รร	-ดลซ	
--มด	รดลซ	ลีดลีด	ซลีดลี	ดมรด	มรดลี	ดดลีด	รดลีซ	
--มด	รดลีซ	--มด	รลีดลี	ดมรด	รดีลซ	-ดีลีซ	---ซ))	

							---ร ---ร์

B

A

ตารางที่ 29 แสดงการเข้าออกของจังหวะลายสุดสะแนน

ลายใหญ่

A

---ด ---ล ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ด ---ร์	---ล ---ล ---ม	-ล็ดร	มรดล็	ซล็ดร	ดมรซ	รมลซ	ลมลซ
ลมลซ	ลมลม	ซมลม	ซมลม	ซลดร์	ดลร์ด	ลดซล	ซลดร์
ด็ด็ลซ	ร์ดลซ	ซลดร์	ดลซล	ดลซล	ดลซล	ซลดร์	ดลซร
ดมรด	ลซดล	ซมลม	ลมซม	รมดม	รมดม	รมรม	รมดม
รซรม	ลมซร	ซรมล็	-ด็ล็ด็	-รด็ม	รซรม	ลมซร	ซรมล็
-ดล็ม	รดล็ด	ล็มรม	รดล็ด	รซรม	ลมซร	ซรมล็	ดรดม
รซรม	รดล็-	รด็-ร	ร–ด็ล็	---ด ---ล ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ด ---ร์	---ล ---ล ---ม	---ล ---ล ---ม	---ล ---ล ---ม

B

B

A

ตารางที่ 30 แสดงการเข้าออกของจังหวะลายใหญ่

ลายน้อย

---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล	---ร ---ล	---ร ---ล	ร ด ร ซ	ร ฟ ร ฟ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	**B**
ร ฟ ซ ร	ฟ ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ฟ	--ฟ ซ	---ฟ	ร ด ร ฟ	-ฟ ซ ฟ	ซ ฟ ซ ฟ	
ร-ฟ-	--ฟ ร	---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล	---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล	---ร ---ล	**A**
ร ด ร ซ	ร ฟ ร ฟ	ซ ร ฟ ซ	ฟ ร ซ ฟ	ร ฟ ซ ร	ฟ ซ ฟ ร	ซ ล ด ล	ซ ล ด ซ	**B**
ด ซ ล ด	ซ ล ด ร	ฟ ร ฟ ร	ซ ร ฟ ร	ด ล ร ด	ท ล ท ซ	ล ฟ ซ ล	ซ ล ด ล	
ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ซ ล ซ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ ซ ร	ฟ ซ ฟ ร	ซ ฟ - ร	ฟ – ฟ ซ	
-ซ-ฟ	ร ด ร ฟ	-ฟ ซ ฟ	ซ ฟ ร-	---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล	---ร ---ล	---ร ---ล	**A**
---ม์	---ม์	-ร์ด์ม์	ด์ม์ด์ม์	ด์ด์ด์ด์	ด์ม์ด์ม์	ด์ร์ม์ด์	ม์ร์ด์ม์	**A**
ร์ด์ม์ร์	-ร์-ฟ์	--ซ ฟ์	-ซ-ล์	-ด-ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร	---ร	
---ฟ ---ฟ ---ล ---ซ ---ร	---ร --ล	---ร ---ล	---ร ---ล	ร ด ร ซ	ร ฟ ร ฟ	ซ ล -ร	ล ล -ซ	
ล ล -ซ	ล ล -ซ	ล ล – ฟ	ล ล -ซ	ล ล -ฟ	ซ ซ -ฟ	ล ล -ซ	ด ด -ซ	**B**
ล ล -ด	---ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	
ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ซ ร ฟ	ร ด ล ซ	ด ล ร ด	
ท ล ท ซ	ท ล ท ซ	ท ล ท ซ	ล ฟ ล ฟ	ซ ล ซ ล	ด ล ซ ล	ล ล ซ ล	ล ล ซ ล	
ล ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ซ ล ซ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ ซ ร	ฟ ซ ฟ ร	ซ ร ซ ร	ฟ ซ ฟ ล	

ซฟีรซ	ดำซดำซ	ลซฟีล	ฟีฟีรฟี	ซรฟีซ	ฟีรซร	ซรฟีซ	ฟรซฟี
-รฟี-	ฟีซ-ซ	---ฟี	รดรฟี	-ฟีซฟี	ซฟีซฟี	ร--ฟ ---ฟี ---ล ---ซ ---ร	---ร ---ล

A

ตารางที่ 31 แสดงการเข้าออกของจังหวะลายน้อย

ลายติดสูดใหญ่

A

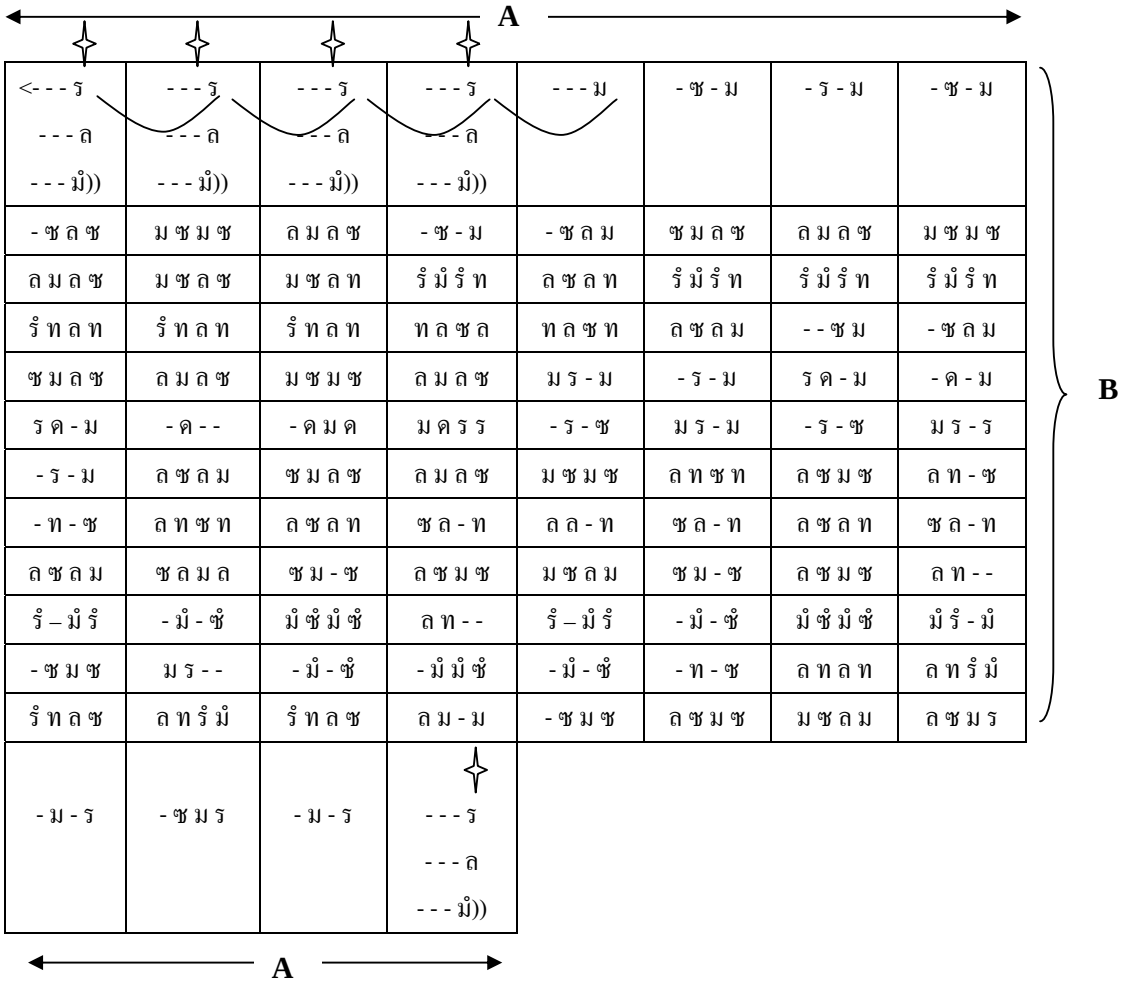
---ซ	-ล-ดำ	-ล-ซ	---ซ ---ล)) ---รำ))	ซลีดลี	ดลีดร	มดรด	ลีซลีด
ลีดรม	ดมดร	มซรม	ซลซม	รดรม	ซลซม	มดำลซ	มซรม
ซลซม	รดรม	ซลซม	รดรม	ซลซม	รดรด	ลีดลีด	รดรด
ลีดรม	รดรลี	ดลีรด	รมรด	ลซ-ล	-ซ-ดำ	ลซ-ล	-ดรด
ลีดรลี	ดลีรด	รลีรด	ลีดรม	รดรม	ซ ม*ม*ม	ซมรม*	-ม*-ม
ซมรม	ซมรม	ซลซม	มดำลซ	มดรม	ซลดำล	ดำลซม	ลซมซ
รมซล	ซมีมีมี	รดำดำดำ	รม-ซ	-มรด	รมซล	ซมรด	รลีดลี
ดรลีด	รดลีด	ลีดรลี	รดลซ	-ลี-ด	รดลซ	---ซ ---ล)) ---รำ))	---ซ ---ล)) ---รำ))

B

B A

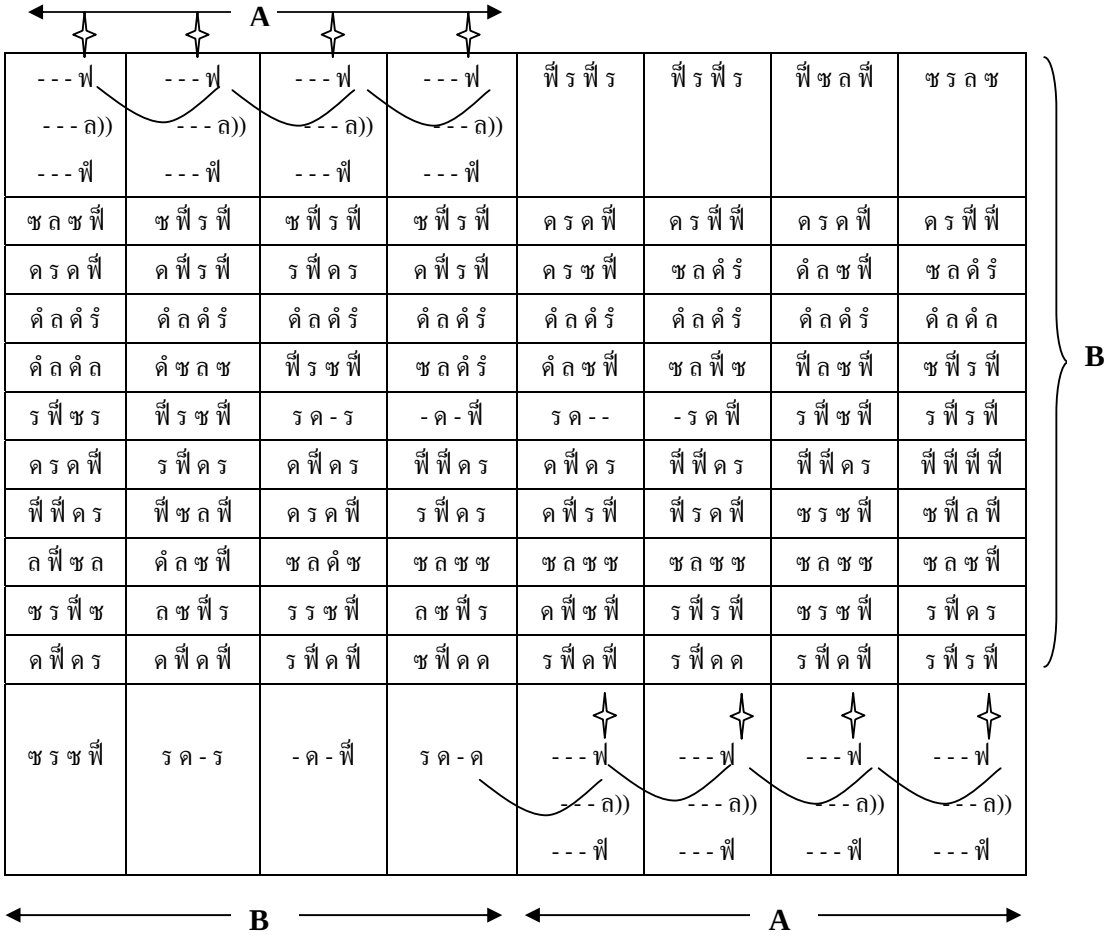
ตารางที่ 32 แสดงการเข้าออกของลายติดสูดใหญ่

ลายติดสูดน้อย



ตารางที่ 33 แสดงการเข้าออกของจังหวะลายติดสูดน้อย

ลายโป้ซ้าย

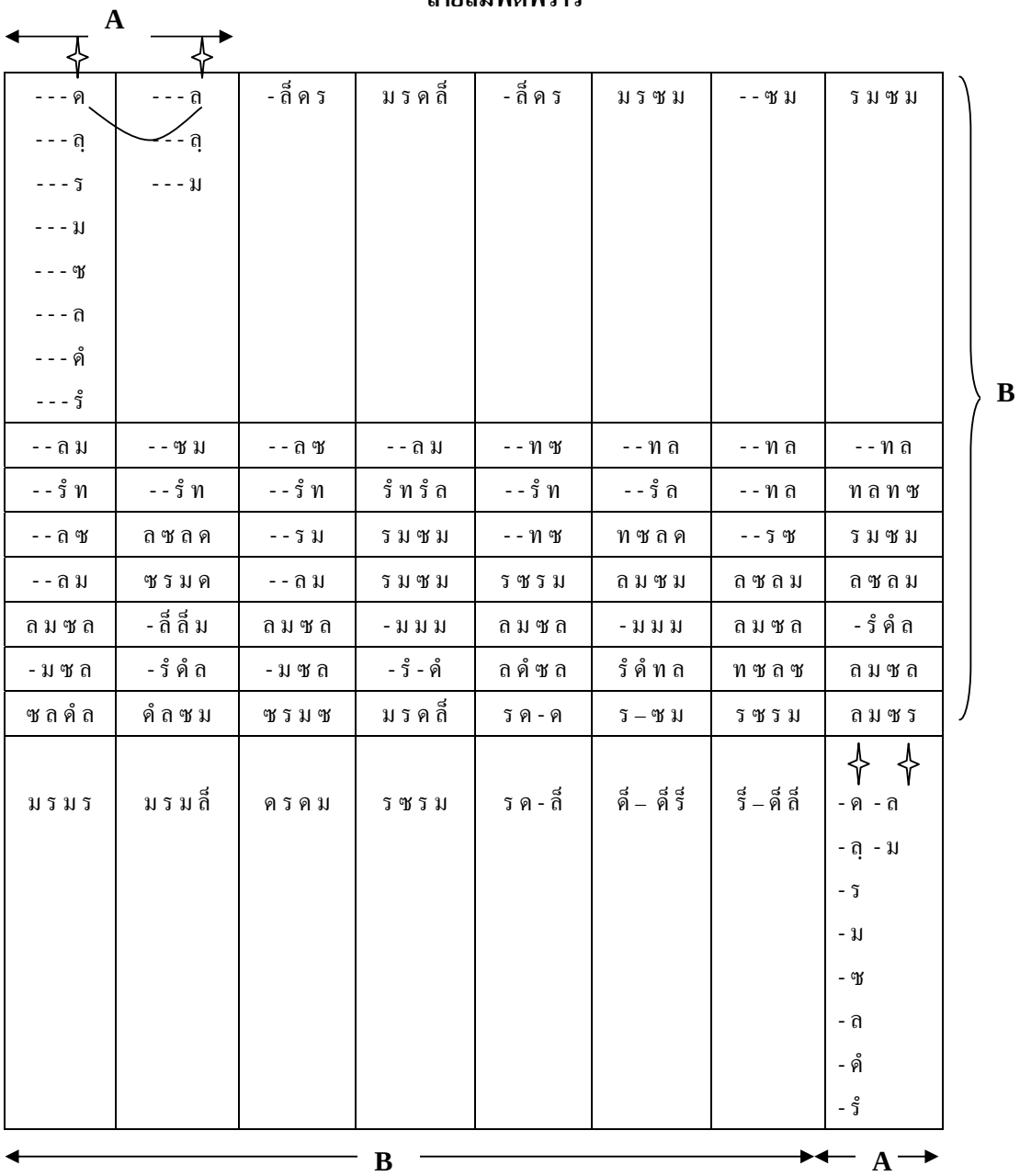


---ฟ ---ล)) ---ฟ	---ฟ ---ล)) ---ฟ	---ฟ ---ล)) ---ฟ	---ฟ ---ล)) ---ฟ	ฟีรฟีร	ฟีรฟีร	ฟีซลฟี	ซรลซ
ซลซฟี	ซฟีรฟี	ซฟีรฟี	ซฟีรฟี	ดรดฟี	ดรฟีฟี	ดรดฟี	ดรฟีฟี
ดรดฟี	ดฟีรฟี	รฟีดร	ดฟีรฟี	ดรซฟี	ซลดำร	ดำลซฟี	ซลดำร
ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำร	ดำลดำล
ดำลดำล	ดำซลซ	ฟีรซฟี	ซลดำร	ดำลซฟี	ซลฟีซ	ฟีลซฟี	ซฟีรฟี
รฟีซร	ฟีรซฟี	รด-ร	-ด-ฟี	รด--	-รดฟี	รฟีซฟี	รฟีรฟี
ดรดฟี	รฟีดร	ดฟีดร	ฟีฟีดร	ดฟีดร	ฟีฟีดร	ฟีฟีดร	ฟีฟีฟีฟี
ฟีฟีดร	ฟีซลฟี	ดรดฟี	รฟีดร	ดฟีรฟี	ฟีรดฟี	ซรซฟี	ซฟีลฟี
ลฟีซล	ดำลซฟี	ซลดำซ	ซลซซ	ซลซซ	ซลซซ	ซลซซ	ซลซฟี
ซรฟีซ	ลซฟีร	รรซฟี	ลซฟีร	ดฟีซฟี	รฟีรฟี	ซรซฟี	รฟีดร
ดฟีดร	ดฟีดฟี	รฟีดฟี	ซฟีดด	รฟีดฟี	รฟีดด	รฟีดฟี	รฟีรฟี
ซรซฟี	รด-ร	-ด-ฟี	รด-ด	---ฟ ---ล)) ---ฟ	---ฟ ---ล)) ---ฟ	---ฟ ---ล)) ---ฟ	---ฟ ---ล)) ---ฟ

ตารางที่ 34 แสดงการเข้าออกจังหวะลายโป้ซ้าย

โน้ตกลุ่มลายพิเศษ

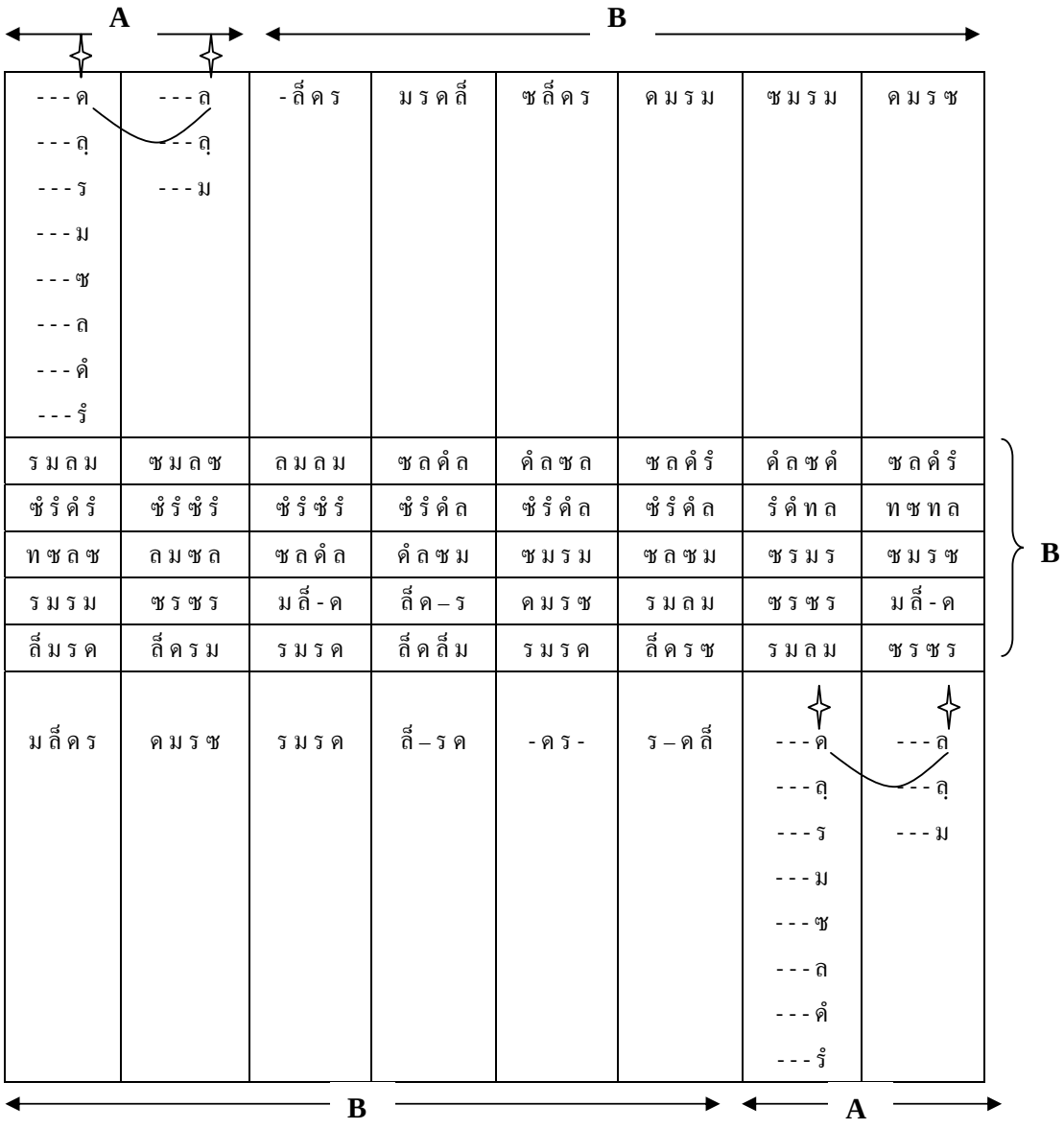
ลายลมพัดพร้าว



---ด ---ลฺ ---ร ---ม ---ซ ---ล ---ดำ ---รำ	---ล ---ลฺ ---ม	-ลี็ดร	มรดลี็	-ลี็ดร	มรซม	--ซม	รมซม
--ลม	--ซม	--ลซ	--ลม	--ทช	--ทล	--ทล	--ทล
--รำท	--รำท	--รำท	รำทรำล	--รำท	--รำล	--ทล	ทลทช
--ลช	ลชลด	--รม	รมชม	--ทช	ทชลด	--รช	รมชม
--ลม	ชรมด	--ลม	รมชม	รชรม	ลมชม	ลชลม	ลชลม
ลมชล	-ลี็ลี็ม	ลมชล	-มมม	ลมชล	-มมม	ลมชล	-รำดำล
-มชล	-รำดำล	-มชล	-รำ-ดำ	ลดำชล	รำดำทล	ทชลช	ลมชล
ชลดำล	ดำลชม	ชรมช	มรดลี็	รด-ด	ร–ซม	รชรม	ลมชร
มรมร	มรมลี็	ดรดม	รชรม	รด-ลี็	ดี็–ดี็รี็	รี็–ดี็ลี็	-ด -ล -ลฺ -ม -ร -ม -ช -ล -ดำ -รำ

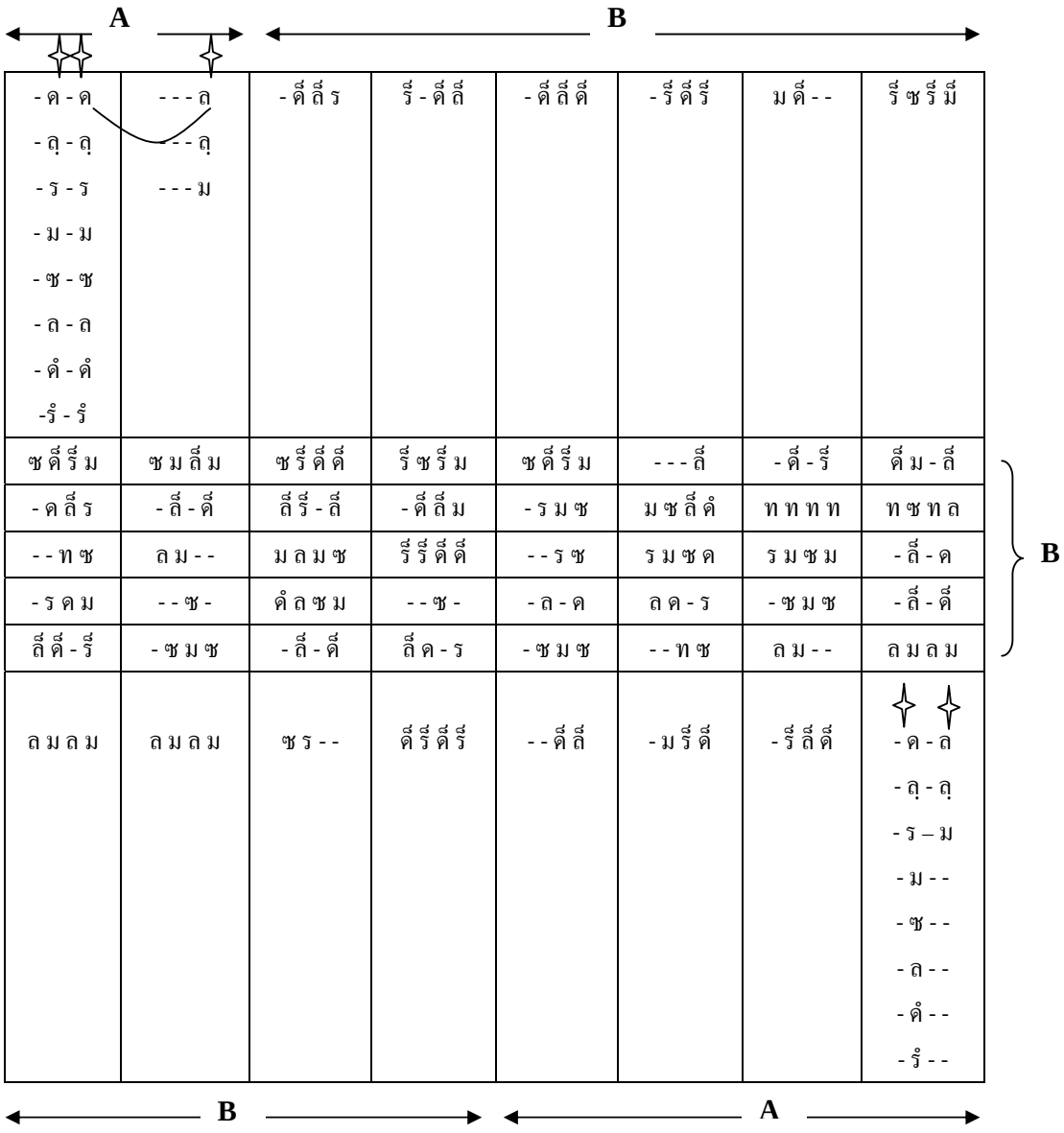
ตารางที่ 35 แสดงการเข้าออกของลายลมพัดพร้าว

ลายผู้เฒ่าเงยคอ



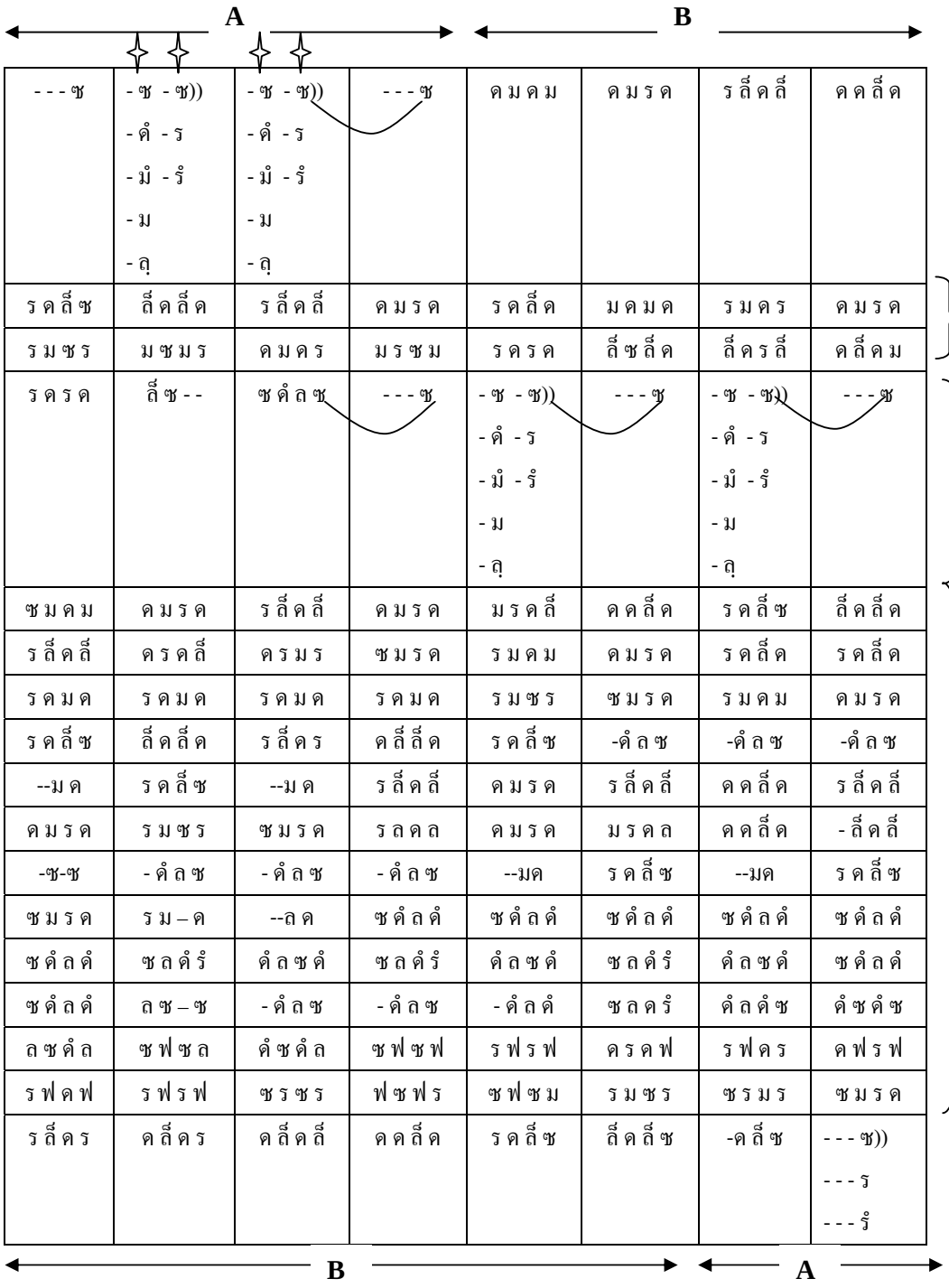
ตารางที่ 36 แสดงการเข้าออกของจังหวะลายผู้เฒ่าเงยคอ

