บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาดนตรีของกลุ่มชนต่า งๆ ในปัจจุบันได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก จากนักวิชาการและนักวิจัย การจัดทำสื่อที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและวัฒนธรรมพื้นบ้าน นับว่าน้อยมาก โดยเฉพาะการศึกษาในด้าน วัฒนธรรม วิถีชีวิต พิธีกรรม ความเชื่อ จารีต ประเพณี เป็นต้น ข้อมูลทางด้านวัฒนธรรมลำเต้ยหัวดอนตาลนั้น นับว่ามีน้อยมาก ไม่มีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับลำเต้ยหัวดอนตาลโดยตรง มีเพียงเอกสารที่กล่าวถึงเพียงคร่าวๆ เท่านั้น

การศึกษาลำเต้ยหัวดอนตาลในครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้แบ่งหัวข้อเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องออกเป็นหัวข้อต่างๆ ดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎี
2. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน
3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหมอลำและลำเต้ย
4. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ใช้เป็นแนวทางในการศึกษาองค์ประกอบทางดนตรี
5. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม
6. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหมอลำ
7. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับลำเต้ย

2.1 แนวคิดและทฤษฎี

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าลักษณะเฉพาะของลำเต้ยหัวดอนตาลในครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ใช้ทฤษฎี ที่ใช้เป็นแนวทางในการศึกษาดังนี้

2.1.1 ทฤษฎีแพร่กระจาย

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion)

ทฤษฎีการแพร่กระจาย (งามพิศ สัตย์สงวน, 2551, หน้า 30-32) มีลักษณะร่วมสมัยกับวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ตามแนวคิดของนักมานุษยวิทยาอเมริกัน กล่าวคือ นักมานุษยวิทยายุโรปยังได้พัฒนาทฤษฎีนี้ โดยนำผลการแพร่กระจายวัฒนธรรมมากำหนดเขตพื้นที่วัฒนธรรมในภูมิภาคต่าง ๆ ของโลกขึ้น

แนวความคิดหลักก็คือ การประดิษฐ์คิดค้นอย่างอิสระ (Independent Invention) และวิวัฒนาการแบบคู่ขนาน (Parallel Evolution) มีโอกาสเกิดขึ้นยากมาก กล่าวคือ วัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันเกิดจากกระบวนการแพร่กระจาย (The Process of Diffusion) ได้มีกลุ่มนักคิด 2 กลุ่ม กล่าวคือ

1. กลุ่มอังกฤษ เสนอว่าสังคมโลกและวัฒนธรรมชนเผ่าดั้งเดิมมีส่วนสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอียิปต์โบราณ เนื่องจากมนุษย์มีการติดต่อระหว่างกันทางภาคพื้นดินและมหาสมุทรชาวพื้นเมืองบางกลุ่มก็พัฒนาวัฒนธรรมนั้น ผลก็คือ เกิดความเสื่อมแบบถอยหลังเข้าคลอง หลังจากที่ได้รับอารยธรรมอียิปต์ทำให้เจริญสูงสุด วัฒนธรรมที่คล้ายคลังกันและแตกต่างกัน อธิบายได้จากสายสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างความเสี่ยงของอารยธรรมอียิปต์และวัฒนธรรมดั้งเดิม

2. กลุ่มวงแหวนวัฒนธรรม (Culture – Circle School หรือ Kulturkereislebre) ได้รับอิทธิพลจากมานุษยวิทยาภูมิศาสตร์ (Anthrop Geographic) ของเยอรมันสมัย คศ. ที่ 19 โดยได้เสนอวิธีการเก็บข้อมูลเพื่อนำไปสร้างทฤษฎี โดยศึกษาประวัติศาสตร์ของภูมิภาคต่าง ๆ ในโลกดังนี้

2.1 การแพร่กระจายเกิดจากจุดกำเนิดหลายศูนย์กลาง แต่ละศูนย์กลางจะมีองค์ประกอบวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปแต่ละกลุ่ม เรียกว่า วงแหวนหนึ่ง (Kulturkreise) เช่น ประกอบด้วยการเพาะปลูกมัน เสื่อ ไม้กระดาน ไม้พลองและการสืบทอดเครือญาติทั้ง ๆ ที่มีการเปลี่ยนแปลงปรับตัว มีการผสมผสานวัฒนธรรม หรือองค์ประกอบวัฒนธรรมบางอย่างสูญเสียไป แต่ละวงแหวนวัฒนธรรมยังคงรักษาดุลยภาพอารยธรรมที่ได้รับมาจากศูนย์กลาง และแพร่กระจายไปยังส่วนต่าง ๆ ของโลกทำให้นักมานุษยวิทยาสามารถกำหนดเขตวงแหวนวัฒนธรรมได้หลายเขต และนำไปสร้างประวัติศาสตร์วัฒนธรรมได้

2.2 ในหลายภูมิภาคมนุษย์ได้สร้างศูนย์กลางแหวนวัฒนธรรมขึ้น และได้ถ่ายทอดวัฒนธรรมให้กับชุมชนอื่น ๆ ดังนั้นวัฒนธรรมหนึ่งอาจประกอบด้วยวัฒนธรรมหลายจุดศูนย์กลาง

2.3 นักมานุษยวิทยาสามารถวิเคราะห์องค์ประกอบวัฒนธรรม คือ ศึกษาอายุจุดกำเนิดวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่เป็นการศึกษาวงแหวนวัฒนธรรม ระดับชั้นวัฒนธรรม (Cultural Strata) วัฒนธรรมขั้นสูง หรือวัฒนธรรมปัจจุบัน (Upper Strata) อาจศึกษาจากหลักฐานโบราณคดีต่าง ๆ สามารถจัดลำดับวงแหวนวัฒนธรรม ศึกษาระดับความสัมพันธ์ระหว่างวงแหวนวัฒนธรรมที่แพร่กระจายออกไป

อย่างไรก็ตามแนวความคิดนี้รีบเร่งสรุปทฤษฎีเกินไป ทำให้มีการคัดค้านแนวคิดนี้ หมายถึง การแพร่กระจาย (Spread) ของลักษณะการทางวัฒนธรรม (Cultural Traits) จากกลุ่ม

หนึ่ง กล่าวคือ เป็นการแพร่กระจาย การค้นพบและการประดิษฐ์จากชนกลุ่มหนึ่งไปสู่ชนอีกกลุ่มหนึ่ง การแพร่กระจายมีลักษณะดังนี้คือ

1. เกิดขึ้นในทุกสังคมที่มีการติดต่อสัมพันธ์กัน
2. เป็นกระบวนการสองทางไป – กลับเสมอ (Two – Way Process)
3. เป็นกระบวนการคัดเลือก (Selective Process) คือ มีการรับบางอย่างและไม่รับบางอย่าง
4. โดยทั่วไปมีการดัดแปลงการแพร่กระจายมาให้เข้ากับสภาพท้องถิ่น เงื่อนไขทั้ง 3 ประการ ดังกล่าวก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นทางสังคม

ความคิดในเรื่องการแพร่กระจายของวัฒนธรรม (Diffusion) นี้อาจเปรียบเทียบกับความคิดในเรื่องการคิดสิ่งประดิษฐ์ใหม่ (Independent Invention) การคิดประดิษฐ์สิ่งของขึ้นมาใหม่อาจเกิดขึ้นได้หลาย ๆ แห่งพร้อม ๆ กัน การที่มีสิ่งประดิษฐ์เหมือนกันในส่วนต่าง ๆ หรือที่เรียกว่าการหยิบยืมวัฒนธรรมฟริตซ์ แกรบ (Fritz Graeb) และวิลเฮล์ม ชมิทธ์ (Wilhelm Schmidt) มองว่าวัฒนธรรมจะแพร่กระจายจากศูนย์กลาง หรือจุดกำเนิดไปยังเขตภูมิศาสตร์เดียวกันและยุคสมัยที่ใกล้เคียงกันเท่าที่เกิดการยอมรับในสังคมนั้น การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถไปได้ทุกที่ เพื่อสนองตอบความจำเป็นพื้นฐานของคน การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมไปได้ทุกที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ และในที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึง โดยที่คนสามารถสร้างวัฒนธรรมได้ทุกที่ไม่จำเป็นต้องกระจายในรูปแบบวงกลม การศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถใช้หลักวิธีการได้ดังนี้ นิยพรรณ วรรณศิริ (2540: 99– 101); อ้างอิงมาจาก คล๊ากวิสเลอร์ (Clack Wissler), อัลเฟรดโครเบอร์ (Alfred Kroeber)

1. หลักภูมิศาสตร์แกะรอยพื้นที่ดูสถานที่อาณาเขตติดต่อทางวัฒนธรรม ซึ่งเกิดวัฒนธรรมแบบผสมผสาน
2. ใช้ประวัติศาสตร์สืบค้น ช่วยให้รู้ความเป็นมาและสนับสนุนการตีความ
3. การขุดค้นทางโบราณคดี เพื่อให้สิ่งที่เป็นรูปธรรมที่ชัดเจน สามารถบ่งบอกถึงพฤติกรรมของคนหรือผู้สร้างและเรื่องราวในยุคสมัยนั้น
4. ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม ว่ามีขั้นตอนและการเติบโตเป็นมาอย่างไร

วิธีทั้ง 4 ประการสามารถนำมาศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จะทำให้ทราบถึงความเป็นมาของวัฒนธรรมเดียวกันหรือไม่ และวัฒนธรรมใดจะเป็นแม่บทของอีกวัฒนธรรมหนึ่ง เพื่อหาวัฒนธรรมต้นกำเนิด

สรุปได้ว่า การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นจากปัจจัยหลายอย่าง ที่เป็นตัวกระตุ้นแรงผลักที่ทำให้เกิดการอพยพย้ายถิ่นฐานที่อยู่ของมนุษย์ และนำความเชื่อทางวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่ในท้องถิ่นนั้นๆ หรือการแลกเปลี่ยนค้าขายทำให้วัฒนธรรมเกิดการหลั่งไหลและผสมผสานเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน จนเป็นวัฒนธรรมที่ยอมรับทางสังคม ผู้ศึกษาจะใช้ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมในการหาคำตอบในการแพร่กระจายของวัฒนธรรมของชาวดอนตาล รวมทั้งเพื่อให้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในระบบของสังคมวัฒนธรรม

2.1.2 **ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยม** (Structural - Functionalism)

ทฤษฎีโครงสร้าง และหน้าที่นิยมเป็นทฤษฎีที่นักมานุษยวิทยาและนักสังคมวิทยาใช้อธิบายสังคมวัฒนธรรมตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา นักมานุษยวิทยาที่เป็นผู้ให้กำเนิดแนวคิดนี้คือ แรดคลิฟ บราวน์ (A.R.Radcliffe-Brown) และมาลินอสกี้ (Bronislaw Malinowski) ทฤษฎีโครงสร้าง และหน้าที่นิยมตามแนวคิดของแรดคลิฟ บราวน์ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดหน้าที่นิยม (Functionalism) ของ เดอร์คาม (Emile Durkheim) นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศส ต่อมาแรดคลิฟ บราวน์ ได้นำแนวคิดหน้าที่นิยมดังกล่าวผสมกับผสมกับมโนทัศน์เรื่อง “โครงสร้างทางสังคม” จนทำให้บางครั้งแนวคิดของแรดคลิฟ บราวน์ ถูกขนานนามว่า “โครงสร้าง -หน้าที่นิยม” จากแนวคิดทฤษฎีนี้ได้ถูกนำไปขยายความใช้อธิบายวัฒนธรรมอย่างมากมาย ผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวคิดทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยมตามแนวคิดของแรดคลิฟ บราวน์ และโรเบิร์ต เมอร์ตัน ที่ได้กล่าวถึงลักษณะความสัมพันธ์ของโครงสร้างทางสังคมในการทำหน้าที่ของโครงสร้างต่าง ๆ ตามระบบสังคม เพื่อนำมาอธิบายถึงกรอบแนวคิดบทบาทหน้าที่ของลำเต้ยหัวดอนตาล ของชาวตำบลดอนตาล อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

มาลินอสกี้ นักหน้าที่นิยมกล่าวว่า โครงสร้างก็คือ สถาบันของสังคมที่เกิดมาจากความจำเป็นพื้นฐานของมนุษย์ มาลินอสกี้เชื่อว่ามนุษย์ในทุกสังคมวัฒนธรรมมีความต้องการพื้นฐานทางจิตใจและหน้าที่หลักของวัฒนธรรมคือ การตอบสนองต่อความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ หรือเปรียบเทียบเสมือนเครื่องมือในการตอบสนองความต้องการพื้นฐานของมนุษย์คือ

1. ความต้องการด้านความจำเป็นพื้นฐาน (Basic Biological and Psychological Needs) เป็นความต้องการเบื้องต้นของมนุษย์ เช่น ต้องการอาหาร ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรค การเจริญเติบโต เป็นต้น

2. ความต้องการด้านสังคม (Instrumental Needs) เป็นความต้องการความร่วมมือทางสังคม เพื่อแก้ปัญหาพื้นฐาน เช่น การแบ่งงานกันทำ การแจกจ่ายอาหาร การผลิตสินค้า การบริการและการควบคุมทางสังคม

3. ความต้องการทางด้านจิตใจ (Symbolic Needs) เป็นความต้องการของมนุษย์เพื่อความมั่นคงทางด้านจิตใจ โดยทั่วไปเวทมนต์คาถาทำหน้าที่ที่ทำให้คนรู้สึกอบอุ่นใจ เพราะงานบางอย่างที่มนุษย์ทำค่อนข้างยากลำบากและมนุษย์ไม่สามารถคาดการณ์ได้ว่าจะเกิดผลอย่างไรบ้าง ทำให้เกิดความไม่มั่นใจจึงต้องพึ่งเวทมนตร์และคาถาในการช่วย เพื่อทำให้เกิดความมั่นใจมาก และย้ำว่าวัฒนธรรมทุกด้านมีหน้าที่ต้องทำคือ การตอบสนองความต้องการของมนุษย์อย่างใดอย่างหนึ่ง หรือทั้ง 3 อย่างดังกล่าว ส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมมีหน้าที่เพื่อสนองความต้องการของปัจเจกชนในสังคมนั้น แนวความคิดดังกล่าวจึงเป็นหลักสำคัญในการนำมาใช้วิเคราะห์พฤติกรรมของคนในสังคมทั้งหมดของแต่ละวัฒนธรรม (งามพิศ สัตย์สงวน. 2539 : 32 – 34)

เพื่อแสดงถึงโครงสร้างหน้าที่ เอกลักษณ์ของความเป็นชาวดอนตาล และลำเต้ยหัวดอนตาล ผู้ศึกษาจะใช้ทฤษฎีนี้เป็นแนวทางในการศึกษา

2.2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์มาตั้งแต่เกิด และยังดำเนินความสัมพันธ์กับชีวิตมาตลอด ดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตจนยากจะแยกออกจากกันได้ เพราะอาจจะถือได้ว่าศิลปะดนตรีนั้นเป็นปัจจัยที่ห้าของมนุษย์ ที่สร้างดนตรีขึ้นเพื่อที่จะระบายความคิดความรู้สึก หรือสร้างมโนภาพและประสบการณ์จริง ซึ่งอาจเป็นความสุขหรือความทุกข์ด้วยเหตุนี้จึงสร้างศิลปะขึ้นมาเพื่อชีวิต ดนตรีจึงเป็นศิลปะที่สร้างขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ ดนตรีนั้นยังเกี่ยวข้องกับสังคมในแต่ละท้องถิ่นที่เรียกว่า ดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งเป็นการถ่ายทอดสืบเนื่องกันมาของชาวบ้านที่ประกอบพิธีต่าง ๆ ดนตรีพื้นบ้านจึงมีความสัมพันธ์ต่อวิถีชีวิตของชาวบ้าน ทั้งในด้านบันเทิงใจของคนในสังคม ให้ผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน และในด้านการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา และพิธีกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ช่วงชีวิตของชาวบ้าน ซึ่งจะสะท้อนความคิดสร้างสรรค์ของบุคคลหรือกลุ่มชนในระยะเวลาต่าง ๆ ซึ่งแต่ละกลุ่มชนยังคงรักษาไว้ และนิยมเล่นกันในปัจจุบันอย่าง เช่น ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

2.2.1 ความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน เป็นดนตรีประจำภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีประวัติความเป็นมานับพันปี และสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยยังดำรงค์เอกลักษณ์ของวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้อย่างมั่นคง ในการศึกษาอาจสืบค้นจากการใช้คำว่า “ดนตรี” ในวรรณกรรมพื้นบ้านได้บันทึกไว้เป็นหลักฐาน

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

1.1 คำว่า “นนตรี” พบในวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานหลายเรื่อง ได้แก่ สินไซ แตงอ่อน การะเกด ดังตัวอย่างดังนี้

- บัดนี้จักกล่าวเถิงภูชัยท้าว เสวยราชเบ็งจาล ก่อนแหล้ว ฟังยินนนตรี ประดับกล่อมซอซุง

1.2 คำว่า “ตุริยะ” อาจเขียนในรูป “ตุริยะ” “ตุริยา” “ตุริเยศ” หรือ “ตุริยางค์” เช่น

- เมื่อนั้นภูบาลฮู้ มุนตรีขานซอบ ฟังยินตุริเยศย้าย กลองฆ้องเสพเสียง

1.3 คำว่า “มโหรี” อาจมาจาก “มโหรี” ที่เป็นชื่อปี่ หรือมาจากคำว่า “โหรี” ซึ่งหมายถึง เพลงพื้นเมืองชนิดหนึ่งของอินเดีย คำว่า “มโหรี” พบในวรรณคดีของอีสานดังนี้

- มีทั้งมโหรีเหล้น ทังละเม็งฟ้อนม่ายสิงแกว่งเหลื้อม โขนเต้นใส่สาว (สิง = นางฟ้อน นางรำ)

จะเห็นได้ว่า คำว่า “นนตรี” “ตุริยะ” และ “มโหรี” เป็นคำที่นิยมใช้ในวรรณคดีและหมายถึง ดนตรี ประเภทบรเลงโดยทั่วไป แต่ในปัจจุบันคำว่า ดนตรี หมายถึง ดนตรีของราชสำนักภาคกลางหรือดนครีไทยสากล ส่วนดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานจะมีชื่อเรียกเป็นคำศัพท์เฉพาะเป็นอย่าง ๆ ไป เช่น ลำ (ขับร้อง) กล่อม สวดมนต์ สู่ขวัญ เซิ้ง เว้าผญา หรือจ่ายผญา สวดสรภัญญะและอ่านหนังสือผูก เป็นต้น

การที่จะสืบค้นประวัติความเป็นมาของดนตรีอีสานให้ได้ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงนั้น ทำได้ยาก เพราะไม่มีเอกสารใดที่บันทึกเรื่องราวทางดนตรีโดยเฉพาะ จะมีกล่าวถึงในวรรณคดีก็เป็นส่วนประกอบของท้องเรื่องเท่านั้นเอง และที่กล่าวถึงส่วนมากก็เป็นดนตรีในราชสำนัก โดยกล่าวถึงชื่อดนตรีต่าง ๆ เช่น แคน พิณ ซอ ได้ (แคนของชาวเขา) ขลุ่ย กลอง ตะโพน พาทย์ (กลอง ระนาด ฆ้อง สไนง์ (ปี่เขาควาย) สวนไล (ซะไล-ปี่ใน) ปี่อ้อหรือปี่ห้อ เป็นต้น ส่วนการประสมวงนั้นที่เอยก็มีวงมโหรี ส่วนการประสมอย่างอื่นไม่กำหนดตายตัวแน่นอน เข้าใจว่าจะประสมตามใจชอบ แม้ในปัจจุบันการประสมวงของดนตรีอีสานก็ยังไม่มีมาตรฐานที่แน่ยอนแต่อย่างใด อย่างไรก็ตามดนตรีอีสานในปัจจุบันที่ยังคงปฏิบัติอยู่มีทั้งดนตรีประเภทบรรเลงและดนตรีประเภทขับร้อง

2.2.2 วิวัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งกำเนิดจากกลุ่มชนต่างๆ ในอดีต ได้สร้างสมสืบทอดติดต่อกันมาเป็นเวลานาน จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มชน ซึ่งมีอยู่ในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานของประเทศไทย ในสมัยโบราณอาจกล่าวได้ว่าภาคอีสานเป็นที่อยู่อาศัยของกลุ่มชนชาวพื้นเมืองหลายกลุ่มชน ที่ได้อพยพปนเปกันกับชาวพื้นเมืองเดิม โดยการนำเอาศิลปวัฒนธรรมรวมทั้งการขับร้อง ดนตรี และการละเล่นต่างๆ ผสมผสานกันมา ตั้งแต่สมัยล้านนาและล้านช้าง โดยยึดเอาแนวลำแม่น้ำโขงเป็นเส้นทางคมนาคมทางน้ำ อันสำคัญจากทางเหนือลงสู่ทางใต้ ดังนั้นบริเวณที่ราบลุ่มสองฝั่งแม่น้ำโขง จึงเป็นแหล่งอารยะธรรมดั้งเดิมของชาวพื้นเมืองในสมัยนั้น แต่มีเทือกเขาสูง เป็นแนวขอบกันระหว่างอาณาจักรล้านนา ล้านช้างกับอาณาจักรสยาม (ประเทศไทย) จึงทำให้ไม่สามารถติดต่อกันได้สะดวก ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ดนตรีและการละเล่นต่างๆ ของอาณาจักรสยามในภาคกลางกับภาคอีสานที่อยู่ในอาณาจักรล้านนา ล้านช้าง จึงมีความแตกต่างกัน จากสาเหตุพื้นที่ภูมิประเทศที่มีเทือกเขาขวางกั้น เป็นแนวระหว่างภาคกลางกับภาคอีสาน ส่วนภาคอีสานซึ่งมีหลายกลุ่มชน ศิลปวัฒนธรรม มีความแตกต่างกัน กลุ่มชนที่มีอิทธิพลเหนือกว่าย่อมนำเอาวัฒนธรรมที่มีอยู่แล้ว มาผสมผสานกับวัฒนธรรมของตนเอง เช่น ภาษาพื้นเมืองของภาคอีสานมีความแตกต่างกับของขอม หรือเขมร ได้ถ่ายทอดหลงเหลือไว้ในดินแดนแถบอีสานตอนล่าง ที่มีพรมแดนติดต่อกับประเทศกัมพูชา ในด้านของดนตรี การขับร้อง ที่แตกต่างไปจากภาคกลางจึงอาจกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมดนตรีและการละเล่นในภาคอีสานมี 2 ลักษณะ คือ การละเล่นดนตรีพื้นบ้านแบบไทยลาว และการละเล่นดนตรีพื้นบ้านแบบไทยเขมรดังต่อไปนี้

1. วัฒนธรรมดนตรีกลุ่มอีสานเหนือ เป็นวัฒนธรรมดนตรีที่อยู่บริเวณที่ราบสูงมีภูเขาทางด้านใต้และทางด้านตะวันตกไปจรดกับลำน้ำโขงตอนเหนือ และทางตะวันออกทางเทือกเขาภูพานกั้นแบ่ง บริเวณนี้ออกเป็นที่ราบตอนบนที่เรียกว่า แอ่งสกลนคร ได้แก่บริเวณ จังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนมหนองคาย อุดรธานี มหาสารคาม ร้อยเอ็ด เลย มุกดาหาร ยโสธร และอุบลราชธานี ส่วนภาษาที่ใช้ส่วนใหญ่ใช้ภาษาไทยอีสานหรือภาษาลาว เพราะคนกลุ่มนี้สืบทอดวัฒนธรรมมาจากลุ่มแม่น้ำโขง โดยบรรพบุรุษได้อพยพมาจากดินแดนล้านช้าง ซึ่งอยู่ทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงข้ามมาตั้งถิ่นถานในภาคอีสานตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ กลุ่มชนส่วนใหญ่ในภาคอีสานนี้โดยทั่วไปเรียกว่ากลุ่มชนไทยลาว และยังมีกลุ่มชนบ้างส่วนอาศัยอยู่โดยทั่วไปได้แก่ ผู้ไท แสด ย้อ โส้ โย้ย ข่า เป็นต้น

2. วัฒนธรรมดนตรีกลุ่มอีสานใต้ เป็นที่ราบดอนใต้เรียกว่า แอ่งโคราช ได้แก่จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีษะเกษ วัฒนธรรมกลุ่มอีสานใต้มีการสืบทอดวัฒนธรรม แบ่งออกเป็นกลุ่มได้ 2 กลุ่มใหญ่คือ

