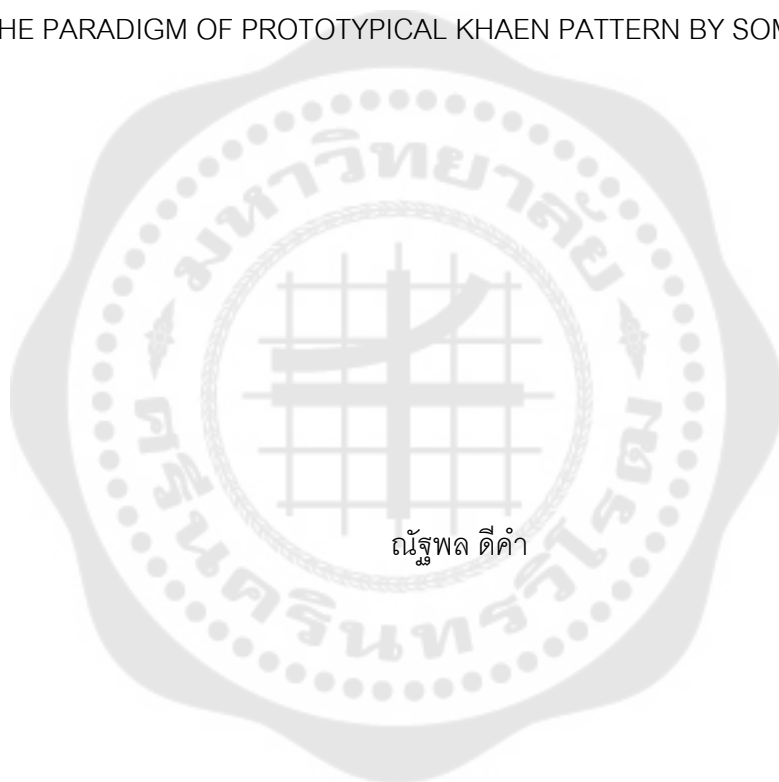




กระบวนทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า

THE PARADIGM OF PROTOTYPICAL KHAEN PATTERN BY SOMBAT SIMLA



ณัฐพล ดีคำ

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2565

กระบวนทัศน์แคนดายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า



ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

THE PARADIGM OF PROTOTYPICAL KHAEN PATTERN BY SOMBAT SIMLA



A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of DOCTOR OF ARTS
(D.A. (Thai and Asian Music))

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2022

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

กระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า

ของ

ณัฐพล ดีคำ

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ)

..... ที่ปรึกษาร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสื่อ)

ชื่อเรื่อง	กระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ
ผู้วิจัย	ณัฐพล ดีคำ
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2565
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เทพิกา รอดสการ

งานวิจัยเรื่องกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำผ่าน 3 ช่วงเวลาได้แก่ 1) ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 2) ช่วงปี พ.ศ. 2545-2554 3) ช่วงปีพ.ศ. 2555-2565 ประกอบด้วย 6 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้ายและลายสร้อย เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ ในการสร้างสรรค์การบรรเลงแคนที่แสดงให้เห็นถึงทักษะ บทบาทและหน้าที่ การรับรู้ เพื่ออธิบายถึงพัฒนาการของทำนอง เทคนิคการบรรเลง การศึกษากระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ เป็นงานวิจัยที่มุ่งอธิบายพัฒนาการทางดนตรี และปรับใช้ให้เข้ากับบริบททางสังคม ผ่านปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นของนายสมบัติ สิมห้ำ ผลการวิจัยพบว่า การบรรเลงแคนของนายสมบัติ สิมห้ำ มีลักษณะการบรรเลงที่เอกลักษณ์เฉพาะ นอกจากนี้นายสมบัติ สิมห้ำ มีความสามารถพิเศษในด้านทักษะการจดจำได้อย่างแม่นยำ เป็นผู้มีใฝ่หาประสบการณ์ในการรับฟังดีเยี่ยม ในเรื่องของเทคนิควิธีการต่าง ๆ ในการบรรเลงของนายสมบัติ สิมห้ำ ผ่านการวิเคราะห์ การสังเคราะห์ ด้วยความรู้และประสบการณ์ของนายสมบัติ สิมห้ำ จนตกผลึกเป็นเทคนิคจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนของการบรรเลงแคนที่เป็นระบบ แบบแผน มีประสิทธิภาพ และเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ : แคน, ลายแม่บท, สมบัติ สิมห้ำ

Title	THE PARADIGM OF PROTOTYPICAL KHAEN PATTERN BY SOMBAT SIMLA
Author	NUTTHAPOL DEEKUM
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2022
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Surasak Jamnongsarn
Co Advisor	Assistant Professor Dr. Tepika Rodsakan

This qualitative research is concerned with the paradigm of the prototypical Khaen pattern of Sombut Simla. This research aims to study the paradigm of prototypical Khaen pattern by Sombut Simla through three periods: (1) from 1992 to 2001; (2) from 2002 to 2011; and (3) from 2012 to 2022, and consisted of six patterns: the Lai-Yai pattern, the Lai-Noi pattern, the Lai-Say pattern, the Lai-Sudsanan pattern, the Lai-Posai pattern and the Lai-Soi pattern, in order to study the music phenomenon through prototypical Khaen pattern of Sombut Simla and creating a performance to demonstrate the skills, roles and functions of perception to explain the development of melody and techniques. The paradigm of prototypical Khaen pattern of Sombut Simla aims to explain the development of music and adaptation to society through the music phenomenon of Sombut Simla. The results of the research showed that the Khaen performance of Sombut Simla is unique. In addition, the ability of Sombut Simla to accurately memorize skills with an excellent auditory nerve. Khaen techniques in music performance by Sombut Simla were assessed by analysis, synthesis with knowledge and experience to his techniques into the identity of playing Khaen that was systematic, patterned, and effective.

Keyword : Khaen Khaen Pattern Sombat Simla

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้รับทุนสนับสนุนการเรียนจาก โครงการ 70 ปี 70 ทน มศว คีนส์สูงคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2563 ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เทพิการอดสการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วีระ พันธุ์เสือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศรัณย์ นักรบ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ประธานและกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ชี้แนะความรู้ ตรวจสอบ และให้แนวทางการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้อย่างสมบูรณ์

ขอบพระคุณนายสมบัติ สิมหาล้า ที่เมตตาให้ข้อมูลความรู้ จนข้าพเจ้าสามารถทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดี

ขอบพระคุณผู้ให้ข้อมูลทุกท่าน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สนอง คลังพระศรี ศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รุจี ศรีสมบัติ อาจารย์สรานุฒิ สีหาโคตร

อาจารย์ ดร. ปิยะนันท์ แนวคำดี อาจารย์ ต้นตระกูล แก้วหย่อง นายโชคชัย ไพรพฤษ (หมอแคนทิวลิ) และนางสาววิมลรัตน์ สุวมาตร (หมอแคนอุ้ม) ที่ให้ความรู้

ขอบคุณเพื่อนนักศึกษابริญญาเอก ประจำปีการศึกษา 2563 รวมถึงพี่น้องรุ่นอื่น ๆ ที่เป็นกำลังใจประสานงานแนะนำบอกกล่าวข่าวสารข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการเรียนมาโดยตลอด

ขอบคุณเจ้าหน้าที่ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการดำเนินการให้มีความสะดวกจากทุกหน่วยงาน

ขอบคุณเพื่อน พี่ น้อง ที่คอยช่วยเหลือ ที่คอยช่วยเหลือและให้กำลังใจในหลาย ๆ ครั้ง

ขอบพระคุณครอบครัวดีคำ ที่ให้การสนับสนุนและเป็นกำลังใจแก่ข้าพเจ้าในทุก ๆ เรื่อง และอดทนรอคอยผลการเรียนในครั้งนี้

ณัฐพล ดีคำ

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญ	ช
สารบัญตาราง.....	ฐ
สารบัญรูปภาพ	ฌ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	4
ความสำคัญของการศึกษาวิจัย.....	4
ขอบเขตของการวิจัย.....	5
ขอบเขตเนื้อหาการวิจัย.....	5
ขอบเขตผู้ให้ข้อมูลการวิจัย.....	6
ขอบเขตด้านเวลาการวิจัย	6
ข้อตกลงในการวิจัย	6
นิยามศัพท์เฉพาะ	7
กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย.....	8
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	9
1. เอกสาร ตำราวิชาการ	10
1.1 เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติดนตรีพื้นบ้าน	10
1.2 เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติดนตรีพื้นบ้านในประเทศไทย	12

1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติดนตรีพื้นบ้านอีสาน.....	15
1.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแคน.....	20
1.4.1 องค์ประกอบเครื่องดนตรีแคน.....	21
1.4.2 ระบบเสียงเครื่องดนตรีแคน.....	24
1.4.3 ลายแคน.....	31
1.4.4 การจำแคน.....	37
1.5 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับนายสมบัติ สิมหาล้า.....	42
2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	44
2.1 แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบทางดนตรี.....	44
2.2 คีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (Form and Analysis).....	51
2.2.1 การวิเคราะห์ภาพรวม.....	51
2.2.2 การวิเคราะห์ทำนอง.....	53
2.1.3 การวิเคราะห์จังหวะ.....	55
2.1.4 การวิเคราะห์เสียงประสาน.....	57
2.1.5 การวิเคราะห์เสียง.....	59
2.1.6 การวิเคราะห์ประโยคเพลง.....	60
2.1.7 การวิเคราะห์รูปแบบของเพลง.....	62
2.3 ความคิดสร้างสรรค์.....	64
2.4 การรับรู้.....	66
2.5 มุมมองคนนอกกับคนใน.....	68
2.6 ปรัชญาการณวิทยา.....	71
3.งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	73
3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน.....	73

3.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนายสมบัติ สิมหาล้า	76
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	78
ขั้นที่ 1 การศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	79
ขั้นที่ 2 การกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูล.....	79
ขั้นที่ 3 การสร้างเครื่องมือวิจัยในการเก็บรวบรวมข้อมูล	80
ขั้นที่ 4 ทำการยื่นขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	83
ขั้นที่ 5 การเก็บรวบรวมข้อมูล	83
ขั้นที่ 6 การวิเคราะห์ข้อมูลและการสังเคราะห์ข้อมูล.....	85
ขั้นที่ 7 บทสรุปและข้อเสนอแนะ	86
บทที่ 4 วิธีดำเนินการวิจัย	87
ตอนที่ 1 ศึกษาชุดความคิดแคนดอยแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า.....	87
ช่วงที่ 1 (ปี พ.ศ. 2535-2544)	87
1.1 ประวัติ บทบาท และหน้าที่ของนายสมบัติ สิมหาล้า.....	87
1.1.1 ด้านครอบครัวของนายสมบัติ สิมหาล้า.....	88
1.1.2 ด้านทักษะการปฏิบัติแคนของนายสมบัติ สิมหาล้า	88
1.1.3 ด้านการเรียนรู้ การรับรู้ของนายสมบัติ สิมหาล้า.....	89
1.1.4 ด้านประสบการณ์การทำงานทางด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหาล้า.....	89
1.2 ผลงานด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหาล้า	90
ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนดอยแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า...	97
ช่วงที่ 1 (ปี พ.ศ. 2535-2544)	97
2.1 หลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมหาล้า.....	97
2.1.1 หลักการบรรเลงแคนดอยใหญ่ของนายสมบัติ สิมหาล้า	98
2.1.2 หลักการบรรเลงแคนดอยน้อยของนายสมบัติ สิมหาล้า.....	103

2.1.3 หลักการบรรเลงแคนลายเซของนายสมบัติ สิมห้ำ	109
2.1.4 หลักการบรรเลงแคนลายสุดสะแนนของนายสมบัติ สิมห้ำ	115
2.1.5 หลักการบรรเลงแคนลายโป้ซ้ายของนายสมบัติ สิมห้ำ	121
2.1.6 หลักการบรรเลงแคนลายสร้อยของนายสมบัติ สิมห้ำ	127
2.2 จากข้อมูลในการสัมภาษณ์ ผู้ที่ได้รับแรงบันดาลใจในการฝึกบรรเลงแคนโดยมีนายสมบัติ สิมห้ำ เป็นต้นแบบ ผู้วิจัยได้พบประเด็นสำคัญเกี่ยวกับคุณลักษณะของนายสมบัติ สิมห้ำ ดังนี้	133
ตอนที่ 1 ศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ	134
ช่วงที่ 2 (ปี พ.ศ. 2545-2554)	134
1.1 บทบาท และหน้าที่ของนายสมบัติ สิมห้ำ	135
1.1.2 ด้านการเรียนรู้ การรับรู้ของนายสมบัติ สิมห้ำ	136
1.2 ผลงานด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมห้ำ	136
ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ	138
ช่วงที่ 2 (ปี พ.ศ. 2545-2554)	138
2.1 หลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมห้ำ	138
2.1.1 หลักการบรรเลงแคนลายใหญ่ของนายสมบัติ สิมห้ำ	139
2.1.2 หลักการบรรเลงแคนลายน้อยของนายสมบัติ สิมห้ำ	154
2.1.3 หลักการบรรเลงแคนลายสุดสะแนนของนายสมบัติ สิมห้ำ	170
2.1.4 หลักการบรรเลงแคนลายโป้ซ้ายของนายสมบัติ สิมห้ำ	188
2.1.5 หลักการบรรเลงแคนลายสร้อยของนายสมบัติ สิมห้ำ	200
2.2 จากข้อมูลในการสัมภาษณ์ ผู้ที่ได้รับแรงบันดาลใจในการฝึกบรรเลงแคนโดยมีนายสมบัติ สิมห้ำ เป็นต้นแบบ ผู้วิจัยได้พบประเด็นสำคัญเกี่ยวกับคุณลักษณะของนายสมบัติ สิมห้ำ ดังนี้	211
ตอนที่ 1 ศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ	213

ช่วงที่ 3 (ปี พ.ศ. 2555-2565)	213
1.1 บทบาท และหน้าที่ของนายสมบัติ สิมห้ำ	213
1.1.1 ด้านประสิทธิภาพการทำงานทางด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมห้ำ.....	213
1.1.2 ด้านการเรียนรู้ การรับรู้ของนายสมบัติ สิมห้ำ	213
ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ.	214
ช่วงที่ 3 (ปี พ.ศ. 2555-2566)	214
2.1 หลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมห้ำ	214
2.1.1 หลักการบรรเลงแคนลายใหญ่ของนายสมบัติ สิมห้ำ	216
2.1.2 หลักการบรรเลงแคนลายน้อยของนายสมบัติ สิมห้ำ.....	227
2.1.3 หลักการบรรเลงแคนลายเซของนายสมบัติ สิมห้ำ	240
2.1.4 หลักการบรรเลงแคนลายสุดสะแนนของนายสมบัติ สิมห้ำ	248
2.1.5 หลักการบรรเลงแคนลายโป้ซ้ายของนายสมบัติ สิมห้ำ.....	259
2.1.6 หลักการบรรเลงแคนลายสร้อยของนายสมบัติ สิมห้ำ	272
2.2 จากข้อมูลในการสัมภาษณ์ ผู้ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการบรรเลงแคนของ นายสมบัติ สิมห้ำ ผู้วิจัยได้พบประเด็นสำคัญเกี่ยวกับคุณลักษณะของนายสมบัติ สิมห้ำ ดังนี้	283
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	288
วิธีการดำเนินการวิจัย	288
สรุปผลการวิจัย	289
ตอนที่ 1 การศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ	289
ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ	292
อภิปรายผล	296
ข้อเสนอแนะ	297

ปัญหาและแนวทางแก้ไข.....	298
บรรณานุกรม	300
ภาคผนวก.....	303
ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	304
ภาคผนวก ข โฉตเคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า ปี พ.ศ. 2535-2544.....	314
ภาคผนวก ค โฉตเคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	347
ภาคผนวก ง โฉตเคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า ปี พ.ศ. 2565	422
ประวัติผู้เขียน.....	484



สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 แสดงการจำแนกเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานตามลักษณะการบรรเลง	17
ตาราง 2 แสดงการจำแนกเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานตามหลักของฮอว์นบอสเทลและเคิร์ทชาคส์18	
ตาราง 3 สรุปกลุ่มเสียงลายทางยาว	36
ตาราง 4 สรุปกลุ่มเสียงลายทางสั้น.....	37
ตาราง 5 ผลงานด้านดนตรีนายสมบัติ สิมห้ำ	43
ตาราง 6 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีและนายสมบัติ สิมห้ำ.....	80
ตาราง 7 โครงสร้าง ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544.....	92
ตาราง 8 โครงสร้าง ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	93
ตาราง 9 โครงสร้าง ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544.....	94
ตาราง 10 โครงสร้าง ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544.....	95
ตาราง 11 โครงสร้าง ลายโป้ซ่าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	96
ตาราง 12 โครงสร้าง ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544.....	97
ตาราง 13 โครงสร้าง ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	140
ตาราง 14 โครงสร้าง ลายน้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน.....	155
ตาราง 15 โครงสร้าง ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน.....	172
ตาราง 16 โครงสร้าง ลายโป้ซ่าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	189
ตาราง 17 โครงสร้าง ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	201
ตาราง 18 โครงสร้าง ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	217
ตาราง 19 โครงสร้าง ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	229
ตาราง 20 โครงสร้าง ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	241
ตาราง 21 โครงสร้าง ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565	250

ตาราง 22 โครงสร้าง ไลบรารี ปี พ.ศ. 2565.....	260
ตาราง 23 โครงสร้าง ไลบรารี ปี พ.ศ. 2565.....	273



สารบัญรูปภาพ

	หน้า
ภาพประกอบ 1 องค์ประกอบเครื่องดนตรีแคน	23
ภาพประกอบ 2 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงโด หรือ C.....	26
ภาพประกอบ 3 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงเร หรือ D	26
ภาพประกอบ 4 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงมี หรือ E	27
ภาพประกอบ 5 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงฟา หรือ F	27
ภาพประกอบ 6 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงซอล หรือ G.....	28
ภาพประกอบ 7 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงลา หรือ A	28
ภาพประกอบ 8 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงที หรือ B	29
ภาพประกอบ 9 แสดงชื่อเรียกลูกแคนแปด	31
ภาพประกอบ 10 แสดงกลุ่มเสียงหลักลายใหญ่	39
ภาพประกอบ 11 แสดงกลุ่มเสียงสำคัญลายใหญ่	39
ภาพประกอบ 12 แสดงการแปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 1	40
ภาพประกอบ 13 แสดงการแปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 2	40
ภาพประกอบ 14 แสดงการแปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 3	41
ภาพประกอบ 15 แสดงการเคลื่อนแปรทำนองตามแต่การแสดงคีตะปฏิภาณของผู้บรรเลง	41
ภาพประกอบ 16 อัลบั้มลายแคนหลงเกาะ บรรเลงโดยอาจารย์สมบัติ นิมราช	90
ภาพประกอบ 17 รูปแบบจังหวะ ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	91
ภาพประกอบ 18 รูปแบบจังหวะ ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544.....	92
ภาพประกอบ 19 รูปแบบจังหวะ ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	93
ภาพประกอบ 20 รูปแบบจังหวะ ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544.....	94
ภาพประกอบ 21 รูปแบบจังหวะ ลายโบ้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	95

ภาพประกอบ 22 รูปแบบจิ้งหรีด ลายสัณฐาน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	97
ภาพประกอบ 23 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-8 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	98
ภาพประกอบ 24 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 9-20 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	99
ภาพประกอบ 25 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 21-25 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	100
ภาพประกอบ 26 นำเสนอทำนอง ห้องที่ 26-33 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	100
ภาพประกอบ 27 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 39-42 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	101
ภาพประกอบ 28 แปรทำนอง ห้องที่ 43-46 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	101
ภาพประกอบ 29 แปรทำนอง ห้องที่ 49-54 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	102
ภาพประกอบ 30 แปรทำนอง ห้องที่ 55-66 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	102
ภาพประกอบ 31 ตอนจบ ห้องที่ 67-76 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	103
ภาพประกอบ 32 ตอนเกริ่นนำ ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	104
ภาพประกอบ 33 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 32-40 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	105
ภาพประกอบ 34 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 41-48 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	106
ภาพประกอบ 35 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 49-52 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	106
ภาพประกอบ 36 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 58-66 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	107
ภาพประกอบ 37 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 67-70 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	107
ภาพประกอบ 38 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 76-80 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	108
ภาพประกอบ 39 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 81-91 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	108
ภาพประกอบ 40 ตอนจบ ห้องที่ 92-101 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	109
ภาพประกอบ 41 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-12 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	110
ภาพประกอบ 42 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 19-28 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	111
ภาพประกอบ 43 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 46-50 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	111
ภาพประกอบ 44 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 51-62 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	112

ภาพประกอบ 45 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 67-73 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	113
ภาพประกอบ 46 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 74-79 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	113
ภาพประกอบ 47 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 80-91 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	114
ภาพประกอบ 48 ตอนจบ ห้องที่ 117-123 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	114
ภาพประกอบ 49 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-7 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	115
ภาพประกอบ 50 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 8-16 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 ...	116
ภาพประกอบ 51 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 34-38 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 .	117
ภาพประกอบ 52 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 43-46 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	117
ภาพประกอบ 53 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 47-50 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	118
ภาพประกอบ 54 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 55-64 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	118
ภาพประกอบ 55 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 71-80 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	119
ภาพประกอบ 56 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 86-90 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	120
ภาพประกอบ 57 ตอนจบ ห้องที่ 97-109 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	121
ภาพประกอบ 58 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-12 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	122
ภาพประกอบ 59 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 13-22 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	123
ภาพประกอบ 60 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 25-29 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	123
ภาพประกอบ 61 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 31-41 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	124
ภาพประกอบ 62 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 43-49 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	125
ภาพประกอบ 63 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 50-54 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	125
ภาพประกอบ 64 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 60-62 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	126
ภาพประกอบ 65 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 67-75 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	126
ภาพประกอบ 66 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 106-109 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	127
ภาพประกอบ 67 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-11 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	128

ภาพประกอบ 68 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 12-16 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	129
ภาพประกอบ 69 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 20-24 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	129
ภาพประกอบ 70 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 20-24 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	130
ภาพประกอบ 71 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 35-42 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	131
ภาพประกอบ 72 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 43-57 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	132
ภาพประกอบ 73 ตอนจบ ห้องที่ 58-70 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544	133
ภาพประกอบ 74 นายสมบัติ สิมหาล้า เดี่ยวแคนประชันวงวงดุริยางค์พิณฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย	135
ภาพประกอบ 75 อัลบั้มมหัศจรรย์ ลำแคนแดนสยาม สมบัติ สิมหาล้า	137
ภาพประกอบ 76 อัลบั้มเดี่ยวแคนมาตรฐานอีสาน ชุดที่ 5	138
ภาพประกอบ 77 รูปแบบจังหวะ ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	140
ภาพประกอบ 78 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-14 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	142
ภาพประกอบ 79 ตอนนำเสนอทำนอง A ห้องที่ 15 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	143
ภาพประกอบ 80 ตอนนำเสนอทำนอง A ห้องที่ 16-21 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	143
ภาพประกอบ 81 ตอนนำเสนอทำนอง B ห้องที่ 31-40 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	144
ภาพประกอบ 82 ตอนนำเสนอทำนอง B ห้องที่ 68-74 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	145
ภาพประกอบ 83 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 75-84 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	145
ภาพประกอบ 84 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 87-106 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	146
ภาพประกอบ 85 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 111-115 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	147
ภาพประกอบ 86 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 128-137 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	147
ภาพประกอบ 87 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 149-153 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	148
ภาพประกอบ 88 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 158-165 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	149
ภาพประกอบ 89 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 174-177 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	149

ภาพประกอบ 113 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 185-194 ลายน้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน....	168
ภาพประกอบ 114 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 225-234 ลายน้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน....	169
ภาพประกอบ 115 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 242-246 ลายน้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน....	170
ภาพประกอบ 116 รูปแบบจังหวะ ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	171
ภาพประกอบ 117 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-5 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	173
ภาพประกอบ 118 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 6-16 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	174
ภาพประกอบ 119 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 30-44 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน.....	175
ภาพประกอบ 120 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 56-70 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	176
ภาพประกอบ 121 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 77-81 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	177
ภาพประกอบ 122 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 106-111 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	177
ภาพประกอบ 123 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 112-121 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	178
ภาพประกอบ 124 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 123-127 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	179
ภาพประกอบ 125 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 128-142 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	179
ภาพประกอบ 126 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 155-164 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	180
ภาพประกอบ 127 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 165-173 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน	181

ภาพประกอบ 128 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 174-178 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	181
ภาพประกอบ 129 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 202-215 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	182
ภาพประกอบ 130 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 247-258 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	183
ภาพประกอบ 131 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 268-288 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	184
ภาพประกอบ 132 ตอน B เดินทำนองลายหย่าว ห้องที่ 294-308 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	185
ภาพประกอบ 133 ตอน C คัดทำนองเพลงลอยลมบน ห้องที่ 324-336 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน.....	186
ภาพประกอบ 134 ตอน C' แปรทำนองลอยลมบน ห้องที่ 363-380 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน.....	187
ภาพประกอบ 135 ตอนจบ ห้องที่ 401-413 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	188
ภาพประกอบ 136 รูปแบบจังหวะ ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน.....	189
ภาพประกอบ 137 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-8 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน.....	190
ภาพประกอบ 138 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 9-22 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	191
ภาพประกอบ 139 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 28-37 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	192
ภาพประกอบ 140 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 59-64 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน....	193
ภาพประกอบ 141 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 77-81 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน....	193
ภาพประกอบ 142 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 82-88 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน....	194
ภาพประกอบ 143 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 89-98 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน....	195
ภาพประกอบ 144 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 107-116 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	195
ภาพประกอบ 145 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 121-125 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	196

ภาพประกอบ 146 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 132-137 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	196
ภาพประกอบ 147 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 139-143 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	197
ภาพประกอบ 148 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 148-151 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	198
ภาพประกอบ 149 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 156-163 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	198
ภาพประกอบ 150 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 164-167 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	199
ภาพประกอบ 151 ตอนจบ ห้องที่ 197-212 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน.....	200
ภาพประกอบ 152 รูปแบบจังหวะ ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	201
ภาพประกอบ 153 ตอนเกริ่นนำ ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	202
ภาพประกอบ 154 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 12-19 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	203
ภาพประกอบ 155 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 23-26 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	203
ภาพประกอบ 156 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 23-26 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	204
ภาพประกอบ 157 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 43-47 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	204
ภาพประกอบ 158 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 49-52 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	205
ภาพประกอบ 159 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 58-62 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	205
ภาพประกอบ 160 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 68-77 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน	206
ภาพประกอบ 161 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 111-121 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน .	207
ภาพประกอบ 162 ตอน B ดำเนินทำนองลายน้อย ห้องที่ 122-126 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน.....	207
ภาพประกอบ 163 ตอน B' แปรทำนอง ห้องที่ 154-175 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน .	208
ภาพประกอบ 164 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 176-183 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน .	209
ภาพประกอบ 165 ตอนจบ ห้องที่ 198-207 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน.....	210
ภาพประกอบ 166 ตอนจบ ห้องที่ 212-217 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน.....	210
ภาพประกอบ 167 หนังสือ ศิลปะการเป่าแคน มหัตศวรรย์แห่งเสียงของบรรพชนไทย	212

ภาพประกอบ 168 ลงพื้นที่บันทึกเสียงแคนที่บ้านพักนายสมบัติ สิมหาล้า.....	215
ภาพประกอบ 169 สัมภาษณ์นายสมบัติ สิมหาล้า เพื่อเป็น การตรวจสอบความตรงของงานวิจัย	215
ภาพประกอบ 170 รูปแบบจังหวะ ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	216
ภาพประกอบ 171 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 1-14 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	218
ภาพประกอบ 172 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 15-20 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	218
ภาพประกอบ 173 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 21-33 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	219
ภาพประกอบ 174 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 34-38 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	220
ภาพประกอบ 175 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 54-58 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	220
ภาพประกอบ 176 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 67-73 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	221
ภาพประกอบ 177 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 76-84 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	221
ภาพประกอบ 178 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 91-94 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	222
ภาพประกอบ 179 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 117-124 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	222
ภาพประกอบ 180 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 117-124 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	223
ภาพประกอบ 181 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 141-145 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	224
ภาพประกอบ 182 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 146-154 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	224
ภาพประกอบ 183 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 155-159 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	225
ภาพประกอบ 184 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 172-178 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	225
ภาพประกอบ 185 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 179-193 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	226
ภาพประกอบ 186 ตอนจบ ห้องที่ 194-205 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565.....	227
ภาพประกอบ 187 รูปแบบจังหวะ ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	228
ภาพประกอบ 188 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-10 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	230
ภาพประกอบ 189 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 16-24 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	230
ภาพประกอบ 190 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 25-34 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	231

ภาพประกอบ 191 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 35-42 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	232
ภาพประกอบ 192 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 43-50 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	232
ภาพประกอบ 193 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 55-62 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	233
ภาพประกอบ 194 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 71-78 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	234
ภาพประกอบ 195 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 79-87 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	234
ภาพประกอบ 196 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 88-102 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	235
ภาพประกอบ 197 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 114-122 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	236
ภาพประกอบ 198 ตอน B ทำนองอ่านหนังสือ ห้องที่ 123 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	237
ภาพประกอบ 199 ตอน B ทำนองอ่านหนังสือ ห้องที่ 124 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	238
ภาพประกอบ 200 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 132-142 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	239
ภาพประกอบ 201 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 165-177 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565	240
ภาพประกอบ 202 รูปแบบจังหวะ ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	241
ภาพประกอบ 203 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-13 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	242
ภาพประกอบ 204 นำเสนอทำนอง ห้องที่ 14-32 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	243
ภาพประกอบ 205 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 33-40 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	244
ภาพประกอบ 206 นำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 41-45 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	245
ภาพประกอบ 207 แปรทำนอง ห้องที่ 54-67 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	245
ภาพประกอบ 208 แปรทำนอง ห้องที่ 68-84 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	246
ภาพประกอบ 209 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 85-89 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	246
ภาพประกอบ 210 แปรทำนอง ห้องที่ 90-113 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	247
ภาพประกอบ 211 ตอนจบ ห้องที่ 114-126 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565.....	248
ภาพประกอบ 212 รูปแบบจังหวะ ลายสุดสะแนน พ.ศ. 2565.....	249
ภาพประกอบ 213 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-5 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565.....	250

ภาพประกอบ 214 นำเสนอทำนอง ห้องที่ 6-20 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565.....	251
ภาพประกอบ 215 นำเสนอทำนอง ห้องที่ 21-32 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565.....	252
ภาพประกอบ 216 แปรทำนอง ห้องที่ 33-41 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565	253
ภาพประกอบ 217 แปรทำนอง ห้องที่ 42-61 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565	254
ภาพประกอบ 218 แปรทำนอง ห้องที่ 68-73 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565	254
ภาพประกอบ 219 แปรทำนอง ห้องที่ 74-102 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565	255
ภาพประกอบ 220 แปรทำนอง ห้องที่ 103-120 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565	256
ภาพประกอบ 221 ตอน B นำเสนอทำนอง ห้องที่ 121-125 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565	256
ภาพประกอบ 222 ตอน C คัดทำนองเพลงรำวง ห้องที่ 131-147 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565	257
ภาพประกอบ 223 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 148-157 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565.....	258
ภาพประกอบ 224 เดินทำนองลายหย่าว ห้องที่ 158-186 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565	258
ภาพประกอบ 225 ตอนจบ จุดซัอม L ห้องที่ 187-191 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565.....	259
ภาพประกอบ 226 รูปแบบจังหวะ ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565.....	260
ภาพประกอบ 227 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-7 ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565	261
ภาพประกอบ 228 ตอน A นำเสนอทำนอง ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565	262
ภาพประกอบ 229 ตอน A นำเสนอทำนอง B ห้องที่ 24-33 ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565.....	262
ภาพประกอบ 230 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 40-46 ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565.....	263
ภาพประกอบ 231 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 47-59 ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565	264
ภาพประกอบ 232 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 60-65 ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565	265
ภาพประกอบ 233 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 66-70 ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565	265
ภาพประกอบ 234 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 71-81 ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565	266
ภาพประกอบ 235 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 82-86 ลายโป้ซ่าย ปี พ.ศ. 2565	266

ภาพประกอบ 236 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 87-95 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565	267
ภาพประกอบ 237 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 96-105 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565	268
ภาพประกอบ 238 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 107-120 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565	269
ภาพประกอบ 239 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 121-131 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565	270
ภาพประกอบ 240 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 132- 136 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565	270
ภาพประกอบ 241 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 152-170 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565	271
ภาพประกอบ 242 ตอนจบ ห้องที่ 171-178 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565	272
ภาพประกอบ 243 รูปแบบจังหวะ ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	273
ภาพประกอบ 244 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-11 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	274
ภาพประกอบ 245 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 12-29 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	275
ภาพประกอบ 246 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 30-41 รูปแบบจังหวะ ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	275
ภาพประกอบ 247 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 42-54 รูปแบบจังหวะ ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	276
ภาพประกอบ 248 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 55-61 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	277
ภาพประกอบ 249 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 62-65 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	277
ภาพประกอบ 250 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 66-79 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	278
ภาพประกอบ 251 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 80-93 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	279
ภาพประกอบ 252 ตอน B เดินทำนองลายน้อย ห้องที่ 94-119 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	280
ภาพประกอบ 253 ตอน B' แปรทำนอง ห้องที่ 120-144 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	280
ภาพประกอบ 254 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 145-158 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	281
ภาพประกอบ 255 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 159-163 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	282
ภาพประกอบ 256 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 164-172 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	282
ภาพประกอบ 257 ตอนจบ ห้องที่ 173-188 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565	283

ภาพประกอบ 258 วง Asia 7 อัลบั้ม Eight.....	285
ภาพประกอบ 259 ช่องยูทูบทิวลี่ คนไม่ขาดแคน.....	286
ภาพประกอบ 260 ช่องยูทูบหมอแคนอุ้ม Channel	287



บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

กระบวนทัศน์ (Paradigm) ในอดีตมักมีรากฐานมาจากความรู้และความเชื่อทางด้านศาสนา ต่อมาได้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ขึ้นในยุโรปซึ่งก็คือ การปฏิรูปศาสนาและการปฏิวัติวิทยาการ กระบวนทัศน์เปลี่ยนเป็นความรู้ที่มาจากกระบวนการคิดทางวิทยาศาสตร์ เมื่อเกิดการเปลี่ยนจากกระบวนทัศน์เดิมไปเป็นกระบวนทัศน์ใหม่ ก็ใช้ว่ากระบวนทัศน์เก่าจะเป็นสิ่งที่ไร้คุณประโยชน์ แต่ยังคงใช้ได้บางสถานการณ์ และยังสามารถนำไปเป็นรากฐานสู่กระบวนทัศน์ใหม่ กล่าวคือ กระบวนทัศน์ คือ ชุดของกฎและกติกา (ที่เป็นหรือไม่เป็นลายลักษณ์อักษรก็ได้) เป็นวิธีการ หรือมุมมองต่อสถานการณ์ที่แสดงความสัมพันธ์ซึ่งนำไปสู่การวิจัยและการปฏิบัติ ช่วยให้เข้าใจปรากฏการณ์และประเด็นได้อย่างรอบด้าน (กาญจนา โชคเหรียญสุขชัย, 2560, น. 14-17)

มนุษย์กับดนตรีมีความสัมพันธ์กันมาอย่างยาวนานจากยุคโบราณที่มนุษย์นั้นอยู่ด้วยกันเป็นกลุ่มชนเล็ก ๆ จนเกิดเป็นเชื้อชาติ ชาติพันธุ์ ในปัจจุบันที่มีวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทไม่ว่าจะเป็นรูปแบบวัฒนธรรม ถิ่นฐาน เชื้อชาติ หรือภาษา ดนตรียังคงให้ประโยชน์มากมายทั้งในด้านการสื่อสารทางภาษา อารมณ์ ความบันเทิง (พิชัย ปรัชญานุสรณ์, 2529, น.3) การศึกษาด้านมานุษยวิทยาคณิตศาสตร์ จึงมีความจำเป็นสำหรับการศึกษาเนื่องด้วยเป็นสิ่งที่ว่าด้วยความเชื่อมโยงสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและขนบธรรมเนียมประเพณีของผู้คนในสังคมใดสังคมหนึ่ง ที่มุ่งเน้นให้เกิดการเรียนรู้และความเข้าใจในรากฐานทางวัฒนธรรม ในแต่ละภูมิภาคโดยปราศจากอคติ

ในขณะที่ประเทศไทยตั้งอยู่ในเขตภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งเป็นประชาคมที่มีความหลากหลายทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง หรือแม้กระทั่งวัฒนธรรม การเรียนรู้หลักทางมานุษยวิทยาคณิตศาสตร์ จึงมีความสำคัญ โดยการเรียนรู้จากสิ่งใกล้ตัวที่สุด นั่นคือวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านของประเทศไทย ซึ่งลักษณะวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านของประเทศไทยเรานั้น ก็มีมีลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมกับประเทศเพื่อนบ้านในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วยเช่นกัน หลายมิติ การศึกษาดนตรีพื้นฐานเช่นนี้ จะช่วยให้เกิดความเข้าใจและการเรียนรู้ ทั้งเป็นวัฒนธรรมของตนเองและวัฒนธรรมของผู้อื่น อย่างกว้างขวางออกไปตามลำดับ การศึกษาเรื่องวัฒนธรรม

ดนตรีในแต่ละภูมิภาคของไทยนั้น จำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมร่วม เพื่อเป็นกรอบความคิดที่ถูกต้องเพื่อที่จะวิเคราะห์และวิจารณ์ได้อย่างมีเหตุผล เพราะวัฒนธรรมคือทุกสิ่งทุกอย่างที่สามารถถ่ายทอดทางสังคมและสามารถเปลี่ยนแปลงได้ เช่น วิถีชีวิต สัญลักษณ์ และความเชื่อ (ลีปวิชัย กิ่งแก้ว, 2559, น.1) ดนตรีมีการพัฒนาไปตามกาลเวลาจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะคนในแต่ละยุค แต่ละสังคมต่างเรียนรู้โดยมีแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม และจารีตประเพณีที่แตกต่างกันไปตามกาลเวลา จึงทำให้ดนตรีมีความแตกต่างกันไปในทุกสมัย ทุกสังคม ดังนั้นดนตรีในสังคมต่าง ๆ นั้นมักสร้างวิธีการที่คล้ายคลึงกัน และมีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องจากดนตรีประจำกลุ่มชนขนาดเล็ก มีการขยายไปกลุ่มชนขนาดใหญ่ จนทำให้ดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่มีต่อสังคม และในท้ายสุด ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติที่แสดงออกถึงความรุ่งเรือง ความรู้สึกนึกคิดของผู้คน แต่ละชาติ แต่ละภาษา ตามสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่มีความแตกต่างกัน ดนตรีของแต่ละชนชาติชาติได้สร้างสรรค์สัมผัสต่อกันมาต่างก็ถือว่าเป็นดนตรีของชาติเหล่านั้นทั้งสิ้น แต่ลักษณะของดนตรีชาติเดียวกันที่แตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิด และวัตถุประสงค์ที่เป็นสื่อในการแสดงออก ซึ่งดนตรีของชนแต่ละท้องถิ่น เรียกว่า ดนตรีประจำถิ่นหรือดนตรีพื้นบ้าน (เอนก นาวิกมูล, 2550, น.5)

“...มนุษย์เป็นผู้สร้างวัฒนธรรม วัฒนธรรม
เป็นสิ่งที่มนุษย์รับรู้ มนุษย์เคลื่อนย้ายไป
ณ ที่ใดก็ตาม วัฒนธรรมของมนุษย์ผู้นั้น
หรือกลุ่มมนุษย์นั้นย่อมนำติดตัวไปด้วย...”

(ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์, เม.ย.-ก.ย., น. 25)

ดนตรีพื้นบ้านมักจะเป็นเพลงที่มีการร้องประกอบเป็นส่วนมาก จึงเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า เพลงพื้นบ้าน (Folk song) โดยปกติดนตรีพื้นบ้านมักจะได้รับถ่ายทอดโดยการเล่นหรือร้องให้ฟัง เป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบในกิจกรรมต่าง ๆ มิใช่แต่งเพื่อการฟังเพียงอย่างเดียว รูปแบบของบทเพลงจะไม่ซับซ้อน มีทำนอง 2-3 ทำนองร้องเล่นกันไปโดยการเปลี่ยนเนื้อร้อง จังหวะของเพลงมักจะซ้ำซาก เรื่อย ๆ ซ้ำหรือเร็วขึ้นขึ้นอยู่กับลักษณะของกิจกรรม หรือการละเล่น ลีลาการร้องเพลงพื้นบ้านมักเป็นไปโดยธรรมชาติไม่ได้เน้นคุณภาพของเสียง ไม่ใช่เทคนิคมากนัก ส่วนของ

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงจะมีลักษณะเฉพาะเป็นของท้องถิ่นนั้นเป็นส่วนใหญ่ เปรียบเหมือนเป็นสัญลักษณ์ให้ทราบว่าดนตรีพื้นบ้านที่ได้ยินได้ชมเป็นดนตรีท้องถิ่นใด ภาษาใด (ณรุทย์ สุทธิจิตต์, 2548, น.10-11) ดนตรีพื้นบ้าน จัดเป็นวรรณกรรมรูปแบบมุขปาฐะ (Oral literature) เป็นลักษณะการรวมบทร้อยกรองและดนตรีเข้าด้วยกัน สืบทอดกันมาแบบปากต่อปากมีลักษณะเด่นอยู่ที่ความเรียบง่ายของถ้อยคำการร้องและแสดงออก นอกจากนี้ยังเป็นเพลงหรือดนตรีที่รู้จักดี และได้รับความนิยมในถิ่นนั้น ๆ รวมถึงการใช้คำร้องเป็นภาษาถิ่น ซึ่งเนื้อหาของเพลงพื้นบ้านมักถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด อุดมการณ์ ความเป็นอยู่ และภูมิปัญญาชาวบ้านไว้ด้วยนักคติชนวิทยาที่เชี่ยวชาญเพลงพื้นบ้านช่วยให้เห็นถึงคุณค่า และความสำคัญของผลผลิตทางปัญญาของชาวบ้าน แสดงให้เห็นถึงการรังสรรค์ความงามทางภาษาไม่ได้ถูกจำกัดไว้ด้วย เพศ อายุ และชนชั้นทางสังคม ความเรียบง่ายของภาษาที่ตรงไปตรงมาของ เนื้อเรื่อง เสียง ลูกคู่ร้องรับ และการปรบมือเป็นจังหวะดูจะเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของเพลงชนิดนี้ (สุกัญญา สุขฉายา, 2545, น.10-11) กล่าวคือในประเทศไทยมีดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่ง ที่แสดงถึงความเป็นชาติไทย โดยได้รับการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นต่อกันมา ซึ่งการแบ่งลักษณะของเพลงพื้นบ้านของไทย จะแบ่งตามลักษณะภูมิศาสตร์ของประเทศไทย โดยแบ่งออกเป็น 4 ภาค ได้แก่ ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ ดนตรีพื้นบ้านภาคกลาง ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีลักษณะเฉพาะตัว โดยมีความแตกต่างกันไปจากดนตรีพื้นบ้านอื่น ๆ องค์ประกอบที่สำคัญของดนตรีพื้นบ้านอีสานมี 3 ประการ คือ 1) จังหวะ เป็นองค์ประกอบที่สำคัญมาก มีตั้งแต่ประเภทช้า ปานกลางและเร็ว เช่น จังหวะช้ามักใช้ในเพลงประเภท ขวนผัน เสร้า หรือตอนอารัมภบท ของเพลงแทบทุกเพลง 2) ทำนอง ซึ่งคนพื้นถิ่นเรียกว่า “ลาย” หมายถึง คำใช้เรียกทำนองต่าง ๆ ของดนตรีพื้นบ้านอีสาน “ลาย” ต่างกับเพลง เพราะเพลงมีความสั้นยาวของวรรคตอนที่ชัดเจน เช่น เพลงลูกทุ่ง หรือเพลงไทยเดิม ในเพลง ๆ หนึ่งจะมี 1-4 ท่อนเป็นส่วนใหญ่ “ลาย” จะมีความสั้นยาวไม่แน่นอน แล้วแต่ความสามารถกับความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลง 3) การประสานเสียง ในดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายหลัง ก่อนนั้นเป็นการบรรเลงหรือร้องลักษณะทำนองเดียว (หิรัญ จักรเสน, 2561, น.52-54)นายสมบัติ สิมห้ำ ศิลปินมรดกอีสาน (แคน) เจ้าของฉายา “หมอแคนนิวทอง” และ “แซมปีตลอดกาล” นอกจากฝีมือและผลงาน การเป่าลายแคนตามแบบฉบับพื้นบ้านแล้ว สมบัติได้รับเชิญไปแสดงกับวงดนตรีทั้งในและต่างประเทศ

เช่น วงฟองน้ำ ของอาจารย์ปฐวี แกสตัน วงดุริยางค์ฟิล-ฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย วงแมนแฮตตัน-แจ๊สควอเท็ต (สุกรี เจริญสุข, 2561, 204-209) อีกทั้งยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษสอนวิชาแคนให้กับมหาวิทยาลัยมหิดล พร้อมทั้งได้ทำการบันทึกเสียงการเดี่ยวแคนในอัลบั้ม “มหัศจรรย์ ลำแคนแดนสยาม สมบัติ สิมห้ล่า ชูด ผู้เฒ่าหัวตกลมอน”

จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยต้องการศึกษาการกระบวนการคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ล่า ผ่าน 3 ช่วงเวลา ได้แก่ 1) ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 2) ช่วงปี พ.ศ. 2545-2554 3) ช่วงปีพ.ศ. 2555-2565 ผ่านการออกแบบภายใต้แนวคิดและทฤษฎี เช่น องค์ประกอบดนตรี คีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (Form and Analysis) ความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) การรับรู้ (Perception) มุมมองของคนนอกกับคนใน (Etic and Emic's Perspectives) และปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenology) มาจัดทำกรอบของการวิจัย ซึ่งนำมาเชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างสรรค์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ล่า เพื่อที่จะระบุลำดับขั้นตอนทางการเรียนรู้ การรับรู้ ทักษะ และด้านจิตใจ โดยนำแนวคิดและทฤษฎีมาวิเคราะห์เพื่อให้มีความตรงที่จะเข้าถึงกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ล่า และสามารถนำไปใช้เป็นข้อมูลการเสนอแนวทางการศึกษาบริบทของดนตรีพื้นบ้านอีสานให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้นไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. ศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ล่า ผ่าน 3 ช่วงเวลา ได้แก่
 - 1) ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 2) ช่วงปี พ.ศ. 2545-2554 3) ช่วงปีพ.ศ. 2555-2565
 ประกอบด้วย ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย
2. ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ล่า

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ล่า ผ่าน 3 ช่วงเวลา ได้แก่ 1) ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 2) ช่วงปี พ.ศ. 2545-2554 3) ช่วงปีพ.ศ. 2555-2565 ประกอบด้วย 6 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย

เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า ผ่านการสร้างสรรค์การบรรเลงแคนของนายสมบัติ สิมหฺล้า ที่แสดงให้เห็นถึงทักษะ บทบาทและหน้าที่รับรู้ เพื่ออธิบายถึงพัฒนาการของทำนอง เทคนิคการบรรเลง การศึกษากระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า เป็นงานวิจัยที่มุ่งอธิบายพัฒนาการทางดนตรีที่ถูกอนุรักษ์ สืบทอดพัฒนา และปรับใช้ให้เข้ากับบริบททางสังคมและคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีทางดุริยางควิทยาและมานุษยวิทยา มาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น เพื่อรับรู้และเข้าใจกระบวนการคิดในการพัฒนาและการสร้างสรรค์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า ผ่านปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นของนายสมบัติ สิมหฺล้า

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษานี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ แบ่งขอบเขตของการวิจัยออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ขอบเขตเนื้อหาการวิจัย ขอบเขตผู้ให้ข้อมูลการวิจัย และขอบเขตด้านเวลาการวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

ขอบเขตเนื้อหาการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษากระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า ทั้งหมด 6 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย โดยมีการกำหนดอยู่ 3 ช่วงเวลา ได้แก่ 1) ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 2) ช่วงปี พ.ศ. 2545-2554 3) ช่วงปี พ.ศ. 2555-2565 ศึกษาประเด็นดังต่อไปนี้

1. ศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า

- ประวัติ บทบาท และหน้าที่ของนายสมบัติ สิมหฺล้า
- ผลงานด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหฺล้า

2. ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า

- หลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมหฺล้า
- ผู้ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า

ขอบเขตผู้ให้ข้อมูลการวิจัย

ผู้วิจัยทำการจำแนกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลออกเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากศิลปินหลัก นายสมบัติ สิมหาล้า
2. ศึกษาข้อมูลจากกลุ่มผู้ที่เคยเรียนกับนายสมบัติ สิมหาล้า
3. ศึกษาข้อมูลจากนักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้มีความรู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน
4. ศึกษาข้อมูลจากนักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้มีความรู้ในด้านดนตรี

ขอบเขตด้านเวลาการวิจัย

ระยะเวลาที่ศึกษาเริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2564 - 2566 ซึ่งผู้วิจัยแบ่งเป็น 3 ระยะ ดังนี้

1. ระยะเตรียมการ ผู้วิจัยทำการศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูล ดำเนินการสร้างเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล และยื่นขอรับรองการทำวิจัยในมนุษย์
2. ระยะเข้าถึงข้อมูล ผู้วิจัยทำการเก็บรวบรวมข้อมูล พร้อมกับการวิเคราะห์ และการสังเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสังเกต การสัมภาษณ์ และการบันทึกเสียงในภาคสนาม โดยใช้เวลา 12 เดือน ระหว่างเดือนมีนาคม 2565 จนถึงเดือน มีนาคม 2566
3. ระยะการสรุปผล และอภิปรายผลของการวิจัย ผู้วิจัยทำการสรุปผลรวม และนำเสนอผลจากการศึกษา

ข้อตกลงในการวิจัย

1. วิจัยฉบับนี้จะใช้ภาษาอังกฤษสำหรับการกล่าวถึงโน้ตทางดนตรี เช่น เสียงโด ใช้เขียน C, เสียงเร ใช้เขียน D และเสียงมี ใช้เขียน E เป็นต้น

2. วิจัยฉบับนี้จะใช้แนวความคิดทฤษฎีทางดุริยางควิทยาและมานุษยวิทยามาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นหลัก และใช้แนวคิดทางดนตรีตะวันตกสำหรับการอธิบายบรรยายในประเด็นทางดนตรี

นิยามศัพท์เฉพาะ

ลาย หมายถึง คำใช้เรียกทำนองต่าง ๆ ของดนตรีพื้นบ้านอีสานจะมีความสั้นยาวของทำนองที่ไม่แน่นอน แล้วแต่ความสามารถกับความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลงจะยาวหรือสั้นเท่าไรก็ได้

ลายแคน หมายถึง เพลงหรือทำนองใดทำนองหนึ่ง เช่น ลายใหญ่ ลายน้อย ลายสร้อย เป็นต้น โดยในลายแคนแต่ละลายเกิดจากการผสมของเสียงอย่างเป็นระบบ โดยอาศัยกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง มีเสียงศูนย์กลาง (Tonic) เสียงประสานยืนหรือเสียงค้าง (Drone) ชั้นคู่ 4 (Sub Dominant) ชั้นคู่ 5 (Dominant) และเสียงที่คิดขึ้นเป็นแนวทำนองหลัก (Melody) บรรเลงไปพร้อมกันทำให้เกิดเสียงประสาน (Harmony)

ลายแม่บท หมายถึง ลายแคนทั้ง 6 ลาย ประกอบด้วย 1) ลายใหญ่ 2) ลายน้อย 3) ลายเซ 4) ลายสุดสะแนน 5) ลายโป้ซ่าย 6) ลายสร้อย ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นลายที่มีมาตั้งแต่โบราณใช้ในการบรรเลงประกอบบทเพลงต่าง ๆ

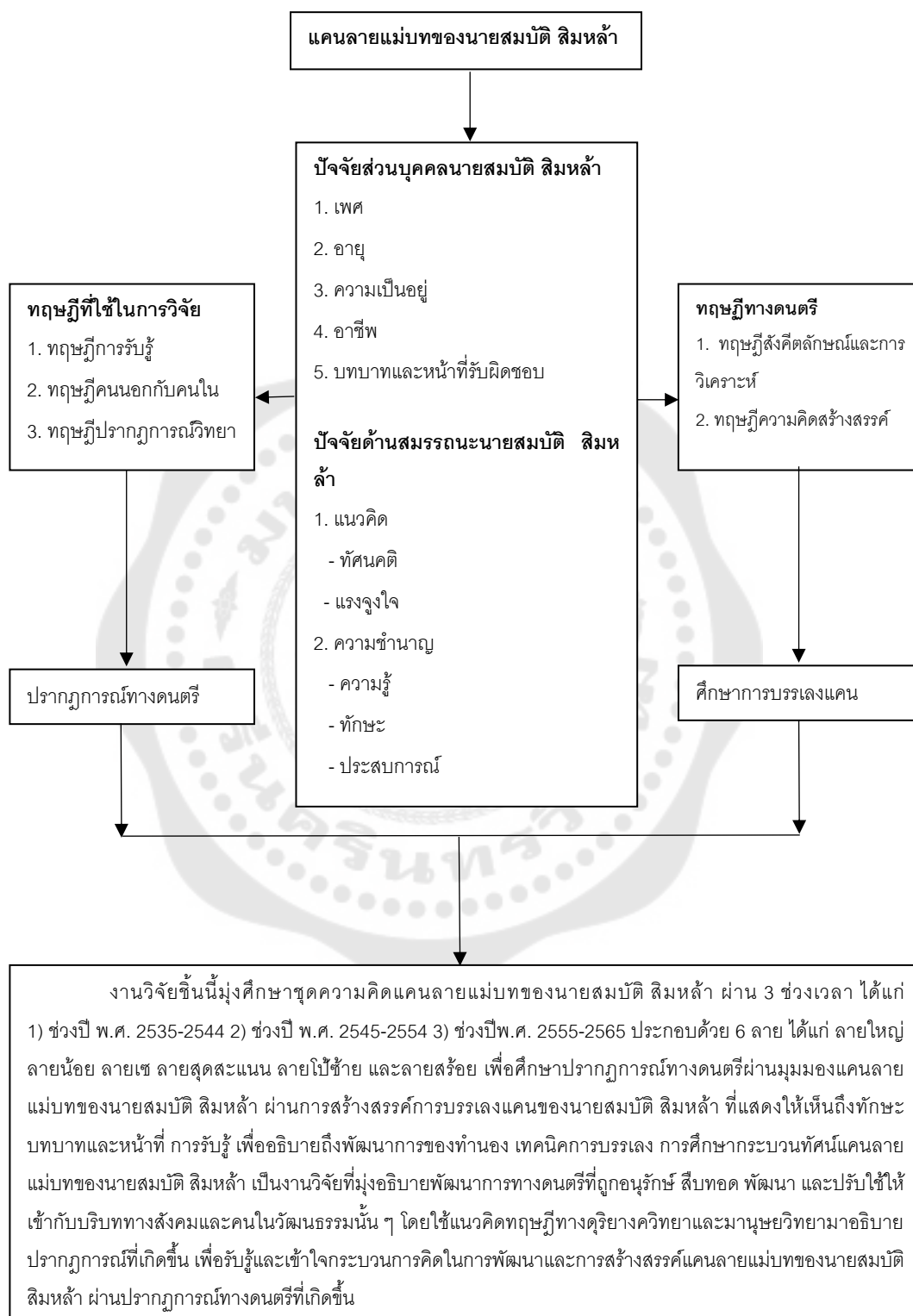
กลุ่มลายทางยาว หมายถึง กลุ่มย่อยจากกลุ่มของลายแคนลายแม่บท โดยแยกออกมา 3 ลาย ประกอบด้วย 1. ลายใหญ่ 2. ลายน้อย 3. ลายเซ

กลุ่มลายทางสั้น หมายถึง กลุ่มย่อยจากกลุ่มของลายแคนลายแม่บท โดยแยกออกมา 3 ลาย ประกอบด้วย 1. ลายสุดสะแนน 2. ลายโป้ซ่าย 3. ลายสร้อย

จาดแคน หมายถึง การเริ่มต้นเป่าของการบรรเลงในแต่ละลายหรือการขึ้นหัวเพลง ซึ่งผู้บรรเลงจาดแคนขึ้นเพื่อเป็นต้นเสียงของกลุ่มเสียงลายนั้น ๆ ในอีกด้านคือการตรวจสอบเครื่องแคนว่ามีความพร้อมในการบรรเลง และเป็นสัญลักษณ์ในการเริ่มบรรเลง

หมอแคน หมายถึง ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการเป่าแคนชั้นสูง

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในงานวิจัยเรื่อง “กระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า” ผู้วิจัยได้ทบทวน การศึกษาดนตรีในลักษณะดนตรีชาติพันธุ์วิทยา กล่าวได้ว่าเกิดขึ้นในทวีปยุโรปโดยเริ่มปรากฏขึ้น ในสมัยอาณานิคมของชาวยุโรปในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 จากการที่ชาวยุโรปได้พบเห็น วัฒนธรรมดนตรีของประเทศเมืองขึ้น ส่งผลให้นักวิชาการด้านดนตรีชาวยุโรปสนใจที่จะศึกษา วัฒนธรรมดนตรีอื่นนอกเหนือจากวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก จึงทำให้ดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็น ศาสตร์ที่พัฒนามาจากการศึกษาทางด้านดนตรีวิทยา กล่าวคือตามแนวคิดของตะวันตก ดนตรีวิทยาเป็นการศึกษาดนตรีในเนื้อหาสาระสำคัญของดนตรีเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน เรื่องของบทเพลงหรือศิลปินที่ได้สร้างสรรค์งานไว้ในอดีตของแต่ละยุคสมัย โดยได้นำผลงาน เหล่านั้นมาศึกษาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีอย่างละเอียดและนำเสนอข้อมูลในเชิงวิชาการดนตรี เป็นหลัก นอกจากนี้ยังรวมถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีอัตชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลงด้วย เช่นกัน โดยข้อมูลที่ได้นำมาทำการศึกษาส่วนใหญ่มาจากเอกสารที่เป็นหลักฐานสำคัญที่ได้เก็บ รวบรวมไว้ตามแหล่งข้อมูลต่างสถานที่กัน (ศรัณย์ นักรบ, 2557, น.2) ดังนั้น ผู้วิจัยทำการศึกษา แนวคิดและทฤษฎีเป็นพื้นฐานแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ซึ่งมีประเด็นในการค้นคว้าอยู่ดังนี้

1. เอกสาร หนังสือ ตำรา

1.1 เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติดนตรีพื้นบ้าน

1.2 เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติดนตรีพื้นบ้านในประเทศไทย

1.3 เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติดนตรีพื้นบ้านอีสาน

1.4 เอกสารที่เกี่ยวกับแคน

1.5 เอกสารที่เกี่ยวกับนายสมบัติ สิมหาล้า

2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบทางดนตรี

2.2 คีตลักษณ์และการวิเคราะห์

2.3 ความคิดสร้างสรรค์

2.4 การรับรู้

2.5 มุมมองคนนอกกับคนใน

2.6 ปรากฏการณ์วิทยา

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสาร ตำราวิชาการ

1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีพื้นบ้านคือส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมตามแนวความคิดทางมนุษยวิทยา สังคมมนุษย์แต่ละสังคมก็มีความแตกต่างกันในแทบทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของการเมือง เศรษฐกิจ ศาสนา และค่านิยมต่าง ๆ แต่ภายใต้ความแตกต่างเหล่านี้ สังคมทุกแห่งหนทั่วโลกมีลักษณะพื้นฐานที่เหมือนกันอยู่ประการหนึ่ง คือ สังคมเป็นการรวมตัวกันเพื่อความอยู่รอดของสมาชิก การที่สังคมจะดำเนินเป็นไปได้อย่างดีนั้นพฤติกรรมของสมาชิกแต่ละคน จะต้องเป็นสิ่งที่คาดคะเนได้ สมาชิกทุกคนจะต้องคาดคะเนได้ว่าบุคคลอื่นจะมีพฤติกรรมเช่นไรในสถานการณ์ต่าง ๆ ในสังคมมนุษย์ ความสามารถคาดคะเนพฤติกรรมของบุคคลอื่นได้อย่างถูกต้องเป็นผลมาจากการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม (ยศ สันตสมบัติ, 2559, น.13-19)

วัฒนธรรม หมายถึง ทุกสิ่งทุกอย่างที่สามารถถ่ายทอดทางสังคมและสามารถเปลี่ยนแปลงได้ เช่น วิถีชีวิต สัญลักษณ์ ความเชื่อ จนถึงระบบความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศิลธรรม กฎ และประเพณีที่เรียนรู้ได้ ความหมายของวัฒนธรรมทางโบราณคดีรวมถึงวัฒนธรรมทางวัตถุที่เป็นรูปธรรมและวัฒนธรรมที่ไม่ใช้วัตถุ ซึ่งถ่ายทอดผ่านการเรียนรู้และประเพณี โบราณคดีศึกษา วัฒนธรรมวัตถุ ส่วนวัฒนธรรมที่ไม่ใช้วัตถุศึกษาในสาขาประวัติศาสตร์ สังคมวิทยา และมานุษยวิทยา

วัฒนธรรมจัดแบ่งออกได้เป็นหมวดหมู่ใหญ่ 2 หมวด คือ วัฒนธรรมที่เป็นรูปร่างตัวตน เรียกว่าวัฒนธรรมวัตถุ และวัฒนธรรมที่ไม่มีรูปร่างตัวตนเป็นนามธรรมเรียกว่า วัฒนธรรมที่ไม่ใช้

วัตถุหรือวัฒนธรรมทางจิตใจหากจัดตามแบบ “วัฒนธรรมสากล” ของ Clark Wissler ซึ่งเป็นระบบที่ใช้กันทั่วโลกจะสามารถจัดหมวดหมู่วัฒนธรรมได้ ดังนี้

1. ภาษา ได้แก่ ภาษาพูด ภาษาเขียน เช่น นิทาน นิยาย และภาษาท่าทาง
2. วัฒนธรรม ประเพณีประเพณี ที่เกี่ยวกับอาหารการกิน ที่อยู่อาศัย สิ่งที่เกี่ยวข้องกับการเดินทางขนส่ง เครื่องนุ่งห่ม ข้าวของเครื่องใช้ อาวุธยุทโธปกรณ์ อาชีพเพื่อ การอุตสาหกรรม
3. ศิลปะ ได้แก่ การ แกะสลัก ประติมากรรม จิตรกรรม ดนตรี การขับร้อง นาฏศิลป์ การละเล่นพื้นบ้าน การละคร
4. ระบบและรูปแบบของศาสนา ได้แก่ พิธีกรรมทางศาสนา พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับของขลังและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การรักษาโรคภัยไข้เจ็บ พิธีกรรมเกี่ยวกับการเกิดและตาย
5. ระบบครอบครัว การแต่งงานและเครือญาติ ระบบทางสังคมอื่นที่เกี่ยวข้องแบ่งออกเป็น การแต่งงาน ครอบครัว การนับญาติ การสืบทอดตระกูล และการใช้ศัพท์เรียกเครือญาติ
6. ระบบเศรษฐกิจและทรัพย์สิน แบ่งออกเป็นทรัพย์สินส่วนรวมและทรัพย์สินส่วนตัวทั้งที่เป็น สหกรณ์ทรัพย์และอสังหาริมทรัพย์ กฎเกณฑ์และกฎหมาย ตลอดจนมาตรฐานการแลกเปลี่ยนและการค้าขาย ระบบเงินตรา การผลิตการจำแนกแจกจ่ายและการบริโภคสินค้า
7. ระบบการปกครองและรัฐบาล อันได้แก่ ระบบการเมือง ระบบนิติบัญญัติ ระบบตุลาการและระบบควบคุมสังคมทุกประเภท
8. การศึกษาทั้งสังคมระหว่างคนต่างสังคมและสังคมที่เกิดในหมู่เครือญาติหรือสังคมระหว่างคนในสังคมเดียวกัน
9. การกีฬาและการละเล่น การออกกำลังกาย การนันทนาการที่เกี่ยวกับการนี้
10. ระบบความรู้ การศึกษา วิทยาศาสตร์เทคโนโลยี และนิทานปรัมปราซึ่งให้ความรู้แก่คนในสังคมทางอ้อม (ศิลปวิทยุ กิงแก้ว, 2561, น. 1-4)

ดนตรีในทุกภูมิภาคเป็นวัฒนธรรมประเภทหนึ่งที่ทรงคุณค่า ที่คนรุ่นหลังควรรักษาไว้ให้มั่นคง ด้วยการดำรงอยู่บนรากเหง้าวัฒนธรรมท้องถิ่น และสามารถใช้ในชีวิตรประจำวัน เช่น การเข้าใจซาบซึ้ง และมีความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมตนเองหรือท้องถิ่นที่สืบทอดกัน การรักษาสืบทอด

และพัฒนา รูปแบบในการดำรงชีวิตที่ดีในวิถีชีวิตประจำวัน การรักษา และประเพณีตามแนวทาง บรรทัดฐานท้องถิ่น ใช้หลักธรรมในศาสนาเป็นแกนในการพัฒนาคุณภาพชีวิต การสืบทอด และพัฒนาภาษาท้องถิ่น ภาษาชาติ รวมทั้งกิจกรรมยาที่ดีเป็นเอกลักษณ์ต่อตนเองสามารถอยู่ ร่วมกันในสังคมอย่างสันติ การรักษารูปแบบศิลปะและการละเล่นตามเอกลักษณ์ท้องถิ่นเป็นหลัก การรักษารูปแบบของครอบครัว สังคม เครือญาติ และตนเองได้ (นิคม มุสิกคามะ, 2545, น.158-159)

จากที่กล่าวมาข้างต้นด้วยหลักการและเหตุผล จึงทำให้การศึกษาในด้านวัฒนธรรมของ ไทยนั้นมีความสำคัญ และจำเป็นที่จะพัฒนาความรู้ด้านวัฒนธรรม รวมถึงบริบททางวัฒนธรรม อื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ทำให้เกิดการพัฒนาศักยภาพอันจะก่อให้เกิดประโยชน์แก่วงการศึกษาและสังคม ส่วนรวมต่อไป

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติดนตรีพื้นบ้านในประเทศไทย

ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านประเภทคติชน เป็นเครื่องสะท้อนสังคมวัฒนธรรมไทย ได้อย่าง แยกแยะ ทั้งนี้โดยบทบาทและหน้า เป็นกลไกจัดระเบียบทางสังคม และทางออก ของการลดความ กดดันซึ่งแนวทางอันเป็นกรอบความคิดเห็นว่าด้วยคติชนกับสังคม ที่มีความสัมพันธ์ ระหว่างคติ ชนกับศิลปวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ เช่น เพลงพื้นบ้าน นิทาน นิยายท้องถิ่น ตำนาน เป็นต้น ดังนั้นจึง กล่าวได้ว่า หน้าที่ที่สำคัญที่สุดของคตินชาวบ้านได้แก่ การรักษาความมั่นคงของวัฒนธรรม ขณะเดียวกันดนตรีพื้นเมืองเป็นวรรณกรรมปากต่อปากที่แสดงออกถึงปรัชญา ระบบความคิด ของ ชาวบ้าน หรือกลุ่มชนในสังคมได้อย่างใกล้เคียงที่สุดเป็นภูมิปัญญาที่เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ของชาวบ้านเป็นวรรณกรรมของชาวบ้าน หากแต่เป็นวรรณกรรมปากเปล่าหรือวรรณกรรมที่ ถ่ายทอดกันมาด้วยความทรงจำ ทั้งนี้ถือได้ว่าเป็นการสะท้อนวัฒนธรรม เก่า ออกแทบทุกด้านไม่ว่าจะเป็นทางด้าน ความเชื่อ ไซคลง จิตรกรรมบ้านเรือน และในที่สุดคือ “เพลงพื้นเมือง” (เอนก นาวิกมูล, 2550, น.15-20)

ดนตรีพื้นบ้านหรือในความหมายเดียวกับดนตรีพื้นเมืองถือได้ว่าเป็น “คติชน” หมายถึง คตินชาวบ้านที่นอกเหนือจากคตินชาวบ้านประเภทอื่น ๆ เช่น นิทาน สุภาษิต หรือเทพนิยาย เป็นต้น ทั้งนี้ในคตินวิทยาแบ่งออกได้ 3 ประเภท คือ

1. มุขปาฐะ หมายถึง คติชาวบ้านที่ใช้คำพูดถ่ายทอด เช่น ดนตรีพื้นบ้าน นิทาน สุภาษิต ปริศนาคำทาย เป็นต้น

2. อมุขปาฐะ หมายถึง คติชาวบ้านที่ไม่ต้องใช้คำพูดถ่ายทอดเพียงแต่ใช้วิธีสังเกตและจดจำ เช่น ดนตรี ศิลปะ สถาปัตยกรรม เป็นต้น

3. ผสม หมายถึง คติชาวบ้านแบบผสม กล่าวคือ เป็นการใช้ภาษาคำพูด และท่าทาง ประกอบ เช่น การละเล่น ละคร ระบำรำเต้น เป็นต้น

ในทางคติชนวิทยามองลักษณะของดนตรีพื้นบ้านว่าโดยทั่วไปมีลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ดนตรีพื้นเมืองเป็นผลงานศิลปะของชาวบ้าน ที่ถ่ายทอดโดยกระบวนการปากต่อปาก ซึ่งใช้วิธีการฟังและจำ ไม่จดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่อย่างไรก็ตาม การกล่าวว่าเป็นงานของชาวบ้านในที่นี้ ไม่ได้หมายความว่าความรวมถึง ดนตรีพื้นบ้านทุกเพลงจะมีกำเนิดมาจากชาวบ้านหรือมีจุดเริ่มต้นมาจากวิธีการมุขปาฐะทั้งหมด เมื่อเพราะชาวบ้านอาจได้รับดนตรี บางเพลงมาจากชาวเมืองที่เป็นลายลักษณ์แล้วนำมาถ่ายทอดสืบต่อกันมาโดยวิธีบุปผาถ้าเมื่อท่องจำแล้วบอกต่อกันเป็นเวลานานก็กลายเป็นเพลงชาวบ้านไปในที่สุด และในทำนองเดียวกันเพลงชาวเมืองหลายเพลงที่มีมาจากเพลงชาวบ้าน โดยการนำสำนวนดนตรีชาวบ้านมาดัดแปลงรูปแบบมาพัฒนาจนกลายเป็นศิลปะของชาวบ้าน

2. ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่ไม่มีกำหนดแน่นอน ไม่สามารถระบุหาประวัติได้แน่ชัดว่าใครเป็นผู้คิดทำนองคนแรก กล่าวกันแต่เพียงว่าเป็น “บทครู” ในลักษณะท่องจำสืบต่อกันมา จึงไม่สามารถหาหลักฐานในเชิงประวัติศาสตร์ได้ชัดเจน

3. ดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีของกลุ่มชน คือ คนในท้องถิ่นมีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของ ที่ร่วมกันขับร้องหรืออย่างน้อยก็เคยฟังและรู้จักเนื้อหาของเพลง ในลักษณะเพลงที่ใช้กันในชุมชนซึ่งเป็นเพลงที่เกิดขึ้นจากการทำงานร่วมกัน เนื้อร้องมีลักษณะสั้นและง่าย

4. ดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่มีเนื้อร้องและทำนองไม่ตายตัว เนื้อร้องหรือบทเพลงสามารถขยายออกหรือตัดทอนให้สั้นได้ตามใจผู้ร้อง ดังนั้น เรามักพบเสมอว่าเพลงพื้นบ้านเพลงเดียวกันแต่เนื้อความแตกต่างกัน เช่น เพลงกล่อมเด็ก เป็นเพลงที่มีสำนวนแตกต่างกันมากที่สุด

5. ดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่มีความเรียบง่ายและมีลักษณะเฉพาะท้องถิ่นปรากฏอยู่ในรูปแบบ คือ การซ้ำคำ ซ้ำวรรค ซ้ำโครงสร้างของจังหวัดสัมผัส ภาษาที่ใช้มักเป็นภาษาพูดมีทำนองไม่ซับซ้อน มีระดับเสียงต่ำไปมา มีช่วงจังหวะหยุดที่ง่าย และสะดวกต่อการจดจำ

6. ในการประพันธ์ชาวบ้านจะคิดถ้อยความในลักษณะเป็นกลุ่มเสียงเป็นวรรคตอน ให้จังหวะมากกว่าคิดเป็นคำ เพราะฉะนั้นเพลงพื้นบ้านจึงมีรูปแบบคล้ายคลึงกัน หรืออาจเป็นกลอนเดียวกัน แต่สามารถยกย้ายให้ร้องได้หลายทำนอง เพียงแต่เพิ่มหรือลดคำ หรือเปลี่ยนตำแหน่งสัมผัสเพียงเล็กน้อย (บุปผา ทวีสุข, 2520, น.1-10)

ดนตรีพื้นบ้านที่พบในประเทศไทยนั้นมีหลายประเภท มีความแตกต่างกันในรายละเอียดหลายอย่าง เพื่อให้เห็นภาพรวมของพื้นบ้านได้อย่างชัดเจนจึงมีการจำแนกประเภทของดนตรีพื้นบ้าน ได้ดังต่อไปนี้

1. แบ่งตามเขตพื้นที่ในลักษณะการแบ่งตามสถานที่ที่ปรากฏเพลง อาจแบ่งกว้างที่สุดเป็นภาค เช่น ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ดนตรีพื้นบ้านภาคกลาง ดนตรีพื้นบ้านอีสาน หรืออาจแบ่งย่อยลงไปอีกเป็นจังหวัด อำเภอ และตำบล เป็นต้น

2. แบ่งตามกลุ่มวัฒนธรรมของชาวบ้านผู้เป็นเจ้าของเพลง เช่น กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช กลุ่มวัฒนธรรมไทยเขมร กลุ่มวัฒนธรรมไทยลาว กลุ่มวัฒนธรรมไทยพุทธ และกลุ่มวัฒนธรรมไทยมุสลิม เป็นต้น