ลายสาวหยิกแม่



ตารางที่ 37 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายสาวหยิกแม่

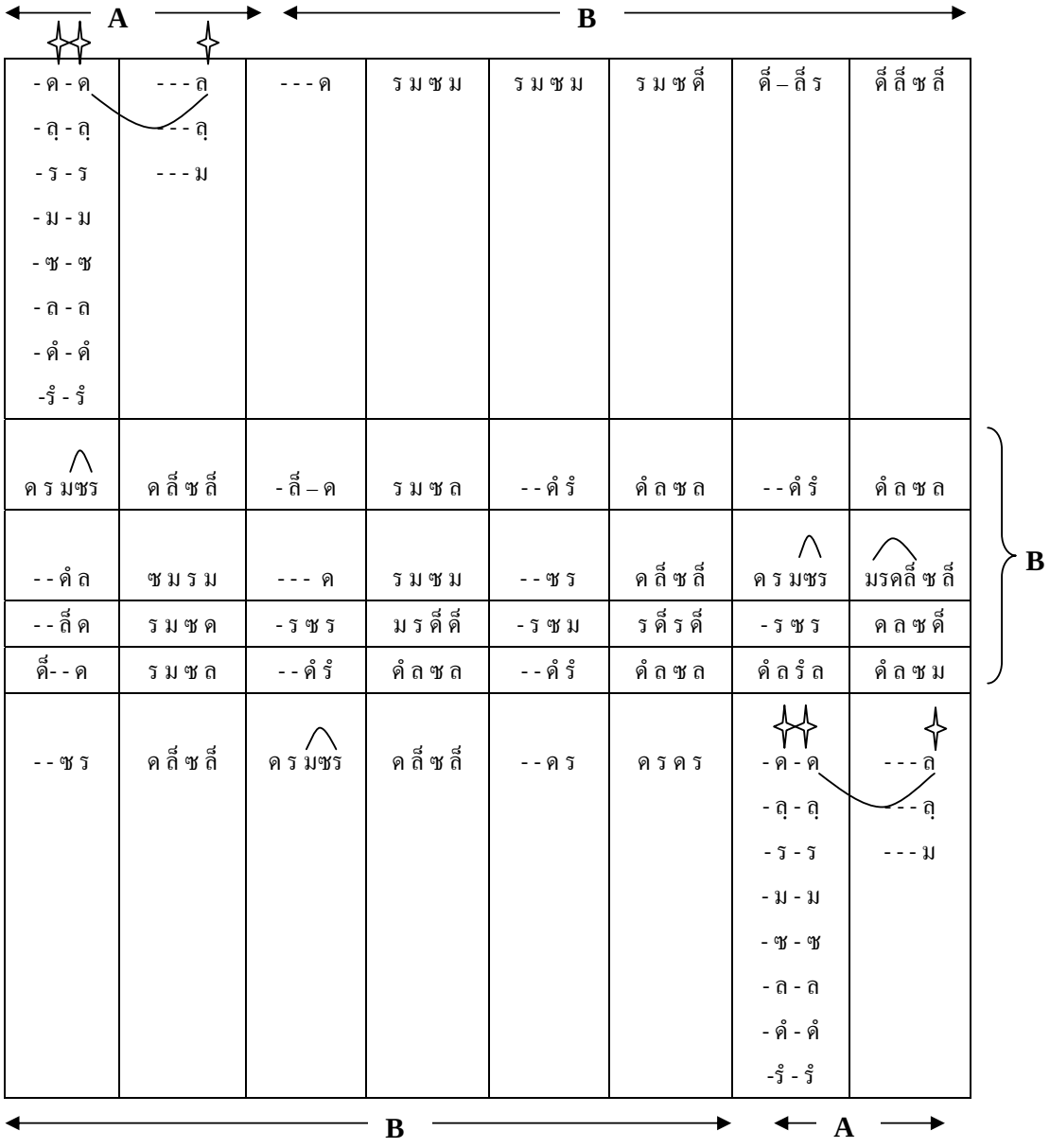
ลายออนซอนอีสาน



	A			B				
- - - ซ	- ซ - ซ)) - ด์ - ร - ม์ - ร์ - ม - ฺ	- ซ - ซ)) - ด์ - ร - ม์ - ร์ - ม - ฺ	- - - ซ	ด ม ด ม	ด ม ร ด	ร ล็ ด ล็	ด ด ล็ ด	
ร ด ล็ ซ	ล็ ด ล็ ด	ร ล็ ด ล็	ด ม ร ด	ร ด ล็ ด	ม ด ม ด	ร ม ด ร	ด ม ร ด	B
ร ม ซ ร	ม ซ ม ร	ด ม ด ร	ม ร ซ ม	ร ด ร ด	ล็ ซ ล็ ด	ล็ ด ร ล็	ด ล็ ด ม	B
ร ด ร ด	ล็ ซ - -	ซ ด์ ล ซ	- - - ซ	- ซ - ซ)) - ด์ - ร - ม์ - ร์ - ม - ฺ	- - - ซ	- ซ - ซ)) - ด์ - ร - ม์ - ร์ - ม - ฺ	- - - ซ	A
ซ ม ด ม	ด ม ร ด	ร ล็ ด ล็	ด ม ร ด	ม ร ด ล็	ด ด ล็ ด	ร ด ล็ ซ	ล็ ด ล็ ด	B
ร ล็ ด ล็	ด ร ด ล็	ด ร ม ร	ซ ม ร ด	ร ม ด ม	ด ม ร ด	ร ด ล็ ด	ร ด ล็ ด	
ร ด ม ด	ร ด ม ด	ร ด ม ด	ร ด ม ด	ร ม ซ ร	ซ ม ร ด	ร ม ด ม	ด ม ร ด	
ร ด ล็ ซ	ล็ ด ล็ ด	ร ล็ ด ร	ด ล็ ล็ ด	ร ด ล็ ซ	-ด์ ล ซ	-ด์ ล ซ	-ด์ ล ซ	
--ม ด	ร ด ล็ ซ	--ม ด	ร ล็ ด ล็	ด ม ร ด	ร ล็ ด ล็	ด ด ล็ ด	ร ล็ ด ล็	
ด ม ร ด	ร ม ซ ร	ซ ม ร ด	ร ล ด ล	ด ม ร ด	ม ร ด ล	ด ด ล็ ด	- ล็ ด ล็	
-ซ-ซ	- ด์ ล ซ	- ด์ ล ซ	- ด์ ล ซ	--ม ด	ร ด ล็ ซ	--ม ด	ร ด ล็ ซ	
ซ ม ร ด	ร ม – ด	--ล ด	ซ ด์ ล ด์	ซ ด์ ล ด์	ซ ด์ ล ด์	ซ ด์ ล ด์	ซ ด์ ล ด์	
ซ ด์ ล ด์	ซ ล ด์ ร์	ด์ ล ซ ด์	ซ ล ด์ ร์	ด์ ล ซ ด์	ซ ล ด์ ร์	ด์ ล ซ ด์	ซ ด์ ล ด์	
ซ ด์ ล ด์	ล ซ – ซ	- ด์ ล ซ	- ด์ ล ซ	- ด์ ล ด์	ซ ล ด ร์	ด์ ล ด์ ซ	ด์ ซ ด์ ซ	
ล ซ ด์ ล	ซ ฟ ซ ล	ด์ ซ ด์ ล	ซ ฟ ซ ฟ	ร ฟ ร ฟ	ด ร ด ฟ	ร ฟ ด ร	ด ฟ ร ฟ	
ร ฟ ด ฟ	ร ฟ ร ฟ	ซ ร ซ ร	ฟ ซ ฟ ร	ซ ฟ ซ ม	ร ม ซ ร	ซ ร ม ร	ซ ม ร ด	
ร ล็ ด ร	ด ล็ ด ร	ด ล็ ด ล็	ด ด ล็ ด	ร ด ล็ ซ	ล็ ด ล็ ซ	-ด ล็ ซ	- - - ซ)) - - - ร - - - ร์	
	B					A		

ตารางที่ 38 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายออนซอนอีสาน

ลายภูไท



ตารางที่ 39 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายภูไท

ลายเต้ยหัวโนนตาล

- - - -	- ซ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ – ร์	- ด์ - ล	- ด์ - ด์	- ร - ร
- - - ด์	- ล์ - ม์	- ล์ - ด์	- ร - ซ	- ล - ซ	- ซ ล ซ	- ล - ด์	- ร์ - ม์
- ซ - ม	ซ ม์ ร์ ด์	ล์ ม์ ด์ ร์	- ร์ - ร์	- ด์ ล์ ด์	- ร์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร - ม
- ซ - ดำ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ม์ - ซ	- ม์ - ด์	- ล์ - ม์	- ม์ - ซ	- ดำ - ล
- ซ – ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ - ม์	- ด์ - ม์	- ร – ม์	- ซ - ด์	- ร์ - ม์
- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ซ - ซ	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์
- ร์ - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์
- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์
- ร - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ด์	- ร - ม์	- ซ - ล	- ซ – ม์	- ด์ - ร์
- ม - ซ	- ม - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ล์	- ด์ - ม์	- ร์ - ด์	- ล์ - ซ	- - - ด์
- ล์ - ซ	- ม - ด	- ล์ - ม์	- ซ - ม์	- ร์ - ม์	- ซ - ม์	- ร์ - ม์	- ด์ - ด์
- ร์ - ม์	- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ล์ - ด์
- ร์ - ร์	- - - ด์	- ล์ - ม์	- ล์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ - ร์	- ด์ - ล์	- ด – ซ
- - - ซ	- - - ด์	- ล์ - ซ	- - - ซ)) - - - ร - - - ร์				

B

A

ตารางที่ 40 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายเต้ยหัวโนนตาล

ลายคอนสวรรค์

- ซ - ล์	- ด์ - ล์	- ซ - ล์	- ด์ - ด์	- ร - ล์	- ด์ - ล์	- ซ - ล์	- ด์ - ล์
- ซ - ล์	- ด์ - ล์	- ซ - ล์	- ด์ - ม์	- ซ - ม์	- ด์ - ด์	- ร ด ล์	- ซ - ล์
- ด์ - ล์	- ด์ - ด์	- ร์ - ม์	- ซ - ม์	- ด์ - ล์	- ด์ - ร์	ม ซ ม ร	- ด์ - ล์
- ซ - ล์	- ด์ - ร์	- ล์ - ด์	- ล์ - ร์	- ด์ - ล์	- ด์ - ล์	- ซ - ล์	- ด์ - ล์
- ซ – ล์	- ด์ - ล์	- ซ – ล์	- ด์ - ล์	- ซ – ล์	- ด์ - ด์	- ร ด ล์	- ด์ - ร์
- ซ – ล์	- ด์ - ด์	- ซ – ล์	- ด์ - ร์	- ม์ - ด์	– ม์ - ร์	- ด์ - ล์	- ซ - ซ)) - - - ร - - - ร๎

B

A

ตารางที่ 41 แสดงการเข้าออกจังหวะของลายคอนสวรรค์

ลายสุดสะแนน	ห้องเพลงที่ 1 – 8	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 9 – 214	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 215 – 216	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายใหญ่	ห้องเพลงที่ 1 – 2	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 3 – 52	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 53 – 56	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายน้อย	ห้องเพลงที่ 1 – 4	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 5 – 16	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 17 – 24	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับและใช้วรรคโอ่ -เป็นทำนองเชื่อม
	ห้องเพลงที่ 25 – 52	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 53 – 76	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับและใช้วรรคโอ่ -เป็นทำนองเชื่อม
	ห้องเพลงที่ 77 – 128	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 129 – 136	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ

ลายติดสูดใหญ่	ห้องเพลงที่ 1 – 4	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 5 – 60	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 61 – 64	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายติดสูดน้อย	ห้องเพลงที่ 1 – 8	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 9 – 96	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 97 – 100	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายโป้ซ้าย	ห้องเพลงที่ 1 – 4	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 5 – 92	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 93 – 96	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายลมพัดพร้าว	ห้องเพลงที่ 1 – 2	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 3 – 71	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 72	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายผู้เฒ่าเงยคอ	ห้องเพลงที่ 1 – 2	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 3 – 54	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 55 – 56	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายสาวหยิกแม่	ห้องเพลงที่ 1 – 2	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 3 – 52	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 61 – 64	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายออนซอนอีสาน	ห้องเพลงที่ 1 – 4	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 5 – 24	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 25 – 32	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับและใช้วรรคโอ่ -เป็นทำนองเชื่อม
	ห้องเพลงที่ 33 – 134	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 135 – 136	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ

ลายภู่ไท	ห้องเพลงที่ 1 – 2	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 3 – 46	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 47 – 48	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายเต้ยหัวโนนตาล	ห้องเพลงที่ 1 – 106	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 107 – 108	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ
ลายคอนสวรรค์	ห้องเพลงที่ 1 – 47	มีอัตราจังหวะบังคับ
	ห้องเพลงที่ 48	ไม่มีอัตราจังหวะบังคับ

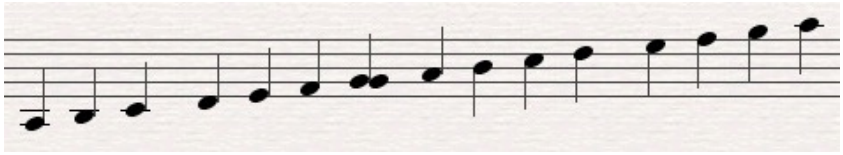
จากการวิเคราะห์เรื่องการเข้าออกของจังหวะแคนดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่าในการบรรเลงท่อนที่เรียกว่าโอ่นี้ยังสามารถใช้เป็นทำนองเชื่อม เพื่อเข้าสู่การบรรเลงเนื้อเพลงได้อย่างไม่ตายตัว ซึ่งจากการสัมภาษณ์ครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยจึงทราบว่าในการบรรเลงแคนสามารถลงโอ่ที่ใดก็ได้ เมื่อต้องการพักเหนื่อย ก่อนที่จะเริ่มเดินลายเพลงต่อๆไปจนกว่าจะพอใจ หรือในการเล่นกับหมอลำก็สามารถใช้โอ่เพื่อพักเหนื่อยในขณะที่หมอลำยังลำไม่จบคำกลอนก็ได้ เพราะเนื่องจากการเป่าแคนจะต้องใช้ลมดูดและเป่าไปมา ถ้าผู้เป่าเหนื่อยมากการดูดเป่าจะไม่ติดขัดกับการลงนิ้วที่รูนับและจะทำให้เสียงที่ออกมาไม่ใสและไม่ชัดเจนนั่นเอง (บัวหอง ผาจวง. **สัมภาษณ์**, 22 พฤษภาคม 2553) การโอ่นี้จึงเป็นทั้งการลงจบเพลงและการหยุดพักอีกด้วย

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังให้ข้อสังเกตว่า ทั้งการจ้าดและการโอ่ก็คือกลวิธีเดียวกันเพียงแต่เรียกต่างกันว่าขึ้นต้นเพลงและลงจบเพลง และยังสามารถใช้ได้ทั้งขึ้นต้น เชื่อมประโยค และลงจบ ในแต่ละลาย โดยที่มีจุดมุ่งหมายเดียวกันคือการไปลงเสียงแรกของแต่ละลาย โดยการใช้วิธีการจ้นให้มีเสียงประสานเพื่อทำให้เกิดการเน้นความเข้มของเสียง (Intensity) และจากการที่เน้นเสียงให้เข้มในช่วงต้นประโยคและในท้ายประโยคของลาย ทำให้เกิดความเป็นเอกภาพ (Unity) สำหรับในลายที่มีการใช้โอ่เชื่อมประโยคหลายครั้ง การโอ่ยังทำให้เกิดความสอดประสานกลมกลืน(Harmony) และสุดท้ายคือลายที่มีเพียงแค่การโอ่ปิดท้ายประโยค ก็เป็นการส่งสัญญานให้เข้าใจว่าเพลงได้มาถึงจุดสิ้นสุดแล้ว (Completeness)

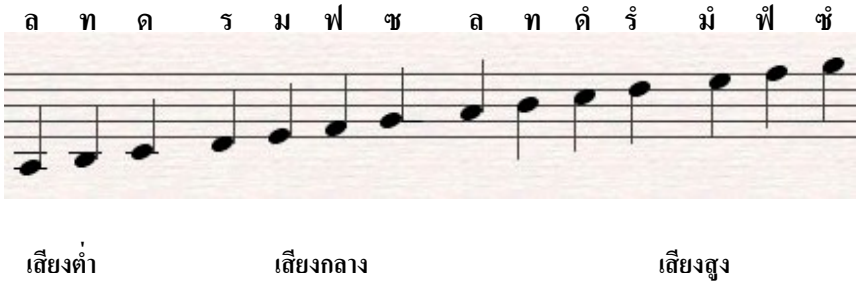
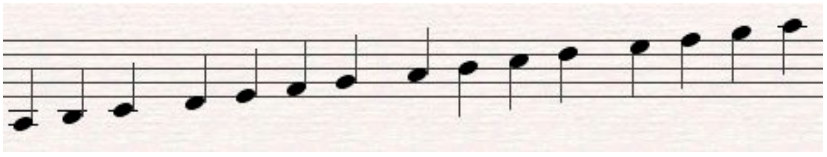
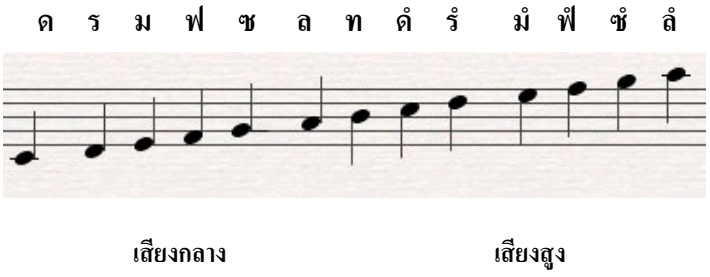
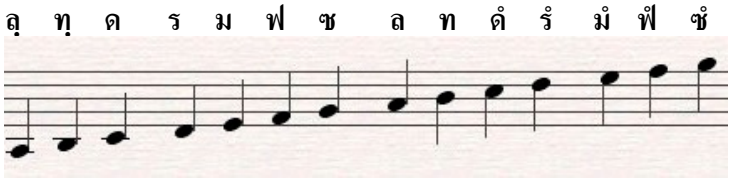
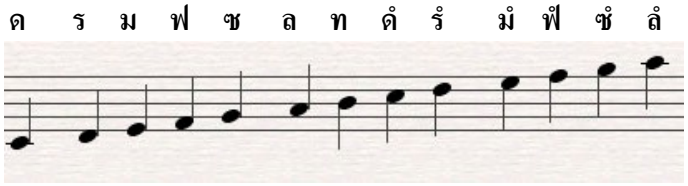
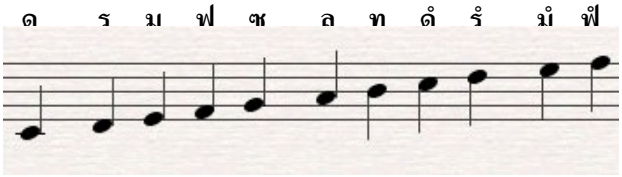
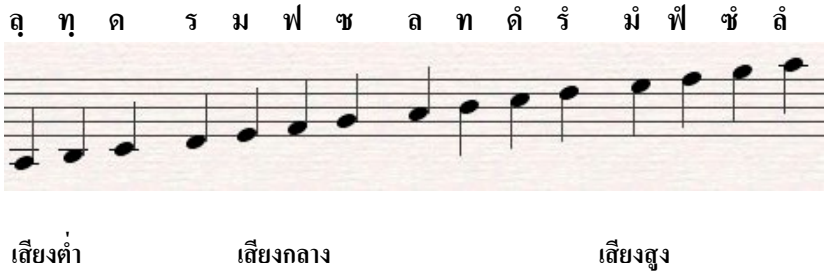
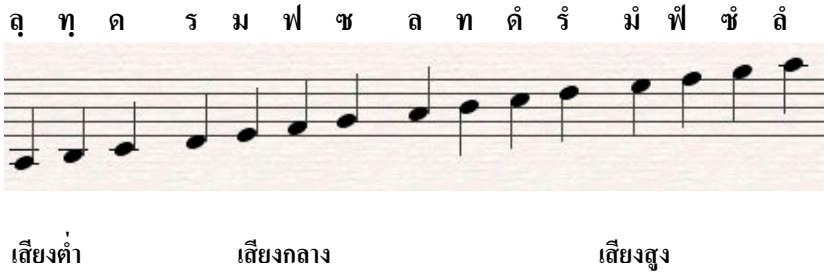
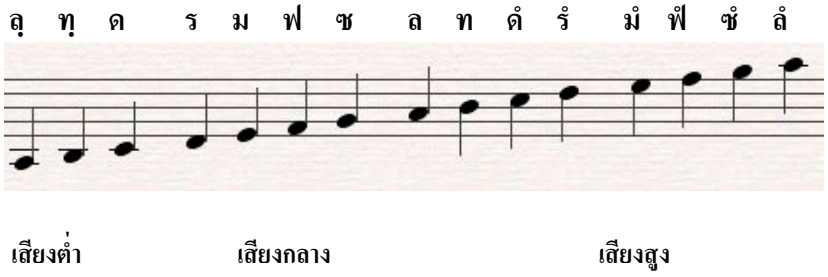
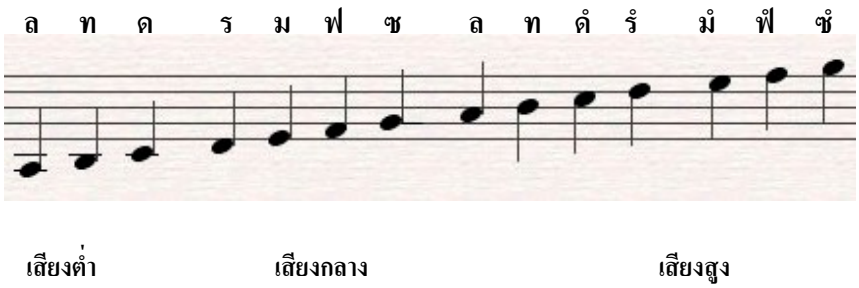
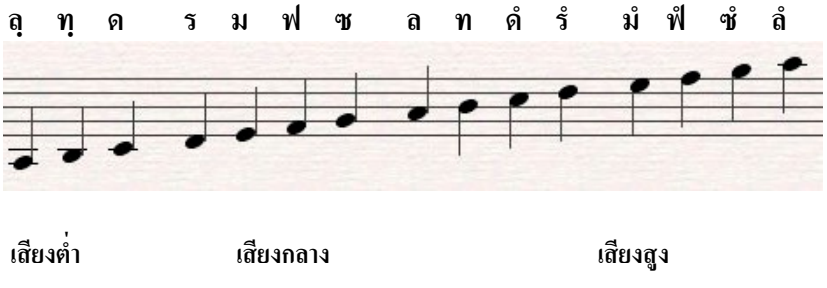
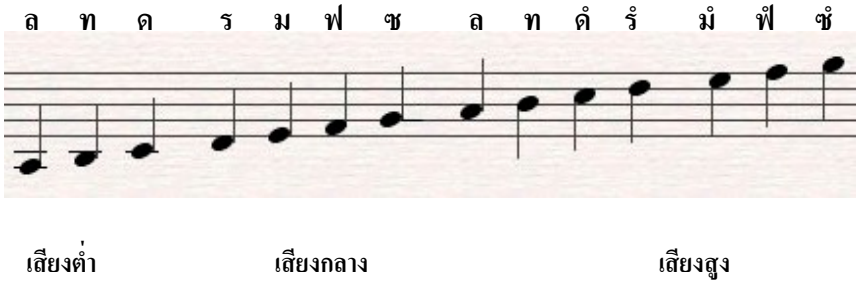
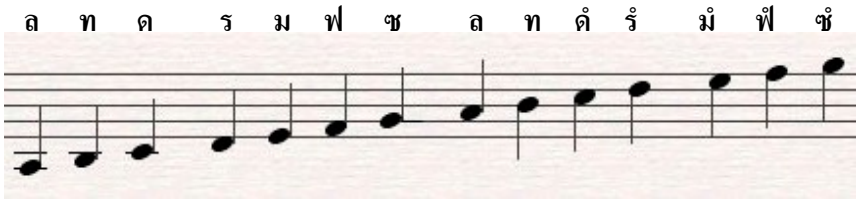
4.4.4 ช่วงเสียง

ทางเดี่ยวแคนของครูบัวทอง ผาจวง ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและนำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ เรียกว่าระบบเสียงแคนแปด คือมีไม้ลูกแคนที่นำมาประกอบในเต้าทั้งหมด 8 คู่หรือมีจำนวนของลูกแคนทั้งหมด 16 ลูก ซึ่งท่านอาจารย์เจริญชัยได้อธิบายว่าระบบเสียงของแคนแปดนี้ มีระดับเสียงตั้งแต่เสียง ลาต่ำ จนไปถึงเสียง ลาสูง และในมาตราของดนตรีสากล แคนแปดนี้อยู่ในระบบประเภท 7 เสียง(Diatonic) คือมีเสียงโด เร มี ฟา ซอล ลา ที (เจริญชัย ชนไพโรจน์. **สัมภาษณ์**, 8 พฤษภาคม 2553)

ผู้วิจัยได้ทำการเปรียบเทียบระดับเสียงแคนแปดที่ใช้นี้กับขลุ่ยเพียงออ เพื่อจะเชื่อมโยงให้เห็นในเรื่องของบันไดเสียง โดยเสียง เร(แม่แก่) ของแคนแปดมีระดับเสียงเท่ากับเสียง เร ของขลุ่ยเพียงออ โดยผู้วิจัยได้ทำการแบ่งระดับเสียงของแคนแปดออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ เสียงต่ำ เสียงกลาง และเสียงสูง

เสียงต่ำ	ลฺ	ทฺ					
เสียงกลาง	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท
เสียงสูง	ดำ	รำ	มำ	ฟำ	ซำ	ลำ	

ภาพที่ 4.15 กลุ่มเสียงของแคนแปด

จากการวิเคราะห์เรื่องช่วงเสียงของแคนแปดนี้ พบว่าระดับเสียง ลฺ(ลาต่ำ) คือเสียงต่ำที่สุด และเสียงที่อยู่ในระดับสูงสุดคือ ลำ(ลาสูง) นอกจากนี้ในระดับเสียงกลางยังพบว่ามีสองรูนับที่ให้เสียงเท่ากันคือ ซ(ซอลกลาง) ในระบบของรูนับที่เรียกว่าสะแนนอยู่ทางด้านขวาของเต้าแคน และสะแนนน้อยที่อยู่ด้านซ้ายของเต้าแคน จึงพบว่าแคนแปดมีลูกแคน 16 ลูกแต่มีเสียง 15 เสียง

สำหรับช่วงเสียงของแต่ละลายในการบรรเลงแคนของครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยได้ทำการแสดงให้เห็นดังต่อไปนี้

ภาพที่ 4.16 ช่วงเสียงของลายสุดสะแนน

ภาพที่ 4.17 ช่วงเสียงของลายใหญ่

ภาพที่ 4.18 ช่วงเสียงของลายน้อย

ภาพที่ 4.19 ช่วงเสียงของลายติดสูดใหญ่

ภาพที่ 4.20 ช่วงเสียงของลายติดสูดน้อย

ภาพที่ 4.21 ช่วงเสียงของลายโป้ซ้าย

ภาพที่ 4.22 ช่วงเสียงของลายลมพัดพร้าว

ภาพที่ 4.23 ช่วงเสียงของลายผู้เฒ่าเงยคอ

ภาพที่ 4.24 ช่วงเสียงของลายสาวหยิกแม่

ภาพที่ 4.25 ช่วงเสียงของลายออนซอนอีสาน

ภาพที่ 4.26 ช่วงเสียงของลายภู่ไท

ภาพที่ 4.27 ช่วงเสียงของลายเต้ยหัวโนนตาล

ภาพที่ 4.28 ช่วงเสียงของลายคอนสวรรค์

ในการวิเคราะห์เช่วงเสียงดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้นับรวมทั้งเสียงที่ทำการบรรเลงและเสียงที่เกิดจากการติดขี้สูด ซึ่งผลที่ได้จากการวิเคราะห์พบว่าแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มเสียง ล(ลาต่ำ) – ซ์(ซอลสูง) มีความกว้าง 14 ช่วงเสียง ได้แก่ ลายสุดสะแนน, ลายใหญ่, ลายติดสูดใหญ่, ลายลมพัดพร้าว, ลายผู้เฒ่าเงยคอ, ลายสาวหยิกแม่, ลายออนซอนอีสาน, ลายภู่ไท, ลายเต้ยหัวโนนตาล และลายคอนสวรรค์

กลุ่มเสียง ด(โดกลาง) – ล์(ลาสูง) ซึ่งมีความกว้าง 13 ช่วงเสียง ได้แก่ ลายน้อย และลายติด-สูดน้อย