2.1 กลุ่มที่สืบทอดมาจากเขมร-ส่วย ได้แก่ กลุ่มชนส่วนใหญ่ที่อยู่ในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีษะเกษ เป็นกลุ่มชนที่ได้รับการสืบทอดมาจากเขมร-ส่วย จะพูดภาษาเขมรและภาษาส่วย

2.2 กลุ่มวัฒนธรรมโคราช ได้แก่กลุ่มชนส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมาและบางส่วนในบุรีรัมย์ ซึ่งจะพูดภาษาโคราช

กล่าวโดยสรุป การศึกษาความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านจะต้องศึกษาถึงลักษณะพื้นที่และภูมิประเทศเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีกลุ่มชนต่าง ๆ ตลอดจนการผสมผสานกันทางวัฒนธรรมความคงอยู่ การเปลี่ยนแปลง รวมทั้งการรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้อาจเป็นการสืบทอดหรือถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง แล้วแต่กลุ่มชนใดที่มีความเจริญรุ่งเรืองกว่าย่อมรักษาเอกลักษณ์แบบฉบับเฉพาะตัวของกลุ่มชนตัวเองไว้ได้ กลุ่มใดที่มีความล้าหลังกว่าก็ต้องรับเอาวัฒนธรรมของกลุ่มที่มีอิทธิพลมาดัดแปลงให้เข้ากับวัฒนธรรมของตนเอง

2.2.3 ดนตรีพื้นเมืองอีสานเหนือ

ลักษณะดนตรีอีสานเหนือที่นำมาใช้เป็นไปในรูปแบบต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. บรรเลงประกอบหมอลำ คำว่า "ลำ" หมายถึง ขับลำนำ หรือขับเป็นลีลาการร้องหรือการเล่าเรื่องที่ร้องกรองเป็นกาพย์หรือกลอนพื้นเมืองบรรเลงล้วน บางโอกาสดนตรีบรรเลงทำนองเพลงล้วน ๆ เพื่อเป็นนันทนาการแก่ผู้ฟัง เพลงที่ใช้บรรเลงก็เป็นทางประกอบหมอลำหรือทางอื่น ๆ ที่ใช้เป็นเพลงบรรเลงโดยเฉพาะ

2. บรรเลงประกอบการฟ้อนรำ นาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานที่เน้นการเคลื่อนไหวเท้าตามจังหวะ ส่วนอื่นๆ ของร่างกายก็เคลื่อนไหวแต่ไม่ค่อยพิถีพิถัน

ดนตรีพื้นเมืองอีสานมีลักษณะเฉพาะตัวเอง มีความแตกต่างไปจากดนตรีพื้นเมืองอื่นๆ องค์ประกอบที่สำคัญของอีสานมี 3 ประการ คือ

1. จังหวะ เป็นองค์ประกอบที่สำคัญมาก มีตั้งแต่ประเภทช้า ปานกลางและเร็ว จังหวะข้าใช้ในเพลงประเภทชวนฝัน เศร้า หรือตอนอารัมภบทของเพลงแทบทุกเพลง

2. ทำนอง ซึ่งชาวบ้านเรียกทำนองว่า "ลาย" และบ่อยครั้งใช้ลายแทนคำว่าเพลง ทำนองเพลงพื้นเมืองของอีสานเหนือ มีวิวัฒนาการมาจากสำเนียงพูดของชาวอีสานเหนือโดยทั่วไป ทำนองของเพลงแต่ละเพลงแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

2.1 ทำนองเกริ่น เป็นทำนองที่บรรเลงขึ้นต้นเหมือนกับอารัมภบทในการพูดหรือเขียน

2.2 ทำนองหลัก คือ ทำนองที่เป็นหัวใจของเพลง ผู้ฟังที่คุ้นเคยกับเพลงพื้นเมืองสามารถบอกชื่อเพลง หรือทาง หรือลายได้จากทำนองหลักนี้เอง

2.3 ทำนองย่อย คือ ทำนองที่ใช้สอดแทรกสลับกันกับทำนองหลัก เนื่องจากทำนองหลักสั้น การบรรเลงซ้ำกลับไปกลับมาติดต่อกันนาน ๆ ทำให้เพลงหมดความไพเราะ การสอดแทรกทำนองย่อยให้กลมกลืนกับทำนองหลักจึงมีความสำคัญมาก

3. การประสานเสียง การประสานเสียงในวงดนตรีเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายหลัง ก่อนนั้นเป็นบรรเลงหรืออ้องเป็นไปลักษณะทำนองเดี่ยว

2.2.4 เครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสาน

เครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสานเหนือที่ใช้บรรเลงกันมาตั้งแต่อดีตมีหลายประเภทหลายชนิด ทั้งที่กำลังอยู่ในความนิยม และที่กำลังจะสูญหายไป เนื่องจากเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงไม่พอแก่การดำเนินทำนอง จึงขาดความนิยมลงไปทีละน้อย และคงจะสูญไปในที่สุด ในทางตรงกันข้ามเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงมากพอ และมีระดับเสียง (Tone Color) คนละชนิด ก็ได้รับการปรับปรุงให้มีขนาดกะทัดรัด สวยงามและมีความทนทานมากขึ้น มิหนำซ้ำยังได้ปรับปรุงระดับเสียงที่ยังขาด เพื่อใช้บรรเลงเพลงต่างๆ ได้กว้างขวางขึ้นไปอีก เพื่อความเข้าใจในดนตรีอีสานเหนือ จึงแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นประเภทต่างๆ ดังต่อไปนี้

2.2.4.1 เครื่องดนตรีประเภทดีด

พิณ มีชื่อเรียกตามท้องถิ่นหลายชื่อ เช่น พิณ ซุง หมากจับปี่ หมากตับเต่ง หมากตดโต่ง ใช้เล่นกันอยู่โดยทั่วไปในภาคอีสาน ปัจจุบันพิณยังใช้เล่นกันในท้องถิ่นที่มีวัฒนธรรมดั้งเดิม เช่น หมู่บ้านที่มีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมน้อย

หุนหรือหืน เป็นเครื่องดนตรีทำด้วยไม้ไผ่ ทางภาคกลางเรียกว่าจ้องหน่อง กลุ่มวัฒนธรรมกันตรึมเรียกว่า อังกุย เวลาดีดต้องใช้ปากคาบไว้ที่กระพุ้งแก้ม ซึ่งจะทำหน้าที่เป็นเครื่องขยายเสียง นิยมเล่นเดี่ยวมากกว่าบรรเลงกับดนตรีชนิดอื่น ชาวผู้ไทจะเรียกหุนหรือหืน ว่า โกย

พิณไหหรือไหซอง เป็นพิณที่ทำมาจากไหที่ใส่ปลาร้าของชาวอีสาน นิยมทำเป็นชุดๆ ละ 3 ใบ มีขนาดลดหลั่นกันไป ตรงปากไหขึงด้วยยางหนังสติ๊ก หรือยางในรถจักรยาน แล้วผูกขึงให้เสียงประสานกัน โดยทำหน้าที่คล้ายกับกีตาร์เบส ผู้เล่นจะร่ายรำประกอบไปด้วย

2.2.4.2 เครื่องดนตรีประเภทสี

เครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสานประเภทเครื่องสี คือ ซอ ชาวบ้านใช้เล่นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้ง ๆ ทีซอมีเสียงไพเราะกว่า หรือพอ ๆ กับเครื่องดนตรีชนิดอื่น แต่ก็มีผู้เล่นไม่มากนัก

ซอไม้ไผ่ หรือซอบั้ง เป็นซอที่ทำจากไม้ไผ่ 1 ปล้อง มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2-3 นิ้ว ถากผิวออกจนเหลือกระบอกบางๆ เจาะรูให้เกิดโพรงเสียง ขึ้นสายสองสายไปตามความยาวของกระบอกไม้ไผ่ แล้วสีด้วยคันชัก มีข้อเสีย คือ เสียงเบาเกินไป

ซอปี๊บ เป็นซอที่ทำจากปี๊บน้ำมันก๊าด หรือปี๊บลูกอมมีสายลวดสองสายขึ้นเสียงคู่สี่หรือคู่ห้า คันชักอาจอยู่ระหว่างกลางของสายทั้งสอง หรืออาจจะอยู่ข้างนอก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับครูแต่ละคน แต่ส่วนมากแล้วถ้าสีประกอบหมอลำ นิยมให้คันชักอยู่ข้างนอก เพลงที่สีซอปี๊บเป็นเพลงแคน อาจสีเดี่ยวหรือสีประสานเสียงหมอลำก็ได้

ซอกระป๋อง เป็นซอสองสายเช่นเดียวกับซอปี๊บแต่กะโหลกซอทำด้วยกระป๋อง และนิยมวางคันชักไว้ข้างในคืออยู่ระหว่างกลางของสาย ทั้งขึ้นเสียงเป็นคู่ห้า นิยมสีเพลงลูกทุ่ง ประกอบการขับร้องหรือสีเพลงลายพื้นบ้านของแคน

2.2.4.3 เครื่องดนตรีประเภทตี

โปงลาง เครื่องดนตรีประเภทตีใช้ดำเนินทำนองอย่างเดียว โปงลางโปงลางมีวิวัฒนาการมาจากกระฆังแขวนคอสัตว์ โปงลางประกอบด้วยลูกโปงลาง ประมาณสิบสองลูกเรียงตามลำดับเสียงสูง ต่ำ ใช้เชือกร้อยเป็นแผง คล้ายระนาด แต่โปงลางไม่ใช้รางเพราะเห็นว่าเสียงดังอยู่แล้ว แต่นำมาแขวนกับที่แขวน ซึ่งยึดส่วนปลายกับส่วนโคน ให้แผงโปงลางทำมุมกับพื้น 45 องศา ไม้ตีทำด้วยแก่นไม้มีหัวงอนคล้ายค้อน สำหรับผู้บรรเลงใช้ตีดำเนินทำนอง 1 คู่ และอีก 1 คู่สำหรับผู้ช่วยใช้เคาะทำให้เกิดเสียงประสาน และจังหวะตามลักษณะของดนตรีพื้นเมืองอีสานที่มีเสียงประสาน

กลองเส็งหรือกลองกิ่ง เป็นกลองคู่ประเภทกลองหน้าเดียว นิยมใช้สำหรับการประลองความดัง หรืออาจใช้กับงานบุญประเพณีต่างๆ เช่น งานบุญบั้งไฟ หรืองานบุญเผวด เป็นต้น การตีกลองเส็งจะใช้ไม้ตีซึ่งจะทำจากไม้เค็ง หรือไม้หยี เพราะเหนียวและทนกว่าไม้ชนิดอื่นๆ กลองสองหน้า หุ่นกลองทำด้วยไม้ขึ้นหน้าด้วยหนัง ดึงให้ตึงด้วยเชือกหนังมีขนาดต่าง ๆ กัน ตั้งแต่ขนาดยาวประมาณ 50 เซนติเมตร จนถึง 150 เซนติเมตร โดยทั่วไปขนาดประมาณ ด้านหน้าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 18 เซนติเมตร ด้านหลังขนาด 15 เซนติเมตร ความยาวของกลอง 36 เซนติเมตร ชุดหนึ่งมี 2 ลูก ใช้ตีด้วยไม้มะขาม หรือไม้เล็งหุ้มตะกั่วที่หัว

กลองยาว เป็นกลองด้วยหนังหน้าเดียวตัวกลองทำด้วยไม้มะม่วง ตอนหน้าของกลองจะมีขนาดใหญ่ ตอนท้ายมีลักษณะเรียวหลายขนาด ตรงกลางของหน้ากลองจะติดข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้าถ่วงเสียงตัวกลองยาวให้เกิดเสียงก้องดังน่าฟังยิ่งขึ้น

กลองตุ้ม เป็นกลองสองหน้าคล้ายกลองตะโพนในทางดนตรีไทย แต่ต่างจากตะโพนตรงที่หน้าของกลองตุ้มทั้งสองข้างนั้น มีขนาดเท่ากัน ส่วนใหญ่ใช้ตีกับกลองยาวสำหรับขบวนแห่ หรือขบวนฟ้อนในงานเทศกาลต่างๆ

กลองตึ้ง เป็นกลองรำมะนาขนาดใหญ่ ใช้บรรเลงในวงกลองยาว เวลาตีต้องใช้คน 2 คนหามและให้คนที่อยู่ข้างหลังเป็นคนตีไปด้วย

กลองหาง เป็นกลองยาวชนิดหนึ่ง แต่มีรูปร่างเพรียวกว่าของภาคกลาง ที่เรียกกลองหาง เพราะมีลำตัวยาวเหมือนหาง ใช้ตีผสมกับกลองตุ้ม และกลองกาบบั้ง ประกอบการฟ้อนหรือขบวนแห่งานบุญต่างๆ

2.2.4.4 **เครื่องดนตรีประเภทเป่า**

แคน เป็นเครื่องเป่าที่รู้จักกันแพร่หลาย และถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของชาวอีสาน แคนทำด้วยไม้ไผ่ กู่แคนหรือไม้ซาง เรียกว่าไม้เฮี้ย หรือไม้เฮื้อ เป็นพืชตระกูลไม้ไผ่ใช้เป็นคู่ๆ ประกอบกันเข้าโดยอาศัยเต้าแคนเป็นแกน แคนมีหลายชนิด เรียกชื่อตามจำนวนคู่ของไม้ไผ่ที่นำมาประกอบกัน ได้แก่ แคนสาม แคนสี่ แคนห้า แคนหก แคนเจ็ด แคนแปด แคนเก้า การเป่าแคนจะเป่าเป็นทำนองเรียกว่า ลายแคน นิยมใช้เล่นกับหมอลำ หมอลำกลอน เป็นต้น

โหวด เป็นเครื่องเป่าที่ทำด้วยลูกแคนแต่ไม่มีลิ้น โดยเอากู่แคนประมาณ 7-12 ชิ้น มาตัดให้ได้ขนาดลดหลั่นกัน ให้ปลายทั้งสองเปิดปลายด้านล่าง ใช้ขี้สูตรปิดให้สนิท ส่วนปลายบนปิดไว้สำหรับรูเป่า โดยนำกู่แคนมารวมกันเข้ากับแกนไม้ไผ่ที่อยู่ตรงกลาง จัดลูกแคนล้อมแกนไม้ไผ่ในลักษณะทรงกลม ตรงหัวโหวดใช้ขี้สูตรก่อให้เป็นรูปกรวยแหลม เพื่อใช้เป็นฐานสำหรับจรดฝีปากด้านล่าง และให้โหวดหมุนได้รอบทิศเวลาเป่า

ปี่ผู้ไท เป็นปี่ที่ทำจากไม้กู่แคน โดยเอาไม้กู่แคนมา กู่แคนมาปล้องหนึ่งตัด โดยเปิดปลายข้างหนึ่ง และไปยังปลายข้ออีกข้างหนึ่งตรงปลาย ด้านที่บั้งข้อเจาะช่องสำหรับใส่ลิ้นที่ทำด้วยทองเหลือง เจาะรูเยื่อ 1 รู และ นับรู 5 รู ปรับเสียงให้เท่ากับเสียงแคน

2.2.5 การประสมวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ

การประสมวงดนตรีตามกลุ้มวัฒนธรรมหมอลำ เป็นกลุ่มวัฒนธรรมแถบอีสานเหนือเป็นส่วนใหญ่ ในสมัยก่อนไม่นิยมประสมวงหรือการบรรเลงด้วยกัน จะมีเฉพาะประเภทกลองยาวแลเครื่องดนตรีผู้ไทเท่านั้น ส่วนมากนิยมเล่นเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นเอกเทศหรือเล่นเดียว ต่อมาภายหลังได้มีการประสมวงพิณ วงแคน วงโปงลาง ที่นิยมเล่นในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ส่วนวงดนตรีพื้นบ้านที่เป็นของชาวบ้านจะมีน้อยมากที่พอมีอยู่บ้างก็คือ วงเพชรพิณทองซึ่งนำมาเล่นร่วมกับวงดนตรีลูกทุ่งจนเป็นที่นิยมแพร่หลาย รายละเอียดของการประสมวงดนตรีพื้นบ้านอีสานมีดังนี้

1. วงกลองยาว เป็นการประสมวงกลองยาวประกอบด้วยกลองยาวประมาณ 3-4 ใบ กลองรำมะนาใหญ่ ที่ชาวบ้านเรียกว่า กลองตึ้ง 1 ใบ และฉาบ 1 คู่ ตีเป็นทำนองและจังหวะแบบอีสาน ชาวบ้านมักร้องเป็นทำนองว่า "เปิ้ด เป่ง ฮึ้ม เป่ง เปิ้ด เป่ง เป่ง เปิ้ดเป่ง เป่ง เป่ง เปิ้ด ป่ง ฮึ่ม" กลองยาวมักนิยมใช้ประกอบขบวนแห่ตามงานบุญต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแห่กันหลอนในงานบุญพระเวสฯ

2. วงแคน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยมีแคนเป็นหลักจะมีจำนวนสักกี่เต้าก็ได้ นอกจากนั้นมีเครื่องดนตรีเสริมด้วย เช่น พิณ ซอ ฉิ่ง ไหซอง และกลองตามที่เห็นสมควรในแต่ละท้องถิ่น

3. วงพิณ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีพิณเป็นหลักจะมีกี่ตัวก็ได้ นอกจากนั้นก็มีเครื่องดนตรีประกอบเสริม เช่น แคน ซอ ฉิ่งและกลอง

4. วงโปงลาง ประกอบด้วยวงดนตรีอีสานที่มีโปงลางเป็นหลัก โดยจะมีโปงลางกี่ผืนก็ได้ นอกจากนั้นมีเครื่องดนตรีเสริม เช่น พิณ แคน ซอ ฉิ่ง กลอง เป็นต้น

5. วงลำเพลิน ประกอบด้วยแคนและกลองชุด

6. วงลำซิ่ง ประกอบด้วยแคนและกลองชุด

2.3 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับลำหรือหมอลำ

การแสดงพื้นบ้านของภาคอีสานที่ทำให้เกิดความบันเทิงใจแก่ผู้ชมได้ดีมีอยู่หลายอย่างด้วยกัน เช่น การีฟ้อน การเซิ้ง และการร้องรำทำเพลงตามความนิยมกันในแต่ละท้องถิ่น ส่วนการแสดงที่นับว่ามีความสำคัญยิ่งกว่าการแสดงชนิดอื่นๆ ที่เป็นการแสดงของคนไม่กี่คน แต่สามารถเรียกความสนใจและให้ความสนุกสานานเพลิดเพลินแก่ผู้ชมจำนวนมากได้ตลอดระยะเวลาที่มีการแสดงติดต่อกันหลายชั่วโมงตั้งแต่หัวค่ำจนรุ่งสาง การแสดงที่ว่านี้ ก็คือ ลำ หรือหมอลำนั่นเอง

เมื่อพูดถึงลำ หรือที่ผู้คนทั่วไปมักเรียกว่า หมอลำ ดูเหมือนจะเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่คนไทยทั่วประเทศว่าเป็นเพลงพื้นบ้านของชาวอีสาน ซึ่งมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ แต่ผู้ที่มีความรู้และเข้าใจในเรื่องนี้อย่างแจ่มแจ้งชัดเจนมีน้อยมาก เพราะใครต่างมองข้าม เพราะเห็นว่าเป็นเพียงการแสดงพื้นๆ ของชาวบ้านในชนบทเท่านั้น

ชาวอีสานส่วนมากจะเข้าใจคำว่า ลำ กับหมอลำ เป็นคำที่มีความหมายอย่างเดียวกัน เพราะได้ยินพูดกันอยู่เสมอว่า “ไปฟังลำ” หรือ “ไปฟังหมอลำ ซึ่งต่างก็มีความหมายว่า “ไปฟังการขับร้องอย่างหนึ่ง” นั่นเอง แต่ความจริง ลำ กับหมอลำ เป็นคนละคำ และความหมายก็ต่างกันไปด้วย

ตามพจนานุกรม ภาคอีสาน – ภาคกลาง และพจนานุกรมภาษาถิ่นภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ให้ความหมายไว้ตรงกัน ดังนี้

ลำ ๑ น. เรื่องที่แต่งตามระเบียบฉันทลักษณ์ เช่น ลำพระเวส ฯลฯ

ลำ ๒ น. การขับร้องอย่างหนึ่งมีแคนเป็นดนตรีประกอบมีหลายทำนอง ฯลฯ

(มีลูกคำของลำอีก ๑๐ คำ)

หมอลำ พจนานุกรมทั้งสองฉบับเก็บไว้ในลูกคำของ หมอ ดังนี้

หมอลำ น. ผู้ชำนาญในการร้องลำของอีสาน

จากความหมายตามพจนานุกรมดังกล่าว จะเห็นว่า ลำ มีความหมายกว้างกว่า หมอลำ เพราะลำหมายถึงการขับร้องที่มีทำนอง และเมื่อพิจารณาตามเนื้อหาที่ลำกับรูปแบบของการแสดงด้วยแล้วลำก็ยิ่งมีหลายประเภท และผู้ที่จะขับร้องหรือลำได้ ก็ไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นผู้มีความชำนาญในการลำเท่านั้น

ลำ ที่จะกล่าวต่อไปนี้ คือลำที่มีความหมายว่า การขับร้องเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ก่อนการร้องเป็นทำนองอย่างเพลง ภาษาไทยใช้คำว่า ขับ เช่น ขับกล่อม ทางภาคเหนือก็มีเรียกว่า ขับซอ เป็นต้น คำว่าลำ มีใช้กันอยู่เฉพาะในหมู่ชาวอีสานและในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ซึ่งใช้เรียกการขับร้องประจำท้องถิ่นต่างๆ เช่น ลำสีทันดอน ลำสาละวัน ลำมหาชัย ลำตังหวาย ลำคอนสะหวัน เป็นต้น

คำว่า ลำ ที่มีความหมายว่าร้องเพลงนั้น สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากวัด โดยเกิดจากคนที่ไปฟังเทศน์มหาชาติ ฉบับภาษาอีสาน ซึ่งเรียกว่ามหาชาติกลอนเทศน์ แต่บางท่านก็เรียกว่ามหาชาติคำเฉียง ซึ่งพระนักปราชญ์แต่ละสำนักได้ร้อยกรองขึ้นมา เพื่อใช้เทศน์ให้ญาติโยมและชาวบ้านฟังในงานบุญเดือนสี่อันเป็นงานตามจารีตประเพณีที่สำคัญงานหนึ่งของชาวอีสาน และเรียกมหาชาติที่ใช้เทศน์ในงานนั้นว่า ลำพระเวส หรือ ลำมหาชาติ ดังมีคำกล่าวในเรื่องฮีตสิบ

สองว่า “ถึงระดูเดือนสี่ให้เอา (ทำ) บุญมหาชาติฟังลำพระเวส” หรือ บางแห่งก็ว่า “ถึงระดูเดือนสี่ให้เอาบุญพระเวสฟังลำมหาชาติ”

การฟังเทศน์ของชาวอีสานนั้น นอกจากเชื่อว่าจะได้อานิสงค์มากแล้วบางครั้งก็ได้รับความเพลิดเพลินที่ได้มีโอกาสได้ฟังพระนักเทศน์ที่มีน้ำเสียงไพเราะเทศน์แหล่ ตอนใดตอนหนึ่งอย่างพิสดาร เช่น แหล่แต้ม (แหล่ชมภาพเขียน) เป็นตอนที่พระเวสสันดรคร่ำครวญด้วยเข้าพระทัยว่าพระนางมัทรีสิ้นพระชน และพรรณนาว่าหากอยู่ในพระนครจะโปรดให้จัดงานพระศพอย่างสวยงามสมพระเกียรติ เมรุนั้นจะตกแต่งด้วยภาพอันวิจิตรให้งดงามอลังการที่สุด ฯลฯ การเทศน์ในลักษณ์นี้ย่อมเป็นที่ประทับใจของคนฟัง จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ชาวบ้านจะนำเอาลีลาการแหล่นี้ไปขับร้องฟังกันอย่างสนุกสนาน ซึ่งจะมีผู้ดัดแปลงทำนองให้แตกต่างไปจากลีลาต้นฉบับที่ได้มาจากวัดบ้าง เพื่อจะไม่ให้คนฟังเกิดความรู้สึกว่าเป็นการล้อเลียนพระสงฆ์ให้เป็นบาปเป็นกรรมได้ และเปลี่ยนจากการเรียกว่าเทศ เป็นคำว่าขับ ว่าขับลำพระเวส หรือขับลำมหาชาติ