3. แบ่งตามโอกาสที่ร้อง ในลักษณะเพลงที่ร้องตามฤดูกาลหรือเทศกาล และเพลงที่ร้องเล่นได้ทั่วไปโดยที่ไม่จำกัดโอกาส เช่น เพลงที่ร้องในฤดูเก็บเกี่ยว ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว (ภาคกลาง) เพลงนา (ภาคใต้) สำหรับเพลงที่ร้องในโอกาสเทศกาล ได้แก่ เพลงบอก (ภาคใต้) เพลงร่ายพรรษา (กาญจนบุรี) ส่วนเพลงที่ร้องเล่นได้ทั่วไปไม่จำกัดโอกาสได้แก่ หมอลำ (ภาคอีสาน) เป็นต้น

4. แผนการจัดประสงคในการร้อง เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการเล่นของเด็ก และเพลงประกอบพิธีกรรม เป็นต้น

5. แบ่งตามความสั้นยาวของบทเพลง เช่น เพลงปฏิพากย์ยาว ได้แก่ เพลงช้อย เพลงเรือ เพลงปฏิพากย์สั้น ได้แก่ เพลงพานพาง เป็นต้น

6. แบ่งตามเพศของผู้ร้อง เป็นเพลงของผู้หญิงหรือเป็นเพลงของชาย เช่น เพลงสวดสารภัญญ์ ของอีสานเป็นเพลงของผู้หญิง เพลงที่ร้องในพิธีกรรม งานศพ เช่น เพลงกาหลง (ภาคใต้) เพลงตุ้มโมง (สุรินทร์) เป็นเพลงเฉพาะผู้ชาย เป็นต้น

7. แบ่งตามจำนวนของผู้ร้อง เป็นเพลงร้องเดี่ยวและเพลงร้องหมู่ เช่น เพลงกล่อมเด็ก เป็นเพลงร้องเดี่ยว เพลงเกี่ยวข้าว เป็นเพลงร้องหมู่ เป็นต้น

8. แบ่งตามวัยของผู้ร้อง เป็นเพลงเด็ก เป็นเพลงผู้ใหญ่ เช่น เพลงจ้ำจี้เป็นเพลงของเด็ก และเพลงหมอลำ ช่อย เป็นเพลงของผู้ใหญ่ เป็นต้น (สุกัญญา สุขฉายา, 2545, น.10-11)

สรุปเลยว่าเพลงพื้นบ้านหรือดนตรีพื้นบ้าน คือเสียงดนตรีที่ถ่ายทอดกันมาด้วยวาจา ซึ่งผู้เรียนรู้ผ่านการฟังการบอกเล่ามากกว่าการอ่าน และเป็นสิ่งที่พูดหรือถ่ายทอดกันมาแบบปากต่อปาก โดยไม่มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เป็นลักษณะการสืบทอดทางวัฒนธรรมของชาวบ้าน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นกิจกรรมของชาวบ้าน เพื่อช่วยในการผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานหรือพิธีกรรมต่าง ๆ ทางศาสนา ดนตรีพื้นบ้านยังให้ความรื่นเริงสนุกสนานเป็นหมู่คณะ เพื่อให้ชาวบ้านในท้องถิ่นนั้นเกิดความรักสามัคคีกันในท้องถิ่น และปฏิบัติสืบทอดต่อกันมายังรุ่นลูกรุ่นหลาน จนกลายเป็นเอกลักษณ์ทางพื้นบ้านของท้องถิ่นนั้น

1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านอีสานแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม ลักษณะการแบ่งกลุ่มทางวัฒนธรรมดนตรี คือ กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ กลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม และกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช ดนตรีของแต่ละกลุ่มต่างมีเอกลักษณ์เฉพาะทั้งสิ้น

1. ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ อันเป็นชนกลุ่มใหญ่ที่สุดของภาคอีสานนั้น มีเนื้อที่ครอบคลุม 15 จังหวัด คือ กาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม บึงกาฬ มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย สกลนคร หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุตรดิตถ์ และอุบลราชธานี โดยมีการขับร้องที่เรียกว่า “ลำ” มีแคนบรรเลงประสานเสียงเครื่องดนตรีที่นิยมแพร่หลายที่สุดของกลุ่มนี้ และเครื่องดนตรีที่มีความนิยมรองได้แก่ พิณและโปงลาง

2. ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม คือดนตรีของชาวจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมนี้มีทั้งดนตรีประเภทขับร้องที่เรียกกันว่าเจี๋ย และดนตรีประเภทบรรเลง เช่น วงกันตรึม วงปี่พาทย์ และวงมโหรี เป็นต้น

3. ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมนี้เป็นเพียงกลุ่มวัฒนธรรมเดียวที่มีลักษณะแตกต่างกับจังหวัดอื่น ๆ ในภาคอีสาน กล่าวคือ มีเฉพาะดนตรีประเภทขับร้องที่เรียกว่าเพลงโคราช ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมเพลงพื้นเมืองภาคกลาง เนื่องจากมีพื้นที่

ติดกับภาคกลาง เพลงโคราชประกอบด้วยหมอลำฝ่ายชายสองคน และหมอลำฝ่ายหญิงสองคนร้องโต้ตอบกันโดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราชมียุคเพียงจังหวัดเดียวคือจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งมีภาษาพูดที่เป็นอัตลักษณ์เรียก “ภาษาโคราช” หรือ “ภาษาไทยโคราช” นับเป็นภาษาที่มีสำเนียงไพเราะน่าฟัง

หากมองย้อนกลับพื้นฐานทางวัฒนธรรมของภาคอีสานนั้นได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอาณาจักรล้านนา ซึ่งเป็นอาณาจักรแต่เดิมในแผ่นดินอีสาน รูปแบบของดนตรีและลักษณะเครื่องดนตรีอีสานจึงมีลักษณะรูปร่างที่สะท้อนวิถีชีวิตและอุปนิสัยของคนอีสานได้เป็นอย่างดี เครื่องดนตรีอีสานแต่โบราณนั้นมีหลายประเภทปรากฏในวรรณคดีสำคัญ ๆ หลายเรื่อง และยังปรากฏในบทบาทและหน้าที่สำคัญในการรับใช้ราชสำนักนั้นจะถูกบรรเลงเป็นลายลักษณ์อักษรเสมอ แต่หากเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวิถีชาวบ้านจะไม่ถูกบันทึกเช่นเดียวกับดนตรีที่ใช้ในราชสำนักล้านช้าง เช่น วงพิณพาทย์ก็ไม่ปรากฏในวิถีชีวิตของชาวลาวและชาวอีสานเช่นกัน หากจะปรากฏในเขตวัฒนธรรมกันตริ้ม และวัฒนธรรมโคราชที่ยังนิยมบรรเลงอยู่ เพราะได้รับอิทธิพลจากขอมโบราณและวัฒนธรรมภาคกลาง

ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำและกลุ่มวัฒนธรรมกันตริ้ม มีการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีคล้ายการ โดยแบ่งประเภทเครื่องดนตรีออกเป็น 4 ประเภทตามลักษณะการบรรเลง ได้แก่ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า หากแบ่งประเภทตามหลักของ ฮอว์บอสเทล และเคิร์ทชาคส์ จำแนกได้ 4 ประเภท ได้แก่ เครื่องลม เครื่องเคาะกระทบ เครื่องหนัง และเครื่องสาย สามารถแสดงรายละเอียดการจำแนกประเภทเครื่องดนตรี ดังนี้ (สิปปวิชัย กิ่งแก้ว, 2559, น.189-195)

ตาราง 1 แสดงการจำแนกเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานตามลักษณะการบรรเลง

ดีด	สี	ตี	เป่า
1. คเชมวอย	1. ซอกระดองเต่า	1. กลองกันตรึม	1. แคน
2. จาเปี้ย	2. ซอกระป๋อง	2. กลองตั้ง	2. ปี่อ้อ
3. พิณอีสาน	3. ซอกันตรึม	3. กลองตุ้ม	3. สแนงเกล
4. หีนหรือหูน	4. ซอบั๊	4. กลองเล็ง	4. สะนู
5. ไหซอง	5. โตรอู้	5. กลองหาง	5. โหวด
6. อังกู๋	6. ซอปี่	6. กีบแก็บ	6. ปี่ผู้ไทย
		7. ขอลอ	
		8. ส้องโมง	
		9. โปงกลาง	
		10. โปงกลางเหล็ก	
		11. พางฮาด	
		12. สากไม้	
		13. หมากกะโหล่ง	
		14. โปง	
		15. กลองเพล	
		16. ส้อง	
		17. กะลอ กอลอ	
		18. ไม้โอบงับ	
		19. แส้ง	
		20. กะดิง	
		21. กะแหล่ง	
		22. หิ้ง	

ที่มา: ศิลปวิจัย กิ่งแก้ว, 2561, น. 194

ตาราง 2 แสดงการจำแนกเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานตามหลักของฮอร์นบอสเทลและเคิร์ทชาคส์

เครื่องลม Aerophones	เครื่องกระทบ Idiophones	เครื่องหนัง Membranophones	เครื่องสาย Chordophones
1. แคน	1. กั๊บแก๊บ	1. กลองกันตรึม	1. คแซมวอย
2. ปี่อ้อ	2. ขอลอ	2. กลองตั้ง	2. จาเปี้ย
3. สแนงเกล	3. ซ้องโมง	3. กลองตุ้ม	3. พิณอีสาน
4. สะนู	4. โปงกลาง	4. กลองเส็ง	4. ซอกระดองเต่า
5. โหวด	5. โปงกลางเหล็ก	5. กลองหาง	5. ซอกระป๋อง
6. ปี่ผู้ไทย	6. พางฮาด	6. กลองเพล	6. ซอกันตรึม
	7. สากไม้		7. ซอบัง
	8. หมากกะโหล่ง		8. ไตรคู่
	9. โปง		9. ซอปี่
	10. ซ้อง		
	11. กะลอ กอลอ		
	12. ไม้จอบแฉับ		
	13. แส้ง		
	14. กะดิง		
	15. กะแหล่ง		
	16. หิ้ง		
	17. หินหรือหิน		
	18. ไหซอง		
	19. อังกู๋		

ที่มา: สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว, 2561, น. 195

เจริญชัย ชนไฟโรจน์ (2526, น. 147-156) เขียนบทความเรื่อง “ลักษณะพิเศษบางประการของดนตรีอีสาน” สรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีลักษณะพิเศษ 13 ประการ ได้แก่

1. เป็นดนตรีประกอบด้วยวัฒนธรรม 3 กลุ่มคือ กลุ่มเพลงโคราช กลุ่มจะเจี๋ยงกันตรึม และกลุ่มหมอลำหมอลำแคน

2. ดนตรีอีสานเป็นดนตรีที่มีอายุเก่าแก่หลายพันปี

3. เป็นดนตรีที่มีความสวยงามและทันสมัย

4. การบรรเลงต้องใช้ปฏิภาณ

5. มีการประสานเสียง

6. มีการใช้เสียงประสานประเภทที่เป็นวลีหรือเสียงประสานยืนพื้นประสานกับทำนองหลัก

7. มีเสียงครบ 7 เสียงตามระบบสากล

8. เป็นส่วนหนึ่งของชาวอีสานตั้งแต่เกิดจนตาย

9. มีความกลมกลืนกันระหว่างหลักกรรมทางพุทธศาสนา

10. เป็นดนตรีที่สามารถต้านกระแสวัฒนธรรมตะวันตกอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน

11. ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสานส่วนใหญ่เกิดจากเสียงสูงต่ำในการอ่านบทกลอน

12. การบรรเลงและขับร้องมีการย้ายบันไดเสียง

13. ทุกคนมีส่วนร่วมในการบรรเลงได้

(เจริญชัย ชนไฟโรจน์, 2526b, น.147-156)

ความเคลื่อนไหวของดนตรีพื้นบ้านอีสาน “หมอลำ” ในวันนี้กลายเป็นทำนองเพลงฮิตในกลุ่มคนฟังรุ่นใหม่และชาวต่างชาติ ความจริงหมอลำเป็นดนตรีพื้นบ้านที่ปรับตัวตามยุคให้เข้ากับสมัยนิยมมาโดยตลอด เพลงหมอลำไม่เคยหยุดนิ่งอยู่กับที่ จากหมอลำพื้นไปสู่หมอลำเพลินสู่หมอลำซิ่ง และเป็นลูกทุ่งหมอลำ ในยุคทหารอเมริกัน (ทหารจีไอ) ตั้งฐานทัพอยู่ในภาคอีสาน

(ราว พ.ศ. 2504-2518) แล้วนำเข้าดนตรีแนวร็อก ฟังก์ ดิสโก้ หมอลำก็สามารถปรับตัวเข้ากับเพลงฝรั่งอเมริกันได้อย่างกลมกลืนและรับใช้ผู้ฟังได้อย่างต่อเนื่อง

ปัจจุบันขบวนการรื้อฟื้นลูกทุ่งหมอลำยังคงตระเวนเดินสายรับใช้มิตรรักแฟนเพลงทั่วประเทศอย่างต่อเนื่อง หมอลำเป็นเพลงร้องในวัฒนธรรมไทย-ลาวที่ยังคงเป็นที่นิยมในภาคอีสานและหมู่คนอีสาน เป็นดนตรีที่รับใช้ในงานพิธีกรรมและความเป็นมหรสพ อย่างพื้นที่ที่สุดคือการใช้แคนบรรเลงประกอบเพื่อให้การลำมีบรรยากาศหน้าฟังมากขึ้น (สุกรี เจริญสุข, 2561, น.206) จะเห็นได้ว่าอีสานเป็นพื้นที่ที่มีความเป็นดนตรีสูงทำนองของเพลงอีสานมีความซับซ้อน ดนตรีที่บรรเลงมีความวิจิตรพิสดาร มากกว่าภูมิภาคใด ๆ ความวิจิตรซับซ้อนของทำนองเพลงอีสานเป็นเครื่องแสดงออกของ ความเจริญในอดีต ประเด็นสำคัญอยู่ที่สังคมเปลี่ยนแปลงแต่ดนตรียังคงทันสมัยยังอยู่ในจิตใจของคนไทยทั้งชาติ เพราะว่าบทเพลงพื้นบ้านอีสานไม่ได้ผูกติดไว้กับการเวลา เป็นเพลงที่ใช้ได้ในทุกฤดูกาล มีพัฒนาการทำนองเพลงและความเป็นดนตรีสูง ทำนองเพลงอีสานถูกนำไปใช้เสมอในเพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง เพลงอีสานเป็นเพลงที่มีวิญญาณ เป็นการถ่ายทอดวิถีชีวิตความเป็นอยู่และความสวยงามในด้านของศิลปะ เป็นเพลงที่ต้องอาศัยความสามารถเฉพาะตนในการแสดง ความเป็นศิลปะของการร้องและบรรเลง ใ้ว่าจะเป็นใครก็ได้เหมือนเพลงพื้นบ้านทั่วไป (สุกรี เจริญสุข, 2538, น.145-146)

สรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านอีสานนั้นมีการสืบทอดกันมายาวนานจากบรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน มีความไพเราะ สนุกสนาน เป็นดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะของตน มีเสียงครบทั้ง 7 เสียงตามระบบสากล การบรรเลงต้องใช้ปฏิภาณส่วนตัวของผู้บรรเลง ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสานส่วนใหญ่เกิดจากเสียงสูงต่ำในการอ่านบทกลอน มีการย้ายบันไดเสียง ทุกคนมีส่วนร่วมในการบรรเลงได้ และมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่

1.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแคน

ในเรื่องของหลักฐานทางโบราณคดีเกี่ยวกับแคนมีผู้เขียนและผู้กล่าวถึงหลักฐานทางโบราณคดีของเครื่องดนตรีแคนไว้หลายท่าน ได้แก่ บุษกร สำโรงทอง, ภัทรวดี ภูษภาภิรมย์ และข้าหม พรประสิทธิ์ (2551, น. 1-6) บุญเลิศ จันทร (2531, น. 12-13) เจริญชัย ชนไฟโรจน์ (2561, น. 19-40) สนอง คลังพระศรี (2549, น. 11-13) และสุจิตต์ วงษ์เทศ (2561, น. 1-18) สามารถสรุปได้ ดังนี้

แคนเป็นเครื่องเป่าที่นิยมในหมู่ชาวไทย-ลาวมานานหลายศตวรรษ จากหลักฐานทางด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีแสดงให้เห็นว่า แคนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเล่นทำนองที่เก่าแก่มาชนิดหนึ่งของโลก และเป็นต้นแบบของออร์แกนในยุโรป หลังจากนั้นได้มีการขุดพบซากแคนในชั้นหินอายุมากกว่าสองพันปี ในมณฑลยูนนานของจีนแผ่นดินใหญ่ และนักค้นคว้าชาวฝรั่งเศสยังได้ขุดค้นทางโบราณคดีที่เมืองดอนซอน ริมฝั่งแม่น้ำโขงมา ในจังหวัดถันหัวของเวียดนาม ตั้งแต่ปี พ.ศ.2467 ได้พบขวานสัมฤทธิ์มีลักษณะลวดลายเป็นรูปคนเป่าแคนน้ำเต้าที่สลักไว้บนหัวขวาน อายุของขวานอยู่ในราวสามพันปี มีลักษณะรูปร่างคล้ายคลึงกับแคนของไทย-ลาวในปัจจุบัน ซึ่งเป็นหลักฐานยืนยันว่าชนกลุ่มไทย-ลาว มีความเข้าใจเรื่องอุโฆษวิทยาหรือสวณศาสตร์ (Acoustic) จนสามารถสร้างเครื่องดนตรีหลายเสียงได้มาไม่น้อยกว่าสามพันปี ทางนักวิชาการด้านมนุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) ได้จำแนกเครื่องดนตรีจำพวกแคนไว้ในกลุ่มเครื่องลม (Aerophone) ชนิดที่มีลิ้นอิสระ (Free Reeded) เนื่องจากเสียงแคนเกิดจากการเป่าและดูดกระแสมผ่านลิ้นโลหะทำให้เกิดเสียง

1.4.1 องค์ประกอบเครื่องดนตรีแคน

แคนเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ของชาวอีสาน จัดเป็นกลุ่มเครื่องเป่าชนิดลิ้นอิสระ เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของลิ้นที่อยู่ภายในลูกแคน เสียงที่เกิดจะแตกต่างกันด้วยการเป่าลมเข้าไปในเต้าแคนและใช้นิ้วมือบังคับระดับเสียง แคนมีลักษณะคล้ายเซิง (Sheng) เครื่องเป่าที่ทำด้วยไม้ไผ่และโลหะของประเทศจีน และเครื่องเป่าโช (Sho) ที่ทำด้วยไม้ไผ่และไม้จริงของประเทศญี่ปุ่น (ศิลปวิทย กิ่งแก้ว, 2559, น. 220)

สรวุฒิ สีหาโคตร (2557, น. 13-14) อธิบายถึงลักษณะทางกายภาพของแคน คือ มีเส้นผ่าศูนย์กลางของแต่ละลูก 1 เซนติเมตร ความยาวแล้วแต่จะกำหนดระดับเสียง และแคนขนาดเล็กมีความยาวประมาณ 40 เซนติเมตร แคนขนาดใหญ่มีความยาวประมาณ 3.5 เมตร แต่แคนที่นิยมทั่วไปเป็นแคนขนาดกลางมีความยาวประมาณ 1 เมตรถึง 1.5 เมตรโดยประมาณ มีส่วนประกอบหลักอยู่ 6 อย่าง ได้แก่

1. ลูกแคนหรือกู่แคน คือไม้ไผ่หลายลำที่นำมาตัดให้มีขนาดต่างกัน เจาะให้เป็นปล้องแล้วนำมาลนไฟเพื่อตัดให้ตรงหลังจากนั้นจะฉีกเนื้อไม้ให้เป็นรูปสี่เหลี่ยมเพื่อฝังลิ้นโลหะ และ

เจาะไม้ไผ่ทั้งด้านบนด้านล่างให้เป็นรูไว้ข้างละ 1 รู เรียกว่า “รูแพ” ซึ่งถ้าเจาะลึนแคนให้มีระยะห่างจากรูแพมากเพียงใดก็จะทำให้ลูกแคนมีเสียงต่ำมากขึ้น ดังนั้นแคนที่มีระดับเสียงต่ำขนาดยาวแต่ถึงอย่างไรก็ตามระดับเสียงยังขึ้นอยู่กับการขนาดความหนาบางของลึนแคนอีกด้วย

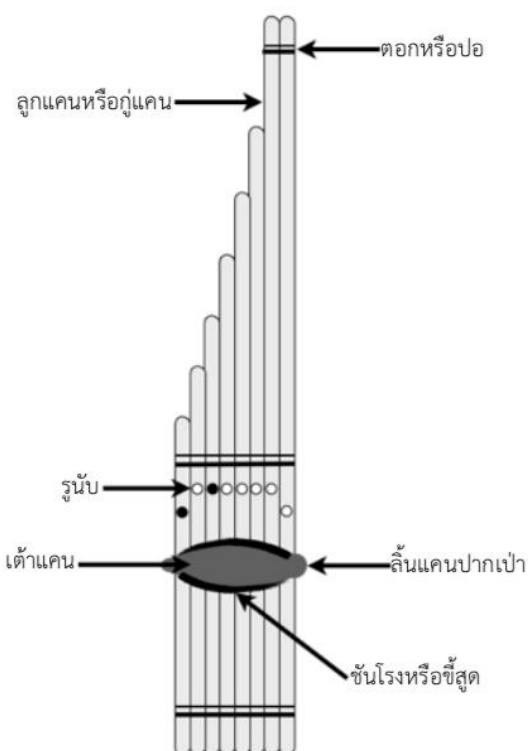
2. ลึนแคน คือลึนโลหะที่เป็นโลหะผสม ได้แก่ เงิน ทองแดง ทองเหลือง จะเป็นหลาโลหะที่มีลักษณะเป็นแผ่นแบนและบาง ซึ่งจะสกัดลึนโลหะแต่ละอันออกมาจากหลาโลหะที่เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีความกว้างประมาณ 6-7 มิลลิเมตร มีความยาวประมาณ 1 เซนติเมตร หลังจากนั้นก็นำมาสกัดให้เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าด้านในเพื่อทำให้ลึนสั้นสะเทือนและเกิดเสียงเมื่อมีลมผ่าน

3. ไม้กั้นหรือไม้ดั่ง คือไม้ที่ใช้สำหรับคั่นลูกแคนให้แยกออกจากกันเป็นสองฝั่งเพื่อไม่ให้ลูกแคนติดกันและง่ายต่อการติดขี้สูด รวมไปถึงการจิกขี้สูดเพื่อปิดรูรั่วระหว่างไม้กั้นแคนกับเต้าแคน และยังเป็นช่องว่างสำหรับให้ลมวิ่งผ่านเข้าไปในเต้าแคนได้สะดวก ซึ่งจะมีลักษณะการใช้ไม้ดั่ง คือไม้ดั่งแคนสองชิ้นกั้นอยู่ภายในเต้าแคน และไม้ดั่งมัดในจุดที่มัดแคนเพื่อแยกไม้กั้นแคนให้อยู่คนละฝั่ง

4. ชันโรง คือรังของแมลงชนิดหนึ่งคล้ายผึ้งมีสีดำขนาดตัวจะเล็กกว่า ซึ่งรังจะมีความเหนียวสีน้ำตาลแก่เรียกว่า “ขี้สูด” พบได้ตามป่าโพรงไม้ ชันโรงที่นำมาจะใช้สำหรับการยึดเต้าแคนกับลูกแคนเพื่อไม่ให้ลมที่เป่าเข้าไปในเต้าแคนรั่วออกมา

5. ตอกหรือปอ คือเชือกที่ใช้สำหรับมัดลูกแคนเพื่อยึดให้แน่นและคงรูป นอกจากนี้ยังช่วยให้แคนเรียงลูกแคนได้อย่างเป็นระเบียบสวยงาม และไม่ให้เกิดหลุดหรือเอนเอียงไปด้านใดด้านหนึ่ง

6. เต้าแคน คือไม้ที่ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง ได้แก่ ไม้ประดู่ ไม้รัก ไม้สักทอง แล้วนำมาเกลึงให้กลม หลังจากนั้นจะเจาะช่องตรงกลางให้ทะลุเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าเพื่อเป็นตัวยึดลูกแคนจะมีขนาดด้านละ 6 เซนติเมตร ยาวประมาณ 15 เซนติเมตร และปลายเต้าแคนจะเจาะรูกลมเส้นผ่าศูนย์กลาง 1 เซนติเมตรเพื่อทะลุเข้าไปยังช่องสี่เหลี่ยมด้านใน (ภาพประกอบ 1) (สราวุฒิ สีหาโครต, 2557, น.13-14)



ภาพประกอบ 1 องค์ประกอบเครื่องดนตรีแคน

ที่มา: สอนอง คลังพระศรี, 2549, น. 11-13

ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เรียกว่า “แคนแปด” ซึ่งเป็นแคนที่นายสมบัติ สิมหาล้าใช้ในการบรรเลงแคนลายแม่บท โดยสามารถอธิบายถึงรายละเอียดของแคนแปดได้ คือ แคนแปดเป็นแคนที่ทำด้วยไม้ลูกแคนค 8 คู่ คือ 16 ลำ ข้างละ 8 ลำ และเป็นแคนที่นิยมมากที่สุดในภาคอีสาน เนื่องจากใช้แบบบรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงแคนร่วมกับวง และบรรเลงประกอบหมอลำได้ จะสังเกตได้ว่าแคนแปดจะจัดเรียงเข้าอยู่ในเต้าเป็นสองแพะซ้ายขวาแพละ 8 ลูก มีระบบเสียงอยู่ในมาตรฐานระบบที่เรียงเสียงตามลำดับ (Diatonic) คล้ายคลึงกับดนตรีของตะวันตก เสียงมีครบสองช่วงทบเสียงอย่างสมบูรณ์ โดยเต้าแคนคู่นอกจะใช้เป็นเสียงประสาน ยืนหรือเสียงค้ำ เรียกว่า “เสียงเสฟหรือเสียงเสฟก้อย” เพราะในเวลาบรรเลงมักจะทำนองก้อยของผู้

บรรเลงปิดธนู แต่ในกรณีที่ผู้บรรเลงมีทักษะน้อยก็มักจะใช้ซู้สุดก่อนเลิกปิดธนู เพื่อให้เสียงประสานยืนหรือเสียงเสฟมีความดังไปตลอดการบรรเลง (สนอง คลังพระศรี, 2554, น.27-61)

1.4.2 ระบบเสียงเครื่องดนตรีแคน

บุษกร สำโรงทอง, ภัทรวดี ภูทราภิรมย์ และข้าคม พรประสิทธิ์ (2551, น. 24) ให้ความหมายว่า แคน เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสาน มีช่วงเสียงเต็ม 2 ช่วงเสียง และเป็นเครื่องดนตรีที่มีการประสานเสียงในรูปแบบต่าง ๆ โดยการติดซู้สุดที่เสียงใดเสียงหนึ่งของแคน ทำให้เกิดการประสานเสียงตลอดเวลา ซึ่งขณะที่ทำการบรรเลงทำนองเพลงต่าง ๆ การประสานเสียงของทางแต่ละทางนั้นจะมีเสียงที่แตกต่างกันออกไป (บุษกร สำโรงทอง, ภัทรวดี ภูทราภิรมย์, และ ข้าคม พรประสิทธิ์, 2551, น.24)

สนอง คลังพระศรี (2549, น. 42-52) อธิบายถึงหลักการทางปฏิบัติแคน ดังนี้

1. การวางนิ้วที่ธนู ให้ใช้บริเวณส่วนด้านในของปลายนิ้วปิดที่ธนูเพื่อให้มีพื้นที่ในการปิดธนูได้มิดขึ้น เนื่องจากธนูแคนมีขนาดเล็กทำให้การใช้ปลายนิ้วปิดธนูเมื่อบรรเลงเร็ว ๆ อาจจะปิดธนูไม่плาดได้ง่าย

2. การวางตำแหน่งนิ้วบนธนู เพื่อให้เกิดความคล่องตัวในการใช้นิ้วและช่วยให้นิ้วไม่ติดพันกันในระหว่างการบรรเลง ให้วางตำแหน่ง ดังนี้

มือซ้าย นิ้วหัวแม่มือ ให้ปิดธนูลูกที่ 1

นิ้วชี้ ให้ปิดธนูลูกที่ 2-3

นิ้วกลาง ให้ปิดธนูลูกที่ 4-5

นิ้วนาง ให้ปิดธนูลูกที่ 6-7

นิ้วก้อย ให้ปิดธนูลูกที่ 8

มือขวา นิ้วหัวแม่มือ ให้ปิดธนูลูกที่ 1

นิ้วชี้ ให้ปิดธนูลูกที่ 2-3

นิ้วกลาง ให้ปิดธนูลูกที่ 4-5

นิ้วนาง ให้ปิดธนูลูกที่ 6-7

นิ้วก้อย ให้ปิดธนูลูกที่ 8

ทั้งนี้หมอนบางคนอาจจะวางนิ้วต่างกันตามความถนัดเนื่องจากการฝึกฝนที่มีความแตกต่างกันไป

3. การจรดปากที่รูเป่าของเต้าแคน ควรห่อปากเป็นรูปวงรีให้พอดีกับขนาดของปากและรูเป่าในลักษณะอิสระไม่เกร็งปาก แล้ววางริมฝีปากแนบสนิทกับร่องรูเป่าเพื่อป้องกันไม่ให้ลมรั่วออก

4. การเป่าลมเข้าออก หลังจากที่จรดปากที่รูเป่ากับเต้าแคนแล้ว ให้ปิดรูนิ้วเสียงโดเสียงหนึ่งที่ต้องการ แล้วเป่าลมเข้าให้เกิดเสียงดังยาว ๆ และดูดลมเข้าให้เสียงดังยาว ๆ เช่นกัน แล้วค่อยบังคับให้เสียงสั้นยาวเพื่อฝึกควบคุมลมตามบังคับ

5. การวางนิ้วตามตำแหน่งเสียงแบ่งได้ 7 เสียง ดังนี้

1) การวางนิ้วตำแหน่งเสียงโด หรือ C จะใช้นิ้วหัวแม่มือของมือซ้ายปิดรูนิ้วที่ 1 และนิ้วชี้ของมือขวาปิดรูนิ้วที่ 2 (ภาพประกอบ 2)

2) การวางนิ้วตำแหน่งเสียงเร หรือ D จะใช้นิ้วชี้ของมือซ้ายปิดรูนิ้วที่ 2 และนิ้วนางของมือขวาปิดรูนิ้วที่ 6 (ภาพประกอบ 3)

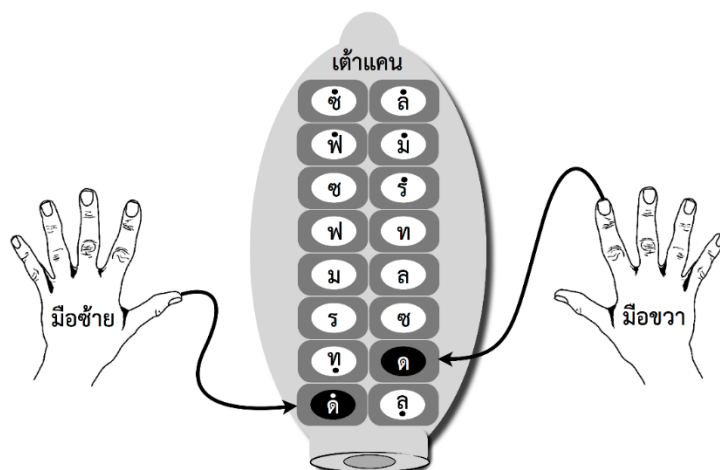
3) การวางนิ้วตำแหน่งเสียงมี หรือ E จะใช้นิ้วกลางของมือซ้ายปิดรูนิ้วที่ 4 และนิ้วนางของมือขวาปิดรูนิ้วที่ 7 (ภาพประกอบ 4)

4) การวางนิ้วตำแหน่งเสียงฟา หรือ F จะใช้นิ้วกลางของมือซ้ายปิดรูนิ้วที่ 5 และนิ้วนางของมือซ้ายปิดรูนิ้วที่ 7 (ภาพประกอบ 5)

5) การวางนิ้วตำแหน่งเสียงซอล หรือ G จะใช้นิ้วนางของมือซ้ายปิดรูนิ้วที่ 6 และนิ้วชี้ของมือขวาปิดรูนิ้วที่ 3 (ภาพประกอบ 6)

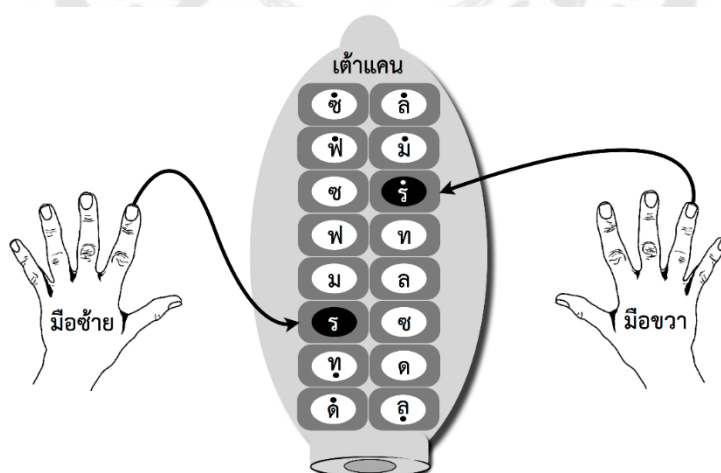
6) การวางนิ้วตำแหน่งเสียงลา หรือ A จะใช้นิ้วหัวแม่มือมือขวาปิดรูนิ้วที่ 1 และนิ้วกลางของมือขวาปิดรูนิ้วที่ 4 (ภาพประกอบ 7)

7) การวางนิ้วตำแหน่งเสียงที หรือ B จะใช้นิ้วชี้ของมือซ้ายปิดรูนิ้วที่ 2 และนิ้วกลางของมือขวาปิดรูนิ้วที่ 5 (ภาพประกอบ 8)



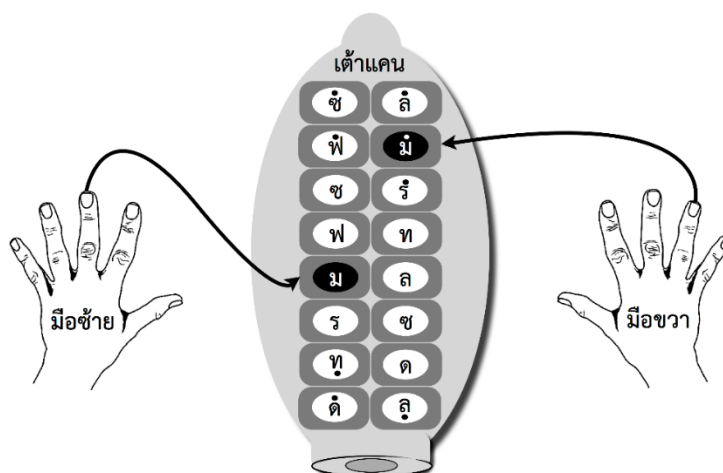
ภาพประกอบ 2 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงโด หรือ C

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ เมื่อ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564



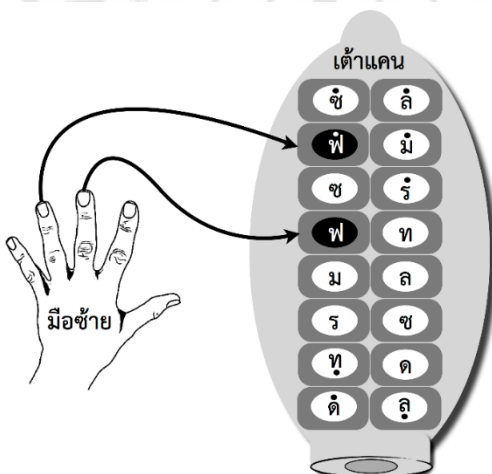
ภาพประกอบ 3 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงเร หรือ D

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ เมื่อ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564



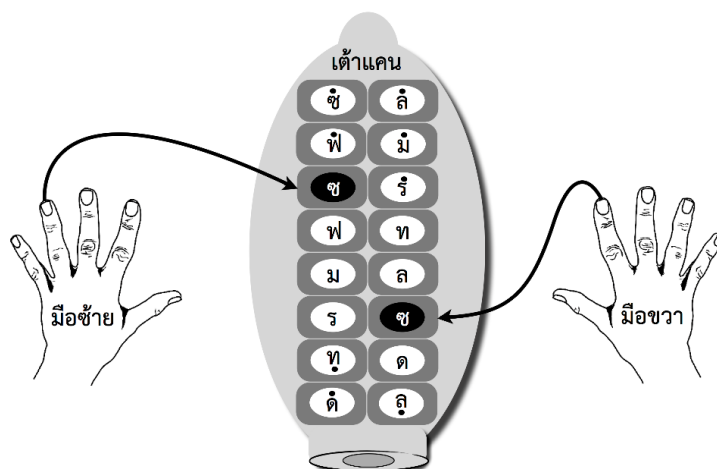
ภาพประกอบ 4 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงมี หรือ E

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ เมื่อ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564



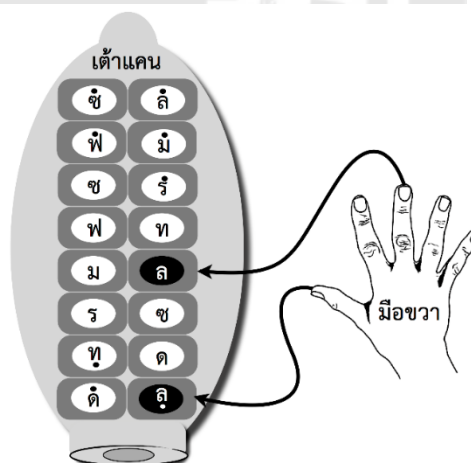
ภาพประกอบ 5 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงฟา หรือ F

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ เมื่อ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564



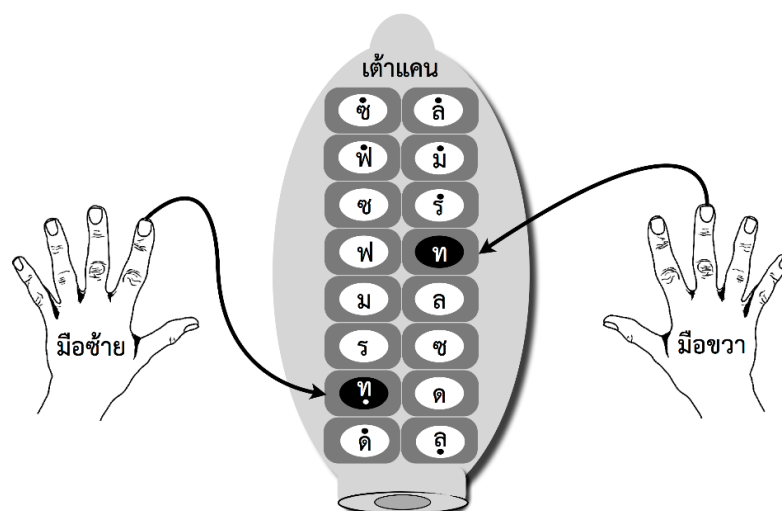
ภาพประกอบ 6 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงซอล หรือ G

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ เมื่อ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564



ภาพประกอบ 7 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงลา หรือ A

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ เมื่อ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564



ภาพประกอบ 8 แสดงการวางนิ้วตำแหน่งเสียงที่ หรือ B

ที่มา: ธรรมนูญ ดีคำ เมื่อ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564

6. หลักการบันทึกโน้ต ในการบันทึกโน้ตไทยและสากลจะบันทึกแบบตัวอักษรย่อที่เป็นเสียงเดียว เพื่อสะดวกในการอ่านที่นำไปสู่หลักทางปฏิบัติได้ง่ายยิ่งขึ้น เมื่อเป่าตามโน้ตให้ใช้นิ้วคู่กล่าวคือ โน้ตตัวเดียวให้ใช้นิ้วทั้งสองนิ้ว ทั้งนี้เพื่อให้ผู้เป่าสามารถใช้โน้ตได้ทุกนิ้วอย่างคล่องแคล่ว ยกเว้นกรณีมีสัญลักษณ์จุดบนจุดล่าง หรือลายแคนแบบโบราณให้เลือกใช้นิ้วตามความเหมาะสม

ตัวโน้ตเสียง โด ใช้ตัวอักษรย่อไทย คือ ด ใช้ตัวอักษรย่อสากล คือ C

ตัวโน้ตเสียง เร ใช้ตัวอักษรย่อไทย คือ ร ใช้ตัวอักษรย่อสากล คือ D

ตัวโน้ตเสียง มี ใช้ตัวอักษรย่อไทย คือ ม ใช้ตัวอักษรย่อสากล คือ E

ตัวโน้ตเสียง ฟา ใช้ตัวอักษรย่อไทย คือ ฟ ใช้ตัวอักษรย่อสากล คือ F

ตัวโน้ตเสียง ซอล ใช้ตัวอักษรย่อไทย คือ ซ ใช้ตัวอักษรย่อสากล คือ G

ตัวโน้ตเสียง ลา ใช้ตัวอักษรย่อไทย คือ ล ใช้ตัวอักษรย่อสากล คือ A

ตัวโน้ตเสียง ที ใช้ตัวอักษรย่อไทย คือ ท ใช้ตัวอักษรย่อสากล คือ B

บุษกร สำโรงทอง, ภัทรวดี ภูษฎาภารมย์ และชำคม พรประสิทธิ์ (2551, น. 27-29) อธิบายถึง เสียงแคนแปด มีชื่อเรียกลูกแคน ดังนี้

คู่ที่ 1 ด้านมือซ้าย เรียกว่า “โป้งซ้าย” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ด ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ C และด้านมือขวา เรียกว่า “โป้งขวา” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ล ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ A

คู่ที่ 2 ด้านมือซ้าย เรียกว่า “แม่เวียง” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ท ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ B และด้านมือขวา เรียกว่า “แม่เซ” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ด ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ C

คู่ที่ 3 ด้านมือซ้าย เรียกว่า “แม่แก” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ร ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ D และด้านมือขวา เรียกว่า “สะแนน” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ช ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ G

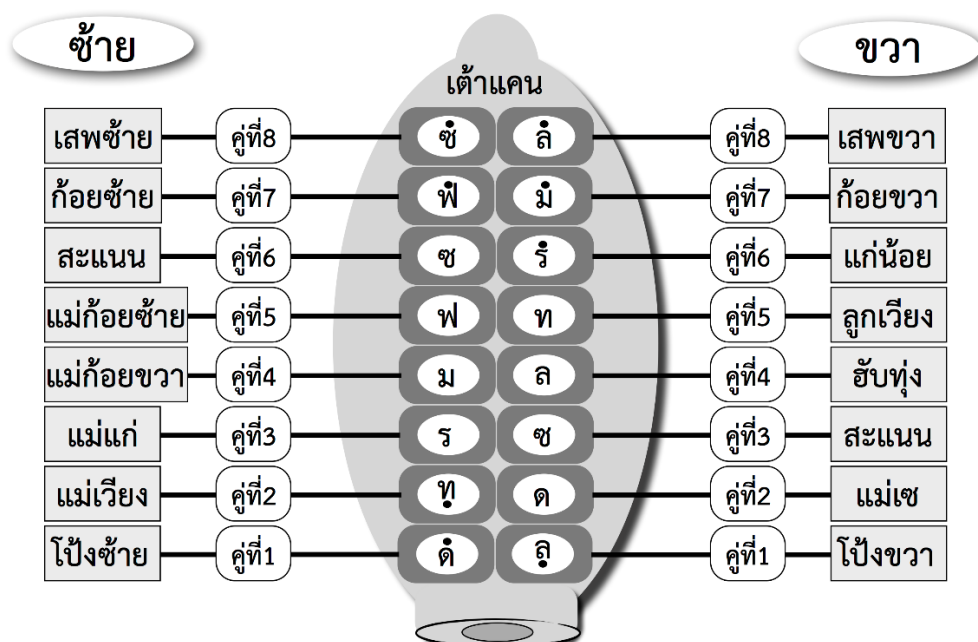
คู่ที่ 4 ด้านมือซ้าย เรียกว่า “แม่ก้อยขวา” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ม ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ E และด้านมือขวา เรียกว่า “ฮับพุง” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ล ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ A

คู่ที่ 5 ด้านมือซ้าย เรียกว่า “แม่ก้อยซ้าย” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ฟ ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ F และด้านมือขวา เรียกว่า “ลูกเวียง” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ท ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ B

คู่ที่ 6 ด้านมือซ้าย เรียกว่า “สะแนน” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ช ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ G และด้านมือขวา เรียกว่า “แก่น้อย” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ร ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ D

คู่ที่ 7 ด้านมือซ้าย เรียกว่า “ก้อยซ้าย” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ฟ ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ F และด้านมือขวา เรียกว่า “ก้อยขวา” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ม ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ E

คู่ที่ 8 ด้านมือซ้าย เรียกว่า “เสพซ้าย” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ซ ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ G และด้านมือขวา เรียกว่า “เสพขวา” ตัวโน้ตอักษรย่อทางไทย คือ ล ตัวโน้ตอักษรย่อทางสากล คือ A (ภาพประกอบ 9)



ภาพประกอบ 9 แสดงชื่อเรียกลูกแคนแปด

ที่มา: บุษกร สำโรงทอง, ภัทรดี ภูษฎาภรณ์ และข้าคม พรปรพสิทธิ์, 2551, น. 27

1.4.3 ลายแคน

ศิลปวิชญ์ กิ่งแก้ว (2559, น. 242) ลายในความหมายของคนอีสาน หมายถึง สิ่งที่มีมากกว่าหนึ่งชิ้นไป ผสมผสานอยู่ในสิ่งเดียวกัน จะอยู่ในแนวเดียวหรือตัดกันก็ได้ เรียกว่า ลายหรือ ลวดลาย สามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ

1. ลายที่สามารถสัมผัสและให้ความรู้สึกทางสายตา จะเป็นลายของอุปกรณ์เครื่องใช้ที่เกิดจากการทักทอ การจักสาน หรือเกิดจากการวาดเขียนฝาผนัง

2. เป็นลายที่สามารถสัมผัสและให้วรรรณสทางหู คือ ลายที่ใช้กับดนตรีอีสานในการบรรเลงเพลงหรือท่วงทำนอง ร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น เช่น พิณ แคน โปงกลาง โหวด ซอ เป็นต้น จึงทำให้ลายต่างกับเพลง เพราะว่าเพลงมีความสั้นยาวของวรรคตอนที่ชัดเจน ซึ่งจะมีวรรคตอน 1-4 ท่อนเป็นส่วนใหญ่ เมื่อบรรเลงครบทุกท่อนแล้วจะย้อนกลับมาท่อน 1 หรือท่อนใดก็ได้แล้วจบเพลง ส่วนลายจะมีความสั้นยาวไม่แน่นอน แล้วแต่ความสามารถกับความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลงจะยาวหรือสั้นเท่าใดก็ได้ ซึ่งแต่เดิมความต่างของลายมักจะใช้เครื่องดนตรีแคนในการบรรเลง (สิปปวิชัย กิ่งแก้ว, 2559, น.242)

บุษกร สำโรงทอง, ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์ และชำม พรประสิทธิ์ (2551, น. 24-25)

อธิบายถึงลายแคนไว้ว่า สามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท ได้แก่ กลุ่มลายทางยาวและกลุ่มลายทางสั้น (บุษกร สำโรงทอง และคนอื่น ๆ, 2551, น.24-25)

1. กลุ่มลายทางยาว ประกอบด้วย ลายใหญ่ ลายน้อย และลายเซ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ลายใหญ่ ประกอบด้วยกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ A C D E และ G การประสานเสียงจะใช้เสียง E และ A เป็นเสียงประสานพร้อมกับการดำเนินทำนอง ได้แก่ ลายน้ำโดน ตาด นกไทรบินข้ามทุ่ง เป็นต้น

2) ลายน้อย ประกอบด้วยกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ D F G A และ C การประสานเสียงจะใช้เสียง D และ A เป็นเสียงประสานพร้อมกับการดำเนินทำนอง การประสานเสียงของลายน้อยทำให้เกิดความรู้สึกเศร้า ลายน้อยจึงเหมาะสำหรับใส่คำร้องหรือกลอนลำ ที่แสดงความโศกเศร้า เช่น เพลงลา หรือก่อนลำลา

3) ลายเซ ประกอบด้วยกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ E G A B และ D การประสานเสียงจะใช้เสียง E เป็นเสียงประสานพร้อมกับการดำเนินทำนอง กลุ่ม 4 ยางทางนี้จะแสดงอารมณ์เยือกเย็น เหมือนสายน้ำ และนิยมนำมาใช้บรรเลงแบบเดี่ยว

2. กลุ่มลายทางสั้น ประกอบด้วย ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ่าย และลายสร้อย โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1) ลายสุดสะแนน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ C D E G และ A การประสานเสียงจะใช้เสียง G ช่วงเสียงต่ำ และ G ช่วงเสียงสูง เป็นเสียงประสานพร้อมกับการดำเนินทำนอง

2) ลายโป้ซ่าย ประกอบด้วยกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ F G A C และ D การประสานเสียงจะใช้เสียง C และ G เป็นเสียงประสานพร้อมกับการดำเนินทำนอง

3) ลายสร้อย ประกอบด้วยกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ F G A C และ D การประสานเสียงจะใช้เสียง D และ A เป็นเสียงประสานพร้อมกับการดำเนินทำนอง

สนอง คลังพระศรี (2549, น. 38-99) อธิบายว่า ทำนองของลายแคนแบบพื้นบ้านส่วนใหญ่จะใช้เสียงในบันไดเสียง 5 เสียง ที่เรียกว่าบันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic scale) และสามารถย้ายกลุ่มเสียงได้เหมือนกับการเปลี่ยนบันไดเสียง (Key) ในดนตรีตะวันตก เพลงหรือทำนองที่บรรเลงโดยแคน ชาวอีสานเรียกว่า “ลาย” คำนี้เป็นลักษณนามใช้จำแนกบทเพลงออกจากกัน 4 ลักษณะ คือ

1. ลาย หมายถึง เพลง ซึ่งเกิดจากการร้อยเรียงของเสียงหลายเสียงขึ้นมาเป็นทำนองใดทำนองหนึ่ง เช่น ลายเต้ย ลายลมพัดพร้าว ลายต้อนวัวขึ้นภู เป็นต้น

2. ลาย หมายถึง เพลง หรือทำนองที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เช่น ลายแคน ลายพิณ ลายแซกโซโฟน เป็นต้น

3. ลาย หมายถึง ลีลาหรือลวดลายการบรรเลงของนักดนตรีแต่ละคน

4. ลาย หมายถึง ทางหรือกลุ่มเสียงที่ใช้บรรเลงเพลงในแต่ละบท

ลายแคนแม่บท ถือเป็นศิลปะการเรียบเรียงเสียงที่กำหนดไว้ในกลุ่มต่าง ๆ ให้มีความไพเราะ ทั้งนี้ ต้องสอดประสานกันทั้งท่วงทำนองและจังหวะไปพร้อม ๆ กัน โดยอาศัยศูนย์กลางเสียง เสียงประสานยี่นชั้นคู่ 5 หรือชั้นคู่ 4 และเสียงที่คิดขึ้นเป็นแนวทำนองทำให้เกิดเสียงประสาน กันกับลีลาการเป่าลายแคนของหมอแคนแต่ละคนจะไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับลักษณะเฉพาะระสนิยม ไหวพริบปฏิภาณ และความสามารถของแต่ละคน ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ กลุ่มลายแคนแม่บททางยาวและกลุ่มลายแคนแม่บททางสั้น ดังนี้

1. กลุ่มลายแคนแม่บททางยาว กล่าวคือลักษณะกลุ่มเพลงที่มีทำนองประโยคเพลงยาว การดำเนินทำนองทางยาว แบ่งออกได้ 3 ลาย ได้แก่

1) ลายใหญ่ เป็นลายต้นแบบหรือลายครูในกลุ่มทำนอง “ทางยาว” มีระดับเสียงทุ้มต่ำและเสียงใหญ่ที่สุด เป็นการบรรเลงแบบใช้ไหวพริบปฏิภาณหรืออิมโพรไวส์ (Improvisation) ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องหรือบรรเลงเดี่ยว ในกลุ่มเสียง A, C, D, E และ G โดยใช้เสียง E กับ A เป็นเสียงประสานยืน ในที่นี้หมายถึงศูนย์กลางเสียง (Tone Center) และเสียงประสานยืนขั้นคู่ 4 เพื่อใช้เป็นฐานในการสร้างจังหวะ ทำนอง และสร้างอารมณ์เพลง ตามหลักการเรียบเรียงเสียงและการประสานเสียง หากเทียบกับโมดหรือบันไดเสียงในดนตรีตะวันตก ลายใหญ่เทียบได้คล้ายกับกลุ่มเสียงทางบันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale) ที่ให้อารมณ์มืดมน เหมาะสำหรับเป็นลายแสดงความรู้สึกโศกเศร้า ซาบซึ้ง รำพึงรำพัน

2) ลายน้อย เป็นลายต้นแบบหรือลายครูในกลุ่มทำนองทางยาว เช่นเดียวกับลายใหญ่ เพียงแต่ต่างกันที่ระดับเสียง กล่าวคือ ลายใหญ่ช่วงทำนองจะทุ้มต่ำ ส่วนลายน้อยช่วงทำนองจะแหลมสูง นิยมใช้บรรเลงประกอบการลำของ “หมอลำต่อกลอน” หรือประกอบทำนองลำลงในระดับเสียงหมอลำฝ่ายชาย ทำนองมีลักษณะเป็นการใช้ไหวพริบปฏิภาณหรืออิมโพรไวส์ในกลุ่มเสียง D, F, G, A และ C โดยใช้เสียง D กับ A เป็นเสียงประสานยืนขั้นคู่ 5 เพื่อสร้างสำเนียงและสร้างอารมณ์เพลง หากเทียบกับโมดหรือบันไดเสียงในดนตรีตะวันตก ลายน้อยเทียบได้คล้ายกับกลุ่มเสียงทางบันไดเสียงไมเนอร์ ที่ให้อารมณ์มืดมน เหมาะสำหรับเป็นรายแสดงความรู้สึกที่โศกเศร้า ซาบซึ้ง รำพึงรำพัน แต่บางทีก็ออกลีลาสนุกสนานได้ เช่น เป่าประกอบลำซึ่งเป็นต้น

3) ลายเซ เป็นลายต้นแบบหรือลายครูในกลุ่มทำนองทางยาว เช่นเดียวกับลายใหญ่และลายน้อย ลายเซเรียกอีกอย่างว่า “ลายโป่งกลางหรือลายวัวขึ้นภู” ทำนองมีลักษณะเป็นการใช้ไหวพริบปฏิภาณหรืออิมโพรไวส์ในกลุ่มเสียง E, G, A, B และ D โดยใช้เสียง E กับ B เป็นเสียงประสานยืน ขั้นคู่ 4 เพื่อสร้างสำเนียงและสร้างอารมณ์เพลง หากเทียบกับโมดหรือบันไดเสียงในดนตรีตะวันตก ลายเซเทียบได้คล้ายกับกลุ่มเสียงทางบันไดเสียงไมเนอร์

2. กลุ่มลายแคนแม่บททางสั้น กล่าวคือลักษณะกลุ่มเพลงที่มีทำนองประโยคเพลงสั้นและกระชับแบ่งออกเป็น 3 ลาย ได้แก่

1) ลายสุดสะแนนเป็นลายต้นแบบหรือลายครูในกลุ่มทำนองทางสั้น ใช้บรรเลงประกอบ “หมอลำกลอน” หรือ “หมอลำคู่” ได้ตอบกันระหว่างชายหญิง ทำนองมีลักษณะเป็นการใช้ไหวพริบปฏิภาณหรืออิมโพรไวส์ในกลุ่มเสียง G, A, C, D และ E โดยใช้เสียง G เป็นเสียงประสานยืน ลายนี้เป็นลายที่แปลกแตกต่างจากลายอื่น กล่าวคือ การสร้างเสียงประสานยืนจะใช้หลักขั้นคู่ 4 หรือขั้นคู่ 5 เป็นเสียงขั้นคู่ประสาน แต่ทว่าลายสุดสะแนนจะใช้เสียง G คู่กับ G ในระดับเสียงเดียวกัน (Unison) หรือสูงกว่าช่วงคู่ 8 (Octave) เพื่อสร้างสำเนียงและสร้างอารมณ์เพลง เพลง หากเทียบกับโมดหรือบันไดเสียงในดนตรีตะวันตก ลายลายสุดสะแนนเทียบได้คล้ายกับกลุ่มเสียงทางบันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) ที่ให้อารมณ์สว่างเจิดจ้า สนุกสนาน ร่าเริง เหมาะสำหรับเป็นรายแสดงความรู้สึกที่เป็นสุข

2) ลายโป้ซ้ายเป็นลายต้นแบบหรือลายครูในกลุ่มทำนองทางสั้น เช่นเดียวกับลายสุดสะแนน เพียงแต่ต่างกันที่ระดับเสียง กล่าวคือ ลายสุดสะแนนช่วงทำนองจะแหลมสูงวิจิตรพิสดารมากกว่า ส่วนลายโป้ซ้ายช่วงทำนองจะทุ้มต่ำ ไม่นิยมเป่าประกอบหมดลำ นอกจากหมอลำบางคนเท่านั้น เช่น หมอลำเคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติ เป็นต้น ทำนองมีลักษณะเป็นการใช้ไหวพริบปฏิภาณหรืออิมโพรไวส์ในกลุ่มเสียง C, D, F, G และ A โดยใช้เสียง C กับ G เป็นเสียงประสานยืนขั้นคู่ 5 หากเทียบกับโมดหรือบันไดเสียงในดนตรีตะวันตก ลายโป้ซ้ายเทียบได้คล้ายกับกลุ่มเสียงทางเมเจอร์ ที่ให้อารมณ์สว่างเจิดจ้า สนุกสนาน ร่าเริง เหมาะสำหรับเป็นรายแสดงความรู้สึกที่เป็นสุข เช่นเดียวกับลายสุดสะแนน

3) ลายสร้อยเป็นลายต้นแบบหรือลายครูในกลุ่มทำนองทางสั้น เช่นเดียวกับลายสุดสะแนน และลายโป้ซ้าย ทำนองมีลักษณะเป็นการใช้ไหวพริบปฏิภาณหรืออิมโพรไวส์ในกลุ่มเสียง D, E, G, A และ B โดยใช้เสียง D กับ A เป็นเสียงประสานยืน ขั้นคู่ 5 เพื่อสร้างสำเนียงและสร้างอารมณ์เพลง หากเทียบกับโมดหรือบันไดเสียงในดนตรีตะวันตก ลายสร้อยเทียบได้คล้ายกับกลุ่มเสียงทางเมเจอร์ ที่ให้อารมณ์สว่างเจิดจ้า สนุกสนาน ร่าเริง เหมาะสำหรับเป็นรายแสดงความรู้สึกที่เป็นสุข เช่นเดียวกับลายสุดสะแนน และลายโป้ซ้าย

จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยพบว่าลายแคนลายแม่บทมีทั้งหมด 6 ลาย ได้แก่ 1) ลายใหญ่ 2) ลายน้อย 3) ลายเซ 4) ลายสุดสะแนน 5) ลายโป้ซ้าย 6) ลายสร้อย เป็นลักษณะลายแคนที่มีมาแต่โบราณ ซึ่งถือเป็นลายแม่บทที่หมอแคนต้องฝึกบรรเลงให้ได้ เพราะจะต้องใช้ลายแคนแม่บท

ทั้ง 6 ลายนี้ บรรเลงประกอบการขับลำของหมอลำ ซึ่งแต่ละลายก็จะมีระดับเสียงที่แตกต่างกันออกไป ตามลักษณะของลายนั้น และสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ทาง คือ

1. ลายแม่บททางยาวจากการเชื่อมโยงจะเห็นได้ว่ากลุ่มเสียงที่มีความสอดคล้องเทียบคล้ายกับกลุ่มเสียงในบันไดเสียงทางไมเนอร์ในดนตรีตะวันตก

2. ลายแม่ทางสั้นจากการเชื่อมโยงจะเห็นได้ว่ากลุ่มเสียงที่มีความสอดคล้องเทียบคล้ายกับกลุ่มเสียงในบันไดเสียงทางเมเจอร์ในดนตรีตะวันตก

ดังนั้น สามารถสังเกตได้ว่ากลุ่มลายแคนแม่บททางยาวและกลุ่มลายแคนแม่บททางสั้น มีเสียงประสานยืน คือเสียง D กับ A ที่ใช้เหมือนกันอยู่ 2 ลาย คือ ลายน้อยกับลายสรว้อย นอกจากนี้ในลายสุดสะแนนที่จะใช้เสียงเสฟเพียงเสียงเดียวคือเสียง G ที่มีความแตกต่างจากลายอื่นที่ใช้เสียงเสฟ 2 เสียง

สรุปได้ว่า ลายแคนเป็นศิลปะการเรียบเรียงเสียงที่กำหนดไว้ในกลุ่มเสียงของลายต่าง ๆ ที่มีการสอดประสานกันของท่วงทำนองและจังหวะไปพร้อมกัน ทำให้เกิดความไพเราะ ซึ่งกลุ่มเสียงและเสียงประสานยืนของลายต่าง ๆ ก็จะมีความสัมพันธ์คล้ายกับกลุ่มเสียงในบันไดเสียงดนตรีตะวันตก มีชุดของกลุ่มเสียงแตกต่างกันออกไปเพื่อสะท้อนมุมมองของอารมณ์ และความรู้สึกที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถสรุปกลุ่มเสียงและเสียงประสานยืนได้ ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 3 สรุปกลุ่มเสียงลายทางยาว

ลายทางยาว	เสียงประสานยืน						หมายเหตุ	
	หรือเสียงเสฟ							
	(Drone)							
ลายใหญ่	A	C	D	E	G	E	A	เสียงที่อยู่ในสี่ทาบ คือเสียง A
								D และ E เป็นเสียงหลัก ส่วน
ลายน้อย	D		G	A	C	D	A	เสียง E A และ B เป็นเสียง
								ประสานยืนหรือเสียงเสฟ ทั้ง
ลายเซ		G	A	B	D	E	B	สองเสียงมักใช้เล่นคู่กันขณะ
								บรรเลง

ตาราง 4 สรุปกลุ่มเสียงลายทางสั้น

ลายทางยาว	เสียงประสานยืน							หมายเหตุ
	กลุ่มเสียง (Mode)				หรือเสียงเสฟ			
					(Drone)			
ลายสุดสะแนน	G	A	C	D	E	G	G	เสียงที่อยู่ในสี่ทาบ คือเสียง G C และ D เป็นเสียงหลัก ส่วน
ลายโป้ซ้าย	C	D	F	G	A	C	G	เสียง D G และ A เป็นเสียง
ลายสรว้อย	D	E	G	A	B	D	A	ประสานยืนหรือเสียงเสฟ (ยกเว้นลายสุดสะแนนที่
								เปลี่ยนเสียง D เป็นเสียง G เป็นเสียงเสฟ) ทั้งสองเสียง มักใช้เล่นคู่กันขณะบรรเลง

ที่มา: สอนอง คลังพระศรี, 2549, น. 66

1.4.4 การจำัดแคน

สรวุฒิ สีหาโครต (2554, น. 137-138) การจำัดแคนนั้น เป็นการเริ่มต้นเป่าของการบรรเลงในแต่ละลาย หรือการขึ้นหัวเพลง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องจำัดแคนขึ้น เพื่อเป็นต้นเสียงของกลุ่มเสียงลายนั้น ๆ และเป็นสัญลักษณ์ในการเริ่มบรรเลง โดยการยืนเสียงที่กำลังจะบรรเลงในลายนั้น ซึ่งในแต่ละลายจะมีกลุ่มเสียงในการจำัดแตกต่างกันออกไป เพราะระดับเสียงในการบรรเลงไม่เท่ากัน และมีการติดขี้สูดเพื่อเป็นเสียงประสานยืนในการบรรเลงแคนนั้น ๆ อีกทั้งเป็นเทคนิคในการเลือกลายแคนของหมอแคน เพื่อทำให้เกิดเสียงประสานและเป็นระดับในการกำหนดเสียงขณะบรรเลง แต่ถ้าผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้คล่องแคล่วแล้วก็สามารถใช้นิ้วมือปิดรูแทนการนำขี้สูดมาปิดได้เพราะจำทำให้สะดวกในการเปลี่ยนลายแคนซึ่งหมายถึงการเปลี่ยนทำนอง เช่น การบรรเลงลายสรว้อยออกลายน้อย เป็นต้น การจำัดแคนจะทำให้หมอแคนตรวจสอบเสียงที่ไม่ดัง ฉะนั้นการจำัดแคนจึงเป็นการเริ่มต้นของลายแม่บทต่าง ๆ ก่อนบรรเลงทุกครั้งเพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการเริ่มต้นของการบรรเลง ซึ่งในการจำัดแคนนั้นจะต้องมีเสียงหลักของลายและเสียงเสฟของลายแคนนั้นด้วย (สรวุฒิ สีหาโครต, 2557, น.137-138)

1.4.5 การอิมโพรไวส์ (Improvisation)

ธีรช เล่าหิระพานิช (2562, น. 1-5) ให้ความหมายถึงการอิมโพรไวส์ หมายถึง การแสดง คีตะปฏิภาณ การด้นสด หรือการประพันธ์ทำนองขึ้นอย่างฉับพลัน โดยไม่มีการเตรียมล่วงหน้า เป็นการบรรเลงแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึก และความสามารถเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล การอิมโพรไวส์ มีหลายวิธี ไม่มีรูปแบบหรือวิธีการบรรเลงที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับอุปนิสัยความชอบ และความถนัดของแต่ละบุคคล อย่างไรก็ตาม แม้จะมีวิธีการมากมาย แต่ทุกวิธีต่างก็มีพื้นฐานที่เหมือนกัน คือ ผู้ที่สนใจการอิมโพรไวส์ควรมีความชำนาญทางด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรี มีสไตล์ทักษะที่ดี ประกอบกับการมีความรู้ทางด้านดนตรี เพื่อให้สามารถสร้างทำนองได้อย่างไพเราะไม่ผิดเพี้ยน มีความคิดสร้างสรรค์ไม่ยึดติดกับวิธีการบรรเลงแบบเก่า และมีความกล้าทดลองหาวิธีบรรเลงรูปแบบใหม่อยู่เสมอ แต่ประเด็นที่น่าสนใจประการหนึ่งคือ แนวความคิดที่ว่าด้นสดเปรียบเสมือน “การสื่อสารและการสนทนา” การด้นสดบางครั้งอาจมีผู้บรรเลงมากกว่าสองคน โดยผู้บรรเลงเดี่ยวเปรียบเสมือนผู้พูด (soloist) และผู้บรรเลงร่วม (accompanist) เปรียบเสมือนผู้ฟัง ในขณะที่ผู้บรรเลงเดี่ยวกำลังด้นสดก็จะนึกถึงโน้ต บันไดเสียง การใช้จังหวะ และการดำเนินคอร์ด ฯลฯ หากผู้บรรเลงมีความชำนาญก็จะสามารถด้นสดได้โดยอัตโนมัติบรรเลงได้อย่างอิสระไร้กังวล นอกจากนี้ในการสนทนาบางครั้งผู้พูดมักจะพูดโดยไม่ได้มีการเตรียมไว้ล่วงหน้า บทสนทนาจะขึ้นอยู่กับความรู้สึกและสิ่งที่ผู้พูดกำลังนึกคิดอยู่ในขณะนั้น (ธีรช เล่าหิระพานิช, 2562, น.1-5)

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2561, น. 24-27) อธิบายว่า การแสดงคีตะปฏิภาณ การด้นสด หรือการอิมโพรไวส์ ของเครื่องดนตรีอีสานประเภทแคน กรณีศึกษาลายใหญ่มี 6 ชั้น ดังนี้

ชั้นที่ 1 มีความเข้าใจในกลุ่มเสียงหลักที่ประกอบด้วย 5 เสียง ได้แก่ A C D E และ G และกลุ่มเสียงสำคัญประกอบด้วย 3 เสียง ได้แก่ A C และ E (ภาพประกอบ 10)

ชั้นที่ 2 สร้างหน่วยทำนองย่อยจากกลุ่มเสียงสำคัญ (ภาพประกอบ 11)

ชั้นที่ 3 แปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 1 (ภาพประกอบ 12)

ชั้นที่ 4 แปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 2 (ภาพประกอบ 13)

ชั้นที่ 5 แปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 3 (ภาพประกอบ 14)

ขั้นที่ 6 การเคลื่อนแปรทำนองตามแต่การแสดงคีตะปฏิภาณของผู้บรรเลง (ภาพประกอบ 15) (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526a, น.1-5)

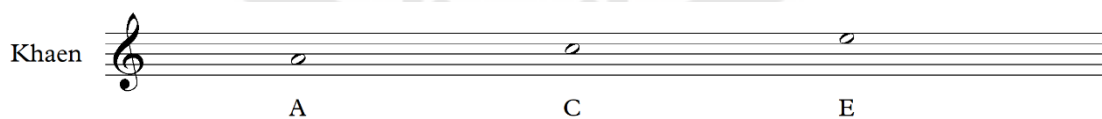
ขั้นที่ 1 มีความเข้าใจในกลุ่มเสียงหลักที่ประกอบด้วย 5 เสียง ได้แก่ A C D E และ G



ภาพประกอบ 10 แสดงกลุ่มเสียงหลักขนาดใหญ่

ที่มา: เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2561, น. 24

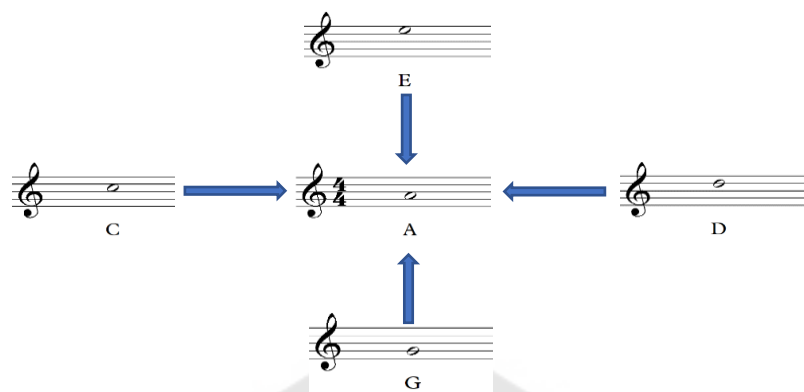
ขั้นที่ 2 สร้างหน่วยทำนองย่อยจากกลุ่มเสียงสำคัญ



ภาพประกอบ 11 แสดงกลุ่มเสียงสำคัญขนาดใหญ่

ที่มา: เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2561, น. 24

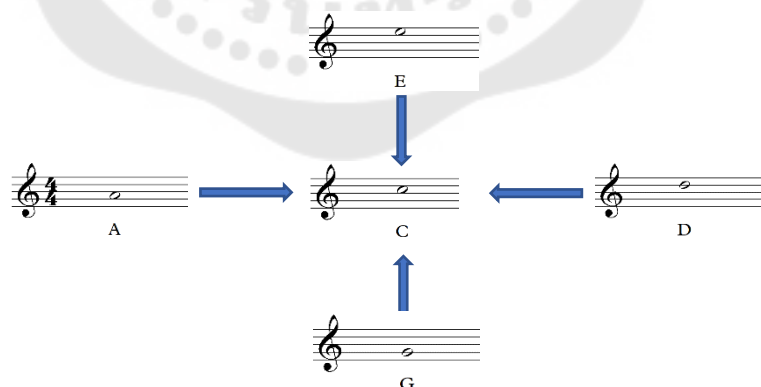
ขั้นที่ 3 แปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 1



ภาพประกอบ 12 แสดงการแปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 1

ที่มา: เจริญชัย ชนไฟโรจน์, 2561, น. 24

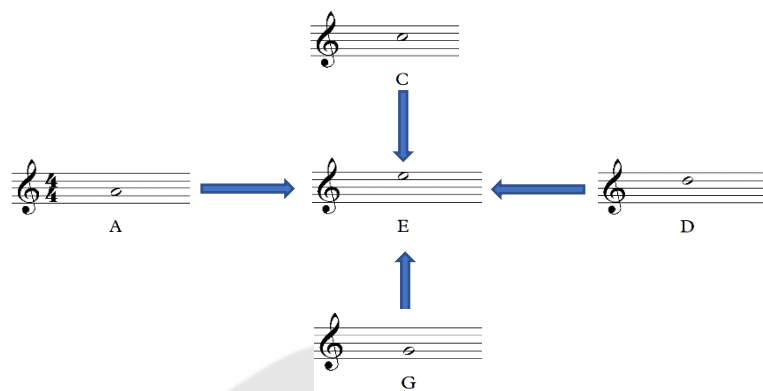
ขั้นที่ 4 แปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 2



ภาพประกอบ 13 แสดงการแปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 2

ที่มา: เจริญชัย ชนไฟโรจน์, 2561, น. 25

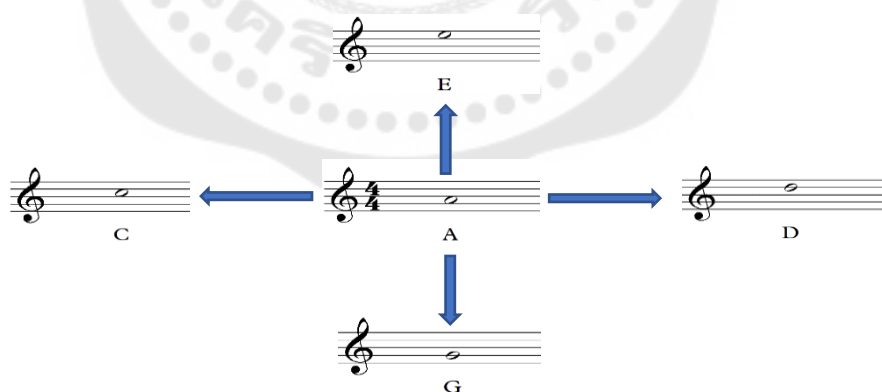
ขั้นที่ 5 แปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 3