กลุ่มเสียง ด(โดกลาง) – ฟ์(ฟาสูง) ซึ่งมีความกว้าง 11 ช่วงเสียง ได้แก่ ลายโป้ซ้าย

จากการวิเคราะห์เรื่องช่วงเสียงทำให้ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ในการบรรเลงแคนทั้ง 13 ลายมีลักษณะช่วงเสียงที่พบมากที่สุดคือระดับเสียงลาต่ำไปหาซอลสูง โครงสร้างของช่วงเสียงดังกล่าวนี้ประกอบด้วยเสียงต่ำ 2 เสียง เสียงกลาง 7 เสียง และเสียงสูง 5 เสียง ซึ่งผู้วิจัยพบลายที่มีลักษณะช่วงเสียงดังกล่าวมากถึง 10 ลาย ได้แก่ ลายสุดสะแนน, ลายใหญ่, ลายติดสูดใหญ่, ลายลมพัดพร้าว, ลายผู้เฒ่าเงยคอ, ลายสาวหยิกแม่, ลายออนซอนอีสาน, ลายภู่ไท, ลายเต้ยหัวโนนตาล และลายคอนสวรรค์

เมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์ในเรื่องการจัดกลุ่มลายพิเศษ เพื่อต้องการจัดกลุ่มให้เชื่อมโยงกับลายแม่บทจึงพิจารณาจากการติดขี้สูดและการจ้นเสียงในการเกริ่น-การโอ่ จึงพบว่ามีลายที่เข้ากลุ่มลายแม่บทซึ่งแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มหลักๆ โดยยึดหลักจากกลุ่มลายแม่บทมองไปยังกลุ่มลายพิเศษ ได้แก่ การติดขี้สูดและการจ้นแบบลายสุดสะแนนและลายใหญ่ โดยแสดงให้เห็นได้ดังนี้

กลุ่มลายแม่บท ลายสุดสะแนน

รูปแบบการติดขี้สูด ซ (สะแนนน้อย) และ ซ๎ (เสพซ้าย)

เสียงที่ใช้ในการจ้น

✧	✧
---ซ	---ซ
---ด๎	---ร
---ม๎	---ร๎
---ม	
---ล๎	

ตารางที่ 42 แสดงการจ้นเพื่อจัดกลุ่มลายลูกบทของลายสุดสะแนน

จากการพิจรณาจากการติดขี้สูดและการจ้นเสียง ผู้วิจัยจึงพบว่าลายพิเศษที่จัดเป็นลายลูกบทของลายสุดสะแนนมีทั้งหมด 2 ลาย ได้แก่ ลายคอนสวรรค์ และลายเต้ยหัวโนนตาล

กลุ่มลายแม่บท ลายใหญ่

รูปแบบการติดขี้สูด ม๎ (ก้อยขวา) และ ล๎ (เสพขวา)

เสียงที่ใช้ในการจ้น

✧	✧
---ด	---ล
---ล๎	---ล๎
---ร	---ม
---ม	
---ซ	
---ล	
---ด๎	
---ร๎	

ตารางที่ 43 แสดงการจ้นเพื่อจัดกลุ่มลายลูกบทของลายใหญ่

จากการพิจารณาจากการติดขี้สูดและการจ้นเสียง ผู้วิจัยจึงพบว่าลายพิเศษที่จัดเป็นลายลูกบทของลายใหญ่มีทั้งหมด 4 ลาย ได้แก่ ลายลมพัดพร้าว, ลายผู้เฒ่าเงยคอ, ลายสาวหยิกแม่ และลายภู่ไท

นอกจากนี้ยังมีลายพิเศษอีกหนึ่งลายคือลายออนซอนอีสาน เนื่องจากลายพิเศษนี้มีการติดขี้สูดถึง 4 เสียง ได้แก่ ซ๋ (เสพซ้าย), ซ (สะแนนน้อย), ล๋ (เสพขวา) และ ร๋ (แก่น้อย) ซึ่งจากการสัมภาษณ์ครูบัวหอง ผาจวงโดยท่านกล่าวดังนี้ “ลายออนซอนอีสานติดขี้สูดเหมือนกับสุดสะแนนและลายน้อยนั่นล่ะ เอาเสียงเสพมันมารวมกันแล้วค่อยเป่า” (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์**, 22 พฤษภาคม 2553.) จากคำให้สัมภาษณ์นี้จึงทำให้ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ลายออซอนอีสานคือการติดขี้สูดแบบลายสุดสะแนนและลายน้อย

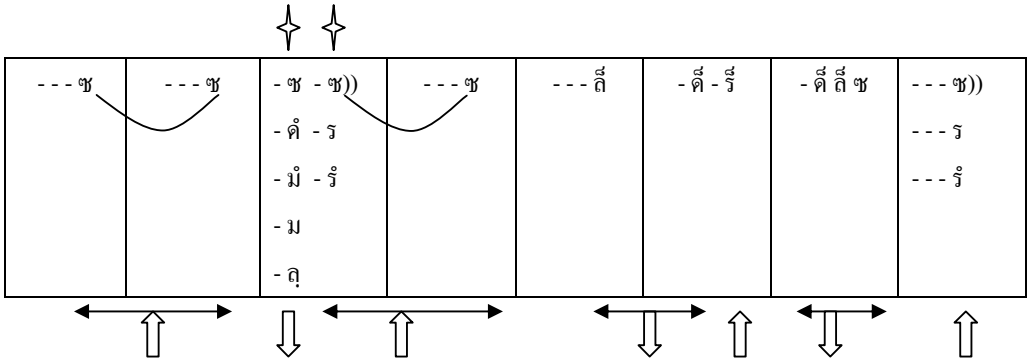
จากการวิเคราะห์เรื่องการจ้นในลายออนซอนอีสาน จึงทำให้เข้าใจได้ว่าเป็นการบรรเลงแบบลายสุดสะแนนนั่นเอง แต่มีการปิดขี้สูดแบบลายน้อยเข้ามาเพื่อแก้ไขปัญหาเรื่องการเล่นตัวโน้ตเสียง “ฟา” ซึ่งเป็นเสียงกระด้างในลายสุดสะแนนนั่นเอง เนื่องจากบันไดเสียงหลักของลายสุดสะแนนคือทางเพียงออบน ดรมXซลX เสียงฟา (ฟ) จึงเป็นโน้ตเสียงกระด้างเพราะตกในเสียงคู่ที่ 4 ในบันไดเสียงดังกล่าว และจากการบันทึกโน้ตลายออนซอนอีสานจะพบว่ามีการเล่นลงมาที่เสียง “ฟ” ได้บ่อยครั้งกว่าการบรรเลงในลายสุดสะแนน เพราะฉะนั้นเมื่อมีการเพิ่มการติดขี้สูดแบบในลายน้อยเข้ามาจะช่วยให้การบรรเลงเสียงฟา (ฟา) มีความกลมกลืน (Harmony) และเข้ากันได้ (Consistensy) จึงทำให้การบรรเลงมีความกลมกลืน และทำให้ในการเล่นเสียงกระด้างมีความไพเราะเพิ่มมากขึ้น

สำหรับการวิเคราะห์เดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวงในเรื่องช่วงเสียงนี้ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงระบบเสียงการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงทั้ง 13 ลาย โดยพบว่ามีช่วงเสียงในการบรรเลงแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 14 ช่วงเสียง 13 ช่วงเสียง และ 11 ช่วงเสียง นอกจากนี้ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มเสียงที่มีลักษณะการใช้ช่วงเสียงที่เหมือนกัน และยังสามารถนำลายพิเศษเชื่อมโยงไปยังลายแม่บทที่เกี่ยวข้องกันได้ ด้วยการพิจรณาจากการใช้กลุ่มเสียงในการจ้นและการติดขี้สูดของลายพิเศษ

4.4.5 การใช้เม็ดพราย

จากการศึกษาเดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวง พบว่าการเดี่ยวดังกล่าวการสอดแทรกเม็ดพรายในเรื่องการบรรเลงทำนองและการใช้ลมในการเป่า-ดูดแคน เพื่อให้เสียงมีความชัดเจนและการดำนำทำนองได้อย่างราบรื่น ผู้วิจัยได้แสดงการใช้ลมเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับการบรรเลงดังนี้

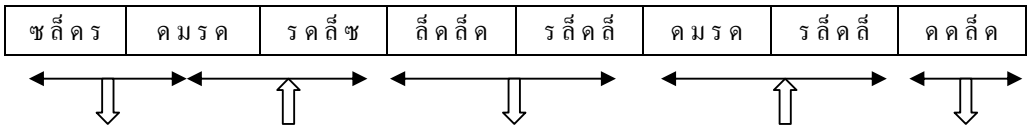
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 1



ตารางที่ 44 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 1 เป็นการจ้าดแคนคือการบรรเลงแบบไม่มีอัตราจังหวะบังคับ เริ่มจากการเป่าเสียงซอล (สะแนน) ไปจนถึงห้องที่สามจึงใช้กลวิธีการจ้นห้าเสียงและสามเสียงพร้อมทั้งพรมเสียง “ซอล” ซึ่งในประโยคนี้มีลูกตกเสียงซอลเป็นหลัก นอกจากนั้นมีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 6 และ 7

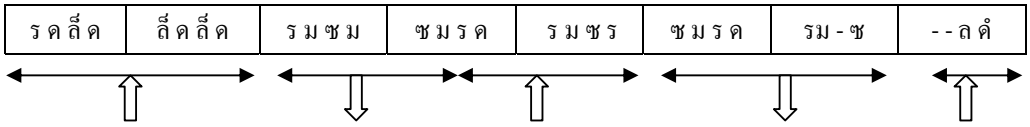
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 2



ตารางที่ 45 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งมีลูกตกเสียงโดเป็นหลัก และมีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 3, 4, 5,7 และ 8

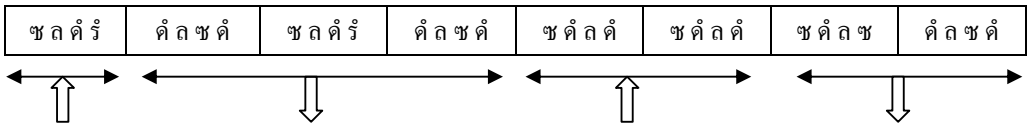
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 3



ตารางที่ 46 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่าในประโยคนี้มีลูกตกที่เน้นเสียง “โด” นอกจากนี้มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 1 และ 2

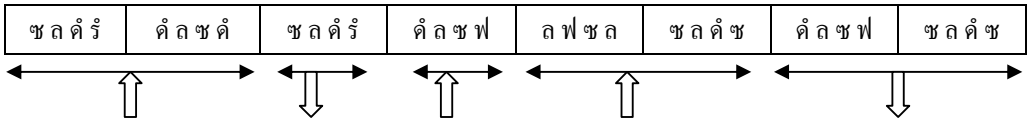
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 4



ตารางที่ 47 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ และ พบว่าในประโยคมีลูกตกเสียง “โด” เป็นหลัก

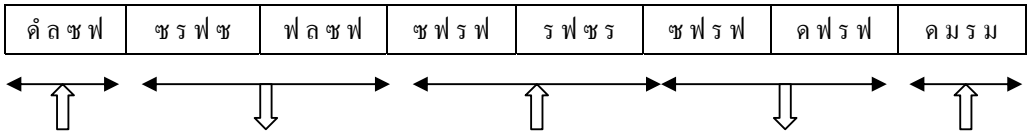
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 5



ตารางที่ 48 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ และมีเสียงกระด้างหรือตัวโน้ตจร คือ “ฟา” ในห้องที่ 5, 6 และ 8 เนื่องจากต้องการให้เกิดความคับข้องให้กับอารมณ์เพลง นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้เน้นลูกตกเสียงซอลเป็นหลัก

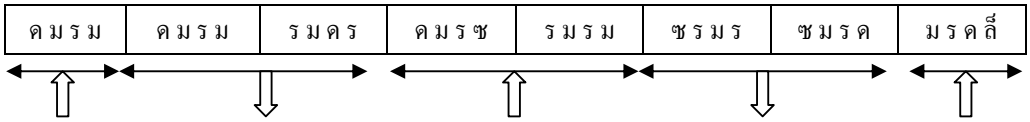
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 6



ตารางที่ 49 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ และมีเสียงกระด้างหรือตัวโน้ตจรคือเสียง “ฟา” ในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6 และ 7 เนื่องจากต้องการให้เกิดความคับข้องให้กับอารมณ์ของเพลง นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้เน้นลูกตกเสียง “ฟา” เป็นหลัก

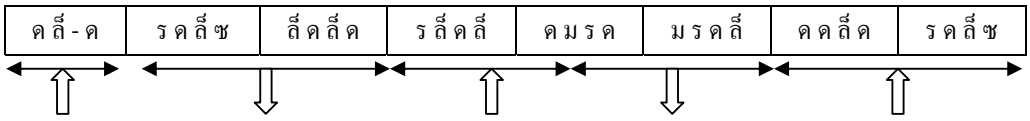
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 7



ตารางที่ 50 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 8 เพียงห้องเดียว

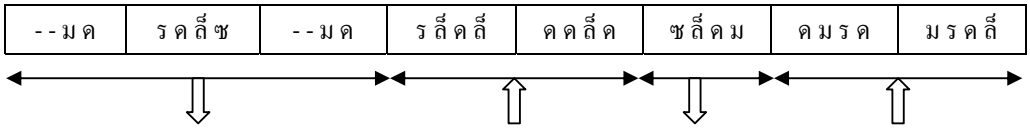
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 8



ตารางที่ 51 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 8

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 8 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6, 7 และ 8

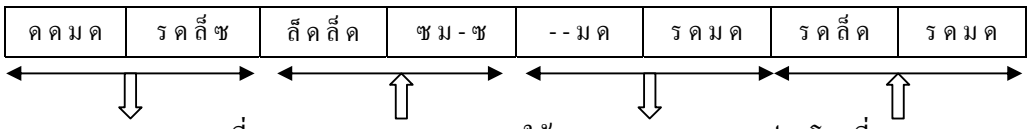
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 9



ตารางที่ 52 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 9

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 9 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งในประโยคนี้มีเสียงลาเป็นลูกตกหลัก นอกจากนี้มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 2, 4, 5, 6 และ 8

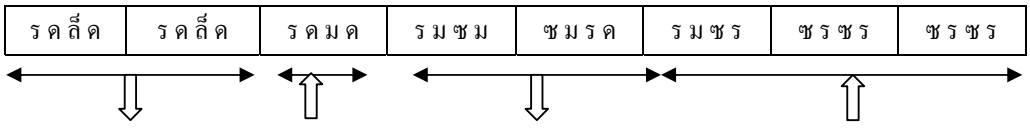
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 10



ตารางที่ 53 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 10

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 10 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ และมีลูกตกเสียง (ซอล และ โด) เป็นหลัก นอกจากนี้มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 2, 3 และ 7

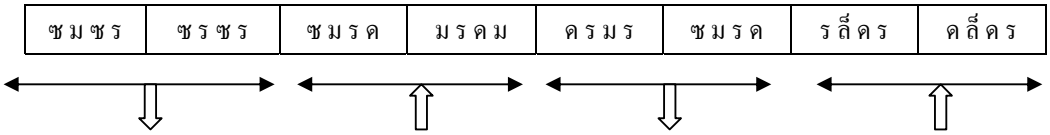
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 11



ตารางที่ 54 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 11

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 11 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับและมีลูกตกเสียง “เร“ เป็นหลัก นอกจากนี้มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่1 และ 2

ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 12



ตารางที่ 55 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 12

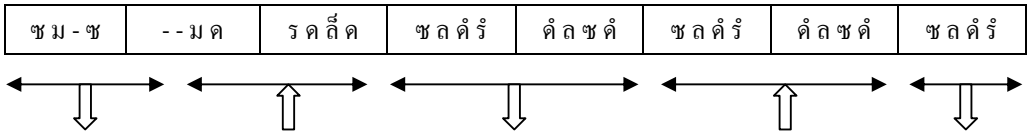
การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 12 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ และมีลูกตกเสียง “เร” เป็นหลัก นอกจากนี้มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 7 และ 8

ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 13

ตารางที่ 56 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 13

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 13 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ และมีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในทุกๆห้อง แล้วเน้นเสียงเรกับเสียงโดเป็นลูกตกหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการย้ำเสียง “โด” ในห้องที่ 6

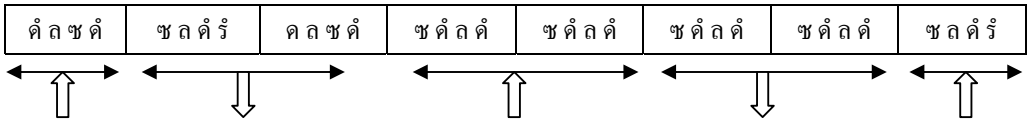
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 14



ตารางที่ 57 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 14

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 14 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 3 เพียงห้องเดียว และมีลูกตกเสียง “เร” เป็นลูกตกกหลัก

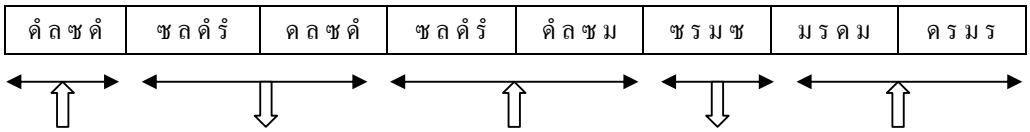
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 15



ตารางที่ 58 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 15

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 15 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “เร” เป็นหลัก และไม่มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปด

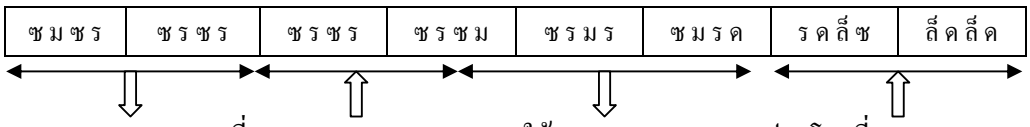
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 16



ตารางที่ 59 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 16

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 16 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “เร” เป็นหลัก และไม่มีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปด

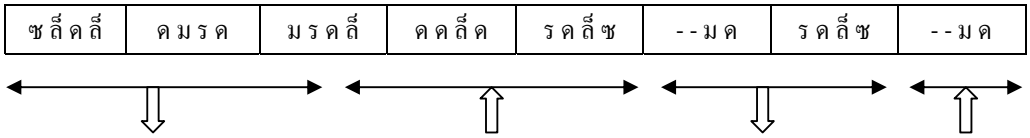
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 17



ตารางที่ 60 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 17

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 17 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “โด” เป็นหลัก และพบว่ามีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 7 และ 8

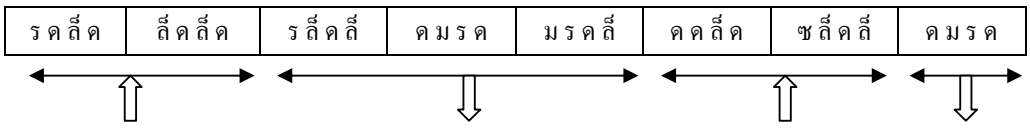
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 18



ตารางที่ 61 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 18

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 18 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “โด” ทั้งหมด และพบว่ามีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 3, 4, 5 และ 7 นอกจากนี้พบว่ามีการย้ำเสียง “โด” ในห้องที่ 4

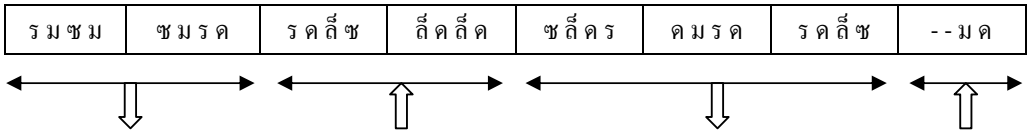
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 19



ตารางที่ 62 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 19

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 19 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “โด” ทั้งหมด และพบว่ามีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3, 5, 6 และ 7 นอกจากนี้พบว่ามีการย้ำเสียง “โด” ในห้องที่ 6

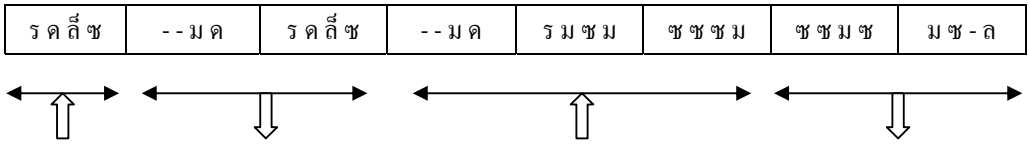
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 20



ตารางที่ 63 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 20

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 20 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียงโดทั้งหมด และพบว่ามีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 3, 4, 5 และ 7

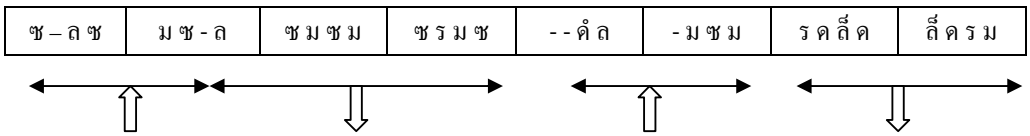
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 21



ตารางที่ 64 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 21

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 21 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียงโดเป็นหลัก และพบว่ามีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 1 และ 3 นอกจากนี้พบว่ามีการย้ำเสียง “ซอล” ในห้องที่ 7 และ 8

ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 22



ตารางที่ 65 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 22

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 22 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “มี” เป็นหลัก และพบว่ามีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 7 และ 8

ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 23

ตารางที่ 66 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 23

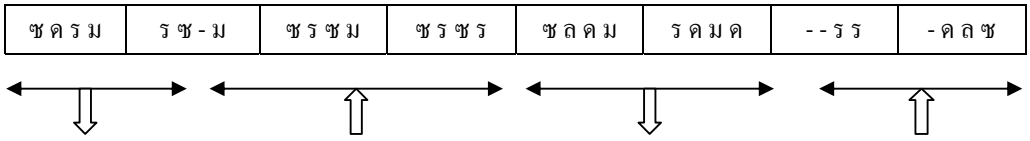
การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 23 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดในห้องที่ 2 และ 5 นอกจากนี้พบว่ามีโน้ตที่เป็นเสียงกระด้างหรือตัวโน้ตจรคือเสียง “ฟา” ในห้องที่ 8

ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 24

ตารางที่ 67 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 24

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 24 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ลา” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีโน้ตเสียงกระด้างหรือตัวโน้ตจรคือเสียง “ฟา” ในห้องที่ 1 และ 7

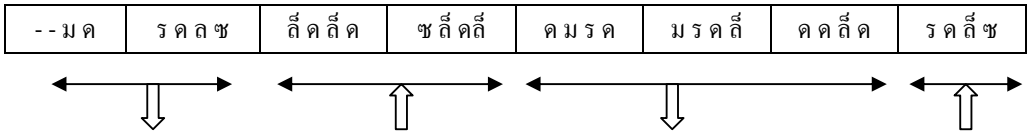
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 25



ตารางที่ 68 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 25

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 25 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีโน้ตเสียงกระด้างหรือตัวโน้ตจรคือเสียง “ฟา” ในห้องที่ 1 และ 7 และมีการเน้นลูกย้ำที่เสียง “เร” ในห้องที่ 7

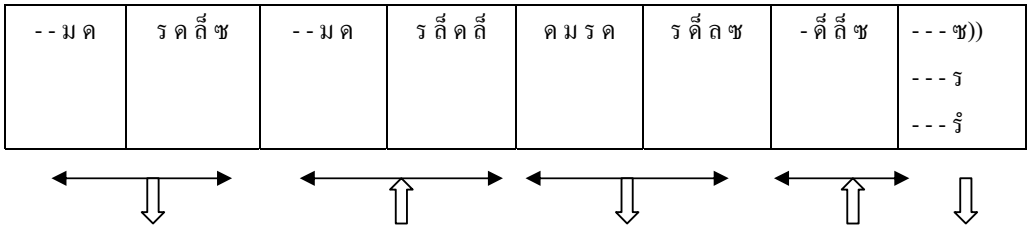
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 26



ตารางที่ 69 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 26

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 26 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล และ ลา” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปด ในห้องที่ 3, 4, 6, 7 และ 8

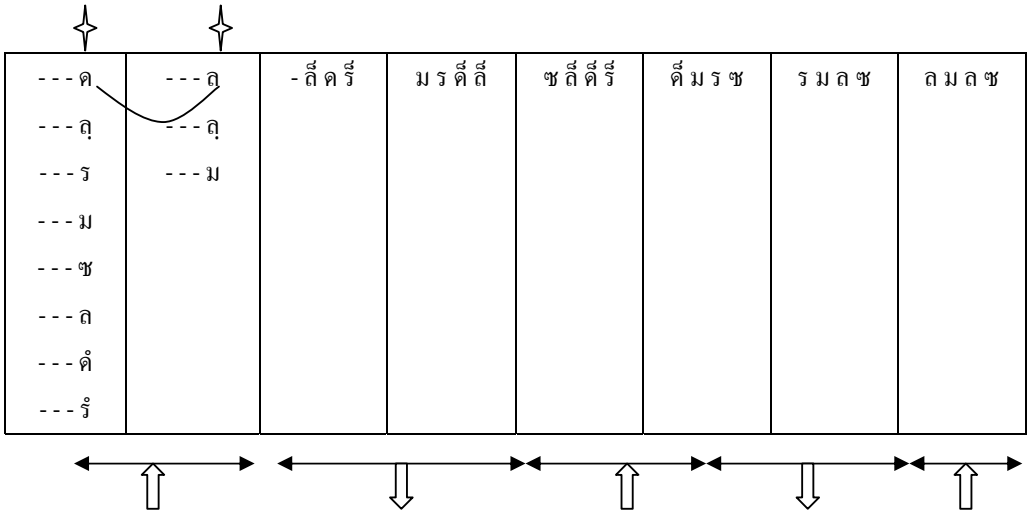
ทำนองลายสุดสะแนน ประโยคที่ 27



ตารางที่ 70 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 27

การบรรเลงลายสุดสะแนนในประโยคที่ 27 เป็นการบรรเลงเข้าท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2, 4, 6 และ 7 และจบด้วยการโอ่ในสองห้องสุดท้าย พร้อมทั้งทำการจ้นสามนิ้วในห้องสุดท้ายนี้

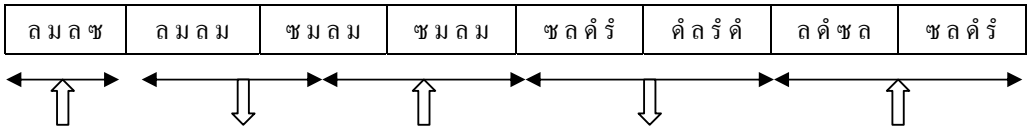
ทำนองลายใหญ่ ประโยคที่ 1



ตารางที่ 71 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 1 ในสองห้องแรกเป็นการบรรเลงด้วยการจ้าดที่ไร้อัตราจังหวะบังคับ ซึ่งใช้การจ้นแปดนิ้วและฮ่อนไปหาจ้นสามนิ้วตามลำดับ หลังจากนั้นจึงเข้าท่อนเดินลายในห้องเพลงที่ 3 เป็นต้นไป ซึ่งเสียงลูกตกในประโยคนี้คือเสียง “ลา และ ซอล” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 3, 4, 5 และ 6

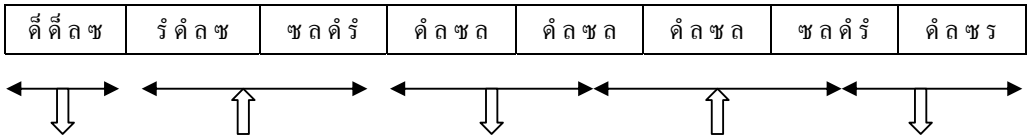
ทำนองลายใหญ่ ประโยคที่ 2



ตารางที่ 72 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงเข้าท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “มี” เป็นหลัก

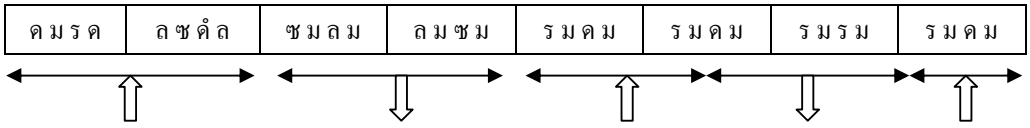
ทำนองลายใหญ่ ประโยคที่ 3



ตารางที่ 73 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงเข้าท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1 เพียงห้องเดียว

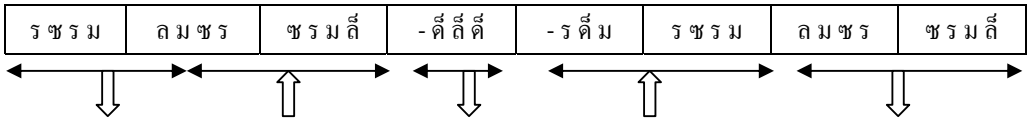
ทำนองลายใหญ่ ประโยคที่ 4



ตารางที่ 74 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงเข้าท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “มี” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2, 4, 6 และ 7

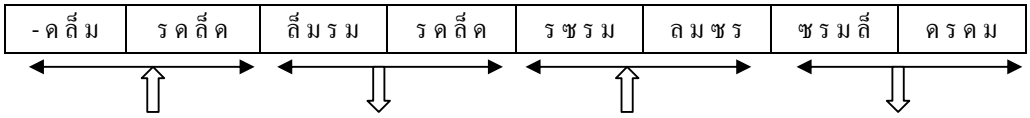
ทำนองลายใหญ่ ประโยคที่ 5



ตารางที่ 75 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงเข้าท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 3, 4, 5 และ 8