โดยเหตุที่พระเวสสันดรเป็นนิทานชาดกเรื่องยิ่งใหญ่ ที่ชาวอีสานสมัยก่อนจะต้องได้ฟังอยู่เป็นประจำทุกปีในงานบุญเดือนสี่ แต่เมื่อยังไม่ถึงเวลาที่จะมีงานบุญนั้น คงมีชาวบ้านอยากฟังนิทานธรรมะในลักษณะเช่นนี้ไปพลางก่อน ตอนไปชุมนุมฟังธรรมะที่วัดตอนเย็นช่วงเทศการเข้าพรรษาซึ่งชาวอีสานนิยมปฏิบัติเป็นธรรมเนียมเสมอมาทุกปี จึงน่าจะเป็นเหตุให้พระนักปราชญ์นำเอานิทานพื้นบ้านมาดัดแปลงให้เป็นนิทานชาดกนอกนิบาต โดยแต่งเป็นสำนวนกลอนเทศน์อย่างมหาชาติหรือเวสสันดร แล้วเรียกชื่อให้มีคำนำหน้าว่า ลำ เช่น ลำศิลป์ชัย ลำไก่แก้วหอมฮู ลำกาฬเกศ ลำจำปาสี่ต้น ฯลฯ เรื่องพวกนี้จะจารลงในหนังสือผูกใบลาน ด้วยตัวอักษรธรรมอีสาน มีคาถาภาษาบาลีแทรกอยู่บ้างตามความเหมาะสม ฉะนั้นพวกที่เข้าวัดไปฟังธรรมจึงมีโอกาสได้ฟังนิทานชาดกนอกนิบาตเรื่อง หรือลำ ต่างๆ เหล่านั้นอยู่เสมอ คำว่าลำที่มากับนิทานธรรมะจึงน่าจะติดหูชาวบ้านมาจนชินอย่างไม่รู้ตัว

นิทานชาดกนอกนิบาตที่พระนำไปเทศน์ให้ชาวบ้านฟังนั้น ต่อมามีผู้คิดแต่งเป็นร้อยกรองแบบกลอนอ่านหรือโครงสารขึ้นมาอีกสำนวนหนึ่ง ซึ่งผู้แต่งอาจเป็นพระหรือคฤหัสถ์ที่เคยบวชเรียน นิทานประเภทนี้ส่วนมากจะจารด้วยอักษรไทน้อยลงในใบลาน เรียกว่าหนังสือผูก ให้ชื่อตามตัวละครที่สำคัญ แต่ไม่มีคำว่าลำนำหน้า ผู้เป็นเจ้าของจะเก็บไว้ประจำบ้านและนำออกมาอ่านให้คนฟังในคราวที่มีการชุมนุม ในโอกาสต่างๆ เช่น งันเฮือนดี ลงข่วง เป็นต้น

การอ่านหนังสือผูกจะอ่านเป็นทำนองเสนาะ ลีลาไพเราะน่าฟัง คนที่มีเสียงดีและอ่านคล่องมักจะมีกลเม็ดใส่ลูกเก็บมีลูกเอื้อนลูกคอได้อย่างแพรพราว จุดนี่เองน่าจะเป็นสิ่งกระตุ้นให้หมอแคนนำแคนมาเป่าประสมโรงเข้าไปด้วยอารมณ์สนุกสนาน เมื่อเห็นว่าเข้ากันได้ ก็มีการ

ปรับปรุงและพัฒนาขึ้นเป็นลำดับ จนกลายเป็นการเล่านิทานแบบขับร้องประกอบเสียงแคน ตอนแรกคงจะเรียกการเล่านิทานแบบนี้ว่า ขับลำเรื่องนั้นเรื่องนี้ตามที่เคยพูดถึงชื่อนิทานเรื่องต่างๆ ที่พระนำมาเทศให้ฟังในวัด โดยเปลี่ยนจากเทศเป็นขับ เพราะเป็นการเล่านิทานประกอบแคน เป็นขับลำศิลป์ชัย ขับลำจำปาสี่ต้น ขับลำกาฬเกศ ฯลฯ เป็นต้น ต่อมาอาจจะเห็นว่าชื่อยาวเกินไป จึงตัดคำว่าขับออก หรือไม่อาจจะกร่อนไปเองตามธรรมชาติของภาษาพูด คงเหลือไว้แต่คำว่าลำนำหน้า ซึ่งก็ยังเป็นที่เข้าใจอยู่เช่นเดิมว่า เป็นการเล่านิทานแบบขับเป็นทำนองประกอบเสียงแคนนั่นเอง คำว่าลำ จึงมีความหมายใหม่เพิ่มขึ้นอีกว่า การขับร้องอย่างหนึ่งมีแคนเป็นดนตรีประกอบตามแบบของชาวอีสาน

เมื่อ ลำ มีความหมายว่า ขับร้องและเป็นที่นิยมกันทั่วไป ต่อมาจึงมีผู้คิดทำนองลำขึ้นเป็นทำนองต่างๆ การลำจึงมีหลายแบบแตกต่างกันไปมากมาย เช่น ลำกลอน ลำเกี้ยว ลำยาว ลำเต้ย ฯลฯ เป็นต้น

เมื่อมีคนฝึกหัดการลำทำนองต่างๆ จนสามารถลำได้อย่างเชี่ยวชาญ ผู้นั้นก็จะได้ชื่อว่าเป็นหมอลำ ในด้านต่างๆ เช่น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำผีฟ้า เป็นต้น ด้วยเหตุนี้จึงน่าเชื่อว่า หมอลำคงมีมาภายหลังจากที่มีลำเกิดขึ้นแล้ว แต่จะพูดว่า ลำ หรือ หมอลำ ก็มีความหมายไม่แตกต่างกันแต่อย่างใด

การขับร้องเพลงต่างๆ ถ้าจะให้มีความไพเราะน่าฟัง ก็ต้องร้องประกอบดนตรีตามจังหวะและทำนองของเพลงนั้นๆ หากเป็นเพลงสมัยใหม่ นักดนตรีจะใช้เครื่องดนตรีสากลแบบใหม่บรรเลงประกอบ ถ้าเป็นเพลงพื้นเมืองของถิ่นใด ก็จะใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองของถิ่นนั้นบรรเลงประกอบจึงจะชวนฟังและได้บรรยากาศที่ใกล้เคียง หรือเป็นพื้นเมืองอย่างแท้จริง โดยนัยเดียวกันนี้ ลำ หรือ หมอลำ เป็นการขับร้องพื้นเมืองแบบอีสาน ก็ต้องใช้แคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสานบรรเลงประกอบจึงจะกลมกลืน และเป็น ลำ ของอีสานอย่างแท้จริง

เสียงแคนเป็นเสียงดนตรีที่มีระดับเสียงสูงต่ำเท่ากับเสียงพูดของชาวอีสาน เมื่อเป่าคลอกับลำจะทำให้ได้จังหวะและประสานกันอย่างราบรื่น ขณะหมอลำกำลังลำหรือว่ากลอน เสียงแคนจะแผ่วลงและคอยตอดทำจังหวะให้เข้ากับวรรคตอนของบทกลอน ครั้นหมอลำวันจังหวะทิ้งช่วงเพื่อเปลี่ยนทำนองหรือกลอน หมอแคนจะสาดเสียงแคนอย่างหนักหน่วง ให้คนฟังลำได้ฟังเสียงแคนอันไพเราะ เปลี่ยนบรรยากาศไม่ให้คนฟังลำเกิดความเบื่อหน่าย ยิ่งกว่านั้น ในตอนที่หมอลำกำลังฟ้อนเกี้ยวกันอยู่นั้น จะต้องอาศัยเสียงแคนบรรเลงเพลงประกอบและให้จังหวะจึงจะเร้าใจผู้ชม

2.3.1 ประเภทของลำหรือหมอลำ

ลำหรือหมอลำ แบ่งออกตามจุดประสงค์ของการลำหรือหมอลำนั้นมี 2 ประเภทด้วยกันคือ

2.3.1.1 ลำหรือหมอลำเพื่อความบันเทิง ลำหรือหมอลำประเภทนี้ เรียกว่าเพลงชาวบ้าน หรือการแสดงพื้นบ้าน ก็ว่าได้ เพราะเรื่องเรื่องที่เกิดมาแต่ชาวบ้านแล้วมีการสืบทอดต่อกันมาเป็นเวลานาน ลำหรือหมอลำมีหลายชนิด ได้แก่

ลำพื้น เชื่อว่าเป็นลำที่มีมาก่อนลำชนิดอื่นทั้งหมด สันนิษฐานว่าเกิดมาจากการเล่านิทานคำกลอน หรือการอ่านหนังสือผูกที่ไพเราะ ชวนฟัง จนมีผู้นำแคนไปเป่าประกอบ และมีผู้นิยมฟังนิทานแบบนี้สืบมา คนที่เป็นหมอลำชนิดนี้จะต้องท่องนิทานคำกลอนเรื่องหนึ่งเรื่องใดหรือหลายเรื่องแล้วแต่ความสามารถของแต่ละ เวลาลำในสมัยก่อนมักลำเดี่ยวประกอบเสียงแคนลายใหญ่ อุปกรณ์สำคัญที่หมอลำใช้ประกอบในขณะลำคือ ผ้าขาวม้า จะเป็นผ้าฝ้ายหรือผ้าไหมก็ได้ ใช้เป็นเครื่องแปลงเพศให้ตัวละครใดๆ เช่นใช้คล้องคอเป็นพระเอก ทำเป็นสไบเมื่อเป็นนางเอก ใช้โพกศีรษะเมื่อเป็นผู้ชาย ถ้าตัวพ่อก็พาดไหล่ ห่มเฉียงให้ชายตกข้างหลังเป็นตัวแม่ ถ้ารวบแล้วสอดเข้าหว่างขาก็เป็นม้าหรือเรือ ถ้าชายหนึ่งผูกคอหมอแคนก็เป็นสายหน่วงสำหรับเหนี่ยวตอนจะคลอดลูก และทำเป็นท่อนกลมให้เป็นทารก แล้วอุ้มเห่กล่อม ฯลฯ ถือได้ว่าผ้าขาวม้าเป็นผ้าเอนกประสงค์ของหมอลำพื้นทีเดียว คำว่า พื้น แปลว่า เรื่องเก่า เรื่องเดิม ประเภทประวัติ ตำนาน นิทาน เช่น พื้นเวียงจันทร์ พื้นธาตุพระนม ฯลฯเมื่อนำใช้กับลำ เป็นลำพื้น ก็มีความหมายเป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่า ลำ (เรื่อง) นิทาน จะเป็นอะไรก็บอกชื่อไปตามนั้น เช่น ลำพื้นขุนทึงขุนเทือง ลำพื้นขูลูนางอั้ว เป็นต้น

ลำกลอน เมื่อลำพื้นเกิดขึ้นและมีคนนิยม ทำให้มีหมอลำจำนวนมากขึ้น เป็นเหตุให้มีการประชันกลอนและลีลาในการลำเพื่อหาคะแนนนิยมจากผู้ฟัง การท่องกลอนนิทานเรื่องยาวเพียงอย่างเดียว ไม่อาจไปประชันขันแข่งกับใครได้ หมอลำแต่ละคนจะต้องขวนขวายหากลอนลำที่มีเนื้อหาสาระต่างๆ ซึ่งอาจแต่งเองหรือได้มาจากผู้ที่มีความสามารถในการแต่งกลอนลำโดยเฉพาะมาท่องและฝึกลำไว้ให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เมื่อผู้ฟังอยากฟังลำประเภทนี้ ก็ต้องว่าจ้างหมอลำมาเป็นคู่ให้ลำประชันกลอนกันใครสู้ไม่ได้ก็ลงเวทีไป การลำแบบนี้เน้นกลอนลำว่าใครที่มีเนื้อหาสาระ แสดงความรู้นอบด้านต่างๆ มากกว่ากัน ไม่ได้เน้นความสนุกสนาน ของเนื้อเรื่องอย่างลำพื้น จึงเรียกว่าลำกลอน หรือ หมอลำกลอน และในการลำแต่ละครั้ง ผู้ว่าจ้างจะจัดหาหมอลำมาคราวละคู่ จึงเรียกหมอลำชนิดนี้อีกชื่อหนึ่งว่า หมอลำคู่ กล่าวกันว่าในยุคแรกๆ ของลำกลอนเป็นการลำแบบถามตอบปัญหาต่างๆ ทั้งทางคดีโลก และคดีธรรม เช่น พงศาวดาร ประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ การเมืองและการปกครอง นิทานในธรรมบท ความรู้จากคัมภีร์ และ

พระสูตรต่างๆ ตลอดถึงความรู้รอบตัวทั่วไป จึงมีลักษณะคล้ายการเทศน์ ปุจฉา วิสัชนา ที่พระท่านแสดงให้ญาติโยมฟังในงานทำบุญต่างๆ นั้นหมอละกลอนในยุคแรกส่วนใหญ่จึงมีแต่ผู้ชาย เพราะเคยบวชเรียนมีความรู้เรื่องบาลี และปริยัติธรรมเป็นพื้นอยู่แล้ว การลำถามตอบดังกล่าวมีขั้นตอนสำคัญคือ ให้ฝ่ายหนึ่งตั้งโจทย์ถามเป็นข้อๆ พอถามจบก็ให้อีกฝ่ายลุกขึ้นลำแก้โจทย์ที่ถามเป็นข้อๆ นั้นให้ตก แล้วตั้งโจทย์ถามอีกฝ่ายเป็นข้อๆ ให้ตอบเช่นกัน จึงเรียกการลำแบบนี้ว่า ลำแก้โจทย์ เมื่อลำกลอนเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง ก็มีผู้หญิงฝึกหัดเป็นหมอลำกลอนกันมาก ชาวอีสานเรียกการฝึกเป็นหมอลำว่า เรียนลำ หรือ ไปเรียนลำ พอเรียนจบก็ลำประชันกับฝ่ายชาย เรียกว่า ลำคู่เหมือนกับยุคก่อน ส่วนกลอนลำที่หมอลำชายหญิงใช้ลำ นอกจากกลอนที่มีเนื้อหาสาระต่างๆ ดังที่กล่าวไว้แล้วในตอนต้นๆ ที่เพิ่มเข้ามาก็มีกลอนถามข่าว กลอนเกี้ยว กลอนเดินดง กลอนลำล่องหรือลำลา และกลอนเต้ยแบบต่างๆ

ลำชิงชู้ ลำเชิงชาย ลำสามเกลอ ราวปีพุทธศักราช 2491 ได้มีผู้คิดรูปแบบลำกลอนขึ้นมาอีกแบบหนึ่ง คือ มีหมอลำขึ้นเวทีประชันกัน 3 คน เป็นการลำแบบชิงไหวชิงพริบ ให้ได้ผลแพ้ชนะในตอนท้าย การลำแบบนี้มี 3 ลักษณะ คือ ถ้ามีหมอลำฝ่ายชาย 3 คน ปละหมอลำผู้หญิง 1 คน การลำจะเน้นให้ฝ่ายชายแต่ละคนแสดงภูมิปัญญาและความสามารถโน้มน้าวจิตใจฝ่ายหญิงให้คล้อยตาม โดยสมมุติว่าตัวเองประกอบอาชีพอะไร เช่น ชาวนา พ่อค้าหรือข้าราชการ อย่างหนึ่งอย่างใดและพรรณนาความดีของอาชีพนั้น เพื่อฝ่ายหญิงจะได้ตัดสินใจเลือกเป็นคู่ครอง วิธีลำ ให้ฝ่ายชายลำก่อนคนละยก แล้วให้ฝ่ายหญิงวิจารณ์แสดงความคิดเห็น ในยกแรกๆ ยังไม่ชัดเจน ต้องอธิบายในยกต่อๆ ไป จนกระทั่งฝ่ายหญิงตัดสินใจเลือก การลำแบบหนึ่งหญิงสองชายแบบนี้แรกว่า ลำชิงชู้

ในช่วงที่มีลำชิงชู้อยู่นั้นได้เกิดลำที่มีลักษณะคล้ายกันขึ้นมารอีก แต่เป็นแบบหนึ่งชายสองหญิง ซึ่งเน้นให้หมอลำฝ่ายหญิงแสดงความสามารถในงานแม่บ้านแม่เรือน และการปรนนิบัติต่อสามี เพื่อให้ฝ่ายหญิงตัดสินใจพิจารณาว่าจะตัดสินใจเลือกใคร จึงเรียกงำชนิดนี้ว่า ลำชิงชาย ซึ่งลักษณะเช่นเดียวกับลำชิงชู้ เพียงแต่เปลี่ยนให้หมอลำหญิงเป็นฝ่ายตัดสินใจเลือกหมอลำฝ่ายชายเท่านั้น ในขณะที่มีคนกำลังเริ่มเบื่อลำชิงชู้ ชิงชาย อยู่นั้น ก็มีคนจัดให้หมอลำชายขึ้นเวทีลำอวดอ้างคุณค่าและความสำคัญของอาชีพ 3 อาชีพ คือ พ่อค้า ชาวนา และข้าราการ เพราะมีหมอลำชาย 3 คนนั่นเอง

ลำแมงตับเต่า ลำชนิดนี้น่าจะเกิดในช่วงที่มีลำวงเกิดขึ้นในประเทศไทย ราวพุทธศักราช 2486 เพราะการลำมีลักษณะคล้ายกองเชียร์ รำวง คือ ช่วยกันลำพร้อมๆ กัน หลายคนออมีกลอง ฉิ่งฉาบ กรับ พิณ ซอ แคน บรรเลงประกอบ เป็นการลำเพื่อความ

สนุกสนานของผู้รำและคนร่วมวงเป็นสำคัญ ในตอนหลังมีการลำเป็นคณะแบบละคร โดยนำเอานิทานพื้นบ้านมาดัดแปลงเป็นบทให้หมอลำแต่ละคนลำ เชื่อว่าอาจเป็นต้นแบบของหมอลำหมู่ในเวลาต่อมา

หมอลำหมู่หรือลำเรื่องต่อกลอน เป็นหมอลำที่วิวัฒนาการมาจากลำพื้น หรือลำเล่านิทาน และคงจะได้แนวคิดมาจากลำแมงตับเต่าผสมกับลิเกของภาคกลาง เพราะเคยมีคนเรียกลำหมู่ในยุคแรกๆ ว่า ลิเกลาวบ้าง ลิเกกลองยาวบ้าง หมอลำหมู่แสดงครั้งแรกราวปีพุทธศักราช 2490 โดยนายคำดี สาระผล นายกสมาคมหมอลำอีสานของแก่น เป็นผู้ริเริ่มทำขึ้นมาให้มีผู้แสดงหลายคนรับบทเป็นตัวละคนที่สำคัญที่มีในท้องเรื่อง เช่น ตัวพระ ตัวนาง ตัวผู้ร้าย รวมทั้งตัวประกอบที่เป็นตัวชูโรงอีกจำนวนหนึ่ง แสดงบนเวทีคล้ายลิเก มีฉากหลังเขียนด้วยสีฝุ่น ที่สำคัญคือ แกท้องพระโรง ฉากเมืองและฉากป่าใช้ประกอบเมื่อเดินเรื่องถึงตอนที่ตัวละครไปเกี่ยวข้องกับตัวละครนั้นๆ บทร้อง แต่งเป็นกลอนลำ สำหรับลำกับเสียงแคนลายยาว ทั้งลายใหญ่และลายน้อย แล้วแต่ระดับเสียงของหมอลำ ถ้าเป็นตอนเดินทางหรือจะเดินเข้าหลังฉาก จะเป็นกลอนเดินดงแบบลำกลอน แต่ทอดจังหวะให้ช้าลงนิดหนึ่ง แล้วเรียกลายหรือทำนองลำตอนนี้ว่า ลำเดิน ซึ่งต่อมามีอยู่หลายแบบและมีจุดเด่นจนกลายเป็นชื่อเฉพาะไป เช่น ลำเดินแบบขอนแก่น แบบกาฬสินธุ์ หรือแบบสารคาม เป็นต้น

ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบในยุคต้นๆ นั้นใช้แคนเป็นหลัก อาจมีพิณ ซอ แบบอีสานร่วมบรรเลงก็ได้ มีกลองโทนหรือกลองเชียร์รำวงตีประกอบตอนลำเดินเพื่อให้จังหวะในการฟ้อน บางคณะชะกลองยาวตีแทน จึงมีคนเรียกลำชนิดนี้ว่า ลิเกกลองยาว สมัยต่อมานิยมนำเครื่องดนตรีสากลบรรเลงประกอบ

ลำเพลิน ราวพุทธศักราช 2498 ได้เกิดลำหมู่อีกชนิดหนึ่งขึ้นมา ลีลาและจังหวะในการลำกระชั้นและเร็วกว่าลำเรื่อง นิยมลำเฉพาะเรื่องแก้วหน้าม้า แม้จะนำเรื่องอื่นมาลำก็ยังพูดว่า ลำแบบแก้วหน้าม้า อยู่นั่นเอง ลักษณะการแสดงเดินตามแบบลำหมู่หรือลำเรื่องทุกอย่าง ทั้งฉาก เวที ดนตรี และการเดินเรื่อง สิ่งที่ต่างออกไปดูเหมือนจะเป็นทำนองและจังหวะการลำ ในส่วนการแต่งกายนั้นฝ่ายชายไม่ได้แต่งเหมือนลำหมู่ แต่งเพียงให้เห็นว่าเป็นแบบลำหมู่ ที่สำคัญอยู่ที่ฝ่ายหญิง ซึ่งตัวแสดงทุกตัวจะแต่งตัวรักรูสีฉูดฉาด นุ่งกระโปรงสั้นอวดต้นขาเหมือนชุดหางเครื่องของวงดนตรี จึงเรียกหมอลำชนิดนี้อีกอย่างหนึ่งว่า หมดลำกกขาขาว การแสดงของหมอลำฝ่ายหญิงนั้นเน้นที่การเต้นซึ่งมีลีลาจังหวะเร็ว ตามทำนองลำและเสียงกลองผู้ชมที่เป็นผู้ชาย ต่างได้รับความเพลิดเพลินสนุกสนานเต็มที่ ถ้าจะดูให้เป็นเรื่องเป็นราวได้สาระคงเป็นไปได้ยาก จะได้ก็แต่ดูเพลินๆ ไปเท่านั้นเอง บางคนจึงให้ชื่อหมอลำชนิดนี้ในมุมมองที่ดีขึ้น

ว่า ลำเพลิน อย่างไรก็ตามกลอนที่ใช้ลำส่วนมากจะเป็น กลอนเดินดงหรือกลอนเดินเนื้อหาของกลอนนั้นจะเป็นเรื่องของหนุ่มสาวที่ชวนกันไปเที่ยวชมนกชมไม้ ซึ่งเรียกว่า เดินดง

ลำประยุกต์ เป็นลำชนิดใหม่ที่เกิดขึ้นหลังสุก ราวคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นลำในยุคโลกาภิวัฒน์ที่มีคนนิยมอย่างมาก ทั้งๆ ที่เนื้อหาสาระของบทกลอนไม่มีอะไรที่โดดเด่นหรือสำคัญแต่อย่างใด นั่นคือลำที่ชาวบ้านทั่วไปเรียกว่า ลำซิ่ง

คำว่า ลำซิ่ง เป็นคำที่ชาวบ้านอีสานรู้จักดี และพูดกันจนติดปากแต่ที่ใช้คำว่าลำประยุกต์ก็เพราะไม่แน่ใจว่า ซิ่งคำนี้เป็นภาษาอะไรและมีความหมายอย่างไร แม้แต่ตัวหมอลำก็ตอบไม่ได้เช่นกัน จึงใช้คำว่าประยุกต์ ซึ่งมีความหมายว่า การลำที่นำเอาความรู้ด้านเพลงและดนตรีร่วมสมัยมาปรับใช้ให้เข้ากับการลำของอีสาน