ภาพประกอบ 14 แสดงการแปรทำนองเพื่อเข้าเสียงสำคัญในกลุ่มเสียง ลำดับที่ 3

ที่มา: เจริญชัย ชนไฟโรจน์, 2561, น. 25

ขั้นที่ 6 การเคลื่อนแปรทำนองตามแต่การแสดงคีตะปฏิภาณของผู้บรรเลง



ภาพประกอบ 15 แสดงการเคลื่อนแปรทำนองตามแต่การแสดงคีตะปฏิภาณของผู้
บรรเลง

ที่มา: เจริญชัย ชนไฟโรจน์, 2561, น. 25

สรุปได้ว่า เครื่องดนตรีแคนเป็นเครื่องดนตรีมหัศจรรย์ชิ้นหนึ่งของโลก เริ่มมีปรากฏมาตั้งแต่ยุคโบราณนับพันปีจนถึงปัจจุบัน และนับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ยืนยงถึงศิลปะอันสูงส่งในด้านดนตรีของผู้คนในภูมิภาคอุษาคเนย์ นอกจากความไพเราะของเสียงที่ถูกสร้างขึ้นอย่างน่าทึ่งแล้ว เทคนิค วิธีการบรรเลงแคน ก็ถือเป็นความมหัศจรรย์ที่บรรพชนในอดีตได้ร้อยเรียงไว้อย่างเป็นวิธีปฏิบัติสำคัญแสดงศักยภาพของเครื่องดนตรีชนิดนี้ให้สืบเนื่องต่อมา ศิลปะของการบรรเลงแคนซึ่งหมอแคนแต่ละคนและแต่ละพื้นที่จะมีแนวทางปฏิบัติไม่เหมือนกัน โดยการบรรเลงแคนของหมอแคนแต่ละคนจะสร้างสรรค์ทำนองของตนเองโดยการแสดงศิลปะปฏิภาณ กล่าวเฉพาะในภาคอีสานหากเทียบกับภูมิภาคอื่น ๆ หมอแคนที่มีความชำนาญ มีความสามารถในการบรรเลงบทเพลงที่มีความซับซ้อนของทำนองและจังหวะ นับว่ามีอยู่จำนวนมาก ทั้งนี้เพราะความนิยมและความแพร่หลายของหมอลำ ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ควบคู่กับแคนได้ถูกพัฒนาอย่างต่อเนื่อง เทคนิคการบรรเลงแคนจึงได้รับการพัฒนาสร้างสรรค์อย่างไม่หยุดนิ่ง

1.5 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับนายสมบัติ สิมหาล้า

นายสมบัติ สิมหาล้า เจ้าของฉายา “หมอแคนนิ้วทอง” เกิดที่บ้านวังไฮ ตำบลวังใหม่ อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม สมบัติเป็นบุตรคนสุดท้องในจำนวน 6 คน ของคุณพ่อโพธิ์ และคุณแม่บุตรี สิมหาล้า เกิดวันจันทร์ เดือนตุลาคม พุทธศักราช 2507 สมบัติเป็นผู้ที่พิการทางสายตา จึงไม่มีโอกาสเรียนหนังสือในโรงเรียนสามัญ เมื่ออายุ 6 ขวบ ได้เริ่มต้นเรียนแคนโดยเริ่มต้นจากพ่อเป็นผู้ที่สอนให้ หลังจากนั้นพ่อได้นำสมบัติไปฝากกับหมอแคนที่มีชื่อเสียงของจังหวัดนครราชสีมา ที่เมืองอุบลราชธานี หมอแคนทองจันทร์ได้สอนให้สมบัติฟังและจำเสียง จากนั้นให้เป่าตามเสียงที่ได้ยิน ซึ่งเรียนรู้โดยการเรียนแบบ ในเวลาต่อมาได้ไปฝึกกับหมอลำคำพัน ฝนแสนห่า และหมอลำวิรัช ม้าแข่ง ที่อำเภอประทาย จังหวัดนครราชสีมา แล้วได้มีโอกาสแสดงแคนครั้งแรกในงานบวชที่อำเภอประทาย จนได้เป็นหมอแคนประจำวงหมอลำอยู่ 5-6 ปี

นายสมบัติ สิมหาล้าเริ่มเข้าประกวดเป่าแคนเมื่ออายุ 13 ปี ในงานเทศกาล “มรดกอีสาน” จัดโดยวิทยาลัยครูมหาสารคาม เมื่อผ่านเข้าไปถึงรอบสุดท้าย เหลือผู้ประกวดเพียง 2 คน คือหมอแคนทองพูนกับหมอแคนสมบัติในการแข่งขันครั้งนั้นได้คะแนนเท่ากัน ทำให้ต้องแข่งขันใหม่ หมอแคนสมบัติ ได้อวดการเป่าแคนเลียนเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ เช่น เสียงกีตาร์ เสียงซอ เป่าเพลง เพื่อชีวิต และเพลงสากล เมื่อเป่าเพลงสากลได้ 3-4 เพลง ก็ได้รับเสียงปรบมือจากผู้คน

มากมาย ในท้ายสุดก็ได้คว้ารางวัลชนะเลิศที่ 1 ไปครอง จากนั้นก็ได้เข้าแข่งขันในอีกหลายเวทีประกวดที่ไหนก็ได้รางวัลชนะเลิศทุกครั้ง จนได้ชื่อเป็นหมอแคน “แชมป์ตลอดกาล” (สนอง คลังพระศรี, 2549, น. 287)

ในปีพุทธศักราช 2536 ได้รับเชิญไปแสดงกับวงดนตรีต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ เช่น วงฟองน้ำ ของอาจารย์บุริฐ แกสตัน วงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย วงแมนแฮตตันแจ๊ส-ควอเท็ต วงเดอะพาราไดซ์บางกอกหมอลำอินเตอร์เนชันแนล ฯลฯ สมบัติยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรบรรยายและเป่าแคนสอนนักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในพุทธศักราช 2555 ได้รับรางวัลของมูลนิธิอาจารย์สุกรี เจริญสุข สนับสนุนจากมูลนิธิตลาดหลักทรัพย์แห่งประเทศไทย เป็นการเชิดชูผู้กระทำความดีในสาขาดนตรี(สุกรี เจริญสุข, 2561, น.207-208)

ตาราง 5 ผลงานด้านดนตรีนายสมบัติ สิมหุ้ม

ปี พุทธศักราช	รางวัล/กิจกรรม	จัดโดย
2520	ชนะเลิศการประกวดเดี่ยวแคน	สถานีวิทย์ทหารอากาศมหาสารคาม
2527	ชนะเลิศการประกวดเดี่ยวแคนมรดกอีสาน	วิทยาลัยครูมหาสารคาม
2530	ชนะเลิศการประกวดเดี่ยวแคนงานสาวผู้ดีที่ราบสูง	วิทยาลัยครูสวสดีมหาสารคาม
2536	ชนะเลิศการประกวดเดี่ยวแคนงานตาตโต	จังหวัดชัยภูมิ
2549	ชนะเลิศการประกวดเดี่ยวแคนงานใหม่	จังหวัดขอนแก่น
ไม่สามารถระบุได้	วิทยากรพิเศษในการสาธิตเป่าแคน	สถาบันราชภัฏมหาสารคาม
ไม่สามารถระบุได้	วิทยากรพิเศษในการสาธิตเป่าแคน	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ไม่สามารถระบุได้	วิทยากรพิเศษในการสาธิตเป่าแคน	มหาวิทยาลัยมหิดล
ไม่สามารถระบุได้	ได้รับโล่ผู้ถ่ายทอดและอนุรักษ์มรดกอีสาน	ไม่สามารถระบุได้
ไม่สามารถระบุได้	ได้รับเชิญร่วมบรรเลงกับวงดนตรีแจ๊สจากญี่ปุ่น และ ฝรั่งเศส	ไม่สามารถระบุได้
ไม่สามารถระบุได้	ได้รับเชิญเป็นสมาชิกวงฟองน้ำ	ไม่สามารถระบุได้

ที่มา: พงศพร อุปนิ และสุพล เนสุสินธุ์, 2563, น. 152

2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การศึกษากระบวนการทัศนแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า ผ่านการออกแบบการวิจัยภายใต้แนวคิดและทฤษฎี ได้แก่ แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบทางดนตรี คีตลักษณ์ และการวิเคราะห์ ความคิดสร้างสรรค์ การรับรู้ มุมมองของคนนอกกับคนใน และปรากฏการณ์วิทยา มาจัดทำกรอบการวิจัย ซึ่งนำมาเชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างสรรค์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า เพื่อที่จะระบุลำดับขั้นตอนทางการเรียนรู้ การรับรู้ ทักษะ และบริบทโดยรอบ โดยนำแนวคิดมานุษยวิทยาและทฤษฎีทางด้านดนตรีมาวิเคราะห์ เพื่อรับรู้และเข้าใจกระบวนการคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า จากนั้นนำมาเชื่อมโยงกับองค์ความรู้ พร้อมทั้งอธิบายถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น

2.1 แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบทางดนตรี

บุษยา ชิตท้วม (2561, น. 66-97) อธิบายว่า องค์ประกอบทางดนตรี หรือ องค์ประกอบเพลงไทย มีองค์ความรู้สำคัญที่ประกอบกัน 5 ส่วน อธิบายรายละเอียดของแต่ละส่วนตามลำดับดังนี้

1. เสียง ที่เป็นปัจจัยหลักขององค์ประกอบที่ 1 นี้ เป็นการกล่าวถึงเสียงธรรมชาติที่ผ่านกระบวนการแห่งปัญญาของปราชญ์ศิลป์แล้วเป็นเบื้องต้น กำหนดใช้เรียกเสียงชนิดนี้ว่า “เสียงดนตรี” เสียงในองค์ประกอบเพลงไทยนั้น ได้แก่ หน่วยเสียง หรือ พยางค์เสียง ที่ในปัจจุบันเข้าใจตรงกันว่าเสียงที่ถูกทำให้เกิดขึ้นทุก ๆ เสียง ในระบบดนตรีจำแนกย่อยออกเป็นแต่ละ 1 หน่วยเสียง หมายความว่า 1 พยางค์เสียง เพื่อใช้ประกอบเข้าเป็น ลำนำ ทำนอง และเพลง ในที่สุด ซึ่งเสียงเหล่านี้จะเป็นหน่วยเสียงหรือพยางค์เสียงลักษณะใด (สั้น, ยาว, เบา, แรง, หยุด) นั้น ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์จะกำหนดอย่างไร

2. ลำนำ ที่เป็นปัจจัยหลักขององค์ประกอบที่ 2 นี้ หมายถึง ลักษณะของเสียงหรือกลุ่ม 4 ยิงที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้น เป็นลักษณะต่างๆ ก่อนการนำไปเรียบเรียงดำเนินเป็นทำนองจัดระเบียบเรียบร้อย เคลื่อนไปโดยมาตรฐานของจังหวะย่อยที่ดำเนินอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งรูปของ ลำนำ เกิดขึ้นได้โดยการนำเอาชนิดต่าง ๆ ของเสียง มาจัดเป็นลักษณะสำคัญต่าง ๆ เช่น พยางค์เดียวบ้าง หลายพยางค์บ้าง กระชั้นบ้าง ห่างบ้าง ผสมกันบ้าง เป็นต้น ตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์

3. จังหวะ ที่เป็นปัจจัยหลักขององค์ประกอบที่ 3 นี้ โดยบริบทของคำว่า จังหวะ คำนี้ต้องแยกอธิบายเป็น 3 ข้อ คือ

1) จังหวะทั่วไปหรือจังหวะสามัญ คือ ส่วนย่อยของบทเพลง ซึ่งดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ

2) จังหวะฉิ่ง คือ การคงเดินไปตามจังหวะทั่วไปนั่นเอง สุดท้ายจะใช้จังหวะฉิ่งอย่างไร ตามแต่ประเภทของบทเพลง

3) จังหวะหน้าทับ คือ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะ หมายความว่า เมื่อหน้าทับได้บรรเลงไปจบ 1 เที้ยว ก็นับเป็น 1 จังหวะ กล่าวคือ จังหวะ ที่เป็นปัจจัยหลักขององค์ประกอบที่ 3 นี้ มีสาระสำคัญอยู่ที่ จังหวะสามัญและจังหวะฉิ่ง ที่เป็นปัจจัยหลักสำหรับแจกแจงลำนำให้ปรากฏเห็นเป็นทำนองอย่างไร กับจังหวะหน้าทับที่ใช้เป็นเกณฑ์ในการจำแนกประเภทของทำนองเพลง

4. ทำนอง ที่เป็นปัจจัยหลักขององค์ประกอบที่ 4 นี้ กล่าวคือ เสียงสูงต่ำ ประกอบด้วยอัตราสั้นยาวเบาแรง สลับซับซ้อนกันไปตามความต้องการของผู้ประพันธ์หรือผู้ประดิษฐ์

5. การประสานเสียง ที่เป็นปัจจัยหลักขององค์ประกอบที่ 5 นี้ ว่าด้วยการประสานทำนองนี้เอง เป็นคำที่กำหนดขึ้นใหม่สำหรับใช้เพื่อการศึกษา เรื่ององค์ประกอบเพลงไทย กล่าวโดยสรุป การประสานทำนอง เป็นเรื่องเดิมที่วิชาการและวิชาชีพดุริยางค์ไทยสืบมรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรมดนตรีไทยมาแต่ในอดีต ในกลุ่มความรู้เรื่อง “การแปรทำนอง” กล่าวคือ ในการดำเนินการบรรเลงของเครื่องดำเนินทำนองทั้งหลายในระบบของดนตรีไทย โดยที่ทฤษฎีการบรรเลง (เพลงประเภทดำเนินทำนอง) เครื่องดำเนินทำนองถูกกำหนดให้บรรเลงด้วยวิธีการแปรทำนอง เป็นแบบแผนหนึ่งซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะ ดังปรากฏการให้คำอธิบายไว้ในเอกสารวิชาการดุริยางค์ไทยที่เกี่ยวข้องว่า ด้วยเรื่องข้อสังเกตคำว่า “แปรทำนอง เก็บ และขี้” (บุษยา ชิตท้วม, 2561, น. 66-97)

ปัญญา รุ่งเรือง (2546, น. 12-20) ให้ความหมายของหลักการดนตรีไทย เป็นการกล่าวโดยย่อเพื่อให้เห็นถึงองค์ประกอบทางดนตรี สามารถแบ่งองค์ประกอบออกเป็น 5 องค์ประกอบดังนี้

1. ระบบเสียงและมาตราเสียง คือ คือ การจัดระบบเสียง โดยการแบ่งซอยเสียงใน หนึ่งช่วงทบออกเป็นเสียงต่าง ๆ กัน ที่มีคุณลักษณะเฉพาะตัว กลุ่มเสียงของดนตรีไทย (Mode) เป็นลักษณะเฉพาะที่ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง เรียกว่า บันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic- Scale) บทเพลงไทยประเภทที่เน้นท่วงทำนองแบบเพลงร้อง มักจะใช้เสียงกลุ่มนี้ แต่ถ้าเป็นบทเพลงประเภทที่เน้นลีลา ความงามของกลอนเพลง เช่น เพลงหน้าพาทย์ และเพลงทยอยต่าง เป็นต้น มักจะบรรเลงในกลุ่มเสียงที่ประกอบไปด้วย 6 เสียง และ 7 เสียง เพราะสามารถจะเปลี่ยนบันไดเสียงไปได้อย่างรวดเร็วและไม่มีข้อจำกัด

2. จังหวะ เมื่อกล่าวถึงจังหวะจำเป็นต้องแยกความเข้าใจอยู่ 3 ประการ คือ

1) จังหวะในฐานะที่เป็นกำหนดเสียงให้ลงตามเวลาที่สมควร เช่น การเคาะจังหวะ การตีจังหวะจึงตามจังหวะ น่าจะเรียกว่า “จังหวะ” (Beat)

2) จังหวะในฐานะที่เป็นอัตราส่วนตามโครงสร้างของบทเพลง เรียกว่า “อัตราจังหวะ” เช่น อัตราจังหวะ 3 ชั้น อัตราจังหวะ 2 ชั้น เป็นต้น

3) ความเร็ว (Speed) ในการบรรเลงและหรือขับร้อง อีกอย่างหนึ่ง ซึ่งควรจะใช้คำว่า ช้า ปานกลาง และเร็ว ซึ่งบางครั้งก็มีผู้นิยมใช้คำว่า 2 ชั้น 3 ชั้น และชั้นเดียวแทนเช่นเดียวกัน แต่หมายถึงความเร็วในการบรรเลงไม่ใช่อัตราจังหวะ

3. ทำนองหลักและการแปรทำนอง ดนตรีไทยมีลักษณะพิเศษในการประดับตกแต่ง ทำนองเพลงให้งดงาม คล้ายกับลายไทยที่ใช้การวางโครงสร้างของลวดลายไว้เป็นหลัก แล้วจึงใช้เส้นลักษณะต่างๆ เช่น เส้นโค้ง เส้นคด ทั้งหนักและเบาเขียนเป็นลวดลายประกอบ โดยกลายเป็นรายละเอียดแยกออกไป แต่ยังคงแนวโครงสร้างหลักไว้ไม่เปลี่ยนแปลง ในทางดนตรี ฆ้องวงใหญ่ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างของลวดลาย โดยวางโครงสร้างไปตามข้อกำหนดของ จังหวะ ส่วนระนาดเอก ฆ้องเล็ก วาดลวดลายประดับประดาไปตามทางของแต่ละเครื่องมือ ฆ้องวงมีหน้าที่ทำให้ลวดลายมีชีวิตชีวาด้วยลีลาที่โลดโผนอย่างมีอารมณ์ขัน

4. การจำแนกบทเพลง บทเพลงไทยจำแนกออกได้หลายชนิด การจำแนกชนิด บทเพลงไทยต่อไปนี้เป็น การจำแนกบทเพลงและบทบรรเลงที่ปรากฏในสมัยปัจจุบัน โดยถือตามลักษณะของแบบแผนโครงสร้างและการใช้งานของบทเพลงเป็นหลัก จำแนกออกได้ 9 ชนิด ได้แก่

1) เพลงหน้าพาทย์ (Movement Music) เป็นบทเพลงใช้บรรเลงประกอบ กิริยาอาการของตัวละครหรือใช้เป็นสัญลักษณ์ของครูเทพและเทวดา

2) เพลงเรื่อง (Ceremonial Suite) เป็นเพลงที่มีโครงสร้างพิเศษประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ หลาย ๆ เพลงบรรเลงติดต่อกันไป เพื่อให้สามารถบรรเลงติดต่อกันได้เป็นเวลานาน

3) เพลงโหมโรง (Overture) เป็นบทเพลงที่ประกอบด้วยเพลงหลาย ๆ เพลงบรรเลงติดต่อกัน เพลงโหมโรงใช้บรรเลงเป็นการเริ่มต้น ก่อนที่จะมีกิจกรรมสำคัญอื่น ๆ ตามมาโดยมีจุดประสงค์เฉพาะอย่าง

4) เพลงตับ (Musical Suite) เป็นเพลงชุดที่รวมหลาย ๆ เพลงเข้าไว้ด้วยกัน จะมีการขับร้องหรือไม่ก็ได้แล้วแต่กรณี แต่เดิมนั้นเพลงตับมักจะมีการขับร้องเพราะต้องการจะฟังเรื่องราวคล้ายกับการเล่นละครโดยไม่มีตัวแสดง มักจะมี เพลงหลายชนิดหลายทาง (บันไดเสียง)

5) เพลงเถา (Tri-partite) คือ เพลงเพลงเดียวกันที่บรรเลงและขับร้อง (หรือไม่ร้องก็ได้) ติดต่อกัน เริ่มต้นจากอัตราจังหวะ 3 ชั้น ตามด้วย 2 ชั้น และชั้นเดียว หรือ เริ่มต้นจากจังหวะช้า ตามด้วยจังหวานกลาง และจังหวะเร็ว

6) เพลงใหญ่ (Great Piece) คำว่าเพลงใหญ่ใช้เรียกบทเพลงที่มีหลาย ๆ ท่อนติดต่อกัน ซึ่งอาจจะอยู่ในอัตราจังหวะเดียวกัน บทเพลงประเภทนี้คือตะกั๊วประพันธ์ขึ้นในรูปแบบเฉพาะที่เรียกว่า “ทยอย” ประกอบด้วยลีลาของลูกล้อลูกขาดและบรรเลงผันแปร ไปในบันไดเสียงต่าง ๆ กันเสมอ กล่าวคือ จะเริ่มด้วยทำนองได้ทำนองหนึ่งเป็นการนำ แล้วมักจะตามด้วยล้อ ทั้งล้อต่อ และล้อตาม โดยจะตัดทอนทำนองลงทีละครึ่งจนจบลงด้วยวลีที่สั้นที่สุดของทำนอง

7) เพลงเดี่ยว (Solo) คือ บทเพลงที่ใช้บรรเลงแสดงฝีมือของนักดนตรี โดยบรรเลงทางเดียว ด้วยเครื่องดนตรีที่ตนถนัด อาจจะมีการขับร้องประกอบหรือไม่ก็ได้ เพลงเดี่ยวจะเป็นเพลงท่อนเดียวหลายท่อนหรือเถาก็ได้ แต่ว่าแต่ละท่อนจะต้องบรรเลงสองเที่ยว เที่ยวแรกดำเนินทำนองช้าเรียกว่าทางหวานหรือทางโอด ส่วนเที่ยวที่สองดำเนินทำนองเร็วเรียกว่า ทางเก็บหรือทางพัน

8) เพลงลา (Lingering Nocturne) เป็นธรรมเนียมไทยที่จะต้อง “ไปลามาไหว้” ดังนั้น การบรรเลงดนตรีไทยเมื่อมาก็ไหว้ด้วยเพลงโหมโรง และเมื่อจะไปคือเสร็จการแสดงเพลง

สุดท้ายที่จะบรรเลงก็ต้องไหว้ด้วยเพลงลา เพลงลาในที่นี้เป็นเพลงที่มีความหมายว่าจำเป็นจะต้องจากไปทั้ง ๆ ที่ไม่อยากไป คือ มีความอาลัยอาวรณ์

9) เพลงเกร็ด (Miscellaneous) คือ เพลงชนิด อ้อที่ไม่ 3 ารจัดเข้าประเภทเพลงทั้งหลายดังกล่าวข้างต้นได้ มักเป็นเพลงย่อย อาจจะเป็นเพลงสามชั้น สองชั้น หรือชั้นเดียว เพียงท่อนเดียวหรือมากกว่าก็ได้ เช่น เพลงเขมรไพรโยกสามชั้น เป็นต้น

5. การประสมวง หมายถึง การนำเอาเครื่องดนตรีหลายชนิดมาบรรเลงร่วมกันหากเป็นชนิดและชั้นเดียวหรือหลายชั้นก็ได้ โดยคำนึงถึงความผสมกลมเกลียวของเสียงดนตรีที่จะปรากฏออกมาเป็นส่วนรวมเป็นสำคัญ แบ่งออกได้ 2 แบบ ได้แก่

1) การประสมวงตามแบบแผน คือ คือการผสมวงดนตรีตามแบบแผนที่โบราณได้กำหนดไว้เป็นมาตรฐาน ซึ่งแตกต่างกันออกไปตามยุคสมัย ได้แก่

- วงขับไม้
- วงเครื่องประโคม
- วงปี่พาทย์
- วงมโหรี
- วงเครื่องสาย

2) การประสมวงเฉพาะกิจ คือ คือการประสมวงดนตรีที่จัดขึ้นเป็นครั้งคราว เพื่อกิจกรรมใดกิจกรรมหนึ่งโดยเฉพาะ ยังไม่มีการกำหนดรูปแบบเป็นมาตรฐาน กล่าวโดยทั่วไปแล้ว การประสมวงดนตรีไม่ว่าจะของชาติใด ล้วนแล้วแต่เริ่มต้นจากการทดลองประสมวงแบบเฉพาะกิจก่อนเสมอ

พิชัย ชัยเสรี (2559, น. 4-7) ให้ความหมายขององค์ประกอบของดนตรีไทย สามารถแบ่งได้เป็น 3 ส่วน ดังนี้

1. ท่วงทำนอง มี 3 องค์ประกอบ ดังนี้

1) ระดับเสียง (Pitch) ดนตรีไทยมีระดับเสียง 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงห่างเท่า ๆ กัน

2) ความดัง-ค่อย (Volume) ท่วงทำนองเดียวกันแต่มีความดังค่อยแตกต่างกัน ก็มีผลต่อการแสดงออกของสุนทรียะไม่เหมือนกัน นอกเหนือจากไหนดุริยางค์ไทย การประสมวงแต่ละชนิดก็ให้ความดัง-ค่อยไม่เท่ากันอีกด้วย

3) คุณภาพเสียง (Tone Color) เสียงเดียวกันแต่มีกำเนิดมาจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดย่อมมีสีสัมผัสแตกต่างกัน เพลงเดียวกันที่ใช้บรรเลงด้วยวงดนตรีต่างชนิดกันจึงให้ความรู้สึกไม่เหมือนกัน โดยเฉพาะในการบรรเลงเพลงเดี่ยว

2. การประสานเสียง (Harmony) มี 2 องค์ประกอบ ดังนี้

1) การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) ดนตรีไทยในชนบ้นั้นไม่มีการประสานเสียงในแนวดิ่งอย่างดนตรีตะวันตก นอกจากที่ปรากฏในคู่ประสานแต่ละเครื่องมือ เช่น ในเครื่องดี ในจะเข้ ซอสามสาย แม้จะมีบางเพลงแสดงลักษณะเช่นนี้ ก็เป็นด้วยอิทธิพลของตะวันตก ไม่ใช่แบบแผนแบบดั้งเดิม

2) การประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) แม้ว่าดนตรีไทยจะไม่มีลักษณะการประสานเสียงในแนวดิ่งอย่างข้างต้น แต่ในระหว่างการบรรเลงบทเพลง นับแต่ละเครื่องมือจะมีวิธีดำเนินการทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดคล้องประสานกับเครื่องมืออื่นจนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นกัน แต่เป็นลักษณะแนวนอน

3. จังหวะ (Rhythm) มี 2 องค์ประกอบ ดังนี้

1) จังหวะฉิ่ง ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรี ประเภทกำกับจังหวะ ทำด้วยโลหะ มี 2 ฝา ตีประกบกัน ดังนั้น จังหวะที่เกิดจากการบรรเลงฉิ่งในดนตรีไทยนั้นจึงมีหลากหลาย ขึ้นอยู่กับประเภทของเพลง ชนิดของเพลงเป็นสำคัญ

2) จังหวะหน้าทับ คือ กระบวนการนำเอาเสียงประกอบ (Sound Effect) หรือผลที่ได้จากการบรรเลง คือ เสียงกลอง มาเรียบเรียงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการต่าง ๆ เพื่อใช้ประกอบใน

การบรรเลงดนตรี แต่ละกระบวนการนั้นเรียกว่า หน้าทับ ซึ่งเป็นลักษณะของการบรรเลงเครื่องหนัง (พิชิต ชัยเสรี, 2559, น.4-7)

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2547, น. 115-120) อธิบายว่า องค์ประกอบทางดนตรี หรือ ส่วนประกอบสำคัญ ที่ทำให้เกิดเสียงดนตรี ได้แก่ ระดับเสียง ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน สีสันเสียง และเนื้อดนตรี

1. ระดับเสียง หมายถึง เสียงสูงเสียงต่ำ เราสามารถเปรียบเทียบเสียง สอง เสียงได้ว่า เสียงใดมีระดับสูงกว่า และเสียงใดมีระดับต่ำกว่าโดยการฟัง หากเปรียบเทียบ โดยทั่วไประดับเสียงของผู้ชายจะต่ำกว่าระดับเสียงของผู้หญิง และระดับเสียงของเด็กจะสูงกว่าระดับเสียงของผู้ใหญ่

2. ทำนอง หมายถึง ระดับเสียงหลายเสียงที่นำมาเรียงต่อกันเป็นหนึ่งเดียว พร้อมกับลักษณะจังหวะ ทำนองมีพัฒนาการมาจากการเลียนเสียงพบได้ในดนตรีของทุกวัฒนธรรม

3. จังหวะ หมายถึง สัญลักษณ์ที่แสดงค่าความสั้นยาวอันหลากหลายของเสียง และเสียงหยุดซึ่งจัดวาง และรวมกลุ่มตามหน่วยจังหวะที่เหมาะสม

4. เสียงประสาน หมายถึง เสียงที่เป็นผลจากการนำเสียงหลายเสียงซึ่ง 3 ารวประกอบกันเป็นคอร์ดที่ต้องตามไวยกรณ์ และบรรเลงประสานพร้อมกันได้เป็นอย่างดี

5. สีสันเสียง หมายถึง ลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน เช่น ไวโอลินและคลาริเน็ตมีสีสันเสียงไม่เหมือนกัน

6. เนื้อดนตรี หมายถึง ลักษณะดนตรีที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง แนวต่างๆของบทเพลง เนื้อดนตรีมี 4 แบบ ได้แก่ ดนตรีแนวเดียว ดนตรีประสานแนว ดนตรีหลากหลาย และดนตรีแปรแนว

สรุปได้ว่า องค์ประกอบทางดนตรี คือส่วนประกอบพื้นฐานสำคัญที่ทำให้ดนตรีชนิดต่างๆ เกิดขึ้นมา ในทางดนตรีไทยและทางดนตรีตะวันตก องค์ประกอบของดนตรีนั้น มีความคล้ายกันซึ่งประกอบไปด้วย เสียง บันไดเสียง โหมด ทำนอง จังหวะ การประสานเสียง สีสันเสียง เนื้อดนตรี รูปแบบบทเพลง และรูปแบบวงดนตรี ทั้งนี้จึงรวมไปถึงดนตรีพื้นบ้านด้วยเช่นกันที่มีองค์ประกอบเหล่านี้ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547, น.115-120)

2.2 คีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (Form and Analysis)

การวิเคราะห์เพลงมีความจำเป็นอย่างยิ่ง ที่ต้องทำความเข้าใจทางด้านทฤษฎีดนตรีในประเด็นต่าง ๆ ให้เกิดความตรง หรือคิดไปในทางเดียวกันอย่างมีเหตุผลที่สามารถอธิบายได้ เนื่องจากการวิเคราะห์ต้องมีการอ้างอิงกฎ ทฤษฎี หลักการแนวคิดต่าง ๆ เพื่อสนับสนุนวิธีการในการวิเคราะห์ที่ได้ข้อสรุปชัดเจน โดยเริ่มทำการศึกษาค้นคว้าจากความคลุมเครือไปสู่ความชัดเจน ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาที่ตอนเริ่มต้นมักจะเริ่มจากความคิดเห็นที่หลากหลายไม่ตรงกัน แต่มีจุดหมายปลายทางเดียวกัน (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2563, น.11) การวิเคราะห์ดนตรี จึงหมายถึงการจับสิ่งที่เป็นคนตรีแยกออกเป็นส่วน ๆ แยกย่อยตามองค์ประกอบหรือหลักการทางดนตรี เพื่อศึกษาให้เข้าใจแต่ละส่วนอย่างละเอียดและหาความสัมพันธ์ของแต่ละส่วน โดยในการวิเคราะห์ดนตรีนั้น ๆ มีจุดมุ่งหมายเพื่อนำไปอธิบายให้ผู้อื่นรับรู้ถึงดนตรีว่าเป็นอย่างไร (คมกริช การินทร์, 2558, น.6)

2.2.1 การวิเคราะห์ภาพรวม

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2563, น. 44-92) อธิบายไว้ว่า ในการวิเคราะห์ดนตรีไทยนั้น เนื้อหาหลักหรือหัวใจของการวิเคราะห์อยู่ที่ทำนองเพลง แต่ข้อมูลที่เป็นบริบทแวดล้อมอื่น ๆ ของเพลงแต่ละเพลงก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าทำนองเพลงนั้น ๆ ดังนั้นการวิเคราะห์เพลงที่สมบูรณ์จึงต้องนำข้อมูลที่เป็นบริบทแวดล้อมต่าง ๆ เหล่านั้นมาเป็นส่วนประกอบหรือเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา วิเคราะห์ด้วยเสมอ เช่น

1. ข้อมูลเบื้องต้นของบทเพลง

- 1) ประวัติที่มาของเพลง
- 2) เป็นเพลงเก่า ไม่ทราบผู้แต่ง มีปรากฏทำนองเพลงในเพลงเรื่อง
- 3) เป็นเพลงที่แต่งมาจากเพลงเก่าซึ่งอาจเป็นการขยาย การตัด หรือทำทางเปลี่ยน
- 4) เป็นเพลงที่แต่งโดยมีเค้าโครงมาจากเพลงใดเพลงหนึ่ง
- 5) เป็นเพลงที่แต่งขึ้นในโอกาสพิเศษ

6) ประวัติผู้แต่ง ผู้แต่งนับเป็นปัจจัยที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งในการวิเคราะห์บทเพลง ถ้าเป็นเพลงเก่าก็ไม่สามารถหาประวัติผู้แต่งได้ แต่ถ้าเป็นเพลงที่ทราบผู้แต่งจะต้องศึกษาข้อมูลในหลายประเด็น เช่น วัน เดือน ปี เกิด ของผู้แต่งเพลง ซึ่งจะบ่งบอกลักษณะดนตรี รวมทั้งบริบทและสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ในเวลานั้นได้

2. โครงสร้างของบทเพลง เป็นข้อมูลเกี่ยวกับตัวเพลง แต่เป็นข้อมูลที่เป็นองค์ประกอบภายนอก เป็นข้อมูลที่สามารถใช้การสังเกต เป็นการวิเคราะห์เบื้องต้นเท่านั้น ไม่ใช่ข้อมูลละเอียด

1) ประเภทเพลง เพลงนั้นเป็นเพลงประเภทใด เป็นเพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงดับ เพลงประกอบการแสดงเพลงบรรเลง

2) อัตราจังหวะที่ใช้ อัตราจังหวะเพลงอยู่ในอัตราที่ขึ้น หรือเป็นเพลงจังหวะพิเศษ ที่มีรูปแบบเฉพาะ

3) จำนวนท่อน เป็นเพลง 1 ท่อน 2 ท่อน หรือ 3 ท่อน เป็นเพลงที่มีทางเปลี่ยน หรือเกี่ยวกับ หรือมีสร้อยหรือไม่

4) หน้าที่ของเพลง เพลงบางเพลงมีหน้าที่เฉพาะ เพลงบางเพลงมีหน้าที่หลายอย่าง ขึ้นอยู่กับการนำไปใช้

5) ประเภทของวงที่ใช้บรรเลง เพลงบางเพลงสามารถบรรเลงด้วยวงประเภทใดก็ได้ แต่เพลงบางประเภทหรือเพลงบางเพลง มีประเภทของวงที่ใช้บรรเลงโดยเฉพาะ

6) โอกาสที่บรรเลง มีเพลงหลายเพลงที่ต้องบรรเลงให้ถูกต้องกับโอกาส ซึ่งส่วนมากเกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียมประเพณี (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2563, น.44-92)

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2547, น.2-4) ได้ให้ความหมายของการวิเคราะห์ภาพรวม คือ การบรรยายภาพรวมโดยทั่วไปก่อนที่จะเริ่มวิเคราะห์เพลงในแง่ทฤษฎี ควรหาข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับเพลงนั้น ๆ เสียก่อน อย่างน้อยในเบื้องต้นก็ต้องทราบชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ซึ่งสามารถโยงไปถึงเรื่องอื่น ๆ ที่สำคัญ และเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์เพลงนั้นทั้งสิ้น บทวิเคราะห์เพลงที่ดี ควรเริ่มต้นด้วยการบรรยายภาพรวมโดยทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง เพื่อเป็นการปูพื้นในระดับหนึ่ง การบรรยายภาพรวมมี 2 ส่วนได้แก่ ประวัติเพลง และภาพรวมภายนอก

1. ประวัติเพลงความรู้รอบเกี่ยวกับประวัติเพลงนั้นนับว่าเป็นสิ่งสำคัญไม่น้อย เพราะทำให้พอคาดการณ์ได้ว่าทฤษฎีที่เป็นบรรทัดฐานในการแต่งเพลงนั้นใช้หลักการใด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ชื่อผู้แต่งจะบอกทิศทางในการวิเคราะห์ ทำให้การวิเคราะห์ไม่หลงทาง ถ้าทราบประวัติเพลงมากเพียงใดจะช่วยให้การวิเคราะห์เพลงได้ง่ายขึ้นเท่านั้น การบรรยายประวัติเพลงควรเริ่มด้วยชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง และปีที่แต่ง ข้อมูลข้างต้นทำให้ทราบปีเกิดและปีตายของผู้แต่งตลอดจนยุคดนตรีว่าเพลงนี้แต่งอยู่ในยุคใด ซึ่งเป็นข้อมูลที่สำคัญที่สุด เนื่องจากยุคดนตรีจะเป็นตัวกำหนดขอบแบบและหลักการทางทฤษฎีที่สำคัญ สำหรับข้อมูลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเพลงนอกเหนือจากนี้เป็นข้อมูลเสริมที่ทำให้บทวิเคราะห์

2. ภาพรวมภายนอกจากชื่อเพลงทำให้ได้ภาพรวมภายนอกในระดับพื้นฐาน คือ ทำให้ทราบประเภทของเพลงและเครื่องดนตรีที่ใช้ เมื่อพิจารณาต่อไปถึงรายละเอียดเกี่ยวกับท่อนต่าง ๆ ก็จะทำให้ได้ภาพรวมภายในระดับกลางซึ่งได้แก่ จำนวนท่อน อัตราความเร็ว และลีลา สำหรับในขั้นสุดท้ายของภาพรวมภายนอกต้องอาศัยโน้ตเพลงประกอบ ซึ่งจะทำให้ทราบความยาวของเพลงเป็นจำนวนห้องของแต่ละท่อน และจำนวนห้องของทั้งเพลง (ธัชชา ใศศิตยานุรักษ์, 2547, น. 2-4)

2.2.2 การวิเคราะห์ทำนอง

ทำนองหลักเป็นทำนองเพลง ถือเป็นองค์ประกอบทางทฤษฎีที่สำคัญมากที่สุด ทำนองหลักเป็นองค์ประกอบที่เป็นพื้นฐานของการประดิษฐ์ทำนองแปร และเป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะ ทำนองหลักมีบทบาทมากในเชิงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่เรียกว่ามุขปาฐะ คือมีการถ่ายทอดสืบต่อกันมาด้วยกันจดจำบอกเล่า เพลงไทยที่ปรากฏอยู่ทุกวันนี้สามารถดำรงคงอยู่คู่กับสังคมไทย และรับใช้สังคมไทยมาได้เป็นร้อย ๆ ปี เพราะในทำนองหลักนั้นมีปัจจัยสำคัญหลายอย่างประกอบกันด้วย ได้แก่ บันไดเสียง วรรณเพลง ลูกตก อัตราจังหวะ และมีปัจจัยอื่นที่มีความสัมพันธ์กันคือความยาว ซึ่งอยู่ในรูปแบบของจังหวะ ทำให้การถ่ายทอดทำนองหลักจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งนั้น สามารถถ่ายทอด องค์ประกอบสำคัญของเพลงได้อย่างครบถ้วน(มานพ วิสุทธิแพทย์, 2563, น.11-12)

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2547, น. 7-28) อธิบายว่า การวิเคราะห์ทำนอง คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ ทั้งระดับเสียงและลักษณะจังหวะ ทำนองอาจมีความยาวตั้งแต่ 2-3 ห้อง ไปจนถึง 10 ห้อง หรือมากกว่านั้น ทำนองที่ดีมีเสียงขึ้นลงที่สมดุล และมีเอกลักษณ์ ที่ผู้ฟังประทับใจ การที่ทำนองเคลื่อนที่ไปเรียกว่าการดำเนินทำนอง การเคลื่อนของทำนองเกี่ยวข้องกับขั้นคู่ซึ่งบอกระยะห่างระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป และเป็นตัวแปรสำคัญที่แสดงว่าทำนองนั้นได้ขยับขึ้นลงเป็นระยะมากน้อยเท่าใด ทำให้เกิดทำให้เกิดทิศทางขึ้นหรือลงในระยะช่วงเสียงทั้งสิ้นเท่าใด การวิเคราะห์ทำนองมีหลักและประเด็นสำคัญ ดังนี้

1. ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด และตัวโน้ต ที่มีระดับเสียงต่ำสุด วิธีนับระยะห่างใช้วิธีเดียวกับการนับขั้นคู่
2. ขั้นคู่ (Interval) คือ การวิเคราะห์การดำเนินทำนองว่า เป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใดโดยวัดจากการนับขั้นคู่
3. ทิศทาง คือ ดำเนินทำนองจากเสียงหนึ่งไปยังเสียงระดับถัดไป มีอยู่ 3 ทิศทาง คือ ทิศทางขึ้นถ้าระดับเสียงสูงกว่า หรือทิศทางของระดับเสียงต่ำกว่า แต่ถ้าโน้ตย่ำอยู่ที่ระดับเสียงเดิม เรียกว่าทิศทางคงที่ การวิเคราะห์ทิศทางของทำนองโดยดูโน้ตที่ละตัวเช่นนี้ จะเป็นประโยชน์กับทำนองสั้น ๆ แต่ถ้าเป็นทำนองที่มีความยาว ควรดูภาพรวมของทิศทางแล้วสรุปทิศทางทั้งหมดของทำนองนั้นว่ามีทิศทางขึ้นหรือทิศทางลงหรือคงที่
4. โน้ตระดับ คือ การวิเคราะห์ทำนองควรให้ความสำคัญกับโน้ตระดับด้วย เพราะเป็นสิ่งที่เพิ่มชีวิตชีวาให้กับทำนอง โน้ตระดับเพียงตัวเดียวสามารถสร้างความน่าสนใจได้ไม่น้อย โน้ตระดับเสมือนเครื่องประดับของสตรีที่ต้องหยิบยกนำมาใช้ในเวลาอันเหมาะสม ไม่ใช่มากเกินไป และไม่ใช้อย่างพร่ำเพรื่อ สิ่งที่ควรกล่าวถึงในส่วนของโน้ตระดับก็คือบทบาทของระดับที่มีต่อทำนองเพลง
5. โครงหลักของทำนอง คือ การวิเคราะห์หาโครงหลักของทำนอง เป็นเรื่องจำเป็นและเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง เพราะโครงหลักของทำนองจะเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญ และกำหนด

ทิศทางของทำนองด้วย ทำให้ทราบจุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง การหาโครงหลักของทำนองต้องพิจารณาจังหวัดประกอบด้วยโน้ตสำคัญมักเกิดขึ้นบนจังหวะสำคัญ

6. จำนวนแนวเสียง คือ จำนวนเสียงในมิติที่ซับซ้อนขึ้นทำนองแนวเดียว จำนวนไม่น้อยที่ประกอบด้วยแนวเสียงมากกว่าหนึ่งแนว การวิเคราะห์ทำนองจึงต้องรอบคอบเพื่อพิจารณาให้ดีว่าทำนองที่เห็นว่าเป็นแนวเดียวนั้นแท้ที่จริงมีแนวต่าง ๆ ซ่อนอยู่มากกว่าหนึ่งแนวหรือไม่ การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในเบื้องต้นจะช่วยให้ทราบจำนวนแนวเสียงที่แท้จริง เพราะมักพบว่าโครงหลักของทำนองที่ขยับขึ้นหรือลงทีละขั้น จะปรากฏในแต่ละแนวเสียงอย่างชัดเจน (ณัชชา ไศศุติยานุรักษ์, 2547, น.7-28)

สรุปได้ว่าทำนองเป็นส่วนประกอบด้านแรกของเพลง ความสำคัญของทั้งทำนองมีหลายระดับ ที่สำคัญที่สุดคือ ทำนองหลักซึ่งสามารถขยี้ระดับความสำคัญออกได้เป็นทำนองหลักที่หนึ่ง ทำนองหลักที่สอง เป็นต้น และในทำนองหลักเองก็แตกแขนงออกได้เป็นหน่วยทำนองย่อยเอก หน่วยทำนองย่อยรอง และประโยคเพลง ทำนองหลักในบทบาทที่รองลงมา เช่น ทำนองหลักช่วงเชื่อม ทำนองหลักช่วงสรุป เป็นต้น ทำนองที่สำคัญที่น้อยลงไปกว่านั้นที่อาจพบ เช่น ทำนองในช่วงสะพาน ทำนองในช่วงหางเพลง เป็นต้น ทำนองจึงเป็นส่วนประกอบของเพลงที่สัมผัสได้ง่ายที่สุด การวิเคราะห์ทำนองมักกระทำโดยคำนึงถึงระดับเสียงเป็นสำคัญ ในมิติที่ใกล้ที่สุดเป็นการวิเคราะห์ช่วงเสียงและขั้นคู่ แต่ถ้าวิเคราะห์ลึกลงไปในมิติที่ซับซ้อนขึ้นก็จะเป็นการวิเคราะห์ทิศทางของทำนอง และถ้าทำนองมีมากกว่า 1 แนว ก็ต้องวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองแนวต่าง ๆ

2.1.3 การวิเคราะห์จังหวะ

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2563, น. 12-14) อธิบายว่า จังหวะ คือ การแบ่งระยะเวลาช่วงใดช่วงหนึ่งออกเป็นส่วน ๆ ในทางดนตรีมักจะแบ่งอย่างสม่ำเสมอโดยจะแบ่งถี่หรือแบ่งห่าง อย่างไรนั้นแล้วแต่วัตถุประสงค์ของการแบ่งจังหวะ เป็นองค์ประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่งในทางดนตรี (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2563, น.12-14)

สังัด ภูเขาทอง (2532, น. 28) ให้ความหมายไว้ว่าจังหวะเป็นส่วนสำคัญของดนตรีที่ขาดไม่ได้ เพลงที่ไม่เป็นทำนองแต่มีจังหวะก็พอฟังได้ แต่เพลงที่มีทำนองแต่ไม่มีจังหวะ คือ จังหวะไม่แน่นอนอาจฟังขัดหู จังหวะสำคัญที่ใช้ประกอบในการบรรเลงเพลง ย่อมผันแปรไปตามลักษณะ

ของเครื่องดนตรี และท่วงทำนองเพลงว่าเพลงแบบไหน ควรใช้จังหวะอะไร (สังัด ภูเขาทอง, 2532, น.28)

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2547, น. 29-50) อธิบายถึงหลักการในการวิเคราะห์จังหวะ สามารถแบ่งออกได้ 5 ส่วน ดังนี้

1. จังหวะ (beat) คือ ใช้ในการอธิบายในความหมายของการเน้นจังหวะ และจำนวนจังหวะในท้องเพลง เช่น จังหวะที่ 1 มีน้ำหนักมากกว่าจังหวะที่ 2 หรือเพลงนี้มี 3 จังหวะในแต่ละท้องเพลง โน้ตบนจังหวะที่ 2 ในท้องสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด เป็นต้น ทั้งนี้ความหมายรวมถึงจังหวะเน้น (accented beat) จังหวะหนัก (strong beat) และจังหวะเบา (weak beat)

2. ลักษณะจังหวะ (rhythm) คือ ใช้อธิบายสัญลักษณ์ที่บอกความสั้นยาวของตัวโน้ตและตัวหยุด ตัวอย่างเช่น ลักษณะจังหวะของทำนองนี้ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัวโน้ต ตัวเข้บิตสองชั้น 4 ตัวโน้ตตัวดำประจุ 1 ตัว เป็นต้น หรือสามารถใช้อธิบายในอีกรูปแบบหนึ่ง ได้แก่ ลักษณะจังหวะของทำนองแรกต่างกับลักษณะจังหวะของทำนองที่สองอย่างไร

3. อัตราความเร็ว (tempo) คือ การใช้การอธิบายว่า อัตราความเร็วของเพลงนี้ คือ ช้าปานกลาง แต่ตอนท้ายมีการเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็นเร็วมากอย่างมีชีวิตชีวา

4. อัตราจังหวะ (time หรือ meter) คือ การอธิบายว่าเพลงนี้อยู่ในจังหวะสองหรือจังหวะสาม เพื่อให้นักดนตรีรู้สึกชีพจร (pulse) จังหวะของเพลง จึงจะคิดแนวการเล่นเน้นจังหวะหนัก จังหวะเบาได้ถูกต้อง ฉะนั้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน จึงจะใช้คำว่าอัตราจังหวะสำหรับความหมายนี้ เช่น เพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะสองธรรมดา เพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะสามผสมไม่ใช่อัตราจังหวะซ้อน

5. เครื่องหมายประจำจังหวะ (time signature หรือ meter signature) คือ การอธิบายจังหวะที่ย่อยลงไปอีกชั้น คือ เพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ไม่ใช่ 3/4 เครื่องหมายประจำจังหวะก็คือ ตัวเลข 2 ตัววางซ้อนกันอยู่ตอนต้นเพลง หรืออาจเป็นสัญลักษณ์ซึ่งมีความหมายเหมือนตัวเลขเป็นตัวกำหนดอัตราจังหวะซึ่งทำให้ทราบถึงวิธีการนับจังหวะ และการเน้นจังหวะ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547, น.29-50)

สรุปได้ว่าจังหวะเป็นส่วนประกอบของทำนองที่ผูกโยงไว้ด้วยกันจนแยกกันไม่ออก การวิเคราะห์จังหวะจึงมักเชื่อมโยชน์ต่อการวิเคราะห์ทำนอง จังหวะมักเป็นตัวชี้้นำให้สามารถหาโน้ตสำคัญได้ การวิเคราะห์จังหวะมีขั้นตอนที่ไม่ซับซ้อน ซึ่งจะนำไปสู่คำตอบในการวิเคราะห์ทำนองด้วยในที่สุด

2.1.4 การวิเคราะห์เสียงประสาน

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2547, น. 51-70) อธิบายถึงการวิเคราะห์เสียงประสานไว้ว่าเป็นส่วนประกอบของเพลงที่มีการจัดระเบียบได้ดีที่สุด จะหมายถึงเสียงดนตรีในแนวดิ่ง เสียงประสานคือเสียงที่เกิดขึ้นในจังหวะเดียว ก็สามารถรับรู้เสียงประสานได้ เพราะโน้ตหลายตัวที่ประสานเสียงกันเกิดขึ้นพร้อมกันบนจังหวะนั้น ฉะนั้น เสียงประสานจึงเกิดขึ้นได้กรณีเดียว คือ เมื่อมีเสียงหลายเสียงเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน เพลงที่มีเสียงประสานต้องมีย่าน้อยสองแนว เพลงแนวเดียวย่อมไม่เกิดเสียงประสาน และถ้ามีสองแนวก็ต้องเป็นแนวที่มีความแตกต่างจึงจะเกิดเสียงประสาน การวิเคราะห์เสียงประสานมีประโยชน์ในการวิเคราะห์ให้เพลงที่วิเคราะห์มีความน่าสนใจยิ่งขึ้น เช่น นักแต่งเพลงบางคนใช้เทคนิคการประสานเสียง หรือใช้คอร์ดที่มีเสียงล้ำยุคกว่านักแต่งเพลงคนอื่นในยุคเดียวกัน บางคนใช้การประสานเสียงระบบครึ่งเสียงซึ่งยังแปลกหูสำหรับคนฟังทั่วไปในยุคนั้น บางคนใช้เสียงประสานในการดำเนินคอร์ดที่ไม่เป็นไปตามกฎของไวยากรณ์ดนตรี แต่กลับได้เสียงออกมาที่ไพเราะต่างจากเสียงดนตรีของยุคดังกล่าว เป็นต้น โดยสามารถแบ่งออกได้ ดังนี้ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547, น. 51-70)

1. โทนาลิตี (Tonality) หรือระบบอิงค์ฎุญแจเสียงเป็นระบบการประสานเสียงที่มีโครงสร้างของโทนิค และโดมิแนนท์ เป็นหลัก กล่าวคือ โน้ตโทนิคเป็นโน้ตที่สำคัญที่สุด และเป็นโน้ตหลักที่เปรียบเสมือนศูนย์กลางของเสียง ดังนั้นเพลงจึงไม่จำเป็นต้องเริ่มด้วยโน้ตโทนิคแต่ยังนิยมจบด้วยโน้ตโทนิค ส่วนโดมิแนนท์นั้นเป็นโน้ตที่มีความสำคัญรองลงมา ความสัมพันธ์ระหว่างโทนิคและโดมิแนนท์เป็นหัวใจของระบบโทนาลิตี ในทำนองเดียวกันคอร์ดโทนิคเป็นคอร์ดที่สำคัญที่สุด ส่วนคอร์ดโดมิแนนท์มีความสำคัญรองลงมา นอกจากโครงสร้างทางการประสานเสียงที่มีโทนิคและโดมิแนนท์เป็นหลักแล้ว โทนาลิตีเป็นระบบที่ต้องมีกฎุญแจเสียง และมีโมดที่แน่นอน ซึ่งสอดคล้องกับวิบูลย์ ตระกูลฮุ่น (วิบูลย์ ตระกูลฮุ่น, 2558, 3-11) อธิบายไว้ว่า ลักษณะของเสียงประสานโทนาลิตี

โดยเป็นการให้ความสำคัญเฉพาะเจาะจงไปที่เสียงใดเสียงหนึ่งเรียกว่า โทนิค หรือ ศูนย์กลางเสียง ซึ่งดนตรีรูปแบบดังกล่าว เรียกว่า “ดนตรีอิงกฏูญแจเสียง”

2. คอร์ด (Chord) สิ่งหนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ในการวิเคราะห์เสียงประสาน ก็คือการวิเคราะห์คอร์ด เนื่องจากคอร์ดที่เกิดขึ้นในแต่ละจังหวะเป็นการนำโน้ตหลายตัวมาผสมผสานกันให้เกิดเสียงที่ฟังประสมค์ การวิเคราะห์คอร์ดทำให้ทราบถึงแนวทางการวางแผนในเรื่องของเสียงประสานในเพลง มีแนวทางการประสานเสียงอย่างไร เสียงประสานโดยรวมที่ได้ยินสามารถสะท้อนค่อนข้างชัดเจนถึงนักประพันธ์เพลง นักประพันธ์เพลงแต่ละคนมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันพอสมควร นอกจากวิธีการเลือกใช้คอร์ดแล้วการเลือกใช้โน้ตนอกคอร์ด การดำเนินคอร์ด และการจัดวางจังหวะคอร์ด ก็สามารถบอกถึงความแตกต่างที่มีลักษณะเฉพาะของนักประพันธ์เพลงแต่ละคน

โดยสอดคล้องกับ วีรัช เล่าหิวัระพานิช (2562, น. 8) อธิบายว่า คอร์ด มีจำนวนเสียงตั้งแต่ 3-7 เสียง ทั้งนี้คอร์ดมีหลายประเภท แต่ละประเภทให้ความรู้สึกที่แตกต่างกัน ทั้งสดใสว่าเงียบอ่อน เศร้าหมอง โกรธ ฯลฯ การบรรเลงคอร์ดยังสามารถบรรเลงในรูปแบบพลิกกลับ ได้หลากหลายรูปแบบ แต่ละรูปแบบก็ให้เสียงที่ทำให้เกิดความรู้สึกแตกต่างกัน (วีรัช เล่าหิวัระพานิช, 2562, น.8)

3. เนื้อดนตรี (Texture) เป็นการวิเคราะห์เพื่ออธิบายรูปลักษณะภายนอก ของบทเพลงที่สัมผัสได้ยาก เพลงที่มีเสียงประสานจะมีแนวทำนองและแนวประสานที่ต่างกัน แม้ว่าการวางเสียงประสานจะเป็นวิธีคิดแนวดิ่ง แต่ในขณะเดียวกันนักประพันธ์เพลงย่อมคิดในแนวนอนด้วย เทคนิคที่นิยมใช้อธิบายกับเพลงที่มีหลากหลายแนวก็คือ การสอดประสานแนวทำนอง หรือลีลาสัมผัส

4. โครงสร้างของเสียงประสาน คือ การวิเคราะห์เสียงประสานเมื่อทราบรายละเอียดของกฏูญแจเสียง และการวางคอร์ดต่าง ๆ แล้ว ควรวิเคราะห์ต่อไปให้ถึงโครงสร้างหลักของเสียงประสานที่เกิดขึ้นทั้งประโยคหรือทั้งเพลง การวิเคราะห์โครงสร้างมีประโยชน์ที่ทำให้มองเห็นภาพรวมของเสียงประสานชัดเจน โครงสร้างหลักของเสียงประสานมี 2 แบบได้แก่ โครงหลักของคอร์ด และโครงหลักของกฏูญแจเสียง

สรุป คือ เสียงประสานเป็นส่วนประกอบของเพลงที่น่าสนใจ มีแง่มุมที่ให้อธิบายเพื่อให้ได้มาซึ่งเหตุผลว่า เหตุใดจึงได้เสียงออกมาเช่นนี้ และเสียงประสานมีมิติทั้งในระดับต้นและระดับลึก มีมิติทั้งในแนวตั้งและแนวนอน รวมถึงเนื้อดนตรีมีลักษณะต่าง ๆ อย่างไร เรื่องการวิเคราะห์

กฏแจเสียง คอร์ด เสียงประสาน โครงหลักของคอร์ด หรือโครงหลักของกฏแจเสียง ต้องอาศัย วิจารณ์ญาณของผู้วิเคราะห์ว่าเพลงหรือในช่วงหนึ่งของเพลงน่าจะใช้วิธีใดในการวิเคราะห์

2.1.5 การวิเคราะห์เสียง

ณัฏฐา โสคติยานุรักษ์ (2547, น. 71-80) อธิบายว่า การวิเคราะห์เสียง คือ การวิเคราะห์ สื่อที่ใช้ในการสร้างเสียงหรือจุดกำเนิดของเสียง ได้แก่ การศึกษาวิเคราะห์แหล่งที่มาของเสียงว่า เสียงเกิดมาจากอะไรแล้วนั้น สามารถวิเคราะห์ลักษณะของเสียงโดยสามารถแบ่งการวิเคราะห์ ออกได้ ดังนี้

1. เสียง (Sound) ใช้อธิบายในความหมายทั่วไปที่เกี่ยวกับเสียง และเสียงจากธรรมชาติ เช่น เสียงนกร้อง เสียงลมพัด เสียงจากเครื่องดนตรี หรือเสียงจากเครื่องเสียง
2. เสียง (Tone) ใช้อธิบายหรือบอกคุณภาพของเสียง เช่น ร้องอย่างนี้เสียงดีแล้ว
3. เสียงขับร้อง (Voice) ใช้อธิบายดับเสียงคน หรือเสียงคนขับร้องเพลง
4. แนวเสียง (Part หรือ Voice) ใช้อธิบายในความหมายเช่น ใครร้อง(แนว)เสียงบน หรือ (แนว)เสียงกลางให้โอโบบรรเลงแทนไวโอลา
5. ช่วงเสียง (Range) ใช้อธิบายถึงช่วงเสียง ว่าเสียงกว้างขนาดไหน
6. ระดับเสียง (Pitch) ใช้อธิบายในความหมาย เช่น เพลงนี้เริ่มในระดับเสียงอะไร
7. สำเนียง หรือน้ำเสียง (Intonation) ใช้อธิบายกับเสียงที่เล่นออกมาจากเครื่องดนตรี
8. สีสั่นเสียง (Timbre หรือ Tone Color) ใช้อธิบายลักษณะเสียงที่ต่างกันของ เครื่องดนตรี เช่น สีสั่นของเสียงเครื่องลมกลับเครื่องสายแตกต่างกันมาก หรือสีสั่นของเครื่องสายไทยซอ อู้ ย่อมต่างจากเสียงซอด้วง สีสั่นเสียงสามารถสะท้อนอารมณ์ได้มากเมื่อสีสั่นเสียงต่างกันยอมให้อารมณ์ต่างกัน
9. ความเข้มเสียง (Volume) ใช้อธิบายความดังความเบาของเสียง เสียงดนตรีสามารถ ทำให้ดังหรือเบาตามต้องการได้โดยมีระดับความเข้มเสียงตั้งแต่เบาจนถึงดังมาก

10. เสียงรบกวน (Noise) ใช้อธิบายถึงเสียงรบกวนหรือเสียงหนวกหู เช่น เสียง (รบกวน) อึกทึกที่อยู่ข้างนอก

สรุป คือ ในเพลงเพลงหนึ่งย่อมมีความแตกต่างในเรื่องของเสียงอย่างชัดเจน เด่นชัด ทั้งความแตกต่างในแง่ของเสียงเครื่องดนตรี เสียงดังเสียงเบา จำนวนดนตรี และเนื้อดนตรี ผู้ประพันธ์เพลงที่ดีจะควบคุมความต่างให้อยู่ในกรอบที่ดี กล่าวคือ นั้เพลงยังมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งเพลง ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันมากขนาดไหน หรือบ่อยเพียงใดก็ตาม เสียงต้องมีความสมดุลทั้งในความเหมือนกัน ความคล้ายกัน และความแตกต่างกัน และเมื่อเสียงเดิมเกิดขึ้นซ้ำ ๆ ก็ต้องมีการแปรของเสียงที่ควบคุมได้ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเทคนิคที่ผู้วิเคราะห์เพลงต้องเสาะหาเพื่อนำมากล่าวอ้างอย่างมีเหตุผล

2.1.6 การวิเคราะห์ประโยคเพลง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2547, น. 81-100) อธิบายว่า บทเพลงแต่ละบทประกอบด้วยประโยคเพลงหลายประโยคมาเรียงต่อกัน จนสิ้นสุดขบวน ความ เช่นเดียวกับภาษาเขียนซึ่งประกอบด้วยประโยคต่าง ๆ นำมาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน จนสื่อความได้สมบูรณ์ เพลงไม่ว่าจะสั้นหรือยาวเพียงใดก็สามารถตัดย่อยเพลงออกเป็นประโยคได้ ในประโยคของเพลงจะมีความคิดที่จบภายในตัวเอง เพลงสั้นอาจจะประกอบด้วยประโยคเพลง 2-4 ประโยค เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงพื้นเมือง ส่วนเพลงที่มีขนาดยาวโดยเฉพาะบรรดาบทเพลงคลาสสิกอาจจะมีประโยชน์เพลงเป็นร้อยเป็นพันประโยค

1. หน่วยทำนอง (Melodic unit) ทำนองเพลงซึ่งประกอบด้วยประโยคเพลงอย่างน้อยหนึ่งประโยค สามารถชอยย่อยเป็นหน่วยทำนองสั้น ๆ ได้ หน่วยทำนองเหล่านี้มีบทบาทและความสำคัญไม่เท่ากัน อาจแบ่งหน่วยทำนองออกได้เป็น 2 ประเภทดังนี้ หน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) หน่วยทำนองย่อยรอง (Figure)

2. เคเดนซ์ (Cadence) ใช้อธิบายถึงดนตรีเมื่อจบประโยคเพลง จะมีจุดพักซึ่งหมายถึงจุดพักของประโยคเพลงเคเดนซ์เกิดขึ้นที่สองคอร์ดสุดท้ายของประโยค แม้ว่าเคเดนซ์จะเป็นตัวกำหนดการสิ้นสุดของประโยค แต่ประโยคอาจจบด้วยโน้ตยาว ตัวหยุด หรือการเปลี่ยนเนื้อดนตรีก็ได้

3. ประโยคเพลง (Phrase) ใช้อธิบายถึงหน่วยที่สั้นที่สุดของเพลง ซึ่งมีความคิดจบบริบูรณ์ในตัว ในการวิเคราะห์เพลงนอกจากจะต้องแบ่งท่อนแบ่งตอนออกเป็นช่วงแล้วยังต้องแบ่งย่อยลงไปถึงประโยคเพลงเป็นอย่างน้อย เพื่อดูพัฒนาการของเพลงว่ามีประโยคเรียงร้อยไว้อย่างไรตั้งแต่ต้นจนจบ เมื่อแบ่งประโยคเพลงได้แล้ว ขั้นตอนต่อไปคือการวิเคราะห์เนื้อหาในประโยคเพลงโดยเฉพาะประโยคสำคัญ แล้วจึงวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของประโยคเพลงถัดไปว่าเกี่ยวข้องหรือแตกต่างกับประโยคเพลงหลักอย่างไร ถ้าคล้ายกันต้องอธิบายว่าคล้ายอย่างไร มีการนำหน่วยทำนองมาใช้อย่างไร แต่ถ้าต้องการอธิบายว่ามีอะไรใหม่เกิดขึ้นอย่างไร สามารถแบ่งออกได้ ดังนี้ 1) ประโยคถาม-ประโยคตอบ 2) ประโยคใหญ่ 3) กลุ่มประโยค 4) ประโยคเหลื่อม

4. การพัฒนาประโยคเพลง อธิบายถึงหน่วยทำนองหรือความคิดเล็ก ๆ ซึ่งถูกพัฒนาจนมีเนื้อหาสมบูรณ์พอที่จะจบเป็นประโยคได้ เทคนิคที่ใช้ในการพัฒนาประโยคเพลงมักเป็นเทคนิคที่อาศัยความคิดหลัก เช่น หน่วยทำนองย่อยเอก หน่วยทำนองย่อยรอง บางส่วนของประโยคหรือส่วนใหญ่ของประโยคเป็นพื้นฐานในการพัฒนา เมื่อพัฒนาแล้วจะทำให้ประโยคเดิมนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้นหรือทำให้เกิดประโยคใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับประโยคเดิมหรืออาจจะทำให้ประโยคนั้นยาวขึ้นเพื่อนำไปสู่ส่วนอื่นต่อไป เทคนิคที่นิยมใช้ในการพัฒนาประโยคเพลง ได้แก่ การซ้ำ (Repetition) ห้วงลำดับทำนอง (Sequence) การพลิกกลับ (Inversion) การถอยหลัง (Retrograde) การแปร (Variation) การเลียน (Imitation) การปรับโน้ต (Transformation) และการผสมผสานเทคนิคการพัฒนา

5. โครงหลักของประโยคเพลง ประโยคเพลงโดยทั่วไปจะมีจุดเริ่มต้นและจุดจบ และเมื่อพิจารณาจากจุดเริ่มต้นไปจนถึงจุดจบ พบว่ามีทิศทางที่ประโยคเพลงเหล่านั้นดำเนินไป โครงหลักของประโยคเพลงเป็นตัวกำหนดทิศทางของประโยคเพลงโดยอาศัยเฉพาะโน้ตสำคัญที่เลือกมา การวิเคราะห์ประโยคเพลงตามที่ได้กล่าวแล้ว เป็นการวิเคราะห์ในรายละเอียดโครงหลัก (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547, น. 81-100)

สรุปได้ว่าการวิเคราะห์ประโยคเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประโยคเพลงที่เป็นทำนองหลัก ต้องวิเคราะห์ให้ละเอียดไปจนถึงหน่วยทำนองย่อย เพราะข้อมูลที่ได้จะเป็นแนวทางในการวิเคราะห์เพลงทั้งหมดต่อไป โดยเฉพาะในการใช้เทคนิคการพัฒนาเพื่อให้เพลงดำเนินไปข้างหน้า นักประพันธ์เพลงจะอาศัยวัตถุดิบเดิมที่เกิดขึ้นมาแล้ว เพราะวิธีการนี้จะทำให้เพลงมีความเป็น

อันหนึ่งอันเดียวกันตั้งแต่ต้นจนจบ การวิเคราะห์ประโยคเพลงด้วยวิธีดังกล่าวจะเป็นประโยชน์ในการสร้างความเข้าใจเรื่องการจัดวางความคิดต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในเพลง

2.1.7 การวิเคราะห์รูปแบบของเพลง

คมกริช การินทร์ (2558, น. 46-47) อธิบายว่า การวิเคราะห์รูปแบบของบทเพลง สังกัดลักษณะหรือรูปแบบหมายถึง ลักษณะของโครงสร้างของบทเพลงที่มีการแบ่งเป็นห้องเพลง แบ่งเป็นวลี แบ่งเป็นประโยค และแต่งเป็นท่อนเพลง หรือกระบวนเพลง (Movement) เป็นแบบแผนการประพันธ์บทเพลง คีตลักษณะเพลงบรรเลงหรือเพลงร้องในปัจจุบันสามารถแบ่งออกได้ ดังนี้

1. เอกบท (Unitary Form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (One Part Form) คือบทเพลงที่มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียวเท่านั้นก็จะจบบริบูรณ์ เช่น เพลงชาติ เพลงสรรเสริญพระบารมี เป็นต้น

2. ทวิบท (Binary Form) หรือ ทุพาร์ทฟอร์ม (Two Part Form) เป็นรูปแบบของเพลงที่มีทำนองสำคัญเพียงสองกลุ่ม คือ กับนอง A และ B และสามารถเรียกรูปแบบของบทเพลงแบบนี้ย่อ ๆ ว่า AB

3. ตริบท (Ternary Form) หรือ ทรีพาร์ทฟอร์ม (Three Part Form) เมื่อรูปแบบของเพลงแบบนี้จะมีองค์ประกอบอยู่สามส่วน คือ กลุ่มทำนองที่ 1 หรือเรียกว่า A กลุ่มทำนองที่ 2 หรือเรียกว่า B ซึ่งจะเป็นทำนองที่เปลี่ยนแปลง หรือเพี้ยนไปจากกลุ่มทำนองที่ 1 ส่วนกลุ่มทำนองที่ 3 คือ การกลับมาอีกครั้งของทำนองที่ 1 หรือ A และจะสิ้นสุดอย่างสมบูรณ์อาจเรียกย่อ ๆ ว่า ABA

4. ซองฟอร์ม (Song Form) คือการนำเอาตริบทมาเติมส่วนที่ 1 ลงไปอีกหนึ่งครั้ง ในตอนแรกจะได้เป็น AABA ที่เรียกว่าซองฟอร์มเพราะเพลงโดยทั่วไปมีโครงสร้างแบบนี้

5. รอนโดฟอร์ม (Rondo Form) รูปแบบของเพลงแบบนี้จะมีแนวทำนองหลัก (A) และแนวทำนองอื่นอีกหลายส่วน ส่วนสำคัญคือแนวทำนองหลักทำนองแรก จะวนมาคั่นอยู่ระหว่างแนวทำนองแต่ละส่วนที่ต่างกันออกไป เช่น ABABA, ABACA, ABACADA (คมกริช การินทร์, 2558, น. 46-47)

พิชิต ชัยเสรี (2559, น. 8-40) ให้ความหมายไว้ว่ารูปแบบของเพลงไทยหรือสังคีตลักษณะเมื่อกล่าวถึงในดนตรีไทยอาจกินความกว้าง สามารถมองได้หลายมุมมอง หากจัดให้เขาเข้าไปในเรื่อง

ของการวิเคราะห์เฉพาะสำนวนทำนองเพลงซึ่งมีความคลี่คลายไปในอาการต่าง ๆ นั้น อาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ

1. ความคลี่คลายทำนอง

1.1 แบบแผนซ้ำทำย แบบแผนประเภทนี้จะมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกท่อน ถือเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลงไทย สังคิตลักษณ์ AB/CB...

1.2 แบบแผนซ้ำหัว เป็นสังคิตลักษณ์ของเพลงที่มีการหย่อนทำนอง ช่วงหัวภายในท่อนเดียวกัน หรือต่างท่อนและเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย สังคิตลักษณ์ ABAC/ หรือ AB/AC

1.3 แบบแผนซ้ำหัวท้าย สังคิตลักษณ์ของเพลงที่ขึ้นต้นและลงท้ายด้วยทำนองแบบเดียวกัน โดยมากมักจะพบในเพลงท่อนเดียว สังคิตลักษณ์ ABA/ACA...

1.4 แบบแผนเปลี่ยนกลาง สังคิตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นลักษณะของแบบแผนที่ประโยคหรือทำนองเพลงในส่วนกลางเปลี่ยนไป แต่ละประโยคหรือทำนองในช่วงต้นและท้ายจะเหมือนกันไม่เปลี่ยนแปลง สังคิตลักษณ์ ABC/ADC...

1.5 แบบแผนโอด-พัน สังคิตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นเพลงที่มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่ยังคงทำนองเดิม หรือที่เรียกว่าโอด-พัน สังคิตลักษณ์ A1/A2...

1.6 แบบแผนทางเปลี่ยน สังคิตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นเพลงซึ่งมีทางเปลี่ยนของตน หมายความว่า ทำนองเพลงของท่อนเดิมได้รับการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนใหม่ สังคิตลักษณ์ A/A1/A2/A3/...

1.7 แบบแผนเที่ยวกลับ สังคิตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เนื่องจากคิตะกิริกระทำทางเปลี่ยนให้เพลงโดยมิได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลง เพียงแต่คงเสียงสำคัญกับบันไดเสียงไว้เท่านั้น สังคิตลักษณ์ A/B/Ax/Bx/...