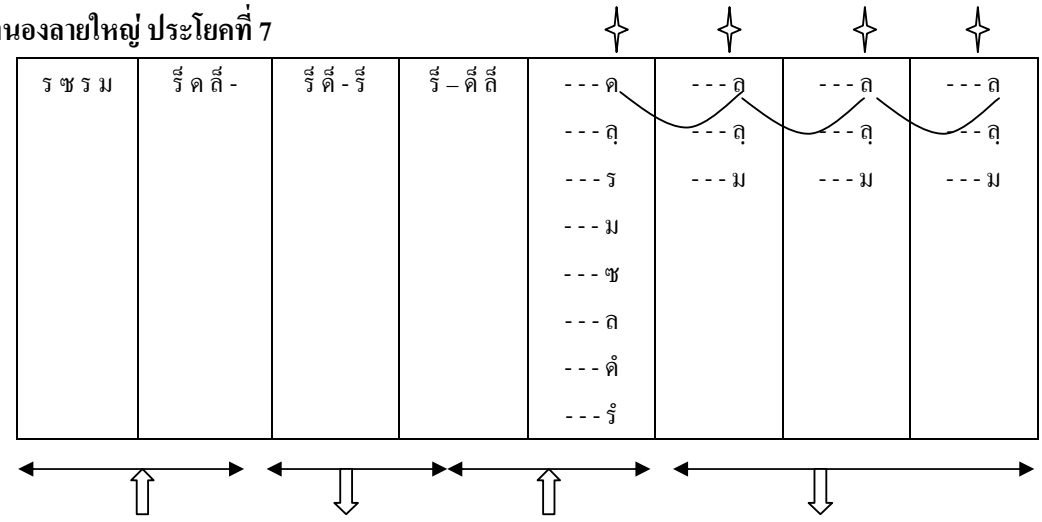
ทำนองลายใหญ่ ประโยคที่ 6



ตารางที่ 76 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงเข้าท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “โด” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3, 4 และ 7

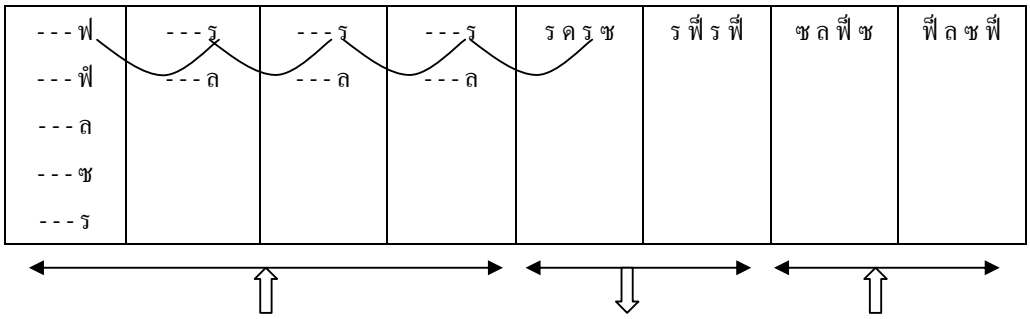
ทำนองลายใหญ่ ประโยคที่ 7



ตารางที่ 77 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายใหญ่ ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงเข้าท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ลา” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2, 4, 6 และ 7 และจบด้วยการจ้นแปดนิ้วและสามนิ้วและใช้การฮ่อนใน 4 ห้องสุดท้าย

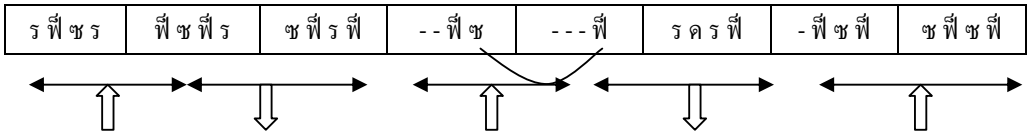
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 1



ตารางที่ 78 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 1 ขึ้นต้นด้วยการจ้าดซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ จากนั้นจึงทำการจ้นห้านิ้วและสองนิ้วตามลำดับ โดยใช้การฮ่อนใน 4 ห้องแรกซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “เร และ ฟา” เป็นหลัก โดยในห้องที่ 5 เป็นต้นไปเป็นการเข้าท่อนเดินลาย นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 6, 7 และ 8

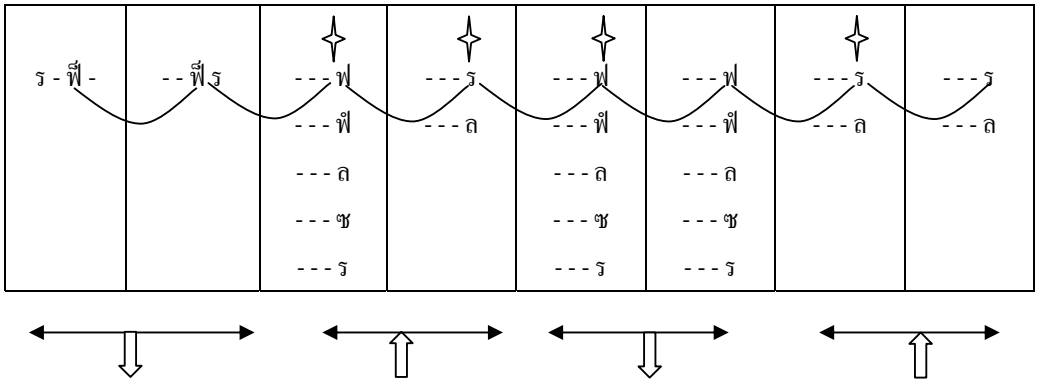
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 2



ตารางที่ 79 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงเข้าท่อนเดินลายที่มีอัตราจังหวะบังคับ ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ฟา” เป็นหลัก โดยในห้องที่ 4 และ 5 เป่ายืนเสียง “ซอล” เชื่อมไปหาเสียง “ฟา” นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้อง

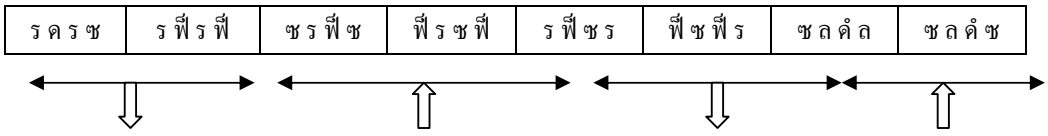
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 3



ตารางที่ 80 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 3 เป็นการจ้าดซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับทั้งประโยค โดยมีการจ้นห้านิ้วและสองนิ้วตามลำดับ โดยใช้การฮ่อนใน 4 ห้องแรกซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “เร” เป็นหลัก โดยในห้องที่ 5 เป็นต้นไปเป็นการเข้าท่อนเดินลาย นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1 และ 2

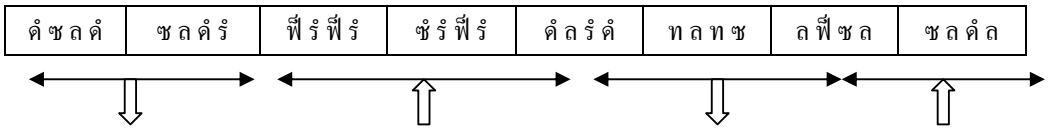
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 4



ตารางที่ 81 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 4 กลับเข้าสู่ท่อนเดินลายอีกครั้งซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับและเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ฟา” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2, 3, 4, 5 และ 6

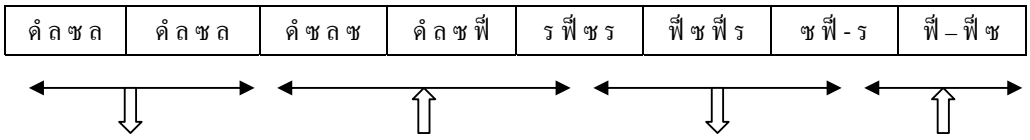
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 5



ตารางที่ 82 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 5 กลับเข้าสู่ท่อนเดินลายอีกครั้งซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ฟา” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 3, 4 และ 7

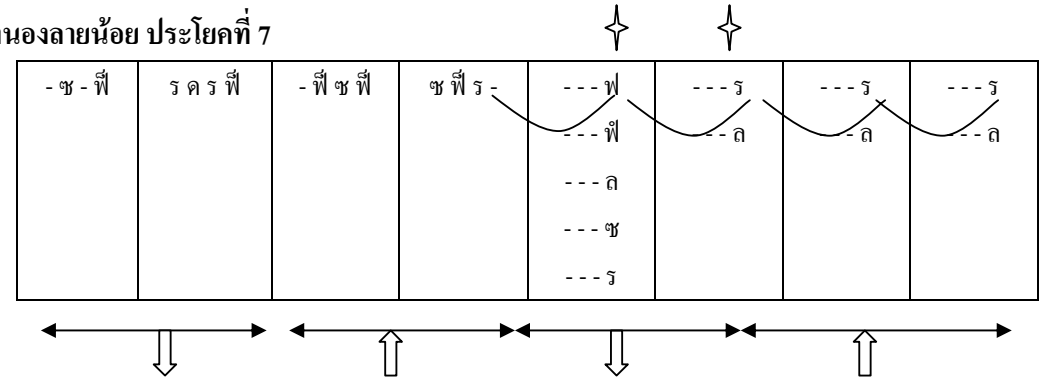
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 6



ตารางที่ 83 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับในประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “ฟา” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 4, 5, 6, 7 และ 8

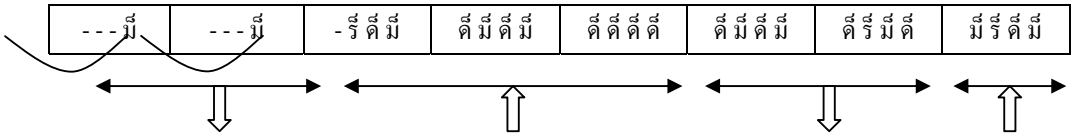
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 7



ตารางที่ 84 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนการจ้าดอีกครั้งซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ โดยในห้องที่ 5 และ 6 มีการจ้นห้านิ้วและสองนิ้ว ซึ่งประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “เร” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3 และ 4

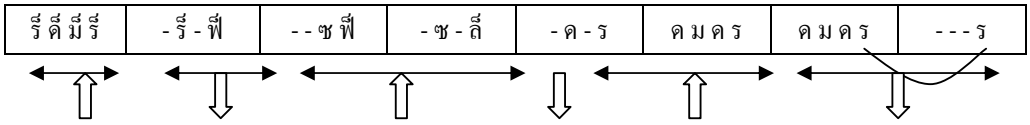
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 8



ตารางที่ 85 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 8

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 8 เป็นการบรรเลงอยู่ในท่อนการจ้าดซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับโดย ซึ่งประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “มี” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้อง และมีการใช้ลูกย้ำเสียง “โด” ในห้องที่ 5

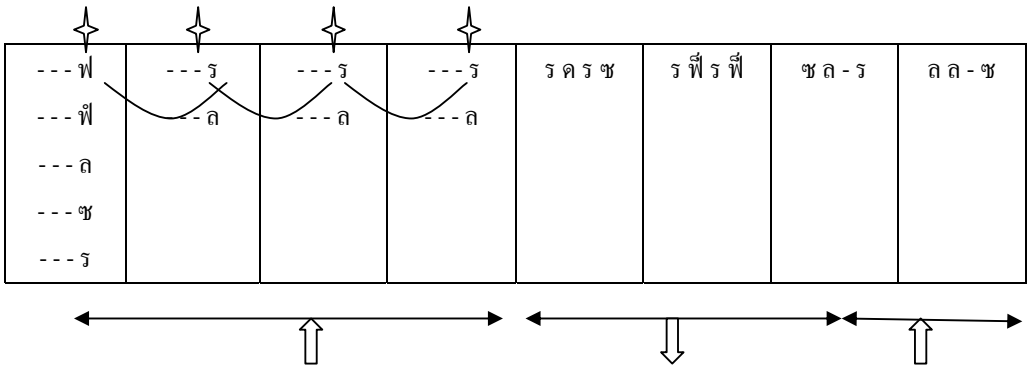
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 9



ตารางที่ 86 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 9

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 9 เป็นการบรรเลงอยู่ในท่อนการจ้าดอีกซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับโดยในห้องที่ 5 และ 6 มีการจ้นห้านิ้วและสองนิ้ว ซึ่งประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “เร” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3, และ 4

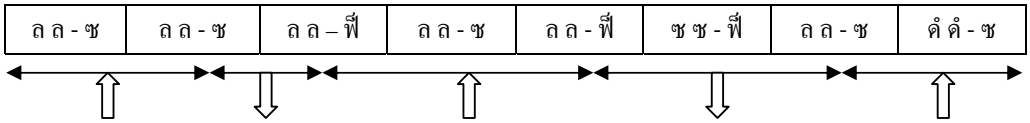
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 10



ตารางที่ 87 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 10

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 10 ในห้องที่ 1 ถึง 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการจ้าดซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ โดยในห้องที่ 1 และ 2 มีการจ้นห้านิ้วและสองนิ้ว ซึ่งประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “เร” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 6 เพียงห้องเดียว

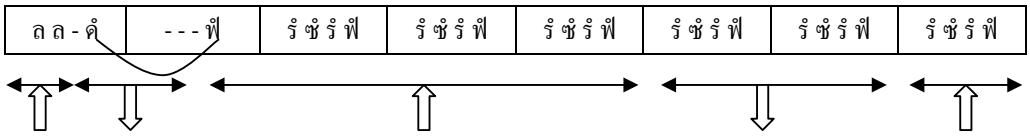
ทำนองลายน้อย ประโยคที่ 11



ตารางที่ 88 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 11

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 11 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ โดยในห้องที่ 1 และ 2 มีการจ้นห้านิ้วและสองนิ้ว ซึ่งประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “ซอล” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 3, 5 และ 6

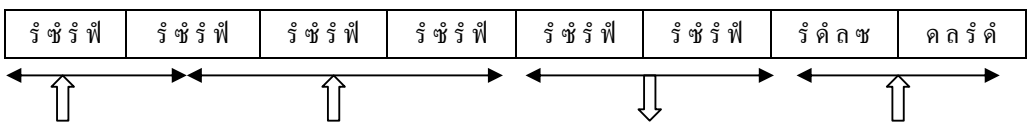
ทำนองลายน้อย บรรทัดที่ 12



ตารางที่ 89 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 12

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 12 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ โดยในห้องที่ 1 และ 2 มีการเป่าลากโหนเสียงมาเชื่อมกัน ซึ่งประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “ฟา” เป็นหลัก

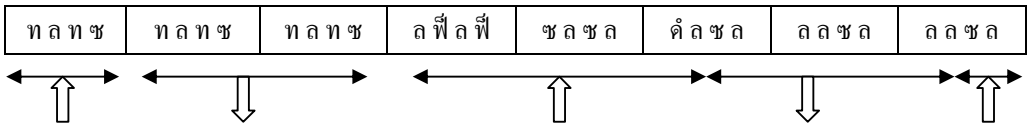
ทำนองลายน้อย บรรทัดที่ 13



ตารางที่ 90 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 13

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 13 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และในประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “ฟา” เป็นหลัก

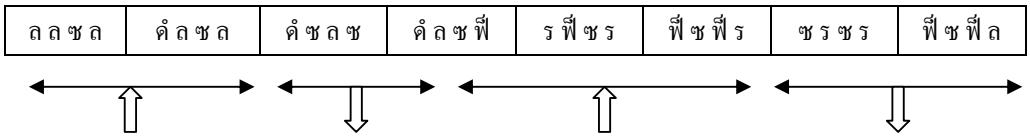
ทำนองลายน้อย บรรทัดที่ 14



ตารางที่ 91 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 14

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 14 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และในประโยคนี้ประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “ลา” เป็นหลัก สำหรับการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดพบในห้องที่ 4

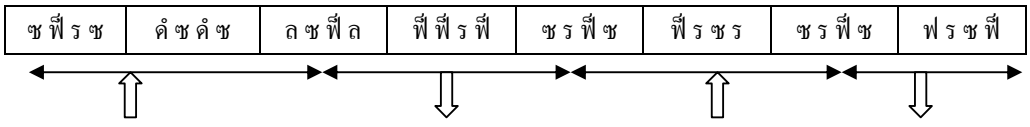
ทำนองลายน้อย บรรทัดที่ 15



ตารางที่ 92 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 15

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 15 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และในประโยคนี้ประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “ลา” เป็นหลัก สำหรับการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดพบในห้องที่ 4, 5, 6 และ 8

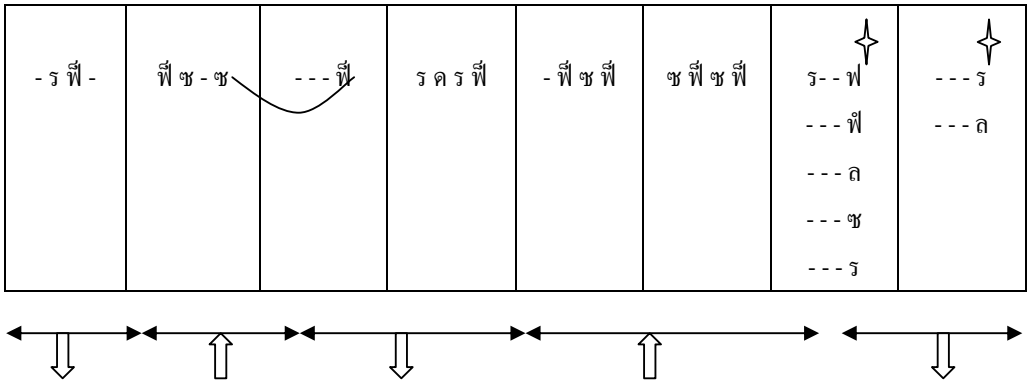
ทำนองลายน้อย บรรทัดที่ 16



ตารางที่ 93 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 16

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 16 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และในประโยคนี้ประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “ลา” เป็นหลัก สำหรับการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดพบในห้องที่ 1, 3, 4, 5, 6 7 และ 8

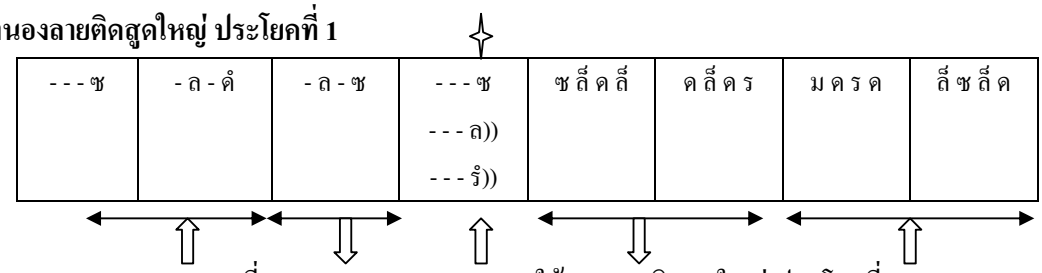
ทำนองลายน้อย บรรทัดที่ 17



ตารางที่ 94 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายน้อย ประโยคที่ 17

การบรรเลงลายน้อยในประโยคที่ 17 เป็นการบรรเลงในท่อนการโอ่ซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ และในประโยคนี้ประโยคนี้มีเสียงลูกตกคือเสียง “ฟา” เป็นหลัก สำหรับการปิดนิ้วให้เกิดเสียงคู่แปดพบในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 5 และ 6 นอกจากนี้ในห้องที่ 7 และ 8 ใช้การจ้น 5 นิ้ว และจ้น 2 นิ้ว ตามลำดับ

ทำนองลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 1

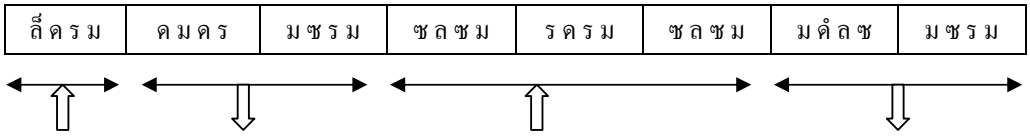


ตารางที่ 95 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 1 ในห้องที่ 1 ถึง 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการจ้าดซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับและเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “โด” เป็นหลัก โดยในห้องที่ 4 มีการ

จ้นสามนิ้ว และทำการพรมนิ้วที่เสียง ร์ และ ล นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 5, 6 และ 8

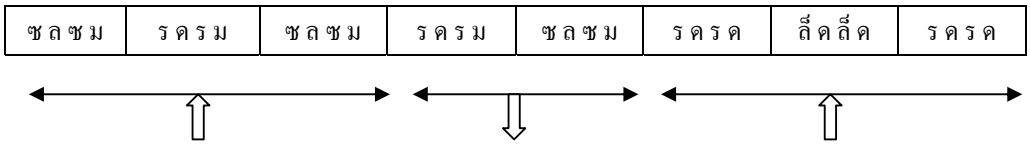
ทำนองลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 2



ตารางที่ 96 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับและเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “มี” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1 เพียงห้องเดียว

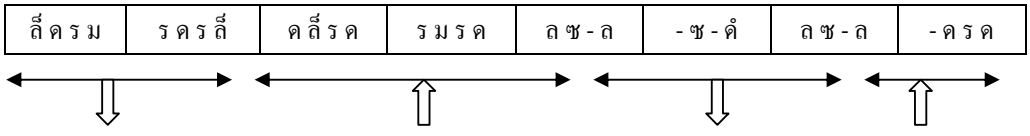
ทำนองลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 3



ตารางที่ 97 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับและเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “มี และ โด” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 7 เพียงห้องเดียว

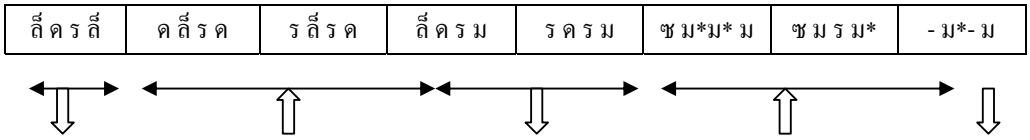
ทำนองลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 4



ตารางที่ 98 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับและเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “โด” เป็นหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2 และ 3

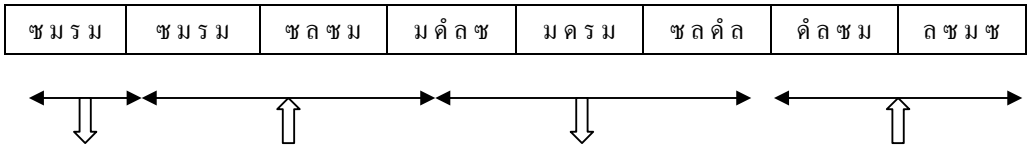
ทำนองลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 5



ตารางที่ 99 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับและเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “มี” เป็นหลัก ซึ่งมีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3, และ 4 นอกจากนี้พบการปริบเสียง “มี–ซอล” ในห้องเพลงที่ 7, 8 และ 9

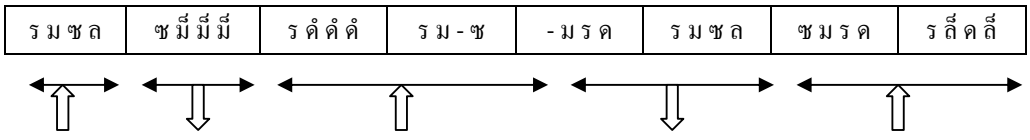
ทำนองลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 6



ตารางที่ 100 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก นอกจากนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆทั้งสิ้น

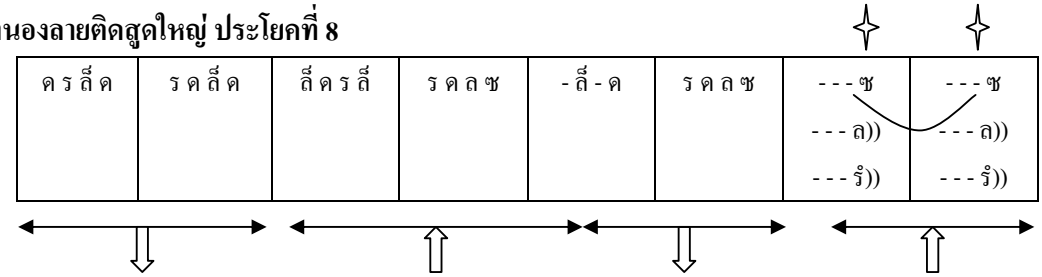
ทำนองลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 7



ตารางที่ 101 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับและมีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2 และ 8 โดยเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ลา” เป็นหลัก

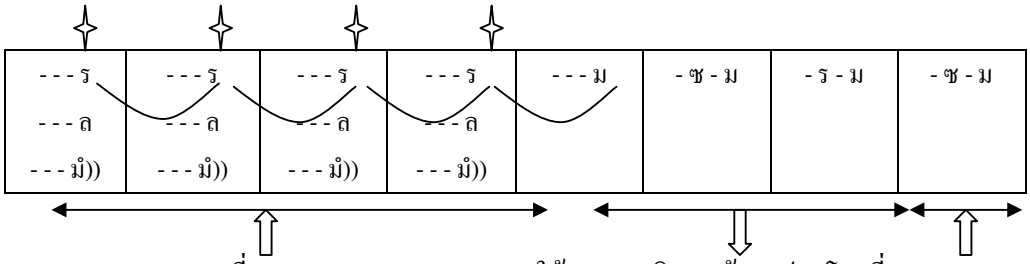
ทำนองลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 8



ตารางที่ 102 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 8

การบรรเลงลายใหญ่ในประโยคที่ 7 ห้องที่ 1 ถึง 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และต่อด้วยห้องที่ 5 ถึง 8 เป็นการบรรเลงในท่อนโอ่ ซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้มีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2 และ 8 จากนั้นจึงใช้การจ้น 3 นิ้วและพรมที่เสียง “ล และ รำ” ในห้องที่ 7 และ 8

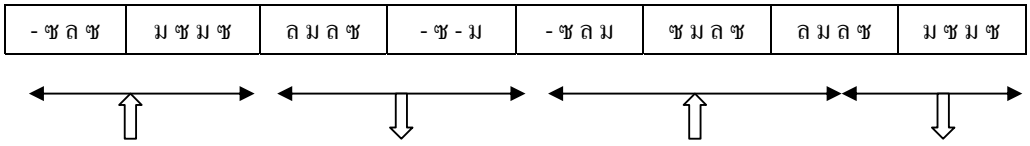
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 1



ตารางที่ 103 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และต่อด้วยห้องที่ 5 ถึง 8 เป็นการบรรเลงในท่อนโอ่ ซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “เร และ มี” เป็นหลัก นอกจากนี้มีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2 และ 8 จากนั้นจึงใช้การจ้น 3 นิ้วและพรมที่เสียง ล กับ รำ ในห้องที่ 7 และ 8

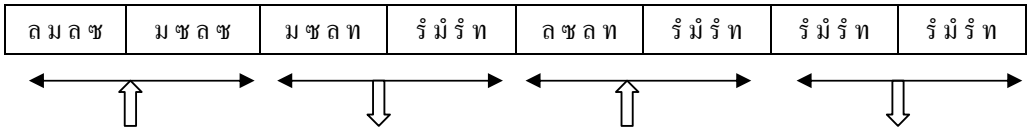
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 2



ตารางที่ 104 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก และไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆทั้งสิ้น

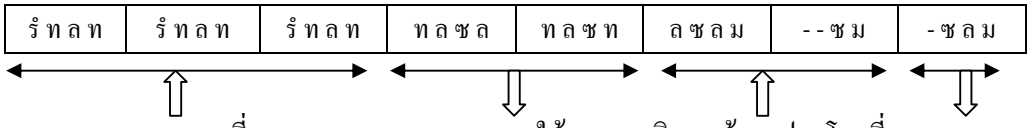
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 3



ตารางที่ 105 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ที” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

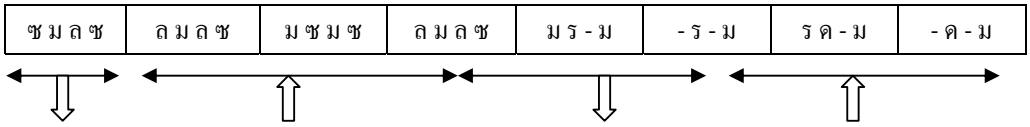
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 4



ตารางที่ 106 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “มี” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

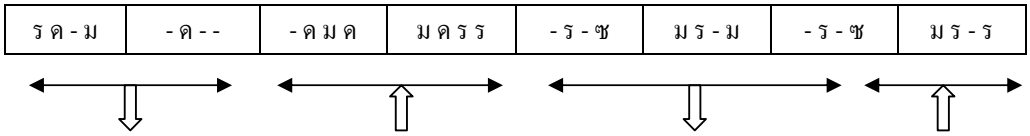
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 5



ตารางที่ 107 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล และ มี” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

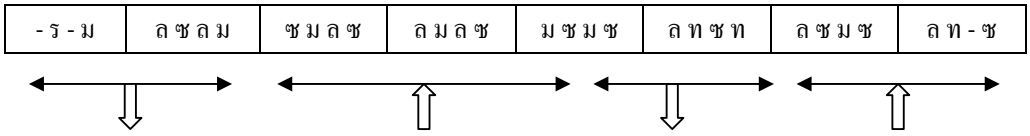
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 6



ตารางที่ 108 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล และ มี” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

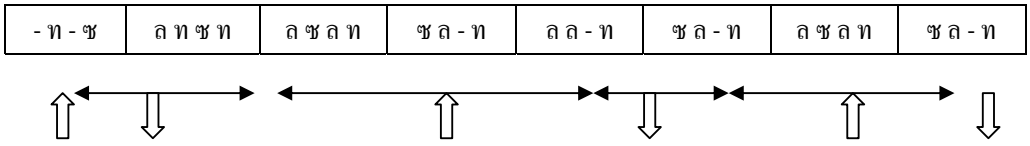
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 7



ตารางที่ 109 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

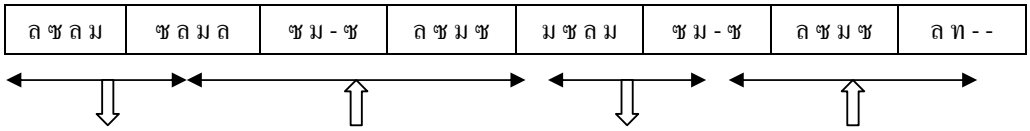
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 8



ตารางที่ 110 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 8

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 8 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล และ มี” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

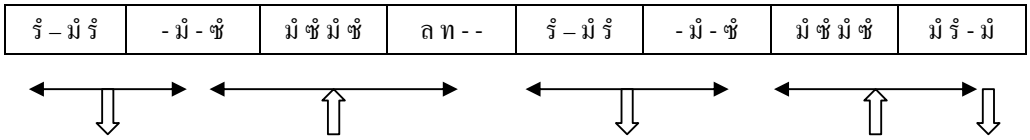
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 9