2.3.1.2 ลำหรือหมอลำเพื่อประกอบพิธีกรรม

ความเชื่อในเรื่องผีหรือเทพเจ้า ของชาวอีสานสมัยโบราณ ทำให้เกิดลำหรือหมอลำเพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรมที่ต้องการให้ผีหรือเทพเจ้าช่วยเหลือ แม้ความเชื่อในเรื่องดังกล่าวในยุคปัจจุบันจะเสื่อมลงจนเกือบหมดแล้วก็ตาม แต่ก็ยังมีอยู่บ้างในหมู่คนบางกลุ่ม

ลำผีฟ้า ผีฟ้า หมายถึง เทวดา ผู้เป็นใหญ่แห่งเทวดาหรือจอมเทพเรียกว่า แถน หรือ ผีแถน เทพมเหศักดิ์หรือเทวดาผู้เป็นเจ้าเป็นใหญ่รองจากแถน เรียกว่า ไท้ หรือ ผีไท้ ฉะนั้นลำผีฟ้าจึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ลำผีไท้ผีแถน หมายถึงลำเพื่ออัญเชิญเทวดาที่มีฤทธิ์ให้มาช่วยนั่นเอง เรียกคนลำว่า หมอลำผีฟ้า ชาวผู้ไท เรียกการลำชนิดนี้ว่า หมอเหยา และต้องเป็นผู้หญิงเท่านั้น การลำผีฟ้า เป็นการลำเพื่อรักษาอาการป่วยไข้ของผู้ป่วยที่หาสมุฏฐานของโรคไม่ได้ และลำอ้อนวอนเชิญผีฟ้าอาจเป็นแถนหรือไท้องค์ใดองค์หนึ่งให้ลงมาช่วย เช่น บอกสาเหตุของโรค วิธีที่จะรักษา ฯลฯ ทำนองลำมีลักษณะแบบลำพื้น ใช้แคนลายใหญ่จังหวะช้าๆ เป่าคลอไม่ให้ขาดงๆ เสียงเรียก หมอม้า หรือ ม้าเร็ว ซึ่งเป็นผู้นำข่าวหรือคำร้องของของหมอลำไปบอกแถนหรือไท้ให้ลงมาช่วยและรับเอา คาย คือ เครื่องเซ่น เครื่องถวายที่จัดไว้แล้วตามธรรมเนียม กลอนรำที่ใช้ลำส่วนมากเป็นบทผญาต่างๆ ที่ชาวอีสานสมัยก่อนใช้พูดจากันในวงสนทนาหรือเกี้ยวพานในงานชุมนุมตามโอกาสและเทศกาล ผีที่เชิญนี้มีชื่อเรียกตามแต่จะสมมุติขึ้นมา

ลำทรง มีลักษณะและวัตถุประสงค์ของการลำอย่างเดียวกับลำผีฟ้า ต่างแต่ให้ผีมาเข้าทรง ซึ่งชาวอีสานเรียกว่า เข้าสูน หมอลำก่อนซึ่งจะแสดงอาการให้เห็น เช่น เสียงเปลี่ยนไป หรือนั่งหลับตาโยกตัว ต่อจากนั้นก็ให้บริวารหรือผู้จัดซักถามถึงสิ่งที่ต้องการ อาจให้ทำนายโชคเคราะห์หรือตามหาสิ่งของที่สูญหายก็ได้ ทุกวันนี้ไม่ปรากฏว่ามีลำทรงให้เห็นอีกแล้ว

ลำส่อง หมอลำมักเป็นผู้ชาย จัดพิธีลำขึ้นมาเพื่อส่องหรือตรวจดูสิ่งที่ต้องการ โดยเรียกผีตนใดตนหนึ่งมาด้วยอำนาจเวทย์มนต์ แล้วสั่งให้ทำงานตามประสงค์ เช่น ค้นหาสาเหตุของความเจ็บไข้ของผู้ป่วย หรือค้นหาว่าสิ่งของตกหายอยู่ที่ใด หรือขุดบ่อที่ไหนจึงจะพบตามน้ำ เป็นต้น

ลำอัศจรรย์ เป็นการลำเพื่อบอกบุญและรับบริจาคอยู่ภายในวัด การลำชนิดนี้ประกอบด้วยหัวหน้าซึ่งเป็นผู้ชาย และเป็นคนลำบีบริวารอีก 4-5 คน ทำหน้าที่เป่าแคน ดีดพิณ ตีฉิ่ง หรือตีฆ้องขนาดเล็ก และอุ้มบาตรคอยรับบริจาค วิธีลำต้องมีเชือกกั้นเป็นวงกลม หรือสี่เหลี่ยมให้คณะหมอลำอยู่ข้างใน คนดูอยู่ด้านนอก ลำทำนองลำพื้นใช้กลอนเรื่องพุทธทำนายและเรื่องบาปบุญคุณโทษที่แต่งเป็นภาษาอีสาน หมอลำจะเดินลำนำหน้าบริวารไปรอบๆ ตามแนวเชือกกั้นวนกี่รอบก็ได้ ถ้าผู้ฟังพอใจ เชื่อและเกิดศรัทธา ก็บริจาคร่วมทำบุญได้ทันที นับเป็นวิธีบอกบุญที่ให้ความสนุกได้พอสมควร

2.4 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับลำเต้ย

คำว่า "ลำเต้ย" มีความหมายตามนัยภาษาอีสาน แยกเป็น 2 คำ คือ คำว่า "ลำ" กับ "เต้ย" ลำในภาษาอีสาน หมายถึง การขับร้องด้วยทำนอง และภาษาถิ่นอีสานอย่างมีศิลปะ โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีเป่าประกอบ นอกจากใช้เรียกการขับร้องในภาคอีสานของไทยแล้ว ทางตอนใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ยังเรียกการขับร้องว่า "ลำ" เช่น ลำสีทันดอน ลำคอนสะหวัน ลำสาละวัน เป็นต้น ส่วนทางตอนเหนือของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เรียกการขับร้องในลักษณะเดียวกันกับลำว่า "ขับ" เช่น ขับคุ้มหลวงพระบาง ขับงึม เป็นต้น (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์. 2524 : 39-45) นอกจากนี้กลุ่มชาวไทยดำในเมืองซอนลา สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม เรียกการขับร้องเพลงพื้นเมืองในลักษณะเดียวกันกับลำนี้ว่า "ขับ" เช่นเดียวดัน (ตง ที ฮัว. 2534) ส่วนคำว่าเต้ย นั้น ปรีชาพิณทอง (2532 : 373) ให้ความหมายไว้ 2 นัย ดังนี้

1. เต้ย หมายถึง ทำนองลำชนิดหนึ่ง คล้ายกับผญา แต่มีชื่อเรียกต่างๆ เช่น เต้ยพม่า เต้ยมอญ เต้ยหัวโนนตาล คงจะเปลี่ยนเป็นชื่อที่อยู่ของผู้ลำมากกว่า เพราะกลอนที่ลำนั้น เป็นแบบลำทางยาวทั้งสิ้น เรียกลำเต้ย

2. เต้ย หมายถึง พูดเกี้ยว การไปพูดเกี่ยวสาว เรียกไปเต้ยสาว เมื่อนำสองคำมารวมกันเป็น "ลำเต้ย" จึงหมายถึงการขับลำนำ เกี้ยวพาราสีกันระหว่างชายหญิง โดยมีทำนองในการลำต่างไปจากลำประเภทอื่นๆ

2.4.1 ประวัติความเป็นมาของลำเต้ย

เนื่องจากยังไม่มีผู้ใดศึกษาและบันทึกประวัติความเป็นมาของลำเต้ยไว้เป็นลายลักษณ์อักษรอย่างจริงจัง คงมีเพียงแต่บทความของ พรชัย ศรีสารคาม (2521) และทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์ (2530) ที่เขียนขึ้นจากข้อสันนิษฐาน และจากการสัมภาษณ์ผู้รู้ ดังนั้นประวัติความเป็นมาของลำเต้ยจึงได้จากการสัมภาษณ์หมอลำซึ่งเกี่ยวข้องกับการลำโดยตรง แล้วนำมาเรียบเรียงประกอบการค้นคว้าจากเอกสารบางส่วน

กล่าวกันว่าลำเต้ยมีกำเนิดขึ้นเมื่อใดไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจน แน่นอนเช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านทั่วไป แต่เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าลำเต้ยเกิดขึ้นหลังการลำทางยาว กล่าวคือ ในการแสดงลำกลอนนั้นเดิมทีเดี่ยวจะมีเฉพาะทำนองลำทางสั้นและทำนองลำทางยาวต่อมาจึงเกิดทำนองลำเต้ยขึ้น และนิยมนำทำนองลำเต้ยมาลำปิดท้ายการลำกลอน ดังจะเห็นได้จากลำกลอนที่มีชื่อเสียงหลายกลอน มักจะขึ้นต้นในลักษณะเรียงให้เห็นลำดับการลำของหมอลำกลอน โดยเริ่มจากทำนองลำยาวสั้น ต่อด้วยทำนองลำทางยาว และปิดท้ายด้วยทำนองลำเต้ย ดังนี้

"เหมิดแต่ลำกะละแม่นทางสั้น หันทางยาวจ้าวทางล่อง
สุดแต่ยาวนั่นแล้วกะเต้ย จาเข้าเจ้าใส่กัน"
(หมอลำฉลาด ส่งเสริม)

"เหมิดแต่ลำทางสั้น หันลงมาเจ้าทางแอ่ว
ซ้ำผัดยังสานอบ่อแล้ว การเต้ยผัดจ่นมา"
(หมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย)

"..........เหมิดแต่ลำทางสั้น หันยาวเจ้าทางล่อง
ลำล่องของคันแม่นบ่อแล้ว ต้องลำเต้ยแม่นส่งเสียง
(หมอลำอังคนางค์ คุณไชย

สุดใจ สุนทรส ได้สัมภาษณ์หมอลำที่มีอายุตั้งแต่ 60 ปี ขึ้นไป และมีประสบการณ์ในการมาไม่น้อยกว่า 40 ปี ทำให้ทราบว่า เริ่มมีการลำเต้ยเมื่อประมาณ 50 ปี นี้เอง (ราว พ.ศ. 2470-2480) (ทองมากจันทลือ ผู้ให้สัมภาษ สุดใจ สุนทรส เมื่อวันที่ 6 ธันวาคม 2533 ณ สำนักงานหมอลำฤทา บ้านหนองตาโผ่น อำเภอวารินชำราบ จังหวัด

อุบลราชธานี) เดิมนั้น การลำกลอนเป็นการลำคู่กันระหว่างชายกับชาย ต่อมาการลำกลอนมีการลำคู่กันระหว่างชายกับหญิง จึงมีการลำเกี้ยวพาราสีกัน (พระสุทธิสมพงษ์ สะท้านอาจ. 2533) การลำเกี้ยวพาราสีกันของหมอลำฝ่ายชายกับหมอลำฝ่ายหญิงในยุคแรกนั้นเป็นการเกี้ยวแบบสุภาพ บางครั้งผญามาโต้ตอบกัน

ประมาณ พ.ศ. 2477 เริ่มมีการดัดแปลงตอนท้ายลำทางยาวให้แปลกไปจากเดิม กล่าวคือ ตอนท้ายลำทางยาวจะให้จังหวะกระชับและเร็วขึ้น กลอนลำจะเพิ่มข้อความว่า "นั่นละนานวลนา" แล้วต่อด้วยถ้อยคำอีก 4-6 คำ เช่น นั่นละนานวลนา หางตาซอนของเอย" เป็นต้น (จันเพ็ญ นิตะอินทร์. 2533) การลงท้ายลำทางยาวลักษณะนี้ ได้รับความนิยมจากหมอลำกลอนกว้างขวางขึ้น และเรียกการลำต่อท้ายลำทางยาวสั้นๆ นี้ว่า เต้ย การดัดแปลงลักษณะดังกล่าวไม่อาจทราบได้ว่าใครเป็นผู้ดัดแปลงเป็นคนแรก หมอลำจันทร์เพ็ญ นิตะอินทร์ ได้กล่าวถึงเต้ยว่าได้ยินครั้งแรกเมื่อตนเองอายุ 8-10 ขวบ (พ.ศ. 2534 อายุ 65 ปี) โดยได้ยินจากหมอลำหนูจันทร์ ที่บ้านผักหวาน อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

คำกล่าวของหมอลำจันทร์เพ็ญ สอดคล้องกับหมอลำสิงห์ กุลวงศ์ อายุ 78 ปี ซึ่งกล่าวถึงลำเต้ยว่า ได้ยินครั้งแรกเมื่ออายุประมาณ 22-23 ปี (พ.ศ. 2477-2478) ขณะนั้นหมอลำสิงห์เป็นหมอลำกลอนมาประมาณ 8 ปี (สิงห์ กุลวงศ์. 2533) จึงอาจกล่าวได้ว่าลำเต้ยเริ่มกำเนิดขึ้นในหมอลำกลอนราว พ.ศ. 2477

ต่อมาได้มีผู้แต่งกลอนลำเต้ย ให้ยาวขึ้นกว่าเดิมอีกเล็กน้อย โดยขยายทำนองให้ยาวขึ้นและขึ้นต้นว่า "โอละแม่นนอชาย หรือ โอละสาวคำนาง" เป็นต้น และต่อด้วยเนื้อความโดยส่วนใหญ่เป็นการเกี่ยวพาราสีกัน เนื้อความส่วนใหญ่ยาวประมาณ 4-8 วรรค หมอลำบางคนก็เอาผญาเกี้ยวมาลำเป็นลำเต้ยก็มี แต่ตอนท้ายของลำเต้ยยังคงข้อความเดิมไว้ คือ "นั่นละนานวลนา" แล้วต่อด้วยข้อความประมาณ 4-5 คำ เช่น

โอละแม่นคำนาง
คันเจ้าอยากได้ข่อย แกงหอยให้มันเปื่อย
แกงปลาให้เปื่อยก้าง แกงช้างให้เปื่อยงา
นั่นละนานวลนา หนาเลาคึงกลมเอย
(หมอลำสิงห์ กุลวงศ์)

การลำเต้ยในตอนท้ายของการลำกลอน ทำให้การแสดงหมอลำสนุกสนานยิ่งขึ้น เป็นที่นิยมในกลุ่มผู้ชม เป็นการขยายเวลาในการลำให้มากขึ้น ทำให้บรรยากาศในการลำดีขึ้น

ในช่วงสงครามมหาเอเชียบูรพา (สงครามโลกครั้งที่ 2 พ.ศ. 2488) รัฐบาลไทยได้ส่งกำลังทหารส่วนหนึ่งไปรบทางภาคเหนือ ทหารที่ไปรบในคราวนั้นมีชาวอีสานอยู่ด้วย ครั้นเมื่อสิ้นสุดสงคราม ชาวอีสานเหล่านั้นจึงจำเอาทำนองขับซอของภาคเหนือที่ตนได้ยินมาดัดแปลงเข้ากับจังหวะ และทำนองการลำของชาวอีสาน (พรชัย ศรีสารคาม. 2512 : 62) จากข้อสันนิษฐานดังกล่าวน่าจะเป็นไปได้ ทั้งนี้เพราะ บิดาของหมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข ซึ่งเป็นหมอลำกลอนที่มีชื่อเสียง เคยเป็นทหารในสงครามมหาเอเชียบูรพามาก่อน และเคยร้องซอ จ๊อย ของภาคเหนือให้หมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข ฟัง (คำปุ่น ฟุ้งสุข ผู้ให้สัมภาษณ์ สุดใจสุนทรส ผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 12 กันยายน 253 ณ สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม อ.เมือง จ.มหาสารคาม)

นอกจากนี้ทางภาคเหนือของไทย ซึ่งมีอาณาเขตติดต่อกับพม่ามีการขับร้องซอทำนองพม่า เรียกว่า “ซอพม่า” ท่วงทำนองซอพม่าคล้ายคลึงกับทำนองเต้ยพม่าจนเกือบเป็นทำนองเดียวกัน (รวงทอง ศุกลปักษ์ ผู้ให้สัมภาษณ์ สุดใจ สุทรส ผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม 2534 ณ ห้างสรรพสินค้าพาต้า ปิ่นเกล้า กรุงเทพมหานคร) และหากพิจารณาการขับซอของภาคเหนือนั้น มีลักษณะคล้ายกับหมอลำกลอนของภาคอีสาน กล่าวคือ เป็นการขับร้องโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิง เนื้อหาแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทแรกเรียกว่า ซอเรื่อง จะขับเป็นเรื่องราว โดยนำมาจากชาดก ตำนาน นิทานพื้นบ้าน หรือเรื่องที่แต่งขึ้น และประเภทที่เรียกว่า ซอเกี้ยว เป็นการขับเกี้ยวพาราสีระหว่างชายกับหญิง (ธีระยุทธ ยวงศรี. 2528 : 6) ในส่วนทำนองของซอนั้นมีประมาณ 9 ทำนอง ได้แก่ ซอเชียงใหม่ ซอจะปุ ซอละม้าย (เชียงใหม่) ซอละม้ายเชียงแสน ซออื่อ ซอเงี้ยวหรือเสเลเมา ซอพม่า ซอเมืองน่าน และซอปั่นฝ้าย (มณี พะยอมยงค์. 2516 : 57-58) เป็นที่น่าสังเกตว่าการตั้งชื่อซอของภาคเหนือนั้น จะตั้งตามชื่อสถานที่และชื่อกลุ่มชนที่ขับร้องเป็นส่วนใหญ่ เช่น ซอจะปุ เป็นทำนองซอสำเนียงคนไทยชาวเมืองจะปุ ในแคว้นสิบสองปันนา ซึ่งอพยพเข้าอยู่ในล้านนาไทย ซอเงี้ยว ได้ทำนองมาจากไทยใหญ่หรือเงี้ยว นำมาดดัดแปลงเข้ากับซอพื้นถิ่น ซอพม่า นำทำนองมาจากเพลงของพม่า เป็นต้น

หากพิจารณารูปแบบคำประพันธ์ประเภทกาพย์ของไทยพายัพ ซึ่งใช้แต่งซอทางภาคเหนือพบว่า มีรูปแบบเดียวกับที่ใช้แต่งกลอนลำเต้ย ดังนี้

0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0

จากเหตุผลดังกล่าว สั นนิษฐานได้ว่า เต้ยพม่า นำมาจากซอพม่า ของภาคเหนือนั่นเอง เมื่อมีลำเต้ยหลายทำนอง ลำเต้ยแบบเดิมจึงเรียกว่า เต้ยธรรมดา ลำเต้ยที่คล้ายกับทำนองซอพม่าจึงเรียกว่า เต้ยพม่า ส่วนเต้ยโขงนั้น พรชัย ศรีสารคาม (2521 : 68) ได้แสดงความคิดเห็นไว้ 3 ประการ ดังนี้

1. เต้ยโขง เป็นการเรียกชื่อเพลงไทยเพลงหนึ่ง ที่มีทำนองอย่างลำเต้ยของอีสาน ถ้าจะเรียกเต้ยอีสานก็ไม่ตรงกับความเป็นจริง เพราะคำร้องมีทั้งภาษาไทยและภาษาอีสานปนกันอยู่ จึงคิดหาคำที่เป็นสัญลักษณ์แทนภาคนี้ มีผู้นำเอาชื่อแม่น้ำโขง ซึ่งเป็นแม่น้ำสายสำคัญของคนไทยในภาคอีสานมาตั้งเป็นชื่อเพลงนั้นว่า เพลงเต้ยโขง

2. เต้ยโขง เป็นการตั้งชื่อการลำทำนองหนึ่งให้สอดคล้องกับการลำทางยาวหรือลำล่องของ (โขง) ซึ่งเมื่อหมอลำลำล่องของ (โขง) จบแล้ว หมอลำจะต้องลำเต้ยต่อ ฉะนั้นหมอลำจึงต้องตั้งชื่อลำเต้ยให้คู่กับลำยาวล่องของ (โขง) ว่าเต้ยโขง

3. เต้ยโขง อาจเป็นการลำทำนองหนึ่งของชาวลาวทางแขวงจำปาศักดิ์ แขวงสะหวันนะเขต ซึ่งอยู่ติดกับแม่น้ำโขง เมื่อทางฝั่งไทยนำทำนองมาลำจึงเรียกชื่อว่า เต้ยโขง เพราะเป็นทำนองที่ข้ามโขงมาฝั่ง

ข้อคิดเห็นทั้งสามประการดังกล่าวมายังหาข้อสรุปไม้ได้ เนื่องจากยังไม่มีหลักฐานยืนยันแน่ชัด นอกจากนี้ เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526 : 36) ยังกล่าวไว้ว่า เต้ยโขงและเต้ยพม่านั้น เป็นการนำทำนองเพลงไทยมาปรับเป็นทำนองลำเต้ย เพลงไทยที่นำมาเป็นลำเต้ยคือ เพลงลาวแพนปรับเป็นเพลงเต้ยโขง เพลงพม่ารำขวานปรับเป็นเต้ยพม่า ดังจะเห็นได้จากทำนองลำเต้ยทั้งทำนอง และทำนองเพลงไทยมีความคล้ายคลึงกันมากดังนี้

เพลงพม่ารำขวาน

วรรคที่	1 (รม รซ ดรม รรร)	2 ครั้ง
วรรคที่	2 (- ดด รมรด ลล)	2 ครั้ง
วรรคที่	3 ดซ ลซ ฟร-ฟ ซลซฟ	

วรรคที่ 4 ดฟ ซล ดรดล ซฟ

วรรคที่ 5 ด รม รซ มร

เต้ยพม่า

วรรคที่ 1 (ไม่มี)

วรรคที่ 2 (รม รดรด มดมร ดซล) 2 ครั้ง

วรรคที่ 3 ลล รดลซ ฟฟรฟ ซลซฟ

วรรคที่ 4 ดฟ ซล ดรดล ซซ

วรรคที่ 5 (รซ รม รดรด ซฟมร) 2 ครั้ง

เพลงลาวแพน

- - ม ซล ล ดร ดล ซล

- - ม ซล ล ดร ดล ซล

ด รม ร ซม ร ดร ดล ซล

เต้ยโขง

- ล ซ มล ซ ดล ซ มล

- ล ซ มล ซ ดล ซ มล

- ซม ร ดม ร ซม ร ดล

(ด รม รด ซล) 2 ครั้ง

ข้อสันนิษฐานดังกล่าวนั้น น่าจะเป็นเพียงข้อสันนิษฐานเท่านั้น เพราะจากการสัมภาษณ์ คุณตงทีอัวร์ ศิลปินที่มีชื่อเสียงของชาวไทดำ เมืองซอนลา สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม ทำให้ทราบว่า ชาวไทยดำในเมืองซอนลา นั้น มีการเต้ยเช่นเดียวกัน และมีเต้ยถึง 3 ทำนองผสมผสานกัน คือ เต้ยธรรมดา เต้ยพม่า และเต้ยโขง แต่ชาวไทยดำไม่แยกประเภทเช่นชาวไทยอีสาน แต่เรียกทั้ง 3 ทำนองนี้รวมกันว่า เต้ย (ตงทีฮัวร์ ผู้ให้สัมภาษณ์ เพชราภรณ์ โสลำภา ผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 29 กรกกาคม 2534 ณ สถานีวิทยุ มศว. มหาสารคาม อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม)

การลำเต้ยทั้งสามทำนอง ได้แก่ เต้ยธรรมดา เต้ยโขง และเต้ยพม่านั้น หมอลำจะผสมผสานลำเต้ยทั้งสามทำนองเข้าด้วยกัน เรียกว่า “เต้ยผสม” (สุนทร ชัยรุ่งเรือง. 2534) หมอลำบางคนจะเรียกว่า “เต้ยพวง” (เก่ง อามาตย์บัณฑิต. 2534) การลำเต้ยผสม หรือเต้ยพวง หมอลำอาจลำเต้ตทำนองใดขึ้นก่อนก็ได้ เช่น ลำเต้ยพม่า เต้ยโขง แล้วปิดท้ายด้วยเต้ยธรรมดา หรือ เต้ยธรรมดา เต้ยโขง ปิดท้ายด้วยเต้ยพม่า เป็นต้น บางครั้งได้ เช่น เต้ยพม่ากับเต้ยโขง หรือเต้ยพม่ากับเต้ยธรรมดา เป็นต้น