2. ความคลี่คลายสำนวนเพลง

2.1 ว่าด้วยเรื่องบันไดเสียงและการเปลี่ยนระดับเสียง

2.2 ว่าด้วยเรื่องของสำนวนประโยคถาม-ตอบ

2.3 ว่าด้วยเรื่อง ของความคลี่คลายจากต้นรากเดิม ได้แก่

- 1) การขยายขึ้นจากอัตราเดิม
- 2) เปลี่ยนจังหวะปกติเป็นจังหวะยก
- 3) แต่งหัวแต่งท้ายกลายเป็นเพลงใหม่
- 4) เปลี่ยนทำนองใช้ต่างโอกาส

2.4 ว่าด้วยเรื่องของเพลงละครที่มีดนตรีเอื้อมเข้าไปอยู่ตรงกลาง

2.5 ว่าด้วยเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเพลง (พิชิต ชัยเสรี, 2559, น. 8-40)

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2547, น. 6) อธิบายว่า การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ เปรียบเหมือนชั้นทลักษณ์ในวรรณคดี ชั้นทลักษณ์ในวรรณคดีเป็นโครงสร้างทางร้อยกรองที่แยกแยะโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ให้มีความแตกต่างกัน สังคีตลักษณ์ในดนตรีก็เช่นกัน มีโครงสร้างที่ยึดถือได้เป็นแบบอย่าง โดยมีทำนองและท่วงทำนองเป็นตัวแปรสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของสังคีตลักษณ์เหล่านี้ เช่น สังคีตลักษณ์สองตอน สังคีตลักษณ์สามตอน นอกเหนือจากสังคีตลักษณ์ดังกล่าวแล้ว ยังมีกระบวนการทางการประพันธ์แบบอื่น ๆ ที่อนุโลมเรียกว่าสังคีตลักษณ์ เช่น สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547, น. 6)

2.3 ความคิดสร้างสรรค์

นักวิจัยและนักการศึกษาได้ให้ความหมายเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ไว้หลายท่าน ดังนี้

Guilford (1959, p. 128) ได้ศึกษาความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งกล่าวไว้ว่าความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ความคล่องแคล่วในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการหาคำตอบได้อย่างคล่องแคล่ว รวดเร็ว และมีคำตอบในปริมาณที่มากในเวลาจำกัด

2. ความคิดยืดหยุ่นในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหาคำตอบได้หลายประเภทและหลายทิศทาง

3. ความคิดริเริ่ม คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหาสิ่งแปลกใหม่และเป็นคำตอบที่ไม่ซ้ำกับผู้อื่น

4. ความคิดละเอียดลออ คือ ความสามารถในการกำหนดรายละเอียดของความคิดเพื่อบ่งบอกถึงวิธีสร้างและการนำไปใช้ (Guilford, 1959, p. 128)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า หลักความคิดสร้างสรรค์ของ Guilford มุ่งไปที่ความสามารถของบุคคลที่จะคิดได้ รวดเร็วกว้างขวาง และมีความคิดริเริ่ม ถ้ามีสิ่งเร้ามากระตุ้นให้เกิดความคิดนั้น ๆ ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถด้านสมองที่จะคิดได้หลายแนวทางหรือคิดได้หลายคำตอบของสิ่งเร้าที่จะมากระตุ้นให้เกิดความคิด

Torrance (1962, p. 16) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถของบุคคลในการคิดสร้างสรรค์ผลิตผลหรือสิ่งแปลกหรือสิ่งใหม่ที่ไม่รู้จักมาก่อน ซึ่งสิ่งเหล่านั้น อาจเกิดจากการรวมความรู้ในหลากหลายลักษณะที่ได้รับจากประสบการณ์แล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่ อาจออกมาในรูปแบบของผลผลิตทางศิลปะ วรรณคดี วิทยาศาสตร์ (Torrance, 1962, p. 16)

อารี พันธุ์ณี (2537, น. 25) อธิบายว่า ความคิดสร้างสรรค์ คือ กระบวนการทางสมองที่คิดหรือดัดแปลงไปสู่การคิดพบสิ่งใหม่ ประยุกต์จากความคิดเดิมผสมกันทำให้เกิดสิ่งใหม่ ซึ่งรวมทั้งการคิดค้นประดิษฐ์พบสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนวิธีการคิด แนวคิดและทฤษฎี ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้ มิใช่เพียงแค่วิธีคิดในสิ่งที่สามารถเป็นไปได้ หรือสิ่งที่สมเหตุสมผลเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ความคิดจินตนาการก็เป็นสิ่งสำคัญที่จะก่อให้เกิดความคิดแปลกใหม่ แต่ต้องควบคู่กันไปกับความพยายามที่จะสร้างความคิด หรือจินตนาการให้เป็นไปได้ หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าจินตนาการประยุกต์

สมศักดิ์ ภูวิภาดาวรรณ (2537, น. 55-57) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์เพิ่มเติมไว้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่สลับซับซ้อน ยากแก่การให้คำจำกัดความที่แน่นอนตายตัว

2. ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงผลงาน ผลงานนั้นมีความแปลกใหม่ และมีคุณค่า

บุญเหลือ ทองอยู่ (2521, น. 16) ให้ความหมายว่า ความคิดสร้างสรรค์ไม่จำเป็นต้องมี ขั้นตอนเป็นลำดับขั้นตอนแต่เป็นการคาดคะเนจากเหตุการณ์ทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ การคิดสร้างสรรค์ของบุคคล ไม่จำเป็นต้องเป็นขั้นสูงสุดเสมอไป แต่ความคิดสร้างสรรค์ อาจแบ่งเป็นขั้นตอนได้ใน 6 ขั้นตอนต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 การคิดสร้างสรรค์ขั้นต้น

ขั้นที่ 2 ขั้นมีผลผลิตออกมา

ขั้นที่ 3 ขั้นสร้างสรรค์

ขั้นที่ 4 ขั้นความคิดสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ใหม่

ขั้นที่ 5 ขั้นปรับปรุงความคิดสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ

ขั้นที่ 6 ขั้นความคิดสร้างสรรค์สูงสุด สามารถแสดงความคิดเป็นนามธรรม

สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถทางสมองของบุคคลที่จะคิดได้หลายทิศหลายทาง หรือคิดได้หลายคำตอบ และความสามารถในการมองเห็นความสัมพันธ์ของบางสิ่ง โดยมีสิ่งเร้าเป็นตัวกระตุ้นทำให้เกิดความคิดใหม่ต่อเนื่องกัน ความคิดสร้างสรรค์นี้อาจเป็นความคิดใหม่ผสมผสานกับประสบการณ์ก็ได้

2.4 การรับรู้

เอนก สุวรรณบัณฑิต (2560, น. 89-108) อธิบายว่าการรับรู้ คือ ความสังเกตจดจำ ความสุขุม ความหมายรู้ การจำได้ ความตระหนัก การรับรู้จึงเป็นเรื่องเกี่ยวกับการมีประสบการณ์ผ่านประสาทสัมผัสทั้งห้า คือ ตา หู จมูก ลิ้น และกาย ซึ่งเป็นประจักษ์รับรู้ “สิ่งเร้า” ต่าง ๆ ทำให้บุคคลรับรู้ รูปภาพ เสียง กลิ่น และสัมผัสกาย ความรู้จากประสบการณ์หรือความรู้เชิงประจักษ์ จะเกิดขึ้นเมื่อมีวัตถุสิ่งเร้าภายนอกมากระทบประสาทสัมผัสแต่ละอย่าง ซึ่งทำหน้าที่ต่างกันและทำแทนกันไม่ได้ เช่น ตาทำหน้าที่เห็นรูป หูทำหน้าที่ฟังเสียง จมูกทำหน้าที่รู้กลิ่น ลิ้นทำหน้าที่รู้รส

การทำหน้าที่รู้สัมผัสที่มากกระทบกาย ปราสาทสัมพันธ์เหล่านี้ทำให้บุคคลสามารถรับรู้คุณลักษณะต่าง ๆ ของสิ่งทั้งหลายในหลายด้าน และทำให้บุคคลมีความรู้ในสิ่งรอบ ๆ ตัว (เอนก สุวรรณบัณฑิต, 2560, น. 89-108)

Huffman (1994) ได้ให้ความหมายว่า การรับรู้คือกระบวนการเลือกสรรการจัดระบบ และการแปลความหมายข้อมูลที่รู้สึกไปสู่การมองภาพทางจิตใจ ที่นำไปใช้ในกิจกรรมของบุคคล

Benjamin (1994) เสนอว่า การรับรู้คือกระบวนการจัดระบบ แปลความหมาย และการกลั่นกรองข่าวสารด้วยความพินิจพิจารณาโดยมีความรู้สึก เข้ามาเกี่ยวข้อง

Schiffman and Kanuk (1991) มีทรรศนะว่า ถ้าการรับรู้เป็นการอธิบาย ถึงการที่บุคคลมองเห็นสิ่งรอบตัวของตน แต่ละคนมองเห็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ในสถานการณ์เดียวกัน แต่การที่บุคคลเลือก จัดระบบ ความหมายสิ่งเหล่านี้เป็นกระบวนการเฉพาะตน ที่ขึ้นอยู่กับความจำเป็น ค่านิยม และความคาดหวังของแต่ละคน อิทธิพลเหล่านี้มีผลต่อกระบวนการรับรู้ ดังนั้น การรับรู้ คือกระบวนการที่บุคคลเลือกสรร จัดระบบและแปลความหมายของสิ่งเหล่านั้นเป็นภาพที่มีความหมาย และสอดคล้องกับสิ่งต่าง ๆ ที่ตนเองต้องการ

จิตรลดา ตรีสาคร (2555, น. 78) ให้ความหมายว่า การรับรู้ คือ การที่ได้มีสิ่งเร้าและสถานการณ์เข้ามากระทบกับประสาททั้ง 5 ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น และผิวหนัง ตัวกระตุ้นเหล่านี้จะถูกรับรู้และถูกแปลความหมายกลายเป็นผลลัพธ์ก่อให้เกิดการรับรู้ขึ้นมา ซึ่งการรับรู้จะแตกต่างกัน ไปนั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และภูมิหลัง ของแต่ละบุคคลซึ่งแตกต่างกันไป

สุพานี สฤษฏ์วานิช (2552, น. 116) อธิบายว่า การรับรู้ คือการที่บุคคลเห็นหรือสัมผัสกับสิ่งเร้าผ่านสัมผัสทั้ง 5 แล้วแปลความหมายสิ่งเหล่านั้นด้วยความรู้สึกของตน ดังนั้น การรับรู้จึงส่งผลต่อทัศนคติ แรงจูงใจ และอารมณ์ ของคนนั้นซึ่งมีผลกระทบต่อพฤติกรรม ที่แสดงออกอย่างเปิดเผยและแบบซ่อนเร้น

สมฤดี ชูขวัญ (2550, น. 18) อธิบายว่า การรับรู้ คือกระบวนการที่บุคคลได้รับข่าวสารจากสิ่งรอบตัว และการวิเคราะห์ตีความข้อมูลจนเกิดความเข้าใจในข้อมูลนั้น

ศิริธร อรไชยา (2552, น. 11) อธิบายว่า การรับรู้ คือการรวบรวมและการตีความหมายต่อสิ่งต่าง ๆ ที่บุคคลได้ประสบ โดยผ่านประสาทสัมผัสว่าสิ่งนั้นเป็นอย่างไร อาศัยประสบการณ์ความรู้เดิม เกิดเป็นความรู้สึกแล้วแสดงออกมาเป็นพฤติกรรมของแต่ละบุคคล

ณัฐพันธุ์ เขจรนันท์ (2551, น. 58) ให้ความหมายว่า การรับรู้ คือกระบวนการที่บุคคลรวบรวมและเปลี่ยนแปลงความประทับใจของตนเองจากประสบการณ์ที่ผ่านมา เพื่อให้ความหมายกับสภาพแวดล้อม หรือสิ่งที่เกี่ยวข้องกับเขา ซึ่งการรับรู้เป็นการทำงานขั้นแรกของการร่างกายในการติดต่อกับสภาพแวดล้อมภายนอก โดยผ่านประสาทสัมผัส ทั้ง 5 ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น และสัมผัส ทำให้ร่างกายเรียนรู้สิ่งเร้าต่าง ๆ โดยประสบการณ์ส่วนบุคคลแปลความหมายสิ่งเร้าผ่านทางประสาทสัมผัส และเกิดความรู้สึกกระตือรือร้นหรือรู้ความหมาย

วันชัย มีชาติ (2548, น. 36) อธิบายว่า ธรรมชาติการแสดงออกของบุคคลที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ จะกระทำโดยผ่านกระบวนการของการรับรู้เสมอ เพราะพฤติกรรมที่บุคคลแสดงจะเป็นเรื่องของ การสนองตอบต่อสิ่งแวดล้อมของบุคคลนั้น ซึ่งแต่ละคนจะสนองตอบต่อสิ่งแวดล้อมอย่างไรก็ขึ้นอยู่กับว่าเขารู้สึกถึงสิ่งแวดล้อมที่มีต่อเขาอย่างไรบ้าง การรับรู้จึงเป็นตัวแปรที่สำคัญอีกประการหนึ่งเข้าใจพฤติกรรมของมนุษย์

สรุปได้ว่าแนวคิดการรับรู้เป็นผลรวมของข้อมูลจำนวนมากที่ถูกถ่ายทอด ทั้งนี้ เป็นการเชื่อมต่อโดยตรงระหว่างการรับรู้กับโลก (Perception and World) การรับรู้หรือการประจักษ์เป็นการรู้จักโดยตรง คือ การเผชิญหน้ากันโดยตรงไปตรงกับวัตถุภายนอกตามแนวคิดเป็นสามัญนิยมแบบโดยตรง (Direct Realism) กำลังได้รับความสนใจใหม่เนื่องจากกระแสทางปรัชญายุคหลัง (postmodernism) โดยสอดคล้องกับสามัญสำนึกและวิทยาศาสตร์สมัยใหม่

2.5 มุมมองคนนอกกับคนใน

ปัญญา รุ่งเรือง (2556, น. 38-40) อธิบายว่า มานุษยวิทยาคือวิทยาเป็นสหวิทยาการที่หยิบยืมทั้งแนวคิดและคำศัพท์ที่จำมาจากวิทยาการต่าง ๆ หลายด้าน คล้ายกับที่ดุริยางควิทยาหยิบยืมศัพท์มาจากจิตรกรรมฉะนั้น มีศัพท์สองคำที่นักมานุษยวิทยายืมมาจากภาษาศาสตร์ (linguistic) คือคำว่า Phonetic และคำว่า Phonemic โดยตัดเอาเฉพาะตัวท้ายของคำมาใช้ กล่าวคือ คำว่า Etic นำมาใช้ในความหมายว่า คนนอกวัฒนธรรม และคำว่า Emic นำมาใช้ใน

ความหมายว่า คนในวัฒนธรรม หรือเรียกสั้น ๆ ว่า “คนนอกกับคนใน” (ปัญญา รุ่งเรือง, 2556, น. 38-40)

คนใน (Emic) หมายถึง ผู้ที่เกิดและเติบโตมากับวัฒนธรรมในสังคมใดสังคมหนึ่ง ซึ่งได้รับการหล่อหลอมมาจากสังคมนั้นในทุก ๆ ด้าน ทางด้านความเชื่อ ความคิด ค่านิยม ภาษาวรรณคดี ศิลปกรรม และวัตถุวัฒนธรรมทุกชนิดทุกประเภท จึงมีทั้งความรู้ความเข้าใจและความซาบซึ้งในคุณค่า ความงามของศิลปะ เข้าใจความหมายของขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม และศิลปกรรมต่าง ๆ อย่างชัดเจน ความรู้เหล่านั้นเป็นที่รู้กันในกลุ่มคนในด้วยกัน จึงไม่ต้องการคำอธิบายได้ เช่น การเข้าใจความหมายของพิธีกรรมไหว้ครุคนตรีไทย และความหมายของบทเพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ที่เป็นเช่นนั้นก็เพราะว่าเขาเหล่านั้นมี ประสบการณ์สะสม ในสังคมและวัฒนธรรมของตนเองอย่างสมบูรณ์ มีคนเข้าใจในความหมายของสรรพสิ่งในวัฒนธรรมของตนโดยไม่ต้องคำอธิบายใด ๆ

คนนอก (Etic) หมายถึง บุคคลภายนอกที่เข้ามาศึกษาและหาประสบการณ์ในวัฒนธรรมในสังคมที่ตนไม่ได้เกิดมา ไม่ได้เติบโตมา จึงขาดประสบการณ์สะสมเกี่ยวกับความรู้ความเข้าใจ ในสิ่งใหม่ที่ตนได้สัมผัสพบเห็น ทำให้มองภาพต่าง ๆ ที่ความหมายของสิ่งต่าง ๆ และเข้าใจในสิ่งต่างโดยอาศัยพื้นฐานความรู้เดิมกับความเข้าใจเดิมที่มีอยู่ก่อนแล้ว ซึ่งอาจเข้าใจผิดหรือถูกก็ได้ และแม้ว่าจะเข้าใจถูกก็จะคนในอยู่ดี และถึงแม้ว่าคนในจะอธิบายอย่างไรก็ตาม ก็หาได้ทำให้คนนอกเข้าใจความหมาย ของสิ่งต่าง ๆ เท่าที่คนในเข้าใจได้เพราะเหตุว่า คนนอกจะไม่มีวันเข้าถึงขั้นที่เรียกว่า “มันอยู่ในจิตวิญญาณ” ได้เท่ากับคนในที่เกิดและเติบโตมากับวัฒนธรรมนั้นได้ ไม่ว่าจะเป็นชีวิตอยู่ในสังคมนั้นนานสักเพียงใดก็ตาม

นฤพนธ์ ด่วงวิเศษ (2566) ได้นิยามความหมายของคนใน หมายถึง วิธีคิดของชาวบ้าน ในส่วนคนนอก หมายถึง ความคิด และการตีความของนักมานุษยวิทยา ความคิดสองลักษณะจะเกิดขึ้นในกระบวนการศึกษาปรากฏการณ์ของนักมานุษยวิทยา วิธีคิดที่ชาวบ้านอธิบายความจริงและชีวิต อาจจะไม่ใช้สิ่งเดียวกับการตีความทางมานุษยวิทยา แนวคิดคนนอกคนในถูกนำมาอธิบายวัฒนธรรมของชาวบ้าน นักมานุษยวิทยาใช้ทฤษฎีและแนวในการวิเคราะห์วัฒนธรรมของมนุษย์ แต่ชาวบ้านอาจมีวิธีคิดต่อวัฒนธรรมของตัวเองต่างออกไปจากทฤษฎี ความคิดแบบคนในหรือชาวบ้าน กับความคิดแบบคนนอกหรือนักวิชาการจึงเป็นสิ่งที่ต้องถูกทบทวน

ความแตกต่างระหว่างความรู้แบบคติชนชาวบ้านและความรู้แบบนักมานุษยวิทยา นำมาซึ่งข้อถกเถียงเกี่ยวกับธรรมชาติของความรู้ (Theory of knowledge) ที่ได้จากการลงพื้นที่ภาคสนามในงานวิจัย และวิธีการศึกษาที่เหมาะสมที่จะผลการวิจัยทางวัฒนธรรมมาใช้ คำถามที่มีความสำคัญ คือ ข้อมูลทางชาติพันธุ์วิทยาที่ได้จากการวิจัยภาคสนามเป็นความคิดของตัวผู้วิจัย หรือเป็นความคิดของชาวบ้าน ความมุ่งหมายการวิจัยทางมานุษยวิทยา คือ การค้นหาคำอธิบายสากลทางสังคม ว่าเป็นการอธิบาย หรือตีความปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในแนวคิดที่แตกต่างออกไป (นฤพนธ์ ดั่งวิเศษ, 2566)

มาลีนอฟสกี (1922) อธิบาย ความมุ่งหมายของนักมานุษยวิทยา คือ การทำความเข้าใจความคิดของคนชาวบ้าน รวมทั้งวิถีชีวิตและการมองโลกของคนพื้นเมือง ซึ่งสอดคล้องกับฟรานซ์ โบแอส อธิบายว่า ความมุ่งหมายของนักมานุษยวิทยา คือ การพยายามทำความเข้าใจความคิดของมนุษย์โดยการศึกษาประสบการณ์ต่าง ๆ จำเป็นต้องเข้าใจความคิดของชาวบ้าน ไม่ใช่ความคิดของตัวเอง การศึกษาแบบสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการศึกษาทางชาติพันธุ์สะท้อนว่า ความเข้าใจระบบคิดของชาวบ้านต้องทำอย่างซื่อสัตย์ มาร์วิน แฮริส อธิบายเสริมว่า ความรู้ทางการวิจัยมีความลำเอียงไปสู่ลักษณะอุดมคติ โดยย้ำเอกลักษณ์ของระบบวัฒนธรรม และมองข้ามประเด็นขัดแย้ง อีกทั้งยึดถือกฎอันเป็นสากลทางวัฒนธรรม ความรู้แบบวิชาการอาจจะเกิดจากความลำเอียงของนักวิชาการที่เลือกใช้ทฤษฎีบางอย่างไปวิเคราะห์สังคมและวัฒนธรรมของชาวบ้าน ซึ่งทฤษฎีเหล่านั้นอาจตีความความคิดของชาวบ้านต่างไปจากสิ่งที่ชาวบ้านคิดและปฏิบัติ

สรุปได้ว่าความเห็นของคนในเปรียบเสมือนภาพตรงกับภาพสะท้อนการมองผ่านกระจกใส โดยมองเห็นตัวกิจกรรมและพฤติกรรมต่าง ๆ ได้โดย ตรงตามความเป็นจริง แต่ความเห็นของคนนอก เปรียบเสมือนการมองผ่านกระจกเงา โดยจะเห็นภาพสะท้อนของสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้น หากเปรียบในเชิงความรู้เปรียบได้กับ คนใน คือ ความรู้เชิงปฏิบัติ กับ คนนอก คือ ความรู้เชิงอธิบาย

2.6 ปรากฏการณ์วิทยา

ปรากฏการณ์วิทยา มาจากคำในภาษากรีก 2 คำ ประกอบด้วย Phenomenon และ Logos คำว่า Phenomenon หมายถึง การปรากฏตัวขึ้น การศึกษาเชิงปรากฏการณ์วิทยา จึงเป็นการศึกษาเกี่ยวกับการปรากฏ หรือการแสดงตัวตนในวิถีของบุคคล เพื่อแสวงหาความจริงตามที่ปรากฏและสัมพันธ์เกี่ยวข้องกัน ของความรู้ความจริงที่เกิดขึ้นนั้น ส่วนคำว่า Logos หมายถึง การคิด (Thinking) แนวคิด (Concept) เป็นการคิดพิจารณาแบบมีเหตุผล เพื่อให้ปรากฏความเป็นจริงขึ้น (Moran, 2000) โดยสอดคล้องกับ Merleau Ponty (1962. P. 4) ให้ความหมายว่า เป็นการศึกษาถึงแก่นของการรับรู้ หรือแก่นของการตระหนักรู้ โดยเป็นการศึกษา จากบุคคลที่รับรู้ประสบการณ์นั้นตามที่เป็นอยู่

การศึกษาเชิงปรากฏการณ์วิทยาที่ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องกระบวนการทัศน์แคนดลายนแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ ครึ่งนี้ เป็นการศึกษาที่มุ่งเน้นประสบการณ์ชีวิตของบุคคลที่ได้ประสบเป็นหลัก ชาย โพธิ์สิตา (2554, น. 193) ได้อธิบายถึงแนวคิดการศึกษาปรากฏการณ์วิทยาว่า มุ่งหมายเข้าใจถึงความหมายของประสบการณ์ชีวิตในรูปแบบต่าง ๆ ของบุคคลที่มีประสบการณ์เหล่านั้น โดยความมุ่งหมายสำคัญของการศึกษา คือ หาคำตอบว่า ประสบการณ์หรือเหตุการณ์นั้นตีความหมายว่าอย่างไร ต่อผู้ที่กำลังประสบอยู่ โดยผู้วิจัยต้องการเข้าถึงความหมายที่แท้จริงของประสบการณ์ที่ศึกษา อันจะนำไปสู่การค้นพบแก่นของประสบการณ์ในเรื่องนั้น (ชาย โพธิ์สิตา, 2562, น.193)

สุภาวศ์ จันทวานิช (2563, น. 115) อธิบายถึงแนวคิดปรากฏการณ์วิทยามีลักษณะการวิพากษ์แนวคิด และวิธีการของปฏิฐานนิยมที่เชื่อว่าความรู้เกิดจากการตระหนักแนในการดำรงอยู่ของสิ่งหนึ่ง ซึ่งสามารถพิสูจน์ได้ด้วยประสาทสัมผัส และมนุษย์ถูกสร้างขึ้นด้วยพลังทางสังคม โดยเชื่อว่า ความรู้ที่มนุษย์ได้รับจากการถ่ายทอดจากผู้อื่นและสังคม เป็นความรู้ที่ไม่ได้รับรู้โดยตรง กล่าวคือ รับรู้ปรากฏการณ์ ค่านิยม โลกกระทำพิเศษเฉพาะการได้สัมผัสโดยตรง และเมื่อมนุษย์มีประสบการณ์ตรงในสิ่งต่าง ๆ แล้วก็จะให้ความหมายแก่สิ่งเหล่านั้นและโลก ตามการรับรู้ของตน พฤติกรรม การกระทำของจึงเป็นผลจากวิธีการที่ให้ความหมายแก่โลก ความรู้จึงเกิดจากการสร้างโลกทางสังคม จากการสร้างความหมายให้แก่การกระทำ ความเป็นจริงจึงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยสำนึกของบุคคล แล้วเชื่อมโยงเข้ากับความคิดและการกระทำลักษณะสำคัญของมนุษย์ คือการมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคม (สุภาวศ์ จันทวานิช, 2563, น. 115)

ชาย โพธิ์สีดา (2562, น.107-127) ปรากฏการณ์วิทยา คือ กำเนิดมาจากปรัชญา ปรากฏการณ์วิทยา ซึ่งมีแนวความคิดหลายแบบ แต่ละแบบก็มีจุดเน้นเฉพาะตน ในแง่ของวิธีการวิจัย ปรากฏการณ์วิทยามีแนวทางหลักสองแนวทาง คือ แนวการบรรยาย และแนวการตีความ ทั้งสองแนวทางนี้มีข้อแตกต่างกันในด้าน ภาววิทยา (คือทัศนะเกี่ยวกับความจริง) และญาณวิทยา (คือทฤษฎีเกี่ยวกับวิธีการแสวงหาความจริง) แต่ทั้ง 2 แนวทางก็มีข้อได้เปรียบเหมือนกัน ตรงที่เป็นแนวทางที่หมด สำหรับการศึกษาระดับบุคคล (ชาย โพธิ์สีดา, 2562, น. 107 -127)

1. ปรากฏการณ์วิทยาแนวการบรรยาย เน้นการทำความเข้าใจโครงสร้างหรือแก่นของปรากฏการณ์ชนิดต่าง ๆ ผ่านทางประสบการณ์ของบุคคล ดำเนินการศึกษาโดยพยายาม ไม้มีความรู้ ทฤษฎี หรือข้อสรุปที่ตนมีอยู่ก่อน เข้ามามีอิทธิพลต่อการทำความเข้าใจ ประสบการณ์ที่ศึกษาในทุกขั้นตอน ดังนั้น ปรากฏการณ์วิทยาแนวการบรรยาย จะเน้นการขจัดอคติที่มีอยู่ค่อนข้างมาก ถือว่าเป็นความแตกต่าง สำหรับ 1 ใน 2 ประการ ระหว่างปรากฏการณ์วิทยาแนวการบรรยายกับปรากฏการณ์วิทยาแนวการตีความ ข้อแตกต่างที่ประการหนึ่งอยู่ที่จุดมุ่งหมาย ปรากฏการณ์วิทยาแนวการบรรยาย มุ่งเข้าถึงและเปิดเผยโครงสร้างแก่นของประสบการณ์ที่ศึกษา ซึ่งในที่นี้หมายถึงการรับรู้ ความรู้สึก อารมณ์ และความหมาย ซึ่งเชื่อว่าเหมือนกันสำหรับคนที่ได้รับประสบการณ์เดียวกัน สอดคล้องกับแนวคิดของ กาญจนา ไชคเหรียญสุขชัย (กาญจนา ไชคเหรียญสุขชัย, 2560, น. 56) อธิบายแนวคิด Moustakas (1994) ซึ่งอ้างอิงแนวคิดมาจาก Husserl (1859-1938) ได้ให้ความสำคัญกับปรากฏการณ์ที่เกิดจากการบรรยายตามความเป็นจริง โดยปราศจากการใส่ความคิดเห็นหรือการตีความ วิธีนี้ผลก็คือจะได้ปรากฏการณ์ที่แท้จริงเพื่อหาโครงสร้างของประสบการณ์สำหรับการศึกษาและนำเสนอรูปแบบ ในลักษณะเอกสารที่ค้นพบต่อไป ตัวอย่างเช่น การให้กลุ่มคนมาเล่าประสบการณ์เพื่อหาโครงสร้างร่วม การเล่าเรื่องราวตามประสบการณ์ของตนซึ่งมีความเชื่อว่าหากบุคคลมีประสบการณ์ในเรื่องเดียวกันย่อมมีโครงสร้างของเรื่องราวคล้ายกันหรือเหมือนกัน ซึ่งหมายความว่าบุคคลย่อมมีความเข้าใจร่วมกัน ดังนั้น จึงเป็นการหาโครงสร้างของกลุ่มบุคคลที่มีประสบการณ์ร่วมกันเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ

2. ปรากฏการณ์วิทยาแนวการตีความ มุ่งทำความเข้าใจความหมายของประสบการณ์ ในทัศนะของบุคคลผู้ประสบมา จะบรรลุจุดมุ่งหมายดังกล่าวได้ด้วยการตีความ คือพยายามมองผ่านข้อมูลไปยังความหมาย ที่อาจซ่อนอยู่เบื้องหลังของสิ่งที่ปรากฏให้เห็นในข้อมูลนั้น การที่จะถามคำถามว่า ประสบการณ์ที่ศึกษานั้นมีความหมายอย่างไรสำหรับผู้ที่ได้รับประสบมัน และทำไม

จึงรับรู้ หรือแปลความหมายของประสบการณ์ที่ได้รับอย่างนั้น เพื่อตอบคำถามนี้ต้องอาศัยพื้นฐานทางแนวคิดทฤษฎี และความรู้ที่มีอยู่เกี่ยวกับประสบการณ์นั้น ประกอบกับความเข้าใจบริบทของสังคม และวัฒนธรรมของคนที่ศึกษา ทั้งหมดนี้คือสิ่งที่จะช่วยในการตีความประสบการณ์

Clark (1994, p.58-59) อธิบายถึงประเด็นสำคัญของการวิจัยทางวัฒนธรรมเชิงปรากฏการณ์วิทยา ว่ามีจุดมุ่งเน้นศึกษาปรากฏการณ์ในสังคม ตามคำบอกเล่าของผู้ที่ประสบกับเหตุการณ์นั้นโดยตรง ให้ความสำคัญกับการศึกษาแบบองค์รวม มุ่งทำความเข้าใจแนวคิด ความหมาย รวมถึงความเข้าใจของบุคคล โดยศึกษาผ่านกระบวนการ และสะท้อนวิถีคิดของบุคคลอย่างมีสติ อธิบายประสบการณ์ของบุคคลที่ศึกษาให้ตรงกับสิ่งที่เกิดขึ้นมากที่สุดอย่างตรงไปตรงมา ตามคำบอกเล่าของผู้ให้ข้อมูล ผู้วิจัยควรใช้คำถามที่เหมาะสมเพื่อค้นหาความหมายของประสบการณ์ ทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลที่ได้จากการสังเกตและการวัดมาใช้ร่วมกับข้อมูลที่ได้จากคำบอกเล่าของผู้ให้ข้อมูล การศึกษาเชิงปรากฏการณ์วิทยา เป็นการศึกษาปรากฏการณ์ในทุกๆประเด็น เนื่องจากการรับรู้ ของบุคคลในทุกประเด็นมีคุณค่าและมีความหมาย

จากข้างต้นสรุปได้ว่า ปรากฏการณ์วิทยาเหมาะที่จะนำไปใช้แสวงหาความรู้ในหลายสาขาวิชา ดังนั้น ค่าจุดมุ่งหมายของผู้วิจัยคือการหาความรู้ที่เป็นแก่นหรือโครงสร้างของประสบการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งหรือถ้าต้องการทำความเข้าใจว่าประสบการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งมีความหมายอย่างไร สำหรับผู้ที่ประสบมัน ปรากฏการณ์วิทยาก็เป็นแนวทางการศึกษาที่ควรใช้ในการศึกษา หรือการทำความเข้าใจของความหมายจากประสบการณ์ของผู้เล่าเรื่อง

3.งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน

เจริญชัย ชนม์โพธิ์ (บทคัดย่อ: 2526) ได้กล่าวถึงงานวิจัย "ปลื้มกลองลำ" ไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง หมายถึง ประเภทของดนตรีที่เกิดขึ้นมาจากการสร้างสรรค์ของกลุ่มชนชาวบ้าน นำเอาวัสดุที่มีอยู่ในชุมชนมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีตามภูมิปัญญาชาวบ้าน เพื่อความรื่นเริง และสนองความเชื่อตามคติชน ดนตรีพื้นบ้านพื้นเมืองรูปแบบดั้งเดิมเป็นเพียงการร้อง ต่อมาชาวบ้านพัฒนาเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการร้องขึ้น ตามลำดับ ส่วนดนตรีพื้นบ้านพื้นเมืองทางภาคอีสาน หมายถึง ดนตรีที่เกิดขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์ของชาวอีสานใน การนำเอาวัสดุทางธรรมชาติที่มีในท้องถิ่นมาประดิษฐ์สร้างเครื่องดนตรี สำหรับใช้ประกอบการบรรเลงและขับร้อง

แบบดั้งเดิมเพื่อความบันเทิง และแสดงออกถึงความเชื่อของตน การขับร้องและการเล่นเครื่องดนตรีของแต่ละท้องถิ่นในภาคอีสานมีความแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรมด้านดนตรีและวัฒนธรรมด้านอื่น เช่น วัฒนธรรมทางด้านภาษา วัฒนธรรมทางการแต่งกาย วัฒนธรรมทางด้านชีวิตความเป็นอยู่ สามารถแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมอีสานออกเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้ 1) กลุ่มวัฒนธรรมโคราช 2) กลุ่มวัฒนธรรม 3) กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ 4) กลุ่มวัฒนธรรมวงโปงลาง

เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์ (บทคัดย่อ: 2526) ได้กล่าวถึงงานวิจัย “การเรียบเรียงคู่มือการฝึกเป่าแทนเป็องตัน ที่ใช้ประกอบการเรียนแทนพื้นฐานของวิชาดนตรีพื้นบ้านอีสาน” สามารถแบ่งแบบฝึกออกเป็น 3 แบบฝึกดังนี้ 1) การฝึกการใช้นิ้ว 2) การฝึกการตีเสียงเสฟ (เสียงประสานยืน) หรือการฝึกตีตูด (ซู้ตูด) 3) การบรรเลงแคนลายแม่บท ได้แก่ ลายใหญ่และลายสุดสะแนน (เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์, 2526a, บทคัดย่อ)

ทรงคุณ จันทร (บทคัดย่อ: 2540) ได้กล่าวถึงงานวิจัย “แคนเป็นเอกลักษณ์ที่ทรงคุณค่าและสร้างความบันเทิงใจ และใช้ในการประกอบพิธีกรรม ของชุมชน ของชาวอีสาน” เชื่อว่าเสียงแคนทำให้สิ่งลึกลับหรือผี ที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ พึงพอใจแล้วทำให้มนุษย์สุขสมหวัง ดังนั้นพิธีกรรมหลายอย่างที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของชาวอีสาน จึงใช้เสียงแคนเป็นส่วนประกอบ

สนอง คลังพระศรี (บทคัดย่อ: 2541) ได้กล่าวถึงงานวิจัย “กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน” สรุปได้ว่า การวิจัยครั้งนี้มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติ พัฒนาการของหมอลำทางภาคอีสาน รวมถึงองค์ประกอบทางดนตรี และการแสดงหมอลำซึ่งบทบาทของหมอลำซึ่งในบริบททางสังคม และวัฒนธรรมของดนตรีพื้นบ้านอีสานมีกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีหมอลำ ศึกษาปัญหาและแนวโน้มที่พบในการแสดงหมอลำซึ่งโดยใช้วิธีการทางมานุษยวิทยาในการเก็บรวบรวมข้อมูลระหว่างปี พ.ศ.2537-2540 รวมทั้งวิเคราะห์ตรวจสอบข้อมูลด้วยระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ ผลจากการวิจัยปรากฏว่า ประวัติและ พัฒนาการของหมอลำ 3 ทาง คือ พัฒนาจากลัทธิบูชาผีฟ้า หรือแถน พัฒนาจากประเพณีและความเชื่อของพระพุทธศาสนา ต่อมาพัฒนาจากประเพณีเกี่ยวพาราสี ระหว่างบุคคลหนุ่มสาวด้านองค์ประกอบทางดนตรี และการแสดงหมอลำซึ่ง พบว่าการแสดงและ พัฒนาการของหมอลำซึ่งเกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ.2529 โดยมีแนวคิดสำคัญของหมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง หมอลำราตรี ศรีวิไลซึ่งสร้างสรรค์โดยการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตก ประเภทวงสตริง มาผสมผสานการบรรเลง และนำ

ทางเครื่องมาแสดงประกอบการบรรเลงหมอลำกลอนทำนองซอนแก่น บทบาทหมอลำซึ่ง ในบริบททางสังคม และวัฒนธรรมอีสาน พบว่า มีบทบาทใช้ในการแสดงเพื่อความบันเทิง ในด้านกระบวนการเปลี่ยนทางวัฒนธรรมทางดนตรีของหมอลำ พบว่า เกิดปัจจัยหลายด้าน โดยเฉพาะเกี่ยวกับความเชื่อ และการเมืองการปกครองของรัฐบาล ซึ่งมีผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน แนวโน้มและปัญหาของหมอลำซึ่ง พบว่าก่อให้เกิดความขัดแย้งในกลุ่มผู้ฟัง กลุ่มวัยรุ่น ไปจนถึงกลุ่มผู้สูงอายุ เนื่องจากรสนิยมทั้งสองกลุ่มไม่ตรงกัน ทำให้สามารถคาดการณ์ว่า ทิศทางของหมอลำซึ่งในภายหน้าอาจจะไม่หลงเหลือร่องรอยของหมอลำกลอนตามแบบฉบับเดิม(สนอง คลังพระศรี, 2541, บทคัดย่อ)

โยธิน พลเขต (บทคัดย่อ: 2551) ได้กล่าวถึงงานวิจัย “ความรู้เกี่ยวกับแคน” สรุปไว้ว่า หมอแคนจะต้องมีความเชี่ยวชาญรอบรู้ในลายแคนหลักและลายแคนอื่น ๆ ที่ใช้ในการเป่าเดี่ยว และเป่าประกอบหมอลำกลอนอย่างลึกซึ้ง มีความเข้าใจท่วงทำนองลำของหมอลำ รู้จักจังหวะขึ้นจังหวะลงเกี่ยวกับเรื่องเทคนิควิธีการเป่าแคนที่จะให้สอดคล้องประสานการลำกลอนवादอุบลได้ดี หมอแคนจะต้องเข้าใจขั้นตอนการแสดงของหมอลำ และจดจำเนื้อหากลอนลำของหมอลำให้ได้ เพราะถ้าจำไม่ได้ จะทำให้เป่าแคนไม่ถูกช่วงจังหวะการลำของหมอลำ และทำให้การลำสะดุดไม่มีความต่อเนื่อง รวมถึงต้องรู้ใจหมอลำว่าจะลำกลอนอะไรต่อไป บางครั้งถ้าหมอลำลืมกลอนลำ หมอแคนต้องมีปฏิภาณไหวพริบแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ สามารถเป่าแคนนำหมอลำให้ได้ โดยหมอแคนต้องเป่าลายแคนเรียนเสียงลำในกลอนนั้น ๆ ไปเรื่อย ๆ ช่วยให้หมอลำนึกถึงกลอนลำสามารถลำต่อได้จนจบกลอน

อาชา พาลี (บทคัดย่อ: 2555) ได้กล่าวถึงแนวทางการพัฒนาวิธีการถ่ายทอดการเป่าแคนทำนองพื้นบ้านอีสานอาชีพอหหมอแคนเป็นอาชีพที่สร้างรายได้ให้กับศิลปินหมอแคนได้อย่างพอเพียง ในปัจจุบันมีวิเคราะห์ผลจากการวิจัยปรากฏดังนี้ 1) ประวัติความเป็นมาของวิธีการถ่ายทอดการเป่าแคน พบว่าคนอีสานส่วนมากชอบฟังเสียงแคน จึงทำให้หลายคนอยากเป็นหมอแคนการเรียนเป่าแคน จึงเกิดจากความหลงใหลในความไพเราะของเสียง 2) สภาพและปัญหาของวิธีการถ่ายทอดการเป่าแคนของครูผู้สอน พบว่าศิลปินหมอแคนไม่มีสื่อการเรียนการสอนและใช้วิธีการสอนโดยการสาธิตการเป่าแคนให้ผู้เรียน ฟัง สังเกต จดจำและให้ ทำตาม ซึ่งทำให้ผู้เรียนใช้เวลาในการเรียนรู้และระยะเวลาในการถ่ายทอดของศิลปินนั้นไม่เอื้อต่อผู้เรียน 3) สภาพและปัญหาของผู้เรียน พบว่าผู้เรียนมีความเข้าใจในการเรียนน้อยเพราะผู้ถ่ายทอด ไม่มีสื่อในการฝึก

เป่าแคน แต่มีขั้นตอนการถ่ายทอดโดยใช้วิธีการสาธิตการเป่าแคนให้ผู้เรียนฟัง สังเกต จดจำ และให้ทำตาม ถ้าผู้เรียนเป็นคนมีความจำดีก็จะใช้ไหวพริบในการเป่าแคนได้เร็ว แต่ถ้าผู้เรียนมีความจำสั้นก็จะทำให้ผู้เรียนเรียนรู้ได้ช้า และใช้เวลาในการเรียนรู้นาน (อาชา พาลี, 2555, บทคัดย่อ)

คมกริช การินทร์ (บทคัดย่อ: 2560) ได้กล่าวถึง “หมอลำอัครจริย” ไว้ว่า วิธีศึกษาเชิงคุณภาพและระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยวิทยาการดนตรี มีความมุ่งหมาย เพื่อศึกษาประวัติ และความเป็นมาของหมอลำอัครจริย และอีกประการหนึ่ง เพื่อศึกษารูปแบบการร้อง บทบาทหน้าที่ของหมอลำอัครจริยในพื้นที่วัฒนธรรมภาคอีสาน โดยอาศัยข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนามและการสัมภาษณ์เป็นหลัก ผลการวิจัยพบว่า หมอลำอัครจริยมีประวัติความเป็นมาไม่ชัดเจน ค้นพบเพียงว่า เป็นรูปแบบการแสดงหมอลำโบราณ ในลักษณะการร้องเพื่อทำนายดวงชะตา โดยการทำนายจะแสดงออกผ่านรูปแบบกลอนลำ โดยแสดงปฏิภาณของผู้ร้องให้เป็นที่อัครจริยใจ จึงได้ชื่อว่า หมอลำอัครจริย กระแสปัจจุบันพบการแสดงหมอลำอัครจริยในพื้นที่จังหวัดบึงกาฬ ทั้งหมดสองรูปแบบ การลำ ประกอบด้วย 4 ชั้น ซึ่งประกอบไปด้วย 1) พิธีไหว้ครู มีขันห้า, ขันแปด, เงินจำนวนหก หรือสิบสองบาท หรือยี่สิบสี่บาท และประกอบด้วยหวี แบง น้ำมนต์พรม น้ำ บุหรี่ 2) การประกาศศรัทธา คือการเชิญชวนผู้คนในชุมชนมาร่วมบุญ 3) การลำทำนาย ซึ่งก็คือการทำนายชะตาของผู้ที่มาร่วมพิธีทำบุญ 4) การลำลา เป็นพิธีอวยพรให้กับผู้ที่มาร่วมพิธีทำบุญ หรือเรียกวิญญาณผู้ล่วงลับมารับบุญกุศล

ซึ่งการพูดในการลำจะคล้ายพญา สลับกับการลำในทำนอง ซึ่งคล้ายกับการแห่ มีการลากเสียงยาวคล้ายเอื้อนในช่วงขึ้นต้น และลงท้ายพบโครงสร้างทำนองสามส่วน คือ เกริ่น ดำเนินทำนองหลัก และลงจบโดยดำเนินทำนองลากเสียงยาวสลับฟันปลา เคลื่อนที่เป็นแบบคู่สอง - คู่สี่ โดยบทบาทหน้าที่ของดนตรีใช้เพื่อความบันเทิง ควบคุมสังคม สื่อโน้มน้าวในการทำบุญให้การศึกษา ให้กำลังใจในการดำเนินชีวิต สนองต่อความเชื่อ และศรัทธาในเรื่องต่าง ๆ เช่น เรื่องนรกสวรรค์ คู่ครอง (คมกริช การินทร์, 2560, บทคัดย่อ)

3.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนายสมบัติ สิมหาล้า

สถาพร นุชดอนไฟ (บทคัดย่อ: 2548) ลายแคนเชิงวิเคราะห์ กรณีศึกษา สมบัติ สิมหาล้า มีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาประวัติความเป็นมา และการศึกษารูปแบบการด้นลายแคน

การวิเคราะห์ลายแคนของสมบัติ สิมหาล้า จำนวน 6 ราย ได้แก่ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย ลายใหญ่ ลายน้อย ลายประยุกต์ ลายรถไฟ การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาทางดนตรีวิทยา เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาจากข้อมูลเอกสาร และบุคคล มีการวิเคราะห์เรื่องโน้ตเสียงในแต่ ละลายทั้งแนวตั้งและแนวนอน และการนำเอาบทเพลงในยุค 1980 มาสร้างลายแคนใหม่ในกลุ่ม บรรยายภาพพจน์ และลักษณะการดันแคนของสมบัติ สิมหาล้า ยังมีความคล้ายคลึงกับดนตรี ตะวันตก มีเทคนิคต่างๆ ที่สมบัติ สิมหาล้า คิดค้นขึ้นในการบรรเลงแคน (สถาพร นุชดอนไฟ, 2548, บทคัดย่อ)

อดิษฐ์ แก้วนิล (บทคัดย่อ: 2550) ศึกษาวิธีการเป่าแคน และการถ่ายทอดศิลปะการ เป่าแคนของสมบัติ สิมหาล้า พบว่า มีการผสมผสานทำนองเพลงสมัยใหม่และการคิดทำนองขึ้น ใหม่ มีความเชี่ยวชาญการทำเทคนิคในการเป่าในหลายลักษณะ และนำมาใช้ในบทเพลงยิ่งทำให้ มีความไพเราะ สนุกสนาน รวมถึงลักษณะท่าทางลีลาการเป่า การใช้ลม และการวางนิ้ว มี ลักษณะเหมือนกับหมอลำแคนทั่วไป ในการถ่ายทอดการเป่าแคนให้ลูกศิษย์โดยการศึกษาวิธีการ สอน โดยสมบัติ สิมหาล้า ใช้วิธีสอนแบบตัวต่อตัว โดยจะแสดงให้เห็นแล้วปฏิบัติตาม

สรวิศ สี่หาโคตร (บทคัดย่อ: 2557) ได้กล่าวถึงงานวิจัย “การศึกษากระบวนการ ถ่ายทอดการบรรเลงแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า ” ไว้ว่า การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงแคนและวิเคราะห์ลายแม่บททั้ง 6 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายโป้ซ้าย ลาย สุดสะแนน ลายเซ และลายสร้อยของนายสมบัติ สิมหาล้า และสร้าง คู่มือทักษะการบรรเลงแคนแม่บททั้ง 6 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย ลายเซ และลายสร้อยตามแนวทางการสอนของนายสมบัติ สิมหาล้า วิธีดำเนินการวิจัยครั้งนี้ใช้ ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก วิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย และนำเสนอเป็นความเรียงรูปแบบ พรรณนา (สรวิศ สี่หาโคตร, 2557, บทคัดย่อ)

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บท ของนายสมบัติ สิมห้ำ ผู้วิจัยมีความมุ่งหมายของการวิจัยที่ต้องการศึกษาแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ เพื่อที่จะทราบถึงองค์ประกอบทางดนตรีการบรรเลงแคนลายแม่บท ผ่านการออกแบบภายใต้แนวคิดกระบวนการทัศน์ ได้แก่ แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบทางดนตรี คีตลักษณ์และการวิเคราะห์ ความคิดสร้างสรรค์ การรับรู้ มุมมองของคนนอกกับคนใน และปรากฏการณ์วิทยา มาจัดทำกรอบแนวคิดของการวิจัย ซึ่งนำมาเชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างสรรค์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ เพื่อที่จะระบุลำดับขั้นตอนทางการเรียนรู้ การรับรู้ และทักษะ โดยนำแนวคิดและทฤษฎีมาสังเคราะห์เพื่อให้มีความเที่ยงตรงที่จะเข้าถึงกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ โดยผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการศึกษาที่มีขอบเขตชัดเจนทั้งในแง่ของเนื้อหา เวลา และสถานที่ หรือบริบทที่มีความสมบูรณ์ในตัวเอง ซึ่งการวิจัยในวิธีนี้จำเป็นที่จะต้องได้รับข้อมูลหลากหลายชนิดและรายละเอียดให้เพียงพอเกี่ยวกับประเด็นการศึกษา ดังนั้น ผู้วิจัยจึงใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลหลากหลายวิธี เช่น การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารพื้นฐาน ข้อมูลจากหนังสือ เอกสารดนตรี ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสืบค้นทักเสียงมาเป็นข้อมูลสนับสนุนจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ หลายแห่ง การสัมภาษณ์และการสังเกต โดยการบันทึกภาพ บันทึกเสียง บันทึกวิดีโอ เมื่อได้ข้อมูลทั้งหมดแล้วผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาจัดระเบียบ ให้เป็นระบบพร้อมที่จะนำเสนอ กระบวนการต่อมาคือการนำเสนอข้อมูลพร้อมทั้งหาข้อสรุปและข้อเสนอแนะแนวทางในการจัดทำครั้งต่อไป โดยมีลำดับขั้นตอนการดำเนินการวิจัยออกเป็น 7 ขั้นตอน ดังนี้

1. การศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. การกำหนดผู้ให้ข้อมูล
3. การสร้างเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล
4. ทำการยื่นขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
5. การเก็บรวบรวมข้อมูล

6. การวิเคราะห์ข้อมูลและการสังเคราะห์ข้อมูล

7. สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ขั้นที่ 1 การศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎีจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้ในการกำหนดแนวทางในการทำวิจัย ผู้วิจัยแบ่งหัวข้อ ดังนี้

1. ข้อมูลทั่วไป ได้แก่ ประวัติความเป็นมาของกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน

2. แนวคิดและทฤษฎี ได้แก่ แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบทางดนตรี คือลักษณะ และการวิเคราะห์ ความคิดสร้างสรรค์ การรับรู้ มุมมองของคนนอกกับคนใน และปรากฏการณ์วิทยา

ขั้นที่ 2 การกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูล

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลไว้ 4 กลุ่มด้วยกัน ด้วยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากศิลปินหลัก นายสมบัติ สิมหาล้า

2. ศึกษาข้อมูลจากกลุ่มผู้ที่เคยเรียนกับนายสมบัติ สิมหาล้า

3. ศึกษาข้อมูลจากนักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้มีความรู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน

4. ศึกษาข้อมูลจากนักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้มีความรู้ที่ด้านดนตรี

จากเกณฑ์ในการคัดเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับนายสมบัติ สิมหาล้า ที่เป็นผู้ให้ข้อมูล สามารถแบ่งออกได้ ดังตารางที่ 6

ตาราง 6 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีและนายสมบัติ สิมหาล้า

กลุ่ม	ผู้ให้ข้อมูล	ตำแหน่ง/อาชีพ
ศิลปินผู้ให้ข้อมูลหลัก	นายสมบัติ สิมหาล้า	หมอแคนมืออาชีพ
กลุ่มผู้ที่เคยเรียนแคนกับนายสมบัติ สิมหาล้า	นายสราวุฒิ สีหาโครต	อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
	ดร.ปิยะนันท์ แนวคำดี	อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
	นายต้นตระกูล แก้วหย่อง	อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
	นายพงศพร อูปนิ	อาจารย์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
	นายโชคชัย ไพโรพฤษ	ครูอัตราจ้าง โรงเรียนสอนแก้ว้าวัวไววิทยา
	นางสาววิมลรัตน์ สุวมาตร์	หมอแคนมืออาชีพ
กลุ่มนักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้มีความรู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การิน	คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี	อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์	อาจารย์/ศิลปินมรดกอีสาน สาขาศิลปการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน)
	รองศาสตราจารย์ ดร.ปัญญา รุ่งเรือง	คณบดีคณะดุริยางคศาสตร์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร
กลุ่มนักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้มีความรู้ที่ด้านดนตรี	รองศาสตราจารย์ ดร.จารุวรรณ สุริยวรรณ	อาจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี ราชมงคลธัญบุรี
	ศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์	อาจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ขั้นที่ 3 การสร้างเครื่องมือวิจัยในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารหลักฐานสามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท ประกอบด้วย ข้อมูลขั้นปฐมภูมิ และข้อมูลขั้นทุติยภูมิ

1) ข้อมูลขั้นปฐมภูมิ ได้แก่ การสัมภาษณ์ ด้วยการบันทึกเสียง บันทึกภาพ บันทึกวีดิทัศน์

2) ข้อมูลขั้นทุติยภูมิ ได้แก่ เอกสาร วารสาร หนังสือ และ การศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านอีสานประเภทแคน ซึ่งได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่น หอวิทยบริการมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร ห้องสมุดคณะ

ศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ตลิ่งชัน จังหวัดกรุงเทพมหานคร ห้องสมุดกลางมหาวิทยาลัยขอนแก่น ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม ได้แก่ การสัมภาษณ์ และการสังเกต

2.1 การสัมภาษณ์ ลักษณะของการสัมภาษณ์เชิงคุณภาพข้อหนึ่ง คือความไม่เคร่งครัด ในเรื่องโครงสร้างและอนุญาตให้มีการยืดหยุ่น ในการดำเนินการ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ามีเหมาะสมต่องานวิจัยในครั้งนี้ โดยผู้วิจัยใช้หลักการสัมภาษณ์ของ ชาย โปธิสิตา (2562, น.17-37) ซึ่งสรุปได้ดังนี้

- มีจุดเน้นในการสัมภาษณ์และประเด็นที่ชัดเจน
- คำถามมีการเปิดกว้างไม่สร้างกรอบของคำตอบไปล่วงหน้า
- ทำคำตอบที่ไม่ชัดเจนให้กระจ่างโดยเร็ว
- จับตาการเปลี่ยนแปลงที่อาจเกิดขึ้นในระหว่างการสัมภาษณ์
- ทำการบ้านก่อนการสัมภาษณ์อย่างดี
- สร้างปฏิสัมพันธ์เชิงบวกและสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ให้สัมภาษณ์

1) การสร้างเครื่องมือสัมภาษณ์เนื้อหาสาระกระบวนทัศน์แคนดลายนแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า เกี่ยวกับแคนดลายนแม่บททั้ง 6 ลาย ประกอบด้วย ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย ที่ใช้ในการบรรเลง ซึ่งเครื่องมือชิ้นนี้ผู้วิจัยถอดเสียงแล้วนำไปให้นายสมบัติ สิมหาล้า (ศิลปินผู้ให้ข้อมูลหลัก) ตรวจสอบความครบถ้วนและความเหมาะสมของเนื้อหา แล้วจึงส่งให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจอีกชั้นหนึ่งประกอบด้วยข้อมูล 2 ส่วน ได้แก่

- ข้อมูลทั่วไปของผู้สัมภาษณ์

- การแบ่งบทเพลงตามลำดับช่วงปี โดยลำดับเพลงที่บันทึกเสียงก่อน-หลัง ซึ่งประกอบด้วยหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้ กระบวนทัศน์แคนดลายนแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย ภูมิหลัง บทบาทและหน้าที่ทักษะ หลักการบรรเลง วิธีการบรรเลง เทคนิคการบรรเลง และผลงานทางดนตรี

2) ประชากรที่ใช้ในการสัมภาษณ์ผู้วิจัยจะสัมภาษณ์ ศิลปินผู้ให้ข้อมูลหลักที่ทำการบรรเลงลายแม่บททั้ง 6 ลาย คือ นายสมบัติ สิมหล้า

3) การตรวจเครื่องมือ ผู้เชี่ยวชาญที่ผู้วิจัยขอเชิญให้ตรวจทานแก้ไขและเสนอแนะนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดหลักเกณฑ์ในการเลือก คือ

- ต้องมีความรู้ความเข้าใจ และสนใจในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประเภทแคน

- เป็นผู้ที่มีความรู้และเป็นผู้ที่มีผลงานเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประเภทแคน และเรื่องของลายเพลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

- เป็นผู้ที่สนใจให้การสนับสนุนหรือส่งเสริมดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประเภทแคน และเรื่องของลายเพลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

รายชื่อที่ผู้วิจัยขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญมี 3 ท่านดังนี้

1. อาจารย์ภูษิต สุวรรณมณี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
2. อาจารย์ธนพล ยงค์โพธิ์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
3. อาจารย์พงษ์กร ศักดิ์ศิลป์อุดม คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.2 การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม คือ กระบวนการที่นักวิจัยเรียนรู้ด้วยการเฝ้าดูปรากฏการณ์ที่กำลังศึกษาในขณะที่ปรากฏการณ์นั้นเกิดขึ้นแล้วดำเนินไปโดยธรรมชาติ โดยไม่มีการดัดแปลงหรือควบคุมใด ๆ เกิดขึ้น ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมเพื่อที่จะได้เห็นและ สามารถสัมผัสประสบการณ์นั้นได้โดยตรง หลักการทั่วไปของการสังเกตแบบมีส่วนร่วมคือ สรุปจาก (Angrosino and de Perez, 2000 อ้างถึงใน ชาย โพธิ์สิตา, 2562, น. 224-238) สรุปได้ดังนี้

- สถานที่ และบริบทของเหตุการณ์/ปรากฏการณ์ที่ศึกษา
- บุคคล หรือตัวละครที่เกี่ยวข้อง
- การคลี่คลายของเหตุการณ์/ปรากฏการณ์ที่สังเกต (กระบวนการ)

- รายละเอียดของสิ่งที่เกิดขึ้นในขณะสังเกต
- ความเป็นมา และผลของเหตุการณ์/ปรากฏการณ์นั้น

สรุปได้ว่า การสังเกตแบบมีส่วนร่วม เป็นอะไรที่มากกว่าการใช้ตาหูฟังแล้วเขียนบันทึกสิ่งที่ได้ยินหรือได้เห็นมาเท่านั้น แต่หมายถึงการผนวกเอาเทคนิคและกลยุทธ์ในการเก็บ ข้อมูลหลายอย่างมาใช้ควบคู่กันไป โดยผู้วิจัยใช้ชีวิตอย่างใกล้ชิดกับประชากรหรือเป้าหมายของการศึกษา

2.3 งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิจัยแบบกรณีศึกษา โดยเลือกตัวอย่างการศึกษาคือลายแม่บททั้ง 6 ลาย ประกอบด้วย ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย ผ่าน 3 ช่วงเวลา ได้แก่ 1) ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 2) ช่วงปี พ.ศ. 2545-2554 และ 3) ช่วงปี พ.ศ. 2555-2565 ของนายสมบัติ สิมหล้า

2.4 วิเคราะห์เนื้อหาของลายแม่บททั้ง 6 ลาย ประกอบด้วย ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย โดยการวิเคราะห์ โครงสร้าง ลักษณะจังหวะ ทำนอง เทคนิค หลักการบรรเลง

ขั้นที่ 4 ทำการยื่นขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ผู้วิจัยทำการรวบรวมข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง เรียบเรียงจัดทำโครงร่างงานวิจัย และปรับปรุงเครื่องมือในการเก็บ รวบรวมข้อมูลให้มีความสมบูรณ์ พร้อมนำเสนอสำนักงานมาตรฐานการวิจัยในคน เพื่อขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ของทางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ขั้นที่ 5 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง โดยวิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกรายบุคคล โดยทำการนัดหมาย และทำการสัมภาษณ์ผ่าน 2 ช่องทาง ได้แก่ การสัมภาษณ์แบบนัดพบ และการสัมภาษณ์ผ่านทางโทรศัพท์ ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลไว้ 4 กลุ่มด้วยกัน ด้วยวิธีการเลือกแบบเจาะจง โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากศิลปินหลัก นายสมบัติ สิมหาล้า
2. ศึกษาข้อมูลจากกลุ่มผู้ที่เคยเรียนกับนายสมบัติ สิมหาล้า
3. ศึกษาข้อมูลจากนักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้มีความรู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน
4. ศึกษาข้อมูลจากนักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้มีความรู้ที่ด้านดนตรี

ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับขบวนการสัมภาษณ์และการสังเกตควบคู่ไปพร้อมกัน โดยทำความเข้าใจว่ากระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า คือ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ่าย และลายสร้อย นั้นมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวหรือพัฒนาการอย่างไร ซึ่งจะทำให้ผู้วิจัยสามารถเข้าใจเกี่ยวกับแนวทาง การบรรเลงแคนลายแม่บททั้ง 6 ลาย ผ่าน 3 ช่วงเวลา ได้แก่ 1) ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 2) ช่วงปี พ.ศ. 2545-2554 และ 3) ช่วงปี พ.ศ. 2555-2565 ของนายสมบัติ สิมหาล้า สามารถสรุปได้ ดังนี้

1. ผู้วิจัยเปิดกว้างสำหรับแนวคิดอื่น ๆ ด้วย โดยไม่ด่วนสรุปหรืออธิบายปรากฏการณ์ที่ตนสังเกตทั้งที่มีหลักฐานสนับสนุนยังไม่เพียงพอ เนื่องจากกรอบแนวคิดหรือทฤษฎีที่ตั้งไว้ในตอนแรกอาจไม่เหมาะสมกับสถานการณ์ ดังนั้น การปรับแนวคิดก็เป็นสิ่งจำเป็น

2. ใช้วิธีอื่นควบคู่ไปด้วยได้อย่างไม่มีขีดจำกัด

3. เครื่องมือสังเกต การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยจะเข้าไปสังเกตแบบมีส่วนร่วมในกิจกรรม การการแสดงดนตรีของนายสมบัติ สิมหาล้า เพื่อสังเกตการบรรเลงแคนลายแม่บททั้ง 6 ลาย คือ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ่าย และลายสร้อย

4. แนวทางการสังเกตการณ์การบรรเลงแคนของนายสมบัติ สิมหาล้า ได้แก่ งานที่ทำการแสดง บรรยากาแสดง รูปแบบการแสดง รูปแบบวงดนตรี และลายแคนแม่บทที่ใช้บรรเลงประกอบ

ขั้นที่ 6 การวิเคราะห์ข้อมูลและการสังเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลคือกระบวนการจัดระเบียบหาโครงสร้างและหาความหมายของข้อมูล ที่ผู้วิจัยรวบรวมมา ในลักษณะการตีความและเป็นการหาคำอธิบายเชิงทฤษฎีจากข้อมูล มีองค์ประกอบที่สำคัญดังนี้

1. การจัดระเบียบข้อมูล คือ การจัดกิจกรรมด้านกรรมวิธีต่าง ๆ เพื่อให้ข้อมูลหลายประเภทซึ่งได้จากมาหลายแหล่ง หลายวิธีการ ให้อยู่ในรูปแบบของเอกสารที่เป็นระเบียบเป็นระบบ พร้อมทั้งจะนำไปวิเคราะห์ได้โดยสะดวก ซึ่งผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมเอกสารในที่นี้ ทั้งจากสถาบันหอวิทยบริการมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ตลิ่งชัน จังหวัดกรุงเทพมหานคร ห้องสมุดกลางมหาวิทยาลัยขอนแก่น ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาสารคาม และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ข้อมูลจากการสังเกต มาจัดระเบียบทางด้านเนื้อหาว่าข้อความต่างๆที่ปรากฏนั้นมีความหมายอย่างไร ที่น่าจะตรงประเด็นกับเรื่องที่ผู้วิจัยต้องการวิเคราะห์

2. การแสดงข้อมูลเป็นขบวนการนำเสนอข้อมูลส่วนใหญ่ในรูปแบบของการพรรณนา อันเป็นผลมาจากการเชื่อมโยงข้อมูลที่จัดระเบียบแล้วรวมเข้าด้วยกัน เพื่อบอกเรื่องราวของสิ่งที่กำลังศึกษาอยู่ในที่นี้ ผู้วิจัยจะแสดงข้อมูลในเรื่องของการบรรเลงแคนลายแม่บททั้ง 6 ลาย ประกอบด้วย ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย ผ่านการออกแบบภายใต้แนวคิดกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า ได้แก่ แนวคิด ทฤษฎี องค์ประกอบทางดนตรี คีตลักษณ์และการวิเคราะห์ ความคิดสร้างสรรค์ การรับรู้ มุมมองของคนนอกกับคนใน และปรากฏการณ์วิทยา ที่เกิดขึ้นมาจัดทำกรอบแนวคิดของการวิจัย ซึ่งนำมาเชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างสรรค์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า เพื่อที่จะระบุลำดับขั้นทางการเรียนรู้ การรับรู้ และทักษะ โดยนำแนวคิดและทฤษฎีมาสังเคราะห์เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงที่จะเข้าถึงกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า

ขั้นที่ 7 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การหาข้อสรุป ผู้วิจัยทำการหาข้อสรุป การตีความและการตรวจสอบความถูกต้อง ตรงตามประเด็นของผลการวิจัย เป็นกระบวนการหาข้อสรุป และการตีความหมายของผลหรือข้อค้นพบที่ได้จากการแสดงข้อมูลรวมถึงการตรวจสอบว่า ข้อสรุปหรือความหมายที่ได้มีความถูกต้องตรงประเด็นและมีความน่าเชื่อถือ ในงานวิจัยกระบวนการทัศน์แคนดายนแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า ทั้ง 6 ลาย ประกอบด้วย ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสรว้อย ตามแนวทางของนายสมบัติ สิมหาล้าพร้อมทั้งให้ข้อเสนอแนะ และจัดทำผลงานเพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชนและวงวิชาการต่อไป นำเสนออาหารโดยแบ่งเป็นบทตามลำดับเนื้อหา ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 ผลการวิจัย

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ ผู้วิจัยมีความมุ่งหมายต้องการศึกษาแคนลายแม่บท ของนายสมบัติ สิมห้ำ เพื่อที่จะทราบถึงองค์ประกอบทางดนตรี การเดี่ยวแคนลายแม่บท ผ่านการออกแบบภายใต้แนวคิดกระบวนการทัศน์ได้แก่ การรับรู้ มุมมองของคนนอกกับคนใน และปรากฏการณ์วิทยา มาจัดทำกรอบแนวคิดของการวิจัย ซึ่งนำมาเชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างสรรค์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ เพื่อที่จะระบุลำดับขั้นตอนทางการเรียนรู้ การรับรู้ ทักษะ และด้านจิตใจ โดยนำแนวคิดและทฤษฎีมาวิเคราะห์เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงที่จะเข้าถึงกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บท ของนายสมบัติ สิมห้ำ โดยผู้วิจัยทำการศึกษามีขอบเขตชัดเจนทั้งในแง่เนื้อหา เวลา และสถานที่ หรือบริบทที่มีความสมบูรณ์ในตัวเอง ซึ่งการวิจัยในวิธีนี้จำเป็นที่จะต้องได้รับข้อมูลที่หลากหลายและรายละเอียดที่เพียงพอเกี่ยวกับประเด็นการศึกษา ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ประกอบด้วยลายแม่บททั้ง 6 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย โดยผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอข้อมูลออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ปี พ.ศ. 2535-2544, ช่วงที่ 2 ปี พ.ศ. 2545-2554 และช่วงที่ 3 ปี พ.ศ. 2555-2565 ซึ่งในแต่ละช่วง ผู้วิจัยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ

ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ

ตอนที่ 1 ศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ

ช่วงที่ 1 (ปี พ.ศ. 2535-2544)

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ในการวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ ผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ตอนได้แก่

1.1 ประวัติ บทบาท และหน้าที่ของนายสมบัติ สิมห้ำ

จากการสัมภาษณ์และศึกษาเอกสารเกี่ยวกับชีวประวัติของนายสมบัติ สิมห้ำ ผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลภูมิหลังไว้ดังนี้

1.1.1 ด้านครอบครัวของนายสมบัติ สิมหฺล้า

นายสมบัติ สิมหฺล้า ปัจจุบันอายุ 60 ปี เกิดวันจันทร์ที่ 14 ตุลาคม พุทธศักราช 2506 อาศัยอยู่ที่ บ้านวังไฮ ตำบลวังใหม่ อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เป็นบุตรของนายโป่ง สิมหฺล้า และนางบุตดี สิมหฺล้า มีพี่น้องรวมกันทั้งหมด 6 คน โดยนายสมบัติ สิมหฺล้า เป็นบุตรคนสุดท้อง นายสมบัติ สิมหฺล้า เป็นผู้พิการทางสายตา แต่ไม่ใช่ผู้มีความผิดปกติทางสายตามาแต่กำเนิด เนื่องจากหมอต้าเฒ่าใช้ยาผิดนํ้ายาหยอดสะดือมาหยอดที่ตาแทน จึงทำให้ดวงตาของนายสมบัติ สิมหฺล้า มีดบาดสนิทมาจนถึงปัจจุบัน นายสมบัติ สิมหฺล้า ก็ไม่เคยย่อท้อน้อยเนื้อต่ำใจหรือคิดเป็นปมด้อย นายสมบัติ สิมหฺล้า ทำตัวเหมือนคนปกติและเป็นคนช่างสังเกต ช่างคิด ร่าเริงแจ่มใสและชอบดนตรีมาตั้งแต่เด็ก

1.1.2 ด้านทักษะการปฏิบัติแคนของนายสมบัติ สิมหฺล้า

เมื่อนายสมบัติ สิมหฺล้า อายุได้ 3 ขวบ นายโป่ง สิมหฺล้า ได้ซื้อแคน 6 มาให้นายสมบัติ สิมหฺล้า เป็นทั้งเครื่องดนตรีและของเล่นของนายสมบัติ สิมหฺล้า ในขณะนั้น เมื่อนายสมบัติ สิมหฺล้า อายุได้ 7 ขวบ นายสมบัติ สิมหฺล้า ออกขอทานด้วยการเป่าแคน โดยออกตระเวนไปทั่วมีจุดเริ่มต้นที่อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม จากนั้นก็เริ่มตระเวน ไปหลายจังหวัดทั่วภาคอีสาน โดยเริ่มจากจังหวัดใกล้เคียงก่อน ได้แก่ จังหวัดขอนแก่น จังหวัดกาฬสินธุ์ จังหวัดร้อยเอ็ด ในแต่ละวันได้เงินประมาณ 500-600 บาท ในตอนนั้นถือว่าเป็นเงินจำนวนมาก พอตกเย็นก็อาศัยนอนริมฟุตบาทหรือศาลาพำนักข้างทาง กล่าวคือ ค่ำไหนนอนนั่นก็ว่าได้ ในการแสดงเป่าแคนนายสมบัติ สิมหฺล้า จะมีขันมาวางไว้ข้างหน้า เพื่อขอเงินจากผู้คนที่เดินผ่านไปมา นายสมบัติ สิมหฺล้าไม่เคยย่อท้อ แต่กลับเห็นเป็นแรงบันดาลใจในการสู้ชีวิตต่อไป จุดเปลี่ยนชีวิตของนายสมบัติ สิมหฺล้า มีหมอลำ 2 ท่าน ได้มาเห็นนายสมบัติ สิมหฺล้า ขณะกำลังเป่าทำการแสดงเพื่อขอเงิน ในตลาดสด จึงได้ถูกชักชวนให้ไปอยู่ด้วยเพื่อฝึกบรรเลงแคน และเป็นหมอแคนประจำตัวให้กับหมอลำ คือหมอลำคำพัน ฝนแสนห่า และหมอลำวิรัช ม้าแข่ง ได้อยู่กับหมอลำทั้งสองเป็นเวลา 5 ปี

1.1.3 ด้านการเรียนรู้ การรับรู้ของนายสมบัติ สิมหาล้า

ในด้านการเรียนรู้ การรับรู้ของนายสมบัติ สิมหาล้า เริ่มต้นฝึกฝนเป่าแคน ด้วยการเรียนกับคุณพ่อโป่ง สิมหาล้า (บิดา) เป็นการเรียนการสอนในลักษณะโบราณรูปแบบปากต่อปากหรือมุขปาฐะ อาศัยเพียงการจำอย่างเดียวนั่นโดยคุณพ่อโป่ง สิมหาล้า จะเบาเสียงให้ได้ยินก่อนแล้วให้นายสมบัติ สิมหาล้า จำเสียงตามที่ได้ยินแล้วเป่าตาม ในกรณีถ้าจำไม่ได้ก็ต้องผ่านไปก่อนแล้วค่อยกลับมาทวนเองในตอนท้าย ต่อมาได้มีโอกาสเรียนกับหมอแคนจันทร์ ซึ่งในขณะนั้นเป็นหมอแคนที่ได้บันทึกเสียงแคนวางขายในท้องตลาดเป็นที่รู้จักในวงการหมอแคน หมอแคนจันทร์ได้สอนนายสมบัติ สิมหาล้า ด้วยการเป่าให้ฟังก่อนแล้วให้เป่าตามโดยการจำเสียงและทำนอง แต่ไม่เป็นที่สำเร็จเนื่องจากนายสมบัติ สิมหาล้า มองไม่เห็นการนับลูกแคนเพียงแต่อาศัยจำเสียงเท่านั้น ต่อมาครูทองจันทร์ได้คิดค้นวิธีการขึ้นมาใหม่ โดยใช้ถุงมือผูกติดกันระหว่างหมอแคนทองจันทร์กับนายสมบัติ สิมหาล้า เพราะจะได้สามารถรู้ตำแหน่งของลูกแคนและง่ายต่อการต่อเพลงสำหรับผู้มองไม่เห็น ระยะเวลาเพียง 1 เดือนเท่านั้นนายสมบัติ สิมหาล้า สามารถเป่าตามหมอแคนจันทร์ได้

1.1.4 ด้านประสบการณ์การทำงานทางด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหาล้า

เมื่อนายสมบัติ สิมหาล้า อายุได้ 13 ปี ได้เข้าร่วม แข่งขันประกวดการเป่าแคนของวิทยาลัยครูมหาสารคาม ในงานมรดกอีสาน ซึ่งมีการจัดแข่งขันประกวดเป่าแคน นายสมบัติ สิมหาล้า ใช้ลายแม่บทในการประกวด 3 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย และลายสุดสะแนน ผลการแข่งขันนายสมบัติ สิมหาล้า ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับหนึ่ง เนื่องจากในรอบสุดท้ายของการประกวด นายสมบัติ สิมหาล้า ใช้วิธีการเป่าแคนเลียนเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ และมีการสอดแทรกเพลงสากลในขณะบรรเลง พร้อมทั้งได้รับฉายาว่าเป็นหมวกเขนนี้นทอง จากฐานผู้รับชมรับฟัง ในการแข่งขันเป่าแคนในครั้งนั้น หลังจากนั้นท่านก็ได้รับรางวัลในการประกวดเป่าแคนในอีกหลายเวที กล่าวคือ นายสมบัติ สิมหาล้า เป็นคนขยันฝึกซ้อมและหาวิธีการบรรเลงรูปแบบใหม่อยู่เสมอ จึงดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ต่อมาได้มีโอกาสไปเป่าแคนให้กับหมอลำและเพลงลูกทุ่งอีสาน จึงเป็นที่รู้จักของผู้คนทั่วประเทศ เช่น วงสายัณห์ สัญญา, สนธิ สมมาตร, สุภาพ ดาวดวงเด่น เป็นต้น

ในปี พุทธศักราช 2536 นายสมบัติ สิมหาล้า ได้รู้จักกับอาจารย์รัฐ แก้วตัน วงฟองน้ำ โดยการแนะนำของนายอมรฤทธิ์ อภิรักษ์ นายสมบัติ สิมหาล้า เล่นดนตรีอยู่กับวงฟองน้ำอยู่ 5 ปี จึงทำให้มีชื่อเสียงเพิ่มขึ้น และได้ถูกรับเชิญออกรายการทีวีรายการไท่ไรท์โชว์ จึงทำให้มีชื่อเสียงไป