ตารางที่ 111 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 9

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 9 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

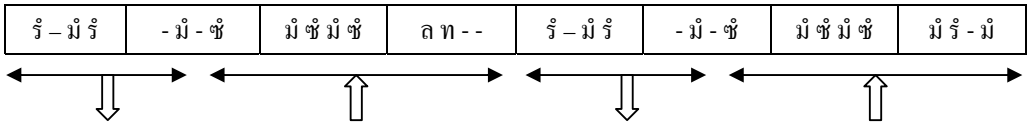
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 10



ตารางที่ 112 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 10

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 10 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

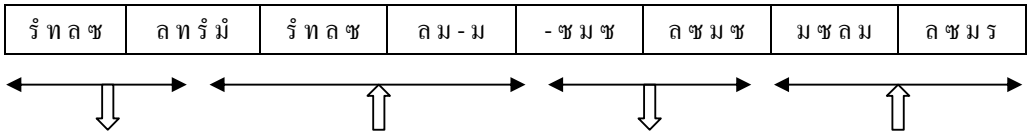
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 11



ตารางที่ 113 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 11

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 11 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

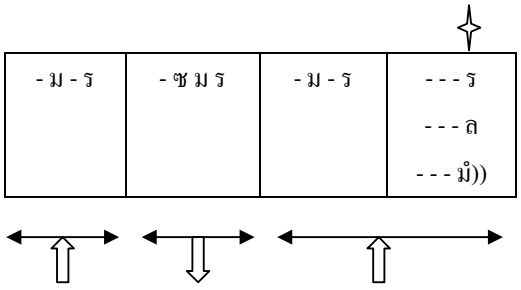
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 12



ตารางที่ 114 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 12

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 12 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “มี” เป็นหลัก สำหรับประโยคนี้ไม่พบว่ามีการใช้เม็ดพรายใดๆ

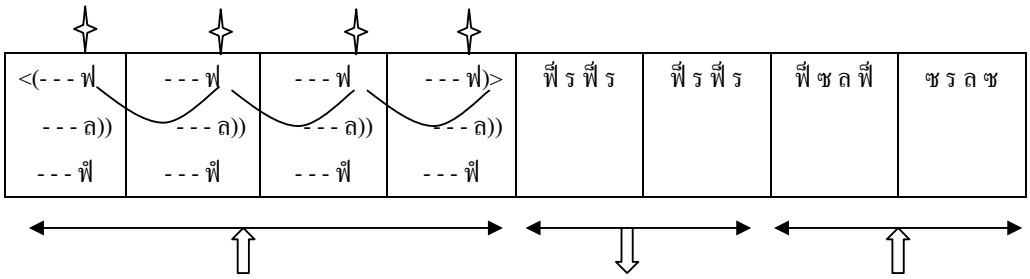
ทำนองสูดน้อย ประโยคที่ 13



ตารางที่ 115 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 13

การบรรเลงลายติดสูดน้อยในประโยคที่ 13 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “เร” เป็นหลัก สำหรับในท้ายห้องของประโยคนี้มีการจ้นสามนิ้ว และพรมที่เสียง “มี”

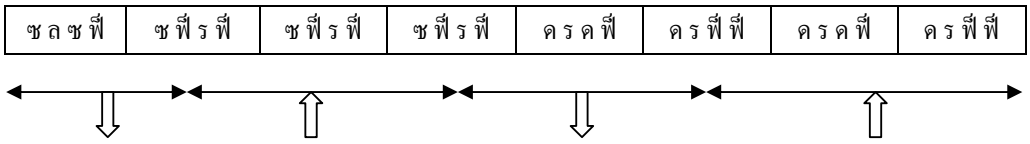
ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 1



ตารางที่ 116 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 1 ในห้องเพลงที่ 1 ถึง 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการจ้าด ซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับและมีการจ้นสามนิ้วและพรมที่เสียง “ลา” ส่วนตั้งแต่ห้องที่ 5 เป็นต้นไปใช้การบรรเลงในท่อนการเดินลาย โดยพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 5, 6, 7 และ 8 เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “เร” เป็นหลัก

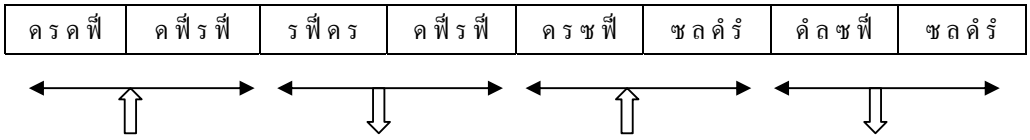
ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 2



ตารางที่ 117 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้อง เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ฟา” เป็นหลัก

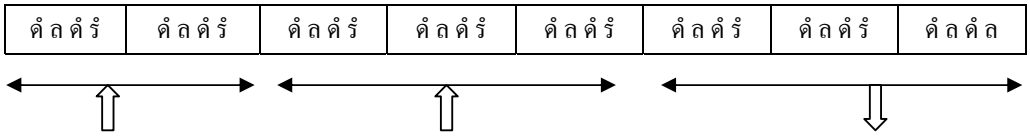
ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 3



ตารางที่ 118 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 5 และ 7 เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ฟา” เป็นหลัก

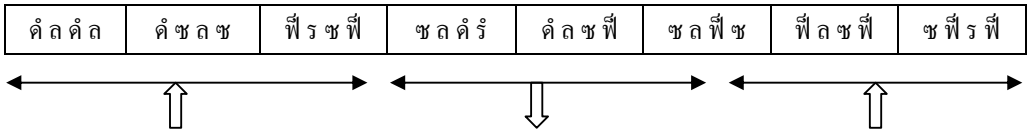
ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 4



ตารางที่ 119 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 5 และ 7 เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “เร” เป็นหลัก

ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 5

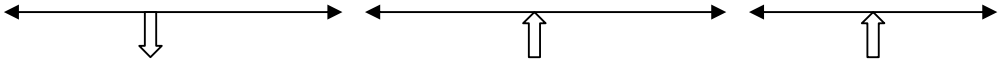


ตารางที่ 120 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 3, 5, 6, 7 และ 8 เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก

ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 6

ร ฟ ซ ร	ฟ ร ซ ฟ	ร ด - ร	- ด - ฟ	ร ด - -	- ร ด ฟ	ร ฟ ซ ฟ	ร ฟ ร ฟ

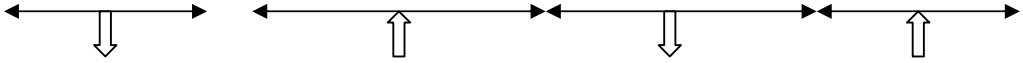


ตารางที่ 121 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 4, 6, 7 และ 8 เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ฟา” เป็นหลัก

ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 7

ด ร ด ฟ	ร ฟ ด ร	ด ฟ ด ร	ฟ ฟ ด ร	ด ฟ ด ร	ฟ ฟ ด ร	ฟ ฟ ด ร	ฟ ฟ ฟ ฟ

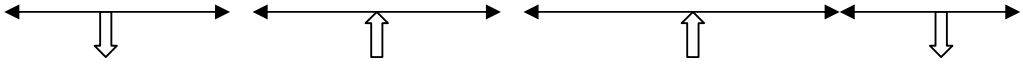


ตารางที่ 122 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้อง เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ฟา” เป็นหลัก

ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 8

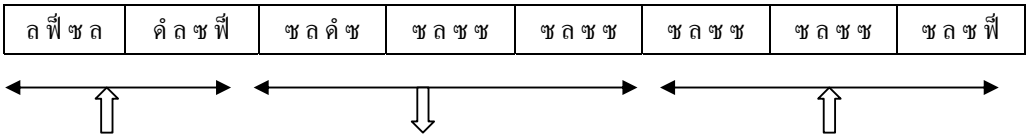
ฟ ฟ ด ร	ฟ ซ ล ฟ	ด ร ด ฟ	ร ฟ ด ร	ด ฟ ร ฟ	ฟ ร ด ฟ	ซ ร ซ ฟ	ซ ฟ ล ฟ



ตารางที่ 123 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 8

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 8 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้อง เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ฟา” เป็นหลัก

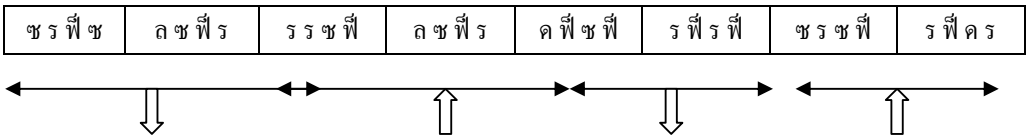
ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 9



ตารางที่ 124 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 9

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 9 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2 และ 8 เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก

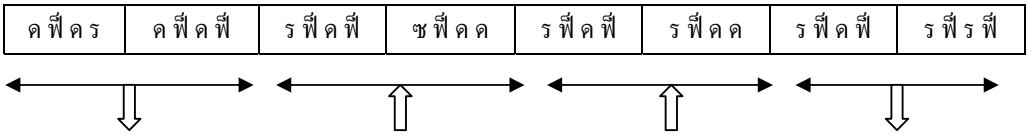
ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 10



ตารางที่ 125 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 10

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 10 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้อง เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “เร” เป็นหลัก

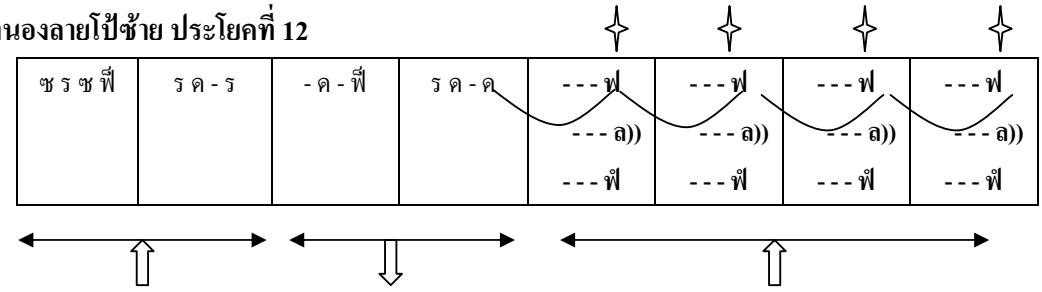
ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 11



ตารางที่ 126 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 11

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 11 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้อง โดยเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ซอล” เป็นหลัก

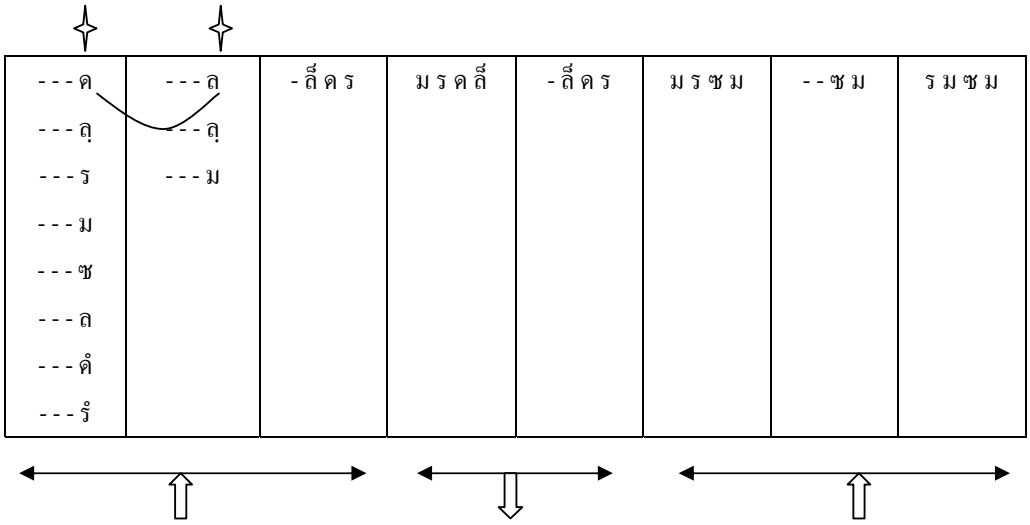
ทำนองลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 12



ตารางที่ 127 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 12

การบรรเลงลายโป้ซ้ายในประโยคที่ 12 เป็นการบรรเลงในท่อนการโอ่ ซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ และในห้องที่ 5 ถึงห้องสุดท้ายจะมีการจ้นสามนิ้วและพรมนิ้วที่เสียง “ลา” โดยพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้อง 1 และ 2 เสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ฟา” เป็นหลัก

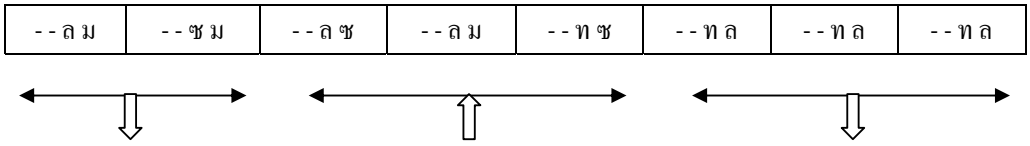
ทำนองลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 1



ตารางที่ 128 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายขมพัดพร้าว ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายลมพัดพร้าวในประโยคที่ 1 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนการจ้าดซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ โดยขึ้นเพลงด้วยการจ้นแปดนิ้วและการจ้นสามนิ้ว จากนั้นในห้องที่ 3 เป็นต้นไปเป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย และพบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้อง 3, 4 และ 5 ซึ่งเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ล และ ม” เป็นหลัก

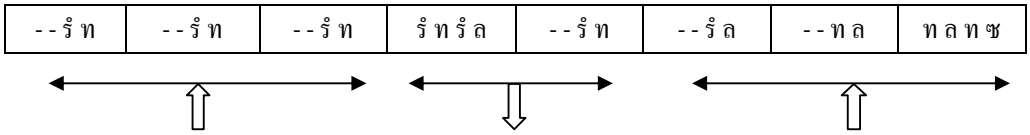
ทำนองลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 2



ตารางที่ 129 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายลมพัดพร้าวในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลายซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ล และ ม” เป็นหลัก

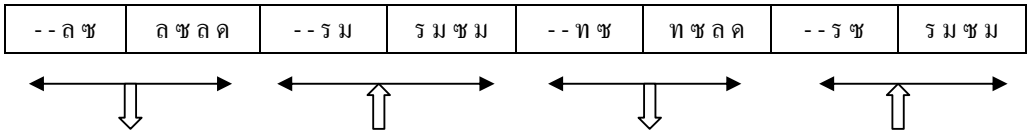
ทำนองลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 3



ตารางที่ 130 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายลมพัดพร้าวในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนการจ้าดซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ล” เป็นหลัก

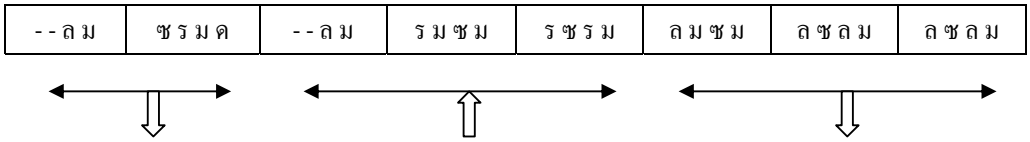
ทำนองลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 4



ตารางที่ 131 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายลมพัดพร้าวในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการจ้าด ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ด และ ม” เป็นหลัก

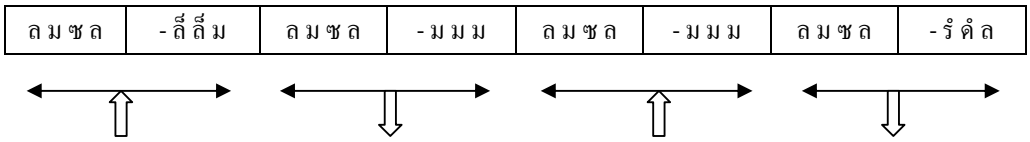
ทำนองลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 5



ตารางที่ 132 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายลมพัดพร้าวในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ม” เป็นหลัก

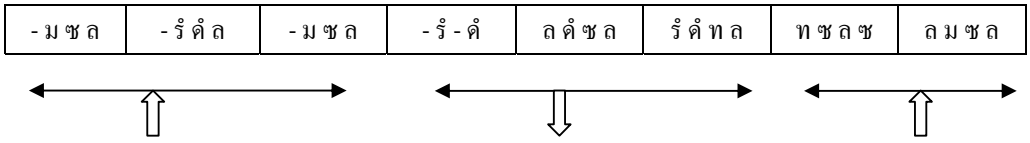
ทำนองลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 6



ตารางที่ 133 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายลมพัดพร้าวในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ม” เป็นหลัก

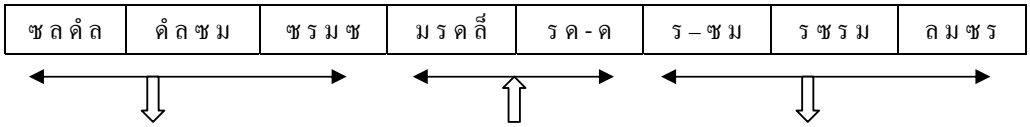
ทำนองลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 7



ตารางที่ 134 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายลมพัดพร้าวในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ล” เป็นหลัก

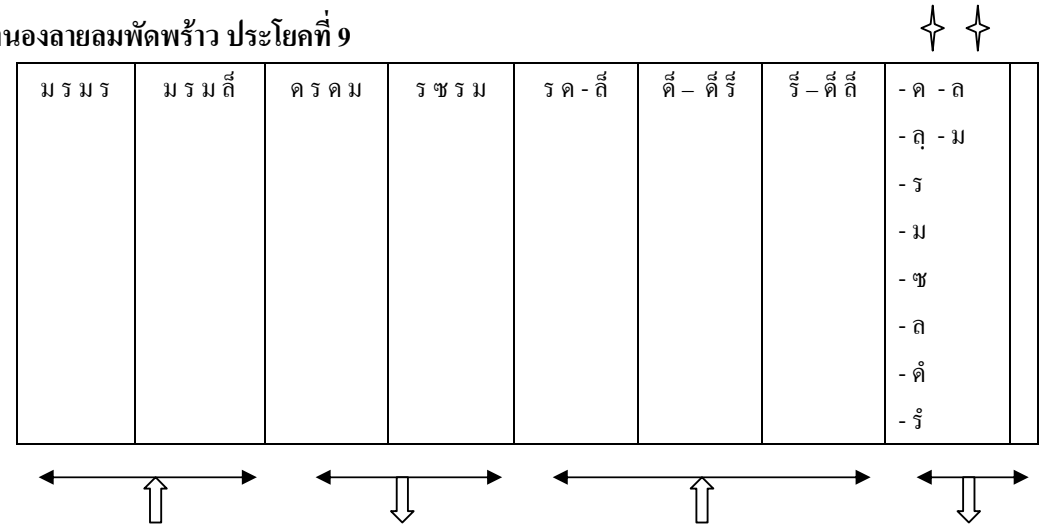
ทำนองลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 8



ตารางที่ 135 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 8

การบรรเลงลายลมพัดพร้าวในประโยคที่ 8 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และเสียงลูกตกในห้องนี้คือเสียง “ม” เป็นหลัก

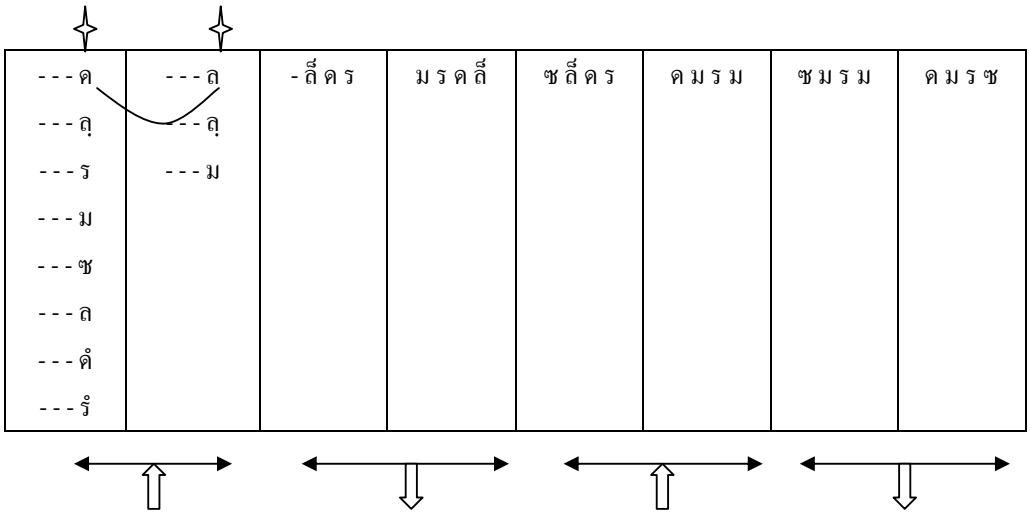
ทำนองลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 9



ตารางที่ 136 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายลมพัดพร้าว ประโยคที่ 9

การบรรเลงลายลมพัดพร้าวในประโยคที่ 9 ในห้องที่ 1 ถึง 4 เป็นการบรรเลงในท่อนการเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ สำหรับในห้องที่ 5 เป็นต้นไปเป็นการบรรเลงในท่อนโอ่โดยมีการจ้นแปดนิ้วและสามนิ้วในห้องที่ 8

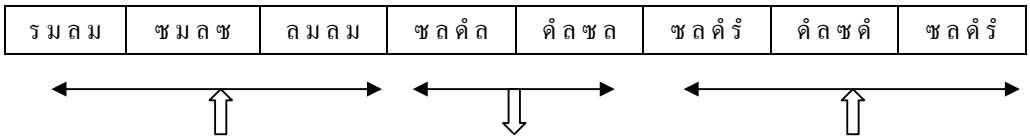
ทำนองลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 1



ตารางที่ 137 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายผู้เฒ่าเงยคอในประโยคที่ 1 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนการจ้าดซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ โดยขึ้นเพลงด้วยการจ้นแปดนิ้วและสามนิ้วในแบบแม่บทลายใหญ่ ซึ่งในห้องที่ 3 จากนี้เป็นต้นไปจะเป็นท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในการบรรเลงในห้องที่ 3, 4 และ 5

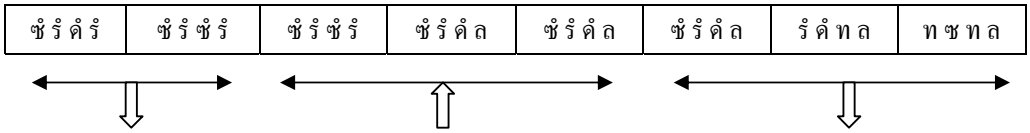
ทำนองลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 2



ตารางที่ 138 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายผู้เฒ่าเงยคอในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่าไม่มีการใช้เม็ดพรายใดๆ

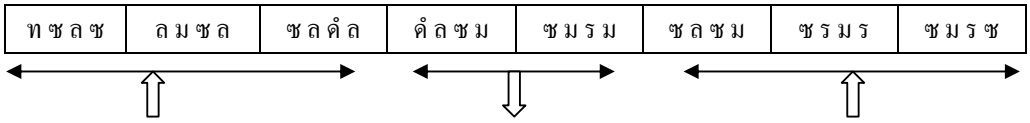
ทำนองลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 3



ตารางที่ 139 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายผู้เฒ่าเงยคอในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่าไม่มีการใช้เม็ดพรายใดๆ

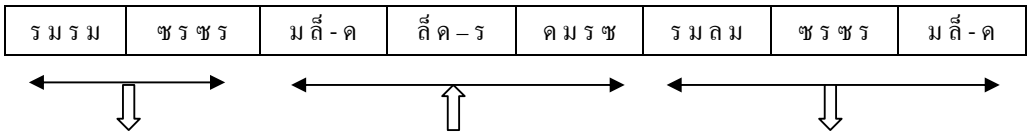
ทำนองลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 4



ตารางที่ 140 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายผู้เฒ่าเงยคอในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และพบว่าไม่มีการใช้เม็ดพรายใดๆ

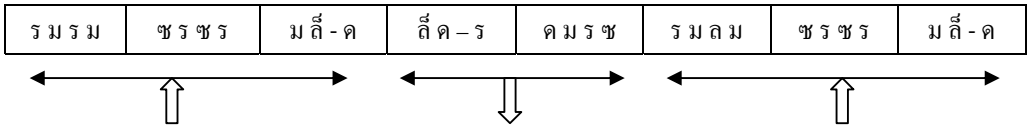
ทำนองลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 5



ตารางที่ 141 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายผู้เฒ่าเงยคอในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนของการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในการบรรเลงในห้องที่ 3, 4 และ 8

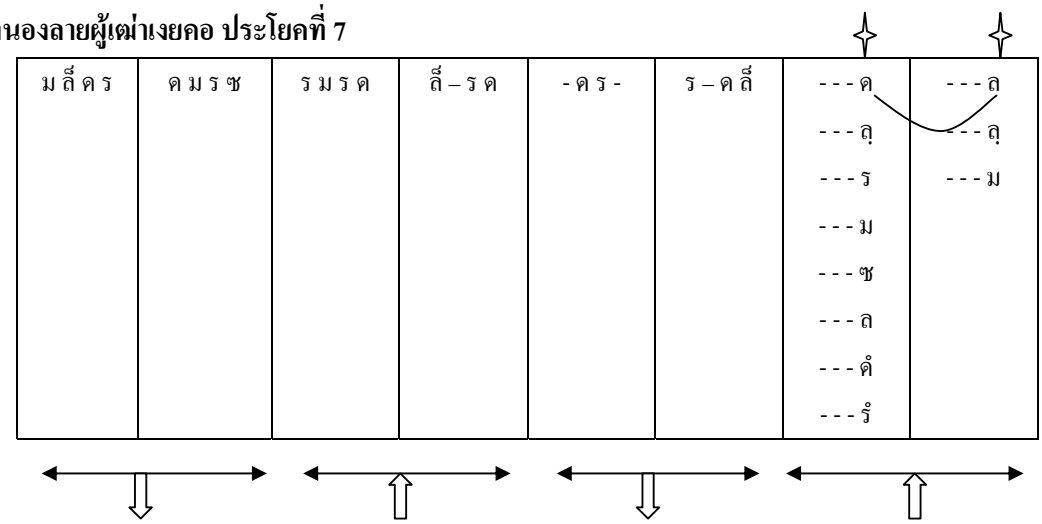
ทำนองลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 6



ตารางที่ 142 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายผู้เฒ่าเงยคอในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนของการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในการบรรเลงในห้องที่ 3, 4 และ 8

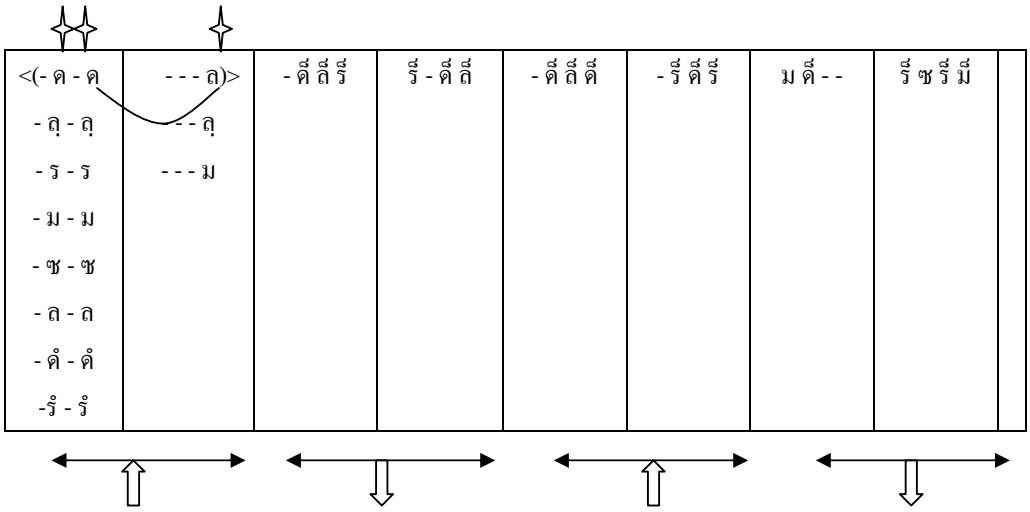
ทำนองลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 7



ตารางที่ 143 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายผู้เฒ่าเงยคอ ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายผู้เฒ่าเงยคอในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนของการเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในการบรรเลงในห้องที่ 1, 4 และ 6 จากนั้นจึงเข้าท่อนโอ่ในห้องที่ 7 และ 8 โดยการจ้นแปดนิ้วและสามนิ้วตามลำดับเพื่อจบเพลง

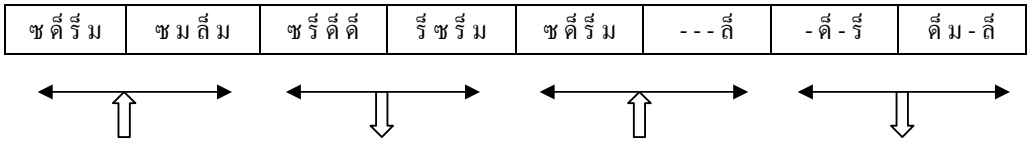
ทำนองลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 1



ตารางที่ 144 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายสาวหยิกแม่ในประโยคที่ 1 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนการจ้าดซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ โดยขึ้นเพลงด้วยการจ้นแปดนิ้วและสามนิ้วในแบบแม่บทลายใหญ่ ซึ่งในห้องที่ 3 จากนี้เป็นต้นไปจะเป็นท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในการบรรเลงในห้องที่ 3, 4, 5, 6, 7 และ 8

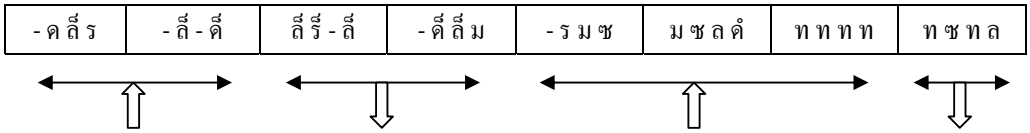
ทำนองลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 2