จากการสัมภาษณ์หมอลำกลอน ทำให้ทราบว่า หมอลำกลอนส่วนใหญ่นิยมปิดท้ายการลำเต้ยด้วยทำนองเต้ยธรรมดา ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเต้ยธรรมดาเป็นลำเต้ยแบบเดิมของชาวอีสาน ทั้งยังเป็นสัญญาณบอกการสิ้นสุดการลำของฝ่ายชาย ฝ่ายหญิง เพื่อให้หมอแคนเปลี่ยนระดับเสียงแคนให้คู่ลำเป็นฝ่ายลำ นอกจากนั้นยังเป็นสัญญาณบอกการสิ้นสุดการลำเต้ยในครั้งนั้นได้ด้วย แต่ในความเป็นจริงแล้วการเรียงลำดับเต้ยผสมหรือเต้ยพวง จะนำเต้ยประเภทใดขึ้นก่อนหรือปิดท้ายก็ด้าย

ส่วนการลำเต้ยผสมระหว่างเต้ยธรรมดา หรือเต้ยธรรมดากับเต้ยโขงนั้น หมอลำจะลำถึงวรรคที่ 4 แล้วเปลี่ยนเป็นทำนองเต้ยพม่า หรือเต้ยโขง เช่น

เต้ยผสมหรือเต้ยพวง

เต้ยธรรมดา นางมาเห็นคนโก้ อยากเอาเมือโชว์บ้านอีแหม่ บาทที่ 1
ขึ้นรถยนต์สานอแห้ป้าย เมือผ้ายให้แม่เห็น บาทที่ 4
เต้ยโขง โอมาพี่มา น้องจะพาไปเที่ยวพิบูล บาทที่ 1
ไปดูแม่น้ำมูล มันไหลลงไปตามแก่ง บาทที่ 2
มันไหลแฮงๆ อยู่แก่งสะพือ กลอนลง
เต้ยพม่า ความรักใครว่าไม่หวาน เหมือนดังน้ำตาลกับน้ำอ้อย บาทที่ 1
วาสนาน้องน้อย จั่งได้ต้อยตามกัน บาทที่ 2
จั่งได้ออกมารำ ตามเพลงพม่า บาทที่ 3
พวกคุณลุงคุณป้า คงมาตั้งใจฟัง บาทที่ 4

(หมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย)

การลำเต้ยในลำกลอนนั้น หมอลำจะปิดท้ายของการลำกลอน กล่าวคือการลำกลอนในแต่ละครั้งจะใช้ทำนองหลัก 3 ทำนอง เริ่มจากทำนองลำทางสั้น ต่อด้วยทำนองลำทาง

ยาวและปิดท้ายด้วยทำนองลำเต้ย การเรียงลำดับทำนองในลักษณะดังกล่าว หมอลำกลอนส่วนใหญ่จะยึดเป็นขนบนิยมในการลำ อาจมีบ้านที่หมอลยังลำไม่ถึงช่วงลำเต้ยแต่ผู้ชมต้องการฟังลำเต้ย หมอลำกลอนก็จะลำคั่นในช่วงใดช่วงหนึ่งเป็นการเอาใจผู้ชม แต่ตอนท้านของการลำกลอน หมอลำก็ต้องลำเต้ยปิดท้ายเช่นเดิม (สุนทร ชัยรุ่งเรือง)

ประมาณปี พ.ศ. 2494 หมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข ซึ่งเป็นหมอลำอยู่ในคณะสุนทราภิรมณ์ ได้บันทึกแผ่นเสียงลำเต้ยเป็นครั้งแรก โดยลำสลับกันระหว่า เต้ยธรรมดา เต้ยพม่า เต้ยโขง เรียกว่า "เต้ยสลับ" เพราะเพลงที่นำมาสลับกับเต้ย ก็คือเพลงพม่า หรือเต้ยพม่านั่นเอง หมอลำบางคนเรียกเต้ยพม่า กับเต้ยโขงเป็นเต้ยพม่าเพียงชื่อเดียว ทั้งเพราะเต้ยพม่ากับเต้ยโขงนั้นหมอลำนิยมลำต่อกันอีกทั้งคำร้องของลำเต้ยทั้งสองประเภทนี้ใช้ภาษาไทยภาคกลาง ต่างไปจากเต้ยธรรมดาซึ่งใช้ภาษาถิ่นอีสาน จึงทำให้หมอลำบางคนเข้าใจว่าในส่วนของลำเต้ยธรรมดานี้คือ ลำ ส่วนเต้ยพม่าและเต้ยโขงนั้นเป็นเพลง (คำปุ่น ฟุ้งสุข. 2534)

ประมาณปี พ.ศ. 2500 – 2503) เพลงรำวงกำลังได้รับความนิยมทั่วประเทศ จึงมีผู้นำทำนองลำเต้ยที่มีจังหวะลีลาเดียวกันกับจังหวะของระวงไปขับร้องเป็นเพลงไทยสากลประยุกต์ ทำนองลำเต้ยที่มีผู้นำไปประยุกต์เป็นทำนองเต้ยพม่า และตั้งชื่อเพลงว่า "เพลงรำเต้ย" ขับร้องโดย ตุ้มทอง ไชยชนะ (เบญจมินทร์) คำร้องมีดังนี้

เพลงรำเต้ย

สวยก็จริงนะสาวขาวก็จริงนะน้อง แม้นมีทองจะให้เจ้าแต่ง
ครั้นเมื่อยามแลง จะพาน้องแต่งตัวเดิน
เพลินก็จริงนะน้องไผมองก็ว่างามสม คิ้วต่อก็ยังแถมคอกลม
หางตาแม่คม เหมือนจะบาดใจชาย
อยากฮู้ว่าบ้านยุใสผู้ใดเขาเป็นคู่ซ้อน แม้นยามนอนบ่อมีไผกอด
สองแขนของอ้ายซิสอด กอดไว้บ่อให้ไผมาดอม
หอมหลายคือแม่นแก้มเจ้า หอมต่างสาวขึ้นใหม่
ถ้าได้ตัวน้อง มาประคองซักคืน
เงินแสนเงินหมื่น ก็บ่อได้ตื่นตามอง

เบญจมินทร์. รำเต้ยและเพลงอื่นๆ. (แผ่นเสียง) ม.ป.ป.)

ในยุคเดียวกัน ม.ร.ว.ถนัดศรี สวัสดิวัสดิ์ นักร้องเพลงไทยสากลอีกท่านหนึ่ง ได้ขับร้องเพลงทำนองลำเต้ย 3 เพลง คือเพลงสาวตางาม ใช้ทำนองเต้ยพม่าต่อด้วยเต้ยโขงปิดท้ายด้วยเต้ยธรรมดา เพลงเว้าสาวอีสาน ใช้ทำนองเต้ยธรรมดา เพลงขุ่นลำโขง ใช้ทำนองเต้ยโขง คำร้องทั้ง 3 เพลง มีดังนี้

เพลงสาวตางาม

เต้ยพม่า รักน้องมานานโอ้แม่ตาหวานฉ่ำชื้น กลางวันกลางคืนมีแต่เศร้าโศกา
ยามจากกานดายากนักหนาจะได้เจอ เฝ้าคิดถึงเธอพร่ำเพ้อและอาวรณ์
เต้ยโขง โอ้แม่งามงอนทำให้ร้าวรอนเศร้าหมอง ตัวพี่รักน้องหมายปองเจ้าผู้เดียว
ไม่แลเหลียวพี่บ้างเลย
เต้ยธรรมดา พี่นี้เฝ้าคอยเจ้า แม้เงาพี่ก็ปอง นั่นละหนานวลนา
สาวงามตาเจ้าเอย สาวงามตาเจ้าเอย

เพลงเว้าสาวอีสาน

เต้ยธรรมดา โอ้สะละวาเดอสาว สวยดีซิว่าจั่งน้อง
ขาวดีซิว่าจั่งเจ้า ผู้ฮ้ายกะละว่าจั่งอ้าย
สังบ่ไปเกิดก้ำ อยู่เมืองคำเมืองใหญ่
ผู้ฮ้ายกะละวะจั่งอ้าย เกิดได้กะละวะบ่คือ
นั่นบ่นานางนา หางตาผู้งามเอย
โอ้ละวานอสาว ขาวเสียจริงหนอนาง
พบกลางทางเจ้าซิบังผ้าห่ม พี่จะขอเชยชมอกนางช่างบ่มตึงตัว
แม้นจะให้ชมสมใจ ถึงไปพี่ก็ลุยเล่นเพลิน
ถึงสูงเนินพี่ก็ปีนเล่นทั่ว แม้นว่ามีหนามรั้วพี่ก็เดินทั่วเที่ยวตาม
โอยถ้าไม้ได้สมใจ ไฟก็จะตามเผาตัว
ทั้งหนามรั้วจะทิ่มมิดด้าม รักเจ้านั้นคอยตามดั่งไฟร้อนท่ามกลางทรวง

เพลงขุ่นลำโขง

เต้ยโขง โขงไหลแรง ขุ่นสีแดงสองฝั่งซ้าย
เหมือนตาพีให้ เหมือนใจพี่รอ

โอ้ละหนอนวลเอย
 สองข้างตลิ่ง ห่างเสียจริงเทียวหนอ
คิดไปใจพี่ท้อ พี่นี้รอเดียวแด
โอหนอแม่คุณเอย
 ขุ่นโขงแต่ว่าไหลเย็น เจ้าเห็นซิไม่เหลียวแล
น้ำใจไม่เที่ยงแท้ พี่ขอแพ้นวลลออ
โอละหนอนวลเอย
 โขงไหลริน ได้อาบกินขุ่นใจคอ
สูญรักพี่ไม่ท้อ พี่จะรอแทบฝั่งเอย
โอลำโขงเจ้าเอย

(ม.ร.ว.ถนัดศรี สวัสดิวัฒน์. สาวตางามและเพลงอื่นๆ ม.ป.ป)

การขับร้องเพลงไทยสากลทำนองลำเต้ยนี้ ทำให้ทำนองลำเต้ยเป็นที่รู้จักกันกว้างขวางยิ่งขึ้น ขณะเดียวกัน ลำเต้ยที่อยู่ในหมอลำกลอนก็ได้รับความนิยมจากผู้ฟัง จะเห็นได้จากขณะที่มีการลำกลอน แม้จะยังไม่ถึงช่วงลำเต้ย แต่ผู้ชมก็รียกร้องให้หมอลำลำเต้ยให้ฟัง ทั้งนี้เนื้อหาของลำเต้ยเป็นการเกี้ยวพาราสีกัน ทำให้การฟังหมอลำสนุกสนาน ไม่ใช่การฟังนิทานตำนาน หรือฟังความรู้ต่างๆ อย่างเดียว (กฤษณา บุญแสน. 2533)

ต่อมาหมอลำหลายท่านได้นำลำเต้ยมาลำเป็นกลอนลำเต้ยเดี่ยว โดยใส่คำร้องที่แต่งเข้ากับเหตุการณ์ปัจจุบัน แต่ยังคงเป็นการเกี้ยวกันระหว่างชายหญิง มีการบันทึกเสียงลำเต้ยจำหน่าย ลำเต้ยกลอนเดี่ยวที่ได้รับการบันทึกเสียง น่าจะเป็นชุด เต้ยปั๊มพ์ ของหมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง ลำคู่กับหมอลำมณีรัตน์ แก้วเสด็จ ทำนองลำเต้ยที่ใช้มีทั้ง เต้ยพม่า เต้ยโขง และเต้ยธรรมดา หรือที่หมอลำเรียกกันว่าเต้ยผสม หรือเต้ยพวงนี้ ลำเต้ยชุดแรกได้รับความนิยมจากผู้ชมโดยทั่วไป ทั้งนี้เป็นเพราะในช่วงนั้น การเต้นรำจังหวะปั๊มพ์ กำลังได้รับความนิยม ซึ่งอยู่ในราว พ.ศ. 2519 (ราตรี ศรีวิไล. 2534)

หลังจากนั้นเป็นต้นมา หมอลำหลายท่านก็บันทึกเสียงลำเต้ยจำหน่าย และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เช่น ลำเต้ยคู่ของฉลาด ส่งเสริม (ป.ฉลาด ส่งเสริม) กับอังคนางค์ คุณชัย ลำเต้ยคู่ประยุกต์ของสมาน หงสา คู่กับเทียมจัน ดารารัตน์ เป็นต้น การลำเต้ยในช่วงนี้นอกจากเนื้อหาจะเป็นการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาวแล้ว ยังแต่งเนื้อหาเป็นเรื่องราวสมมุติ เช่น สมมุติเป็นคู่สามีภรรยา ลำเต้ยโต้ตอบกัน สมมุติเป็นพ่อหม้ายไปเกี้ยวสาวแม่หม้าย เป็นต้น

เนื้อหาของกลอนลำเต้ยบางตอนเป็นการว่ากล่าวเสียดสี เยาะเย้ยก็มี ภาษาที่ใช้ในกลอนลำเต้ยนิยมใช้ภาษาที่ใช้ใช้ชีวิตประจำวัน ถ้าเป็นการว่ากล่าวกันอย่างรุนแรงจะใช้ภาษาที่แสดงอารมณ์โกรธรุนแรงไปด้วย

ประมาณปี พ.ศ. 2529 มีผู้นำทำนองลำเต้ยไปร้องสลับกับเพลงแต่ยังคงเรียกว่า "ลำเต้ย" แล้วตั้งชื่อที่เกี่ยวข้องกับเนื้อเพลงต่อท้ายคำว่า ลำเต้ย ปรากฏว่าได้รับความนิยมจากผู้ฟังอย่างแพร่หลาย ลำเต้ยลักษณะนี้ชุดแรกคือ ลำเต้ยชุด สาวจันทร์กั้งโกบ ขับร้องโดยพรศักดิ์ ส่องแสง (วัยชัย ตันติวิทยาพิทักษ์. 2533 : 65) หลังจากนั้นมีนักร้องในลักษณะนี้ขึ้นมาอีกหลายคน

ในปัจจุบันเพลงร้องสลับลำเต้ย ยังยังได้รับความนิยมจากผู้ฟังอย่างแพร่หลาย ทั้งนี้อาจเกิดจากสาเหตุหลายประการ ได้แก่

1. ลำเต้ยบางประเภท ได้แก่ เต้ยโขง และเต้ยพม่า ใช้คำร้องเป็นภาษาไทยภาคกลาง ทำให้ผู้ฟังทั่วไปเข้าใจเนื้อหาสาระได้ง่ายขึ้น
2. เนื้อหาของเพลงสลับลำเต้ย เกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสังคม
3. การลำโต้ตอบสลับกันอย่างท่วงทีระหว่างหมอลำฝ่ายชาย และหมอลำฝ่ายหญิง
4. การนำเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีระบบเสียงที่ทันสมัย และได้รับความนิยมมาใช้แทนเครื่องดนตรีพื้นบ้าน
5. การสนับสนุนจากบริษัทจำหน่ายเทป โดยดำเนินในลักษณ์ธุรกิจการค้า มีการโฆษณาประชาสัมพันธ์ทางสื่อมวลชนอย่างแพร่หลาย

แม้ว่าปัจจุบันประชาชนทั่งไปจะรู้จักลำเต้ยในลักษณะประยุกต์สลับกับเพลง แต่นั่นเป็นเพียงกลวิธีในการเผยแพร่ลำเต้ย และเป็นตอลสนองความต้องการของประชาชนที่ต้องการสัมผัสสิ่งแปลกใหม่ ซึ่งไม่ทำให้เสียรูปแบบ และท่วงทำนองของลำเต้ยแต่อย่างใด แต่กลับเป็นการอนุรักษ์ และเผยแพร่ลำเต้ยให้เป็นที่รู้จักกว้างขวางยิ่งขึ้น

2.4.2 ประเภทของลำเต้ย

ถ้าแบ่งลำเต้ยออกเป็นท่วงทำนอง และภาษาที่ใช้จะได้เป็น 2 กลุ่ม (เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2526 : 421) ดังนี้

2.4.2.1 ลำเต้ยแบบพื้นบ้าน ลำเต้ยแบบพื้นบ้านจะใช้ภาษาพื้นบ้านอีสานในการแต่งกลอนลำ แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ เต้ยธรรมดาและเต้ยหัวโนนตาล ลำเต้ยธรรม พรชัยศรีสารคาม (2521 : 2) กล่าวถึงลักษณะของลำเต้ยธรรมดาจำแนกเป็นข้อได้ดังนี้

(1) ใช้ภาษาถิ่นอีสาน

(2) ท่วงทำนองเป็นของถิ่นอีสาน ซึ่งเกิดจากภูมิปัญญาของชาวบ้าน โดยไม่ทราบว่าใครเป็นผู้คิดขึ้นเป็นคนแรก

(3) กลอนลำแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ที่นิยมในท้องถิ่นหรือนำมาจากผญา ซึ่งเป็นวัฒนธรรมทางภาษาของภาคอีสาน

ลำเต้ยแบบพื้นบ้านมี 2 ทำนอง ได้แก่

1. เต้ยธรรมดา จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล สันนิษฐานว่า ลำเต้ยธรรมดาดัดแปลงมาจากลำทางยาวในหมอลำกลอน เต้ยมีข้อสังเกต คือ

1.1 ช่วงทำนองของลำยาว และลำเต้ยธรรมดามีความคล้ายคลึงกันและอยู่ในระดับเสียงเดียวกัน ต่างกันเฉพาะจังหวะลีลา กล่าวคือจังหวะลีลาของลำกลองยาวจะใกล้เคียงกับคำพูด แต่ค่อนข้างช้าและลากเสียงหรือเอื้อนเสียงในบางช่วง ส่วนเต้ยธรรมดาจะมีจังหวะกระชับเร็วกว่าลำทางยาว

1.2 ถ้านำกลอนลำทางยาวมาลำในจังหวะเดียวกับลำเต้ย จะสามารถลำได้โดยไม่ติดขัด และในทางกลับกัน ถ้านำกลอนลำเต้ยมาลำใส่ทำนองลำทางยาว ก็จะสามารถลำไดโดยไม่ติดขัด เช่นเดียวกัน

ลำเต้ยธรรมดานั้นนิยมลำในการลำกลอน ผู้ที่จะประกอบอาชีพหมอลำกลอนจะต้องฝึกหัดลำเต้ยธรรมดาด้วย ลำเต้ยธรรมดาจึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "เต้ยแบบลำกลอน" (เจริญ ดาเหลา . 2534) ลำเต้ยธรรมดามีลักษณะแตกต่างไปจากลำเต้ยประเภทอื่น ดังนี้

(1.) ขึ้นต้นด้วยคำทักทายหมอลำที่ลำคู่ เช่น

ฝ่ายชาย "โอยละแม่นนอนาง" "หล่าสาวคำนาง" เป็นต้น

ฝ่ายหญิง "โอละพี่ชายเอย" "โอยละพี่หมอลำ" เป็นต้น

(2.) เมื่อขึ้นต้นในข้อ (1) แล้ว หมอลำจะลำเนื้อเรื่องต่อไปจนกระทั่งจบกลอน ในตอนท้ายของกลอนนั้น หมอลำทั้งสองฝ่ายจะลงท้ายด้วยข้อความ "นั่นละนานวลนา" หรือ "นั่นละนาคนงามนา" เป็นต้น การเลือกข้อความในการขึ้นต้นหรือลงท้ายกลอนลำดังกล่าว หมอลำจะเลือกตามความเหมาะสมหรือความถนัด และความเคยชินในการออกเสียงของหมอลำแต่ละคนจะมีบ้างที่หมอลำบางคนยึดคำขึ้นต้นและลงท้ายแบบเดิมตลอดโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง

(3.) ต่อจากข้อความในข้อ (2) จะมีข้อความต่ออีก 1 วรรค มีจำนวนพยางค์ประมาณ 5-7 คำ อาจมีบางทีต่อข้อความออกไปอีก 1 วรรค เนื้อหาในช่วงนี้จะเป็นการกล่าวชมความงามของคู่ลำ หรือการกล่าวเสียดสีกันของคู่ลำ (บุญชื่น บุญศรี. 2534) เช่น

- - - - - - - - นั่นละนานวลนา

หนาเลาคิงบางเอย

- - - - - - - - นั่นละนานวลนา

หางตาเจ้าสักไท้ไน้ ผูกเนคไทพันคออ้อนต้อน

ผุสาวออนซอนจนตายล้ม ผุสาวหลงลมจนตายม้อย ๆ

(หมอลำกฤษณา บุญแสน)

ลักษณะ 3 ประการของลำเต้ยธรรมดา เขียนเป็นโครงสร้างได้ดังนี้

โครงสร้าง

ขึ้นต้น โอละแม่นนอนาง (หรือข้อความอื่น)

เนื้อหา - - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - -

ฯลฯ

ลงท้าย นั่นละนานวลนา (หรือข้อความอื่น)

ข้อความปิดท้าย - - - - - - - - - - - - - -

ตัวอย่าง

ขึ้นต้น โอละแม่นนอนาง

เนื้อหา คันจบกะแม่นจังน้อง

งามงามกะแม่นจังน้อง

แม่นเจ้ากินทางสร้าง

หยังนอแต่ชาติก่อน

ผู้ขี่ฮ้ายจังอ้ายทานกล้วยบ่ปาดหัว

ทานบัวนั่นกาบบ่ล้าง

ทานปูปลาบ่อได้ปิ้งจี่

พี่จังดำขี่หลี่บ่สมด้ามหม่อมพะนาง

ลงท้าย นั่นละนานวลนา

ข้อความปิดท้าย หอมกลิ่นมาแต่ตีนบ้าน

(หมอลำเคน ดาเหลา)

นอกจากนี้ ในการแสดงหมอลำหมู่วาดกาฬสินธุ์ (สำเนียงการลำของชาวจังหวัดกาฬสินธุ์) เมื่อถึงช่วงลำเดินกลอน หมอลำจะนำทำนองเต้ยธรรมดาไปต่อในช่วงท้าย (ราตรี ศรีวิไล. 2534) เต้ยธรรมดาที่หมอลำนำมาต่อท้ายลำเดิน หมอลำกาฬสินธุ์จะถูกตัดข้อความขึ้นต้นและข้อความลงท้ายออก ในตอนลงท้ายนั้นหมอลำจะคงทำนองไว้ แต่เปลี่ยนข้อความจาก “นั่นละนานวลนา” เป็นข้อความอื่นโดยข้อความที่หมอลำนำมาเปลี่ยนนั้นจะสัมพันธ์กับเนื้อหาที่ที่ลำอย่างต่อเนื่อง ดังตัวอย่าง

ลำเดินกลอน

ลำเดิน เหมือนทางสร้างสรรค์บนสาปแช่ง อินทร์พรหมเพิ่นแกล้งหาข้อแหย่คอน

หาพี่หนีไปโลกใหม่ มิดฮอดไง่แกนแลนนำทา

มีกินชาติหน้าลิกินเจ้าบ่อนอ ฟังคำพ่อยอมกินบ่อแก่

ฟังความแม่ยอมเป็นว่าเฒ่าบ่อหาเว้าผุสาว

เพลง เป็นคราวบางคืนฟ้าแจ่ม น้องมาแนมแสงเดือนเลื่อนลอย

วาดภาพสู่ความหลัง เมื่อครั้งหัวใจยังกร่อย

สัญญาน้องนั้นได้คอย เจ้าเป่าแคนน้อยมาหาทุกคืน

เดี๋ยวนี้เศร้าสุดแสน เสียงแคนก็แคนคนอื่น

คิดถึงรักมั่นขวัญยืน เดี๋ยวนี้เป็นอื่นไปละเด้อละเด๋อ

ต่างคนยังมีชีวิต สิ้นคิดหัวใจมันเซ่อ

เหมือนอยู่คนละโลกกับเธอ เป็นเซ่อๆ เหมือนตายจากกัน

ลำเต้ยธรรมดา สวรรค์อินทร์พรหมเมินข้าง ไปรอนางบ่อนฟ้าหย่อนๆ

เฮาไปนอนจังแม่นกอดกลิ้ง อยู่เทิงฟ่าแม่นม่ายกัน

ลงท้าย ฮักเจ้านี่เจ้าหนีไปโลกใหม่ บ่อหลงลืมไลยังคอยอ้าย ยังคอยอ้าย

(พิมพ์ใจ เพชรพลาญชัย)