ทั่วประเทศ นอกจากนี้นายสมบัติ สิมหาล้า ได้ร่วมรับเชิญบรรเลงแคนกับวงดนตรีระดับโลก คือ วงแมนฮัตตันแจ๊สควอเตต (Manhattan Jazz Quartet)

1.2 ผลงานด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหาล้า

ผลงานด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหาล้า ได้มีการบันทึกเสียงบรรเลงเดี่ยวแคนโดยอาจารย์สมบัติ จิมราช อัลบั้ม ลายแคนหลงเกาะ ชุดที่ 2 (สำหรับคนที่จะใช้เรียน) เดือนกุมภาพันธ์ พุทธศักราช 2538 จำนวน 12 ลาย ประกอบด้วย 1) ลายแคนหลงเกาะ 2) ลายตีกลองน้ำ 3) ลายสาวหยิกแม่ 4) ลายแม่หม้ายกล่อมลูก 5) ลายเตี้ยยุคใหม่ 6) ลายโปงกลาง 7) ลายลมผัดไผ่ 8) ลายนกไซบินข้ามทุ่ง 9) ลายแคนยุคใหม่ 10) ลายพินยุคใหม่ 11) ลายแซกยุคใหม่ และ 12) ลายสินชัย (ภาพประกอบ 16)



ภาพประกอบ 16 อัลบั้มลายแคนหลงเกาะ บรรเลงโดยอาจารย์สมบัติ จิมราช

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544 ไม่มีแถบเสียงปรากฏเป็นที่แน่ชัด ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาค้นคว้าจาก เอกสาร หนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมไปถึงการสัมภาษณ์ ในช่วงนี้ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลจากงานวิจัยเรื่องแคน: ระบบเสียงและทฤษฎีการบรรเลง ปริณิฎานิพนธ์ปริณิฎาปรัชญาดุริยางค์วิทยา ปี พ.ศ. 2554 ของอาจารย์สนอง คลังพระศรี มาถอดความ และสัมภาษณ์นายสมบัติ สิมห้ำ เพื่อเป็นการตรวจสอบความเที่ยงตรงของงานวิจัย

1. ลายใหญ่ (ลำผีฟ้า) มีความยาวเวลาประมาณ 2.18 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 76 ห้อง อัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 90 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วย กลุ่มเสียง A, C, D, E, G และเสียงประสานยืน ประกอบด้วยเสียง E และ A รูปแบบทำนองใช้เสียงต่ำในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ดหรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายใหญ่ใช้เสียงได้ครบทั้ง 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง A, B, C, D, E, F และ G หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดเอโอเลียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 17) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบทำนองหลักและการแปร (ตารางที่ 17)



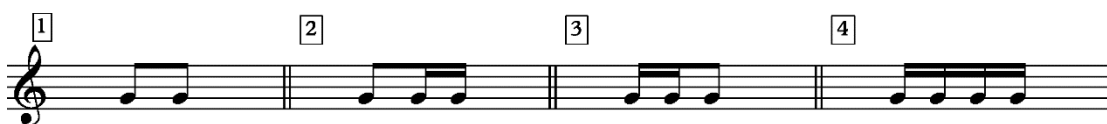
ภาพประกอบ 17 รูปแบบจังหวะ ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 7 โครงสร้าง ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดเชื่อม
	ตอนเกริ่นนำ	1-8	
A	นำเสนอทำนองหลัก	9-20	A
	ช่วงเชื่อม	21-25	B
	นำเสนอทำนองหลัก	26-38	C
ช่วงเชื่อม	นำแนวคิดช่วงเกริ่นนำกลับมา	39-42	D
A'	แปรทำนอง แนวคิดหน่วยย่อยทำนองหลัก	43-48	E
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่ C	49-54	F
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่ D	55-66	G
	ตอนจบ	67-76	H

2. ลายน้อย มีความยาวประมาณ 2.30 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 101 ห้อง อัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 110 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง D, F, G, A และ C และเสียงประสานอื่น ประกอบด้วยเสียง D และ A รูปแบบทำนองใช้เสียงกลางไปเสียงสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายน้อยใช้เสียงได้ครบทั้ง 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง D, E, F, G, A, B และ C หากเทียบกับโมดิในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดิโดเรียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 4 ลักษณะ (ภาพประกอบ 18) โครงสร้างคือลักษณะเป็นแบบทำนองหลักและการแปร (ตารางที่ 18)



ภาพประกอบ 18 รูปแบบจังหวะ ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 8 โครงสร้าง ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-31	
A	นำเสนอทำนองหลัก	32-40	A
	ช่วงเชื่อม	41-48	B
	นำเสนอทำนองหลัก	49-57	C
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	58-75	D
	ช่วงเชื่อม	76-80	E
	แปรทำนอง ดำเนินทำนองรูปแบบการย้ายเสียง	81-91	F
	ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C		
	ตอนจบ	92-101	G

3. ลายเซ มีความยาวประมาณ 2.19 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 123 ห้อง อัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 110 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง E, G, A, B และ D และเสียงประสานอื่น ประกอบด้วยเสียง B และ E รูปแบบทำนองใช้เสียงสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงกลางเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายเซใช้เสียงได้ 6 เสียง ประกอบด้วยเสียง E, G, A, B, C และ D หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับ โมดเอโอเรียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 2 ลักษณะ (ภาพประกอบ 19) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบทำนองหลักและการแปร (ตารางที่ 19)



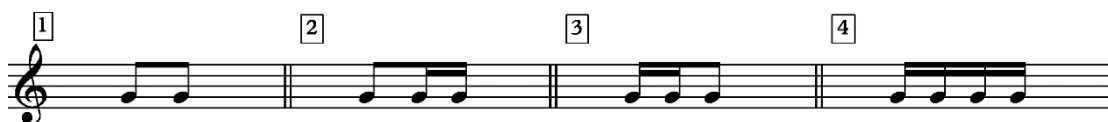
ภาพประกอบ 19 รูปแบบจังหวะ ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 9 โครงสร้าง ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-17	
A	นำเสนองานหลัก	18-45	A
	ช่วงเชื่อม	46-50	B
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	51-66	C
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง E	67-73	D
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง B	74-79	E
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	80-109	F
	ตอนจบ	110-123	G

4. ลายสุดสะแนน มีความยาวประมาณ 2.22 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 109 ห้อง อัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 98 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง G, A, C, D และ E และเสียงประสานยืนขึ้นคู่ 8 ประกอบด้วยเสียง G เสียงกลาง และ G เสียงสูง รูปแบบทำนองใช้เสียงกลางไปสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงกลางและสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายสุดสะแนนใช้เสียงได้ 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง G, A, B, C, D, E และ F หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดมิกโซลิเดียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 4 ลักษณะ (ภาพประกอบ 24) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบทำนองหลักและการแปร (ตารางที่ 20)



ภาพประกอบ 20 รูปแบบจังหวะ ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 10 โครงสร้าง ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-7	
A	นำเสนอทำนองหลัก	8-33	A
	ช่วงเชื่อม	34-42	B
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G	43-46	C
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	47-54	D
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง E	55-85	E
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G	86-96	F
	ตอนจบ	97-109	G

5. ลายโป้ซ่าย มีความยาวประมาณ 2.54 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 126 ห้อง อัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 90 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง C, D, F, G และ A และเสียงประสานยืน ประกอบด้วยเสียง C และ G รูปแบบทำนองให้เสียงกลาง และสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายโป้ซ่ายใช้เสียงได้ 6 เสียง ประกอบด้วยเสียง C, D, E, F, G และ A หากเทียบกับโมดิในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดมิกโซลิเดียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 21) โครงสร้างคือลักษณะเป็นแบบทำนองหลักและการแปร (ตารางที่ 21)



ภาพประกอบ 21 รูปแบบจังหวะ ลายโป้ซ่าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 11 โครงสร้าง ลายโป้ซ่าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ่อม
	ตอนเกริ่นนำ	1-12	
A	นำเสนอทำนองหลัก	13-24	A
	ช่วงเชื่อม	25-30	B
	นำเสนอทำนองหลัก	31-42	C
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	43-49	D
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง F	50-59	E
	ช่วงเชื่อม	60-66	F
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D ไป F ลงจบที่ D	67-75	G
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C ไป F	76-99	H
	ช่วงเชื่อม	100-105	I
	นำเสนอทำนองหลัก และการแปรทำนอง	106-113	J
	ตอนจบ	114-123	K

6. ลายสร้อย มีความยาวประมาณ 2 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 70 ห้อง อัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 90 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง C, E, G, A และ B และเสียงประสานอื่น ประกอบด้วยเสียง D และ A รูปแบบทำนองใช้เสียงสูงในการเดินทำนองหลักของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ดหรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายสร้อยใช้เสียงได้ 6 เสียง ประกอบด้วยเสียง D, E, G, A, B และ C หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดมิกโซลิเดียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 22) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบสองตอนและการแปร (ตารางที่ 12)



ภาพประกอบ 22 รูปแบบจังหวะ ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 12 โครงสร้าง ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-11	
A	นำเสนองานของหลัก	12-18	A
A'	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลง	19-24	B
A'	แปรทำนอง ย้ายศูนย์กลางเสียงที่ A และ G	25-34	C
B	เดินทำนองลายน้อย	35-42	D
B'	แปรทำนองลายน้อย	43-57	E
	ตอนจบ	58-70	F

ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห
ล้า

ช่วงที่ 1 (ปี พ.ศ. 2535-2544)

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ในการวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บท
ของนายสมบัติ สิมหล้า ผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ตอนได้แก่

2.1 หลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมหล้า

จากการสัมภาษณ์และศึกษาหลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมหล้าผู้วิจัยได้
เรียบเรียงข้อมูลไว้ดังนี้ ในการถอดโน้ตผู้วิจัยทำการแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) โน้ตส่วนบนซึ่ง
แสดงเสียงประสาน และเสียงประสานอื่น 2) โน้ตส่วนล่างซึ่งแสดงถึงกลุ่มแนวทำนองหลัก

2.1.1 หลักการบรรเลงแคนลายใหญ่ของนายสมบัติ สิมห้ำ

ชื่อเพลง : ลายใหญ่

ทางเสียง : ลายทางยาว

อัตราจังหวะ : 2/4

กลุ่มเสียงหลัก : A, C, D, E, G / ลา, โด, เร, มี, ซอล

เสียงประสาน : E, A / มี, ลา

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายใหญ่ ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดี่ยว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ตอน เกริ่นนำ

ห้องที่ 1 บรรเลงขึ้นโดยการจาดแคนเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย้าเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 2-8 นำชุดเสียงข้างต้น มาสร้างเป็นประโยคถาม-ตอบ โดยในแต่ละประโยคจะประกอบด้วยเสียง 3 เสียง ได้แก่ ประโยคถามประกอบด้วยเสียง A, G และ C ประโยคตอบประกอบด้วยเสียง A, C และ D ก่อนที่จะดำเนินเข้าสู่ทำนองหลัก (ภาพประกอบ 23)

ภาพประกอบ 23 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-8 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดเชื่อม A ห้องที่ 9 เริ่มต้นจากการบรรเลงสลับสนับสนุนแนวทำนองหลักด้วยลักษณะการนำเสนอหน่วยย่อยของทำนอง ถัดมาห้องที่ 10-15 นำเสนอทำนองหลัก ในช่วงท้ายห้องที่ 17-20 นำหน่วยย่อยของจังหวะกลับมาโดยการย้ายศูนย์กลางเสียงมาที่เสียง E ทิศทางของทำนองรูปแบบคงที่ ประกอบด้วยเสียง E และ G (ภาพประกอบ 24)

ภาพประกอบ 24 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 9-20 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

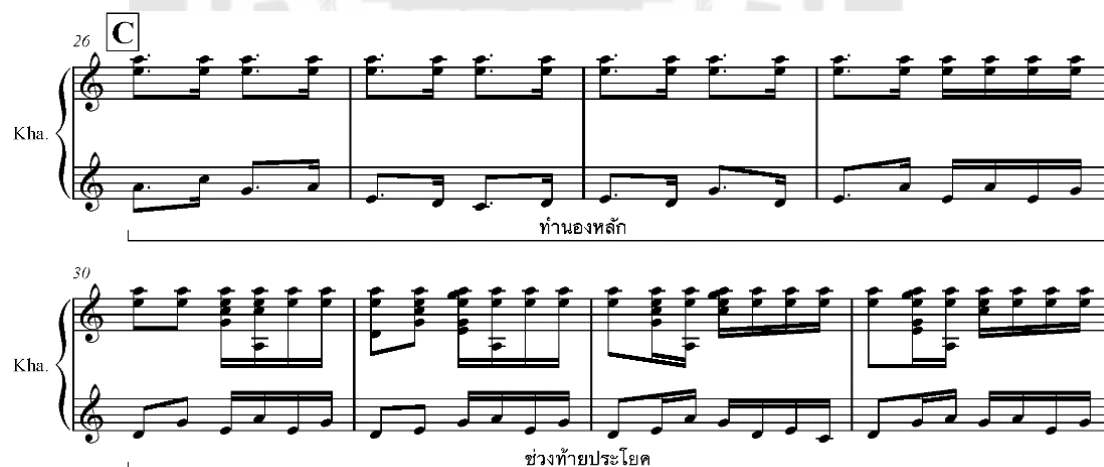
ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม B ห้องที่ 21-25 นำแนวคิดตอนเกริ่นนำกลับมา บรรเลงในลักษณะการย้ายจังหวะด้วยเสียง 2 เสียง ประกอบด้วยเสียง A และ G ถัดมานำหน่วยย่อยจังหวะกลับมาแปรทำนอง ทิศทางของทำนองรูปแบบคงที่ มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง A (ภาพประกอบ 25)



ภาพประกอบ 25 ต่อนำเสนอทำนอง ห้องที่ 21-25 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม C ห้องที่ 26-29 นำหน่วยย่อยจากทำนองตอนต้นมาพัฒนารูปแบบจังหวะ ตอนต้นทิศทางของทำนองรูปแบบขาลงขั้นคู่ 5 จากเสียง A ลงมาเสียง D ช่วงท้ายประโยค ห้องที่ 30-33 นำหน่วยย่อยจังหวะตอนเกริ่นนำกลับมาบรรเลงโดยการแปรทำนองมีทิศทางทำนอง รูปแบบคงที่ ศูนย์กลางเสียงไปเสียง D (ภาพประกอบ 26)



ภาพประกอบ 26 นำเสนอทำนอง ห้องที่ 26-33 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม

จุดข้าม D ห้องที่ 39-42 บรรเลงโดยการย้ำเสียงเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจน ประกอบด้วยเสียง 2 เสียง ได้แก่เสียง A และ E ทิศทางเสียงขาลงชั้นคู่ 4 (ภาพประกอบ 27)



ภาพประกอบ 27 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 39-42 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้าม E ห้องที่ 43-46 นำหน้อยย่อยกลับมาแปรทำนองโดยการย้ำเสียง ทิศทางของเสียงรูปแบบขาขึ้นชั้นคู่ 4 จากเสียง A ไปเสียง D ศูนย์กลางเสียงที่ A (ภาพประกอบ 28)



ภาพประกอบ 28 แปรทำนอง ห้องที่ 43-46 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 49-54 แปรทำนองโดยทิศทางของทำนองรูปแบบขาลงและขึ้น
ศูนย์กลางเสียงที่ C (ภาพประกอบ 29)



ภาพประกอบ 29 แปรทำนอง ห้องที่ 49-54 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 55-66 นำทำนองหลักกลับมาพัฒนาทำนองโดยการแปร ศูนย์กลาง
เสียงที่ D (ภาพประกอบ 30)



ภาพประกอบ 30 แปรทำนอง ห้องที่ 55-66 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดข้าม H ห้องที่ 67-68 นำแนวคิดน้อยย่อยทำนองหลักกลับมาบรรเลงซ้ำ 2 รอบ ถัดมาห้องที่ 69-71 นำแนวคิดน้อยย่อยทำการแปรทำนอง ทิศทางของทำนองรูปแบบขาขึ้นและลง ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง A ในช่วงท้ายห้องที่ 72-75 นำแนวคิดเกริ่นนำกลับมาบรรเลงในลักษณะการย้ำเสียงสูงขึ้นขั้นคู่ 5 ประกอบด้วยเสียง A และ E มาบรรเลงซ้ำลงทีละน้อยและจบด้วยการจำัดแคน หรือการบรรเลงกลุ่มเสียงหลักของบทเพลงโดยการค้างเสียง (ภาพประกอบ 31)



ภาพประกอบ 31 ตอนจบ ห้องที่ 67-76 ลายใหญ่ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.2 หลักการบรรเลงแคนลายน้อยของนายสมบัติ สิมหาล้า

ชื่อเพลง : ลายน้อย

ทางเสียง : ลายทางยาว

อัตราจังหวะ : 2/4

กลุ่มเสียงหลัก : D, F, G, A, C / เร, ฟา, ซอล, ลา, โด

เสียงประสาน : D, A / เร, ลา

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายน้อย ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดี่ยว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ตอนเกริ่นนำ

ห้องที่ 1-2 บรรเลงขึ้นโดยการจำัดแคนเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักให้มีความเด่นชัด
ในลักษณะการย้ำเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 3-6 นำชุดเสียงข้างต้น
มาบรรเลงสร้างทำนองเกริ่นนำ ศูนย์กลางเสียงที่ D ทิศทางเสียงขึ้นและลงรูปแบบคงที่ ห้องเพลงที่
7-9 บรรเลงทำนองในทิศทางทำนองขาขึ้นขึ้นขึ้น 8 ถัดมาในห้องที่ 10-13 บรรเลงทำนองในทิศทาง
ทำนองขาขึ้นขึ้นขึ้น 8 (ภาพประกอบ 32)

♩ = 110

Khaen

นำเสนอกลุ่มเสียงหลัก

ศูนย์กลางเสียงที่ D

6

Kha.

10

Kha.

ภาพประกอบ 32 ตอนเกริ่นนำ ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้าม A ห้องที่ 32-36 ศูนย์กลางเสียงที่ A นำเสนอหน่วยย่อยแบ่งออกได้ 3 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มที่ 1 เสียง F และ A กลุ่มที่ 2 เสียง G และ A กลุ่มที่ 3 เสียง C และ A บรรเลงวนสลับไปมา ถัดไปห้องที่ 37-40 นำหน่วยย่อยทั้ง 3 กลุ่มทำการพัฒนาประโยค หากพิจารณาดูจะสังเกตได้ว่าเสียงในแต่ละกลุ่มเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง A เสมอ (ภาพประกอบ 33)

32 **A**

Kha.

กลุ่มที่ 1 กลุ่มที่ 2 กลุ่มที่ 3 กลุ่มที่ 2 กลุ่มที่ 1 กลุ่มที่ 2 กลุ่มที่ 1 กลุ่มที่ 2 กลุ่มที่ 3

37

Kha.

ทำการพัฒนาประโยคจากแนวคิดข้างต้น

ภาพประกอบ 33 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 32-40 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้าม B ห้องที่ 41-46 บรรเลงทำนองโดยการย้ายเสียงขึ้นคู่ 4 เสียง A และ D ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ถัดไปห้องที่ 47-48 บรรเลงเสียง F โดยการดัดลั่น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของนายสมบัติ สิมหาล้า (ภาพประกอบ 34)

41 **B**

Kha.

ดำเนินทำนองรูปแบบการย่ำเสียง AC และ D วนสลับไปมา ทิศทางทำนองคงที่

45

Kha.

เสียงสัญลักษณ์

ภาพประกอบ 34 ต่อนำเสนอทำนอง ห้องที่ 41-48 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ C ห้องที่ 49-52 นำแนวคิดช่วงเชื่อมมาพัฒนาทำนอง โดยการสร้างเป็นประโยคถาม-ตอบ ในประโยคถามบรรเลงในลักษณะการย่ำเสียง ศูนย์กลางเสียงที่ F ประโยคตอบมีการย้ายศูนย์กลางเสียงลงขั้นคู่ 4 ไปที่เสียง C (ภาพประกอบ 35)

49 **C**

Kha.

ประโยคถาม

ประโยคตอบ

ภาพประกอบ 35 ต่อนำเสนอทำนอง ห้องที่ 49-52 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้อ D ห้องที่ 58-62 แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้นรูปแบบข้ามชั้น จากเสียง A ไปเสียง D ชั้นคู่ 4 และจากเสียง D ไปเสียง F ชั้นคู่ 3 ถัดไปห้องที่ 63-66 แปรทำนองทิศทางขาลงแบบเรียงชั้นจากเสียง A ไปสู่เสียง F ในตอนท้ายมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 3/4 (ภาพประกอบ 36) ช่วงท้าย ห้องที่ 67-70 แปรทำนองลักษณะการย่อเสียง ทิศทางของทำนองรูปแบบคงที่ ในช่วงนี้เสียงสัญลักษณ์จะลงตกที่ A อย่างสม่ำเสมอ (ภาพประกอบ 37)

58 D

Kha.

แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้น

63

Kha.

แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลง

ภาพประกอบ 36 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 58-66 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

67

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ A

ภาพประกอบ 37 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 67-70 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดซ่อม E ห้องที่ 76-80 นำทำนองหลักกลับมาพัฒนา โดยการแปรประโยค
ถอยกลับ เนื่องจากในช่วงต้นนั้นการบรรเลงจากเสียงอื่นเพื่อที่จะส่งเข้าหาเสียง A แต่ในตอนนี้จะ
เป็นลักษณะเสียง A บรรเลงเพื่อส่งไปหาเสียงอื่น (ภาพประกอบ 38)



ภาพประกอบ 38 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 76-80 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ่อม F ห้องที่ 81-84 แปรทำนองลักษณะการย้ำเสียง F บรรเลงซ้ำ 2 รอบ จากนั้น
ห้องที่ 85-86 เคลื่อนศูนย์กลางเสียงไปที่ C ถัดไปห้องที่ 87-88 เคลื่อนศูนย์กลางเสียงไปที่ E
(ภาพประกอบ 39)

ภาพประกอบ 39 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 81-91 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดข้าม G ห้องที่ 92-95 แปรทำนองศูนย์กลางเสียงที่ A ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ห้องที่ 96-101 แปรทำนองทิศทางของทำนองขาลงจากเสียง A ไปสู่เสียง D บรรเลงโดยการยึดจังหวะให้ช้าลงทีละน้อย และจบด้วยการจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 40)

ภาพประกอบ 40 ตอนจบ ห้องที่ 92-101 ลายน้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.3 หลักการบรรเลงแคนลายเซของนายสมบัติ สิมห้

ชื่อเพลง : ลายเซ

ทางเสียง : ลายทางยาว

อัตราจังหวะ : 2/4 และ 3/4

กลุ่มเสียงหลัก : E, G, A, B, D / มี, ซอล, ลา, ที, โด

เสียงประสาน : E, B / มี, ที

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายเซ ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียวเพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ตอนเกริ่นนำ

ห้องที่ 1-2 บรรเลงขึ้นโดยการจำแนกเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักให้มีความเด่นชัดในลักษณะการย้ำเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 3-12 นำชุดเสียงข้างต้นมาบรรเลงสร้างทำนองเกริ่นนำ ทิศทางเสียงลงและขึ้น บรรเลงไปและกลับมาที่ศูนย์กลางเสียงที่ B เสมอ (ภาพประกอบ 41)

♩ = 110

Khaen

นำเสนอกลุ่มเสียงหลัก

ศูนย์กลางเสียงที่ B

Kha.

ภาพประกอบ 41 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-12 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้าม A ห้องที่ 19-25 ศูนย์กลางเสียงที่ B บรรเลงในลักษณะการย้ำเสียงที่เสียง B สังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง B เสมอ ช่วงทำนองของประโยคห้องที่ 26-28 ทิศทางทำนองรูปแบบขาลงขั้นคู่ 5 จากเสียง B ไปสู่เสียง E (ภาพประกอบ 42)



ภาพประกอบ 42 ต่อนำเสนอทำนอง ห้องที่ 19-28 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม ห้องที่ 46-50 บรรเลงทำนองลักษณะการย่ำทำนอง ทิศทางทำนองขาลงชั้นคู่ 3 จากเสียง G ไปสู่เสียง E บรรเลงการซ้ำ 2 รอบ จบประโยคด้วยการจ๊าดแคนและมีการใช้เทคนิค พรหมนิ้วที่เสียง E (ภาพประกอบ 43)



ภาพประกอบ 43 ต่อนำเสนอทำนอง ห้องที่ 46-50 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้อ C ห้องที่ 51-62 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ A บรรเลงในลักษณะการย้ำเสียงที่เสียง A สังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง A เสมอ (ภาพประกอบที่ 44)

ภาพประกอบ 44 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 51-62 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ D ห้องที่ 67-73 ศูนย์กลางเสียงที่ E ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดดแบบข้ามขั้น สังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง E เสมอ ในช่วงท้ายของการแปรทำนองมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 3/4 (ภาพประกอบ 45)



ภาพประกอบ 45 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 67-73 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ E ห้องที่ 74-79 ศูนย์กลางเสียงที่ B ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดดแบบข้ามขั้น ขึ้นและลงสังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง B เสมอ ในช่วงท้ายของการแปรทำนองมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 3/4 ประเด็นที่น่าสนใจในตอนนี้ คือ การนำแนวคิดช่วงก่อนหน้ามาทำการพัฒนารูปแบบทำนองโดยการเคลื่อนศูนย์กลางเสียงขึ้นขึ้นคู่ 5 (ภาพประกอบ 46)



ภาพประกอบ 46 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 74-79 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ F ห้องที่ 80-85 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ A การแปรทำนองลักษณะการย้ายเสียง A หากพิจารณารูปแบบขึ้นคู่ ขาขึ้นอยู่ที่ขึ้นคู่ 4 และขาลงจะอยู่ที่ขึ้นคู่ 5 (ภาพประกอบ 47)

80 **F**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ A

86

Kha.

ภาพประกอบ 47 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 80-91 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอบจบ

จุดข้าม G ห้องที่ 117-123 นำทำนองหลักกลับมานำเสนออีกครั้งโดยการแปร ทิศทางทำนองขาลงชั้นคู่ 4 จากเสียง A จบที่เสียง E และบรรเลงจบด้วยการจำัดแคน (ภาพประกอบ 48)

110 **G**

Kha.

ทิศทางทำนองขาลง ที่ A G และ E

117

Kha.

จำัดแคน

ภาพประกอบ 48 ตอนจบ ห้องที่ 117-123 ลายเซ ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.4 หลักการบรรเลงแคนลายสุดสะแนนของนายสมบัติ สิมหล้า

ชื่อเพลง : ลายสุดสะแนน

ทางเสียง : ลายทางสั้น

อัตราจังหวะ : 2/4 และ 3/4

กลุ่มเสียงหลัก : G, A, B, D, E / ซอล, ลา, ที, เร, มี

เสียงประสาน : G / ซอล

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายสุดสะแนน ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ตอนเกริ่นนำ

ห้องที่ 1-2 บรรเลงขึ้นโดยการจาดแคนเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย้ำเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 3-4 นำชุดเสียงข้างต้นมาบรรเลงโดยการคลายเสียงออก ถัดไปห้องที่ 8-7 บรรเลงการเกริ่นทำนอง ทิศทางทำนองกระโดดข้ามขึ้น โดยเริ่มจากเสียง G ขึ้นขึ้นคู่ 4 มาที่เสียง C จากนั้นลงขึ้นคู่ 3 มาที่เสียง A บรรเลงซ้ำ 6 รอบ (ภาพประกอบ 49)



ภาพประกอบ 49 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-7 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้อ A ห้องที่ 8-16 ศูนย์กลางเสียงที่ C บรรเลงในลักษณะการย้ำเสียงที่เสียง C การนำเสนอทำนองประกอบด้วยเสียงหลัก 4 เสียง ประกอบด้วยเสียง C, D, E และ G สังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับที่เสียง C เสมอ ช่วงทำนองของประโยคเปลี่ยนอัตราจังหวะ 3/4 (ภาพประกอบ 50)

ภาพประกอบ 50 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 8-16 ลายสุดสะแนน

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้อ B ห้องที่ 34-36 บรรเลงลักษณะการย้ำเสียง C ทิศทางของทำนองรูปแบบกระโดดรูปแบบขาข้ามขึ้นขึ้นคู่ 3 และ ขึ้นคู่ 4 ถัดไปห้องที่ 37-38 ศูนย์กลางเสียงที่ E (ภาพประกอบ 51)



ภาพประกอบ 51 ตอนนำเสนองานทำนอง ห้องที่ 34-38 ลายสุดสะแนน

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้อ C ห้องที่ 43-46 ศูนย์กลางเสียงที่ A แปรทำนองลักษณะการย่ำเสียง A ทิศทางของรูปแบบคงที่ การแปรทำนองช่วงนี้จะเป็นการแปรลักษณะสั้นเพื่อเตรียมตัวแปรทำนองในช่วงถัดไป (ภาพประกอบ 52)



ภาพประกอบ 52 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 43-46 ลายสุดสะแนน

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ่อม D ห้องที่ 47-50 แปรทำนองในลักษณะการย้ายเสียง ศูนย์กลางเสียงที่ D
ทิศทางของทำนองรูปแบบคงที่ ความห่างช่วงเสียงขาขึ้นขึ้นคู่ 4 ขาลงลงคู่ 2 (ภาพประกอบ 53)



ภาพประกอบ 53 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 47-50 ลายสุดสะแนน

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ่อม E ห้องที่ 55-59 แปรทำนองลักษณะการย้ายเสียง ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง E
การแปรทำนองในตอนนีช่วงเสียงจะลงขั้นคู่ 5 ที่เสียง A หากพิจารณาจะสังเกตได้ว่าการแปร
ทำนองเสียงสัญลักษณ์จะอยู่ที่เสียง E และ A (ภาพประกอบ 54)

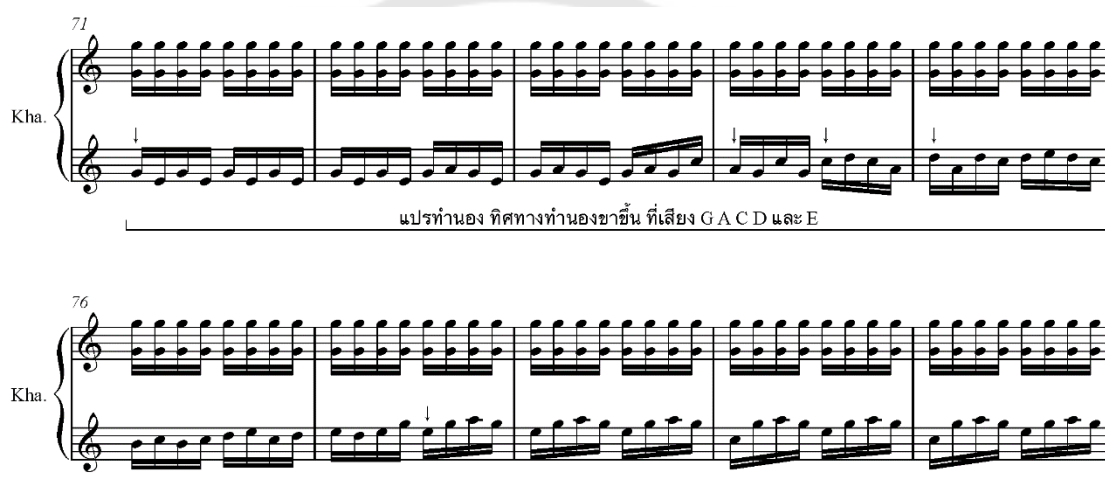


ภาพประกอบ 54 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 55-64 ลายสุดสะแนน

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงทำย ห้องที่ 71-73 แปรทำนอง โดยศูนย์กลางเสียงยังคงอยู่ที่เสียง E ทิศทางทำนอง รูปแบบคงที่ประกอบด้วย 3 เสียง ได้แก่ E, G และ A บรรเลงลักษณะการย้ำเสียงที่เสียง E ถัดไป ห้องที่ 74-77 แปรทำนอง ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นเรียงตามขั้นประกอบด้วยเสียง G ไป A ไป C ไป D สูเสียง E ในช่วงทำยประโยคห้องที่ 78-80 ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ประกอบด้วย 3 เสียง ได้แก่ E, G และ A บรรเลงลักษณะการย้ำเสียงที่เสียง E และ A หากพิจารณาจะสังเกตได้ว่าการแปรในช่วงต้นและช่วงทำยประโยคมีความคล้ายกัน ต่างกันที่ช่วงเสียงต่ำและช่วงเสียงสูง (ภาพประกอบ 55)



ภาพประกอบ 55 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 71-80 ลายสุดสะแนน

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 86-90 ศูนย์กลางเสียงที่ A การแปรทำนองช่วงนี้เป็นลักษณะการผสมผสาน ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่การย้ำเสียง และการเคลื่อนที่ทิศทางทำนองขาขึ้นและลง (ภาพประกอบ 56)



ภาพประกอบ 56 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 86-90 ลายสุดสะแนน

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดข้าม G ห้องที่ 97-109 ช่วงต้นเริ่มการแปรทำนองลักษณะการย้ายเสียงทีเสียง D ถัดไปแปรทำนองโดยทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้น ไปเสียง E ในช่วงนี้ลักษณะการบรรเลงจะ บรรเลงช้าลงทีละน้อยก่อนที่จะเคลื่อนเสียงไปจบด้วยการจ๊าดแคนที่เสียง G (ภาพประกอบ 57)

97 **G**

Kha.

แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาคั่น ที่เสียง DE และ G

102 rit.

Kha.

105

Kha.

ภาพประกอบ 57 ตอนจบ ห้องที่ 97-109 ลายสุดสะแนน ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.5 หลักการบรรเลงแคนลายไปซ้ายของนายสมบัติ สิมหล้า

ชื่อเพลง : ลายไปซ้าย

ทางเสียง : ลายทางสั้น

อัตราจังหวะ : 2/4

กลุ่มเสียงหลัก : C, D, F, G, A / โด, เร, ฟา, ซอล, ลา

เสียงประสาน : C, G / โด, ซอล

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายไปซ้าย ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ตอนเกริ่นนำ

ห้องที่ 1 บรรเลงขึ้นโดยการจำแคนเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักให้มีความเด่นชัดในลักษณะการย้ำเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 2-7 นำชุดเสียงข้างต้นมาบรรเลง ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง C การดำเนินทำนองอยู่ในช่วงเสียงต่ำ ห้องที่ 8 เปลี่ยนอัตราจังหวะที่ 3/4 และบรรเลงการจำแคนอีกครั้ง เพื่อที่จะส่งไปห้องที่ 9-12 บรรเลงการเกริ่นทำนองประกอบด้วย 3 เสียง ได้แก่ C, D และ F (ภาพประกอบ 58)

ภาพประกอบ 58 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-12 ลายโป๊ซ่าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้อ A ห้องที่ 13-22 ศูนย์กลางเสียงที่ F บรรเลงในลักษณะการย้ำเสียงที่เสียง F การนำเสนอทำนองประกอบด้วยเสียงหลัก 5 เสียง ประกอบด้วยเสียง C, D, E, G และ A สังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง F อย่างสม่ำเสมอ (ภาพประกอบ 59)

$\text{♩} = 90$

Khaen

นำเสนอกลุ่มเสียงหลัก

ศูนย์กลางเสียงที่ C

Kha.

ภาพประกอบ 59 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 13-22 ลายโป้ซ้าย

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม B ห้องที่ 25-29 ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D ทิศทางทำนองรูปแบบขาลง
ขั้นคู่ 8 จาก D เสียงสูงลงมาถึง D เสียงต่ำ (ภาพประกอบ 60)

25 **B**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

ภาพประกอบ 60 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 25-29 ลายโป้ซ้าย

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม C ห้องที่ 31-41 นำเสนอทำนองหลัก ทิศทางทำนองรูปแบบขาลงและขึ้น
ประกอบด้วย 3 เสียง ได้แก่ A, G และ F (ภาพประกอบ 61)

Kha.

31 C

36 C

ทำนองหลัก

ทำนองหลัก

ภาพประกอบ 61 ตอนนำเสนอทำนอง ห้องที่ 31-41 ลายโป๊ซ่าย

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้าม D ห้องที่ 43-46 ศูนย์กลางเสียงที่ D แปรทำนองลักษณะการย่ำเสียง D ทิศทาง
ของรูปแบบคงที่ ถัดไปห้องที่ 47-49 ทิศทางทำนองรูปแบบขาลงขึ้นคู่ 8 ดำเนินทำนองจาก
เสียง D สูงเคลื่อนมาที่เสียง D ต่ำ (ภาพประกอบ 62)



ภาพประกอบ 62 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 43-49 ลายโป้ซ้าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดเชื่อม E ห้องที่ 50-54 แปรทำนองลักษณะการย่ำเสียง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง F ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ประกอบด้วย 4 เสียง ได้แก่ F, G, A และ D สังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง F อย่างสม่ำเสมอ (ภาพประกอบ 63)



ภาพประกอบ 63 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 50-54 ลายโป้ซ้าย

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม F ห้องที่ 60-62 เริ่มจากนำหน่วยย่อยของช่วงเกริ่นนำกลับมาบรรเลง ถัดไปแปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่ G บรรเลงลักษณะการย่ำเสียง ทิศทางทำนองรูปแบบ

คงที่ ประกอบด้วย 3 เสียง ได้แก่ F, G และ A หากพิจารณาสังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง G อย่างสม่ำเสมอ (ภาพประกอบ 64)

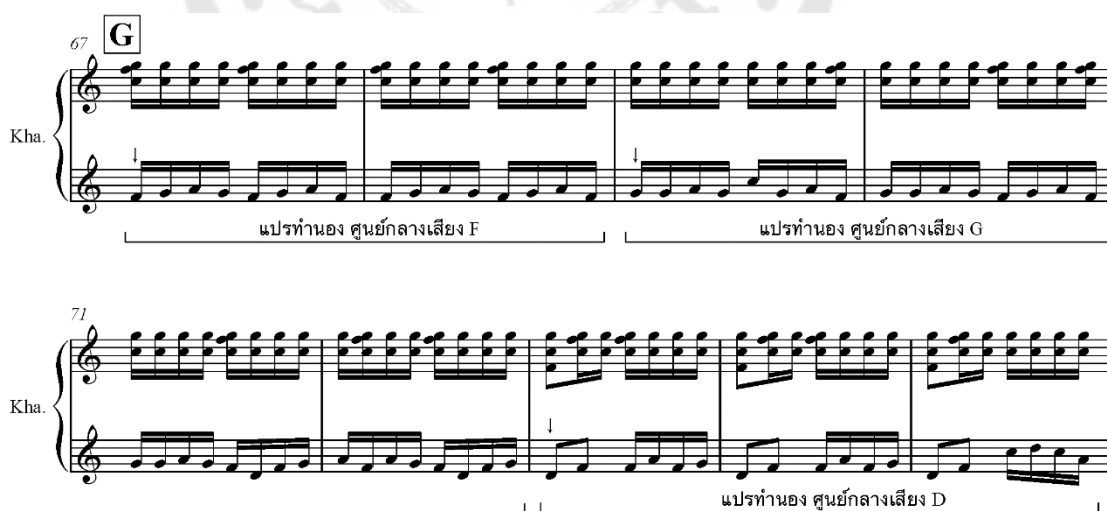


ภาพประกอบ 64 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 60-62 ลายโป๊ซ่าย

ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 67-75 แปรทำนองในลักษณะการนำทำนองหลักของเพลงมาทำการแปรโดยการเคลื่อนที่ศูนย์กลางเสียง 3 ครั้ง จาก F ไปสู่ G และจบลงที่ D (ภาพประกอบ 65)



ภาพประกอบ 65 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 67-75 ลายโป๊ซ่าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดซ่อม J ห้องที่ 106-109 นำทำนองหลักกลับมาบรรเลงและแปรอีกครั้ง เพื่อเป็นสัญญาณที่บ่งบอกถึงที่กำลังจำลองช่วงจบเพลง (ภาพประกอบ 66)



ภาพประกอบ 66 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 106-109 ลายโป๊ซ่าย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.6 หลักการบรรเลงแคนลายสร้อยของนายสมบัติ สิมหาล้า

ชื่อเพลง : ลายสร้อย

ทางเสียง : ลายทางสั้น

อัตราจังหวะ : 2/4 และ 3/4

กลุ่มเสียงหลัก : D, E, G, A, B / เร, มี, ซอล, ลา, ที

เสียงประสาน : D, A / เร, ลา

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายสร้อย ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดี่ยว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ตอนเกริ่นนำ

ห้องที่ 1 บรรเลงขึ้นโดยการจำแคนเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย้ำเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 2-11 นำชุดเสียงข้างต้น มาบรรเลง ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง G การดำเนินทำนองอยู่ในช่วงเสียงกลาง บรรเลงการเกริ่น ทำนองประกอบด้วย 5 เสียง ได้แก่ D, E, G, A และ B (ภาพประกอบ 67)

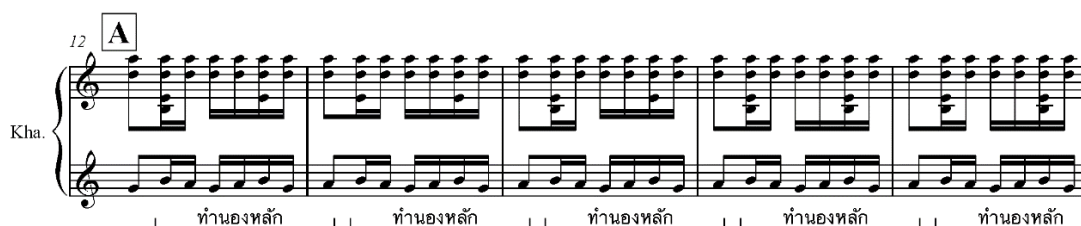
The musical score is written for two instruments: Khaen and Kha. The first system, labeled 'นำเสนอกลุ่มเสียงหลัก', shows the Khaen playing a series of chords and the Kha playing a single note. The second system, labeled 'ศูนย์กลางเสียงที่ G', shows the Khaen playing a series of chords and the Kha playing a single note. The third system, labeled 'Kha.', shows the Kha playing a series of chords. The score is divided into three systems, with the first system labeled 'นำเสนอกลุ่มเสียงหลัก' and the second system labeled 'ศูนย์กลางเสียงที่ G'.

ภาพประกอบ 67 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-11 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้อ A ห้องที่ 12-16 ศูนย์กลางเสียงที่ A บรรเลงในลักษณะการย้ำเสียงที่เสียง A การนำเสนอทำนองประกอบด้วยเสียงหลัก 3 เสียง ประกอบด้วยเสียง B, A, และ G สังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง A อย่างสม่ำเสมอ (ภาพประกอบ 68)



ภาพประกอบ 68 ตอนนำเสนองานทำนอง ห้องที่ 12-16 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้าม B ห้องที่ 20-24 แปรทำนองทิศทางทำนองรูปแบบขาลงแบบเรียงขึ้น โดยเริ่มต้นที่เสียง B ไปที่เสียง A และจบที่เสียง G (ภาพประกอบ 69)



ภาพประกอบ 69 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 20-24 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม C การแปรทำนองในตอนนี้นำประกอบด้วยเสียงหลัก 4 เสียง ได้แก่ E, G, A และ B บรรเลงลักษณะสลับเสียงไปมา ห้องที่ 26-29 ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A ถัดไปห้องที่ 30-32 ย้ายศูนย์กลางเสียงลงมาขึ้นคู่ 2 ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G ในตอนท้ายประโยค ทำนองหลักกลับมา

อีกครั้ง หากพิจารณาจุดสังเกตได้ว่าในตอนนี้อัฒมรรณเสียงหลัก 4 เสียง แต่ทำการเคลื่อนศูนย์การเสียง 2 ครั้ง โดยใช้เทคนิคการบรรเลงเปลี่ยนเสียงย่ำที่เสียงตก (ภาพประกอบ 70)

The image shows a musical score for a piece labeled 'Kha.'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 25, marked with a 'C' time signature, and is labeled 'ศูนย์กลางเสียงที่ A'. The second system starts at measure 30 and is labeled 'ศูนย์กลางเสียงที่ G' and 'ทำนองหลัก'.

ภาพประกอบ 70 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 20-24 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B นำเสนอทำนอง

จุดข้อ D นำเสนอทำนองตอน B โดยการย้ายกลุ่มเสียงไปกลุ่มเสียงลายน้อย สังเกตได้จากมีการใช้เสียง F เป็นเสียงสัญลักษณ์ของลายน้อยเข้ามาในการดำเนินทำนอง กล่าวคือ เป็นการเคลื่อนเสียงจากเสียงกลุ่มเสียงทางเมเจอร์ไปยังกลุ่มเสียงทางไมเนอร์ (ภาพประกอบ 71)

35 **D**

Kha.

เดินทำนองลายน้อย

40

Kha.

ภาพประกอบ 71 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 35-42 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B' แปรทำนอง

จุดข้าม E ห้องที่ 43-45 ศูนย์กลางเสียงที่ D ลักษณะทิศทางการเคลื่อนทำนองขาขึ้นและลงเรียงตามขั้นรูปแบบคงที่ ถัดไปห้องที่ 46-52 ศูนย์กลางเสียงที่ A ปีเลงลักษณะการย่ำเสียงประกอบด้วยเสียง 4 เสียง ได้แก่เสียง G, A, และ C บรรเลงเกิดได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง A อย่างสม่ำเสมอ ห้องที่ 53-57 กลุ่มเสียงที่ใช้ในการแปรประกอบด้วย 4 เสียง ได้แก่เสียง F, G, A และ C มีการเปลี่ยนศูนย์กลางเสียง 2 ครั้ง คือ ศูนย์กลางเสียงที่ G และ ศูนย์กลางเสียงที่ G หากพิจารณาจุดสังเกตได้นำศูนย์กลางเสียง ในตอนนี้แปรทำนองนี้มาเรียงต่อกันจะได้เสียง D, A, G และ A กล่าวคือ ทำนองของลายน้อย (ภาพประกอบ 72)

ภาพประกอบ 72 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 43-57 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดข้อ F แนวคิดการบรรเลงโดยการย้ายกลุ่มเสียงจากलयน้อยกลับมากลุ่มเสียงลายสร้อยดังเดิม ห้องที่ 58-70 เริ่มต้นโดยการขยายส่วนจังหวะ เป็นเทคนิคการเพิ่มค่าตัวโน้ตโดยรักษาระดับเสียงเดิมไว้ จากนั้นทำการแปรทำนองสลับกับบรรเลงทำนองหลัก ในช่วงท้ายของเพลง ทิศทางทำนองรูปแบบขาลงเรียงตามชั้นประกอบด้วยเสียง B, A, G, E และ D ในเทคนิคการพรหมนิว้และการจำัดแคนเพื่อแสดงการจบเพลง (ภาพประกอบ 73)

Kha. 58 **F**

Kha. 63

Kha. 67

ทำนองหลัก

ทิศทางทำนองขาลงที่เสียง B ไป A ไป G ไป E และจบที่ D

ภาพประกอบ 73 ตอนจบ ห้องที่ 58-70 ลายสร้อย ช่วงปี พ.ศ. 2535-2544

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

2.2 จากข้อมูลในการสัมภาษณ์ ผู้ที่ได้รับแรงบันดาลใจในการฝึกบรรเลงแคนโดยมี นายสมบัติ สิมหุ้ม เป็นต้นแบบ ผู้วิจัยได้พบประเด็นสำคัญเกี่ยวกับคุณลักษณะของนายสมบัติ สิมหุ้ม ดังนี้

“ครูสมบัติ สิมหุ้ม เป็นคนที่เก่งในการบรรเลงแคนมาก ในปี 2542 ผมได้ฟังเสียงแคนจากม้วนเทปที่รุ่นพี่นำมาเปิดให้ฟัง จึงทำให้เริ่มต้นในการชอบเสียงแคนตั้งแต่นั้น จนทำให้เริ่มเข้าห้องดนตรีของโรงเรียนเพื่อขอเบิกแคนมาฝึกเป่า โดยการฝึกจากการถอดเสียงแคนของครูสมบัติ ในเทปม้วนนั้น จนอีก 2 ปี ผมได้ไปประกวดเป่าแคนจำได้ว่าได้ที่ 2 ในการประกวดเป่าแคนในตอนนั้น ผมดีใจมาก”

(ปิยพันธ์ แนวคำดี, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

“ในตอนแรก ผมเห็นรุ่นพี่เล่นแคนกับพิณแล้วผม
มาก จากนั้นผมก็ไปตามงานดนตรีเพื่อฟังตลอด จนผมได้
เทปมาหนึ่งม้วนก็คือของครูสมบัติ สิมหุ้ม คนนี้แหละใช่
เลยที่เป่าแคนเก็บรายละเอียดของแคนทั้งเทคนิค ทั้งวิธีการ
เป่าได้ครบถ้วนที่สุดที่เคยฟังมา เสียงแคนที่ครูสมบัติเป่าฟัง
ง่ายทั้งชัดและเร็ว และครูสมบัติก็อยู่ใกล้บ้านที่สุด ก็เลย
เลือกที่จะมาเรียนกับครูสมบัติ โดยให้พ่อขี่มอเตอร์ไซด์จากบ้าน
ไปส่งที่บ้านครูสมบัติอยู่ห่างประมาณ 50-60 กิโลเมตร ถ้าผม
มีเวลาว่างตอนไหนผมไปเรียนกับครูสมบัติตลอด”

(สราวุฒิ สีหาโคตร, สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2565)

“...ผมตามดูอาจารย์สมบัติ ตอนไปแสดงร่วมกับ
วงแจ๊สที่โรงละครแห่งชาติ แล้วผมก็ตั้งไว้เลยว่าผมจะ
ทาบตามอาจารย์สมบัติ มาสอนที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ผม
คิดว่านี่ คือความหัตถ์ของชาวบ้าน ที่ทำให้เสียงแคนไป
ปะทะกับดนตรีแจ๊สระดับโลกได้”

(สนอง คลังพระศรี, สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2565)

เห็นได้ว่า การบรรเลงแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหุ้ม สร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้
ที่ได้รับชมและรับฟัง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า การบรรเลงแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหุ้ม สามารถ
สร้างปรากฏการณ์การทางดนตรี ให้แก่บุคคลที่ได้รับฟัง แสดงให้เห็นว่า นายสมบัติ สิมหุ้ม เป็นผู้
มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีอย่างลึกซึ้ง

ตอนที่ 1 ศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหุ้ม

ช่วงที่ 2 (ปี พ.ศ. 2545-2554)

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ในการวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บท
ของนายสมบัติ สิมหุ้ม ผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ตอนได้แก่

1.1 บทบาท และหน้าที่ของนายสมบัติ สิมหฺล้า

จากการสัมภาษณ์และศึกษาเอกสารเกี่ยวกับชีวประวัติของนายสมบัติ สิมหฺล้า ผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลภูมิหลังไว้ดังนี้

1.1.1 ด้านประสบการณ์การทำงานทางด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหฺล้า

ช่วงปี พุทธศักราช 2546 ถึง 2549 นายสมบัติ สิมหฺล้า ได้รับเชิญไปแสดงร่วมกับวงดนตรีต่าง ๆ มากมาย นอกจากนี้นายสมบัติ สิมหฺล้า นอกจากนี้ยังได้ร่วมบรรเลงแคนกับวงดนตรีทั้งระดับประเทศ คือ วงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) (ภาพประกอบ 74)



ภาพประกอบ 74 นายสมบัติ สิมหฺล้า เดี่ยวแคนประชันวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย

ที่มา: Youtube. [Dr.Khaen]. สมบัติ สิมหฺล้าเดี่ยวแคนประชัน Thailand Philharmonic Orchestra (20 สิงหาคม 2019). <https://www.youtube.com/watch?v=zte4zo68fS4>

จนถึงปีพุทธศักราช 2550 นายสมบัติ สิมหฺล้า ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปิน มรดกอีสาน สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน แคน) จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น และเมื่อเดือน มิถุนายน ปีพุทธศักราช 2551 นิตยสาร ค คน แมกกาซีน ฉบับที่ 8 ได้ตีพิมพ์เรื่องราวชีวิตของนาย สมบัติ สิมหฺล้า เพื่อเผยแพร่ให้สาธารณชนได้รู้การใช้ชีวิต อีกทั้งยังได้รับเชิญจากรายการ โทรทัศน์หลายช่องให้แสดงในรายการต่าง ๆ นายสมบัติ สิมหฺล้า ยังได้รับเชิญไปร่วมแสดงการเป่า แคนให้กับชาวต่างชาติได้รับชมในหลายประเทศทั่วโลก เมื่อเวลาอยู่บ้านพักนายสมบัติ สิมหฺล้า จะได้รับเชิญไปเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาปฏิบัติการเล่นแคน ให้กับนักเรียนนิสิต นักศึกษาใน หลาย ๆ มหาวิทยาลัย เช่น วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม มหาวิทยาลัยขอนแก่น และอื่น ๆ

1.1.2 ด้านการเรียนรู้ การรับรู้ของนายสมบัติ สิมหฺล้า

เมื่อจะได้รับเชิญไปเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาปฏิบัติการเล่นแคน ให้กับนักเรียนนิสิต นักศึกษาในหลาย ๆ มหาวิทยาลัย เช่น วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม มหาวิทยาลัยขอนแก่น และอื่น ๆ รวมถึงได้ร่วมเป็นศิลปินรับเชิญบรรเลงแคน กับวงดนตรีทั้งระดับประเทศ คือ วงดุริยางค์ พิฒารมณิกแห่งประเทศไทย ทำให้การบรรเลงแคนของนายสมบัติ สิมหฺล้า มีเทคนิคที่หลากหลาย มากยิ่งขึ้น จากการบรรเลงแคนในช่วงก่อนหน้า โดยลายแคนของนายสมบัติ สิมหฺล้า จะมีการใช้ เทคนิคยืมทำนอง การเลียนทำนอง การล้อทำนอง รวมไปถึงการเปลี่ยนทำนอง (เปลี่ยนทาง) จะ สังเกตได้ว่าจะได้รับอิทธิพลรูปแบบทางดนตรีที่ได้ไปร่วมแสดงกับวงลักษณะต่าง ๆ อย่างเห็นได้ชัด

1.2 ผลงานด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหฺล้า

จากการสัมภาษณ์และศึกษาเอกสารเกี่ยวกับผลงานด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหฺล้า ผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลไว้ดังนี้

1.2.1 อัลบั้มมหัศจรรย์ ลำแคนแดนสยาม สมบัติ สิมหฺล้า ผู้เฒ่าหัวตกลมอน ชุด 1 พุทธศักราช 2545 จำนวน 13 ลาย ประกอบด้วย 1) ลายใหญ่ 2) ลายน้อย 3) ลายสุดสะแนน 4) ลายโป้ซ้าย 5) ลายสร้อย 6) ลายลำผีฟ้า 7) ลายลำพิน 8) ลายลำเตี้ย 9) ลายลำเพลิน 10) ลายลำ ชิง 11) ลายแมงภู่ออดดอก 12) ลายลมพัดพร้าว และ 13) ลายรถไฟ (ภาพประกอบ 75)



ภาพประกอบ 76 อัลบั้มเดี่ยวแคนมาตรฐานอีสาน ชุดที่ 5

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห
ล้า

ช่วงที่ 2 (ปี พ.ศ. 2545-2554)

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ในการวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บท
ของนายสมบัติ สิมหล้า ผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ตอนได้แก่

2.1 หลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมหล้า

จากการสัมภาษณ์และศึกษาหลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมหล้าผู้วิจัยได้เรียบ
เรียงข้อมูลหลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมหล้าไว้ดังนี้ แคนลายแม่บทของนายสมบัติ
สิมหล้า ช่วงปี พ.ศ. 2545-2554 ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาข้อมูลจากแผ่นเสียงอัลบั้ม “มหัศจรรย์ลำ

แคนแดนสยาม สมบัติ สิมหฺล้า ชุดผู้เฒ่าหัวตกลมอน” บันทึกเสียงโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เมื่อ เมษายน พ.ศ. 2545 มาทำการถอดเสียง ในอัลบั้มนี้มีการบันทึกลายแคนของนายสมบัติ สิมหฺล้า ทั้งหมด 13 ลาย ประกอบด้วยแคนลายแม่บท 5 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย กล่าวคือ ขาด 1 ลาย ได้แก่ ลายเซ หลังจากนั้นผู้วิจัยทำการถอดเสียงแล้วสัมภาษณ์นายสมบัติ สิมหฺล้า เพื่อเป็นการตรวจสอบความเที่ยงตรงของงานวิจัย ในการถอดเสียงผู้วิจัยบันทึกโน้ตโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) โน้ตส่วนบนซึ่งแสดงเสียงประสาน และเสียงประสานอื่น 2) โน้ตส่วนล่างซึ่งแสดงถึงกลุ่มแนวทำนองหลัก

2.1.1 หลักการบรรเลงแคนลายใหญ่ของนายสมบัติ สิมหฺล้า

ชื่อเพลง : ลายใหญ่

ทางเสียง : ลายทางยาว

อัตราจังหวะ : 2/4 และ 3/4

กลุ่มเสียงหลัก : A, C, D, E, G / ลา, โด, เร, มี, ซอล

เสียงประสาน : E, A / มี, ลา

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายใหญ่ ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดี่ยวเพื่อให้เสียงแขนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายใหญ่ มีความยาวเวลาประมาณ 6.23 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 283 ห้อง ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 90-112 พื้นฐานวัตถุประกอบด้วยกลุ่มเสียง A, C, D, E, G และเสียงประสานอื่น ประกอบด้วยเสียง E และ A รูปแบบทำนองใช้เสียงต่ำในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายใหญ่ใช้เสียงได้ครบทั้ง 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง A, B, C, D, E, F และ G หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดเอโอเลียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 77) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบสองตอนและการแปร (ตารางที่ 13)



ภาพประกอบ 77 รูปแบบจังหวะ ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 13 โครงสร้าง ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-14	
A	นำเสนอทำนองอ่านหนังสือ	15	A
	ช่วงเชื่อม	16-30	B
B	นำเสนอทำนองหลัก	31-67	C
	ช่วงเชื่อม	68-74	D
B'	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง D E G และ A	75-86	E
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลงที่เสียง D C A G E และ C	87-110	F
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	111-127	G
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	128-148	H
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	149-157	I
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองข้ามขั้นที่เสียง D G และ C	158-173	J
	ท่อนเชื่อม	174-177	K
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง E	178-186	L
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง C E G A และ B และขาลงที่เสียง A G และ C	187-219	M

ตาราง 13 (ต่อ) โครงสร้าง ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ่อม
	ช่วงเชื่อม	220-230	N
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	231-248	O
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	249-261	P
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A และ D	262-273	Q
	ตอนจบ	274-283	R

ตอนเกริ่นนำ

ลายใหญ่ ชุดอัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน ตอนเริ่มต้นอัตราความเร็วอยู่ที่ตัวดำเท่ากับ 90 ห้องที่ 1-2 บรรเลงขึ้นโดยการจำแนกเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย้ำเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 2-9 นำชุดเสียงข้างต้นมาสร้างแนวทำนองการเกริ่นนำ การดำเนินทำนองอยู่ที่ช่วงเสียงต่ำ ห้องที่ 10 เปลี่ยนอัตราจังหวะ 5/8 ช่วงทำนองของเกริ่นนำห้องที่ 11-13 จำแนก และควบคุมระดับความดังเบาของเสียงโดยบรรเลงเสียงดังปานกลางไปเสียงดังและเบาแบบฉับพลันแล้วไปดังก่อนที่จะลดเสียงลงมาที่ดังปานกลาง (ภาพประกอบ 78)

♩ = 90

Khaen

7

Kha.

10

Kha.

ภาพประกอบ 78 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-14 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้อ A ห้องที่ 15 นำเสนอทำนองอ่านหนังสือ แนวคิดในตอนนี้เป็นการบรรเลงในลักษณะการทบทวนของทำนองไปมา อัตราจังหวะไม่เคร่งครัดให้ความยืดหยุ่นตามแต่ผู้บรรเลงเห็นควรในตอนนี้มี การเปลี่ยนอัตราความเร็วอยู่ที่ตัวดำเท่ากับ 84-96 ทำให้ทำนองในตอนนี้มี ความยืดหยุ่น ลักษณะทำนองดำเนินในช่วงเสียงต่ำถึงเสียงกลาง (ภาพประกอบ 79)

$\text{♩} = 84-96$
Free bar

Kha.

ภาพประกอบ 79 ตอนนำเสนótำนอง A ห้องที่ 15 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้าม B ห้องที่ 16-21 อัตราความเร็วไม่เคร่งครัดให้ความยืดหยุ่นตามแต่ผู้บรรเลงเห็นควรในตอนนีมีการเปลี่ยนอัตราความเร็วช้าลงกว่าช่วงก่อนหน้าอยู่ที่ตัวดำเท่ากับ 60-84 ในช่วงนี้นำแนวคิดการจำแนกในช่วงเกริ่นนำกลับมาแปรทำนอง ใน 2 ช่วง (ภาพประกอบ 80)

B Rubato
 $\text{♩} = 60-84$

Kha.

ภาพประกอบ 80 ตอนนำเสนótำนอง A ห้องที่ 16-21 ลายใหญ่
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B นำเสนอทำนอง

จุดข้อ C กำหนดอัตราความเร็วที่ตัวดำเท่ากับ 112 ห้องที่ 31-35 นำเสนอทำนอง ลักษณะทำนองอยู่ที่ช่วงเสียงต่ำ ทิศทางทำนองรูปแบบขาลงมาที่เสียง A ห้องที่ 36-40 นำทำนองหลักมาแปรรูปแบบหัวทำนอง โดยการปรับเสียงด้านในประโยค (ภาพประกอบ 81)

ภาพประกอบ 81 ตอนนำเสนอทำนอง B ห้องที่ 31-40 ลายใหญ่
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้อ D ห้องที่ 68-71 นำทำนองหลักกลับบรรเลงในลักษณะการย่ำเสียง ศูนย์กลางเสียงที่ D ทิศทางทำนองรูปขึ้นและลง ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ (ภาพประกอบ 82)



ภาพประกอบ 82 ตอนนำเสนótำนอง B ห้องที่ 68-74 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B แปรทำนอง

จุดข้าม E ห้องที่ 75-84 ลักษณะทำนองรูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางของทำนองรูปแบบ
ขาขึ้น โดยเริ่มแปรทำนองจากเสียง D เคลื่อนไป E เคลื่อนไป G และ A ตามลำดับ (ภาพประกอบ
83)



ภาพประกอบ 83 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 75-84 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม D ห้องที่ 87-106 ลักษณะทำนองรูปแบบการย้ายเสียง ทิศทางของทำนอง
รูปแบบขาลง โดยเริ่มแปรทำนองจากเสียง E เคลื่อนไป C เคลื่อนไป A เคลื่อนไป G เคลื่อนไป
E ช่วงเสียงต่ำ และ จบที่ C ช่วงเสียงต่ำตามลำดับ (ภาพประกอบ 84)

87 **F**

Kha.

92

Kha.

97

Kha.

102

Kha.

ภาพประกอบ 84 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 87-106 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 111-115 ลักษณะการย้ายเสียงของทำนอง ทิศทางทำนองรูปแบบขาลง
และลง ศูนย์กลางเสียงที่ D (ภาพประกอบ 85)



ภาพประกอบ 85 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 111-115 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม H ห้องที่ 128-137 ลักษณะการย้ายเสียงของทำนองที่เสียง A ในช่วงหัวและท้ายประโยค ในช่วงกลางประโยคใช้การแปรช่วงเสียงที่เสียง E ช่วงเสียงสูง (ภาพประกอบ 86)



ภาพประกอบ 86 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 128-137 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อม I ห้องที่ 149-153 ลักษณะการย้ายเสียงของทำนองที่เสียง D ทิศทางของทำนองรูปแบบคงที่ ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ (ภาพประกอบ 87)



ภาพประกอบ 87 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 149-153 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อม J ห้องที่ 158-160 ทำนองอยู่ที่เสียง D ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นขึ้นคู่ 8 ห้องที่ 161 ทำการย้ายเสียงที่เสียง G ก่อนจะเคลื่อนทิศทางทำนองรูปแบบขาลงขึ้นคู่ 5 ไปสู่เสียง C ห้องที่ 162-165 และทำการแปรทำนองลักษณะการย้ายเสียงทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ในช่วงนี้มีการเคลื่อนที่เสียงน้อยมาก กล่าวคือ ขึ้น 1 เสียง และลง 1 เสียง ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ C (ภาพประกอบ 88)



ภาพประกอบ 88 ตอนแปรทำนอง ห้องที่ 158-165 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้าม K ห้องที่ 174-177 นำหน่วยย่อยเอกกลับมามบรรเลงโดยลักษณะการ
ย้ายเสียงที่เสียง E และ A ช่วงเสียงต่ำ (ภาพประกอบ 89)



ภาพประกอบ 89 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 174-177 ลายใหญ่
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ่อม L ห้องที่ 178-182 นำแนวคิดในช่วงเชื่อมจุดซ่อม L กลับมาทำการพัฒนา รูปแบบทำนอง โดยการแปรในช่วงหัวประโยค ในตอนท้ายนำหน่วยย่อยเอกกับมาอีกครั้งแปรใน ลักษณะใช้จังหวะเดิมแต่เคลื่อนที่ระดับเสียง กล่าวคือ นำแนวคิดจุดซ่อม K มาทำการพัฒนา ประโยค (ภาพประกอบ 90)



ภาพประกอบ 90 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 178-182 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ่อม M ห้องที่ 187-196 แปรทำนองในลักษณะการย้ายเสียงของทำนอง ทิศทางของทำ ของรูปแบบขาขึ้น จากเสียง C เคลื่อนที่ไป E เคลื่อนที่ไป G เคลื่อนที่ไป A จบที่เสียง B แล้ว เคลื่อนที่รูปแบบขาลงมาที่ A เคลื่อนที่ไป G จบที่เสียง C หากพิจารณาจุดสังเกตได้ว่าการเคลื่อนที่ ของทำนองทั้งขาขึ้นและลง เริ่มที่เสียง C และจบที่เสียง C (ภาพประกอบ 91)



ภาพประกอบ 91 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 187-196 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม N ห้องที่ 220-224 นำหน่วยย่อยเอกกลับมาแปรอีกครั้งในช่วงนี้ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ แต่จะกระโดดเสียงช่วงเสียงสูงขึ้นคู่ 7 ที่เสียง G (ภาพประกอบ 92)



ภาพประกอบ 92 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 220-224 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม O ห้องที่ 231-236 ศูนย์กลางเสียงที่ C การดำเนินใช้ลักษณะบรรเลงเสียงวนรอบก่อนที่จะเข้าหาเสียง C ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นไปเน้นเสียงที่เสียง E แล้วเคลื่อนที่ลงมาแปรทำนองต่อที่เสียง C (ภาพประกอบ 93)



ภาพประกอบ 93 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 231-236 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม P ห้องที่ 249-258 ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D แปรทำนองโดยใช้หน่วยย่อยเอกของทำนองหลักที่เสียง D ช่วงเสียงสูงในลักษณะการย้ำเสียงในรูปแบบห้วงทำนอง (ภาพประกอบ 94)



ภาพประกอบ 94 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 249-258 ลายใหญ่

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ Q ห้องที่ 262-266 นำหน้าย่อเยกมาแปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่ A บรรเลง
ในลักษณะการย้ำเสียง ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้น ถัดมาห้องที่ 267-271 บรรเลงในลักษณะเดิม
และมีการเคลื่อนศูนย์กลางเสียงลงขั้นคู่ 5 มาที่เสียง D (ภาพประกอบ 95)



ภาพประกอบ 95 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 262-271 ลายใหญ่
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงจบ

จุดข้อ R ห้องที่ 274-280 นำทำนองหลักกลับมาบรรเลงอีกครั้งเป็นสัญลักษณ์ให้รู้กำลัง
จะลงจบ ห้องที่ 281-283 บรรเลงจำดแคนเพื่อแสดงการจบเพลง (ภาพประกอบ 96)

ภาพประกอบ 96 ตอนจบ ห้องที่ 279-283 ลายใหญ่ อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.2 หลักการบรรเลงแคนลายน้อยของนายสมบัติ สิมหาล้า

ชื่อเพลง : ลายน้อย

ทางเสียง : ลายทางยาว

อัตราจังหวะ : 2/4

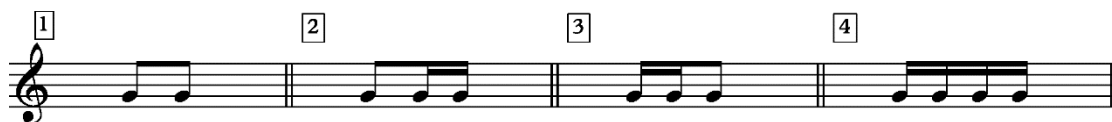
กลุ่มเสียงหลัก : D, F, G, A, C / เร, ฟา, ซอล, ลา, โด

เสียงประสาน : D, A / เร, ลา

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายน้อย ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายน้อย มีความยาวประมาณ 5.36 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 246 ห้อง ความเร็วจังหวะในต้นตัวเท่ากับ 72-120 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง D, F, G, A และ C และเสียงประสานยืน ประกอบด้วยเสียง D และ A รูปแบบทำนองใช้เสียงกลางไปเสียงสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายน้อยใช้เสียงได้ครบทั้ง 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง D, E, F, G, A, B และ C หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดโดเรียน รูปแบบลักษณะของจังหวะ

มีทั้งหมด 4 ลักษณะ (ภาพประกอบ 97) โครงสร้างคีตลักษณ์แบบสองตอนและการแปร (ตารางที่ 14)



ภาพประกอบ 97 รูปแบบจังหวะ ลายน้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 14 โครงสร้าง ลายน้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-19	
A	นำเสนอทำนองหลัก	20-31	A
	ช่วงเชื่อม	32-39	B
	นำเสนอทำนองหลัก	40-52	C
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A และ D	53-65	D
	ช่วงเชื่อม	66-69	E
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง F และ A	70-86	F
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง A C D และ E	87-112	G
	และขาลงที่เสียง D C และ F		
	ช่วงเชื่อม	113-121	H
	นำเสนอทำนองหลัก	122-130	I
	แปรทำนอง รูปแบบการย้ายเสียง ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง A C D และ F	131-151	J
	ช่วงเชื่อม	152-165	K

ตาราง 14 (ต่อ) โครงสร้าง ลายน้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ่อม
B	นำเสนอทำนองอ่านหนังสือ	166	L
	ช่วงเชื่อม	167	M
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	168-184	N
	นำเสนอทำนองหลัก	185-224	O
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	225-241	P
	ตอนจบ	242-246	

ตอนเกริ่นนำ

ห้องที่ 1-3 บรรเลงขึ้นโดยการจำแนกเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักให้มีความเด่นชัดในลักษณะการย้ำเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 4-16 นำชุดเสียงข้างต้นมาบรรเลงสร้างทำนองเกริ่นนำ ศูนย์กลางเสียงที่ D ทิศทางเสียงขึ้นและลงรูปแบบคงที่ ถัดมาในห้องที่ 17-19 บรรเลงจบตอนเกริ่นนำด้วยการจำแนก (ภาพประกอบ 98)

♩=120

Khaen

นำเสนอกลุ่มเสียงหลัก

Kha.

13

Kha.