ตารางที่ 145 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายสาวหยิกแม่ในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในการบรรเลงในทุกๆห้อง ซึ่งมีลูกตกเสียง “ม” เป็นหลัก

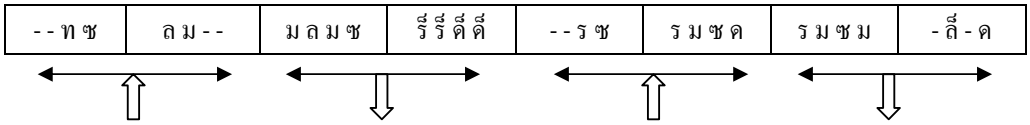
ทำนองลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 3



ตารางที่ 146 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายสาวหยิกแม่ในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ โดยมีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3 และ 4 นอกจากนี้ยังมีเสียงกระด้างหรือตัวโน้ตจรในห้องที่ 7 และ 8 ซึ่งมีลูกตกเสียง “ด” เป็นหลัก

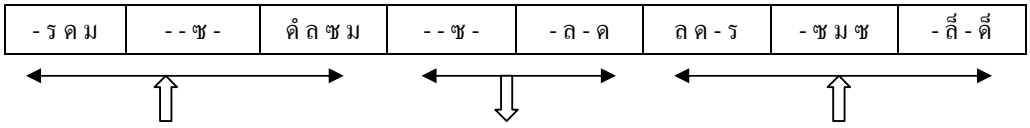
ทำนองลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 4



ตารางที่ 147 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายสาวหยิกแม่ในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 4 และ 8 ซึ่งมีลูกตกเสียง “ด” เป็นหลัก

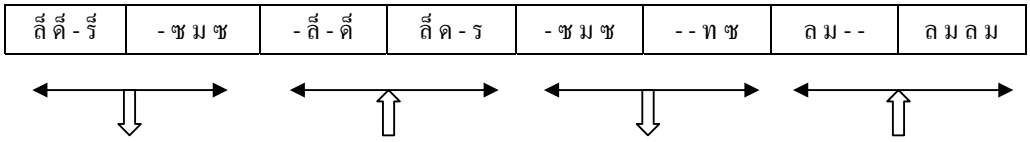
ทำนองลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 5



ตารางที่ 148 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายสาวหยิกแม่ในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 8 เพียงห้องเดียว ซึ่งมีลูกตกเสียง “ซ” เป็นหลัก

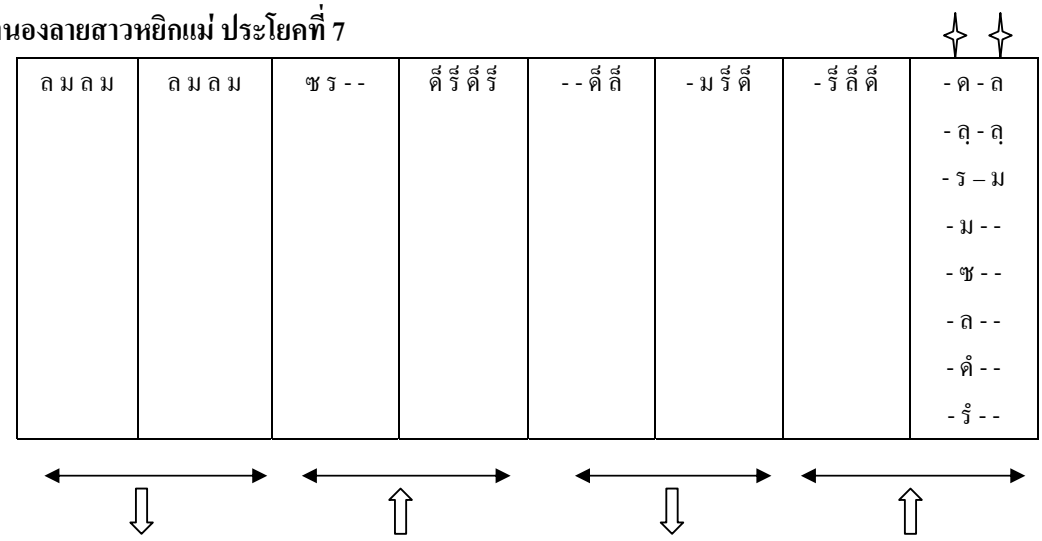
ทำนองลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 6



ตารางที่ 149 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายสาวหยิกแม่ในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 3 และ 5

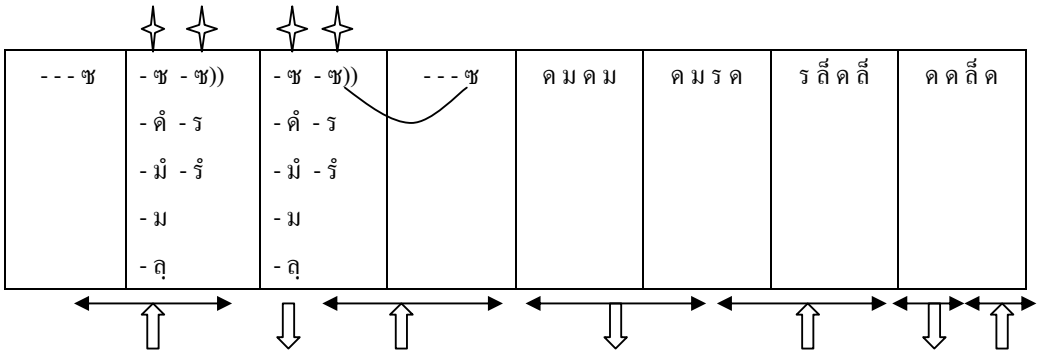
ทำนองลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 7



ตารางที่ 150 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายสาวหยิกแม่ ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายสาวหยิกแม่ในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 4, 5, 6 และ 7 และในห้องสุดท้ายนี้เป็นการบรรเลงในท่อนโอ่ ด้วยการจ้นแปดนิ้วและการจ้นสามนิ้วเพื่อจบเพลง

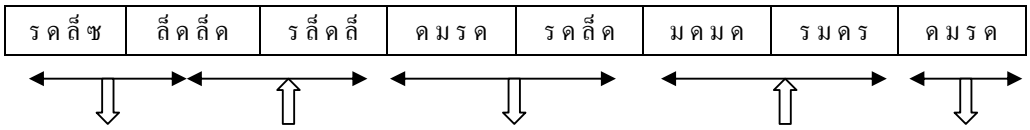
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 1



ตารางที่ 151 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 4 เป็นการบรรเลงในท่อนจ้าด ซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ โดยการจ้นห้าเสียงและสามเสียงตามลำดับในห้องที่ 2 และ 3 จากนั้นในห้องที่ 5 เป็นต้นไปเป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 7 และ 8 ซึ่งมีลูกตกเสียง “ซ” เป็นหลัก

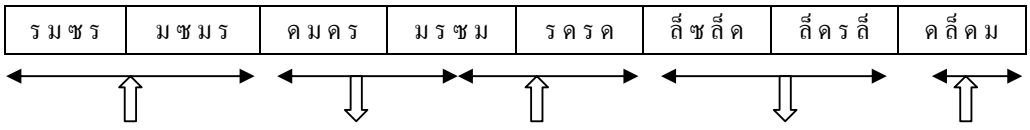
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 2



ตารางที่ 152 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2 และ 3 ซึ่งมีลูกตกเสียง “ด” เป็นหลัก

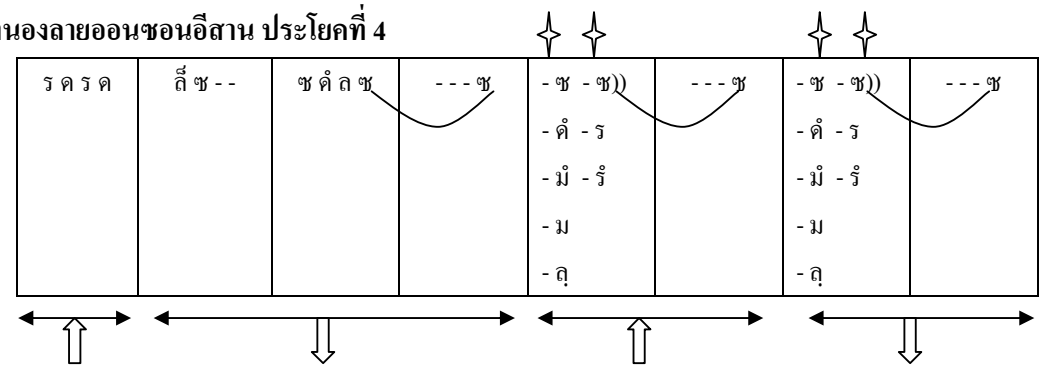
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 3



ตารางที่ 153 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลายซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2 และ 3 ซึ่งมีลูกตกเสียง “ด” เป็นหลัก

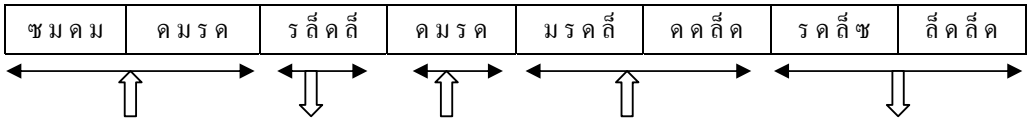
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 4



ตารางที่ 154 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนจ้าด ซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ โดยในห้องที่ 5 และ 7 มีการจ้นห้านิ้วและสามนิ้วตามลำดับจากนั้น จึงพรมนิ้วที่เสียง “ซอล” นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2 เพียงห้องเดียวซึ่งมีลูกตกเสียง “ซ” เป็นหลัก

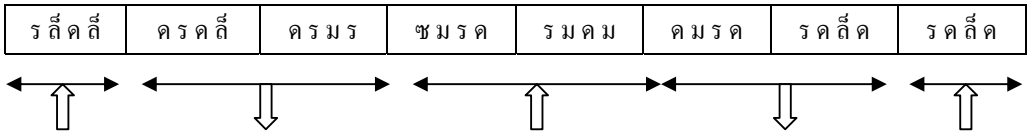
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 5



ตารางที่ 155 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 3, 5, 6, 7 และ 8 โดยมีลูกตกเสียง “ด” เป็นหลัก

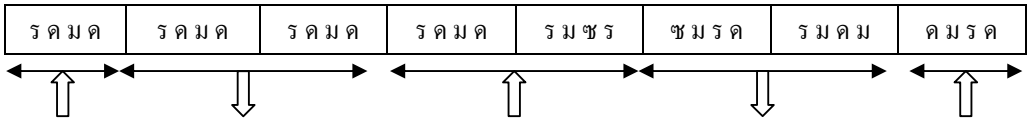
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 6



ตารางที่ 156 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 7 และ 8 โดยมีลูกตกเสียง “ด” เป็นหลัก

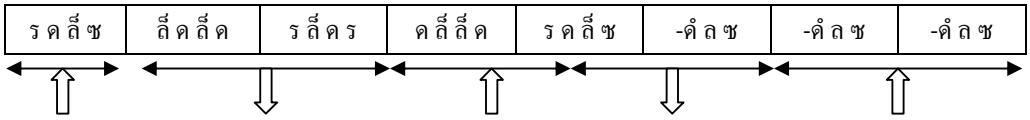
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 7



ตารางที่ 157 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ โดยมีลูกตกเสียง “ด” เป็นหลัก

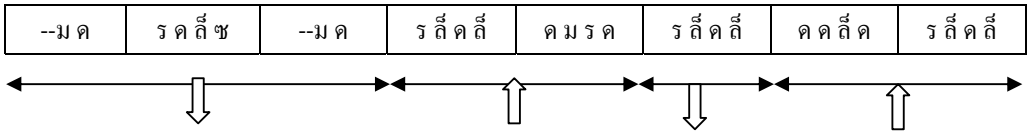
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 8



ตารางที่ 158 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 8

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 8 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 2, 3, 4 และ 5 โดยมีลูกตกเสียง “ด” เป็นหลัก

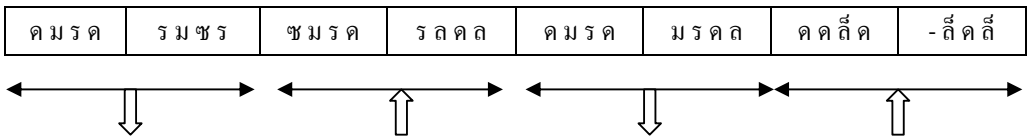
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 9



ตารางที่ 159 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 9

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 9 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2, 4, 6, 7 และ 8 โดยมีลูกตกเสียง “ล” เป็นหลัก

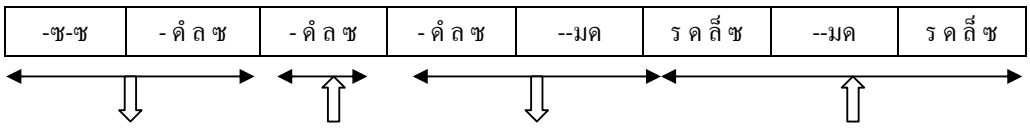
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 10



ตารางที่ 160 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 10

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 10 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 7 และ 8 โดยมีลูกตกเสียง “ล” เป็นหลัก

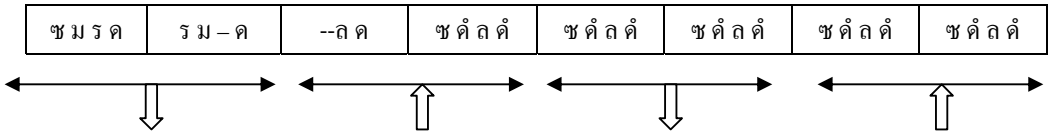
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 11



ตารางที่ 161 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 11

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 11 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้พบว่ามีการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 6 และ 8 โดยมีลูกตกเสียง “ล” เป็นหลัก

ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 12



ตารางที่ 162 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 12

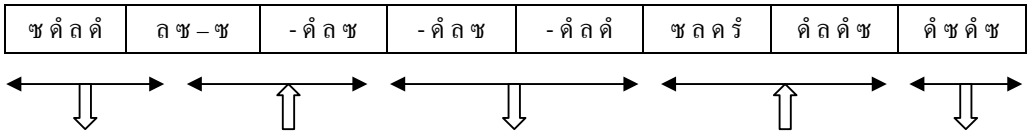
การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 12 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับและมีลูกตกเสียง “ด” เป็นหลัก และไม่พบการใช้เม็ดพรายใดๆในประโยคนี้

ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 13

ตารางที่ 163 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 13

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 13 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และมีลูกตกเสียง “เร” เป็นหลัก ในประโยคนี้ไม่พบการใช้เม็ดพรายใดๆ

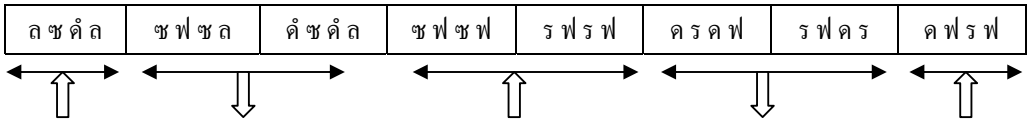
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 14



ตารางที่ 164 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 14

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 14 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ โดยมีลูกตกเสียง “ซอล” เป็นหลัก และไม่พบการใช้เม็ดพรายใดๆ

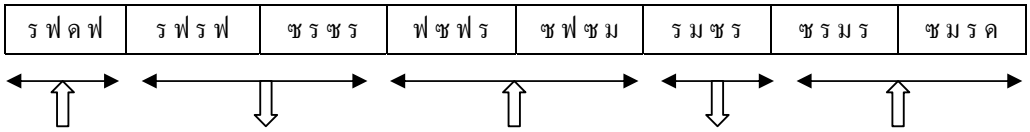
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 15



ตารางที่ 165 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 15

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 15 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และมีลูกตกเสียง “ฟา” เป็นหลัก และไม่พบการใช้เม็ดพรายใดๆใน ประโยคนี้ นอกจากนี้มีเสียงกระด้างคือเสียง “ฟา” ในห้องที่ 4, 5, 6, 7 และ 8

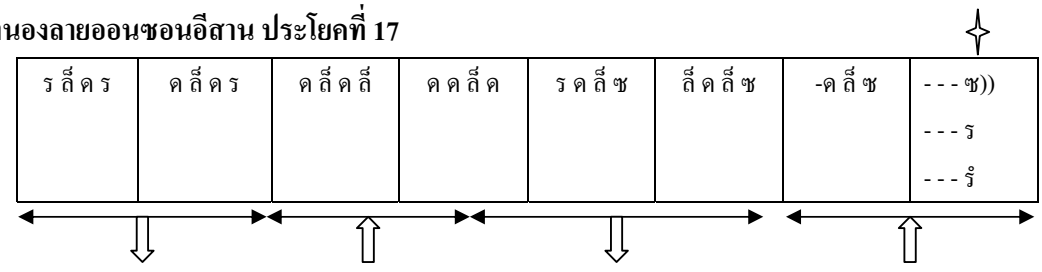
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 16



ตารางที่ 166 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 18

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 16 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และมีลูกตกเสียง “ฟา” เป็นหลัก และพบเสียงกระด้างคือ “ฟา” ในห้องที่ 1, 2, 4 และ 5

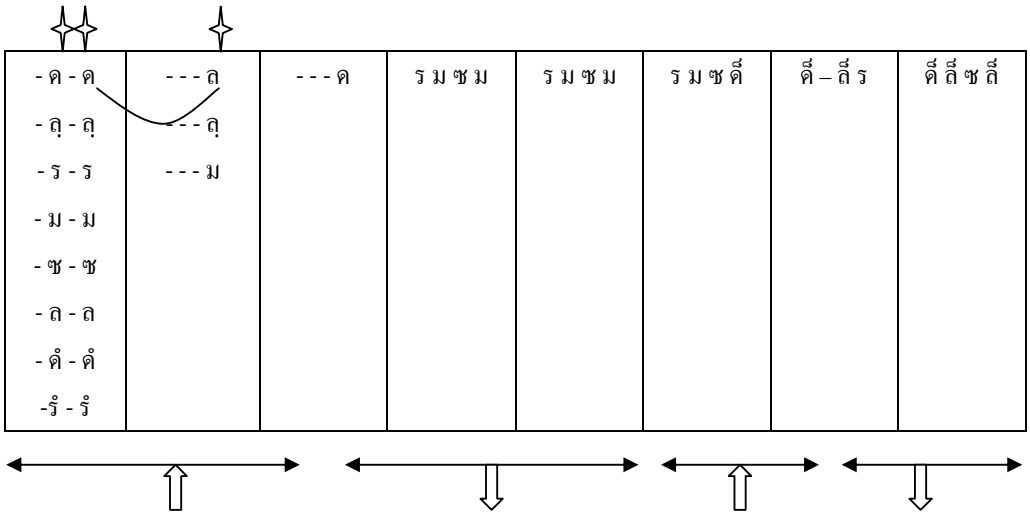
ทำนองลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 17



ตารางที่ 167 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 17

การบรรเลงลายออนซอนอีสานในประโยคที่ 17 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ และมีลูกตกเสียง “ซอล” เป็นหลัก นอกจากนี้ในห้องที่ 7 และ 8 เป็นการบรรเลงโอ่ด้วยการจ้นสามนิ้ว และพรมที่เสียง “ซอล”

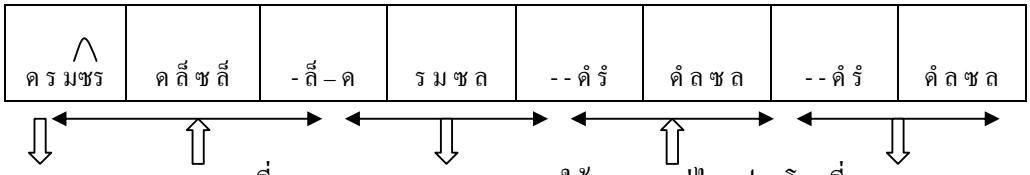
ทำนองลายภู่ไท ประโยคที่ 1



ตารางที่ 168 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายภู่ไทในประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 และ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนจ้าด ซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับและใช้การฮ่อน ต่อจากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 3 เป็นต้นไป จึงเป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย และพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 7, 8 และ 9

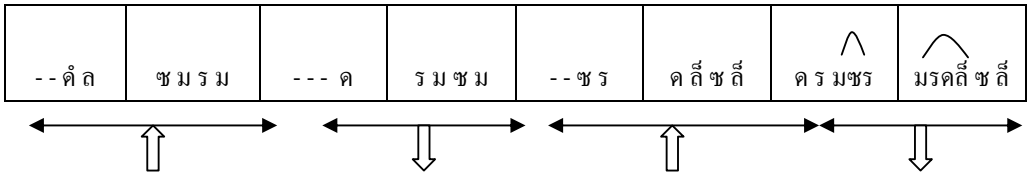
ทำนองลายภู่ไท ประโยคที่ 2



ตารางที่ 169 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายภู่ไทในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ โดยในห้องที่ 1 ใช้ลูกสะบัดสามเสียง พบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2 และ 3 นอกจากนี้ลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ล” เป็นหลัก

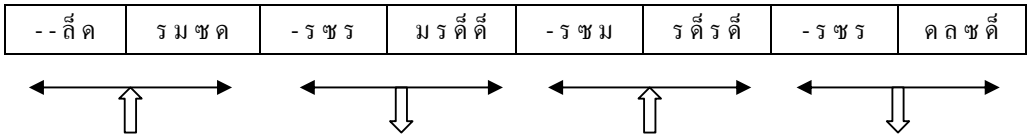
ทำนองลายภู่ไท ประโยคที่ 3



ตารางที่ 170 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายภู่ไทในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ โดยในห้องที่ 7 และ 8 ใช้ลูกสะบัดสามเสียงและสี่เสียงตามลำดับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 6 และ 8 โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ม และ ล” เป็นหลัก

ทำนองลายภู่ไท ประโยคที่ 4



ตารางที่ 171 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 4

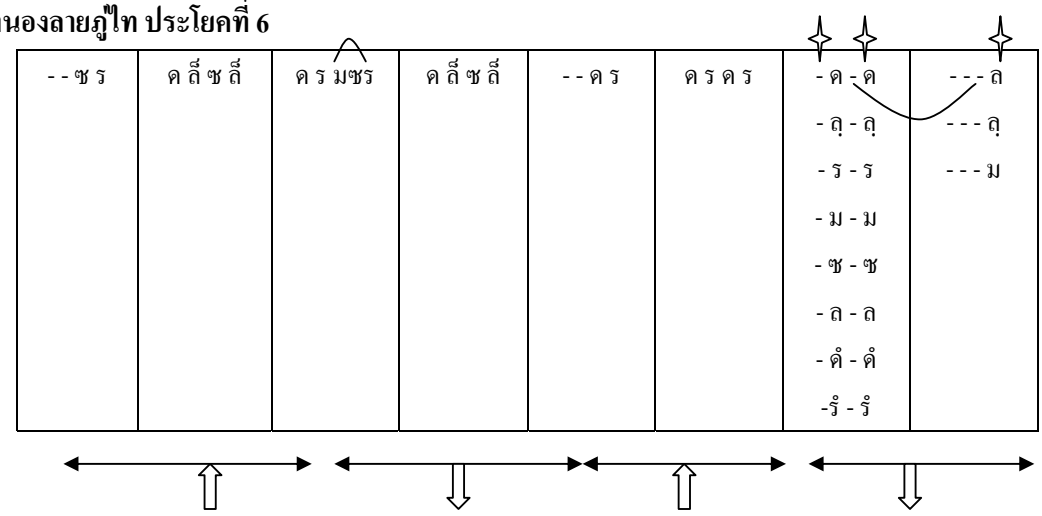
การบรรเลงลายภู่ไทในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1, 4, 6 และ 8 โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ด” เป็นหลัก

ทำนองลายภู่ไท ประโยคที่ 5

ตารางที่ 172 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายภู่ไทในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 1 เพียงห้องเดียว โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ล” เป็นหลัก

ทำนองลายภู่ไท ประโยคที่ 6

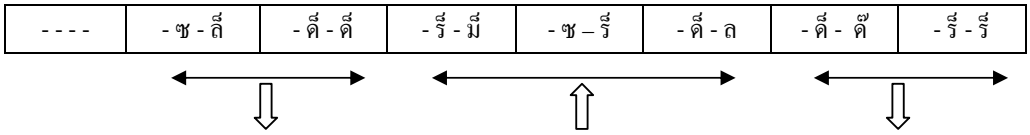


ตารางที่ 173 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายภู่ไท ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายภู่ไทในประโยคที่ 6 ห้องเพลงที่ 1 ถึง 4 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ โดยพบว่ามีการใช้ลูกสะบัดสามเสียงในห้องเพลงที่ 3 นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องที่ 2 และ 4

ต่อมาในห้องเพลงที่ 5 ถึง 8 เป็นการบรรเลงในท่อนโอ่เพื่อลงจบเพลง โดยการใช้นิ้วจ้น 8 เสียงและสามเสียงตามลำดับ ซึ่งลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ล” เป็นหลัก

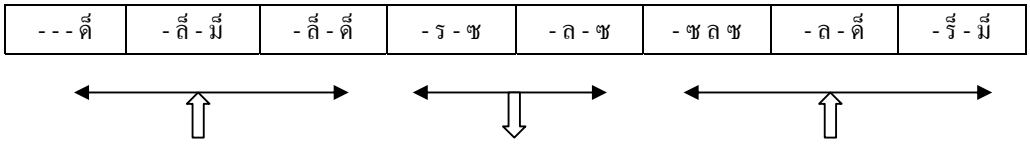
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 1



ตารางที่ 174 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 1 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้องเพลง และลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ล” เป็นหลัก

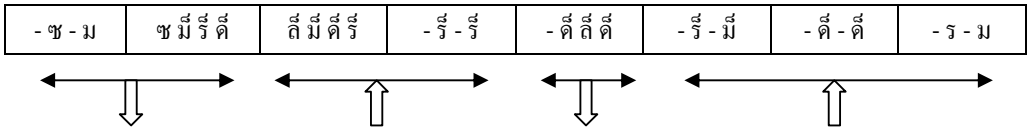
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 2



ตารางที่ 175 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องเพลงที่ 1, 2, 3, 7 และ 8 โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ซ และ ม” เป็นหลัก

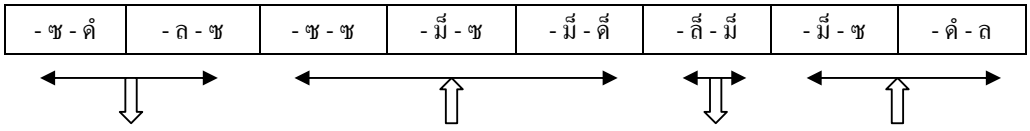
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 3



ตารางที่ 176 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องเพลงที่ 2, 3, 4, 5, 6 และ 7 โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ม” เป็นหลัก

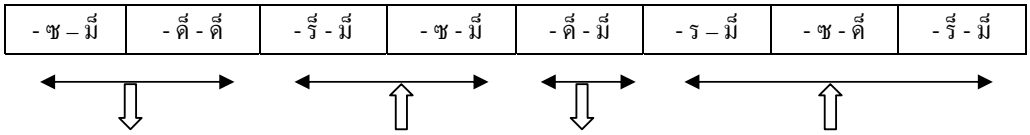
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 4



ตารางที่ 177 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องเพลงที่ 4, 5, 6 และ 7 โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ซ” เป็นหลัก

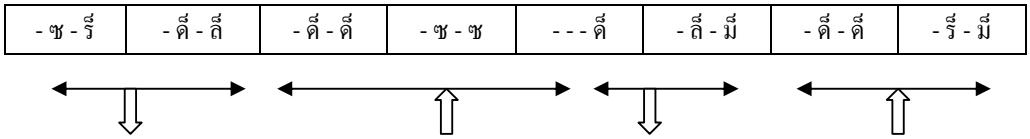
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 5



ตารางที่ 178 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้องเพลง และลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ม” เป็นหลัก

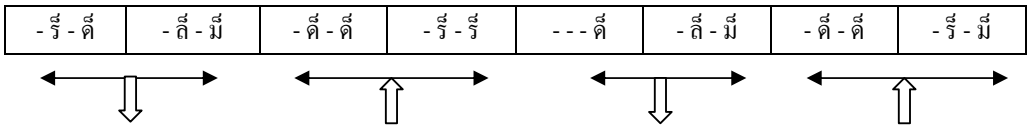
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 6



ตารางที่ 179 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้องเพลงยกเว้นห้องที่ 4 โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ม” เป็นหลัก

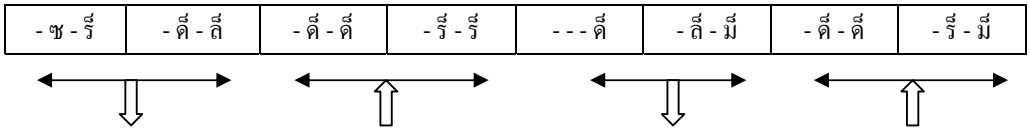
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 7



ตารางที่ 180 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 7

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 7 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้องเพลง โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ม” เป็นหลัก

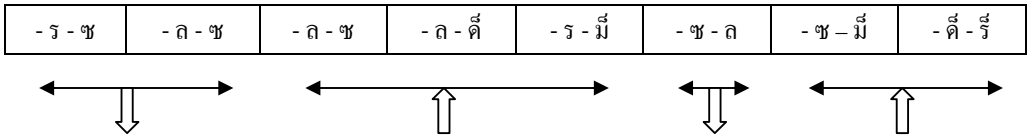
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 8



ตารางที่ 181 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 8

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 8 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้องเพลง โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ม” เป็นหลัก

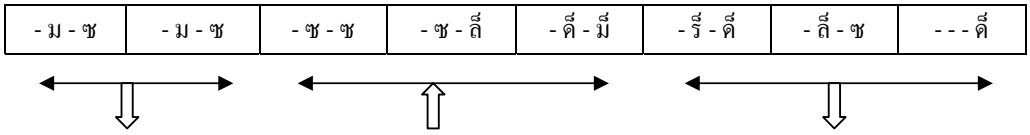
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 9