2. เต้ยหัวโนนตาล หรือเต้ยหัวดอนตาล หรือเต้ยงิ้วต่องต้อน ลำเต้ยประเภทนี้ เรียกได้ทั้ง 3 ชื่อ โดยหมายถึง ทำนองลำเต้ยแบบหนึ่งซึ่งสันนิษฐานว่าเริ่มลำครั้งแรกในแถบอำเภอดอนตาล การเรียกชื่อ “เต้ยหัวโนนตาล” เป็นการเรียกชื่อการลำตามชื่อสถานที่ที่มีการลำทำนองนั้นๆ การเรียกชื่อการลำตามชื่อสถานที่นิยมใช้ในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เช่น ลำคอนสวัน เป็นการลำทำนองหนึ่งของแขวงสวรรณเขต ขับงึม เป็นการขับลำนำในแถบลุ่มน้ำงึม ขับคุ้มหลวงพระบาง เป็นการขับลำนำในหลวงพระบางเป็นต้น (เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2534) ดังนั้นลำเต้ยหัวโนนตาลจึงน่าจะเป็นการลำทำนองหนึ่งของบ้านดอนตาล อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ในปัจจุบัน ทั้งนี้เพราะในปัจจุบันในเขตอำเภอดังกล่าวยังนิยมลำหัวดอนตาลกันอย่างแพร่หลาย โดยเรียกลำหัวโนนตาลนี้ว่า “ลำผญาย่อย” เพราะเป็นการนำผญามาลำเป็นทำนอง เหตุผลที่เรียกลำหัวโนนตาลเป็น “ลำเต้ย” น่าจะเป็นเพราะการลำลักษณะการลำหัวโนนตาล เป็นการลำโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับลำเต้ยธรรมดาและเต้ยแบบลำกลอน

ลำเต้ยหัวโนนตาลนี้หมอลำกลอนบางคู่จะนำมาปิดท้ายการแสดง แต่ส่วนใหญ่จะไม่นำมาลำ ทั้งนี้เพราะระบบเสียงของลำเต้ยหัวโนนตาลจะต่างไปจากลำเต้ยประเภทอื่น กล่าวคือ ท่วงทำนองคล้ายกับการลำทางสั้น จังหวะ ลีลา การลำจะช้า อ่อนหลาน ต่างไปจากเต้ยธรรมดาและเต้ยประเภทอื่น หากหมอลำจะนำเต้ยหัวโนนตาลมาลำเป็นเต้ยผสมหรือเต้ยพวงจะเป็นการยุ่งยากในการเปลี่ยนระบบเสียง

ส่วนหมอลำหมู่จะนิยมนำลำเต้ยหัวโนนตาล ลำในช่วงที่เรื่องดำเนินถึงตอนทั้งคู่จะจับมือกันแกว่งไกวไปมาเป็นจังหวะ พร้อมกับเต้ยหัวโนนตาลสลับกับการแกว่งไกวมือไปมาเหมือนกับผลงิ้วต่องต้อน (นุ่นผลเล็กสั้น) ถูกลมพัดแกว่งไปมา ลำเต้ยหัวดอนตาลนี้จึงมีอีกชื่อหนึ่งว่า “เต้ยงิ้วต่องต้อน” (พรชัย ศรีสารคาม. 2521 : 6)

เมื่อเต้ยหัวโนนตาลได้รับความนิยมกระจายไปยังท้องถิ่นต่างๆ หมอลำในท้องถิ่นนั้นจะนำมาลำและตั้งชื่อเปลี่ยนไปจากเดิม เช่น เต้ยเดือนห้า เต้ยศรีขรภูมิเดิม เต้ยลำเตี้ยของแก่น เป็นต้น ลำเต้ยชื่อต่างๆ เหล่านี้มีท่วงทำนองคล้ายกับเต้ยหัวโนนตาล ต่างกันพาะสำเนียงการลำ (วาดลำ) ซึ่งขึ้นอยู่กับภาษาพูดของแต่ลำท้องถิ่นเท่านั้น (พิมพ์ รัตนคุณสาส์น. 2534)

จากการที่ลำเต้ยหัวดอนตาลนิยมลำในการแสดงหมอลำหมู่ จึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “เต้ยหมอลำหมู่” ส่วนชื่อ “เต้ยหัวดอนตาล” นั้นน่าจะมาจากการแปลงคำว่า “โนน” เป็น “ดอน” เพราะคำว่า “โนน” และ “ดอน” ในภาษาอีสานมีความหมายเดียวกัน คือ

หมายถึงที่สูง (ปรีชา พิณทอง. 2521 : 321 – 452) ดังนั้นจะเรียก เต้ยหัวโนนตาล หรือเต้ยหัวดอนตาล ก็ได้ แต่ส่วนที่หมอลำส่วนใหญ่นิยมเรียกกันแพร่หลาย คือ เต้ยหัวโนนตาล

ลำเต้ยหัวดอนตาลมีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากลำเต้ยประเภทอื่นๆ ดังนี้

(1) ขึ้นต้นทักทายคู่ลำหรือผู้ชม เช่น

ฝ่ายชาย โอเด พระนางเอย

โอ่เด ผุฟังเอย

ฝ่ายหญิง โอ่เด พี่ชายเอย

โอ่เด พี่หมอลำ เป็นต้น

(2) เมื่อขึ้นต้นด้วยข้อความในข้อ (1) แล้ว หมอลำจำลำเนื้อหาต่อไปจนจบข้อความ ในตอนท้ายหมอลำจะลงท้ายด้วยข้อความ “จังหว่าแก้มอ่อนอ่อน” หรือใช้คำอื่นมาขยายคำว่าแก้ม เช่น กะจังหว่าแก้มปิ่งหลิ่ง กะจังหว่าแก้มแปนแวน กะจังหว่าแก้มอ่ำท่ำ เป็นต้น การนำคำขยายคำว่าแก้มต่อเข้าไปนั้น อาจมีหรือไม่มีความหมายในทางภาษาก็ได้ แต่ที่นำมาขยายอาจเป็นเพราะหมอลำต้องการให้สัมผัสกับวรรคสุดท้ายของเนื้อหาและวรรคปิดท้ายกลอนลำ เช่น

- - - - - - - - - - - - - เจียมมาไว้ก่อน

จั๋งหว่าแก้มอ่อนอ่อน เพิ่นหลอนมายามเอย

- - - - - - - - - - - - - เป็นคนดีเพิ่นว่า

จังหว่าแก้มป่าล่า หนาเลาคึงกลมเอย เป็นต้น

การลงท้ายด้วยข้อความดังกล่าวนี้ ทั้งหมอลำฝ่ายชายและหมอลำฝ่ายหญิง จะเลือกใช้ข้อความใดก็ได้ เมื่อลงท้ายด้วยข้อความดังกล่าวแล้วหมอลำจะต่อด้วยข้อความอีกประมาณ 5 – 10 พยางค์ หรือถ้าหมอลำที่มีประสบการณ์ในการลำสูง อาจเพิ่มข้อความเสริมต่อให้กลอลำยืดออกไปอีก เช่น

จั่งหว่าแก้มปี่ลี่ อย่าขี้ถี่หลายเดอ
ฮิบมาทำทานสร้าง พอเป็นทางเจ้าได้ไต่
ลงไปเมืองสวรรค์เอย เป็นต้น
(หมอลำบุญชื่น บุญศรี)

หมอลำเต้ยหัวโนนตาลเขียนเป็นโครงสร้างของการลำได้ดังนี้

โครงสร้างลำเต้ยหัวโนนตาล

ขึ้นต้น โอ่เดพ ะนางเอย
เนื้อหา -------------

ฯลฯ

ตัวอย่าง

ขึ้นต้น โอ่เดพะนางเอย
เนื้อหา บ่อยากเมือนำแล่ว
ย่านหนามแท่งปักขา
ย่านหญ้าคาปักส้นหน่อง
ย่านเจ้าของเพิ่นเฆี่ยน
ตีอ้ายแฮงฮาย
ลงท้าย จั่งหว่าแก้มปายล่าย
อยากขอก่ายเบิ่งเดนอ

(หมอลำเดชา นิตะอินทร์)

2.4.2.2 ลำเต้ยแบบไม่ใช่พื้นบ้าน ลำเต้ยแบบไม่ใช่พื้นบ้านนี้จะมีลักษณะที่สังเกตได้ชัดเจน ดังนี้

(1) ทำนองเพลงนำมาจากถิ่นอื่นที่ไม่ใช่ถิ่นอีสาน

(2) ใช้ภาษาไทยภาคกลางในกลอนลำเป็นส่วนใหญ่

ลำเต้ยที่มีลักษณะดังกล่าวมี 2 ประเภท คือ เต้ยพม่า ละและเต้ยโขง

1. เต้ยพม่า ทำนองของเต้ยพม่าสันนิษฐานว่านำมาจากทำนองซอพม่าและทำนองเพลงไทยเดิม ดังกล่าวไว้ในประวัติความเป็นมาของลำเต้ย กลอนลำเต้ยพม่าแต่งโดยใช้ภาษาไทยภาคกลาง ส่วนจังหวะของเต้ยพม่านั้นเป็นจังหวะเดียวกับจังหวะรำวง และใช้ระบบเสียงเดียวกับเต้ยธรรมดา ในการลำเต้ยหมอลำจึงสามารถลำเต้ยพม่ากับเต้ยธรรมดาต่อกันได้โดยไม่สะดุดหรือติดขัด ทั้งยังสามารถลำทำนองใดขึ้นก่อนหรือหลังได้ด้วย การลำเต้ยในแต่ละครั้งถ้านำทำนองเต้ยพม่ามาลำขึ้นก่อนเต้ยอื่นๆ นั้น อาจไม่เห็นชัดเจนว่าเป็นเต้ยพม่า แต่อาจเข้าใจว่าเป็นเพลงมากกว่าเป็นการลำ ทั้งนี้เพราะการขึ้นต้นหรือลงท้ายกลอนลำไม่มีลักษณะโดเด่นหรืออเป็นขนบ เช่น ลำเต้ยแบบพื้นบ้าน แต่จะขึ้นต้นด้วยข้อความที่เป็นเนื้อเรื่อง นอกจากหมอลำบางคนที่อาจบอกว่าเป็นเต้ยพม่าไว้ตอนขึ้นต้น จะสามารถเดาได้ว่าเป็นเต้ยพม่า เช่น

พม่า พม่ารำขวาน น้องขอเชิญชวนพี่ยา
ลุกขึ้นมาลำฟ้อน เถิดพ่อจันทร์วันเพ็ญ
พ่อดวงจันทร์จงเห็น หัวใจกระต่ายน้อย
ถ้าน้องตกต่ำต้อย กระต่ายน้อยคอนจันทร์
(หมอลำกฤษณา บุญแสน)

หากมีการนำทำนองเต้ยพม่ามาลำต่อท้ายเต้ยธรรมดาหมอลบางคนอาจบอกไว้ในช่วงเต้ยธรรมดาว่า ต่อไปจะเป็นการเต้ยพม่า เช่น

เต้ยธรรมดา คันเลยมาเต้ย คันเลยมาเต้ยต่อ
เฮามาเต้ยพม่า จาเข้าเจ้าใส่แคน
เต้ยพม่า พม่า พม่ารำขวาน น้องขอเชิญชวนพี่ยา
ลุกขึ้นมารำฟ้อน เถิดพ่อเกสรดอกบัว
น้องไม่ทันมีผัว น้องนี้ยังอยู่เปลี่ยว
น้องอยู่ตัวคนเดียว อย่าเฉลียวเลยนะพ่อคุณ
(หมอลำจันทร์เพ็ญ เด่นนภา)

เต้ยธรรมดา อันว่าการลำเต้ย ลำไปดนหมอแคนซิเมื่อย
เฮามาเต้ยพม่า จาเข้าให้ม่วนหู

เต้ยพม่า ความรักใครว่าไม่หวาน เหมือนดั่งน้ำตาลกับน้ำอ้อย

วาสนาน้องน้อย จังมาต้อยตามกัน

จั่งได้ออกมารำ ตามเพลงพม่า

พวกคุณลุงคุณป้า จงมาตั้งใจฟัง

(หมอลำสำอาง เจียงคำ)

2. เต้ยโขง ชื่อของเต้ยโขงและความเป็นมานั้น มีผู้สันนิษฐานไว้หลายประเด็นด้วยกัน ดังกล่าวไว้ในประวัติความเป็นมาของลำเต้ย

กลอนลำเต้ยโขงแต่งด้วยภาษาไทยภาคกลางเช่นเดียวกัยเต้ยพม่า และมีระบบเสียงเช่นเดียวกับเต้ยพม่าและเต้ยธรรมดา ด้วยเหตุนี้จึงมีผู้เข้าใจว่าเต้ยโขงเป็นเพลง ประกอบกับในช่วงปี 2502 – 2503 ม.ร.ว ถนัดศรี สวัสดิวัฒน์ ได้ขับร้องเพลงไทยสากลโดยใช้ท่วงทำนองเต้ยโขง เนื้อหาของเพลงนี้เกี่ยวกับการเกี้ยวสาวแถบสองฝั่งโขง (คำร้องอยู่ในหน้า 37)

จากการที่จังหวะลีลาตลอดจนระบบเสียงในการลำเต้ยโขง เป็นอันเดียวกับเต้ยพม่าและเต้ยธรรมดา หมอลำจึงนำทำนองเต้ยโขงมาลำผสมผสานกัน ระหว่า เต้ยธรรมดา เต้ยพม่า และเต้ยโขง การนำลำเต้ยทั้งสามทำนองมาลำผสมผสานกันเป็นเต้ยผสมหรือเต้ยพวง เป็นการสร้างความแปลกใหม่แก่ผู้ฟัง ที่ไม่ใช่คนอีสานก็สามารถฟังหมอลำได้รู้เรื่อง ทั้งจังหวะที่สนุกสนานเร้าใจ ทำให้ลำเต้ยได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย นับว่าเป็นมิติใหม่ของเพลงพื้นบ้านอีสานที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหมอลำและลำเต้ย

การแสดงพื้นบ้านของภาคอีสานที่ทำให้เกิดความบันเทิงใจแก่ผู้ชมได้ดีมีอยู่หลายอย่างด้วยกัน เช่น การฟ้อน การเซิ้ง และการร้องรำทำเพลงตามความนิยมกันในแต่ละท้องถิ่น ส่วนการแสดงที่นับว่ามีความสำคัญยิ่งกว่าการแสดงชนิดอื่นๆ ที่เป็นการแสดงของคนไม่กี่คน แต่สามารถเรียกความสนใจและให้ความสนุกสานานเพลิดเพลินแก่ผู้ชมจำนวนมากได้ตลอดระยะเวลาที่มีการแสดงติดต่อกันหลายชั่วโมงตั้งแต่หัวค่ำจนรุ่งสาง การแสดงที่ว่านี้ ก็คือ ลำ หรือหมอลำนั่นเอง

เมื่อพูดถึงลำ หรือที่ผู้คนทั่วไปมักเรียกว่า หมอลำ ดูเหมือนจะเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่คนไทยทั่วประเทศว่าเป็นเพลงพื้นบ้านของชาวอีสาน ซึ่งมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ แต่ผู้ที่มีความรู้และเข้าใจในเรื่องนี้อย่างแจ่มแจ้งชัดเจนมีน้อยมาก เพราะใครต่างมองข้าม เพราะเห็นว่าเป็นเพียงการแสดงพื้นๆ ของชาวบ้านในชนบทเท่านั้น

กรมศิลปากร.(2520 : 1-44) เรียบเรียงเกี่ยวกับหมอลำโดยกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหมอลำ-หมอแคน ประเภทของหมอลำ-หมอแคน วิธีฝึกหัดแคน โอกาสที่แสดงหมอลำ-หมอแคน วิธีแสดงและอุปกรณ์ในการแสดงหมอลำ

จารุวรรณ ธรรมวัตร.(2528) ศึกษาบทบาทของสังคมต่ออีสานในช่วงกึ่งศตวรรษพบว่า หมอลำมีความหมาย 2 ลักษณะ คือ หมายถึงการขับลำนำ และหมายถึงผู้มีความชำนาญในการขับลำนำ หมอลำเป็นการขับลำนำที่มีกำเนิดมายาวนานคู่กับวิถีชีวิตของชาวอีสาน โดยมีกำเนิดมาจากหลายสาเหตุ คือ เกิดจากพิธีกรรมบำบัดโรคภัยไข้เจ็บ เกิดจากการอ่านหนังสือผูก และเกิดจากการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว หมอลำมีสองประเภท โดยแยกตามผลที่เกิดขึ้นกับผู้ฟังและสังคม คือ หมอลำในบทบาทของพิธีกรรม เช่น หมอลำผีฟ้า และหมอลำในบทบาทของมหรสพ เช่น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ เป็นต้น หมอลำในบทบาทของพิธีกรรมพบว่า มีบทบาทโดยตรงในด้านเป็นเครื่องผ่อนคลายความตึงเครียดในสังคม อีกทั้งควบคุมพฤติกรรมในสังคมให้เป็นไปตามบรรทัดฐาน สร้างเอกภาพในการอยู่ร่วมกันในกลุ่มชนที่นับถือผีฟ้าตัวเดียวกัน ส่งเสริมดนตรีพื้นบ้านบางอย่าง และลดช่องว่างระหว่างวิถีชีวิตแบบเก่าและแบบใหม่บางส่วน ส่วนหมอลำในบทบาทของมหรสพพบว่า มีบทบาทสองลักษณะ คือ บทบาทโดยตรง ได้แก่ ให้ความบันเทิง ให้การศึกษา เผยแพร่ศาสนา และรักษาบรรทัดฐานของสังคม สร้างเอกสารทางการเมืองและความคิด เป็นเครื่องมือสื่อสารชาวบ้าน บทบาทอีกลักษณะหนึ่ง คือ บทบาทแฝงเร้น หมอลำจะช่วยผ่อนคลายความเก็บกด และความข้องใจอันเกิดจากกรอบสังคมและปัญหาในการดำเนินชีวิต บทบาทของหมอลำแต่ละบทบาทจะเปลี่ยนแปลงไปตามความเปลี่ยนแปลงในสังคมอีสาน

เจริญชัย ชนไพโรจน์.(2526) กล่าวถึงหมอลำและลำเต้ย ในแง่ความหมายของหมอลำและประเภทของหมอลำ ซึ่งแบ่งออกเป็น 5 ประเภท คือ หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำผีฟ้า กลอนลำที่หมอลำใช้ลำ มีทำนองหลัก 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองลำทางสั้น ทำนองลำทางยาว ทำนองลำเต้ย และทำนองลำเพลิน ลักษณะของกลอนลำ มีกลอนร่าย กลอนกาพย์ กลอนเญิ้น สำเนียงการลำมีสำเนียงหลักอยู่ 2 สำเนียง คือ สำเนียงขอนก่น (วาดขอนแก่น) และสำเนียงอุบลราชธานี (วาดอุบล) ส่วนเรื่องหมอแคน ได้กล่าวถึงลายหรือทำนองเพลงแคน ซึ่งแยกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ เพลงหลัก เพลงพรรณนาภาพพจน์ เพลงเต้ยและเพลงอื่นๆ โดนอธิบายรายละเอียดของเพลงแคนแต่ละประเภท ในส่วนของลำเต้นนั้น ผู้เขียนได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “เต้ย” ประเภทของลำเต้ย ซึ่งมี 4 ประเภท ได้แก่ เต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยหัวโนนตาล นอกจากนี้ ผู้เรียบเรียง ยังค้นคว้าเกี่ยวกับรูปแบบทำนอง

ลำประเภทต่าง ๆ และได้รวบรวมกลอนลำที่มีชื่อเสียงประเภทต่างๆ ไว้เป็นหมวดหมู่ ซึ่งประกอบด้วย ลำทางสั้น ลำทางยาว ลำเต้ย และกลอนลำจากระเทศลาว

เทอรี่ อี. มิลเลอร์.(Terry E. Miller. 1977 : 360-395) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหมอลำ และพัฒนาการของหมอลำ โดนสันนิษฐานว่า หมอลำนั้นกำเนิดขึ้นก่อนแล้วพัฒนามาเป็นหมอลำกลอน ลำหมู่ (ลิเกลาว) และหมอลำเพลินตามลำดับ ในส่วนที่เกี่ยวกับลำเต้ย ผู้วิจัยกล่าวถึงลำเต้ยว่า แบ่งเป็น 4 ประเภท ได้แก่ เต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยหัวโนนตาล

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์.(2530 : 108-114) เรียบยเรียงความเป็นมาของหมอลำ และลำเต้ย สรุปได้ว่า หมอลำมีวิวัฒนาการมาตามลำดับ โดยเริ่มจากลำพื้น ลำกลอน ลำหมู่ และลำเพลิน การลำกลอนมีรูปแบบและวิธีการเล่นที่ได้รับความนิยมอยู่ในภาคอีสานมาจนถึงปัจจุบัน การลำกลอนจะลำอยู่ 3 ทำนอง คือ ลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเต้ย ส่วนของลำเต้ยนั้นเกิดขึ้นภายหลังลำทำนองอื่นๆ แบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ เต้นธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยหัวโนนตาล ในปัจจุบันได้มีการนำลำเต้ยมาประยุกต์เป็นเพลงลูกทุ่ง เช่น ลำเต้ยประยุกต์ของ พรศักดิ์ ส่องแสง ชุกสาวจันทร์กังโกบ เป็นต้น

บุญกว้าง วาทโยธา.(2521 : 30-40) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหมอลำ โดยกล่าวถึงกำเนิดของหมอลำ วิวัฒนาการของหมอลำ ประเภทของหมอลำ ซึ่งแบ่งออกเป็น 7 ประเภท คือ ลำกลอน ลำชิงชู้ ลำชิงชาย ลำแมงตับเต่า ลำผีฟ้าผีทรง ลำเรื่องและลำเพลิน

บุญเรือง ถาวรสวัสดิ์.(2521 : 40-41) เรียบเรียงประวัติความเป็นมาของแคนกับลำ โดยกล่าวถึงความเป็นมาของแคน ความมหัศจรรย์ของลายแคน ในส่วนที่เกี่ยวกับหมอลำ ผู้เขียนเสนอความหมายของคำว่า "ลำ" ประเภทของหมอลำ โดยแสดงความคิดเห็นส่วนตัวแทรกในบทความบางตอนด้วย

พรชัย ศรีสารคาม.(2521 : 61-77) เรียบเรียงเรื่องราวของลำเต้ย โดยกล่าวงถึงความหมายของคำว่า "เต้ย" ความเป็นมาของลำเต้ย ประเภทของลำเต้ย พร้อมกับยกตัวอย่างกลอนลำเต้ยแต่ละประเภทประกอบด้วย และแสดงความคิดเห็นของผู้เขียนเพิ่มเติมในแต่ละหัวเรื่องด้วย

สว่าง เลิศฤทธิ์.(24527 : 38-40) เสนอข้อคิดเกี่ยวกับกำเนิดของหมอลำว่า น่าจะมาจากความเชื่อในเรื่องของผี เทวดา และจากสภาวะทางจิตใจตึงเครียด จึงเกิดหมอลำขึ้นเพื่อผ่อนคลายอารมณ์ โดยการนำนิทานมาเล่าเป็นทำนอง ซึ่งน่าจะเป็นจุดกำเนิดของหมอลำ ดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นหมอลำคือ แคน หมอลำแบ่งตามวัตถุประสงค์ของการลำ โดยแบ่งออกเป็น 2

ประเภท คือ หมอลำที่ลำในทางไสยศาสตร์ ได้แก่ หมอลำล่อง และหมอลำที่ลำเพื่อความสนุกสนาน ได้แก่ หมอลำกลอน หมอลำเพลิน และหมอลำเรื่องต่อกลอน นอกจากนี้ ผู้เขียนยังเสนอปัจจัยที่มีผลกระทบต่อการแสดงหมอลำ ซึ่งได้แก่ ปัจจัยทางเทคโนโลยี ปัจจัยทางสังคม และปัจจัยทางเศรษฐกิจ

จากเอกสารงานวิจัยดังกล่าวมาทั้งหมดนี้ ผู้วิจัยได้ใช้เป็นแนวทางในการศึกษาลำเต้ยหัวดอนตาลในด้านต่อไปนี้

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของลำเต้ยหัวดอนตาล
2. เพื่อศึกษาบทบาทและหน้าที่ของลำเต้ยหัวดอนตาล ที่มีต่อชุมชน

2.6 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ใช้เป็นแนวทางในการศึกษาองค์ประกอบทางดนตรี