ภาพประกอบ 98 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-19 ลายน้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

นำเสนอทำนอง จุดข้าม A ห้องที่ 20-27 นำเสนอทำนองประกอบด้วยเสียง 3 เสียง ได้แก่ A, C และ D บรรเลงทำนองในลักษณะการย้ำที่เสียง A ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้น ห้องที่ 28 เปลี่ยนอัตราจังหวะ 3/4 และทำการแปรเสียงเล็กน้อย ถัดมาห้องที่ 29 เปลี่ยนอัตราจังหวะกลับมาที่ 2/4 และใช้เทคนิคการบรรเลงจากเสียงสุดท้ายย้อนขึ้นตามลำดับ (ภาพประกอบ 99)

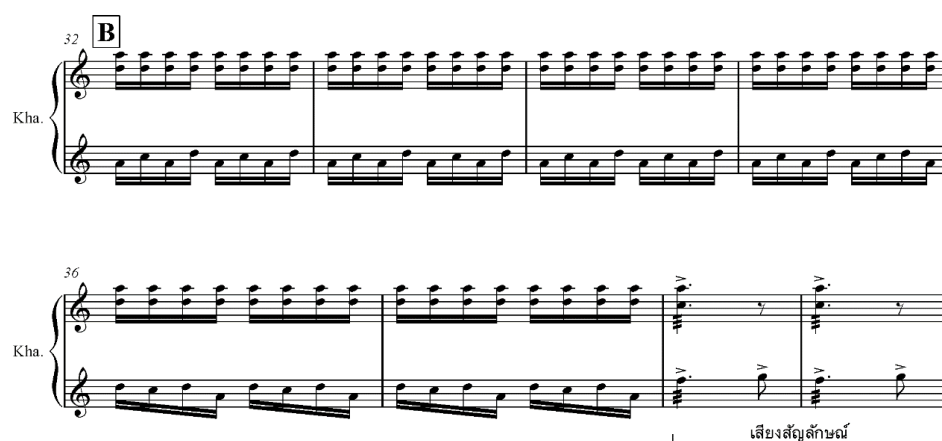


ภาพประกอบ 99 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 20-30 ลายนิ้ว

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม B ห้องที่ 32-37 บรรเลงทำนองโดยการย้ายที่เสียง A การบรรเลงในตอนนี้อยู่เสียง 3 เสียง ประกอบด้วยเสียง A, C และ D แบบเลงลักษณะสลับเสียงไปมาทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ถัดไปห้องที่ 38-39 บรรเลงเสียง F โดยการดัดลิ้น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของนายสมบัติ สิมหาล้า (ภาพประกอบ 100)

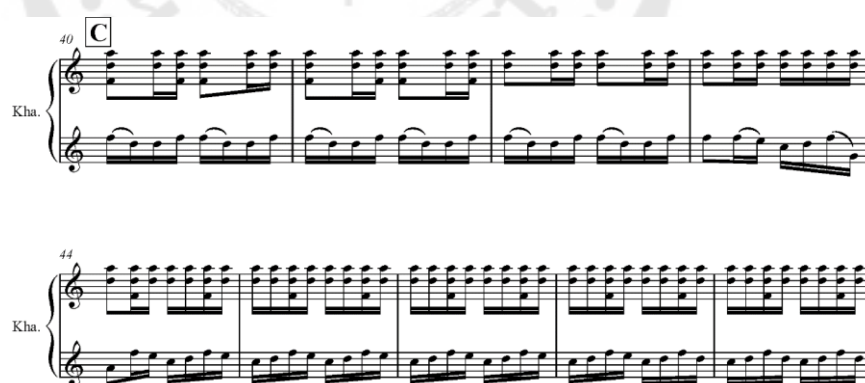


ภาพประกอบ 100 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 32-39 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม C ห้องที่ 40-43 นำเสียงสัญลักษณ์เสียง F จากตอนที่แล้วกลับมาพัฒนารูปแบบ จังหวะ บรรเลงลักษณะการย้ายเสียงที่เสียง F และ D เพื่อที่จะส่งไปทำนองในช่วงถัดไปห้องที่ 44-48 แปรทำนองโดยการเพิ่มเสียงเข้ามาอีกสอง 2 ได้แก่เสียง C และ E (ภาพประกอบ 101)



ภาพประกอบ 101 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 40-48 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดเชื่อม D ห้องที่ 53-61 ศูนย์กลางเสียงที่ A ในช่วงนี้ใช้เทคนิคการแปรทำนองซ้ำหัวซ้ำท้ายในลักษณะหัวทำนอง ในช่วงกลางของประโยคเคลื่อนที่ศูนย์กลางเสียงขึ้นขึ้นคู้ 4 ไปที่เสียง D ทิศทางทำนองรูปแบบขาลงเพื่อไปหาเสียง A ในท้ายประโยค (ภาพประกอบ 102)

ภาพประกอบ 102 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 53-61 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม E ห้องที่ 66-69 บรรเลงในลักษณะเสียงย้ำขึ้นขึ้นแสดงถึงกลุ่มเสียงหลัก หากพิจารณาสังเกตได้ว่าการบรรเลงในช่วงนี้คล้ายกับการนำการจำแนกช่วงต้นเพลงมาใช้โดยการเพิ่มจังหวะ (ภาพประกอบ 103)



ภาพประกอบ 103 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 66-69 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 70-73 ศูนย์กลางเสียงที่ F ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ก่อนที่จะเคลื่อน ศูนย์กลางเสียงไปที่ A ห้องที่ 74-77 ทิศทางทำนองรูปแบบขึ้นและลงกระโดดขึ้นขึ้น การแปร ในช่วงนี้ใช้ลักษณะประโยคถามตอบ สังเกตได้ว่า ศูนย์กลางเสียงที่ F ดำเนินทำนองในประโยคถาม และศูนย์กลางเสียงที่ A ดำเนินทำนองในประโยคตอบ (ภาพประกอบ 104)



ภาพประกอบ 104 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 66-69 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ้อม G ห้องที่ 87-96 ลักษณะการย้ายเสียงการดำเนินทำนองทิศทางรูปแบบขาขึ้นและลงแบบข้ามชั้น ทิศทางเสียงขาขึ้นเริ่มจากเสียง A เคลื่อนไปเสียง C เคลื่อนไปเสียง D และจบทำยประโยคขาขึ้นด้วยเสียง E ในทิศทางของทำนองขาลงเริ่มจากเสียง D เคลื่อนไปเสียง C และจบด้วยเสียง F ช่วงเสียงต่ำตามลำดับ (ภาพประกอบ 105)

87 **G**

Kha.

ทิศทางทำนองขาขึ้น

92

Kha.

ทิศทางทำนองขาลง

ภาพประกอบ 105 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 87-96 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าห้วยตกหมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดซ้อม H ห้องที่ 113-116 นำแนวคิดจุดซ้อม E กลับมาพัฒนาโดยการบรรเลงในลักษณะเสียงย้ายขึ้นขึ้นแสดงถึงกลุ่มเสียงหลัก ในตอนกลางประโยคทำการแปรเสียงพัฒนาหน่วยทำนอง และในช่วงท้ายทำการย้ายศูนย์กลางเสียงขึ้นขึ้นคู่ 3 ที่เสียง A (ภาพประกอบ 106)

113 **H**

Kha.

รูปแบบการย่ำเสียง

117

Kha.

รูปแบบการย่ำเสียงมาพัฒนาทิศทางทำนอง

ศูนย์กลางเสียงที่ A

ภาพประกอบ 106 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 113-116 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อม I ห้องที่ 122-126 นำทำนองหลักกลับมาบรรเลง และทำการพัฒนาเพิ่มในเสียงประสานยืน โดยการเพิ่มกลุ่มเสียงลักษณะคอร์ดเข้ามาในทุกจังหวะที่ 2 (ภาพประกอบ 107)

122 **I**

Kha.

รูปแบบการย่ำเสียง

ภาพประกอบ 107 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 113-116 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ J ห้องที่ 131-138 แปรทำนองโดยลักษณะการย้ายเสียง ทิศทางของทำนอง รูปแบบขาขึ้นแบบเรียงขั้นเริ่มต้นจากเสียง A เคลื่อนไปเสียง C เคลื่อนไปเสียง D และจบที่เสียง F หากพิจารณาจุดสังเกตได้ว่า เสียง 4 เสียงนี้ที่ทำการเคลื่อนทำนองนั้น จะตรงกับกลุ่มเสียงของ ทำนองหลักตอนที่ 2 การแปรนี้คล้ายกับการนำชุดเสียงช่วงกลางของทำนองหลักมาเพิ่มเติมเสียง ประดับเข้าไปได้อย่างแยบยล (ภาพประกอบ 108)

131 J

Kha.

ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง A C D และ F

135

Kha.

ภาพประกอบ 108 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 113-116 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้อ K ห้องที่ 152-163 แนวคิดพัฒนามาจากจุดข้อ J โดยช่วงนี้นำช่วง ท้ายของทำนองหลักมาทำการพัฒนาใส่โน้ตประดับและจังหวะแบบซ้ำยืนพื้น จะสังเกตได้จาก เสียงสัญลักษณ์ ได้แก่เสียง D และ F ในตอนท้าย ถัดไปห้องที่ 164-165 บรรเลงลงจบประโยคด้วยการจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 109)

K

152

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

ศูนย์กลางเสียงที่ F

157

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

161

Kha.

จ๊าดแคน

ภาพประกอบ 109 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 113-116 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B นำเสนอทำนอง

จุดข้อ L ห้องที่ 166 นำเสนอทำนองอ่านหนังสือ แนวคิดในตอนนี้เป็นการบรรเลงในลักษณะการทบทวนของทำนองไปมา อัตราจังหวะไม่เคร่งครัดให้ความยืดหยุ่นตามแต่ผู้บรรเลงเห็นควรในตอนนี้มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วอยู่ที่ตัวดำเท่ากับ 115-120 ทำให้งานองในตอนนี้มีความยืดหยุ่น ลักษณะทำนองดำเนินในช่วงเสียงต่ำถึงเสียงกลาง (ภาพประกอบ 110)

Quasi Rubato
♩ = 115-120

166 **L** Free bar

Kha.

ภาพประกอบ 110 ตอน B นำเสนอทำนอง ห้องที่ 166 ลายน้อย
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดซ่อม M ห้องที่ 167 อัตราความเร็วไม่เคร่งครัดให้ความยืดหยุ่นตามแต่ผู้บรรเลงเห็นควรในตอนนี้มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วช้าลงกว่าช่วงก่อนหน้าอยู่ที่ตัวดำเท่ากับ 72-85 การบรรเลงทำนองในช่วงนี้บรรเลงในลักษณะการรำพึงรำพัน มีการคุมความเข้มเสียง ความดังค่อย รวมถึงการใช้เทคนิคการพรหมนิว้เข้ามา ทิศทางของทำนองดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำถึงเสียงสูง (ภาพประกอบ 111)

Rubato
♩ = 72-85

167 **M**

Kha.

f *p* *mf*

sf *sf* *sf*

mf *f*

ภาพประกอบ 111 ตอน B นำเสนอทำนอง ห้องที่ 167 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อม N ห้องที่ 168-177 กำหนดอัตราความเร็วที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 115 การแปรทำนองในช่วงนี้นำแนวคิดช่วงเกริ่นนำกลับมาบรรเลงอีกครั้งแต่จะแปรประโยคสั้นและอัตราความเร็วจะช้ากว่าในช่วงเกริ่นนำ (ภาพประกอบ 112)

168 **N** *A tempo* $\text{♩} = 115$

Kha.

173

Kha.

ภาพประกอบ 112 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 168-177 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัดตกหมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ่อม N ห้องที่ 185-194 กำหนดอัตราความเร็วที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 120 นำทำนองหลักกลับมาบรรเลงอีกครั้งเป็นสัญลักษณ์ให้รู้ถึงกำลังจะลงจบ (ภาพประกอบ 113)

185 **O** $\text{♩} = 120$

Kha.

190

Kha.

ภาพประกอบ 113 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 185-194 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัดตกหมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม P ห้องที่ 225-234 ลักษณะทำนองคงที่ ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นและลง กระโดดข้ามขึ้น โดยจะใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง ประกอบด้วยเสียง D, F, G, A และ C ได้เสียงสลับไปมา และลงตกที่เสียง A ในตอนต้นของประโยค (ภาพประกอบ 114)

The image shows two systems of musical notation for a piece labeled 'Kha.'. The first system begins at measure 225, marked with a box containing the letter 'P'. It features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a supporting line of eighth notes. The second system begins at measure 230 and continues the same musical texture. The notation is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

ภาพประกอบ 114 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 225-234 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

ห้องที่ 242-245 แปรทำนองโดยการบรรเลงเสียงที่อยู่รอบเสียง D เพื่อที่จะเข้าเสียง D ในตอนจบด้วยการจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 115)



ภาพประกอบ 115 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 242-246 ลายน้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.3 หลักการบรรเลงแคนลายสุดสะแนนของนายสมบัติ สิมหล้า

ชื่อเพลง : ลายสุดสะแนน

ทางเสียง : ลายทางสั้น

อัตราจังหวะ : 2/4 และ 3/4

กลุ่มเสียงหลัก : G, A, B, D, E / ซอล, ลา, ที, เร, มี

เสียงประสาน : G / ซอล

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายสุดสะแนน ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายสุดสะแนน มีความยาวประมาณ 7.07 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 413 ห้อง ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 106-124 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง G, A, C, D และ E และเสียงประสานยืนขึ้นคู่ 8 ประกอบด้วยเสียง G เสียงกลาง และ G เสียงสูงรูปแบบทำนองใช้เสียงกลางไปสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงกลางและสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายสุดสะแนนใช้เสียงได้ 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง G, A, B, C, D, E และ F หากเทียบกับโมดิโนดนตรีตะวันตก คล้ายกับโมดิมิกโซลิเดียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 116) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบ 3 ตอนและการแปร (ตารางที่ 15)



ภาพประกอบ 116 รูปแบบจังหวะ ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566



ตาราง 15 โครงสร้าง ปลายสุดสะพาน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวถกหมอน

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-5	
A	นำเสนอทำนองหลัก รอบที่ 1	6-29	A
	นำเสนอทำนองหลัก รอบที่ 2	30-55	B
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	56-76	C
	แปรทำนองรูปแบบการย้ำเสียงศูนย์กลางเสียงที่ D	77-105	D
	และ C		
	ช่วงเชื่อม	106-111	E
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	112-122	F
	ช่วงเชื่อม	123-127	G
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลงที่เสียง E D C A และ	128-154	H
	G		
	ช่วงเชื่อม	115-164	I
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G	165-173	J
	แปรทำนอง ลักษณะการสลับเสียงที่เสียง C D E และ	174-201	K
	G		
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	202-246	L
	แปรทำนอง ลักษณะการสลับเสียงที่เสียง C D E และ	247-268	M
	G รอบที่ 2		
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	269-293	N
B	เดินทำนองลายหย่า (ลายน้อย)	294-323	O
C	คัดทำนองเพลงลอยลมบน	324-362	P
C'	แปรทำนอง เพลงลอยลมบน	363-400	Q
	ตอนจบ	97-109	R

ตอนเกริ่นนำ

ตอนเกริ่นนำ อัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 106 ห้องที่ 1-3 บรรเลงขึ้นโดยการจำัดแคน เป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย้ำเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 4-5 บรรเลงการเกริ่นทำนอง ทิศทางทำนองกระโดดข้ามชั้น โดยเริ่มจากเสียง G ขึ้นชั้นคู่ 4 มาที่เสียง C จากนั้นลงชั้นคู่ 3 มาที่เสียง A บรรเลงซ้ำ 4 รอบ (ภาพประกอบ 117)



ภาพประกอบ 117 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-5 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวกหมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้อม A ห้องที่ 6-15 ศูนย์กลางเสียงที่ C บรรเลงในลักษณะการย้ำเสียงที่เสียง C การนำเสนอทำนองประกอบด้วยเสียงหลัก 4 เสียง ประกอบด้วยเสียง C, D, E และ G สังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง C (ภาพประกอบ 118)

ภาพประกอบ 118 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 6-16 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ B ห้องที่ 30-44 การนำเสนอทำนองในช่วงนี้เป็นลักษณะการซ้ำหัวซ้ำท้าย ในช่วงหัวและท้ายประโยคศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง C ทิศทางของทำนองที่แบบสลับขึ้นโดยจะ บรรเลงเสียงรอบเสียง C แล้วจึงเข้าหาเสียง C อย่างสม่ำเสมอ ช่วงกลางประโยคศูนย์กลางเสียง เคลื่อนไปที่ G ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดดข้ามขึ้น ซึ่งมีขึ้นคู่ 3 รูปแบบ ประกอบด้วย 1) ขึ้นคู่ 5 2) ขึ้นคู่ 6 3) ขึ้นคู่ 9 (ภาพประกอบ 119)

30 **B**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ C

35

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ G

40

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ C

ภาพประกอบ 119 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 30-44 ลายสุดสะแนน
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ D ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ C กลุ่มเสียงหนักที่ใช้ในการดำเนินทำนองประกอบด้วย 4 เสียง ได้แก่ C, D, E และ G บรรเลงลักษณะการย่ำเสียง ห้องที่ 56-57 ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้น รูปแบบข้ามขึ้นโดยเริ่มจากเสียง C เคลื่อนไปเสียง E และจบประโยคที่เสียง G ถัดไปห้องที่ 58-70 ทำการแปรเสียงลักษณะข้ายืนพื้นที่เสียง C ช่วงเสียงสูง บรรเลงในรูปแบบหัวทำนอง และมีการเน้นเสียงยืนพื้นในลักษณะบรรเลงเป็นกลุ่มเสียง (ภาพประกอบ 120)

56 **C**

Kha.

ทศทางทำนองชาน

ทศทางทำนองคงที่

61

เน้นเสียง

เน้นเสียง

เน้นเสียง

Kha.

66

เน้นเสียง

เน้นเสียง

เน้นเสียง

เน้นเสียง

Kha.

ภาพประกอบ 120 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 56-70 ลายสุดสะแนน
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม D ห้องที่ 77-79 ลักษณะทำนองรูปแบบการย้ำเสียงที่เสียง D เสียง ถัดไปห้องที่ 80-81 ทำการเคลื่อนทำนองรูปแบบขาลงมาที่เสียง C ช่วงเสียงต่ำ ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ (ภาพประกอบ 121)

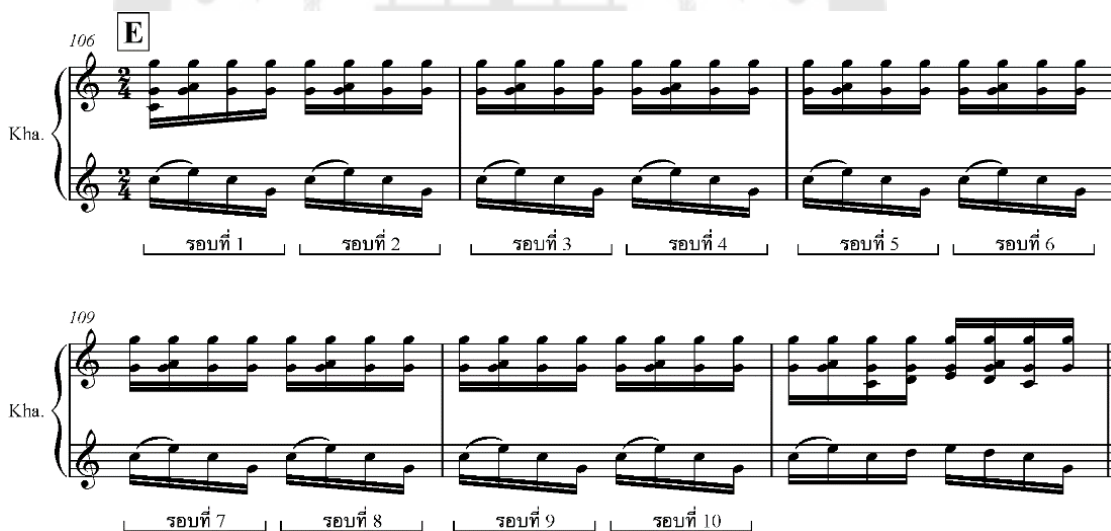


ภาพประกอบ 121 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 77-81 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้าม E ห้องที่ 106-111 ลักษณะทำนองรูปแบบการย้ำเสียงที่เสียง C บรรเลงรูปแบบซ้ำเลียนทำนอง ประกอบด้วย 3 เสียง ได้แก่ G, C และ E บรรเลงวนซ้ำ 10 รอบ (ภาพประกอบ 122)



ภาพประกอบ 122 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 106-111 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่า

หัวตกหมอน

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 112-121 ศูนย์กลางเสียงที่ D เริ่มต้นประโยค โดยการแปรทิศทางทำนอง
รูปแบบขาขึ้นจากเสียง F เคลื่อนไปเสียง D ช่วงเสียงสูง จากนั้นแปรทำนอง ทิศทางทำนองรูปแบบ
คงที่ในลักษณะเสียงย่ำยืนพื้น (ภาพประกอบ 123)

112 **F**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

117

Kha.

ภาพประกอบ 123 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 112-121 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ฐัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้าม G ห้องที่ 123-127 ลักษณะซ้ำเลียนทำนองประกอบด้วยกลุ่มเสียง 3
เสียง ได้แก่ E, G และ A ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ (ภาพประกอบ 124)



ภาพประกอบ 124 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 123-127 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม H ห้องที่ 128-142 แปรทำนอง ทิศทางทำนองรูปแบบขาลงตามชั้น โดยเริ่มจากเสียง E เคลื่อนไปเสียง D เคลื่อนไปเสียง C เคลื่อนไปเสียง A และจบที่เสียง G (ภาพประกอบ 125)

ภาพประกอบ 125 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 128-142 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม I ห้องที่ 155-164 ลักษณะทำนองรูปแบบย้าเสียง ทิศทางทำนองคงที่ ศูนย์กลางเสียงที่ C โดยการซ้ำเลียนทำนองประกอบด้วยกลุ่มเสียง 3 เสียง ได้แก่ C, D และ E (ภาพประกอบ 126)



ภาพประกอบ 126 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 155-164 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดเชื่อม J ห้องที่ 165-173 ลักษณะทำนองรูปแบบย้าเสียง ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้น และลงแบบข้ามชั้น การดำเนินทำนองอยู่ในช่วงเสียงสูงและเสียงต่ำ ศูนย์กลางเสียงที่ G (ภาพประกอบ 127)

Kha.

165 J

ศูนย์กลางเสียงที่ G

169

Kha.

ภาพประกอบ 127 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 165-173 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม K ห้องที่ 174-178 นำกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ประกอบด้วย C, D, E, G และ A แปรทำนอง ลักษณะการสลับเสียงจากกลุ่มเสียงหลัก (ภาพประกอบ 128)

Kha.

174 K

แปรทำนอง ลักษณะการสลับเสียง ที่เสียง C D E และ G

ภาพประกอบ 128 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 174-178 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม L ศูนย์กลางเสียงที่ C ห้องที่ 202-205 ทิศทางของทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงตามชั้น ถัดไปห้องที่ 206-210 ทิศทางทำนอง รูปแบบขาลงแบบข้ามชั้น เริ่มจากเสียง C กลางเคลื่อนทำนองลงไปถึง A ช่วงเสียงต่ำ แล้วดำเนินทำนอง รูปแบบขาขึ้น มาจบที่เสียง C คงเดิม ห้องที่ 211-215 ทิศทางทำนอง รูปแบบก้าวกระโดดขึ้นและลง หากพิจารณาสังเกตได้ว่าการแปรทำนองในตอนนี้นำออกได้ 3 ประโยคเพลง ได้แก่ 1) การเคลื่อนทำนองตามชั้น 2) การเคลื่อนทำนองขาลงข้ามชั้น 3) การเคลื่อนทำนองสวนทางกับทำนองที่ 2 (ภาพประกอบที่ 129)

202 **L**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ C

206

Kha.

211

Kha.

ภาพประกอบ 129 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 202-215 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม M ห้องที่ 247-258 นำแนวคิดในจุดข้าม K กลับมาโดยการแปรทำนอง ลักษณะการสลับเสียง ที่เสียง C, D, E, G และ A ในตอนนี การดำเนินทำนอง จะอยู่ในช่วงเสียงต่ำ (ภาพประกอบ 130)

247 **M**

Kha.

แปรทำนอง ลักษณะการสลับเสียง ที่เสียง CDE และ G

251

Kha.

255

Kha.

ภาพประกอบ 130 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 247-258 ลายสุดสะแนน
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม N ศูนย์กลางเสียงที่ C ห้องที่ 269-270 เกริ่นทำนองรูปแบบการย่ำเสียง ถัดไปห้องที่ 271-288 แปรทำนอง โดยกลุ่มหลัก 3 เสียง ประกอบด้วยเสียง C, D, และ E ดำเนินทำนองลักษณะการเลียนซ้ำและย่ำเสียง ทำนองอยู่ในช่วงเสียงต่ำ (ภาพประกอบ 131)

N

269

Kha.

เกริ่นทำนองรูปแบบการย่ำเสียง แปรทำนองรูปแบบการย่ำเสียง

274

Kha.

279

Kha.

284

Kha.

ภาพประกอบ 131 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 268-288 ลายสุดสะแนน

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B ดำเนินทำนอง

จุดข้าม O ห้องที่ 294-308 ทำการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เคลื่อนไปที่กลุ่มเสียงของลายน้อย
ดำเนินทำนองรูปแบบหย่าว ลักษณะทำนองรูปแบบการย่ำเสียง (ภาพประกอบ 132)

294 O ♩=124

Kha.

299

Kha.

304

Kha.

เดินทำนองลายหย่าว (ลายน้อย)

ภาพประกอบ 132 ตอน B เดินทำนองลายหย่าว ห้องที่ 294-308 ลายสุดสะแนน
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน C คัดทำนองเพลงลอยลมบน

จุดข้าม P ห้องที่ 324-336 ทำการคัดทำนองเพลงลอยลมบน รูปแบบลักษณะเพลงกว้าง
มาบรรเลงประกอบ ในตอนนี้ให้อารมณ์เพลงสนุกสนาน (ภาพประกอบ 133)

324 **P**

Kha.

328

Kha.

332

Kha.

คัดทำนองเพลงลอยลมบน

ภาพประกอบ 133 ตอน C คัดทำนองเพลงลอยลมบน ห้องที่ 324-336

ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ฐิฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน C' แปรทำนองลอยลมบน

จุดข้อ Q ห้องที่ 363-369 บรรเลงในลักษณะเกริ่น ทิศทางของเสียงขึ้นและลง เข้าหาเสียง F ซึ่งเป็นเสียงสัญลักษณ์ บรรเลงด้วยเทคนิคการดัดลิ้นและการแตกเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของ นายสมบัติ สิมหล่า ห้องเพลงที่ 370-373 บรรเลงเพลงลอยลมบน ช่วงท้าย ห้องที่ 375-379 แปรทำนองเพลงลอยลมบน ศูนย์กลางเสียงที่ A (ภาพประกอบ 134)

Q

363

Kha.

ช่วงเกริ่น

369

Kha.

ทำนองเพลงลอยลมบน

374

Kha.

แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่ A

ภาพประกอบ 134 ตอน C' แปรทำนองลอยลมบน ห้องที่ 363-380 ลายสุดสะแนน
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดเชื่อม R ห้องที่ 401-402 นำช่วงเกริ่นนำมาพัฒนารูปแบบจังหวะ ถัดไปห้องที่ 403-408 แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ C ช่วงเสียงกลาง ในตอนท้ายห้องที่ 409-413 แปรทำนองโดยใช้ C ช่วงเสียงต่ำและจบด้วยการจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 135)

ภาพประกอบ 135 ตอนจบ ห้องที่ 401-413 ลายสุดสะแนน อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.4 หลักการบรรเลงแคนลายโป้ซ้ายของนายสมบัติ สิมหล้า

ชื่อเพลง : ลายโป้ซ้าย

ทางเสียง : ลายทางสั้น

อัตราจังหวะ : 2/4

กลุ่มเสียงหลัก : C, D, F, G, A / โด, เร, ฟา, ซอล, ลา

เสียงประสาน : C, G / โด, ซอล

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายโป้ซ้าย ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายโป้ซ้าย มีความยาวประมาณ 4.02 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 212 ห้อง ความเร็วจังหวะไน้ดตัวดำเท่ากับ 112 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง C, D, F, G และ A และเสียงประสานยืน ประกอบด้วยเสียง C และ G รูปแบบทำนองใช้เสียงกลางและสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายโป้ซ้ายใช้เสียงได้ 6 เสียง ประกอบด้วยเสียง C, D, E, F, G และ A หากเทียบกับโมดิโนดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดิมิกโซลิเดียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมี

ทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 136) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบทำนองหลักและการแปร (ตารางที่ 16)



ภาพประกอบ 136 รูปแบบจังหวะ ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 16 โครงสร้าง ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-8	
A	นำเสนotำนองหลัก	9-27	A
	นำเสนotำนองหลัก รอบที่ 2	25-58	B
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	59-76	C
	ช่วงเชื่อม	77-81	D
	นำเสนotำนองหลัก	82-88	E
	แปรทำนอง รูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองลักษณะการสลับเสียง ที่เสียง A D F และ C	89-106	F
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลงที่เสียง C A และ G	107-120	G
	แปรทำนอง รูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองขาลงชั้นคู่ 4 ที่เสียง F ไปเสียง C	121-131	H
	ท่อนเชื่อม	132-138	I
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	139-147	J
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	148-155	K
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	156-163	L
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	164-182	M
	แปรทำนอง รูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองขาลงชั้นคู่ 4 ที่เสียง F ไปเสียง C	183-196	N
	ตอนจบ	197-212	O

ตอนเกริ่นนำ

ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 112 ห้องที่ 1 บรรเลงขึ้นโดยการจาดแคนและเทคนิคการพรมนิ้ว เป็นการนำเสนอกลุ่มเสียง ให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย้ำ ให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจน ไม่คลุมเครือ ห้องที่ 2-6 นำชุดเสียงข้างต้น มาสร้างเป็นทำนองเกริ่นนำ ในตอนท้ายห้องที่ 7-8 บรรเลงจาดแคน เพื่อแสดงถึงการจบประโยค (ภาพประกอบ 137)



ภาพประกอบ 137 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-8 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้าม A ห้องที่ 9-22 ศูนย์กลางเสียงที่ F ประกอบด้วยกลุ่มเสียง 5 เสียงได้แก่ C, D, F, G และ A ทิศทางของเสียง จะขึ้นประโยคที่ F และจะมีการย่อเสียงที่ C หรือ การขึ้นประโยคเสียงที่ F และช่วงท้าย แปรทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงแบบข้ามขึ้น (ภาพประกอบที่ 138)

ศูนย์กลางเสียงที่ F

ภาพประกอบ 138 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 9-22 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม B ห้องที่ 28-37 ลักษณะการแปรทำนองโดยกำหนดชุดเสียง 3 เสียง ประกอบด้วย C, A และ F ในการดำเนินทำนอง ทิศทางของเสียง รูปแบบขาลง (ภาพประกอบ 139)

28 **B**

Kha.

33

Kha.

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 28, marked with a box containing the letter 'B'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody is composed of eighth notes, with a consistent rhythmic pattern. The second system starts at measure 33 and continues the melodic line, ending with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

ภาพประกอบ 139 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 28-37 ลายโป๊ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้อ C ศูนย์กลางเสียงที่ A ห้องที่ 59-63 ทิศทางทำนองกระโดดข้ามขึ้น จากเสียง A ลงชั้นคู่ 6 บรรเลงย้ำที่เสียง C หลังจากนั้นทำการเคลื่อนเสียงไปที่เสียง A ทิศทางทำนองขาขึ้น จากเสียง F เคลื่อนที่ไป G และจบที่เสียง A ถัดไป ห้องที่ 64-68 นำแนวคิดจากทำนองหลักมา พัฒนาโดยการแปร ปรับเสียง แต่ยังคงอยู่ในเสียงหลักเดิม สังเกตได้ว่า ในการแปรเสียง ทิศทาง ทำนอง รูปแบบคงที่ แต่ใช้การปรับลำดับเสียงสลับไปมา (ภาพประกอบ 140)

59 **C**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ A

64

Kha.

ภาพประกอบ 140 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 59-64 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม D ห้องที่ 77-81 นำทำนองหลักกลับมาบรรเลง ถัดไปห้องที่ 79-81 แปรทำนองจากทำนองหลัก ทิศทางของเสียง รูปแบบขาขึ้น (ภาพประกอบที่ 141)

77 **D**

Kha.

ภาพประกอบ 141 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 77-81 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม E ห้องที่ 82-88 นำทำนองหลักกลับมาบรรเลงซ้ำ 3 รอบ (ภาพประกอบ 142)

The musical score for Kha, measures 82-88, is presented in two systems. The first system covers measures 82 to 85, labeled 'ทำนองหลัก รอบที่ 1' (Main Melody Round 1) and 'ทำนองหลัก รอบที่ 2' (Main Melody Round 2). The second system covers measures 86 to 88, labeled 'ทำนองหลัก รอบที่ 3' (Main Melody Round 3). The score is written for Kha, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is a simple, repetitive pattern of eighth notes.

ภาพประกอบ 142 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 82-88

ลายไปซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 89-98 แปรทำนอง รูปแบบการย้ำเสียง ทิศทางทำนอง ลักษณะการ
สลับเสียง A เคลื่อนไปเสียง D เคลื่อนไปเสียง F และเคลื่อนไปเสียง C (ภาพประกอบที่ 143)

89 **F**

Kha.

แปรทำนอง รูปแบบการย้ายเสียง ทิศทางทำนองลักษณะการสลับเสียง ที่เสียง A D F และ C

94

Kha.

ภาพประกอบ 143 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 89-98 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 107-116 แปรทำนอง ลักษณะห้วงลำดับทำนอง ทิศทางทำนองรูปแบบ
ขาลงที่เสียง C เคลื่อนไปเสียง A และจบที่เสียง G (ภาพประกอบ 144)

107 **G**

Kha.

แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลง ที่เสียง CA และ G

112

Kha.

ภาพประกอบ 144 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 107-116 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม H ห้องที่ 121-125 นำแนวคิด จุดข้าม F กลับมา รูปแบบการแปรทำนองย่ำเสียง
ทิศทางทำนองขาลง ชั้นคู่ 4 จากเสียง F เคลื่อนไปเสียง C (ภาพประกอบ 145)



ภาพประกอบ 145 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 121-125 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้าม I ห้องที่ 132-137 ใช้การแปรทำนองหัวประโยคและท้าย
ประโยค ในตอนกลางบรรเลงทำนองหลัก (ภาพประกอบ 146)



ภาพประกอบ 146 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 132-137 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ J ห้องที่ 139-143 ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A นำทำนองหลักกลับมาแปรทำนอง นำแนวคิดจุดข้อ C กลับมาพัฒนา รูปแบบการแปรทำนอง ในตอนนี้ช่วงเสียงจะแคบกว่า (ภาพประกอบ 147)



ภาพประกอบ 147 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 139-143 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ฐิฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ K ห้องที่ 148-151 แปรทำนองรูปแบบการย้ายเสียง ที่เสียง C ถัดไปห้องเพลงที่ 152-155 ศูนย์กลางเสียงที่ D ทิศทางการแปรทำนองรูปแบบขาลงจาก D เคลื่อนไปเสียง A ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ (ภาพประกอบ 148)



ภาพประกอบ 148 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 148-151 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ L เป็นการผสมผสานแนวคิด การแปรทำนอง ในห้องที่ 156-159 นำแนวคิดแปรทำนอง จากจุดข้อ J กลับมา ถัดไปห้องที่ 160-163 นำแนวคิดการแปรทำนอง จากจุดข้อ I กลับมาแปร (ภาพประกอบ 149)



ภาพประกอบ 149 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 156-163 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม M ห้องที่ 164-167 นำแนวคิดจุดข้าม J มาพัฒนาโดยการปรับทิศทางเสียง โดยใช้ทิศทางเสียงขาขึ้นขึ้นคู่ 3 บรรเลงลักษณะการย้ายเสียงที่เสียง C (ภาพประกอบ 150)



ภาพประกอบ 150 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 164-167 ลายโป้ซ้าย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดข้าม O ห้องที่ 197-201 นำทำนองหลักกลับมาบรรเลง 2 รอบ ถัดไปห้องที่ 202-212 แปรทำนอง จากแนวคิดทำนองหลัก ทิศทางของทำนองรูปแบบขาลง ที่เสียง A เคลื่อนไปเสียง D และจบเสียง C โดยบรรเลงให้ช้าลงทีละน้อย และบรรเลงจบด้วยจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 151)

ภาพประกอบ 151 ตอนจบ ห้องที่ 197-212 ลายโป้ซ้าย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วรณที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.5 หลักการบรรเลงแคนลายสร้อยของนายสมบัติ สิมหล้า

ชื่อเพลง : ลายสร้อย

ทางเสียง : ลายทางสั้น

อัตราจังหวะ : 2/4 และ 3/4

กลุ่มเสียงหลัก : D, E, G, A, B / เเร, มี, ซอล, ลา, ที

เสียงประสาน : D, A / เเร, ลา

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายสร้อย ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียว เพื่อให้เสียงแขนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายสร้อย มีความยาวประมาณ 3.56 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 217 ห้อง ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 102-120 พื้นฐานวัตถุประกอบด้วยกลุ่มเสียง C, E, G, A และ B และเสียงประสานยืน ประกอบด้วยเสียง D และ A รูปแบบทำนองใช้เสียงสูงในการเดินทำนองหลักของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายสร้อยใช้เสียงได้ 6 เสียง ประกอบด้วยเสียง

D, E, G, A, B และ C หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดมิกโซลิเดียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 152) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบสองตอนและการแปร (ตารางที่ 17)



ภาพประกอบ 152 รูปแบบจังหวะ ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 17 โครงสร้าง ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
ตอนเกริ่นนำ		1-11	
A	เกริ่นหัวทำนองหลัก ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	12-22	A
	เกริ่นหัวทำนองหลัก ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	23-35	B
	นำเสนอดำทำนองหลัก ต้นประโยค	36-42	C
	นำเสนอดำทำนองหลัก ท้ายประโยค	43-48	D
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง E	49-57	E
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G	58-67	F
	แปรทำนอง รูปแบบการย้ำเสียง ทิศทางทำนองขาลงขึ้นคู่ 3 ที่เสียง B ไปเสียง G	68-77	G
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	78-102	H
	ท่อนเชื่อม	103-110	I
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	111-121	J
B	เดินทำนองลายน้อย	122-153	K
B'	นำเสนอดำทำนองอ่านหนังสือ	154-175	L
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D และ A	176-197	M
ตอนจบ		198-217	N

ตอนเกริ่นนำ

ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน กำหนดอัตราความเร็วเท่ากับ 102 ห้องที่ 1-2 บรรเลงขึ้นโดนจาดแคน เป็นการนำเสนอกลุ่มเสียง ให้มีความเด่นชัดในลักษณะการย้ำ เพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 2-7 นำชุดเสียงข้างต้นมาสร้างประโยคเกริ่นนำ ถัดไปห้องที่ 8-11 บรรเลงการจาดแคน เพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการจบท่อน (ภาพประกอบ 153)



ภาพประกอบ 153 ตอนเกริ่นนำ ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

ชุดซ้อม A ห้องที่ 12-19 นำเสนอทำนองโดยการย้ำเสียง ที่เสียง D ทิศทางทำนอง รูปแบบคงที่ (ภาพประกอบ 154)



ภาพประกอบ 154 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 12-19 ลายสร้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม B ห้องที่ 23-26 นำทำนองจุดข้าม A มาพัฒนาและมีการเคลื่อนเสียงจากเสียง D มาเสียง E ช่วงเสียงต่ำ (ภาพประกอบ 155)



ภาพประกอบ 155 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 23-26 ลายสร้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม C ห้องที่ 36-39 นำเสนอทำนองหลัก รูปแบบการย้ายเสียง ทิศทางทำนองขาลงและขึ้น ลักษณะทำนองเริ่มต้นจากเสียง B ช่วงเสียงต่ำ กระโดดขึ้นขึ้นคู่ 7 และดำเนินทิศทางทำนองตามขึ้น (ภาพประกอบ 156)



ภาพประกอบ 156 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 23-26 ลายสร้อย
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม D ห้องที่ 43-47 นำเสนอทำนองหลักช่วงท้ายประโยค ทิศทางเสียง
รูปแบบกระโดด โดยบรรเลงซ้ำ 2 รอบ (ภาพประกอบ 157)



ภาพประกอบ 157 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 43-47 ลายสร้อย
อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้าม E ห้องที่ 49-52 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง E บรรเลงลักษณะการย้ำเสียง ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงแบบข้ามขึ้น (ภาพประกอบ 158)



ภาพประกอบ 158 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 49-52 ลายสร้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 58-62 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง G .ในตอนนี้เน้นแนวคิดจุดข้าม E มาพัฒนาบรรเลงลักษณะการย้ำเสียง ทิศทางทำนองรูปแบบขาลงแบบคงที่ (ภาพประกอบ 159)



ภาพประกอบ 159 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 58-62 ลายสร้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 68-70 แปรทำนองในลักษณะการย้ายเสียงที่เสียง B ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ถัดไปห้องที่ 71-74 เคลื่อนทำนองลงขั้นคู่ 3 มาที่เสียง G ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ บรรเลงให้ลักษณะการเลียนซัพห้วงทำนอง ช่วงท้ายประโยคห้องที่ 75-77 เคลื่อนทำนองขึ้นขั้นคู่ 7 จากเสียง A ไปเสียง G ในช่วงท้ายประโยคนี้จะดำเนินทำนองในช่วงเสียงสูง (ภาพประกอบ 160)

68 **G**

Kha.

แปรทำนอง รูปแบบการย้ายเสียง ทิศทางทำนองขาลงขั้นคู่ 3

73

Kha.

สูงขึ้นขั้นคู่ 8

ภาพประกอบ 160 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 68-77 ลายสร้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม J ห้องที่ 111-121 ศูนย์กลางเสียงที่ A แปรทำของลักษณะการย้ายเสียง ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ในช่วงต้นประโยคมีการใช้เทคนิคการพรมนึ่ง ที่เสียง A ถัดไปบรรเลงลักษณะการเลียนซ้ำของหน่วยทำนอง (ภาพประกอบ 161)

III **J**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ A

117

Kha.

ภาพประกอบ 161 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 111-121 ลายสร้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B เดินทำนองลายน้อย

จุดข้อ K ห้องที่ 122-126 ทำการย้ายกลุ่มเสียงไปที่ลายน้อย สังเกตได้จากเสียง F คือเสียงสัญลักษณ์ การดำเนินทำนองเริ่มจากช่วงเสียงต่ำ ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นเรียงตามขั้น (ภาพประกอบ 162)

122 **K**

Kha.

เดินทำนองลายยาว (ลายน้อย)

ภาพประกอบ 162 ตอน B ดำเนินทำนองลายน้อย ห้องที่ 122-126 ลายสร้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B' แปรทำนอง

จุดเชื่อม L ห้องที่ 154-175 นำเสนอทำนองอ่านหนังสือ แนวคิดในตอนนี้เป็นการบรรเลงในลักษณะการทบทวนของทำนองไปมา อัตราจังหวะไม่เคร่งครัดให้ความยืดหยุ่นตามแต่ผู้บรรเลง เห็นควรในตอนนี้มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วอยู่ที่ตัวดำเท่ากับ 102-110 ทำให้ทำนองในตอนนี้มีความยืดหยุ่น ลักษณะทำนองดำเนินในช่วงเสียงเสียงกลางถึงเสียงสูง อารมณ์เพลงในตอนนี้ แสดงถึงการรำพึงรำพัน และจบด้วยการจ้ำจวน (ภาพประกอบ 163)

Rubato
L ♩ = 102-110

ภาพประกอบ 163 ตอน B' แปรทำนอง ห้องที่ 154-175 ลายสร้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ M กำหนดอัตราความเร็วต่ำเท่ากับ 120 ห้องที่ 176-183 ในตอนนี้กลับมาที่กลุ่มเสียงลายสร้อย โดยศูนย์กลางเสียงที่ D ทำการแปรทำนองลักษณะการย่ำเสียง ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ถัดไปห้องที่ 184-186 เคลื่อนศูนย์กลางเสียงมาที่ A บรรเลงเสียงแรกด้วยเทคนิคการดัดลิ้น ลักษณะทำนองเป็นการย่ำเสียง ดำเนินทำนองช่วงเสียงกลาง ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ (ภาพประกอบ 164)



ภาพประกอบ 164 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 176-183 ลายสร้อย

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: ฐัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดข้อ N ห้องที่ 198-207 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง D ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ ในตอนนี้แปรทำนองโดยการผสมเทคนิค โดยในช่วงเริ่มต้นใช้การบรรเลงห้วงลำดับทำนอง ถัดไปบรรเลงในการย่ำเสียง ในตอนท้ายกลับมาบรรเลงเทคนิคห้วงลำดับทำนอง (ภาพประกอบ 165)

198 **N**

Kha.

203

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

ภาพประกอบ 165 ตอนจบ ห้องที่ 198-207 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ห้องที่ 212-217 นำทำนองหลักกล่อมมาบรรเลง โดยการบรรเลงให้ช้าลงที่ละน้อยและจบด้วยการจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 166)

212

Kha.

rit.

ภาพประกอบ 166 ตอนจบ ห้องที่ 212-217 ลายสร้อย อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกลมอน

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

2.2 จากข้อมูลในการสัมภาษณ์ ผู้ที่ได้รับแรงบันดาลใจในการฝึกบรรเลงแคนโดยมีนายสมบัติ สิมหาล้า เป็นต้นแบบ ผู้วิจัยได้พบประเด็นสำคัญเกี่ยวกับคุณลักษณะของนายสมบัติ สิมหาล้า ดังนี้

“...ในปี 2548 ผมได้ตัดสินใจศึกษาต่อทางด้านดนตรี ผมต่อในสาขาดนตรีสากลเอกแซกโซโฟน ในบางครั้งผมก็เอายาแคนของครูสมบัติมาเล่นในแซกโซโฟน และผมก็ยังคอยติดตามผลงานของครูสมบัติอยู่เสมอ ผมได้ตามไปดูที่ครูสมบัติเล่นร่วมกับวงออเคสตรา จึงเป็นแรงบันดาลใจสำหรับเสมอมา จนในปี 2554 ผมได้มีโอกาสไปเป่าแคนเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมที่ประเทศเยอรมันไปร่วมกันหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ผมยังคิดเสมอถ้าผมไม่ได้ฟังเทปครูสมบัติในวันนั้น ผมคงไม่มีโอกาสได้ไปเล่นดนตรีที่ต่างประเทศ”

(ปิยะนันท์ แนวคำดี, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

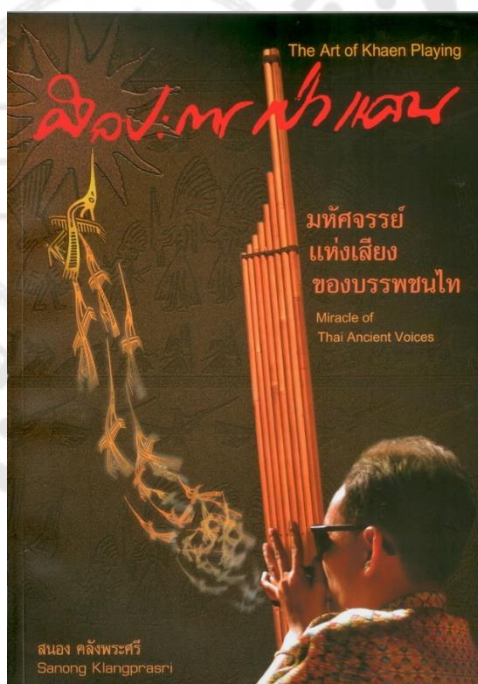
“..จากที่ผมต่อลายแคนกับครูสมบัติที่บ้านของครูมาตลอด จนตอนหลังผมได้ทราบข่าวว่าครูสมบัติ เป็นวิทยากร อาจารย์พิเศษในหลายสถาบันการศึกษา รวมถึงสอนที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลด้วย จากนั้นผมจึงตัดสินใจศึกษาต่อทางด้านดนตรีในระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก”

(สรายุष् สีสาคี, สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2565)

“...ผมตามดูอาจารย์สมบัติ ตอนไปแสดงร่วมกับวงแจ๊สที่โรงละครแห่งชาติ แล้วผมก็ตั้งไว้เลยว่าผมจะทาบตามอาจารย์สมบัติ มาสอนที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ผมคิดว่านี่ คือความหัตถ์ของชาวบ้าน ที่ทำให้เสียงแคนไปปะทะกับดนตรีแจ๊สระดับโลกได้”

(สนอง คลังพระศรี, สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2565)

จากการศึกษาและการสัมภาษณ์ พบว่า นายสมบัติ สิมหาล้า เป็นนักดนตรี ที่มีความรู้ และทักษะการบรรเลง การปรับเปลี่ยนแคนต่าง ๆ ตลอดจนสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่สนใจใน ดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน ลายแคนของนายสมบัติ สิมหาล้า มีการพัฒนาและปรับตัวเข้ากับสังคมอยู่ ตลอด ทำให้ลายแคนของนายสมบัติ สิมหาล้า มีความพิเศษเป็นที่สนใจทำให้มีผู้ต้องการจะศึกษา ลายแคนของนายสมบัติ สิมหาล้า อยู่ตลอด ในขณะที่นายสมบัติ สิมหาล้า เป็นผู้เชี่ยวชาญอาจารย์ พิเศษ อยู่ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล อาจารย์สนอง คลังพระศรี ได้รับแรงบันดาลใจในเขียนหนังสือ เรื่อง ศิลปะการเป่าแคน มหัศจรรย์แห่งเสียงของบรรพชนไทย (ภาพประกอบ 167) เห็นได้ว่า การบรรเลงแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า สร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่ ได้รับชมและรับฟัง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า การบรรเลงแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า สามารถ สร้างปรากฏการณ์การทางดนตรี ให้แก่บุคคลที่รับฟัง แสดงให้เห็นว่า นายสมบัติ สิมหาล้า เป็นผู้ มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีอย่างลึกซึ้ง



ภาพประกอบ 167 หนังสือ ศิลปะการเป่าแคน มหัศจรรย์แห่งเสียงของบรรพชนไทย

ที่มา: ฐัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนที่ 1 ศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ

ช่วงที่ 3 (ปี พ.ศ. 2555-2565)

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ในการวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ ได้แก่

1.1 บทบาท และหน้าที่ของนายสมบัติ สิมห้ำ

จากการสัมภาษณ์และศึกษาเอกสารเกี่ยวกับชีวประวัติของนายสมบัติ สิมห้ำ ผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลภูมิหลังไว้ดังนี้

1.1.1 ด้านประสบการณ์การทำงานทางด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมห้ำ

พุทธศักราช 2555 นายสมบัติ สิมห้ำ ได้รับรางวัลของมูลนิธิอาจารย์สุกรี เจริญสุข สันับสนุนจากมูลนิธิตลาดหลักทรัพย์แห่งประเทศไทย เป็นการเชิดชูผู้กระทำความดีในสาขาดนตรี ถัดมานายสมบัติ สิมห้ำ ได้ร่วมบรรเลงแคนกับอาจารย์คำเฒ่า แห่งวงเดอะพาราไดซ์บางกอก หมอลำอินเตอร์เนชันแนล (The Paradise Bangkok Molam International Band)

พุทธศักราช 2560 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล สร้างประติมากรรม นายสมบัติ สิมห้ำ ติดตั้งเมื่อวันที่ 22 กุมภาพันธ์ ขนาดความสูง 297 เซนติเมตร น้ำหนัก 440 กิโลกรัม ประติมากรรมนายสมบัติ สิมห้ำ เป็นมิติของการสร้างประวัติศาสตร์หน้าใหม่ของสถาบันการศึกษาไทย เพื่อให้เป็นพื้นที่สำหรับพักผ่อนหย่อนใจ พื้นที่สร้างแรงบันดาลใจ พื้นที่ของความคิดสร้างสรรค์ พื้นที่ของความบันเทิง และเป็นพื้นที่สาธารณะ ที่ทุกคนสามารถเข้าไปเรียนรู้ และชื่นชมได้

พุทธศักราช 2563 นายสมบัติ สิมห้ำ ขึ้นแสดงดนตรีในงาน “สืบสานดนตรี ศิลปินพื้นบ้าน” กับศิลปิน ปั่น-ไพบูลย์เกียรติ เขียวแก้ว นักร้องมากความสามารถ 3 รางวัลหน้าของเมืองไทย ที่มาร่วมกันดวลเพลงพิเศษอย่าง เพลง Sway และเพลงกลับบ้านเรา นายสมบัติ สิมห้ำ โชว์เสียงแคนกับบทเพลงได้อย่างลงตัว

1.1.2 ด้านการเรียนรู้ การรับรู้ของนายสมบัติ สิมห้ำ

เมื่อจะได้รับเชิญไปเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาปฏิบัติการเป่าแคน ให้กับนักเรียนนิสิต นักศึกษาในหลาย ๆ มหาวิทยาลัย เช่น วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม มหาวิทยาลัยขอนแก่น

และอื่น ๆ ร่วมถึงได้ร่วมเป็นศิลปินรับเชิญบรรเลงแคน กับวงดนตรีทั้งระดับประเทศ คือ วงดุริยางค์ พิณฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย ทำให้การบรรเลงแคนของนายสมบัติ สิมหาล้า มีเทคนิคที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น จากการบรรเลงแคนในช่วงก่อนหน้า โดยลายแคนของนายสมบัติ สิมหาล้า จะมีการใช้ เทคนิคยืมทำนอง การเลียนทำนอง การล้อทำนอง ร่วมไปถึงการเปลี่ยนทำนอง (เปลี่ยนทาง) จะสังเกตได้ว่าจะได้รับอิทธิพลรูปแบบทางดนตรีที่ได้ไปร่วมแสดงกับวงลักษณะต่าง ๆ อย่างเห็นได้ชัด

ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า

ช่วงที่ 3 (ปี พ.ศ. 2555-2566)

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ในการวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า ผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ตอนได้แก่

2.1 หลักการบรรเลงดนตรีของนายสมบัติ สิมหาล้า

แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า ช่วงปี พ.ศ. 2555-2565 ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาข้อมูลจาก เอกสาร หนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์รวมถึงแผ่นเสียงอัลบั้มของนายสมบัติ สิมหาล้า แต่ไม่พบในอัลบั้มไหนเลยที่บันทึกเสียงแคนลายแม่บทครบทั้ง 6 ลาย ผู้วิจัยจึงทำการลงพื้นที่ไปบันทึกเสียงแคนลายแม่บทที่บ้านพักของนายสมบัติ สิมหาล้า เมื่อวันที่ 20 ธันวาคม พ.ศ. 2565 (ภาพประกอบ 168) หลังจากนั้นผู้วิจัยทำการถอดเสียงแล้วสัมภาษณ์นายสมบัติ สิมหาล้า เพื่อเป็นการตรวจสอบความเที่ยงตรงของงานวิจัย ในการถอดโน้ต (ภาพประกอบ 169) ผู้วิจัยทำการแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) โน้ตส่วนบนซึ่งแสดงเสียงประสาน และเสียงประสานอื่น 2) โน้ตส่วนล่างซึ่งแสดงถึงกลุ่มแนวทำนองหลัก



ภาพประกอบ 168 ลงพื้นที่บันทึกเสียงแคนที่บ้านพักนายสมบัติ สิมหุ้ม

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 20 ธันวาคม พ.ศ. 2565



ภาพประกอบ 169 สัมภาษณ์นายสมบัติ สิมหุ้ม เพื่อเป็น
การตรวจสอบความตรงของงานวิจัย

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2565

2.1.1 หลักการบรรเลงแคนลายใหญ่ของนายสมบัติ สิมห้ำ

ชื่อเพลง : ลายใหญ่

ทางเสียง : ลายทางยาว

อัตราจังหวะ : 2/4 และ 3/4

กลุ่มเสียงหลัก : A, C, D, E, G / ลา, โด, เร, มี, ซอล

เสียงประสาน : E, A / มี, ลา

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายใหญ่ ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดี่ยว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายใหญ่ มีความยาวเวลาประมาณ 3.31 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 206 ห้อง ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 112-146 พื้นฐานวัดดุติบประกอบด้วยกลุ่มเสียง A, C, D, E, G และเสียงประสานยืน ประกอบด้วยเสียง E และ A รูปแบบทำนองใช้เสียงต่ำในการเดินทำนองของ บทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายใหญ่ใช้เสียงได้ครบทั้ง 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง A, B, C, D, E, F และ G หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดเอโอเลียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 170) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบสองตอนและการแปร (ตารางที่ 18)



ภาพประกอบ 170 รูปแบบจังหวะ ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 18 โครงสร้าง ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
A	นำเสนอทำนองหลัก	1-14	
	ช่วงเชื่อม	15-20	
A'	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง A C D และ E	21-33	A
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	34-53	B
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	54-63	C
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	64-75	D
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลงที่เสียง A G E และ C	76-90	E
	แปรทำนอง รูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองขาลงที่เสียง A G C และ E	91-116	F
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง A B และ D	117-130	G
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	131-140	H
	ช่วงเชื่อม	141-145	I
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง E G A B และ D และขาลงที่เสียง B A และ G	146-154	J
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	155-171	K
	ช่วงเชื่อม	172-178	L
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A และ D	179-193	M
	ตอนจบ	194-206	N

ตอนเกริ่นนำ

ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565 กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 146 ห้องที่ 1-14 นำเสนอทำนองหลักลักษณะการย่ำเสียง A ช่วงเสียงต่ำ ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดดแบบข้ามขึ้น ดำเนินทำนองโดยใช้เสียง A เป็นศูนย์กลางเสียง (ภาพประกอบ 171)

$\text{♩} = 146$

Khaen

5

Kha.

10

Kha.

ภาพประกอบ 171 ตอน A นำเสนótำนอง ห้องที่ 1-14 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม ห้องที่ 15-20 แปรทำนอง ทิศทางของเสียงรูปแบบขาลงแบบเรียงชั้น เริ่มต้นจากเสียง E เคลื่อนที่ลงตาชั้นไปจบที่เสียง A และจบประโยคด้วยการจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 172)

15

Kha.

ภาพประกอบ 172 ตอน A นำเสนótำนอง ห้องที่ 15-20 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้ออม A กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 112 ห้องที่ 21-33 ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ โดยเริ่มจากเสียง A ทำการแปรทำนองจากทำนองหลัก ทิศทางเสียงรูปแบบกระโดดข้ามขั้น ถัดไปแปรทำนองด้วยการย่อและเน้นเสียงที่เสียง C และในตอนท้ายเคลื่อนเสียงมาที่เสียง D แปรทำนองโดยใช้หัวลำดับทำนองแล้วเคลื่อนที่ไปจบที่เสียง E (ภาพประกอบ 173)

จุดข้ออม B ห้องที่ 34-38 ลักษณะการย่อเสียง A ดำเนินทำนองอยู่ที่ช่วงเสียงกลาง ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดดข้ามขั้น โดยศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ A (ภาพประกอบ 174)

จุดข้ออม C ห้องที่ 54-58 แปรทำนอง ลักษณะการย่อและเน้นเสียง C ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงเรียงตามขั้น (ภาพประกอบ 175)

จุดข้ออม D ห้องที่ 64-66 แปรทำนองลักษณะการซ้ำเสียง ถัดไปห้องที่ 67-73 ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดดข้ามขั้น โดยศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ A (ภาพประกอบ 176)

21 A tempo $\text{♩} = 112$

Kha.

แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง A C D และ E

26

Kha.

30

Kha.

ภาพประกอบ 173 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 21-33 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566



ภาพประกอบ 174 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 34-38 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566



ภาพประกอบ 175 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 54-58 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566



ภาพประกอบ 176 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 67-73 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ E ห้องที่ ห้องที่ 76-84 ดำเนินทำนองลักษณะห้วงลำดับทำนอง ทิศทางของเสียง
รูปแบบขาลงเรียงตามขั้นที่ A, G, E และ C (ภาพประกอบ 180)



ภาพประกอบ 177 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 76-84 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ลักษณะทำนองรูปแบบการย่ำเสียง ในตอนนี้แปรทำนองรูปแบบประโยคถามตอบ ห้องที่ 91-92 นำเสนอประโยคถามเสียงสัญลักษณ์อยู่ที่เสียง A และ G ห้องที่ 93-94 นำเสนอประโยคตอบเสียงสัญลักษณ์อยู่ที่เสียง C และ E (ภาพประกอบ 178)



ภาพประกอบ 178 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 91-94 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 117-124 แปรทำนองลักษณะการย่ำเสียง ทิศทางรูปแบบขาขึ้นเรียงตามขั้นที่เสียง A, B และ D ตามลำดับ มีเน้นเสียงที่เสียง B หากพิจารณาจุดสังเกตได้ว่า ในตอนนี้จะใช้ขั้นคู่ 3 และ ขั้นคู่ 4 ในการเคลื่อนทำนองเปลี่ยนเสียงเป็นหลัก (ภาพประกอบ 179)



ภาพประกอบ 179 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 117-124 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ่อม H ห้องที่ 131-138 ศูนย์กลางเสียงที่ D แปรทำนองลักษณะห้วงลำดับทำนอง ทิศทางของทำนองรูปแบบคงที่ ในช่วงท้ายของประโยคแปรทำนองโดยการขึ้นขึ้นคู่ 8 เสียง ไปที่ เสียง D ช่วงเสียงสูง ดำเนินทำนองทิศทางทำนองรูปแบบขาลงรูปแบบกระโดดข้ามขึ้นมาที่ เสียง C ช่วงเสียงต่ำ โดยการย้ำและเน้นเสียง (ภาพประกอบ 180)

131 **H**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

135

Kha.

ภาพประกอบ 180 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 117-124 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดซ่อม I ห้องที่ 141-145 ศูนย์กลางเสียงที่ E แปรทำนองลักษณะการย้ำเสียง ที่เสียง E ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ในช่วงท้ายมีการเคลื่อนทำนองไปเสียง C (ภาพประกอบ 181)



ภาพประกอบ 181 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 141-145 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ J ห้องที่ 146-154 แปรทำนองลักษณะการย้ายเสียง ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้น และลงแบบเรียงขึ้น ทำนองทิศทางขาขึ้นเริ่มต้นที่เสียง G เคลื่อนไป G เคลื่อนไป A และจบที่เสียง B ทำนองทิศทางขาลงเริ่มที่เสียง D ช่วงเสียงสูง เคลื่อนไป B เคลื่อนไป A และจบที่เสียง G หากพิจารณาจุดสังเกตได้ว่า เสียง B ในตอนนี้จะแตกต่างจากตอนอื่น ๆ เนื่องจากเสียง B ในตอนอื่นจะบรรเลงในลักษณะเสียงผ่าน แต่ในตอนนี้ให้ความสำคัญกับเสียง B โดยการย้ายและซ้ำเสียง (ภาพประกอบ 182)



ภาพประกอบ 182 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 146-154 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม K ห้องที่ 155-159 ลักษณะทำนองรูปแบบการย่ำและเน้นเสียงที่เสียง C
แปรทำนองรูปแบบห้วงลำดับทำนองและการปรับเสียง ศูนย์กลางเสียงที่ C (ภาพประกอบ 183)



ภาพประกอบ 183 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 155-159 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้าม L ห้องที่ 172-178 แปรทำนองลักษณะห้วงลำดับทำนอง ทิศทางของ
เสียงรูปแบบขาลงเรียงตามขั้น ที่เสียง E, D, C และ A (ภาพประกอบ 184)



ภาพประกอบ 184 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 172-178 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม M ห้องที่ 179-182 แปรทำนองลักษณะห้วงลำดับทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่ A ถัดมาห้องที่ 183-193 ย้ายศูนย์กลางเสียงที่ D ลักษณะทำนองนำแนวคิดช่วงต้นมาแปรซ้ำโดยการปรับเสียง ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ ในตอนท้ายประโยคทำการยกเสียงสูงขึ้นขึ้นคู่ 8 ที่เสียง D ช่วงเสียงสูง และบรรเลงช้าลงทีละน้อย (ภาพประกอบ 185)

179 **M**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ A

184

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

189

Kha.

rit.

ภาพประกอบ 185 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 179-193 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์พล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดซ่อม N กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 96 ห้องที่ 194-202 ทำนองหลักกลับมาบรรเลงอีกครั้งเป็นสัญลักษณ์ให้รู้ว่กำลังจะลงจบ ห้องที่ 203-205 บรรเลงจบด้วยการจำัดแคน (ภาพประกอบ 186)

ภาพประกอบ 186 ตอนจบ ห้องที่ 194-205 ลายใหญ่ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.2 หลักการบรรเลงแคนलयน้อยของนายสมบัติ สิมหาล้า

ชื่อเพลง : ลายน้อย

ทางเสียง : ลายทางยาว

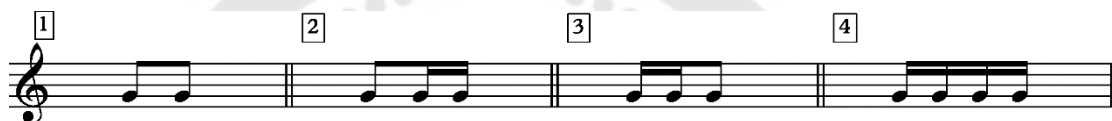
อัตราจังหวะ : 2/4

กลุ่มเสียงหลัก : D, F, G, A, C / เร, ฟา, ซอล, ลา, โด

เสียงประสาน : D, A / เร, ลา

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายน้อย ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดี่ยว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายน้อย มีความยาวประมาณ 3.41 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 177 ห้อง อัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 72-130 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง D, F, G, A และ C และเสียงประสานยืน ประกอบด้วยเสียง D และ A รูปแบบทำนองใช้เสียงกลางไปเสียงสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายน้อยใช้เสียงได้ครบทั้ง 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง D, E, F, G, A, B และ C หากเทียบกับโมดิในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดิโดเรียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 4 ลักษณะ (ภาพประกอบ 187) โครงสร้างคีตลักษณ์แบบสองตอนและการแปร (ตารางที่ 19)



ภาพประกอบ 187 รูปแบบจังหวะ ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ฐฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 19 โครงสร้าง ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ่อม
	ตอนเกริ่นนำ	1-24	
A	นำเสนอทำนองหลัก	25-34	A
	ช่วงเชื่อม	35-42	B
	นำเสนอทำนองหลัก	43-54	C
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	55-70	D
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	71-78	E
	นำเสนอทำนองหลัก	79-87	F
	แปรทำนอง รูปแบบการย้ายเสียง ทิศทางทำนองขาขึ้น และลงที่เสียง D E D C และ F	88-113	G
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	114-122	H
B	นำเสนอทำนองอ่านหนังสือ	123	I
	ช่วงเชื่อม	124-131	J
A'	นำเสนอทำนองหลัก	132-164	K
	ตอนจบ	165-177	L

ตอนเกริ่นนำ

ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565 กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 130 ตอนเกริ่นนำห้องที่ 1-3 บรรเลงขึ้นโดยการจำดแคนเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย้ายเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 4-10 นำชุดเสียงข้างต้นมาบรรเลงสร้างทำนองเกริ่นนำ ศูนย์กลางเสียงที่ D ทิศทางเสียงขึ้นและลงรูปแบบคงที่ (ภาพประกอบ 188) ถัดไปห้องที่ 16-19 แปรทำนองทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นจากเสียง D ไปเสียง A ช่วงท้ายห้องที่ 20-24 บรรเลงซ้ำลงทีละห้องทิศทางทำนองรูปแบบขาลงจากเสียง C ไปเสียง D จบที่การจำดแคน (ภาพประกอบ 189)

Khaen

นำเสนอกลุ่มเสียงหลัก

ศูนย์กลางเสียงที่ D

Kha.

ภาพประกอบ 188 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-10 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

Kha.

rit.

จ้ำตคน

ภาพประกอบ 189 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 16-24 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

นำเสนอทำนอง กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 120 จุดข้อม A ห้องที่ 25-29 นำเสนอทำนองประกอบด้วยเสียง 4 เสียง ได้แก่ F, G, A และ C บรรเลงทำนองในลักษณะการย้ำที่เสียง A ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ห้องที่ 30-31 ทำการแปรเสียงเล็กน้อย โดยการเพิ่มเสียง F เข้ามาสอดแทรก ทิศทางทำนองรูปแบบขาลงและขึ้นเรียงตามขั้น ถัดมาห้องที่ 32-34 บรรเลงลักษณะการเน้นเสียงที่ D ช่วงเสียงสูง การดำเนินทำนองในตอนนี้นี้สังเกตได้ว่าทำนองดำเนินในช่วงเสียงกลางไปเสียงสูง (ภาพประกอบ 190)



ภาพประกอบ 190 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 25-34 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อม B ห้องที่ 35-38 ลักษณะทำนองรูปแบบการบรรเลงย้ำและซ้ำเสียง A ถัดไปห้องที่ 39-40 ใช้เทคนิคบรรเลงถอยกลับในการย้ำที่เสียง A คงเดิม การบรรเลงในตอนนีใช้เสียง 3 เสียง ประกอบด้วยเสียง D, C และ A ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ถัดไปห้องที่ 41-42 บรรเลงเสียง F โดยการดัดขึ้น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของนายสมบัติ สิมหล้า (ภาพประกอบ 191)

จุดข้าม C ห้องที่ 43-46 ดำเนินทำนองลักษณะการย้ายเสียง 2 เสียง ประกอบด้วยเสียง F และ D ถัดไปห้องที่ ทำการแปรโดยการเพิ่มเสียง 2 เสียง ประกอบด้วยเสียง C และ E ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้น (ภาพประกอบ 192)



ภาพประกอบ 191 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 35-42 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566



ภาพประกอบ 192 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 43-50 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้าม D ศูนย์กลางเสียงที่ A ห้องที่ 55-58 ลักษณะทำนองรูปแบบการย้ำเสียงที่ A ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดดแบบข้ามขั้น ถัดไปห้องที่ 59-62 ดำเนินทำนองโดยการย้ำที่เสียง D และ F ช่วงเสียงสูง ก่อนที่จะเคลื่อนทำนองในทิศทางขาลงกลับมาที่เสียง A (ภาพประกอบ 193)

ภาพประกอบ 193 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 55-62 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม D ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ D ห้องที่ 71-74 ลักษณะทำนองรูปแบบการย้ำเสียงที่เสียง ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ ถัดไปห้องที่ 75-78 แปรทำนองโดยทำเนนทำนองทิศทางของเสียงรูปแบบขาขึ้นตามขั้นขึ้นคู่ 8 ที่เสียง D ช่วงเสียงสูง (ภาพประกอบ 194)

71 **E**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

75

Kha.

ภาพประกอบ 194 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 71-78 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 79-83 นำเสนอทำนองหลัก ถัดไปห้องที่ 84-87 แปรทำนองหลัก ด้วยการเพิ่มการเน้นเสียงที่เสียง F ทิศทางทำของรูปแบบคงที่ (ภาพประกอบ 195)

79 **F**

Kha.

84

Kha.

ภาพประกอบ 195 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 79-87 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ศูนย์กลางเสียงที่ C ห้องที่ 88- 92 ดำเนินทำนองช่วงเสียงสูงลักษณะทำนองรูปแบบการย่ำเสียง โดยใช้หน่วยย่อยของทำนองมาทำการพัฒนา ห้องที่ 93-97 ดำเนินทำนองลักษณะการซ้ำเสียง ในช่วงนี้การดำเนินทำนองเคลื่อนที่ขึ้นขึ้นคู่ 2 จากเสียง D เคลื่อนไปเสียง E และตอนท้ายเคลื่อนกลับไปที่เสียง D คงเดิม ช่วงท้ายประโยค ห้องที่ 98-102 ดำเนินทำนองที่ C ช่วงเสียงสูงโดยการเน้นเสียง และลงขึ้นคู่ที่ 5 มาที่เสียง F ในช่วงถัดไป (ภาพประกอบ 196)

88 **G**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ C

93

Kha.

แปรทำนอง รูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองขึ้นขึ้นและลง

98

Kha.

ภาพประกอบ 196 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 88-102 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม H ศูนย์กลางเสียงที่ D ห้องที่ 114-121 แปรทำนอง โดยการดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ และจบประโยคด้วยการจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 197)

114 **H**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

118

Kha.

ภาพประกอบ 197 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 114-122 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B นำเสนอทำนองอ่านหนังสือ

ตอน B นำเสนอทำนองอ่านหนังสือกลุ่มเสียงลายน้อย กำหนดอัตราความเร็วตัวต่ำเท่ากับ 115-120 จุดข้าม I ห้องที่ 123 แนวคิดในตอนนี้เป็นการบรรเลงในลักษณะการทบทวนทำนองไปมา อัตราจังหวะไม่เคร่งครัดให้ความยืดหยุ่นตามแต่ผู้บรรเลงเห็นควร ทำให้ทำนองในตอนนี้มี ความยืดหยุ่น ลักษณะทำนองดำเนินในช่วงเสียงต่ำถึงเสียงสูง (ภาพประกอบ 198)

Rubato
 ♩ = 115-120
 I Free bar

123

Kha.

ภาพประกอบ 198 ตอน B ทำนองอ่านหนังสือ ห้องที่ 123 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ ๖ ห้องที่ 124 อัตราความเร็วไม่เคร่งครัดให้ความยืดหยุ่นตามแต่ผู้บรรเลงเห็นควรในตอนนี้มี การเปลี่ยนอัตราความเร็วช้าลงกว่าช่วงก่อนหน้านี้อยู่ที่ตัวดำเท่ากับ 72-85 ในช่วงนี้ นำแนวคิดการบรรเลงรูปแบบการรำพึงรำพัน มีการควบคุมความเข้มเสียงให้บรรเลงดังและเบาลงแบบฉับพลัน และใช้เทคนิคการพรมน้มน้ำเข้ามาสอดรับ (ภาพประกอบ 199)

124 **Rubato** $\text{♩} = 72-85$ **accel.**

Kha.

$\text{♩} = 100$

fp *fp* *fp* *fp*

mp *mf* *p* *mf*

ภาพประกอบ 199 ตอน B ทำนองอ่านหนังสือ ห้องที่ 124 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ K กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 120 ห้องที่ 132-142 นำทำนองหลักกลับมาบรรเลง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ให้รู้ว่ากำลังจะลงจบ (ภาพประกอบ 200)

A Tempo
 132 **K** ♩ = 120

Kha.

138

Kha.

ภาพประกอบ 200 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 132-142 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

ตอนจบ จุดข้าม L ห้องที่ 165-169 นำทำนองหลักกลับมาบรรเลงอีกครั้ง ถัดไป ห้องที่ 170-174 แปรทำนองจากแนวคิดของทำนองหลัก ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ตอนท้าย ห้องที่ 175-177 บรรเลงจำดแคน แปรทำนองหลักโดยการเล่นให้ช้าลงทีละน้อยและจบด้วยการ จำดแคน (ภาพประกอบ 201)

The image shows a musical score for a piece labeled 'Kha.' with measures 165 to 177. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 165 is marked with a box containing the letter 'L'. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure 173 is marked with 'rit.' (ritardando), indicating a slowing down of the tempo. The score ends with a double bar line in measure 177.

ภาพประกอบ 201 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 165-177 ลายน้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.3 หลักการบรรเลงแคนลายเซของนายสมบัติ สิมหล้า

ชื่อเพลง : ลายเซ

ทางเสียง : ลายทางยาว

อัตราจังหวะ : 2/4

กลุ่มเสียงหลัก : E, G, A, B, D / มี, ซอล, ลา, ที, โด

เสียงประสาน : E, B / มี, ที

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายเซ ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายเซ มีความยาวประมาณ 3.33 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 126 ห้อง อัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วจังหวะในต้นตัวต่ำเท่ากับ 72 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง E, G, A, B และ D และเสียงประสานอื่น ประกอบด้วยเสียง B และ E รูปแบบทำนองใช้เสียงสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงกลางเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงอื่น

พื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายเซใช้เสียงได้ 6 เสียง ประกอบด้วยเสียง E, G, A, B, C และ D หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับ โมดเอโอเรียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 6 ลักษณะ (ภาพประกอบ 202) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบทำนองหลักและการแปร (ตารางที่ 20)



ภาพประกอบ 202 รูปแบบจังหวะ ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 20 โครงสร้าง ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-13	
A	นำเสนótำนองหลัก	14-32	A
	ช่วงเชื่อม	33-40	B
	นำเสนótำนองหลัก	41-53	C
A'	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง D F และ G	54-67	D
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	68-84	E
	ช่วงเชื่อม	85-89	F
	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลงที่เสียง C B และ A	90-113	G
	ตอนจบ	114-126	H

ตอนเกริ่นนำ

ลายเซ ปี พ.ศ. 2566 กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 76 ตอนเกริ่นนำห้องที่ 1 บรรเลงขึ้นโดยการจำดแคนเป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย้ำ เพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 2-12 นำชุดเสียงข้างต้นมาบรรเลงสร้างทำนองเกริ่นนำ ศูนย์กลางเสียงที่ E ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงรูปแบบกระโดด ห้องที่ 13 บรรเลงข้างล่างทีละน้อยจบด้วยการจำดแคน (ภาพประกอบ 203)

♩ = 76

Khaen

ศูนย์กลางเสียงที่ E

Kha.

10

Kha.

rit.

ภาพประกอบ 203 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-13 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

ตอนนำเสนอทำนอง กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 72 จุดซ้อม A ห้องที่ 14-32 นำเสนอทำนองประกอบด้วยเสียง 6 เสียง ได้แก่ E, F, G, A, B, C และ D บรรเลงทำนองในลักษณะการย่ำที่เสียง B ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดด ทำการแปรเสียงเล็กน้อย โดยการเพิ่มเสียง A ในห้องที่ 15-19 และ เสียง D ในห้องที่ 20-22 เข้ามาสอดแทรก ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดด (ภาพประกอบ 204)



ภาพประกอบ 204 นำเสนอทำนอง ห้องที่ 14-32 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม ห้องที่ 33-40 จุดซ้อม B ห้องที่ 33-36 เพิ่มเสียง D เพื่อใช้ในการแปรเสียง ทิศทางทำนองในรูปแบบกระโดด ศูนย์กลางเสียงที่ E ห้องที่ 37-40 ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดด ทำการแปรเสียงเล็กน้อย โดยการเพิ่มเสียง A ในห้องที่ 40 มีการอัตราจังหวะ 5/8 ศูนย์กลางเสียงที่ D (ภาพประกอบ 205)

33 **B**

Kha.

37

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ E

ศูนย์กลางเสียงที่ D

ภาพประกอบ 205 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 33-40 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนองหลัก

นำเสนอทำนองหลัก กำหนดอัตราจังหวะ 2/4 จุดเชื่อม C ห้องที่ 41-53 นำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 41-45 ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดด ทำการแปรเสียงเล็กน้อย โดยการเพิ่มเสียง A ศูนย์กลางเสียงที่ A เพิ่มเสียง D เพื่อใช้ในการแปรเสียง ห้องที่ 46-50 ทิศทางทำนองในรูปแบบกระโดด ศูนย์กลางเสียงที่ E (ภาพประกอบ 206)

41 **C**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ A

46

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ B

ภาพประกอบ 206 นำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 41-45 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

แปรทำนอง จุดข้าม D ห้องที่ 54-67 ทิศทางทำนองขาขึ้นที่เสียง D, F และ G หากพิจารณาสังเกตได้ว่า เสียง F คือเสียงแปลก หรือ เสียงลั้ม (ภาพประกอบ 207)

54 **D**

Kha.

แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาขึ้น ที่เสียง D F และ G

58

Kha.

* เสียง F คือเสียงแปลก หรือ เสียงลั้ม

ภาพประกอบ 207 แปรทำนอง ห้องที่ 54-67 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

แปรทำนอง จุดข้าม E ห้องที่ 68-84 ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A ทำการแปรเสียงเล็กน้อย โดยการเพิ่มเสียง A ทิศทางทำนองกระโดด (ภาพประกอบ 208)

The image shows a musical score for a piece labeled 'Kha.'. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff is labeled 'Kha.' and the second staff is labeled 'Kha.'. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 68 and ends at measure 73. The second system starts at measure 73 and ends at measure 84. A box labeled 'E' is placed above the first staff at measure 68. A bracket labeled 'ศูนย์กลางเสียงที่ A' (Center of sound at A) is placed below the first staff, spanning from measure 68 to measure 73.

ภาพประกอบ 208 แปรทำนอง ห้องที่ 68-84 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้าม F ห้องที่ 85-89 เพิ่มเสียง D เพื่อใช้ในการแปรทำนอง ทิศทางทำนอง ขาลงในรูปแบบข้ามชั้น (ภาพประกอบ 209)

The image shows a musical score for a piece labeled 'Kha.'. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff is labeled 'Kha.' and the second staff is labeled 'Kha.'. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 85 and ends at measure 89. The second system starts at measure 89 and ends at measure 93. A box labeled 'F' is placed above the first staff at measure 85. A bracket labeled 'แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลง รูปแบบข้ามชั้น' (Melody change, downward direction of melody, cross-layer pattern) is placed below the first staff, spanning from measure 85 to measure 89.

ภาพประกอบ 209 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 85-89 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 90-113 แปรทำนอง ลักษณะการย้ายน้อยทำนอง ทิศทางทำนอง
รูปแบบขาลงที่เสียง C, B และ A (ภาพประกอบ 210)

90 **G**

Kha.

แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลง ที่เสียง C B และ A

94

Kha.

ภาพประกอบ 210 แปรทำนอง ห้องที่ 90-113 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

ตอนจบ จุดข้าม H ห้องที่ 114-118 บรรเลงทำนองหลัก ถัดไปห้องที่ 119-121 มีการเพิ่ม
เสียง D เพื่อแปรทำนองเล็กน้อย ทิศทางทำนองแบบกระโดด และห้องที่ 124 ดำเนินทำนองขาลงที่
ละน้อย บรรเลงขึ้นโดยการจ้ำแดนในห้องที่ 125-126 เพื่อเป็นการบรรเลงจบ (ภาพประกอบ 211)

114 **H**

Kha.

119

Kha.

123 rit.

ทำนองหลัก

ภาพประกอบ 211 ตอนจบ ห้องที่ 114-126 ลายเซ ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.4 หลักการบรรเลงแคนลายสุดสะแนนของนายสมบัติ สิมหล้า

ชื่อเพลง : ลายสุดสะแนน

ทางเสียง : ลายทางสั้น

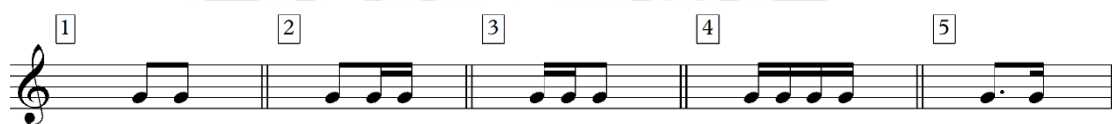
อัตราจังหวะ : 2/4 และ 3/4

กลุ่มเสียงหลัก : G, A, B, D, E / ซอล, ลา, ที, เร, มี

เสียงประสาน : G / ซอล

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายสุดสะแนน ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายสุดสะแนน มีความยาวประมาณ 3.24 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 191 ห้อง อัตราความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 106-124 พื้นฐานวัตถุประกอบด้วยกลุ่มเสียง G, A, C, D และ E และเสียงประสานยืนขึ้นคู่ 8 ประกอบด้วยเสียง G เสียงกลาง และ G เสียงสูงรูปแบบทำนองใช้เสียงกลางไปสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงกลางและสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายสุดสะแนนใช้เสียงได้ 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง G, A, B, C, D, E และ F หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดมิกโซลิเดียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 212) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบสามตอนและการแปร (ตารางที่ 21)



ภาพประกอบ 212 รูปแบบจังหวะ ลายสุดสะแนน พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 21 โครงสร้าง ลายสวดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-5	
A	นำเสนótำนองหลัก รอบที่ 1	6-20	A
	นำเสนótำนองหลัก รอบที่ 2	21-32	B
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	33-41	C
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G	42-67	D
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	68-73	E
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง D	74-102	F
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G และ D	103-120	G
B	เดินทำนองทางลำ (ร้อง)	121-130	H
C	คัดทำนองเพลงรำวง	131-147	I
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	148-157	J
D	เดินทำนองลายลำซิ่ง (ลายหย่าว)	158-186	K
	ตอนจบ	187-191	L

ตอนเกริ่นนำ

ตอนเกริ่นนำ อัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 110 ห้องที่ 1-3 บรรเลงขึ้น G ช่วงเสียงกลาง และสูง เป็นการนำเสนอดีงหลักให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย้ำเพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 4-5 บรรเลงการเกริ่นทำนอง ทิศทางทำนองกระโดดข้ามขึ้นเริ่มจากเสียง G ขึ้นขึ้นคู้ 4 มาที่เสียง C จากนั้นลงขึ้นคู้ 3 มาที่เสียง A บรรเลงซ้ำ 4 รอบ (ภาพประกอบ 213)



ภาพประกอบ 213 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-5 ลายสวดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ฐัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้อ A ห้องที่ 6-20 ศูนย์กลางเสียงที่ C บรรเลงในลักษณะการย้ำเสียงที่เสียง C การนำเสนอทำนองประกอบด้วยเสียงหลัก 4 เสียง ประกอบด้วยเสียง C, D, E และ G สังเกตได้ว่าเสียงจะวนกลับมาจบที่เสียง C (ภาพประกอบ 214)

ทำนองรูปแบบการย้ำเสียง ทิศทางทำนองคงที่ ศูนย์กลางเสียงที่ C

ภาพประกอบ 214 นำเสนอทำนอง ห้องที่ 6-20 ลายสุดสะแนแน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ B ห้องที่ 21-32 การนำเสนอทำนองในช่วงนี้เป็นลักษณะการซ้ำหัวซ้ำท้าย ในช่วงหัวและท้ายประโยคศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง C ทิศทางของทำนองที่เปลี่ยนที่แบบสลับขึ้นโดยจะบรรเลงเสียงรอบเสียง C แล้วจึงเข้าหาเสียง C อย่างสม่ำเสมอ ช่วงกลางประโยคศูนย์กลางเสียงเคลื่อนไปที่ G ทิศทางทำนองรูปแบบกระโดดข้ามขึ้น ซึ่งมีขึ้นคู่ 3 รูปแบบ ประกอบด้วย 1) ขึ้นคู่ 5 2) ขึ้นคู่ 6 3) ขึ้นคู่ 9 และมีการเน้นเสียงในบางช่วง (ภาพประกอบ 215)



ภาพประกอบ 215 นำเสนอทำนอง ห้องที่ 21-32 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ C ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ C ห้องที่ 33-41 กลุ่มเสียงหนักที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ประกอบด้วย 4 เสียง ได้แก่ C, D, E และ G บรรเลงลักษณะการย้ำเสียง ทิศทางทำนองรูปแบบการย้ำ ทิศทางทำนองคงที่ บรรเลงในรูปแบบห้วงทำนอง และมีการเน้นเสียงยืนพื้นในลักษณะบรรเลงเป็นกลุ่มเสียง (ภาพประกอบ 216)

33 C

Kha.

แปรทำนองรูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองคงที่ ศูนย์กลางเสียงที่ C

38

Kha.

ภาพประกอบ 216 แปรทำนอง ห้องที่ 33-41 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ D ห้องที่ 42-67 ลักษณะทำนองรูปแบบการย่ำเสียงที่เสียง G เสียง ทำการเคลื่อน
ทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงแบบคงที่ (ภาพประกอบ 217)

จุดข้อ E ห้องที่ 68-73 ลักษณะทำนองรูปแบบการย่ำเสียงที่เสียง C เสียง ทำการเคลื่อน
ทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงแบบคงที่ (ภาพประกอบ 218)

42 **D**

Kha.



ศูนย์กลางเสียงที่ G

46

Kha.



ภาพประกอบ 217 แปรทำนอง ห้องที่ 42-61 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

68 **E**

Kha.



แปรทำนองรูปแบบการย้ายเสียง ทิศทางทำนองลงที่ ศูนย์กลางเสียงที่ C

ภาพประกอบ 218 แปรทำนอง ห้องที่ 68-73 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 74-102 ลักษณะทำนองรูปแบบการย้ายเสียงที่เสียง F เสียง ทำการเคลื่อน
ทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงแบบคงที่ (ภาพประกอบ 219)

74 **F**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

79

Kha.

ภาพประกอบ 219 แปรทำนอง ห้องที่ 74-102 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 103-120 ศูนย์กลางเสียงที่ G เริ่มต้นประโยค ห้องที่ 103-110 แปรทิศทางทำนอง รูปแบบขาขึ้นจากเสียง D เคลื่อนไปเสียง G ช่วงเสียงสูง จากนั้นแปรทำนองทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ในเสียงย่ำยืนพื้น ห้องที่ 111-114 ศูนย์กลางเสียงที่ D (ภาพประกอบ 220)

ตอน B ดำเนินทำนอง

จุดข้าม H ห้องที่ 121-125 ในตอนนี้ดำเนินลักษณะการเลียนทำนองเพื่อเชื่อมโยงถึงการร้องหมอลำ ซึ่งมีลักษณะการร้องโต้ตอบไปมา จึงได้นำลักษณะดังกล่าวมาบรรเลงผ่านลายแคน (ภาพประกอบ 221)

ตอน C คัดทำนองเพลงรำวง

จุดข้าม I ห้องที่ 131-147 ทำการคัดทำนองเพลงรูปแบบลักษณะเพลงรำวง มาบรรเลงประกอบ ในตอนนี้ให้อารมณ์เพลงสนุกสนาน (ภาพประกอบ 222)

103 **G**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ G

107

Kha.

111

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ D

ภาพประกอบ 220 แปรทำนอง ห้องที่ 103-120 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

121 **H**

Kha.

เดินทำนองทางลำ (ร้อง)

ภาพประกอบ 221ตอน B นำเสนอทำนอง ห้องที่ 121-125

ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

131 **I**

Kha.

คัดทำนองเพลงร่ำวง

136

Kha.

141

Kha.

ภาพประกอบ 222 ตอน C คัดทำนองเพลงร่ำวง ห้องที่ 131-147

ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ J ห้องที่ 148-157 ลักษณะทำนองรูปแบบการย่ำเสียงที่เสียง C เสียง ทำการเคลื่อนทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงแบบคงที่ (ภาพประกอบ 223)

จุดข้อ K ห้องที่ 158-186 ทำการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เคลื่อนไปที่กลุ่มเสียงของลายน้อย ดำเนินทำนองรูปแบบหย่า ลักษณะทำนองรูปแบบการย่ำเสียง (ภาพประกอบ 224)

148 **J**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ C

153

Kha.

ภาพประกอบ 223 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 148-157 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

158 **K**

Kha.

เดินทำนองลายลำซิ่ง (ลายหย่าว)

163

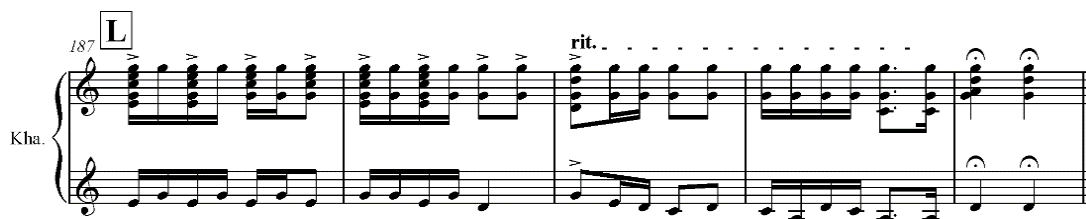
Kha.

ภาพประกอบ 224 เดินทำนองลายหย่าว ห้องที่ 158-186 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดเชื่อม L ห้องที่ 187-191 นำช่วงเกริ่นนำมาพัฒนารูปแบบจังหวะ ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ G ช่วงเสียงกลาง ในตอนท้ายห้องที่ 189-190 ใช้การบรรเลงช้าลงและจบด้วยการจ้ำดแคน (ภาพประกอบ 225)



ภาพประกอบ 225 ตอนจบ จุดเชื่อม L ห้องที่ 187-191 ลายสุดสะแนน ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.5 หลักการบรรเลงแคนลายโป้ซ่ายของนายสมบัติ สิมหล้า

ชื่อเพลง : ลายโป้ซ่าย

ทางเสียง : ลายทางสั้น

อัตราจังหวะ : 2/4

กลุ่มเสียงหลัก : C, D, F, G, A / โด, เร, ฟา, ซอล, ลา

เสียงประสาน : C, G / โด, ซอล

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายโป้ซ่าย ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดี่ยว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายโป้ซ่าย มีความยาวประมาณ 3.21 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 178 ห้อง ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 108 พื้นฐานวัตถุประกอบด้วยกลุ่มเสียง C, D, F, G และ A และเสียงประสานอื่น ประกอบด้วยเสียง C และ G รูปแบบทำนองใช้เสียงกลางและสูงในการเดินทำนองของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายโป้ซ่ายใช้เสียงได้ 6 เสียง ประกอบด้วยเสียง C, D, E, F, G และ A หากเทียบกับโมดในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมดมิกโซลิเดียน รูปแบบลักษณะของจังหวะมี

ทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 226) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบทำนองหลักและการแปร (ตารางที่ 22)



ภาพประกอบ 226 รูปแบบจังหวะ ลายโป๊ซาย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 22 โครงสร้าง ลายโป๊ซาย ปี พ.ศ. 2565

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
	ตอนเกริ่นนำ	1-7	
A	นำเสนótำนองหลัก รอบที่ 1	8-23	A
	นำเสนótำนองหลัก รอบที่ 2	24-39	B
	ช่วงเชื่อม	40-46	C
A'	แปรทำนอง ทิศทางทำนองขาลงที่เสียง AG และ F	47-59	D
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง C	60-65	E
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G	66-70	F
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	71-81	G
	ช่วงเชื่อม	82-86	H
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A	87-95	I
	ช่วงเชื่อม	96-106	J
	แปรทำนอง รูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองขาขึ้นและลง โดยเริ่มและจบที่เสียง G	107-120	K
	ช่วงเชื่อม	121-131	L
	นำเสนótำนองหลัก	132-151	M
	แปรทำนอง รูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองขาลง ที่เสียง C A G F D และ C	152-170	N
	ตอนจบ	171-178	O

ตอนเกริ่นนำ

ลายโป้ซ้าย กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 108 ห้องที่ 1 บรรเลงขึ้นโดยการจาดแคน และเทคนิคการพรมนิ้ว เป็นการนำเสนอกลุ่มเสียง ให้มีความเด่นชัด ในลักษณะการย่ำ ให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจน ไม่คลุมเครือ ห้องที่ 2-5 นำชุดเสียงข้างต้นมาสร้างเป็นทำนอง เกริ่นนำ ในตอนท้ายห้องที่ 6-7 บรรเลงจาดแคน เพื่อแสดงถึงการจบประโยค(ภาพประกอบ 227)



ภาพประกอบ 227 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-7 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

จุดข้อ A ห้องที่ 8-23 ศูนย์กลางเสียงที่ F ประกอบด้วยกลุ่มเสียง 5 เสียงได้แก่ C และ G ทิศทางของเสียง จะขึ้นประโยคที่ F และจะมีการย่ำเสียงที่ C หรือ การขึ้นประโยคเสียงที่ F และ ช่วงท้าย แปรทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงแบบข้ามขึ้น (ภาพประกอบที่ 228)

8 **A**

Kha.

13

Kha.

ภาพประกอบ 228 ตอน A นำเสนอทำนอง ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม B ห้องที่ 24-28 ลักษณะรูปแบบของการทำนองแบบย่ำเสียง ถัดไปห้องที่ 29-33 นำทำนองกลับมาแล้วต่อด้วยการแปรทำนองหลัก(ภาพประกอบ 229)

24 **B**

Kha.

ทำนองรูปแบบการย่ำเสียง

29

Kha.

ทำนองหลัก

ทำนองหลัก

ภาพประกอบ 229 ตอน A นำเสนอทำนอง B ห้องที่ 24-33 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม C ห้องที่ 40-46 บรรเลงทำนองรูปแบบการย่ำเสียง ศูนย์กลางเสียง C
ทิศทางการทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงมาจบที่เสียง C (ภาพประกอบที่ 230)

40) **C**

Kha.

ทำนองรูปแบบการย่ำเสียง ศูนย์กลางเสียงที่ C

43

Kha.

ภาพประกอบ 230 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 40-46 ลายไปซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดเชื่อม D ห้องที่ 47-59 แปรทำนองทิศทางการทำนองขาลงที่เสียง A, G และ F ถัดไป
ห้องที่ 50-58 ทิศทางการทำนองขาขึ้นและลงแบบกระโดดข้ามชั้น ในห้องที่ 59 มีการเปลี่ยนอัตรา
จังหวะเป็น 5/8 (ภาพประกอบ 231)

47 **D**

Kha.

ทิตทางทำนองขาลง ที่เสียง A G และ F

52

Kha.

56

Kha.

ภาพประกอบ 231 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 47-59 ลายโป๊ซาย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้อ E ห้องที่ 60-65 ศูนย์กลางเสียงที่ C ทิศทางทำรูปแบบขาขึ้นและลงแบบเรียงชั้น
(ภาพประกอบ 232)

60 **E**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ C

63

Kha.

ภาพประกอบ 232 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 60-65 ลายโป๊ซ่าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 66-70 ศูนย์กลางเสียงที่ G ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ดำเนินทำนองด้วยช่วงเสียงกลาง (ภาพประกอบ 233)

66 **F**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ G

ภาพประกอบ 233 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 66-70 ลายโป๊ซ่าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 71-74 ศูนย์กลางเสียงที่ A ทำนองหลักกลับมา ถัดไปห้องที่ 75-80 แปร
ทำนองทิศทางเสียงขึ้นและลงแบบตามขั้น (ภาพประกอบ 234)

ภาพประกอบ 234 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 71-81 ลายโป๊ซ่าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดข้าม H ห้องที่ 82-86 เดินทำนองในรูปแบบการย้ายเสียง ที่เสียง C และ G
(ภาพประกอบที่ 235)

ภาพประกอบ 235 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 82-86 ลายโป๊ซ่าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดเชื่อม I ห้องที่ 87-91 ศูนย์กลางเสียงที่ A นำทำนองหลักกลับมาทำการแปร
ห้องที่ 92-95 แปรทำนองทิศทางเสียงรูปแบบขาขึ้นและลงข้ามชั้นในตอนท้ายเปลี่ยนอัตราจังหวะ
เป็น 5/8 (ภาพประกอบ 236)

Kha.

87 I

92

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ A

ภาพประกอบ 236 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 87-95 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม J ห้องที่ 96-99 เดินทำนองในรูปแบบการย่ำเสียง ที่เสียง C และ G
ในห้องที่ 100 เปลี่ยนอัตราจังหวะ 3/4 และกลับมาใช้อัตราจังหวะ 2/4 ในห้องที่ 101 ในห้องที่
103-105 มีการนำทำนองหลักมาบรรเลง (ภาพประกอบที่ 247)

96 **J**

Kha.

ทำนองรูปแบบการย่ำเสียง

101

Kha.

ทำนองหลัก

ภาพประกอบ 237 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 96-105 ลายโป๊ซ่าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดเชื่อม K ห้องที่ 107-120 แปรทำนองรูปแบบการย่ำเสียง ที่เสียง G ทิศทางทำนอง
รูปแบบขาขึ้นและลงเรียงตามขั้น โดยเริ่มและจบที่เสียง G (ภาพประกอบ 238)

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม L ห้องที่ 121-131 เดินทำนองในรูปแบบการย่ำเสียง ที่เสียง C และ G
ในห้องที่ 126 เป็นอัตราจังหวะเป็น 7/8 และกลับมาใช้อัตราจังหวะ 2/4 ในห้องที่ 127
(ภาพประกอบที่ 239)

107 **K**

Kha.

ทิศทางทำนองขาคี่ขึ้นและลง โดยเริ่มและจบที่ G

112

Kha.

117

Kha.

ภาพประกอบ 238 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 107-120 ลายไปซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

121 **L**

Kha.

ทำนองรูปแบบการย่ำเสียง

125

Kha.

127

Kha.

ภาพประกอบ 239 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 121-131 ลายไปซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม M ห้องที่ 132-151 ในห้องที่ 133-136 มีการย่ำทำนองหลัก บรรเลงทำนองหลักซ้ำ 3 รอบ (ภาพประกอบ 240)

132 **M**

Kha.

ทำนองหลัก ทำนองหลัก ทำนองหลัก ทำนองหลัก

ภาพประกอบ 240 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 132- 136 ลายไปซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม N ห้องที่ 152-170 แปรทำนองรูปแบบการย่ำทิศทางทำนองขาลง ที่เสียง C, A, G, F, D และ C ในห้องที่ 170 เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะ 5/8 และเปลี่ยนกลับมาเป็นอัตราจังหวะ 2/4 ในห้องที่ 171 (ภาพประกอบ 241)

152 **N**

Kha.

ทำนองรูปแบบการย่ำเสียง

157

Kha.

ทิศทางทำนองขาลง โดยเริ่มที่ C A G F D และ C

162

Kha.

167

Kha.

ภาพประกอบ 241 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 152-170 ลายไปซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดข้าม O ห้องที่ 171-178 บรรเลงทำนองในรูปแบบการย่ำเสียง ในห้องที่ 174-175 กำหนดความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 96 บรรเลงโดยใช้เทคนิคห้วยทำนอง ถัดไปในห้องที่ 176-178 บรรเลงให้ช้าลงที่ลงน้อย และบรรเลงจบด้วยจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 242)



ภาพประกอบ 242 ตอนจบ ห้องที่ 171-178 ลายโป้ซ้าย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

2.1.6 หลักการบรรเลงแคนลายสร้อยของนายสมบัติ สิมหล้า

ชื่อเพลง : ลายสร้อย

ทางเสียง : ลายทางสั้น

อัตราจังหวะ : 2/4 และ 3/4

กลุ่มเสียงหลัก : D, E, G, A, B / เร, มี, ซอล, ลา, ที

เสียงประสาน : D, A / เร, ลา

ระดับเสียง : ระดับเสียงในลายสร้อย ใช้ 2 ช่วงเสียงในการบรรเลง ในบางช่วงมีการใช้เสียงเดียว เพื่อให้เสียงแคนมีความคมชัดมากขึ้น

ลายสร้อย มีความยาวประมาณ 3.26 นาที เพลงนี้มีความยาวทั้งสิ้น 190 ห้อง ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 120 พื้นฐานวัตถุดิบประกอบด้วยกลุ่มเสียง C, E, G, A และ B และเสียงประสานอื่น ประกอบด้วยเสียง D และ A รูปแบบทำนองให้เสียงสูงในการเดินทำนองหลัก

ของบทเพลง และใช้เสียงสูงเป็นคู่เสียงประสานทำนองคล้ายเป็นกลุ่มคอร์ด หรือเสียงยืนพื้นของเสียงหลักในบทเพลง ลายสร้อยใช้เสียงได้ 6 เสียง ประกอบด้วยเสียง D, E, G, A, B และ C หากเทียบกับโมติในดนตรีตะวันตกคล้ายกับโมติมิกลีเดีย รูปแบบลักษณะของจังหวะมีทั้งหมด 5 ลักษณะ (ภาพประกอบ 243) โครงสร้างคีตลักษณ์เป็นแบบสองตอนและการแปร (ตารางที่ 23)



ภาพประกอบ 243 รูปแบบจังหวะ ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตาราง 23 โครงสร้าง ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดข้าม
ตอนเกริ่นนำ		1-11	
A	นำเสนótำนองหลัก	12-29	A
	ช่วงเชื่อม	30-41	B
	นำเสนótำนองหลัก	42-54	C
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G	55-61	D
	ช่วงเชื่อม	62-65	E
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง E	66-79	F
	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง A และ G	80-93	G
B	เดินทำนองลายน้อย	94-119	H
B	แปรทำนอง อ่านหนังสือ (ลายน้อย)	120-144	I
	แปรทำนอง ลายน้อย	145-158	J
A'	แปรทำนอง ศูนย์กลางเสียงที่เสียง G	159-163	K
	ช่วงเชื่อม	164-172	L
	ตอนจบ	173-190	M

ตอนเกริ่นนำ

ตอนเกริ่นนำ ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565 กำหนดอัตราความเร็วเท่ากับ 120 ห้องที่ 1-2 บรรเลงขึ้นโดนจาดแคน เป็นการนำเสนอกลุ่มเสียง ให้มีความเด่นชัดในลักษณะการย่ำ เพื่อให้ศูนย์กลางเสียงมีความชัดเจนไม่คลุมเครือ ห้องที่ 3-8 นำชุดเสียงข้างต้นมาสร้างประโยคเกริ่นนำ ถัดไปห้องที่ 9-11 บรรเลงการจาดแคนเป็นสัญลักษณ์ในการจบท่อน (ภาพประกอบ 244)



ภาพประกอบ 244 ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-11 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ธีรพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A นำเสนอทำนอง

ชุดข้อ A ห้องที่ 12-16 นำเสนอทำนองโดยการย่ำเสียง ที่เสียง A ทิศทางทำนองรูปแบบขั้นคู่ 4 แบบกระโดด ห้องที่ 17-21 นำทำนองตอนข้างหน้ามาแปร (ภาพประกอบ 245)

12 **A**

Kha.

17

Kha.

This musical score is for the Kha. instrument, spanning measures 12 to 29. It is divided into two systems. The first system (measures 12-16) is marked with a box 'A' and the number 12. The second system (measures 17-21) is marked with the number 17. The notation includes treble and bass staves with various musical notes and rests.

ภาพประกอบ 245 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 12-29 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม B ห้องที่ 30-41 เต้นทำนองในรูปแบบการย่ำที่เสียง B และ A ทิศทาง
ทำนองรูปแบบคงที่ (ภาพประกอบที่ 246)

30 **B**

Kha.

ทำนองรูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองคงที่

This musical score is for the Kha. instrument, spanning measures 30 to 41. It is marked with a box 'B' and the number 30. The notation includes treble and bass staves with various musical notes and rests. A bracket at the bottom indicates the 'ทำนองรูปแบบการย่ำเสียง ทิศทางทำนองคงที่' (Constant direction of the sound pattern).

ภาพประกอบ 246 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 30-41 รูปแบบจังหวะ
ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม C ห้องที่ 42-54 นำเสนอทำนองหลัก รูปแบบการย้ำเสียง ที่เสียง A ทิศทางทำนอง
รูปแบบการกระโดด (ภาพประกอบ 247)



ภาพประกอบ 247 ตอน A นำเสนอทำนอง ห้องที่ 42-54 รูปแบบจังหวะ

ลายส่วร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน A' แปรทำนอง

จุดข้าม D ห้องที่ 55-61 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง G ทิศทางทำนองรูปคองที่ ถัดไป
ห้องที่ 61 เปลี่ยนอัตราจังหวะ 3/4 (ภาพประกอบ 248)

ช่วงเชื่อม จุดข้าม E ห้องที่ 62-65 เดินทำนองด้วยการนำทำนองหลักมาแปร
(ภาพประกอบที่ 252)

55 **D**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ G

59

Kha.

ภาพประกอบ 248 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 55-61 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

62 **E**

Kha.

นำทำนองหลักมาแปร

ภาพประกอบ 249 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 62-65 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม F ห้องที่ 66-79 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง E ทิศทางการเดินทำนองรูปแบบขึ้น
และลงแบบข้ามชั้น ในห้องที่ 79 เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 3/4 (ภาพประกอบ 250)

Kha. 66 F

ศูนย์กลางเสียงที่ E

Kha. 71

Kha. 76

ภาพประกอบ 250 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 66-79 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดข้าม G ห้องที่ 80-83 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง E ทิศทางการเดินทำนองขาขึ้นรูปแบบ
ข้ามชั้น ถัดไปห้องที่ 84-89 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง G ทิศทางการเดินทำนองขาขึ้นและลง
รูปแบบสลับชั้น (ภาพประกอบ 251)

80 **G**

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ A

85

Kha.

ศูนย์กลางเสียงที่ G

ภาพประกอบ 251 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 80-93 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอน B เดินทำนองลายน้อย

จุดข้าม H ห้องที่ 94-119 ทำการย้ายกลุ่มเสียงไปที่ลายน้อย ดำเนินทำนองเริ่มจากช่วงเสียงกลาง ทิศทางทำนองรูปแบบขาขึ้นและลงรูปแบบเรียงตามขึ้น (ภาพประกอบ 252)

ตอน B' แปรทำนอง

จุดข้าม I ห้องที่ 120-144 นำเสนอทำนองอ่านหนังสือ แนวคิดในตอนนี้เป็นการบรรเลงในลักษณะการทบทวนของทำนองไปมา อัตราจังหวะไม่เคร่งครัดให้ความยืดหยุ่นตามแต่ผู้บรรเลง เห็นควรในตอนนี้มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วอยู่ที่ตัวดำเท่ากับ 112 ทำให้งานในตอนนี้มีความยืดหยุ่น ลักษณะทำนองดำเนินในช่วงเสียงเสียงกลางถึงเสียงสูง อารมณ์เพลงในตอนนี้ แสดงถึงการรำพึงรำพัน และจบด้วยการจ้ำจวน (ภาพประกอบ 253)

94 **H**

Kha.

99

Kha.

เดินทำนองลายน้อย

ภาพประกอบ 252 ตอน B เดินทำนองลายน้อย ห้องที่ 94-119 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

120 **I** $\text{♩} = 112$ Rubato

Kha.

129

Kha.

136

Kha.

ภาพประกอบ 253 ตอน B' แปรทำนอง ห้องที่ 120-144 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ้อม J กำหนดอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 120 ห้องที่ 145-158 ในตอนนี้กลับมาที่กลุ่มเสียงลายสร้อย โดยศูนย์กลางเสียงที่ D ทำการแปรทำนองลักษณะการย้ำเสียง ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำ ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ ลักษณะทำนองเป็นการย้ำเสียง ดำเนินทำนองช่วงเสียงกลาง ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ (ภาพประกอบ 254)

ภาพประกอบ 254 ตอน B แปรทำนอง ห้องที่ 145-158 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: ญัฐพล ดีคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

จุดซ้อม K ห้องที่ 159-163 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง G ดำเนินทำนองขึ้นและลงแบบสลับขึ้น ทิศทางทำนองรูปแบบคงที่ (ภาพประกอบ 255)



ภาพประกอบ 255 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 159-163 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ช่วงเชื่อม จุดเชื่อม L ห้องที่ 164-172 เดินทำนองด้วยการกระโดดขึ้นคู่ 3 และย่อเสียง A (ภาพประกอบที่ 256)



ภาพประกอบ 256 ตอน A' แปรทำนอง ห้องที่ 164-172 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิคำ วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

ตอนจบ

จุดเชื่อม M ในห้องที่ 173-190 ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่เสียง A ในตอนนี้นำทำนองหลักกลับมาแปรย่อเสียง A ทิศทางการดำเนินทำนองแบบสลับ ในห้องที่ 186-188 เปลี่ยนจังหวะโดยการบรรเลงช้าลงที่ละน้อย และจบด้วยการจ๊าดแคน (ภาพประกอบ 257)

173 **M**

Kha.

นำท่านองหลักกลับมาปร ศูนย์กลางเสียงที่ A

178

Kha.

183

Kha.

186 rit.

Kha.

ภาพประกอบ 257 ตอนจบ ห้องที่ 173-188 ลายสร้อย ปี พ.ศ. 2565

ที่มา: อนุรักษ์ ดิฉัน วันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2566

2.2 จากข้อมูลในการสัมภาษณ์ ผู้ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการบรรเลงแคนของ นายสมบัติ สิมหิ้ว ผู้วิจัยได้พบประเด็นสำคัญเกี่ยวกับคุณลักษณะของนายสมบัติ สิมหิ้ว ดังนี้

“อาจารย์สมบัติเป็นคนที่เก่งมาก ในการบรรเลง แคน ถือได้ว่าเป็นนักปราชญ์ด้านแคนก็ว่าได้ นอกจากนี้ อาจารย์สมบัติ ยังมีความรู้ที่หลากหลาย มีจินตนาการไม่มี

ที่สิ้นสุด และการนำเอาเสียงรอบข้าง รอบตัว มาบรรเลงจน
เป็นส่วนหนึ่ง ในบทเพลง”

(สนอง คลังพระศรี, สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2565)

“ครูสมบัติเป็นต้นแบบ ในการเล่นดนตรีของผม
ในทางตรง โดยปัจจุบันที่ผมสอนปฏิบัติเครื่องเป่าลมไม้
ในวิชาเครื่องมือไทย ผมมักจะประยุกต์นำเอาลายแคนของ
ครูสมบัติมาเป็นแบบเรียน บทเรียน และเพลงเรียน ให้กลับ
นักศึกษา เนื่องจากลายแคนของครูสมบัติมีความไพเราะ
และมีความร่วมสมัย”

(ปิยนันท์ แนวคำดี, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

“ครูสมบัติเป็นหนึ่งในแรงบันดาลใจ
ทางด้านดนตรีของผม ผมได้ตัดสินใจศึกษาต่อในระดับ
ปริญญาโท คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผม
ทำวิทยานิพนธ์เรื่องการศึกษาระบบการถ่ายทอดการ
บรรเลงแคนลายแม่บท กรณีศึกษาอาจารย์สมบัติ สิมหุ้ม”

(สรวิชัย สีหาโคตร, สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2565)

เห็นได้ว่านายสมบัติ สิมหุ้ม เป็นหมอมที่มีความสามารถในการบรรเลงแคน อีกทั้งยังมีความสำคัญในการสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่ได้ฟังอยู่เสมอ นอกจากนี้ที่นายสมบัติ สิมหุ้ม เป็นครู วิทยากร อาจารย์พิเศษในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในภาคอีสานและสถาบันการศึกษาในส่วนกลาง ทำให้สร้างปรากฏการณ์ และแรงบันดาลใจในการนำลายแคน มาต่อยอดประยุกต์ใช้ทางการศึกษา

“อาจารย์สมบัติ ท่านเป็นคนที่เป็นกันเอง ท่านเป็นคนสอนให้ผมสนุกกับการเล่นดนตรีอยู่ตลอดเวลา และท่านยังเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีของผมด้วย”

(ต้นตระกูล แก้วหย่อง, สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2565)

จากการศึกษาพบว่า นายต้นตระกูล แก้วหย่อง ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และเป็นศิลปินวง Asia7 ตำแหน่งแคนและพิณ ในปีพุทธศักราช 2562 ทำการบันทึกเสียง อัลบั้ม Eight และออกจำหน่ายในเวลาต่อมา (ภาพประกอบ 258) บทเพลงในอัลบั้มนี้มีความเป็นดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีแจ๊ส และดนตรีร่วมสมัย ผสมผสานกันได้อย่างลงตัว มีการประยุกต์นำเครื่องดนตรีไทย และเครื่องดนตรีพื้นบ้าน มาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล



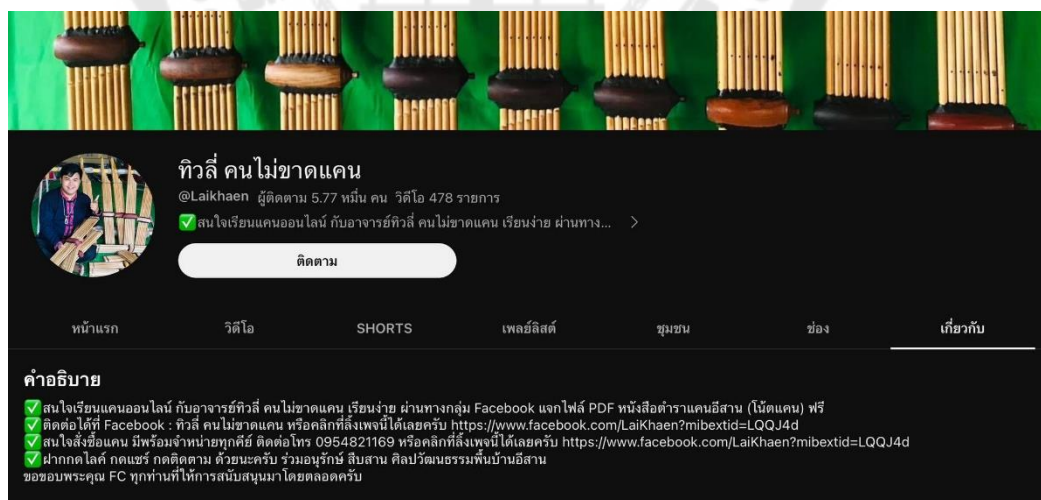
ภาพประกอบ 258 วง Asia 7 อัลบั้ม Eight

ที่มา: อนุรักษ์ ดีคำ วันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566

“ผมได้ฟังอาจารย์สมบัติจากช่องยูทูบ เป็นหมอ
แคนที่แตกต่างจากหมอแคนคนอื่นเลย อาจารย์สมบัติ
สามารถเล่นได้ทั้งลายโบราณ และแบบทันสมัย อย่างเช่น
ลายรถไฟไต่รางเป็นลายโบราณแต่อาจารย์สมบัติ ทำให้เกิด
ภาพ เกิดจินตนาการผ่านเสียงแคนได้ และก็เป่าเลียนคอร์ด
กีตาร์ได้ก็ยินจากอาจารย์สมบัติเป็นคนแรก ผมจึงมาทำช่อง
ยูทูบ เพราะอยากจะเป็นเหมือนอาจารย์สมบัติบ้าง”

(นายโชคชัย ไพรพฤษ, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2565)

พบว่า นายโชคชัย ไพรพฤษ จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาดนตรีศึกษา คณะครุ
ศาสตร์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด ปัจจุบันเป็นอาจารย์อัตราจ้างอยู่ที่โรงเรียนสอนแก้ววงไว
วิทยา ตำแหน่งครูดนตรี เป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน พิณ โหวด
แคน โปงลาง เป็นหลัก เป็นผู้ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากนายสมบัติ สิมหุ้ม โดยการสอนเครื่อง
ดนตรีพื้นบ้าน และทำช่องยูทูบการสอนแคนในลักษณะของออนไลน์ มีผู้ติดตามกว่า 57,700 คน
มีคลิปวิดีโอ 478 รายการ (ภาพประกอบ 259)



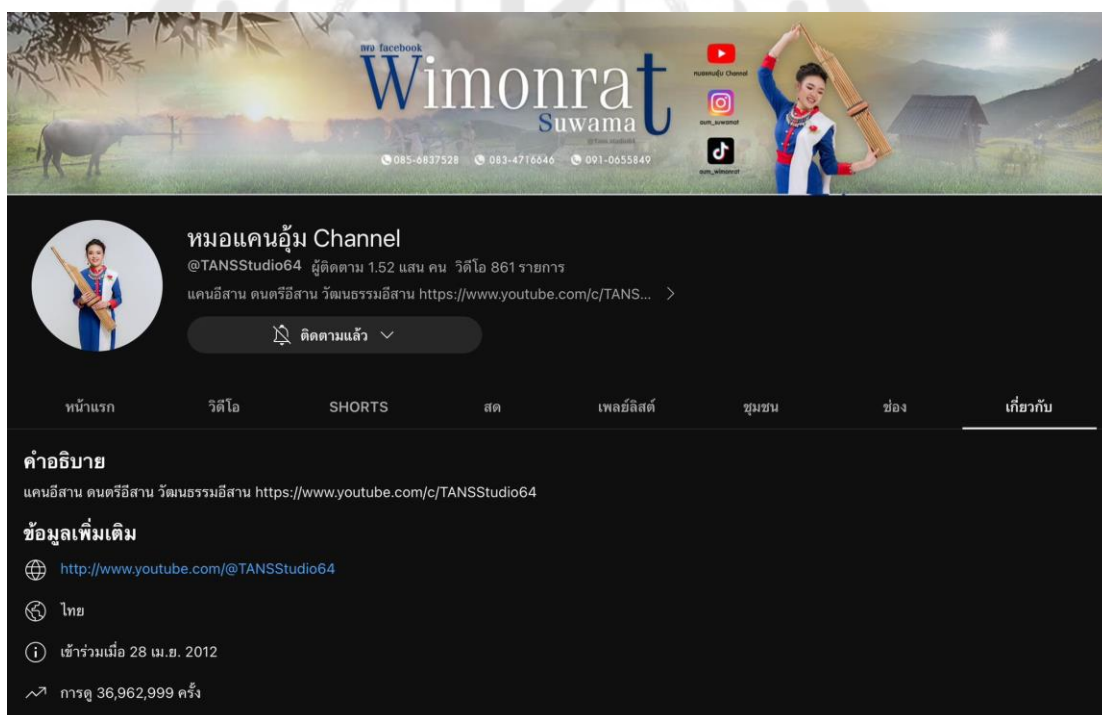
ภาพประกอบ 259 ช่องยูทูบทิวลี คนไม่ขาดแคน

ที่มา: ฐิฐพล ดีคำ วันที่ 26 มกราคม พ.ศ. 2566

“...ตอนนี้อยู่ช่วงม.3 ได้ฟังเสียงแคนพ่อสมบัติจาก
ช่องยูทูปประทับใจมากที่พ่อใช้แคนเป่าเลียนเสียงรถไฟ
เสียงไก่ แต่ที่ทำให้ประทับใจที่สุดคือเป่าเลียนเสียงกีตาร์ดีด
เลยมีความคิดว่าแคนก็สามารถเล่นได้ไม่ต่างจากเครื่อง
ดนตรีสากล เลยทำการฝึกซ้อมเรื่อยมา”

(นางสาววิมลรัตน์ สุวมาตร์, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2565)

พบว่า นางสาววิมลรัตน์ สุวมาตร์ จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาดนตรีคีตศิลป์ไทย
ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ปัจจุบันเป็นศิลปินแคน เป็นอีกหนึ่งของผู้ที่ได้รับแรงบันดาลใจ
จากเสียงแคนของนายสมบัติ สิมหาล้า โดยนางสาววิมลรัตน์ สุวมาตร์ มุ่งที่จะเป็นศิลปินแคนแบบ
เต็มรูปแบบ และทำช่องยูทูป เป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานแคน
เป็นหลัก มีผู้ติดตามกว่า 152,00 คน มีคลิปวิดีโอ 861 รายการ (ภาพประกอบ 260)



ภาพประกอบ 260 ช่องยูทูปหมอแคนอุ้ม Channel

ที่มา: ณัฐพล ดีคำ วันที่ 26 มกราคม พ.ศ. 2566

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า ผู้วิจัยมีความมุ่งหมายต้องการศึกษาแคนลายแม่บท ของนายสมบัติ สิมหล้า เพื่อที่จะทราบถึงองค์ประกอบทางดนตรี การเดี่ยวแคนลายแม่บท ผ่านการออกแบบภายใต้แนวคิดกระบวนการทัศน์ได้แก่ การรับรู้ มุมมองของคนนอกกับคนใน และปรากฏการณ์วิทยา มาจัดทำกรอบแนวคิดของการวิจัย ซึ่งนำมาเชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างสรรค์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า เพื่อที่จะระบุลำดับขั้นตอนทางการเรียนรู้ การรับรู้ ทักษะ และด้านจิตใจ โดยนำแนวคิดและทฤษฎีมาวิเคราะห์เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงที่จะเข้าถึงกระบวนการทัศน์แคนลายแม่บท ของนายสมบัติ สิมหล้า โดยผู้วิจัยทำการศึกษามีขอบเขตชัดเจนทั้งในแง่เนื้อหา เวลา และสถานที่ หรือบริบทที่มีความสมบูรณ์ในตัวเอง ซึ่งการวิจัยในวิธีนี้จำเป็นที่จะต้องได้รับข้อมูลที่หลากหลายและรายละเอียดที่เพียงพอเกี่ยวกับประเด็นการศึกษา ในการศึกษาครั้งนี้ประกอบด้วยลายแม่บททั้ง 6 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย โดยผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอข้อมูลออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ปี พ.ศ. 2535-2544, ช่วงที่ 2 ปี พ.ศ. 2545-2554 และช่วงที่ 3 ปี พ.ศ. 2555-2565 ซึ่งในแต่ละช่วง ผู้วิจัยแบ่งการนำเสนอออก 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 การศึกษาชุดความคิดแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า

ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีในการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งแบ่งวิธีการในการดำเนินการวิจัยเป็น 7 ขั้นตอน

1. การศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. การกำหนดผู้ให้ข้อมูล

3. การสร้างเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล
4. ทำการยื่นขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
5. การเก็บรวบรวมข้อมูล
6. การวิเคราะห์ข้อมูลและการสังเคราะห์ข้อมูล
7. สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

ตอนที่ 1 การศึกษาชุดความคิดแคนดลของนายสมบัติ สิมหล้า ภูมิหลังด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน

จากการศึกษาด้านภูมิหลังทางดนตรีของนายสมบัติ สิมหล้าพบว่า นายสมบัติ สิมหล้าเติบโตขึ้นด้วยความยากลำบากเพราะมีร่างกายไม่ปกติเหมือนคนทั่วไป เนื่องจากหมอตายทำคลอดท่าน เมื่อครั้งแรกเกิดโดยเอายาหยอดสะดือมาหยอดที่ตาของท่าน จึงทำให้ดวงตาของท่านบอดสนิทตั้งแต่นั้นยังไม่มองตาคนเลย และต่อจากนั้นท่านก็ได้รับการถ่ายทอดการเป่าแคนจากบิดาของท่านคือ คุณพ่อโป่ง สิมหล้า ซึ่งเป็นหมอแคน อีกทั้งคุณแม่ของท่านเป็นหมอลำกลอน ทั้งสองท่านล้วนเป็นศิลปินหาเลี้ยงชีพด้วยการแสดงและการร่ายรำ ส่วนชีวิตนักดนตรีของท่านเริ่มต้นขึ้นเมื่ออายุได้หกขวบ จากบิดาของท่าน ด้วยความที่ท่านมีความขยันหมั่นฝึกฝนประกอบกับท่านมีความถนัดทางดนตรี จึงสามารถเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็ว อีกทั้งสามารถปฏิบัติได้เป็นอย่างดี จนได้ออกไปเป่าเพื่อขอทานในจังหวัดต่างๆ ทั่วประเทศไทย จนมาถึงอำเภอประทายจังหวัดนครราชสีมา พบกับหมอลำสองท่าน คือ หมอลำคำพัน ฝนแสนห่า และหมอลำวิรัตน์ ม้าแข่ง ควรเพื่อให้ สมบัติไปอยู่ด้วย สมบัติอยู่กับหมอลำทั้งสองท่านนี้ประมาณห้าปี แล้วกลับมาอยู่ที่บ้านพร้อมทั้งหาความรู้ใส่ตัวเสมอ และฝึกฝนจนครูทองจันทร์และครูบัวลา ได้มาเล่นกับวงโปงลางประจำวิทยาลัยครูมหาสารคาม ชื่อคณะแกนอีสาน อยู่แปดปี ต่อมาท่านได้เข้าร่วมประกวดการเป่าแคนในงานสาวผู้ดีที่ราบสูง จัดที่วิทยาลัยมหาสารคามเก่า ผลปรากฏได้รางวัลชนะเลิศอันดับที่หนึ่ง หลังจากนั้นท่านได้รับรางวัลในการประกวดแคนในอีกหลายเวทีต่อมา และท่านก็มีโอกาสได้ไปเป่าแคนกับวงหมอลำและวงลูกทุ่งหมอลำอีสาน เป็นการเป่าบันทึกเสียงวางขายในท้องตลาดครั้งแรกของสมบัติ จึงเป็นที่รู้จักของผู้คนทั่วประเทศ ในการบันทึกเสียงท่านได้รับการชักชวน จาก

เจ้าของห้างบันทึกลงเสียงสยามธุรกิจบันเทิง พอเป็นที่รู้จักกับคนในสังคมภายนอกท่านก็ได้ถูกชักชวนให้มาเป่าแคนในวงดนตรีต่างๆ เช่น วงสายัณห์ สัญญา สนธิ สมมาตร จนในปีพ.ศ. 2563 สมบัติได้รู้จักกับอาจารย์บุษ แกสตัน วงฟองน้ำ โดยการแนะนำนายสมบัติได้เล่นดนตรีอยู่กับวงฟองน้ำห้าปี และได้ไปออกรายการโทรทัศน์ รายการมวไไลฟ์โชว์ จนมีชื่อเสียงไปทั่วประเทศ นอกจากนี้ ท่านยังได้ร่วมบรรเลงแคนกับวงดนตรีระดับโลก คือวงแมนฮัตตันแจ๊สควอเทต และเมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2551 นิตยสาร ค คน ฉบับที่แปด ได้ตีพิมพ์เรื่องราวชีวิตของนายสมบัติ เพื่อเผยแพร่ให้สาธารณชนได้รับรู้ถึงชีวิตของท่าน อีกทั้งท่านยังได้รับเชิญ จากรายการโทรทัศน์หลายช่องให้แสดงในรายการต่างๆ เช่น รายการคุณพระช่วย รายการปราชญ์เดินดิน และรายการกระบี่มือหนึ่งเป็นต้น สมบัติยังได้เดินทางไปแสดงการเป่าแคนให้กับชาวต่างชาติได้รับชมในหลายๆ ประเทศทั่วโลกด้วย เมื่อเวลาอยู่บ้านฉันจะได้รับเชิญไปเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาแคนให้กับนักเรียนนักศึกษาในหลายๆ มหาวิทยาลัย เช่น วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยสารคาม ซึ่งปัจจัยที่สำคัญในการหล่อหลอมให้สมบัติ เป็นผู้แตกฉานทั้งด้านทักษะการบรรเลงและเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านแคนจนเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางคือ

- 1) ปัจจัยภายนอกได้แก่ เป็นผู้มีเชาวน์ปัญญาและความถนัดทางดนตรีสูง อีกทั้งมีความใฝ่รู้ มานะอดทน ขยันหมั่นเพียร มุ่งมั่น และพยายาม
- 2) ปัจจัยภายนอก ได้แก่ มีโอกาสได้เรียนรู้กับครูหลายท่าน อีกทั้งได้ฝึกฝนตัวตน อยู่เสมอมีประสบการณ์ทางด้านดนตรีมาก รวมถึงท่านได้รับการสนับสนุนจากทางครอบครัวของท่านและบุคคลอื่น ๆ

การรับรู้

นายสมบัติ สิมห้ำ มีความรอบรู้อย่างมากมาย เพราะเป็นคนที่ชอบสังเกต และจดจำสิ่งใหม่ มาคิดค้นเพิ่มเติมให้มีความน่าสนใจนายสมบัติ สิมห้ำ จะพยายามติดตามข่าวสารอยู่ตลอดเวลาเป็นผู้มีความสนใจในเรื่องข่าวสารต่างๆ ทั้งทางดนตรีและเรื่องอื่นๆ โดยรอบ เป็นวิธีการเดียวที่นายสมบัติ สิมห้ำ สามารถรับข่าวสารได้ดีและเร็วที่สุด ทั้งจากทางวิทยุและโทรทัศน์ เป็นเหมือนตัวกลางที่คอยส่งข้อมูล ให้ได้รับข่าวสารต่างๆ ได้ จนมีความรอบรู้ในเรื่องต่างๆ เช่น เรื่องเพลงต่างๆ ที่เป็นเพลงสมัยนิยม นอกจากนี้นายสมบัติ สิมห้ำ ยังมีการนำมาคิดต่อยอดสร้างสรรค์ให้เป็นแนวใหม่ๆ ตื่นตาตื่นใจสำหรับผู้ชมผู้ฟังเช่น เพลงสกาเร็กเก้ ท่านก็สามารถนำมาบรรเลงได้เช่นกัน

และการเป่าแคนเลียนแบบการจับคอร์ดกีตาร์ เป็นต้น นี่เป็นผลจากการที่ท่านติดตามข่าวสารและมีความรอบรู้ในด้านดนตรีมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับตนเอง

ด้านทักษะการปฏิบัติแคนของนายสมบัติ สิมหาล้า

นายสมบัติ สิมหาล้า เป็นนักดนตรีและครู ดนตรีพื้นบ้านอีกคนหนึ่งที่มีโลกทัศน์กว้างไกลในเรื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานด้วยการบรรเลงแคน และการสอนบรรเลงแคนให้แก่ผู้เรียนที่สนใจ โดย ท่านได้เปิดรับในเรื่องของการนำทำนองดนตรีต่าง ๆ มาบรรเลงกับแคนให้มีความโดดเด่น สามารถเล่นได้ทุกแนวเพลง ทั้งเพลงไทย เพลงสากล และเพลงพื้นบ้านของประเทศต่าง ๆ เช่น เพลงแนวแจ๊ส ทำนองเพลงลาว ทำนองเพลงจีน ทำนองเพลงแขก เป็นต้น โดยนำมาบรรเลงผสมผสานกับทำนองพื้นบ้านอีสานอย่างลงตัว ถือได้ว่าท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถและมีโลกทัศน์กว้างไกลยอมรับแนวดนตรีจากประเทศอื่นๆ อีกทั้งยังร่วมบรรเลง ด้วยความยินดี นอกจากนี้ท่านยังมีมุมมองเรื่องวงดนตรีพื้นบ้านอีสานว่าควรจะมีการพัฒนาให้เป็นมาตรฐานเหมือนกับดนตรีสากลและดนตรีไทย

ด้านประสบการณ์การทำงานทางด้านดนตรีของนายสมบัติ สิมหาล้า

ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงแคน ที่ลูกศิษย์ได้รับจากการสอนของนายสมบัติ สิมหาล้า ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย รวมถึงการใช้ลมที่สัมพันธ์กับการใช้นิ้ว การยืนบรรเลงแคน ที่เหมาะสม มีความโดดเด่นเมื่ออยู่บนเวที อีกทั้งการประสานเสียง และเสียงควบที่ผสมระหว่างการบรรเลงลักษณะของกลอนแคนลายแม่บท รวมถึงหลักการคิดผูกสำนวนกลอนที่ถูกต้องตามหลักวิชาการ วิธีการใช้ลมในแต่ละลาย วิธีการใช้นิ้วให้เหมาะสมกับไหลไม่ติดขัดในด้านการจัดเลี้ยงนิ้ว วิธี การสร้างเสียงหรือเสียงประสานระหว่างการบรรเลงต่าง ๆ และวิธีการบรรเลง

จากการศึกษากระบวนการบันทึกแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า มุ่งศึกษาการเกิดชุดความคิดด้านการบรรเลงแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหาล้า สร้างสรรค์ผลงานออกมาอันเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อความไพเราะในการบรรเลงแคนลายแม่บท กล่าวคือ นายสมบัติ สิมหาล้า มีการรับรู้และการจดจำที่ดี ทำให้ลายแคนของนายสมบัติ สิมหาล้าเข้าถึงสุนทรีย์ได้ง่าย และแสดงออกถึงความงามและบ่งบอกถึงความเข้าใจ รวมถึงการประยุกต์ใช้ประสบการณ์จากการร่วมงาน

กับบุคคลหรือประเภทต่าง ๆ ทำให้ลายแคนของนายสมบัติ สิมห้ำ มีการพัฒนาอยู่ทุกกระยะ มีความทันสมัย ตามกระแสของสังคม ดนตรีมีคุณค่าด้วยสติปัญญาและประสบการณ์ทางดนตรีของนายสมบัติ สิมห้ำ ที่สั่งสมมาอย่างยาวนาน

ตอนที่ 2 ศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านมุมมองแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ

ผลงานทางดนตรีของนายสมบัติ สิมห้ำ เป็นแบบอย่างการบรรเลงแคนรูปแบบใหม่ให้กับนักเรียน นิสิต นักศึกษา ตลอดจนผู้ที่สนใจในด้านดนตรีอีสาน การบรรเลงที่นำเอาเพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง มาบรรเลงโดยใช้แคนบรรเลง หรือแม้กระทั่งการเป่าแคนเลียนแบบการจับคอร์ดกีตาร์ก็ทำได้เสมือนจริง จึงเป็นแนวทางบรรเลงแคนรูปแบบใหม่สำหรับหมอแคนรุ่นหลังหลายคน ซึ่งยึดถือการบรรเลงแคนในแบบฉบับของนายสมบัติ สิมห้ำ อีกทั้งยังเป็นผู้คิดค้นลายแคนใหม่ ๆ ขึ้นมาอีกมากมายด้วยกัน เช่น ลายแซกโซโฟนล่าเพลิน ลายรถไฟออกจากสถานี ลายชอยยุคใหม่ ลายแคนฝากใจ ลายแคนพุด และอื่น ๆ อีกมากมาย ที่มีลักษณะการบรรเลงที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของนายสมบัติ สิมห้ำ

จากการศึกษา พบว่า การบรรเลงแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ สร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่ได้รับชม และรับฟัง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า การบรรเลงแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ สามารถสร้างปรากฏการณ์ทางดนตรีให้แก่บุคคลที่ได้รับฟัง แสดงให้เห็นว่านายสมบัติ สิมห้ำ เป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีอย่างลึกซึ้ง และเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานดนตรี

สราวุธ สีหาโคตร ปัจจุบันเป็นอาจารย์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคามเป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน พิณ โหวด แคน โปงลาง เป็นหลัก

ผลงานและงานวิจัย

1. สรวุฒิ สีหาโคตร. (2557). โครงการวิจัยข้อมูลเพื่อจัดตั้งพิพิธภัณฑ์หมอลำ กรุงเทพมหานคร: จิม ทอมป์สัน ฟาร์ม.
2. สรวุฒิ สีหาโคตร. (2558). การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงแคนลายแม่บท กรณีศึกษาอาจารย์สมบัติ สิมห่อ. คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
3. สรวุฒิ สีหาโคตร (2559). การเปรียบเทียบหลักสูตรดนตรีศึกษาของประเทศไทยและประเทศ สเปน.ลาว. คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
4. สรวุฒิ สีหาโคตร (2559). การสร้างหลักสูตรดนตรีระยะสั้นสำหรับผู้ต้องขังในเรือนจำจังหวัดมหาสารคาม. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.
5. สรวุฒิ สีหาโคตร (2564). การปรับตัวของหมอลำท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมใน ศตวรรษที่ 21. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
6. สรวุฒิ สีหาโคตร (2565). “เชิง” ดนตรีเครื่องสายแคน. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.
7. สรวุฒิ สีหาโคตร (2565). การปรับตัวของหมอลำกับแนวทางดนตรีสมัยใหม่. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.
8. สรวุฒิ สีหาโคตร (2566). สื่อสร้างสรรค์กลอนลำเต็อนภัยพิบัติ. คณะสิ่งแวดล้อม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิทยากร

วิทยากรดนตรีไทย

โรงเรียนเทศบาล๑ (กบินทราษฎ์ราษฎร์) จ.ปราจีนบุรี

โรงเรียนวัดโบสถ์ (บวรธรรมกิจวิทยา) จ.ปทุมธานี

โรงเรียนบ้านลอมคอม จ.ขอนแก่น

คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

โรงเรียนสาธิต (ฝ่ายประถม) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่

วิทยาการดนตรีพื้นบ้าน

โรงเรียนบ้านหนองบะ อ.พล จ.ขอนแก่น

โรงเรียนบ้านหนองแถม-อีโล อ.เวียงน้อย จ.ขอนแก่น

โรงเรียนบ้านนาแพงสงแดง อ.โคกโพธิ์ชัย จ.ขอนแก่น

โรงเรียนบ้านลอมคอม อ.พล จ.ขอนแก่น

โรงเรียนบ้านหัวนาหนองแวง อ.พล จ.ขอนแก่น

โรงเรียนบ้านเขว้าวิทยา อ.ประทาย จ.นครราชสีมา

โรงเรียนนางแดดวังชมภูวิทยา รัชมังคลาภิเษก อ.หนองบัวแดง จ.ชัยภูมิ

โรงเรียนโนนศรีวิทยา อ.จัตุรัส จ.ชัยภูมิ

คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

มูลนิธิบ้านจิมทอมป์สัน

นายต้นตระกูล แก้วหย่อง ปัจจุบันเป็นอาจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ศิลปินวงเอเชียเซเว่น อีกทั้งยังเป็นนักดนตรีสนับสนุนให้กับ สิงโต-นำโชค ทะนัดรัมย์ ตำแหน่งนักดนตรีสนับสนุน พิณ และนักแต่งเพลง เป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน พิณ โหวด แคน โปงลาง เป็นหลัก

ผลงานและประวัติการแสดง

1. รางวัลชนะเลิศ วงดนตรีไทยร่วมสมัย ในการประกวดโครงการช้างเผือกขุนพระ ซึ่งเชิดมกลัดพระราชทานจาก สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี รายการคุณพระช่วย
2. รางวัลชนะเลิศ ในการแข่งขัน The 12th OSAKA International Music Competition ณ ประเทศญี่ปุ่น
3. รางวัลชนะเลิศ การประกวด SET เยาวชนดนตรีแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 17
4. ร่วมแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ณ ประเทศญี่ปุ่น, สาธารณรัฐสิงคโปร์, สาธารณรัฐประชาชนจีน, ประเทศตุรกี และ สหราชอาณาจักร
5. วง Asia 7 อัลบั้ม Eight
6. ได้ร่วมแสดง ร่วมกับวงไทยแลนด์ฟิลาโมนิกแห่งประเทศไทย ณ ประเทศญี่ปุ่น

นายโชคชัย ไพรพฤษ จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด ปัจจุบันเป็นอาจารย์อัตราจ้างอยู่ที่โรงเรียนสอนแก้วว่างไววิทยา ตำแหน่งครูดนตรี เป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน พิณ โหวด แคน โปงลาง เป็นหลัก

ผลงานและประวัติการแสดงผลงาน

1. ตำราชุดฝึกแคนอีสาน
2. รางวัลชนะเลิศเหรียญทอง การแข่งขันเดี่ยวแคน งานศิลปะหัตถกรรมนักเรียนภาคตะวันออกเฉียงเหนือ 5 ปีซ้อน ตั้งแต่ปี 2554-2558
3. รางวัลชนะเลิศ การประกวดการแข่งขันเดี่ยวแคน ประเภทประชาชนทั่วไป งานเทศกาลไหมนานาชาติ ปี พ.ศ. 2559 จังหวัดขอนแก่น
4. ได้รับรางวัลคุณค่าแห่งแผ่นดิน ประจำปี พ.ศ. 2564 ศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดร้อยเอ็ด จัดโดย สมาพันธ์ประเพณีเพื่อสังคมไทย
5. ทำช่องสื่อวิดีโอออนไลน์ยูทูบ ทิวลี คนไม่ขาดแคน ผู้ติดตามกว่า 54,400 คน

นางสาววิมลรัตน์ สุวมาตร จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ปัจจุบันเป็นศิลปินแคน และทำช่องยูทูบ เป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน พิณ โหวด แคน โปงลาง เป็นหลัก

ผลงานและประวัติการแสดงผลงาน

1. ร่วมแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ณ ประเทศญี่ปุ่น ปี พ.ศ. 2559
2. รางวัลแคนยอดเยี่ยม การประกวดแข่งขันวงดนตรีโปงลางชิงถ้วยพระราชทาน สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ปี พ.ศ. 2559
3. ทำช่องสื่อวิดีโอออนไลน์ยูทูบ หมอแคนคุ้ม ผู้ติดตามกว่า 144,000 คน

อภิปรายผล

จากการศึกษาการบรรเลงแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ ความมุ่งหมายเพื่อศึกษาแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ และศึกษาปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นผ่านมุมมองแคนลายแม่บท ประเด็น ดังนี้

จากการศึกษาพบว่านายสมบัติ สิมหาล้า เป็นศิลปินมืออาชีพด้านการบรรเลงแคน และการบรรเลงประกอบการขับลำ อีกทั้งเป็นครูดนตรีพื้นบ้าน ด้านการบรรเลงแคนที่ยอดเยี่ยม ในด้านความเป็นศิลปินของนายสมบัติ สิมหาล้า มีความเชี่ยวชาญ และรอบรู้ทางด้านการบรรเลงแคนอย่างกว้างขวาง ลึกซึ้ง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า ปัจจัยที่สำคัญที่ส่งผลทำให้นายสมบัติ สิมหาล้า ประสบความสำเร็จในการบรรเลงแคน คือความพยายาม ความอดทน ความเพียร ความมานะ และการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ ยิ่งเป็นทักษะการบรรเลงแคนลายแม่บทแล้วนายสมบัติ สิมหาล้า เป็นแบบอย่างกันบรรเลงแคนรูปแบบใหม่ให้กับนักเรียนนักศึกษาตลอดจนผู้ที่สนใจด้านแคนทั่วไป การบรรเลงที่ทำการประยุกต์ นำเอาเพลงลูกทุ่งสตริงมาบรรเลงโดยใช้แคนบรรเลง หรือแม้กระทั่งการเป่าแคนเลียนแบบการจับคอร์ดกีตาร์นายสมบัติ สิมหาล้า ก็ทำได้เสมือนจริง จึงเป็นแนวทางการบรรเลงแคนสำหรับหมอแคนรุ่นหลังหลายคน ซึ่งยึดถือการบรรเลงแคนในลักษณะนี้เป็นแบบฉบับของนายสมบัติ สิมหาล้า ที่มีลักษณะการบรรเลงที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะ นอกจากนี้ นายสมบัติ สิมหาล้า มีความสามารถพิเศษ ในด้านทักษะการจดจำได้อย่างแม่นยำเป็นผู้มีสติ ประสาทในการรับฟังดีเยี่ยม ในเรื่องของเทคนิควิธีการต่าง ๆ ในการบรรเลงของนายสมบัติ สิมหาล้า ผ่านการวิเคราะห์ การสังเคราะห์ ด้วยความรู้และประสบการณ์ของนายสมบัติ สิมหาล้า จนตกผลึกเป็นเทคนิค อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ของการบรรเลงแคนที่เป็นระบบ แบบแผน มีประสิทธิภาพ และเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ มีอีกหลายประเด็นเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านอีสานให้ศึกษาอีกมากมายหลากหลาย และยังมีบทเพลงที่น่าสนใจที่สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดได้ สำหรับผู้ที่สนใจก็สามารถต่อยอดหรือศึกษาเพิ่มเติมได้อีกในประเด็นนี้หรือประเด็นอื่น ๆ ตามความสนใจ

การวิเคราะห์เพลงเป็นอีกหนึ่งปัจจัย ควรที่มีทักษะและความเข้าใจบทเพลงในอีกด้านหนึ่ง เพื่อให้การวิเคราะห์ออกมาประสบผลสำเร็จเพราะถ้าเกิดความไม่เข้าใจในทำนองเพลงจะไม่สามารถวิเคราะห์บทเพลงออกมาอย่างไม่ตรงตามที่มุ่งหวัง

ปัญหาและแนวทางแก้ไข

ปัญหาที่วิจัยพบจากการเตรียมทำการลงพื้นที่ เนื่องจากสภาวะโรคระบาดโควิด-19 มีประกาศจากกระทรวงสาธารณสุขเรื่องด้วยการเว้นระยะห่าง ทำให้ไม่สามารถออกไปสัมภาษณ์ในพื้นที่ได้ จึงต้องหาวิธีทดแทน เช่น การติดต่อทางแอปพลิเคชันต่าง ๆ ในการสื่อสาร

ประเด็นที่สอง คือ ปัญหาการเก็บรวบรวมข้อมูลและผลงานของของนายสมบัติ สิมห้ำไม่เป็นที่แน่ชัด เนื่องจากท่านเป็นผู้พิการทางสายตาไม่สามารถจดบันทึกได้ ทำให้การศึกษาส่งผลให้การหาข้อมูลทางการแสดงหรือการบันทึกเสียง จากคำบอกเล่าที่ของนายสมบัติ สิมห้ำ จำได้เท่านั้น หลายครั้งที่ผู้วิจัยคิดว่าตนเองเขียนโน้ตผิด จึงทำให้หลังจากนั้นผู้วิจัยหมั่นติดต่อหานายสมบัติ สิมห้ำ ทุกระยะ เพื่อเป็นการตรวจสอบข้อมูลและการอัปเดตข้อมูลไปในตัว

ประเด็นที่สาม คือ รูปแบบของการถอดโน้ตเพลง ผู้วิจัยจำเป็นต้องปรึกษาผู้เชี่ยวชาญในหลายด้าน ฉะนั้นรูปแบบของโน้ตเพลงที่ผู้วิจัยทำการถอดนำมาใช้สำหรับทำการวิเคราะห์แคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ มีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา หลังจากได้คำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญหรือผู้รู้ทางด้านดนตรี ทำให้การถอดโน้ตและการบันทึกโน้ตดนตรี มีความกลมกลืนกันมากขึ้น

ประเด็นสุดท้าย คือ การวิเคราะห์แคนลายแม่บท จำเป็นต้องเป็นผู้มีความรู้ และทักษะพื้นฐานเบื้องต้น เพื่อเป็นองค์ความรู้มาสนับสนุนในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และเข้าใจการตีความในประเด็นหลักการบรรเลงได้ดียิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

Guilford, J. P. (1959). *Personality*. New York: McGraw-Hill.

Torrance, E. P. (1962). *Guiding creative talent*. : Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

เจริญชัย ชนไฟโรจน์. (2526a). คู่มือการเป่าแคนเบื้องต้น. มหาสารคาม: สำนักวิทยบริการ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไฟโรจน์. (2526b). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาสารคาม.

เอนก นาวิกมูล. (2550). เพลงนอกศตวรรษ (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: มติชน.

เอนก สุวรรณบัณฑิต. (2560). ปรัชญาจิตวิทยา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อดุลพัฒน์กิจ.

กาญจนา ไชคเหรียญสุขชัย. (2560). กระบวนทัศน์การวิจัยสื่อสารมวลชน. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คมกริช การินทร์. (2558). แนวทางการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้าน. มหาสารคาม: ตักสิลาการพิมพ์.

คมกริช การินทร์. (2560). หมอลำอีสานร้อย. กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรมกระทรวงวัฒนธรรม.

ชาย โพธิ์สีดา. (2562). ศาสตร์และศิลป์ การวิจัยเชิงคุณภาพ คู่มือให้นักศึกษาและนักวิจัยสังคมศาสตร์
(พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ณรุทย์ สุทธิจิตต์. (2548). สังคตินิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ:
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา ไสคตยานุรักษ์. (2547). สังคตลักษณ์และการวิเคราะห์ (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์
แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธีรวิทย์ เลหาหิระพานิช. (2562). ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอินโพรไวส์ (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: บริษัท
ธนาเพรส จำกัด.

นฤพนธ์ ดั่งวิเศษ. (2566). วิถีคิดของชาวบ้านและวิถีคิดของนักวิชาการ.

นิคม มุสิกคามะ. (2545). วัฒนธรรม: บทบาทใหม่ในยุคโลกาภิวัตน์. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

บุปผา ทวีสุข. (2520). คติชาวบ้าน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

บุษกร สำโรงทอง, ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, และ ชำคม พรประสิทธิ์. (2551). แคน. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์
แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษยา ชิตท้วม. (2561). ทฤษฎีดุริยางคศาสตร์ไทย: องค์ประกอบเพลงไทย (พิมพ์ครั้งที่ 2).
กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- ปัญญา รุ่งเรือง. (2556). หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา. กรุงเทพฯ: อาศรมสังคีต.
- พิชัย ปรัญญานุสรณ์. (2529). สุลोकดนตรี. กรุงเทพฯ: หนึ่งเจ็ดการพิมพ์.
- พิชิต ชัยเสรี. (2559). สังคีตลักษณะวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2563). การวิเคราะห์เพลงไทย. กรุงเทพฯ: บริษัท กริดส์ ดีไซน์ แอนด์ คอมมูนิเคชั่น จำกัด.
- ยศ สันตสมบัติ. (2559). มนุษย์กับวัฒนธรรม (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- วิบูลย์ ตระกูลรัตน์. (2558). ดนตรีศตวรรษที่ 20. กรุงเทพฯ: บริษัทแอคทีฟ พรินท์ จำกัด.
- ศรัณย์ นักรบ. (2557). ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- สังัด ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.
- สถาพร นุชดอนไผ่. (2548). ลายแคนเชิงวิเคราะห์ กรณีศึกษา สมบัติ สิมห้ล่า. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สนอง คลังพระศรี. (2541). หมอลำชิง: กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สนอง คลังพระศรี. (2549). ศิลปะการเป่าแคน มหัศจรรย์แห่งเสียงของบรรพชนไท. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สนอง คลังพระศรี. (2554). แคน: ระบบเสียงและทฤษฎีการบรรเลง. (วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล.
- นครปฐม.
- สรวุฒิ สีหาโครต. (2557). การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงแคนลายแม่บทของครูสมบัติ สิมห้ล่า. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.
- สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว. (2559). วัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองไทยสี่ภาค. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพฯ: ดิออกเตอร์แซ็ก.
- สุกรี เจริญสุข. (2561). เสียงใหม่ในอุษาคเนย์. นนทบุรี: หินทรายการพิมพ์.
- สุกัญญา สุจฉายา. (2545). เพลงพื้นบ้านศึกษา (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุภางค์ จันทวานิช. (2563). ทฤษฎีสังคมวิทยา (พ. 9). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หิรัญ จักรเสน. (2561). ดนตรีพื้นเมืองชั้นแนะนำ. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

อาชา พาลี. (2555). แนวทางการพัฒนาวิธีการถ่ายทอดการเป่าแคนทำนองพื้นบ้านอีสาน. (ปริญญา

นิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.





ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย



แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1

สัมภาษณ์นายสมบัติ สิมห้ำ

กระบวนการค้นคว้าแม่บทของนายสมบัติ สิมห้ำ

สถานที่บันทึกข้อมูล

.....

ชื่อ-นามสกุล

.....

อายุ

.....

เพศ

.....

ประวัติการศึกษา

.....

.....

.....

.....

อาชีพ

.....

.....

ประวัติการทำงาน

.....

.....

.....

.....

ผลงานและเกียรติคุณที่ได้รับ

.....

.....

.....

.....

ส่วนที่ 2

1. ท่านมีหลักการปฏิบัติแค้นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

2. แค้นลายแม่บ่หมี่ความสำคัญหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

.....

.....

3. ท่านมีหลักการคิดและบรรเลงการคันสดอย่างไร

.....

.....

.....

.....

4. ท่านมีทักษะเอกลักษณ์เฉพาะทางของท่านหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

.....

.....

5. ท่านมีครูเพลงหรือศิลปินที่ชื่นชอบหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

.....

.....

6. จุดประสงค์ที่ท่านสร้างสรรค์ลายแคนมีแนวความคิดจากอะไร

7. จากแนวความคิดข้างต้นท่านใช้เทคนิคใดบ้างในการบรรเลงแคน

8. ท่านเรียนรู้เทคนิคในการบรรเลงมาจากอะไร

9. แคนลายแม่บทมีรูปแบบอย่างไร เช่น รูปแบบเพลง กลุ่มเสียง ทำนองหลัก ทำนองรอง เน้นร้อง และกลุ่มเสียงหรือเทคนิคพิเศษอะไรบ้าง

10. ท่านมีแนวความคิดที่จะต่อยอดกับแคนลายแม่บทอย่างไรในอนาคต

11. ข้อเสนอแนะ

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2

สัมภาษณ์นักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้มีความรู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมือง

พื้นบ้านอีสาน

กระบวนการค้นคว้าแม่บทนายสมบัติ สิมห่อ

สถานที่บันทึกข้อมูล

.....

ชื่อ-นามสกุล

.....

อายุ

.....

เพศ

.....

ประวัติการศึกษา

.....

.....

.....

อาชีพ

.....

.....

ประวัติการทำงาน

.....

.....

.....

.....

ผลงานและเกียรติคุณที่ได้รับ

.....

.....

.....

ส่วนที่ 2

1. ท่านมีมุมมองต่อดนตรีพื้นบ้านอย่างไร

.....

.....

.....

2. จากแนวความคิดข้างต้นท่านมีมุมมองคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านอย่างไร

.....

.....

.....

3. ท่านมีมุมมองการแสดงออกทางดนตรีพื้นบ้านอย่างไร

.....

.....

.....

4. ท่านมองว่าบริบทของสังคมในปัจจุบันให้การยอมรับดนตรีพื้นบ้านหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

.....

5. ท่านมีแนวความคิดหรือวิธีการเก็บข้อมูลดนตรีพื้นบ้านควรเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

6. จากวิธีการข้างต้นสามารถนำมาวิเคราะห์ในรูปแบบใดบ้าง

.....

.....

.....

7. ท่านมีแนวความคิดการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานอย่างไร

.....

.....

.....

.....

8. ท่านมีความคิดเห็นในการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านโดยใช้ทฤษฎีอะไร

.....

.....

.....

.....

9. วิวัฒนาการดนตรีพื้นบ้านจากอดีตจนถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

.....

.....

10. แนวโน้มของการแสดงดนตรีพื้นบ้าน ในอีก 10 ข้างหน้าจะเดินไปในทิศทางไหน

.....

.....

.....

.....

11. ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 3

สัมภาษณ์นักวิชาการ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้มีความรู้ที่ด้านดนตรี

กระบวนการทัศน์แคนลายแม่บทนายสมบัติ สิมห้ำ

สถานที่บันทึกข้อมูล

.....

ชื่อ-นามสกุล

.....

อายุ

.....

เพศ

.....

ประวัติการศึกษา

.....

.....

.....

อาชีพ

.....

.....

ประวัติการทำงาน

.....

.....

.....

.....

ผลงานและเกียรติคุณที่ได้รับ

.....

.....

ส่วนที่ 2

1. ท่านมีมุมมองต่อดนตรีพื้นบ้านอย่างไร

2. จากแนวความคิดข้างต้นท่านมีมุมมองคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านอย่างไร

3. ท่านมีมุมมองการแสดงออกทางดนตรีพื้นบ้านอย่างไร

4. ท่านมองว่าบริบทของสังคมในปัจจุบันให้การยอมรับดนตรีพื้นบ้านหรือไม่ อย่างไร

5. ท่านมีแนวความคิดหรือวิธีการเก็บข้อมูลดนตรีพื้นบ้านควรเป็นอย่างไร

6. จากวิธีการข้างต้นสามารถนำมาวิเคราะห์ในรูปแบบใดบ้าง

7. ท่านมีแนวความคิดการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานอย่างไร

8. ท่านมีความคิดเห็นในการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านโดยใช้ทฤษฎีอะไร

9. วิวัฒนาการดนตรีพื้นบ้านจากอดีตจนถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่ อย่างไร

10. แนวโน้มของการแสดงดนตรีพื้นบ้าน ในอีก 10 ข้างหน้าจะเดินไปในทิศทางไหน

11. ข้อเสนอแนะ

ภาคผนวก ข

โน้ตแคนลายแม่บทของนายสมบัติ สิมหฺล้า

ปี พ.ศ. 2535-2544



ลายใหญ่ (ลำผีฟ้า)

ช่วงปี 2536-2545

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

Khaen

$\text{♩} = 90$

Kha.

A

Kha.

12

Kha.

17

Kha.

B

21

2

26 **C**

Kha.

This system contains measures 26, 27, and 28. Measure 26 is marked with a box containing the letter 'C'. The notation is for a keyboard instrument, with a treble and bass staff joined by a brace. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of eighth-note chords. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, featuring a sequence of eighth-note chords.

29

Kha.

This system contains measures 29, 30, and 31. The notation is for a keyboard instrument, with a treble and bass staff joined by a brace. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of eighth-note chords. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, featuring a sequence of eighth-note chords.

32

Kha.

This system contains measures 32, 33, 34, and 35. The notation is for a keyboard instrument, with a treble and bass staff joined by a brace. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of eighth-note chords. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, featuring a sequence of eighth-note chords.

36

Kha.

This system contains measures 36, 37, and 38. The notation is for a keyboard instrument, with a treble and bass staff joined by a brace. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of eighth-note chords. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, featuring a sequence of eighth-note chords.

39 **D**

Kha.

This system contains measures 39, 40, 41, and 42. Measure 39 is marked with a box containing the letter 'D'. The notation is for a keyboard instrument, with a treble and bass staff joined by a brace. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of eighth-note chords. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, featuring a sequence of eighth-note chords.

43 **E**

Kha.

This system contains measures 43 through 47. The music is for a keyboard instrument, with a treble and bass staff joined by a brace. The treble staff features a complex, rapid chordal texture with many beamed sixteenth notes. The bass staff has a simpler, more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A box with the letter 'E' is placed above the first measure.

48 **F**

Kha.

This system contains measures 48 through 51. The treble staff continues with the complex chordal texture. The bass staff has a more active line with eighth and sixteenth notes. A box with the letter 'F' is placed above the first measure.

52 **G**

Kha.

This system contains measures 52 through 55. The treble staff has a complex texture. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A box with the letter 'G' is placed above the first measure.

56

Kha.

This system contains measures 56 through 60. The treble staff has a complex texture. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

61

Kha.

This system contains measures 61 through 65. The treble staff has a complex texture. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

4

66 **H**

Kha.

69

Kha.

72 rit.

Kha.

ลายน้อย

ช่วงปี 2536-2545

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 110$

Khaen

6

Kha.

10

Kha.

14

Kha.

18

Kha.

2

22

Kha.

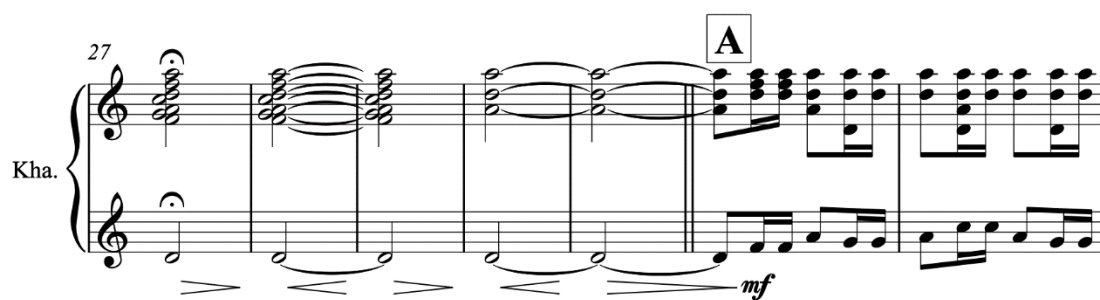


27

Kha.

A

mf



34

Kha.



38

Kha.



41

Kha.

B



45

Kha.

49

C

Kha.

53

Kha.

57

D

Kha.

61

Kha.

4

65

Kha.

65 66 67

68

Kha.

68 69 70 71

72

Kha.

72 73 74 75

76

Kha.

E

76 77 78 79

80

Kha.

F

80 81 82 83

84

Kha.



88

Kha.



92

G

Kha.



96

rit.

Kha.



ลายเซ

ช่วงปี 2536-2545

Composer by Sombat Simlar

Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 110$

Khaen

5 Kha.

8 Kha.

12 Kha.

15 Kha.

2

19 **A**

Kha.



25

Kha.



31

Kha.



37

Kha.



43

Kha.



46 **B**

Kha.

Measures 46-50. Treble staff: 46 (chord), 47 (chord), 48 (chord), 49 (chord), 50 (chord). Bass staff: 46 (half), 47 (quarter), 48 (quarter), 49 (quarter), 50 (half). Ends with a repeat sign.

51 **C**

Kha.

Measures 51-57. Treble staff: 51 (chord), 52 (chord), 53 (chord), 54 (chord), 55 (chord), 56 (chord), 57 (chord). Bass staff: 51 (half), 52 (quarter), 53 (quarter), 54 (quarter), 55 (quarter), 56 (quarter), 57 (half).

58

Kha.

Measures 58-62. Treble staff: 58 (chord), 59 (chord), 60 (chord), 61 (chord), 62 (chord). Bass staff: 58 (half), 59 (quarter), 60 (quarter), 61 (quarter), 62 (half).

63

Kha.

Measures 63-66. Treble staff: 63 (chord), 64 (chord), 65 (chord), 66 (chord). Bass staff: 63 (half), 64 (quarter), 65 (quarter), 66 (half). Measure 64 has a 3/4 time signature change.

67 **D**

Kha.

Measures 67-70. Treble staff: 67 (chord), 68 (chord), 69 (chord), 70 (chord). Bass staff: 67 (half), 68 (quarter), 69 (quarter), 70 (half).

4

71

Kha.

71 72 73

74

Kha.

E

74 75 76

77

Kha.

77 78 79

80

Kha.

F

80 81 82 83

84

Kha.

84 85 86 87

88

Kha.

Measures 88-92: The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the bass clef.

93

Kha.

Measures 93-98: The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the bass clef.

99

Kha.

Measures 99-103: The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the bass clef.

104

Kha.

Measures 104-109: The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the bass clef.

110

Kha.

G

Measures 110-115: The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the bass clef. A box labeled 'G' is placed above the first measure.

6

116

Kha.



120

Kha.



ลายสดสะแนน

ช่วงปี 2536-2545

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 98$

Khaen

5

Kha.

8

A

Kha.

12

Kha.

16

Kha.

2

19

Kha.

23

Kha.

27

Kha.

31

Kha.

B

35

Kha.

39

Kha.

43 **C**

Kha.

47 **D**

Kha.

51

Kha.

55 **E**

Kha.

4

59

Kha.



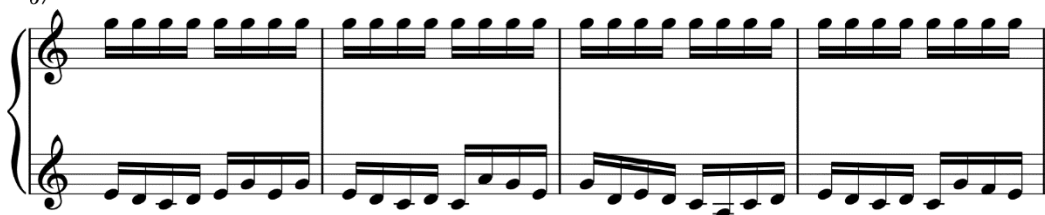
63

Kha.



67

Kha.



71 **F**

Kha.



75

Kha.



79

Kha.



83

Kha.

G



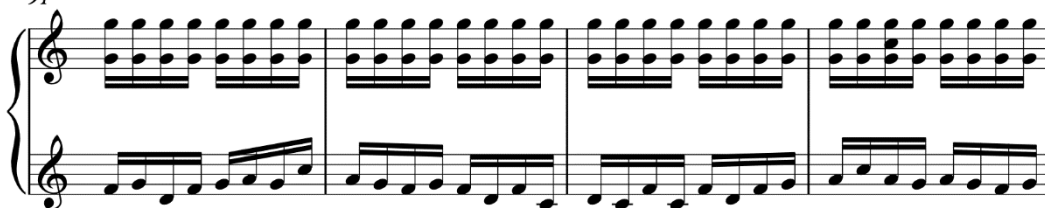
87

Kha.



91

Kha.



95

Kha.

H



6

99

Kha.



103

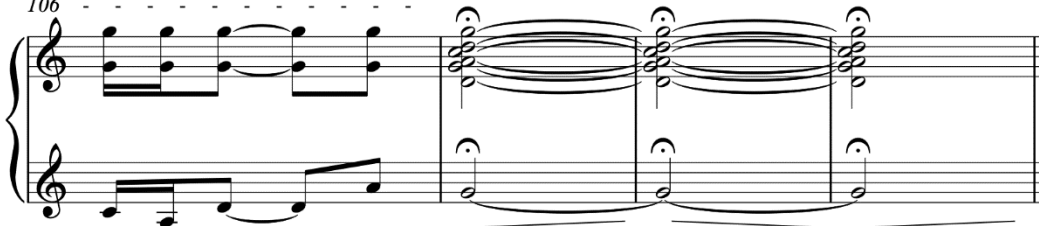
Kha.

rit. - - - - -



106

Kha.



ลายโป้ซ่าย

ช่วงปี 2536-2545

Composer by Sombat Simlar

Transcribed by Nutthapol Deekum

♩ = 90

Khaen

5 Kha.

8 Kha.

13 A Kha.

17 Kha.

2

21

Kha.

25 **B**

Kha.

29 **C**

Kha.

33

Kha.

37

Kha.

41 **D**

Kha.

45

Kha.

49 **E**

Kha.

53

Kha.

57 **F**

Kha.

4

61

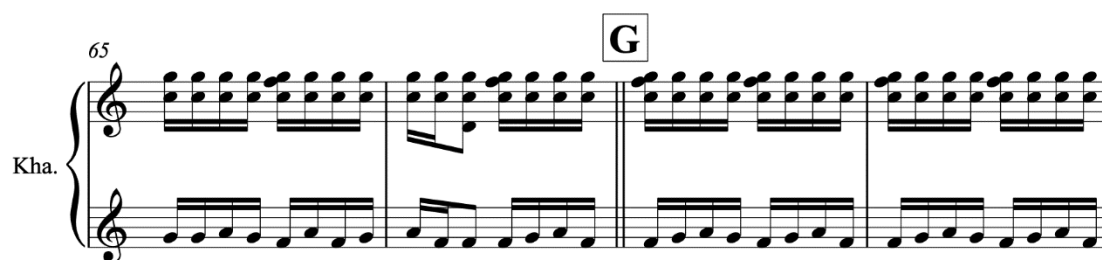
Kha.



65

Kha.

G



69

Kha.



73

Kha.

H



77

Kha.



81

Kha.

Measures 81-84: Treble staff has a constant eighth-note accompaniment. Bass staff has a melody of eighth notes with some rests.

85

Kha.

Measures 85-88: Treble staff has a constant eighth-note accompaniment. Bass staff has a melody of eighth notes with some rests.

89

Kha.

Measures 89-92: Treble staff has a constant eighth-note accompaniment. Bass staff has a melody of eighth notes with some rests.

93

Kha.

Measures 93-96: Treble staff has a constant eighth-note accompaniment. Bass staff has a melody of eighth notes with some rests.

97

Kha.

I

Measures 97-100: Treble staff has a constant eighth-note accompaniment. Bass staff has a melody of eighth notes with some rests. A repeat sign is at the end of measure 99, followed by measure 100.

6

101

Kha.



105

Kha.

J



109

Kha.



113

Kha.

K



117

Kha.



121

Kha.

rit.

V V



ลายสร้อย

ช่วงปี 2536-2545

Composer by Sombat Simlar

Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 90$

Khaen

5

Kha.

9

Kha.

12

A

Kha.

16

Kha.

2

19 **B**

Kha.

Section B (measures 19-22) features a piano accompaniment. The right hand plays a series of chords, primarily triads and dyads, in a rhythmic pattern. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

23 **C**

Kha.

Section C (measures 23-26) continues the piano accompaniment. The right hand plays chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

27

Kha.

Measures 27-30 continue the piano accompaniment with chords in the right hand and eighth notes in the left hand.

31

Kha.

Measures 31-34 continue the piano accompaniment with chords in the right hand and eighth notes in the left hand.

35 **D**

Kha.

Section D (measures 35-38) features a piano accompaniment. The right hand plays chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

40

Kha.



43 **E**

Kha.



47

Kha.



52

Kha.



55

Kha.



4

58 **F**

Kha.



63

Kha.



67

Kha.



ภาคผนวก ค

ไนต์แคนดล่ายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า

อัลบั้มผู้เฒ่าหัวตกหมอน



ลายใหญ่

ปี 2555

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 90$

Khaen

mf *fp* *mf*

6

Kha.

10

Kha.

$\text{♩} = 84-96$

mf *fp* *f* *mf*

15

A Free bar

Kha.

Kha.

2

Kha.

The first system of music for 'Kha.' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a piano accompaniment of eighth notes, mostly beamed in pairs, with some triplets and accents. The lower staff is a bass clef with a melody of eighth and sixteenth notes, including some beaming and accents.

Kha.

The second system of music for 'Kha.' continues the piano accompaniment in the treble staff and the melody in the bass staff. The piano part features more complex rhythmic patterns, including triplets and accents.

32
Kha.

The third system of music for 'Kha.' begins at measure 32. The piano accompaniment in the treble staff continues with eighth notes and accents. The bass staff melody includes some beaming and accents.

Kha.

The fourth system of music for 'Kha.' shows the piano accompaniment in the treble staff and the melody in the bass staff. The piano part has a consistent eighth-note pattern with accents.

Kha.

The fifth system of music for 'Kha.' concludes the piece. The piano accompaniment in the treble staff and the melody in the bass staff end with a final chord and a few notes.

43

Kha.

Kha.

49

Kha.

16

B Rubato
♩ = 60-84

Kha.

mf < *fp* < *f* *mf*

22

Kha.

4

26

Kha.

fp *mf* *f*

31

Kha.

C **A tempo**
♩ = 112

mf

36

Kha.

mf

40

Kha.

mf

44

Kha.

mf

48

Kha.



52

Kha.



56

Kha.



60

Kha.



64

Kha.



6

68 **D**

Kha.



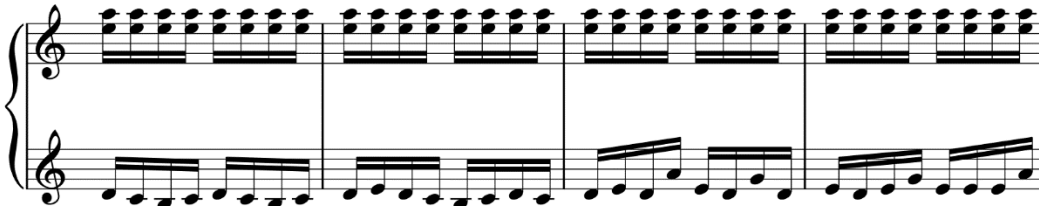
72 **E**

Kha.



76

Kha.



80

Kha.



84 **F**

Kha.



88

Kha.

Measures 88-91: The right hand plays a continuous eighth-note chordal pattern. The left hand plays a continuous eighth-note bass line.

92

Kha.

Measures 92-95: The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the eighth-note bass line.

96

Kha.

Measures 96-99: The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the eighth-note bass line.

100

Kha.

Measures 100-103: The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the eighth-note bass line.

104

Kha.

Measures 104-107: The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the eighth-note bass line.

8

108

Kha.

2/4

111

G

Kha.

2/4

115

Kha.

2/4

120

Kha.

2/4

124

Kha.

2/4

128 **H**

Kha.

Measures 128-130. The right hand plays a continuous eighth-note chordal pattern. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

131

Kha.

Measures 131-134. The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the rhythmic accompaniment.

135

Kha.

Measures 135-138. The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the rhythmic accompaniment.

139

Kha.

Measures 139-141. The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the rhythmic accompaniment. The system ends with a 3/4 time signature change.

142

Kha.

Measures 142-144. The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the rhythmic accompaniment. The system starts with a 3/4 time signature change.

10

145

Kha.



149 **I**

Kha.



153

Kha.



157 **J**

Kha.



161

Kha.



165

Kha.



169

Kha.



173

K

Kha.



177

L

Kha.



181

Kha.



12

185 M

Kha.

189

Kha.

193

Kha.

197

Kha.

201

Kha.

205

Kha.



209

Kha.



213

Kha.



217

Kha.



220

Kha.

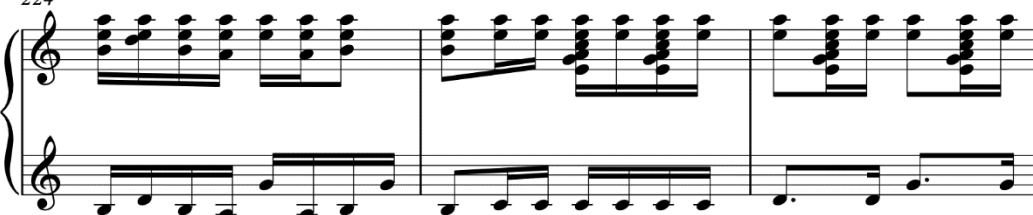
N



14

224

Kha.



227

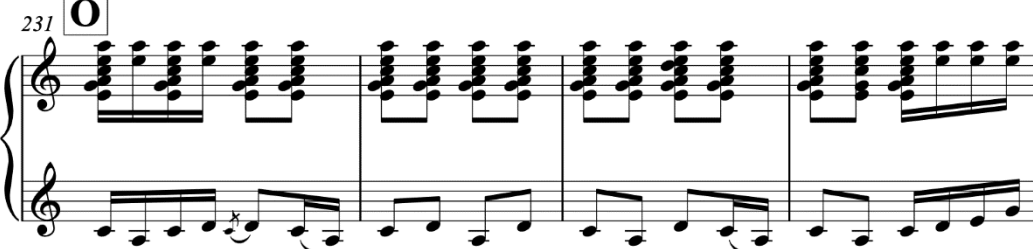
Kha.



231

O

Kha.



235

Kha.



239

Kha.



243

Kha.

247

Kha.

P

251

Kha.

255

Kha.

259

Kha.

Q

16

263

Kha.



267

Kha.



271

Kha.



274

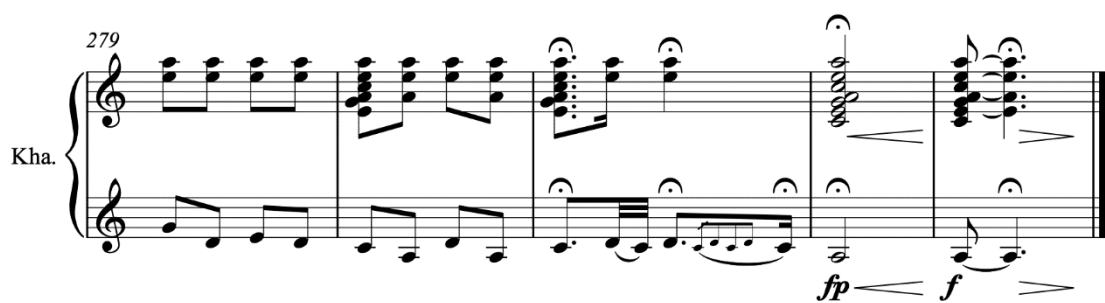
R

Kha.



279

Kha.



ลายน้อย

ปี 2555

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 120$

Khaen

f *mf*

6

Kha.

10

Kha.

14

Kha.

f

20

A

Kha.

mf

2

25

Kha.

29

Kha.

B

33

Kha.

37

Kha.

C

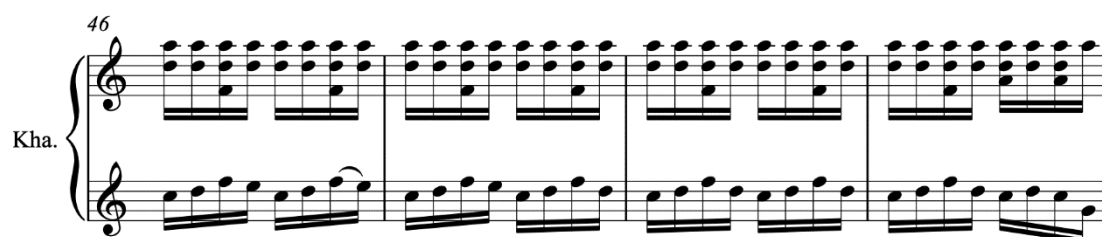
f *mf*

42

Kha.

46

Kha.



50

Kha.

D

mf



54

Kha.



58

Kha.



62

Kha.



4

66 **E**

Kha.

f

This system contains measures 66 through 69. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The upper staff (treble clef) features a dense texture of eighth-note chords, while the lower staff (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.

70 **F**

Kha.

mf

This system contains measures 70 through 73. The music is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The upper staff continues with eighth-note chords, and the lower staff maintains its eighth-note accompaniment.

74

Kha.

This system contains measures 74 through 77. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring eighth-note chords in the upper staff and an eighth-note accompaniment in the lower staff.

78

Kha.

This system contains measures 78 through 82. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring eighth-note chords in the upper staff and an eighth-note accompaniment in the lower staff.

83

Kha.

This system contains measures 83 through 86. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring eighth-note chords in the upper staff and an eighth-note accompaniment in the lower staff.

87 **G**

Kha.

mp

Measures 87-90: The right hand plays a continuous eighth-note chordal pattern. The left hand plays a descending eighth-note line. The dynamic is marked *mp*.

91

Kha.

Measures 91-94: The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the descending eighth-note line.

95

Kha.

Measures 95-98: The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the descending eighth-note line.

99

Kha.

Measures 99-102: The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the descending eighth-note line.

103

Kha.

Measures 103-106: The right hand continues the eighth-note chordal pattern. The left hand continues the descending eighth-note line.

6

107

Kha.

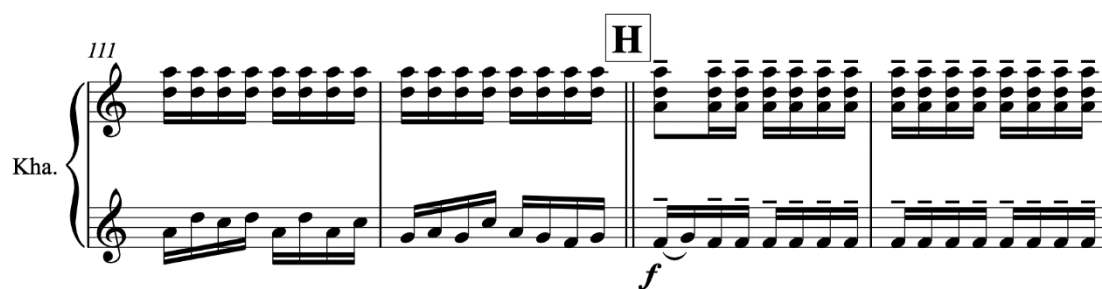


111

Kha.

H

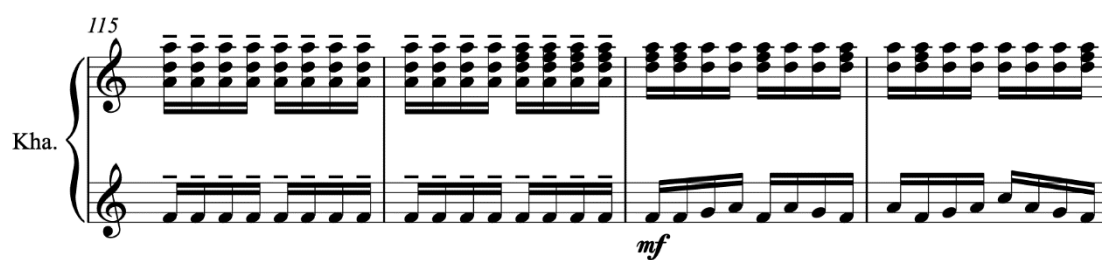
f



115

Kha.

mf



119

Kha.

I



123

Kha.



128

Kha.

J

Measures 128-131: The right hand plays a series of chords, mostly triads and dyads, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern. A box labeled 'J' is placed above the right hand staff at measure 130.

132

Kha.

Measures 132-135: The right hand plays a series of chords, mostly triads and dyads, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern.

136

Kha.

Measures 136-139: The right hand plays a series of chords, mostly triads and dyads, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern.

140

Kha.

Measures 140-143: The right hand plays a series of chords, mostly triads and dyads, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern.

144

Kha.

Measures 144-147: The right hand plays a series of chords, mostly triads and dyads, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern.

8

148

Kha.

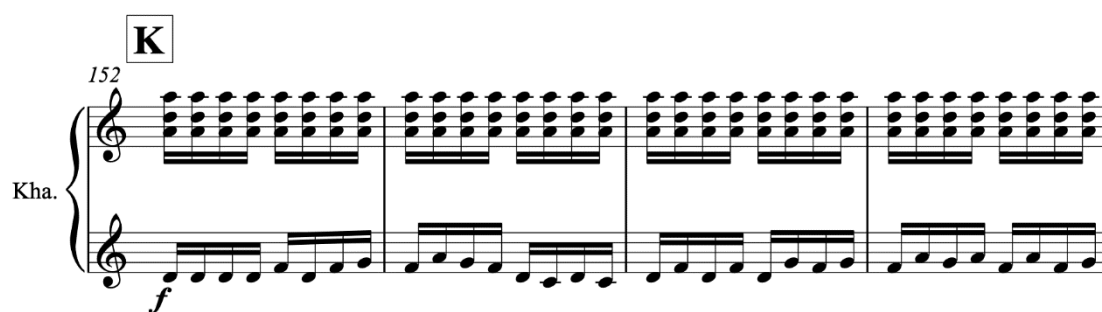


K

152

Kha.

f



156

Kha.



160

Kha.



163

Kha.

mf



Quasi Rubato
♩ = 115-120

166 **L** Free bar

Kha.

175

Kha.

179

Kha.

183

Kha.

10

188

Kha.

3

rit.

sf > *mp* *sf* > *mp* *sf* > *mp*

♩=72-85
Rubato

167 **M**

Kha.

f *p*

175

Kha.

mf *sf*

180

Kha.

sf

Kha.

Measures 165-167. The score is for a piano part labeled 'Kha.'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The dynamic is *mf*. There are accents and a crescendo hairpin.

Kha.

Measures 175-177. The score is for a piano part labeled 'Kha.'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The dynamic is *f*. There are accents and a crescendo hairpin.

175

168 **N** A tempo ♩ = 115

Kha.

Measures 170-173. The score is for a piano part labeled 'Kha.'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes.

170

Kha.

Measures 174-177. The score is for a piano part labeled 'Kha.'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes.

174

Kha.

Measures 178-181. The score is for a piano part labeled 'Kha.'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes.

178

12

184 **O** ♩=120

Kha.

mf

189

Kha.

mf

194

Kha.

mf

198

Kha.

f

203

Kha.

mf

207

Kha.



211

Kha.



214

Kha.



218

Kha.



222

Kha.



14

225 **P**

Kha.

228

Kha.

232

Kha.

mf

236

Kha.

239

Kha.

f

242 **rit.**

Kha.

mf

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the voice, labeled 'Kha.', and the lower staff is for the piano. The piano part begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The score shows measures 242 through 246. The piano accompaniment in the right hand consists of eighth notes, while the left hand has a more complex rhythmic pattern. The voice part has a melodic line with some rests and a final note in measure 246.



ลายสดสะแนน

ปี 2555

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 106$

Khaen

f

6 **A**

Kha.

mf

10

Kha.

14

Kha.

18

Kha.

2

22

Kha.

26

Kha.

30 **B**

Kha.

34

Kha.

38

Kha.

f *mf*

42

Kha.

Measures 42-45: The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a continuous eighth-note pattern with occasional ties.

46

Kha.

Measures 46-49: The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand continues the eighth-note pattern with occasional ties.

50

Kha.

Measures 50-53: The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand continues the eighth-note pattern with occasional ties.

54

Kha.

C

Measures 54-57: Measure 54 is marked with a 'C' in a box. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand continues the eighth-note pattern with occasional ties.

58

Kha.

Measures 58-61: The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand continues the eighth-note pattern with occasional ties.

4

62

Kha.

66

Kha.

70

Kha.

74

Kha.

D

f

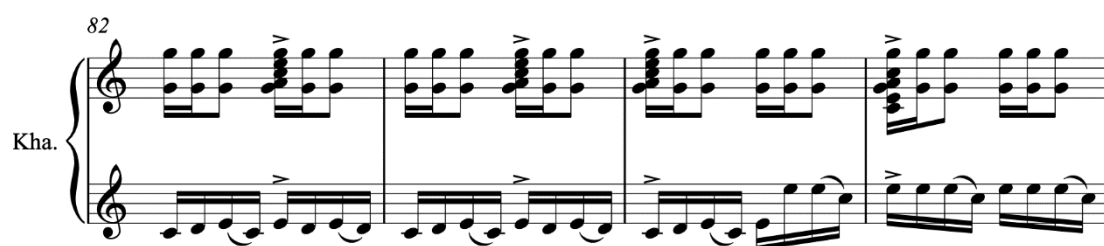
78

Kha.

mf

82

Kha.



86

Kha.



90

Kha.



94

Kha.



98

Kha.



6

102

Kha.



105

Kha.

E



mp

108

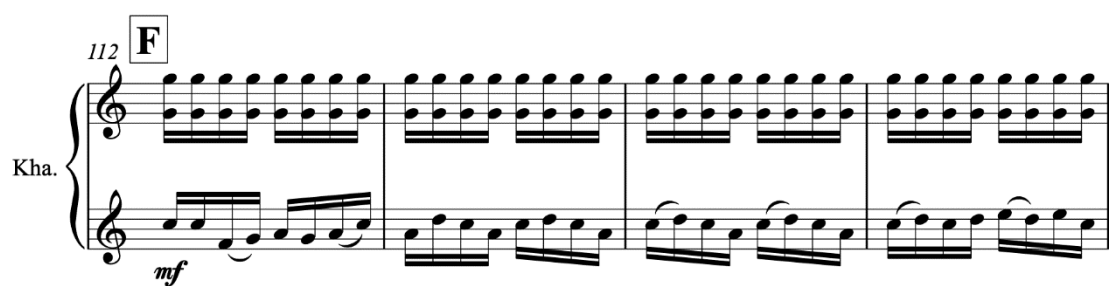
Kha.



112

Kha.

F



mf

116

Kha.



120 **G**

Kha.

Measures 120-123. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a continuous eighth-note pattern. Measure 123 ends with a double bar line and a repeat sign.

124

Kha.

Measures 124-127. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a continuous eighth-note pattern. Measure 127 ends with a double bar line and a repeat sign.

128 **H**

Kha.

Measures 128-131. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a continuous eighth-note pattern. Measure 131 ends with a double bar line and a repeat sign.

132

Kha.

Measures 132-135. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a continuous eighth-note pattern. Measure 135 ends with a double bar line and a repeat sign.

136

Kha.

Measures 136-139. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a continuous eighth-note pattern. Measure 139 ends with a double bar line and a repeat sign.

8

140

Kha.

144

Kha.

148

Kha.

152

Kha.

I

156

Kha.

160

Kha.



164

Kha.

J

mf



168

Kha.



172

Kha.

K



176

Kha.



10

180

Kha.

184

Kha.

187

Kha.

191

Kha.

195

Kha.

199

Kha.

202

L

Kha.

206

Kha.

210

Kha.

214

Kha.

12

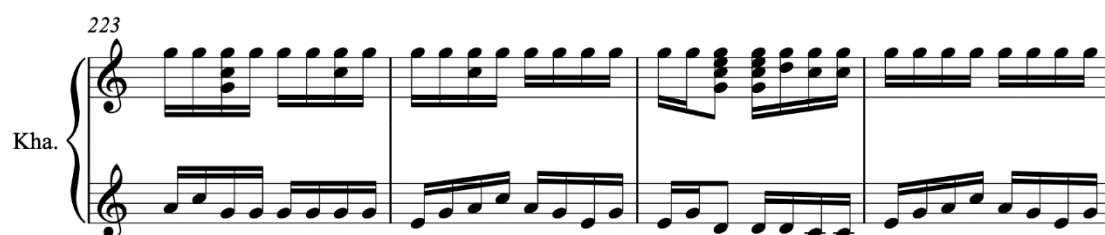
219

Kha.



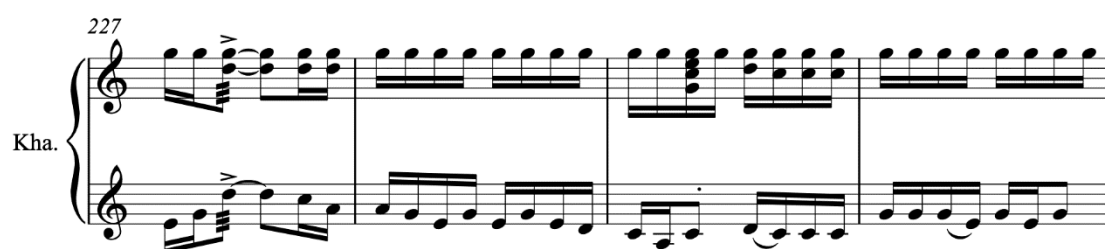
223

Kha.



227

Kha.



231

Kha.



235

Kha.



239

Kha.

Measures 239-242. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a wavy line in the second measure.

243

Kha.

Measures 243-246. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a wavy line in the second measure.

247 **M**

Kha.

Measures 247-250. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

251

Kha.

Measures 251-254. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

255

Kha.

Measures 255-258. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

14

259

Kha.



263

Kha.



268

Kha.

N



271

Kha.



275

Kha.



279

Kha.



283

Kha.



287

Kha.



290

Kha.



♩=124

294

Kha.

O

f



16

298

Kha.



302

Kha.



306

Kha.



310

Kha.



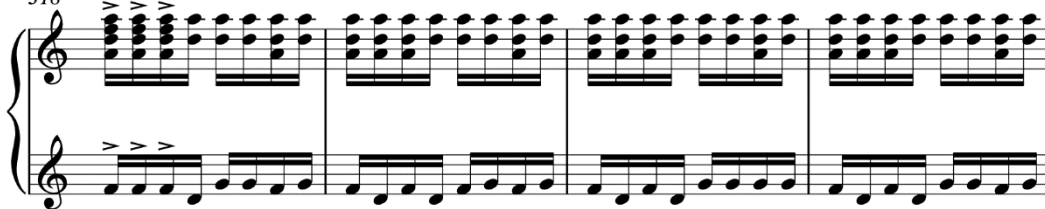
314

Kha.



318

Kha.



322

Kha.

P



326

Kha.



330

Kha.



335

Kha.



18

339

Kha.

344

Kha.

349

Kha.

353

Kha.

357

Kha.

Q

362

Kha.

367

Kha.

371

Kha.

375

Kha.

379

Kha.

20

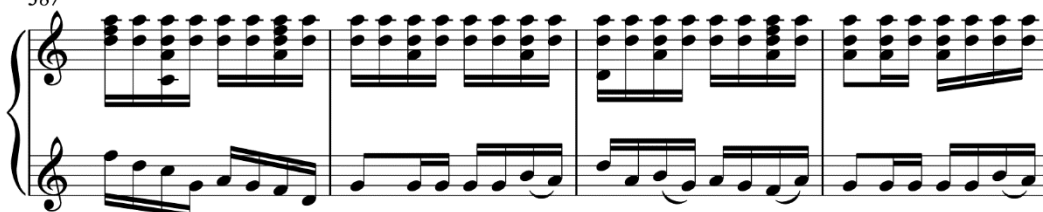
383

Kha.



387

Kha.



391

Kha.



395

Kha.



399

Kha.

R



403

Kha.



407

Kha.

rit.



410

Kha.



ลายโป้ซ่าย

ปี 2555

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 112$

Khaen

4

Kha.

9 **A**

Kha.

13

Kha.

17

Kha.

2

20

Kha.



24

Kha.



28 **B**

Kha.



32

Kha.



36

Kha.



40

Kha.

44

Kha.

48

Kha.

52

Kha.

56

Kha.

C

4

60

Kha.

64

Kha.

68

Kha.

72

Kha.

76

Kha.

D

80 **E**

Kha.



84

Kha.



88 **F**

Kha.



92

Kha.



96

Kha.



6

100

Kha.

104

Kha.

G

108

Kha.

112

Kha.

116

Kha.

120 **H**

Kha.

124

Kha.

127

Kha.

131 **I**

Kha.

135

Kha.

8

139 **J**

Kha.

143

Kha.

147 **K**

Kha.

150

Kha.

154 **L**

Kha.

158

Kha.

Musical score for Kha. starting at measure 158. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern.

162

Kha.

M

Musical score for Kha. starting at measure 162. A measure rest 'M' is indicated above the right hand staff. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern.

166

Kha.

Musical score for Kha. starting at measure 166. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern.

170

Kha.

Musical score for Kha. starting at measure 170. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern.

174

Kha.

Musical score for Kha. starting at measure 174. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern.

10

178

Kha.

182

Kha.

N

186

Kha.

190

Kha.

194

Kha.

197 **O**

Kha.



201

Kha.



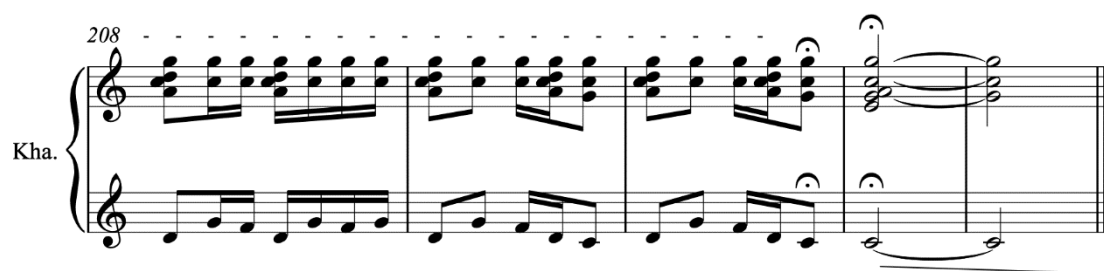
205 rit. - - - - -

Kha.



208

Kha.



ลายสร้อย

ปี 2555

Composer by Sombat Simlar

Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 102$

Khaen

f *mf*

6

Kha.

mp

12

A

Kha.

f *mf*

16

Kha.

20

B

Kha.

f

2

24

Kha.



28

Kha.



32

Kha.



36

C

Kha.



40

D

Kha.



44

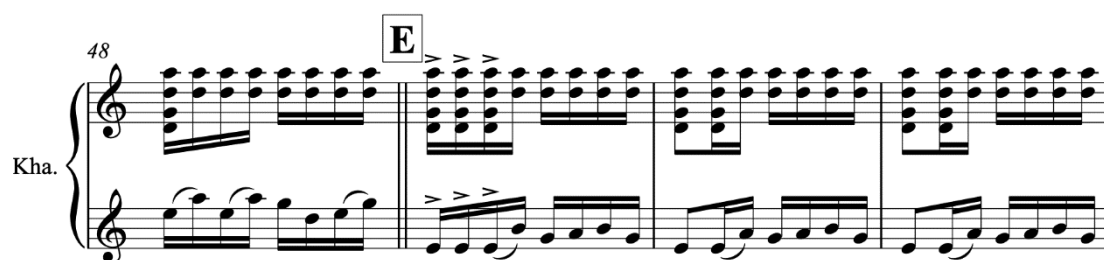
Kha.



48

Kha.

E



52

Kha.



56

Kha.

F



60

Kha.



4

64

Kha.



68 **G**

Kha.



72

Kha.



76 **H**

Kha.



80

Kha.



84

Kha.



88

Kha.



92

Kha.



96

Kha.



100

Kha.

I



6

104

Kha.

105

106

107

108

Kha.

109

110

111

112

113

Kha.

114

115

116

117

Kha.

118

119

120

121

Kha.

122

123

124

125

Kha.



129

Kha.



133

Kha.



137

Kha.



141

Kha.



8

145

Kha.



149

Kha.



151

Kha.



Quasi Rubato
♩ = 102-110

154 **L**

Kha.

mf



160

Kha.



166

Kha.

169

Kha.

173

Kha.

♩=120

M Tempo

176

Kha.

mf

180

Kha.

10

184

Kha.



188

Kha.



192

Kha.



196

Kha.

N



200

Kha.



204

Kha.



208

Kha.



211

Kha.

rit.



214

Kha.

mp



ภาคผนวก ง

ไนต์แคนดล่ายแม่บทของนายสมบัติ สิมหล้า

ปี พ.ศ. 2565



ลายใหญ่

ปี 2565

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 146$

Khaen

mf

5

Kha.

10

Kha.

15

Kha.

21

A *A tempo* $\text{♩} = 112$

Kha.

2

26

Kha.

29

Kha.

33

Kha.

B

37

Kha.

41

Kha.

45

Kha.



49

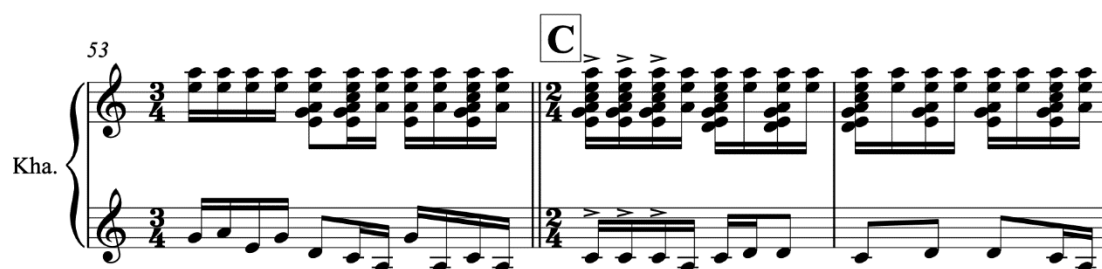
Kha.



53

Kha.

C



56

Kha.



60

Kha.



4

64 **D**

Kha.

68

Kha.

72

Kha.

75 **E**

Kha.

78

Kha.

82

Kha.



86

Kha.



90

Kha.

F



93

Kha.



97

Kha.



6

101

Kha.



105

Kha.



109

Kha.



113

Kha.



115

Kha.



117 **G**

Kha.

Measures 117-120. Measure 117 is marked with a box containing the letter 'G'. The piece is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of chords and eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 120 features accents on the right hand.

121

Kha.

Measures 121-124. The right hand continues with chords and eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. Measures 121 and 122 have accents on the right hand.

125

Kha.

Measures 125-128. The right hand plays chords and eighth notes, and the left hand plays eighth notes. Measure 125 has an accent on the right hand.

129 **H**

Kha.

Measures 129-132. Measure 129 is marked with a box containing the letter 'H'. The right hand plays chords and eighth notes, and the left hand plays eighth notes. Measure 129 has an accent on the right hand.

133

Kha.

Measures 133-136. The right hand plays chords and eighth notes, and the left hand plays eighth notes.

8

137

Kha.

141

I

Kha.

145

J

Kha.

149

Kha.

153

K

Kha.

157

Kha.



161

Kha.



165

Kha.



169

Kha.

L



173

Kha.



10

177 **M**

Kha.

181

Kha.

185

Kha.

189 rit.

Kha.

192 **N** ♩ = 96

Kha.

197

Kha.

201

Kha.



ลายน้อย

ปี 2565

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 130$

Khaen

fp *mp* *p* *f* *mf*

6

Kha.

mp

10

Kha.

14

Kha.

f

17

Kha.

2

20 *rit.*

Kha.

ff

25 **A** ♩ = 120

Kha.

mf

30

Kha.

35 **B**

Kha.

mp

39

Kha.

f

43 **C**

Kha.

mf

Measures 43-46: The right hand plays a melody of eighth notes with accents, while the left hand plays a bass line of eighth notes. The dynamic is marked *mf*.

47

Kha.

Measures 47-50: The right hand continues the melody of eighth notes with accents, and the left hand continues the bass line of eighth notes.

51

Kha.

Measures 51-54: The right hand continues the melody of eighth notes with accents, and the left hand continues the bass line of eighth notes.

55 **D**

Kha.

Measures 55-58: The right hand continues the melody of eighth notes with accents, and the left hand continues the bass line of eighth notes.

59

Kha.

Measures 59-62: The right hand continues the melody of eighth notes with accents, and the left hand continues the bass line of eighth notes.

4

63

Kha.



67

Kha.



71

E

Kha.

mf



75

Kha.



79

F

Kha.



84

Kha.

Measures 84-87: Treble staff has chords with accents; bass staff has eighth-note patterns with accents.

88

G

Kha.

Measures 88-91: Treble staff has chords with a 'G' box above the first measure; bass staff has eighth-note patterns.

92

Kha.

Measures 92-95: Treble staff has chords; bass staff has eighth-note patterns.

96

Kha.

Measures 96-99: Treble staff has chords; bass staff has eighth-note patterns with accents in the final measure.

100

Kha.

Measures 100-103: Treble staff has chords with accents; bass staff has eighth-note patterns with accents.

6

104

Kha.

108

Kha.

112

Kha.

H

116

Kha.

119

Kha.

f *mf*

Quasi Rubato

7

123 **I** ♩ = 115-120
Free bar

Kha.

126

Kha.

Kha.

Kha.

136

Kha.

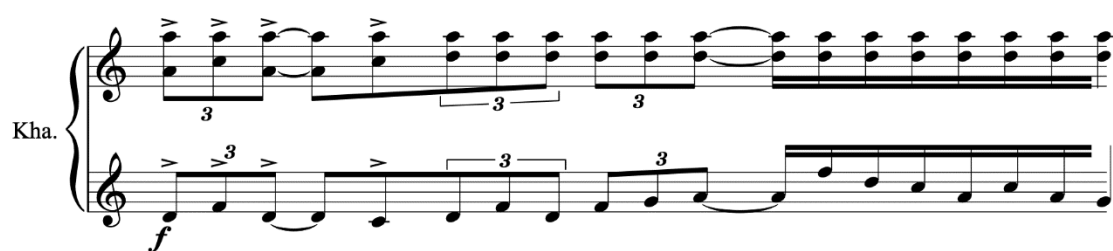
8

139

Kha.



Kha.



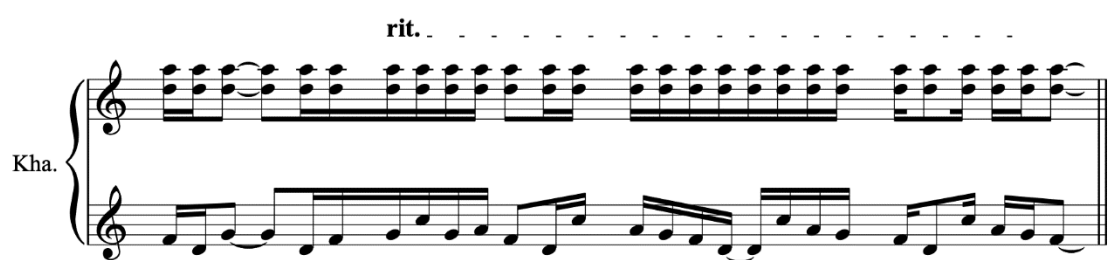
145

Kha.



rit.

Kha.



124

J Rubato ♩ = 72-85

accel.

Kha.



Musical score for "Kha." (Measures 137-140). The tempo is marked as quarter note = 100. The score shows a piano part with four measures of repeated eighth-note patterns, each starting with a forte (*fp*) dynamic marking.

Musical score for 'Kha.' featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings: *mp*, *mf*, and *p*. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests and slurs.

10

A Tempo

132 **K** ♩ = 120

Kha.

mf

137

Kha.

mp

142

Kha.

145

Kha.

f

149

Kha.

153

Kha.



156

Kha.



159

Kha.



162

Kha.

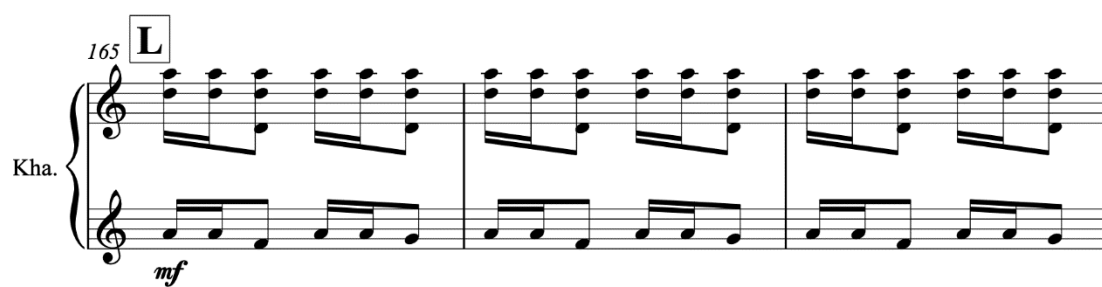


165

L

Kha.

mf



12

168

Kha.

170

Kha.

173

Kha.

rit.

The musical score for Kha. (Kha) consists of three systems of music. The first system, starting at measure 168, features a melodic line with eighth notes. The second system, starting at measure 170, continues the melodic line with a fermata over the final note. The third system, starting at measure 173, continues the melodic line with a fermata over the final note. The tempo marking 'rit.' is placed above the staff in measure 173. The score ends with a double bar line in measure 173.

๔๔๔๔

๔ 2565

 Composer by Sombat Simlar
 Transcribed by Nutthapol Deekum

♩ = 76

Khaen

5

Kha.

9

Kha.

12

Kha.

rit.

14

A

♩ = 72

A Tempo

Kha.

2

17

Kha.



21

Kha.



25

Kha.



29

Kha.



33 **B**

Kha.



37

Kha.

40

Kha.

C

43

Kha.

47

Kha.

51

Kha.

4

54 **D**

Kha.

58

Kha.

62

Kha.

66 **E**

Kha.

70

Kha.

74

Kha.

78

Kha.

82

Kha.

F

86

Kha.

90

Kha.

G

6

94

Kha.



98

Kha.



102

Kha.



106

Kha.



110

Kha.



114 **H**

Kha.



118

Kha.



122

Kha.

rit. - - - - -



ลายสดสะแนน

ปี 2565

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 110$

Khaen

mf

4

A

7

Kha.

11

Kha.

15

Kha.

2

18

Kha.

21 **B**

Kha.

25

Kha.

29

Kha.

33 **C**

Kha.

37

Kha.



41

D

Kha.



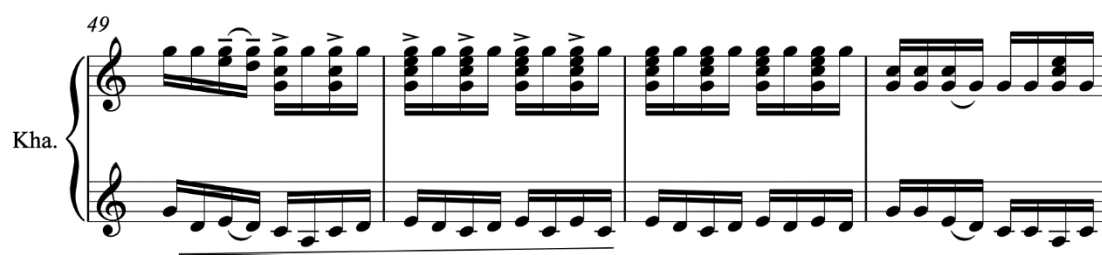
45

Kha.



49

Kha.



53

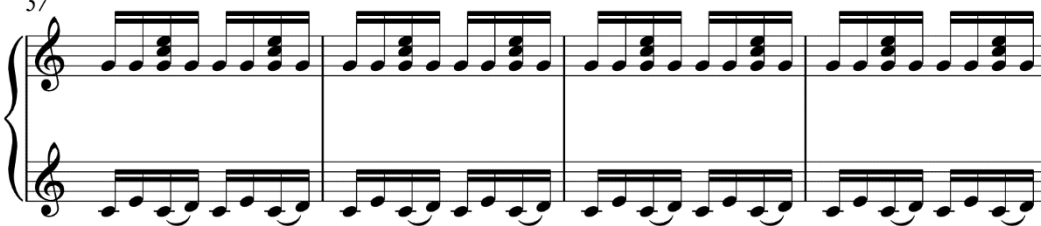
Kha.



4

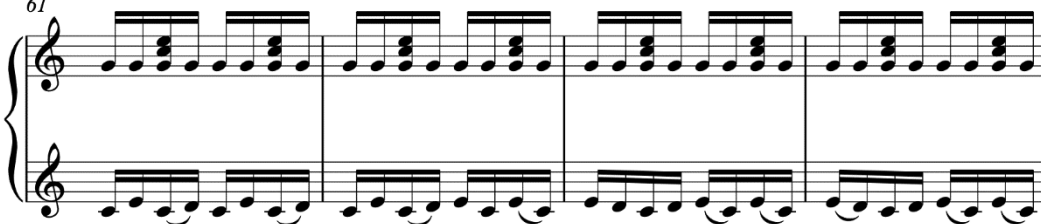
57

Kha.



61

Kha.



65

Kha.

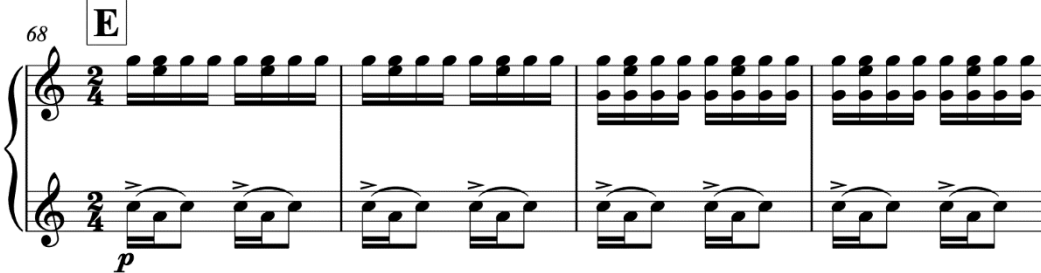


68

E

Kha.

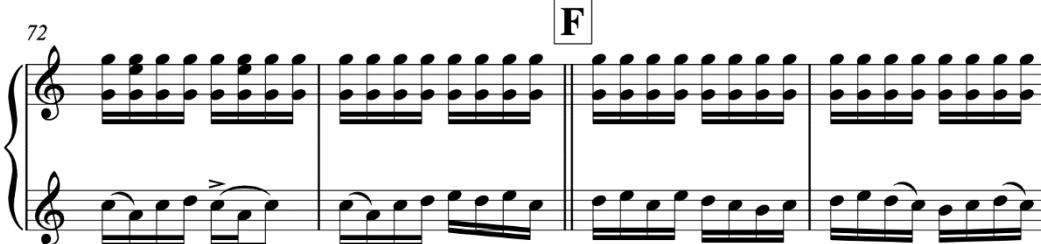
p



72

F

Kha.



76

Kha.

80

Kha.

84

Kha.

88

Kha.

92

Kha.

6

96

Kha.

mf

100

Kha.

G

104

Kha.

108

Kha.

112

Kha.

116

Kha.

120

Kha.

H

f *mf*

124

Kha.

128

Kha.

I

132

Kha.

8

136

Kha.



140

Kha.



143

Kha.

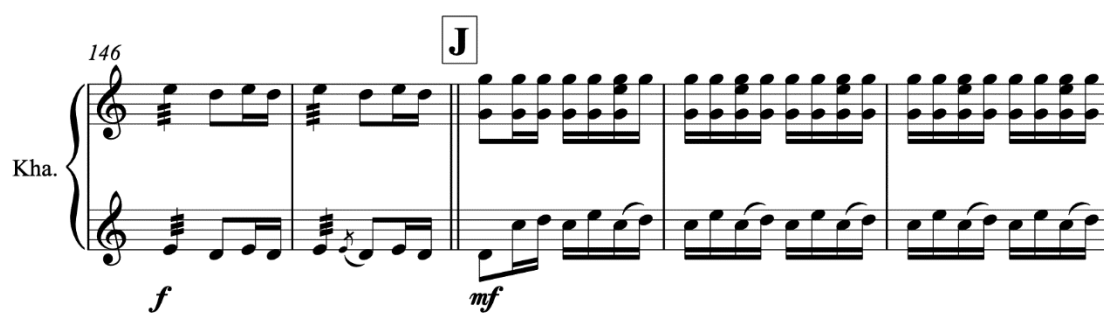


146

Kha.

J

f *mf*



151

Kha.



155

Kha.

K

f *mf*

159

Kha.

163

Kha.

167

Kha.

171

Kha.

10

175

Kha.



179

Kha.



183

Kha.



187

L

Kha.

rit. - - - - -



ลายโป้ซ่าย

ปี 2565

Composer by Sombat Simlar

Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 108$

Khaen

5 Kha.

10 Kha.

14 Kha.

18 Kha.

2

22

Kha.

B

22 23 24

25

Kha.

25 26 27 28

29

Kha.

29 30 31 32

33

Kha.

33 34 35 36

37

Kha.

37 38 39 40

40 **C**

Kha.



43

Kha.



47 **D**

Kha.



51

Kha.



55

Kha.



4

59 **E**

Kha.



62

Kha.



66 **F**

Kha.



70 **G**

Kha.



74

Kha.



78

Kha.

81

Kha.

H

84

Kha.

I

88

Kha.

92

Kha.

6

95 **J**

Kha.

Measures 95-97. Measure 95 is in 5/8 time, measures 96-97 are in 2/4 time. The score is for a keyboard instrument (Kha.). The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

98

Kha.

Measures 98-100. Measure 98 is in 5/8 time, measures 99-100 are in 3/4 time. The score is for a keyboard instrument (Kha.). The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

101

Kha.

Measures 101-104. All measures are in 2/4 time. The score is for a keyboard instrument (Kha.). The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

105 **K**

Kha.

Measures 105-108. Measure 105 is in 2/4 time, measures 106-108 are in 2/4 time. The score is for a keyboard instrument (Kha.). The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

109

Kha.

Measures 109-112. All measures are in 2/4 time. The score is for a keyboard instrument (Kha.). The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

113

Kha.

117

Kha.

121 **L**

Kha.

124

Kha.

127

Kha.

8

131

M

Kha.

135

Kha.

139

Kha.

143

Kha.

146

Kha.

150

Kha.

N

150 151 152

153

Kha.

153 154 155 156

157

Kha.

157 158 159 160

161

Kha.

161 162 163 164

165

Kha.

165 166 167 168

10

169

Kha.

Measures 169-170. Measure 169 is in 5/8 time, and measure 170 is in 2/4 time. The score is for a keyboard instrument (Kha.).

171

O

Kha.

Measures 171-173. The score is for a keyboard instrument (Kha.).

174

$\text{♩} = 96$

rit.

Kha.

Measures 174-177. The score is for a keyboard instrument (Kha.).

ลายสร้อย

ปี 2565

Composer by Sombat Simlar
Transcribed by Nutthapol Deekum

$\text{♩} = 120$

Khaen

mf

5

Kha.

8

Kha.

12 **A**

Kha.

16

Kha.

2

20

Kha.



24

Kha.



28

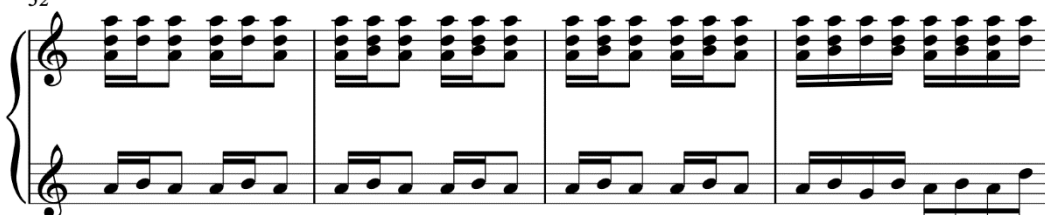
Kha.

B



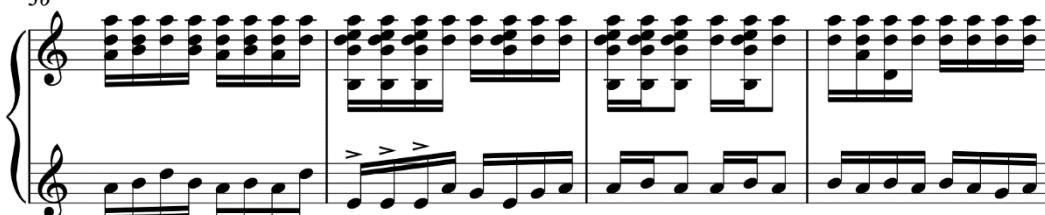
32

Kha.



36

Kha.



40

Kha.

C

Measures 40-42. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A box labeled 'C' is above the right hand in measure 42.

43

Kha.

Measures 43-46. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

47

Kha.

Measures 47-50. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

51

Kha.

Measures 51-54. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. There are accents on the right hand in measures 53 and 54.

55

Kha.

D

Measures 55-57. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A box labeled 'D' is above the right hand in measure 55.

4

58

Kha.

3/4

61

Kha.

E

3/4

tr

2/4

65

Kha.

F

3/4

69

Kha.

3/4

73

Kha.

3/4

77

Kha.

Measures 77-79. Measure 77 is in 2/4 time. Measures 78 and 79 are in 3/4 time. The piece ends with a double bar line in 2/4 time.

80

G

Kha.

Measures 80-83. Measures 80-83 are in 2/4 time. A box labeled 'G' is above measure 80. The piece ends with a double bar line in 2/4 time.

84

Kha.

Measures 84-86. Measures 84-86 are in 2/4 time. The piece ends with a double bar line in 2/4 time.

87

Kha.

Measures 87-89. Measures 87-89 are in 3/4 time. The piece ends with a double bar line in 3/4 time.

90

Kha.

Measures 90-91. Measure 90 is in 3/4 time. Measure 91 is in 2/4 time. The piece ends with a double bar line in 2/4 time.

6

92

Kha.



94

H

Kha.



98

Kha.



102

Kha.



106

Kha.



110

Kha.



114

Kha.

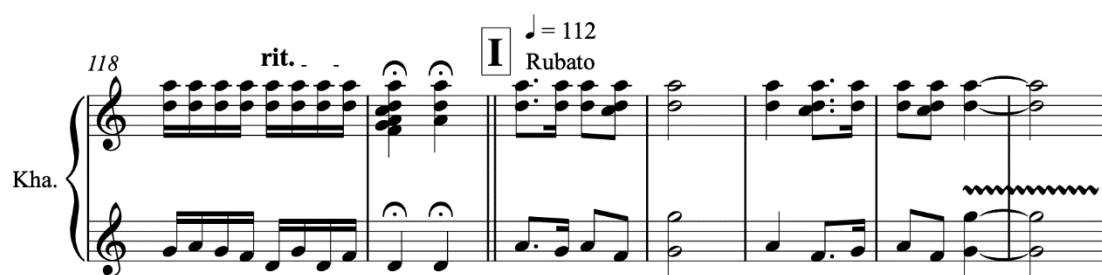


118

Kha.

rit. - -

I ♩ = 112 Rubato



125

Kha.



131

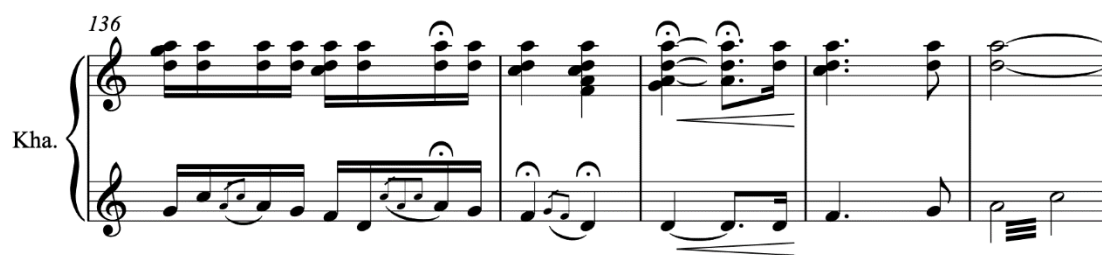
Kha.



8

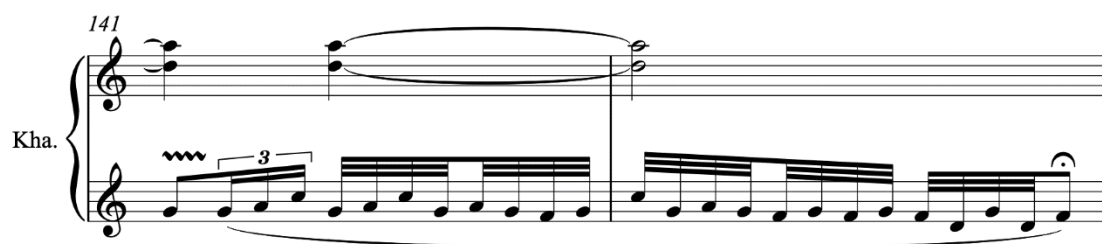
136

Kha.



141

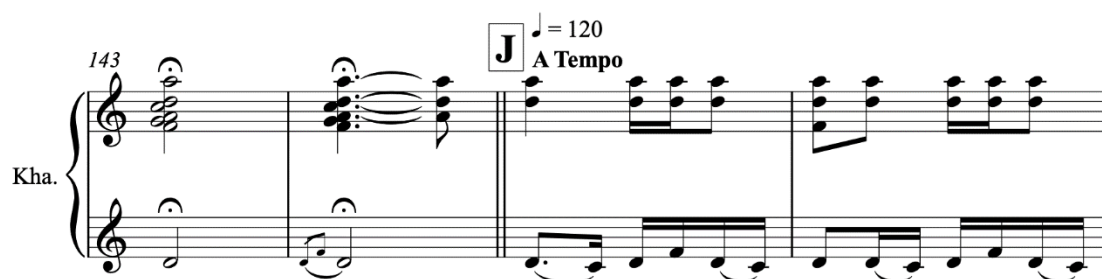
Kha.



143

Kha.

J ♩ = 120
A Tempo



147

Kha.



151

Kha.



155

Kha.



159 **K**

Kha.



163 **L**

Kha.



167

Kha.



171 **M**

Kha.



10

174

Kha.



178

Kha.



182

Kha.



186

rit.

Kha.





ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ณัฐพล ดีคำ
วัน เดือน ปี เกิด	5 พฤษภาคม 2529
สถานที่เกิด	รพ. จุฬาลงกรณ์
วุฒิการศึกษา	2552 ดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีแจ๊ส มหาวิทยาลัยศิลปากร 2555 ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขา संगीत विज्ञान และพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	15/6 หมู่ที่ 6 หมู่บ้านศิริทรัพย์ ตำบลบางพูน อำเภอเมืองปทุมธานี จังหวัด ปทุมธานี 12000
ผลงานตีพิมพ์	บทความวิจัยการประพันธ์เพลงร่วมสมัยจากแนวความคิดดนตรี อิเล็กทรอนิกส์ผ่านบทประพันธ์ วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2561
รางวัลที่ได้รับ	รางวัลดีเด่น สาขาประพันธ์ดนตรี ยุวศิลปินประเทศไทย พ.ศ. 2558 รางวัลดีเด่น สาขาประพันธ์ดนตรี ยุวศิลปินประเทศไทย พ.ศ. 2557 รางวัลดีเด่น สาขาประพันธ์ดนตรี ยุวศิลปินประเทศไทย พ.ศ. 2554