ตารางที่ 182 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 9

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 9 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องเพลงที่ 4, 5, 6, 7 และ 8

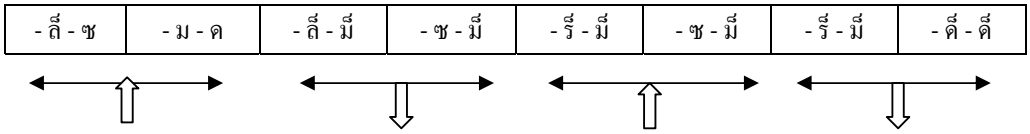
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 10



ตารางที่ 183 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 10

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 10 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องเพลงที่ 4, 5, 6 และ 7 โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ด” เป็นหลัก

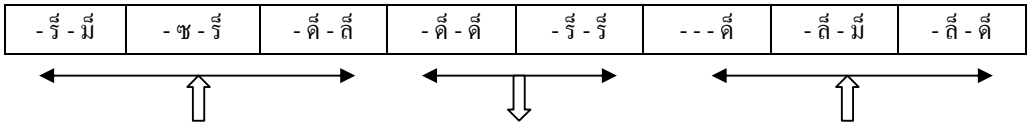
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 11



ตารางที่ 184 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 11

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 11 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องเพลงที่ 1, 3, 4, 5, 6, 7 และ 8 โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ม” เป็นหลัก

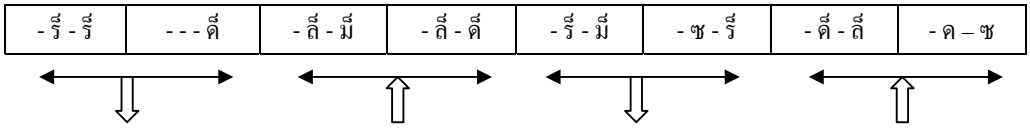
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 12



ตารางที่ 185 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 12

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 12 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆห้องเพลง โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ด” เป็นหลัก

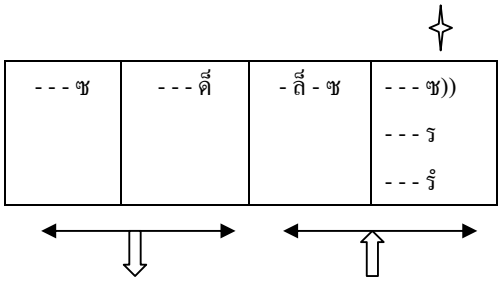
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 13



ตารางที่ 186 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 13

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 13 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องเพลงที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6 และ 7 โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ด” เป็นหลัก

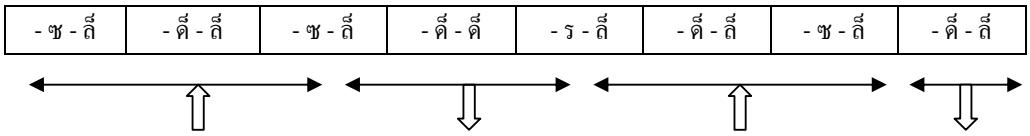
ทำนองลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 14



ตารางที่ 187 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 14

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 14 เป็นการบรรเลงในท่อนโอ่ ซึ่งไม่มีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในห้องเพลงที่ 2 และ 3 ซึ่งในห้องสุดท้ายมีการจ้น 3 เสียงและพรมนิ้วที่เสียง “ซ”

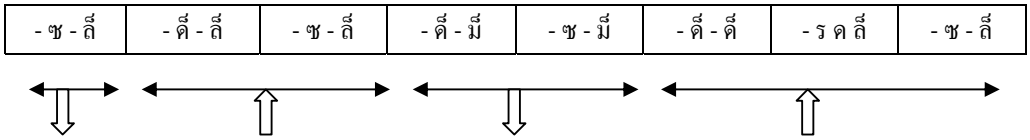
ทำนองลายคอนสวรรค์ บรรทัดที่ 1



ตารางที่ 188 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 1

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 1 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆเพลง โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ล” เป็นหลัก

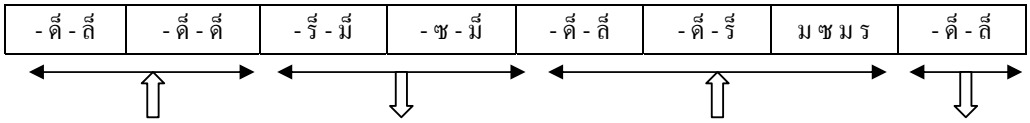
ทำนองลายคอนสวรรค์ บรรทัดที่ 2



ตารางที่ 189 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 2

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 2 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆเพลง โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ล” เป็นหลัก

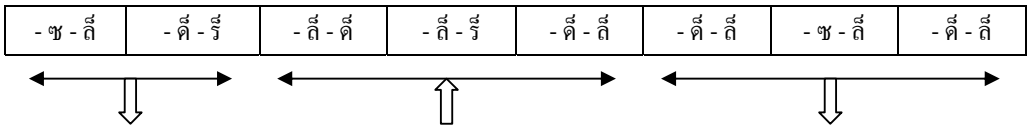
ทำนองลายคอนสวรรค์ บรรทัดที่ 3



ตารางที่ 190 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 3

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 3 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดทุกๆๆห้องเพลง ยกเว้นห้องเพลงที่ 7

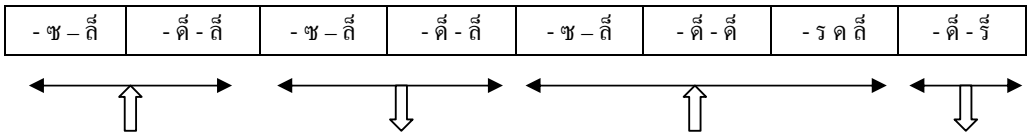
ทำนองลายคอนสวรรค์ บรรทัดที่ 4



ตารางที่ 191 แสดงการบรรเลงและใช้ล ม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 4

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆเพลง โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ร และ ล” เป็นหลัก

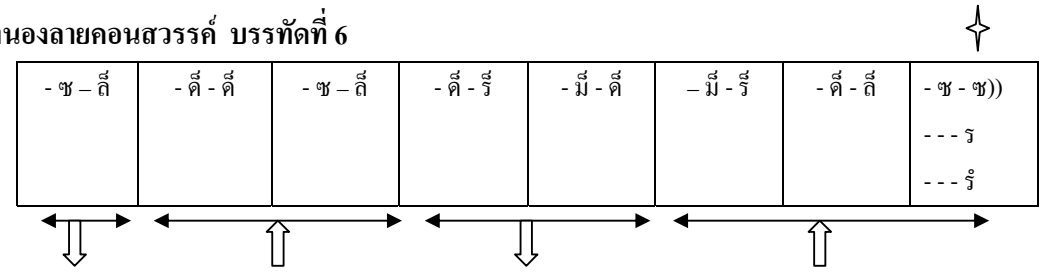
ทำนองลายคอนสวรรค์ บรรทัดที่ 5



ตารางที่ 192 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 5

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 5 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆเพลง โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ล” เป็นหลัก

ทำนองลายคอนสวรรค์ บรรทัดที่ 6



- ซ – ล์	- ด์ - ด์	- ซ – ล์	- ด์ - ร์	- ม์ - ด์	– ม์ - ร์	- ด์ - ล์	- ซ - ซ)) - - - ร - - - รำ

ตารางที่ 193 แสดงการบรรเลงและใช้ลม ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 6

การบรรเลงลายเต้ยหัวโนนตาลในประโยคที่ 6 เป็นการบรรเลงในท่อนเดินลาย ซึ่งมีอัตราจังหวะบังคับ นอกจากนี้ยังพบการใช้นิ้วเสียงคู่แปดในทุกๆเพลง และในห้องเพลงสุดท้ายมีการจ้นสามนิ้วและพรมเสียง “ซอล” โดยลูกตกในประโยคนี้เน้นเสียง “ร” เป็นหลัก

จากการวิเคราะห์เดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวง เกี่ยวกับการใช้เม็ดพราย (Embellishment) พบว่าลายต่างๆมีกลวิธีการบรรเลงมากมาย ซึ่งกลวิธีการบรรเลงแคนของครูบัวหอง ผาจวงมี 7 วิธี ได้แก่ การสะบัด การปริบ การพรม การจ้น การฮ่อน การใช้นิ้วเสียงคู่แปด และการตัดลิ้น โดยผู้วิจัยสรุปแนวทางการใช้เม็ดพรายดังกล่าวได้ดังต่อไปนี้

1) การสะบัด

การสะบัด คือ การบรรเลงที่มีเสียงต่อเนื่องกันโดยเร็ว ซึ่งมีเสียงมากกว่า 2 พยางค์ขึ้นไป โดยที่ไม่ทำให้ทำนองอื่นๆในห้องเกิดการเคลื่อนที่ ซึ่งในการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงนี้พบลูกสะบัดอยู่สองกลุ่ม ได้แก่ ลูกสะบัดสามเสียงและลูกสะบัดสี่เสียง โดยในลูกสะบัดสามเสียงที่พบคือ มซร ซึ่งปรากฏในลายภู่ไท 3 ห้อง สำหรับลูกสะบัดสี่เสียงปรากฏในลายภู่ไทเพียงห้องเดียว คือ มรดล เมื่อทำการวิเคราะห์เรื่องของการข้ามเสียงในลูกสะบัดจึงพบว่า ลูกสะบัดสามพยางค์มีการข้ามสามเสียงของ ม – ซ ในแนวขึ้น จากนั้นจึงข้ามสี่เสียงของ ซ- ร ในแนวลง และในลูกสะบัดสี่พยางค์มีการไล่เสียงลงมาของตัวโน้ต ม – ร – ด และข้ามเสียงในลงสามเสียง ซึ่งแสดงให้เห็นได้ดังต่อไปนี้

ด ร **มซร**	ด ล์ ซ ล์	- ล์ – ด	ร ม ซ ล	- - ด ำ	ด ล ซ ล	- - ด ำ	ด ล ซ ล

ตารางที่ 194 แสดงการใช้ลูกสะบัดในลายภู่ไท ประโยคที่ 2

--ดำ ล	ซ ม ร ม	--- ด	ร ม ซ ม	--ซ ร	ด ล์ ซ ล์	**ด ร มซร**	**มรดล์ ซ ล์**

ตารางที่ 195 แสดงการใช้ลูกสะบัดในลายภู่ไท ประโยคที่ 3

--ซ ร	ด ล์ ซ ล์	ด ร **มซร**	ด ล์ ซ ล์	--ด ร	ด ร ด ร	-ด-ดุ	---ล
						-ลุ-ลุ	---ลุ
						-ร-ร	---ม
						-ม-ม	
						-ซ-ซ	
						-ล-ล	
						-ดำ-ดำ	
						-รำ-รำ	

ตารางที่ 196 แสดงการใช้ลูกสะบัดในลายภู่ไท ประโยคที่ 6

จากการวิเคราะห์เรื่องเรื่องการใช้ลูกสะบัดพบว่าปรากฏในลายภู่ไทเพียงลายเดียว และในลายดังกล่าวนี้มีการใช้ลูกสะบัดสามพยางค์ 3 ครั้ง และใช้ลูกสะบัดสี่พยางค์เพียงครั้งเดียว ซึ่งในการสะบัดทั้งสองลักษณะนี้ต้องใช้ลิ้นตัดให้พอดีกับการลงนิ้วที่รวดเร็ว มิฉะนั้นจะทำให้เสียงสะดุดและฟังไม่ชัดเจน เพราะฉะนั้นควรแบ่งลมและตัดลิ้นให้ทันการปิดนิ้วที่รูนับ จะทำให้ได้เสียงที่มีคุณภาพดี

2) การปริบ

ปริบเสียงหมายถึงการขยับนิ้วขึ้นลงให้เกิดเสียงที่มีความสั่นสะเทือน โดยมีเสียงสอดแทรกออกมาเพียงเล็กน้อย และเป็นลักษณะที่ทำให้เสียงนั้นสั้นลง ผลการวิเคราะห์เรื่องการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงนี้ พบว่ามีลายที่ใช้การปริบเพียงลายเดียวคือลายติดสูดใหญ่ หรือที่รู้จักกันในชื่อลายแมงภู่ตอมดอก ซึ่งปรากฏในประโยคที่ 5 ของลายติดสูดใหญ่ และในลักษณะการปริบเสียงดังกล่าวเกิดขึ้นที่เสียงมี (ม) กระทบนิ้วเพื่อปริบด้วยเสียงซอล (ซ)

จากการวิเคราะห์เรื่องการปริบเสียงดังกล่าวพบว่าเป็นการข้ามระหว่างสองเสียง คือเสียง ม และ ซ ซึ่งเป็นการข้ามสามเสียงในตัวโน้ตพยางค์นั้น และพบว่าการใช้เม็ดพรายดังกล่าวปรากฏเพียงลายเดียวในลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 5 ห้องที่ 6, 7 และ 8

ล็ ด ร ล็	ด ล็ ร ด	ร ล็ ร ด	ล็ ด ร ม	ร ด ร ม	**ซ ม*ม* ม**	**ซ ม ร ม***	**- ม*- ม**

ตารางที่ 197 แสดงการใช้ลูกสะบัดใน ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 5

3) การพรม

การพรมคือการทำให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นสลับกันถี่ๆ โดยใช้ปลายนิ้วกดขึ้นลงสลับกันต่ออย่างเนื่อง ซึ่งการพรมนิ้วเป็นเม็ดพรายที่ใช้สำหรับตกแต่งเสียงให้เกิดการสั่นสะเทือน และสำหรับการพรมนิ้วนี้ปรากฏแต่เฉพาะในลายทางรื่นเริง และการพรมดังกล่าวนี้ช่วงสร้างอารมณ์สดใสในบทเพลงอีกด้วย ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง พบว่าใช้การพรมสองแบบคือการพรมแบบนิ้วเดียวและการพรมแบบสองนิ้ว ดังนี้

การพรมนิ้วเดียว

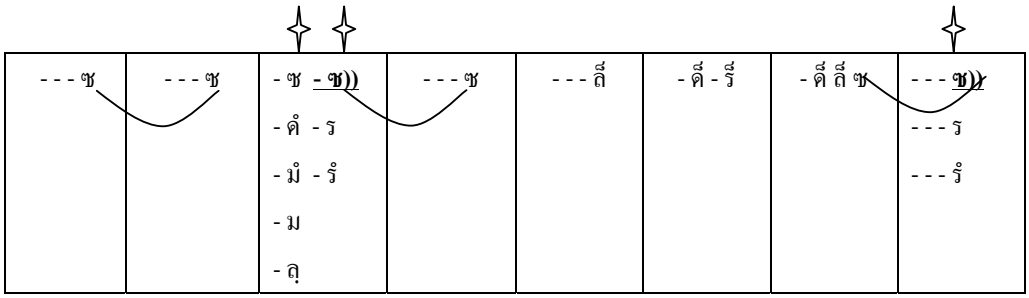
ซ (สะแนน)	ปรากฏที่	ลายสุดสะแนน
ซ (สะแนน)	ปรากฏที่	ลายคอนสวรรค์
ซ (สะแนน)	ปรากฏที่	ลายเต้ยหัวโนนตาล
ซ (สะแนน)	ปรากฏที่	ลายออนซอนอีสาน
ล (เสพขวา)	ปรากฏที่	ลายโป้ซ้าย
มˊ (ก้อยขวา)	ปรากฏที่	ลายติดสูดน้อย

การพรมสองนิ้ว

ล (ฮับทุ่ง) และ รˊ (แก่น้อย)	ปรากฏที่	ลายติดสูดใหญ่

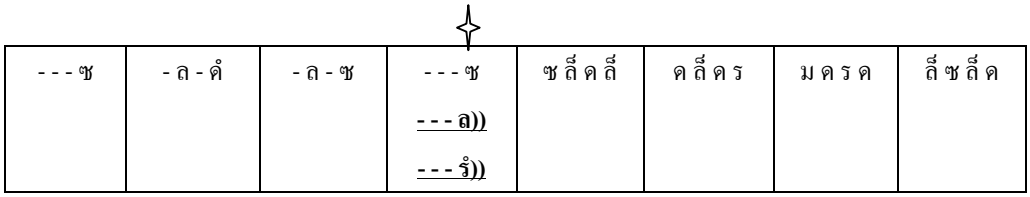
จากการศึกษาและทำการวิเคราะห์ในเรื่องของการพรมนิ้วของครูบัวหอง ผาจวง พบว่ามีการใช้เม็ดพรายดังกล่าวแบ่งออกเป็นสองกลุ่ม ได้แก่ การพรมนิ้วเดียวปรากฏใน 6 ลาย ได้แก่ ลายสุดสะแนน, ลายคอนสวรรค์, ลายเต้ยหัวโนนตาล, ลายออนซอนอีสาน, ลายโป้ซ้าย

และลายติดสูดน้อย สำหรับในการพรมสองนิ้วปรากฏในลายติดสูดใหญ่เพียงลายเดียว ซึ่งแสดงให้เห็นได้ดังนี้



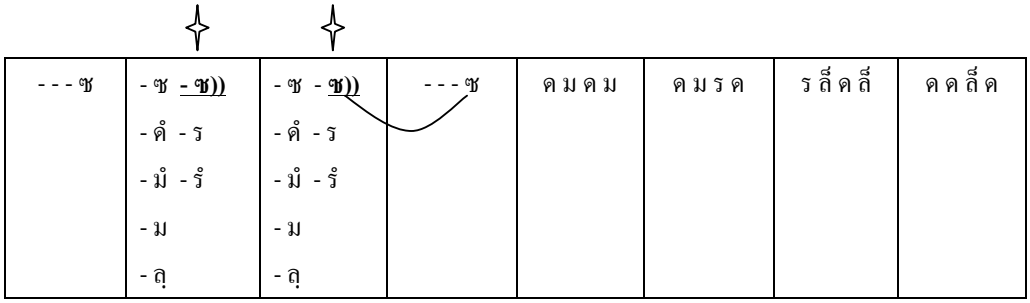
ตารางที่ 198 แสดงการพรมนิ้ว ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 1

ตารางที่ 199 แสดงการพรมนิ้ว ลายสุดสะแนน ประโยคที่ 27



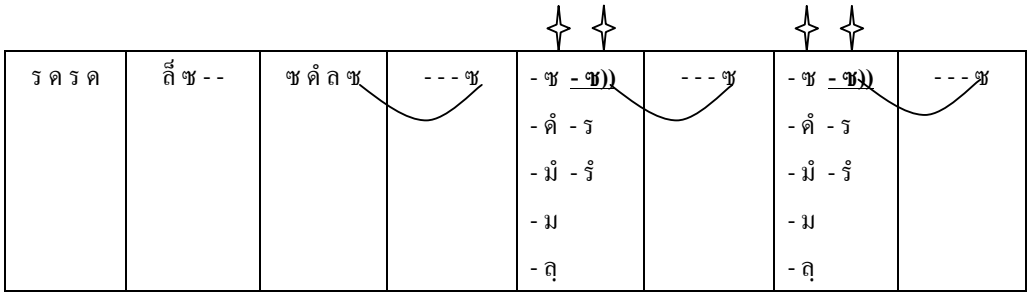
ตารางที่ 200 แสดงการพรมนิ้ว ลายคอนสวรรค์ ประโยคที่ 6

ตารางที่ 201 แสดงการพรมนิ้ว ลายเต้ยหัวโนนตาล ประโยคที่ 14



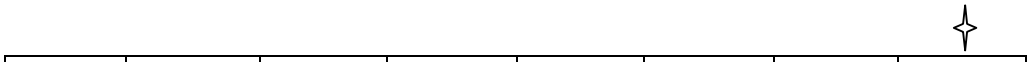
- - - ซ	- ซ - ซ)) - ดำ - ร - มำ - รำ - ม - ลฺ	- ซ - ซ)) - ดำ - ร - มำ - รำ - ม - ลฺ	- - - ซ	ด ม ด ม	ด ม ร ด	ร ล็ ด ล็	ด ด ล็ ด

ตารางที่ 202 แสดงการพรมนิ้ว ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 1



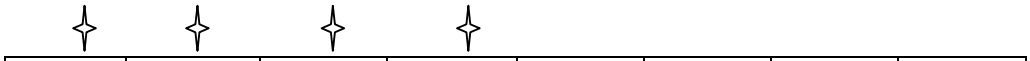
ร ด ร ด	ล็ ซ - -	ซ ด ล ซ	- - - ซ	- ซ - ซ)) - ดำ - ร - มำ - รำ - ม - ลฺ	- - - ซ	- ซ - ซ)) - ดำ - ร - มำ - รำ - ม - ลฺ	- - - ซ

ตารางที่ 203 แสดงการพรมนิ้ว ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 4



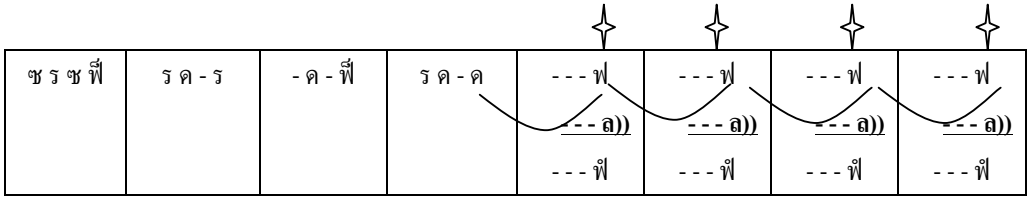
ร ล็ ด ร	ด ล็ ด ร	ด ล็ ด ล็	ด ด ล็ ด	ร ด ล็ ซ	ล็ ด ล็ ซ	-ด ล็ ซ	- - - ซ)) - - - ร - - - รำ

ตารางที่ 204 แสดงการพรมนิ้ว ลายออนซอนอีสาน ประโยคที่ 17

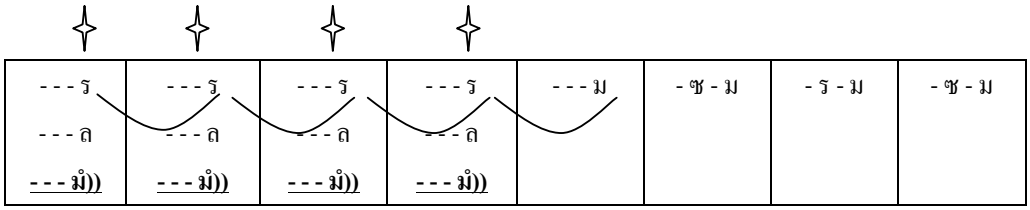


- - - ฟ - - - ล)) - - - ฟ	- - - ฟ - - - ล)) - - - ฟ	- - - ฟ - - - ล)) - - - ฟ	- - - ฟ - - - ล)) - - - ฟ	ฟี ร ฟี ร	ฟี ร ฟี ร	ฟี ซ ล ฟี	ซ ร ล ซ

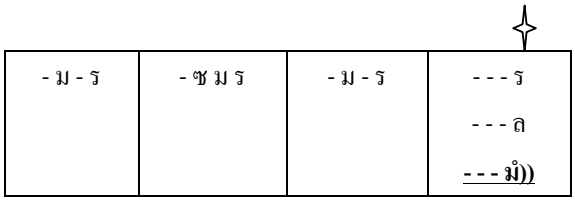
ตารางที่ 205 แสดงการพรมนิ้ว ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 1



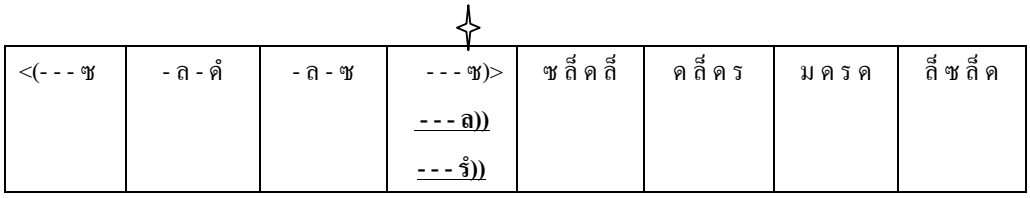
ตารางที่ 206 แสดงการพรมนิ้ว ลายโป้ซ้าย ประโยคที่ 12



ตารางที่ 207 แสดงการพรมนิ้ว ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 1



ตารางที่ 208 แสดงการพรมนิ้ว ลายติดสูดน้อย ประโยคที่ 13



ตารางที่ 209 แสดงการพรมนิ้ว ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 1

ด ร ล็ ด	ร ด ล็ ด	ล็ ด ร ล็	ร ด ล ซ	- ล็ - ด	ร ด ล ซ	- - - ซ - - - ล)) - - - รำ))	- - - ซ - - - ล)) - - - รำ))

ตารางที่ 210 แสดงการพรมนิ้ว ลายติดสูดใหญ่ ประโยคที่ 8

4) การจ้น

การประสานเสียงของหลากหลายตัวโน้ตใน 1 พยางค์เสียง การจ้นทำให้เกิดความโดดเด่นเพราะเนื่องจากการที่ใช้เสียงที่มีความห่างกันหลากหลายคู่เสียง ซึ่งนำมารวมกันอย่างซับซ้อนและในการนำเสียงต่างๆมาใช้ในพยางค์เดียว จะเลือกเฉพาะเสียงที่เข้าอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงของแต่ละลาย ซึ่งเสียงกระด้างหรือตัวโน้ตจรจะไม่ถูกนำมาใช้

จากการวิเคราะห์การเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง ในเรื่องของการจ้นนิ้วในลายต่างๆ โดยผู้วิจัยพิจาราณาว่าการจ้นเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวด้วยเช่นกัน เพราะว่าในการจ้นของหมอแคนแต่ละคนก็จะคล้ายกันหรือต่างกันไป เนื่องจากการเรียนหรือการได้รับการถ่ายทอดที่ต่างกัน เพราะฉะนั้นในการจ้นจะต้องเป็นเสียงหลายๆเสียงที่เข้ากันได้จึงจะเกิดความไพเราะ และจากการวิเคราะห์ผู้วิจัยจึงสามารถแสดงให้เห็นได้ดังต่อไปนี้

ลายสุดสะแนน มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสองแบบ ได้แก่ จ้นห้านิ้วและจ้นสามนิ้ว
การจ้นห้านิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ม ซ ดำ และ มำ
การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ซ ร และ รำ

ลายใหญ่ มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสองแบบ ได้แก่ จ้นแปดนิ้วและจ้นสามนิ้ว
การจ้นแปดนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ด ร ม ซ ล ดำ และ รำ
การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ม และ ล

ลายน้อย มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสองแบบ ได้แก่ จ้นห้านิ้วและจ้นสองนิ้ว
การจ้นห้านิ้ว ได้แก่เสียง ร ฟ ล ซ และ ฟ
การจ้นสองนิ้ว ได้แก่เสียง ร และ ล

ลายติดสูดใหญ่ มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสามนิ้ว

การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ซ ล และ รำ

ลายติดสูดน้อย มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสามนิ้ว

การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ร ล และ มำ

ลายโป้ซ้าย มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสามนิ้ว

การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ฟ ล และ ฟ

ลายลมพัดพร้าว มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสองแบบ ได้แก่ จ้นแปดนิ้วและจ้นสามนิ้ว

การจ้นแปดนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ด ร ม ซ ล ดำ และ รำ

การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ม และ ล

ลายผู้เฒ่าเงยคอ มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสองแบบ ได้แก่ จ้นแปดนิ้วและจ้นสามนิ้ว

การจ้นแปดนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ด ร ม ซ ล ดำ และ รำ

การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ม และ ล

ลายสาวหยิกแม่ มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสองแบบ ได้แก่ จ้นแปดนิ้วและจ้นสามนิ้ว

การจ้นแปดนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ด ร ม ซ ล ดำ และ รำ

การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ม และ ล

ลายออนซอนอีสาน มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสองแบบ ได้แก่ จ้นห้านิ้วและจ้นสามนิ้ว

การจ้นห้านิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ม ซ ดำ และ มำ

การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ซ ร และ รำ

ลายภู่ไท มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสองแบบ ได้แก่ จ้นแปดนิ้วและจ้นสามนิ้ว

การจ้นแปดนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ด ร ม ซ ล ดำ และ รำ

การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ลฺ ม และ ล

ลายเต้ยหัวโนนตาล มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสามนิ้ว

การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ซ ร และ รำ

ลายคอนสวรรค์ มีวิธีการใช้นิ้วจ้นสามนิ้ว

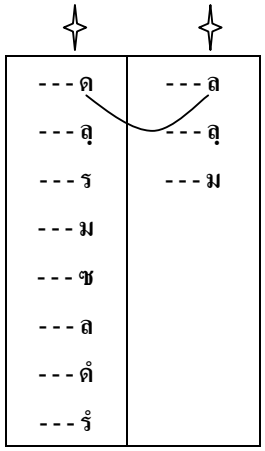
การจ้นสามนิ้ว ได้แก่เสียง ซ ร และ รำ

5) การฮ่อน

การเน้นให้เข้มและเน้นให้เบาของเสียง (Intensity) พบว่าใช้ในการบรรเลงเสียงเดียวที่มีหางเสียงลากยาวไปหาอีกเสียงหนึ่งในพยางค์เสียงต่อไป โดยใช้วิธีการเป่าลมหนักและค่อยผ่อนลมให้เบาลงก่อนที่จะถึงตัวโน้ตพยางค์เสียงต่อไป นอกจากนี้ยังพบว่าการฮ่อนเป็นเม็ดพรายที่ใช้กับเฉพาะลายทางโศก เพราะสามารถทำให้เกิดอารมณ์เศร้าได้ ซึ่งในการฮ่อนจะใช้ในช่วงการจ้าดและการโอ่แคนเฉพาะลายทางโศกเท่านั้น

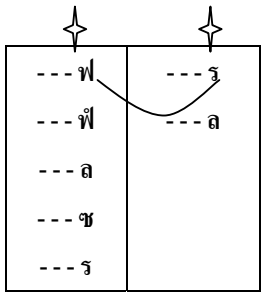
จากการวิเคราะห์การเดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวง ในเรื่องของการฮ่อนซึ่งผู้วิจัยพบว่าในการฮ่อนของครูบัวหองใช้ในวรรคเชื่อมระหว่าง การจ้นแปดนิ้วไปหาการจ้นสามนิ้วในแม่บทลายใหญ่ และลายพิเศษ 4 ลายซึ่งเป็นลายลูกบทของลายใหญ่ ได้แก่ ลายสาวหยิกแม่, ลายภู่ไท, ลายผู้เฒ่าเงยคอ และลายลมพัดพร้าว