ดนตรีเป็นศิลปะและเป็นวิธีการแห่งการสร้าง หรือทำ "เสียง"ให้อยู่ในระเบียบในด้านจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียง และคีตลักษณ์ ไม่ว่าดนตรีชาติใดจะต้องอยู่ในพื้นฐานต่างเหล่านี้เหมือนกันทั้งสิ้น ในความแตกต่างนั้นขึ้นอยู่กับกรอบของวัฒนธรรมของแต่ละสังคม ที่กำหนดให้เกิดรสนิยมของแต่ละวัฒนธรรมซึ่งเป็นตัวกำหนดให้เกิดความแตกต่าง จนสามารถบ่งบอกได้ว่าดนตรีแต่ละแบบซึ่งแตกต่างกันนั้นเป็นของชาติหนึ่งชาติใดได้

คมสันต์ วงค์วรรณ์ (ดนตรีตะวันตก 2551 : 11) ดนตรีเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเสียงโดยเฉพาะ มนุษย์เราไม่สามารถมองเห็นเสียงเป็นเส้นหรือเป็นสายได้เหมือนกับศิลปะแขนงอื่นๆ ซึ่งสามารถรับรู้ความงามของวัตถุต่างๆ ได้ด้วยตา ในทางตรงข้าม ในทางรับรู้ทางดนตรีนั้นมนุษย์เราต้องใช้การฟังโดยใช้หูเท่านั้นจึงจะสามารถเข้าถึงความไพเราะและได้รับอรรถรสของบทเพลงต่างๆ ได้ องค์ประกอบของดนตรีเป็นส่วนสำคัญพื้นฐานที่ทำให้เกิดดนตรีให้เราได้ยินได้ฟังจนกระทั่งถึงปัจจุบัน คือ เสียง จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน รูปพรรณหรือพื้นผิว รูปแบบ และสีสันของเสียง

คาโรล เจ. คอมย์ตัน.(Carol J. Compton. 1979 : 134-168) ได้ศึกษาองค์ประกอบของลำสีทันดอน ในด้านฉันทลักษณ์ ภาษา เนื้อหา และจังหวะ ด้านฉันทลักษณ์กล่าวถึงระดับเสียงลักษณ์สัมผัสของสีทันดอน ส่วนภาษากล่าวถึง การใช้คำสร้อย คำเสริม การใช้คำเชื่อมในด้านเนื้อหา ผู้เขียนเปรียบเทียบเนื้อหาของกลอนลำระหว่างกลอนตัดกับกลอนเญิ้น ในส่วนของจังหวะผู้เขียนศึกษาจังหวะของลำสีทันดอน พบว่า จังหวะมีส่วนสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ นอกจากนี้ผู้เขียนยังกล่าวถึงรูปแบบของการลำของหมอลำสีทันดอนของผู้ให้ข้อมูล ซึ่งเป็นการลำสลับกันระหว่างชายหญิงจนกระทั่งจบการแสดง

เจริญชัย ชนไพโรจน์.(Jarernchai Chonpairot. 1990) ได้วิเคราะห์ลำคอนสวันด้านภาษาและดนตรี ในด้านภาษา ผู้วิจัยศึกษาระดับเสียง (Wordtone) รูปแบบ (Form) สัมผัส (Rhyme) ความหมาย (Meaning) เนื้อหา (Content) ของลำคอนสวัน ส่วนในด้านดนตรี ผู้วิจัยกล่าวถึง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบรำคอนสวัน คือ แคน ซอ กลอง ฉิ่ง และกั๊บแก๊บ ในด้านจังหวะ (Rhythm) ท่วงทำนอง (Melody) รูปแบบคีตลักษณ์ (From) และการประสานทำนอง (Texture) ข้อมูลที่นำมาศึกษาได้จากหมอลำคอนสวัน ที่อยู่ในประเทศลาว และหมอลำที่อพยพไปอยู่ประเทศตะวันตก ได้แก่ หมอลำคำวงค์ หมอลำบุญคอง หมอลำบัวผัน และหมอลำพิมมะสอน

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (ม.ป.ป. :9) ได้กขล่าวว่า มาตราเสียงของดนตรีไทย คล้ายคลึงกับมาตราเสียงของดนตรีสากล คือ ในช่วงระยะขั้นคู่แปด (Octave) มี 7 เสียงเท่ากัน แต่ระยะการวางเสียงผิดกันมาก มาตราของดนตรีไทย กำหนดไว้ 7 เสียงเท่ากันหมดไม่มีครึ่งเสียงขั้นอยู่ในตอนใด ส่วนมาตราสียงขอดนตรีสากลใน 7 เสียงนั้นมีเสียงเต็มอยู่ 5 เสียง และมีครึ่งเสียงอยู่ 2 เสียง

ประสิทธิ์ เลียวศิริพงษ์.(2529 : 9-10) กล่าวถึงการศึกษาเพลงพื้นบ้านไว้ว่า เพลงพื้นบ้านเป็นการรวมศิลปะสองสาขาเข้าด้วยกัน คือ ภาษากับดนตรี การศึกษาเพลงพื้นบ้าน จึงควรศึกษาบนพื้นฐานทางมานุษยวิทยา ซึ่งเรียกว่า “มานุษยดุริยางควิทยา” (Ethomusicology) ซึ่งเป็นการศึกษาทั้ง “ภาษา” และ “ดนตรี” เท่าที่ผ่านมา การศึกษาเพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่ศึกษาเฉพาะส่วนที่เป็นภาษาเท่านั้น ส่วนที่เป็นดนตรีมักจะถูกละเลย ดังนั้นการศึกษาเพลงพื้นบ้านเพื่อให้ครอบคลุมทุกด้านจึงต้องศึกษาองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งเป็นสิ่งบ่งชี้ให้เห็นวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน องค์ประกอบทางดนตรีที่ควรศึกษา ได้แก่ ทำนอง จังหวะลีลา คุณภาพเสียง การประสานเสียง การประสานทำนอง และคีตลักษณ์

สงัดภู เขาทอง.(2524 : 23-57) ได้เสนอแนวทางการศึกษาดนตรีไทยไว้ว่า การศึกษาดนตรีไทยศึกษาได้ 2 ส่วน คือ ส่วนภาษาและส่วนดนตรี ส่วนภาษานั้นสามารถศึกษาในรูปไวยากรณ์ โดยจำแนกเป็นอักขระวิธี วจีวิภาค วากยสัมพันธ์ และฉันทลักษณ์ นอกจากนี้ ในส่วนของภาษายังมีเนื้อหา ซึ่งอาจมีความสัมพันธ์กับสังคม ส่วนในทางดนตรีนั้น จะต้องศึกษาองค์ประกอบทางดนตรี ในทางตะวันตกได้แบ่งส่วนประกอบทางดนตรีไว้เป็น 6 หลักใหญ่ๆ คือ ท่วงทำนอง (Melody) จังหวะลีลา (Rhythm) การประสานเสียง (Hamony) การประสานทำนอง (Texture) คุณภาพทางดนตรี (Tone colour) และคีตลักษณ์ (Form)

องค์ประกอบแต่ละส่วนมีรายละเอียดสรุปได้ว่า ท่วงทำนองประกอบด้วย ระดับของเสียง การเคลื่อนที่ของเสียง เพื่อให้เกิดท่วงทำนอง ความยาวของทำนอง ความกว้างของเสียงที่ต่ำสุดและสูงสุด และระบบของหลักเสียง ส่วนจังหวะลีลา (Rhythm) ประกอบด้วย การเคาะจังหวะอย่างสม่ำเสมอ (Time) ช่วงเวลาการเคาะอย่างสม่ำเสมอ (Beat) ความช้าเร็วของเพลง (Tempo) และจังหวะสั้น ยาว หนัก เบา ที่ประกอบอยู่ในทำนอง (Rhythm) การประสานเสียง (Harmony) เป็นการจัดระบบเสียงตามแนวตะวันตก ซึ่งในดนตรีไทยไม่นิยม การประสานทำนอง (Texture) หมายถึง ลักษณะของเสียงดนตรีหลายเสียงที่นำมาประสานกัน คุณภาพของเสียง (Tone Color) หมายถึง คุณสมบัติประจำตัวของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ส่วนการประสานทำนองและคุณภาพของเสียงจะมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด ส่วนประกอบสุดท้ายขององค์ประกอบทางดนตรี คือ คีตลักษณ์ (Forms) หมายถึง รูปร่างของเพลงที่สามารถมองเห็นได้จากภายนอก

ผู้เขียนได้สรุปองค์ประกอบของเพลงไว้ว่า เพลงของชาติต่างๆ นั้น อาจประกอบด้วยองค์ประกอบทางดนตรีครบหรือไม่ครบ ทุกส่วนอาจขาดส่วนใดส่วนหนึ่งไป ขึ้นอยู่กับสภาพของวัฒนธรรมของชาตินั้นๆ สำหรับในดนตรีไทย พิจารณาในองค์ประกอบได้เพียง 4 ส่วน ได้แก่ ท่วงทำนอง จังหวะลีลา การประสานทำนอง และคีตลักษณ์ ส่วนการประสานเสียง และคุณภาพของเสียงนั้นคนไทยไม่นิยมขับร้อง หรือฟัง เพื่อเข้าถึงอารมณ์อย่างลึกซึ้ง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของคนไทย

อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2522:5 เมื่อพิจารณาบันไดเสียงในระหว่าง 1 ช่วงคู่ 8 ของบันไดเสียงที่ใช้เสียงในการดนตรีไทยจะแบ่งเรียงลำดับเป็นขั้นๆ จากเสียงต่ำไปจนถึงเสียงสูง มีระยะขั้นถึง 7 มีระยะขั้นถึง 7 ขั้น โดยจัดความถี่ – ห่างของเสียงระหว่างขั้นหนึ่งกับขั้นหนึ่งกับขั้นข้างเคียงกันไว้ให้ มีระยะเท่าๆ กันตลอด โดยแยกเสียงพิเศษขึ้นในระหว่างทุกๆ ขั้นของบันไดเสียงเรียกในทางดนตรีสากลว่า บันไดเสียงโครมาติก (Cromatic) ซึ่งมีระยะขั้นถึง 12 ขั้นเสียง ในขณะที่ดนตรีไทยมีถึง 14 ขั้นเสียง ถ้าพิจารณาให้ละเอียดว่าในความจริงแล้วมาตราเสียงของดนตรีไทยมีอยู่เพียง 7 ขั้นเสียงเท่านั้น

ฮิกค็อก โรเบิร์ต.(Hickok Robert. 1979 : 13-28) กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรีทั่วไปโดยเฉพาะดนตรีทางตะวันตก สรุปได้ว่า ดนตรีมีส่วนประกอบ 6 ส่วน คือ ทำนอง (Melody) จังหวะลีลา (Rhythm) การประสานเสียง (Harmony) การประสานทำนอง (Texture) คุณภาพของเสียง (Tone Colorus) และคีตลักษณ์ (Form) โดยอธิบายรายละเอียดและลักษณะของส่วนประกอบแต่ละส่วน นอกจากนี้ผู้เขียนยังศึกษาดนตรีของชาติต่างๆ โดยเน้นที่องค์ประกอบทางดนตรีที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมของชาตินั้นๆ

จากเอกสารและงานวิจัยในกลุ่มที่ 2 สรุปได้ว่า องค์ประกอบทางดนตรีเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่จะขาดไม่ได้ในการศึกษาเพลงพื้นบ้าน ทั้งนี้เพราะองค์ประกอบทางดนตรีเป็นส่วนสำคัญที่จะชี้ให้เห็นวัฒนธรรมพื้นบ้านได้อย่างแท้จริง ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดในการศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของลำเต้ยในด้านต่อไปนี้

1. ลักษณะของท่วงทำนอง (Melody)
2. จังหวะลีลาของลำเต้ย (Rythm)
3. ลักษณะการประสานทำนอง (Texture)
4. รูปแบบหรือคีตลักษณ์ (From)
5. กระแสเสียง (Tone Color)

2.7 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

วัฒนธรรม หมายถึง ความเจริญงอกงาม ซึ่งเป็นผลจากระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสังคม และมนุษย์กับธรรมชาติ จำแนกออกเป็น 3 ด้าน คือ จิตใจ สังคม และวัตถุ มีการสั่งสมและ สืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง จากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่ง จนกลายเป็นแบบแผนที่สามารถ เรียนรู้และก่อให้เกิดผลิตกรรมและผลิตผล ทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม อันควรค่าแก่การวิจัย อนุรักษ์ ฟื้นฟู ถ่ายทอด เสริมสร้างเอตทัคคะ และแลกเปลี่ยนเพื่อสร้างดุลยภาพแห่งความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ สังคม และธรรมชาติ ซึ่งจะช่วยให้มนุษย์สามารถดำรงชีวิตอย่างมีสุข สันติสุข และอิสรภาพ อันเป็นพื้นฐานแห่งอารยธรรมของมนุษยชาติ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2535)

ปรีชา ทองบพิตร.(2542 : 131) ได้กล่าวไว้ในหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดมุกดาหาร ความว่า มรดกวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดมุกดาหาร ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่ พ.ศ. 2310 นับเป็นเวลา 236 ปี วิถีชีวิตของชาวจังหวัดมุกดาหาร ได้หล่อหลอมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี เป็นมรดกตกทอดมาสู่ลูกหลานในกาลปัจจุบัน เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่หยั่งรากลึก มั่งคง และมีความหลากหลาย เป็นสื่อพัฒนาสังคมและประเทศชาติได้ทุกๆ ด้าน

ปัญญา รุ่งเรือง.(2546 : 7) ได้กล่าวไว้ในหนังสือประวัติศาสตร์การดนตรี ความว่า ดนตรีพื้นเมือง (Regional Music) หมายถึง ดนตรีของผู้คนในอาณาบริเวณใดบริเวณหนึ่ง หรือวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งในวงกว้างไม่มีสันพรมแดนกำหนด และดนตรีนั้นเป็นที่เข้าใจซาบซึ้งรู้ความหมายซึ่งกันและกันเป็นอย่างดี ระหว่างผู้คนในวัฒนธรรมนั้นๆ ส่วนบุคคลอื่นนอกวัฒนธรรมแม้จะซาบซึ้งกับดนตรีนั้นได้ก็ในระดับจำกัด คือยังเข้าไม่ถึงความหมายที่แท้จริง ในชนิดที่ไม่ต้อง

อธิบาย ดนตรีพื้นเมืองเดียวกันใช่ว่าจะเป็นแบบเดียวกันไปเสียหมด ดนตรีพื้นเมืองของแต่ละท้องถิ่นยังมีความแตกต่างกันในรายละเอียด คำว่าดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) ก็น่าจะนำมาเรียกดนตรีประจำถิ่นได้ ซึ่งดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่มีขึ้นในแต่ละท้องถิ่น รูปแบบของดนตรีจึงมีความเรียบง่าย แสดงออกซึ่งเอกลักษณ์ของท้องถิ่นนั้นๆ หากจะกล่าวถึงดนตรีในภูมิภาค เหนือ อีสาน กลาง ใต้ คนในสังคมย่อมรับรู้ว่า เมื่อบรรเลงวงดนตรีกันตรึมก็ทราบว่าเป็นดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานใต้ เมื่อบรรเลงวงโงลางก็คือลักษณะของดนตรีพื้นอีสานเหนือ ซึ่งเครื่องดนตรีพื้นบ้านของไทยส่วนใหญ่นั้น เป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นจากวัสดุธรรมชาติ โดยเฉพาะไม้หรือส่วนที่เป็นไม้ หนังสัตว์ เขา งา เปลือกหอย ฯลฯ การนำส่วนเหล่านี้มาใช้เป็นส่วนประกอบของเครื่องดนตรี ดังจะเห็นได้จากเครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่า ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นจากวัสดุธรรมชาติในท้องถิ่นแทบทั้งสิ้น

วิมูล หนูเกื้อ.(2540 : 29) ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านอีสานว่า ในปัจจุบันดนตรีพื้นบ้านอีสานได้แพร่หลายไปภูมิภาคต่างๆ ตามการอพยพโยกย้ายถิ่นทำกินของชาวบ้าน แม้จะมีการประดิษฐ์ดัดแปลงทำนอง จังหวะ ลีลา เป็นเพลงประเภทลูกทุ่งแล้วก็ตาม แต่เพลงเหล่านั้นยังคงมีเอกลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านของอีสานไว้ ซึ่งถ้าพิจารณาดนตรีพื้นบ้านอีสานจะพบว่ามีลักษณะเด่นหลายประการ คือ เครื่องดนตรี ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบของดนตรี มาตราเสียง และจังหวะลีลา

ศรีพรหมมา กฤษฎากร.(2531 : 18) ได้กล่าวถึงคติชนวิทยา และวิถีชีวิตพื้นบ้าน ไว้ในหนังสือพื้นถิ่นพื้นฐาน มีใจความว่าการศึกษาคติชนวิทยาและวิถีชีวิตพื้นบ้าน คือ การศึกษาวัฒนธรรมที่มีการถ่ายทอดโดยการบอกเล่า การสังเกต การเลียนแบบหรือการนำไปทดลอกปฏิบัติ และส่วนมากไม่มีการเขียนบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร การศึกษาคติชนวิทยา ศึกษาวัฒนธรรมรูปแบบดังกล่าวทั้งในชนบทและในเมือง ส่วนการศึกษาวิถีชีวิตพื้นบ้านมักจะเน้นศึกษาวิถีชีวิตในชนบท จึงกล่าวได้ว่าวัฒนธรรม คือ สิ่งอันเป็นผลผลิตของส่วนรวม ที่มนุษย์ได้เรียนรู้มาจากคนแต่ก่อน สืบต่อเป็นประเพณีกันมา วัฒนธรรมคือการคิดเห็น ความรู้สึก ความประพฤติและกิริยาอาการหรือการกระทำใดๆ ของมนุษย์ในส่วนรวมลงรูปเป็นพิมพ์เดียวกัน และแสดงออกมาให้เห็นเป็นรูปแบบของภาษา ศิลปะ ความเชื่อ ระเบียบ ประเพณี เป็นต้น

ศาสตราจารย์นายแพทย์ ประเวศ วะสี.(2532 : 1-22) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรม ไว้ในหนังสือวัฒนธรรมกับการพัฒนา โดยอธิบายความหมายของวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมอีสานคือพลังของภูมิปัญญาซึ่งเป็นรากฐานของสังคม เศรษฐกิจ การเมืองของชุมชน ซึ่งได้มาจากการ

เลือกสรร กลั่นกรอง ด้วยการปฏิบัติสืบต่อเนื่องกันมา วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือที่แสดงออกถึงความเข้มแข็ง ซึ่งมีคุณลักษณะที่สำคัญ 8 ประการ คือ

1. มีความหลากหลายกระจายอำนาจ
2. กระจายรายได้และสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ
3. ส่งเสริมศักดิ์ของชุมชน
4. มีความบูรณาการ
5. สร้างความบรรณาสานสอดคล้อง และสร้างความสมดุลยั่งยืน
6. มีการพัฒนาจิตใจและลึกซึ้ง
7. ส่งเสริมความเข้มแข็งของสังคม
8. เป็นการผดุงศีลธรรม

สุธรรม ชาตะสิงห์.(2534 : 9) ได้กล่าวถึงลักษณะของการศึกษาวัฒนธรรมไว้ว่า การศึกษาวัฒนธรรม คือ การศึกษาความหมาย ความสำคัญ ประวัติความเป็นมา ฯลฯ ของสิ่งที่มนุษย์คิดขึ้น ทำขึ้น เช่น การศึกษาเกี่ยวกับดนตรี และนาฏศิลป์ไทย คือการศึกษาว่าเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ศิลปะการร่ายรำแต่ละอย่างมีประวัติความเป็นมาอย่างไร เปลี่ยนแปลงอย่างไร ข้อมูลข้างต้นนั้นเป็นส่วนหนึ่งของแง่มุมการมองศิลปะการดนตรี ซึ่งเป็นสิ่งที่สามารถสะท้อน ภาพวิถีชีวิตของคนไทย อันนำไปสู่การศึกษาดนตรีพื้นบ้าน และลักษณะของดนตรีซึ่งมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการศึกษาลำเต้ยหัวดอนตาล

2.8 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับอำเภอดอนตาล

2.8.1 ประวัติความเป็นมา

บ้านดอนตาลตั้งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เดิมตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำโขงตรงข้ามหัวดอนตาล ซึ่งเป็นเกาะกลางแม่น้ำโขง หัวหน้าผู้ที่พาอพยพมาตั้งบ้านดอนตาลคนแรก คือ พ่ออัญญา ปุมลุม และญาหม่อมถ่าน ตั้งบ้านเรือนอยู่ริมฝั่งโขงซึ่งมีวัดท่าดอนตาล และต้นโพธิ์เป็นสัญลักษณ์ มีการสันนิษฐานว่า ตั้งบ้านเรือนอยู่ริมฝั่งโขงประมาณ 100 ปี ในขณะที่สร้างหอโฮงอยู่นั้น พ่ออัญญา ปุมลุม ได้ถึงแก่กรรม ลูกหลานได้ทำต่อจนสำเร็จเป็นหอโฮง (หอโฮงที่ทำการของตำบล) ชาวบ้านจึงเรียกว่าท่าโฮงจนถึงปัจจุบัน

หลายปีต่อมา บ้านดอนตาลได้เกิดแห้งแล้งเกิดโรคห่า (อหิวาตกโรค) บางปีน้ำท่วม จระเข้กัดคน กินสัตว์เลี้ยง การไปมาหาสู่ไม่สะดวก ทำให้ผู้คนล้มตายเป็นจำนวนมาก ผู้คนก็แตกกระจายระส่ำระสายไปคนละทิศละทางเพราะหนีโรคห่า ยังมีผู้คนกลุ่มใหญ่ได้หนีขึ้นมาตั้งบ้านเรือนอยู่เนินสูง ห่างจากที่เดิมประมาณ 1 กิโลเมตร บริเวณแห่งนี้เป็นป่าดงพงไพร มีต้นไม้

ใหญ่จำนวนมาก เช่น ต้นตะเคียน ไม้พยูง ต้นยางนา ต้นตะบาก เป็นต้น อยู่ในบริเวณหลุมใน ปัจจุบัน และมีต้นตะเคียนทองเหลืออยู่ ผู้เป็นหัวหน้ากลุ่มอพยพมาตั้งบ้านใหม่มี 3 กลุ่ม คือ

1. พ่ออัญญซาว มุงคุณ เป็นหัวหน้ามาจากหนองบัวลุ่มภู (จังหวัดหนองบัวลำภู ในปัจจุบัน)

2. ท้าวราชาบุตรโคตร เป็นหัวหน้า มาจากดงเขนย แก้งกอกน้ำเนา ฝั่งซ้ายของ แม่น้ำโขง

3. ท้าวกินรี เป็นหัวหน้า กลุ่มนี้มาจากทางใต้ คือ เมืองคง จำปาศักดิ์

ในอดีตเป็นตำบลดอนตาลขึ้นกับ อำเภ อมุกดาหาร จังหวัดนครพนมเป็นตำบลที่มีชื่อเสียงมากตำบลหนึ่ง ในเขตอำเภอมุกดาหาร เป็นแผ่นดินที่อุดมสมบูรณ์ ด้วยโภคทรัพย์แต่โบราณ ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2506 ได้รับการยกย่องฐานะ แต่งตั้งเป็นกิ่งอำเภอดอนตาล โดยมี นาย คำบุ เหมมาลา เป็นปลัดอำเภอผู้เป็นหัวหน้ากิ่งอำเภอ อย่างเป็นทางการ

2.8.2 ด้านภูมิศาสตร์และสภาพทั่วไป

2.1.ปัจจุบันอำเภอดอนตาลแบ่งการปกครองออกเป็น 7 ตำบล

-ตำบล ดอนตาล มี 12 หมู่บ้าน

-ตำบล บ้านบาก มี 7 หมู่บ้าน

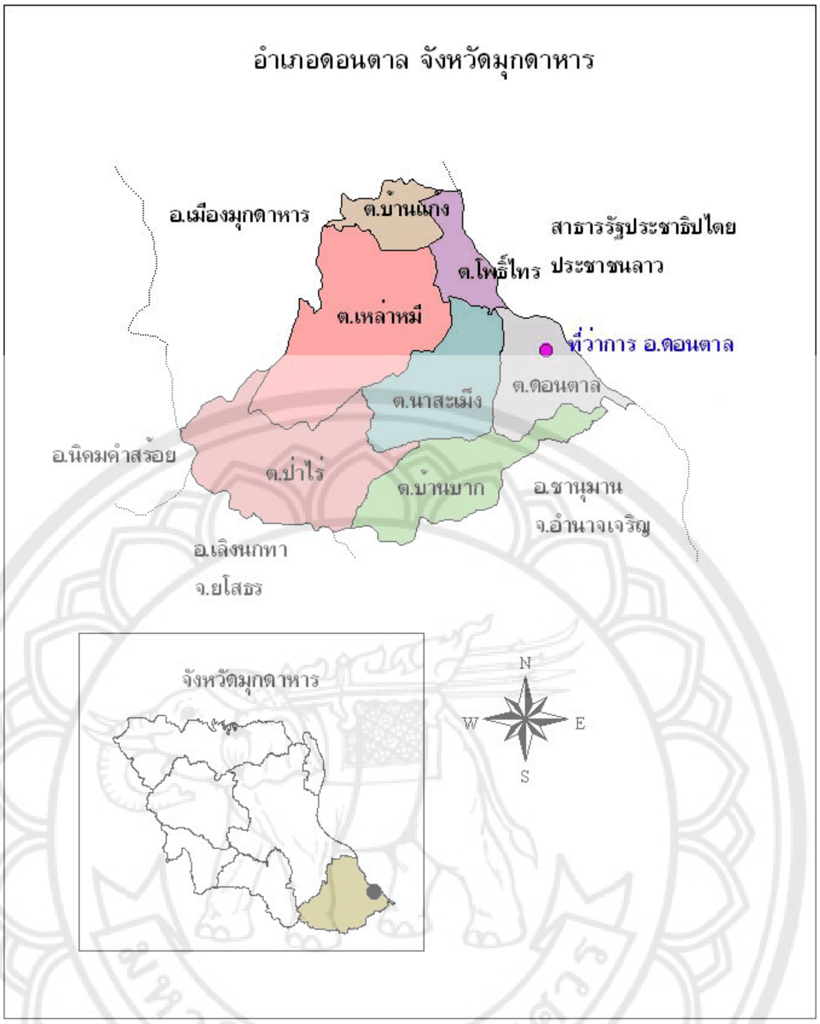
-ตำบล เหล่าหมี มี 9 หมู่บ้าน

-ตำบล ป่าไร่ มี 9 หมู่บ้าน

-ตำบล โพธิ์ไทร มี 7 หมู่บ้าน

-ตำบล นาสะเม็ง มี 8 หมู่บ้าน

-ตำบล บ้านแก้ง มี 7 หมู่บ้าน



แผนที่ อำเภอดอนตาล

2.9 ระบบเสียงดนตรีพื้นเมืองอีสาน

2.9.1 ลายแคน

ท่วงทำนองของแคนที่เป่าออกมานั้น ชาวอีสานเรียกว่า ลายแคน นั่นเอง ลายแคนเป็นการสืบทอดต่อกันมาจากความทรงจำของหมอแคนในอดีต ไม่มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ลายแคนถูกประดิษฐ์ขึ้นจากการเลียนลีลา และทำนองหรือเสียงจากธรรมชาติ

ลายแคนในความหมายของคนอีสาน หมายถึง สิ่งที่มากกว่า 1 ขึ้นไปผสมผสานอยู่ในสิ่งเดียวกัน จะอยู่ในแนวเดียวกันหรือตัดกันก็ได้ เรียกว่าลาย หรือลวดลาย สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท

1. ลายที่สัมผัสได้ด้วยตา ได้แก่ ลายของอุปกรณ์เครื่องใช้ ที่เกิดจากการทักทอจักสาน เช่นผ้า ตระกร้า กระด้ง ฝาผนังบ้านโบราณ หรือลายที่เกิดจากการวาด เป็นต้น

2. ลายที่สามารถสัมผัสได้ด้วยตาและหู ได้แก่ ลายที่ใช้สำหรับดนตรีอีสาน

คำว่าลายต่างจาก เพลง คือ

เพลง มีความสั้นยาวของวรรคตอนที่ชัดเจน เช่น เพลงลูกทุ่ง เพลงไทยเดิม มี 1 – 4 ท่อน เป็นส่วนใหญ่ เมื่อบรรเลงครบแล้วจะย้อนจากท่อน 1 หรือท่อนใดก็ได้จนจบเพลง

ลาย จะมีความสั้นยาวไม่แน่นอน และอยู่กับความสามารถบวกกับความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลง

ประวัติความเป็นมาของลายดนตรีขึ้นอยู่กับชนิด และความเหมาะสมในการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนอง ตามความหมายของคำว่าลายผู้เชี่ยวชาญการเป่าแคน หรือหมอแคน ยังไม่สามารถแยก ลาย และ ระดับเสียง ออกจากกันได้ เนื่องจากมีการปลูกฝังและสืบทอดกันมายาวนาน

ดนตรีอีสานสามารถแยกระดับเสียงได้โดยยึดแคนเป็นหลัก ซึ่งมีอยู่ 2 กลุ่มระดับเสียง คือ กลุ่มทางยาว และกลุ่มทางสั้น

ทางยาว หมายถึง การบรรเลงประกอบการลำที่มีท่วงทำนองเชื่องช้า เหมาะสำหรับการลำในบทเล่าเรื่อง บทพรรณนา บทโศกเศร้า หวนหา เป็นต้น

ทางสั้น หมายถึง การบรรเลงประกอบการลำที่มีท่วงทำนองกระชับ สนุกสนาน ร่าเริง

แคน มีลายหลักๆ อยู่ 6 ลาย แยกตามกลุ่มทางยาวและกลุ่มทางสั้นได้ดังนี้

ลายกลุ่มทางยาว มี 3 ระดับ	ลายกลุ่มทางสั้น มี 3 ระดับ
เสียงต่ำ เรียกว่า ทางใหญ่ หรือ ลายใหญ่	เสียงต่ำ เรียกว่า ลายสุดสะแนน
เสียงกลาง เรียกว่า ทางน้อย หรือ ลายน้อย	เสียงกลาง เรียกว่า โป้ซ้าย (หัวแม่มือ)
เสียงสูง เรียกว่า ทางเซ หรือ ลายเซ	เสียงสูง เรียกว่า ลายสร้อย

ลายแคน มีดังนี้

1. ลายสุดสะแนน คำว่า สะแนน คงจะเพี้ยนมาจากคำอีสานคำหนึ่งคือ สายแนน มีความหมายว่า ต้นตอ หรือสายใย เช่น ถ้าคนเราเคยเกิดเป็นพ่อแม่ลูกกันหรือผัวเมียในอดีตชาตินี้ได้เกิดมาเป็นดังอดีตอีก เขาเรียกว่าเกิดตามสาย แนน เนื่องจาก ลายสุดสะแนน เป็นลายครูของแคน มีความไพเราะเป็นพิเศษ จังหวะกระชับและมีลีลาท่วงทำนองตื่นเต้นเร้าใจตลอดเวลา

ดังนั้นคำว่า สุดสะแนน ในเรื่องของลายแคนนี้จึงหมายถึง ความไพระจับใจ ใครได้ฟังลายนี้แล้วมักจะคิดถึงบ้านเกิดเมืองนอน คิดถึงบิดามารดา ญาติพี่น้อง หรือต้องใช้คำว่าเกิดความออนซอน ขึ้นมาอย่างที่สุด นั่นก็คือเขาหวนคิดถึงสายแนนดั้งเดิมของเขานั่นเอง

สะแนน เป็นภาษาอีสาน หมายถึง เตียง (สำหรับผัวเมียนอน) หรือแคร่สำหรับนอนอย่างไฟ (ของหญิงเมื่อคลอดบุตร) จึงหมายถึงความยากลำบาก คนอีสานมักใช้คำนี้ หลังจากที่ผู้หญิงคลอดลูกแล้วอยู่ไฟ คนอีสานเรียกว่าอยู่กรรม ต้องอาบน้ำร้อน กินน้ำร้อง นอนผิงไฟบนไม้กระดานเพียงแผ่นเดียว ซึ่งเป็นความยากลำบากของผู้หญิง

2. ลายอ่านหนังสือใหญ่ หรือลายใหญ่ ในความเข้าใจโดยทั่วไปของคนอีสานหมายถึงภาษาบาลี เช่น คนที่จะเป็นมหาเปรียญต้องเรียนหนังสือใหญ่นั้น มีความศักดิ์สิทธิ์และยุ่งยากต่อการศึกษา จะต้องเรียนกันหลายปี และมีสติปัญญาดี จึงจะเล่าเรียนได้สำเร็จ ลายอ่านหนังสือใหญ่ เป็นลานที่นิ่มนวล เสียงโหยหวน ทำนองลำยาว แสดงถึงความอบอุ่นมีเมตตา

ความหมายด้านทำนอง หมายถึง การพรรณนาถึงชีวิตข องคนอีสาน ที่มีทั้งความรักและความผูกพันธ์ ความห่วงใยหวนหา ความอดทนต่อสู้อย่ามีความหวัง และความเพลิดเพลิน บางทำนองบ่งบอกถึงความรักของชายหนุ่มหญิงสาว ตลอดทั้งความรักที่มีต่อครอบครัว เครือญาติ บางท่วงทำนองบ่งบอกถึงความผูกพัน กับสิ่งที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต ทั้งในด้านการประกอบอาชีพ ด้านขนบธรรมเนียมประเพณีและศาสนา จนสร้างสมให้เกิดความสามัคคีกลมเกลียวในสังคม

3. ลายอ่านหนังสือน้อย คล้ายคลึงกับลายอ่านหนังสือใหญ่ แต่มีจังหวะที่เร็วกว่า เสียงไม่ทุ้ม ให้ความไพเราะ ทำนองไม่สลับซับซ้อนเท่ากับลายอ่านหนังสือใหญ่

4. ลายเซ เป็นลายที่สามารถเป่า นอกเหนือจากทางใหญ่ ทางน้อยได้ เป็นทางแยกออกมาได้เช่นกัน ใช้เป่าประกอบลำยาว

5. ลายโป้ซ้าย เป็นลายทางสั้นมีทำนองเดียวกับลายสุดสะแนน จะแตกต่างกันก็ลายสุดสะแนนที่มีความยากง่ายของการเล่น มีการติดสูดที่ลูกแคนที่อยู่ตรงตำแหน่งหัวแม่มือซ้าย หรือโป้ซ้าย จึงได้ชื่อลายว่าอย่างนั้น

คีย์ลายสุดสะแนน

ลายสุดสะแนน เป็นลายที่เวลาบรรเลงแล้ว ทุกครั้งที่จบลายเพลงต้องลงที่เสียงซอล อันเป็นเสียงหลักของทำนองเสมอ และลูกแคนเสียงซอลนี้ มีชื่อว่า สะแนน เมื่อเพลงจบ หรือสิ้นสุดลงที่ลูกสะแนน จึงเรียกลายนี้ว่า "ลายสุดสะแนน" ซึ่งสื่อความหมายว่า สิ้นสุดเพลงที่ลูกสะแนน ส่วนอีกความหมายหนึ่งของลายสุดสะแนน คือ ลายนี้เป็นลายที่ไพเราะมากๆ เป็นที่สุดของที่สุดของลายแคนทั้งหลาย ถือว่าเป็นลายชั้นครูของแคน เพราะเล่นได้ยากกว่าลายอื่นใดทั้งหลายหมายถึงบรรเลงให้ได้ระดับชั้นครูนั้นยาก ใครเล่นได้ ก็ถือว่าสุดยอดทางการเป่าแคนเลยทีเดียว ดังนั้น บรรดาลายทั้งหลาย ยากสุดๆ ก็ลายนี้ ไพเราะสุดๆ ก็ลายนี้ ...จึงเรียกลายนี้ว่า "สุดสะแนน" อันหมายถึง สิ้นสุดของเส้นสายแนน สาว(ชัก) ดึงสายแนนมาเรื่อยๆ ในที่สุดก็พบจุดสิ้นสุด จุดสิ้นสุด คือ จุดหมายปลายทาง เมื่อพบจุดสิ้นสุดอันเป็นเป้าหมายสุดท้ายแล้ว ถือว่าสิ้นสุดสายแนน การฝึกแคนก็เช่นกัน เมื่อฝึกไปเรื่อยๆ จนฝึกได้ลายที่ยากที่สุด อันเป็นลายชั้นครูของแคนแล้ว การฝึกแคนนั้นก็ถือว่าสุดสายแนน เช่นกัน สายแนนก็คือสะแนน สุดสายแนน ก็คือ สุดสะแนน (เกี่ยวกับสายแนน ขอให้ค้นดูจากวรรณคดีอีสาน เรื่อง สายแนนนาแก่น)

ลายสุดสะแนน มีเสียงซอล (เสียง G เมื่ออยู่บันไดเนเจอรัล) เป็นเสียงศูนย์กลางของทำนอง ใช้โน้ตในทำนอง 6 โน้ต คือ ซ ล ท ด ร ม

เสียงฟา เป็นเสียงส้มของลายสุดสะแนน "ส้ม" หมายถึง เปรี้ยว เสียงส้ม หมายถึงเสียงที่ไม่เข้าพวกกับเสียงอื่น เมื่อบรรเลงทำนอง หากนำเสียงนี้มาใช้ร่วมทำนอง จะฟังดูแปร่งๆ หู เปรี้ยวหู ก็เลยเรียกว่าเสียงส้ม

เสียงฟา เมื่อนำมาใช้ในคีย์ลายสุดสะแนนจะไม่เข้าพวกเขา หากจะให้เข้าพวกจริงๆ ต้องเป็นเสียงฟาชาร์ป (F#) ซึ่งแคนไม่มีเสียงฟาชาร์ป

อีกอย่างหนึ่ง ทำนองลายเพลงอีสาน โดยมาก เป็นทำนองโน้ตกระโดด ใช้โน้ตในแต่ละลายเพลง 5 โน้ต ซึ่งโน้ตหลัก 5 โน้ตของลายสุดสะแนนคือ "ซ ล ด ร ม"

บันไดเสียงลายสุดสะแนน ควรเรียกว่าอยู่ในบันไดจีโหมด ออกสำเนียงเมเจอร์ ไม่ใช่บันไดจีเมเจอร์ แม้ว่าทำนองจะจบลงที่เสียง ซอล หรือจี และใช้เสียงซอล เป็นเสียงประสานยืน ก็ตาม ถ้าจะจัดเข้าบันไดทางเมเจอร์ ควรจะเรียกว่าอยู่ในบันไดซีเมเจอร์ แต่ใช้เสียงในขั้นที่ 5 (dominant) คือเสียง G เป็นเสียงเอก (primary tone ไม่ใช่ Tonic) การจัดเช่นนี้ มีเหตุผลตรงที่ ลายสุดสะแนน มีลายใหญ่เป็นเครือญาติทางไมเนอร์ (relative minor) และลายใหญ่มีเสียง A หรือลา เป็น โทนิค หรือเสียงศูนย์กลาง เพราะฉะนั้น ลายสุดสะแนน จึงต้องมีเสียง C หรือโด เป็นโทนิค จึงจะถูกต้อง บันไดเสียงที่มีเสียงโด หรือ C เป็นโทนิค ก็คือบันไดซีเมเจอร์นั่นเอง

ตารางเทียบคู่โทนิคทางเมเจอร์และไมเนอร์

	Tonic Major	Tonic Minor
คู่โทนิค	C	Am
	F	Dm
	G	Em

การบรรเลงลายสุดสะแนน ต้องใช้เสียงซอล เป็นเสียงประสานยืน หรือเสียง Drone ตลอดทั้งลาย ดังนั้น ผู้เป่า มักบิขี้สูดก้อนเล็กๆ ออกมาอุดรูเสียงซอลสูง (ลูกที่ 8 แพซ้ายมือ) ไว้ ส่วนเสียงซอลของลูกที่ 6 แพซ้ายมือจะใช้นิ้วนางปิดรูนับไว้ เพื่อให้ทั้งสองลูกนั้นเกิดเสียงประสานตลอดการบรรเลงลาย

ลายสุดสะแนน นอกจากจะใช้เสียงประสานยืนคือซอลแล้ว ขณะบรรเลง ยังมีการจับคู่ประสานคอร์ดเสียงอื่นๆ ด้วย เช่น เสียงลากับเสียงมี , เสียงโดกับเสียงซอล ดังนั้น เสียงแคนของลายสุดสะแนนจึงออกมาลักษณะคอร์ดประสานจังหวะแบบกระชับ กล่อมประสานกันไพเราะเพราะพริ้งมาก

คีย์ลายโป้ซ้าย

ลายโป้ซ้าย คือทำนองลายสุดสะแนน ที่เลื่อนบันไดจากบันไดจีโหมด มาเป็นบันไดซีโหมด และออกสำเนียงทางเมเจอร์เหมือนกัน ชื่อลายโป้ซ้าย ตั้งขึ้นตามอากัปกริยาของผู้เป่าแคน ที่ต้องใช้นิ้วโป้ซ้าย ปิดรูนับของลูกแคนเสียง โด (ลูกที่1 แพซ้าย) ไว้ตลอดเวลาที่บรรเลงลายโป้ซ้าย

ลายโป้ซ้ายมีเสียงโด (เสียง C เมื่ออยู่บันไดเนเจอรัล) เป็นเสียงศูนย์กลางของทำนอง ใช้โน้ตในทำนองได้ครบทั้ง 7 โน้ต คือ ด ร ม ฟ ซ ล ท แต่อย่างไรก็ตาม ทำนองลายเพลงอีสานโดยมาก เป็นทำนองโน้ตกระโดด ใช้โน้ตในแต่ละลายเพลง 5 โน้ต ซึ่งโน้ตหลัก 5 โน้ตของลายโป้ซ้ายคือ “ด ร ฟ ซ ล”

บันไดเสียงลายโป้ซ้าย ควรเรียกว่าอยู่ในบันได C Mode ออกสำเนียง Major ไม่ใช่บันได C Major แม้ว่าทำนองจะจบลงที่เสียง โด หรือ C และใช้เสียงโด เป็นเสียงประสานยืน ก็ตาม ถ้าจะจัดเข้าบันไดทางเมเจอร์ ควรจะเรียกว่าอยู่ในบันได F Major แต่ใช้เสียงในขั้นที่5 (dominant) คือเสียง C เป็นเสียงเอก (primary tone ไม่ใช่ Tonic) การจัดเช่นนี้ มีเหตุผลตรงที่ ลายโป้ซ้าย มีลายน้อยเป็นเครือญาติทางไมเนอร์ (relative minor) และลายน้อยมีเสียง D หรือเร เป็น โทนิค หรือเสียงศูนย์กลาง เพราะฉะนั้น ลายโป้ซ้าย จึงต้องมีเสียง F หรือ ฟา เป็นโทนิค จึงจะถูกต้อง บันไดเสียงที่มีเสียงฟา หรือ F เป็นโทนิค ก็คือบันได F Major นั่นเอง

ตารางเทียบคู่โทนิคทางเมเจอร์และไมเนอร์

	Tonic Major	Tonic Minor
คู่โทนิค	C	Am
	F	Dm
	G	Em

การบรรเลงลายโป้ซ้าย ต้องใช้เสียงซอลสูง (ลูกที่ 8 แพซ้ายมือ) และเสียงโดสูง (ลูกที่1 แพซ้ายมือ) เป็นเสียงประสานยืน หรือเสียง Drone ตลอดทั้งลาย โดยลูกที่ 8 แพซ้าย มักปิดรูนับด้วยขี้สูดก้อนเล็กๆ แต่ลูกที่1 แพขวา ปิดรูนับด้วยนิ้วหัวแม่มือซ้ายไว้ เพื่อให้ทั้งสองลูกนั้นเกิดเสียงประสานตลอดการบรรเลงลาย

ลายโป้ซ้าย นอกจากจะใช้เสียงประสานยืนคือซอลสูงและโดสูงแล้ว ขณะบรรเลง ยังมีการจับคู่ประสานคอร์ดเสียงอื่นๆ ด้วย เช่น

ถ้าโน้ตลงเสียงโด จะจับคู่กับเสียงซอล, เสียงเร จับคู่กับเสียงลากลาง(ลูกที่4แพขวา), เสียงฟา คู่กับเสียงฟา, เสียงซอลคู่กับเสียงซอล, เสียงลา จับคู่กับเสียงเร***

การใช้เสียงซอล ประสานคู่กับเสียงฟา และเสียงลา จะฟังดูแข็งกระด้าง... ดังนั้น หมอแคนบางคน จะไม่ใช้เสียงซอลสูง (ลูกที่8 แพซ้าย) เป็นเสียงประสานยืน หรือเสียงเสพลายโป้ซ้าย

คีย์ลายสร้อย

ลายสร้อย คือทำนองลายโป้ซ้าย ที่เลื่อนบันไดจากบันไดซีโหมด มาเป็นบันไดดีโหมด และออกสำเนียงทางเมเจอร์เหมือนกันชื่อลายสร้อย น่าจะมาจากภาษาไทยลาว ซึ่ง สร้อย แปลว่า ฉีกออกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย เพราะลายสร้อย คือลายที่ฉีกหรือแตกออกมา จากลายสุดสะแนนและลายโป้ซ้าย แต่เดินทำนองเหมือนทั้งสองลายดังกล่าว ได้ไม่ครบถ้วน อันเนื่องมาจากข้อจำกัดเรื่องช่วงทบเสียงไม่ครบ 2 ช่วงทบดี... จึงถือว่าเป็นเพียง สร้อย หรือส่วนย่อยของลายทั้งสองเท่านั้น

ลายสร้อยมีเสียงเร (เสียง D เมื่ออยู่บันไดเนเจอรัล) เป็นเสียงศูนย์กลางของทำนอง ใช้โน้ตในทำนอง 6 โน้ต คือ ร ม ซ ล ท ด แต่อย่างไรก็ตาม ทำนองลายเพลงอีสาน โดยมาก เป็นทำนองโน้ตกระโดด ใช้โน้ตในแต่ละลายเพลง 5 โน้ต ซึ่งโน้ตหลัก 5 โน้ตของลายสร้อยคือ “ร ม ซ ล ท”

บันไดเสียงลายสร้อย ควรเรียกว่าอยู่ในบันได D Mode ออกสำเนียง Major ไม่ใช่บันได D Major แม้ว่าทำนองจะจบลงที่เสียง เร หรือ D และใช้เสียงเร เป็นเสียงประสานยืน ก็ตาม ถ้าจะจัดเข้าบันไดทางเมเจอร์ ควรจะเรียกว่าอยู่ในบันได G Major แต่ใช้เสียงในขั้นที่5 (dominant) คือเสียง D เป็นเสียงเอก (primary tone ไม่ใช่ Tonic) การจัดเช่นนี้ มีเหตุผลตรงที่ ลายสร้อย มีลายเซเป็นเครือญาติทางไมเนอร์ (relative minor) และลายเซมีเสียง E หรือมี เป็น โทนิค หรือเสียงศูนย์กลาง เพราะฉะนั้น ลายสร้อย จึงต้องมีเสียง G หรือ ซอล เป็นโทนิค จึงจะถูกต้อง บันไดเสียงที่มีเสียงซอล หรือ G เป็นโทนิค ก็คือบันได G Major นั่นเอง

ตารางเทียบคู่โทนิคทางเมเจอร์และไมเนอร์

	Tonic Major	Tonic Minor
คู่โทนิค	C	Am
	F	Dm
	G	Em

การบรรเลงลายสร้อย ต้องใช้เสียงเรสูง (ลูกที่ 6 แพขวามือ) และเสียงลาสูง (ลูกที่ 8 แพขวามือ) เป็นเสียงประสานยืน หรือเสียง Drone ตลอดทั้งลาย โดยลูกที่ 8 แพขวา มักปิดรูนับด้วยขี้สูดก้อนเล็กๆ ส่วนลูกที่6 แพขวา ปิดรูนับด้วยนิ้วนางขวาไว้ เพื่อให้ทั้งสองลูกนั้นเกิดเสียงประสานตลอดการบรรเลงลายลายสร้อย นอกจากจะใช้เสียงประสานยืนคือลาสูงและเรสูงแล้ว ขณะบรรเลงยังมีการจับคู่ประสานคอร์ดเสียงอื่นๆ ด้วย เช่นถ้าโน้ตลงเสียงลาต่ำ จะจับคู่กับเสียงเร และลากลาง , เสียงที จับคู่กับเสียงมี และทีสูง , เสียงเร จับคู่กับเสียงลากลาง , เสียงมี จับคู่กับเสียงที และมีสูง , ส่วนเสียงซอล และเสียงลากลาง มักใช้เป็นเสียงเดี่ยว