นอกจากนี้ยังพบการจ้นห้านิ้วไปหาการจ้นสองนิ้วในแม่บทลายน้อย โดยผลการวิเคราะห์ปรากฏการฮ่อนในสองลายแม่บทดังกล่าว คือลายใหญ่และลายน้อยเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยจัดกลุ่มของลายแคนที่เกี่ยวข้องกันโดยแสดงได้ดังนี้



ตารางที่ 211 แสดงการฮ่อนในกลุ่มแม่บทลายใหญ่

การฮ่อนในกลุ่มแม่บทลายใหญ่ พบว่ามีการใช้ในการจ้นแปดนิ้วไปหาการจ้นสามนิ้วซึ่งพบการนำไปใช้อยู่ในการจ้าดและโอ่ในตอนลงท้ายเพลง



ตารางที่ 212 แสดงการฮ่อนในกลุ่มแม่บทลายน้อย

การฮ่อนในกลุ่มแม่บทลายน้อย พบว่ามีการใช้ในการจ้นห้านิ้วไปหาการจ้นสองนิ้วซึ่งพบการนำไปใช้อยู่ในการจ้าดและโอ่ในตอนลงท้ายเพลง

6) การใช้นิ้วเสียงคู่แปด

การใช้เสียงคู่แปดเป็นการตีนิ้วเพิ่มเข้าไปในโน้ตพยางค์เสียงใดเสียงหนึ่ง โดยที่ต้องการให้เกิดความดังหรือช่วงเสียงที่กว้างขึ้นในโน้ตพยางค์นั้น จากการวิเคราะห์การเดี่ยวแคนในเรื่องการใช้เสียงคู่แปดของครูบัวหอง ผาจวงนี้ ผู้วิจัยพบว่าการใช้ไม่ปรากฏชัดเจน แต่พบว่าในแต่ละลายมีการตีนิ้วเพื่อให้เกิดเสียงคู่แปด ยกเว้นเพียงลายติดสูดน้อยที่ไม่มีการใช้เสียงคู่แปด โดยผู้วิจัยสามาถสรุปได้ดังต่อไปนี้

ลายสุดสะแนน	ได้แก่ ด ร ม และ ล
ลายใหญ่	ได้แก่ ด ร ม และ ล
ลายน้อย	ได้แก่ ม ฟ
ลายติดสูดใหญ่	ได้แก่ ม ล
ลายติดสูดน้อย	ไม่มีการใช้นิ้วเสียงคู่แปด
ลายโป้ซ้าย	ได้แก่ ฟ
ลายลมพัดพร้าว	ได้แก่ ด ร ม และ ล

ลายผู้เฒ่าเงยคอ ได้แก่ ด ร ม และ ล
ลายสาวหยิกแม่ ได้แก่ ด ร ม และ ล
ลายออนซอนอีสาน ได้แก่ ด ร ม และ ล
ลายภู่ไท ได้แก่ ด ร ม และ ล
ลายเต้ยหัวโนนตาล ได้แก่ ด ร ม และ ล
ลายคอนสวรรค์ ได้แก่ ด ร ม และ ล

จากการวิเคราะห์ในเรื่องการใช้เสียงคู่แปดนี้ พบว่าเสียงที่ใช้มากที่สุดคือเสียง โด เร มี ซอล และลา ซึ่งปรากฏในแม่บทลายสุดสะแนนและลายใหญ่ และนอกจากนี้ยังพบว่าในลายพิเศษทุกลายก็มีการใช้เสียงคู่แปดกลุ่มเสียงลักษณะดังกล่าว

7) การตัดลิ้น

การตัดลิ้นคือใช้ลิ้นแตะบริเวณโคนของฟันบนคู่หน้าเพื่อขังลมหรือห้ามลมเอาไว้ และเมื่อต้องการให้เกิดเสียงจึงปล่อยลิ้นลงมาเพื่อปล่อยลมออกไป จากการวิเคราะห์การเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงในเรื่องการตัดลิ้น ซึ่งจากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าเป็นการทำให้แบ่งเสียงเป็นพยางค์อย่างชัดเจน และพบว่าในการตัดลิ้นนี้ครูบัวหองใช้ในการบรรเลงทุกเสียง โดยจะต้องตัดลิ้นให้ทันกับการปิดนิ้วที่รูนับทุกครั้ง นอกจากนี้ความแรงของลมในการเป่าต้องสม่ำเสมอทั้งในการเป่าและดูด เพราะฉะนั้นในการกะช่วงเวลาในการเป่าและดูดจึงเป็นเรื่องที่ต้องระมัดระวังให้พอดี

สรุปท้ายบท

จากการวิเคราะห์เดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวงในเรื่องของสังคีตลักษณ์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่าการบรรเลงแคนทางครูบัวหองประกอบด้วย 3 ส่วนหลัก คือ “การจ้าด” “การเดินลาย” และ “การโอ่” และการจ้าดกับการโอ่ยังมีลักษณะที่เหมือนกัน แต่เรียกแตกต่างกันเพราะวิธีในการใช้งาน คือ “การจ้าด” หมายถึง เกริ่น และ “การโอ่” หมายถึงการลงจบ นอกจากนี้พบว่า “การโอ่” สามารถใช้เป็นวรรคเชื่อมสำหรับการเป่า “เดินลาย” ได้อย่างไม่กำหนดจำนวนครั้ง

จากการวิเคราะห์เดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงในเรื่องของบันไดเสียง พบว่ามีบันไดเสียงแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเสียงทางเพียงออบน กลุ่มเสียงทางชวา และกลุ่มเสียงทางเพียงออ

ล่าง ซึ่งแต่ละกลุ่มเสียงพบว่ามีการใช้ตัวโน้ตเสียงกระด้างหรือตัวโน้ตจรในคู่เสียงที่ 4 และ 7 ของบันไดเสียงดังกล่าว แต่การใช้เสียงกระด้างนี้เป็นช่วงสั้นๆประมาณ 1 ประโยค แล้วหลังจากนั้นจึงกลับมาเล่นเสียงที่เข้ากับบันไดเสียงต่อไป จากการใช้เสียงกระด้างในช่วงสั้นๆนี้ทำให้เกิดความคับข้อง (Conflict) และทำให้ผ่อนคลาย (Resolution)

จากการวิเคราะห์เดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงในเรื่องของจังหวะ พบว่ามีโครงสร้างหลักที่มีรูปแบบการเข้าและออกของจังหวะที่เหมือนกันคือ ไร้อัตราจังหวะบังคับ > มีอัตราจังหวะบังคับ > ไร้อัตราจังหวะบังคับ แต่มีเพียง 3 ลายที่แตกต่าง ได้แก่ ออนซอนอีสาน มีการเล่นเนื้อเพลงทั้งหมด 2 รอบโดยใช้การโอ่เป็นตัวเชื่อมทำนอง 1 ครั้ง และในลายเต้ยหัวโนนตาลกับลายคอนสวรรค์ ที่มีการบรรเลงเข้าเนื้อเพลงทันที หลังจากนั้นจึงสิ้นสุดด้วยการโอ่

จากการวิเคราะห์เดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงในเรื่องของช่วงเสียง พบว่าในการบรรเลงแคนทั้ง 13 ลายนี้มีลักษณะ ช่วงเสียงที่พบมากที่สุดคือระดับเสียงลาต่ำไปหาซอลสูง ซึ่งโครงสร้างของช่วงเสียงดังกล่าวนี้ประกอบด้วยเสียงต่ำ 2 เสียง เสียงกลาง 7 เสียง และเสียงสูง 5 เสียง นอกจากนี้ผู้วิจัยพบลายที่มีลักษณะช่วงเสียงดังกล่าวมากถึง 10 ลาย ได้แก่ ลายสุดสะแนน, ลายใหญ่, ลายติดสูดใหญ่, ลายลมพัดพร้าว, ลายผู้เฒ่าเงยคอ, ลายสาวหยิกแม่, ลายออนซอนอีสาน, ลายภู่ไท, ลายเต้ยหัวโนนตาล และลายคอนสวรรค์

จากการวิเคราะห์เดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงในเรื่องของเม็ดพราย (Embellishment) พบว่าในการบรรเลงของครูบัวหองมีเม็ดพราย 7 วิธี ได้แก่ การสะบัด การปริบ การพรม การจ้น การฮ่อน การใช้เสียงคู่แปด และการตัดลิ้น ด้วยเม็ดพรายเหล่านี้จึงทำให้การเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงมีความไพเราะและยังเป็นการอวดฝีมือของผู้บรรเลง

จากการศึกษาเดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวง พบว่าการเดี่ยวแคนดังกล่าวมีจุดเด่นคือการใช้ลมและนิ้วที่สัมพันธ์กันอย่างสมบูรณ์ คือการป้อนลมและการปิดนิ้วที่รูนับมีความพอดีซึ่งทำให้การบรรเลงในแต่ละเสียงออกมาได้ชัดเจน ซึ่งจากการสัมภาษณ์ครูบัวหอง ผาจวง ท่านได้กล่าวในเรื่องการบรรเลงแคนว่า “ในการเป่าแคนจะต้องใช้สมองคิดทางเป่าไปเรื่อยๆ นิ้วและลมจะต้องทันตามสมองคือต้องป้อนลมให้สม่ำเสมอกับนิ้วเพื่อไม่ให้เสียงไม่ชัดเจน” (บัวหอง ผาจวง, **สัมภาษณ์**, 22 พฤษภาคม 2553) ซึ่งในการใช้ลมผู้เป่าสังเกตว่าคล้ายกลวิธีการระบายลม (Circle Breathing) ในเครื่องเป่าของดุริยางค์ไทยเช่นปี่และขลุ่ย

จากคำสัมภาษณ์ของครูบัวหอง ผาจวง ผู้วิจัยได้พิจาราณาแล้วพบว่าสอดคล้องกับ ผศ.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ซึ่งท่านได้ให้สัมภาษณ์ในเรื่องการเดี่ยวแคนว่า “ในการบรรแคนจะต้องมีความสัมพันธ์กันสามส่วน คือ ความคิด นิ้วและลมของผู้เป่า และใช้ลมขึ้นอยู่กับสุขภาพของผู้เป่า” (เจริญชัย ชนไพโรจน์, **สัมภาษณ์**, 11 พฤษภาคม 2553) จากคำสัมภาษณ์ของทั้งสองท่านจึงทำให้ผู้วิจัยได้ข้อสรุปว่า ในการเดี่ยวแคนมีองค์ประกอบที่จะต้องสัมพันธ์กันด้วย 3 ส่วน ดังต่อไปนี้ การคิดทาง การใช้นิ้ว และการใช้ลม

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

เดี่ยวแคนทางครูบัวหอง ผาจวง ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ในเรื่องการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง ซึ่งได้ตั้งจุดมุ่งหมายในการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง ประวัติชีวิตของครูบัวหอง ผาจวง สังคีตลักษณ์วิเคราะห์ กลวิธีการจ้าด เดินลาย และการโอ่ ซึ่งเอกลักษณ์การเดี่ยวแคนดังกล่าว รวมถึงวิธีการใช้นิ้วจ้นให้เกิดเป็นเสียงประสาน เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกับกลวิธีพิเศษแคนของครูบัวหอง ผาจวง โดยสามารถสรุปผลทั้งหมดที่ได้จากการวิเคราะห์การเดี่ยวดังกล่าวในแง่มุมต่างๆ ได้ดังต่อไปนี้

5.1 การศึกษาบริบทต่างๆ เกี่ยวกับการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง

จากการศึกษาบริบทต่างๆ เกี่ยวกับการเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง ได้แก่ บริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวแคน บริบทที่เกี่ยวข้องกับลายแคน และบริบทเกี่ยวกับการเดี่ยวแคนทั้ง 13 ลายดังกล่าว พบว่ามีสาระสำคัญ ที่สามารถสรุปเนื้อหาสาระเป็นประเด็นต่างๆดังต่อไปนี้

แคนเป็นเครื่องดนตรีที่ตำนานเล่าสืบต่อกันมาว่า ประดิษฐ์ขึ้นโดยหญิงหม้ายคนหนึ่งที่มีความต้องการเลียนแบบเสียงนกการเวกที่ดังไพเราะมาก และเมื่อนางนำแคนไปบรรเลงถวายพระเจ้าปเสนทิโกศล พระองค์ทรงพอพระทัยมากและพระราชทานชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า "แคน" แคนยังมีแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ โดยลักษณะแรกเรียกตามจำนวนลูก ได้แก่ แคน 6 ลูก, แคน 8 คู่ (16 ลูก) และ 9 คู่(18 ลูก) สำหรับลักษณะที่สองจะเรียกตามระดับเสียง โดยดูจากระยะห่างจากลิ้นแคนลงไปหารูแพ ได้แก่ 7 โป้, 8 โป้, 9 โป้ และ 10 โป้ ซึ่งแคนที่นิยมใช้มากที่สุดคือแคนแปด หรือมีจำนวน 8 คู่ (16 ลูก) ซึ่งนอกจากจะบรรเลงเดี่ยวแล้วยังมีการนำไปบรรเลงประกอบการลำ

แคนมีรูนับมีทั้งหมด 16 รูนับ แต่สามารถบรรเลงได้ความกว้างของเสียงทั้งหมด 15 ช่วงเสียง เพราะมีเสียงซ้ำกันคือ "เสียงซอล" ที่ลูกสะแนนและสะแนนน้อย โดยแบ่งระดับเสียงออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ เสียงต่ำ เสียงกลาง และเสียงสูง ซึ่งมีการเรียงนิ้วที่ซับซ้อนคือไม่เรียงตามเสียง โดยมีวิธีฝึกหัดอยู่ 2 ขั้นตอนหลักๆคือ การวางนิ้วตามถนัด และการตัดลิ้น หลังจากที่ผู้เรียนปฏิบัติได้ดีแล้ว ครูผู้สอนจะเริ่มแนะแนววิธีการเป่าเดินลายและการจ้าดกับจ้นนิ้ว

แคนเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถพบเห็นทั้งในการบรรเลงเดี่ยว บรรเลงเป็นวง และบรรเลงประกอบลำ บทบาทหน้าที่ของแคนในการบรรเลงคือการบรรเลงตามความคิดของผู้เป่า โดยมีวิธีการติดขี้สูดให้เกิดเสียงยืน (Drone) และใช้กลวิธีการประสานเสียงของนิ้วซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแคนที่ไม่พบในเครื่องดนตรีอื่น

เรื่องบริบทที่เกี่ยวกับลาย(เพลง)แคน ลายแคนหลักมีเพียงแค่สองลายเท่านั้นคือ ลายสุดสะแนนและลายใหญ่ เมื่อเกิดการบรรเลงด้วยการเปลี่ยนบันไดเสียง จึงเกิดเป็นแม่บท 6 ลายโดยแบ่งออกเป็นสองกลุ่ม คือกลุ่มลายสุดสะแนน ได้แก่ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย ลายสร้อย และกลุ่มลายใหญ่ ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ซึ่งแต่เดิมนั้นลายเซไม่มีปรากฏในการบรรเลง และการประกวดก็จะไม่ใช้ลายเซ คือมีการบรรเลงประกวดแม่บทเพียง 5 ลาย นอกจากนี้ลายแม่บทดังกล่าวยังทำให้เกิดลายลูกบทต่างๆไป เช่น ลายที่เกิดจากทำนองลำ ลายที่พรรณนาถึงธรรมชาติ และลายเบ็ดเตล็ดต่างๆ

5.2 การศึกษาประวัติชีวิตครูบัวหอง ผาจวง

จากการสัมภาษณ์ครูบัวหอง ผาจวงในเรื่องประวัติชีวิตสรุปได้ว่า ครูบัวหอง ผาจวงเกิดในตระกูลนักดนตรี(แคน) ซึ่งมีการสืบทอดการเป่าแคนมา 3 ช่วงอายุคน โดยมีคุณทวดคง ผาจวงเป็นคนลาวเวียงจันทน์ข้ามมาตั้งถิ่นฐานที่จังหวัดอุดรธานีในประเทศไทย ครูบัวหอง ผาจวงมีบิดาและมารดาที่เป็นหมอลำอาชีพ คือ คุณพ่อวันดี ผาจวง และคุณแม่ผิว ผาจวง โดยคุณครูบัวหอง ผาจวงมีพี่น้องทั้งหมด 6 คน ได้แก่ นางจันที สุมงคล, นางพุธศรี ปุญณะสาน, นายมนตรี ผาจวง, นางกองมี ศรีแก้วตุง, นายบัวทอง ผาจวง และนายบัวหอง ผาจวง

จากการสัมภาษณ์ในเรื่องการศึกษา สามารถสรุปได้ว่าคุณครูบัวหอง ผาจวงนี้สำเร็จการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 สำหรับการศึกษาทางด้านดนตรีของคุณครูบัวหอง ผาจวงได้เริ่มฝึกหัดเมื่ออายุได้ 8 ปีจากครูวันดี ผาจวงผู้เป็นบิดา นอกจากนี้ยังได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้จากครูเคน เดาเหลา ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(หมอลำ) จากการที่ครูบัวหองเป็นผู้มีความตั้งใจและมีความชำนาญในการเป่าแคนมาก จึงได้รับเกียรติ์เป็นหมอแคนคู่บารมีของครูเคน ดาเหลา

ในเรื่องของหน้าที่การงานของครูบัวหอง ผาจวง นอกจากท่านมีอาชีพเป็นหมอแคนและมีวงคณะหมอลำเลี้ยงชีพโดยใช้ชื่อว่า “คณะหมอลำบัวหอง ผาจวง หมอแคนลูกอีสาน” นอกจากนี่ยังรับงานไป เป่าแคนให้กับคณะอื่นๆอีกด้วย นอกจากนี้คุณครูบัวหองยังมีตำแหน่งในปัจจุบันเป็นสมาชิกองค์กรบริหารส่วนตำบลค่ายบกหวาน อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย

จากการสัมภาษณ์ในเรื่องชีวิตสมรสและชีวิตครอบครัว คุณครูบัวหอง ผาจวงได้สมรสกับครูเบ็ง ป้ารีวงศ์ และทำอาชีพเป็นหมอลำหมอแคนกันเรื่อยมา นอกจากนี้ยังได้ให้กำเนิดบุตร 3 คน ได้แก่ นายบัวลอง, นางสาวฉลอง และนางสาวหนูทอง โดยนายบัวลองมีความสามารถทั้งเป่าแคนและร้องหมอลำได้ ส่วนลูกสาวทั้งสองคนของครูบัวหองก็เป็นนักร้องหมอลำประจำคณะด้วย

สำหรับประสบการณ์ในการสอนของครูบัวหอง ผาจวงนี้ คุณครูบัวหองได้สอนนักเรียนที่โรงเรียนค่ายบกหวานโพนตาลวิทยา จังหวัดหนองคาย ในภาควิชา "หมอแคนน้อย" โดยสร้างบุคลากรในเรื่องการบรรเลงแคนมากมาย และยังได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรในการบรรยายเผยแพร่องค์ความรู้เรื่องการเป่าแคนของท่าน ในสถาบันการศึกษาต่างๆ เช่น มหาวิทยาลัยขอนแก่น และมหาวิทยาลัยพายัพ และได้รับเชิญไปแสดงความรู้ ณ เมืองเวียงจันทน์ ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

จากการสัมภาษณ์เรื่องของผลงาน และรางวัลที่ได้รับของคุณครูบัวหอง ผาจวงนี้ได้บันทึกผลงานการเดี่ยวแคนของมูลนิธิวัฏธรรม วัดป่าบ้านค้อ จังหวัดอุดรธานี ซึ่งได้ทำการบันทึกเอาไว้ถึง 3 ชุดวีซีดี และรางวัลที่คุณครูบัวหองภาคภูมิใจและเป็นเกียรติ์แก่วงตระกูลก็คือ รางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ในงานประกวดเป่าแคนชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย โดยครูบัวหองได้รับรางวัลพระราชทานจากพระหัตถ์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ในเรื่องของการสืบทอดการเป่าแคนของคุณครูบัวหอง ผาจวงนี้ สรุปได้ว่ามีการสืบทอดมาตั้งแต่รุ่นคุณทวดคง ผาจวง, คุณปู่มี ผาจวง, คุณพ่อวันดี ผาจวง และสืบทอดต่อมาถึงจนถึงครูบัวทอง ผาจวง และครูบัวหอง ผาจวง ตามลำดับ

5.3 การศึกษาเดี่ยวแคนทางครูบัวหอง ผาจวง

จากการวิเคราะห์ทางเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวง จากผลงานทั้ง 13 ลายในเรื่องสังคีตลักษณ์สรุปได้ว่า ลายแคนของคุณครูบัวหอง ผาจวงมีทั้งหมด 13 ลาย และแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มลายแม่บทมี 6 ลาย และกลุ่มลายพิเศษมี 7 ลาย โดยได้ทำการวิเคราะห์เพื่อเชื่อมโยงถึงความเกี่ยวข้องกัน ซึ่งพบว่าในลายพิเศษเป็นลายลูกบทของลายสุดสะแนนและลายใหญ่ นอกจากนั้นในลายพิเศษของลายออนซอนอีสาน มีการติดขี้สูดโดยการรวมเอาวิธีปิดขี้สูดของลายสุดสะแนน และลายน้อยเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์ในการบรรเลงในเรื่องของการเล่นโน้ตเสียงกระด้าง การบรรเลงลายแคนมี 3 ส่วน คือ การจ้าด (ขึ้นต้นเพลง) การเดินลาย (ดำเนินทำนอง) และการโอ่ (การลงจบ) โดยในส่วนของการจ้าดและโอ่จะคล้ายกันคือเป็นจังหวะลอย และมีการจบ

วรรคด้วยการจ้นนิ้วที่เหมือนกัน และยังพบว่าการโอ่ยังใช้เป็นวรรคเชื่อมเพื่อทำนองเดินลายซ้ำได้อย่างไม่จำกัดจำนวนครั้ง

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงทางเดี่ยวแคนครูบัวหอง ผาจวง สามารถสรุปได้ว่าการบรรเลงเดี่ยวแคนดังกล่าวนี้ พบว่ามีบันไดเสียงแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเสียงทางเพียงออบน กลุ่มเสียงทางชวา และกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง ซึ่งแต่ละกลุ่มเสียงพบว่ามีการใช้ตัวโน้ตเสียงกระด้างหรือตัวโน้ตจร แต่การใช้เสียงกระด้างนี้เป็นช่วงสั้นๆประมาณ 1 ประโยค ซึ่งการบรรเลงในช่วงสั้นๆดังกล่าวนี้ทำให้เกิดความคับข้อง (Conflict) จากนั้นจึงกลับมาเล่นเสียงในกลุ่มบันไดเสียงเดิมของลายที่บรรเลงจึงทำให้เกิดการผ่อนคลาย (Resolution)

จากการวิเคราะห์ในเรื่องของช่วงเสียง พบว่าในการบรรเลงแคนทั้ง 13 ลายนี้มีลักษณะช่วงเสียงที่พบมากที่สุด คือระดับเสียงลาต่ำไปหาซอลสูงซึ่งพบมากถึง 10 ลาย ได้แก่ ลายสุดสะแนน, ลายใหญ่, ลายติดสูดใหญ่, ลายลมพัดพร้าว, ลายผู้เฒ่าเงยคอ, ลายสาวหยิกแม่, ลายออนซอนอีสาน, ลายภู่ไท, ลายเต้ยหัวโนนตาล และลายคอนสวรรค์ ซึ่งมีช่วงเสียงกว้างถึง 14 เสียง และโครงสร้างของช่วงเสียงดังกล่าวนี้ประกอบด้วยเสียงต่ำ 2 เสียง เสียงกลาง 7 เสียง และเสียงสูง 5 เสียง นอกจากนี้พบว่าในการบรรเลงของครูบัวหองมีเม็ดพรายทั้งหมด 7 วิธี ได้แก่ การสะบัด, การปริบ, การพรม, การจ้น, การฮ่อ, การใช้เสียงคู่แปด และการตัดลิ้น ด้วยเม็ดพรายเหล่านี้จึงทำให้การเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงมีความไพเราะและมีจุดเด่นในแต่ละลายที่เป็นเอกลักษณ์ และมีการใช้ลมกับการตัดลิ้นที่ทำให้เสียงชัดเจนโดดเด่นอย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้เพราะครูบัวหองมีสุขภาพดี และมีการฝึกฝนในการเป่าจนเกิดความชำนาญ

5.4 ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง “การเดี่ยวแคน ทางครูบัวหอง ผาจวง” นี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยที่ได้ไปใช้ และแนวทางสำหรับการทำงานวิจัยในหัวข้ออื่นๆ ดังต่อไปนี้

5.4.1 ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย หรือการนำไปใช้ประโยชน์

5.4.1.1 กระทรวงศึกษาธิการ กระทรวงวัฒนธรรม หรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้องควรนำผลการวิจัยดังกล่าวนี้ไปปรับใช้เพื่อสร้างหลักสูตรในการสอน หรือวางแผนในการอนุรักษ์สืบทอดทำนุบำรุงวัฒนธรรมด้านการทำแคนและการเป่าแคน

5.4.1.2 หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง และสถาบันการศึกษาต่างๆจะได้นำเอาผลงานวิจัยนี้ไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอน ทางวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านในระดับต่างๆ

5.4.2 ข้อเสนอแนะการวิจัย

5.4.2.1 จากการศึกษาพบว่าองค์ความรู้ของครูบัวหอง ผาจวง ที่สำคัญอีกแขนงหนึ่งคือ การเป่าแคนวงหรือบรรเลงแคนหมู่ซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่สืบทอดกันมาในสายตระกูลผาจวง และน่าจะนำไปทำการศึกษาเป็นวิจัยสืบเนื่องได้

5.4.2.2 องค์ความรู้ของครูบัวหอง ผาจวง ในเรื่องของการบรรเลงแคนประกอบหมอลำกลอน ซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูเคน ดาเหลา (ศิลปินแห่งชาติ) และน่าทำการศึกษาวิจัยสืบเนื่องได้

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งเป็นการศึกษาเรื่องราวต่างๆที่เกี่ยวข้องกับทางเดี่ยวแคนของครูบัวหอง ผาจวงเท่านั้น มิได้รวมไปถึงทางเดี่ยวแคนของหมอแคนท่านอื่นๆ ฉะนั้นการนำเอาผลการวิจัยไปใช้จึงควรพิจารณาและปรับใช้ให้มีความเหมาะสม และในเรื่องของการบรรเลงและระเบียบวิธีก็เป็นของครูบัวหอง ผาจวง โดยผู้วิจัยมีความเห็นว่า งานวิจัยฉบับนี้จะเป็นแนวทางที่ดีในการศึกษาเรื่องการบรรเลงแคน และการทำงานวิจัยเกี่ยวกับการบรรเลงแคนของคุณครูหมอแคนท่านอื่นๆ เนื่องจากองค์ความรู้เรื่องแคนมีหลากหลายและโดดเด่นที่แตกต่างกันในตัวศิลปิน

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ขำคม พรประสิทธิ์. สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2553.

เคน ดาเหลา. สัมภาษณ์, 22 เมษายน 2553.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2515. แคนวง. มหาสารคาม: วิทยาลัยครูมหาสารคาม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวโรฒมหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2518. หมอลำ-หมอแคน ในเอกสารประกอบการสัมนาศิลป์. มหาสารคาม: วิทยาลัยครูมหาสารคาม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2526. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2526. คู่มือการเป่าแคนเบื้องต้น. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2530. ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: วิทยาลัยครูมหาสารคาม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2546. แคนวงและโปงลาง. โครงการตำรา คณะมนุษยศาสตร์ และคณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2547. ลายแคน หรือ บันไดเสียงของแคน ในเคล็ดลับการสร้างสรรค์ทำนองลำ. อาคารภูมิพลสังคีต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

เจริญชัย ชนไพโรจน์. ประธานหลักสูตร. สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2553.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2553.

บุษกร บิณฑสันต์, ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ และขำคม พรประสิทธิ์. แคน. พิมพ์ครั้งที่ 1.กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บัวหอง ผาจวง. สัมภาษณ์, 2 พฤษภาคม 2553.

บัวหอง ผาจวง. สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2553.

บัวหอง ผาจวง. สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2553.

บัวหอง ผาจวง. สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2553.

พิชิต ชัยเสรี. ข้าราชการบำนาญ สาขาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. การบรรยายวิชาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์. 14 กุมภาพันธ์ 2553.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. 2518. แคน : การประยุกต์ใช้ภูมิปัญญาพื้นบ้านในการอนุรักษ์ ฟื้นฟู วัตถุดิบและการทำแคนเพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มทางวัฒนธรรม. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2554.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2554.

สุกิจ พลประถม. 2536. การเป่าแคนแบบพื้นบ้านอีสาน.วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาไทยคดีศึกษา คณะมนุษศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

สมร จันภูงา. สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554.

สมบัติ สิมหล้า. สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554.

สมบัติ สิมหล้า. สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2554.

สุด กัณหารัตน์. สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2553

ภาษาอังกฤษ

Byong Won Lee and Yong-Shik Lee. Music of Korea. Seoul: National Center for Korea Traditional Performing Arts 2007.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ นายรัฐธนินท์ รวีฉัตรพงศ์ เกิดวันที่ 5 กรกฎาคม 2530 เกิดที่กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่ 31 ถ.พระพุทธบาท ตำบลในเมือง อำเภอเมืองเพชรบูรณ์ จังหวัดเพชรบูรณ์ 67000

ปีพุทธศักราช 2545 สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนเทพศิรินทร์ เลขที่ 1466 เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร สายศิลป์ – เยอรมัน

ปีพุทธศักราช 2548 สำเร็จการศึกษาระดับเตรียมอุดมศึกษาจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เครื่องมือเอกปี่ใน

ปีพุทธศักราช 2552 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เครื่องมือเอกปี่ใน

ปีพุทธศักราช 2553 ศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย