



ดนตรีประกอบ : กรณียศึกษาเพลงบัวลอย



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2545

ISBN 974-05-1053-1

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วพ
จ 913๑
2545
พ. 2

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีประกอบศพ : กรณีศึกษาเพลงบัวลอย



นายไชยวรุณ โกศล

ผู้วิจัย



นายพนิจ ฉายสุวรรณ

ศิลปินแห่งชาติ

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



นายสังข์ ภูเขาทอง

กศ.บ.

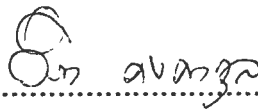
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



นางวิภา คงตากุล

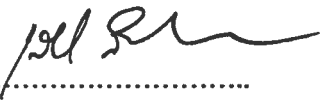
Ed. D.

ประธานกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์



ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิมลอมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีประกอบศพ : กรณีศึกษาเพลงบัวลอย

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี

วันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2545



นายไชยวรุณ โกศล

ผู้วิจัย



นายพินิจ ฉายสุวรรณ, ศิลปินแห่งชาติ

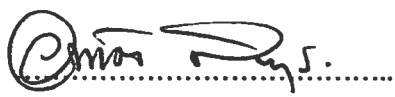
ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

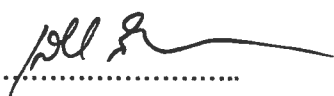
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



นายอนันต์ สบฤกษ์

กศ.บ., กศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์เลียงชัย ถัมถ้อยวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



นายสงค์ ภูเขาทอง

กศ.บ.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

รักษาราชการแทนผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้สำเร็จลงด้วยความกรุณาของผู้มีพระคุณหลายท่าน ผู้วิจัยขอกราบ
ขอบพระคุณท่านเหล่านั้นมาด้วยความซาบซึ้งในความกรุณาของท่านอย่างสูงสุด

ขอกราบขอบพระคุณครูพินิจ ฉายสุวรรณ ประธานควบคุมวิทยานิพนธ์ อาจารย์สังัด
ภูเขาทอง รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำปรึกษา
ชี้แนะ แก้ไขข้อบกพร่อง ให้ข้อมูล รวมทั้งให้ข้อคิดต่าง ๆ แก่ผู้วิจัยด้วยเมตตาเสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์อนันต์ สบฤกษ์ ที่กรุณาเป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และ
กรุณาให้คำปรึกษาในการทำวิทยานิพนธ์ รวมทั้งกรุณาแก้ไขข้อบกพร่อง

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์
ที่กรุณาให้แนวคิด ให้คำปรึกษาเกี่ยวกับการทำวิทยานิพนธ์ และคอยเป็นกำลังใจช่วยเหลือผู้วิจัย
ด้วยดีตลอดมา

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์อนันต์ นาคคง ที่กรุณาให้ข้อมูลบางส่วนที่ใช้ในการทำ
วิทยานิพนธ์

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข และคณาจารย์ชาวดุริยางคศิลป์ทุก
ท่านที่กรุณาให้โอกาสในการศึกษาแก่ผู้วิจัย กรุณาให้ความรู้ และกรุณาช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ

ขอกราบขอบพระคุณวิทยากร ผู้ให้ข้อมูลทุกท่าน ที่กรุณาเสียสละเวลาให้สัมภาษณ์ และ
กรุณาให้ข้อมูลเป็นอย่างดี

ขอขอบคุณอาจารย์พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา ที่กรุณาช่วยแปลบทคัดย่อและบทสรุปเป็น
ภาษาอังกฤษ

ขอขอบพระคุณพี่ ๆ เพื่อน ๆ น้อง ๆ ชาวเอกราชชาติมังกร (ดุริยางคศิลป์รุ่น 3) ทุกท่าน ที่
คอยเป็นกำลังใจ กระตุ้นเตือน รบเร้า เร่งเร้า อันส่งผลให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้

ขอกราบแทบเท้าคุณพ่อคุณแม่ ที่สนับสนุนทุนการศึกษา คอยเป็นกำลังใจ ให้ความรักและ
เมตตาแก่ลูกตลอดมา

ความดีของวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขออุทิศน้อมเป็นเครื่องบูชาแด่ดวงวิญญาณของคุณครู
จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และครูหม่อมหลวงสุรภัย สวัสดิกุล ครูปีทั้ง 2 ท่านของผู้วิจัย

ไชยวรุณ โกศล

4036262 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี ; ศศ.ม. (ดนตรี)

คำสำคัญ : การวิเคราะห์เพลง / เพลงบัวลอย / ดนตรีประ โคมศพ

ไชยวรุณ โกศล : ดนตรีประ โคมศพ : กรณีศึกษาเพลงบัวลอย (FUNERAL MUSIC OF THAILAND : BUALOY) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : พินิจ ฉายสุวรรณ, ศิลปินแห่งชาติ, สจ๊วต ภูเขาทอง, กศ.บ., ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์, กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม. 291 หน้า ISBN 974-05-1053-1

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงมานุษยดนตรีวิทยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบททางดนตรีและวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงบัวลอย ผลการวิจัยพบว่า

วงบัวลอยประกอบด้วยปี่ชวา 1 เลา กลองมลายู 1 คู่ และหม่ง 1 ใบ เป็นวงดนตรีที่มีพัฒนาการมาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่งและวงปี่กลองมลายู สมัยโบราณใช้ในการแห่ศพ ประ โคมยาม และประ โคมตอนเผาศพ ปัจจุบันใช้ประ โคมตอนเผาศพอย่างเดียว มีแบบแผนการเรียบเรียงเพลงต่างกัน 2 แบบ คือ แบบทั่วไป และแบบของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สืบทอดโดยศิริ นักร้อง ดนตรี เรียกว่าทางอัมพวา

การเรียนเพลงบัวลอยมีความเชื่อว่าห้ามเรียนที่บ้าน ผู้เรียนต้องนำขันกำลงไปขอเรียนกับครู เมื่อเรียนจบแล้วต้องทำพิธีค้ำขันครูและอุทิศส่วนกุศลให้แก่ครู ต้องยึดถือในแบบแผนของครูอย่างเคร่งครัด ก่อนการบรรเลงต้องมีการไหว้ครูทุกครั้ง วงบัวลอยถือว่าเป็นของสูงจึงไม่ใช้บรรเลงในงานทั่วไป การบรรเลงบัวลอยถือเป็นการให้เกียรติแก่ผู้ตาย

เพลงบัวลอยที่นำมาวิเคราะห์มีลักษณะโครงสร้างคล้ายเพลงเรื่องแบบหนึ่ง ประกอบด้วย เพลงร่ำสามลา ตัวบัวลอย นางหน่าย ร่ำ ไฟไหม้ เพลงเร็ว ร่ำ และนางหงส์

หน้าทับที่ใช้บรรเลงในเพลงบัวลอยเป็นหน้าทับพิเศษทุกเพลง หน้าทับทุกเพลงมีการส่ายโดยวิธีการต่าง ๆ ให้มีความสัมพันธ์กับทำนองเพลง ในการบรรเลงกลองและปี่ต้องสัมพันธ์กัน

ทำนองเพลงตัวบัวลอยมีท่อนเดียวยาว 6 หน้าทับครึ่ง เพลงนางหน่ายมี 4 ท่อน แต่ละท่อนยาว 8, 9, 4 และ 9 หน้าทับตามลำดับ เพลงไฟไหม้มี 2 ท่อน ยาว 9 และ 12 หน้าทับ เพลงเร็วมี 2 ท่อน ยาวท่อนละ 4 หน้าทับ เพลงนางหงส์มี 2 ท่อน ยาวท่อนละ 4 หน้าทับ เพลงร่ำสามลา ร่ำหลัง นางหน่ายและร่ำหลังเพลงเร็ว ไม่สามารถระบุความยาวของทำนองเพลงเป็นหน้าทับได้ ถูกตกที่เป็นเสียงหลักของเพลงบัวลอยคือ โน้ต D' ส่วนเพลงอื่น ๆ มีถูกตกหลักคือ โน้ต C'

เพลงบัวลอยมีการตกแต่งทำนองด้วยเทคนิคต่าง ๆ เช่น การเป่าโหยหวาน การใช้เสียงปรบ การข้อยังหวะ การสะบัด การดอดลิ้น การเอื้อน การใช้เสียงควง การรวบจึงหวะ การแปรทำนองเป็นทางเก็บ เพลงที่มีการตกแต่งทำนองมากที่สุด คือ เพลงร่ำสามลา ตัวบัวลอย และนางหงส์

4036262 MSMS / M : MAJOR : MUSIC ; M.A. (MUSIC)

KEY WORDS : MUSIC ANALYSIS / PHLENG BUALOY /
FUNERAL MUSIC

CHAIVUDH GOSON : FUNERAL MUSIC OF THAILAND : BUALOY, THESIS
ADVISOR : PINIJ CHAISUWAN, NATIONAL ARTIST, SA-NGAD PUKHAOTONG, B.Ed.,
NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed., M.Ed., M.A. 291p ISBN 974-05-1053-1

This research is concerned with the study of musical context and the analysis of musical elements of funeral music: Bualoy. The study used the ethnomusicology method of analysis.

The musical instruments used in Bualoy ensemble are “pi-chawa”, a pair of “glaw-ng-malayu” (malayu drum), and a “khaw-ng meng” (“meng” gong). Bualoy ensemble developed from the “four drums and a pipe” and “malayan drum and pipe” ensemble. In the past, Bualoy ensemble was used in the procession of the dead body, played for keeping the time and played when the body is burnt. Today, music is played only when setting fire to the dead body. The formal structure of music of Bualoy consists of two forms: general style Bualoy and Bualoy in Luang Pradid Pairaw (Mr. Sorn Silapabanleng) style. The second style has been continued by Mr. Siri Nakdontri, “Amphawa” style.

There was and still is a belief that learning Bualoy music at home was not possible. Students need to give an offering bottle to the instructor. At the conclusion of the lesson, they have to perform a ceremony of respect and dedication of merit to the instructors. They have to strictly hold the original format of the instructors. Before playing they have to perform a ceremony of paying respect to their instructors (“wai kru”). Bualoy ensemble has been arranged as the high level of music. It is used only in special funerals. Playing Bualoy is the music for honoring the dead people.

The formal structure of Bualoy music is similar to a kind of series music. It consists of “Rua Sam La”, “Tua Bualoy”, “Nang Nai”, “Rua”, “Fai Choom”, “Phleng Rew” and “Nang Hong”. There are special kinds of “Na Thab” (percussion’s rhythmic pattern) in Bualoy music. All of the patterns add many kinds of ornamentation that are related to the melody. A good coordination between pipe and drum playing is necessary. The melody of “Tua Bualoy” music consists of one movement. The length is six “Na Thab” long. “Nang Nai” music consists of 4 movements in order of 8, 9, 4 and 9 “Na Thab” long. “Fai Choom” music consists of 2 movements in order of 9 and 12 “Na Thab” long. “Phleng Rew” music consists of 2 movements with 4 “Na Thab” long per each movement. “Nang Hong” music consists of 2 movements with 4 “Na Thab” long per each movement. The length of “Rua Sam La”, “Rua Lang Nang Nai” and “Rua Lang Phleng Rew” cannot be measured by “Na Thab”. The main down beat note of “Tua Bualoy” is D' and other music is C'.

There are many ways of beautifying Bualoy melody by special pipe playing techniques, such as moan blowing, using “Prip” sound, using grace notes, nibbling the tongue, drawing out the sound, using enharmonic notes, gathering the rhythm and varying the melody. “Rua Sam la”, “Tua Bualoy” and “Nang Hong” music have the most melodic variations.

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ค
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
สารบัญตาราง	ฉ
สารบัญแผนภูมิ	ญ
สารบัญรูปภาพ	ฎ
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้องานวิจัย	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
1.4 ขอบเขตของการศึกษา	4
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	4
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษา	5
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	7
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย	7
2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	15
2.2.1 ประเพณีการทำศพของไทย	15
2.2.2 ดนตรีประ โคมศพ	26
2.2.3 งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง	45

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย ..	48
3.1 การเลือกตัวอย่างเพลงที่ศึกษา ..	48
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล ..	49
3.3 การจัดกระทำข้อมูล ..	53
3.4 การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล ..	54
3.5 การนำเสนอข้อมูล ..	55
บทที่ 4 ที่มาและพัฒนากาของวงบัวลอย ..	56
4.1 ที่มาและพัฒนากาของวงบัวลอย ..	56
4.2 เครื่องดนตรีในวงบัวลอย ..	69
4.3 บทเพลงบัวลอย ..	80
4.4 วิธีการบรรเลงของวงบัวลอย ..	93
4.4 นักดนตรีบัวลอย ..	96
บทที่ 5 ประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย ..	101
5.1 ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย ..	101
5.2 พิธีกรรมของวงบัวลอย ..	109
5.3 ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย ..	114
บทที่ 6 วิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอย ..	123
6.1 ทำนองเพลง ..	123
6.1.1 ทำนองหลัก ..	124
6.1.2 ลูกตกของทำนอง ..	141
6.1.3 การตกแต่งทำนอง ..	156
6.2 จังหวะ ..	169
6.2.1 จังหวะเหม่ง ..	169
6.2.2 จังหวะหน้าทับและการส่าย ..	174
6.3 รูปแบบและโครงสร้างของบทเพลง ..	195

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ 7 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ..	207
7.1 สรุปผลการวิจัย ..	207
7.2 อภิปรายผล.....	214
7.3 ข้อเสนอแนะ ..	225
บรรณานุกรม ..	226
ภาคผนวก ก เพลงบัวลอย.....	230
ภาคผนวก ข การวิเคราะห์เพลงบัวลอย ..	263
ประวัติผู้วิจัย ..	281
Executive Summary.....	282

สารบัญตาราง

	หน้า
ตารางที่ 4.1 แสดงรูปแบบของการเรียงเพลงบัวลอยแบบต่าง ๆ	88
ตารางที่ 6.1 แสดงความถี่ของทำนองเพลงร่ำสามลา ลาที่ 1	142
ตารางที่ 6.2 แสดงความถี่ของทำนองเพลงร่ำสามลา ลาที่ 2	143
ตารางที่ 6.3 แสดงความถี่ของทำนองเพลงร่ำสามลา ลาที่ 3	144
ตารางที่ 6.4 แสดงลูกคดของทำนองเพลงด้วบัวลอย	146
ตารางที่ 6.5 แสดงลูกคดของทำนองเพลงนางหน่าย	147
ตารางที่ 6.6 แสดงความถี่ของลูกคดของทำนองหลักเพลงร่ำหลังนางหน่าย.....	149
ตารางที่ 6.7 แสดงลูกคดของทำนองเพลงไฟไหม	150
ตารางที่ 6.8 แสดงลูกคดของทำนองเพลงเร็ว	152
ตารางที่ 6.9 แสดงความถี่ของลูกคดของทำนองหลักเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว.....	153
ตารางที่ 6.10 แสดงลูกคดของทำนองเพลงนางหงส์.....	154
ตารางที่ 6.11 แสดงหน้าทับด้วบัวลอย	178
ตารางที่ 6.12 แสดงหน้าทับนางหน่าย.....	181
ตารางที่ 6.13 แสดงหน้าทับไฟไหม.....	185
ตารางที่ 6.14 แสดงหน้าทับเพลงเร็ว.....	187
ตารางที่ 6.15 แสดงหน้าทับนางหงส์.....	191

สารบัญแผนภูมิ

	หน้า
แผนภูมิโน้ตที่ 6.1 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงร่ำสามลา ลาที่ 1	125
แผนภูมิโน้ตที่ 6.2 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงร่ำสามลา ลาที่ 2	125
แผนภูมิโน้ตที่ 6.3 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงร่ำสามลา ลาที่ 3	126
แผนภูมิโน้ตที่ 6.4 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงร่ำสามลา.....1.....	126
แผนภูมิโน้ตที่ 6.5 แสดงการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงตัวบัวลอยวรรคที่ 1	127
แผนภูมิโน้ตที่ 6.6 แสดงการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงตัวบัวลอยวรรคที่ 2	128
แผนภูมิโน้ตที่ 6.7 แสดงทำนองหลักที่ได้การวิเคราะห์ของเพลงตัวบัวลอย	129
แผนภูมิโน้ตที่ 6.8 แสดงการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงนางหน่ายในตอนต้นเพลง.....	130
แผนภูมิโน้ตที่ 6.9 แสดงการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงนางหน่ายในตอนกลางเพลง.....	130
แผนภูมิโน้ตที่ 6.10 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงนางหน่าย	131
แผนภูมิโน้ตที่ 6.11 แสดงการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงร่ำหลังนางหน่าย	132
แผนภูมิโน้ตที่ 6.12 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงร่ำหลังนางหน่าย.....	133
แผนภูมิโน้ตที่ 6.13 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงไฟชุมตอนที่ 1.....	134
แผนภูมิโน้ตที่ 6.14 แสดงทำนองหลักของเพลงไฟชุมตอนที่ 1.....	134
แผนภูมิโน้ตที่ 6.15 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงไฟชุมตอนที่ 2.....	135
แผนภูมิโน้ตที่ 6.16 แสดงทำนองหลักของเพลงไฟชุมตอนที่ 1.....	135
แผนภูมิโน้ตที่ 6.17 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงเร็ว.....	136
แผนภูมิโน้ตที่ 6.18 แสดงทำนองหลักของเพลงเร็ว.....	137
แผนภูมิโน้ตที่ 6.19 แสดงการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว	138
แผนภูมิโน้ตที่ 6.20 แสดงทำนองหลักเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว	138
แผนภูมิโน้ตที่ 6.21 แสดงการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงนางหงส์	139
แผนภูมิโน้ตที่ 6.22 แสดงทำนองหลักเพลงนางหงส์ที่ได้จากการวิเคราะห์	140
แผนภูมิโน้ตที่ 6.23 แสดงหน้าทับเพลงตัวบัวลอย	145
แผนภูมิโน้ตที่ 6.24 แสดงหน้าทับเพลงนางหน่าย	146
แผนภูมิโน้ตที่ 6.25 แสดงหน้าทับเพลงไฟชุม	150
แผนภูมิโน้ตที่ 6.26 แสดงหน้าทับเพลงเร็ว	151

สารบัญแผนภูมิ (ต่อ)

แผนภูมิโน้ตที่ 6.27 แสดงหน้าทับเพลงนางหงส์.....	153
แผนภูมิโน้ตที่ 6.28 แสดงการเป่าโห่หวอนในเพลงร่ำสามลา.....	157
แผนภูมิโน้ตที่ 6.29 แสดงการเป่าโห่หวอนในเพลงตัวบัวลอย.....	157
แผนภูมิโน้ตที่ 6.30 แสดงการเป่าโห่หวอนในเพลงนางหงส์.....	158
แผนภูมิโน้ตที่ 6.31 แสดงการข้อยังหวะในเพลงนางหน่าย	159
แผนภูมิโน้ตที่ 6.32 แสดงการข้อยังหวะในเพลงไฟฟูม.....	159
แผนภูมิโน้ตที่ 6.33 แสดงการรวบจังหวะในเพลงนางหน่าย	160
แผนภูมิโน้ตที่ 6.34 แสดงการสับคี่ขึ้นโน้ตเรียงกันในเพลงตัวบัวลอย	161
แผนภูมิโน้ตที่ 6.35 แสดงการสับคี่ลงโน้ตเรียงกันในเพลงนางหงส์.....	161
แผนภูมิโน้ตที่ 6.36 แสดงการสับคี่ลงแบบข้ามเสียงเพลงร่ำสามลา	161
แผนภูมิโน้ตที่ 6.37 แสดงการสับคี่ลงแบบข้ามเสียงเพลงตัวบัวลอย.....	161
แผนภูมิโน้ตที่ 6.38 แสดงการเอื้อน	162
แผนภูมิโน้ตที่ 6.39 แสดงการตอกล้น	163
แผนภูมิโน้ตที่ 6.40 แสดงทำนองเพลงที่เป็นเสียงปริบ	163
แผนภูมิโน้ตที่ 6.41 แสดงการตกแต่งโน้ต D' ด้วยการเอื้อนโน้ต C'B'C'D'	164
แผนภูมิโน้ตที่ 6.42 แสดงการตกแต่งโน้ต BC' ด้วยโน้ต BD'C'	164
แผนภูมิโน้ตที่ 6.43 แสดงการตกแต่งโน้ต D'G' ด้วยโน้ต D'E'F'G'	165
แผนภูมิโน้ตที่ 6.44 แสดงการใช้เสียงควง	165
แผนภูมิโน้ตที่ 6.45 แสดงการตกแต่งโน้ต E' ด้วยโน้ต D'E'D'C'D'E'	166
แผนภูมิโน้ตที่ 6.46 แสดงการโห่เสียง	166
แผนภูมิโน้ตที่ 6.47 แสดงการใช้เสียงหวอน	167
แผนภูมิโน้ตที่ 6.48 แสดงการแปรทำนองเป็นทางเก็บ	168
แผนภูมิโน้ตที่ 6.49 แสดงรูปแบบการบรรเลงของหม่งในเพลงร่ำสามลา ลาที่ 2	170
แผนภูมิโน้ตที่ 6.50 แสดงรูปแบบของจังหวะหม่งในเพลงตัวบัวลอย	171
แผนภูมิโน้ตที่ 6.51 แสดงรูปแบบของจังหวะหม่งในเพลงนางหน่าย	172
แผนภูมิโน้ตที่ 6.52 แสดงรูปแบบของจังหวะหม่งในเพลงไฟฟูม.....	172
แผนภูมิโน้ตที่ 6.53 แสดงรูปแบบของจังหวะหม่งในเพลงร่ำ.....	173

สารบัญแผนภูมิ (ต่อ)

แผนภูมิโน้ตที่ 6.54 แสดงรูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงนางหงส์.....	173
แผนภูมิโน้ตที่ 6.55 แสดงหน้าทับรั้วสามลา ลาที่ 1	176
แผนภูมิโน้ตที่ 6.56 แสดงหน้าทับรั้วสามลา ลาที่ 2	176
แผนภูมิโน้ตที่ 6.57 แสดงหน้าทับรั้วสามลา ลาที่ 3	177
แผนภูมิโน้ตที่ 6.58 แสดงหน้าทับเพลงด้วบัวลอย	178
แผนภูมิโน้ตที่ 6.59 แสดงหน้าทับเพลงนางหน่าย.....	180
แผนภูมิโน้ตที่ 6.60 แสดงหน้าทับรั้วหลังนางหน่าย	183
แผนภูมิโน้ตที่ 6.61 แสดงหน้าทับไฟชุม.....	184
แผนภูมิโน้ตที่ 6.62 แสดงหน้าทับเพลงเร็ว.....	187
แผนภูมิโน้ตที่ 6.63 แสดงหน้าทับรั้วหลังเพลงเร็ว	189
แผนภูมิโน้ตที่ 6.64 แสดงหน้าทับนางหงส์.....	190
แผนภูมิโน้ตที่ 6.65 แสดงทำนองขึ้นต้นรั้วลาที่ 1	197
แผนภูมิโน้ตที่ 6.66 แสดงทำนองขึ้นต้นรั้วลาที่ 2	197
แผนภูมิโน้ตที่ 6.67 แสดงทำนองขึ้นต้นรั้วลาที่ 3	197
แผนภูมิโน้ตที่ 6.68 แสดงทำนองตอนจบของรั้วลาที่ 1	197
แผนภูมิโน้ตที่ 6.69 แสดงทำนองตอนจบของรั้วลาที่ 2	198
แผนภูมิโน้ตที่ 6.70 แสดงทำนองตอนจบของรั้วลาที่ 3	198
แผนภูมิโน้ตที่ 6.71 แสดงวรรคของเพลงด้วบัวลอย.....	199
แผนภูมิโน้ตที่ 6.72 แสดงทำนองเพลงนางหน่ายท่อน 2 และ 4.....	200
แผนภูมิโน้ตที่ 6.73 แสดงทำนองเพลงนางหน่ายท่อน 1	200
แผนภูมิโน้ตที่ 6.74 แสดงทำนองเพลงนางหน่ายท่อน 3	201
แผนภูมิโน้ตที่ 6.75 แสดงทำนองตอนขึ้นต้นของเพลงรั้วหลังนางหน่าย.....	201
แผนภูมิโน้ตที่ 6.76 แสดงทำนองตอนจบของเพลงรั้วหลังนางหน่าย.....	201
แผนภูมิโน้ตที่ 6.77 แสดงทำนองเพลงไฟชุมท่อน 1.....	202
แผนภูมิโน้ตที่ 6.78 แสดงทำนองเพลงไฟชุมท่อน 2.....	203
แผนภูมิโน้ตที่ 6.79 แสดงวรรคตอนของเพลงเร็ว.....	203
แผนภูมิโน้ตที่ 6.80 แสดงทำนองตอนขึ้นต้นของเพลงรั้วหลังเพลงเร็ว.....	204

สารบัญแผนภูมิ (ต่อ)

แผนภูมิโน้ตที่ 6.81 แสดงทำนองตอนจบของเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว.....	204
แผนภูมิโน้ตที่ 6.82 แสดงวรรคเพลงในเพลงนางหงส์... ..	205



สารบัญรูปภาพ

	หน้า
ภาพที่ 4.1 รูปปั้นกลองมลายู 5 คน ในริ้วขบวนพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า- เจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3.....	62
ภาพที่ 4.2 รูปหมั่งและไม้ตี.....	70
ภาพที่ 4.3 รูปแสดงการนั่งตีกลองมลายู.....	74
ภาพที่ 4.4 รูปไม้ตีกลองมลายู.....	75
ภาพที่ 4.5 รูปปี่ชวา.....	77
ภาพที่ 4.6 รูปแสดงการจัดวงบัวลอย.....	78
ภาพที่ 4.7 รูปแสดงการจัดวงกลองสี่ปี่หนึ่ง.....	79

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย

ดนตรีจัดเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ถือกำเนิดมาจากมนุษย์ เมื่อมนุษย์เริ่มมีการรวมกันอยู่เป็นกลุ่มต่าง ๆ เริ่มมีการนำเอาดนตรีมาใช้ในสังคม ดนตรีในยุคแรก ๆ นั้น อาจเป็นเพียงสัญญาณหรือเป็นเครื่องนัดหมายในการประกอบกิจกรรมต่าง ๆ จนกระทั่งในยุคต่อ ๆ มาเมื่อมนุษย์เริ่มมีความกลัวต่อสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นสิ่งลึกลับและไม่สามารถหาคำตอบได้ มนุษย์ได้พยายามหาสิ่งยึดเหนี่ยวเพื่อเป็นที่พึ่ง ความคิดเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์และความเชื่อต่าง ๆ จึงเกิดขึ้น มนุษย์ได้นำดนตรีไปใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ จนกลายเป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมสำหรับติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นดนตรีพิธีกรรม ดนตรีศาสนา ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีราชสำนัก และเป็นดนตรีคลาสสิกในที่สุด (สวิต ทับทิมศรี, 2529: 1)

ดนตรีไทยกับวิถีชีวิตของคนไทยนั้น ผูกพันและสัมพันธ์กันอย่างเหนียวแน่น ตั้งแต่สมัยโบราณจนกระทั่งในปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่าดนตรีไทยได้เข้ามามีบทบาทในวิถีการดำรงชีวิตของคนไทยตั้งแต่เกิดไปจนตาย ดังเห็นได้จากการใช้ดนตรีห่ากล่อมในเวลาเด็กแรกเกิดหรือแรกคลอด เช่น เพลงกล่อมเด็กและดนตรีขับไม้สำหรับห่ากล่อมเจ้านายเมื่อแรกขึ้นพระอู่ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการนำดนตรีไปใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น โกนจุก ทำขวัญนาคน บวช แต่งงาน ขึ้นบ้านใหม่ จนกระทั่งวันตายก็ยังมีดนตรีประโคมในงานศพ ดังนี้ เป็นต้น

ดนตรีสำหรับประกอบพิธีกรรมในงานศพนั้น สืบเนื่องมาจากการใช้ดนตรีเพื่อการลดบรรยากาศของความเศร้าหมอง และเพื่อให้เสียงเป็นเพื่อนเพื่อลดความเจ็บเหงาซึ่งเป็นบรรยากาศโดยปกติของงานศพโดยทั่ว ๆ ไป รวมทั้งยังมีการใช้ดนตรีเป็นเครื่องบอกเวลา เช่น การประโคมยามของปีพาทย์นางหงส์และวงบัวลอยในสมัยโบราณ ดนตรีสำหรับประกอบพิธีกรรมในงานศพนี้มีส่วนร่วมที่สำคัญต่อบรรยากาศของงานและเป็นพิธีกรรมเป็นอันมาก ทั้งในส่วนที่เป็นพิธีของสงฆ์หรือในส่วนพิธีของฆราวาสเองก็ตาม

วงดนตรีไทยที่นิยมใช้สำหรับประโคมในงานศพนั้น มีอยู่ด้วยกันหลายลักษณะด้วยกัน เช่น วงปีพาทย์นางหงส์ซึ่งเป็นวงปีพาทย์แบบเดิมของไทยที่ได้รับการดัดแปลงสำหรับใช้ในงานศพ

โดยเฉพาะ วงปี่พาทย์มอญซึ่งเป็นปี่พาทย์ดั้งเดิมของชาวมอญ ที่ไทยเรารับมาใช้และดัดแปลงจนมีลักษณะเป็นแบบไทยอย่างในปัจจุบัน นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีขนาดเล็กคือวงบัวลอย ซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีเพียงปี่และเครื่องกำกับจังหวะเท่านั้น ตลอดทั้งยังมีวงดนตรีพื้นเมืองแบบต่างที่นิยมใช้ประกอบศพ เช่น วงกาหลอของภาคใต้ วงเต่งถึงของภาคเหนือ วงดุ่มโมงของชาวอีสานใต้ เป็นต้น

วงบัวลอย เป็นชื่อของวงดนตรีประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในงานอวมงคล มีลักษณะเป็นวงดนตรีขนาดเล็กที่มีเพียงปี่ชวาเดี่ยวเป็นเครื่องดำเนินทำนอง มีกลองมลายู 1 คู่ และฆ้องเหม่ง 1 ใบ เป็นเครื่องกำกับจังหวะ วงบัวลอยเป็นวงดนตรีที่ดัดแปลงมาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่ง ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบศพเจ้านายมาแต่เดิม แล้วลดกลองลงคู่หนึ่งกลายเป็นวงบัวลอย สำหรับใช้ประกอบศพสามัญชนอย่างเช่นในปัจจุบัน วงบัวลอยจัดได้ว่าเป็นดนตรีที่เป็นเลิศสุดของกระบวนวิชาปี่กลองทั้งหลาย (เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, 2533: 63) คนที่เป็นคนเป่าปี่และตีกลองต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือมาก จึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างออกรส

ตามปกติวงบัวลอยใช้สำหรับประกอบศพสามัญชนทั่วไป จนกระทั่งในการพระราชพิธีพระเมรุและถวายพระเพลิงพระบรมศพ สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ในวันที่ 10 มีนาคม 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้มีการบรรเลงของวงบัวลอยในการพระราชพิธีในครั้งนั้นด้วยจำนวน 2 สำหรับ ศิลปินที่ทำหน้าที่เป็นผู้เป่าปี่ คือ นายป๊อบ คงลายทอง ศิลปินจากกรมศิลปากร และนายบุญช่วย โสวัตร อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งทั้ง 2 ท่านนั้นเป็นศิษย์เอกของครูเทียบ คงลายทอง ศิลปินปี่ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งของเมืองไทย

ในปัจจุบันนี้เราจะหาดูหาฟังการบรรเลงบัวลอยได้ยากเต็มที ทั้งนี้เป็นเพราะมีผู้สืบทอดไว้น้อยทั้งในด้านกระบวนการเล่นปี่และตีกลอง สืบเนื่องจากมีนักดนตรีที่มีฝีมือถึงขั้นพอที่จะต่อเพลงบัวลอยได้จำนวนน้อย ประกอบกับเหตุผลทางด้านความเชื่อและข้อห้ามที่เคร่งครัดในการบรรเลงบัวลอยอีกมากมาย ปัจจัยเหล่านี้เองที่เป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้วงบัวลอยเกือบจะสูญหายไปจากวงการดนตรีไทย (อานันท์ นาคคง, 2539: 28-35)

ผู้วิจัยได้สำรวจข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับการบรรเลงบัวลอยในช่วงเดือนตุลาคม 2540 - เดือนมิถุนายน 2541 พบว่ามีการบรรเลงบัวลอย 4 ครั้ง คือ

1. ในงานพระราชทานเพลิงศพนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม 2540 ณ วัดดอนหวาย จังหวัดนครปฐม ใช้วงบัวลอย 1 สำหรับและตามด้วยปี่กลองหมู่ในเพลงสุดท้าย
2. ในงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญกาศ เมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2540 ณ วัดพิศกุลเงิน จังหวัดนนทบุรี ใช้วงบัวลอย 4 สำหรับ

3. ในงานพระราชทานเพลิงศพนายบุญยัง เกตุคง เมื่อวันที่ 13 มกราคม 2541 ณ วัดโพธิ์ จังหวัดนครราชสีมา ใช้วงบัวลอย 1 ลำรับ

4. ในงานพระราชทานเพลิงศพนายมนัส ขาวปลื้ม เมื่อวันที่ 10 มิถุนายน 2541 ณ วัดประยุรวงศาวาส กรุงเทพมหานคร ใช้วงบัวลอย 1 ลำรับ

ในจำนวนทั้งหมดนี้การบรรเลงบัวลอยในงานพระราชทานเพลิงศพนายจำเนียร ศรีไทย พันธุ์ และงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญภาส ได้รับการเก็บข้อมูลไว้สมบูรณ์ที่สุด คือ ได้รับการบันทึกด้วยแถบวีดิทัศน์ แถบบันทึกเสียง และบันทึกภาพโดยอานันท์ นาคคงและผู้วิจัย

เห็นได้ว่าวงบัวลอยมีการบรรเลงน้อยครั้งมาก ส่วนมากเป็นการบรรเลงในงานศพของครูบาอาจารย์ทางดนตรีไทยเกือบทั้งสิ้น จึงเป็นที่น่าเป็นห่วงว่าถ้าไม่มีผู้สนใจศึกษาเกี่ยวกับวงบัวลอยและเพลงบัวลอยไว้อย่างจริงจังแล้ว อาจจะทำให้วงบัวลอยสูญหายไปจากวงการดนตรีไทยก็ได้ วงบัวลอยจึงเป็นวงดนตรีที่ควรค่าแก่การศึกษา ทั้งในด้านระเบียบแบบแผนการบรรเลง การดำเนินทำนองของปี และวิธีการบรรเลงหน้าทับของกลอง เพื่อเป็นการสืบทอดและอนุรักษ์วงบัวลอยให้คงอยู่สืบไป ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาวงบัวลอย โดยตั้งชื่อหัวข้อศึกษาว่า “ดนตรีประเภทโคมศพของไทย : กรณีศึกษาเพลงบัวลอย” เพื่อศึกษาวงบัวลอยและวิเคราะห์เพลงบัวลอย ผลจากการศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าทำให้ทราบบริบททางดนตรีของวงบัวลอย และองค์ประกอบทางดนตรีของเพลงบัวลอย ซึ่งสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีไทย อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์มรดกทางดนตรีไทยให้คงอยู่สืบไปด้วย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังนี้

1. เพื่อศึกษาริบททางดนตรีของเพลงบัวลอย
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอย

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบบริบททางดนตรีของเพลงบัวลอย
2. ได้ทราบถึงลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอย
3. เป็นการรวบรวมข้อมูล และบันทึกโน้ตเพลงและหน้าทับบัวลอยไว้ไม่ให้สูญหาย

4. สามารถนำผลการศึกษาและวิธีการศึกษา ไปใช้ในการศึกษาเรื่องอื่นที่เกี่ยวข้อง หรือ มีลักษณะคล้ายคลึงกันได้

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

1.4.1 บริบททางดนตรีของวงบัวลอยที่ศึกษา ได้แก่ ที่มาและพัฒนาการของวงบัวลอย เครื่องดนตรีในการบรรเลงเพลงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ระเบียบวิธีการบรรเลงของวงบัวลอย ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย พิธีกรรมของวงบัวลอย และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย

1.4.2 เพลงบัวลอยที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้เป็นเพลงบัวลอยที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจากงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญภาส เมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2540 ณ วัดพิบูลเงิน อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ผู้วิจัยนำเสนอโน้ตเพลงด้วยวิธีการทำ Transcription ทาง Ethnomusicology และบันทึกโน้ตด้วยโน้ตบรรทัดห้าเส้นแบบดนตรีตะวันตก โดยไม่คำนึงถึงบันไดเสียงตามแบบดนตรีตะวันตก และกำหนดให้โน้ตแต่ละตัวมีระยะห่างของระดับเสียงในเท่ากับ 1 เสียงเต็ม ในระบบ 7 เสียงแบ่งเท่าตามแบบดนตรีไทย

2. การบันทึกโน้ตปี่ชวาด้วยโน้ตบรรทัดห้าเส้น ผู้วิจัยกำหนดให้เสียงที่ได้จากการเป่าปี่ชวาโดยการเปิด 3 นิ้วล่างสุด เท่ากับระดับเสียงโดสูง (C') ส่วนระดับเสียงอื่น ๆ ก็นับโดยอนุโลมตามลำดับ

3. การกล่าวถึงโน้ตในบทเพลงในการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของบทเพลง ผู้วิจัยใช้วิธีเรียกชื่อตัวโน้ตด้วยตัวอักษร C D E F G A B C' ... แทนการเรียกชื่อตัวโน้ตด้วยชื่อ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที โด ... ตามลำดับ

4. ในการนำเสนอจังหวะหน้าทับของกลองมลายู ผู้วิจัยได้นำเสนอใน 2 รูปแบบคือ รูปแบบโน้ตบรรทัด 5 เส้นแบบดนตรีตะวันตก และรูปแบบโน้ตตาราง 8 ช่องแบบดนตรีไทย

โดยรูปแบบโน้ตกลองเมื่อบันทึกด้วยบรรทัด 5 เส้น ผู้วิจัยบันทึกโน้ตกลองโดยใช้กุญแจประจำหลักฟาเบส โดยไม่คำนึงถึงระดับเสียง และกำหนดเสียงของกลองบนบรรทัด 5 เส้นดังนี้

เสียง โจ๊ะ แทนด้วย



เสียง ดิง แทนด้วย



เสียง จ๊ะ แทนด้วย



เสียง ทัง แทนด้วย



เสียง ละ แทนด้วย



เสียง ครึม แทนด้วย



สำหรับ โน้ต 8 ช่องแบบไทยนั้น ผู้วิจัยใช้อักษรย่อแทนเสียงกลอง ดังนี้

เสียง ดิง แทนด้วย ด

เสียง โจ๊ะ แทนด้วย จ

เสียง ทัง แทนด้วย ท

เสียง จ๊ะ แทนด้วย จ

เสียง ละ แทนด้วย ล

เสียง ครึม แทนด้วย ค

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษา

กลองตัวผู้ หมายถึง กลองมลายูใบที่มีขนาดเล็กกว่า มีระดับเสียงสูงกว่า

กลองตัวเมีย หมายถึง กลองมลายูใบที่มีขนาดใหญ่กว่าและมีระดับเสียงต่ำกว่า

กลับดัน หมายถึง การบรรเลงซ้ำทำนองเดิมทั้งหมดที่ได้บรรเลงไปแล้ว

การตกแต่งทำนอง หมายถึง วิธีการบรรเลงเพลงโดยการพลิกแพลง ประดับประดา

ทำนองเพลงให้มีความวิจิตรพิสดาร ด้วยเทคนิควิธีการบรรเลงต่าง ๆ ตามลักษณะของเครื่องดนตรี

คนกลอง หมายถึง นักดนตรีผู้ที่บรรเลงกลองมลายู

คนปี่ หมายถึง นักดนตรีผู้ที่บรรเลงปี่ชวา

คนเหม่ง หมายถึง นักดนตรีผู้ที่บรรเลงเหม่ง

จังหวะเหม่ง หมายถึง ความยาวของทำนองเพลงจากการบรรเลงของฆ้องเหม่ง โดยกำหนดให้ 1 จังหวะเท่ากับความยาวของทำนองที่เหม่งตี 1 ครั้ง

จังหวะหน้าทับ หมายถึง จังหวะที่ได้จากการบรรเลงของกลองมลายู โดยกำหนดให้ 1 จังหวะหน้าทับเท่ากับการบรรเลงของกลองมลายู 1 หน้าทับ

ท่อน หมายถึง ส่วนของทำนองเพลงที่จบสมบูรณ์ในช่วงหนึ่ง ๆ

ทำนอง หมายถึง แนวทำนองที่ได้จากการบรรเลงของปี่ชวา

ทำนองตกแต่ง หมายถึง ทำนองเพลงที่ได้รับการพลิกเพลง ประดับประดาทำนอง ให้มีความวิจิตรพิสดารออกไปจากทำนองหลัก

ทำนองหลัก หมายถึง ทำนองที่เป็นเนื้อเพลง ซึ่งได้จากการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่

เนื้อเพลง หมายถึง ทำนองเพลงที่ได้จากการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่

มือ หมายถึง ส่วนวรรคตอนของจังหวะหน้าทับหนึ่ง ๆ

วรรคเพลง หมายถึง ส่วนของทำนองเพลงที่มีเนื้อความสมบูรณ์ในตอนหนึ่ง ๆ โดยปกตินิยมให้มีความยาวเท่ากับการบรรเลงหน้าทับกลองหนึ่งครั้ง เรียกว่า หนึ่งหน้าทับ

ส่าย หมายถึง การตกแต่งวิธีการบรรเลงของกลองมลายู ให้พลิกเพลงไปจากหน้าทับหลัก

สำหรับ หมายถึง วงบัวลอย 1 ชุด ประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เลาเหม่ง 1 ใบ กลองมลายู 1 คู่

หน้าทับ หมายถึง กระสวนจังหวะแบบต่าง ๆ ในการบรรเลงของกลองมลายู

หน้าทับหลัก หมายถึง หน้าทับกลองที่เป็นหน้าทับเดิมยังไม่ได้รับการตกแต่ง

หน้าดำน หมายถึง หน้ากลองด้านเล็กของกลองตัวผู้และตัวเมีย ซึ่งตีได้เสียง โฉะ และ ฉะ ตามลำดับ

หน้าตึง หมายถึง หน้ากลองด้านใหญ่ของกลองตัวผู้ ซึ่งตีได้เสียง ตึง

หน้ารุ่ม หมายถึง หน้ากลองด้านใหญ่ของกลองตัวเมีย ซึ่งตีได้เสียง รุ่ม และ ณะ

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

ในการศึกษาค้นคว้าประกอบเรื่องเพลงบัวลอยนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบความคิดในการศึกษาวิจัย ในด้านต่อไปนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ประเพณีการทำศพและพิธีศพของไทย

2.2.2 ดนตรีประกอบศพ

2.2.3 งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเพื่อเป็นแนวทางในการกำหนดแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

2.1.1 ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับจังหวะ

มนตรี ตราโมท (2481: 28-29) ได้อธิบายไว้ว่า จังหวะนั้นแยกเป็น 3 ประเภทคือ จังหวะทั่วไป จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ

จังหวะทั่วไป คือส่วนย่อยของบทเพลง ซึ่งดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ

จังหวะฉิ่ง เป็นจังหวะที่เกิดจากการบรรเลงของฉิ่ง ก็คงเดินไปตามจังหวะทั่วไป เพียงแต่จะบรรเลงให้มีจังหวะถี่ห่างอย่างไร ก็ตามแต่ประเภทของบทเพลงนั้น ๆ

จังหวะหน้าทับ เป็นจังหวะอันเกิดแต่การบรรเลงของเครื่องดนตรีพวกเครื่องหนัง ใช้หน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะ คือเมื่อน้ำทับตีได้จบ 1 เที้ยว ก็นับเป็น 1 จังหวะ

นอกจากนี้ยังได้อธิบายไว้ว่า ในการบรรเลงหน้าทับของเครื่องดนตรีพวกเครื่องหนังนั้น บางครั้งก็บรรเลงพลิกแพลงไปจากหน้าทับเดิม โดยอาศัยหน้าทับเดิมเป็นหลัก ทั้งนี้เพื่อให้การฟังไม่เกิดเบื่อเหว เรียกว่า การ “ส่าย” หรือ “ส่ายมือ” ซึ่งเปรียบได้กับการเดินส่ายไปส่ายมาซึ่งอยู่ในทางนั่นเอง

ศักดิ์ ภูเขาทอง (2532: 28) ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของจังหวะไว้ว่า ในจังหวะต่าง ๆ ของเพลงย่อมมีส่วนประกอบของจังหวะ ดังนี้

1. Beat คือ การเคาะหรือการกระทำอันใดที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่นักดนตรีได้ยิน อาจใช้ ฉิ่ง ฉาบ กราะ โกร่ง หรือมือก็ได้
2. Time คือ การกำหนดเวลาที่เท่ากันต่อการเคาะ ซึ่งต้องควบคุมเวลาให้เป็นจังหวะคงที่อยู่เสมอ
3. Tempo คือการกำหนดความช้า-เร็วของบทเพลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับข้อตกลงของผู้บรรเลงว่า ในเพลง ๆ นั้นจะบรรเลงให้ช้าหรือเร็วอย่างไร
4. Rhythm หรือ ลีลา หมายถึง เสียงสั้น ยาว หรือหนัก เบา ที่ประกอบอยู่ในส่วนของประโยคเพลงและสลับสับสนไปตามวิถีทางแห่งการดำเนินของบทเพลง

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530: 91) ได้อธิบายเรื่องการนับจำนวนจังหวะของบทเพลงและวรรคเพลงไว้ว่า โดยทั่วไปเพลงไทยจะต้องมีหน้าทับที่กำหนดจังหวะไปทุกระยะ หน้าทับมีอยู่หลายชนิด เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษต่าง ๆ เป็นต้น ที่เรียกว่าเพลงหน้าทับปรบไก่ 4 จังหวะ ก็หมายความว่าเมื่อบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบแล้ว เครื่องหนึ่งจะตีหน้าทับปรบไ้กลับต้นไปมาได้ 4 เที้ยวพอดี เที้ยวหนึ่งก็เรียกว่าจังหวะหนึ่ง แต่ละจังหวะที่เครื่องหนึ่งตีประกอบไปนี้เรียกว่า วรรคเพลง ฉะนั้นเพลงที่มี 4 จังหวะหน้าทับจึงมี 4 วรรคไปในตัวด้วย ในทำนองเดียวกันเพลงที่มี 6 จังหวะก็มี 6 วรรค และเพลงที่มี 8 จังหวะก็มี 8 วรรค ดังนี้ เป็นต้น

คำว่าวรรคนี้นับว่ามีความหมายไปอีกอย่างหนึ่ง คือหมายถึงส่วนประกอบที่รวมกันเป็นท่อน เช่น เพลงท่อนนี้มี 2 วรรค เป็นต้น ในที่นี้แต่ละวรรคอาจมีความยาวมากกว่า 1 จังหวะก็ได้ เช่น ท่อนหนึ่ง ๆ มี 8 จังหวะและแบ่งออกเป็น 2 วรรค วรรคละ 4 จังหวะ แต่ละวรรคอาจบรรเลงกลับต้น 2 ครั้ง หรือไม่กลับก็ได้

2.1.2 ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับทำนอง

สงบศึก ธรรมวิหาร (2540: 49-50) ได้กล่าวถึงทำนองในดนตรีไทยไว้ว่า มาตรฐานของเพลงไทยนั้นอยู่ที่ทำนองอันเป็นแม่บทซึ่งเรียกกันว่า ลูกฆ้อง (basic melody) ลูกฆ้องนี้เป็นหลักหรือเป็นเนื้อเพลงอันแท้จริงของดุริยางค์ไทย ในการแต่งเพลงนั้นท่านผู้แต่งต้องแต่งทางอันเป็นเนื้อหรือลูกฆ้องขึ้นก่อน แล้วจึงต่อลูกฆ้องให้แก่ศิษย์ หน้าที่ของศิษย์ก็ต้องแปรลูกฆ้องนี้เป็นทำนองต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับเครื่องมือที่ตนบรรเลง ในวงปี่พาทย์นั้นผู้ที่บรรเลงเนื้อเพลงนี้ได้แก่

คนตีฆ้องวงใหญ่เท่านั้น คนอื่น ๆ เช่น คนระนาดเอก คนระนาดทุ้ม คนปี่ คนฆ้องวงเล็ก มีหน้าที่ต้องแปรลูกฆ้องนี้ออกเป็นทำนองเต็ม (full melody) ให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลงอยู่ ทำนองที่แปรไปแล้วนั้นก็เรียกชื่อว่า ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม ทางปี่ ทางฆ้องวงเล็ก ตามแต่ว่าเป็นทางที่ใช้สำหรับบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดใด

สังัด ภูเขาทอง (2532: 64) ได้อธิบายว่า ทำนองเพลงประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

1. ระดับเสียง คือ ความสูงต่ำของเสียง
2. การเคลื่อนที่ของเสียง เพื่อให้เกิดทำนองเพลง เพราะถ้าเปล่งเสียงอยู่ในระดับเดียวก็ไม่เกิดประโยชน์อะไร
3. ความยาว โดยกำหนดเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดเป็นจังหวะขึ้นมา
4. พิสัย คือ ช่วงกว้างของเสียงระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด ซึ่งในดนตรีไทยไม่ก่อนเห็นความสำคัญนัก เนื่องจากมีวิธหลบเสียง
5. ระบบของหลักเสียง คือ การกำหนดเสียงของเพลงแต่ละบทว่าจบลงด้วยเสียงอะไร หรือที่เรียกว่า Tonic

ราชบัณฑิตยสถาน (2540:85) อธิบายว่า ทำนองคือเสียงที่มีระดับสูงต่ำ สั้นยาว มาผสมผสานกัน เมื่อจัดเข้าเป็นระเบียบ มีประโยค วรรคตอน สัมผัส ผสมผสานกลมกลืนกัน อาจมีลูกล้อ ลูกขัด สอด เหลื่อม ถ้ำ หรือไม่มีก็ได้ ลักษณะเช่นนี้ทำให้เกิดเป็น ทำนองเพลง ขึ้นมา

ราชบัณฑิตยสถาน (2540:148) ได้กล่าวถึงความสำคัญของ ลูกตก ไว้ว่าลูกตกเป็นเสียงสำคัญของทำนองเพลงที่แสดงการจบของแต่ละวรรคเพลง ซึ่งจะอยู่ที่เสียงสุดท้ายของวรรคเพลง โดยปกติมักจะอยู่ที่จังหวะหนัก หรือตรงกับเสียงฉับ ถ้าเขียนด้วยโน้ตไทยจะพบว่า เสียงลูกตกจะเป็นตัวสุดท้ายของห้องสุดท้ายในวรรคเพลงเสมอ

2.1.3 ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับการตกแต่งทำนอง

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530: 22-30) กล่าวถึงการตกแต่งทำนองในดนตรีไทยไว้ว่า ตามธรรมดาเพลงแต่ละเพลงย่อมมีลูกฆ้องอย่างเดียวกัน ในการบรรเลงนั้นผู้ที่บรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ฆ้องวงใหญ่ ก็ย่อมแปรลูกฆ้องออกเป็นทางสำหรับเครื่องมือของตน การจะแปรทำนองได้เพราะเพียงไรนั้นขึ้นอยู่กับความสามารถและไหวพริบของแต่ละคน ถ้าเป็นการบรรเลงผสมวงก็ต้องแปรทำนองให้กลมกลืนกันไป แต่ถ้าเป็นการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ ก็ย่อมแปรทำนองให้มีการตกแต่งอย่างพิสดาร โดยมีการเก็บ ขยี้ และอื่น ๆ ให้โลดโผนขึ้นไปอีก

การตกแต่งทำนองของเครื่องดนตรีไทยประเภทปี่นั้น อนันต์ สบถุญ (2533: 43-45) ได้กล่าวว่า การดำเนินทำนองของปี่ทุกชนิด ใช้วิธีผูกสำนวนกลอนตามแบบอย่างที่ใช้กับระนาดเอกเป็นพื้น ผสมกันกับการใช้เสียงยาว เช่น เสียงครั้น โหยหวาน ปรีบ โปรบ ระคนกันประดิษฐ์ขึ้นกลายเป็นทำนองของเครื่องเป่าโดยเฉพาะ ซึ่งเป็นวิธีการดำเนินทำนองที่มีลักษณะแตกต่างไปจากสำนวนกลอนของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินชนิดอื่น ๆ ซึ่งต่างก็มีวิธีการดำเนินทำนองด้วยสำนวนกลอนอันเป็นเอกลักษณ์ของตน การดำเนินทำนองของปี่เมื่อประสมอยู่ในวงปี่พาทย์จะบรรเลงโหยหวาน โอตพัน บางเวลาก็ดำเนินทำนองระหว่างทางของระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ เทคนิคการบรรเลงที่สำคัญของปี่ ได้แก่ การใช้ลมให้สัมพันธ์กับลิ้น การดอดลิ้น การดอดลม การเป่าเสียงควง ครั้น ปรีบ พรหม โหยหวาน เป็นต้น

นอกจากนี้สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา (2538: 104-115) ได้กล่าวถึงเทคนิคที่สำคัญของการเป่าปี่ในไว้ว่าประกอบด้วยเทคนิคต่าง ๆ ได้แก่ การระบายลม การเป่าเสียงยาวเสียงสั้น การดอดลิ้น การดอดลม การเป่าควงเสียง การตีนิ้ว การเป่าปรีบ การเป่าครั้น การเป่าเสียงลิ้นพันลม ลมพันลิ้น และการเป่าเลียนเสียงพูดหรือเสียงร้อง

การตกแต่งทำนองเพลงยังเป็นเทคนิคที่พบในดนตรีตะวันตกโดยทั่วไป ดังที่พระเจนดุริยางค์ (2527: 129-135) ได้กล่าวถึงการตกแต่งทำนองที่ปรากฏในดนตรีสากลไว้ว่า ในวิธีแห่งการดำเนินทำนองแห่งเพลง ในบางแห่งนั้นอาจมีการประดับประดาแนวทำนองเพื่อให้เกิดความไพเราะชวนฟังยิ่งขึ้น เสียงที่ประดับประดาเป็นพิเศษเหล่านั้นเรียกว่า "เมื่อดพราย" ซึ่งประกอบด้วย การเอื้อน เสียงพรหม เสียงร่ว เสียงสะบัด การแหบโหนเสียง และการรื้อเสียง เป็นต้น

2.1.4 ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับทาง

ราชบัณฑิตยสถาน (2540: 81) ได้อธิบายเรื่องทางไว้ว่า ทางเป็นระดับเสียงของเพลงที่บรรเลงซึ่งกำหนดชื่อเรียกเป็นที่หมายรู้กันทุก ๆ เสียง จำแนกเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียงดังต่อไปนี้

1. ทางเพียงออล่าง หรือทางในลด เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 นับจากลูกที่มีเสียงต่ำสุด อนุโลมเสียงเท่ากับดนตรีสากลเสียง ฟา
2. ทางใน เสียงหลักของทางในสูงกว่าทางเพียงออล่าง 1 เสียง เทียบกับเสียง ซอล
3. ทางกลาง เสียงหลักของทางกลางสูงกว่าทางใน เสียง เทียบกับเสียง ลา
4. ทางเพียงออบน หรือทางนอกต่ำ เสียงหลักของทางเพียงออบนสูงกว่าทางกลาง 1 เสียง เทียบกับเสียง ทีแฟลด์

5. ทางนอก หรือทางกรวด เสียงหลักของทางนอกสูงกว่าทางเพียงออบน 1 เสียง เทียบกับเสียง โด

6. ทางกลางแหลบ เสียงหลักของทางกลางแหลบสูงกว่าทางนอก 1 เสียง เทียบกับเสียง เร

7. ทางขวา เสียงหลักของทางขวาสูงกว่าทางกลางแหลบ 1 เสียง เทียบกับเสียง มี

2.1.5 ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลง

ฉัษฐา โสคติยานุรักษ์ (2542: 1-4) ได้เสนอแนวทางในการวิเคราะห์เพลงไว้ว่า การวิเคราะห์เพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจบทเพลง ซึ่งจะวิเคราะห์ให้ลึกซึ้งอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ การวิเคราะห์เพลงโดยทั่วไปควรวิเคราะห์ในด้านต่อไปนี้

1. การบรรยายภาพรวมโดยทั่วไป ซึ่งแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ
 - ประวัติเพลง ซึ่งรวมถึง ชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ประวัติผู้แต่ง ยุคทางดนตรี
 - ความสำคัญของผลงาน
 - ภาพรวมภายนอก ซึ่งรวมถึง ประเภทของเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ จำนวนท่อน อัตราความเร็วและลีลา ความยาวเป็นนาที่ ความยาวเป็นจำนวนห้อง
2. การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง ได้แก่ ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน และเสียง
3. การวิเคราะห์ประโยคเพลง ซึ่งรวมทั้งหน่วยทำนองย่อย-เอก และเทคนิคการประพันธ์ เช่น การซ้ำ การเลียน การแปร และโครงสร้างหลักของประโยคเพลง
4. การวิเคราะห์สัจคิดลักษณะ เพื่อให้ทราบโครงสร้างของบทเพลงว่าเป็นแบบสัจคิดลักษณะสองตอน สัจคิดลักษณะสามตอน สัจคิดลักษณะรอนโด หรือสัจคิดลักษณะแบบอื่น ๆ

นอกจากนี้สังัด ภูเขาทอง (2532: 258-259) ได้เสนอแนวทางสำหรับการวิเคราะห์บทเพลงไทยไว้ว่าควรวิเคราะห์ในด้านต่อไปนี้

1. ส่วนที่เป็นทำนองหลักหรือเนื้อของเพลง ทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลง ซึ่งในภาษาดนตรีไทยเรียกว่า “ลูกม้อง”
2. ส่วนปรุงแต่ง ทั้งทำนองร้องและทำนองแปรซึ่งแปรทำนองให้เหมาะสมสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ รวมทั้งทางเดี่ยว ทั้งที่เป็นทางหวานและทางเก็บ
3. ทำนองพิเศษ ที่เกิดจากเทคนิคการบรรเลง เช่น ลูกสะบัด ลูกขี้ ลูกล่อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม ลูกตาม หรือกวาด เป็นต้น

4. ส่วนวนของเพลง หรือกลอนเพลง รวมทั้งทำนองที่เป็นลูกเท่า และลูกโยนด้วย
5. ประเภทของเพลง เช่น เพลงเถา เพลงตับ เป็นต้น
6. การประสานเสียงตามแบบไทย
7. คีตลักษณ์หรือรูปแบบ
8. สำเนียงของทำนอง
9. บันไดเสียง หรือ Mode ของเพลง
10. อัตราของเพลง
11. ลักษณะของจังหวะหน้าทับ และจังหวะถึง รวมทั้งลีลา (Rhythm) ของจังหวะ
12. การเปลี่ยนบันไดเสียงภายในตัวเพลง
13. ประโยคของเพลง ทั้งที่ใช้วัดกันภายนอกและวัดในรูปของไวอากรณ
14. อารมณ์เพลง
15. รากฐานและความเป็นมาที่ทำให้เกิดบทเพลงนั้น ๆ ถ้ามี

2.1.6 ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบของเพลงไทย

ในด้านลักษณะของบทเพลงนั้นอุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530 : 95-99) ได้กล่าวถึงบทเพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงชุด ซึ่งเกิดจากการรวมชุดเพลงไทยไว้ว่า เพลงไทยนั้นอาจนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันเป็นชุดได้ ซึ่งมีชื่อเรียกต่าง ๆ กันดังต่อไปนี้

1. การรวมชุดเป็นเพลงเถา เป็นการนำเพลงเพลงเดียวกันในหลายอัตราจังหวะมาบรรเลงติดต่อกันในคราวเดียวกัน โดยความนิยมมักเริ่มบรรเลงตั้งแต่อัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวติดต่อกันไป โดยมีการร้องรับในทุกท่อน เรียกว่า เพลงเถา

2. การรวมชุดเป็นองค์ ใช้สำหรับเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพเพียงเพลงเดียวเท่านั้น ซึ่งเพลงองค์พระพิราพนี้ประกอบด้วยเพลงหลายเพลงบรรเลงติดต่อกัน คือ เพลงเสียน องค์พระพิราพรอน ปฐม-ท้ายปฐม และเพลงลา

3. การรวมชุดเป็นเรื่อง เป็นการรวมชุดเพลงในอัตราสองชั้นและชั้นเดียว โดยนำเพลงที่มีลักษณะเดียวกันหรือเพลงที่ใช้ในโอกาสเดียวกันมารวมชุดเข้าด้วยกัน เพื่อความสะดวกในการจดจำและการนำไปใช้บรรเลง โดยไม่มีการขับร้องประกอบ แบ่งเป็น 5 ประเภท คือ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้ เพลงเรื่องประเภทเพลงถึง เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว และเพลงเรื่องประเภทพิเศษ

4. การรวมชุดเป็นดับ เป็นการนำเพลงรับร้องหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกัน เพื่อบรรยายเรื่องราวเรื่องใดเรื่องหนึ่ง หรือนำเพลงรับร้องที่มีลักษณะเดียวกันมารวมชุดเข้าด้วยกันเรียกว่าเพลงดับ แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ดับเรื่องและดับเพลง

5. การรวมชุดแบบอื่น ๆ เช่น การรวมเพลงหน้าพาทย์หลาย ๆ เพลงบรรเลงติดต่อกันในชุดโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น โหมโรงเทศน์ ซึ่งอาจจัดเป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่งก็ได้

รูปแบบหรือคีตลักษณะของเพลงนั้น สัจด์ ภูเขาทอง (2532: 92-98) ได้กล่าวว่า รูปแบบของบทเพลงก็มีลักษณะเช่นเดียวกับภาษา เช่น ในบทความย่อมประกอบด้วยคำนำ เนื้อเรื่อง และสรุป เป็นต้น ในบทเพลงก็เช่นเดียวกันผู้แต่งเพลงย่อมวางเนื้อเรื่องของเพลงให้เป็นรูปแบบต่าง ๆ ที่ผู้ฟังสามารถติดตามทำนองเพลงไปได้อย่างสัมพันธ์กัน เช่นเดียวกับการอ่านบทความ รูปแบบของเพลงไทยสามารถจำแนกได้ 5 แบบ คือ

1. รูปแบบที่แบ่งออกเป็นท่อน เป็นรูปแบบที่เป็นพื้นฐานและมองเห็นได้ง่ายที่สุด โดยการแบ่งบทเพลงออกเป็นส่วน ๆ เรียกว่าท่อน ซึ่งแต่ละท่อนนั้นย่อมมีความรู้สึกลบในตัวเอง เพลงหนึ่งนั้นอาจประกอบไปด้วยท่อนเพลงตั้งแต่ 1 ท่อน ถึง 8 ท่อน ก็ได้

2. รูปแบบที่มีลูกนำ ลักษณะคล้ายเพลงของตะวันตกที่มีท่อนนำซึ่งเรียกว่า Introduction ลูกนำนี้เป็นทำนองเพลงส่วนหนึ่ง ซึ่งแยกออกมาจากทำนองเพลงที่แท้จริง หากจะตัดออกไปก็ได้ โครงสร้างของเพลงแบบนี้ประกอบด้วย ลูกนำ + ตัวเพลง

3. รูปแบบที่มีลูกหมด ลูกหมดนั้นเป็นทำนองสั้น ๆ ที่ใช้บรรเลงหลังจากจบบทเพลงติดต่อกันไปเพื่อบอกการจบของบทเพลง เป็นการจบเพลงแบบเร็ว ๆ แทนการทอดช้าลงแบบเดิม รูปแบบนี้ประกอบด้วย ตัวเพลง + ลูกหมด

4. รูปแบบของเพลงที่มีหางเครื่องต่อท้าย เป็นการนำเพลงสั้น ๆ อีกเพลงหนึ่ง อาจเป็นเพลงออกภาษาไปบรรเลงต่อท้ายเพลงเป็นลูกบทของเพลง รูปแบบนี้ประกอบด้วย ตัวเพลง + หางเครื่อง

5. รูปแบบของเพลงที่มีสร้อยหรือดอก เป็นบทเพลงที่ใช้ในการแสดงการรำลาในการเล่นดอกสร้อยสักวาในสมัยโบราณ รูปแบบนี้ประกอบด้วย ตัวเพลง + สร้อยหรือดอก

นอกจากนี้อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530: 91-94) ได้อธิบายถึงการแบ่งวรรคตอนของเพลงไทยว่ามีลักษณะเช่นเดียวกับโคลงกลอน คือมีวรรคตอนของเพลงเพื่อเป็นที่หมายรู้ความยาวของบทเพลง โดยแบ่งเป็นวรรคตอนต่าง ๆ กัน คือ

1. แบ่งเป็นวรรค โดยทั่วไปนิยามกำหนดให้วรรคเพลงหนึ่ง ๆ มีความยาวเท่ากับหน้าทับ คือ เมื่อบรรเลงหน้าทับจบหนึ่งครั้งก็เป็นอันหมดวรรคเพลงพอดี การแบ่งวรรคเพลงเช่นนี้ใช้ในการกำหนดความยาวของบทเพลงด้วยว่ามีความยาวเท่ากับกี่วรรค หรือเท่ากับกี่จังหวะหน้าทับ แต่ในบางกรณีวรรคเพลงอาจยาวกว่าหน้าทับก็ได้

2. การแบ่งเป็นท่อน เป็นการรวมวรรคเพลงตั้งแต่ 2 วรรคเพลงขึ้นไป ท่อนเพลงนี้เป็นทำนองเพลงที่จบในตัวเอง โดยปกตินิยมบรรเลงท่อนละ 2 เที้ยว เรียกว่าบรรเลงกลับต้น

3. การแบ่งเป็นตัว เพลงบางประเภท เช่น เพลงเชิด ไม่แบ่งเป็นท่อน แต่แบ่งวรรคตอนเป็นตัว ซึ่งก็เป็นลักษณะเดียวกับท่อนเพลง แต่โดยมากเพลงที่แบ่งเป็นตัวมักมีทำนองเพลงตอนท้ายเหมือนกัน และไม่นิยมบรรเลงกลับต้น

4. การแบ่งเป็นจ๊ับ ใช้กับเพลงเชิดนอก ซึ่งแบ่งตามการเชิดหนึ่งใหญ่ซึ่งเชิดออกมา 3 ครั้ง เรียกว่า 3 จ๊ับ

5. การแบ่งเป็นองค์ หรือลา ใช้กับเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ เช่น ตระ ซึ่งมีหน้าทับตะโพนกลองทัดดีกำกับจังหวะ เมื่อหมดองค์หนึ่ง ๆ (บางครั้งก็เรียกว่าตัว) กลองทัดต้องตีไม้ลา เพื่อเป็นการบอกว่าจบเพลงหรือจบองค์ของเพลงแล้ว

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2534: 26-27) ได้กล่าวถึงวรรคเพลงไว้ว่า วรรคเพลงเป็นคำที่ใช้บ่อยในหมอนักดนตรีไทย ซึ่งอาจมีความหมายแตกต่างกัน แต่โดยทั่วไปวรรคเพลงนั้นหมายถึงการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วน ๆ โดยยึดหน้าทับเป็นหลัก และกำหนดว่า 1 วรรคเพลง มีความยาวเท่ากับ 1 หน้าทับ การแบ่งวรรคเพลงในลักษณะเช่นนี้เป็นการกำหนดเพื่อบอกความยาวของเพลง โดยใช้หน้าทับเป็นมาตรวัด แต่ในบางกรณีอาจแบ่งวรรคเพลงโดยยึดทำนองเพลงเป็นหลัก ก็ทำให้ได้วรรคเพลงที่แตกต่างออกไป

เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับดนตรีไทย ซึ่งจัดเป็นดนตรีชาติพันธุ์ตามหลักการวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยา ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้หลักการและทฤษฎีทางดนตรีไทยต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้นนี้ เป็นหลักในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง บัลลอย ดังจะได้แสดงรายละเอียดในบทที่ 6 ต่อไป

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ประเพณีการทำศพและพิธีศพของไทย

ผู้วิจัยได้ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับประเพณีการทำศพและพิธีศพของไทยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ พบว่าเสถียรโกเศศได้กล่าวถึงรายละเอียดพิธีกรรมต่าง ๆ เกี่ยวกับการทำศพของไทยอย่างละเอียดไว้ในหนังสือประเพณีเนื่องในการตาย ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอสรุปใจความสำคัญเกี่ยวกับประเพณีการทำศพและพิธีศพของไทยจากหนังสือดังกล่าวมานำเสนอดังนี้ (เสถียร โกเศศ (2539)

การเกิด แก่ เจ็บ ตาย เป็นเรื่องธรรมดาของสัตว์โลกทั้งหลาย คนเราทุกคนต้องมีวาระสุดท้ายของชีวิต คือ การตาย โดยไม่มีใครสามารถหลบหนีได้ เมื่อผู้ใดตายไปแล้ว คนที่อยู่ข้างหลังก็จะจัดการทำพิธีต่างๆ ให้แก่ศพ เช่น นำศพไปเผาหรือฝังตามประเพณี คนไทยที่นับถือศาสนาพุทธนิยมใช้วิธีการเผาศพเป็นส่วนใหญ่ พิธีศพถือเป็นเรื่องสำคัญเรื่องหนึ่งของคนในสังคม ที่ทำให้ญาติพี่น้อง เพื่อนฝูงซึ่งไม่ได้พบเห็นกันมานาน ได้พบปะทำความรู้จักกัน และถือโอกาสเป็นการรวมญาติเสียครั้งหนึ่ง

การต่ออายุ

เมื่อผู้ใดป่วยไข้หนัก เห็นว่าจะมีทางรอดได้น้อย ก็ทำพิธีต่ออายุ หรือนิมนต์พระสงฆ์มาสวดบทโพชฌงค์ พระสงฆ์สวดจบแล้ว ชักบังสุกุลเป็น คือ เอาผ้าคลุมคนเจ็บทั้งตัว แล้วพระสงฆ์จับผ้าว่าคาถา ถ้าผู้ป่วยหนักมีจิตเลื่อมใส อาจทำให้ใจคอสบายขึ้น โรคภัยบางอย่างอาจหายได้ เป็นการต่ออายุคนป่วยไปได้อีกหนึ่ง

การบอกหนทาง

ผู้ที่ป่วยหนักกำลังจะสิ้นใจ บุตรธิดาหรือญาติผู้ใหญ่ จะจัดดอกไม้ธูปเทียนมาตั้งไว้ใกล้ๆ เพื่อให้ผู้ป่วยหนักระลึกถึงคุณพระรัตนตรัย บางท่านแนะนำให้ผู้ป่วยหนักกล่าวคำว่า “พระอรหันต์” หรือ “พุทโธ” ถ้าผู้ป่วยหนักกล่าวไม่ได้ ผู้พยาบาลหรือญาติผู้ใหญ่ก็จะกล่าวดังๆ ให้ผู้ป่วยได้ยิน เพื่อจะได้พัฒนา และยึดพุทธานุสสติเป็นอารมณ์ เป็นการบรรเทาทุกข์เวทนาให้ทุเลาลง

ในสมัยโบราณ เมื่อผู้ป่วยหนักสิ้นลมหายใจลงแล้ว ถือกันว่าจิตยังลงสู่ภวังค์ยังไม่ตายสนิท ทุกคนต้องอยู่ในความเจ็บเพราะเกรงว่าดวงจิตจะไม่แน่วแน่ นอกจากนั้นเขาจะใช้เทียนจี๊ผึ้งหนักหนึ่งบาท มีไส้ 7 อัน (เรียกว่า เทียนกัลเม็ด) จุดไว้จนเทียนไหม้หมดเล่มจึงจะถือว่าตายแน่

การอาบน้ำศพ

การอาบน้ำศพ เป็นการชำระศพให้สะอาด เพื่อให้ผู้ตายจะได้ไปสู่ภพอื่น โดยมีลักษณะ
 หมดจด การอาบน้ำศพต้องอาบด้วยน้ำร้อนก่อนแล้วจึงอาบน้ำเย็นฟอกด้วยสั้มมะกรูดชะล้างให้
 สะอาดหมดจดตำขมิ้น ชันสด กับผิวมะกรูดมาขัดสีอีกทีให้ทั่วร่างกาย ถ้าเป็นศพผู้ใหญ่ที่นับถือ ก็
 มักเอาผ้าขาวสีเหลืองขนาดเท่าผ้าเช็ดหน้าอย่างใหญ่ ชับที่ผ้าทำผู้ตาย บางที่ชับที่หน้าและฝ่ามือ
 ด้วยสำหรับไว้แจกลูกหลาน เพื่อเก็บไว้เป็นที่ระลึกกราบไหว้บูชา

“การใช้สั้มมะกรูดล้างเท่ากับใช้แทนสบู่ ซึ่งในสมัยก่อนยังไม่มีสบู่ ส่วนขมิ้นที่ใช้ขัดสี
 ทาตัวอธิบายอย่างปริศนาธรรมว่า คลอดมาทำอย่างใด ดายไปก็ทำอย่างนั้น” ปัจจุบันหลังจากอาบน้ำ
 ศพอย่างสะอาดแล้วจะมีการใช้ยาฉีดกันศพเน่าเปื่อยด้วย

การแต่งตัวศพ

การหิวผมให้ศพ บางท่านก็หิวอย่างธรรมดาเหมือนคนเป็น บางท่านว่าต้องหิวเพียง 3
 ครั้งเท่านั้น บางท่านว่าต้องหิวผมกลับไปข้างหน้าซีกหนึ่ง อธิบายว่าหิวชับกัณคนละครึ่ง แสดงว่า
 หิวผมสำหรับคนตายครึ่งหนึ่ง และหิวผมสำหรับคนเกิดครึ่งหนึ่ง หิวแล้วต้องหักหิวออกเป็นสอง
 ท่อน ขว้างทิ้งเสีย หรือโยนลงในโลง เพื่อไม่ให้คนนำหิวอันนั้นมาใช้อีก หรือคิดเป็นปริศนาธรรม
 ว่าหิวดี ๆ หักออกได้ฉันทิใด ชีวิตมนุษย์ก็ฉันทินั้น ต้องแตกดับไปเป็นธรรมดา

การนุ่งผ้าให้ศพ ใช้ผ้าขาวนุ่ง เอาชายพกไว้ข้างหลังแล้วสวมเสื้อขาว ให้ทางมีกระดุมไว้
 ข้างหลัง ถ้าสวมเสื้อ ใช้ผ้าขาวห่มเฉียงบ่าจากขวาไปซ้ายอย่างอุบาสกอุบาสิกา หลังจากนั้นจึงนุ่งห่ม
 ตามธรรมดาที่บิณฑิ การนุ่งผ้ากลับหลังให้ศพในครั้งแรก แปลว่าตาย ที่นุ่งใหม่ตามธรรมดา แปล
 ว่าเกิด อธิบายว่าพวกเราเกิดมาต้องตาย ตายแล้วเกิดอีก ทนทุกข์เวทนา เวียนเกิดเวียนตายอยู่ไม่รู้สิ้น
 สุด การนุ่งขาวห่มขาวนั้นแสดงทางที่จะหนีทุกข์ คือให้รักษาศีลปฏิบัติธรรม รักษากาย วาจา ใจ ให้
 บริสุทธิ์ประพาสตนให้เป็นอุบาสกอุบาสิกาในพระพุทธศาสนาจึงจะพ้นความทุกข์ได้

การรดน้ำศพ

เมื่อแต่งตัวศพเสร็จแล้วก็ให้ศพนอนอยู่บนเตียงหันศรีษะไปทางทิศตะวันตก คลุมด้วย 0
 ผ้าแพรแล้วหาผ้างาม ๆ คลุมอีกชั้นหนึ่ง แะเมื่อขวาทออกป็นนอกเตียงมีหมอนรองใบเล็ก ๆ และ
 ภาชนะรองรับน้ำ เพื่อญาติมิตรจะรดมือด้วยน้ำหอมอีกครั้งหนึ่ง การรดน้ำนี้เป็นปริศนาธรรมว่า คน
 ตายแล้ว ถึงใครจะเอาน้ำหอมมาชุบสักเท่าไร ก็ไม่กลับฟื้นขึ้นมาได้

การร่อนน้ำศพนี้ เนื่องมาจากการอาบน้ำศพครั้งแรกเป็นเวลาฉุกเฉินทุก บอกรู้ว่ากันไม่ทัน จึงเลื่อนมารดน้ำศพกันในวันนี้ก็หนึ่งพอเป็นพิธี ผิดกับตอนแรกซึ่งลูกหลานญาติมิตรสนิท อาบน้ำชำระล้างให้ศพสะอาดจริงๆ

การนำเงินใส่ปากศพ

การนำเงินใส่ปากศพ แต่ก่อนใช้เงินพดด้วงหรือเงินเหรียญบาทหรือของมีค่า เช่น แหวนทอง ห่อผ้าขาวผูกเชือกไว้หางยาว หย่อนลงไปปากศพ ใช้เชือกห้อยออกมานอกปาก ถ้าไม่ใช้เชือกจะห่อให้โตพอไม่ให้เลื่อนลึกลงไปในลำคอได้ เพราะเวลาเผ่าจะได้เอาออกมาได้เพื่อเก็บไว้เป็นที่ระลึกหรือเป็นเครื่องราง บางทีเงินใส่ปากศพนี้ใช้เป็นค่าจ้างหรือสินน้ำใจจากสัปเหร่อที่จะนำศพไปเผา อีกประการหนึ่งกล่าวว่าผู้ตายจะได้เอาทรัพย์นั้นติดตัวไปใช้ในเมืองผี

การนำเงินใส่ปากผี เพื่อเป็นทางพิจารณาให้เห็นว่า บรรดาทรัพย์สมบัติที่ผู้ตายสะสมไว้ แม้จะมากสักเพียงใด ครั้นตายแล้วก็ทั้งหมด เขาใส่ปากให้เพียงบาทเดียวก็ยังไม่เอาไปไม่ได้ ต้องตกเป็นของผู้อื่นไป เพราะฉะนั้น เมื่อชีวิตอยู่อย่าลุ่มหลงในทรัพย์สมบัติและชวนขวายหาทรัพย์ในทางไม่สุจริต เพราะทรัพย์เหล่านั้น ตายไปแล้วก็เอาไปไม่ได้ สิ่งที่จะติดตัวไปได้มีแต่กรรมที่ตนทำไว้ คือนุญกับบาปที่ติดตัวไปประดุจเงา

การนำหมากใส่ปากศพ

สมัยก่อนคนนิยมกินหมาก จึงนิยมใส่หมากเจียนคำหนึ่ง กับพลูจิบหนึ่ง หักใส่ลงไปด้วยกันหรือใส่หมากที่ตำละเอียดใส่ปากศพด้วย

การปิดหน้าศพ

การปิดหน้าศพ ให้เอาจี๊ผึ้งมาแผ่ออกเป็นแผ่นกว้างยาวเท่าขนาดใบหน้าของศพ แผ่ปิดหน้าดังปิดด้วยหน้ากาก บางทีก็ปิดเฉพาะที่ตาและที่ปาก บางคนใช้ปิดเฉพาะทองคำเปลวปนจี๊ผึ้ง ถ้าเป็นคนมั่งมีอาจจะใช้ทองคำแผ่เป็นหน้ากากปิดหน้าแทนจี๊ผึ้งเมื่อเผาแล้วก็เอาทองคำนี้ไปสร้างพระพุทธรูปเป็นการกุศลพิธีนี้ทำกันแต่โบราณ กล่าวว่าเพื่อป้องกันความอูจาด ถ้ากล่าวเป็นปริศนาธรรม อธิบายไว้ว่า ตากับปากนี้เป็นช่องทางทำให้เกิดอกุศลกรรมต่างๆ จึงปิดมันเสีย อย่าให้อกุศลกรรมเข้าทางตา ทางปากได้

การตราสังศพ

การตราสังศพ คือ การมัดศพ ใช้ด้ายดิบอย่างด้ายสายสิญจน์ทบกันให้เหนียว มีขนาดโตเท่านิ้วก้อย มัดเป็น 3 เปลาะ เปลาะแรกทำเป็นห่วงสวมคอ ภาวนาคาถาว่า “ปุตโต ทิเว” ห่วงผูกผูกคอ แล้วเอาด้ายมาโยงเป็นบ่วงตะกรุด ผูกมือให้ประนมที่หน้าอกอีกเปลาะหนึ่งว่า “ภริยา หัตถะ” ห่วงภรรยาผูกมือ โยงด้ายมาที่เท้าทำห่วงผูกข้อเท้าทั้ง 2 ข้างให้ติดกัน ว่า “ชนัง ปาเท” ห่วงทรัพย์ผูกเท้า แต่บางท่านอาจกล่าวแตกต่างกันออกไปว่า ห่วงบุตรผูกคอ ห่วงทรัพย์ผูกมือและห่วงภรรยาผูกเท้า การตราสังเป็น 3 เปลาะนี้ อธิบายเป็นปริศนาธรรมว่าห่วงทั้ง 3 อย่างนี้ย่อมผูกมัดสัตว์โลกให้จมอยู่ในห้วงทุกข์แห่งสังสารวัฏ ต่อเมื่อตัดบ่วงนี้ขาดจึงจะพ้นทุกข์ได้

เครื่องสักการะในมือศพ

เมื่อตราสังศพเสร็จแล้ว จึงนำกรวยใบตอง บรรจุหมาก พลุ รูป เทียน และดอกไม้สด ใส่ไว้ในมือศพ ซึ่งอยู่ในท่าประนมมือ เครื่องสักการะผู้ตายจะได้นำไปสักการะพระจุฬามณี เจดีย์สถานในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

การห่อศพ

การห่อศพ ใช้ผ้าขาวห่อตั้งแต่เท้าจรดศีรษะให้มีคิ้ว ให้ชายผ้าสำหรับขมวดอยู่ทางศีรษะแล้วเอาด้ายดิบ หรือด้ายสายสิญจน์ขนาดหัวแม่มือมัดเป็น 5 เปลาะจากเท้าขึ้นมารัดกับชายผ้าที่ขมวดเป็นก้นหอยบนศีรษะให้แน่น เหลือชายเส้นด้ายที่มัดให้เป็นสายยาวออกมานอกโลง เพื่อผูกผ้าโยงให้พระบังสุกุล

การผูกมัด 5 เปลาะ เพื่อเตือนสติให้รู้ว่า เครื่องงำกันสัตว์โลกให้เวียนว่ายอยู่ในห้วงทุกข์เพราะนิรวรณ 5 ได้แก่ กามฉันทะ พยาบาท ถีนมิทธะ อุทธัจจกุกกุจจะ วิจิกิฉา หรือ ขันธ์ 5 ได้แก่ รูปเวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณผู้หวังจะหนีความทุกข์ควรฝึกเจริญกัมมัฏฐานด้วยความไม่ประมาท และควรพิจารณาเบญจขันธ์ว่าเป็นของไม่เที่ยง เป็นอนัตตา เกิดขึ้นแล้วย่อมมีความแตกดับไปเป็นธรรมดา

การทำบันได 3 ชั้น

เมื่อห่อศพแล้ว ยกศพใส่หีบศพหรือโลงปิดฝาผนึกปิดฝาผนึกเสร็จแล้วเอาบันได 3 ชั้นวางบนหลังหีบศพบันไดนี้ทำด้วยไม้ไผ่ซี่กเล็กๆ ขนาดเท่าไม้ตักจาก ให้กว้างยาวเท่ากับปากหีบ บันได 3 ชั้นเป็นปริศนาธรรมว่า สัตว์โลกทั้งหลายต้องเวียนเกิดเวียนตายอยู่ในภพทั้ง 3 คือ กามภพ รูปภพ ต่อเมื่อใดได้สร้างบารมีบรรลุมรรคธรรมแล้ว จึงจะข้ามกว่าโลกทั้ง 3 นี้ไปได้

การเบิกโลง

โลง คือ ที่บรรจุศพ ในสมัยโบราณช่างจะนำไม้ทั้งท่อนมาขุดทำเป็นรางใช้บรรจุศพ ปัจจุบันนำไม้มาเลื่อยเป็นแผ่นกระดาน แล้วประกอบกันเป็นโลง เรียกว่าหีบศพ ก่อนยกศพลงบรรจุ จะต้องทำพิธีเบิกโลง ซึ่งเป็นหน้าที่ของสัปเหร่อ

สัปเหร่อเอาฝือกผืนหนึ่งซึ่งทำด้วยไม้ไผ่ 7 ชิก ถักติดกันเหมือนอย่างแล่งวางบนกันหีบ แล้วเอาไม้ปากกา 8 อัน เสียบปากหีบไว้ระยะให้ห่างกันพอสมควร ไม้ปากกานี้ทำด้วยไม้ไผ่อันเล็กๆผ่าอย่างไม้ดับปิ้งปลา อันหนึ่งยาวประมาณ 1 คืบแล้วเอาด้ายสายสิญจน์ผูกไม้ปากกาโยงไปรอบปากหีบเอาเทียน 8 เล่มติดที่ปากหีบระหว่างไม้ปากกาทั้ง 8 ช่องนั้น กับมีกระทงเข็บด้วยใบตอง สี่มุม บรรจุของควาวหวาน เครื่องเช่น วางลงบนปากหีบ 8 ทิศหรือ 8 ช่อง ต้องเตรียมขันไว้สำหรับทำนํ้ามนต์ด้วย เมื่อจุดเทียน 8 เล่มเช่นแล้ว ก็ลงมือทำนํ้ามนต์ธรรณีสาร (ใช้สำหรับประพรมแก้เสนียดจัญไร)เมื่อว่าคาถาจบก็กวักนํ้ามนต์ลูบหน้า เสาผม และประพรมหีบศพ 3 หน แล้วหยิบเทียนที่ติดปากหีบนั้นมาจุดด้ายสายสิญจน์ที่วงหีบให้ไหม้ขาดหมดทั้ง 8 ช่อง เอามิดหมอมมาเสกด้วยคาถา 3 ครั้ง แล้วถามเองตอบเองว่าโลงนี้ทำไว้สำหรับใส่อะไร ตอบว่าโลงนี้ทำไว้สำหรับใส่ศพหรือถามว่าโลงนี้ทำไว้สำหรับใส่ศพใครตอบว่าโลงนี้ทำไว้สำหรับใส่ศพ (ออกชื่อผู้ตาย) เมื่อถาม และตอบเสร็จแล้วจึงเอามิดหมอสับปากหีบศพ หรือโลงนั้น 3 ที ทางที่มีรอยสับนี้เป็นเครื่องหมายว่าให้สรีระศพอยู่ทางนี้ด้วย แล้วเอาใบตองที่ใบไม้แตก 3 ใบ มาปูทับของที่ผลัดลงไปก้นหีบศพนั้นเสร็จพิธีเบิกโลง ต่อไปก็ยกหีบศพเอาไปบนเรือนคอกบรรจุศพต่อไป

การตั้งศพ

เมื่อบรรจุลงในโลงเสร็จเรียบร้อยแล้ว จะตั้งศพไว้ที่บ้านเพื่อบำเพ็ญกุศลก่อนก็ดี จะนำไปตั้งก่ออิฐถือปูนไว้ หรือฝังไว้ก็ดี หรือจะนำตั้งบนเชิงตะกอนเพื่อเตรียมเผาก็ดี ถือกันว่าต้องหันศีรษะศพไปทางทิศตะวันตกอยู่เสมอ

การตามไฟหน้าศพ

ผู้ที่ตายในตอนบ่ายหรือตอนเย็นซึ่งบรรจุศพไม่ทันในวันนั้นหรือบรรจุศพลงโลงแล้วตั้งบำเพ็ญกุศลที่บ้าน เขาจุดตะเกียงหรือจุดไฟวางไว้ปลายเท้าของศพ ในสมัยก่อนนั้นจุดด้วยน้ำมันมะพร้าว มีเนื้อพร้อมชีกหนึ่ง ใช้นมไม้ทองหลวงร้อยด้ายดิบเป็นไส้ บางทีก็ใส่เกลือด้วยมีภาชนะบรรจุข้าวเปลือกกรองรับตะเกียงกะลามะพร้าวอีกที บางทีก็มีหม้อใส่นํ้า 3 หม้อ ไม้ฟาก 3 อันวางไว้ด้วย

เหตุที่ตามไฟไว้ปลายเท้าของศพ เป็นปริศนาธรรมว่า มนุษย์นั้นมี 4 จำพวกคือ

พวกที่ 1 มาสว่างไปสว่าง หมายความว่า เกิดมาพบพระพุทธศาสนา เชื่อว่า สว่าง มีความเลื่อมใสนับถือพระพุทธศาสนา ได้รักษาศีล เจริญภาวนา ปฏิบัติตนตามธรรม คำสั่งสอนของพระพุทธศาสนา จึงได้ชื่อว่ามาสว่างไปสว่าง

พวกที่ 2 มาสว่างไปมืด คือเกิดมาพบพระพุทธศาสนา แต่ไม่เลื่อมใสปฏิบัติตนตามคำสั่งสอนของพระพุทธศาสนา จึงได้ชื่อว่า มามืดไปสว่าง

พวกที่ 3 มามืดไปสว่าง คือคนที่ไม่ได้นับถือพระพุทธศาสนาเป็นพวกมิจฉาทิฐิ ภายหลังมานับถือพระพุทธศาสนาบำเพ็ญศีลภาวนา จึงได้ชื่อว่า มามืดไปสว่าง

พวกที่ 4 มามืดไปมืด ได้แก่พวกที่เกิดมาจนวันตาย ไม่ได้นับถือพระพุทธศาสนา จึงได้ชื่อว่า มามืดไปมืด

การตามไฟไว้ปลายเท้าของศพยังเป็นเครื่องเตือนสติคนที่ยังมีชีวิตอยู่ ให้ดำเนินชีวิตไปในทางสว่าง คือ รู้จักบำเพ็ญทาน ศีล ภาวนา ประพฤติกาย วาจา ใจ ในทางสัมมาปฏิบัติ

การที่คนโบราณเติมน้ำมันมะพร้าว แล้วจุดไฟในมะพร้าวจิก บางทีใส่เกลือด้วย ใช้เป็นตะเกียงตั้งไว้บนภาชนะบรรจุข้าวเปลือก เป็นปริศนาธรรมว่า น้ำมันมะพร้าวเป็นของบริสุทธิ์ ไม่มีควันคุดคนที่ปราศจากกิเลส ส่วนเกลือเปรียบเหมือนบาปเป็นกุศลปนเคล้ากันไม่ได้ เปรียบเหมือนบุญกับบาปย่อมเข้ากันไม่ได้ ใครทำบาปก็ย่อมส่งผลทุกข์ ใครทำบุญก็ย่อมส่งผลสุข การบรรจุข้าวเปลือกไว้ในภาชนะนั้น หมายถึง ใครหว่านข้าวกล้าลงในนาแล้ว ข้าวกล้าย่อมจะออกเป็นต้นข้าว เหมือนคนที่ทำบุญย่อมได้รับบุญตอบสนอง

การสวดศพ

ระหว่างที่เจ้าภาพตั้งศพบำเพ็ญกุศลที่บ้าน หรือที่วัด ในเวลากลางคืนเจ้าภาพจะนิมนต์พระสงฆ์มาสวดพระอภิธรรมหน้าศพ เป็นเตียงหนึ่งหรือสำหรับหนึ่ง ซึ่งมีพระภิกษุ 4 รูป เรียกว่าหนึ่งสำหรับคืนหนึ่งจะนิมนต์พระภิกษุสำหรับกี่ขึ้นอยู่กับศรัทธาของเจ้าภาพ ก่อนสวดเจ้าภาพจะต้องจุดรูปเทียนเสร็จแล้วอาราธนาศีล พระภิกษุผู้อาวุโสในจำนวน 4 รูปเป็นผู้ให้ศีล เมื่อเจ้าภาพรับศีลเสร็จแล้วพระสงฆ์จึงเริ่มต้นสวดพระอภิธรรมเช้าวันรุ่งขึ้นเจ้าภาพจะต้องนิมนต์พระสงฆ์ที่มาสวดหน้าศพมารับการถวายภัตตาหารและสังฆทานด้วย

การที่มีสวดพระอภิธรรมหน้าศพนั้น ประสงค์จะให้ผู้ที่มิมีชีวิตอยู่ได้ฟัง เพื่อจะได้พิจารณาบรรณสติกรรมฐาน ว่าเกิดมาเป็นสังขารแล้ว ก็ย่อมมีความตายเป็นที่สุด ซึ่งทุกคนจะหลีกเลี่ยงไม่ได้จะได้คลายโศกเศร้าถึงผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว

การเช้นศพ

ตั้งแต่วันตายเป็นเวลา 3 วัน เจ้าภาพจะต้องจัดหาอาหารใส่สำหรับไปวางไว้ข้างโลงศพ วันละ 2 เวลา คือ เวลาเช้าและเวลาเย็น เพื่อเป็นการเช้นศพ เวลาที่จะเช้น ให้ใช้มือเคาะข้างโลง 3 ครั้ง บอกศพให้รับประทานอาหาร

การนำศพออกจากเรือน

การนำศพออกจากเรือนเพื่อเอาไปเผา เอาไปฝัง หรือบรรจุไว้ที่วัดชั่วคราว มีวิธีปฏิบัติ ดังนี้ คือ

1. ไม่ห้ามศพออกทางประตูเรือน และไม่ห้ามศพลอดช่อ เมื่อจะยกศพออกจากเรือน ห้ามห้ามศพลอดช่อ เพราะเรือนสมัยก่อนเป็นชนิดมีช่อเดียว ศิระะของผู้ห้ามหีบศพ อาจจะไปถูกช่อเข้าและห้ามห้ามศพออกทางประตูเรือน เพราะประตูทางออกคับแคบไม่สะดวก สู้พังฝาแล้วเอาศพออกทางที่พังดีกว่าเพราะเรือนสมัยนั้นใช้หญ้าและใบไม้กรุเป็นฝาหรือถ้าเป็นเรือนฝากระดานก็เป็นชนิดฝาลูกประกบถอดออกได้ทั้งกระเบาะ จึงไม่ลำบากที่จะพังฝา อีกนัยหนึ่ง "สันนิษฐานว่าที่ไม่ให้ออกทางประตู เป็นการป้องกันไม่ให้ผีกลับมาบ้านลูก ถ้าให้ออกทางประตูธรรมดา เป็นอัปมงคล เพราะประไรสำหรับคนเป็น

2. ชักฟากสามซี่ เมื่อศพออกจากเรือนต้องชักฟากออก 3 ซี่ ฟาก 3 ซี่ หมายถึง ภพทั้ง 3 ว่าคนที่ตายไปย่อมไปเกิดในภพใดภพหนึ่งใน 3 ภพนี้ บางทีใช้วิธีชักดับจากมุงหลังคามาดับหนึ่งในขณะศพผ่านชายคา แล้วหักดับจากให้เป็นสองท่อนวางไว้บนหลังโลง เป็นปริศนาธรรมว่า จะต้องไปเกิดชาติแล้ว

3. ประดู่ป่า การทำประดู่ป่า คือ เอากิ่งไม้สดสองกิ่งผูกติดที่ประตูรวบยอดให้เป็นคูหา เพื่อให้ศพรอดออก หรือจะใช้กิ่งไม้เล็กๆผูก หรือเสียบปักไว้สองข้างประตูก็ได้ เมื่อยกศพออกไปแล้วก็ถอนกิ่งไม้ทิ้งเสีย หรือรื้อถอนเอาวางไปบนโลงด้วย ที่ทำประดู่ป่ากล่าวว่า เพื่อป้องกันไม่ให้ผีกลับมาบ้านได้เพราะเมื่อผีออกไปมีประดู่ป่าเป็นที่สังเกต ครั้นกลับมาบ้าน ไม่เห็นประดู่ป่าที่เคยสังเกตก็จะหลงทางเข้าไปในเรือนไม่ถูก

4. ดิหม่อนน้ำ และหม้อไฟนำศพ เจ้าภาพต้องเตรียมหม้อบรรจุน้ำไว้ 3 ใบ กับไม้ซีก 3 อันพอศพกลิ้งชายคาเรือนก็เอาไม้ดิหม่อนให้แตก แล้วทิ้งหม้อเสีย ไม้ที่ใช้ทุบหม้อก็ให้หักทิ้งด้วย คนบนเรือนถือพัดโบกลมออกจากเรือนไปทางศพทั้ง 4 ทิศ และยังจัดให้มีหม้อบรรจุถ่านไฟหม้อหนึ่งสำหรับนำหน้าศพ บางแห่งใช้ตะเกียงจุดที่ตามไฟไว้ เมื่อศพยังอยู่บนเรือนนั่นเองเป็นไฟนำ ในกรุงเทพฯ ใช้กระชูปก็มี หม้อไฟหรือตะเกียงที่ใช้ในชนบท ถ้าเป็นศพฝังก็เอาวางไว้บนปากหลุม ถ้าเป็นศพเผาผู้นำหม้อไฟจะทุบให้หม้อนั้นแตกเมื่อขณะที่ศพถึงป่าช้า แล้วกับได้

ใช้ไฟนี้จุดสำหรับไว้เผาศพ อธิบายเป็นปริศนาธรรมว่า หม้อนั้น ได้แก่ ธาตุดิน น้ำ หมายถึง ธาตุน้ำ กุมกันเข้าเป็นรูป เมื่อดีด้วยไม้ข้อมแยกสลายหมดฉันใด ชีวิตก็ฉันนั้น จะเหลืออยู่แต่หม้อไฟนำหน้าศพ เป็นเครื่องให้คนพิจารณาให้เห็นธรรมสังเวชว่า สิ่งใดๆ ไม่เป็นของเที่ยงทั้งนั้นพึงเรียบประกอบการกุศล อันจะนำตนสู่สุคติในเบื้องหน้าไฟน

5. ชัดข้าวสาร ขณะเคลื่อนศพออกจากบ้าน ต้องชัดข้าวสาร บางทีก็ชัดเกลือด้วย บางแห่งต้องชัดข้าวสาร พริก และเกลือขึ้นไปบนหลังคา

6. การห้ามศพ ส่วนมากจะห้ามเอาด้านหัวศพไปก่อน เพื่อจะได้ถือสายสิญจน์ที่ออกจากหัวลงหน้าไป และห้ามห้ามศพข้ามนา ข้ามสวน เพราะถือว่าศพเป็นสิ่งอัปมงคล ถ้าศพผ่านที่ดินของใครที่ดินก็จะพลอยเป็นอัปมงคลไปด้วย ความจริงคงเกรงว่าขบวนแห่ศพจะเหยียบย่ำต้นข้าวและต้นไม้เขาตายมากกว่า

7. โปรงข้าวตอก เวลาที่ห้ามศพไปตามทาง ต้องจัดให้มีคนโปรงข้าวตอกไปตลอดทาง บางรายโปรงข้าวสารแทน ทั้งนี้เป็นปริศนาธรรมว่า ข้าวตอก (ข้าวสาร) ไม่งอกได้ฉันใด ผู้ที่ตายแล้วก็ฉันนั้นบางท่านอธิบายว่า เป็นเคล็ดเพื่อป้องกันมิให้ผีมารบกวนคนที่อยู่ข้างหลัง

8. พระสงฆ์นำศพ เมื่อจะยกศพไปวัดนั้นต้องมีพระภิกษุรูปหนึ่งอ่านพระอภิธรรมไปข้างหน้าศพเพื่อนำวิญญาณผู้ตายขึ้นสวรรค์ เป็นปริศนาธรรมว่า พระสงฆ์เป็นผู้นำมหายานผู้นับถือพระพุทธศาสนาไปสู่ทางเกษม

วันเผาศพ

การกำหนดวันเผาศพนั้น "มีข้อห้ามอยู่ว่า ข้างขึ้นห้ามเผา ข้างแรมห้ามเผา" ถือเป็นอัปมงคลเรียกว่า ผีเผาคน" การที่เผาวันดี เนื่องจากความตายเป็นของเฉพาะตัว ไม่มีใครจะมาตายแทนกันได้ นอกจากนี้แล้ว ยังห้ามเผาศพวันสุกข์ วันพฤหัสบดี และวันพระ โบราณถือว่า วันสุกข์เป็นวันมงคลไม่ควรทำให้เป็นวันอวมงคลถือว่า "เผาผีวันสุกข์ให้ทุกข์แก่ญาติ" วันพฤหัสบดีถือว่าเป็นวันครูไม่ควร เผาศพส่วนวันพระเป็นวันต้องถือศีลถ้าเผาในวันนั้นอาจทำให้สัตว์อื่นที่อยู่ในศพต้องพลอยถูกเผาเสียชีวิตไปด้วยและถ้าผู้นั้นถึงแก่กรรมในวันเสาร์ ห้ามทำการเผาศพในวันอังคาร เพราะทำให้ผีคู่ แต่ในปัจจุบันไม่ค่อยถือกันแล้ว เพราะถือความสะดวกเป็นสำคัญ

เมื่อนำศพไปถึงวัดแล้ว มักเอาศพตั้งพักบนศาลาก่อนเพื่อทำบุญ มีเทศน์ มีสวด และตั้งศพไว้ข้ามคืนหรือสองคืนก็มีแต่ปัจจุบันมักไม่ตั้งไว้ข้ามคืนเจ้าภาพจะนิมนต์พระมาสวดมาติกาและบังสุกุลเสียก่อนเมื่อเสร็จพิธีต่างๆ ทางศาสนาแล้ว ถึงเวลาเผาศพจากที่ตั้งบนศาลามาเวียนซ้ายรอบเชิงตะคอนหรือจิตกาธาน 3 รอบ การวน 3 รอบเป็นปริศนาธรรมว่า เหมือนทางดำเนินชีวิตของมนุษย์ คือตกอยู่ในไตรวัฏ อันมี กรรม กิเลส และวิบาก ซึ่งจะวนเวียนไปไม่สิ้น

สุด เมื่อเวียนครบ 3 รอบแล้ว เอาโลงกระแทกเชิงตะกอน 3 หน แล้วจึงยกขึ้นสู่เชิงตะกอน หันหัวศพไปทางทิศตะวันตก "เจ้าภาพจะต้องนำเบี้ยทิ้งลงที่เชิงตะกอน ให้ดาลี ขายกลา 33 เบี้ย ปัจจุบันใช้เศษสตางค์แทน จำนวนสตางค์ที่ทิ้งนั้นต้องเป็นจำนวนคี่ เบี้ยหรือสตางค์บางท่านว่าใช้ 32 เบี้ย เป็นการทิ้งเบี้ยให้แก่ผีที่รักษาป่าช้า ที่เรียกว่า "ขายกลา ดาลี" เป็นการเช่าที่อยู่ เพราะกลัวว่าจะเบียดเบียนวิญญาณศพที่นำไปเผา และเป็นปริศนาธรรมว่า เบี้ย 32 ได้แก่ 32 ของคนคนเราเกิดมาแล้วต้องตาย ร่างกายที่มีอาการ 32 ประการนี้ย่อมทับถมแผ่นดิน ไม่มีใครที่จะหลีกเลี่ยงให้พ้นไปได้

การชักผ้าบังสุกุล

สมัยโบราณกาลชักมहाบังสุกุลทำกันจริงๆ คือเอาผ้าขาวทั้งพับ พันศพเป็นเกลียว เมื่อพระจะชักมहाบังสุกุล ก็ดึงปลายผ้าศพนั้นออกมา ในปัจจุบัน การชักผ้าบังสุกุลนิยมใช้ผ้าทอดไว้บนหลังโลง ในขณะที่ตั้งอยู่บนเชิงตะกอนก่อนลงมือเผา การทอดผ้ามักเชิญแขกผู้มีเกียรตินำไปทอดหรือให้ญาตินำไปทอดก็มี

การล้างหน้าศพ

เมื่อถึงเวลาเผาศพ ก็เอามะพร้าวมาผลหนึ่ง กะเทาะเปลือกเตรียมไว้ ทูบเอาน้ำมะพร้าวรดลงหน้าศพ เรียกว่า "ล้างหน้าศพ" กล่าวกันว่า น้ำมะพร้าวมีเครื่องหอมหลายชั้นเป็นน้ำที่สะอาดถ้าชนทั้งหลายอุดส่ำห้ำน้ำเพื่อกุศลทำจิตให้สะอาดดูน้ำในผลมะพร้าวแล้วก็จะมีความสุขเมื่อละโลกนี้ไปแล้วก็จะได้ไปสู่สวรรค์หรือการเอาน้ำมะพร้าวล้างหน้าศพหมายความว่า เอาสิ่งสะอาดจริงๆ ล้างสิ่งโสโครก เท่ากับเอากุศลกรรมล้างอกุศลกรรม

การเผาศพ

รูปเทียนการเผาศพ ในปัจจุบัน ผู้เผาศพจะใช้รูป 1 ดอก เทียน 1 เล่ม และมีดอกไม้จันทน์ช่อหนึ่งควบไปด้วย นำดอกไม้จันทน์ไปวางที่เชิงตะกอนได้ศพ เป็นการเผาหลอกๆ แต่เดิมนั้น ผู้ไปเผาศพจะช่วยกันนำฟืนคนละดุ้นสองดุ้นไปเผา พร้อมทั้งรูป 1 ดอก เทียน 1 เล่ม สำหรับไปขมาศพ รูปเทียนเผาศพนี้ ห้ามจุดต่อจากกันต้องจุดจากไฟที่เจ้าภาพจัดเตรียมไว้ให้ ทั้งนี้เพื่อความเรียบร้อยในเวลาขึ้นไปเผาศพจะได้ไม่เบียดเสียดกันเกินไป หรือกล่าวเป็นปริศนาธรรมได้ว่าไฟเป็นของร้อน ได้แก่โทสคติคือความโกรธ ความพยาบาท มุ่งร้าย เมื่อไฟ คือโทสคติ เกิดขึ้นแก่บุคคลใดแล้วเพียงใด ก็ให้ระงับดับลงเพียงนั้น ไม่เอาไฟเครื่องร้อนในผู้นั้นมาติดต่อกะพ้อให้ลุกลามมากไป

ในการเผา ถ้าเป็นศพพระ ซึ่งมีผู้คนนับถือกันมาก ทราบว่าทางมอญใช้จุดดอกไม้ไฟชนิดที่เราเรียกว่า ลูกหนู ให้ได้สะพานอันจึงด้วยสายเชือก เข้าไปสู่พนมศพ การที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงจุดฝึกแก่พระราชทานเพลิงศพ ในปัจจุบันก็ไปเข้ารูปการจุดลูกหนุนั่นเอง

การโยนผ้าข้ามโลง

ขณะที่ไฟกำลังลุก บรรดาญาติมิตรที่มาเผาศพ พึงพิจารณาสรีระศพแล้วเอาผ้าขาวหรือเสื้อผ้า หรือมุ้งของผู้ตาย โยนข้ามไฟไปมา 3 ครั้ง เป็นปริศนาธรรม แสดงถึงการข้ามของร้อน มีราคะ โทสะ และโมหะเป็นมूल ต้องข้ามด้วยธรรมอันเป็นทางบริสุทธิ์ คือ พระอริยมรรค พระอริยผล และพระนิพพาน เมื่อโยนผ้าไปครบ 3 ครั้งแล้ว ก็โยนเผาไฟเสียหรือนำไปให้ทานแก่คนยากจน หรือลูกหลานนำไปเก็บไว้เคารพบูชาต่อไป

การชักฟืน 3 ดุ้น

เมื่อสัปเหร่อเริ่มเผาศพจริงๆ ญาติมิตรต้องคอยอยู่จนกว่าสัปเหร่อจะชักฟืน 3 ดุ้นแล้ว จึงกลับบ้านได้ เป็นเรื่องสังเกตว่าวิญญาณผู้ตายออกจากร่างไปเกิดแล้ว จะอธิบายเป็นปริศนาธรรมว่า ฟืนทั้ง 3 ดุ้นนั้น ได้แก่ไฟ 3 กอง คือราคะ โทสะ และโมหะ ซึ่งเป็นกิเลสเผาผลาญสัตว์ให้เราร้อนอยู่ในวัฏสงสาร เป็นเรื่องให้คนได้พิจารณา เกิดความสังเวชและสลดใจ และได้พยายามถอนไฟทั้ง 3 กองออกเสีย

การบวชน้ำศพ

มีประเพณีอีกอย่างหนึ่งคือ บางทีมีลูกหลานของผู้ตายบวชเป็นสามเณรหรือพระภิกษุ ในวันเผา เป็นการอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ตาย เรียกว่าบวชน้ำศพ

การเดินสามหาบ

เมื่อเผาเสร็จแล้ว รุ่งขึ้นเวลาเช้าก็จัดการถวายพระรวมสามหาบ ในหาบหนึ่งๆ มีหม้อข้าว เสิร์งหรือน้องโล่ ข้าวสาร พริก หอม กระเทียม กะปิ ฯลฯ บรรจุอยู่ในสาแหรกข้างหนึ่ง ส่วนสาแหรกอีกข้างหนึ่งบรรจุอาหารหวาน คาว ดังนี้เหมือนกันทั้งสามหาบสาแหรกและคานพันผ้าขาวหรือทาดินสอพอง ให้ลูกหลาน หรือญาติ 3 คน นุ่งขาว เป็นผู้หาบคนละหาบ และมีคนถือผ้าไตรเดินนำหน้าอีกหาบละคน ให้เวียนซ้ายรอบกองฟอน 3 รอบ คนอื่นก็ขานกู่รับ แล้วนำหาบไปตั้งเรียงไว้ที่อาสน์สงฆ์ เจ้าภาพเอาผ้าไตรไปทอดที่กองฟอน นิมนต์พระสงฆ์ 3 รูป มาชัก

บังสกุล เสร็จแล้วถวายของในหีบ พระสงฆ์ฉันเสร็จ สวดยถาสัพพี เข้าภาพก็กรวดน้ำอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ตาย เป็นเสร็จพิธี

อธิบายเป็นปริศนาธรรมว่า การเดินเวียนกองฟอน 3 รอบ เปรียบด้วยสัตว์ทั้งหลายที่ต้องเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในภพทั้ง 3 ที่ถูกระเบิด 3 หน แสดงไม่รู้ว่าผู้ตายไปเกิดในภพไหน จึงได้ถูกระเบิดเพื่อให้รู้ว่าได้อุทิศส่วนบุญไปให้แล้ว

การแปรรูป

การแปรรูปเก็บอัฐิ บางทีเผาเย็นเก็บเช้า หรือเก็บในวันเผา หรือทิ้งไว้วันสองวันจึงเก็บก็มีก่อนแปรรูป ให้ตรวจดูที่กองฟอนเสียก่อนว่า จะมีรูปรอยอะไรปรากฏอยู่บ้าง เช่น รอยเท้าเด็ก รอยเท้าคน รอยเท้าเสือ ฯลฯ รอยเหล่านั้นว่าเป็นเครื่องหมายแสดงคติกำเนิดของผู้ตาย

การแปรรูป คือ เอาอัฐิในกองฟอนมาเรียงเป็นรูปคนให้หันหัวของรูปในทิศตะวันตก สมมติว่าตาย นิมนต์พระภิกษุมานั่งสวดผู้ตาย เสร็จแล้วเกลี่ยลรูปทำเป็นรูปใหม่ให้หันหัวไปทางทิศตะวันออกสมมติว่าเกิด แล้วเอาปลีกลึงเงินไว้บนอัฐิด้วย บางรายใช้ดอกไม้เงินดอกไม้ทองโปรยและประพรมด้วยของหอมบนอัฐิอีกที แล้วนิมนต์พระภิกษุมานั่งสวด เสร็จแล้วจึงเก็บอัฐิและถ่าน เอาไปไว้ในที่อันควร ส่วนเงินปลีกลึงที่ไว้ให้เป็นสมบัติของสัปเหร่อผู้ทำการแปรรูป ถ้าโปรยด้วยดอกไม้เงิน ดอกไม้ทอง ลูกหลานจะเก็บเอาไปรักษาไว้ ถือว่าเป็นอัฐิเงิน อัฐิทอง เป็นของดีมีสิริมงคล ส่วนอัฐินั้นเลือกเก็บอัฐิศีรษะ แขน ขา และตัว อย่างละน้อย เอาใส่โกศไว้ ส่วนอัฐิ นอกนั้นรวมทั้งถ่านช่วยกันเก็บรวบรวมไว้ก่อน แล้วก็เอาไปบรรจุไว้ในเจดีย์ หรือ ณ ที่ใดต่อไปในวันหลัง แล้วแต่เห็นสมควร

การไว้ทุกข์

ประเพณีการไว้ทุกข์ เป็นการแสดงถึงความเศร้าโศก อาลัยรักผู้ที่จากไป ในสมัยโบราณ สีผ้าที่ไว้ทุกข์ คือสีขาวตามแบบอย่างของจีน ต่อมาภายหลังได้เปลี่ยนเป็นสีดำ เพราะได้แบบอย่างมาจากประเทศตะวันตก ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพิ่มสีไว้ทุกข์ขึ้นอีก คือสีกุหลาบ สีนกพิราบ และสีน้ำเงิน การแต่งกายไว้ทุกข์ในสมัยปัจจุบันแต่งตามประกาศนายกรัฐมนตรี เรื่อง ระเบียบการไว้ทุกข์ในงานศพ ซึ่งจะประกาศในราชกิจจานุเบกษา เล่ม 58 ตอนที่ 41 ลงวันที่ 21 สิงหาคม พ.ศ. 2485 กำหนดไว้ว่า

1) ชาย

ก. แต่งเครื่องแบบ ให้ใช้ผ้าสักหลาด หรือผ้าโปรงตา ขนาดกว้าง 1-10 เซนติเมตรพันแขนซ้ายเบื้องบน

ข . แต่งกายสุภาพตามธรรมเนียม ให้ใช้เสื้อขาว กางเกงขาขาวขาว (ถ้าเป็นคอเบาะ ให้ใช้เสื้อเชิ้ตขาว ผ่าผูกคอดำเงื่อนกะลาสี) รองเท้าหนังดำ ถุงเท้าดำ และใช้ผ้าสักหลาดหรือผ้าโปรงดำขนาดกว้างระหว่าง 1-10 เซนติเมตร พันแขนซ้ายเบื้องบน

2). หญิง แต่งกายสุภาพตามธรรมเนียม ให้ใช้เครื่องดำล้วน

การกำหนดการไว้ทุกข์ของคนไทย นิยมไว้ทุกข์ 15 ,50 และ 100 วัน ไม่เกิน 1 ปี แต่ถ้าหากเผาในระหว่างนี้ก็ออกทุกข์ได้

จากรายละเอียดเกี่ยวกับพิธีทำศพของคนไทยดังกล่าว สรุปได้ว่าประเพณีการทำศพของคนไทยนั้นมีขั้นตอนของพิธีสำคัญ ๆ ได้แก่ การทำพิธีต่ออายุเมื่อป่วยหนัก การบอกหนทางแก่ผู้ที่ใกล้จะสิ้นใจ เมื่อสิ้นใจแล้วก็มีการอาบน้ำศพ แต่งตัวศพ รดน้ำศพ นำเงินและหมากใส่ปากศพ ปิดหน้าศพ ตราสังศพ ใส่เครื่องสักการะในมือศพ ห่อศพ ทำหีบศพหรือโลงสำหรับบรรจุศพ เบิกโลงบรรจุศพลงหีบ ทำบันไดสามขั้น จากนั้นจึงตั้งศพ ตามไฟหน้าศพ จัดอาหารเช่นศพ สวดพระอภิธรรมศพ รอการนำศพไปเผาหรือฝัง

เมื่อนำศพไปเผานั้นต้องชักฟากสามซี่ นำศพออกทางประตูป่า ตีหม้อน้ำ ชักข้าวสารหามศพโดยมีพระสงฆ์นำศพ ไปรยข้าวตอกไปตามทาง เมื่อไปถึงเชิงตะกอนจึงหามศพเวียน 3 รอบ ชักผ้าหมากบังสุกุล เอน้ำมะพร้าวล้างหน้าศพ แล้วจึงเผาศพ ขณะที่เผาก็มีการโยนผ้าข้ามโลง การชักฟืนสามคั่น อาจมีการบวชน้ำศพด้วย

ในเช้าวันถัดไปก็มีการแปรรูปอัฐิ เก็บอัฐิไว้บูชา นำธูปธูปเทียนหรือธูปไปฝังหรือลอยในแม่น้ำเรียกว่าลอยอังคาร นอกจากนี้ต้องเตรียมอาหารไปถวายพระสามบาท โดยเดินรอบกองฟอน 3 รอบ เรียกว่าเดินสามบาท จึงนำอาหารนั้นไปถวายพระ หลังจากเผาศพแล้วบรรดาญาติมิตรหรือลูกหลานมักจะมีการไว้ทุกข์ ซึ่งอาจจะเป็น 15 วัน 50 วัน 100 วัน หรือ 1 ปี ก็ได้

2.2.2 คนตรีประโคมศพ

คนตรีที่นิยมใช้ประโคมศพของไทยเรานั้นมีอยู่หลายประเภทด้วยกัน ทั้งที่เป็นคนตรีของราชสำนัก และคนตรีของชาวบ้าน ตลอดจนคนตรีพื้นเมืองต่าง ๆ เช่น ปี่กลองชนะ ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์นางหงส์ แตรวง วงกาหลอ วงเต่งถึง วงดุ่มโมง วงดุ่มเบ่ง เป็นต้น ผู้วิจัยได้นำเสนอรายละเอียดของคนตรีประโคมศพที่นิยมกันดังนี้

2.2.2.1 วงปี่พาทย์มอญ

วงปี่พาทย์มอญเป็นวงดนตรีประเภทหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากมอญโดยตรง เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมประกอบด้วย ฉิ่งมอญ ปี่มอญ ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก ปัจจุบันนิยมประสมวงปี่พาทย์มอญเป็น 3 ขนาด คือ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 99)

- วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า ประกอบด้วยปี่มอญ ระนาดเอก ฉิ่งมอญวงใหญ่ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก ฉิ่ง ฉาบ และโหม่ง
- วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ มีลักษณะเดียวกับปี่พาทย์มอญเครื่องห้า เพียงแต่เพิ่มระนาดทุ้มและฉิ่งมอญวงเล็ก
- วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ มีลักษณะเดียวกับปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ เพียงแต่เพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก

ปี่พาทย์มอญได้รับการนำเข้าสู่ประเทศไทยตั้งแต่สมัยใดไม่สามารถระบุแน่ชัดได้ สันนิษฐานว่าคงจะเข้ามาตั้งแต่ก่อนสมัยกรุงธนบุรีเป็นราชธานี เนื่องจากมีหลักฐานระบุถึงปี่พาทย์มอญในหมายรับสั่งในงานฉลองพระแก้วมรกตในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี ความว่า (หมายรับสั่งสมัยกรุงธนบุรี อ้างถึงใน วงปี่พาทย์, 2517: 11-12)

ปี่พาทย์มอญนั้นเดิมชาวมอญใช้บรรเลงทั้งงานมงคลและงานอวมงคล มาในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อมีการนำปี่พาทย์มอญไปใช้ในงานพระบรมศพสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินี และงานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 5 ชาวบ้านจึงเกิดความนิยมหาปี่พาทย์มอญมาใช้ประกอบศพเอาอย่างพิธีศพของหลวง จนนานเข้าเลยกลายเป็นธรรมเนียมว่าต้องมีปี่พาทย์มอญในงานศพ และถือเป็นคติว่าปี่พาทย์มอญใช้สำหรับประกอบศพ ทั้ง ๆ ที่ดั้งเดิมเป็นวงดนตรีที่ใช้ได้ทั้งงานมงคลและงานศพ

ปัจจุบันปี่พาทย์มอญได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เห็นได้จากการนำปี่พาทย์มอญไปใช้บรรเลงตามงานต่าง ๆ โดยเฉพาะงานศพ และการใช้บรรเลงประกอบการแสดงลิเก จนปี่พาทย์มอญได้กลายเป็นเอกลักษณ์ของงานศพและลิเกไปแล้ว ความนิยมอีกอย่างหนึ่งของปี่พาทย์มอญก็คือ การนิยมใช้วางระนาดที่แกะสลักเป็นหน้าพระในแบบที่โค้งขึ้นแบบเดียวกับฉิ่งมอญ แทนที่วางระนาดแบบเดิมของไทย โดยเริ่มกันในปีบรรดานักดนตรีไทยแถบจังหวัดสุพรรณบุรี ก่อนเมื่อประมาณไม่กี่ปีมานี้ หลังจากนั้นจึงได้รับความนิยมแพร่หลายไปยังท้องถิ่นอื่น ๆ (อานันท์ นาคคง, 2539: 63)

เพลงที่นิยมใช้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มอญมีทั้งเพลงที่เป็นเพลงมอญแท้ ๆ เพลงมอญที่แต่งโดยนักดนตรีไทย และเพลงไทยแท้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความนิยมของนักดนตรีแต่ละสำนัก รายชื่อเพลงมอญที่นิยมใช้บรรเลงกันมาก ได้แก่ ประจักษ์ ประจักษ์ ย่ำค่ำ ย่ำเที่ยง เชิญผี

ประชุมเพลิง มอญร้องไห้ แม่น้ำเงิน แม่น้ำทอง ผ้าโพก พม่ากลาง พม่าใหญ่ ดาวกระจ่าง ดาวกระจาย พระฉันทมอญ ขกตะลุ่ม ขาดเลื้อ ทะแยมอญ มอญกละ พระยาสมุทร ทบขอมอญ สอง कुमार จิกโก๋ จิกกี้ มอญอ้อยอิ่ง มอญรำดาบ มอญบางนางเกร็ง ฯลฯ (อานันท์ นาคคง, 2539: 64-66)

2.2.2.2 วงปีพาทย์นางหงส์

วงปีพาทย์นางหงส์ เป็นลักษณะของวงปีพาทย์ประเภทหนึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับปีพาทย์โดยทั่ว ๆ ไป แต่จะเปลี่ยนไปใช้ปี่ชวาแทนปี่นอกและปี่ใน และเปลี่ยนไปใช้กลองมลายู 1 คู่แทนตะโพนและกลองทัด เครื่องดนตรีนอกจากนั้นก็คงเดิม บางครั้งยังนิยมใช้กลองทัดเข้าประสมวงด้วย กลองทัดนี้ไว้สำหรับตีหน้าทับนางหงส์ในเพลงนางหงส์ (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 91)

วงปีพาทย์นางหงส์ นิยมบรรเลงเป็นขนาดเครื่องคู่ มีเครื่องดนตรีดังนี้

1. ปี่ชวา	2. ระนาดเอก
3. ระนาดทุ้ม	4. ฉิ่งวงใหญ่
5. ฉิ่งวงเล็ก	5. กลองมลายู 1 คู่
7. ฉิ่ง	8. ฉาบเล็ก
9. กรับ (อาจจะเพิ่มโหม่งด้วยก็ได้)	

วงปีพาทย์นางหงส์ สันนิษฐานว่าเป็นการปรับปรุงโดยนำเอาวงปีพาทย์อย่างธรรมดา มาประสมกับวงบัวลอยหรือวงกลองสี่ปี่หนึ่งซึ่งใช้ประโคมศพมาแต่เดิม โดยตัดกลองมลายูให้เหลือเพียงคู่เดียว โดยมีจุดมุ่งหมายสำหรับใช้ประโคมศพ เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้ปีพาทย์อย่างสามัญในการประโคมศพเพื่อมิให้ปนกัน วงปีพาทย์นางหงส์นั้นสันนิษฐานว่าเรียกชื่อตามเพลงนางหงส์ซึ่งใช้ประโคมศพอยู่เป็นประจำ เลยกลายเป็นชื่อของวงปีพาทย์ชนิดนี้ไป ซึ่งในความเป็นจริงก็คือวงปีพาทย์สำหรับประโคมศพอย่างหนึ่งนั่นเอง (มนตรี ตราโมท, 2525: 8)

เพลงเรื่องนางหงส์เป็นเพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ทำนองเก่าสมัยอยุธยา ใช้บรรเลงประโคมศพด้วยวงปีพาทย์นางหงส์ เนื่องจากเป็นเพลงของภาคกลางที่ใช้ประโคมศพโดยเฉพาะ และเนื่องจากเริ่มต้นบรรเลงด้วยเพลงนางหงส์ (บางทีก็เรียกว่าพราหมณ์เก็บหัวเหวน) เพลงสาวสอดเหวน เพลงแสนสุดสวาท และเพลงแมลงวันทอง เป็นต้น นอกจากนี้เพลงชุดนี้ใช้หน้าทับนางหงส์กำกับจังหวะตลอดทั้งเรื่อง จึงเรียกชื่อเพลงนี้ว่าเพลงเรื่องนางหงส์ ต่อมามีนักดนตรีไม่ทราบนำมาเพลงนางหงส์ 2 ชั้นไปขยายเป็น 3 ชั้น เรียกเพลงนางหงส์ 3 ชั้น อีกทั้งยังมีผู้นำเพลงนางหงส์ 3 ชั้น ขยายออกไปอีกเท่าตัว เรียกว่าเพลงนางหงส์ 6 ชั้น และยังคงใช้ประโคมศพอยู่เช่นเดิม (ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์, ม.ป.ป.: 140)

เพลงเรื่องนางหงส์นั้นนิยมบรรเลงในลักษณะต่าง ๆ กัน คือ

1. เพลงเรื่องนางหงส์สองชั้น นิยมบรรเลงเป็นเพลงแรกเมื่อตั้งเครื่องดนตรีเสร็จ เป็นลักษณะเดียวกับการโหมโรง นอกจากนั้นจะบรรเลงอีกตอนไหนก็ได้ ในสมัยโบราณมักประโคมเพลงเรื่องนางหงส์เป็นระยะ ๆ ถือเป็นเพลงที่ใช้ประโคมได้ตลอดเวลาในงานศพ เพลงเรื่องนางหงส์สองชั้นนี้ เมื่อบรรเลงจนหมดชุดแล้ว สามารถออกเพลงชั้นเดียวหรือเพลงเร็วต่าง ๆ ต่อไปได้ หรือถ้าบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์สองชั้นหมดแล้วเป็นการเผาศพพอดี มักจะออกเพลงนางหงส์ชั้นเดียวหรือเพลงไฟชุมติดต่อกันไปเลยทีเดียว

2. เพลงเรื่องนางหงส์สามชั้น และเพลงเรื่องนางหงส์หกชั้น มักจะนิยมบรรเลงตอนพลบค่ำ โดยเมื่อบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์สามหรือหกชั้นจบลงแล้ว ก็จะต่อท้ายด้วยเพลงสามชั้นอีกหนึ่งเพลง (นิยมใช้เพลงพวกเทพธัญจน เทพนิมิต เทพบรรทม แสนสุดสวาท ภิรมย์สุรางค์ เป็นต้น) แล้วต่อท้ายด้วยเพลงเร็วและเพลงฉิ่ง แล้วออกท้ายด้วยเพลงพวกภาษาอีก 1 เพลง หรืออาจจะบรรเลงจนครบทั้ง 12 ภาษา (ออกสิบสองภาษา) ก็ได้ การบรรเลงแบบนี้มักเรียกกันว่า “ข้าค่าไทย” หรือ “ข้าไทย” เป็นคู่กับการเพลงข้าค่ามอญของวงปี่พาทย์มอญ

3. เพลงชุดนางหงส์ (ควรจะเรียกว่าเพลงชุดประโคมศพ) เพลงชุดพวกนี้มีลักษณะคล้ายกับเพลงเรื่องนางหงส์ในแบบที่ 2 เพียงแต่ไม่ต้องบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ 3 ชั้นหรือ 6 ชั้นมาก่อน แต่เริ่มบรรเลงเพลง 3 ชั้นเลย แล้วออกเพลงเร็วและเพลงฉิ่ง ส่วนจะออกภาษาอีก 1 เพลงหรือไม่นั้นจะออกหรือไม่ออกก็ได้ เพลงพวกนี้มักจะเรียบเรียงไว้เป็นชุด ๆ แล้วแต่ทางของครูแต่ละคน โดนมากมักแยกชุดไว้ไม่ให้ซ้ำเพลงกัน การบรรเลงชุดเพลงนางหงส์แบบนี้นิยมอวดฝีมือกันด้วยเพลงเร็วและเพลงฉิ่งซึ่งมักจะทำไว้ไม่ให้ซ้ำกัน เพลงพวกนี้ใช้บรรเลงรอเวลา หรือคั่นระหว่างพระสวดในแต่ละจบก็ได้

ปัจจุบันนี้วงปี่พาทย์นางหงส์ได้รับความนิยมน้อยลง เมื่อเวลาในงานศพแต่ละครั้งเจ้าภาพมักจะหาวงปี่พาทย์มอญไปประโคมศพมากกว่าหาวงปี่พาทย์นางหงส์ อาจเป็นเพราะวงปี่พาทย์มอญมีเครื่องดนตรีที่ดูสวยงามกว่า และดูยิ่งใหญ่สมฐานะของเจ้าภาพก็เป็นได้ จากความนิยมดังกล่าว นับวันวงปี่พาทย์นางหงส์ก็จะเลือนลงหายไป และอาจทำให้เพลงเรื่องนางหงส์สูญหายไปด้วยก็ได้

2.2.2.3 วงเครื่องสายปี่ชวา

วงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่มีวิวัฒนาการมาจากการรวมกันของวงเครื่องสายและวงกลองแขก โดยการนำปี่ชวาและกลองแขกจากวงกลองแขกเข้ามาประสมวง โดยตัดโทนร่ำมะนาออกและใช้ขลุ่ยหลีบแทนขลุ่ยเพียงออ เดิมเรียกว่าวงกลองแขกเครื่องใหญ่ ซึ่ง

สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในราวปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 39)

สำหรับการประสมวงเครื่องสายปี่ชวาในปัจจุบันนั้น นิยมประสมวงด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้ (พวงเพ็ญ รักทอง, 2539: 38)

1. ซอด้วง 1-2 คัน
2. ซออู้ 1-2 คัน
3. จะเข้ 1-2 ตัว
4. ปี่ชวา 1 เล้า
5. ขลุ่ยหลีบ 1 เล้า
6. กลองแขก 1 คู่
7. ฉิ่ง

การบรรเลงเครื่องสายปี่ชวานั้น ซอด้วงต้องเทียบเสียงให้สูงกว่าซออู้ 1 ช่วงเสียง (Octave) และบรรเลงด้วยระดับเสียงในทางขวา ซึ่งเป็นระดับเสียงที่สูงมาก จึงทำให้เสียงของวงเครื่องสายปี่ชวามีความดังและแผดจ้ามาก แนวการบรรเลงที่นิยมบรรเลงเร็วมาก จึงทำให้เป็นวงดนตรีที่มีความสนุกสนาน และยังทำให้บรรเลงได้ยากเนื่องจากนักดนตรีต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือจัดพอกันทุกคน โดยเฉพาะฉิ่งต้องเป็นคนที่แม่นยำจังหวะและมีสมาริตีที่สุดจึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างไพเราะน่าฟัง (ราชบัณฑิตยสถาน, 240: 39)

วงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่เนื่องจากวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่มีเสียงดังจ้ามากจึงไม่เป็นที่นิยมกันมากนัก ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (พวงเพ็ญ รักทอง, 2539: 30) กล่าวว่าวงเครื่องสายปี่ชวาไม่เหมาะที่จะบรรเลงในงานแต่งงานแต่เหมาะที่จะบรรเลงในงานศพมากกว่าเนื่องจากเสียงของเครื่องดนตรีอีกทีก จะบรรเลงเพลงเย็น ๆ อย่างเขมรไพรโยคไม่ได้ แต่เหมาะที่จะทำเพลงเรื่องนางหงส์ อีกทั้งเพลงประเภทหน้าทับทยอยที่วงเครื่องสายปี่ชวานิยมบรรเลงก็มักเป็นเพลงที่มีความหมายในทางพลัดพรากเสียใจเหมาะสมที่จะใช้บรรเลงในงานศพ

วงเครื่องสายปี่ชวาจะได้รับการนำเข้าไปบรรเลงในงานศพตั้งแต่สมัยใดนั้นไม่สามารถยืนยันได้ แต่สันนิษฐานว่าวงเครื่องสายปี่ชวาได้รับการนำไปบรรเลงในงานศพเนื่องจากเป็นการระลึกถึงผู้ตายที่เคยเป็นนักดนตรีในวงเดียวกันมาก่อน เช่นการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาในงานศพหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ที่วัดเทพสิรินทราวาส และในงานศพนายเทียบ คงลายทอง ที่วัดประยูรวงศาवास เป็นต้น (พวงเพ็ญ รักทอง, 2539: 30)

วงเครื่องสายปี่ชวามีเพลงที่นิยมบรรเลงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ คือ เพลงโหมโรงชมสมุทร ซึ่งมีลักษณะเป็นเพลงเรื่อง ประกอบด้วยเพลงชมสมุทร โฉลก เกาะ และระกำ แล้วปี่ชวาเดี่ยวเพลงระหม่าเรียกว่าออกระหม่า แล้ววงรับด้วยการออกภาษา ซึ่งเป็นการออกภาษาตามแบบของเครื่องสายปี่ชวาและมีลักษณะแตกต่างจากการออกสียงสองภาษาของปี่พาทย์นางหงส์ จากนั้นจึงให้ปี่ชวาเป่าเพลงแปลงเรียกว่าออกแปลง จึงจบกระบวนการของเพลงโหมโรงชมสมุทร เพลงนี้ถือว่าเป็นเพลงที่หายากและต้องใช้ฝีมือในการบรรเลงมาก (ราชบัณฑิตยสถาน, 240: 39)

จากการศึกษาของพวงเพ็ญ รักทอง (2539: 70-71) พบว่าเพลงที่นิยมบรรเลงด้วยวงเครื่องสายปี่ชวา ได้แก่ เพลงโหมโรงชมสมุทร เพลงโหมโรงราโค เพลงโหมโรงไอยเรศ เพลงโหมโรงลมพัดชายเขา เพลงล่องลม เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงดัดลมพัดชายเขา เพลงกล่อมনারี เพลงถอนสมอ เพลงเหรา เพลงเทพนิมิตร์ เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ เพลงพม่าห้าท่อน เพลงสารถิ เพลงแขกโอด เพลงเขมรราชบุรี เพลงแขกกลพบุรี เพลงทยอยเขมร เพลงทยอยใน เพลงออกทะเล เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง และเพลงเต่ากินผักบุ้ง สำหรับเพลงที่ไม่นิยมบรรเลงเนื่องจากปี่ชวาเป่ายาก ได้แก่ เพลงสำเนียงมอญ เช่น เพลงแขกมอญ เพลงสุรินทร์ราหู เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงมอญรำดาบ เพลง สูดสงวน และเพลงนางควน เป็นต้น

การบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาในงานศพนั้น ต้องบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์สองชั้นเป็นอันดับแรก จากนั้นจึงบรรเลงเพลงอื่น ๆ ต่อไป อาจจะบรรเลงเพลงโหมโรงหรือไม่ก็ได้ ถ้ามีการโหมโรงต้องไม่ออกระหม่าไทย ถ้าจะออกระหม่าต้องออกระหม่าแขก เนื่องจากถือว่าเพลงระหม่าไทยใช้บรรเลงในงานมงคลเท่านั้น ต่อจากนั้นจึงบรรเลงเพลงต่าง ๆ ต่อไปซึ่งโดยมากมักจะเลือกเพลงที่มีความเหมาะสมกับบรรยากาศของงานศพ ได้แก่ เพลงที่มีความหมายไปในทางเศร้าสorrowและพลัดพราก เช่น เพลงแขกโอด แขกกลพบุรี เป็นต้น และเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงจะบรรเลงเพลงลาหรือไม่ก็ได้ แต่ต้องบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์เป็นเพลงสุดท้ายเสมอ (มนัส ขาวปลื้ม, 2537. สัมภาษณ์ อ่างใน พวงเพ็ญ รักทอง, 2539: 61-62)

2.2.2.4 ปี่กลองชนะ

ปี่กลองชนะเป็นดนตรีที่ใช้ในขบวนแห่ในพระราชพิธีต่าง ๆ และใช้ในการประกอบพิธีของเจ้านายมาแต่โบราณ การกำหนดฐานะของงานนั้นกำหนดได้จากการเพิ่มลดจำนวนกลอง ดังตัวอย่างที่สังัด ภูเขาทอง (ม.ป.ป.: 55) ได้กล่าวถึงริ้วกระบวนแห่พระบรมศพพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหลวงชินวราดิวิวัฒน์ สมเด็จพระสังฆราชเจ้า เมื่อ พ.ศ. 2521 ดังนี้

1. กลองชนะพื้นแดงลายทอง จำนวน 80

2. จำปี จำนวน 1

3. จำกลอง	จำนวน 1
4. สารวัตรกลอง	จำนวน 2
5. แตรฝรั่ง	จำนวน 16
6. แตรงอน	จำนวน 19
7. สังข์	จำนวน 1
8. สารวัตรแตร	จำนวน 1

ในหนังสือจดหมายเหตุงานพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีพระบรมราชินี ในรัชกาลที่ 7 เล่ม 1 (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร 2529 หน้า 199 และหน้า 212-213 กรุงเทพมหานคร สหประชาพานิชย์) ได้อธิบายรายละเอียดของริ้วกระบวนไว้ดังนี้

ริ้วกระบวนที่ 1 เจริญพระ โศภพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีพระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 จากพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทไปยังพระมหาพิชัยราชรถ หน้าวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

กลองชนะลายทอง	160
กลองชนะเงิน	20
กลองชนะทอง	20
จำปี	2 นาย
จำกลอง	2 นาย
แตรฝรั่ง	20
แตรงอน	28
สังข์	4
สารวัตรกลอง	4 นาย
สารวัตรแตร	2 นาย

ริ้วกระบวนที่ 4 เจริญพระบรมอัฐิและพระราชสรีรังคาร จากพระเมรุมาศเข้าสู่พระบรมมหาราชวัง

กลองชนะลายทอง	160



กลองชนะเงิน 20

กลองชนะทอง 20

จำปี 2

จำกลอง 2

นายทหารทำหน้าที่กำกับกลองชนะ 4 นาย

แตรฝรั่ง 20

แตรงอน 28

สังข์ 4

สารวัตรกลอง 4 นาย

สารวัตรแตร 2 นาย

การใช้ปีกลองชนะสำหรับบรรเลงในงานพระราชทานเพลิงศพบุคคลระดับต่าง ๆ นั้นสำนักพระราชวังได้กำหนดกฎเกณฑ์ไว้ว่าสามารถใช้ได้กับบุคคลต่อไปนี้ (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2528: 53-62)

1. สมเด็จพระอัครมเหสี สมเด็จพระยุพราช สมเด็จพระเจ้าฟ้า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์ สมเด็จพระสังฆราชเจ้า สมเด็จพระสังฆราช พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระราชวงศ์ที่เป็นสะใภ้หลวง

2. หม่อมเจ้าที่ได้รับพระราชทานราชอิสริยาภรณ์ประมาภรณ์มงกุฎไทย ขึ้นไป หรือได้รับพระราชทานตราจุลจอมเกล้าวิเศษ

3. ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ที่ถึงอสัญกรรมขณะดำรงตำแหน่ง

4. ผู้ได้รับพระราชทานราชอิสริยาภรณ์ปรีดิราชวราภรณ์

5. สมเด็จพระราชาคณะ

6. นายกรัฐมนตรี, ประธานวุฒิสภา, ประธานสภาผู้แทนราษฎร, ประธานศาลฎีกา, ประธานองคมนตรี, องคมนตรี, รัฐมนตรีว่าการและรัฐมนตรีช่วยว่าการซึ่งถึงอนิจกรรมในขณะดำรงตำแหน่ง

7. เจ้าพระยาชั้นสุพรรณบัฏ หม่อมเจ้าทั้งที่ได้รับพระราชทานราชอิสริยาภรณ์ จุลจอมเกล้าหรือที่ไม่ได้รับพระราชทานราชอิสริยาภรณ์

8. ผู้ที่ได้รับพระราชทานราชอิสริยาภรณ์ปถมภรณ์มงกุฎไทย สตรีมีเกียรติที่ได้รับพระราชทานราชอิสริยาภรณ์ทุติยจุลจอมเกล้าวิเศษ

9. พระราชาคณะชั้นเจ้าคณะรอง (หิรัญบัฏ) พระราชาคณะชั้นธรรม

10. เจ้าพระยาที่ไม่ได้รับพระราชทานสุพรรณบัฏหรือหิรัญบัฏ
11. จอมพล, รัฐมนตรีสั่งราชการที่ถึงแก่กรรมในขณะดำรงตำแหน่ง
12. ผู้ที่ได้รับพระราชทานราชอิสริยาภรณ์ประดมาภรณ์ช้างเผือก
มหาวชิรมงกุฎและมหาปรมาภรณ์ช้างเผือก

2.2.2.5 วงบัวลอย

วงบัวลอยเป็นวงดนตรีไทยแบบหนึ่งที่ใช้ประโคมในงานศพ เดิมเอาแบบอย่างมาจากวงกลองชนะที่ใช้ประโคมพระบรมศพและพระศพ ประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 4 ใบ และฆ้องเหม่ง 1 ใบ เรียกว่า “วงกลองสี่ปี่หนึ่ง” ซึ่งหมายถึงปี่ชวา 1 เล้า เป่าเข้าจังหวะกับกลองมลายู 4 ใบ ภายหลังได้ลดจำนวนกลองมลายูลงเหลือเพียง 2 ใบและเรียกวงลักษณะนี้ว่า “วงบัวลอย” เพราะใช้เพลงบัวลอยเป็นหลักสำคัญในการบรรเลง

เพลงบัวลอยที่นิยมบรรเลงกันในปัจจุบันนี้มี 2 ทาง คือ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 155)

1. ทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เรียงลำดับเพลงดังนี้

1. รำสามลา
2. บัวลอย
3. นางหน้าย
4. รำลาเคียว
5. ไฟซุม
6. เพลงเร็ว
7. รำลาเคียว
8. นางหงส์

2. ทางที่ 2 (ไม่ทราบชื่อและที่มา) เรียงลำดับเพลงดังนี้

1. รำสามลา
2. บัวลอย
3. นางหน้าย
4. รำลาเคียว
5. กระตี่
6. แร้งกระพือปีก

7. รำลาวเดี่ยว

8. กาจับปากโลง

9. นางหงส์

วงบัวลอยบางวงอาจไม่บรรเลงเพลงเรียงลำดับตามนี้ และอาจเพิ่มเติมเพลงเข้าไปอีก เช่น เพลงไต่ลวด เพลงชักฟืนสามคุ้น เพลงเชิดแขก อย่างไรก็ตามโดยประเพณีเมื่อรำสามลาแล้วต้องต่อด้วยเพลงบัวลอยและลงท้ายด้วยเพลงนางหงส์เสมอไป

ปัจจุบันวงบัวลอยที่ใช้ประโคมในงานศพ ใช้ในเวลาประพรมเพลิง โดยปรกตินักดนตรีจะเริ่มบรรเลงเมื่อผู้เป็นประธานขึ้นจุดไฟเผาศพเป็นคนแรก โดยเริ่มจากเพลงรำสามลา เพลงบัวลอยและเพลงอื่น ๆ ตามลำดับ ทำนองของปี่ชวาและหน้าทับกลองมลายูที่ตีประกอบฟังแล้วให้อารมณ์เอื่อยเย็น เศร้า บางตอนก็เร่งเร้าน่าฟังยิ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 155-156)

2.2.2.6 วงม้งกละ

วงดนตรีม้งกละเริ่มมีขึ้นตั้งแต่สมัยไหนนั้น ไม่สามารถระบุแน่ชัดได้ แต่จากหลักฐานเท่าที่ค้นพบปรากฏชื่อดนตรีม้งกละในหนังสือจดหมายเหตุระยะทางไปพิษณุโลก พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เมื่อปี พ.ศ. 2444 ได้กล่าวถึงดนตรีม้งกละไว้ด้วย (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพิษณุโลก, 2535: 10-11)

เครื่องดนตรีในวงม้งกละมีดังนี้

- กลองยี่น เป็นลักษณะกลอง 2 หน้า จึงด้วยหนังสองหน้า หุ่นกลองทำด้วยไม้ขนุน หรือไม้เนื้อแข็ง (ทองอยู่ ลูกพลับ, สัมภาษณ์) จึงด้วยหนังวัว มีสายโยงไว้สำหรับขึ้นหน้ากลองให้ตึง กลองยี่นโดยทั่ว ๆ ไปใช้ 2 ใบ ทำหน้าที่ตีจังหวะขึ้นในการบรรเลง

- กลองหลอน เป็นกลองสองหน้าลักษณะคล้ายกับกลองยี่นแต่มีรูปร่างเล็กกว่า หุ่นของกลองทำจากไม้ขนุน จึงหน้าด้วยหนังวัว มีสายโยงสำหรับขึ้นเสียง กลองหลอนนิยมใช้ใบเดียว ทำหน้าที่ตีขัดและหยอกล้อกับกลองยี่น

- โหม่ง โหม่งในวงม้งกละทำหน้าที่ตีเน้นจังหวะ มีเสียงทุ้มลึกก้องกังวาน และเสียงสูงขึ้นอยู่กับขนาดของโหม่ง เป็นส่วนช่วยเน้นทำนองเพลงให้ไพเราะน่าฟังขึ้น โดยปกติทั่วไปวงม้งกละจะใช้โหม่ง 2 ใบ แต่วงม้งกละบางวงอาจใช้โหม่ง 3 ใบ

- กลองม้งกละ เป็นกลองหน้าเดียว จึงด้วยหนังวัว หุ่นของกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หรือไม้ขนุน บางครั้งเรียกว่า “โกรก” สันนิษฐานว่าเรียกตามเสียงของกลองเวลาตี กลองม้งกละทำหน้าที่ตีขัดกับกลองยี่นและกลองหลอน เสียงจะเป็นเอกลักษณ์ และมีลีลาการตีที่สนุกสนาน

- รำมะนา เป็นกลองหน้าเดียว หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง จิ้งด้วยหนังวัว เพ็ญนำมารวมนในวงม้งกละเมื่อไม่นานมานี้และใช้เฉพาะในการเดินบรเรลง (ทองอยู่ ลูกพลับ. สัมภาษณ์) รำมะนาทำหน้าที่ในการตีจังหวะเน้นให้เกิดความแน่นของวง เฉพาะเสียงของรำมะนา ดังคล้าย ๆ กับกลองใหญ่ในวงโยธวาทิต และบางครั้งผู้ต้อาจตีขัดกับจังหวะของกลองอื่น

- ปี่ เป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่ทำหน้าที่บรเรลงทำนองในวงม้งกละ เลา ปี่มีลักษณะเป็นข้อ ๆ ส่วนลิ้นปี่ ทำจากใบตาล ที่เลาปี่มีรูสำหรับบังคับเสียง 8 รู อยู่ด้านบน 7 รู และ ด้านล่าง 1 รู ลักษณะการเป่าปี่จะใช้มือซ้ายหรือมือขวาอยู่บนก็ได้แล้วแต่ถนัด

- ฉิ่งและฉาบ เป็นเครื่องกำกับจังหวะ บางครั้งใช้รับนำมาร่วมบรเรลงใน วงได้เครื่องดนตรีเหล่านี้จะทำหน้าที่เสริมให้ฟังดูแล้วมีจังหวะจะ โคนที่หนักแน่น ครึกครื้นสนุกสนานยิ่งขึ้นฉาบมี 2 คู่ คือ ฉาบเล็ก เรียกว่า ฉาบหลอน เป็นฉาบขนาดกลางใช้ตีเพื่อเสริมลีลาของผู้ เล่นให้เกิดความสนุกสนาน และฉาบใหญ่ เรียกว่า ฉาบขึ้นใช้ตีเพื่อย่นจังหวะในวงม้งกละ

เพลงม้งกละเป็นเพลงที่ได้จากการบรเรลงของกลอง คือ เป็นรูปแบบของ จังหวะกลองแบบต่าง ๆ เพลงม้งกละโดยมากเป็นเพลงที่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยก่อน อาจมีการ แต่งเพิ่มเติมขึ้นมาบ้างก็มี เนื่องด้วยการถ่ายทอดเพลงม้งกละจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง เป็น การถ่ายทอดโดยการบอกกล่าวและปฏิบัติกันต่อ ๆ มา นอกจากนี้ในบางครั้งวงม้งกละต่างวงกันอาจ เรียกชื่อเพลงไม่ตรงกันก็มี ดังนั้นจึงปรากฏว่ามีบทเพลงม้งกละบางส่วนของที่ไม่ได้ถ่ายทอดกันไว้หรือ หลงลืมกันไป ทำให้เพลงม้งกละสูญหายไปเป็นจำนวนมาก

จากการสัมภาษณ์นายพรต กชนิล ครูม้งกละอาวุโสของจังหวัดพิษณุโลก ทำให้ทราบว่าเดิมนั้นมีเพลงม้งกละถึง 32 เพลง แต่มีที่ใช้กันอยู่เพียงไม่กี่เพลงทำให้เพลงสูญหายไป มาก จะมีเหลือเพียงชื่อเพลงเท่านั้นที่พอจำได้ สำหรับรายชื่อเพลงม้งกละทั้ง 32 เพลงนั้นมีดังนี้

- เพลงกระหิงเดินดง	- เพลงกระหิงนอนปลัก
- เพลงกระหิงกินโปง	- เพลงแก้งดกปลัก
- เพลงข้าวต้มบูด	- เพลงขึ้นดลิ่ง
- เพลงคุดทะราดเหยียบกรวด	- เพลงคางคกเข็ดเขี้ยว
- เพลงกลิ้งกระที่บฝั่ง	- เพลงตกดลิ่ง
- เพลงตุ๊กแกตื่นปุก	- เพลงถอยหลังลงกลอง
- เพลงนมยานกะทกแป้ง	- เพลงบัวโรย
- เพลงบัวลอย	- เพลงปลักใหญ่
- เพลงพญาเดิน	- เพลงแพะชนแกะ
- เพลงแม่หม้ายนมยาน	- เพลงไม้สี่

- เพลงไม้หนึ่ง
- เพลงไม้สามถอยหลัง
- เพลงรักลา
- เพลงรักแท้
- เพลงเวียนเทียน
- เพลงสาธิตาลิมดง
- เพลงไม้สาม
- เพลงรักเร่
- เพลงรักซ้อน
- เพลงเวียนโบสถ์
- เพลงสาวน้อยประแป้ง
- เพลงอุ้มศรี

จากการศึกษาวงมโหรีคณะนายทองอยู่ ถูกพับ ซึ่งเป็นวงมโหรีของอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก ได้ข้อมูลเพลงทั้งสิ้น 13 เพลง คือ เพลงไม้สี่ เพลงสาธิตาลิมดง เพลงรักแท้ เพลงแม่หม้ายนมนาน เพลงถอยหลังลงคลอง เพลงคุณพระขาดเหยียบกรวด เพลงรักซ้อน เพลงกระต๊อ กิ่งโป่ง เพลงไม้หนึ่ง เพลงไม้หนึ่งแถม เพลงข้าวต้มบูด เพลงสาวน้อยประแป้ง และเพลงแมกกะเด้นซ์

2.2.2.7 วงกาหลอ

“กาหลอ” เป็นชื่อของดนตรีพื้นเมืองประเภทหนึ่งของภาคใต้ นิยมแสดงกันมากในบริเวณหลายจังหวัด เช่น นครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง ตรัง เป็นต้น เป็นดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงประกอบศพโดยถือคติว่าเพื่อให้วิญญาณของผู้ตายเป็นเครื่องสักการะพระอิศวรหรือพระกาล (กวี ศิริธรรม, 2532: 125)

สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ กล่าวถึงที่มาของคำว่ากาหลอไว้ในหนังสือหนังตะลุงว่า “กาหลอ เป็นเสียงมลายู มาจากคำว่า กาลา และคำว่า กาลา หมายถึง พระอิศวร ผู้เป็นเทพแห่งความบันเทิง และอวสาน ที่ไทยเราเรียกพระกาฬ ตรงกับภาษาชาวว่า ภัทรกาล ซึ่งในวรรณคดีเรื่องอิเหนาเรียกว่า ปะตาระกาหลา” (กวี ศิริธรรม, 2532: 125)

วิเชียร ณ นคร ได้กล่าวถึงคำว่ากาหลอไว้ในหนังสือนครศรีธรรมราชว่า “กาหลอเป็นคำประสมระหว่าง กา กับ หลอ คำว่า กา คือ อีกา ส่วนคำว่า หลอ ในภาษาถิ่นใต้หมายถึง ลื่นหลุดจากที่จับ เมื่อประสมกันแล้วมีความหมายว่า เมื่ออีกาได้ฟังดนตรีประเภทนี้ จะรู้สึกเคลิบเคลิ้มในความไพเราะจนลื่นหลุดจากที่เกาะ (กวี ศิริธรรม, 2532: 125)

เครื่องดนตรีในวงกาหลอประกอบด้วยเครื่องดนตรี 3 ชนิด คือ ปี่กาหลอ ทน และฆ้อง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. ปี่กาหลอหรือปี่อ้อ เป็นปี่ 2 ท่อน เช่นเดียวกับปี่ชวา เล่าปี่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ขาวประมาณ 26-30 ซม. มีรูปิด-เปิด 7 รู และมีรูข้างล่างอีก 1 รู ตรงช่องระหว่างรูนิยมตกแต่งด้วยเปลือกเงิน และตรงส่วนบนของเล่าปี่นิยมตกแต่งด้วยระย้าลูกปัดเพื่อความสวยงาม ส่วนลำโพงปี่หรืออ้อปี่มีลักษณะกลวงบานออกเป็นปากลำโพง ปากลำโพงกว้างประมาณ 8 ซม.ยาวประมาณ

10 ซม. ด้านนอกของข้อปี่ผูกมัดด้วยด้ายราดสีแดงหรือสีขาว โดยจะผูกเพิ่มทุกครั้งที่น่าไปบรรเลง เพื่อเป็นการแสดงการระต่อครุหมอกาหลอ ปี่กาหลอทำหน้าที่ดำเนินทำนองเพลง

2. ขน มี 2 ใบ เรียก ทนแม่ และทนลูก ลักษณะของทนเป็นกลองสองหน้า คล้ายกับกลองมลายู ตัวกลองยาวประมาณ 44-58 ซม. หน้ากลองหน้าใหญ่กว้างประมาณ 22-22 1/2 ซม. หน้าเล็กกว้างประมาณ 19-20 ซม. จึงหนึ่งทั้งสองหน้า หน้าใหญ่ใช้ตีด้วยไม้จ่อ ๆ ทำด้วยไม้ หรือเขาควายยาวประมาณ 22-23 ซม. หน้าเล็กใช้ตีด้วยมือ ทนทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ โดยทนแม่ทำหน้าที่ขึ้นจังหวะหลัก ทนลูกตีสอดแทรกกลีลาไปกับทนแม่

3. ฉิ่ง 1-2 ใบ ระดับเสียงต่างกัน ฉิ่งใบแรกเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 44 ซม. ขอบฉัตรกว้างประมาณ 6 ซม. ฉิ่งใบที่สองเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 39 1/2 ซม. ขอบฉัตรกว้างประมาณ 9 ซม. ปุ่มฉิ่งทั้งสองใบมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10 ซม. ใช้ตีด้วยไม้ยาวประมาณ 33 ซม. นิยมพันด้วยเส้นยางพาราเพื่อให้มีเสียงนุ่มนวล ฉิ่งทำหน้าที่กำกับจังหวะหนัก ให้เสียงที่ทุ้มต่ำและมีกังวานมาก

ดนตรีกาหลอในอดีตเป็นดนตรีที่ใช้แสดงได้ทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล งานมงคลที่นิยมแสดง ได้แก่ งานบวชนาค งานรดน้ำผู้ใหญ่ และงานศพทั้งการตั้งศพและการแห่ศพ สำหรับในปัจจุบันนี้นิยมบรรเลงเฉพาะในงานศพเท่านั้น ทั้งนี้เนื่องจากระเบียบและพิธีกรรมที่เคร่งครัดของคณะนักดนตรีกาหลอ หรืออาจเป็นจากความนิยมการมาปณกิจแบบใหม่ตามแบบของวัฒนธรรมภาคกลาง ทำให้ความนิยมใช้กาหลอประกอบศพจึงลดน้อยลง (ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์, 2540: 59-60)

บทเพลงที่ใช้บรรเลงของกาหลอนั้นมีอยู่หลายเพลงขึ้นอยู่กับคณะต่าง ๆ จากการศึกษากาหลอในจังหวัดนครศรีธรรมราชของกวี ศิริธรรม(2532: 126) พบว่ามีการใช้บทเพลงบรรเลงต่างกัน 2 แบบ คือ ประเภทที่ใช้ 12 เพลง และประเภทที่ใช้ 22 เพลง ซึ่งวงกาหลอที่ใช้ 12 เพลงนั้น มีบทเพลงที่ใช้ดังนี้

1. เพลงไหว้พระ	2. เพลงทองศรี
3. เพลงหัดบดฝ้าย	4. เพลงทอมท่อม
5. เพลงนกกรง	6. เพลงนกพิทิด
7. เพลงนกเป่ล้ากินไทร	8. เพลงแสงแก้วแสงทอง
9. เพลงพลายแก้วพลายทอง	10. เพลงนกกระจอกเดิน
11. เพลง ลาพระ	12. เพลงขอไฟยายแก่

สำหรับคณะกาหลอที่ใช้ 22 เพลงนั้น มีรายชื่อเพลงดังนี้

1. เพลงไหว้พระไม้
2. เพลงลาพระไม้
3. เพลงโหมโรง
4. เพลงทองศรี
5. เพลงนกกกรง
6. เพลงรวิยาน หรือร้วยาน หรือย้วยาน
7. เพลงสุรียน
8. เพลงส้มสาม
9. เพลงเมไร
10. เพลงสร้อยทอง
11. เพลงพลายแก้ว
12. เพลงมอญโลมโลก
13. เพลงนกกกระจอกเดิน
14. เพลงแสงทอง
15. เพลงทอมท่อม
16. เพลงไม้พัน
17. เพลงกระต่าย
18. เพลงจุได้
19. เพลงขาหงส์
20. เพลงนกเป็ด
21. เพลงพีทิด
22. เพลงยั่ว

การบรรเลงเพลงต่าง ๆ นั้นมีขนบนิยมในการบรรเลงเพลงต่าง ๆ ดังนี้

- เพลงยั่ว (เหยี่ยวเล่นลม) บรรเลงตอนยกศพออกนอกบ้าน
- เพลงทอมท่อม บรรเลงเมื่อนำศพมาถึงวัด
- เพลงย้วยาน บรรเลงตอนบรรเลงตอนนำศพเข้าป่าช้า
- เพลงสุรียนบรรเลงตอนเคลื่อนศพขึ้นไปตั้งบนเมรุ
- เพลงทองศรีบรรเลงตอนตั้งศพ ขณะที่สัปเหร่อเตรียมไฟและพิธีเกี่ยวกับคนตาย

- เพลงพระพายบรรเลงตอนประชุมเพลิง

- บรรเลงเพลงต่าง ๆ ที่จัดไว้จนจบ ซึ่งถือว่าจบพิธีของกาหลอ

นอกจากนี้กาหลอในบางท้องที่ เช่น ในตำบลแป้น อำเภอสายบุรี จังหวัดปัตตานี มีการแบ่งเพลงกาหลอออกเป็นเพลงบังคับ เพลงกลางวันและเพลงกลางคืน ดังนี้ (กวี สิริธรรม, 2532: 130)

1. เพลงบังคับ คือ เพลงที่ต้องบรรเลงทุกครั้งที่มีการแสดง เป็นเพลงเริ่มต้นของการแสดง คือ เพลงไหว้ครู และแม่เพลง

2. เพลงกลางวัน ใช้บรรเลงในตอนกลางวัน มี 9 เพลง คือ เพลงแมงกู่ เอาซาบ เพลงนกกขาคอยหา เพลงนางทอหูก เพลงนกอบน้ำ เพลงขกบาตร เพลงทศกัณฐ์ เพลงหนุมาน เพลงนกขาม และเพลงส่งพระอาทิตย์

3. เพลงกลางคืน ใช้บรรเลงในตอนกลางคืน มี 8 เพลง คือ เพลงนกตีเหล็ก เพลงเงาะชมโลก เพลงมะยังหลักซ้อง เพลงเข้เดินทาง เพลงกวางเดินดง เพลงล่องเรือ เพลงปลุกแม่ครัว และเพลงรับพระอาทิตย์

ดนตรีกาหลอเป็นดนตรีที่มีความเชื่อและพิธีกรรมมากมาย นักดนตรีแต่ละคณะจะยึดถือปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัด แม้ว่าในปัจจุบันสังคมและวัฒนธรรมจะเกิดการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ก็ไม่ได้ทำให้ความเชื่อและพิธีกรรมของดนตรีกาหลอลดลงแต่ประการใด จากการศึกษาของณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ (2540: 66-68) พบว่านักดนตรีกาหลอมีความเชื่อที่สำคัญดังนี้

1. การติดต่อกาหลอไปแสดง เจ้าภาพต้องเตรียมหมากพลู จำนวน 3 คำ ไปบูชาครูหมอกาหลอด้วย
2. ใบพลูที่ใช้ในพิธีกรรมต้องมีความสมบูรณ์ ไม่มีรอยขาดหรือฉีกส่วนหนึ่งส่วนใดออก
3. โรงสำหรับแสดงกาหลอต้องไม่อยู่ในแนวเดียวกับ โลงศพ
4. การสร้างโรงกาหลอต้องไม่อยู่ในแนวขวางตะวัน
5. นักดนตรีจะทำน้ำมนต์ธรณีสาร เพื่อป้องกันเสนียดจัญไรและสิ่งไม่ดีทั้งปวง
6. ก่อนเข้าโรงกาหลอนักดนตรีต้องทำพิธีกันโรง กันตัว มีการทำน้ำมนต์และท่องคาถา ซึ่งมีทั้งคาถาเปิดและคาถาปิด
7. อาหารที่นักดนตรีกาหลอรับประทานต้องเป็นอาหารที่ไม่มีการชิมหรือดักไปรับประทานก่อนให้กาหลอ เพราะนักดนตรีต้องนำอาหารนั้นเช่นครุหมอกาหลอ
8. อาหารของนักดนตรีกาหลอต้องเป็นอาหารที่จัดและมีในงานศพเท่านั้น ห้ามนักดนตรีรับประทานอาหารนอกเหนือจากที่มีในงานศพ
9. ห้ามนำจาน ชาม ที่ใช้รับประทานอาหารแล้ววางเรียงซ้อนกัน เนื่องจากมีความเชื่อว่าจะมีคนตายอีก
10. ต้องตั้งข้าว 12 ที่ ประกอบด้วยอาหารคาว-หวาน 12 อย่าง เพื่อบูชาครูหมอกาหลอ
11. ก่อนการบรรเลงเพลงแม่บทหรือเพลงไหว้ครู นักดนตรีจะต้องเซตปี 3 จบ และกริมทน 3 หน
12. ก่อนที่นักดนตรีจะนำขบวนแห่ศพไปยังป่าช้านั้น นักดนตรีทุกคนต้องนำผาขาวมาโปกหัวทุกคน แล้วนักดนตรีคนหนึ่งใช้มือเขียนรูปดาวห้าแฉกบนผ้าที่โปกหัวนั้น เพื่อป้องกันเสนียดจัญไร

13. การจัดรูปขบวนของกาหลอ ต้องเรียงลำดับดังนี้ นักปี่ นักทนคนที่ 1 นักทนคนที่ 2 คนหามคานแขวนฆ้องคนหน้า คนหามคานแขวนฆ้องคนหลังซึ่งทำหน้าที่ตีฆ้อง และต้องแขวนผ้ายันต์ที่ฆ้องด้วย

14. ก่อนออกจากโรงแสดงต้องทำพิธีลาโรงหรือลาโรง โดยให้ตัดด้ายที่ผูกผ้าขาวบนเพดาน รื้อเสื่อตรงที่ตั้งครุหมอปี่ ดันหลังคาให้เป็นช่องโหว่เรียกว่าฉีกโรงหรือแยกโรง

15. การออกจากโรงกาหลอนั้น ต้องออกตามทิศมงคลห้ามออกทางทิศหลาวเหล็ก ซึ่งหัวหน้าวงเป็นผู้พิจารณา

16. เมื่อเสร็จพิธีที่ป่าช้าแล้วนักดนตรีจะกลับ โดยทิ้งเครื่องดนตรีไว้ที่ป่าช้า ห้ามถือหรือยกกลับ ต้องให้ผู้อื่นเป็นผู้นำกลับ

17. เมื่อเสร็จสิ้นการบรรเลง ต้องทำพิธีคว่ำฆ้อง โดยหัวหน้าเป็นผู้ทำพิธี จุก รูปเทียน บริกรรมคาถา ประพรมน้ำมนต์แก่นักดนตรี เจ้าภาพและผู้ร่วมงาน จากนั้นจึงทำพิธีคว่ำฆ้อง ผู้เป็นเจ้าภาพหรือผู้อาวุโสในที่นั้นถ่มฆ้อง 3 ครั้ง ทุกครั้งที่ถ่มฆ้องต้องให้เสียงกังวานขาดเสียงเสียก่อนจึงถ่มฆ้องครั้งต่อไปได้

ดนตรีกาหลอเป็นดนตรีพิธีกรรม การดำรงอยู่ของดนตรีจึงผูกอยู่กับพิธีกรรม ตามความเชื่อนั้นทั้งเครื่องดนตรีและบทเพลงเป็นผลงานของเทวา คือ กล่าวว่พระเจ้าอินทร์ พระขม และพระภูมิ เป็นผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรี เทพยดาและพุทธสาวกเป็นผู้ประดิษฐ์ทำนองเพลง ดนตรีกาหลอจึงเป็นของสูง เสียงของดนตรีเป็นเสียงที่สื่อเชื่อมระหว่างโลกมนุษย์และสวรรค์ เสียงดนตรีสามารถนำวิญญาณของผู้ตายให้เกิดสิริมงคลและไปเกิดในสวรรค์ ดนตรีกาหลอจึงนำมาใช้ในงานมงคล เช่น งานบวชนาค และงานรดน้ำผู้ใหญ่ รวมทั้งประโคมศพ ทั้งนี้เพื่อเป็นการเชื่อมโยงโลกมนุษย์กับสวรรค์ และนำวิญญาณของผู้ตายไปสู่สวรรค์ จึงทำให้ดนตรีกาหลอต้องมีพิธีกรรมที่ซับซ้อน และยึดถือความเชื่อและพิธีกรรมต่าง ๆ อย่างเหนียวแน่น

2.2.2.8 วงต๋ิบเก้ง

วงต๋ิบเก้งเป็นดนตรีพื้นเมืองของจังหวัดเพชรบูรณ์ นิยมบรรเลงกันในแถบบ้านสะเดียง บ้านป่าแดง บ้านป่าเลา บ้านนางั่ว อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบูรณ์ มีประวัติว่าเดิมเป็นดนตรีที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลายในจังหวัดเพชรบูรณ์ จากการศึกษาของศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูเพชรบูรณ์ (2535: 27-28) พบว่า ดนตรีต๋ิบเก้งได้รับการนำเผยแพร่โดยชาวนน ซึ่งเป็นกลุ่มชนที่สืบเชื้อสายมาจากพวกกะว้า กลุ่มชาวนนนี้ได้ตั้งบ้านเรือนอยู่บนไหล่เขาทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำป่าสัก ในเขตอำเภอเมืองและอำเภอหนองไผ่ บริเวณบ้านน้ำเลา หัวขไคร้ ท่าด้วง ต่อมาได้มีชาวนนบางกลุ่มได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในบ้านสะเดียง ได้มีการนำดนตรีต๋ิบเก้งนี้มาถ่ายทอดให้

กับชาวบ้านที่บ้านสะเดียงและบรรเลงสืบทอดกันต่อมา ในสมัยก่อนดนตรีดู้บเก่งเป็นดนตรีที่ได้รับความนิยมมาก เพิ่งมาเสื่อมความนิยมลงเมื่อประมาณ 20-30 ปี ที่ผ่านมานี้เอง (ปิ่น ปิ่นขาว, สัมภาษณ์. อ้างถึงใน ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูเพชรบูรณ์, 2535: 29)

วงดนตรีดู้บเก่งเป็นวงดนตรีที่มีลักษณะคล้ายกับวงม้งคละและวงกาหลอ เป็นวงดนตรีที่นิยมใช้ประกอบศพ จากการสัมภาษณ์นายปิ่น ปิ่นขาว อายุ 72 ปี นักดนตรีและครูสอนดนตรีดู้บเก่งอาวุโสของบ้านสะเดียงพบว่า ในสมัยก่อนดนตรีดู้บเก่งนั้นใช้ได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล งานมงคลที่ใช้ได้แก่ งานเฉลิมฉลองต่าง ๆ งานกฐิน งานบุญ งานบวช และในขบวนแห่ต่าง ๆ แต่ในปัจจุบันกลับนิยมใช้ดนตรีดู้บเก่งเฉพาะในงานศพเพียงอย่างเดียว อาจเป็นเพราะว่าทำนองเพลงของดนตรีดู้บเก่งเป็นทำนองที่โหยหวน เยือกเย็น เหมาะสำหรับบรรยากาศของงานศพ จึงทำให้นิยมใช้ดนตรีดู้บเก่งเฉพาะในงานศพ (ปิ่น ปิ่นขาว, สัมภาษณ์. อ้างถึงใน ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูเพชรบูรณ์, 2535: 30)

เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดู้บเก่งประกอบด้วย ปี่แต่ 1 เล้า ฆ้อง 3 ใบ และกลองคู่ 2 ใบ ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีลักษณะดังนี้

- ปี่แต่ เป็นปี่ 2 ท่อน มีลักษณะคล้ายกับปี่ชวา เล้าทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เป็นลักษณะทรงกระบอก มีลำโพงทำด้วยไม้ มีลักษณะบานออกเช่นเดียวกับลำโพงปี่ชวา ขนาดใกล้เคียงกับปี่ชวา แต่ฝีมือการสร้างไม่ประณีตนักเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวบ้านทำขึ้นใช้เอง ลึนปี่ทำด้วยใบตาลตัดซ้อนกัน 4 ชั้น ผูกติดกับกำพวด มีกะบังลมสำหรับรองปากขณะเป่า มีเสียงแหลม

- ฆ้อง มี 3 ใบ ขนาดลดหลั่นกัน 2 ใบแรกมีลักษณะและขนาดคล้ายกับฆ้องระเบียง ใบที่ 3 เป็นใบที่เล็กที่สุดเป็นฆ้องกระแด่ (ฆ้องที่ใช้ดีเป็นสัญญาณในสมัยโบราณ) ใช้แขวนกับราวฆ้อง ตีด้วยไม้นวม

- กลองคู่ เป็นกลองทรงกระบอก มี 2 หน้า หน้าหนึ่งโตกว่าอีกหน้าหนึ่ง เล็กน้อย จึงหน้ากลองด้วยหนังวัวทั้ง 2 ด้าน หน้าใหญ่ใช้ตีด้วยไม้ขนาดเท่าหัวแม่มือ ยาวประมาณ 7 นิ้ว หน้าเล็กใช้ตีด้วยมือ มี 2 ใบ ลักษณะโดยรวมเหมือนกับกลองแขกของดนตรีไทยภาคกลาง

การแสดงดู้บเก่งแต่ละครั้งต้องเริ่มต้นด้วยการไหว้ครู โดยนักดนตรีจะนำเครื่องดนตรีทุกชิ้นมาวางรวมกัน หัวหน้านักดนตรีจะเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครู และถวายเครื่องบูชาครู จึงจะเริ่มบรรเลงได้ สำหรับสิ่งของที่ใช้สำหรับถวายครูในการไหว้ครูประกอบด้วยสิ่งต่อไปนี้ (ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูเพชรบูรณ์, 2535: 34)

1. พานบายศรีนมแมว
2. กรวยหมาก 1 คู่
3. พลุจีบ 1 คำ

4. เหล้าขาว 1 ขวด
5. บุหรี่ 1 ซอง
6. รูป 6 ดอก
7. ปลาข้างทั้งตัว 1 ตัว
8. เทียนทำน้ำมันต์ 1 เล่ม
9. ค้ายสายสัญญาณ 1 ใจ
10. ข้าวสุก 1 ปั้น
11. เกลือ 1 ก้อน
12. เงินค่าขาย (ก่านลคร) 24-26 บาท
13. ขันน้ำมันต์ 1 ใบ

เมื่อเริ่มพิธีไหว้ครูนักดนตรีทุกคนต้องสงบนิ่งในอาการสำรวม หัวหน้าวงจะกล่าวคำไหว้ครูในใจ ประมาณ 5-7 นาที จากนั้นสมาชิกในวงดนตรีต้องคัม น้ำมันต์ในขัน และวิกน้ำมันต์เล็กน้อยดูหน้าและศีรษะ เพื่อเป็นสิริมงคล จากนั้นจึงเริ่มบรรเลง

ในการบรรเลงต้องเริ่มบรรเลงด้วยเพลงไหว้ครูก่อน แล้วจึงบรรเลงด้วยเพลงบรรเลงตามปกติ เพลงที่ใช้ในการไหว้ครูมีดังนี้ (ปิ่น ปิ่นขาวและสอน บุญเรือง, สัมภาษณ์. อ้างถึงใน ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูเพชรบูรณ์, 2535: 35-36)

1. เพลงต้น
2. เพลงกันเสนียดจัญไร
3. เพลงปลงศพ
4. เพลงสามไม้
5. เพลงเดิน
6. เพลงระย้า
7. เพลงม้าดีดกระโหลก

ส่วนเพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไปนั้นมีจำนวนหลายเพลง ในแต่ละวงอาจใช้เพลงที่ไม่เหมือนกันหรือจำนวนเพลงอาจไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับความสามารถในการบรรเลงและความสามารถในการจำของนักดนตรีในวง เพลงที่นิยมบรรเลง ได้แก่

1. เพลงนางหงส์
2. เพลงกาเต็น
3. เพลงมลายู
4. เพลงนกกะปูด (มี 2 ตอน)

5. เพลงกระต่ายสามขา
6. เพลงนางผ้อง
7. เพลงเดินหน
8. เพลงโพน
9. เพลงจรเข้ลากหาง
10. เพลงรับพระเข้าวัด
11. เพลงถวายเข้าถ้ำ
12. เพลงสามไม้
13. เพลงสามใบหยก
14. เพลงแกะชนกัน
15. เพลงแก้วน้อยดับไฟ (สำหรับบรรเลงตอนจบ)

ในการบรรเลงเพลงต่าง ๆ จะเริ่มบรรเลงโดยปี่แต่เป็นผู้ขึ้นเพลง เมื่อปี่เป่าไปได้ระยะหนึ่งกลองและฆ้องจึงบรรเลงตาม ลักษณะทำนองของปี่จะเป็นทำนองที่โหยหวาน เยือกเย็น ให้อารมณ์ที่เศร้าสร้อยมาก ส่วนทำนองของกลองและฆ้องนั้นเป็นทำนองห่าง ๆ แต่ละเพลงมีลีลาที่แตกต่างกันไป เสียงดนตรีที่ได้จากการบรรเลงของวงดุริยางค์เป็นเสียงที่วังเวงมาก ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะเดียวกับกาหลอซึ่งเป็นดนตรีประ โคมศพของภาคใต้

ในปัจจุบันดนตรีดุริยางค์ไม่ค่อยได้รับความนิยมใช้บรรเลงมากนัก สืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงค่านิยมไปใช้ปี่พาทย์มอญประ โคมศพแทน อีกทั้งไม่ค่อยมีผู้ที่สนใจศึกษาสืบทอดและอนุรักษ์กันมากนัก จึงทำให้มีดนตรีดุริยางค์เหลือเพียง 2 วงเท่านั้นในปัจจุบัน เป็นที่น่าเสียดายว่าหากไม่มีการสืบทอดและอนุรักษ์อย่างจริงจังแล้ว อาจทำให้ดนตรีดุริยางค์สูญหายไปจากวงการดนตรีก็เป็นได้ในอนาคตอันใกล้ (ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูเพชรบูรณ์ (2535: 27-28))

ดนตรีประ โคมศพดังกล่าวข้างต้นนี้ มีวงดนตรีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับดนตรีบัวลอย คือ ปี่กลองชนะ วงกาหลอ และวงม้งคละ ส่วนวงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์นางหงส์ และวงเครื่องสายปี่ชวานั้น มีลักษณะที่แตกต่างออกไปจากวงบัวลอยอย่างชัดเจน

2.2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ ปรากฏว่ามีงานวิจัยที่มีลักษณะใกล้เคียงกับงานวิจัยฉบับนี้ สามารถนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ได้ ดังนี้

จิระพล น้อยนิคย์ (2541) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องวิเคราะห์เพลงเรื่องนางหงส์ โดยได้ศึกษาเกี่ยวกับเพลงเรื่องนางหงส์เกี่ยวกับประวัติและที่มา วิวัฒนาการ โครงสร้าง และได้วิเคราะห์เพลงเรื่องนางหงส์ในด้านลูกตก โครงสร้างเพลง รูปแบบทำนอง กระสวนจังหวะ กระสวนทำนองเพลง บันไดเสียง และการเปลี่ยนบันไดเสียง

ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ (2534) ได้ศึกษาเรื่องการวิเคราะห์ทางห้องเพลงสาธุการ โดยได้ศึกษาวิเคราะห์ในด้านความเชื่อเกี่ยวกับเพลง ลักษณะของเพลง บทบาทของเพลง ความสัมพันธ์ระหว่างทางห้องและหน้าทับ วิเคราะห์ทำนองเพลง เปรียบเทียบทางห้องจากนักดนตรี 10 ทาง

นัฐพงศ์ โสวัตร (2538) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องบทบาทและหน้าที่ของเพลงตระโห่ไว้ในพิธีโห่ครุฑดนตรีไทย โดยได้ศึกษาในด้านความหมายของเพลงตระ โครงสร้างของเพลงตระ บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระ และได้วิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีเกี่ยวกับทำนองหลักของเพลง จำนวนเพลง กลุ่มเสียง ประโยคเพลง จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

ธนิญ กระแสร์ (2540) ได้ศึกษาเรื่องการวิเคราะห์เพลงแขกสี่เกลอเถา โดยได้วิเคราะห์หาลักษณะเฉพาะทางดนตรี จากองค์ประกอบดนตรีด้าน โครงสร้างของเพลง รูปลักษณะของเพลง จังหวะฉิ่ง จังหวะหน้าทับ จังหวะทำนอง เสียงลูกตกของทำนอง ลีลาทำนอง ความสัมพันธ์ของทำนอง ช่วงกว้างของระดับเสียง บันไดเสียง การสอดประสานของทำนอง และความไพเราะของน้ำเสียง

ธำมู คงอิม (2539) ได้ศึกษาวิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น โดยได้ศึกษาเกี่ยวกับความหมายของเพลงโหมโรง วงดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น เพลงชุดโหมโรงเย็นของกรมศิลปากร บทบาทและหน้าที่ของเพลงชุดโหมโรงเย็นที่มี

ต่อสังคมไทย และได้วิเคราะห์หน้าทับในด้านระบบเสียงและวิธีตีตะโพนและกลองทัด รูปแบบของ จังหวะหน้าทับ รูปแบบกระสวนจังหวะ และความเชื่อเกี่ยวกับตะโพนและกลองทัด

บุญช่วย โสวัตร (2538) ได้ศึกษาเรื่องวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม โดยได้ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับประวัติเพลง บทบาทของเพลงต่อสังคม ลักษณะและรูปแบบ การประพันธ์เพลง จำนวนเพลง ประโยค วรรคตอน และสำเนียงภาษาในบทเพลง

ปิ๊บ คงลายทอง (2538) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องเพลงปี่พลุฉาย : การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและ ภาพสะท้อนแห่งความงาม โดยได้ศึกษา วิเคราะห์เกี่ยวกับความหมายและความเป็นมาของเพลง พลุฉาย โครงสร้างของเพลง ทำนอง บทร้อง แบบแผนการบรรเลง การขับร้องและการรำพลุฉาย การถ่ายทอดวิธีเป่าปี่เพลงพลุฉาย วิธีการเป่าปี่เพลงพลุฉาย จังหวะและท่วงทำนองของเพลงปี่พลุฉาย ภาพสะท้อนแห่งความงามของเพลงปี่พลุฉาย

มนัส แก้วบุชา (2542) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการวิเคราะห์เพลงประจำบ้านทางมืองวงใหญ่ โดย ได้ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับประวัติ ความหมายและบทบาทของเพลงประจำบ้าน และวิเคราะห์ ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงประจำบ้านในด้านระดับเสียงของมืองมอญวงใหญ่ จังหวะหน้า ทับตะโพน โครงสร้างของเพลง และการใช้มือมือง

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2534) ได้เขียนหนังสือเรื่องดนตรีไทยวิเคราะห์ โดยได้เสนอแนวทาง การวิเคราะห์ดนตรีไทยไว้ว่าควรวิเคราะห์ในด้าน มือมือง แนวทำนองและแนวประสาน วรรคเพลง รูปแบบของเพลง บันไดเสียง ลูกตก หน้าทีของทำนองเพลงและลูกตก คู่สัมพันธ์ระหว่างวรรคเพลง และลูกตก ทำนองแปรจังหวะสามัญ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

รวีวัฒน์ ไทยเจริญ (2541) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่น หนังสือตะลุง โดยได้ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม บทบาทและหน้าที่ของ ดนตรีในสังคม โครงสร้างของดนตรี โครงสร้างของทำนอง บันไดเสียง พิสัย การดำเนินทำนอง วลี และจังหวะของทำนอง การประดับตกแต่งทำนองของปี่

ศุภกิจ จารุจรณ (2539) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีสำหรับการต่อสู้ป้องกันตัว : มวยไทยและอาวุธโบราณ โดยได้ศึกษาและวิเคราะห์เกี่ยวกับความหมายและพัฒนาการของมวยไทยและอาวุธโบราณ พิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับมวยไทยและอาวุธโบราณ พิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีประกอบมวยไทยและอาวุธโบราณ วงปี่ชวากลองแขก ระดับเสียงของปี่ชวา โครงสร้างและเสียงของกลองแขก วิเคราะห์บทเพลงและหน้าที่ที่ใช้ประกอบมวยไทยและอาวุธโบราณ

สันติ ศิริขพันธ์ (2540) ได้ศึกษาเรื่องวงมโหรีในจังหวัดพิษณุโลก โดยได้ศึกษาในแง่ของวัฒนธรรมการดนตรี ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของดนตรีมโหรีที่สัมพันธ์กับประเพณีและพิธีกรรมของชาวบ้านในจังหวัดพิษณุโลก และวิเคราะห์ด้านคีตลักษณ์ของดนตรีมโหรี เช่น ระเบียบเสียง วิธีการบรรเลงและการประสมวง

จากเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ข้างต้นสามารถใช้เป็นแนวทางในการนำมาวิเคราะห์เพลงไทยได้ ผู้วิจัยพบว่าการวิเคราะห์ดนตรีไทยมักจะแบ่งเป็น 2 ด้าน คือ ด้านบริบทของดนตรี ได้แก่ ประวัติและที่มา วิวัฒนาการ วงดนตรี พิธีกรรมและความเชื่อ บทบาทของดนตรีต่อสังคม และด้านลักษณะเฉพาะทางดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง บันไดเสียง รูปแบบของเพลง เป็นต้น ผู้วิจัยได้นำวิธีการศึกษาต่าง ๆ เหล่านี้มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์เพลงบัวลอยในงานวิจัยชิ้นนี้ด้วย

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่องดนตรีประ โคมศพของไทย : กรณีศึกษาเพลงบัวลอยนี้ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาตามกระบวนการศึกษาทางดนตรีวิทยา (Musicology) และมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) โดยได้ใช้แนวคิดและแนวปฏิบัติจากนักมานุษยดนตรีวิทยาและนักดนตรีไทยหลายท่าน ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูล (Data Collection) ศึกษาทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง (Literature Review) และเก็บข้อมูลภาคสนาม (Fieldwork) แล้วนำมาจัดกระทำข้อมูล วิเคราะห์ สรุปผลและนำเสนอผลการวิจัย ดังมีขั้นตอนดังนี้

3.1 การเลือกตัวอย่างเพลงที่นำมาศึกษา

เนื่องจากเพลงบัวลอยเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีศพ ข้อมูลที่นำมาศึกษาจึงควรเป็นข้อมูลที่ได้การบรรเลงในพิธีศพจริง เนื่องจากบัวลอยไม่ใช่วงดนตรีที่บรรเลงในงานศพทั่ว ๆ ไปจึงทำให้วงบัวลอยไม่มีการบรรเลงบ่อยครั้งนัก ในการบรรเลงโดยมากมักเป็นการบรรเลงในงานศพที่เป็นงานศพของบุคคลที่มีชื่อเสียงในสังคม หรือครูบาอาจารย์ทางดนตรีไทยที่มีผู้เคารพนับถือมาก ๆ หรือเป็นงานที่เจ้าภาพผู้ที่สนิทสนมหรือเป็นที่เคารพของบรรดานักดนตรีเป่าพาทย์ ในรอบปีหนึ่ง ๆ จึงมีการบรรเลงจริงเพียงไม่กี่ครั้งเท่านั้น

จากการรวบรวมข้อมูลของผู้วิจัย ปรากฏว่าในช่วงเดือนตุลาคม 2540 - เดือนมิถุนายน 2541 มีการบรรเลงของวงบัวลอยดังนี้

1. ในงานพระราชทานเพลิงศพนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ) เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม 2540 ณ วัดคอนหาวย จังหวัดนครปฐม ใช้วงบัวลอย 1 สำหรับและตามด้วยปี่กลองหมู่ในเพลงสุดท้าย
2. ในงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญกาศ เมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2540 ณ วัดพิศุณจิน จังหวัดนนทบุรี ใช้วงบัวลอย 4 สำหรับ
3. ในงานพระราชทานเพลิงศพนายบุญยัง เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ) เมื่อวันที่ 13 มกราคม 2541 ณ วัดโพธิ์ จังหวัดนครราชสีมา ใช้วงบัวลอย 1 สำหรับ
4. ในงานพระราชทานเพลิงศพนายมนัส ขาวปลื้ม เมื่อวันที่ 10 มิถุนายน 2541 ณ วัดประยูรวงศาواس กรุงเทพมหานคร ใช้วงบัวลอย 1 สำหรับ

ผู้วิจัยจึงพิจารณาเลือกข้อมูลที่ได้รับการบันทึกเสียงไว้จากการบรรเลงจริง เห็นว่าข้อมูลจากการบรรเลงในงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญกาศ เป็นข้อมูลที่ยังไม่นานเกินไป และเป็นการบรรเลงของศิลปินไปถึง 4 คน คือ นายป๊อบ คงลายทอง นายชนะ ชำนิราชกิจ ร.ต. สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น. และ ร.ต.ต. กาหลง ฟุ้งทองคำ และเป็นข้อมูลที่มีความสมบูรณ์และมีความหลากหลายในกระบวนการบรรเลง จึงได้พิจารณาคัดเลือกข้อมูลเพลงบัลลอยจากงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญกาศ มาเป็นข้อมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2.1 การเก็บข้อมูลเอกสาร

ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับประวัติ การประสมวง แบบแผนการบรรเลง ความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงบัลลอย จากเอกสาร ตำรา งานวิจัยต่าง ๆ โดยศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

1. ห้องสมุดสมเด็จพระเทพรัตน์ หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหิดล
2. หอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. ห้องสมุดดนตรีทูตกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ ท่าवासกรี
4. ห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ
5. ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมฯ มหาวิทยาลัยมหิดล
6. สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล
7. หอสมุดแห่งชาติ ท่าवासกรี
8. ห้องสมุดอื่น ๆ

3.2.2 การเก็บข้อมูลเพลงบัลลอย

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลเพลงบัลลอยในอดี โดยได้รวบรวมข้อมูลเพลงที่ได้มีการบันทึกเสียงไว้ในโอกาสต่าง ๆ จากแหล่งข้อมูลเพื่อใช้ในการศึกษาเบื้องต้น ใช้เป็นข้อมูลอ้างอิง และใช้สำหรับการตรวจสอบข้อมูล ได้ข้อมูลดังนี้

1. แถบบันทึกเสียงเพลงบัลลอยของกรมศิลปากร (ไม่ปรากฏปีที่บันทึกเสียง และสถานที่) มีนายเทียบ คงลายทอง เป็นผู้เป่าปี่ จากห้องสมุดเสียงส่วนตัวของอานันท์ นาคคง

2. แถบบันท์กึ่งเสียงเพลงบัวลอย (กลองสี่ปีหนึ่ง) ในงานพระราชทานเพลิงศพนายสมพงษ์ นุชพิจารณ์ วันที่ 1 ธันวาคม 2535 ณ เมรุวัดศรีเทพ มีนายบุญช่วย โสวัตร เป็นผู้เป่าปี่ จากห้องสมุดเสียงส่วนตัวของอานันท์ นาคคง

3. แถบวิดิทัศน์และแถบบันท์กึ่งเสียงเพลงบัวลอย จากการสัมมนาเรื่องปีไทยจัดโดยศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ วันที่ 27 กันยายน 2542 มี ร.ต. สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น. เป็นผู้เป่าปี่ จากห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ ผ่านฟ้า กรุงเทพฯ

4. แถบวิดิทัศน์เพลงบัวลอย ในงานนิทรรศการดนตรีแห่งความตาย คณะครูศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 24 พฤศจิกายน 2536 มีนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นผู้เป่าปี่ จากห้องสมุดเสียงส่วนตัวของอานันท์ นาคคง

5. แถบวิดิทัศน์เพลงบัวลอยประกอบคำบรรยาย หมายเลข VC 0053 มีนายปิ๊บ คงลายทองเป็นผู้เป่าปี่ จากห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน มหาวิทยาลัยมหิดล

3.2.3 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลภาคสนามเพื่อเป็นข้อมูลหลักในการวิเคราะห์ จากการบรรเลงของวงบัวลอยวงต่าง ๆ โดยบันทึกวิดิทัศน์และบันทึกเสียงเพลงบัวลอยในงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญกาส วันที่ 14 ตุลาคม 2540 ณ วัดพิบูลเงิน จังหวัดนนทบุรี โดยมีรายนามนักดนตรี ดังนี้

1. วงกรมศิลปากร บรรเลงเพลงร่ำสามลา มีรายนามนักดนตรี ดังนี้

นายปิ๊บ คงลายทอง	ปี่ชวา
นายบุญสร้าง เรืองนนท์	กลองมลายูตัวผู้
นายอนุชา บริพันธ์	กลองมลายูตัวเมีย
นายสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์	หม่ง

2. วง ก.ท.ม. บรรเลงเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหน้า มีรายนามนักดนตรี ดังนี้

นายชนะ ชำนิราชกิจ	ปี่ชวา
นายสมพงษ์ พงษ์พรหม	กลองมลายูตัวผู้
นายสุทัศน์ แก้วกระหนก	กลองมลายูตัวเมีย
นายสมจิตร สมพงษ์	หม่ง

3. วงฟองน้ำ บรรเลงเพลงรัวหลังนางหน้า เพลงไฟขุมและเพลงเร็ว มีรายนามนักดนตรี ดังนี้

ร.ต. สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น.	ปี่ชวา
นายแมนรัตน์ อรุณรุ่ง	กลองมลายูตัวผู้
นายวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์	กลองมลายูตัวเมีย
นายจกกล เพียรพงษ์	เหม่ง

4. วงศิษย์ครูสกล บรรเลงเพลงรัวหลังเพลงเร็วและเพลงนางหงส์ มีรายนามนักดนตรี ดังนี้

ร.ต.ค. กาหลง พึ่งทองคำ	ปี่ชวา
นายพิสิฐ หว่างแทน	กลองมลายูตัวผู้
นายบาง อาจยุทธ	กลองมลายูตัวเมีย
นายสุวรรณ กิจนิเทศ	เหม่ง

3.3.4 การเก็บข้อมูลบุคคล

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์บุคคลที่มีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับในวง การดนตรีไทยว่าเป็นที่มีความเชี่ยวชาญและสัมพันธ์กับเพลงบัวลอย ดังต่อไปนี้

- ร.ต.ค. กาหลง พึ่งทองคำ ข้าราชการบำนาญกองดุริยางค์กรมตำรวจ สัมภาษณ์ด้านที่มา ของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณี พิธีกรรมและความ เชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย

- นายชนะ ชำนิราชกิจ ข้าราชการกองสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร สัมภาษณ์ด้าน ที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณี พิธีกรรมและ ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย เทคนิคการบรรเลงของปี่ชวา

- นายฐิระพล น้อยนิคย์ อาจารย์ประจำสถาบันนาฏดุริยางค์ศิลป์ กรมศิลปากร สัมภาษณ์ ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความ เชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย หน้าทับกลอง

- นายบุญช่วย โสวัตร อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณี และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย สายสำนักของบัวลอย

- นายปิ๊ป คงลายทอง ศิลปินกรมศิลปากร สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย
- นายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย คนตรีประกอบศพต่าง ๆ
- นายศิริ นักดนตรี สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย เพลงบัวลอยทางอัมพวา
- นายสงค์ ภูเขาทอง สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ ความคิดเห็นเกี่ยวกับวงบัวลอย
- นายสมพงษ์ พงษ์พรหม งานบันทึก ฝ่ายสวัสดิการ กรุงเทพมหานคร สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย หน้าทับกลอง
- นายสุทัศน์ แก้วระหนก งานบันทึก ฝ่ายสวัสดิการ กรุงเทพมหานคร สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย หน้าทับกลอง
- ม.ล. สุรภัย์ สวัสดิกุล ข้าราชการบำนาญกรมศิลปากร สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย หน้าทับกลอง การบรรเลงดนตรีในพระราชพิธี
- นายสมาน น้อยนิคย์ อาจารย์ประจำสถาบันนาฏดุริยางค์ศิลป์ สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย หน้าทับกลอง
- ร.ต. สุวิทย์ แก้วระมล ร.น. ข้าราชการบำนาญกองดุริยางค์ทหารเรือ สัมภาษณ์ด้านที่มาของเพลงบัวลอย แบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย หน้าทับกลอง เทคนิคการบรรเลงของปี่ชวา
- ร.ต. อนันต์ ดุริยพันธุ์ ข้าราชการบำนาญกองดุริยางค์ทหารบก สัมภาษณ์ด้านแบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย หน้าทับกลอง
- ศ.อ. อำนวย รุ่งเรือง ข้าราชการกองดุริยางค์กองทัพบก สัมภาษณ์ด้านแบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ประเพณีและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย หน้าทับกลอง

3.2.5 การสังเกตและการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเพลงบัวลอยและการบรรเลงของวงบัวลอย โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วมมาตั้งแต่ พ.ศ. 2531 - 2540 เนื่องจากผู้วิจัยได้มีโอกาสเป็นศิษย์ศึกษาวิธีการเป่าปี่จากนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และ ม.ล. สุรักษ์ สวัสดิกุล ได้ติดตามครูทั้ง 2 ท่านในการไปบรรเลงดนตรีไทยและบรรเลงบัวลอยในโอกาสต่าง ๆ หลายครั้ง ได้ต่อเพลงปี่บัวลอยกับนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ในปี พ.ศ. 2540 รวมทั้งได้ร่วมบรรเลงปี่ชวาหมู่เพลงนางหงส์ในตอนท้ายเพลงเรื่องบัวลอย ในงานพระราชทานเพลิงศพนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ วันที่ 10 ตุลาคม 2540 ณ วัดคอนฮวย จังหวัดนครปฐมด้วย

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้เข้าไปศึกษาสังเกตการบรรเลงวงบัวลอยตามสถานที่ต่าง ๆ ดังนี้

1. การบรรเลงวงบัวลอย (กลองสี่ปีหนึ่ง) ในงานพระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ทองเทียน ณ วัดมะพร้าวเตี้ย กรุงเทพฯ วันที่ 8 มีนาคม 2542
2. การบรรเลงวงบัวลอยในงานพระราชทานเพลิงศพนางนิภา อภัยวงศ์ ณ วัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพฯ วันที่ 20 พฤษภาคม 2542
2. การบรรเลงวงบัวลอย ในงานฉาปนกิจศพนางเพลินพิศ กลีบชื่น ณ วัดตรีทศเทพ กรุงเทพมหานคร วันที่ 22 พฤษภาคม 2542

3.3 การจัดกระทำข้อมูล

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลข้างต้น เมื่อได้ข้อมูลมาแล้วผู้วิจัยได้จัดกระทำข้อมูลดังนี้

- แยกข้อมูลเป็นหมวดหมู่
- รวบรวม แยกประเภทข้อมูลเอกสารที่ได้จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ
- นำข้อมูลเพลงบัวลอยที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามทุกเพลง มาถอดเป็นโน้ตทั้งแนวทำนองและแนวจังหวะ โดยบันทึกเป็น โน้ตสากลและโน้ตไทย
- ตรวจสอบข้อมูลกับข้อมูลเพลงบัวลอยที่ได้จากการบรรเลงในอดีต
- จัดบันทึกและเรียบเรียงคำให้สัมภาษณ์ของบุคคลข้อมูล โดยการถอดคำให้สัมภาษณ์จากแถบบันทึกเสียง
- บันทึกและเรียบเรียงข้อมูลที่ได้จากการสังเกตและการสังเกตแบบมีส่วนร่วม
- ตรวจสอบข้อมูลและเก็บข้อมูลเพิ่มเติมในกรณีที่ข้อมูลยังไม่สมบูรณ์

3.4 การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

3.4.1 บริบททางดนตรีของเพลงบัวลอย

ผู้วิจัยได้ศึกษาบริบททางดนตรีที่เกี่ยวกับวงบัวลอยและเพลงบัวลอย ดังนี้

- ที่มาและพัฒนาการของวงบัวลอย
- เครื่องดนตรีในวงบัวลอย
- บทเพลงบัวลอย
- ระเบียบวิธีการบรรเลงของวงบัวลอย
- นักดนตรีบัวลอย
- ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย
- พิธีกรรมของวงบัวลอย
- ความเชื่อที่เกี่ยวกับวงบัวลอย

3.4.2 วิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอย

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงบัวลอยจาก Transcription ที่ได้ดำเนินการไว้แล้ว โดยใช้หลักการและทฤษฎีทางดนตรีไทยเป็นหลักในการวิเคราะห์ โดยการวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

ก. ทำนองของบทเพลง

- ทำนองหลัก
- ลูกตกของทำนอง
- การตกแต่งทำนองเพลง

ข. จังหวะของบทเพลง

- จังหวะเหม่ง
- จังหวะหน้าทับและการส่าย

ค. รูปแบบและโครงสร้างของเพลง

3.5 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์มาสรุปผลการศึกษา แล้วนำเสนอผลการศึกษา โดยนำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ผลการวิจัยเกี่ยวกับบริบทของเพลงบัวลอย ผู้วิจัยนำเสนอในบทที่ 4 และบทที่ 5 โดยในบทที่ 4 นำเสนอในด้านที่มาและพัฒนาการของวงบัวลอย เครื่องดนตรีในวงบัวลอย บทเพลงบัวลอย ระเบียบวิธีบรรเลงของวงบัวลอย นักดนตรีที่มีชื่อเสียง และในบทที่ 5 นำเสนอในด้านประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย พิธีกรรมของวงบัวลอย และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย

วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ผลการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอย นำเสนอในบทที่ 6 การวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอย

บทที่ 4

ที่มาและพัฒนนาการของวงบัวลอย

ในบทนี้เป็นการนำเสนอที่มาและพัฒนนาการของวงบัวลอย ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อศึกษาในด้านต่าง ๆ คือ

4.1 ที่มาและพัฒนนาการของวงบัวลอย

4.2 เครื่องดนตรีในวงบัวลอย

4.3 บทเพลงบัวลอย

4.4 วิธีการบรรเลงของวงบัวลอย

4.5 ศิลปินบัวลอย

4.1 ที่มาและพัฒนนาการของวงบัวลอย

4.1.1 ความหมายของบัวลอย

คำว่า บัวลอย เป็นคำที่ใช้เรียกกันทั่วไปในบรรดานักดนตรีไทย ความหมายที่แท้จริงของคำว่าบัวลอยนั้น ได้มีผู้ให้ความหมายไว้หลากหลายทัศนะด้วยกัน ดังนี้

พจนานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ได้ให้ความหมายของคำว่าบัวลอยไว้ว่า (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 145) "...วงบัวลอยเป็นวงดนตรีไทยแบบหนึ่งที่ใช้ประโคมในงานศพ ... ภายหลังได้ลดจำนวนกลองมลายูลงเหลือเพียง 2 ใบและเรียกวงลักษณะนี้ว่า "วงบัวลอย" เพราะใช้เพลงบัวลอยเป็นหลักสำคัญในการบรรเลง..."

สุกรี เจริญสุข (2538: 79) กล่าวว่า "...วงปี่บัวลอย เป็นวงดนตรีที่ประกอบงานศพ มีเครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ชวา กลองแขกและฆ้องเหม่ง..."

สุวิทย์ แก้วกระมล (2533: 110) กล่าวว่า "...บัวลอย เป็นชื่อของวงดนตรีไทยประเภทหนึ่ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีเพียง 3 ชนิด คือ ปี่ชวา กลองแขกและฆ้องเหม่ง..."

จากความหมายในข้างต้นนั้นเห็นได้ว่า คำว่าบัวลอยเป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่ง เป็นการประสมวงระหว่างปี่ชวา 1 เลา กลองมลายู 1 คู่ และเหม่ง 1 ใบ ใช้ในการประโคมศพ

นอกจากความหมายของคำว่า บัวลอยที่เป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่ง ดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังมีผู้รู้อีกหลายท่านที่มีความเห็นแตกต่างออกไป ดังนี้

มนตรี ตราโมท (2540: 26) ได้กล่าวถึงวงบัวลอยไว้ว่า "...กลองมลายู การผสมวงมีกลอง 4 ใบ ปี่เลา 1 เหม่ง เดิมใช้ในกระบวนแห่ต่าง ๆ จนถึงแห่พระบรมศพเจ้านาย ลงท้ายเป็นเครื่องประโคมเฉพาะศพ และลดกลองลง 2 ใบ เช่นทำ "บัวลอย"..."

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530: 184-185) ได้อธิบายว่า "... การผสมวงเครื่องกลองมลายู แต่เดิมนั้นท่านใช้ปี่ชวา ๑ เล้า กลองมลายู 4 ลูก กับเหม่งอีก 1 ใบ ... ต่อมาที่จะเห็นว่ากลอง 4 ลูกมันมากไป จึงได้ลดลงเหลือ 2 ลูก ชุดกลองมลายูที่ทำเพลงบัวลอย (หรือที่เรียกกันว่า "ตีบัวลอย") อยู่ทุกวันนี้ก็มีปี่ชวา 1 เล้า เหม่ง 1 ใบ และกลองมลายูเพียง 2 ลูกเท่านั้น ..."

สงบศึก ธรรมวิหาร (2540: 86) กล่าวว่า "...วงกลองแขกสำหรับใช้ทำ "บัวลอย" ในงานศพทั่วไป การประสมวงประกอบด้วยกลองมลายู 2 ลูก ปี่ชวา 1 เล้า ข้องโหม่ง 1 ลูก.."

พระยาอนุমানราชธน (2538: 250-251) "...ครั้งโบราณการประโคมศพ ตามปกติใช้กลองมลายู 2 คู่ ปี่ 1 และข้องเหม่ง 1 เรียกกันเป็นสามัญว่า กลองสี่ปี่หนึ่ง ประโคมเป็นเพลงบัวลอยเป็นระยะทุกยามตลอดรุ่ง ... การเล่นเพลงบัวลอยประโคมศพใช้กลองมลายูกู่ ๑ ปี่ ๑ และข้องเหม่ง ๑..."

สมเด็จพระบรมราชาธิราชวชิราวุธ (2505: 263-264) ทรงมีความเห็นว่า "... คำว่าบัวลอย ก็เป็นชื่อเพลงที่เป่าไม้ไซ้ชื่อเครื่องนางหงส์..."

จากความเห็นเหล่านี้ สรุปได้ว่าคำว่าบัวลอยเป็นชื่อของเพลงไทยเพลงหนึ่ง ซึ่งใช้บรรเลงด้วยวงดนตรีที่เรียกว่า "วงกลองสี่ปี่หนึ่ง" หรือ "วงปี่กลอง" ที่เรียกกันทั่วไปว่า "ตีบัวลอย" หรือ "ทำบัวลอย "

จากความคิดเห็นของท่านผู้รู้ต่าง ๆ ดังกล่าวแล้วข้างต้นนั้น สรุปได้ว่า มีผู้ให้ความหมายของคำว่า "บัวลอย" นั้นเป็น 2 ความหมาย คือ ความหมายแรก บัวลอยเป็นชื่อของวงดนตรี และความหมายที่ 2 บัวลอยเป็นชื่อของบทเพลง

ในประเด็นเรื่องความหมายของ "บัวลอย" นี้ เมื่อพิจารณาวิเคราะห์โดยละเอียดแล้วผู้วิจัยมีความเห็นว่า คำว่าบัวลอยนั้น เดิมคงเป็นชื่อเพลงเพลงหนึ่ง ที่ใช้ในการบรรเลงประโคมศพ โดยใช้วงดนตรีที่เป็นวงปี่กลอง อาจจะเป็นกลอง 4 ใบ หรือกลอง 2 ใบก็ไม่อาจจะระบุได้แน่ชัด เมื่อมี

การกล่าวถึงการบรรเลงวงปี่กลองประโคมศพเช่นนี้ คงเป็นการกล่าวถึงที่เรียกกันว่า "ตีบัวลอย" หรือ "ทำบัวลอย" ดังเช่นที่นักดนตรีไทยในปัจจุบันยังพูดกันว่า "ทำหน้าพาทย์" ก็หมายถึงการบรรเลงปี่พาทย์เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู เป็นต้น เมื่อมีการเรียกขานการบรรเลงดนตรีปี่กลองสำหรับประโคมศพเช่นนั้นว่า ทำบัวลอย หรือตีบัวลอย นาน ๆ เข้า จึงทำให้เรียกวงปี่กลองสำหรับทำเพลงบัวลอยประโคมศพนั้นว่าวงบัวลอยไปด้วย

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าคำว่าบัวลอยมีความหมายเป็น 2 ประการคือ ประการแรกเป็นชื่อของวงดนตรีสำหรับประโคมศพที่ประกอบด้วยปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 1 คู่ และหม่ง 1 ใบ ส่วนประการที่สองนั้น บัวลอยเป็นชื่อของบทเพลงชุดสำหรับบรรเลงประโคมศพด้วยวงบัวลอยตามความหมายแรก

4.1.2 หลักฐานที่เกี่ยวข้องกับที่มาของวงบัวลอย

ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมหลักฐานเกี่ยวกับที่มาของวงบัวลอยจากแหล่งต่าง ๆ ปรากฏว่ามีหลักฐานที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับวงบัวลอยและระบุดังวงบัวลอยไว้ ดังต่อไปนี้

ก. สมัยสุโขทัย

ในลิลิตยวนพ่ายมีคำกล่าวถึงเครื่องดนตรีในขบวนแห่ไว้ว่า

สรวญศรัพคฤโหมฆ้อง กลองไชย
ทุมพางแดรสังข์ชวา ปี่ห้อย

เมื่อพิจารณาแล้วประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ฆ้อง กลอง แตร สังข์ ปี่ชวา และปี่ห้อย ที่เป็นเครื่องดนตรีในขบวนแห่อันประกอบด้วยแตรสังข์ และขบวนปี่กลองและฆ้อง ส่วนจะเป็นกลองชนะ กลองแขก หรือกลองมลายูนั่นก็ไม่สามารถระบุได้ แต่นั่นย่อมแสดงว่าไทยเราได้นำปี่กลอง ฆ้อง สังข์ และแตร ใช้ในขบวนแห่แล้วตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย

จ. สมัยอยุธยา

ในโคลงพยุหยาตราเพชรพวงมีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีในขบวนแห่ไว้ว่า

มลายูบุรยาตรฆ้อง	เคียงขาน
กระทุ้มกลองเสียงบรรสาร	เพรงพริ้ว
ปีเป่เลียวเป่าเสียงหวาน	เวงเวก
ตามชนิดในริ้ว	อยู่น้ำพังเดิน

เห็นได้ว่าเป็นการใช้วงปีกลองมลายูเข้าขบวนแห่ โดยประกอบด้วยกลองมลายู ฆ้อง (อาจเป็นฆ้องเดี่ยวประเภทเหม่งก็ได้) และปี (ปีชวา) จากข้อความข้างต้นนี้แสดงว่ามีการนำปีกลองมลายู ประกอบด้วยปีชวา กลองมลายู และฆ้องเข้าเป็นเครื่องดนตรีในขบวนแห่แล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

นอกจากนี้ในหมายรับสั่งในงานฉลองพระแก้วมรกตในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี ปรากฏชื่อวงดนตรีต่าง ๆ ดังนี้ (หมายรับสั่งสมัยกรุงธนบุรี อ้างถึงใน วงปีพาทย์, 2517: 11-12)

"...ในระบะที่ว่างนั้น ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิณพาทย์ไทย พิณพาทย์รามัญ และมโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่งเศส มโหรีจีน ฉวน ขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภช 2 เดือน กับ 12 วัน พระราชทานเบี้ยเลี้ยงแก่ผู้ที่มาเล่นนั้น หมื่นราชาราชมโหรีไทย ชาย 2 หญิง 4 พระยาธิเบศรบดี มโหรีแขก 2 มโหรีฝรั่งเศส 3 พระยาราชเศรษฐีของเชียงซุน มโหรีฉวน 15 พระยาราชเศรษฐีจีน มโหรีจีน 6 พระยารามัญวงศ์ มโหรีมอญ คนเพลง ชาย 2 หญิง 2 พิณพาทย์ 9 หลวงพิพิทวาทิ มโหรีขมร ชาย 4 หญิง 3 หมื่นเสนาะภูบาล พิณพาทย์ไทย 5 รามัญ 5 ลาว 12..."

จากหมายรับสั่งข้างต้นมีการกล่าวถึงมโหรีแขก คงเป็นวงดนตรีของแขกได้แก่วงปีกลอง อาจเป็นปีกลองแขกหรือปีกลองมลายูก็ได้ แต่ก็เป็นไปได้ว่าคงมีความสัมพันธ์กับวงบัลลอบดั่งที่ สจ๊วต ภูเขทอง (2541: สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า วงบัลลอบน่าจะเข้ามาแล้วตั้งแต่สมัยปลายกรุงศรีอยุธยา เพราะพบคำว่า “มโหรีแขก” ในจดหมายเหตุบันทึกความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี แม้ว่าวงดนตรีที่เรียกว่ามโหรีแขกนั้นจะมีลักษณะเช่นไรไม่อาจจะระบุได้ก็ตาม แต่คาดว่าคงมีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับวงบัลลอบอยู่บ้าง

ข้อวินิจฉัยข้างต้นนี้สอดคล้องกับคำกล่าวของสมาน น้อยนิษฐ์ (สัมภาษณ์) ที่กล่าวว่า เป็นไปได้ว่าวงบัวลอยมีมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ดังเช่นที่พบคำว่า มโหรีแขก ในหนังสือเก่า เนื่องจากในหนังสือเก่า ๆ นั้น เรียกวงดนตรีทุกอย่างว่า มโหรี ดังนั้น มโหรีจึงหมายถึงวงดนตรีของแขก เป็นไปได้ว่าเป็นวงปี่กลอง แต่จะเป็นปี่กลองแขก หรือปี่กลองมลายุนั้น ต้องพิจารณาว่า เป็นการใช้ในงานประเภทใดอีก

นอกจากนี้สมาน น้อยนิษฐ์ (สัมภาษณ์) ยังกล่าวอีกว่า วงปี่กลองแขกนั้นควรจะเข้ามาพร้อม ๆ กับการแสดงละครเรื่องอิเหนา โดยนำมาบรรเลงประกอบการรำกริช ซึ่งจากหลักฐานเก่า ๆ สามารถระบุได้ว่าการแสดงละครเรื่องอิเหนาแล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่าวงปี่กลองน่าจะเข้ามาในประเทศไทยแล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

ก. สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ในหนังสือลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ เล่ม 2 ได้กล่าวถึงปี่กลองมลายู ในกระบวนแห่พระราชสาส์นไปเมืองจีนในสมัยรัชกาลที่ 1 ว่ามีการจัดขบวนดังนี้ (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2504: 176)

“... ณ วันพฤหัสบดี เดือน 7 แรม 8 ค่ำ ปีมะโรง จศก (พ.ศ. 2327) มีหมานายบริบาล บรรยงก์ ... และมีกฎหมายแต่ก่อนว่า ถ้าจะแห่พระราชสาส์นไปลงลำภูพานั้น ... เกณฑ์หลวง ขุนหมื่น นุ่งสมปักลายใส่เสื้อ (ครุย) หัวใส่พอกพัว เดินเท้าแห่หน้า 10 คู่ ไพรใส่เสื้อแดงถือปืน 50 คน ถือธง 50 คน ปี่กลองชนะ 3 คู่ ปี่กลองมลายูสำหรับ 1 แตรจนคู่ 1 แตรลำโพง (ฝรั่ง) คู่ 1 ...”

นอกจากนี้ยังกล่าวถึงปี่กลองมลายูในขบวนแห่พระทราย ในสมัยรัชกาลที่ 1 ว่า (ดำรงราชานุภาพ. 2515: 96-97)

“... พันพุ่ม พันเทพราช พันจันทน์ เกณฑ์เครื่องเล่นและคู่แห่เดินเท้าและม้า ปี่กลองชนะ ปี่กลองมลายู ปี่กลองจีน แห่พระทรายไปไว้ ณ วัดวรโพธิ์...”

นอกจากนี้ยังพบคำว่ามโหรีแขกในพระราชวิจารณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เกี่ยวกับการสมโภชฉลองพระแก้วครั้งรัชกาลที่ 1 (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม, 2535: 25) ว่า

“...จะเป็นด้วยการปลูกสร้างหรือตกแต่งยังไม่เรียบร้อยอย่างหนึ่ง จึงรอไว้สมโภชพร้อม กับวิสาขบูชาในระหว่างที่ว่างนั้น ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิณพาทย์ไทย พิณพาทย์รามัญ และมโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่งเศส มโหรีจีน ญวน เขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภช 2 เดือน กับ 12 วัน พระราชทานเบี้ยเลี้ยงแก่ผู้ที่มาเล่นนั้น...”

จากหลักฐานข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นว่ามีการนำวงปี่กลองมลายูไปใช้ในขบวนแห่ต่าง ๆ สำหรับการใช้นำวงปี่กลองมลายูประกอบพิธีในหมายรับสั่งรัชกาลที่ 2 เรื่องงานพระราชทานเพลิงศพพระบวรราชมุนี วัดราชบูรณะ เมื่อปีกุน จ.ศ. 1177 (พ.ศ. 2358) ได้กล่าวถึงปี่กลองมลายูว่า (ดำรงราชานุภาพ. 2515: 314)

“...อนึ่งให้ทหารในซ้าย ทหารในขวา จัดนำปี่กลองมลายูไปประกอบพิธีที่วัด แต่ ณ วันพุธ เดือนยี่ ขึ้น 4 ค่ำ เวลาบ่าย ครั้นรุ่งขึ้น ณ วันพฤหัสบดี เดือนยี่ ขึ้น 5 ค่ำ ให้ลงเรือขบวนประกอบไป ถึงเมรุ ให้อยู่จนกว่าจะพระราชทานเพลิง...”

จากหมายรับสั่งข้างต้นเห็นได้ว่าโปรดฯ ให้จัดนำปี่กลองไปประกอบพิธีที่วัด และประกอบแห่ไปจนถึงเมรุ

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้นนี้ไม่ได้มีการกล่าวถึงจำนวนเครื่องดนตรีที่แน่ชัด ผู้วิจัยพบการกล่าวถึงจำนวนเครื่องดนตรีในหนังสือพระราชพิธีสิบสองเดือนซึ่งได้กล่าวถึงปี่กลองมลายู 18 คน ในพิธีแห่สะพานใหญ่ ดังนี้ (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2528: 215)

“...ริ้วสะพานใหญ่ในรัชกาลที่ 3 เมื่อปีชวด โทศก 1192 ... กระบวนที่ 18 ... พิณพาทย์ ตีสามหามสี่ท่งริ้วสำหรับหนึ่ง ... สายในปี่กลองมลายู 18 คน สำหรับหนึ่ง กลองชนะ 5 คู่ ...”

เห็นได้ว่ามีการกล่าวถึงปี่กลองมลายู 18 คน แต่ไม่ระบุจำนวนเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นว่ามีเท่าไร จากการศึกษาผู้วิจัยพบการระบุจำนวนปี่และกลองปรากฏในพิธีแห่เชลยศึกสวนสนาม ดังมีรายละเอียดริ้วกระบวนดังนี้ (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2528 : 27)

“... กระบวนม้า มีธงห้าขนานนำกระบวน 1 ธงสามขนานนำริ้วคู่ 1 ธงตะขาบ 10 คู่ ธนุทางไก่ 10 คู่ ธงตะขาบคันทวน 10 คู่ ปี่กลองมลายูเดินหว่างริ้ว กลอง 4 ปี 2 ฉาบ 4 กลองชนะ 5 คู่ มีแต่จำปี กระบองกลึง 5 คู่ ...”

เห็นได้ว่าการระบุจำนวนกลองมลายูไว้ 4 (ใบ) และปี 2 (เลา) ซึ่งน่าจะเป็นการเป่าพลัดกัน 2 คน มากกว่าเป่าพร้อมกันทีเดียวทั้ง 2 คน

นอกจากนี้ยังพบการกล่าวถึงปีกลองมลายู 6 คน ในพระราชพิธีอาพาธพินาศ ดังนี้ (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2528: 117)

“... พระราชพิธีอาพาธพินาศที่เคยทำมานั้น ... มีรายละเอียดกระบวนการดังต่อไปนี้ ... แตรงอน 10 แตรฝรั่ง 4 สังข์ 1 เป็น 15 กลองชนะ 20 จำปี 1 จำลอง 1 ปีกลองมลายูสำหรับหนึ่ง 6 คน พิณพาทย์ 3 วง หามสองผลัด เป็นคน 36 คน ...”

จากคำกล่าวข้างต้นเห็นได้ชัดว่ามีการระบุจำนวนนักดนตรีในวงปีกลองมลายูว่ามี 6 คน ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจจะเป็นปี 1 คน กลอง 4 คน และฆ้อง 1 คน คือวงกลองสี่ปีหนึ่งก็ได้

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้พบภาพแสดงในริ้วขบวนพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งมีปีกลองมลายู 5 คน ในริ้วขบวน ดังภาพที่ 4.1



ภาพที่ 4.1 แสดงปีกลองมลายู 5 คน ในริ้วกระบวนแห่พระบรมศพพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 (ที่มา ยิ้ม ปิณฑายากร และคนอื่นๆ, 2528: 174)



จากหลักฐานต่าง ๆ ข้างต้นก็ไม่สามารถระบุที่มาของวงบัวลอยได้ หลักฐานชิ้นหนึ่งที่ระบุที่มาของวงบัวลอยไว้ชัดเจน คือคำกล่าวของพระยาอนุমানราชชน ได้ค้นคว้าเพื่อทราบมูลสมเด็จฯ กรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ ไว้ว่า (พระยาอนุমানราชชน, 2538: 250-251)

"...ครั้งโบราณการประโคมศพ ตามปกติใช้กลองมลายู 2 คู่ ปี 1 และฆ้องเหม่ง 1 เรียกกันเป็นสามัญว่า กลองสี่ปีหนึ่ง ประโคมเป็นเพลงบัวลอยเป็นระยะทุกยามตลอดรุ่ง ... การเล่นเพลงบัวลอยประโคมศพใช้กลองมลายูคู่ ๑ ปี ๑ และฆ้องเหม่ง ๑..."

นอกจากนี้ยังพบคำกล่าวถึงเพลงเรื่องบัวลอยซึ่งเกือบจะสูญหายไปแล้วครั้งหนึ่งในพระราชวิจารณ์ของสมเด็จฯ กรมพระยानริศรานุวัดติวงศ์ที่ทรงมีถึงเจ้าคุณพระยาอนุমানราชชนในหนังสือบันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ ว่า (นริศรานุวัดติวงศ์, 2538: 259)

"...เพลงเรื่องบัวลอย ไม่มีใครเขาทำกันมานานแล้ว ฉันเลยคิดฟื้นขึ้นให้ทำเมื่อครั้งทำศพยายคราวหนึ่งแล้ว หาพบแต่พระยาประสาน (แปดก) คนเดียวที่เป็นคนชุกชนจำเนื้อเพลงไว้ได้แม่น เดียวนี้ก็ตายแล้ว ไม่ใช่ลำบากแต่ที่จะหาคนเล่นไม่ได้ แม้เครื่องเล่นคือเหม่งก็หาไม่ได้ มีแต่ของข้าหลวงสำหรับตีแห่ ก็ต้องไปยืมมา..."

จากการรวบรวมหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับที่มาของวงบัวลอยของผู้วิจัยข้างต้น สามารถสรุปข้อมูลหลักฐานต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. สมัยกรุงสุโขทัย
 - ไม่ปรากฏหลักฐานที่กล่าวถึงวงบัวลอย แต่มีข้อมูลในลิลิตยวนพ่ายที่กล่าวถึงการนำปี กลอง ฆ้อง สังข์ และแตร ไปใช้ในกระบวนแห่
2. สมัยกรุงศรีอยุธยา
 - มีหลักฐานการกล่าวถึงการนำกลองมลายู ปี และฆ้อง เข้าบรรเลงในกระบวนแห่
3. สมัยกรุงรัตนโกสินทร์
 - มีการกล่าวถึงมโหรีแขกในงานสมโภชพระแก้วมรกตในสมัย ร.1 มีผู้รู้สันนิษฐานว่ามโหรีแขกนี้หมายถึงวงปีกลองแบบใดแบบหนึ่ง อาจจะเป็นปีกลองแขกหรือปีกลองมลายูก็ได้
 - มีการกล่าวถึงปีกลองมลายูในขบวนแห่พระราชสาสน์ไปเมืองจีนเมื่อ พ.ศ. 2327 ในสมัย ร.1 และกล่าวถึงปีกลองมลายูในขบวนแห่พระทราภ

- สมัย ร.2 ในหมายรับสั่ง ร.2 มีการกล่าวถึงปีกลองมลายูประโคมศพในงานพระราชทานเพลิงศพพระบรมมุนี วัตรราชบุรณะ ใน จ.ศ. 1177 (พ.ศ. 2358) ระบุถึงการประโคมศพที่วัด และการนำปีกลองลงเรือประโคมแห่ไปถึงเมรุ

- สมัย ร.3 มีการใช้ปีกลองมลายู 18 คน ในริ้วขบวนสระสนานใหญ่ ในปีขาล โทศก จ.ศ. 1192 (พ.ศ. 2373)

- กล่าวถึงปีกลองมลายูในขบวนแห่เขนทร์สวนานว่ามีปีกลองมลายูเดินหว่างริ้วในหนังสือพระราชพิธีสิบสองเดือน

1 - มีการกล่าวถึงปีกลองมลายู 6 คน ในพระราชพิธีอาพาธพินาศ (อาจจะประกอบด้วยปีกลอง 4 ช้อง 1)

- ในริ้วขบวนพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีรูปแสดงปีกลองมลายู 5 คน ประกอบด้วยปีฆา 1 กลองมลายู 2 ช้อง 2 (ตี 1 หาม 1)

- พระยาอนุমানราชชนกล่าวถึงวงบัวลอยว่ามีพัฒนาการมาจากกลองสี่ปีหนึ่ง ในหนังสือบันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ (หนังสือลงวันที่ 7 มีนาคม พ.ศ. 2482)

- สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ ทรงกล่าวถึงเพลงเรื่องบัวลอยว่าไม่มีใครทำมานานแล้ว ทรงรื้อฟื้นขึ้นในงานศพยาย โดยมีพระยาประสานฯ เป่าปี่ (หนังสือลงวันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2482)

จากการประมวลหลักฐานต่าง ๆ เห็นได้ว่าไม่มีหลักฐานที่กล่าวถึงที่มาของวงบัวลอยไว้อย่างชัดเจน มีเพียงพระยาอนุমানราชชนที่กล่าวว่าวงบัวลอยนั้นเดิมเป็นวงที่ใช้ประโคมศพเรียกว่ากลองสี่ปีหนึ่ง ต่อมามีการลดจำนวนกลองลง 1 คู่ จึงกลายเป็นวงบัวลอย นอกจากนั้นก็ยังมีหลักฐานอื่น ๆ ที่กล่าวถึงปีกลองมลายูในรูปแบบต่าง ๆ ที่ใช้ในกระบวนแห่ในพระราชพิธีและพิธีต่าง ๆ รวมทั้งใช้ประโคมศพด้วย ด้วยเหตุนี้จึงไม่สามารถสรุปที่มาของวงบัวลอยได้แน่ชัด ดังนั้นจึงทำให้มีผู้สันนิษฐานถึงที่มาของวงบัวลอยไว้หลายความคิดด้วยกัน ดังจะได้กล่าวในหัวข้อที่ 4.1.3 ต่อไป

4.1.3 แนวคิดเกี่ยวกับที่มาของวงบัวลอย

จากการที่ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับที่มาของวงบัวลอย ทั้งจากการศึกษาข้อมูลเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ปรากฏว่ามีผู้ให้ความเห็นเกี่ยวกับที่มาของวงบัวลอยไว้ดังนี้

1. แนวคิดที่ว่าวงบัวลอยพัฒนามาจากกลองสี่ปี่หนึ่ง

ราชบัณฑิตยสถาน (2540: 145) อธิบายวงบัวลอยว่า “...วงบัวลอยเป็นวงดนตรีไทยแบบหนึ่งที่ใช้ประโคมในงานศพ เดิมเอาแบบอย่างมาจากวงกลองชนะที่ใช้ประโคมพระบรมศพและพระศพ ประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 4 ใบ และฆ้องเหม่ง 1 ใบ เรียกว่า “วงกลองสี่ปี่หนึ่ง” ซึ่งหมายถึงปี่ชวา 1 เล้า เป่าเข้าจังหวะกับกลองมลายู 4 ใบ ภายหลังได้ลดจำนวนกลองมลายูลงเหลือเพียง 2 ใบและเรียกวงลักษณะนี้ว่า “วงบัวลอย” เพราะใช้เพลงบัวลอยเป็นหลักสำคัญในการบรรเลง...”

มนตรี ตราโมท (2540: 26) ได้กล่าวถึงวงบัวลอยไว้ว่า “...กลองมลายู การผสมวงมีกลอง 4 ใบ ปี่เล้า 1 เหม่ง 1 เดิมใช้ในกระบวนแห่ต่าง ๆ จนถึงแห่พระบรมศพเจ้านาย ลงท้ายเป็นเครื่องประโคมเฉพาะศพ และลดกลองลง 2 ใบ เช่นทำ “บัวลอย” ...”

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530: 184-185) ได้อธิบายเกี่ยวกับวงบัวลอยไว้ว่า “... การผสมวงเครื่องกลองมลายู แต่เดิมนั้นท่านใช้ปี่ชวา ๑ เล้า กลองมลายู 4 ลูก กับเหม่งอีก 1 ใบ ... เครื่องกลองมลายูนี้แต่เดิมนั้นจะใช้ในกระบวนแห่ต่าง ๆ ก่อน ต่อมาใช้ในกระบวนแห่พระบรมศพเจ้านายด้วยเมื่อใช้ในกระบวนแห่ศพดังกล่าวแล้ว ลงท้ายก็เลยใช้เป็นเครื่องประโคมศพโดยทั่วไปเสียเลย การผสมวงเครื่องกลองมลายูนี้มักเรียกกันเป็นชุดว่า “กลองสี่ปี่หนึ่ง” เนื่องจากใช้กลอง 4 ลูก ดำเนินจังหวะควบคู่ไปกับปี่ 1 เล้า ดังกล่าวแล้ว ต่อมาที่จะเห็นว่ากลอง 4 ลูกมันมากเกินไป จึงได้ลดลงเหลือ 2 ลูก ชุดกลองมลายูที่ทำเพลงบัวลอย (หรือที่เรียกกันว่า “ดีบัวลอย”) อยู่ทุกวันนี้ก็มีปี่ชวา 1 เล้า เหม่ง 1 ใบ และกลองมลายูเพียง 2 ลูกเท่านั้น ...”

สุทัศน์ แก้วกระหนก (สัมภาษณ์) กล่าวถึงที่มาของวงบัวลอยว่า เป็นไปได้ว่าวงบัวลอยเป็นวงดนตรีที่มีวิวัฒนาการมาจากกลองสี่ปี่หนึ่ง โดยการพัฒนาหน้าทับกลองจากหน้าทับกลองชนะ ซึ่งใช้ประโคมสำหรับเจ้านายชั้นสูง มาเป็นหน้าทับนางหงส์ สำหรับประโคมของชาวบ้าน

จากความเห็นดังกล่าวข้างต้นนั้น สรุปได้ว่า วงบัวลอยมีที่มาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่ง ซึ่งใช้ประโคมศพเจ้านายมาแต่เดิม ส่วนวงกลองสี่ปี่หนึ่งนั้นได้พัฒนามาจากปี่กลองมลายูที่ใช้ในกระบวนแห่ของหลวงอีกต่อหนึ่ง

ผู้รู้บางท่านกล่าวว่าวงบัวลอยนั้นมีพัฒนาการมาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่ง โดยไม่ได้ระบุว่ากลองสี่ปี่หนึ่งนั้นเป็นของหลวงหรือของชาวบ้าน ดังนี้

สุวิทย์ แก้วกระมล (2533: 110) กล่าวว่า “...บัวลอย เป็นชื่อของวงดนตรีไทยประเภทหนึ่ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีเพียง 3 ชนิด คือ ปี่ชวา กลองแขกและฆ้องเหม่ง แต่เดิมวงบัวลอยนี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่เรียกกันว่า “กลองสี่ปี่หนึ่ง” ซึ่งหมายถึง เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงบัวลอยมีกลองแขก 4 ใบ กับปี่ชวา 1 เล้า ภายหลัง ลดจำนวนกลองแขกเหลือเพียง 2 ใบ และมีฆ้องเหม่งเพิ่มขึ้นมา เป็นเครื่องให้จังหวะแทนจึง...”

2. แนวคิดที่ว่าวงบัวลอยเป็นดนตรีของชาวบ้านมาก่อน

นักวิชาการและผู้รู้บางท่าน ก็มีความเห็นที่แตกต่างไปว่า วงบัวลอยนั้นเป็นวงดนตรีสำหรับประกอบศพของชาวบ้านมาแต่เดิม ดังเช่นความเห็นของบุคคลต่อไปนี้

สุรักษ์ สวัสดิกุล (สัมภาษณ์) กล่าวว่าวงบัวลอยเป็นดนตรีประกอบศพของชาวบ้านมาแต่เดิม เห็นจะไม่ใช่ของหลวง ซึ่งในพระราชพิธีของหลวงนั้นมีแต่ปี่กลองชนะ เท่านั้นที่ใช้ประกอบศพ ส่วนปี่พาทย์นางหงส์นั้นใช้บรรเลงตอนพระขึ้นพระลงเท่านั้น ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับ การประกอบ นอกจากนี้ก็มีปี่พาทย์มอญซึ่งก็เพ็งมีในพิธีของหลวงเมื่อครั้งรัชกาลที่ 5 นี้เอง

นอกจากนี้สุรักษ์ สวัสดิกุล (สัมภาษณ์) ยังกล่าวให้ข้อคิดเพิ่มเติมว่า ถ้าเดิมวงบัวลอยพัฒนามาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่งจริง เพลงที่ใช้ประกอบก็ควรมีเฉพาะเพลงนางหงส์และใช้น้ำทับนางหงส์ตี ครั้น ๆ อย่างเดียว หรือไม่ก็ตีแบบกลองชนะจึงจะดีได้พร้อมเพรียงกัน คงไม่มีการพลิกเพลงหน้าทับมากมายอย่างปัจจุบันนี้

จากความเห็นข้างต้นนั้นเห็นได้ว่าเป็นแนวคิดที่เชื่อว่าวงบัวลอยน่าจะเป็นของชาวบ้านมาแต่เดิมไม่ใช่ของหลวง

นอกจากนี้ยังมีผู้กล่าวถึงที่มาของทำนองเพลงบัวลอยซึ่งสนับสนุนแนวคิดที่ว่าวงบัวลอยและเพลงบัวลอยเป็นของชาวบ้านมาก่อน ได้แก่

สุกรี เจริญสุข (2538: 79) กล่าวว่า “...เพลงบัวลอยเป็นการนำทำนองเพลงพื้นบ้านที่มีเนื้อร้องว่า “แต่เช้าแต่ เขาแห่ขามา พอถึงศาลา เขาก็กว้างขาลง” นิยมบรรเลงในพิธีศพสำคัญ ๆ เพลงบัวลอยเริ่มบรรเลงด้วยรั้วสามลา เหมือนกับการโห่ของพวกกลองยาวแบบชาวบ้าน...”

ศิลปินทางดนตรีไทยหลายท่าน ได้แก่ พิณิจ ฉายสุวรรณ ร.ต. สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น. กาหลง พึ่งทองคำ ม.ล.สุรภัย สวัสดิกุล และศิริ นักดนตรี ต่างให้ความเห็นตรงกันว่า เพลงตัวบัวลอยซึ่งเป็นเพลงสำคัญในวงบัวลอยนั้น มาจากเพลงเข่งที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ในตอนที่ผีออก

นอกจากนี้ศิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) ยังกล่าวว่า เพลงนางหน้าซึ่งเป็นเพลงที่บรรเลงต่อจากเพลงตัวบัวลอยนั้น น่าจะมีเค้ามาจากการสวดคฤหัสถ์ของชาวบ้าน เนื่องจากมีทำนองและลีลาคล้ายคลึงกัน

จากแนวคิดข้างต้นแสดงให้เห็นว่า นักดนตรีหลายท่านมีความเห็นตรงกันว่าเพลงตัวบัวลอยเป็นเพลงที่ดัดแปลงทำนองมาจากเพลงเข่ง โดยแต่งทำนองให้ยกขึ้นดัดแปลงไปอย่างวิจิตรพิสดาร นอกจากนี้ยังเชื่อว่าเพลงนางหน้าเป็นเพลงที่ได้เค้ามาจากการสวดคฤหัสถ์แต่เดิม

3. แนวคิดที่ว่าไทยเรารับแบบแผนบัวลอยมาจากต่างชาติ

นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่าวงบัวลอยอาจจะมีพัฒนาการมาจากมาเลย์เซียหรือชาว เช่น ความเห็นของ จูระพล น้อยนิคย์ (สัมภาษณ์) ที่กล่าวว่า "...วงบัวลอยของไทยเราที่ใช้กันในปัจจุบัน น่าจะมาจากวงดนตรีที่ใช้ประกอบการรำสละ ทั้งนี้เพราะเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการรำสละ เหมือนกับเครื่องดนตรีในวงบัวลอยทุกอย่าง ผิดกันเสียแต่ม้องโหม่ง 2 ใบ ที่ใช้เขววนดี เปลี่ยนมาเป็น ม้องเหม่ง 1 ใบ ในวงบัวลอย อีกทั้งวิธีการบรรเลงของดนตรีประกอบการรำสละ ก็มีวิธีการที่คล้ายกับการบรรเลงในวงบัวลอยมาก

อย่างไรก็ตามวิชาการหลายท่านที่มีความเห็นตรงกันว่าวงบัวลอยมีแบบแผนมาจากอินเดีย เช่น

สุกรี เจริญสุข (2538: 79) กล่าวว่า "...วงปี่บัวลอย เป็นวงดนตรีที่ประกอบงานศพ ... แต่เดิมเพลงปี่บัวลอยประกอบด้วยกลองสี่ปีหนึ่ง ตามแบบฉบับของอินเดีย..."

สมเด็จพระบรมชนกนาถ (2505: 263-264) ได้ทรงมีความเห็นเกี่ยวกับวงบัวลอยและที่มาดังนี้ "... คำว่าบัวลอย ก็เป็นชื่อเพลงที่เป่าไม้อู้ซ้อเครื่องนางหงส์ ซึ่งใช้กลองมลายูหลายคู่เห็นจะเป็นกลองชนะนำไป อันเครื่องประโคมทั้งหลายไม่ว่าสิ่งใด เห็นจะมาจากปัญจดุริยางค์ทั้งสิ้น ก็มีเสียงเป็น 5 อย่าง เสียงกลองใหญ่ กลาง เล็ก กับเสียงเครื่องลม เครื่องทองเหลือง จะเป็นเครื่องมากอย่างหรือน้อยอย่างก็มีเท่านั้นเอง ..."

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2533: 1-17) ได้กล่าวว่า แบบแผนปัญจดุริยางค์ของอินเดียได้มีอิทธิพลต่อการประสมวงดนตรีของไทยทั้งในส่วนที่เป็นวงปี่พาทย์ ปี่กลองชนะ กลองสี่ปี่หนึ่ง บัวลอย มังคละ กาหลอ และอื่น ๆ โดยเฉพาะวงมังคละนี้น่าจะมีเค้ามาจากมังคละเกร์ของลังกา

ซึ่งความเห็นเหล่านี้ก็มีส่วนคล้ายกับความเห็นของนักปราชญ์บางท่านที่ให้ความเห็นว่าวงบัวลอยน่าจะมีความสัมพันธ์กับวงดนตรีอื่น ๆ เช่น

ป๊อบ คงลายทอง (สัมภาษณ์) กล่าวว่า คนตรีประโคนศัพของไทยเรา แม้จะต่างภาคต่างวงดนตรีกัน เช่น วงบัวลอยของภาคกลาง วงกาหลอของภาคใต้ วงดุ่มโหม่งของภาคอีสาน ล้วนมีความสัมพันธ์กัน คนตรีเหล่านี้น่าจะได้รับอิทธิพลจากความเชื่อทางศาสนาโดยเฉพาะศาสนาพราหมณ์

สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2526: 293-294) ทรงมีความเห็นเกี่ยวกับที่มาของเครื่องประโคมต่าง ๆ ดังนี้ “... เกิดความคิดขึ้นมาว่าเครื่องประโคมด้วยกลองกับปี่ เช่น กลองโนบัตก็ดี กลองแขกและกลองมลายูก็ดี กลองมวงคลก็ดี แม้ถึงกลองชนะก็ดี น่าจะมาจากครูเดิมเดียวกันและเป็นของสำหรับประโคมเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าแผ่นดินทั้งนั้น ...”

จากหลักฐานและข้อสันนิษฐานต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วนั้น สามารถสรุปประเด็นเกี่ยวกับที่มาและพัฒนารูปแบบของวงบัวลอยได้ดังนี้

1. คำว่าบัวลอยมีความหมาย 2 ประการ คือ เป็นชื่อวงดนตรีประโคมศัพที่ประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เลา กลองมลายู 1 คู่ และหม่ง 1 ใบ และเป็นชื่อของชุดของบทเพลงสำหรับใช้บรรเลงประโคมศัพโดยวงบัวลอย

2. ไม่มีหลักฐานระบุที่มาของวงบัวลอยไว้อย่างแน่ชัด แต่จากข้อวินิจฉัยของผู้รู้ต่าง ๆ สรุปได้ว่าวงบัวลอยเป็นวงดนตรีที่มีพัฒนาการมาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่งซึ่งใช้ประโคมศัพในสมัยโบราณ โดยการลดจำนวนกลองลงให้เหลือเพียงคู่เดียว วงกลองสี่ปี่หนึ่งนี้อาจจะพัฒนามาจากปี่กลองมลายูและปี่กลองชนะที่ใช้ในกระบวนแห่ในพระราชพิธีอีกต่อหนึ่ง

3. วงบัวลอยมีแบบแผนของการประสมวงคล้ายกับปัญจาทะยะของศรีลังกาและเบญจดุริยางค์ของอินเดีย และมีลักษณะคล้ายกับวงดนตรีหลายประเภท ได้แก่ วงซิมะห์ วงโนบัต ปี่กลองชนะ วงกาหลอ วงมังคละ วงดุ่มโหม่ง และวงมังคละเกร์ของศรีลังกา จึงเป็นไปได้ว่าวงดนตรีเหล่านี้มีที่มาจากที่เดียวกัน

4. บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงบัวลอยนั้น มีเค้าว่าได้รับการปรับปรุงจากเพลงประกอบการแสดง บทสวดและบทเพลงพื้นบ้านของไทยแต่เดิม

4.2 เครื่องดนตรีในวงบัวลอย

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่า ในวงบัวลอย 1 วง หรือ 1 ลำรับ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ชิ้น คือ ปี่ชวา 1 เล้า ม้องเหม่ง 1 ใบ กลองมลายู 1 คู่ โดยเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีลักษณะดังนี้

4.2.1 ม้องเหม่ง

ม้องเหม่ง หรือ เหม่ง เป็นเครื่องดีด้วยโลหะลักษณะคล้ายโหม่ง เป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงบัวลอยคู่กับกลองมลายู โดยเหม่งทำหน้าที่กำกับจังหวะจึงของเพลงเนื่องจากในวงบัวลอยไม่ได้นำฉิ่งมาบรรเลงร่วมด้วย ดังนั้นในวงบัวลอยเหม่งจึงทำหน้าที่แทนฉิ่ง เกี่ยวกับเหม่งนี้ มีผู้กล่าวถึงไว้หลายประเด็นด้วยกัน ดังนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ (2523: 22) ได้อธิบายลักษณะของเหม่งไว้ในหนังสือเครื่องดนตรีไทยว่า “...คำว่า ม้องเหม่งนั้น ใช้เรียกชื่อฆ้องชนิดหนึ่ง ซึ่งหล่อโลหะหนาเกือบ 1 ซม. หน้ากว้างประมาณ 19 ซม. ฉัตรสูงประมาณ 6 ซม. ใช้ไม้ท่อนกลมๆ ยาวประมาณ 15 ซม. ดีเดี่ยวในวงบรรเลงที่เรียกว่า “บัวลอย”...”

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530: 184-185) ได้อธิบายเกี่ยวกับที่มาของชื่อเหม่งไว้ว่า “...ที่เรียกว่าเหม่งนั้น รูปร่างลักษณะก็คล้ายโหม่ง แต่ขนาดเล็กกว่าและมีความหนามาก ใช้ดีด้วยไม้ท่อนเล็ก ๆ เมื่อตีแล้วไม่ดัง “โหม่ง” แต่ดัง “เหม่ง” หรือ “เม้ง” จึงเรียกกันว่าเหม่งหรือม้องเหม่ง...”

จากคำกล่าวเกี่ยวกับลักษณะของเหม่งดังกล่าวข้างต้นนั้น สอดคล้องกับข้อมูลที่ได้จากการศึกษาลักษณะของเหม่งซึ่งเป็นสมบัติของของ ม.ล.สุรภัย สวัสดิกุล ซึ่งมีอายุประมาณเกือบ 40 ปี พบว่ามีขนาดดังนี้

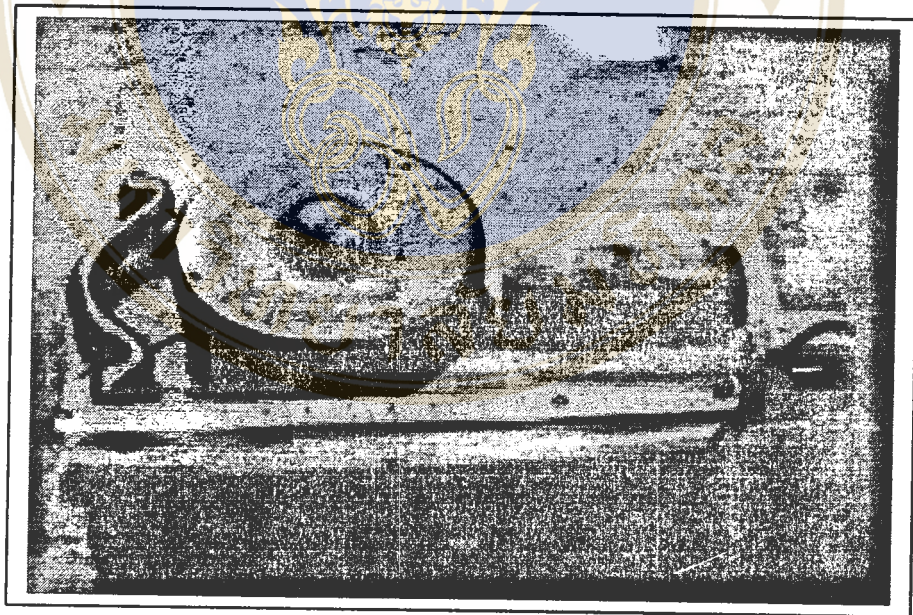
เหม่ง	ตัวเหม่งด้านบน (ด้านปุม) กว้าง	20 ซม.
	ฉัตรสูง	6 ซม.
	ขอบฉัตร (ตัวเหม่งด้านล่าง) กว้าง	19 ซม. (คือขอบฉัตรจุ่มเข้า 1 ซม.)
	ฉัตรหนา	0.8 ซม.
	ปุมม้องกว้าง	6 ซม.
	ปุมสูง	2.5 ซม.
	หูหิ้วยาว	21 ซม.

ระดับเสียง ตรงกับเสียงม้องวงใหญ่ ลูกที่ 6 (เสียง โด ในทางเพียงออ)

ไม้ตี	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง	5 1/2 ซม.
ยาว		15 1/2 ซม.

สุรภักษ์ สวัสดิกุล (สัมภาษณ์) กล่าวว่าในการบรรเลงวงบัวลอยถ้าไม่สามารถหาหม่งได้สามารถใช้ลูกฆ้องวงใหญ่แทนได้ โดยใช้ลูกฆ้องลูกที่ 1 - 4 นับจากลูกยอด ลูกใดลูกหนึ่งก็ได้

นอกจากนี้สุรภักษ์ สวัสดิกุล (สัมภาษณ์) กล่าวถึงไม้ตีหม่งว่า ในสมัยก่อนเมื่อครั้งที่ยังมีการเผาศพด้วยฟืนอยู่ การหาไม้ตีหม่งไม่ใช่เรื่องยาก คนตีหม่งไม่จำเป็นต้องเอาไม้ตีหม่งไปจากบ้าน เพียงแต่เมื่อจะตีก็หาฟืนที่มีขนาดพอดีมือมาทำเป็นไม้ตีเท่านั้น แต่ในปัจจุบันไม่มีการเผาศพด้วยฟืนอีกแล้ว จึงต้องมีไม้ตีหม่งไว้เป็นเฉพาะ ในปัจจุบันนิยมใช้ไม้แสม ขนาดประมาณปลายแขน ตัดให้ยาวพอประมาณ ใช้เป็นไม้ตีหม่ง เหตุที่ใช้ไม้แสมเนื่องจากเนื้อไม้ไม่แข็งเกินไป เมื่อตีแล้วให้เสียงที่ไพเราะ นอกจากนี้ในสมัยโบราณนิยมใช้ไม้แสมทำฟืนและใช้ในการอยู่ไฟเนื่องจากให้ถ่านที่มีคุณภาพ



ภาพที่ 4.2 แสดงรูปหม่งและไม้ตี

เกี่ยวกับการใช้หม่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงบัวลอยนี้ ชนะ ขำนิราชกิจ (สัมภาษณ์) ได้ให้ความเห็นไว้ว่า เนื่องจากการบรรเลงของวงบัวลอยไม่มีจังหวะจะโคนที่แน่นอน จึงใช้หม่งตีกำกับจังหวะ เพื่อว่าในการตีสามารถจะยึดหยุ่นได้ เนื่องจากหม่งจะตีเพียงจังหวะห่าง ๆ เท่านั้น ซึ่งต่างกับสิ่งที่ต้องบรรเลงจังหวะจังหวะตายตัว ดังนั้นการใช้หม่งตีกำกับจังหวะ จึงเป็นการเอื้อประโยชน์ในการลอยจังหวะของปี่ชวาและกลองนั่นเอง

ซึ่งจากคำกล่าวข้างบนก็สอดคล้องกับคำกล่าวของ ร.ต.สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น. (สัมภาษณ์) ที่ว่า "...บัวลอย ก็ไม่มีอะไร มีแต่ลอยมาลอยไปเท่านั้น..." และยังสอดคล้องกับคำกล่าวของ ม.ล. สุรักษ์ สวัสดิกุล (สัมภาษณ์) ที่ว่า "...การเป่าปี่บัวลอยต้องเป่าให้ลอยจังหวะ ให้จับจังหวะไม่ได้ ให้สมกับชื่อบัวลอย กลองก็ต้องตีให้ลอยจังหวะเช่นเดียวกัน ถ้าเล่นแบบยึดจังหวะตายตัว สามารถวัดจังหวะได้สะดวก ก็ถือว่าไม่ใช่บัวลอยของจริง..."

จากคำกล่าวข้างต้นนั้นเห็นได้ว่าเป็นเหตุผลสำคัญที่พอจะเชื่อถือได้ว่า เหตุที่ใช้หม่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงบัวลอยนั้น เนื่องจากการเอื้อประโยชน์ในการโยกหวนจังหวะของปี่ชวาและการส่ายมือของกลองมลายู เนื่องจากหม่งบรรเลงจังหวะห่าง ๆ จึงทำให้สามารถยึดหยุ่นจังหวะได้ดีกว่าสิ่งที่ต้องยึดจังหวะอย่างมั่นคงและตายตัวกว่า

4.2.2 กลองมลายู

กลองมลายูเป็นเครื่องตีประเภทกลองเพียงอย่างเดียวที่ใช้ในวงบัวลอย ซึ่งกลองมลายูนี้เป็นกลองที่มีสัรับละ 2 ใบ หรือเป็นคู่ ซึ่งในการบรรเลงต้องบรรเลงโดยใช้ผู้บรรเลง 2 คน บรรเลงคนละใบ โดยใช้มือและไม้ตีลงบนหน้ากลองทั้งสองด้าน ซึ่งกลองมลายูนี้มีผู้อธิบายลักษณะไว้ดังนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ (2523: 36) ได้อธิบายไว้ในหนังสือเครื่องดนตรีไทยว่า "...กลองมลายู รูปร่างอย่างเดียวกับกลองแขก แต่ตัวกลองสั้นกว่าและอ้วนกว่า หน้ากลองก็กว้างกว่า หน้าใหญ่กว้างประมาณ 18 ซม. ตัวกลองหรือหุ่นกลองยาวประมาณ 54 ซม. สายโยงเร่งเสียงทำด้วยหนัง หน้าใหญ่ใช้ตีด้วยไม้แง ๆ ส่วนหน้าเล็กตีด้วยฝ่ามือ กลองมลายูที่สร้างขึ้นในตอนหลังนี้ บางทีก็ทำอย่างกลองแขกแต่มีขนาดย่อมกว่า โดยถือหลักได้เสียงเป็นเกณฑ์ รูปร่างและขนาดไม่สำคัญ เข้าใจว่าแต่เดิมคงจะใช้กลองมลายูหลายลูก และใช้ตีในกระบวนพยุหยาตรา ซึ่งเกณฑ์พวกอาสามลายูเข้ากระบวน เช่นที่กล่าวไว้ในโคลงพยุหยาตราเพชรพวงว่า

มลายูยรรยาตรฆ้อง	เคียงขนาน
กระทุ่มกลองเคียงบรรสาร	เพรงพรัว
ปีเป็ลยวเปาเสียงหวาน	เวงเวก
ตามชนิดในรัว	อยู่หน้าพังคิน

ต่อมาไทยเรานำเอากลองมลายูมาใช้ในกระบวนแห่ เช่น แห่คเชนทร์สวนาน แห่พระบรมศพและศพเจ้านาย แต่ต่อมาก็นำไปใช้บรรเลงประโคมศพโดยจัดเป็นชุด ชุดหนึ่งมี 4 ลูก แล้วภายหลังลดเหลือ 2 ลูก ใช้บรรเลงคู่อย่างกลองแขก ลูกที่เป็นเสียงสูงเรียกว่า “ตัวผู้” และลูกเสียงต่ำเรียกว่า “ตัวเมีย” ใช้บรรเลงในวง “บัวลอย” ในงานศพ และใช้บรรเลงในวงปีพาทย์นางหงส์...”

เทียบ คงลายทอง (2525: 92) ได้อธิบายเรื่องกลองมลายูไว้ว่า กลองมลายูซึ่งใช้หนึ่งเป็นสายโยงเร่งเสียงนั้น ธรรมเนียมเดิมใช้สำหรับงานอวมงคลเท่านั้น ส่วนกลองที่ใช้ในงานมงคลนั้นต้องเป็นกลองแขกซึ่งใช้หาวเป็นสายโยงเร่งเสียง ในสมัยโบราณนั้นเจ้าภาพงานมงคลจะไม่ยอมให้นักดนตรีปีพาทย์นำกลองกลองมลายูไปใช้แทนกลองแขกในงานของตนเด็ดขาดเพราะถือว่าเป็นของอัปมงคล แต่ในปัจจุบันความคิดนี้ได้จืดจางลงไปมาก กลองแขกสมัยปัจจุบันได้ใช้สายโยงเสียงเป็นหนึ่งแบบเดียวกับกลองมลายู มีหน้าซ้ายบางแห่งใช้เชือกในล่อนแทนก็มี จนทำให้เกิดความเข้าใจสับสนระหว่างกลองแขกกับกลองมลายูอยู่เสมอ

สุรภักษ์ สวัสดิคกุล (สัมภาษณ์) กล่าวว่า กลองมลายูแบบเดิมต้องมีห่วงรัดหนึ่งเรียก โดยรัดหนึ่งรัดสองเส้นเข้าด้วยกัน สำหรับรูดขึ้นลงเพื่อปรับระดับเสียงของกลอง ซึ่งในปัจจุบันเปลี่ยนเป็นการใช้หนึ่งรัดโยงผูกเข้าด้วยกัน เป็นแบบเดียวกับกลองแขกหมดแล้ว

อนันต์ ดุริยพันธุ์ (สัมภาษณ์) กล่าวว่า กลองมลายูแต่เดิมจะโตและสั้นกว่ากลองแขก จึงมีหน้ากลองกว้างทำให้ตีไม้ได้สะดวก ในปัจจุบันนี้ทำกลองมลายูจริง ๆ ไม่มีแล้ว เป็นแต่ว่าเมื่อนำไปบรรเลงในวงบัวลอยหรือวงปีพาทย์นางหงส์ซึ่งต้องใช้กลองมลายู ก็เปลี่ยนไปใช้ไม้ตีเท่านั้น

สมพงษ์ พงษ์พรหม (สัมภาษณ์) กล่าวถึงไม้ตีกลองมลายูว่า การใช้ไม้ตีกลองมลายูเนื่องจากสามารถตีได้เร็วขึ้นและคล่องขึ้น เนื่องจากเมื่อมีการส่ายหน้าทับมาก ๆ ถ้าใช้มือตีก็จะไม่สามารถตีได้ทัน

นอกจากนี้สมพงษ์ พงษ์พรหม และสุรภักษ์ สวัสดิคกุล (สัมภาษณ์) ยังกล่าวว่า ในสมัยก่อนนั้น กลองตัวผู้ไม่นิยมขึ้นเสียงหน้ารุ่มให้เสียง “ติง” มีระดับเสียงที่สูงนัก เพียงแต่ให้ดัง “ติงติง” เหมือนอย่างที่เราพูดก็พอ ผิดกับสมัยนี้ที่นิยมขึ้นกลองให้เสียง “ติง” มีระดับเสียงเสียงสูงเท่ากับเสียงของถูกรองยอดของระนาด กลายเป็นเสียง “ติง ติง” ไป ครูเครื่องหนังสมัยก่อน เช่น ครูพริ้งคนตรีรส เมื่อพบว่ากลองมีเสียงติงสูงไป ท่านจะทุบลงหมด โคนท่านบอกว่าถ้าเสียงสูงเกินไป จะ

ทำให้ไม่ได้ขึ้นเสียง เสียงกลองจะไม่ดังตลอดเครื่องออกมา นอกจากนี้อำนาจ รุ่งเรือง (สัมภาษณ์) ยังกล่าวว่า ถ้ากลองเสียงสูงมาก นั่นก็ต้องสาวหนังกลองตึงมาก เมื่อใช้ไม้ตีทำให้ไม้ตึงมาก ทำให้ควบคุมไม้ได้ยากอีกด้วย

จากการศึกษาขนาดและสัดส่วนของกลองมลายู โดยวัดขนาดกลองมลายูของงานดนตรีสำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร ซึ่งมีอายุประมาณ 30-40 ปี ปรากฏว่ากลองมลายูตัวผู้และตัวเมียมีขนาดเท่ากัน ดังนี้

หน้ากลอง หน้ารุ่ม	กว้าง 9 นิ้ว (รวมขอบ 12 นิ้ว)
หน้ากลอง หน้าต่าน	กว้าง 8 นิ้ว (รวมขอบ 11 ½ นิ้ว)
หุ่นกลอง	ยาว 23 นิ้ว
หู (จำนวนหนังเรียด)	รวม 10 หู

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้วัดขนาดกลองมลายูของสุดจิตต์ ดุริยประณีต ซึ่งมีอายุประมาณ 40 ปี พบว่ามีสัดส่วนและขนาดดังนี้

ตัวผู้	หน้ารุ่ม กว้าง 8 ½ นิ้ว (รวมขอบ 11 ½ นิ้ว)
	หน้าต่าน กว้าง 7 ½ นิ้ว (รวมขอบ 10 นิ้ว)
	หุ่นกลองยาว 23 นิ้ว
	จำนวนหู 12 หู

ตัวเมีย	หน้ารุ่ม กว้าง 9 นิ้ว (รวมขอบ 11 ½ นิ้ว)
	หน้าต่าน 7 ½ นิ้ว (รวมขอบ 10 นิ้ว)
	หุ่นกลองยาว 23 นิ้ว
	จำนวนหู 12 หู



ภาพที่ 4.3 แสดงรูปการนั่งตีกลองมลายู

ในการบรรเลงกลองมลายูนั้นมีลักษณะพิเศษคือต้องใช้ไม้ตีซึ่งลักษณะเป็น ไม้งอ ๆ ตีลงบนหน้ากลองด้านที่มีขนาดใหญ่ คือหน้ารุ่มของกลองตัวเมียและหน้าตึงของกลองตัวผู้ ส่วนหน้ากลองด้านที่มีขนาดเล็กกว่าหรือน้ำตานั้นใช้มือตีทั้งสองตัว ซึ่งแตกต่างกับการตีกลองแขกที่ใช้มือตีทั้งสองหน้า

สำหรับไม้ที่ใช้ตีกลองนั้น สมพงษ์ พงษ์พรหม (สัมภาษณ์) กล่าวว่า ทำจากไม้ที่มีความเหนียวโดยมากนิยมใช้ไม้แก้ว โดยเลือกไม้ที่มีขนาดโตประมาณแขน เลือกไม้ทิ้งประมาณ 120 องศา ตัดแล้วทิ้งไว้ให้แห้ง นำไปแช่น้ำมันเครื่องประมาณ 1 เดือน เพื่อให้มีความเหนียวและไม่แตกง่าย จากนั้นจึงนำมาผึ่งให้แห้งแล้วจึงเหลาเป็นรูป

สมาน น้อยนิษฐ์ (สัมภาษณ์) กล่าวว่า ไม้ที่นิยมทำไม้กลองได้แก่ ไม้แก้ว รากมะนาวป่า หรือบางคนก็ใช้เขาควาย หรือไม้อื่นก็ได้ที่มีความเหนียวพอที่จะใช้ตีได้โดยไม่แตกหักง่าย

จากการศึกษาขนาดไม้ตีกลอง โดยการวัดขนาดไม้กลองของสมพงษ์ นุชพิจารณ์ (ปัจจุบันเป็นสมบัติของผู้วิจัย) พบว่ามีขนาดดังนี้

ด้านยาว	24.5 ซม.
ด้านกว้าง	1.5 ซม. (เส้นรอบวง 6.5 ซม.)
ปลายยาว	13 ซม.
ความกว้างของปลายไม้	0.8 ซม.



ภาพที่ 4.4 รูปไม้ตีกลองมลายู

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่าในปัจจุบันไม่มีการแบ่งแยกระหว่างกลองมลายูและกลองแขกอย่างเช่นในสมัยโบราณ โดยการใช้กลองคู่แบบกลองแขกบรรเลงได้ทั้งเป็นกลองแขกและเป็นกลองมลายู โดยใช้วิธีบรรเลงต่างกันคือเมื่อใช้บรรเลงเป็นกลองแขกก็ใช้มือตีทั้ง 2 หน้า ส่วนเมื่อใช้บรรเลงเป็นกลองมลายูในวงปีพาทย์นางหงส์และวงบัวลอย ก็เปลี่ยนเป็นใช้ไม้ตีหน้าใหญ่ทั้ง 2 ใบ

4.2.3 ปี่ชวา

ปี่ชวาเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองเพลงเพียงอย่างเดียวในวงบัวลอย ดังนั้นในการบรรเลงจึงคล้ายกับการบรรเลงเดี่ยวปี่ชวา โดยมีหม่งและกลองมลายูตีกำกับจังหวะนั่นเอง

เกี่ยวกับลักษณะของปี่ชวานี้ ธนิต อยู่โพธิ์ (2523: 67) ได้อธิบายไว้ในหนังสือตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ว่า "...ปี่ชวาทำเป็น 2 ท่อนเหมือนปี่ไฉน คือ ท่อนเลาปี่ยาวราว 27 ซม. และท่อนลำโพงยาวราว 14 ซม. เจาะรูนิ้ว และรูปร่างลักษณะก็เหมือนปี่ไฉนทุกอย่าง แต่มีขนาดยาวกว่าปี่ไฉน กล่าวคือ ปี่ชวาเมื่อสวมท่อนลำโพงและเลาปี่เข้าด้วยกันแล้ว ยาวประมาณ 38-39 ซม. ตรงปากลำโพงก็กว้างขนาดเดียวกับปี่ไฉน ทำด้วยไม้จริงหรืองา ที่ทำต่างจากปี่ไฉนก็คือตอนบนที่ใส่ลิ้นปี่ ทำให้บานออกเล็กน้อย ลักษณะของลิ้นปี่ก็เหมือนกับลิ้นปี่ไฉน ต่างแต่มีขนาดยาวกว่าเล็กน้อย ชื่อของปี่ชนิดนี้บอกตำนานอยู่ในตัวแล้ว และโดยเหตุที่มีลักษณะรูปร่างเหมือนปี่ไฉนของอินเดีย เป็นแต่ดัดแปลงให้ยาวกว่า เสียงที่เป่าออกมาจึงแตกต่างไปจากปี่ไฉน เรานำเอาปี่ชวามาใช้แต่เมื่อไรไม่อาจทราบได้ แต่คงจะนำเข้ามาใช้คราวเดียวกับกลองแขก และเมื่อสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นนั้น ปรากฏว่าเรามีปี่ชวาใช้ในกระบวนพยุหยาตราเสด็จพระราชดำเนินแล้ว เช่นมีกล่าวถึงในลิลิตยวนพ่ายว่า

สรวณสรพศุโฆษม้อง กลองไชย

ทุมพางแดรสังข์ชวา

ปี่ห้อย

ซึ่งคงจะหมายถึงปี่ชวาและปี่ห้อยหรือปี่อ้อ ปี่ชวาใช้คู่กับกลองแขก (ชวา) เช่น เป่าประกอบการเล่นกระบี่กระบอง และประกอบการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอนรำกริช และใช้ในวงปี่พาทย์นางหงส์ กับใช้ในวงดนตรีที่เรียกว่า "ปี่ชวากลองแขก" หรือ วง "กลองแขกปี่ชวา" วงเครื่องสายปี่ชวา และวง "บัวลอย" ทั้งนำไปใช้เป่าในกระบวนแห่ ซึ่ง "จำปี่" เป่านำกลองชนะในกระบวนพยุหยาตราด้วย..."

จากการศึกษาวัดขนาดของปี่ชวาโดยทั่วไป พบว่ามีขนาดดังนี้

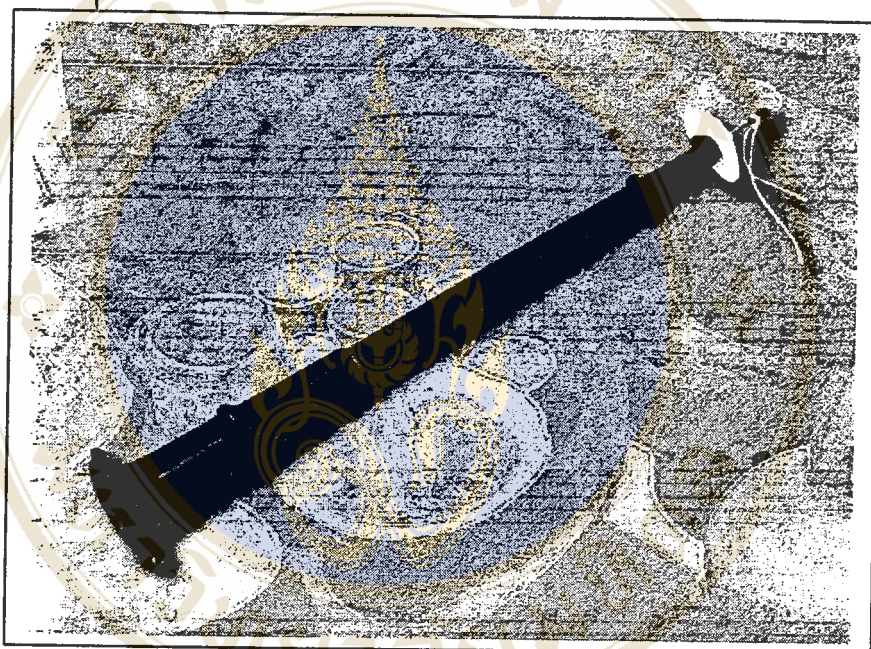
เลาปี่ยาวประมาณ 27.8 ซม.

เส้นรอบวงตอนต้นของเลาปี่ยาวประมาณ 4.5 ซม.

ความกว้างของรูตอนต้นของเลาปี่ประมาณ 0.7 ซม.

เส้นรอบวงตอนปลายของเลาปี่ยาวประมาณ 7.3 ซม.

ความกว้างของรูตอนปลายเล้าปีประมาณ	1.5 ซม.
ลำโพงยาวประมาณ	14.2 ซม.
เส้นรอบวงลำโพงตอนต้นประมาณ	8.4 ซม.
ความกว้างของรูลำโพงตอนต้นประมาณ	2.2 ซม.
เส้นรอบวงปากลำโพงประมาณ	22 ซม.
ความกว้างของรูปากลำโพงประมาณ	3 ซม.

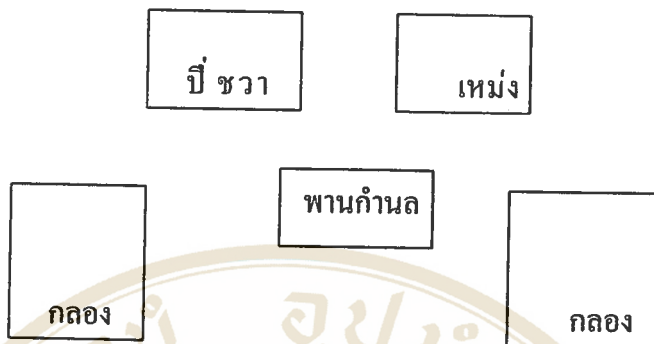


ภาพที่ 4.5 แสดงรูปเปื้อจั่ว

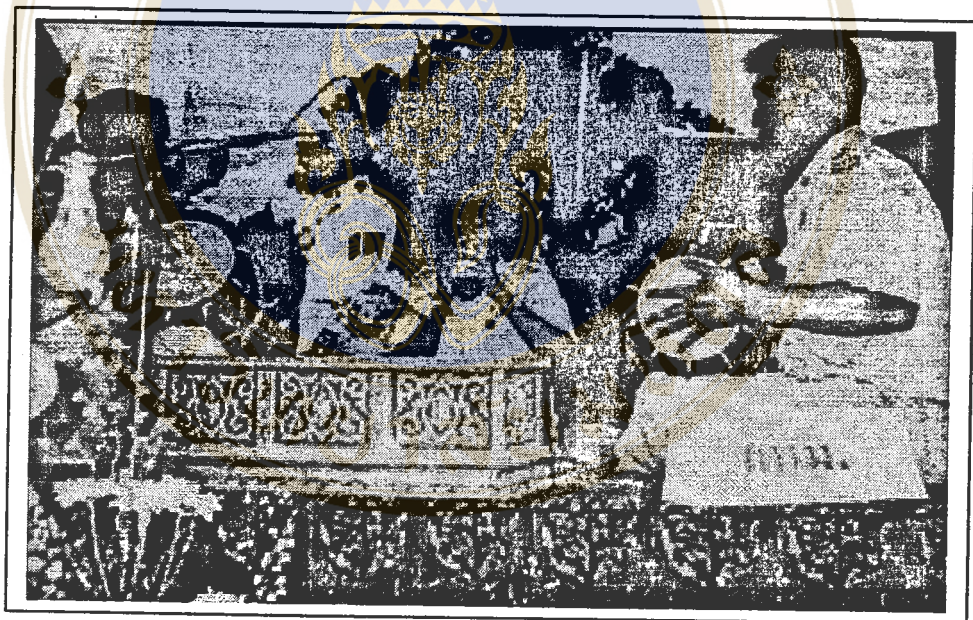
4.2.4 การจัดวงบัวลอย

การจัดวงดนตรีบัวลอยนั้น นิยมจัดแยกออกมาจากวงดนตรีอื่น ๆ เพื่อให้มองเห็นชัดเจน และดูเด่นเป็นสง่า ถ้าบรรเลงในศาลาก็นิยมปูเสื่อหรือพรมแยกออกมาให้เห็นชัดเจน ถ้าเป็นการบรรเลงกลางแจ้งนิยมตั้งโต๊ะหรือตั้งเก้าอี้พรมทับ ให้นักดนตรีนั่งบนโต๊ะตัวเดียวกัน โดยมากนักดนตรีมักจะนั่งหันหน้าเข้าหากันเป็นรูปครึ่งวงกลม ให้สามารถมองเห็นกันได้ ทั้งนี้เพื่อที่จะสามารถนัดแนะกันได้ว่าจะขึ้นหรือจบเพลงตอนไหน

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่า นักดนตรีนิยมจัดวงดนตรีดังนี้

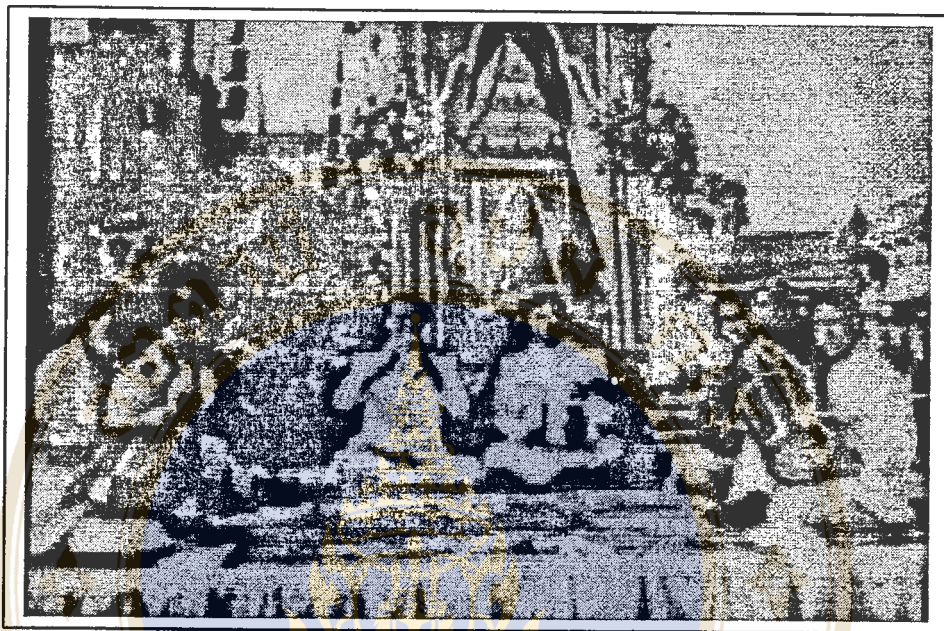


เห็นได้จากตัวอย่างการจัดวงบัวลอย ดังภาพที่ 4.6



ภาพที่ 4.6 แสดงการจัดวงบัวลอย

นอกจากนี้ในการบรรเลงเป็นวงกลองสี่ปี่หนึ่งก็มีลักษณะคล้ายกัน เห็นได้จากการจัดวางกลองสี่ปี่หนึ่งในงานพระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ คงเทียน ดังภาพที่ 4.7



ภาพที่ 4.7 แสดงการจัดวางกลองสี่ปี่หนึ่ง ในงานพระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ คงเทียน

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าการจัดวางของวงบัวลอยนั้น โดยมากนิยมจัดวางให้แยกจากวงดนตรีประเภทอื่น โดยให้นักดนตรีนั่งอยู่ภายในมณฑลเดียวกัน โดยไม่ระเบียบเครื่องครุภัณฑ์กว่าเครื่องดนตรีชิ้นใดควรจะอยู่ในตำแหน่งใด เพียงแต่พิจารณาความเหมาะสมเป็นหลัก

4.3 บทเพลงบัวลอย

บทเพลงที่นำมาบรรเลงในวงบัวลอยนั้น มีผู้รู้ได้ให้อธิบายไว้ต่าง ๆ กัน ดังนี้

หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ของราชบัณฑิตยสถาน กล่าวถึง การเรียงลำดับเพลงในชุดบัวลอยไว้ว่า (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 155-156)

สำหรับเพลงบัวลอยที่นิยมบรรเลงกันในปัจจุบันนั้นมี 2 ทาง คือ

1. ทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) เรียงลำดับเพลงดังนี้

1. ร่ำสามลา
2. บัวลอย
3. นางหน้าย
4. ร่ำลาเดียว
5. ไฟชุม
6. เพลงเร็ว
7. ร่ำลาเดียว
8. นางหงส์

2. ทางที่ 2 (ไม่ทราบชื่อและที่มา) เรียงลำดับเพลงดังนี้

1. ร่ำสามลา
2. บัวลอย
3. นางหน้าย
4. ร่ำลาเดียว
5. กระตี่
6. แร้งกระพือปีก
7. ร่ำลาเดียว
8. กาจับปากโลง
9. นางหงส์

วงบัวลอยบางวงอาจไม่บรรเลงเพลงเรียงลำดับตามนี้ และอาจเพิ่มเติมเพลงเข้าไปอีก เช่น เพลงไต้ลวด เพลงชักฟืนสามคุ้น เพลงเชิดแขก อย่างไรก็ตามโดยประเพณีเมื่อร่ำสามลาแล้ว ต้องต่อด้วยเพลงบัวลอยและลงท้ายด้วยเพลงนางหงส์เสมอไป

ปัจจุบันวงบัวลอยที่ใช้ประโคมในงานศพ ใช้ในเวลาประชุมเพลิง โดยปกตินักดนตรีจะเริ่มบรรเลงเมื่อผู้เป็นประธานขึ้นจุดไฟเผาศพเป็นคนแรก โดยเริ่มจากเพลงร่ำสามลา เพลงบัวลอย

และเพลงอื่น ๆ ตามลำดับ ทำนองของปี่ชวาและหน้าทับกลองมลายูที่ตีประกอบฟังแล้วให้อารมณ์เยือกเย็น เศร้า บางตอนก็เร่าร้อนน่าฟังยิ่ง

จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (2540) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “...เพลงบัวลอยมีหลายทางด้วยกัน แต่ละทางก็แตกต่างกันไป ทางที่เป่าอยู่เป็นทางที่ได้มาจากครูโชติ ดุริยประณีต ยังมีเพลงบัวลอยทางอื่นอีกที่บรรเลงต่างออกไป เช่น ทางของคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งเมื่อบรรเลงเพลงนางหน้ายบแล้ว ต้องออกเพลงกระต๊อและยะหรีนด้วย จึงออกเพลงไฟไหม้ นอกจากนี้ยังมีทางของสายบ้านคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศลอีกที่แตกต่างกัน...”

สมาน น้อยนิษฐ์ (สัมภาษณ์) กล่าวว่า เพลงบัวลอยเป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่ง จัดเป็นเพลงเรื่องประเภทพิธีกรรม ที่มีเพลงหลายอัตราจังหวะและมีหน้าทับต่าง ๆ กัน เช่นเดียวกับ เพลงเรื่องโหมโรงเย็น เรื่องโหมโรงเช้า เรื่องโหมโรงกลางวัน เป็นต้น แต่ในเวลายุคนักดนตรีมักเรียกกันสั้น ๆ ว่าโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงกลางวัน เพลงบัวลอยก็เช่นเดียวกัน เมื่อพูดว่าเพลงบัวลอย ก็หมายถึงเพลงเรื่องบัวลอย แต่ถ้าจะระบุว่าเป็นเพลงบัวลอยที่เป็นเพลงที่สองในเรื่องบัวลอยที่บรรเลงต่อจากกริ้วสามลา นักดนตรีจะเรียกชื่อระบุว่าเป็น “ตัวบัวลอย”

บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์) กล่าวว่า เหตุที่เพลงบัวลอยของแต่ละสำนักมีความแตกต่างกัน โดยอาจจะเรียงเพลงต่างกัน มีจำนวนเพลงไม่เท่ากัน สั้นบ้าง ยาวบ้างนั้น เนื่องจากเป็นภูมิปัญญาของครูบาอาจารย์รุ่นเก่า ๆ เป็นการแก้กันในงานวิชาการดนตรี แต่โดยส่วนตัวแล้วเชื่อว่า เพลงบัวลอยน่าจะมาจากแหล่งเดียวกัน

จากการศึกษาของผู้วิจัย โดยการสัมภาษณ์คนที่มีความรู้และได้รับถ่ายทอดเพลงบัวลอยไว้จากหลาย ๆ สำนัก พบว่าในแต่ละสำนักมีการเรียงเพลงต่าง ๆ กันดังนี้

จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (สัมภาษณ์) กล่าวว่า เพลงเรื่องบัวลอยทางของตนที่ได้รับถ่ายทอดมาจากครูโชติ ดุริยประณีต ซึ่งครูโชติได้รับถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อีกต่อหนึ่ง มีการเรียงลำดับเพลงดังนี้

1. ร้วสามลา
2. บัวลอย ออกนางหน้ายบ
3. ร้วลาเดียว
4. ไฟไหม้ ออกเพลงเร็วบรรเทส
5. ร้วลาเดียว
6. นางหงส์

ร.ต. สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น. (สัมภาษณ์) กล่าวว่าทางบัวลอยซึ่งได้รับถ่ายทอดมาจากหมื่นตันตริการเจนจิต (สาย ศศิพลิน) มีการเรียงลำดับเพลงดังนี้

1. รำสามลา
2. บัวลอย ออกนางหน้า
3. รำลาเดียว
4. ไฟไหม ออกแรงกระพือปีก
5. รำลาเดียว
6. นางหงส์ (เพลงนางหงส์นี้เป็นเพลงอัตราขึ้นเดียว แต่กลองตีหน้าทับนางหงส์ 2 ชั้น)

ป๊อบ คงลายทอง (สัมภาษณ์) บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์) ม.ล. สุรักษ์ สวัสดิกุล (สัมภาษณ์) ชนะ ชำนิราชกิจ (สัมภาษณ์) กล่าวว่าเพลงบัวลอยที่ได้รับถ่ายทอดจากครูเทียบ คงลายทอง ซึ่งครูเทียบ ได้รับถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) อีกต่อหนึ่ง มีการเรียงลำดับเพลงดังนี้

1. รำสามลา
2. บัวลอย ออกนางหน้า (หรือหนึ่งหน้า)
3. รำลาเดียว
4. ไฟไหม ออกเพลงเร็วรบเทศ (เพลงเร็วรบเทศนี้ชนะ ชำนิราชกิจ เรียกว่าเพลงพราหมณ์เก็บหัวเหวนขึ้นเดียว)
5. รำลาเดียว
6. นางหงส์ทางหลวง หรือนางหงส์ทางวัดสระเกศ

กาหลง พึ่งทองคำ (สัมภาษณ์) กล่าวว่าทางเพลงบัวลอยที่ใช้เป่าอยู่ได้รับสืบทอดจากครูเฉลิม บัวทั้ง ซึ่งเป็นทางที่ได้รับสืบทอดมาจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) อีกต่อหนึ่ง มีการเรียงลำดับเพลงดังนี้

1. รำสามลา
2. บัวลอย ออกนางหน้า
3. รำลาเดียว
4. ไฟไหม ออกเพลงเร็ว
5. รำลาเดียว

6. นางหงส์ทางหลวง (เรียกว่านางหงส์ทางหลวง แต่ทำนองเพลงคือเพลงพราหมณ์เก็บหัวเหวน 2 ชั้น ซึ่งเป็นเพลงแรกในเพลงเรื่องนางหงส์)

ศิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) กล่าวว่าเพลงเรื่องบัวลอยทางของตนเป็นทางที่ได้รับจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ถ่ายทอดไว้ให้เป็นทางเฉพาะสำหรับประจำเมืองสมุทรสงคราม เมื่อครั้งที่หลวงประดิษฐไพเราะไปหลบภัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่บ้านของลุงเทียน (ไม่ทราบนามสกุล) บ้านอัมพวา มีการเรียงเพลง 2 แบบ คือ

1. แบบที่ 1 สำหรับใช้ประ โคมยามหนึ่ง (06.00 น. และ 18.00 น.) มีการเรียงลำดับเพลงดังนี้

1. ร่ำสามลา
2. บัวลอย ออกเพลงนางหน้าย
3. ร่ำลาเดียว
4. ไฟชุม
5. ร่ำลาเดียว
6. นางหงส์ทางกาจับปากโลง (ทำนองเดียวกับนางหงส์ทางหลวง)

แบบที่ 2 สำหรับประ โคมยามสอง (12.00 น. และ 24.00 น.) มีการเรียงลำดับเพลงดังนี้

1. ร่ำสามลา
2. บัวลอย ออกเพลงนางหน้าย ออกเพลงชักฟืนสามคุ้น
3. ร่ำลาเดียว
4. ไฟชุม
5. ร่ำลาเดียว
6. ขะหรั้น (หรือย่าหรั้น) ออกเพลงกระดีหรี ออกเพลงบัคพลี
7. ร่ำลาเดียว
8. นางหงส์ทางกาจับปากโลง

นอกจากนี้ ศิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) ยังกล่าวว่า เพลงเรื่องบัวลอยที่ประ โคมกันโดยทั่วไปในขณะนี้ เป็นเพลงเรื่องบัวลอยที่ตนเรียกว่าบัวลอยสำหรับประ โคมยามหนึ่งซึ่งมีจำนวนเพลงน้อย ส่วนทางเพลงเรื่องบัวลอยสำหรับประ โคมยามสอง ซึ่งเป็นเพลงเรื่องบัวลอยที่สมบูรณ์แบบนั้นไม่มีใครได้ไว้ นอกจากนักดนตรีในบ้านของตน

สำหรับเพลงเรื่องบัวลอยทางอื่น ๆ นั้น กาหลง พึ่งทองคำ (สัมภาษณ์) กล่าวว่า “... เคยได้ยินทางของบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล มีลักษณะการเรียงเพลงแบบเดียวกับเพลงเรื่องบัวลอยในสายของคุณครูเทียบ คงลายทอง ทางของบ้านครูจางวางทั่วนี้ คาดว่าปัจจุบันคงจะสูญเนื่องจากไม่มีใครได้รับถ่ายทอดไว้ นอกจากนี้ยังมีทางของหมื่นประโคน (หมื่นประคมเพลงประสาน (ใจ นิตยผลิน) ซึ่งมีลักษณะการเรียงเพลงที่คล้ายกัน ต่างกันที่ออกเพลงค้างคาวกินกล้วยหลังจากเพลงไพเราะทางนี้เคยเห็นครูโม (รับราชการอยู่กองดุริยางค์ กรมตำรวจ ปัจจุบันเสียชีวิต) เคยเป่า ...”

บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์) กล่าวว่า “... เพลงเรื่องบัวลอยในปัจจุบันมีอยู่ 3 สำนัก คือ สายของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง สายของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และทางของบ้านพาทยโกศล ,ซึ่งน่าจะมีการเรียงลำดับเพลงแบบเดียวกับทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าไม่มีใครได้สืบทอดไว้ จึงน่าจะสูญหายไป ...”

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามของผู้วิจัย สามารถสรุปได้ว่า เพลงเรื่องบัวลอยที่ใช้บรรเลงอยู่ในปัจจุบัน มีแบบแผนการบรรเลง 4 แบบ คือ

1. แบบของพระยาเสนาะดุริยางค์ ผู้สืบทอดได้แก่ จำเนียร ศรีไทยพันธุ์, สุรภัย สวัสดิกุล, ปิ๊ป คงลายทอง, บุญช่วย โสวัตร, ชนะ ชำนิราชกิจ เป็นต้น ปัจจุบันเป็นทางนี้ทางที่ใช้อยู่ในสถาบันนาฏดุริยางค์ศิลป์ และวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร
2. แบบของพระยาประสานดุริยศัพท์ ผู้สืบทอด ได้แก่ กาหลง พึ่งทองคำ เป็นต้น
3. แบบของหมื่นตันตรีการเจนจิต ผู้สืบทอด ได้แก่ สุวิทย์ แก้วกระมล เป็นต้น
4. ทางของหลวงประดิษฐไพเราะ ผู้สืบทอด ได้แก่ ศิริ นักดนตรี เป็นต้น

รายละเอียดของแบบแผนการบรรเลงในแต่ละแบบสามารถสรุปได้ดังแสดงในตารางที่ 4.1
ดังนี้

ตารางที่ 4.1 แสดงรูปแบบของการเรียงเพลงบัลลอยแบบต่าง ๆ

ทางของพระยาเสนาะ ดุริยางค์	ทางของพระยา ประสานดุริยศัพท์	ทางของหมื่นตันตรี- การเจนจิต	ทางของหลวง ประดิษฐไพเราะ
ร่ำสามลา บัลลอย นางหน้าย - - - - - - - นางหงส์ทางหลวง (ทางวัดสระเกศ)	ร่ำสามลา บัลลอย นางหน้าย - - - - - - - นางหงส์ (พราหมณ์ เก็บหัวเหวน 2 ชั้น)	ร่ำสามลา บัลลอย นางหน้าย - - - - - - - นางหงส์ทางหลวง (ทางวัดสระเกศ)	ร่ำสามลา บัลลอย นางหน้าย ชักพินสามดุ้น (เป็นทำนองเพลงส่วน หนึ่งในเพลงนาง หน้าย) ร่ำลาเดียว ไฟชุม เพลงเรือบรเทศ - - - - - - - นางหงส์ทางกาจับปาก โลง

จากตารางที่ 4.1 เห็นได้ว่าเพลงบัลลอยทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ ทางของพระยา
ประสานดุริยศัพท์ และทางของหมื่นตันตรีการเจนจิต มีความคล้ายคลึงกันมากจนแทบจะเป็นแบบ
แผนเดียวกัน เพียงแต่มีความแตกต่างกันที่ทางของหมื่นตันตรีการเจนจิตมีการออกเพลงแรงกระพือ
ปิกต่อท้ายเพลงเร็ว และทางของพระยาประสานดุริยศัพท์ใช้เพลงนางหงส์ธรรมดาแทนเพลง
นางหงส์ทางหลวงซึ่งใช้ในทางอื่น ๆ ส่วนทางของหลวงประดิษฐไพเราะนั้นมีการเพิ่มทำนองชัก
พินสามดุ้นหลังเพลงนางหน้าย และแทรกเพลงชะหรีน กระตี่ดี บัดพลีและร่ำ ระหว่างร่ำหลังเพลง
เร็วและเพลงนางหงส์ รวมทั้งในเพลงสุดท้ายนั้นได้เปลี่ยนไปใช้ทำนองเพลงนางหงส์ทางกาจับปาก
โลง จึงทำให้ทางของหลวงประดิษฐไพเราะมีความแตกต่างจากทางอื่น ๆ มาก

จากการเก็บข้อมูลเพลงบัวลอยในงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญกาศ เมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2540 ซึ่งผู้วิจัยนำมาเป็นข้อมูลหลักที่ใช้ในการวิเคราะห์นั้น พบว่าเป็นการเรียงเพลงตามแบบที่ 1 ซึ่งเป็นแบบแผนของพระยาเสนาะดุริยางค์

นอกจากนี้ จากการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัยพบว่าวงบัวลอยในสมัยโบราณ มีการนำบทเพลงต่าง ๆ มาใช้บรรเลงในวงบัวลอยในหลายลักษณะด้วยกัน ดังที่พระยาอนุমানราชชน (2538: 150-151) ได้ค้นคว้าเรื่องเพลงที่ใช้ประโคมของวงบัวลอยเพื่อกราบทูลสมเด็จพระนารายณ์มหาราชว่า

"...ครั้งโบราณการประโคมศพ ตามปกติใช้กลองมลายู 2 คู่ ปี่ 1 และฆ้องหม่ง 1 เรียกกันเป็นสามัญว่า กลองสี่ปี่หนึ่ง ประโคมเป็นเพลงบัวลอยเป็นระยะทุกยามตลอดรุ่ง เดี่ยวนี้เล่นเพียง 2 ยาม ไปประโคมอีกครั้งเมื่อขำรุ่ง ระหว่างประโคมถ้ามีผู้อยากฟังเพลงอื่น ๆ ก็เล่นให้ได้ ในเวลานี้การเล่นเพลงบัวลอยประโคมศพใช้กลองมลายูคู่ ๑ ปี่ ๑ และฆ้องหม่ง ๑ เพลงที่ใช้เล่นเป็นพื้นมีชื่อโดยลำดับคือ บัวลอย นางหน้าย กระตี่รี นางหง หกคะเมนไต่ลวด ... เพลงเหล่านี้ใช้ประโคมศพทั่วไป จะแทรกเพลงอื่นในระหว่างเมื่อเวลาพระสวดจบเป็นคราว ๆ ไปก็ได้ เพลง ทูบมะพร้าว แร้งกระพือปีก กาจับปากโลง ชักฟืนสามคุ้น ไฟหุม เพลงเหล่านี้ใช้ประโคมในเวลาเผา แต่เวลาจุดไฟใช้เพลง บัวลอย การบรรเลงจะแทรกเพลงอื่นก็ได้ ห้ามแต่เพลงมงคล เช่น มหาฤกษ์มหาชัย สาธุการ เทวาประสิทธิ์ ตระนิมิตร เป็นต้น เวลาพระฉันเช้าไม่จำกัดเพลง โดยมากใช้เพลงถึงชั้นเดียวหรือถึงพระฉัน ถ้าฉันเพลเล่นเพลง กระบोक ซึ่งเป็นประเภทเพลงเรื่อง ถ้ามีร้องส่งก็เปลี่ยนเป็นเล่นเพลงประเภทเสภาจำพวก 3 ชั้น

ชื่อเพลงที่เขาบอกข้าพระพุทธเจ้า ลางเพลงข้าพระพุทธเจ้าก็ฟังได้ขึ้นชื่อ สอบถามว่ามีผู้เล่นไม่ได้หมดทุกเพลง เห็นจะสูญ เพราะในเวลานี้ปีพาทย์ที่เขาจ้างไปประโคมศพก็เล่นแต่ทำนองเพลงนางหง 2 ชั้น เมื่อเริ่มประโคมต่อจากทำเพลงบัวลอย ต่อขึ้นไปที่ทำเพลงต่าง ๆ เป็นเพลงดับหรือออกเป็นเพลงภาษาเท่านั้น..."

จากคำกราบทูลของพระยาอนุমানราชชนข้างต้นสรุปได้ว่า วงบัวลอยเป็นวงดนตรีที่ใช้ประโคมศพมาแต่โบราณ มีแบบแผนของการบรรเลงเพลงต่าง ๆ ดังนี้

1. ประโคมศพทั่วไป ใช้เพลงบัวลอย นางหน้าย กระตี่รี (กระตี่ดี) หกคะเมนไต่ลวด
2. ประโคมตอนเผาศพ ใช้เพลงทูบมะพร้าว แร้งกระพือปีก กาจับปากโลง ชักฟืนสามคุ้น ไฟหุม
3. ประโคมตอนจุดไฟ ใช้เพลงบัวลอย

4. ประโคมระหว่างพระสวดจบคราวหนึ่ง ๆ ใช้เพลงทั่วไป
5. ประโคมตอนพระฉัน ใช้เพลงถึงเรื่องกระบอก
6. ในการบรรเลงอาจแทรกเพลงอื่น ๆ ได้ ยกเว้นเพลงที่นิยมใช้ในงานมงคล เช่น มหาฤกษ์ มหาชัย สาธุการ เทวาประสิทธิ์ ตระนิมิตร เป็นต้น

นอกจากนี้เทียบ คงลายทอง (สัมภาษณ์. อ้างถึงในสุวิทย์ แก้วกระมล, 2533:) ได้กล่าวถึงเพลงอื่น ๆ ที่นำมาบรรเลงไว้ว่าการบรรเลงของวงบัวลอยนั้นมีอยู่ด้วยกัน ๒ ลักษณะ คือ

๑. การประโคมยาม เป็นการบรรเลงทุก ๆ ๑ ชั่วโมงตลอดทั้งคืน คือ บรรเลงตอน ๒๑.๐๐ น. ครั้งหนึ่ง ตอน ๒๔.๐๐ น. ครั้งหนึ่ง ตอน ๐๓.๐๐ น. ครั้งหนึ่ง และบรรเลงอีกที่ตอน ๖ โมงเช้าเป็นอันหมดการประโคมยามในวันหนึ่ง เพลงที่ใช้ในการประโคมยามนี้เริ่มตั้งแต่เพลงบัวลอยก่อน แล้วจึงออกเพลงเป็นพวกหน้าทับสองไม้ในอัตรา ๒ ชั้น เช่น ครวญหา หรือเพลงสองชั้นอื่น ๆ เช่น ช้างประสาธนา แจกไพร เป็นต้น

๒. การประชุมเพลิง จะบรรเลงตอนที่เริ่มประชุมเพลิงโดยจะมีลำดับเพลง คือ ร่ำสามลา บัวลอย นางหน้า ร่ำ ไฟชุม เพลงเร็ว ร่ำ และเพลงนางหงส์

จากคำกล่าวของเทียบ คงลายทองข้างต้นสรุปได้ว่า เพลงที่ใช้บรรเลงของวงบัวลอยมี 2 ลักษณะ คือ

- ประโคมยาม ใช้เพลงบัวลอย แล้วต่อด้วยเพลงประเภทหน้าทับสองไม้หรือเพลงสองชั้นอื่น ๆ เช่น ครวญหา ช้างประสาธนา แจกไพร เป็นต้น
- ประโคมตอนประชุมเพลิง ใช้เพลง ร่ำสามลา บัวลอย นางหน้า ร่ำ ไฟชุม เพลงเร็ว ร่ำ และเพลงนางหงส์

ซึ่งจากคำอธิบายของเทียบ คงลายทอง ดังกล่าวก็มีความสอดคล้องกับคำอธิบายของพระยาอนุমানราชชนในข้างต้น

จากคำกล่าวอธิบายและจากผลการศึกษาข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงโดยวงบัวลอยนั้น ได้แก่ เพลงต่อไปนี้

บัวลอย	นางหน้า หรือ หน้าหน้า
ไฟชุม	นางหงส์
ร่ำสามลา	ร่ำ (ลาเดียว)
กระดี๊ หรือ กระดีห์ / กระดีร์	ชักฟันสามคืบ

กาจับปากโลง	ทูปมะพร้าว
แรงกระพือปีก	หกละเมนไต้ลวด
ครวญหา	ยะหรั้น หรือย่าหรั้น
บัคพลี	เพลงเร็วแขกบรเทศ
ค้ำคาวกีนกลั่ว	เพลงฉิ่งต่าง ๆ เช่น ฉิ่งพระฉิ่ง ฉิ่งกระบอก
เพลงประเภทเสภาต่าง ๆ	

จากการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัยเพื่อหาข้อมูลเกี่ยวกับเพลงต่าง ๆ เหล่านี้ พบว่าบทเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงในสมัยโบราณที่ในปัจจุบันไม่ค่อยมีผู้ใดจำได้ เนื่องจากการไม่ค่อยได้ใช้หรือการหวงแหนปกปิดกันไว้ เมื่อผ่านไปหลาย ๆ รุ่นโดยไม่ได้รับการถ่ายทอดสืบกันไว้ จึงทำให้บทเพลงบางส่วนสูญหายไป นอกจากนี้ชื่อของบทเพลงเหล่านี้ยังเกี่ยวข้องกับขั้นตอนในพิธีทำศพเกือบทั้งสิ้น อีกทั้งบางเพลงยังมีความเชื่อที่ไม่ดีต่าง ๆ นานา เช่นว่าเมื่อบรรเลงแล้วจะทำให้เกิดสิ่งไม่ดีต่าง ๆ เกิดขึ้นแก่ตนเองได้ ดังนั้นนักดนตรีจึงมีความเกรงกลัวที่จะต่อและท่องเพลงเหล่านั้น จึงเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้บทเพลงเหล่านั้นสูญหายไปด้วย

ในการศึกษาเก็บข้อมูลของผู้วิจัยพบว่านักดนตรีบางส่วนไม่กล้าบรรเลงหรือให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงเหล่านี้ จึงทำให้ไม่สามารถหาข้อมูลเพลงได้ครบทุกเพลง อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้พยายามสืบค้นหาบทเพลงเหล่านี้มารวบรวมและบันทึกโน้ตไว้เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบในการศึกษา และสืบทอดบทเพลงเหล่านี้ไว้มิให้สูญหาย ดังมีรายละเอียดดังนี้

4.4.1 เพลงกาจับปากโลง

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่าเพลงกาจับปากโลงนี้ไม่สามารถค้นหาประวัติเพลงที่แน่นอนได้ จากการสัมภาษณ์สุรภักดิ์ สวัสดิกุลได้ข้อมูลว่า คำว่ากาจับปากโลงเป็นชื่อของไม้กลอง (หน้าทับกลอง) ไม่ใช่ชื่อเพลง ซึ่งสอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของสุทัศน์ แก้วระหนก ที่ว่าตนเองเคยได้ยินครูอมร ปทุมชาติบอกว่าเคยได้ยินครูมิ ทรัพย์เย็น และครูเมว พาทยโกศล ดิกลองหน้าทับกาจับปากโลงนี้ ซึ่งมีเนื้อหน้าทับดังนี้

----	- จ๊ะ - ทั้ง	-- จ๊ะทั้ง	- จ๊ะ - ดิง	----	- จ๊ะ - ดิง	-- จ๊ะ ดิง	-ก๊อก- แก็ก

และครูอมร ปทุมชาติเล่าว่าเมื่อถึงหน้าทับที่ว่า -ก๊อก-แก็ก นั้น ครูมิและครูเมวได้ใช้ปากร้องแทนการดิกลอง ซึ่งตนเองก็ไม่ทราบว่าเป็นจริง ๆ แล้วเป็นอย่างไร

จากข้อมูลข้างต้นจึงสรุปได้ว่าชื่อกาจับปากโลงเป็นชื่อหน้าทับ อาจเป็นไปได้ว่ามีเพลงเฉพาะสำหรับตีด้วยหน้าทับนี้ แต่จากการศึกษาพบว่าไม่มีผู้ใดทราบว่าทำนองเพลงนี้เป็นอย่างไร

4.4.2 เพลงกระดี่

เพลงนี้มีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น กระดี่ห์ หรือ กระดี่ เพลงนี้ศิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) กล่าวว่า เป็นเพลงที่มีเฉพาะทางของตนเองซึ่งได้รับสืบทอดมาจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ใช้บรรเลงต่อจากเพลงยะหรีนก่อนออกเพลงบัณฑลี ประวัติเพลงนั้นไม่สามารถระบุได้

4.4.3 เพลงแขกบรเทศ

เพลงแขกบรเทศนี้เป็นเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน อัตราชั้นเดียวเดิมเป็นเพลงเร็วและอัตราสองชั้นเป็นเพลงสองไม้อยู่ในเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักกูด ต่อมาพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้นำมาขยายเป็นสามชั้นครบเป็นเพลงเถา สำหรับใช้บรรเลงเป็นเพลงลูกบทต่อจากเพลงเชิดจีน (ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์, 2542.: 36-37)

4.4.4 เพลงค้ำคาวกนกกล้วย

เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองเก่ามี 3 ท่อน ใช้ประกอบการแสดงละคร เป็นเพลงที่มีลีลาทำนองและจังหวะที่กระชั้น รุกเร้า ชวนอารมณ์ให้ลึกลับ สนุกสนาน หรืออารมณ์ดลกขบขัน (ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์, 2542.: 46)

4.4.5 เพลงควญหา

เป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น ประเภทหน้าทับสองไม้ เป็นเพลงเก่าสมัยอยุธยา มี 3 ท่อน ใช้เป็นเพลงสองไม้อยู่ในเพลงช้าเรื่องเขมรใหญ่ และบรรเลงรวมอยู่ในเรื่องบัวลอย จัดเป็นเพลงพวกเดียวกับเพลงนางไทย นางไห และนางหน้าย นอกจากนี้ยังนิยมนำมาขับร้องและบรรเลงเป็นเพลงอวยพรด้วย (ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์, 2542.: 45)

4.4.6 เพลงฉิ่งกระบอก

เป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว บรรเลงรวมอยู่ในเรื่องพราหมณ์เก็บหัวเหวน ทำนองเพลงมีความหมายในเชิงคำนึ่งถึงความหลัง นอกจากนี้ยังเป็นเพลงหนึ่งในเรื่องเพลงฉิ่ง เฉพาะทำนองเพลงชั้นเดียวในเรื่องเพลงฉิ่งยังมีทำนองอัตราจังหวะตัดครึ่งจากชั้นเดียวที่เรียกว่าอัตราจังหวะครึ่งชั้นรวมอยู่ด้วย (ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์, 2542.: 3)

4.4.7 เพลงฉิ่งพระฉิ่ง

เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง ทำนองเก่า เรียกเพลงเรื่องฉิ่งพระฉิ่ง แบ่งเป็นฉิ่งพระฉิ่งเช้า และฉิ่งพระฉิ่งเพล ใช้บรรเลงในตอนเช้าที่พระฉิ่งภัตตาหาร (ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์, 2542: 65)

4.4.8 เพลงชักฟืนสามคุ้น

เพลงนี้ไม่ปรากฏประวัติที่ชัดเจน จากการสัมภาษณ์สุรชัย สวัสดิกุล ได้ข้อมูลว่าเพลงชักฟืนสามคุ้นเป็นชื่อของหน้าทับกลอง ส่วนทำนองเพลงนั้นไม่มีผู้ใดทราบว่าเป็นเช่นไร ซึ่งสอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของของศิริ นักดนตรีที่ว่าเพลงชักฟืนสามคุ้น เป็นทำนองเพลงในตอนต้นที่ 2 ของเพลงนางหน้า ซึ่งกลองต้องตีรวสามครั้ง เรียกว่าชักฟืนสามคุ้น โดยในการบรรเลงนั้นต้องกะเวลาให้ทำนองเพลงตอนต้นตรงกับช่วงเวลาที่สับหรือชักฟืนออกจากเชิงตะกอน 3 คุ้นพอดี (สุรชัย สวัสดิกุล และศิริ นักดนตรี, สัมภาษณ์)

จากข้อมูลดังกล่าวสรุปได้ว่าเพลงชักฟืนสามคุ้นเป็นชื่อของหน้าทับ ที่ใช้บรรเลงในช่วงของเพลงนางหน้าในขณะที่สับหรือชักฟืนออกจากเชิงตะกอน 3 คุ้น

4.4.9 เพลงทูปมะพร้าว

ไม่สามารถระบุประวัติเพลงได้ จากการสัมภาษณ์สุรชัย สวัสดิกุล ได้ข้อมูลว่าเพลงทูปมะพร้าวนี้นี้ เป็นชื่อของหน้าทับเช่นเดียวกับกาจับปากโกลและชักฟืนสามคุ้น ส่วนทำนองเพลงนั้นไม่มีผู้ใดทราบว่าเป็นเช่นไร จากการสนทนากับของสุรชัย สวัสดิกุล กล่าวว่าน่าจะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงตอนที่มีการต่อมะพร้าวล้างหน้าศพ คนไม่รู้ชื่อเพลงจึงเรียกเอาตามพิธีกรรมว่าเพลงทูปมะพร้าว คือเพลงที่บรรเลงตอนที่ทูปมะพร้าวล้างหน้าศพนั่นเอง (สุรชัย สวัสดิกุล, สัมภาษณ์)

4.4.10 เพลงนางหงส์

เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองเก่าสมัยอยุธยา เป็นเพลงแรกในเรื่องนางหงส์ ซึ่งวงปี่พาทย์นางหงส์ใช้บรรเลงประกอบศพ ประกอบด้วยเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน สาวสอแหวน แสนสุดสาวท (กระบอกทอง) แผลงปอทอง และแผลงวันทอง เนื่องจากเพลงเรื่องนี้ใช้กลองทัดตีหน้าทับนางหงส์ไปโดยตลอด จึงเรียกว่าเพลงเรื่องนางหงส์ตามหน้าทับ (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลคณัฏ, 2523 : 357-358)

นอกจากนี้ยังมีเพลงนางหงส์บัวลอย ซึ่งเป็นเพลงนางหงส์ที่นิยมบรรเลงเป็นเพลงอันดับสุดท้ายในเรื่องบัวลอย และสามารถนำไปบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์นางหงส์ได้ด้วย เพลงนางหงส์บัวลอยนี้มีทำนองต่างกับเพลงเรื่องนางหงส์ข้างต้น กล่าวกันว่าเพลงนางหงส์บัวลอยนี้มี

อัตราจังหวะชั้นเดียว ส่วนนางหงส์ที่ใช้ประกอบอยู่ในปีพาทย์นางหงส์นั้นเป็นอัตราสองชั้น (สุวิทย์ แก้วกระมล และกาหลง พึ่งทองคำ, สัมภาษณ์)

4.4.11 เพลงนางหน่าย

เพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา เพลงนี้ไม่สามารถระบุประวัติที่แน่นอนได้ แต่มีปรากฏชื่อในตำรามโหรี (ณรงค์ชัย ปัญญกรัณต์, 2542: 140) ใช้บรรเลงเป็นเพลงลำดับที่ 3 ในเพลงเรื่องบัวลอย โดยบรรเลงติดต่อกับเพลงตัวบัวลอย นอกจากนี้ศิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) ยังกล่าวว่าเพลงนางหน่ายน่าจะมีเค้ามาจากการสวดคฤหัสถ์ของชาวบ้าน เนื่องจากมาทำนองและลีลาคล้ายคลึงกัน

4.4.12 เพลงบัคพลี

เพลงนี้เป็นเพลงที่ศิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) กล่าวว่า เป็นเพลงที่มีเฉพาะทางของตนเอง ซึ่งได้รับสืบทอดมาจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยที่ใช้บรรเลงต่อจากเพลงกระดี่ สำหรับประวัติเพลงนั้นไม่สามารถระบุได้

4.4.13 เพลงตัวบัวลอย

เพลงตัวบัวลอยหรือบัวลอย เป็นเพลงลำดับที่สองในการบรรเลงของวงบัวลอย จัดเป็นเพลงที่มีความสำคัญมาก เพลงนี้ไม่สามารถระบุประวัติเพลงที่แน่นอนได้ มีแต่ข้อสันนิษฐานของผู้รู้เกี่ยวกับที่มาของเพลงนี้ ดังนี้

สุกรี เจริญสุข (2538: 79) กล่าวถึงที่มาของเพลงบัวลอยว่า "...เพลงบัวลอยเป็นการนำทำนองเพลงพื้นบ้านที่มีเนื้อร้องว่า “แต่เช้าแต่ เขาเห่ยายมา พอถึงศาลา เขาก็วางยายลง” นิยมบรรเลงในพิธีศพสำคัญ ๆ เพลงบัวลอยเริ่มบรรเลงด้วยรัวสามลา ซึ่งเหมือนกับการโห่ของพวกกลองยาวแบบชาวบ้าน..”

จากการสัมภาษณ์ศิลปินทางดนตรีไทยหลายท่าน ได้แก่ พินิจ ฉายสุวรรณ ร.ต. สุวิทย์ แก้วกระมล กาหลง พึ่งทองคำ สุรักษ์ สวัสดิกุล และศิริ นักดนตรี ต่างให้ความเห็นตรงกันว่า เพลงตัวบัวลอย ซึ่งเป็นเพลงสำคัญในวงบัวลอยนั้น มาจากเพลงเขนง ซึ่งใช้ประกอบการแสดงโขนละครตอนที่ผีออก

จากข้อสันนิษฐานข้างต้นสรุปได้ว่าเพลงบัวลอยหรือตัวบัวลอย น่าจะพัฒนามาจากทำนองเพลงพื้นบ้านและเพลงเขนง โดยนำมาแต่งช่อกย้อนซ่อนเงื่อนไว้อย่างพิสดาร เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรเลงด้วยปี่ชวาเป็นเฉพาะ

4.4.14 เพลงไฟฟูม

ไม่มีประวัติที่แน่ชัด เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเป็นเพลงลำดับที่ 5 ต่อจากรัวหลังนางหน้า ในเพลงเรื่องบับลอย เพลงนี้สุวิทย์ แก้วกระมล (สัมภาษณ์) กล่าวว่าหมื่นตันตริการเจนจิต (สาย ศศิ พลิน) บอกว่าเพลงไฟฟูมนี้แท้จริงคือเพลงปี่กลองหรือเพลงแทงวิสัยนั่นเอง

4.4.15 เพลงชะหรั้น

ศิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) กล่าวว่าเพลงชะหรั้นเป็นเพลงที่มีเฉพาะทางของตนเองซึ่งได้รับสืบทอดมาจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยที่ใช้บรรเลงต่อจากรัวหลังไฟฟูม ก่อนที่จะออกเพลงกระดี่หรีและบัลพลี สำหรับประวัติเพลงนั้นไม่สามารถระบุได้

4.4.16 เพลงร่ำลาเดียว

เพลงร่ำลาเดียวเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิจการแสดงทั่วไปหรือใช้ในพิธีการต่าง ๆ เช่น ไหว้ครู หรือทำขวัญนาค เพลงนี้มีความหมายถึงการร่ำลาเวทย์มนตร์คาถา การแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือแสดงพฤติกรรมตื้นเต้นระทึกใจของตัวละคร (ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์, 2542.: 234)

4.4.17 เพลงร่ำสามลา

เป็นเพลงร่ำทำนองหนึ่งซึ่งมีลีลาจังหวะของการร่ำ 3 ครั้ง เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเป็นลำดับที่สามต่อจากระโหมโรงในเพลงชุดโหมโรงเย็น เพลงนี้จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้ในการแสดงตอนที่เป็นการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของตัวละครที่มีศักดิ์สูง (ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์, 2542.: 234)

4.4.18 เพลงเร่งกระพือปีก

เพลงนี้เป็นเพลงเกร็ดในอัตราชั้นเดียว ทำนองเก่า มีลีลากระชั้น รุกเร้า นิยมใช้บรรเลงเป็นเพลงหางเครื่องหรือใช้ประกอบการแสดง นอกจากนี้ยังนิยมใช้บรรเลงเป็นเพลงเร็วสำหรับต่อท้ายเพลงในชุดการบรรเลงของปี่พาทย์นางหงส์อีกด้วย (สงบศึก ธรรมวิหาร: สัมภาษณ์)

4.4.19 เพลงหกดะเมนไต้ลวด

ไม่สามารถระบุประวัติที่แน่นอนได้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2531: 259) ได้ทรงมีพระวิจารณ์เกี่ยวกับเพลงนี้ว่า “...อันเพลงปี่พาทย์นั้น ได้อธิบายให้ฟังแล้วว่าแต่ก่อนเป็นเพลงเรื่อง มีแต่ชื่อเรื่อง ครั้นตัดเอาท่อนใดหรือตอนใดไปใช้อะไรเป็น



พิเศษ ก็ตั้งชื่อขึ้นเป็นพิเศษเหมือนกัน ผู้รู้ตั้งก็มี ถึงค้างบางระเนียดให้ก็มี โดยมากมักเป็นไปตามเหตุ เช่นเพลงที่เรียกชื่อว่า *หกคะเมนไต่ลวด* ก็เพราะใช้เพลงนั้นประโคมเมื่อหกคะเมนไต่ลวดกัน ลาง พวกเขาเห็นว่าไม่ควรเรียกชื่อนั้น เขาจะเรียกไปเสียอย่างอื่นก็ได้ ...

จากพระวิจารณ์ข้างต้นสรุปได้ว่าเพลงหกคะเมนไต่ลวดนี้ ไม่ทราบแน่ชัดว่ามีทำนอง เป็นอย่างไร แต่อาจเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงตอนที่มีการแสดงหกคะเมนไต่ลวด คนที่ไม่ทราบชื่อเพลง จึงเรียกชื่อเพลงตามชื่อของการแสดงที่นำเพลงไปบรรเลงประกอบ ในที่สุดก็กลายเป็นชื่อเรียกของ เพลงไปโดยปริยาย

จากการศึกษาเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้บรรเลงในวงบัวลอยของผู้วิจัย สรุปได้ว่า

1. วงบัวลอยในสมัยโบราณใช้บรรเลงในงานศพทั่วไปในทุกขั้นตอน ได้แก่ การ ประโคมศพ พระฉันทน์ ประโคมยาม และประโคมเผา ซึ่งในแต่ละขั้นตอนนั้นมีรูปแบบการบรรเลงที่ แตกต่างกันไป

2. วงบัวลอยในสมัยปัจจุบันมีแบบแผนการบรรเลงอยู่ 2 แบบใหญ่ ๆ คือ แบบทั่วไป และแบบของหลวงประดิษฐไพเราะ แบบทั่วไปนั้นใช้บรรเลงในตอนเผาศพ ประกอบด้วยเพลงรั้ว สามลา ตัวบัวลอย นางหน้าย รั้ว ไฟห่ม เพลงเร็ว (อาจออกเพลงเร่งกระพือปีก) รั้ว และนางหงส์ (นางหงส์ธรรมดาหรือนางหงส์ทางหลวง) ส่วนแบบของหลวงประดิษฐไพเราะนั้นมีทั้งแบบแผน การบรรเลงแบบทั่วไปซึ่งใช้ในการประโคมยามหนึ่ง และแบบแผนเฉพาะสำหรับการประโคมยาม สองและประโคมยามเผา ซึ่งประกอบด้วยเพลงรั้วสามลา ตัวบัวลอย นางหน้าย ชักพินสามคู่ รั้ว ไฟห่ม รั้ว ยะหรั้น กระตี่ บัดพลี รั้ว และเพลงนางหงส์ทางกาจับปากโลง

4.4 วิธีการบรรเลงของวงบัวลอย

จากการศึกษาเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงของวงบัวลอยนั้น พบว่ามีผู้ให้ข้อมูลดังนี้

สุรักษ์ สวัสดิคุต (สัมภาษณ์) กล่าวถึงวิธีการบรรเลงในวงบัวลอยว่า “...การบรรเลงของ วงบัวลอย โดยเฉพาะตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์ เนื่องจากมีจังหวะช้า ปี่เป่าทำนองโหยหวนมาก กลองก็มีลีลาของหน้าทับที่ซ้ำมาก ดังนั้นทุกคนต้องฟังซึ่งกันและกัน โดยมีกลองเป็นประธานคอย ควบคุมจังหวะให้ดำเนินไปช้าหรือเร็ว ถ้ากลองยังช้าอยู่ยังไม่หมดหน้าทับ ปี่ชวาและหม่งก็ต้อง รอกกลอง เมื่อกลองหมดหน้าทับปี่จึงลงให้พอดีกับหน้าทับ หม่งก็ต้องลงให้พอดีกับหมดหน้าทับ

ในขณะที่เดียวกันถ้าปี่ยังโหยหวานอยู่ กลองก็ต้องรอให้ปี่เล่นหมดทำนองเสียก่อน จึงลงจบหน้าทับ “ทั้ง” พร้อม ๆ กัน...”

สุวิทย์ แก้วกระมล (สัมภาษณ์) กล่าวว่า “...ตัวบัวลอยนั้น ปี่จะขึ้นเพลงมาก่อน กลองจะต้องฟังให้หมดวรรคแล้วจึงรับทำหน้าทับ แล้วก็ดำเนินหน้าทับต่อไป ปี่ก็เป่าโหยหวานเรื่อยไป แต่ต้องฟังหน้าทับว่าจะหมดเมื่อไหร่ เมื่อกลองหมดหน้าทับ ก็หักทำนองเข้าหากลองให้จบวรรคพร้อมกับการจบหน้าทับของกลอง..”

ชนะ ชำนิราชกิจ (สัมภาษณ์) กล่าวว่า เนื่องจากทำนองเพลงของเพลงบัวลอย มีการโหยหวานมาก สามารถที่จะยึดหยุ่นรอกันได้ ไม่นั่นจังหวะที่แน่นอนตายตัว ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการเหมาะสมที่ใช้หม่งกำกับกับจังหวะ เนื่องจากหม่งเพียงแต่ตีกำกับกับจังหวะใหญ่ ๆ โดยในหน้าทับหนึ่ง ๆ สามารถตีเพียง 2 ครั้ง ในตอนกลางหน้าทับและตอนจบของหน้าทับ โดยสามารถที่จะยึดหยุ่นจังหวะได้ ขึ้นอยู่กับลูกเล่นของคนปี่และคนกลอง ซึ่งถ้าใช้บังคับกำกับกับจังหวะนั้น จะไม่สามารถยึดหยุ่นจังหวะได้เลย จึงต้องตีตามอัตราจังหวะอีกทั้งต้องรักษาความซ้ำเร็วของจังหวะให้สม่ำเสมอ โดยตลอดด้วย ถ้าเป็นเช่นนั้นในการบรรเลงปี่จะไม่สามารถโหยหวานได้มาก และกลองก็ไม่สามารถส่ายมือและพลิกเพลงหน้าทับได้มาก เนื่องจากต้องบรรเลงให้เข้ากับจังหวะจึงอย่างเคร่งครัด ด้วยเหตุผลเหล่านี้ จึงเชื่อว่าเป็นสาเหตุสำคัญของการใช้หม่งตีกำกับกับจังหวะในวงบัวลอย

สุทัศน์ แก้วกระหนก, สมพงษ์ พงษ์พรหม, บรรเลง ชิดท้วม, ดุสิต เหมือนแยม, อำนวย รุ่งเรือง อนันต์ ดุริยพันธุ์, สมาน น้อยนิตย์, จูระพล น้อยนิตย์ (สัมภาษณ์) ให้ความเห็นตรงกันว่า การตีกลองสำหรับวงบัวลอยนั้น คนกลองต้องรู้ไม่รู้มือกันมาเป็นอย่างดี และต้องนัดแนะกันมาก่อน ว่า จะตีมือไหนกี่ครั้ง มือไหนก่อนหลัง ต้องซ้อมกันมาให้เข้าที่ก่อน มิฉะนั้นก็จะทำให้บรรเลงได้ไม่ราบรื่น จะเกะกะขัดกัน ทำให้เสียอรรถรสของเพลง

สุรักษ์ สวัสดิกุล (สัมภาษณ์) ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการตีกลองที่ต่างออกไปว่า การตีกลองในสมัยก่อน ใครมาตีก็ได้ สามารถที่จะบรรเลงได้เข้ากันหมด เนื่องจากมีหน้าทับอยู่ชนิดเดียว เป็นเนื้อซึ่งครูเก่า ๆ ได้ประดิษฐ์ตกแต่งไว้แล้ว ในการตีก็ตีไปตามเนื้อที่ครูท่านได้ทำไว้ จึงทำให้ตีด้วยกันได้ไม่ติดขัดอะไร สำหรับปัจจุบันนี้มีการคิดค้น พลิกเพลง ส่ายหน้าทับออกไปมาก ต่างคนต่างครูก็คิดกันไป จนห่างไกลกับเนื้อเดิม จึงทำให้ตีด้วยกันได้เฉพาะคู่ของตนเองเท่านั้น

เรื่องการดัดแปลงหน้าทับนี้ สมาน น้อยนิตย์ (สัมภาษณ์) กล่าวว่า “...ปัจจุบันนี้มีการดัดแปลงหน้าทับไปมากจริง ๆ โดยเฉพาะตนเอง ได้คิดค้นรูปแบบการส่ายหน้าทับให้มีความวิจิตรพิสดารไปจากเดิม เป็นการอวดฝีมือของคนกลอง นอกจากนั้นยังทำให้มีความสนุกสนานไม่เกิดความรู้สึกเบื่อที่ตีหน้าทับซ้ำอยู่เช่นเดิม โดยการส่ายหน้าทับนั้นตนนิยมส่ายหน้าทับให้เหมาะสมกับทำนองทำนองของเพลงแต่ละเพลง และแต่ละเพลงยังตีได้หลายแบบ โดยไม่ซ้ำของเดิม...”

นอกจากนี้บรรเลง ชิดท้วม (สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการสายของกลองว่า กลองตัวผู้ต้องเป็นคนนำสาย โดยต้องตีทำหรือเรียกว่า “เรียก” กลองตัวเมียมาก่อน กลองตัวเมียบังจะได้รับตามทีกลองตัวผู้เรียกมา แต่ทั้งนี้คนกลองทั้งสองต้องเคยบรรเลงด้วยกันมาก่อน และรู้มือกันเป็นอย่างดี ในการบรรเลงบางครั้งเพียงแต่พยักหน้าให้กัน ก็สามารถรู้ได้ว่าต้องตีกลองอย่างไร ถ้าทำได้อย่างนี้จึงจะเป็นคนกลองที่เข้าหากันจริง ๆ

สุทัศน์ แก้วกระหนก (สัมภาษณ์) กล่าวว่า การตีกลองนั้น โดยมากมักจะซักซ้อมมือหรือลูกเล่นต่าง ๆ กันมาแล้ว เมื่อบรรเลงจริง ๆ มักจะบรรเลงลูกเล่นต่าง ๆ (เรียกว่า “มือ”) มือละคู่ คือ บรรเลง 2 ครั้ง แล้วจึงออกมือต่อไป

กาหลง พึ่งทองคำ (สัมภาษณ์) กล่าวว่า เพลงนางหน้าเป็นเพลงที่กลองมีลูกเล่นมากที่สุด เรียกได้ว่าเป็นเพลงสำหรับอวดฝีมือคนกลองโดยเฉพาะ เป็นการวัดว่าคนกลองเรียนมากน้อยแค่ไหน ก็สามารถดูได้จากการตีกลองเพลงนางหน้านี้

อนันต์ คุริยพันธุ์ และอำนาจ รุ่งเรือง (สัมภาษณ์) กล่าวว่า หน้าทับสำหรับเพลงเร่วนั้น นิยมผูกหรือแต่งมาก่อน โดยต้องแต่งให้พอดีกับเนื้อเพลงเป็นเฉพาะเพลง ๆ ไป เช่น ปี่เป่าเพลงเร่วแขกประเทศ มือกลองก็ต้องยาวเท่าทำนองเพลงแขกประเทศพอดี การทำมือกลองเช่นนี้ทำให้ทำนองเพลงและมือกลองมีความกลมกลืนกัน สามารถเข้ากันได้อย่างสนิทสนม

เห็นได้ว่าการบรรเลงของวงบัวลอยนั้นมีวิธีการบรรเลงที่ค่อนข้างยืดหยุ่นตามทำนองเพลง โดยเฉพาะในเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์ ซึ่งคนปี่และคนกลองต้องคอยฟังกันอยู่ตลอดเวลา เมื่อกลองหมดหน้าทับปี่ก็ต้องรวบทำนองให้หมดตามปี่ ในขณะที่ถ้าปี่ยังเล่นเมื่อดร่ายต่าง ๆ อยู่ กลองก็ต้องเป็นฝ่ายรอจังหวะเพื่อให้จบวรรคเพลงพร้อม ๆ กัน จึงอาจกล่าวได้ว่าในการบรรเลงของวงบัวลอยนั้นนักดนตรีไม่ยึดจังหวะที่ตายตัวแน่นอน สามารถยืดหยุ่นจังหวะได้ โดยนักดนตรีแต่ละคนต้องคอยฟังนักดนตรีคนอื่น ๆ เพื่อให้การบรรเลงไปด้วยกันด้วยดี

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยได้สรุปวิธีการบรรเลงของวงบัวลอยได้ดังนี้

1. เพลงร่ำสามตาและร่ำต่าง ๆ ปี่และกลองเป็นอิสระต่อกัน ต่างฝ่ายต่างบรรเลงไปตามวิธีการของตน โดยกลองบรรเลงหน้าทับเริ่มจากช้าและค่อย ๆ เร่งขึ้นตามลำดับจนกลายเป็นการร่ำในที่สุด เหม่งกับบรรเลงในตอนท้ายวรรคของหน้าทับแต่ละชุดจนกลายเป็นตีรวเช่นเดียวกัน ส่วนปี่นั้นบรรเลงทำนองเพลงของตนโดยไม่ต้องคำนึงถึงความช้าเร็วของจังหวะ สามารถที่จะบรรเลงพลิกเพลงได้อย่างอิสระ เพียงแต่กะให้จบเพลงเมื่อกลองตีรวในตอนท้ายเท่านั้น

2. เพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์ สองเพลงนี้บรรเลงด้วยลีลาที่เชื่องช้า ปี่เป่าทำนองโหยหวนมีการประดับประดาด้วยเทคนิคต่าง ๆ มาก ทำนองเพลงไม่ค่อยเคร่งครัดจังหวะเท่าไรนัก

ส่วนกลองนั้นบรรเลงหน้าทับของตนไปซ้ำ ๆ ตามลีลาของปีแต่ไม่เคร่งครัดนัก ทั้งปีและกลองต้องรอบทำนองและหน้าทับให้พร้อมเพรียงกันในตอนท้ายของแต่ละวรรค โดยหม่งจะตีบอกกำหนดของวรรคเพลงในแต่ละวรรค ทั้งนี้นักดนตรีทั้งหมดต้องฟังซึ่งกันและกัน

3. เพลงนางหน้าข ฟูชุมและเพลงเร็ว เป็นเพลงที่กลองและหม่งบรรเลงจังหวะแน่นอนตายตัว ดังนั้นปีจึงบรรเลงทำนองโดยยึดจังหวะกลองและหม่งเป็นหลัก จะบรรเลงให้พร้อมหรือไม่ลงจังหวะไม่ได้

4. หน้าทับกลองในแต่ละเพลงจะได้รับการเรียบเรียงผูกจัดชุดไว้แล้ว แต่ละชุดเรียกว่า "มือ" หรือ "ไม้" โดยเป็นการส่ายมือจากหน้าทับหลักของแต่ละหน้าทับ หน้าทับที่จัดชุดไว้แล้วนี้มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละสำนัก

5. ทำนองเพลงในชุดบัวลอยสามารถตัด ข้หรือเพิ่มทำนองบางส่วนได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการลดหรือยืดเวลาในการบรรเลงให้พอดีกับจำนวนแขกที่ไปเฝ้าศพ ทั้งนี้คนปีเป็นผู้พิจารณาว่าควรจะตัดหรือเพิ่มทำนองเพลง

4.5 นักดนตรีบัวลอย

จากการศึกษาโดยการตรวจสอบจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ รวมทั้งการสัมภาษณ์นักดนตรีบัวลอยของผู้วิจัย พบว่านักดนตรีบัวลอยที่ได้รับการยอมรับตั้งแต่อดีตจนสมัยปัจจุบันนั้น สามารถรวบรวมโดยแยกตามสายสำนักต่าง ๆ ได้ดังนี้

4.5.1 นักดนตรีผู้บรรเลงปีชวา

สายพระยาประสานดุริยศัพท์

- พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)
- นายเฉลิม บัวทั้ง
- ร.ต.ต. กาหลง ฟุ้งทองคำ

สายพระยาเสนาะดุริยางค์

- พระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน)
- นายเทียบ คงลายทอง
- นายโชติ ดุริยประณีต
- นายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

- นายชนะ ชำนิราชกิจ

- นายบุญช่วย โสวัตร
- นายปิ๊ป คงลายทอง

สายหมื่นตันตรีการเจนจิต

- หมื่นตันตรีการเจนจิต (สาย ศศิผลิน)
- ร.ต. สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น.

สายหลวงประดิษฐไพเราะ

- หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
- นายสุข นักดนตรี
- นายสมบัติ สุทิม
- นายศิริ นักดนตรี
- นายอนงค์ แสงทับทิม

สายจางวางทั่ว พาทยโกศล

- จางวางทั่ว พาทยโกศล
- นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล
- นายเจียน สุขสายชล

4.5.2 นักดนตรีผู้บรรเลงกลองมลายู

สายพระยาประสานดุริยศัพท์

- พระพาทย์บรรเลงมรณ (พิม วาทิน)
- พระพิณบรรเลงราช (แฉ่ม ประสานศัพท์)
- นายพริ้ง กาญจนผลิน
- นายพริ้ง ดนตรีรส
- นายมิ ทรัพย์เย็น
- นายสมพงษ์ นุชพิจารณ์
- นายสมพงษ์ โรหิตาจล
- นายมนัส ขาวปลื้ม
- นายวิทยา หนูจ้อย
- นายสมาน น้อยนิคย์

สายจางวางทั่ว พาทยโกศล

- นายช่อ สุนทรวาทิน
- นายแมว พาทยโกศล
- นายยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ

สายพระยาเสนาะดุริยางค์

- นายสอน วงษ์อ่อง
- นายโชติ ดุริยประณีต
- ม.ล. สุรักษ์ สวัสดิกุล
- ร.ต. อนันต์ ดุริยพันธุ์
- จ.ส.อ. สมชาย ดุริยประณีต
- ส.อ. อำนวย รุ่งเรือง

4.5.3 นักดนตรีผู้บรรเลงหม่ง

จากการศึกษาไม่พบว่ามีกรกล่าวถึงนักดนตรีผู้ใดว่าชำนาญในการตีหม่งในการบรรเลงผู้ที่ตีหม่งในวงบัวลอยมักจะเป็นคนกลองหรือคนปี่นั่นเอง

จากรายชื่อนักดนตรีบัวลอยเหล่านี้ สรุปได้ว่ามีนักดนตรีบัวลอยหลายสายสำนักด้วยกันได้แก่ สายพระยาประสานดุริยศัพท์ สายพระยาเสนาะดุริยางค์ สายจางวางทั่ว พาทยโกศล สายหมั่นตันตรีการเจนจิต เป็นต้น

จากการศึกษาเกี่ยวกับที่มาและพัฒนารูปแบบของวงบัวลอยในด้านต่าง ๆ ของผู้วิจัยในบทนี้สามารถสรุปได้ดังนี้

1. คำว่าบัวลอยมีความหมาย 2 ประการ คือ เป็นชื่อวงดนตรีประเภทโหมศพที่ประกอบด้วยปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 1 คู่ และหม่ง 1 ใบ และเป็นชื่อของชุดของบทเพลงสำหรับใช้บรรเลงโหมศพโดยวงบัวลอย

2. ไม่มีหลักฐานระบุที่มาของวงบัวลอยไว้อย่างแน่ชัด แต่จากข้อวินิจฉัยของผู้รู้ต่าง ๆ สรุปได้ว่าวงบัวลอยเป็นวงดนตรีมีพัฒนาการมาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่งซึ่งใช้ประ โคมศพในสมัยโบราณ โดยการลดจำนวนกลองลงให้เหลือเพียงคู่เดียว วงกลองสี่ปี่หนึ่งนี้มีอาจจะพัฒนามาจากปี่กลองมลายูและปี่กลองชนะที่ใช้ในกระบวนแห่ในพระราชพิธีอีกต่อหนึ่ง

3. วงบัวลอยมีแบบแผนของการประสมวงคล้ายกับปัญจวาทะของศรีลังกาและเบญจครียางค์ของอินเดีย และมีลักษณะคล้ายกับวงดนตรีหลายประเภท ได้แก่ วงสิดะ วงโนบัด ปี่กลองชนะ วงกาหลอ วงมั่งกละ วงต๊อบแก้ง และวงมั่งกละเกร็ของศรีลังกา จึงเป็นไปได้ว่าวงดนตรีเหล่านี้มีที่มาจากที่เดียวกัน

4. บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงบัวลอยนั้น มีเค้าว่าได้รับการปรับปรุงจากเพลงประกอบการแสดง บทสวดและบทเพลงพื้นบ้านของไทยแต่เดิม

5. การประสมวงบัวลอยประกอบด้วยปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 1 คู่ และหม่ง 1 ใบ รวม 4 ชิ้น ส่วนการจัดวงของวงบัวลอยนั้น นิยมจัดวงให้แยกจากวงดนตรีประเภทอื่น โดยให้นักดนตรีนั่งอยู่ภายในมณฑลเดียวกัน ไม่มีระเบียบเคร่งครัดว่าเครื่องดนตรีชิ้นใดควรจะอยู่ในตำแหน่งใด เพียงแต่พิจารณาจากความเหมาะสมเป็นหลัก

6. บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงบัวลอยมีหลายลักษณะ คือ

- วงบัวลอยในสมัยโบราณใช้บรรเลงในงานศพทั่วไปในทุกชั้นตอน ได้แก่ การประกอบศพ พระฉันทน์ ประโคมยาม และประโคมเผา ซึ่งในแต่ละชั้นตอนนั้นมีรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป

- วงบัวลอยในสมัยปัจจุบันมีแบบแผนการบรรเลงอยู่ 2 แบบใหญ่ ๆ คือแบบทั่วไปและแบบของหลวงประดิษฐไพเราะ แบบทั่วไปนั้นใช้บรรเลงในตอนเผาศพ ประกอบด้วยเพลงร่ำสามลา ตัวบัวลอย นางหน้าย ร่ำ ไฟชุม เพลงเร็ว (อาจออกเพลงเร่งกระพือปีก) ร่ำ และนางหงส์ (นางหงส์ธรรมดาหรือนางหงส์ทางหลวง) ส่วนแบบของหลวงประดิษฐไพเราะนั้นมีทั้งแบบแผนการบรรเลงแบบทั่วไปซึ่งใช้ในการประโคมยามหนึ่ง และแบบแผนเฉพาะสำหรับการประโคมยามสองและประโคมยามเผา ซึ่งประกอบด้วยเพลงร่ำสามลา ตัวบัวลอย นางหน้าย ชักพินสามคั่น ร่ำ ไฟชุม ร่ำ ะหรั่น กระตี่ บัดพลี ร่ำ และเพลงนางหงส์ทางกาจับปากโลง

7. วิธีการบรรเลงของวงบัวลอยในเพลงต่าง ๆ มีรูปแบบและวิธีการที่สำคัญ คือ

- เพลงร่ำสามลาและร่ำต่าง ๆ ปี่และกลองเป็นอิสระต่อกัน ต่างฝ่ายต่างบรรเลงไปตามวิธีการของตน โดยกลองบรรเลงหน้าทับเริ่มจากช้าและค่อย ๆ เร่งขึ้นตามลำดับจนกลายเป็นการร่ำในที่สุด หม่งก็บรรเลงในตอนทำวรรคของหน้าทับแต่ละชุดจนกลายเป็นตีร่ำเช่นเดียวกัน ส่วนปี่นั้นบรรเลงทำนองเพลงของตนโดยไม่ต้องคำนึงถึงความช้าเร็วของจังหวะ สามารถที่จะบรรเลงพลิกแพลงได้อย่างอิสระ โดยประมาณให้จบเพลงพอดีกับกลองตีร่ำในตอนท้าย

- เพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์ สองเพลงนี้บรรเลงด้วยลีลาที่เชื่องช้า เป้าทำนองโหยหวนมีการประดับประดาด้วยเทคนิคต่าง ๆ มาก ทำนองเพลงไม่ค่อยเคร่งครัดจังหวะเท่าไรนัก ส่วนกลองนั้นบรรเลงหน้าทับของตนไปช้า ๆ มีการส่ายพลิกเพลงมากแต่ไม่เคร่งครัดจังหวะนัก ทั้งปีและกลองต้องรอบทำนองและหน้าทับให้พร้อมเพรียงกันในตอนท้ายของแต่ละวรรคเพลง โดยเหมาจะตีบอกกำหนดของวรรคเพลงในแต่ละวรรค ทั้งนี้นักดนตรีทั้งหมดต้องฟังซึ่งกันและกัน

- เพลงนางหน้าขุ ไฟชุมและเพลงเร็ว เป็นเพลงที่กลองและเหมาบรรเลงจังหวะแน่นอนตายตัว ดังนั้นปีจึงบรรเลงทำนองโดยยึดจังหวะกลองและเหมาเป็นหลัก จะบรรเลงให้พร้อมหรือไม่ลงจังหวะไม่ได้

- หน้าทับกลองในแต่ละเพลงจะได้รับการเรียบเรียงส่ายเป็นชุด ๆ ไว้แล้ว แต่ละชุดเรียกว่า "มือ" โดยเป็นการส่ายมือจากหน้าทับหลักของแต่ละหน้าทับ ซึ่งหน้าทับที่จัดชุดไว้แล้วนี้จะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละสำนัก

- ทำนองเพลงในชุดบัวลอยสามารถตัด ขำหรือเพิ่มทำนองบางส่วนได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการลดหรือยืดเวลาในการบรรเลงให้พอดีกับจำนวนแขกที่ไปเฝ้าศพ ทั้งนี้คนปีจะเป็นผู้พิจารณาว่าควรจะตัดหรือเพิ่มทำนองเพลง

9. นักดนตรีบัวลอยที่มีชื่อเสียงมีจำนวนมากและสามารถแบ่งเป็นหลายสาย ได้แก่ สายพระยาประสานดุริยศัพท์ สายพระยาเสนาะดุริยางค์ สายจางวางทั่ว พาทยโกศล สายหลวงประดิษฐไพเราะ สายหมื่นตันตรีการเจนจิต เป็นต้น

บทที่ 5

ประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย

ในบทนี้เป็นการนำเสนอข้อมูลบริบททางวัฒนธรรมของวงบัวลอยในด้านประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อ เนื่องจากวงบัวลอยเป็นวงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับสังคมไทยในส่วนของประเพณี การทำศพ ดังนั้นจึงมีเรื่องราวของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอยในหลายแง่มุมด้วยกัน ผู้วิจัยได้นำเสนอแง่มุมในด้านบริบททางวัฒนธรรมของวงบัวลอยในด้านต่อไปนี้

5.1 ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย

5.2 พิธีกรรมของวงบัวลอย

5.3 ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย

5.1 ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย

เกี่ยวกับความหมายของประเพณีนั้น มีผู้ให้ความหมายของประเพณี ไว้หลายความหมายด้วยกัน เช่น

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2525: 501) กล่าวว่าประเพณีหมายถึงสิ่งที่นิยมถือปฏิบัติสืบ ๆ กันมาจนเป็นแบบแผน ขนบธรรมเนียมหรือจารีตประเพณี

พระยาอนุมานราชธน (2514:37) กล่าวว่า ประเพณีคือ ความประเพณีที่ชนหมู่หนึ่งอยู่ในที่แห่งหนึ่งถือเป็นแบบแผนอย่างเดียวกันและสืบต่อกันมานาน ถ้าใครในหมู่ประเพณีออกนอกแบบก็ถือว่าผิดประเพณี

สมชัย ใจดี (2518: 6) กล่าวว่า ประเพณี คือ ความประเพณีที่คนส่วนใหญ่ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเป็นอย่างเดียวกัน เป็นระเบียบแบบแผนที่เห็นว่าถูกต้องหรือเป็นที่ยอมรับของคนส่วนใหญ่ และมีการปฏิบัติสืบต่อ ๆ กันมา

จรัญ พรหมอยู่ (2523: 91) กล่าวว่า ประเพณีหมายถึงแบบความเชื่อ ความคิด การกระทำ ค่านิยม ทัศนคติ ศีลธรรม จารีต ระเบียบแบบแผน และวิธีการกระทำสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนจนถึงการประกอบพิธีกรรมในโอกาสต่าง ๆ ที่กระทำกันมาแต่ในอดีต ลักษณะสำคัญของประเพณี คือ สิ่ง queปฏิบัติเชื่อถือมานานจนกลายเป็นแบบอย่างความคิดหรือการกระทำที่ได้สืบต่อกันมา และยังมีอิทธิพลอยู่ในปัจจุบัน

จากคำกล่าวข้างต้นสรุปได้ว่า ประเพณีเป็นสิ่งที่คนในสังคมปฏิบัติสืบเนื่องกันมาเป็นเวลานานจนกลายเป็นที่ยอมรับของสังคม หมายถึงถึงความเชื่อ ความคิด การกระทำ ค่านิยม ทศนคติ ศีลธรรม จารีต ระเบียบแบบแผน และวิถีปฏิบัติ และพิธีกรรมต่าง ๆ

ประเพณี แบ่งเป็น 3 ประเภท คือ (สมปราชญ์ อัมมะพันธุ์, 2536: 16)

1. จารีตประเพณี หรือกฎศีลธรรม หมายถึงสิ่งซึ่งสังคมยึดถือและปฏิบัติสืบกันมาอย่างต่อเนื่องและมั่นคง เป็นเรื่องของความถูกต้องและมีเรื่องของศีลธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย สมาชิกในสังคมต้องทำตาม ถ้าฝ่าฝืนถือว่าเป็นผิด
2. ขนบประเพณี หมายถึงระเบียบแบบแผนที่สังคมได้กำหนดไว้แล้วปฏิบัติกันสืบมาทั้งทางตรงและทางอ้อม คือทั้งที่กำหนดเป็นระเบียบแบบแผนไว้ชัดเจนและทั้งที่เป็นประเพณีโดยทั่วไปที่ไม่ได้กำหนดระเบียบแบบแผนไว้ชัดเจน
3. ธรรมเนียมประเพณี หมายถึงประเพณีที่เกี่ยวกับเรื่องธรรมดาสามัญที่ทุกคนควรทำ ไม่มีระเบียบแบบแผนเหมือนขนบประเพณี หรือมีความผิดถูกเหมือนจารีตประเพณี เป็นแนวทางในการปฏิบัติที่ทุกคนปฏิบัติกันโดยทั่วไปจนเกิดความเคยชิน และไม่รู้สึกรู้สึว่าเป็นภาระหน้าที่ เนื่องจากเป็นสิ่งที่มีความหมายและใช้กันอย่างแพร่หลาย

ดังนั้นประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย จึงหมายถึงประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอยและเพลงบัวลอย ทั้งที่เป็นจารีตประเพณี ขนบประเพณี และธรรมเนียมประเพณี ในที่นี้ผู้วิจัยไม่ได้แยกแยะว่าข้อใดควรจัดเป็นประเพณีแบบใด แต่กล่าวถึงประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอยทั้งหมดโดยเรียกรวม ดังนี้

- 5.1.1 ประเพณีในการใช้วงบัวลอยบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ
- 5.1.2 ประเพณีในการบรรเลงประ โคมของวงบัวลอยในโอกาสต่าง ๆ
- 5.1.3 ประเพณีในการอุทิศส่วนกุศลให้ครูบาอาจารย์
- 5.1.4 ประเพณีการให้คนปีเป็นผู้ตั้งคำถาม
- 5.1.5 ประเพณีในการติดต่อบัวลอยไปบรรเลง
- 5.1.6 ประเพณีการบรรเลงบัวลอยเพื่อให้เกียรติผู้ตาย

ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

5.1.1 ประเพณีในการใช้วงบัลลอยบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ

วงบัลลอยในปัจจุบันเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานศพแต่เพียงอย่างเดียว จากการศึกษของผู้วิจัยพบว่าแต่เดิมนั้นวงบัลลอยสามารถใช้บรรเลงได้ในงานทุกประเภททั้งในงานศพและงานมงคล ดังที่สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยาตำราสารานุกรม (2505: 237) ทรงกล่าวว่า “... อันที่จริงปี่พาทย์มอญ มอญเขาก็ใช้ทั้งในงานมงคลและงานศพ เหมือนกันกับปี่พาทย์ไทย กลองคู่กับปี่ชวาและฆ้องประสมกัน เรียกว่าบัลลอย ก็ใช้ทั้งงานศพและงานมงคล ...”

อย่างไรก็ตามไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการนำวงบัลลอยไปบรรเลงในงานมงคลประเภทใด แต่อาจเป็นการบรรเลงในกระบวนแห่ต่าง ๆ เช่น ในรูปแบบของปี่กลองมลายูซึ่งใช้ในกระบวนแห่ในพระราชพิธีในสมัยโบราณ ครั้นต่อมากงมีผู้เกิดความรังเกียจว่าเป็นของใช้ในงานศพด้วยจึงไม่นำไปใช้ในงานมงคลอีกทำให้วงบัลลอยจึงนำมาใช้ในงานศพเพียงอย่างเดียว

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าในสมัยโบราณวงบัลลอยใช้บรรเลงได้ทั้งในงานมงคลและงานศพ ต่อมาในสมัยปัจจุบันได้เปลี่ยนค่านิยมไปใช้บรรเลงเฉพาะในงานศพเพียงอย่างเดียว

5.1.2 ประเพณีการบรรเลงประโคมของวงบัลลอยในโอกาสต่าง ๆ

สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ (2537:182) ทรงอธิบายความหมายของคำว่าประโคม ไว้ดังนี้ “...คำว่าทำเพลงในที่นี้ หมายถึงเครื่องมือที่ทำให้เป็นเพลง มีฆ้องกลองเป็นต้น เครื่องเหล่านั้นเข้าใจว่าเกิดขึ้นแต่การตีเกราะเคาะไม่ในการล่าสัตว์เพื่อทำให้สัตว์ตกใจ แล้วจึงคิดต่อแก้ไขให้เครื่องมือเหล่านั้นดังก็ก้องยิ่งขึ้นเพื่อให้ตีเป็นสง่า เพื่อให้เกรงขาม และเพื่อเป็นสัญญาณเพื่อเรียกการตีเครื่องเหล่านั้นให้ดัง เรียกกันว่า ประโคม อยู่จนทุกวันนี้ ไม่เกี่ยวกับการร้องรำเลย...”

จากคำอธิบายข้างต้น สรุปได้ว่าการประโคมเป็นการบรรเลงของเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีโดยอิสระ ไม่มีการขับร้องประกอบ มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการแสดงความยิ่งใหญ่ ให้เกิดสง่า น่าเกรงขาม หรือเป็นสัญญาณอย่างใดอย่างหนึ่ง สำหรับการบรรเลงประโคมของวงบัลลอยนั้น พบว่ามีการบรรเลงประโคมในโอกาสต่าง ๆ กัน ดังนี้

5.1.2.1 การประโคมแห่

การประโคมแห่ของวงบัลลอยนี้ไม่ค่อยพบในปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ตามในสมัยโบราณมีการใช้วงบัลลอยบรรเลงประโคมสำหรับขบวนแห่ ดังที่ ร.ต. สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น. (สัมภาษณ์) ได้เล่าว่า “...เมื่อครั้งที่คุณครูหมื่นตันตรีการเจนจิต (สาย ศศิผลิน) ยังมีชีวิตอยู่นั้น (คือประมาณ 40 ปีมาแล้ว) บ้านของท่านอยู่แถววัดชีเหล็กทางฝั่งธนบุรี ครูหมื่นตันตรีการเจนจิตยังเคยไปเป่าปี่บัลลอยแห่ศพโดยทางเรือ โดยการยกวงบัลลอยทั้งวงลงในเรือ นำหน้าเรือบรรทุกศพ

แห่จากบ้านไปยังวัด สมัยนั้นแถวคลองบางกอกน้อย คลองชักพระ ยังมีการใช้วงบัวลอยแห่ศพอยู่...” นั้นย่อมแสดงว่าในสมัยโบราณมีการใช้วงบัวลอยประโคมแห่จริง และเพ็งเล็กใช้เมื่อไม่นานมานี้เอง

จากการศึกษาสังเกตแบบมีส่วนร่วมของผู้วิจัยพบว่า มีการนำวงบัวลอยประโคมแห่ในงานศพของจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ โดยเดินแห่นำหน้าขบวนศพในการเชิญศพจากบริเวณที่เก็บศพไปสู่ศาลาบำเพ็ญกุศลศพ คนกลองได้ใช้ผ้าขาวม้าทำเป็นสายคล้องกลองเข้ากับคอสำหรับตี ปี่เป่าเป็นทำนองเพลงนางหงส์ 2 ชั้น

1 จากข้อมูลดังกล่าวสรุปได้ว่า วงบัวลอยเคยใช้สำหรับประโคมแห่ในสมัยโบราณ แต่ในปัจจุบันไม่ค่อยได้รับความนิยมเท่าไรนัก ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการนิยมไปใช้วงดนตรีแบบอื่นแทนที่แทนก็ได้

5.1.2.2 การประโคมขาม

การประโคมขามเป็นการประโคมตามเวลาต่าง ๆ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงมีพระวินิจฉัยเกี่ยวกับการประโคมขามไว้ในสาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า (นริศรานุวัดติวงศ์, 2526: 280)

“ คราวนี้จะกราบทูลถึงคำว่า “ขาม” เคยตรวจค้นคำนี้มาแล้ว พบอย่างประหลาดที่สุด ท่านอธิบายว่า “ขาม” (คือ ขามะ) เป็นคำเดียวกับ “ขม” (คือ ขมะ) ขม หมายถึงพญายม ผู้เป็นเจ้าแห่งความตาย ขาม (เดิมลากข้าง) หมายถึงเป็นผู้รับใช้ตามคำสั่งของพญายมทำให้ไปตาย นั่นก็คือทหารตรงตัว เป็นคำที่ฟังได้ เวลาที่เรียกว่าขามก็คือเวลาที่เปลี่ยนทหารรักษาการณ์ ตามที่เรียกว่า ข่ารุ่ง ข่าเที่ยง ข่าค่ำ จะเป็น ขามรุ่ง ขามเที่ยง ขามค่ำ พุดเพา ๆ ไปเอาขามเป็นข่า หรือคำไทยก็มีข่าอยู่ก็ไม่ทราบ หนังสือเก่าใช้คำว่า “ข่าขาม” ก็มี แต่ที่พูดว่าข่า ก็มีแต่รุ่ง เที่ยง ค่ำ สามกษัตริย์เท่านั้น ส่วนขามหนึ่ง สองขาม สามขาม ไม่มีใครพูดว่า ข่า ส่วนกลองนั้นเคยได้ยินพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงตรัสเล่าว่า เขาเอาไว้บนประตูดิประโคมเมื่อเวลาทหารเปลี่ยนขาม ก็ได้แก่ประโคมขามนั่นเอง แล้วยังจำชื่อกลองซึ่งเขาเรียกกันไว้ได้ด้วยว่าเขาเรียก “โนระบัด” เป็นภาษาอะไรก็ไม่ทราบและประเพณีที่แขวนกลองไว้บนประตู เป็นประเพณีเมืองไหน หรือทั่วไปในอินเดียก็ไม่ทราบ”

จากพระวิจารณ์ข้างต้นเห็นได้ว่าการประโคมขามนั้นเมื่อมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการบอกเวลาเตือนให้บรรดาเจ้าหน้าที่ผู้มีภาระกิจในแต่ละเวลาให้ทำหน้าที่ของตน ได้แก่การประโคมเป็นสัญญาณสำหรับให้ทหารขามเปลี่ยนขามในแต่ละผลัด

การที่วงบัวลอยในสมัยก่อนใช้ประโคมขามด้วยนั้น ม.ล.สุรภัย์ สวัสดิกุล (สัมภาษณ์) เล่าว่า เมื่อครั้งที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทำปีพาทย์มอญประจำที่วัดไตรมิตรนั้น เคยเห็นทำบัวลอยประโคมขามตอนเที่ยงวัน มีเพลงหลายเพลง แต่ก็ไม่ทราบว่ามิเพลงอะไรบ้าง

นอกจากนี้ศิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) ยืนยันว่ามีการใช้วงบัวลอยประโคมขามจริง เนื่องจากได้รับถ่ายทอดทางเพลงบัวลอยไว้จากหลวงประดิษฐไพเราะ ซึ่งมี 2 แบบคือ แบบสำหรับประโคมขามหนึ่งและแบบสำหรับประโคมขามสอง ซึ่งมีรายละเอียดของลำดับเพลงและจำนวนเพลงต่างกัน โดยการประโคมขามนั้นในวันหนึ่งประโคม 4 ครั้ง คือ ย่ำรุ่ง ย่ำเที่ยง ย่ำค่ำ และเที่ยงคืน โดยในการประโคมตอนย่ำรุ่งและย่ำค่ำใช้เพลงสำหรับประโคมขามหนึ่ง ส่วนการประโคมตอนย่ำเที่ยงและเที่ยงคืนนั้นใช้เพลงสำหรับประโคมขามสอง

สำหรับแบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอยในการประโคมขาม นั้นครูเทียบ คงลายทอง ได้อธิบายไว้ว่า การประโคมขาม เป็นการบรรเลงทุก ๆ ๑ ชั่วโมงตลอดทั้งคืน คือ บรรเลงตอน ๒๑.๐๐ น. ครั้งหนึ่ง ตอน ๒๔.๐๐ น. ครั้งหนึ่ง ตอน ๐๓.๐๐ น. ครั้งหนึ่ง และบรรเลงอีกที่ตอน ๖ โมงเช้าเป็นอันหมดการประโคมขามในวันหนึ่ง เพลงที่ใช้ในการประโคมขามนี้เริ่มตั้งแต่เพลงบัวลอยก่อน แล้วจึงออกเพลงเป็นพวกหน้าทับสองไม้ในอัตรา ๒ ชั้น เช่น ครอบงูหาหรือเพลงสองชั้นอื่น ๆ เช่น ช้างประสานงาน แจกโทร เป็นต้น

จากข้อมูลข้างต้นเห็นได้ว่าวงบัวลอยมีรูปแบบของประโคมขาม 2 แบบ คือ แบบของศิริ นักดนตรี ทั้งวันประโคม 4 ครั้ง คือ ย่ำรุ่ง (06.00 น.) ย่ำเที่ยง (12.00 น.) ย่ำค่ำ (18.00 น.) และเที่ยงคืน (24.00 น.) ตรงกับพระวิจารณ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ที่ว่าขามรุ่ง ขามเที่ยง ขามค่ำ และขามเที่ยงคืน และแบบของเทียบ คงลายทอง ประโคมเฉพาะกลางคืน 4 ครั้ง คือ 21.00 น. 24.00 น. 03.00 น. และ 06.00 น. ทั้ง 2 แบบมีแบบแผนของบทเพลงที่ใช้ในการประโคมขามแตกต่างกัน

5.1.2.3 การประโคมเผาศพ

ในปัจจุบันวงบัวลอยเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในตอนเผาศพเท่านั้น โดยปกติบรรเลงตอนเผาศพคือตอนที่แขกขึ้นวางดอกไม้จันทน์บนเมรุ แต่ก็สามารถบรรเลงในตอนเผาจริงหรือตอนเก็บศพก็ได้ในกรณีที่ศพนั้นต้องการเก็บไว้ก่อน เพลงที่บรรเลงก็เป็นเพลงอย่างเดียวกัน

สำหรับแบบแผนการบรรเลงของวงบัวลอยในการประโคมตอนเผาศพนัสนั้นจากการศึกษาพบว่า มีรูปแบบการเรียงลำดับเพลง 2 แบบ คือ แบบแรกเป็นแบบทั่วไป ประกอบด้วยเพลง ร่ำสามลา ตัวบัวลอย นางหน้าย ร่ำ ไฟชุม เพลงเร็ว ร่ำ และเพลงนางหงส์

ส่วนแบบที่ 2 นั้นเป็นทางของศิริ นักดนตรี เรียกว่าทางอัมพวา ประกอบด้วยเพลง ร่ำสามลา ตัวบัวลอย นางหน้ายออกชักฟืนสามคุ้น ร่ำ ไฟชุม ร่ำ ขะหรั่น กระดี่ดี บัดพลี ร่ำ และนางหงส์

ในกรณีที่ในงานศพนั้น ๆ มีวงดนตรีหลายชนิดมาบรรเลง การบรรเลงในตอนเผาศพนัสนั้นต้องเรียงลำดับไปที่ละวง ไม่ใช่บรรเลงขึ้นพร้อมกันทุกวง เช่น ถ้าเป็นงานพิธีการที่มีกองเกียรตินิยมโดยปกติต้องเรียงลำดับจากวงโยชวาทิต (เพลงพญาโศก) วงบัวลอย (เพลงเรื่องบัวลอย) วงปี่พาทย์มอญ (เพลงประจำบ้าน) และวงปี่พาทย์นางหงส์ (เพลงนางหงส์) เป็นลำดับสุดท้าย (อนันต์ คุริยพันธุ์, สัมภาษณ์) ส่วนในกรณีที่งานนั้นมีปี่กลองชนะต้องให้ปี่กลองชนะบรรเลงก่อน แล้วจึงตามด้วยวงอื่น ๆ ถ้าเป็นงานของชาวบ้านโดยทั่วไป โดยปกตินิยมให้วงบัวลอยบรรเลงก่อน (พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์)

การบรรเลงของวงบัวลอยในการประโคมเผาศพนัสนั้น กรณีที่ใช้วงบัวลอยเพียงอย่างเดียว คนปี่ต้องกะเวลาให้บทเพลงจบลงพร้อมกับแขกคนสุดท้ายขึ้นเผาศพเรียบร้อย โดยอาจตัดบทเพลงบางส่วนออกไปได้ในกรณีที่มิมีจำนวนแขกน้อย หรืออาจเพิ่มเติมบทเพลงหรือบรรเลงซ้ำเพลงได้ในกรณีที่มิมีแขกจำนวนมาก เพื่อให้บทเพลงมีความยาวพอดีกับจำนวนแขกที่ขึ้นไปเผาศพ (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์)

สรุปได้ว่าการบรรเลงสำหรับประโคมเผาศพของวงบัวลอยนั้น บรรเลงได้ทั้งตอนเผจริงและเผหลอก บทเพลงที่ใช้บรรเลงนั้นมีรูปแบบ 2 แบบที่แตกต่างกัน คือ ทางทั่วไปและทางอัมพวา ในการบรรเลงสามารถตัดหรือยืดยืดบทเพลงออกไปได้ ขึ้นอยู่กับจำนวนแขกที่ขึ้นไปเผาศพ

5.1.3 ประเพณีในการอุทิศส่วนกุศลให้ครูบาอาจารย์

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่า นักดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงบัวลอยจากครูแล้ว มักจะได้รับการแนะนำจากครูให้ตัดบาตรเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูบาอาจารย์ต่าง ๆ ดังที่ ร.ต. สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น.(สัมภาษณ์) กล่าวว่าเมื่อต่อเพลงบัวลอยจบแล้วต้องตัดบาตรทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ นอกจากนี้เมื่อคราวที่ผู้วิจัยได้ไปขอต่อเพลงบัวลอยกับครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์นั้น เมื่อต่อเพลงจบแล้ว ผู้วิจัยก็ได้รับคำบอกกล่าวจากครูว่าให้ไปตัดบาตรอุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูโชติ คุริยประณีต ผู้ที่ถ่ายทอดวิชา

บัลลอยให้แก่ท่าน และอุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูบาอาจารย์ต่าง ๆ ที่เป็นผู้คิดค้นแต่งเพลงบัลลอยและสืบทอดกันมาถึงปัจจุบัน รวมทั้งอุทิศให้แก่เจ้ากรรมนายเวรทั้งหลายด้วย

5.1.4 ประเพณีการให้คนปีเป็นผู้ตั้งกานัล

เป็นประเพณีของการบรรเลงดนตรีไทย ก่อนที่จะบรรเลงออกงานทุกครั้งนั้นต้องมีการตั้งกานัลบูชาครูเสียก่อน เพื่อเป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์และเพื่อความเป็นสิริมงคลของนักดนตรี ซึ่งโดยปกติแล้วมักจะให้ครูผู้ควบคุมวงเป็นผู้ตั้งกานัลบูชาครู สำหรับการบรรเลงของวงบัลลอยนั้นมีธรรมเนียมว่าเมื่อนักดนตรีเข้านั่งประจำที่พร้อมแล้ว คนปีต้องเป็นผู้ทำกานัล เนื่องจากถือว่าเป็นหน้าที่ของคนปีโดยตรงที่ต้องทำกานัลและลากานัล (ศิริ นักดนตรี, สัมภาษณ์; ชนะ ชำนิราชกิจ, สัมภาษณ์) แต่ในปัจจุบันนี้บางครั้งก็ให้ผู้ที่มิอาจโสดสูงสุดในวงเป็นผู้ทำกานัลก็ได้ (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์)

5.1.5 ประเพณีในการติดดอกบัลลอยไปบรรเลง

ในการติดดอกบัลลอยไปบรรเลงนั้น จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในหนังสือกิจกรรมหลังความตายไว้ว่า (อานันท์ นาคคง, 2541: 34) “...ในการหาวงบัลลอยไปงานสมัยก่อนอาจจะหาแขกกับปีพาทย์มอญ หรือบางทีนักดนตรีในวงปีพาทย์มอญทำเพลงบัลลอยได้ เจ้าภาพอาจจะหาหมาไปด้วยกันเลยก็ได้ การไปออกงานบัลลอยต้องตั้งพานกานัลด้วยดอกไม้ธูปเทียนและเงิน 6 บาท ... งานที่ไปเล่นแล้วแต่เจ้าภาพจะหา ไม่จำเป็นว่าต้องเป็นศพนักดนตรีด้วยกัน ในสมัยก่อนต้องไหว้วานกัน เดินทางไปหานักดนตรีกันถึงบ้าน แต่สมัยนี้ใช้โทรศัพท์ลูกเดียว พอหลังจากงานเสร็จแล้วก็แล้วกัน...”

จากคำกล่าวของจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ข้างต้นนั้น สรุปได้ว่าในสมัยโบราณการติดดอกบัลลอยไปบรรเลงในงานศพนั้น เจ้าภาพต้องไปหานักดนตรีถึงบ้านพร้อมด้วยพานกานัล ดอกไม้ธูปเทียนและเงิน 6 บาท ส่วนในปัจจุบันธรรมเนียมปฏิบัตินี้ได้เสื่อมลง กลายเป็นการติดดอกกันทางโทรศัพท์แทน

5.1.6 ประเพณีการบรรเลงบัลลอยเพื่อให้เกียรติแก่ผู้ตาย

ในการนำวงบัลลอยไปบรรเลงในงานศพนั้น จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่าส่วนมากเป็นการบรรเลงในงานศพของนักดนตรีไทย ญาติของนักดนตรีไทย หรือผู้ที่เป็นที่นับถือในสังคม ในการไปบรรเลงนั้นนักดนตรียินดีไปบรรเลงโดยไม่คำนึงถึงค่าใช้จ่าย เพื่อเป็นการแสดงการเชิดชูและให้เกียรติแก่ผู้ตาย ดังที่สมาน น้อยนิคย์ (สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า ในการไปบรรเลงบัลลอยนั้น ครู

เทียบ คงลายทองได้กำชับนักหนาว่าให้เป็นงานช่วย ห้ามเรียกร้อยเงินทองเด็ดขาด ถือเป็นการเกื้อกูลกัน และเป็นการให้เกียรติแก่ผู้ตายเป็นครั้งสุดท้ายด้วย

ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในหนังสือคิดกรรมหลังความตาย (อานันท์ นาคคง, 2541: 33) ว่า “...ส่วนเรื่องค่าตัวไม่เคยเรียก แล้วแต่ทางเจ้าภาพจะให้ ซึ่งบางทีไม่ได้เลยก็มี...”

จากข้อมูลข้างต้นนั้นเห็นได้ว่านักดนตรียินดีไปบรรเลงบัวลอยในงานเพื่อเป็นการให้เกียรติแก่ผู้ตาย โดยไม่มีการเรียกร้อยค่าตัวหรือค่าแรงแต่อย่างใด ทั้งนี้ค่าตัวจะได้มากหรือน้อยเพียงไรนั้น ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าจะให้เท่าไรหรือจะไม่ให้ก็ได้

จากการศึกษาเกี่ยวกับธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย สรุปได้ว่า

- วงบัวลอยแต่เดิมเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงได้ทั้งในงานมงคลและงานศพ ส่วนในปัจจุบันนิยมบรรเลงในงานศพเพียงอย่างเดียว
- การใช้วงบัวลอยประกอบศพในสมัยโบราณนั้น สามารถใช้ได้ทั้งการประกอบแห่ ประกอบขาม และประกอบเผา ส่วนในปัจจุบันนิยมใช้ประกอบเผาเพียงอย่างเดียว
- ผู้ที่ได้เรียนเพลงบัวลอยแล้วควรดักบาตรอุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูบาอาจารย์ต่าง ๆ ที่ล่วงลับไปแล้วเพื่อเป็นการแสดงความกตัญญู
- การติดต่อวงบัวลอยไปบรรเลงในงาน ในสมัยโบราณเจ้าภาพต้องนำพานกำนัลไปหานักดนตรีที่บ้าน แต่ในปัจจุบันอาจใช้การติดต่อทางโทรศัพท์
- ก่อนการบรรเลงของวงบัวลอยต้องตั้งเครื่องกำนัลบูชาครู โดยให้คนปีหรือผู้อาวุโสในวงเป็นผู้ตั้งกำนัล
- การไปบรรเลงบัวลอยในงานศพนั้นนักดนตรีถือว่าเป็นการให้เกียรติแก่ผู้ตาย จึงไม่นิยมเรียกร้อยค่าตอบแทนในการแสดง ค่าตอบแทนที่ได้นั้นขึ้นอยู่กับเจ้าภาพ

5.2 พิธีกรรมของวงบัวลอย

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2525: 585) ได้ให้ความหมายของพิธีกรรมไว้ว่า พิธี หมายถึง งานที่จัดขึ้นตามลัทธิเพื่อความขลัง กรรม หมายถึง การกระทำ การงาน หรือกิจ ส่วน พิธีกรรม หมายถึง การบูชา

ในพจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยา ของราชบัณฑิตยสถาน (2524: 314) ได้ให้ความหมายของพิธีกรรมว่า พิธีกรรมเป็นแบบอย่างของพฤติกรรมที่กำหนดไว้ด้วยกฎเกณฑ์ หรือธรรมเนียม ประเพณีให้กระทำและเพื่อให้มีความขลัง

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช (2523: 4-5) กล่าวว่า พิธีกรรม คือ วิธีการชนิดหนึ่งที่จะนำไปสู่เป้าหมาย การจะได้มาซึ่งสิ่งที่ต้องการนั้นมีพิธีกรรมเป็นสัญลักษณ์ที่คนในสังคมสมมติขึ้นให้เป็นสื่อ หรือวิธีการที่จะนำมาซึ่งความสำเร็จในสิ่งที่ตั้งความหวังไว้

สมปราชญ์ อัมมะพันธุ์ (2536: 18-19) กล่าวว่า พิธีกรรมเป็นการกระทำของคนในสังคม ที่คิดว่าการกระทำนั้นจะช่วยให้ตนพ้นทุกข์และได้รับความสุข การกระทำเหล่านี้มีผลจากทัศนคติและค่านิยมของคนในสังคม ซึ่งมีความคิดและความเชื่อต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง จึงทำให้เกิดการกระทำตามความเชื่อนั้น

โดยสรุปแล้ว พิธีกรรมจึงหมายถึง การกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งตามค่านิยม ทัศนคติ ความคิด ความเชื่อ โดยเข้าใจว่าการกระทำนั้นย่อมมีผลตอบสนอง ทำให้คนได้รับผลประโยชน์ตามที่คาดหวังไว้ ทำแล้วมีผลทำให้จิตใจเบิกบานเป็นสุข ที่เรียกว่าได้บุญได้กุศล สำหรับพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงของวงบัวลอยนั้น จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่ามีอยู่ 3 ลักษณะ คือ

5.2.1 พิธีกรรมในการขอเรียนเพลงบัวลอย

ในการขอเรียนเพลงบัวลอยนั้น ผู้วิจัยพบว่าวิธีการที่สำคัญคือผู้เรียนต้องนำขันก้านลไปขอต่อเพลงกับครู จึงจะได้รับการถ่ายทอดวิชาให้ ดังที่จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในหนังสือคติดกรรมหลังความตายเกี่ยวกับการต่อเพลงบัวลอยไว้ว่า (อานันท์ นาคคง, 2541: 33) “...วันที่ต่อเพลงก็ต้องนำขันก้านลไปด้วย เป็นขันเงิน สมัยนั้น (พ.ศ. 2497) ซ้อมมาลูกละ 30 บาท นับว่าแพงเอการ ข้างในขันใส่ดอกไม้รูปเทียนและเงินอีก 106 บาท...”

ซึ่งก็สอดคล้องกับศิริ นัคนดนตรี (สัมภาษณ์) ที่กล่าวว่าเครื่องก้านลที่ผู้เรียนต้องเตรียมไปหาครูเพื่อขอต่อเพลงบัวลอย ได้แก่ ขันก้านล เงินก้านล 106 บาท ดอกไม้ รูปเทียน บุหรี่ เหล้าขาว

นอกจากนี้ ศิริ นักดนตรี ยังกล่าวว่า การเรียนเพลงบัวลอยนั้นต้องเรียนกันที่วัด หรือที่ทางน้ำไหล เนื่องจากเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับความตายจึงถือเป็นสิ่งอัปมงคล จึงต้องเรียนกันในวัด เนื่องจากถือว่าพระสามารถป้องกันสิ่งอัปมงคลทั้งปวงได้ ส่วนการเรียนริมทางน้ำไหลนั้น เพื่อให้ความอัปมงคลต่าง ๆ นั้นไหลไปกับน้ำ จะได้ไม่ติดอยู่กับผู้สอนและผู้เรียน

กาหลง พึ่งทองคำ (สัมภาษณ์) กล่าวว่า “....การเรียนเพลงบัวลอยนั้น ผู้เรียนต้องเตรียมเงินกำนล 100 บาท และดอกไม้ รูปเทียน ไปขอเรียนต่อครู การต่อเพลงต้องต่อกันที่วัด ถึงแม้จะไม่สะดวกในการต่อก็ต้องต่อที่วัด โดยอาจจะขึ้นหัวเพลงสักหน่อยก็ดี เพื่อเป็นการเอาเคล็ดว่าได้ต่อที่วัดแล้ว...”

เห็นได้ว่าการขอต่อเพลงบัวลอยในสมัยโบราณนั้น ผู้เรียนต้องนำขันกำนล พร้อมด้วยดอกไม้ รูป เทียน เงินกำนล 100 บาท หรือ 106 บาท หรืออาจมีบุหรีและเหล้าด้วย เพื่อไปเป็นเครื่องกำนลครูในการขอเรียนเพลงบัวลอยกับครู

บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์) ให้ความเห็นว่า การนำกำนลไปหาครูเพื่อขอต่อเพลงนั้น เป็นธรรมเนียมปฏิบัติของครูในสมัยโบราณ ซึ่งเป็นสมัยที่นักดนตรียังใช้ดนตรีเป็นเครื่องประกอบอาชีพ ต่างกับในปัจจุบัน ซึ่งการเรียนเพลงเป็นกระบวนการทางวิชาการ โดยเฉพาะการเรียนดนตรีในระบบโรงเรียน ดังนั้น การนำเครื่องกำนลไปหาครูเพื่อขอต่อเพลง จึงไม่ได้ยึดถือกันเคร่งครัดนัก

จากคำกล่าวข้างต้นนั้นเห็นได้ว่าในขอการเรียนเพลงบัวลอยในสมัยโบราณนั้น ผู้เรียนต้องนำขันกำนลพร้อมด้วยเครื่องกำนลไปหาครูเพื่อขอต่อเพลง เมื่อครูรับแล้วจึงต่อเพลงได้ ส่วนในปัจจุบันนั้นการเรียนดนตรีมักเป็นกิจกรรมการเรียนการสอนในสถานศึกษา จึงไม่ค่อยยึดถือเคร่งครัดในเรื่องการนำเครื่องกำนลไปหาครูเพื่อขอต่อเพลง สำหรับสถานที่ในการต่อเพลงนั้นนิยมต่อกันในวัดหรือริมทางน้ำไหล

สำหรับขั้นตอนของพิธีกรรมในการขอต่อเพลงบัวลอยนั้น มีขั้นตอนดังนี้ (ศิริ นักดนตรี, สัมภาษณ์)

- ผู้เรียนนำขันกำนล ดอกไม้ รูปเทียน เงินกำนล และเครื่องกำนลไปหาครู
- ครูนำเครื่องกำนลไปบูชาครูเทพเจ้า โดยจุดรูปเทียนบูชา
- ครูนำผู้เรียนกล่าวนะโม 3 จบ แล้วจึงบูชาพระรัตนตรัย
- ครูกล่าวนำผู้เรียนบูชาครูด้วยคาถาภาษาบาลี
- ครูบอกผู้เรียนตั้งใจอธิษฐานขอพรต่อครู
- เริ่มต่อเพลง โดยต้องไปต่อที่ในวัดหรือริมทางน้ำไหล

จากพิธีกรรมในการขอเรียนเพลงบัวลอยนั้น สรุปได้ว่าผู้เรียนต้องนำขันก้านลพร้อมด้วยเครื่องก้านลไปหาครูเพื่อขอต่อเพลง ครูจะนำผู้เรียนบูชาครูด้วยคาถาต่าง ๆ ตามแบบแผนของตน หลังจากนั้นจึงต่อเพลงได้ สำหรับสถานที่ต่อเพลงนั้นนิยมต่อกันในวัดหรือริมทางน้ำไหล

5.2.2 พิธีคำนับครูหลังจากต่อเพลงบัวลอยจบ

เมื่อผู้เรียนต่อเพลงบัวลอยจบแล้ว โดยทั่วไปครูจะบอกให้ผู้เรียน ไปตักบาตรเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้วและกำชับให้รักษาแบบแผนของครูไว้ไม่เปลี่ยนแปลง สิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) กล่าวว่า การต่อเพลงบัวลอยในสำนักของตนนั้น มีธรรมเนียมที่แตกต่างจากสำนักอื่น คือ เมื่อผู้ใดไปขอต่อเพลงบัวลอย ผู้ที่เป็นครูต้องให้ผู้เรียนรับปากก่อนว่า หลังจากต่อเพลงบัวลอยจบแล้วต้องจัดพิธีคำนับครูให้ได้ตามในระยะเวลาที่ได้กำหนดตกลงกันไว้ ห้ามเลยกำหนด มิฉะนั้นผู้ที่ต่อเพลงบัวลอยไปจะมีอันเป็นไปต่าง ๆ โดยการไหว้ครูหลังจากต่อเพลงบัวลอยจบแล้วหรือเรียกว่าการคำนับครุนั้นเป็นเพียงแต่การไหว้ครูอย่างย่อ โดยที่ผู้เรียนต้องจัดเครื่องคำนับครู ดังนี้

1. ไก่ชีก คีบและสุก อย่างละชีก
2. กล้วยสุก 2 ชุด
3. มะพร้าวอ่อน 2 ชุด
4. ขนมห่มแดง-ต้มขาว อย่างละ 2 ตำรับ
5. เป็ด คีบ สุก อย่างละชีก
6. กุ้ง คีบ สุก
7. หอย คีบ สุก
8. ปู คีบ สุก
9. ปลา คีบ สุก
10. แงบวชต่าง ๆ เช่น แงบวชฟักทอง 2 ตำรับ

เมื่อถึงวันกำหนดทำการคำนับครู ครูผู้ที่ต่อเพลงบัวลอยให้ต้องไปเป็นผู้ทำพิธีคำนับครูให้ จึงถือว่าเป็นการปฏิบัติถูกต้องและครบถ้วนในการเรียนเพลงบัวลอย สำหรับพิธีกรรมในการคำนับครุนั้นมีลักษณะคล้ายกับการไหว้ครูประจำปี มีขั้นตอนดังนี้ (สิริ นักดนตรี, สัมภาษณ์)

- ผู้เรียนจัดเตรียมสถานที่ อาจจะตั้งโต๊ะหมู่บูชาวางพระพุทธรูปและเศียรครู
- จัดเครื่องคำนับครูให้พร้อมวางบนผ้าขาวที่ปูไว้
- ครูจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย
- ครูและผู้เรียนกล่าวคำบูชาพระรัตนตรัย

- ครูนำผู้เรียนกล่าวคำบูชาครู โดยอาจกล่าวเพียง 3 - 4 บท
- ครูนำผู้เรียนกล่าวคำถวายเครื่องสังเวทค่านับครู
- ครูให้ผู้เรียนกล่าวขอพรครู
- ครูนำผู้เรียนกล่าวลาเครื่องสังเวท และกล่าวคำส่งครูกลับที่ประทับ
- ครูประพรมน้ำมนต์ให้แก่ผู้เรียน

สรุปได้ว่าการค่านับครูหลังจากต่อเพลงบัวลอยนั้นเป็นการจัดเครื่องสังเวทบูชาครูของผู้เรียน โดยมีครูเป็นผู้ทำพิธีและมีลักษณะคล้ายกับการไหว้ครูประจำปี แต่มีขั้นตอนที่สั้นและรวบรัดกว่า จัดเป็นพิธีที่แสดงความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ต่าง ๆ ทั้งที่มาชีวิตอยู่และล่วงลับไปแล้ว

5.2.3 พิธีไหว้ครูก่อนการบรรเลงของวงบัวลอย

ในการบรรเลงเพลงบัวลอยของวงบัวลอยในงานแต่ละครั้งนั้น นักดนตรีต้องทำพิธีไหว้ครูก่อนการบรรเลงหรือทำกานัลทุกครั้ง ในสมัยโบราณเจ้าภาพต้องจัดโต๊ะหมู่บูชาชุดเล็กให้ 1 ชุด มีกระถางรูป แจกันดอกไม้ วางเครื่องกานัลใส่พานหรือขัน ของกานัลมีดอกไม้ รูปเทียน เงิน 6 บาท หรือ 12 บาท ไม่จำเป็นต้องมีเหล้าและบุหรี (ชนะ ชำนิราชกิจ, สัมภาษณ์)

ในการทำกานัลนั้น โดยมากผู้ทำกานัลแต่ละคนมักจะมีคาถาเป็นภาษาบาลีสำหรับท่องในใจเพื่อทำกานัล ทั้งนี้มีความหมายเพื่อเป็นการบูชาครูบาอาจารย์และขอพรครูให้มีแต่ความสงบ สุขร่มเย็นตลอดไป ตลอดจนขอขมาครูบาอาจารย์หากว่าได้ทำผิดพลาดไปด้วยประการใด ๆ ก็ตาม คาถาสำหรับทำกานัลนั้น นักดนตรีแต่ละคนมักจะใช้คาถาต่าง ๆ กันขึ้นอยู่กับที่ได้รับถ่ายทอดมาจากครูบาอาจารย์ของแต่ละคน

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่ามีการใช้คาถาในการทำกานัลแตกต่างกันดังนี้

คาถาทำกานัล (ชนะ ชำนิราชกิจ, สัมภาษณ์)

นะโมตัสสะ ะกะวะระโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทฺธัสสะ (ว่า 3 ครั้ง)

สัคเค กาเม จะ รูปเ ครีติชะระตะเถ จันทะลิกเข วิมานเ ที่เป รัฐฐเ จะ กาเม ตะรุณะกะ
หะเน เคะหวัดถุมหิ เขตเต ฎุมมา จายันตุ ชะตะตะตะวิสะเม ยักกะคันธัพพะนาคา ติฏฐันตา สันติเก
ยัง มินิระระจะจะนัง สาธะโวเม สุนันตุ

อัครี พาหุ นุปผัง อะหังวันทา ครูอาจารย์ยัง สัพพะสุขขัง ประสิทธิเม

กาถำทำกำนล (ศิริ นักคนตรี, สัมภาษณ์)

นะโมตัสสะ ะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทฺธัสสะ (ว่า 3 ครั้ง)
 อิมัง อักคี พาหุบุปผัง ครูอาจารย์ยัง ะรังคันธัง ประภูคันทาหิ อะหังเทมิ
 ทุดิขัมปิ อิมัง อักคี พาหุบุปผัง ครูอาจารย์ยัง ะรังคันธัง ประภูคันทาหิ อะหังเทมิ
 อิมัง อักคี พาหุบุปผัง ครูอาจารย์ยัง ะรังคันธัง ประภูคันทาหิ อะหังเทมิ
 ตะติขัมปิ อิมัง อักคี พาหุบุปผัง ครูอาจารย์ยัง ะรังคันธัง ประภูคันทาหิ อะหังเทมิ
 อิมัง อักคี พาหุบุปผัง ครูอาจารย์ยัง ะรังคันธัง ประภูคันทาหิ อะหังเทมิ

กาถาลาเครื่องกำนล (ศิริ นักคนตรี, สัมภาษณ์)

เสสัง มังคะลา ยายามิ

กาถาลาเครื่องกำนล (ชนะ ชำนิราชกิจ, สัมภาษณ์)

สะ ทู สะ

จากการสังเกตของผู้วิจัยเกี่ยวกับการบรรเลงของวงบัวลอย พบว่าการบรรเลงแต่ละครั้ง มีการปฏิบัติในการทำกำนลคล้ายคลึงกัน คือ

1. นักคนตรีทั้งหมดต้องเข้านั่งประจำที่เตรียมพร้อมบรรเลงก่อนเวลาประชุมเพลิง หรือ ก่อนเวลาที่ประธานในพิธีประชุมเพลิงจะมาถึง โดยนักคนตรีจะต้องเตรียมพร้อมในราว 10-30 นาที ก่อนการประชุมเพลิง
2. นักคนตรีต้องจัดวงคนตรีแยกออกจากวงคนตรีอื่น ๆ ให้เป็นเอกเทศ โดยปูเสื่อหรือ พรมแยกออกมา หรือนั่งบนตั่งเตี้ย ๆ ให้เป็นส่วนสัดส่วนไม่ปะปนกับวงคนตรีอื่น ๆ
3. เจ้าภาพต้องจัดเครื่องบูชาครูหรือเครื่องกำนลครูให้ต่างหากแยกออกจากวงคนตรีอื่น (ใน กรณีที่มีคนตรีอื่นบรรเลงด้วย) โดยจัดหาดอกไม้ รูปเทียน และของกำนลใส่พาน ขัน หรือ จาน เตรียมไว้ให้นักคนตรี
4. เมื่อนักคนตรีเข้านั่งประจำที่พร้อมแล้ว คนปี่จะเป็นคนบูชาครูหรือทำกำนล โดยการ จูดรูปเทียน พนมมือแล้วทำพิธี อาจทำนํ้ามนต์ด้วยก็ได้ ระหว่างนี้นักคนตรีคนอื่น ๆ อาจพนมมือ ด้วยหรืออาจนั่งโดยสํารวมก็ได้

5. เมื่อจะเริ่มบรรเลงนักดนตรีทุกคนจะยกมือไหว้ครูอีกครั้งหนึ่ง โดยแต่ละคนมักจะยกเครื่องดนตรีขึ้นจบสัณษะ เช่น คนเป่าขลุ่ยจบสัณษะ คนกลองยกไม้กลองจบสัณษะ คนเหม่งยกเหม่งพร้อมไม้ตีจบสัณษะ

6. เมื่อบรรเลงจบนักดนตรีทุกคนจะยกมือไหว้ครูอีกครั้ง เช่นเดียวกับการยกมือไหว้ครูก่อนการบรรเลง

จากการศึกษาข้างต้นเห็นได้ว่าการไหว้ครูก่อนการบรรเลงหรือการทำก่านล้นนอกจากเป็นการแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ที่ได้ถ่ายทอดวิชาให้แก่ตนและเป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว ยังเป็นเป็นการเสริมสร้างสิริมงคลและเป็นกำลังใจแก่นักดนตรีในการบรรเลงอีกส่วนหนึ่งด้วย

จากการศึกษาพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงของวงบัวลอย สามารถสรุปได้ว่า มีพิธีกรรมที่สำคัญอยู่ 3 ลักษณะ คือ

- พิธีกรรมในการขอเรียนเพลงบัวลอย ผู้เรียนต้องนำขันก่านล้น ประกอบด้วยรูปเทียนดอกไม้มี่เงินก่านล้น ไปหาครูเพื่อทำพิธีขอกครูขออนุญาตเรียนเพลงบัวลอย หลังจากยกครูแล้วแล้วจึงเริ่มต่อเพลงได้ การต่อเพลงนั้นต้องต่อในวัดหรือริมทางน้ำไหล

- พิธีกรรมในการค่านับครูหลังจากต่อเพลงบัวลอยจบ ผู้เรียนต้องจัดเครื่องค่านับครูให้ครบถ้วน แล้วให้ครูไปประกอบพิธีค่านับครู เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ การค่านับครูนี้มีลำดับพิธีที่คล้ายกับการไหว้ครูประจำปี แต่มีขั้นตอนที่สั้นและรวบรัดกว่า จากการศึกษพบว่าพิธีค่านับครูหลังเรียนเพลงบัวลอยนี้มีเฉพาะในสำนักของศิริ นักดนตรีเท่านั้น

- พิธีกรรมในการไหว้ครูก่อนการบรรเลง เป็นธรรมเนียมที่ต้องทำก่านล้นทุกครั้งก่อนบรรเลงบัวลอยในงาน โดยเจ้าภาพต้องเตรียมเครื่องก่านล้นไว้ให้ แล้วนักดนตรีคนใดคนหนึ่งซึ่งโดยปกติเป็นคนเป่าหรือผู้อาวุโสในวงเป็นผู้ทำก่านล้นไหว้ครู ทั้งนี้เพื่อเป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์ และเป็นสิริมงคลแก่นักดนตรี

5.3 ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย

กึ่งแก้ว อรรถากร (2519: 91) กล่าวว่า ความเชื่อ หมายถึง เห็นจริงด้วย เห็นจริงตาม ไม่ว่า จะเห็นเช่นนั้นด้วยความรู้สึกรู้สึกหรือด้วยการไตร่ตรองด้วยเหตุผลก็ตาม

พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยา ของราชบัณฑิตยสถาน (2524: 42) ให้ความหมายของความเชื่อไว้ว่า ความเชื่อเป็นการยอมรับข้อเสนอข้อใดข้อหนึ่งว่าเป็นจริง การยอมรับเช่นนี้โดยสารถะสำคัญแล้วเป็นการรับเชิงพุทธิปัญญา แม้ว่าจะมีอารมณ์สะท้อนใจเข้ามาประกอบร่วมด้วยความเชื่อก่อให้เกิดสภาวะทางจิตใจขึ้นในบุคคล ซึ่งอาจเป็นพื้นฐานสำหรับการกระทำโดยสมัครใจของบุคคลนั้น

สมปราชญ์ อัมมะพันธุ์ (2536: 7) กล่าวว่าความเชื่อเกิดขึ้นจากความกลัว และความไม่รู้ สิ่งใดที่มนุษย์ไม่รู้ ไม่เข้าใจ ไม่สามารถควบคุมให้อยู่ในอำนาจได้ มนุษย์ก็เชื่อว่าสิ่งนั้นย่อมมีอิทธิพลเหนือมนุษย์ ธรรมชาติบางอย่างมีอำนาจเหนือมนุษย์จึงทำให้มนุษย์กลัว ทำให้เกิดความเชื่อในสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์นั้น

นอกจากนี้ใน Webster's Third New International Dictionary (2509: 200) ได้ให้ความหมายของความเชื่อซึ่งสรุปได้ว่าเป็นว่า ความเชื่อ คือ คำตอบซึ่งลึกซึ้งที่เกี่ยวกับการดำรงอยู่ของคน โดยใช้พื้นฐานความศรัทธาและอารมณ์มากกว่าจะเป็นเหตุผลหรือวิทยาศาสตร์

มณี พยอมยงค์ (2530: 73-74) ได้แบ่งประเภทความเชื่อออกเป็น 12 กลุ่ม คือ

1. ความเชื่อเกี่ยวกับปรากฏการณ์ธรรมชาติ
2. ความเชื่อเกี่ยวกับขาลกลางบ้าน
3. ความเชื่อเกี่ยวกับโชคลาง
4. ความเชื่อเกี่ยวกับฤกษ์ยาม นิมิตรฝัน
5. ความเชื่อทางไสยศาสตร์
6. ความเชื่อเกี่ยวกับลักษณะของคนและสัตว์
7. ความเชื่ออันเนื่องมาแต่ศาสนา
8. ความเชื่อเกี่ยวกับการทำมาหากินและอาชีพ
9. ความเชื่อเกี่ยวกับประเพณี
10. ความเชื่อเกี่ยวกับเคล็ดและการแก้เคล็ด
11. ความเชื่อเกี่ยวกับนรก สวรรค์ ชาติ ภพ
12. ความเชื่อเกี่ยวกับเลขดี เลขร้าย วันดี วันร้าย

นอกจากนี้สเตียร์ พันธรังสี (2521: 3-36) ได้แบ่งประเภทของความเชื่อไว้ 11 ประเภท

ดังนี้

1. เชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ ที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ธรรมชาติ
2. เชื่อในอำนาจลึกลับในร่างกายมนุษย์ ว่าสามารถบันดาลให้เกิดสิ่งหนึ่งสิ่งใดขึ้นได้

3. เชื่อในมายาศาสตร์ ซึ่งเป็นการกระทำที่สามารถมองเห็นได้ด้วยตา เริ่มจากการกล่าว เวทย์มนตร์คาถาหรือการแสดงออกซึ่งลีลา ซึ่งต้องอาศัยสื่อ 3 ประการ คือ วัตถุ วิญญาณ และพิธีกรรมกลุ่ม

3. เชื่อในข้อห้าม

4. เชื่อในการชำระตนให้บริสุทธิ์ โดยเฉพาะเมื่อกระทำการละเมิดข้อห้าม ทั้งนี้เพื่อบูชาชำระจิตใจให้สะอาด

5. เชื่อในฤกษ์พิศาง

6. การบูชาสัตว์ที่มีลักษณะพิเศษที่เกี่ยวกับสิ่งที่ตนเคารพ เช่น การนับถือโคของชาวฮินดู เป็นต้น

7. การบูชาธาตุประจำโลก คือ ดิน น้ำ ลม ไฟ

8. การบูชาบรรพบุรุษ

9. เชื่อในเครื่องหมายและเครื่องราง

10. เชื่อในภพอื่น เช่น นรก สวรรค์

จากคำกล่าวข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ความเชื่อ หมายถึง การที่มนุษย์มีความคิดเห็นจริงด้วยในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง อาจมาจากใคร่ครวญพิจารณาหรือไม่ก็ได้ ความเชื่อก็คงจะเป็นผลจากการไม่รู้หรือความกลัวในสิ่งต่าง ๆ

จากการศึกษาเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับวงบัวลอยและเพลงบัวลอย สรุปได้ว่ามีความเชื่อในด้านต่าง ๆ ดังนี้

5.3.1 เชื่อว่าเพลงบัวลอยเป็นของสำหรับงานศพห้ามต่อกันในบ้าน

สุชิน คล้ายมุข (สัมภาษณ์, อ้างถึงใน กนก คล้ายมุข, 2541: 144) กล่าวถึงความเชื่อในการต่อเพลงบัวลอยว่า

“...เพลงบัวลอยเมื่อครั้งที่ครูแสงต่อให้กับนายธงชัย คล้ายทิม ครูให้ไปต่อที่ศาลาพักร้อนหลังบ้าน ห้ามต่อในบ้าน ฉะนั้นจึงใช้ศาลาเป็นสถานที่เรียน ยังยึดถือปฏิบัติสืบต่อมาจนปัจจุบัน หากมีการต่อเพลงบัวลอยให้กับลูกศิษย์คนใดต้องไปต่อนอกบ้านทั้งสิ้น เพราะเชื่อว่าเพลงบัวลอยนี้หากทำการต่อในบ้านแล้ว สิ่งอัปมงคลและอัปรีชัญญะไรเข้ามาสู่ผู้เรียนและผู้สอน...”

นอกจากนี้จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในหนังสือกิจกรรมหลังความตาย เกี่ยวกับการต่อเพลงบัวลอยไว้ว่า (อานันท์ นาคคง, 2541: 33)

“...การต่อเพลงบัวลอยกับครูโชติ ดูเหมือนจะต้องมีพิธีรีตองที่แตกต่างจากการเรียนเพลง ปี่อื่น ๆ ท่านว่าครูโบราณเขาห้ามต่อเพลงนี้ในบ้านจะเป็นอัมภมฺกต ต้องไปหาบริเวณโคนต้นไม้ หรือบริเวณวัดต่อเพลงกัน ดังนั้นเวลาจะเรียนก็ต้องไปที่วัดสังเวช บางลำพู ซึ่งอยู่ใกล้กับบ้านคูริย ประณีตนั้น จะเข้าไปเป่าปี่กันในวัดก็ลำบาก พระท่านว่าหนวกหู เลยต้องนั่งขวางปากประตูวัดกัน ทั้งครูและลูกศิษย์นั้นแหละ เหลือเนื้อที่พอให้คนผ่านไปได้นิดหน่อย ต่อเพลงกันจนจบกระบวน ทางปี่เพลงบัวลอยนี้ครูโชติเล่าว่าได้รับถ่ายทอดมาจากคุณครูเจ้าคุณแสนะครุยางค์ (แจ่ม สุนทร วาทิน) อีกที เวลาต่อก็ต้องตามเจ้าคุณครูไปเรียนกันในวัดเหมือนกัน ไม่รู้ว่าสำนักอื่นเขาจะต่อกันที่ ไหน แต่ก็คงไม่พ้นวัดเช่นกัน...”

จากการศึกษาสังเกตแบบมีส่วนร่วมของผู้วิจัยเกี่ยวกับการต่อหน้าทับบัวลอยของทัศนัย พิณพาทย์ ซึ่งต่อให้กับให้กับสุทธิพงษ์ นนทธรักษา และนิทัศน์ แปลงรัตน์ พบว่า ได้ต่อหน้าทับ บัวลอยกันที่ศาลาวัดในเวลาที่ไม่งานศพ เมื่อไปงานครั้งหนึ่งก็ถือโอกาสต่อเพลงไปในตัวด้วย

จากข้อมูลข้างต้นดังกล่าวจึงสรุปได้ว่าการต่อเพลงบัวลอยนั้นห้ามต่อในบ้านเนื่องจาก เป็นเพลงสำหรับงานศพ คนโบราณกลัวว่าจะเป็นอัมภมฺกตจึงไปต่อเพลงกันในวัด ตามริมทางน้ำ ไหล หรือโคนต้นไม้ เพื่อป้องกันความอัมภมฺกตที่จะเข้าบ้านได้ ความเชื่อนี้ยังเป็นที่ยึดถือกันอยู่ใน ปัจจุบัน

5.3.2 เชื่อว่ากลองมลายูเป็นของสำหรับงานศพไม่ควรนำเข้าบ้าน

เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องนี้เทียบ คงลายทอง (2525: 92) ได้กล่าวไว้ว่า กลองมลายูซึ่งใช้ หนึ่งเป็นสายโยงเร่งเสียงนั้น ธรรมเนียมเดิมใช้สำหรับงานอวมงคลเท่านั้น ส่วนกลองที่ใช้ในงาน มงคลนั้นต้องเป็นกลองแขกซึ่งใช้หาวเป็นสายโยงเร่งเสียง ในสมัยโบราณนั้นเจ้าภาพงานมงคลจะ ไม่ยอมให้นักดนตรีเป่าพาทย์นำกลองกลองมลายูไปใช้แทนกลองแขกในงานของตนเด็ดขาดเพราะ ถือว่าเป็นของอัมภมฺกต แต่ในปัจจุบันความคิดนี้ได้จืดจางลงไปมาก กลองแขกสมัยปัจจุบันได้ใช้ สายโยงเสียงเป็นหนึ่งแบบเดียวกับกลองมลายู มีหน้าซำบางแห่งใช้เชือกในล่อนแทนก็มี

สอดคล้องกับฐิระพล น้อยนิษฐ์ (สัมภาษณ์) ที่กล่าวว่า คนสมัยก่อนห้ามเอาตะโพนมอญ และกลองมลายูเข้าบ้าน เนื่องจากเชื่อว่าเป็นของสำหรับงานศพ หากนำเข้าบ้านต้องมีคนตายเกิดขึ้น จึงปรากฏว่าต้องเก็บตะโพนมอญและกลองมลายูไว้ที่วัด

จากคำกล่าวข้างต้นจึงสรุปได้ว่าคนโบราณห้ามนำกลองมลายูเข้าบ้าน เนื่องจากเห็นว่าเป็นของที่ใช้ในงานศพ จึงกลัวว่าเป็นของอัปมงคลหากนำเข้าบ้านจะทำให้เกิดสิ่งอัปมงคลในบ้าน ด้วย จึงต้องเก็บกลองมลายูไว้ที่วัด ส่วนในปัจจุบันความเชื่อเรื่องนี้ไม่ค่อยยึดถือเคร่งครัดนัก

5.3.3 เชื่อในแรงครูว่าสามารถบันดาลให้เกิดสิ่งต่าง ๆ ได้

ความเชื่อในแรงครูนี้เห็นได้จากคำกล่าวของศิริ นักดนตรี ที่กล่าวว่า การต่อเพลงบัวลอยในสำนักของตนนั้นถ้าใครมาขอต่อบัวลอยจนจบแล้วไม่มาทำพิธียกครู ผู้นั้นอาจจะถูกรุลงโทษให้มีอันเป็นไปต่าง ๆ ซึ่งอาจถึงตายได้

นอกจากนี้สุรภัย สวัสดิกุล กล่าวว่า เมื่อต่อบัวลอยไปแล้วนั้นต้องยึดถือตามที่ครูได้ต่อไว้ให้ ห้ามเปลี่ยนแปลงเพราะถือว่าเป็นการนอกครู อาจจะถูกรุลงโทษได้

ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (อานันท์ นาคคง, 2541: 34) ที่กล่าวว่า “...เพลงบัวลอยนี้ไม่มีกฎเกณฑ์ผูกมัดเหมือนกับเพลงองค์พระพิราพ ที่ระบุว่าจะต้องบวชเรียนมาก่อนแล้ว แต่ก็มีคำเตือนว่าอย่าเอาไปซ้อมเป่าเล่นพร่ำเพรื่อ จะมีงานจริง ๆ จึงค่อยเป่า ต้องรักษาแบบแผนของครูโบราณเอาไว้ด้วย ถ้าเล่นผิดเพี้ยนไปก็จะเป็นสิ่งไม่ดีแก่ตัวผู้บรรเลง ...”

จากคำกล่าวข้างต้นนี้แสดงให้เห็นว่านักดนตรีมีความเชื่อในแรงครูว่า สามารถคลบันดาลให้เกิดสิ่งไม่ดีแก่ตัวเองได้หากประพฤติไม่ถูกต้อง ซึ่งในทางกลับกันหากประพฤติถูกต้อง ครูก็สามารถคลบันดาลให้เกิดความสุขความเจริญแก่ตนเองได้

5.3.4 เชื่อว่าเพลงบัวลอยเป็นของสูง

ความเชื่อข้อนี้เห็นได้จากการตั้งราคากันลไว้ถึง 100 บาทตามที่จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้กล่าวว่า (อานันท์ นาคคง, 2541: 33) “...วันที่ต่อเพลงก็ต้องนำขันกันลไปด้วย เป็นขันเงิน สมัยนั้นซื้อมาลูกละ 30 บาทนับว่าแพงเอาการ ข้างในขันใส่ดอกไม้ธูปเทียนและเงินอีก 106 บาท...”

นอกจากนี้ยังกล่าวว่าเพลงบัวลอยนี้ “...เพลงบัวลอยนี้ ... มีคำเตือนว่าอย่าเอาไปซ้อมเป่าเล่นพร่ำเพรื่อ จะมีงานจริง ๆ จึงค่อยเป่า ... ถ้าหากหลงลืมเพลง เมื่อกลับไปหาครูแล้วก็ต้องเอามาขันกันลไปขอเรียนกันใหม่...”

จากคำกล่าวข้างต้นเห็นได้ว่าครูโบราณได้วางกฎเกณฑ์ไว้ว่าเพลงบัวลอยเป็นของมีคุณค่า ดังจะเห็นได้จากการตั้งค่าก่านลไว้สูง การห้ามซ่อมเป่าเล่นพรา่เพรื่อ และการวางข้อกำหนดว่าถ้าลืมเพลงต้องนำก่านลไปขอเรียนกับครูใหม่ ซึ่งเป็นการทำให้ผู้เรียนเห็นคุณค่าของบทเพลง และรักษาแบบแผนของบทเพลงไว้ได้ ทำให้เพลงบัวลอยทรงคุณค่าตลอดไป

5.3.5 ความเชื่อเรื่องการไม่ใช่เขาวัวทำไม้ติกลอง

ความเชื่อข้อนี้สมพงษ์ พงษ์พรหม (สัมภาษณ์) กล่าวว่า นักดนตรีบางคนมีความเชื่อว่าจะไม่ควรใช้เขาวัวมาทำเป็นไม้ตีกลองมลายู เนื่องจากการนำเขาของเขามาตีหนังของเขาเองเหมือนเป็นการไม่นับถือผู้มีพระคุณที่ให้หนังมาขึ้นหน้ากลอง การกระทำเช่นนั้นจะเป็นการแพ้กันคืออาจทำให้มีผลเสียต่อการบรรเลงได้

จากคำกล่าวดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าความเชื่อในเรื่องนี้เป็นความเชื่อที่แฝงไว้ด้วยความกตัญญูรู้คุณตามหลักของศาสนา

5.3.6 เชื่อว่าวัดสามารถปกป้องตนเองจากสิ่งชั่วร้ายได้

ความเชื่อข้อนี้เห็นได้จากการที่นักดนตรีในสำนักต่าง ๆ ต้องไปด่อเพลงบัวลอยที่วัดเนื่องด้วยกลัวว่าถ้าต่อที่บ้านจะเป็นอัปมงคล ดังกล่าวแล้วในข้อ 5.3.1

บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์) กล่าวว่า การที่ต้องไปด่อเพลงบัวลอยที่วัดนั้น เนื่องจากเพลงบัวลอยเป็นเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมของงานศพ เป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีอันเนื่องมาจากการตาย ในความคิดของคนทั่วไปจึงมีความยำเกรง หรือรังเกียจว่าเป็นของไม่ดีจึงไม่นิยมด่อเพลงหรือซ่อมกันในบ้าน ดังนั้นการด่อเพลงหรือซ่อมเพลงต้องหาเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจว่าสามารถปกป้องตนเองจากสิ่งชั่วร้ายได้ วัดจึงเป็นสถานที่ที่มีความเหมาะสม เนื่องจากมีของสูงคือพระซึ่งเชื่อว่ามีอำนาจที่จะคุ้มครองตนเองให้รอดพ้นจากสิ่งชั่วร้ายต่าง ๆ ได้

จากความเชื่อในข้อนี้เห็นได้ว่าเป็นความเชื่อที่สืบเนื่องมาจากการนำศาสนามาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ โดยถือว่าวัดเป็นศาสนมณฑลจึงสามารถปกป้องสิ่งความอัปมงคลและชั่วร้ายต่าง ๆ ได้

5.3.8 เชื่อว่าแม่น้ำสามารถพัดพาสิ่งชั่วร้ายให้ผ่านไป

เห็นได้จากคำกล่าวของจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (สัมภาษณ์) ที่กล่าวว่าเมื่อคราวที่ไพฑูรย์ อุณหะกะ มาขอด่อเพลงบัวลอยกับตนที่บ้านนั้น ตนได้นำไปด่อเพลงที่ริมแม่น้ำใกล้บ้าน เนื่องจาก

วัดอยู่ไกลทำให้ไม่สะดวก การต่อเพลงที่ริมแม่น้ำก็ถือว่าไม่เป็นไร เนื่องจากแม่น้ำสามารถพัดพาสิ่งชั่วร้ายให้ไหลไปกับสายน้ำได้

นอกจากนี้ศิริ นักดนตรี (สัมภาษณ์) ยังกล่าวว่า การเรียนเพลงบัวลอยนั้นต้องเรียนกันที่วัด หรือที่ทางน้ำไหล เนื่องจากเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับความตายจึงถือเป็นสิ่งอัปมงคล จึงต้องเรียนกันที่วัด เนื่องจากถือว่าพระสามารถป้องกันสิ่งอัปมงคลทั้งปวงได้ ส่วนการเรียนริมทางน้ำไหลนั้น เพื่อให้ความอัปมงคลต่าง ๆ นั้นไหลไปกับน้ำ จะได้ไม่ติดอยู่กับผู้สอนและผู้เรียน

จากคำกล่าวข้างต้นจึงสรุปได้ว่านักดนตรีบางส่วนมีความเชื่อว่าสามารถต่อเพลงบัวลอยริมทางน้ำไหลได้ เนื่องจากกระแสน้ำที่ไหลไปนั้นสามารถพัดพาความชั่วร้าย และสิ่งอัปมงคลทั้งหลายให้ไหลไปกับกระแสน้ำได้

5.3.9 ความเชื่อในเวทย์มนต์คาถา

ความเชื่อในเรื่องเวทย์มนต์คาถานี้ เห็นได้จากคำกล่าวของชนะ ชำนิราชกิจ (สัมภาษณ์) ที่ว่า ในการไหว้ครูก่อนการบรรเลงควรทำนํ้ามนต์ธรรมิสารเพื่อเป็นการปิดเป่าเสนียดจัญไรทั้งหลายก่อน ดังนี้

คาถาสำหรับทำนํ้ามนต์แก้เสนียดจัญไรต่าง ๆ (ชนะ ชำนิราชกิจ, สัมภาษณ์)

สีโรเม พุทธะเทวัญ จะ เพชรณัฐกัญจะ พระหมมะตา เทวะตา ประระเม หัตถณะ จะ หัตตะปัญจะ มหาพรหมมา ประสิทธิเม

นอกจากนี้ยังมีการคาถาต่าง ๆ สำหรับป้องกันเภทภัยต่าง ๆ รวมทั้งกันเสนียดจัญไรที่อาจจะเกิดขึ้นได้ในระหว่างบรรเลง เช่น คาถากันคุณไสย คาถาข่มคู่ต่อสู้ คาถาเมตตามหานิยม คาถาป้องกันเสนียดจัญไรเนื่องจากบรรเลงผิดพลาด คาถากันปิ่น เป็นต้น ซึ่งคาถาเหล่านี้เป็นวิชาที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ และสืบทอดกันเฉพาะในบรรดาศิษย์เท่านั้น จึงไม่สามารถนำข้อมูลมาเผยแพร่ได้

สรุปได้ว่ามีความเชื่อเกี่ยวกับคาถาอาคมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงบัวลอย เช่น การทำนํ้ามนต์กันเสนียดจัญไร คาถากันคุณไสย และคาถาเมตตามหานิยม เป็นต้น คาถาเหล่านี้จะสืบทอดกันเฉพาะในบรรดาศิษย์เท่านั้น

จากการศึกษาความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงของวงบัวลอยข้างต้น สรุปได้ว่ามีความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงของวงบัวลอย คือ ความเชื่อว่าเพลงบัวลอยเป็นของสำหรับงานศพห้ามต่อกันในบ้าน ความเชื่อว่ากลองมลายูเป็นของสำหรับงานศพห้ามนำเข้าบ้าน ความเชื่อใน

แรงครูว่าสามารถบันดาลให้เกิดความเป็นไปต่าง ๆ ได้ ความเชื่อว่าเพลงบัลลอยเป็นของสูงห้ามซ่อมพริ้วเพรื่อ ต้องรักษาแบบแผนของครูไว้ ความเชื่อว่าวัดสามารถปกป้องตนเองจากสิ่งชั่วร้ายได้ ความเชื่อว่าแม่น้ำสามารถพัดพาสิ่งชั่วร้ายให้ผ่านไป และความเชื่อในเวทย์มนต์คาถาต่าง ๆ

จากการศึกษาประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัลลอย สรุปได้ว่า

1. เกี่ยวกับธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงบัลลอย สรุปได้ว่า

- วงบัลลอยแต่เดิมเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงได้ทั้งในงานมงคลและงานศพ ส่วนในปัจจุบันนิยมบรรเลงในงานศพเพียงอย่างเดียว
- การใช้วงบัลลอยประกอบศพในสมัยโบราณนั้น สามารถใช้ได้ทั้งการประกอบแห่ ประกอบขาม และประกอบเผา ส่วนในปัจจุบันนิยมใช้ประกอบเผาเพียงอย่างเดียว
- ในการเรียนเพลงบัลลอย เมื่อผู้เรียนต่อเพลงบัลลอยจบแล้วควรตัดกบตาตรอุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูบาอาจารย์ต่าง ๆ ที่ล่วงลับไปแล้ว
- การติดต่อบวงบัลลอยไปบรรเลงในงาน ในสมัยโบราณเจ้าภาพต้องนำพานกานลไปหานักดนตรีที่บ้าน แต่ในปัจจุบันอาจใช้การติดต่อทางโทรศัพท์
- ก่อนการบรรเลงของวงบัลลอยต้องตั้งเครื่องกำนลบูชาครู โดยให้คนปีหรือผู้อาวุโสในวงเป็นผู้ตั้งกำนล
- การไปบรรเลงบัลลอยในงานศพนั้นนักดนตรีถือว่าเป็นการให้เกิดดิแก่ผู้ตาย จึงไม่นิยมเรียกร้องคำตอบแทนในการแสดง คำตอบแทนที่ได้นั้นขึ้นอยู่กับเจ้าภาพ

2. พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงของวงบัลลอย สรุปได้ว่ามีพิธีกรรมที่สำคัญอยู่ 3 ลักษณะ คือ

- พิธีกรรมในการขอเรียนเพลงบัลลอย ซึ่งผู้เรียนต้องนำขันกำนล ประกอบด้วยรูปเทียน ดอกไม้ เงินกำนล ไปหาครูเพื่อทำพิธีขอรุขอนุญาตเรียนเพลงบัลลอย หลังจากขอรุขแล้วแล้วจึงเริ่มต่อเพลงได้ การต่อเพลงนั้นต้องต่อในวัดหรือริมทางน้ำไหล
- พิธีกรรมในการคำนับครูหลังจากต่อเพลงบัลลอยจบ ซึ่งผู้เรียนต้องจัดเครื่องคำนับครูให้ครบถ้วน แล้วให้ครูไปประกอบพิธีคำนับครู เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ การคำนับครูนี้มีลำดับพิธีที่คล้ายกับการไหว้ครูประจำปี แต่มีขั้นตอนที่สั้นและรวบรัดกว่า จากการศึกษพบว่าพิธีคำนับครูหลังเรียนเพลงบัลลอยนี้มีเฉพาะในสำนักของศิริ นักดนตรีเท่านั้น

- พิธีกรรมในการไหว้ครูก่อนการบรรเลง เป็นธรรมเนียมว่าต้องทำก่อนทุกครั้งก่อนบรรเลงบัวลอยในงาน โดยเจ้าภาพต้องเตรียมเครื่องกำนัลไว้ให้ แล้วนักดนตรีคนใดคนหนึ่งซึ่งโดยปกติเป็นคนปี่หรือผู้อาวุโสในวงเป็นผู้ทำกำนัลไหว้ครู ทั้งนี้เพื่อเป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์ และเป็นสิริมงคลแก่นักดนตรี

3. ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงของวงบัวลอย มีความเชื่อที่เกี่ยวข้องคือ ความเชื่อว่าเพลงบัวลอยเป็นของสำหรับงานศพห้ามต่อกันในบ้าน ความเชื่อว่ากลองมลายูเป็นของสำหรับงานศพห้ามนำเข้าบ้าน ความเชื่อในแรงครูว่าสามารถบันดาลให้เกิดความเป็นไปต่าง ๆ ได้ ความเชื่อว่าเพลงบัวลอยเป็นของสูงห้ามซ่อมพรวนหรือ ต้องรักษาแบบแผนของครูไว้ ความเชื่อว่าวัดสามารถปกป้องตนเองจากสิ่งชั่วร้ายได้ ความเชื่อว่าแม่น้ำสามารถพัดพาสิ่งชั่วร้ายให้ผ่านไปได้ และความเชื่อในเวทย์มนต์คาถาต่าง ๆ

บทที่ 6

วิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอย

ในบทนี้เป็นการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอย เพลงบัวลอยที่นำมาวิเคราะห์นั้นผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลจากการบันทึกเสียงการบรรเลงเพลงบัวลอยจากงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญกาศ เมื่อวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2540 มาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์

ในการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอยนี้ เนื่องจากเพลงบัวลอยที่นำมาศึกษาเป็นเพลงไทยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทคำเนินทำนองเพียงชิ้นเดียวคือปี่ชวา โดยมีกลองมลายูและเหม่งเป็นผู้กำกับจังหวะ จึงทำให้ผู้บรรเลงปี่ชวาสามารถพลิกเพลงทำนองไปได้มาก ทำให้บทเพลงมีลักษณะคล้ายการการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือไปด้วย ด้วยเหตุผลเหล่านี้ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของบทเพลงโดยใช้หลักและทฤษฎีทางดนตรีไทยเป็นหลักในการวิเคราะห์ โดยได้กำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอยในด้านต่อไปนี้

6.1 ทำนองเพลง

6.1.1 ทำนองหลัก

6.1.2 ลูกตกของทำนอง

6.1.3 การตกแต่งทำนอง

6.2 จังหวะ

6.2.1 จังหวะเหม่ง

6.2.2 จังหวะหน้าทับและการส่าย

6.3 รูปแบบและ โครงสร้างของบทเพลง

6.1 ทำนองเพลง

ทำนองเพลงนั้นเป็นองค์ประกอบหลักที่ทำให้เกิดเป็นบทเพลงต่าง ๆ ขึ้นมา การที่บทเพลงมีความแตกต่างกันนั้นก็เนื่องมาจากบทเพลงนั้นมีท่วงทำนองที่แตกต่างกันนั่นเอง ดังนั้นในการวิเคราะห์เพลงบัวลอยในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ทำนองเป็นอย่างแรก ทั้งนี้เพื่อเป็นการทำความเข้าใจบทเพลงในเบื้องต้น

6.1.1 ทำนองหลัก

ในทางดนตรีไทยนั้นการที่จะศึกษาบทเพลงใด ๆ ก็ตาม จำเป็นต้องทำความเข้าใจทำนองเพลงที่เป็นทำนองแท้ ๆ ของเพลงก่อน ทำนองที่เป็นทำนองแท้ ๆ ของเพลงนี้เรียกว่า ทำนองหลัก หรือเนื้อเพลง แล้วจึงนำทำนองหลักนี้ไปพลิกเพลงเป็นทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ เรียกว่า ทำนองแปร ทำนองที่แปรไปแล้วนั้นก็เรียกชื่อตามเครื่องดนตรีที่ใช้ทางนั้นบรรเลง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม ทางปี่ ทางฆ้องวงเล็ก เป็นต้น

ในงานวิจัยฉบับนี้เนื่องจากทำนองเพลงที่นำมาวิเคราะห์ เป็นทำนองของปี่ชวาเพียงอย่างเดียว การบรรเลงของปี่ชวานั้นมีลักษณะที่มีการตกแต่งทำนองด้วยเมื่อดพรายต่าง ๆ มากมาย จนทำให้เพลงบัวลอยมีลักษณะคล้ายกับเพลงเดี่ยวในทางดนตรีไทย ดังนั้นในการวิเคราะห์หาทำนองหลักของบทเพลง ผู้วิจัยจึงได้ใช้วิธีตัดทำนองที่เป็นทำนองตกแต่งออกทีละชั้น จนได้ทำนองที่เป็นทำนองหลักของบทเพลง ในการพิจารณาทำนองหลักและทำนองตกแต่งนี้ ผู้วิจัยได้สอบถามขอความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการเป่าปี่ และอาศัยประสบการณ์ของผู้วิจัยซึ่งได้ศึกษาวิธีการเป่าปี่จากนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และ ม. ถ. สุรักษ์ สวัสดิกุล มาตั้งแต่ พ.ศ. 2531 จนถึง พ.ศ. 2540 มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ในครั้งนี้ด้วย

6.1.1.1 ทำนองหลักของเพลงรวสามลา

เพลงรวสามลาเป็นเพลงลำดับแรกในเพลงชุดบัวลอย เพลงนี้มีลักษณะเป็นเพลงที่ไม่มีจังหวะตายตัวแน่นอน เครื่องดนตรีที่บรรเลงกำกับจังหวะคือกลองมลายูและเหม่งจะเริ่มบรรเลงจากแนวห้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร่งความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งกลายเป็นตีรวในที่สุด ซึ่งทำให้ไม่สามารถกำหนดความเร็วของการบรรเลงและความยาวของบทเพลงเป็นห้องเพลงได้ ส่วนปี่ชวาซึ่งบรรเลงทำนองนั้นก็บรรเลงในลักษณะที่ไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะว่าจะเร็วหรือช้าอย่างไร ปี่ชวาสามารถเป่าพลิกเพลงใส่เมื่อดพรายต่าง ๆ ได้เต็มที่โดยไม่ต้องกลัวว่าจะผิดจังหวะ เพียงแต่รอให้จบทำนองเพลงพร้อม ๆ กับการรวหมัดหน้าทับหรือหมัดมือกลองเท่านั้น ลักษณะการบรรเลงเช่นนี้ในทางดนตรีไทยเรียกว่าการเป่าโหยหวน

ในการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงรวสามลานี้ ก่อนข้างทำได้ยากเนื่องจากเป็นเพลงที่เป่าโหยหวนดังกล่าวมาแล้ว จึงทำให้ไม่สามารถหาทำนองที่เป็นหลักหรือลูกตกของเพลงได้เนื่องจากมีการตกแต่งทำนองเพลงมาก อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้พยายามวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลง โดยการวิเคราะห์แยกทำนองตกแต่งออกจากแนวทำนองหลัก คือเมื่อพบว่าทำนอง

ในช่วงใดที่เป็นทำนองตกแต่ก็ตัดทำนองตอนนั้นออก แล้วใส่ทำนองที่เป็นศูนย์เสียงหลักของทำนองในชุนั้นแทน ทำเช่นนี้จนหมดเพลงจึงได้ทำนองที่เป็นทำนองหลักของเพลง

ตัวอย่างการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงร่ำสามลानी ผู้วิจัยได้วิเคราะห์แยกทั้งสามลา ดังได้แสดงวิธีการวิเคราะห์ห้วิเคราะห์ไว้ในแผนภูมิโน้ตที่ 6.1, 6.2 และ 6.3

แผนภูมิโน้ตที่ 6.1 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงร่ำสามลา ลาที่ 1

แผนภูมิโน้ตที่ 6.2 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงร่ำสามลา ลาที่ 2



แผนภูมิโน้ตที่ 6.3 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงบัวลอย ลาที่ 3

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.1, 6.2 และ 6.3 เห็นได้ว่าในส่วนที่เป็นเครื่องมฆวงกลมนั้น เป็นทำนองเพลงที่เป็นทำนองตกแต่ง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์หาทำนองหลักของทำนองตกแต่งนั้น และได้ทำนองหลักซึ่งของทำนองตกแต่งนั้นดังปรากฏในบรรทัดที่ 2 ตรงเครื่องหมายลูกศรชี้

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตามวิธีการดังกล่าวจนหมดทั้งสามลา ปรากฏว่าได้ทำนองหลักของเพลงบัวลอย ดังแสดงไว้ในแผนภูมิโน้ตที่ 6.4



แผนภูมิโน้ตที่ 6.4 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงบัวลอย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.4 สรุปได้ว่าทำนองหลักของเพลงบัวลอยแบ่งได้เป็น 3 ช่วง แต่ละช่วงเรียกว่าลา ทำนองหลักของเพลงไม่สามารถกำหนดความยาวของทำนองที่ตายตัวได้ ทำได้เพียงกำหนดทำนองคร่าว ๆ เท่านั้น สำหรับรายละเอียดเรื่องอื่น ๆ จะได้นำกล่าวในหัวข้อต่อไป

6.1.1.2 ทำนองหลักของเพลงตัวบวลอย

เนื่องจากเพลงตัวบวลอยเป็นเพลงที่บรรเลงช้า ผู้เป่าปี่ชาวจึงตกแต่งทำนองมาก อีกทั้งเพลงนี้เป็นเพลงที่ไม่ได้บังคับจังหวะไว้ตายตัวว่าทำนองเพลงต้องยาวเท่าใด คนเป่าปี่สามารถยืดหรือย่อความยาวของทำนองได้ เพียงแต่บรรเลงให้จบวรรคเพลงให้พอดีกับหน้าทับเท่านั้น การเป่าในลักษณะนี้เรียกว่าการเป่าโหยหวน ซึ่งการเป่าโหยหวนเช่นนี้ทำให้วิเคราะห์หาทำนองหลักและจังหวะที่แท้จริงของบทเพลงได้ยาก ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงตัวบวลอยโดยการตัดทำนองที่เป็นทำนองตกแต่งออกทีละขั้น แล้วจัดตำแหน่งของโน้ตใหม่ให้มีจังหวะที่แน่นอนขึ้น แล้วจึงวิเคราะห์ซ้ำอีกเป็นครั้งที่สองจึงได้ทำนองหลักของเพลงออกมา ดังตัวอย่างการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงบวลอยในวรรคขึ้นต้นเพลง ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 5.5



แผนภูมิโน้ตที่ 6.5 แสดงการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงตัวบวลอยวรรคที่ 1

จากแผนภูมิที่ 6.5 ในบรรทัดแรกนั้นเป็นทำนองที่ได้จากการบรรเลงของปี่ชวา ผู้วิจัยได้วิเคราะห์แล้วเห็นว่าทำนองในส่วนที่เป็นวงกลมนั้นเป็นทำนองตกแต่งจึงได้ตัดออก ทำให้ได้ทำนองจากการวิเคราะห์ในขั้นที่ 1 ดังปรากฏในบรรทัดที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ต่อไปว่ายังมีทำนองที่เป็นตกแต่งบางส่วนดังที่ได้ทำเครื่องหมายสี่เหลี่ยมมุมโค้งไว้ จึงได้ตัดออกอีกครั้งหนึ่ง และได้ย้ายตำแหน่งของโน้ต Bb ในห้องเพลงที่ 3 ไปไว้หน้าห้องตามลูกศรชี้ จึงทำให้ได้ทำนองหลักดังปรากฏในบรรทัดที่ 3 ของแผนภูมิเป็นขั้นสุดท้าย

ในวรรคที่ 2 ของบทเพลงผู้วิจัยก็ได้วิเคราะห์ในลักษณะเดียวกัน ดังแสดงรายละเอียดในแผนภูมิโน้ตที่ 6.6



แผนภูมิโน้ตที่ 6.6 แสดงการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงตัวบัวลอยวรรคที่ 2

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.6 เห็นได้ว่าทำนองที่ได้จากการบรรเลงของปีชวานั้นมีการตกแต่งทำนองด้วยเมื่อดพรายต่าง ๆ มากมาย เมื่อวิเคราะห์แล้วผู้วิจัยเห็นว่าทำนองในส่วนที่เป็นวงกลมนั้นเป็นทำนองตกแต่งจึงได้ตัดออก แล้วได้ปรับจังหวะของโน้ตในท้องเพลงที่ 2 -7 ของวรรคทำให้ได้ทำนองจากการวิเคราะห์ในขั้นที่ 1 ดังปรากฏในบรรทัดที่ 2 หลังจากนั้นผู้วิจัยได้วิเคราะห์ต่อไปว่า ยังมีทำนองที่เป็นทำนองตกแต่งบางส่วนจึงได้ตัดออกอีกครั้งหนึ่ง จึงทำให้ได้ทำนองหลักดังปรากฏในบรรทัดที่ 3 ของแผนภูมิเป็นขั้นสุดท้าย

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เช่นนี้จนครบทุกวรรคของเพลง จึงทำนองหลักของเพลงตัวบัวลอย ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.7 สำหรับรายละเอียดของการวิเคราะห์ทำนองหลักของทั้งเพลงนั้นได้นำไปไว้ในภาคผนวก ข



แผนภูมิโน้ตที่ 6.7 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงบัวลอย

จากแผนภูมิที่ 6.7 สรุปได้ว่าทำนองหลักของเพลงบัวลอยที่ได้จากการวิเคราะห์มีความยาวของเพลง 52 ห้องเพลง เมื่อบันทึกโน้ตในอัตราจังหวะ 2/4 แบบดนตรีสากล และสามารถแบ่งวรรคเพลงได้ 7 วรรคตามแบบไทย ซึ่งจะได้กล่าวรายละเอียดในหัวข้อวรรคตอนและโครงสร้างของเพลงต่อไป

6.1.1.3 ทำนองหลักของเพลงนางหน้า

เพลงนางหน้าเป็นเพลงลำดับที่ 3 ในชุดเพลงบัวลอย เป็นเพลงที่บรรเลงติดต่อกับเพลงบัวลอย โดยเพลงนี้เป็นเพลงที่มีจังหวะแน่นอนและชัดเจนกว่าเพลงบัวลอยและมีหน้าที่ชัดเจนเป็นตัวกำกับจังหวะ ในการบรรเลงนั้นบรรเลงด้วยความเร็วพอสมควร ทำให้ผู้บรรเลงไม่สามารถพลิกเพลงตกแต่งทำนองเพลงได้มากนักเมื่อเทียบกับเพลงบัวลอย ดังนั้นในการวิเคราะห์ผู้วิจัยวิเคราะห์เพียงขั้นเดียวก็สามารถหาทำนองหลักที่แท้จริงของเพลงได้

ในการวิเคราะห์หาทำนองหลักในเพลงนางหน้านี้ ผู้วิจัยได้กระทำโดยหลักการเดียวกับการวิเคราะห์หาทำนองหลักในเพลงบัวลอย โดยการตัดทำนองที่เป็นทำนองตกแต่งออกและปรับจังหวะของทำนองในบางจุดที่ตกแต่งทำนองโดยการย่อจังหวะบ้างหรือรวบจังหวะบ้างดังตัวอย่างการวิเคราะห์เพลงนางหน้าในตอนต้นของเพลงดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.8



แผนภูมิโน้ตที่ 6.8 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงนางหน้าในตอนต้นเพลง

จากตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.8 เห็นได้ว่าทำนองของปี่ชวานั้นมีการตกแต่งทำนองด้วยการเพิ่มทำนองให้มากขึ้น ดังที่ได้ทำเครื่องหมายวงกลมไว้ ซึ่งเมื่อตัดทำนองตกแต่งนี้ออกแล้ว ก็ทำให้ได้ทำนองหลักของเพลง ตามโน้ตซึ่งได้จากการวิเคราะห์ในบรรทัดที่ 2 ทำนองเพลงนางหน้าที่มีลักษณะการตกแต่งทำนองเช่นนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีวิเคราะห์หาทำนองหลักในลักษณะเดียวกัน

นอกจากนี้ในบางช่วงของทำนองเพลง มีการตกแต่งทำนองโดยการยัดจังหวะตกของทำนองออกไป ทำให้ทำนองยัดไปตกในจังหวะต่อไป ซึ่งพบได้บ่อยในเพลงนางหน้า ลักษณะเช่นนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์โดยการปรับและจัดจังหวะของทำนองใหม่ให้เป็นแบบธรรมดา ก็ทำให้ได้ทำนองหลักของเพลง ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.9



แผนภูมิโน้ตที่ 6.9 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักในเพลงนางหน้าในตอนกลางเพลง

จากตัวอย่างในแผนภูมิที่ 6.9 เห็นได้ว่าทำนองของปี่ชวาในบรรทัดแรก มีการตกแต่งทำนองโดยการขีดจังหวะออกให้ไปตกในจังหวะต่อไปดังแสดงไว้ในเครื่องหมายวงกลม ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์หาทำนองหลักโดยการย้ายทำนองให้ไปอยู่ในตำแหน่งเดิมที่ควรจะเป็นตามที่แสดงไว้ด้วยลูกศรชี้ เมื่อทำการวิเคราะห์เช่นนี้แล้วจึงทำให้ได้ทำนองหลักในบรรทัดที่ 2

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์เพลงนางหน้ายทั้งหมดแล้ว จึงได้ทำนองหลักของเพลงนางหน้ายดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.10 สำหรับโน้ตการวิเคราะห์โดยละเอียดนั้นผู้วิจัยได้ใส่ไว้ในภาคผนวก ข

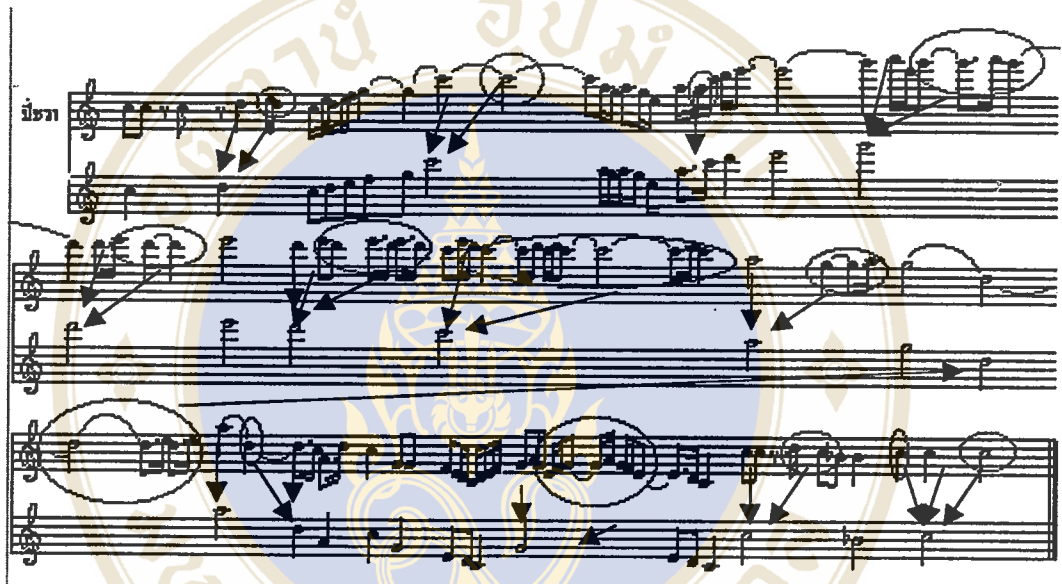
แผนภูมิโน้ตที่ 6.10 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงนางหน้าย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.10 สรุปได้ว่าทำนองหลักของเพลงนางหน้ายมีความยาว 121 ห้องเพลงเมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.10 แล้ว ส่วนรายละเอียดเรื่องอื่น ๆ จะได้กล่าวในหัวข้อต่อไป

6.1.1.4 ทำนองหลักของเพลงร่ำหลังนางหน้าย

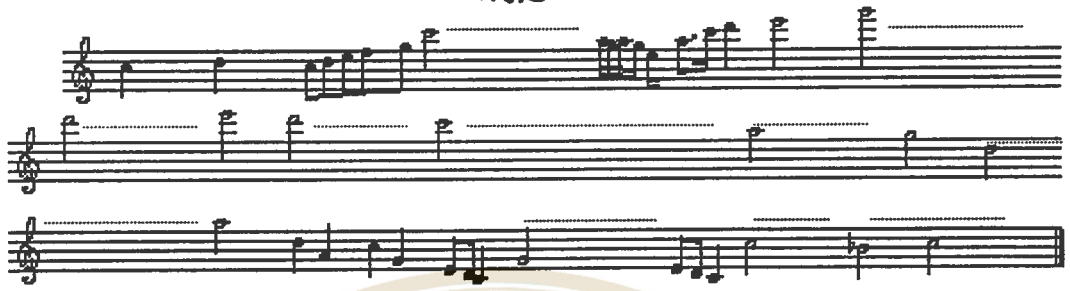
เพลงร่ำหลังนางหน้ายเป็นเพลงที่มีลักษณะเช่นเดียวกับเพลงร่ำสามตาในตอนต้น คือเป็นเพลงที่จังหวะไม่แน่นอน จังหวะกลองและหม่งจะเร่งเร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนกลายเป็นตีรวนในที่สุด

สุด ส่วนปีชวานั้นสามารถเป่าไปได้โดยไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะเพียงแต่ให้มีความไพเราะเหมาะสม และจบเพลงได้พอดีกับการรวนหมคของกลองและเหม่ง ดังนั้นทำนองปีของเพลงนี้จึงเต็มไปด้วยการตกแต่งทำนอง ทำให้ยากในการวิเคราะห์หาทำนองหลักที่แท้จริงของบทเพลง อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้วิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลง โดยการตัดทำนองตกแต่งออก แล้วพิจารณาเสียงหลักของทำนองตกแต่งในแต่ละช่วง จึงได้ทำนองหลักของเพลงดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.11



แผนภูมิโน้ตที่ 6.11 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงบัวหลังนางหน้าย

จากการวิเคราะห์ตามแผนภูมิโน้ตที่ 6.11 พบว่าทำนองที่อยู่ในวงกลมนั้นเป็นทำนองตกแต่งของทำนองหลัก ผู้วิจัยจึงได้ตัดออกและได้เสียงที่เป็นหลักของทำนองนั้น ดังแสดงไว้โดยลูกศรชี้ในบรรทัดที่ 2 ส่วนความยาวของทำนองนั้นเนื่องจากเป็นเพลงที่ปีชวาเป่าโหยหวน จึงไม่สามารถระบุความยาวได้ชัดเจน เมื่อทำการวิเคราะห์ข้างต้นแล้วทำให้ได้ทำนองหลักของบทเพลงดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.12



แผนภูมิโน้ตที่ 6.12 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงร่ำหลังนางหน้าย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.12 สรุปได้ว่าทำนองหลักของเพลงร่ำหลังนางหน้ายนี้ มีเสียงที่เป็นเสียงหลักเพียงไม่กี่เสียง ไม่สามารถระบุความยาวของทำนองได้ โน้ตที่เป็นเส้นประหมายถึงโน้ตที่เป็นเสียงหลักและมีการตกแต่งทำนองมาก

6.1.1.5 ทำนองหลักของเพลงไฟชุม

เพลงไฟชุมเป็นเพลงลำดับที่ 5 ในเพลงชุดนางหงส์ที่นำมาวิเคราะห์เพลงไฟชุมนี้เป็นเพลงที่มีหน้าทับและจังหวะกำกับด้วยตัวชัดเจน การบรรเลงเพลงนี้เป็นการบรรเลงด้วยความเร็วพอสมควร ดังนั้นประชาชนจึงไม่มีการตกแต่งทำนองมากนัก

จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่าทำนองเพลงไฟชุมแบ่งออกเป็น 2 ตอน บรรเลงซ้ำทั้ง 2 ตอน ตรงกับการ "กลับต้น" ในเพลงไทยทั่วไป ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงไฟชุมที่นำมาวิเคราะห์นี้มี 2 ท่อน ผู้วิจัยได้วิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงทั้งหมดเพื่อให้เห็นภาพรวมของบทเพลงและจะนำไปสู่การสรุปที่ถูกต้องได้ว่าเพลงไฟชุมนี้มี 2 ท่อนจริง

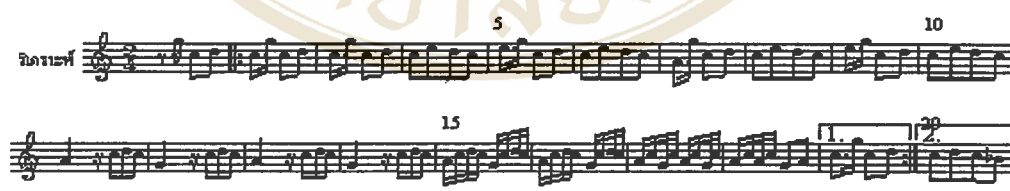
ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงทั้งเพลง โดยวิเคราะห์ตัดทอนทำนองตกแต่งแล้วสรุปหาทำนองหลัก ดังตัวอย่างที่แสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.13 และ 6.14



แผนภูมิโน้ตที่ 6.13 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงไฟซุม ตอนที่ 1

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.13 เห็นได้ว่าทำนองในส่วนที่อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมมุมตัดนั้นเป็นทำนองที่ซ้ำกัน เมื่อวิเคราะห์หาทำนองหลักแล้วปรากฏว่าได้ทำนองหลักเหมือนกัน ส่วนทำนองที่อยู่ในกรอบวงกลมเล็กนั้น เป็นทำนองเพลงส่วนที่มีการตกแต่งทำนองเพลง ผู้วิจัยวิเคราะห์แล้วเห็นว่า เป็นทำนองตกแต่ง จึงได้ทำนองหลักของเพลงดังแสดงในบรรทัดที่ 2 ของแผนภูมิ

ทำนองเพลงไฟซุมในตอนที่ 1 เมื่อนำมาเขียนใหม่ให้มีการกลับด้านในเพลงปรากฏว่าได้ทำนองหลักดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.14



แผนภูมิโน้ตที่ 6.14 แสดงทำนองหลักของเพลงไฟซุมตอนที่ 1

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.14 เห็นได้ว่าทำนองเพลงไฟซุมในช่วงที่ 1 มีความยาว 20 ห้องเพลง เมื่อบันทึกโน้ตด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 และเป็นทำนองที่มีการบรรเลงกลับด้านทั้งหมด

ส่วนทำนองเพลงไฟซุมในตอนที่ 2 หลังจากผู้วิจัยได้วิเคราะห์แล้วปรากฏผลดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.15



แผนภูมิโน้ตที่ 6.15 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงไฟซุม ตอนที่ 2

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.15 ทำนองในส่วนที่อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมมุมตัดนั้นเป็นทำนองที่ซ้ำกัน เมื่อวิเคราะห์หาทำนองหลักแล้วปรากฏว่าได้ทำนองหลักเหมือนกัน ส่วนทำนองที่อยู่ในกรอบวงกลมเล็กนั้น เป็นทำนองเพลงส่วนที่มีการตกแต่งทำนองเพลง ผู้วิจัยวิเคราะห์แล้วเห็นว่าเป็นทำนองตกแต่ง จึงได้ทำนองหลักของเพลงดังแสดงในบรรทัดที่ 2 ของแผนภูมิ

เมื่อนำทำนองเพลงไฟซุมในตอนที่ 2 มาเขียนใหม่ให้มีการกลับต้นในเพลงปรากฏว่าได้ทำนองหลักดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.16



แผนภูมิโน้ตที่ 6.16 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์เพลงไฟซุม ตอนที่ 2

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.16 เห็นได้ว่าทำนองเพลงไฟซุมตอนที่ 2 มีความยาวของเพลง 24 ห้องเพลง เมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 และมีการบรรเลงบรรเลงกลับต้นทำนองทั้งหมด

จากการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงไฟซุมดังกล่าว สรุปได้ว่าเพลงไฟซุมเป็นเพลงที่แบ่งวรรคตอนของเพลงออกเป็น 2 ตอนหรือ 2 ท่อน เมื่อบันทึกโน้ตเพลงด้วยโน้ตสากลในอัตรา

จังหวะ 2/4 ปรากฏว่า ทำนองเพลงตอนที่ 1 ยาว 20 ห้องเพลง ส่วนทำนองเพลงในตอนที่ 2 ยาว 24 ห้องเพลง และเป็นทำนองเพลงที่บรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ตอน

6.1.1.6 ทำนองหลักของเพลงเร็ว

เพลงเร็วเป็นเพลงลำดับที่ 6 ของเพลงชุดบัวลอย เป็นเพลงที่บรรเลงติดต่อกับจากเพลงไฟไหม้ในอัตราความเร็วของจังหวะที่ต่อเนื่องกัน ทำให้เพลงนี้บรรเลงเร็วมาก ดังนั้นจึงไม่เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงปีซวาทกแต่งทำนองได้มากนัก

ผู้วิจัยได้นำทำนองเพลงเร็วที่ได้จากการเก็บข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาทำนองหลักของเพลง โดยการตัดส่วนที่เป็นการตกแต่งทำนองออก และพิจารณาวิเคราะห์ทำนองหลัก จากทำนองของปีซวาซึ่งเป็นทำนองแปร โดยใช้แนวคิดเรื่องทำนองหลักและการแปรทำนองของดนตรีไทยเป็นแนวคิดหลักในการวิเคราะห์ ซึ่งปรากฏผลดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.17



แผนภูมิโน้ตที่ 6.17 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงเร็ว

จากการวิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงเร็วดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.17 โดยใช้หลักของทำนองหลักและทำนองแปรของดนตรีไทยดังกล่าวแล้ว พบว่าเพลงเร็วที่นำมาวิเคราะห์นั้นประกอบด้วย 3 ตอนใหญ่ที่ซ้ำกัน ดังแสดงไว้ด้วยเลข 1, 2 และ 3 ภายในวงกลมที่ตอนต้นโน้ตชุดที่ 1, 3 และ 5 ตามลำดับ ซึ่งแต่ละตอนใหญ่นี้ประกอบด้วย 2 ตอนย่อย คือส่วนที่อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยม และในกรอบสามเหลี่ยม และภายในแต่ละตอนย่อยนี้ยังมีการบรรเลงซ้ำอีกด้วยในทุกตอน

จากลักษณะดังกล่าวผู้วิจัยได้บันทึกโน้ตเพลงเร็วที่ได้จากการวิเคราะห์ใหม่ ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.18 ดังนี้



1 แผนภูมิโน้ตที่ 6.18 แสดงทำนองหลักของเพลงเร็ว

ทำนองหลักของเพลงเร็วดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.18 นี้ เป็นทำนองหลักของเพลงซึ่งในการบรรเลงนั้นต้องบรรเลงทั้งหมด 3 ครั้ง ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า ทำนองหลักของเพลงเร็วที่นำมาวิเคราะห์นี้ แบ่งออกเป็น 2 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาว 5 ห้องเพลง เมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 ในการบรรเลงนั้นบรรเลงกลับคืนทุกท่อน และบรรเลงกลับคืนทั้งเพลงรวม 3 ครั้ง

6.1.1.7 ทำนองหลักของเพลงเร็วหลังเพลงเร็ว

เพลงเร็วหลังเพลงเร็วเป็นเพลงลำดับที่ 7 ในเพลงชุดบัวลอยที่นำมาวิเคราะห์ เพลงเร็วหลังเพลงเร็วนี้เป็นเพลงที่มีลักษณะเดียวกับเพลงเร็วสามตาและเพลงเร็วหลังนางหน่วยซึ่งได้วิเคราะห์ไปแล้วข้างต้น คือเป็นเพลงที่จังหวะไม่ตายตัว จังหวะกลองและหม่งจะเร่งเร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนกลายเป็นตีสาวในที่สุด ส่วนปีชวานั้นสามารถเป่าไปได้โดยไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะเพียงแต่ให้ความไพเราะเหมาะสม และสามารถจบเพลงได้พอดีกับการรื้อจนหมดของกลองและหม่ง ดังนั้นทำนองปีของเพลงนี้จึงเต็มไปด้วยการตกแต่งทำนอง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงโดยการตัดตกแต่งออก แล้วพิจารณาเสียงหลักของทำนองตกแต่งในแต่ละช่วง จึงได้ทำนองหลักของเพลงออกมา

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์หาทำนองหลักของบทเพลงโดยวิธีตัดตกแต่งออกดังกล่าว ดังแสดงรายละเอียดการวิเคราะห์ในแผนภูมิโน้ตที่ 6.19



แผนภูมิโน้ตที่ 6.19 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักในเพลงบัวลอยหลังเพลงเร็ว

จากการวิเคราะห์ตามแผนภูมิโน้ตที่ 6.19 พบว่าทำนองที่อยู่ในวงกลมนั้นเป็นทำนองตกแต่งของทำนองหลัก ผู้วิจัยจึงได้ตัดออกและได้เสียงหลักของทำนองเหล่านั้น ดังแสดงไว้โดยลูกศรชี้ในบรรทัดที่ 2 ส่วนความยาวของทำนองนั้นเนื่องจากเป็นเพลงที่ปี่ชวาเป่าโหยหวน จึงไม่สามารถระบุได้ชัดเจน เมื่อทำการวิเคราะห์ข้างต้นแล้วทำให้ได้ทำนองหลักของบทเพลงดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.20



แผนภูมิโน้ตที่ 6.20 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงบัวลอยหลังเพลงเร็ว

จากทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ตามแผนภูมิที่ 6.20 ข้างต้น สรุปได้ว่าทำนองหลักของเพลงบัวลอยเพลงไพเราะนั้น ประกอบด้วยทำนองเพลงไม่มากนัก แต่ละเสียงนั้นสามารถยืดทำนองออกไปได้ไม่มีจังหวะที่แน่นอนตายตัว ทำนองเพลงในช่วงกลางเพลงมีลักษณะซ้ำ ๆ กัน เพลงนี้ไม่สามารถระบุความยาวที่แท้จริงของเพลงได้

6.1.1.8 ทำนองหลักของเพลงนางหงส์

เพลงนางหงส์เป็นเพลงในลำดับที่ 8 ซึ่งเป็นเพลงลำดับสุดท้ายในเพลงชุดนางหงส์ที่นำมาศึกษา เพลงนี้มีลักษณะคล้ายกับเพลงตัวบัวลอย คือมีท่วงทำนองที่ซ้ำ กลองและเหม่งดำเนินไปซ้ำ ๆ ไม่ค่อยเคร่งครัดจังหวะ ส่วนปีชวานั้นก็เป่าโห่หวานไปตามทำนองเพลง ทำนองนี้จะหมดวรรคเพลงพอดีกับการหมดหน้าทับ เหม่งตีครั้งหนึ่งเมื่อหมดหน้าทับและหมดวรรคเพลง ดังนั้นลักษณะการบรรเลงของปี่จึงเป็นลักษณะกึ่งโห่หวาน แต่ก็มีเค้าของจังหวะพอให้จับวรรคเพลงได้

ในการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงนางหงส์นี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงตัวบัวลอย คือตัดทำนองตกแต่งออก แล้วหาทำนองที่เป็นทำนองจริงของเพลง โดยใช้แนวคิดเรื่องวรรคเพลง ทำนองหลักและการแปรทำนองมาใช้ในการวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์เป็น 2 ชั้น ในชั้นแรกนั้นเป็นการวิเคราะห์ตัดทำนองตกแต่ง และในชั้นที่ 2 เป็นการจัดกลุ่มทำนองใหม่ ดังแสดงรายละเอียดในแผนภูมิโน้ตที่ 6.21

The diagram shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'ร้อง' (Vocal) and contains a melody with various note values and rests. The second staff is labeled 'ขลุ่ย 1' (Flute 1) and the third 'ขลุ่ย 2' (Flute 2), both containing accompaniment. The bottom staff is a grand staff with two staves. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some notes are circled, and arrows point to specific notes or groups of notes, indicating the analysis process described in the text.

แผนภูมิโน้ตที่ 6.21 แสดงการวิเคราะห์หาทำนองหลักเพลงนางหงส์

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.21 เห็นได้ว่าทำนองเพลงที่อยู่ในวงกลมนั้นเป็นทำนองตกแต่ง ผู้วิจัยจึงได้ตัดทำนองส่วนนั้นออก แล้วนำมาจัดเรียงรูปแบบของจังหวะเสียใหม่ ได้ทำนองที่เป็นการวิเคราะห์ในชั้นที่ 1 ซึ่งปรากฏในบรรทัดที่ 2 หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์ต่อในชั้นที่ 2 โดยการตัดโน้ตตกแต่งบางส่วนที่ยังมีอยู่และจัดกลุ่มตัวโน้ตใหม่ จึงได้ทำนองหลักของเพลงดังปรากฏในบรรทัดที่ 3 ของแผนภูมิ

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงไปเช่นนี้จนจบเพลง จึงได้ทำนองหลักของเพลงนางหงส์ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.22 สำหรับโน้ตแสดงการวิเคราะห์โดยละเอียดนั้น ผู้วิจัยได้ใส่ไว้ในภาคผนวก ข



แผนภูมิโน้ตที่ 6.22 แสดงทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงนางหงส์

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.22 สรุปได้ว่าทำนองหลักของเพลงนางหงส์ที่ได้จากการวิเคราะห์ มีความยาว 83 ห้องเพลงเมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4

จากการศึกษาวิเคราะห์หาทำนองหลักของเพลงในชุดบัวลอยทั้ง 8 เพลง ข้างต้นนั้น สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังนี้

1. ทำนองหลักของเพลงร่ำสามลาแบ่งได้เป็น 3 ช่วง แต่ละช่วงเรียกว่าลา ทำนองหลักของเพลงไม่สามารถกำหนดความยาวของทำนองที่ตายตัวได้ ทำได้เพียงกำหนดเสียงหลักของทำนองเท่านั้น
2. ทำนองหลักของเพลงบัวลอยที่ได้จากการวิเคราะห์มีความยาวของเพลง 52 ห้องเพลง เมื่อบันทึกโน้ตในอัตราจังหวะ 2/4 แบบดนตรีสากล และสามารถแบ่งวรรคเพลงได้ 7 วรรคตามแบบไทย
3. ทำนองหลักของเพลงนางหงส์มีความยาว 121 ห้องเพลงเมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4

4. ทำนองหลักของเพลงรัวหลังนางหน้าย มีเสียงที่เป็นเสียงหลักเพียงไม่กี่เสียง เป็นทำนองเพลงที่ไม่สามารถระบุความยาวของทำนองที่ชัดเจนได้

5. เพลงไฟชุมเป็นเพลงที่แบ่งวรรคตอนของเพลงออกเป็น 2 ตอนหรือ 2 ท่อน เมื่อบันทึกโน้ตเพลงด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 ปรากฏว่า ทำนองเพลงตอนที่ 1 ยาว 20 ห้องเพลง ส่วนทำนองเพลงตอนที่ 2 ยาว 24 ห้องเพลง บรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ตอน

6. ทำนองหลักของเพลงเร็วที่นำมาวิเคราะห์ แบ่งออกเป็น 2 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาว 5 ห้องเพลง เมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 บรรเลงกลับต้นทุกท่อน และบรรเลงกลับต้นทั้งเพลงรวม 3 ครั้ง

7. ทำนองหลักของเพลงรัวหลังเพลงไฟชุม ประกอบด้วยทำนองเพลงไม่มากนัก แต่ละเสียงนั้นสามารถปิดทำนองออกไปได้ไม่มีจังหวะที่แน่นอนตายตัว ทำนองเพลงในช่วงกลางเพลงมีลักษณะซ้ำ ๆ กัน เพลงนี้ไม่สามารถระบุความยาวที่แท้จริงของเพลงได้

8. ทำนองหลักของเพลงนางหงส์ที่ได้จากการวิเคราะห์ มีความยาว 83 ห้องเพลง เมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4

6.1.2 ลูกตกของทำนอง

ในการวิเคราะห์ลูกตกของทำนองนี้ ผู้วิจัยได้นำทำนองหลักของเพลงที่ได้จากการวิเคราะห์มาวิเคราะห์หาลูกตกของทำนอง โดยการวิเคราะห์หาลูกตกกลางจังหวะและท้ายจังหวะหน้าทับเพื่อให้ทราบโครงสร้างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองหลัก โดยได้แยกวิเคราะห์ทุกเพลงจนครบทั้ง 8 เพลง ดังนี้

6.1.2.1 ลูกตกของทำนองเพลงรัวสามลา

เนื่องจากเพลงรัวสามลาเป็นเพลงที่ไม่มีจังหวะตายตัวแน่นอน อีกทั้งยังไม่สามารถแบ่งวรรคเพลงได้ เนื่องจากเป็นเพลงที่เป่าโหม่งหวนโดยไม่ยึดถือจังหวะเป็นเครื่องควบคุมกำกับทำนอง ดังนั้นจึงไม่สามารถระบุได้ว่าลูกตกของทำนองควรจะเป็นเสียงใด อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้วิเคราะห์โน้ตที่ปรากฏในเพลงรัวสามลา โดยถือว่าโน้ตทุกตัวเป็นโน้ตสำคัญของทำนอง แล้วนับจำนวนความถี่ของโน้ตว่าโน้ตตัวใดมีความถี่มากที่สุด ก็ถือว่าโน้ตตัวนั้นเป็นโน้ตหลักของทำนอง

ในลาที่ 1 ของเพลงรัวสามลา เมื่อผู้วิจัยได้นับจำนวนความถี่ของโน้ตทำนองหลักแล้วปรากฏว่ามีความถี่ของตัวโน้ตต่าง ๆ ดังตารางที่ 6.1

ตารางที่ 6.1 แสดงความถี่ของทำนองเพลงบัวลอย ลำดับที่ 1

ระดับเสียง	ความถี่
G	9
A	8
B	3
C'	25
D'	7
E'	1
G'	2
C''	1

จากตารางที่ 6.1 สรุปได้ว่าทำนองหลักของบัวลอย ลำดับที่ 1 มีช่วงกว้างของทำนองหลักระหว่าง G และ C'' ประกอบด้วยโน้ต 8 ระดับเสียง คือ G A B C' D' E' G' และ C'' ระดับเสียงที่พบบ่อยที่สุดคือ C' ซึ่งพบ 25 ครั้ง ระดับเสียงที่พบปานกลางเท่า ๆ กัน คือ G A และ D' ซึ่งพบ 9, 8 และ 7 ครั้งตามลำดับ ระดับเสียงที่พบน้อย คือ B G' E' และ C'' ซึ่งพบ 3, 2, 1 และ 1 ครั้ง ตามลำดับ ระดับเสียงที่ไม่พบเลย คือ F' และ F''

ในลำดับที่ 2 ผู้วิจัยได้นับความถี่ของโน้ต ได้ค่าความถี่ดังตารางที่ 6.2

ตารางที่ 6.2 แสดงความถี่ของทำนองเพลงร่ำสามลา ลาที่ 2

ระดับเสียง	ความถี่
G	4
A	2
B	1
C'	7
D'	5
E'	2
G'	3
A'	1
C''	3
D''	2
E''	3
G''	2
A''	1

จากตารางที่ 6.2 สรุปได้ว่าทำนองหลักของเพลงร่ำสามลา ลาที่ 2 มีช่วงกว้างของทำนองระหว่างระดับเสียง G และ A'' ระดับเสียงที่พบมากที่สุด คือ C' ซึ่งพบ 7 ครั้ง ระดับเสียงที่พบรองลงมา คือ D' และ G ซึ่งพบ 5 และ 4 ครั้งตามลำดับ ระดับเสียงที่พบ 3 ครั้ง คือ G' C'' และ E'' ระดับเสียงที่พบ 2 ครั้ง คือ A E' D'' และ G'' ระดับเสียงที่พบครั้งเดียว คือ B A' และ A'' ระดับเสียงที่ไม่พบเลย คือ F F' และ F''

ส่วนในลาที่ 3 ผู้วิจัยได้นับความถี่ของโน้ต ได้ค่าความถี่ดังตารางที่ 6.3

ตารางที่ 6.3 แสดงความถี่ของทำนองเพลงบัวลอย ลานที่ 3

ระดับเสียง	ความถี่
G	5
A	2
B	3
C'	13
D'	7
E'	9
F'	6
G'	7

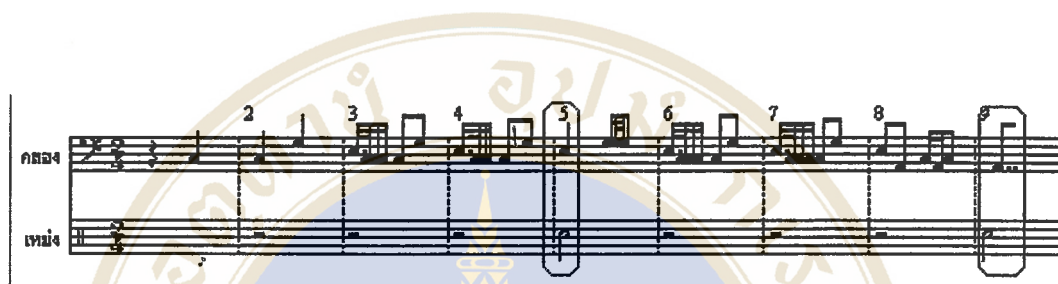
จากตารางที่ 6.3 สรุปได้ว่าทำนองหลักของเพลงบัวลอย ลานที่ 3 มีช่วงกว้างของทำนองระหว่างระดับเสียง G และ G' ระดับเสียงที่พบมากที่สุด คือ C' ซึ่งพบ 13 ครั้ง ระดับเสียงที่พบรองลงมา คือ E' ซึ่งพบ 9 ครั้ง ระดับเสียงที่พบ 7 ครั้ง คือ G' ระดับเสียงที่พบ 6 ครั้ง คือ F' ระดับเสียงที่พบ 5 ครั้ง คือ G ระดับเสียงที่พบ 3 ครั้ง คือ B ระดับเสียงที่พบ 2 ครั้ง คือ A

จากการวิเคราะห์ลูกตกของเพลงบัวลอยทั้ง 3 ลาดังกล่าว สรุปได้ว่า

1. ลูกตกของเพลงบัวลอยที่นำมาวิเคราะห์มีช่วงเสียงอยู่ระหว่างระดับเสียง G และ A" โดยลานที่ 2 มีช่วงเสียงกว้างที่สุด คืออยู่ระหว่างระดับเสียง G และ A" ลานที่ 1 มีช่วงเสียงกว้างปานกลาง คืออยู่ระหว่างระดับเสียง G และ C" ส่วนลานที่ 3 มีช่วงเสียงแคบที่สุด คืออยู่ระหว่างระดับเสียง G และ G'
2. ทำนองหลักที่เป็นเสียงลูกตกที่พบมากที่สุด คือระดับเสียง C' ซึ่งพบ 25 ครั้งในลานที่ 1 พบ 7 ครั้งในลานที่ 2 และพบ 13 ครั้งในลานที่ 3
3. ลูกตกที่พบโดยทั่วไปของทั้งเพลงได้แก่ ระดับเสียง G A B C' D' E' และ G'
4. ลูกตกที่พบเฉพาะในลานที่ 2 เท่านั้นได้แก่ ระดับเสียง A' C" D" E" G" A"
5. ลูกตกที่พบเฉพาะในลานที่ 3 เท่านั้น คือ ระดับเสียง F' ซึ่งพบ 6 ครั้ง
6. ลูกตกที่เสียงขึ้นต้นและเสียงจบของทุกลา คือ เสียง C'
7. ลูกตกที่เป็นเสียงรองสุดท้ายก่อนจบในแต่ละลา คือเสียง B

6.1.2.2 ลูกตกของทำนองเพลงตัวบัวลอย

ในการวิเคราะห์ลูกตกของทำนองเพลงตัวบัวลอยนี้ ผู้วิจัยได้ให้แนวคิดเรื่องการแบ่งวรรคตอนของเพลงไทย โดยกำหนดให้ 1 วรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 1 หน้าทับ และพิจารณาจากจังหวะของหม่งที่ดีกำกับจังหวะอยู่ห่าง ๆ ซึ่งในเพลงตัวบัวลอยนี้ พบว่าจังหวะหน้าทับของเพลงและจังหวะของหม่ง เป็นดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.23 ดังนี้



แผนภูมิโน้ตที่ 6.23 แสดงหน้าทับเพลงตัวบัวลอย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.23 หน้าทับเพลงตัวบัวลอยมีความยาว 9 ห้องเพลง ในหนึ่งหน้าทับนี้ หม่งตี 2 ครั้ง คือในต้นห้องเพลงที่ 5 และต้นห้องเพลงที่ 9 ซึ่งเป็นตำแหน่งกลางหน้าทับและท้ายหน้าทับตามลำดับ ดังนั้นในการวิเคราะห์หาลูกตกของทำนองเพลงตัวบัวลอย จึงถือว่าเสียงลูกตกที่กลางหน้าทับและท้ายหน้าทับเป็นเสียงลูกตกหลัก และเป็นตำแหน่งที่เป็นลูกตกกลางวรรคและลูกตกท้ายวรรคเพลงด้วย

เพลงตัวบัวลอยที่นำมาวิเคราะห์นี้เมื่อวิเคราะห์วรรคเพลงโดยใช้หน้าทับเป็นตัววัด วรรคเพลงแล้วปรากฏว่าประกอบด้วย 7 วรรคเพลง โดยวรรคแรกของเพลงซึ่งเป็นวรรคขึ้นเพลงนั้น มีความยาวเพียง 1/2 หน้าทับ โดยมีหน้าทับเข้าเพลงในตอนท้ายของวรรค ลักษณะเช่นนี้ในทางดนตรีไทยถือว่าเป็นการขึ้นเพลงโดยขึ้นครึ่งหน้าทับ โดยนำทำนองท้ายวรรคมาเป็นทำนองขึ้นเพลง

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์หาลูกตกของเพลงโดยพิจารณาจากหน้าทับดังกล่าวแล้ว ปรากฏว่าได้เสียงที่เป็นลูกตกของเพลงดังตารางที่ 6.4

ตารางที่ 6.4 แสดงลูกตกของทำนองเพลงบัวลอย

วรรคเพลงที่ 1	ลูกตกกลางวรรคเพลง	ลูกตกท้ายวรรคเพลง
1	-	D'
2	D'	D'
3	D'	D'
4	D'	G'
5	D'	D'
6	D'	D'
7	D'	D'

จากตารางที่ 5.4 ลูกตกของเพลงบัวลอยเกือบทั้งหมดเป็นโน้ต D' ยกเว้นลูกตกท้ายวรรคเพลงที่ 4 เท่านั้นที่เปลี่ยนเป็นเสียง G' ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าลูกตกของเพลงบัวลอยทั้งเพลงมี 2 เสียง คือ D' และ G' โดยมีลูกตกเสียง G' เพียงครั้งเดียว คือ ลูกตกท้ายวรรคเพลงที่ 4 นอกจากนั้นเป็นลูกตกเสียง D' ทั้งหมด 12 ครั้ง โดยเป็นลูกตกกลางวรรคและลูกตกกลางวรรคอย่างละ 6 ครั้ง และลูกตกที่เป็นเสียงจบเพลง คือ D'

6.1.2.3 ลูกตกของทำนองเพลงนางหน้า

ในการวิเคราะห์หาลูกตกของทำนองเพลงนางหน้านี้ ผู้วิจัยได้ใช้หลักการเดียวกับการวิเคราะห์ลูกตกของทำนองเพลงบัวลอย คือวิเคราะห์หาลูกตกที่เป็นลูกตกกลางวรรคเพลงและลูกตกท้ายวรรคเพลง โดยใช้หน้าทับเป็นเครื่องวัดวรรคเพลง ซึ่งหน้าทับเพลงนางหน้านั้น มีลักษณะดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.24 ดังนี้



แผนภูมิโน้ตที่ 6.24 แสดงหน้าทับเพลงนางหน้า

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.24 เห็นได้ว่าในหนึ่งหน้าทับนางหน้านั้น เหม่งตี 2 ครั้ง ตรงตำแหน่งกลางหน้าทับและท้ายหน้าทับ ดังนั้นผู้วิจัยจึงถือว่าลูกตกที่ตำแหน่งที่เหม่งตีนี้ เป็นลูกตกที่เป็นลูกตกหลักของเพลงด้วย

จากหลักการดังกล่าวเมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์ลูกตกของเพลงนางหน้าแล้ว ปรากฏว่ามีลูกตกของทำนองเพลงดังแสดงในตารางที่ 6.5

ตารางที่ 6.5 แสดงลูกตกของทำนองเพลงนางหน้า

วรรคเพลง ที่	ลูกตกกลาง จังหวะ	ลูกตกท้าย จังหวะ	วรรคเพลง ที่	ลูกตกกลาง จังหวะ	ลูกตกท้าย จังหวะ
1	D'	C'	16	D'	F'
2	D'	C'	17	D'	C'
3	D'	C'	18	A	C'
4	D'	C'	19	A	D'
5	D'	D'	20	G'	A
6	D'	C'	21	D'	G'
7	D'	D'	22	G'	E'
8	D'	G'	23	G'	G'
9	G'	E'	24	G'	E'
10	G'	G'	25	G'	G'
11	G'	E'	26	G'	G'
12	G'	G'	27	F'	E'
13	G'	G'	28	D'	F'
14	F'	E'	29	D'	F'
15	D'	F'	30	D'	C'

จากตารางที่ 6.5 เห็นได้ว่าเพลงนางน่ายมีทั้งหมด 30 วรรคเพลง สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ลูกตกของทำนองเพลงนางน่ายได้ดังนี้

1. ลูกตกของทำนองเพลงนางน่าย มีเสียงที่เป็นเสียงตกทั้งหมด 6 เสียง คือ A C' D' E' F' และ G'
2. ลูกตกทำยวรรคที่พบมากที่สุด คือ เสียง C' และ G' ซึ่งพบ 8 ครั้งเท่ากัน ลูกตกเสียง A เป็นลูกตกที่พบน้อยที่สุด คือ 1 ครั้ง ส่วนลูกตกเสียง E' F' และ D' นั้น พบ 6, 4 และ 3 ครั้งตามลำดับ
3. ลูกตกกลางวรรคที่พบมากที่สุดคือ เสียง D' ซึ่งพบ 15 ครั้ง ลูกตกเสียง G' พบ 11 ครั้ง ลูกตกเสียง A และ F' พบ 2 ครั้งเท่ากัน ไม่พบลูกตกเสียง C' ในตำแหน่งลูกตกกลางวรรค
4. ลูกตกวรรคที่ 1, 2, 3 และ 4 เหมือนกันทั้งลูกตกกลางวรรคและลูกตกทำยวรรค
5. ลูกตกวรรคที่ 5 - 6 เหมือนกับลูกตกวรรคที่ 7 - 8 ทั้งลูกตกกลางวรรคและลูกตกทำยวรรค
6. ลูกตกวรรคที่ 9 - 10 วรรคที่ 11 - 12 วรรคที่ 22 - 23 และวรรคที่ 24 - 25 เหมือนกันทั้งลูกตกกลางวรรคและลูกตกทำยวรรค
7. ลูกตกวรรคที่ 13 - 17 และวรรคที่ 26 - 30 เหมือนกัน ทั้งลูกตกกลางวรรคและลูกตกทำยวรรค
8. ลูกตกที่เป็นเสียงจบเพลง คือ C'

6.1.2.4 ลูกตกของทำนองเพลงรัวหลังนางน่าย

เพลงรัวหลังนางน่ายเป็นเพลงที่มีลักษณะเดียวกับเพลงรัวสามลา คือเป็นเพลงที่ปีเปาโหยหวน ไม่สามารถระบุจังหวะเพลงที่แน่นอนได้ ทำให้ไม่สามารถกำหนดจังหวะหน้าทับและหาเสียงตกของทำนองแต่ละจังหวะหน้าทับได้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีนับความถี่ของทำนองหลักโดยถือว่าทำนองทั้งหมดมีความสำคัญเทียบได้กับลูกตกของเพลง ดังกล่าวแล้ว

เมื่อผู้วิจัยได้หาความถี่ของทำนองหลักของเพลงรัวหลังนางน่ายแล้ว ปรากฏว่าได้ค่าความถี่ของทำนองดังตารางที่ 6.6

ตารางที่ 6.6 แสดงค่าความถี่ของลูกตกของทำนองหลักเพลงรัวหลังนางหน้าย

ระดับเสียง	ความถี่
C	2
D	2
E	2
G	2
A	1
B	1
C'	5
D'	4
E'	2
F'	1
G'	4
A'	5
C''	2
D''	4
E''	2
G''	1

จากตารางที่ 6.6 สรุปได้ว่าลูกตกของทำนองหลักเพลงรัวหลังนางหน้าย มีช่วงกว้างของทำนองระหว่างระดับเสียง C และ G'' ประกอบด้วยเสียงที่เป็นลูกตก คือ C D E G A B C' D' E' F' G' A' C'' D'' E'' และ G'' โดยลูกตกที่พบมากที่สุด คือ เสียง C' และ A' ซึ่งพบ 5 ครั้ง ลูกตกที่พบรองลงมาคือเสียง D' G' และ D'' ซึ่งพบ 4 ครั้ง ลูกตกที่พบ 2 ครั้งคือเสียง C D E G E' C'' และ E'' และลูกตกที่พบเพียงครั้งเดียวคือเสียง A B และ F' ลูกตกที่เป็นเสียงจบของเพลงคือ C'

จากตารางที่ 6.7 สรุปได้ว่าลูกตกของทำนองเพลงไฟไหม้ มีลักษณะดังนี้

1. เสียงที่เป็นเสียงลูกตกของทั้งเพลง ได้แก่ G A C' E' และ G' โดยท่อน 1 มีลูกตกเสียง G A C' และ E' ส่วนท่อน 2 มีลูกตกเสียง G A C' และ G'
2. ในท่อน 1 ลูกตกทำยวรรคเพลงที่พบมากที่สุด คือ เสียง A พบ 5 ครั้ง ลูกตกเสียง C' และ E' พบเสียงละ 2 ครั้ง ส่วนลูกตกกลางจังหวะพบเสียง C' มากที่สุด 5 ครั้ง และลูกตกเสียง G และ A พบเสียงละ 2 ครั้ง
3. ในท่อน 2 ลูกตกทำยวรรคเพลงที่พบมากที่สุด คือ เสียง G และ C' พบเสียงละ 5 ครั้ง ลูกตกเสียง G' พบ 3 ครั้ง และลูกตกเสียง A พบ 1 ครั้ง ส่วนลูกตกกลางจังหวะพบเสียง C' และ G' มากที่สุด คือเสียงละ 4 ครั้ง และลูกตกเสียง G และ A พบเสียงละ 2 ครั้ง
4. ลูกตกที่เป็นเสียงจบของทั้ง 2 ท่อน คือ C'

6.1.2.6 ลูกตกของทำนองเพลงเร็ว

เพลงเร็วที่นำมาวิเคราะห์เป็นเพลงที่มีความยาว 2 ท่อน บรรเลงกลับต้นทั้งเพลง รวม 3 เที้ยว เมื่อพิจารณาหน้าทับของเพลงแล้วพบว่าเพลงนี้มีอัตราจังหวะชั้นเดียว ดังเห็นได้จากหน้าทับและจังหวะของหม่ง ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.26



แผนภูมิโน้ตที่ 6.26 แสดงหน้าทับเพลงเร็ว

จากหน้าทับเพลงเร็วในแผนภูมิโน้ต 6.26 เห็นได้ว่าตำแหน่งที่มีเครื่องหมายลูกศรชี้เป็นตำแหน่งครึ่งหน้าทับและท้ายหน้าทับตามลำดับ ซึ่งเมื่อวิเคราะห์ลูกตกของเพลงเร็วตามจังหวะหน้าทับดังกล่าวนี้ พบว่ามีลูกตกของเพลงดังแสดงในตารางที่ 6.8

ตารางที่ 6.8 แสดงลูกตกของทำนองเพลงเร็ว

ท่อน 1			ท่อน 2		
วรรคเพลง ที่	ลูกตกกลาง วรรค	ลูกตกท้าย วรรค	วรรคเพลง ที่	ลูกตกกลาง วรรค	ลูกตกท้าย วรรค
1	A'	A'	1	D'	A
2	G'	E'	2	A	D'
3	C'	E'	3	C'	E'
4	E'	C'	4	E'	C'

จากตารางที่ 6.8 สรุปได้ว่าลูกตกของเพลงเร็วที่นำมาวิเคราะห์มีลักษณะดังนี้

1. ท่อน 1 มีเสียงที่เป็นลูกตก คือ C' E' G' และ A' ส่วนท่อน 2 มีเสียงที่เป็นลูกตก คือ A C' D' และ E'
2. ในท่อน 1 ลูกตกท้ายวรรคเสียง E' พบมากที่สุด 2 ครั้ง ลูกตกเสียง C' และ A' พบเสียงละ 1 ครั้ง ส่วนลูกตกกลางวรรคพบเสียง C' E' G' และ A' เสียงละ 1 ครั้ง
3. ในท่อน 2 ลูกตกท้ายวรรคและลูกตกกลางวรรค คือเสียง A C' D' และ E' พบเสียงละ 1 ครั้งเท่ากัน
4. ลูกตกที่เป็นเสียงจบท่อนของทั้ง 2 ท่อน คือ C'

6.1.2.7 ลูกตกของทำนองเพลงเร็วหลังเพลงเร็ว

เพลงเร็วหลังเพลงเร็วเป็นเพลงที่มีลักษณะเดียวกับเพลงเร็วสามตาและเร็วหลังนางหน้าย คือเป็นเพลงที่ปีโป้โหยหวนไม่สามารถระบุจังหวะเพลงที่แน่นอนได้ ทำให้ไม่สามารถกำหนดจังหวะหน้าทับและระบุเสียงตกของทำนองในแต่ละจังหวะหน้าทับได้ ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยจึงใช้วิธีนับความถี่ของทำนองหลักโดยถือว่าทำนองทั้งหมดมีความสำคัญเทียบได้กับลูกตกของเพลง ดังกล่าวแล้ว

เมื่อผู้วิจัยได้หาความถี่ของทำนองหลักของเพลงเร็วหลังเพลงเร็วแล้ว ปรากฏว่าได้ค่าความถี่ของทำนองดังตารางที่ 6.9

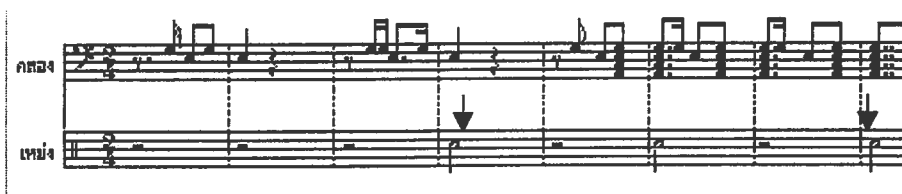
ตารางที่ 6.9 แสดงความถี่ของลูกตกของทำนองหลักเพลงเร็วหลังเพลงเร็ว

ระดับเสียง	ความถี่
G	5
A	2
C'	6
D'	1
E'	6
F'	5
G'	8
C''	1

จากตารางที่ 6.9 สรุปได้ว่าลูกตกของทำนองหลักของเพลงเร็วหลังเพลงเร็วมีช่วงกว้างอยู่ระหว่างเสียง G และ C'' เสียงลูกตกที่พบ คือ G A C' D' E' F' G' และ C'' โดยเสียงที่พบมากที่สุดคือ G' พบ 8 ครั้ง เสียงที่พบน้อยที่สุดคือ C' และ E' พบ 6 ครั้ง เสียง G และ F' พบ 5 ครั้ง เสียง A พบ 2 ครั้ง และเสียงที่พบน้อยที่สุดเพียง 1 ครั้งคือ D' และ C'' ส่วนเสียงที่เป็นเสียงจบเพลงคือ C'

6.1.2.8 ลูกตกของทำนองเพลงนางหงส์

ในการวิเคราะห์หาลูกตกของทำนองเพลงนางหงส์นี้ ผู้วิจัยได้ใช้หลักการเดียวกับการวิเคราะห์ลูกตกของทำนองเพลงอื่น ๆ ข้างต้น คือวิเคราะห์หาลูกตกที่เป็นลูกตกกลางวรรคเพลง และลูกตกท้ายวรรคเพลง โดยใช้หน้าทับเป็นเครื่องวัดวรรคเพลง ซึ่งหน้าทับเพลงนางหงส์นั้น มีลักษณะดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.27 ดังนี้



แผนภูมิโน้ตที่ 6.27 แสดงหน้าทับเพลงนางหงส์

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.27 ตำแหน่งที่เป็นเครื่องหมายลูกศรชี้ ก็ือตำแหน่งกลาง จังหวะและท้ายจังหวะหน้าทับตามลำดับ เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์ลูกตกของท่านองโดยใช้วัดจากหน้า ทับดังกล่าวแล้ว พบว่ามีลูกตกของเพลงดังตารางที่ 6.10

ตารางที่ 6.10 แสดงลูกตกของท่านองเพลงนางหงส์

วรรคเพลงที่	ลูกตกกลางวรรค	ลูกตกท้ายวรรค
1	-	G'
2	E'	C'
3	G'	G'
4	E'	C'
5	A	E'
6	D'	C'
7	A	E'
8	D'	C'

จากตารางที่ 6.10 สรุปได้ว่าลูกตกของท่านองเพลงนางหงส์มีลักษณะดังนี้

1. ลูกตกที่พบมีช่วงเสียงอยู่ระหว่างเสียง A และ G' โดยมีเสียงลูกตกที่พบคือ A C' D' E' และ G'
2. ลูกตกท้ายวรรคที่พบมากที่สุดคือเสียง C' พบ 4 ครั้ง ส่วนเสียง E' และ G' พบ เสียงละ 2 ครั้ง ไม่พบลูกตกเสียง A และ D' เป็นลูกตกท้ายวรรค
3. ลูกตกกลางวรรค พบเสียง A D' และ E' เสียงละ 2 ครั้ง และพบเสียง G' 1 ครั้ง ไม่พบเสียง C' เป็นลูกตกกลางวรรค
4. ลูกตกที่เป็นเสียงจบของเพลงคือ C'

จากการศึกษาวิเคราะห์ลูกตกของทำนองเพลงบัวลอยทั้ง 8 เพลงดังรายละเอียดข้างต้นนั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ลูกตกของทำนองหลักเพลงบัวลอยสามลามีช่วงเสียงอยู่ระหว่างระดับเสียง G และ A" เสียงลูกตกที่พบมากที่สุด คือระดับเสียง C' พบ 25 ครั้งในลาที่ 1 พบ 7 ครั้งในลาที่ 2 และพบ 13 ครั้งในลาที่ 3 ลูกตกที่พบน้อยที่สุดคือเสียง F' ซึ่งพบ 6 ครั้งในลาที่ 3 เสียงลูกตกที่เป็นเสียงขึ้นต้นและเสียงจบของทุกลา คือ เสียง C'
2. ลูกตกของเพลงตัวบัวลอยทั้งเพลงมี 2 เสียง คือ D' และ G' โดยมีลูกตกเสียง G' เพียงครั้งเดียว คือ ลูกตกทำวรรคเพลงที่ 4 นอกจากนั้นเป็นลูกตกเสียง D' ทั้งหมด 12 ครั้ง โดยเป็นลูกตกกลางวรรคและลูกตกกลางวรรคอย่างละ 6 ครั้ง และลูกตกที่เป็นเสียงจบเพลง คือ D'
3. ลูกตกของทำนองเพลงนางหน้า มีเสียงที่เป็นเสียงตกทั้งหมด 6 เสียง คือ A C' D' E' F' และ G' โดยลูกตกเสียง C' และ G' พบมากที่สุด 8 ครั้งเท่ากัน ลูกตกเสียง A เป็นลูกตกที่พบน้อยที่สุด คือ 1 ครั้ง ลูกตกที่เป็นเสียงจบเพลง คือ C'
4. ลูกตกของทำนองหลักเพลงบัวลอยนางหน้า มีช่วงกว้างของทำนองระหว่างระดับเสียง C และ G" ประกอบด้วยเสียงที่เป็นลูกตก คือ C D E G A B C' D' E' F' G' A' C" D" E" และ G" โดยลูกตกที่พบมากที่สุด คือ เสียง C' และ A' ซึ่งพบ 5 ครั้ง ลูกตกที่พบเพียงครั้งเดียวคือเสียง AB และ F' ลูกตกที่เป็นเสียงจบของเพลงคือ C'
5. ลูกตกของทำนองเพลงไฟไหม้ มีเสียงที่เป็นเสียงลูกตกของทั้งเพลง ได้แก่ G A C' E' และ G' โดยท่อน 1 ลูกตกทำวรรคเพลงที่พบมากที่สุด คือ เสียง A พบ 5 ครั้ง ลูกตกเสียง G และ A พบเสียงละ 2 ครั้ง ส่วนในท่อน 2 ลูกตกที่พบมากที่สุด คือ เสียง G และ C' ลูกตกเสียง A พบ 1 ครั้ง ลูกตกที่เป็นเสียงจบของทั้ง 2 ท่อน คือ C'
6. ลูกตกของเพลงเร็ว ท่อน 1 มีเสียงที่เป็นลูกตก คือ C' E' G' และ A' โดยลูกตกเสียง E' พบมากที่สุด 2 ครั้ง ลูกตกเสียง C' และ A'พบเสียงละ 1 ครั้ง ส่วนท่อน 2 มีเสียงที่เป็นลูกตก คือ A C' D' และ E' โดยพบเสียงละ 1 ครั้งเท่ากัน ลูกตกที่เป็นเสียงจบท่อนของทั้ง 2 ท่อน คือ C'
7. ลูกตกของทำนองหลักของเพลงบัวลอยหลังเพลงเร็วมีช่วงกว้างอยู่ระหว่างเสียง G และ C" เสียงลูกตกที่พบ คือ G A C' D' E' F' G' และ C" โดยเสียงที่พบมากที่สุดคือ G' พบ 8 ครั้ง เสียงที่พบน้อยที่สุดเพียง 1 ครั้งคือ D' และ C" ส่วนเสียงที่เป็นเสียงจบเพลงคือ C'
8. ลูกตกของทำนองเพลงนางหงส์ มีช่วงเสียงอยู่ระหว่างเสียง C' และ G' โดยมีเสียงลูกตกที่พบคือ C' E' และ G' โดยลูกตกที่พบมากที่สุดคือเสียง C' พบ 4 ครั้ง ลูกตกที่พบน้อยที่สุดคือเสียง G' และ E' พบเสียงละ 2 ครั้ง ลูกตกที่เป็นเสียงจบของเพลงคือ C'

6.1.3 การตกแต่งทำนอง

ในทางดนตรีไทยการตกแต่งทำนองเพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำให้เกิดความเข้าใจและซาบซึ้งในอารมณ์และความงามของดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการบรรเลงปี่ซึ่งสามารถตกแต่งทำนองด้วยเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ ได้มากมาย ดังนั้นในการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอยผู้วิจัยจึงได้กำหนดหัวข้อวิเคราะห์เรื่องการตกแต่งทำนองของปี่ชวาด้วย โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีเทียบเคียงการตกแต่งทำนองด้วยเทคนิคการบรรเลงของปี่ใน และนำแนวคิดเรื่องการประดับประดับประดาทำนองในดนตรีสากลมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ด้วย

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การตกแต่งทำนองของเพลงบัวลอยทั้ง 8 เพลงย่อยโดยละเอียดทุกเพลง ปรากฏว่ามีรูปแบบของการตกแต่งทำนองด้วยวิธีการที่แตกต่างกันออกไปหลากหลายรูปแบบ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

6.1.3.1 การเป่าโหยหวาน

การตกแต่งทำนองด้วยการเป่าโหยหวานนี้เป็นการบรรเลงของปี่ชวาซึ่งบรรเลงแนวทำนองอย่างอิสระโดยไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะ ทั้งจังหวะกลอง จังหวะหม่ง หรือแม้แต่ความสั้นยาวของทำนองผู้บรรเลงสามารถบรรเลงทำนองเพลงให้สั้นหรือยาวเท่าไรก็ได้ตามความพอใจของผู้บรรเลงและความเหมาะสมของบทเพลง การตกแต่งทำนองด้วยการเป่าโหยหวานนี้พบมากในเพลง ร่ำสามลา เพลงร่ำหลังนางหน่าย เพลงร่ำหลังเพลงเร็ว เพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์

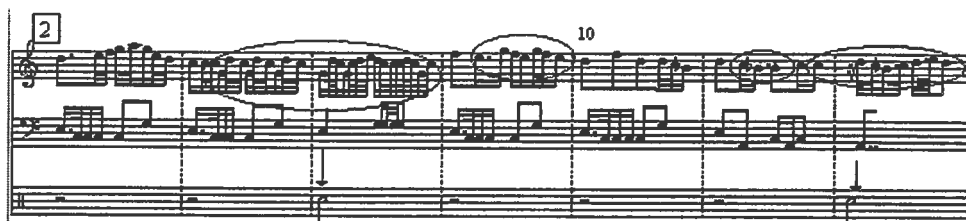
ในเพลงร่ำสามลา เพลงร่ำหลังนางหน่าย และเพลงร่ำหลังเพลงเร็วนั้น เป็นการเป่าโหยหวานอย่างอิสระโดยไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะ เนื่องจากเพลงเหล่านี้มีแนวทำนองที่เป็นโครงสร้างหลักเพียงไม่กี่เสียง ผู้บรรเลงจึงสามารถพลิกเพลงแนวทำนองไปได้ตามที่ต้องการ จนกระทั่งผู้บรรเลงกลองตีรวมือแล้วผู้บรรเลงปี่ชวาจึงบรรเลงทำนองในตอนจบของเพลงให้จบพร้อม ๆ กัน หรือถ้าผู้บรรเลงปี่ชวาบรรเลงไปถึงทำนองตอนจบเพลงก่อนกลอง ก็สามารถเป่าโหยหวานหรือใช้เทคนิคการบรรเลงอื่น ๆ บรรเลงรอเพื่อให้จบบรรดเพลงพร้อมกับกลองได้ จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองของปี่ชวาในเพลงร่ำสามลา ร่ำหลังนางหน่ายและร่ำหลังเพลงเร็วนี้ เป็นการบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเป่าโหยหวานตลอดทั้งเพลงดังตัวอย่างที่แสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.28



แผนภูมิโน้ตที่ 6.28 แสดงการเป่าโฮยหวานในเพลงรวสามลา

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.28 เห็นได้ว่าทำนองปี่ชวาในบรรทัดแรกนั้น ไม่ได้ยึดจังหวะตามแนวการบรรเลงของกลองและหม่งในบรรทัดที่ 2 และ 3 ตามลำดับ ทำนองปี่ชวาไม่สามารถกำหนดยาวยาวของจังหวะที่แน่นอนได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงไม่ได้กำหนดอัตราจังหวะและเส้นกันห้องไว้ในการบันทึกโน้ต ลักษณะการบรรเลงแบบนี้พบในเพลงรวสามลา รวหลังนางหน้าและรวหลังเพลงเร็ว ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า เทคนิคการตกแต่งทำนองโดยการเป่าโฮยหวานในเพลงรวสามลา รวหลังนางหน้าและรวหลังเพลงเร็ว เป็นการเป่าโฮยหวานตลอดทั้งเพลง

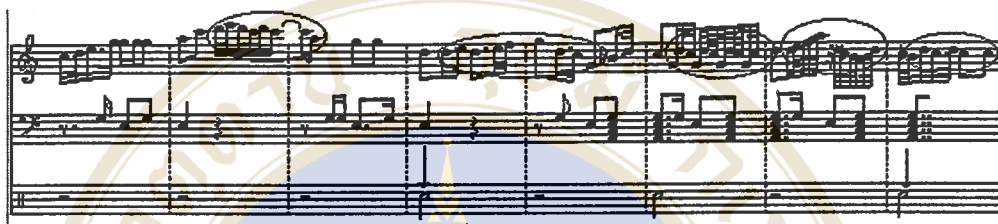
ส่วนการเป่าโฮยหวานในเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์นั้น เป็นการเป่าโฮยหวานที่ยังคงต้องยึดถือจังหวะไว้ด้วย แต่เป็นการยึดถือจังหวะอย่างไม่เคร่งครัดนัก กล่าวคือในจังหวะหน้าทับหรือในวรรคเพลงหนึ่ง ๆ นั้น ผู้บรรเลงปี่ชวาสามารถเป่าโฮยหวานไปได้ โดยไม่ต้องยึดติดกับจังหวะย่อยภายในหน้าทับ แต่ต้องคอยระวังให้ทำนองเพลงนั้นหมดวรรคเพลงพอดีกับการหมดหน้าทับ ผู้บรรเลงต้องคอยฟังหน้าทับและจังหวะหม่ง แล้วบรรเลงโฮยหวานโดยให้จบวรรคเพลงพอดีกับหน้าทับหนึ่ง ๆ ตัวอย่างการเป่าโฮยหวานในเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์นั้น แสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.29 และ 6.30 ดังนี้



แผนภูมิโน้ตที่ 6.29 แสดงการเป่าโฮยหวานในเพลงตัวบัวลอย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.29 จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองเพลงของปี่ชวาซึ่งอยู่ในกรอบวงรีนั้น เป็นทำนองที่บรรเลงโดยการเป่าโฮยหวานไม่ยึดติดกับจังหวะ ทั้ง ๆ ที่ควรจะตก

จังหวะตามจังหวะหน้าทับในบรรทัดที่ 2 แต่ในการบรรเลงจริงนั้นทำนองที่เป็นทำนองจบของวรรคได้เลื่อนไปจบหลังจากจบจังหวะแล้ว เป็นได้จากแนวทำนองตอนจบของวรรคเพลงนั้นอยู่เลยจังหวะเหม่งดังที่ได้ทำเครื่องหมายลูกศรไว้ ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะที่พบในเพลงนางหงส์เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.30



แผนภูมิโน้ตที่ 6.30 แสดงการเป่าโหยหวนในเพลงนางหงส์

จากการวิเคราะห์ตามแผนภูมิโน้ต 6.30 พบว่าการเป่าโหยหวนในเพลงนางหงส์มีลักษณะเช่นเดียวกับการเป่าโหยหวนในเพลงบัวลอย คือทำนองเพลงของปี่ชวาซึ่งอยู่ในกรอบวงรีนั้นเป็นทำนองที่บรรเลงโดยการเป่าโหยหวนไม่ยึดติดกับจังหวะ ทั้ง ๆ ที่ควรจะตกจังหวะตามจังหวะหน้าทับในบรรทัดที่ 2 แต่ในการบรรเลงจริงนั้น ทำนองที่เป็นทำนองจบของวรรคได้เลื่อนไปจบหลังจากจบจังหวะแล้ว เห็นได้จากแนวทำนองตอนจบของวรรคเพลงนั้นอยู่เลยจังหวะเหม่งดังที่ได้ทำเครื่องหมายลูกศรไว้ แสดงว่าเป็นการตกแต่งทำนองโดยการเป่าโหยหวนโดยการยืดกรอบของวรรคเพลงเป็นเกณฑ์

จากการวิเคราะห์ดังกล่าวจึงสรุปได้ว่าการตกแต่งทำนองโดยการเป่าโหยหวน เป็นเทคนิคที่พบมากในเพลงร่ำสามลา เพลงร่ำหลังนางหน้าย เพลงร่ำหลังเพลงเร็ว เพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์ ซึ่งในเพลงเพลงร่ำสามลา เพลงร่ำหลังนางหน้าย และเพลงร่ำหลังเพลงเร็วนั้นเป็นการเป่าโหยหวนทั้งเพลง ส่วนในเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์ นั้นเป็นการเป่าโหยหวนในช่วง 1 วรรคเพลง ไม่พบการเป่าโหยหวนในเพลงนางหน้าย เพลงไฟห่มและเพลงเร็ว

6.1.3.2 การข้อยังหะ

การตกแต่งทำนองด้วยการข้อยังหะ เป็นการตกแต่งทำนองโดยการปิดเสียงที่เป็นเสียงก่อนเสียงตกของวรรคให้มีังหะยาวออกไป ส่งผลให้เสียงตกของวรรคต้องไปตกถัดไปจากังหะตกที่ควรจะเป็น ลักษณะการตกแต่งทำนองเช่นนี้พบในเพลงนางหน้าและเพลงไฟชุม ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.31 และ 6.32



แผนภูมิโน้ตที่ 6.31 แสดงการข้อยังหะในเพลงนางหน้า

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.31 ทำนองที่อยู่ในวงรีในบรรทัดแรก เป็นทำนองเพลงที่มีการตกแต่งทำนองด้วยการข้อยังหะ ลูกตกของทำนองซึ่งอยู่ในตำแหน่งลูกสร้อย ได้ถูกเลื่อนังหะให้ตกังหะช้ากว่าที่ควรจะเป็นจริง ทำนองเหล่านี้ควรอยู่ที่ตำแหน่งลูกสร้อยในบรรทัดที่ 2

ลักษณะการข้อยังหะเช่นนี้พบในเพลงไฟชุมในลักษณะเดียวกัน ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.32



แผนภูมิโน้ตที่ 6.32 แสดงการข้อยังหะในเพลงไฟชุม

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.32 เห็นได้ว่าทำนองส่วนที่อยู่ในวงรีในบรรทัดแรก เป็นทำนองเพลงที่มีการตกแต่งทำนองด้วยการข้อยังหะ ลูกตกของทำนองในตำแหน่งลูกสร้อย ได้ถูกเลื่อนังหะให้ตกังหะช้ากว่าที่ควรจะเป็นจริง ทำนองเหล่านี้ควรอยู่ที่ตำแหน่งลูกสร้อยในบรรทัดที่ 2

จากการวิเคราะห์เพลงบัลลอยทั้งหมดพบว่าการตกแต่งทำนองด้วยการข้อยังหะนี้ เป็นการตกแต่งทำนองที่พบในเพลงนางหน้าและเพลงไฟชุมเท่านั้น โดยพบในเพลงนางหน้า 28 ครั้งและพบในเพลงไฟชุม 9 ครั้ง รวม 37 ครั้ง

6.1.3.3 การรวบจังหวะ

การตกแต่งทำนองด้วยการรวบจังหวะนี้ เป็นการตกแต่งทำนองที่ต่อเนื่องจากการย้อยจังหวะ เนื่องจากการที่ลูกตกของทำนองในวรรคแรกถูกส่ายด้วยการย้อยจังหวะทำให้จังหวะตกช้ากว่าปกติจึงไปตกในจังหวะต่อไป ทำนองเพลงที่อยู่ในวรรคต่อไปจึงต้องรวบจังหวะให้ทันเพื่อไม่ให้เสียจังหวะ ดังแสดงตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.33



แผนภูมิโน้ตที่ 6.33 แสดงการรวบจังหวะในเพลงนางหน้า

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.33 ทำนองส่วนที่อยู่ในวงรีในบรรทัดแรก เป็นทำนองเพลงที่มีการตกแต่งทำนองด้วยการรวบจังหวะ ทำนองในตำแหน่งลูกสร้อยเป็นทำนองที่ถูกรวบจังหวะเข้ากับทำนองเพลงที่ตามมา ทำนองเหล่านี้ควรอยู่ที่ตำแหน่งลูกสร้อยในบรรทัดที่ 2 ทั้งนี้เนื่องจากการตกแต่งทำนองให้คมคายขึ้นในกรณีของการรวบจังหวะในตำแหน่งแรก และเป็นผลสืบเนื่องจากการที่ทำนองเพลงตัวก่อนหน้าถูกย้อยจังหวะจึงต้องทำให้ตัวเองต้องรวบจังหวะเพื่อไม่ให้เสียจังหวะของเพลง ดังที่พบในกรณีของการรวบจังหวะในตำแหน่งที่ 2 - 4 ตามตัวอย่าง

จากการวิเคราะห์สรุปได้ว่า การตกแต่งทำนองด้วยการรวบจังหวะนี้เป็นการตกแต่งทำนองที่พบเฉพาะในเพลงนางหน้า โดยพบรวมทั้งสิ้น 7 ครั้ง

6.1.3.4 การสะบัด

การสะบัดเป็นการตกแต่งทำนองโดยการบรรเลงโน้ต 3 ตัวติดต่อกันอย่างรวดเร็ว จากการวิเคราะห์พบว่าการสะบัด 2 แบบ คือ การสะบัดโน้ตที่เป็นเสียงเรียงกัน 3 เสียง และการสะบัดเสียงที่ไม่เรียงกัน

การสะบัดโน้ตที่เป็นเสียงเรียงกันทั้ง 3 เสียงนั้น เป็นการส่ายที่พบมากในเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์ มีทั้งลักษณะที่เป็นการสะบัดขึ้นและสะบัดลง ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.34 และ 6.35



แผนภูมิโน้ตที่ 6.34 แสดงการสับัดขึ้นโน้ตเรียงกันในเพลงตัวบัวลอย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.34 ทำนองที่อยู่ในวงกลมคือทำนองที่เป็นการสับัดขึ้นโน้ตเรียงกัน



แผนภูมิโน้ตที่ 6.35 แสดงการสับัดลงโน้ตเรียงกันในเพลงนางหงส์

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.35 ทำนองที่อยู่ในวงกลมคือทำนองที่เป็นการสับัดลงโน้ตเรียงกัน

ส่วนการสับัดที่เป็นการสับัดโน้ตไม่เรียงกันนั้น จากการวิเคราะห์พบว่ารูปแบบการสับัดที่พบมากที่สุดเกือบทุกเพลงคือ การสับัดลงด้วยโน้ต D'C'G ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 5.36 และ 5.37



แผนภูมิโน้ตที่ 6.36 แสดงการสับัดลงแบบข้ามเสียงในเพลงรวสามลา



แผนภูมิโน้ตที่ 6.37 แสดงการสับัดลงแบบข้ามเสียงในเพลงตัวบัวลอย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.36 และ 6.37 ข้างต้น โน้ตที่อยู่ในวงกลมเป็นการสับัดเสียง D'C'G

จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยสรุปได้ว่า การสลับแบบเรียงเสียงนี้พบมากที่สุด ในเพลงนางหน้าถึง 12 ครั้ง พบในเพลงร่ำสามลา 4 ครั้ง และในเพลงไฟซุม 4 ครั้ง รวม 20 ครั้ง ส่วนการสลับข้ามเสียงเสียงโน้ต D'C'G นั้น พบมากที่สุด ในเพลงนางหงส์ 12 ครั้ง ในเพลงตัวบัวลอย 9 ครั้ง ในเพลงร่ำสามลาและเพลงนางหน้าพบ 5 ครั้งเท่ากัน และพบในเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว 4 ครั้ง รวม 35 ครั้ง

6.1.3.5 การเอื้อน

การเอื้อนเป็นการตกแต่งทำนอง โดยการเพิ่มทำนองเพลงที่สูงกว่าทำนองในตอนจบของวรรคเพลงขึ้นไป 2 เสียง แล้วลดลงผ่านทำนองที่สูงกว่า 1 เสียง แล้วจึงกลับสู่เสียงตกเดิม ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.38



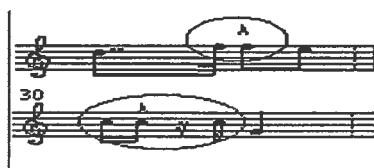
แผนภูมิโน้ตที่ 6.38 แสดงการเอื้อน

จากแผนภูมิโน้ต 6.38 ทำนองในบรรทัดบนเป็นการบรรเลงของปี่ชวา ทำนองในบรรทัดที่ 2 เป็นทำนองหลักที่ได้จากการวิเคราะห์ เห็นได้ว่าโน้ต F ซึ่งเป็นลูกตกที่ตำแหน่งลูกสรขึ้นนั้น ได้การตกแต่งทำนองโดยการเอื้อนในบรรทัดแรกเป็นโน้ต AGF ดังทำนองที่อยู่ในวงรี

ลักษณะการเอื้อนเช่นนี้พบในเพลงร่ำสามลา เพลงตัวบัวลอย และเพลงนางหงส์ จากการวิเคราะห์สรุปได้ว่าพบในเพลงร่ำสามลามากที่สุด 10 ครั้ง ในเพลงนางหงส์ 7 ครั้ง และในเพลงตัวบัวลอย 6 ครั้ง รวม 25 ครั้ง

6.1.3.6 การตอดลิ้น

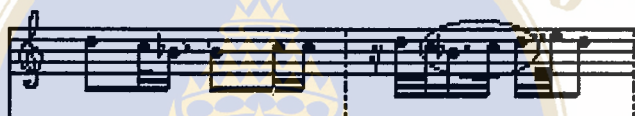
การตอดลิ้นเป็นเทคนิคของการเป่าปี่ ที่ปฏิบัติโดยการใช้ลิ้นของผู้เป่าแตะที่ด้านล่างของลิ้นปี่เป็นระยะ เพื่อให้เกิดเสียงสั้น ๆ เช่นในภาษาปี่ว่า ตือลิดตือ หรือ ตอถ็อดตอย เป็นต้น ทั้ง 2 กรณีดังกล่าว ตำแหน่งโน้ตตัวที่ 2 ของกลุ่มทำนองเป็นตำแหน่งที่ตอดลิ้นทำให้เกิดเสียงสั้น ดังตัวอย่างที่พบในเพลงตัวบัวลอยตามแผนภูมิโน้ต 6.39



จากการวิเคราะห์เพลงบัวลอยทั้งหมด สรุปได้ว่าพบการตกแต่งทำนองโดยการทำให้เกิดเสียงปรับนี้จำนวน 50 ครั้ง โดยพบในเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์ 18 ครั้ง ในเพลงนางหน่าย 11 ครั้ง ในเพลงร่ำหลังนางหน่าย 3 ครั้ง และพบในเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว 1 ครั้ง

6.1.3.8 การตกแตงโน้ต D' ด้วยการเอื้อนโน้ต C'B'C'D'

การตกแตงโน้ต D' ด้วยการเอื้อนโน้ต C'B'C'D' นี้ เป็นวิธีการเพิ่มโน้ต C'B'C'D' เข้าไปหลังโน้ต D' ซึ่งเป็นทำนองหลักและเป็นลูกตกของวรรคในลักษณะของการเอื้อนขยายเสียงตก ดังแสดงตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 5.41



แผนภูมิโน้ตที่ 6.41 แสดงการตกแต่งโน้ต D' ด้วยการเอื้อนโน้ต C'B'C'D'

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.41 เห็นได้ว่าโน้ต C'B'C'D' ที่อยู่ในวงรีนั้น เป็นโน้ตที่เอื้อนเพื่อขยายตกแต่งโน้ต D' ซึ่งเป็นลูกตกของทำนอง จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยสรุปได้ว่าการตกแต่งโน้ต D' ด้วยการเอื้อนโน้ต C'B'C'D' นี้พบจำนวน 23 ครั้ง โดยพบในเพลงตัวบ๊วบลอย 19 ครั้ง และในเพลงนางหงส์ 4 ครั้ง

6.1.3.9 การตกแต่งไม้ BC' ด้วยไม้ BD'C'

ลักษณะการตกแต่งทำนองแบบนี้ เป็นการตกแต่งทำนองเพลงอีกอย่างหนึ่งที่พบ
มากในเพลงบัวลอย ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.42



แผนภูมิโน้ตที่ 6.42 แสดงการตกแต่งโน้ต BC' ด้วยโน้ต BD'C'

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.42 โน้ตที่อยู่ในวงรีคือโน้ตที่เป็นการตกแต่งทำนองของโน้ต BC' ด้วยการเติมโน้ต D' เข้าไปในระหว่างกลาง ทำให้ได้ทำนองเพลงเป็น BD'C' ซึ่งการตกแต่ง

ทำนองแบบนี้ จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่า มีมากที่สุดในการเล่นหลังเพลงเร็ว 9 ครั้ง ในเพลงตัวบวลอย 7 ครั้ง ในเพลงร่ำสามลา 5 ครั้ง และในเพลงนางหงส์ 1 ครั้ง รวม 22 ครั้ง

6.1.3.10 การตกแต่งโน้ต D'G' ด้วยโน้ต D'E'F'G'

การตกแต่งโน้ต D'G' ด้วยโน้ต D'E'F'G' นี้เป็นการตกแต่งทำนองเพลงอีกลักษณะหนึ่งที่พบมากในเพลงบวลอย โดยมีวิธีปฏิบัติโดยการยึดโน้ต D ให้ยาวรอจังหวะไว้ แล้วรวบจังหวะโน้ต E'F'G' โดยเร็วติดต่อกันในลักษณะที่คล้ายกับการสะบัด แต่เนื่องจากเป็นสะบัดที่ต้องอยู่หลังโน้ต D และมีทำนองเป็นลักษณะเฉพาะ ผู้วิจัยจึงได้แยกออกมาจากการสะบัดธรรมดา ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.43



แผนภูมิโน้ตที่ 6.43 แสดงการตกแต่งโน้ต D'G' ด้วยโน้ต D'E'F'G'

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.42 โน้ตที่อยู่ในวงรีคือโน้ต D'G' เดิมที่ได้รับการตกแต่งทำนองด้วยโน้ต D'E'F'G' การตกแต่งทำนองแบบนี้ จากการวิเคราะห์พบว่ามีมากในเพลงตัวบวลอย และเพลงนางหงส์ คือพบเพลงละ 6 ครั้ง และพบในเพลงนางหงส์ 3 ครั้ง ในเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว 1 ครั้ง รวม 16 ครั้ง

6.1.3.11 การใช้เสียงควง

การตกแต่งทำนองโดยการใช้เสียงควงนี้ เป็นการปฏิบัติโน้ตระดับเสียงเดียวกัน แต่ใช้นิ้วต่างกันทำให้เกิดเสียงระดับเดียวกันแต่ต่างคุณลักษณะกัน เมื่อฟังแล้วจะให้อารมณ์เพลงที่แตกต่างกัน การใช้เสียงควงนี้เป็นเทคนิคของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องสีเท่านั้น จากการวิเคราะห์พบว่าการตกแต่งทำนองเพลงด้วยการใช้เสียงควงในเพลงบวลอย ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.44



แผนภูมิโน้ตที่ 6.44 แสดงการใช้เสียงควง

จากตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.44 โน้ต C' ในห้องที่ 1 และโน้ต G' ในห้องที่ 3 ที่มีเครื่องหมายวงกลมเล็ก ๆ อยู่ข้างบน เป็นโน้ตที่ได้รับการปฏิบัติโดยการใช้เสียงควง ซึ่งผู้บรรเลงต้องบรรเลงโน้ตเหล่านั้นด้วยการใช้นิ้วควงตามวิธีการบรรเลงของโน้ตนั้น ๆ

จากการวิเคราะห์เพลงบัวลอยทั้งหมดพบว่า มีการใช้เสียงควง 14 ครั้ง โดยพบในเพลงนางหงส์มากที่สุด 10 ครั้ง ในเพลงตัวบัวลอย 3 ครั้ง และในเพลงนางหน่าย 1 ครั้ง

6.1.3.12 การตกแต่งโน้ต D'E' ด้วยโน้ต D'E'D'C'D'E'

การตกแต่งโน้ต D'E' ด้วย โน้ต D'E'D'C'D'E' นี้เป็นการตกแต่งทำนองโดยการเพิ่มโน้ต E'D'C'D' เข้าไปในช่วงกลางของทำนอง D'E' เดิม ดังตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.45



แผนภูมิโน้ตที่ 6.45 แสดงการตกแต่งโน้ต E' ด้วย โน้ต D'E'D'C'D'E'

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.45 โน้ตบรรทัดบนคือทำนองจากการบรรเลงของปี่ชวา โน้ตบรรทัดล่างคือทำนองหลักของเพลง เมื่อวิเคราะห์แล้วพบว่าโน้ต D'E'D'C'D'E' ซึ่งเป็นทำนองของปี่ชวาที่อยู่ในกรอบวงรีนั้นเป็นทำนองที่ได้รับการตกแต่งจากทำนองหลักคือโน้ต D'E' ซึ่งอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยม

จากการวิเคราะห์พบว่าการตกแต่งทำนองเพลงในลักษณะนี้มีทั้งหมด 14 ครั้ง โดยพบในเพลงตัวบัวลอย 9 ครั้ง ในเพลงร่ำสามลา 3 ครั้ง และในเพลงนางหงส์ 1 ครั้ง

6.1.3.13 การโหยเสียง

การตกแต่งทำนองโดยการโหยเสียงนั้น เป็นการปฏิบัติโน้ต G' ให้มีเสียงต่อเนื่องสูงขึ้นไปถึงโน้ต C' ในลักษณะที่เป็นเสียงเลื่อนไหลไปหากัน ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.46



แผนภูมิโน้ตที่ 6.46 แสดงการโหยเสียง

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.46 ทำนองเพลงที่อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นทำนองเพลงที่มีการตกแต่งทำนองโดยการโหยเสียง จากโน้ต G' ไปหาโน้ต C" ในการโหยเสียงขึ้นไบนั้นมีการเบาสีเสียงลงด้วย

จากการวิเคราะห์พบว่า การตกแต่งทำนองด้วยการโหยเสียงที่พบในเพลงบัวลอยที่นำมาศึกษามี 10 ครั้ง โดยพบในเพลงร่ำหลังนางหน้า 4 ครั้ง ในเพลงร่ำสามลาและเพลงนางหงส์ 2 ครั้ง และพบในเพลงตัวบัวลอยและเพลงร่ำหลังเพลงเร็วเพลงละ 1 ครั้ง

6.1.3.14 การใช้เสียงหวาน

การตกแต่งทำนองโดยการใช้เสียงหวานนี้ เป็นการปฏิบัติโน้ต G' ให้มีเสียงเลื่อนไหลลดต่ำลงจนถึงโน้ต D' ในลักษณะเสียงเลื่อนไหล จากการวิเคราะห์พบว่าเป็นการปฏิบัติที่มีจะต่อเนื่องจากการโหยเสียงในข้อ 6.1.3.13 เป็นส่วนมาก ดังแสดงตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.47



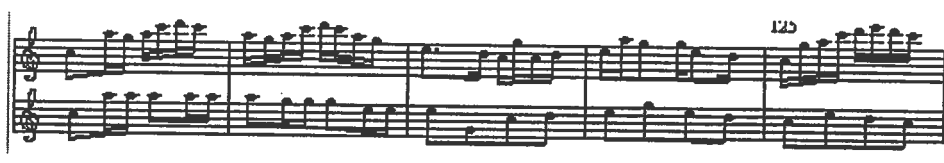
แผนภูมิโน้ตที่ 6.47 แสดงการใช้เสียงหวาน

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.47 ทำนองเพลงในกรอบวงรีนั้นเป็นทำนองที่ตกแต่งทำนองด้วยการโหยเสียง ส่วนทำนองเพลงที่อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมนั้นเป็นทำนองส่วนที่ตกแต่งด้วยการหวานเสียง ซึ่งเป็นการตกแต่งทำนองที่ต่อเนื่องมาจากการโหยเสียงดังกล่าวแล้ว

จากการวิเคราะห์พบว่ามีการใช้เทคนิคการหวานเสียงในเพลงบัวลอยที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ 7 ครั้ง โดยพบในเพลงร่ำสามลาและเพลงร่ำหลังนางหน้า 2 ครั้ง และพบในเพลงร่ำหลังเพลงเร็วและเพลงนางหงส์ 1 ครั้ง

6.1.3.4 การแปรทำนองเป็นทางเก็บ

การตกแต่งทำนองโดยการแปรทำนองเป็นทางเก็บนี้ เป็นลักษณะโดยทั่วไปของการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีแต่ละอย่างย่อมต้องแปรทำนองหลักให้เป็นทางของตนเอง การแปรทำนองให้เป็นทางเก็บนี้ คือการแปรทำนองให้มีลักษณะของทำนองที่ดำเนินต่อเนื่องกันไป ด้วยพยางค์สั้น ๆ ติดต่อกันไป ดังแสดงตัวอย่างในแผนภูมิโน้ตที่ 6.48



แผนภูมิโน้ตที่ 6.48 แสดงการแปรทำนองเป็นทางเก็บ

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.48 ทำนองเพลงในบรรทัดล่างเป็นทำนองหลักของเพลง ส่วนทำนองเพลงในบรรทัดบนเป็นทำนองที่แปรจากทำนองหลักแล้ว เห็นได้ว่าการแปรทำนองของปี่ชวามีลักษณะแนวทำนองที่เป็นทำนองเก็บและเสียงยาวบ้างสลับกันไป จากการวิเคราะห์พบว่าการตกแต่งทำนองด้วยการแปรทำนองเป็นการเก็บแบบนี้ พบมากในเพลงเร็ว

จากการศึกษาวิเคราะห์การตกแต่งทำนองในเพลงบัวลอยของผู้วิจัยดังรายละเอียดที่กล่าวมาแล้วข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า

1. การตกแต่งทำนองที่พบจากการวิเคราะห์มี 3 ลักษณะใหญ่ คือ การเพิ่มหรือพลิกเพลงทำนองหลัก การพลิกเพลงจังหวะของทำนอง และ การใช้เทคนิคในการบรรเลง
2. การตกแต่งทำนองที่พบเรียงตามความถี่ของจำนวนครั้งที่พบ ได้แก่
 - การเป่าโหยหวน พบมากที่สุด โดยพบการเป่าโหยหวนอย่างอิสระทั้งเพลงในเพลงเร็วสามลา เพลงเร็วหลังนางหน้า เพลงเร็วหลังเพลงเร็ว และพบการเป่าโหยหวนในช่วงวรรคเพลงในเพลงตัวบัวลอย และเพลงนางหงส์
 - การใช้เสียงปรึบ พบ 50 ครั้ง โดยพบมากที่สุดในการแต่งทำนองเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์
 - การข้อยจังหวะ พบ 38 ครั้ง โดยพบมากที่สุดในการแต่งทำนองเพลงนางหน้า
 - การสับแบบข้ามเสียง โน้ต D'C'G พบ 35 ครั้ง พบในการแต่งทำนองเพลงนางหงส์มากที่สุด
 - การตอดลิ้น พบ 29 ครั้ง พบมากที่สุดในการแต่งทำนองเพลงเร็วสามลา
 - การเอื้อน พบ 25 ครั้ง พบมากที่สุดในการแต่งทำนองเพลงเร็วสามลา
 - การตกแต่งโน้ต D' ด้วยการเอื้อนโน้ต D'C'BC'D' พบ 23 ครั้ง พบมากที่สุดในการแต่งทำนองเพลงตัวบัวลอย
 - การใช้โน้ต BD'C' พบ 22 ครั้ง พบมากที่สุดในการแต่งทำนองเพลงเร็วหลังเพลงเร็ว
 - การสับระเบียบเสียง พบ 20 ครั้ง พบมากที่สุดในการแต่งทำนองเพลงนางหน้า

- การใช้โน้ต D'E'F'G' พบ 16 ครั้ง พบมากที่สุดในเพลงตัวบวลอยและเพลงนาง
หน้า

- การใช้เสียงควง พบ 15 ครั้ง พบมากที่สุดในเพลงนางหงส์

- การใช้โน้ต E'D'C'D'E' พบ 14 ครั้ง พบมากที่สุดในเพลงตัวบวลอย

- การใช้เสียงโหย พบ 10 ครั้ง พบมากที่สุดในเพลงรัวหลังนางหน้า

- การใช้เสียงหวน พบ 7 ครั้ง พบมากที่สุดในเพลงรัวสามลาและเพลงตัวบวลอย

- การรวบจังหวะ พบ 7 ครั้ง พบมากที่สุดในเพลงนางหน้า

† การแปรทำนองเป็นทางเก็บ พบในเพลงเร็วตลอดทั้งเพลง

3. เพลงที่มีการตกแต่งทำนองมากที่สุด คือ เพลงตัวบวลอย เพลงนางหงส์ และ
เพลงรัวสามลา ในแต่ละเพลงนั้นพบการตกแต่งทำนองด้วยวิธีการต่าง ๆ 16 , 13 และ 11 แบบ
ตามลำดับ

4. เพลงที่มีรูปแบบการตกแต่งทำนองน้อยที่สุดคือเพลงเร็ว มีการตกแต่งทำนอง
ด้วยการแปรทำนองเป็นทางเก็บเพียงอย่างเดียว

6.2 จังหวะ

การวิเคราะห์จังหวะของเพลงบวลอยในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์
จังหวะไว้ 2 ประเด็น คือ จังหวะเหม่ง และจังหวะหน้าทับและการส่าย ดังมีรายละเอียดของการ
ศึกษาวิเคราะห์ต่อไปนี้

6.2.1 จังหวะเหม่ง

จากการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงบวลอยของผู้วิจัยพบว่า มีรูปแบบการบรรเลงของเหม่งที่
บรรเลงในบทเพลงต่าง ๆ 6 รูปแบบด้วยกัน ดังนี้

6.2.1.1 รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงรัว

ในเพลงบวลอยที่นำมาศึกษามีบทเพลงที่เป็นเพลงรัว 3 เพลง คือ รัวสามลา รัวหลัง
นางหน้า และรัวหลังเพลงเร็ว จากการวิเคราะห์จังหวะเหม่งในบทเพลงทั้ง 3 เพลงนี้ พบว่าเหม่งมี
วิธีการบรรเลงที่เหมือนกัน คือบรรเลงตามหน้าทับ ซึ่งในทั้ง 3 เพลงนี้หน้าทับมีรูปแบบที่เป็นการ
ตัดทอนลงไปเรื่อย โดยเริ่มจากมือหลักบรรเลงประมาณ 2-4 ครั้ง แล้วตัดทอนลงทีละชั้น ๆ บรรเลง

ในแต่ละมือพอประมาณแล้วทอนลงไปอีกเรื่อย ๆ จนกลายเป็นกลายติ้ว คือตีสลับมือระหว่างหน้ากลองทั้ง 2 หน้าไปในที่สุด ลักษณะเช่นนี้เหม่งก็ตีตรงช่วงที่หมดไม้กลองในแต่ละมือ และต้องคอยทอนตามกลองไปเรื่อย ๆ จนกลายเป็นติ้วในที่สุด การบรรเลงของเหม่งและกลองในเพลงรวนี้ไม่สามารถระบุความยาวของหน้าทับ จำนวนครั้ง และความเร็วในการบรรเลงที่แน่นอนได้ เนื่องจากเพลงรวเป็นเพลงประเภทที่มีจังหวะไม่แน่นอนตายตัว ดังกล่าวแล้วในข้างต้น

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่าจังหวะเหม่งในเพลงรวทั้ง 3 เพลง มีลักษณะที่เป็นการตัดทอนตามไม้กลอง แล้วเร่งขึ้นจนกลายเป็นติ้วในที่สุด ดังแสดงตัวอย่างรูปแบบการบรรเลงของเหม่งซึ่งตัดทอนไปตามหน้าทับกลอง ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.49 ดังนี้

แผนภูมิโน้ตที่ 6.49 แสดงรูปแบบการบรรเลงของเหม่งในเพลงรวสามลา ลาที่ 2

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.49 เห็นได้ว่าหน้าทับกลองมีการทอนหน้าทับเป็นชั้น ๆ ถึง 6 ขั้นตอน ดังนั้นเหม่งจึงทอนรูปแบบลง 6 ขั้นตอนตามจังหวะหน้าทับด้วย คือ

ขั้นที่ 1 จังหวะหน้าทับ เป็น ---โจ๊ะ ---โจ๊ะ ---โจ๊ะ ---โจ๊ะ เหม่งตีตรงตำแหน่งเสียง โจ๊ะ
ตัวสุดท้ายอันเป็นตำแหน่งที่หมดหน้าทับพอดี

ขั้นที่ 2 จังหวะหน้าทับเป็น --โจ๊ะโจ๊ะ -โจ๊ะ-โจ๊ะ --โจ๊ะโจ๊ะ ทั้ง-คถึง เหม่งตีตรง
ตำแหน่งเสียงดัง ตัวสุดท้ายอันเป็นตำแหน่งที่หมดหน้าทับพอดี

ขั้นที่ 3 :หน้าทับกลองทอนเป็น --โจ๊ะโจ๊ะ ทั้ง-คถึง เหม่งตีตรงตำแหน่งเสียงดัง ตัว
สุดท้ายอันเป็นตำแหน่งที่หมดหน้าทับพอดี

ขั้นที่ 4 หน้าทับทอนเป็น --ทั้ง-คถึง -ทั้ง-คถึง เหม่งตีตรงตำแหน่งเสียงดัง ตัวสุดท้าย
อันเป็นตำแหน่งที่หมดหน้าทับพอดี

ขั้นที่ 5 หน้าทับทอนเหลือ -ทั้ง-คถึง เหม่งตีตรงตำแหน่งเสียงดัง ตัวสุดท้ายอันเป็น
ตำแหน่งที่หมดหน้าทับพอดี

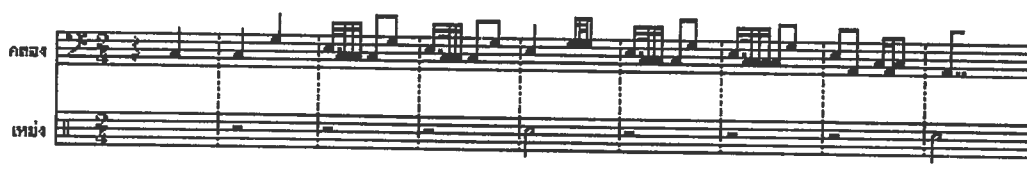
ขั้นที่ 6 กลองตีรวสลับมือ เหม่งตีรวด้วยเช่นกัน

จากวิธีการบรรเลงของเหม่งข้างต้น เห็นได้ว่าจังหวะของเหม่งนั้น บรรเลงกระชั้น
ขึ้นเรื่อย ๆ ตามรูปแบบของหน้าทับที่ตัดทอนลง โดยเหม่งต้องตีตรงตำแหน่งเสียงสุดท้ายของหน้า
ทับ เพื่อเป็นเครื่องบอกว่าหมดหน้าทับในแต่ละมือแล้ว ในแต่ละมือนี้อะบรรเลงซ้ำก็รอบก็ได้ ขึ้น
อยู่กับนัดหมายชักซ้อมกันมาของคนกลอง จากการศึกษาพบว่าเพลงรวสามลา เพลงรวหลังนาง
หน่าย และรวหลังเพลงเร็วมีวิธีการบรรเลงของเหม่งอย่างเดียวกัน

ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่ารูปแบบการบรรเลงของเหม่งในเพลงรวสามลา รวหลัง
นางหน่าย และรวหลังเพลงเร็วเป็นการบรรเลงตามหน้าทับกลอง โดยเหม่งตีตรงตำแหน่งเสียง
สุดท้ายของหน้าทับในแต่ละชุด และต้องตัดทอนลงตามหน้าทับจนกระทั่งกลายเป็นตีรวในที่สุด

6.2.1.2 รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงตัวบัวลอย

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลงของเหม่งในเพลงตัวบัวลอย พบว่าเหม่ง
มีวิธีการบรรเลงโดยตี 2 ครั้ง ต่อ 1 หน้าทับ โดยครั้งแรกตีที่ตำแหน่ง 1/2 หน้าทับ และครั้งที่ 2 ตี
ตอนจบหน้าทับ ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.50



แผนภูมิโน้ตที่ 6.50 แสดงรูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงตัวบัวลอย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.50 เห็นได้ว่าเหม่งตีในตำแหน่งจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 5 และห้องเพลงที่ 8 ตรงกับตำแหน่งกลางและท้ายหน้าทับ หรืออาจกล่าวได้ว่าเหม่งตีทุก ๆ 8 จังหวะเคาะ ในการบรรเลงเพลงบัวลอยนี้ เหม่งมีรูปแบบการตีดังกล่าวนี้ไปจนจบเพลง

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าในเพลงบัวลอยจังหวะเหม่ง มีรูปแบบการบรรเลงสม่ำเสมอ คือบรรเลงทุก 8 จังหวะเคาะ ในตำแหน่งกึ่งกลางหน้าทับและท้ายหน้าทับ

6.2.1.3 รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงนางน่าย

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลงของเหม่งในเพลงนางน่าย พบว่าเหม่งมีวิธีการบรรเลงโดยตี 2 ครั้ง ต่อ 1 หน้าทับ โดยครั้งแรกตีที่ตำแหน่ง 1/2 หน้าทับ และครั้งที่ 2 ตีตอนจบหน้าทับ เช่นเดียวกับเพลงบัวลอย ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.51



แผนภูมิโน้ตที่ 6.51 แสดงรูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงนางน่าย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.51 เห็นได้ว่าเหม่งตีในตำแหน่งจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 5 ในตำแหน่งกลางและท้ายหน้าทับ หรืออาจกล่าวได้ว่าเหม่งตีทุก ๆ 4 จังหวะเคาะ ดังนี้เรื่อยไปจนจบเพลง

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าในเพลงนางน่ายจังหวะเหม่ง มีรูปแบบการบรรเลงสม่ำเสมอ คือบรรเลงทุก 4 จังหวะเคาะ ในตำแหน่งกึ่งกลางหน้าทับและท้ายหน้าทับ

6.2.1.4 รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงไฟซุม

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลงของเหม่งในเพลงไฟซุม พบว่าเหม่งมีวิธีการบรรเลงโดยตี 1 ครั้ง ต่อ 1 หน้าทับ ในตำแหน่งจบหน้าทับ ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.52



แผนภูมิโน้ตที่ 6.52 แสดงรูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงไฟซุม

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.52 เห็นได้ว่าเหม่งดีในตำแหน่งจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 2 ตรงกับตำแหน่งท้ายหน้าทับ หรืออาจกล่าวได้ว่าเหม่งดีทุก ๆ 2 จังหวะเกาะไปจนจบเพลง

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าในเพลงไฟฟูม จังหวะเหม่งมีรูปแบบการบรรเลงสม่ำเสมอโดยบรรเลงทุก 2 จังหวะเกาะ ในตำแหน่งท้ายหน้าทับ

6.2.1.5 รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงเร็ว

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลงของเหม่งในเพลงเร็ว พบว่าเหม่งมีวิธีการบรรเลงโดยตี 2 ครั้ง ต่อ 1 หน้าทับ โดยครั้งแรกตีที่ตำแหน่ง 1/2 หน้าทับ และครั้งที่ 2 ตีตอนจบหน้าทับ ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.53



แผนภูมิโน้ตที่ 6.53 แสดงรูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงเร็ว

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.53 เห็นได้ว่าเหม่งดีทุกจังหวะเกาะของห้องเพลงตรงกับตำแหน่งกลางและท้ายหน้าทับ ในการบรรเลงเพลงเร็วเหม่งมีรูปแบบการตีดังกล่าวนี้ไปจนจบเพลง ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าในเพลงเร็ว จังหวะเหม่งมีรูปแบบการบรรเลงสม่ำเสมอโดยบรรเลงทุก 1 จังหวะเกาะ ในตำแหน่งกึ่งกลางหน้าทับและท้ายหน้าทับ

6.2.1.6 รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงนางหงส์

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลงของเหม่งในเพลงนางหงส์ พบว่าเหม่งมีวิธีการบรรเลงโดยตี 3 ครั้ง ต่อ 1 หน้าทับ โดยครั้งแรกตีที่ตำแหน่ง 1/2 หน้าทับ และครั้งที่ 2 ตีตรงตำแหน่ง 3/4 หน้าทับ และครั้งที่ 3 ตอนจบหน้าทับ ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.54



แผนภูมิโน้ตที่ 6.54 แสดงรูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงนางหงส์

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.54 เห็นได้ว่าเหม่งตีในทุกจังหวะเคาะแรกของห้องเพลงที่ 5, 7 และ 9 ซึ่งเป็นตำแหน่ง 1/2, 3/4 และจบหน้าทับตามลำดับ

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าในเพลงนางหงส์ จังหวะเหม่งมีรูปแบบการบรรเลงสม่ำเสมอ โดยบรรเลงทุก 8, 12 และ 16 จังหวะเคาะ ตรงกับตำแหน่ง 1/2, 3/4 และจบหน้าทับตามลำดับ

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบของจังหวะเหม่งในบทเพลงบัวลอยข้างต้น สามารถสรุปรูปแบบของจังหวะเหม่งได้ดังนี้

1. รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงร่ำสามลา ร่ำหลังนางหน่าย และร่ำหลังเพลงเรื่อนั้น มีจังหวะไม่สม่ำเสมอเนื่องจากการบรรเลงตามหน้าทับกลอง โดยเหม่งตีตรงตำแหน่งเสียงสุดท้ายของหน้าทับในแต่ละชุด และตัดทอนลงตามการทอนหน้าทับจนกลายเป็นตีรวในที่สุด
2. รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงตัวบัวลอย เพลงนางหน่าย และเพลงเร้วมีจังหวะสม่ำเสมอ โดยมีวิธีการบรรเลงอย่างเดียวกันคือบรรเลงเหม่งหน้าทับละ 2 ครั้ง ในตำแหน่งกึ่งกลางและท้ายของหน้าทับ โดยมีความแตกต่างกันเนื่องจากหน้าทับของแต่ละเพลงต่างกัน ดังนี้
 - เพลงตัวบัวลอย จังหวะเหม่งบรรเลงทุก 8 จังหวะเคาะ
 - เพลงนางหน่ายจังหวะเหม่ง บรรเลงทุก 4 จังหวะเคาะ
 - เพลงเร้ว บรรเลงทุก 1 จังหวะเคาะ
3. เพลงไฟไหม้ จังหวะเหม่งมีรูปแบบการบรรเลงสม่ำเสมอโดยบรรเลงทุก 2 จังหวะเคาะ ในตำแหน่งท้ายหน้าทับ
4. รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงนางหงส์ จังหวะเหม่งมีรูปแบบการบรรเลงสม่ำเสมอทุก 8, 12 และ 16 จังหวะเคาะ ตรงกับตำแหน่ง 1/2, 3/4 และท้ายหน้าทับตามลำดับ

6.2.2 จังหวะหน้าทับและการส่าย

จังหวะหน้าทับเป็นคำที่ใช้เรียกแบบแผนการบรรเลงของกลองชนิดต่าง ๆ มีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะและประเภทของเพลงและประเภทของกลอง สำหรับจังหวะหน้าทับของเพลงบัวลอยที่นำมาศึกษานั้น จากการศึกษาค้นคว้าผู้วิจัยพบว่า เพลงที่เป็นเพลงย่อยในเพลงบัวลอยทุกเพลงมีหน้าทับเฉพาะเพลง ซึ่งแต่ละเพลงมีแบบแผนที่แตกต่างกันออกไป ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

6.2.2.1 จังหวะหน้าทับและการส่ายในเพลงรวสามลา

เนื่องจากเพลงรวสามลาเป็นเพลงที่ไม่มีจังหวะแน่นอน ดังนั้นจึงไม่สามารถกำหนดความยาวของจังหวะเป็นห้องเพลงที่แน่นอนได้ จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่าจังหวะหน้าทับในเพลงรวสามลานั้นมีลักษณะเป็นการตัดทอนหน้าทับลงเรื่อย ๆ จนกลายเป็นดิสลับมือ ในขณะที่บรรเลงเร่งความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนกลายเป็นตีรวในที่สุด หน้าทับสำหรับรวแต่ละลานั้น มีรูปแบบของหน้าทับแตกต่างกัน ดังนี้

ในลาคี 1 หน้าทับของเพลงมีลักษณะดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.55



แผนภูมิโน้ตที่ 6.55 แสดงหน้าทับรวสามลา ลาคี 1

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.55 หน้าทับกลองในลาคี 1 แบ่งออกเป็น 6 ช่วงด้วยกัน ดังที่ได้ทำการรอบสีเหลี่ยมล้อมรอบแต่ละช่วงและได้เขียนหมายเลขของแต่ละช่วงกำกับไว้ เมื่อวิเคราะห์แล้วพบว่า แต่ละช่วงนั้นมีลักษณะหน้าทับดังนี้

ช่วงที่ 1 มีหน้าทับ /---โจ๊ะ/ ---จ๊ะ/ บรรเลง 3 ครั้ง

ช่วงที่ 2 มีหน้าทับ /-โจ๊ะจ๊ะ/ -โจ๊ะ-จ๊ะ/ -โจ๊ะ-จ๊ะ/ -โจ๊ะ-จ๊ะ/ บรรเลง 3 ครั้ง

ช่วงที่ 3 มีหน้าทับ /-โจ๊ะ-จ๊ะ/ -โจ๊ะ-จ๊ะ/ -โจ๊ะ-จ๊ะ/ -ดิง-ทัง/ บรรเลง 12 ครั้ง

ช่วงที่ 4 มีหน้าทับ /-โจ๊ะ-จ๊ะ/ -ดิง-ทัง/ บรรเลง 24 ครั้ง

ช่วงที่ 5 เป็นการรวกลอง โดยดิสลับมือระหว่างหน้ารุ่มและหน้าต่านเร็ว ๆ ทั้ง 2 ใบ

ช่วงที่ 6 เป็นมือลงจบลา คือ - ครีม - ครีม --โจ๊ะดิง ตลิดตลิดตลิดตลิดตลิด เป็นการคิดไม้ของกลองตัวผู้ โดยไม่ได้ยึดถือจังหวะแต่อย่างใด

จากรูปแบบของหน้าทับข้างต้นเห็นได้ว่าหน้าทับในช่วงแรกนั้นมีลักษณะห่าง ๆ เนื่องจากการเริ่มต้น หน้าทับในช่วงที่ 2 นั้น ดัดแปลงมาจากหน้าทับในช่วงที่ 1 หน้าทับในช่วงที่ 3 นั้นแปลงมาจากช่วงที่ 2 โดยการเปลี่ยนเสียงตก หน้าทับในช่วงที่ 4 เป็นการทอนมาจากหน้าทับในช่วงที่ 3 ส่วนในช่วงที่ 5 เป็นการรวมือ และช่วงที่ 6 เป็นลูกเล่นตอนจบลา

ในลาคี 2 ของเพลงมีรูปแบบของหน้าทับ ดังแสดงแผนภูมิโน้ตที่ 6.56



แผนภูมิโน้ตที่ 6.56 แสดงหน้าทับรวสามลา ลาคี 2

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.56 เห็นได้ว่าหน้าทับรวสามลาในลาคี 2 แบ่งเป็น 7 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ช่วงขึ้นต้น มีหน้าทับ /---โจ๊ะ/ ---จ๊ะ/ 4 ครั้ง

ช่วงที่ 2 พลิกเพลงและเพิ่มเติมจากช่วงที่ 1 มีหน้าทับ /--โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ--/ --โจ๊ะจ๊ะ/ ทั้ง-ตึง/ 2 ครั้ง

ช่วงที่ 3 ดัดทอนจากช่วงที่ 2 มีหน้าทับ /--โจ๊ะจ๊ะ/ ทั้ง-ตึง/ 8 ครั้ง

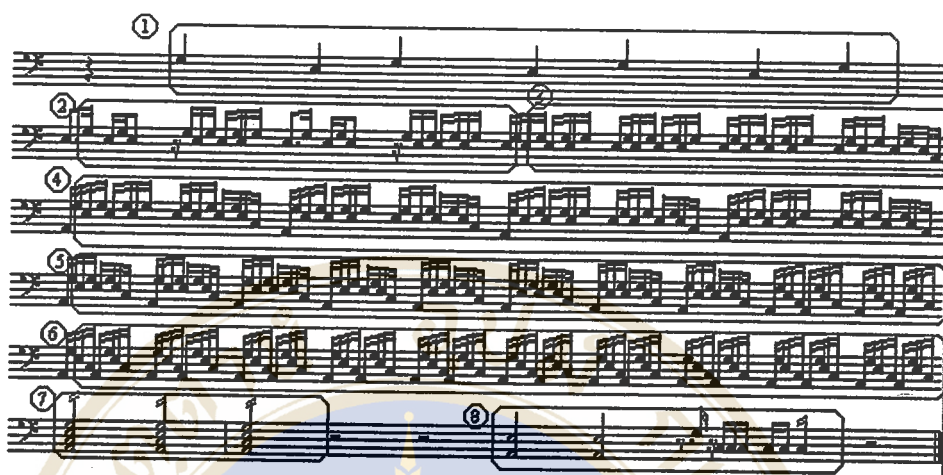
ช่วงที่ 4 ดัดแปลงช่วงที่ 3 มีหน้าทับ /-ทั้งตึง/ -ทั้ง-ตึง/ 6 ครั้ง

ช่วงที่ 5 ดัดทอนจากช่วงที่ 4 มีหน้าทับ /-ทั้ง-ตึง/ 19 ครั้ง

ช่วงที่ 6 เป็นช่วงตีรวสลับมือ

ช่วงที่ 7 เป็นช่วงลูกเล่นตอนจบของลา

ส่วนในลาคี 3 มีรูปแบบของหน้าทับ ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.57



แผนภูมิโน้ตที่ 6.57 แสดงหน้าทับรวสามตา ลาที่ 3

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.57 เห็นได้ว่าหน้าทับร้วสามตาในลาคี 3 แบ่งเป็น 8 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 ช่วงขึ้นต้น มีหน้าทับ /-- โจ๊ะ/ --จ๊ะ/ 4 ครั้ง

ช่วงที่ 2 พลิกเพลงจากช่วงที่ 1 มีหน้าทับ /- โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ-/ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/
โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ 2 ครั้ง

ช่วงที่ 3 เพิ่มเติมจากช่วงที่ 2 มีหน้าทับ /โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะ
จ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะดังทั้ง/ 1 ครั้ง

ช่วงที่ 4 ตัดทอนจากช่วงที่ 3 มีหน้าทับ /โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะ
จ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะดังทั้ง/ 4 ครั้ง

ช่วงที่ 5 ตัดทอนจากช่วงที่ 4 มีหน้าทับ / โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ/ โจ๊ะจ๊ะดังทั้ง/ 9 ครั้ง

ช่วงที่ 6 ตัดทอนจากช่วงที่ 5 มีหน้าทับ / โจ๊ะจ๊ะดังทั้ง/ 24 ครั้ง

ช่วงที่ 7 ช่วงตีรว สลับมือ

ช่วงที่ 8 ช่วงลูกเล่นตอนจบลา

จากการวิเคราะห์ข้างต้น สรุปได้ว่าหน้าทับรวสามลาเป็นหน้าทับประเภหน้าทับพิเศษ ที่มีลักษณะการบรรเลงเป็นการตัดทอนหน้าทับจากหน้าทับในตอนเริ่มต้นจนกลายเป็นติรวในที่สุด และมีรูปแบบที่แตกต่างกันทั้ง 3 ลา

6.2.2.2 จังหวะหน้าทับและการส่ายในเพลงบัวลอย

จากการวิเคราะห์พบว่า หน้าทับบัวลอยที่นำมาศึกษา มีลักษณะเป็นหน้าทับที่ได้ รับการปรับปรุงส่ายไว้เป็นมือต่าง ๆ รวม 6 มือ และมีท้ายหน้าทับในตอนแรกซึ่งเป็นหน้าทับที่เข้า เพลงในทำนองวรรคที่ 1 ด้วย ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.58 และตารางที่ 6.11

แผนภูมิโน้ตที่ 6.58 แสดงหน้าทับเพลงบัวลอย

ตารางที่ 6.11 แสดงหน้าทับบัวลอย

ช่วงเข้าเพลง					----	----	---ค	-ค-ท
1	---ค	---ค	---จ	---จ	คคคค	-จ-จ	คคคค	-จ-จ
	---จ	จจจ-จ	คคค-ค	-จ-จ	คคคค	-จ-จ	-ท-ค	ทค-ท
2	--คคค	---ค	---จ	---จ	คคค-ค	-จ-จ	คคค-ค	-จ-จ
	---จ	---จ	คคค-ค	-จ-จ	--คคค	ท-คคค	ท-คคค	ทค-ท
3	----	--คคค	---จ	---จ	---	---จ	---	---จ
	--จจ	-จ-จ	-คจจ	-จ-จ	คคคจจ	จจ--	ท-คคค	ทค-ท
4	---ค	---ค	---จ	---จ	---	---จ	---	---จ
	--จจ	จจจจ	--จจ	-จ-จ	--จจ	จจ--	ท-คคค	ทค-ท
5	--คคค	---ค	--จจ	คคคจจ	--จจ	คคจจ	จจจจ	จจจจ
	--จจ	คคจจ	คคจจ	คคจจ	คคคค	คคจจ	คคทค	ทค-ท
6	--คคค	--คคค	--จจ	คคจจ	--จจ	คคจจ	จจจจ	จจจจ
	--จจ	คทจจ	คทจจ	ทคจจ	--คคค	คคคค	จจทคค	ทค-ท

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.58 และตารางที่ 6.11 เมื่อวิเคราะห์หน้าทับแล้วพบว่า

1. หน้าทับตัวบวกลอยที่นำมาวิเคราะห์นั้นประกอบด้วยช่วงที่เป็นการเข้าท้ายเพลง และหน้าทับเต็ม 6 หน้าทับ แต่ละหน้าทับมีความยาว 16 จังหวะเคาะ หรือ 8 ห้องเพลงของโน้ตสากล หรือ 16 ห้องเพลงของโน้ตไทย
2. หน้าทับทั้ง 6 หน้าทับนั้นมีลักษณะที่สัมพันธ์กันเป็นคู่ ๆ คือ หน้าทับที่ 1-2, 3-4 และ 5-6 เป็นหน้าทับที่สัมพันธ์กัน มีการพลิกเพลงถ่ายหน้าทับที่สัมพันธ์กันระหว่างคู่
3. หน้าทับที่ 2 มีการถ่ายจากหน้าทับที่ 1 คือ
 - เพิ่มเสียงจาก ดิง เป็น ตกลง ในจังหวะเคาะที่ 1 และเพิ่มเสียงจาก จ๊ะ-ดิง เป็น จ๊ะ-ตกลง ในจังหวะเคาะที่ 15 ของหน้าทับ
 - ลดเสียงจาก ตลิดตลิดดิง เป็น ตลิด-ดิง ในจังหวะเคาะที่ 5 และ 7 และลดเสียงจาก -จ๊ะจ๊ะจ๊ะ-จ๊ะ เป็น -จ๊ะ ในจังหวะเคาะที่ 10 และลดเสียงจากตลิดตลิดดิง เป็น --ตลิดดิง ในจังหวะเคาะที่ 13
 - มีการเปลี่ยนเสียงจาก -โจ๊ะ-จ๊ะ เป็น -โจ๊ะ-ตกลง ในจังหวะเคาะที่ 14
4. หน้าทับที่ 4 มีการถ่ายจากหน้าทับที่ 3 ดังนี้
 - เพิ่มเสียง ดิง ในจังหวะที่ 1 ซึ่งไม่มีในหน้าทับที่ 3 และเพิ่มเสียงจาก โจ๊ะ-จ๊ะ เป็น โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ ในจังหวะเคาะที่ 10
 - ลดเสียงจาก ตกลง เป็น ดิง ในจังหวะเคาะที่ 2 และลดจากดิงโจ๊ะจ๊ะเป็น โจ๊ะจ๊ะ ในจังหวะเคาะที่ 11 และลดจากตลิดโจ๊ะจ๊ะ เป็น โจ๊ะจ๊ะ ในจังหวะเคาะที่ 13
5. หน้าทับที่ 6 มีการถ่ายจากหน้าทับที่ 5 คือ
 - เพิ่มเสียงจาก ดิง เป็น ตกลง ในจังหวะเคาะที่ 2
 - ลดเสียงจาก ตลิดดิงโจ๊ะจ๊ะ เป็น ตลิดดิงโจ๊ะจ๊ะ ในจังหวะเคาะที่ 4
 - ลดเสียงจาก ดิงดิงดิงดิง เป็น ดิง ในจังหวะเคาะที่ 15
 - เปลี่ยนเสียงจาก ดิงดิงโจ๊ะจ๊ะ เป็น ทั้งดิงโจ๊ะจ๊ะ ในจังหวะเคาะที่ 6, 7 และ 8 และเปลี่ยนจาก ดิงดิงทั้งดิง เป็น โจ๊ะจ๊ะทั้งตกลง ในจังหวะเคาะที่ 15

จากผลการวิเคราะห์ดังกล่าวสรุปได้ว่าหน้าทับตัวบวกลอยที่นำมาศึกษาเป็นหน้าทับประเภทหน้าทับพิเศษ ประกอบด้วยหน้าทับเข้าเพลงและหน้าทับเต็มทั้งหน้าทับ 6 หน้าทับ แต่ละหน้าทับยาว 16 จังหวะเคาะ มีการถ่ายหน้าทับเป็นคู่ ๆ คือ หน้าทับที่ 2, 4 และ 6 ถ่ายมาจากหน้าทับที่ 1, 3 และ 5 ตามลำดับ การถ่ายที่พบคือ การเพิ่มเสียง การลดเสียง และการเปลี่ยนเสียง

6.2.2.3 จังหวะหน้าทับและการส่ายในเพลงนางหน้า

จากการศึกษาวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่า หน้าทับนางหน้าที่นำมาศึกษา มีลักษณะ
ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.59 และตารางที่ 6.12



แผนภูมิโน้ตที่ 6.59 แสดงหน้าทับในเพลงนางหน้า

ตารางที่ 6.12 แสดงหน้าทับนางหน้า

1	---ค	---ค	---จ	---จ	---ค	-ค-ค	---ค	-ค-ค
2	--คถึง	-จ-จ	--คถึง	-จ-จ	-ค-ค	-ค-ค	---ค	-ค-ค
3-4	--คถึง	-จ-จ	-ค-ค	-จ-จ	-ค-ค	-ค-ค	---ค	-ค-ค
5-6	--คถึง	-จ-จ	-ค-ค	-จ-จ	-ค-ค	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
7-8	-ค-ค	-จ-จ	-ค-ค	-จ-จ	-ค--	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
9-10	-ท-ค	-จ-จ	-ท-ค	-จ-จ	-ค--	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
11-12	-ค-ค	-ทคท	-ค-ค	-ทคท	-ค--	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
13-14	--ทท	คจคถึง	--ทท	คจคถึง	-ค-ค	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
15-16	คคค-ค	-ทคท	-ท-ท	คจคถึง	-ค-ค	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
17-18	-ท-ท	คจคถึง	คคค-ค	-ทคท	-ค-ค	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
19-20	--คท	--คท	--คท	คท-ท	-ค--	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
21-22	--ทค	--ทค	--ทค	ทค-ค	-ค--	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
23-24	--คท	--คท	--ทค	--ทค	-ค--	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
25-26	--ทค	--ทค	--คท	--คท	-ค--	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
27-28	--คท	คทคท	--คท	คทคท	-ค--	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท
29-30	--ทค	ทคทค	--ทค	ทคทค	-ค--	-ท-ค	-ท-ค	-ค-ท

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.59 และตารางที่ 6.12 เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์หน้าทับและการ
ส่ายหน้าทับแล้วพบว่า

1. หน้าทับนางหน้าที่น่าสนใจมี 30 หน้าทับ แต่ละหน้าทับยาว 8 จังหวะเคาะ มี
หน้าทับที่บรรเลงซ้ำกัน 14 ครั้ง และไม่ซ้ำกัน 2 ครั้ง คือหน้าทับที่ 1 และ 2

2. หน้าทับที่เป็นการบรรเลงซ้ำ 14 คู่ คือ หน้าทับที่ 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-
14, 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28 และ 29-30

3. หน้าทับส่วนใหญ่มีครั้งที่ซ้ำของหน้าทับเหมือนกัน แยกเป็น 4 แบบ คือ

- ลงท้ายเป็น /---คริม/-คริม-คริม/---คริม/-คริม-คริม/ เฉพาะหน้าทับที่ 1

- ลงท้ายเป็น /-คิง-คิง/-คริม-คริม/---คิง/-คริม-คริม/ ได้แก่ หน้าทับที่ 2, 3

และ 4

- ลงท้ายเป็น /-คิง-คิง/-ทัง-คิง/-ทัง-คิง/-คิง-ทัง/ ได้แก่ หน้าทับที่ 5-6.

13-14, 15-16 และ 17-18

- ลงท้ายเป็น/-ดิง-/-ทั้ง-ดิง/-ทั้ง-ดิง/-ดิง-ทั้ง/ ได้แก่ หน้าทับที่ 7-8, 9-10,

11-12, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28 และ 29-30

4. แต่ละหน้าทับมีส่วนที่เป็นการส่ายที่ชัดเจนคือครั้งแรกของหน้าทับ ดังรายละเอียดการส่าย ดังนี้

- หน้าทับที่ 1 มีครั้งแรกของหน้าทับเป็น /---ดิง/---ดิง/---โจ๊ะ/---โจ๊ะ/ เป็นหน้าทับที่ไม่เหมือนกับหน้าทับอื่น ๆ แต่เนื่องจากเป็นหน้าทับที่ต่อเนื่องมาจากหน้าทับบัวลอย จึงมีความคล้ายกับช่วงต้นของหน้าทับบัวลอยในหน้าทับที่ 1

- หน้าทับที่ 2 ส่ายมาจากหน้าทับที่ 1 คือเปลี่ยนจาก /---ดิง/---ดิง/---โจ๊ะ/---โจ๊ะ/ เป็น /---ดิง/---โจ๊ะ-โจ๊ะ/---ดิง/---โจ๊ะ-โจ๊ะ/ ซึ่งเป็นการซ้ำกันในตัวหน้าทับ คือระหว่างจังหวะเคาะที่ 1-2 และ 3-4

- หน้าทับที่ 3-4 ส่ายมาจากหน้าทับที่ 2 คือเปลี่ยนจาก /---ดิง/---โจ๊ะ-โจ๊ะ/---ดิง/---โจ๊ะ-โจ๊ะ/ เป็น /---ดิง/---โจ๊ะ-โจ๊ะ/-ดิง-ดิง/-โจ๊ะ-โจ๊ะ/ โดยการเปลี่ยนในจังหวะเคาะที่ 3

- หน้าทับที่ 5-6 ส่ายจากหน้าทับที่ 3-4 อย่างสมบูรณ์ทั้งหน้าทับ โดยมีครั้งแรกหน้าทับแรกเหมือนหน้าทับที่ 3-4 แต่ครึ่งท้ายของหน้าทับต่างกัน คือ

| -- ดิง | - จ - จ | - ด - ด | - จ - จ | - ด - ด | - ท - ด | - ท - ด | - ด - ท |

- หน้าทับที่ 7-8 ส่ายจากหน้าทับที่ 5-6 โดยเปลี่ยนจากเสียงดิงในจังหวะเคาะที่ 1 เป็น -ดิง-ดิง และลดเสียงจาก -ดิง-ดิง ในจังหวะเคาะที่ 5 เป็น -ดิง--

- หน้าทับที่ 9-10 ส่ายจากหน้าทับที่ 7-8 โดยเปลี่ยนจากเสียง -ดิง-ดิง ในจังหวะเคาะที่ 1 และ 3 เป็น -ทั้ง-ดิง

- หน้าทับที่ 11-12 เป็นการเริ่มหน้าทับชุดใหม่ แล้วส่ายในหน้าทับที่ 13-14 โดยเปลี่ยนหน้าทับในลักษณะการไขว้สลับกระสวนจังหวะจาก /-ดิง-ดิง/-ทั้งดิงทั้ง/ ในจังหวะเคาะที่ 1-2 และ 3-4 เป็น /-ทั้งทั้ง/ดิงจะดิง/ ซึ่งเป็นการไขว้ระหว่างเสียง ดิง และ ทั้ง โดยมีการเพิ่มเสียงและพลิกแพลงกระสวนจังหวะบางส่วน

- หน้าทับที่ 15-16 เป็นการเริ่มหน้าทับชุดใหม่ ซึ่งเป็นหน้าทับที่มีการส่ายโดยการไขว้สลับมือในตัวหน้าทับเองแล้วพลิกแพลงบางส่วน คือ ในจังหวะเคาะที่ 1-2 และ 3-4 ซึ่งเป็นการไขว้สลับมือระหว่าง /ดลิด-ดิง/-ทั้งดิงทั้ง/ และ /-ทั้ง-ทั้ง/ดิงจะดิง/

- หน้าทับที่ 17-18 ส่ายจากหน้าทับที่ 15-16 โดยการไขว้สลับมือจาก /ดลิด-ดิง/-ทั้งดิงทั้ง/-ทั้ง-ทั้ง/ดิงจะดิง/ เป็น /-ทั้ง-ทั้ง/ดิงจะดิง/ดลิด-ดิง/-ทั้งดิงทั้ง/

- หน้าทาบที่ 19-20 และ 21-22 เป็นหน้าทาบชุดเดียวกัน โดยมีการส่ายพลิกเพลงโดยการไขว้สลับเสียงจาก /--ดิงทั้ง/ เป็น /--ทั้งดิง/ ในจังหวะเคาะที่ 1-4

- หน้าทาบที่ 23-24 และ 25-26 เป็นหน้าทาบชุดเดียวกัน โดยมีการส่ายพลิกเพลงโดยการไขว้สลับเสียงจาก /--ดิงทั้ง/ เป็น /--ทั้งดิง/ และสลับมือในตัวหน้าทาบเองในจังหวะเคาะที่ 1-2 และ 3-4 คือ จาก /--ดิงทั้ง/--ดิงทั้ง/ เป็น /--ทั้งดิง/--ทั้งดิง/ แล้วไขว้ซ้ำอีกรอบในหน้าทาบที่ 25-26 เป็น /--ทั้งดิง/--ทั้งดิง/--ดิงทั้ง/--ดิงทั้ง/

- หน้าทาบที่ 27-28 และ 29-30 ใช้การซ้ำกันของกระสวนจังหวะในจังหวะเคาะที่ 1-2 และ 3-4 คือ /--ดิงทั้ง/ดิงทั้งดิงทั้ง/ แล้วไขว้เป็น /--ทั้งดิง/ทั้งดิงทั้งดิง/ ในหน้าทาบที่ 29-30

จากการวิเคราะห์หน้าทาบและการส่ายหน้าทาบนางหน่วยข้างต้น สรุปได้ว่าหน้าทาบนางหน่วยที่นำมาศึกษามีลักษณะเป็นหน้าทาบประเภทหน้าทาบพิเศษ แต่ละหน้าทาบมีความยาว 8 จังหวะเคาะ มี 16 หน้าทาบ ส่วนใหญ่บรรเลงหน้าทาบละ 2 ครั้ง ยกเว้นหน้าทาบที่ 1 และ 2 ซึ่งบรรเลงครั้งเดียว พบการส่ายในหน้าทาบนางหน่วยคือ การลดและเพิ่มเสียง การสลับกระสวนจังหวะ และการซ้ำกระสวนจังหวะเดิม

6.2.2.4 จังหวะหน้าทาบและการส่ายในเพลงร่ำหลังนางหน่วย

จากการศึกษาวิเคราะห์ผู้วิจัยพบว่าหน้าทาบร่ำหลังนางหน่วยที่ได้จากการศึกษา มีลักษณะดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.60



แผนภูมิโน้ตที่ 6.60 แสดงหน้าทาบร่ำหลังนางหน่วย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.60 เห็นได้ว่าหน้าทับรัวหลังนางหน้าแบ่งออกเป็น 6 ช่วงด้วยกัน ดังที่อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมและได้เขียนหมายเลขของแต่ละช่วงกำกับไว้ เมื่อวิเคราะห์แล้วพบว่า แต่ละช่วงนั้นมีลักษณะหน้าทับดังนี้

1. ช่วงที่ 1 เป็นการเริ่มหน้าทับด้วยการเล่นหน้าด้าน เสียง — โ๊ะ๊ะ — ะะ รวม 4 ครั้ง
2. ช่วงที่ 2 เป็นการส่ายหน้าด้านและลงจบชุดด้วยหน้ารูด เป็นเสียง /-- โ๊ะ๊ะ ะะ/ โ๊ะ๊ะ ะะ--/ โ๊ะ๊ะ ะะ โ๊ะ๊ะ ะะ/ ดิงตังตังตัง/ รวม 4 ครั้ง
3. ช่วงที่ 3 เป็นการเล่นหน้าด้านเสียง / โ๊ะ๊ะ ะะ โ๊ะ๊ะ ะะ/ 16 ครั้ง
4. ช่วงที่ 4 เป็นการเล่นหน้ารูดเสียง /ตังตังตังตัง/ 14 ครั้ง
5. ช่วงที่ 5 เป็นการตีสลับมือ ในลักษณะการตีรัวมือทั้ง 2 ใบ
6. ช่วงที่ 6 ลงจบด้วยการตีคองของกลองตัวผู้ ตลิตตลิตตลิตตลิต ครัม ตลิตตลิต โ๊ะ๊ะ-ตัง

จากลักษณะของหน้าทับดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่า หน้าทับรัวหลังนางหน้าเป็นหน้าทับประเภทหน้าทับพิเศษ ที่มีลักษณะเป็นการตีรัวโดยเริ่มจากช้าแล้วค่อย ๆ เร่งเร็วขึ้นจนเป็นการตีรัว ไม่สามารถกำหนดจังหวะและความเร็วที่แน่นอนได้ มีการส่ายหน้าทับด้วยการเล่นหน้าด้าน การเล่นหน้ารูด มีรูปแบบของหน้าทับที่เปลี่ยนไป 6 รูปแบบ

6.2.2.5 จังหวะหน้าทับและการส่ายในเพลงไฟซุม

จากการศึกษาวิเคราะห์ผู้วิจัยพบว่าหน้าทับไฟซุมที่ได้จากการศึกษา มีลักษณะดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.61 และตารางที่ 6.13

แผนภูมิโน้ตที่ 6.61 แสดงหน้าทับไฟซุม

ตารางที่ 6.13 แสดงหน้าทับไฟซุม

1	-- ต ท	- ต - ท	ต - ตท	- ต - ท	ต - ต ท	- ต - ท	ต - ตท	- ต - ท
	ต - ตท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท
	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท	-- ท ต	- ท - ต	-- ท ต	- ท - ต
	-- ท ต	- ท - ต	-- ท ต	- ท - ต	- ท ตถึง	- ท ตถึง	- ท ตถึง	- ท ตถึง
	-- ท ต	ทตทต	- ท ตถึง	- ต - ท				
2	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท
	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท
	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท	-- ต ท	- ต - ท
	-- ท ต	- ท - ต	-- ท ต	- ท - ต	- ท ตถึง	- ท ตถึง	- ท ตถึง	- ท ตถึง
	-- ท ต	ทตทต	- ท ตถึง	- ต - ท				
3 - 4	- จั ตถึง	- ท - ต	- ท - ต	- ต - ท	- จั ตถึง	- ท - ต	- ท - ต	- ต - ท
	- จั ตถึง	- ท - ต	- ท - ต	- ต - ท	- จั ตถึง	- ท - ต	- ท - ต	- ต - ท
	- จั ตถึง	- ท - ต	- ท - ต	- ต - ท	- จั ตถึง	- ท - ต	- ท - ต	- ต - ท
	- จั ตถึง	- ท - ต	- ท - ต	- ต - ท	- จั ตถึง	- ท - ต	- ท - ต	- ต - ท
	- จั ตถึง	- ท - ต	- จั ตถึง	- ท - ต	- จั ตถึง	- ท - ต	- จั ตถึง	- ท - ต
	- ท ตถึง	- ท ตถึง	- ท ตถึง	- ท ตถึง	-- ท ต	ทตทต	- ท ตถึง	- ต - ท

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.61 และตารางที่ 6.13 เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์หน้าทับไฟซุมทั้งหมดแล้ว พบว่า

1. หน้าทับไฟซุมที่ได้จากการศึกษามีลักษณะเป็นหน้าทับที่ได้ส่ายจัดไว้เป็นชุดให้มีความยาวของหน้าทับพอดีกับความยาวของทำนองเพลง ซึ่งพบว่ามีหน้าทับ 3 ชุด คือ หน้าทับชุดที่ 1 และ 2 สำหรับบรรเลงประกอบทำนองเพลงท่อน 1 และหน้าทับชุดที่ 3 ซึ่งบรรเลง 2 เที้ยว สำหรับบรรเลงประกอบทำนองเพลงท่อน 2

2. หน้าทับที่เป็นเนื้อหน้าทับหรือหน้าทับพื้นฐานของเพลงนี้ มีความยาว 2 จังหวะ คือ --คิงทั้ง/-คิง-ทั้ง/ ซึ่งเป็นหน้าทับที่พบมากที่สุดในหน้าทับชุดที่ 1 และ 2 และสามารถเป็นตัวแทนของหน้าทับมืออื่น ๆ ได้

3. หน้าทับชุดที่ 1 และ 2 เป็นหน้าทับชุดเดียวกัน ซึ่งหน้าทับชุดที่ 1 นั้นมีการส่ายจากหน้าทับที่ชุด 2 โดยการห้อยเสียงดังท้ายหน้าทับคือ เป็น /--ดิงทั้ง/ดิงทั้ง/ดิง จำนวน 4 ครั้ง ซึ่งเสียง ดิง เสียงสุดท้ายเป็นการห้อยเสียงมาจากหน้าทับเดิมที่ว่า /--ดิงทั้ง/-ดิงทั้ง/

4. หน้าทับทั้ง 3 ชุด มีวิธีการจบชุดเหมือนกัน คือมีลักษณะเป็นการทอนหน้าทับเหมือนทำนองเพลงประเภทเพลงมีโยนหรือเพลงทยอย โดยการลงจบในแต่ละชุดดังนี้

| -ท ตลิง | -ท ตลิง | -ท ตลิง | -ท ตลิง | -- ท ต | ทตทต | -ท ตลิง | -ต -ท |

5. หน้าทับชุดที่ 1 ประกอบด้วยหน้าทับย่อย ดังนี้

/--ดิงทั้ง/-ดิง-ทั้ง/ดิง 4 ครั้ง

/--ดิงทั้ง/-ดิง-ทั้ง/ 6 ครั้ง

/--ทั้งดิง/-ทั้ง-ดิง/ 4 ครั้ง หน้าทับชุดนี้เป็นการส่ายมาจากหน้าทับ

ชุดก่อนหน้า โดยการไขว้สลับมือระหว่างเสียงดิงและเสียงทั้ง

แล้วลงจบชุดด้วยมือลงจบในข้อ 4 ซึ่งเป็นการตัดทอนหน้าทับที่สมบูรณ์

6. หน้าทับชุดที่ 2 ประกอบด้วยหน้าทับย่อย ดังนี้

/--ดิงทั้ง/-ดิง-ทั้ง/ 12 ครั้ง

/--ทั้งดิง/-ทั้ง-ดิง/ 2 ครั้ง

และลงจบชุดด้วยมือลงจบในข้อ 4 เหมือนหน้าทับชุดที่ 1

7. หน้าทับชุดที่ 3 เปลี่ยนรูปแบบหน้าทับชุดย่อยเป็นชุดใหม่ และมีการตัดทอนหน้าทับ ดังนี้

/-จ๊ะตลิง/-ทั้ง-ดิง/-ทั้ง-ดิง/-ดิงทั้ง/ 8 ครั้ง

/-จ๊ะ-ดิง/-ทั้ง-ดิง/ 4 ครั้ง หน้าทับชุดนี้เป็นหน้าทับที่ตัดทอนมา

จากหน้าทับในชุดก่อนหน้า

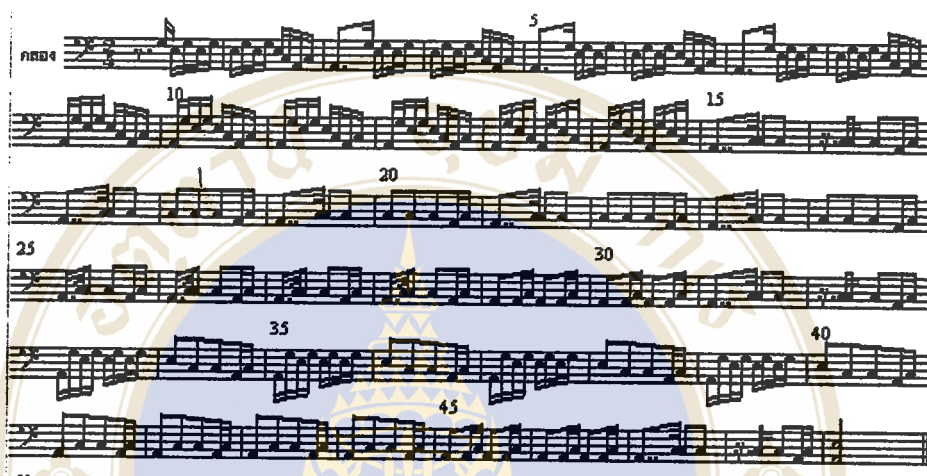
และลงจบชุดด้วยมือลงจบในข้อ 4 เหมือนหน้าทับชุดที่ 1 และ 2

แล้วบรรเลงกลับต้นทั้งชุด

จากการวิเคราะห์หน้าทับไฟซุมข้างต้นสรุปได้ว่า หน้าทับไฟซุมเป็นหน้าทับประเภทหน้าทับพิเศษ มีเนื้อหน้าทับยาว 2 จังหวะเคาะ คือ /--ดิงทั้ง/-ดิง-ทั้ง/ หน้าทับที่ได้จากการศึกษาเป็นหน้าทับที่ได้รับการส่ายปรับปรุงให้ยาวเท่ากับทำนองเพลงทั้ง 2 ท่อน โดยทำนองเพลงท่อน 1 มีหน้าทับ 2 ชุดซึ่งมีลักษณะคล้ายกัน ต่างกันบ้างที่จำนวนครั้งของหน้าทับย่อย ทำนองเพลงท่อน 2 ใช้หน้าทับชุดที่ 3 หน้าทับแต่ละชุดมีการลงจบชุดที่เป็นการตัดทอนหน้าทับ เหมือนการตัดทอนทำนองเพลงในเพลงประเภทมีโยนเพื่อให้สอดคล้องกับทำนองเพลง

6.2.2.6 จังหวะหน้าทับและการส่ายในเพลงเร็ว

จากการศึกษาเพลงบัลลอยที่นำมาวิเคราะห์ พบว่าเพลงเร็วมีหน้าทับดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.62 และตารางที่ 6.14



แผนภูมิโน้ตที่ 6.62 แสดงหน้าทับเพลงเร็ว

ตารางที่ 6.14 แสดงหน้าทับเพลงเร็ว

1	-- จ จ	จจจจ	จจจจ	ตตตท	-- จ จ	จจจจ	จจจจ	ตตตท
	-- จ จ	จจจจ	จจจจ	ตตตท	-- จ จ	จจจจ	จจจจ	ตตตท
	จจจจ	ตตตท	จจจจ	ตตตท	จจจจ	ตตตท	จจจจ	ตตตท
	จจตท	จจตท	จจตท	จจตท	-- ตลิด	- ต --	ตลิด- ต	-ท ต ท
2	-- ตลิด	ตลิด-ตลิด	ตลิด-ตลิด	-ท ต ท	-- ตลิด	ตลิด-ตลิด	ตลิด-ตลิด	-ท ต ท
	-- ตลิด	ตลิด-ตลิด	ตลิด-ตลิด	-ท ต ท	-- ตลิด	ตลิด-ตลิด	ตลิด-ตลิด	-ท ต ท
	ตลิด- ต	-ท ต ท	ตลิด- ต	-ท ต ท	ตลิด- ต	-ท ต ท	ตลิด- ต	-ท ต ท
	-ท ต ท	-ท ต ท	-ท ต ท	-ท ต ท	-- ตลิด	- ต --	ตลิด- ต	-ท ต ท
3	จจจจ	จจจจ	-ตลิด - ต	-ท ต ท	จจจจ	จจจจ	-ตลิด - ต	-ท ต ท
	จจจจ	จจจจ	-ตลิด - ต	-ท ต ท	จจจจ	จจจจ	-ตลิด - ต	-ท ต ท
	-ตลิด - ต	-ท ต ท	-ตลิด - ต	-ท ต ท	-ตลิด - ต	-ท ต ท	-ตลิด - ต	-ท ต ท
	-ท ต ท	-ท ต ท	-ท ต ท	-ท ต ท	-- ตลิด	- ต --	ตลิด- ต	-ท ต ท

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์หน้าทับเพลงเร็วและการส่ายหน้าทับแล้ว พบว่า

1. หน้าทับเพลงเร็วที่ได้จากการศึกษามีลักษณะเป็นหน้าทับที่ได้รับการส่ายแล้ว โดยปรับปรุงหน้าทับเป็นชุดให้มีความยาวเท่ากับทำนองเพลงซึ่งบรรเลง 3 เที้ยว ดังนั้นหน้าทับเพลงเร็วจึงมี 3 ชุด โดยหน้าทับแต่ละชุดมีความยาวเท่ากับ 32 จังหวะเคาะ เท่ากับทำนองเพลงเร็วทั้ง 3 เที้ยว

2. หน้าทับชุดแรกเป็นการเล่นหน้าด้านเป็นหลัก คือ เล่นเสียงโจ๊ะโจ๊ะ ส่วนหน้าทับชุดที่ 2 เป็นการเล่นหน้ารู่ของตัวผู้ คือ เล่นเสียงติง และหน้าทับในชุดที่ 3 เป็นการเล่นหน้าด้านและเล่นเสียงติงผสมกัน

3. หน้าทับแต่ละชุดมีลักษณะเป็นการตัดทอนหน้าทับ เหมือนทำนองเพลงในเพลงประเภทมิโยน ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับการตัดทอนหน้าทับในเพลงไฟซุม

4. หน้าทับทั้ง 3 ชุด มีมือสำหรับลงจบเหมือนกัน คือ /--ตลิด/-ติง--/ตลิด-ติง/-ทั้งติงทั้ง/

5. หน้าทับชุดที่ 1 มีวิธีการเรียงหน้าทับย่อย ดังนี้

เริ่มด้วยการเล่นหน้าด้าน	/--โจ๊ะโจ๊ะ/โจ๊ะโจ๊ะ โจ๊ะโจ๊ะ/โจ๊ะโจ๊ะ โจ๊ะโจ๊ะ/ติงทั้งติงทั้ง/ 4 ครั้ง
ทอนหน้าทับเป็น	/โจ๊ะโจ๊ะ โจ๊ะโจ๊ะ/ติงทั้งติงทั้ง/ 4 ครั้ง
ทอนหน้าทับครั้งที่ 2 เป็น	/โจ๊ะโจ๊ะติงทั้ง/ 4 ครั้ง
ลงจบด้วยมือลงจบ	/--ตลิด/-ติง--/ตลิด-ติง/-ทั้งติงทั้ง/

6. หน้าทับชุดที่ 2 มีวิธีการเรียงหน้าทับย่อย ดังนี้

เริ่มด้วยการเล่นเสียงติง	/--ตลิด/-ตลิด-ตลิด/-ตลิด-ตลิด/-ทั้งติงทั้ง/ 4 ครั้ง
ทอนหน้าทับเป็น	/-ตลิด-ติง/-ทั้งติงทั้ง/ 4 ครั้ง
ทอนหน้าทับครั้งที่ 2 เป็น	/-ทั้งติงทั้ง/ 4 ครั้ง
ลงจบด้วยมือลงจบ	/--ตลิด/-ติง--/ตลิด-ติง/-ทั้งติงทั้ง/

7. หน้าทับชุดที่ 3 มีวิธีการเรียงหน้าทับย่อย ดังนี้

เริ่มด้วยการเล่นหน้าด้านและรู่	/--โจ๊ะโจ๊ะ/โจ๊ะโจ๊ะ โจ๊ะโจ๊ะ/-ตลิด-ตลิด/-ทั้งติงทั้ง/ 4 ครั้ง
ทอนหน้าทับเป็น	/-ตลิด-ติง/-ทั้งติงทั้ง/ 4 ครั้ง
ทอนหน้าทับครั้งที่ 2 เป็น	/-ทั้งติงทั้ง/ 4 ครั้ง
ลงจบด้วยมือลงจบ	/--ตลิด/-ติง--/ตลิด-ติง/-ทั้งติงทั้ง/

จากการวิเคราะห์หน้าทับเพลงเร็วข้างต้น สรุปได้ว่าหน้าทับเพลงเร็วที่นำมาศึกษาเป็นหน้าทับประเภทหน้าทับพิเศษ ได้รับการถ่ายทอดให้มีลีลาที่เหมาะสมกับทำนองเพลงและความยาวเท่ากับทำนองเพลง มีหน้าทับ 3 ชุด แต่ละชุดยาว 32 จังหวะเคาะ มีการถ่ายทอดการเล่นหน้าต๋านการเล่นหน้ารุ่ม และการตัดทอนหน้าทับ หน้าทับเพลงเร็วทั้ง 3 ชุดมีวิธีลงจบเหมือนกัน

6.2.2.7 หน้าทับและการส่ายในเพลงเร็วหลังเพลงเร็ว

จากการศึกษาพบว่าหน้าทับนางหงส์จากเพลงบัวลอยที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ มีลักษณะดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.63



แผนภูมิโน้ตที่ 6.63 แสดงหน้าทับเพลงเร็วหลังเพลงเร็ว

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.63 เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์หน้าทับและการส่ายหน้าทับเร็วหลังเพลงเร็วแล้ว พบว่า

1. หน้าทับเพลงเร็วหลังเพลงเร็ว มีลักษณะเป็นหน้าทับที่ไม่มีจังหวะแน่นอน ในการบรรเลงเป็นการเริ่มบรรเลงจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร่งให้เร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนกลายเป็นตีรัวในที่สุด
2. หน้าทับเพลงเร็วหลังเพลงเร็วที่ได้จากการศึกษา ประกอบด้วยหน้าทับย่อย 5 ชุด บรรเลงติดต่อกัน
3. หน้าทับชุดที่ 1 เป็นการเริ่มหน้าทับด้วยกระสวนจังหวะ ดังนี้
/---โจ๊ะ/---โจ๊ะ/---ทั้ง/---ตลิ่ง/---โจ๊ะ/---โจ๊ะ/---ตลิ่ง/---ทั้ง/ 3 ครั้ง
4. หน้าทับชุดที่ 2 เป็นลักษณะเดียวกับชุดที่ 1 แต่บรรเลงเร็วขึ้น ทำให้ฟังเป็น
/-โจ๊ะ-โจ๊ะ/-ทั้ง-ตลิ่ง/-โจ๊ะ-โจ๊ะ/-ตลิ่ง-ทั้ง/ 5 ครั้ง
5. หน้าทับชุดที่ 3 เป็นการตัดทอนจากหน้าทับชุดที่ 2 ให้เหลือเฉพาะท้ายเป็น

/-โจ๊ะ-โจ๊ะ/-ติง-ทั้ง/ 12 ครั้ง

6. หน้าทับชุดที่ 4 เป็นการตีรัวสลับมือของกลองทั้ง 2 ใบ

7. หน้าทับชุดที่ 5 เป็นการลงจบด้วยการตีมือของตัวผู้ ดลิดติดติงโจ๊ะโจ๊ะ

จากการศึกษาวิเคราะห์หน้าทับรัวหลังเพลงเร็วดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่าหน้าทับเพลงรัวหลังเพลงเร็วเป็นหน้าทับประเภทหน้าทับพิเศษ ไม่มีจังหวะแน่นอน ในการบรรเลงเป็นการเริ่มบรรเลงจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร่งให้เร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนกลายเป็นตีรัวในที่สุด หน้าทับเพลงรัวหลังเพลงเร็วที่ได้จากการศึกษา ประกอบด้วยหน้าทับย่อย 5 ชุด บรรเลงติดต่อกัน มีการส่ายโดยการตัดทอนหน้าทับ แล้วบรรเลงเร่งแนวขึ้นจนกลายเป็นตีรัวในที่สุด

6.2.2.8 หน้าทับและการส่ายในเพลงนางหงส์

จากการศึกษาพบว่าหน้าทับนางหงส์จากเพลงบัวลอยที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ มีลักษณะดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.64 และตาราง 6.15

แผนภูมิโน้ตที่ 6.64 แสดงหน้าทับนางหงส์

ตารางที่ 6.15 แสดงหน้าทับนางหงส์

1	----	----	----	- ค - ค	----	- ค - ค	----	- ค - ค
2	----	----	-- จ จ	- จ - จ	----	----	จจ - จ	--- จจ
	----	----	- จ - จ	- ค - ค	-- จ จ	- ค - ค	-- จ จ	- ค - ค
3	-- ตลิด	ตตตต	- จ จ จ	- จ จ จ	ตลึงตต	ตตตต	-- จ จ	-- จ จ
	- จ จ จ	- จ จ จ	จ - จ จ	ตทตท	-- จ จ	ตทตท	-- จ จ	ตทตท
4	- ค -	-- ตลึง	- ถ จ จ	- ถ จ จ	-- ตลึง	ตต-ตต-ตต	- ถ จ จ	- ถ จ จ
	-ถจ - จ	-ถจ - จ	จจจจ	ตทตท	- ถ จ จ	ตทตท	- ถ จ จ	ตทตท
5	ตลิด-ค	- ค - ค	- ถ จ จ	ตลึงจจ	-- ตลิด	ตตตต	ตตจจ	ตลึงจจ
	ตลึงจจ	ทตจจ	ทตจจ	ตทตท	-- จ จ	ตทตท	จ - จ จ	ตทตท
6	ค- ตลึง	ตตตต	- ถ จ จ	- ถ จ จ	----	- ถ จ จ	จจจจ	จจจจ
	จจจจ	จจจจ	จจจจ	ตทตท	จจจจ	ตทตท	จจจจ	ตทตท
7	-ตลึง-	- ค ค ค	ตตตต	ตตจจ	ตลึงจจ	ตลึงจจ	ทตลึง จจ	ทตลึง จจ
	ทตลึง จจ	ทตลึง จจ	ทตลึง จจ	ทตลึง จจ	ทตลึง จจ	ทตลึง จจ	ตตคตคต	ตทตลึง ท
8	ค - -	-- ตลึง	ตตตต	ตตจจ	-- ตลึง	ตตตต	- ถ จ จ	- ถ จ จ
	จจจจ	จจจจ	จจจจ	ตทตท	-- จจ	ตทตท	-- จจ	ตทตท

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์หน้าทับนางหงส์และการส่ายหน้าทับแล้ว พบว่า

1. หน้าทับนางหงส์ที่ได้จากการศึกษา มี 8 หน้าทับ โดยหน้าทับที่ 1 เป็นการเข้าเพลงในช่วงท้ายของหน้าทับ หน้าทับที่ 2-7 เป็นหน้าทับเต็มทั้งหน้าทับ แต่ละหน้าทับมีความยาว 16 จังหวะเคาะ หรือ 2 บรรทัดโน้ตตาราง 8 ช่องแบบดนตรีไทย
2. หน้าทับที่ 1 เป็นหน้าทับที่เข้าเพลง เป็นการตีเสียง ครีမ်-ครีမ် 3 ครั้ง คือ

----	----	----	- ค - ค	----	- ค - ค	----	- ค - ค

3. หน้าทับที่ 2 เป็นหน้าทับที่เป็นพื้นฐานของหน้าทับนางหงส์ มีการส่ายน้อยที่สุด อาจถือได้ว่าหน้าทับที่ 2 เป็นเนื้อของหน้าทับนางหงส์ ดังนี้

----	----	-- จ จ	- จ - จ	----	----	จจ - จ	--- จจ
----	----	- จ - จ	- ค - ค	-- จ จ	- ค - ค	-- จ จ	- ค - ค

มีการส่ายโดยเพิ่มเสียง จะเป็น 2 ครั้ง ในจังหวะเคาะที่ 7 นอกจากนั้นเป็นการบรรเลงเนื้อหน้าทับเท่านั้น

4. หน้าทับที่ 3 เป็นการส่ายจากหน้าทับที่ 2 โดยการเล่นหน้ารุ่มในจังหวะเคาะที่ 1-2 และ 5-6 และเพิ่มลูกเล่นหน้าด่านในจังหวะเคาะที่ 9-10 และเปลี่ยนเสียง ครี๊ม-ครี๊ม ในจังหวะเคาะที่ 12, 14 และ 16 เป็นเสียง ดิงตังตังตัง ดังนี้

-- ตลิด	ตตตต	- จ จ จ	- จ จ จ	ตถึงตต	ตตตต	-- จ จ	-- จ จ
- จ จ จ	- จ จ จ	จ- จ จ	ตทตท	-- จ จ	ตทตท	-- จ จ	ตทตท

5. หน้าทับที่ 4 มีการส่ายหน้าทับโดยการเพิ่มเสียง ละ ซึ่งเป็นการประคบมือหน้ารุ่มตัวเมีย เข้าก่อนเสียงโจ๊ะโจ๊ะ ในจังหวะเคาะที่ 3-4, 7-8, 9-10, 13 และ 15 และมีการตัดทอนลูกเล่นในจังหวะเคาะที่ 1 เหลือเสียง -ดิง- ครั้งเดียว นอกจากนี้ยังมีการเล่นหน้ารุ่มตัวผู้โดยการติดเสียงตถึง 3 ครั้ง ในจังหวะเคาะที่ 6 ดังนี้

- ต - -	-- ตถึง	- ถ จ จ	- ถ จ จ	-- ตถึง	ตต-ตต-ตต	- ถ จ จ	- ถ จ จ
-ถจ - จ	-ถจ - จ	จจจจ	ตทตท	- ถ จ จ	ตทตท	- ถ จ จ	ตทตท

6. หน้าทับที่ 5 มีการส่ายโดยการเล่นหน้ารุ่มตัวผู้ ในจังหวะเคาะที่ 1-2 และ 5-6 ใช้เสียง ตถึง และ ดิงตัง เพิ่มเข้ามาก่อนเสียงโจ๊ะโจ๊ะ ให้เป็นเสียง ตถึงโจ๊ะโจ๊ะ และ ดิงตังโจ๊ะโจ๊ะ ในจังหวะเคาะที่ 4, 7, 8 และ 9 และส่ายเพิ่มเติมโดยการข้ดหน้าทั้งเพิ่มเสียงตัง ทำให้กลายเป็นเสียงตังตังโจ๊ะโจ๊ะ ในจังหวะเคาะที่ 10-11 ดังนี้

ตลิด- ต	- ต - ต	- ถ จ จ	ตถึงจจ	-- ตลิด	ตตตต	ตตจจ	ตถึงจจ
ตถึงจจ	ทตจจ	ทตจจ	ตทตท	-- จ จ	ตทตท	จ - จ จ	ตทตท



7. หน้าทับที่ 6 มีการส่ายโดยเล่นเสียง ดิง ในจังหวะเคาะที่ 1-2 และส่ายหน้าค่าน ในจังหวะเคาะที่ 5-11 และจังหวะเคาะที่ 13 และ 15 ดังนี้

ต- ดลิง	ตตตต	- ถ จ จ	- ถ จ จ	----	- ถ จ จ	จจจจ	จจจจ
จจจจ	จจจจ	จจจจ	ตตตต	จจจจ	ตตตต	จจจจ	ตตตต

8. หน้าทับที่ 7 มีการส่ายเพิ่มเติมในจังหวะเคาะที่ 7-14 โดยการขัดเพิ่มเสียงทั้งเข้า ไปก่อนเสียง ดลิงโจ๊ะโจ๊ะ ทำให้กลายเป็นเสียง ทั้งดลิงโจ๊ะโจ๊ะ และคิดไม้เสียงดิงในจังหวะเคาะที่ 15 แล้วติดเสียงดิงในจังหวะเคาะที่ 16 จากเนื้อ ดิงทั้งดิงทั้ง เป็น ดิงทั้งดลิงทั้ง ดังนี้

-ดลิง-	- ต ต ต	ตตตต	ตตจจ	ดลิงจจ	ดลิงจจ	ท ดลิง จจ	ท ดลิง จจ
ท ดลิง จจ	ท ดลิง จจ	ท ดลิง จจ	ท ดลิง จจ	ท ดลิง จจ	ท ดลิง จจ	ตตตตต	ตตตตต

9. หน้าทับที่ 8 เป็นหน้าทับสุดท้ายของหน้าทับนางหงส์ที่นำมาศึกษา มีการส่าย ด้วยเสียง ดลิง และเสียง ถะ คล้ายกับครั้งแรกของหน้าทับที่ 4 ส่วนในครึ่งหลังของหน้าทับนั้นเป็น การส่ายด้วยการส่ายหน้าค่าน คล้ายกับครึ่งหลังของหน้าทับที่ 6 ดังนี้

ต - - -	- - ดลิง	ตตตต	ตตจจ	- - ดลิง	ตตตต	- ถ จ จ	- ถ จ จ
จจจจ	จจจจ	จจจจ	ตตตต	- - จจ	ตตตต	- - จจ	ตตตต

จากการวิเคราะห์หน้าทับนางหงส์ข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า หน้าทับนางหงส์ที่นำมาวิเคราะห์เป็นหน้าทับประเภทหน้าทับพิเศษ มี 8 หน้าทับ แต่ละหน้าทับยาวเท่ากับ 16 จังหวะ เคาะ ยกเว้นหน้าทับที่ 1 ซึ่งเป็นหน้าทับเข้าเพลง หน้าทับที่ 2 เป็นเนื้อของหน้าทับนางหงส์ ส่วน หน้าทับที่ 3-8 เป็นการบรรเลงโดยมีการส่ายตกแต่งหรือส่ายมือ โดยมีวิธีการส่ายที่สำคัญ คือ การ ส่ายเสียงดิง (หน้ารู้ตัวผู้) การส่ายหน้าค่าน การเพิ่มเสียงถะ และการเพิ่มเสียงทั้ง

จากการวิเคราะห์จังหวะหน้าทับและการส่ายของเพลงชุดบัวลอย ซึ่งประกอบด้วย 8 เพลงย่อยดังกล่าวข้างต้น สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังนี้

1. หน้าทับรวสามตาเป็นหน้าทับพิเศษ มีการบรรเลงโดยการตัดทอนจากหน้าทับ เริ่มต้นจนกลายเป็นตัวรวในที่สุด มีรูปแบบที่แตกต่างกันทั้ง 3 ลา

2. หน้าทับตัวบัวลอยเป็นหน้าทับพิเศษ ประกอบด้วย 6 หน้าทับครึ่ง แต่ละหน้าทับยาว 16 จังหวะเคาะ มีการส่ายหน้าทับเป็นคู่ ๆ คือ หน้าทับที่ 2, 4 และ 6 ส่ายมาจากหน้าทับที่ 1, 3 และ 5 ตามลำดับ การส่ายที่พบคือ การเพิ่มเสียง การตัดทอนเสียง และการเปลี่ยนเสียง

3. หน้าทับนางหน้าเป็นหน้าทับพิเศษ มี 16 หน้าทับ ส่วนใหญ่บรรเลงหน้าทับละ 2 ครั้ง ยกเว้นหน้าทับที่ 1 และ 2 ซึ่งบรรเลงครั้งเดียว แต่ละหน้าทับมีความยาว 8 จังหวะเคาะ พบการส่ายในหน้าทับนางหน้าคือ การตัดทอนเสียง การเพิ่มเสียง การสลับกระสวนจังหวะ และการซ้ำกระสวนจังหวะเดิม

4. หน้าทับรวหลังนางหน้าเป็นหน้าทับพิเศษ มีรูปแบบของหน้าทับที่เปลี่ยนไป 6 รูปแบบ มีวิธีการบรรเลงเป็นการตีรวโดยเริ่มจากช้าแล้วค่อย ๆ เร่งเร็วขึ้นจนเป็นตีรว ไม่สามารถกำหนดจังหวะและความเร็วที่แน่นอนได้ มีการส่ายหน้าทับด้วยการเล่นหน้าด้าน การเล่นหน้ารุ่ม

5. หน้าทับไฟชุมเป็นหน้าทับพิเศษ มีเนื้อหน้าทับยาว 2 จังหวะเคาะ คือ --ติงทั้ง/-ติงทั้ง/ หน้าทับที่นำมาศึกษาเป็นหน้าทับที่ได้รับการส่ายปรับปรุงให้ยาวเท่ากับทำนองเพลงทั้ง 2 ท่อน โดยทำนองเพลงท่อน 1 มีหน้าทับ 2 ชุดที่คล้ายกัน แต่มีจำนวนหน้าทับย่อยต่างกัน ทำนองเพลงท่อน 2 ใช้หน้าทับชุดที่ 3 หน้าทับแต่ละชุดมีการลงจบชุดที่เป็นการตัดทอนหน้าทับในลักษณะที่สัมพันธ์กับทำนองเพลง

6. หน้าทับเพลงเร็วเป็นหน้าทับพิเศษ ที่ได้รับการส่ายปรับปรุงจากหน้าทับสองไม้ชั้นเดียวให้มีลีลาที่เหมาะสมกับทำนองเพลงและความยาวเท่ากับทำนองเพลง มีหน้าทับ 3 ชุด แต่ละชุดยาว 32 จังหวะเคาะ มีการประดับด้วยการเล่นหน้าด้าน การเล่นหน้ารุ่ม และการตัดทอนหน้าทับหน้าทับเพลงเร็วทั้ง 3 ชุดวิธีลงจบเหมือนกัน

7. หน้าทับเพลงรวหลังเพลงเร็วเป็นหน้าทับพิเศษ ที่ไม่มีจังหวะแน่นอน ในการบรรเลงเป็นการเริ่มบรรเลงจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร่งให้เร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนกลายเป็นตีรวในที่สุด หน้าทับเพลงรวหลังเพลงเร็วที่ได้จากการศึกษา ประกอบด้วยหน้าทับย่อย 5 ชุด บรรเลงติดต่อกัน มีการส่ายโดยการตัดทอนหน้าทับ แล้วบรรเลงเร่งแนวขึ้นจนกลายเป็นตีรวในที่สุด

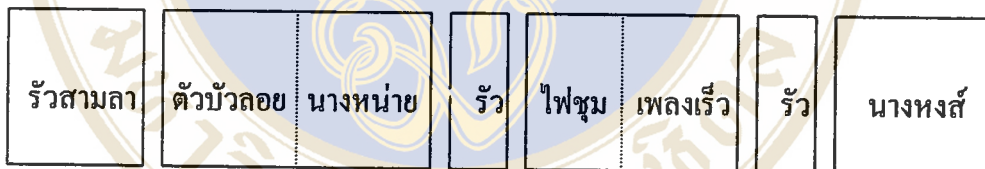
8. หน้าทับนางหงส์เป็นหน้าทับพิเศษ มี 8 หน้าทับ แต่ละหน้าทับยาว 16 จังหวะเคาะ ยกเว้นหน้าทับที่ 1 ซึ่งเป็นหน้าทับเข้าเพลง หน้าทับที่ 2 เป็นเนื้อของหน้าทับนางหงส์ ส่วนหน้าทับที่ 3-8 เป็นการบรรเลงโดยการส่ายมือ มีวิธีการส่ายที่สำคัญ คือ การส่ายเสียงติง การส่ายหน้าด้าน การเพิ่มเสียงละ และการเพิ่มเสียงทั้ง

6.3 รูปแบบและโครงสร้างของบทเพลง

เพลงบัวลอยที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์นี้ เมื่อได้ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้างของบทเพลงแล้วพบว่า ประกอบด้วยบทเพลงต่าง ๆ หลายเพลงนำมาบรรเลงติดต่อกันดังนี้

1. รัวสามลา
2. ตัวบัวลอย
3. นางหน้าย (บรรเลงติดต่อกับตัวบัวลอย)
4. รัว
5. ไฟชุม
6. เพลงเร็ว (บรรเลงติดต่อกับไฟชุม)
7. รัว
8. นางหงส์

จากการเรียงเพลงข้างต้น สามารถแสดงลำดับการบรรเลงได้ดังนี้



จากลักษณะการบรรเลงข้างต้นเห็นได้ว่าเพลงบัวลอยมีโครงสร้างที่ประกอบด้วยบทเพลง 8 เพลง แบ่งช่วงการบรรเลงเป็น 6 ช่วง วิธีการนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันเช่นนี้ เมื่อพิจารณาวิเคราะห์แล้วผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการรวมชุดเพลงแบบเพลงเรื่องลักษณะหนึ่ง เป็นเพลงเรื่องแบบพิเศษ ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในการบรรเลงประโคมศพ โดยเรียกชื่อเรื่องตามชื่อเพลงบัวลอยหรือตัวบัวลอยอันเป็นเพลงสำคัญในเรื่องนี้

การสรุปว่าเพลงบัวลอยมีรูปแบบการรวมชุดของเพลงเป็นเพลงเรื่องลักษณะหนึ่งของผู้วิจัยนี้ สอดคล้องกับข้อความเห็นของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2482: 259) ที่ได้ทรงกล่าวถึงเพลงบัวลอยไว้ในหนังสือบันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ ว่า “...เพลงเรื่องบัวลอย ไม่มีใครเขาทำกันมานานแล้ว ฉันเลยคิดฟื้นขึ้นให้ทำเมื่อครั้งทำศพยายคราวหนึ่งแล้ว...”

ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงบัวลอยที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์นี้มีลักษณะรูปแบบแบบของเพลงเป็นเพลงเรื่องแบบหนึ่ง จัดเป็นเพลงเรื่องประเภทพิธีกรรม สำหรับใช้บรรเลงประกอบศพหรือเผาศพ เป็นเพลงเรื่องที่เรียกชื่อตามเพลงสำคัญคือเพลงตัวบัวลอย

ในการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้างของบทเพลงบัวลอยนี้ เนื่องจากเพลงบัวลอยประกอบด้วยบทเพลงย่อย 8 เพลงบรรเลงติดต่อกันในลักษณะเพลงเรื่อง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ศึกษารูปแบบและโครงสร้างของบทเพลงย่อยที่รวมอยู่ในเพลงเรื่องบัวลอย โดยศึกษาวิเคราะห์ทีละเพลงตามลำดับดังนี้

6.3.1 รูปแบบและโครงสร้างของเพลงรวสามลา

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่า เพลงรวสามลาคือเป็นเพลงที่ไม่มีอัตราจังหวะและความเร็วในการบรรเลงที่แน่นอน ในการบรรเลงนั้นผู้ตีกลองมลายูจะเป็นผู้กำหนดความเร็วหรือแนวในการบรรเลง โดยเริ่มบรรเลงจากแนวช้าก่อน แล้วค่อย ๆ เพิ่มแนวให้เร็วขึ้นจนกระทั่งตีรวในที่สุด ผู้ที่ตีหม่งนั้นต้องตีหม่งในช่วงที่กลองมลายูตีหน้าทับหมดในแต่ละมือ และเร่งแนวในการบรรเลงให้เร็วขึ้นตามความเร็วในการบรรเลงของกลองมลายู ส่วนปี่นั้นก็เป่าทำนองโหยหวนไปตามทางของตนโดยไม่ต้องยึดจังหวะ หรือตามที่นักดนตรีไทยเรียกว่าเป่าลอยจังหวะไปเรื่อย ๆ จนหมดทำนองของตน แล้วรองจบพร้อมกลอง ในบางกรณีที่กลองตีสายมาก ปี่ก็ต้องเป่าพลิกเพลงทำนองให้ยืดยาวออกไป จนกระทั่งจบพร้อมกับกลองให้ได้

เพลงรวสามลา แบ่งวรรคตอนของเพลงเป็นสามตอน แต่ละตอนเรียกว่า “ลา” ซึ่งหมายความว่าจบตอนหรือจบท่อน โดยในแต่ละลานั้นกลองมลายูจะตีหน้าทับที่แตกต่างกัน คือมีหน้าทับสำหรับลาหนึ่ง ลาสอง และลาสามโดยเฉพาะ ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับทำนองของปี่ชวาที่มีทำนองแตกต่างกันทั้งสามลา ในแต่ละลานั้นไม่สามารถกำหนดความยาวของเพลงได้ว่ามีความยาวเท่ากับกี่จังหวะหน้าทับ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงกลองมลายูเป็นสำคัญ

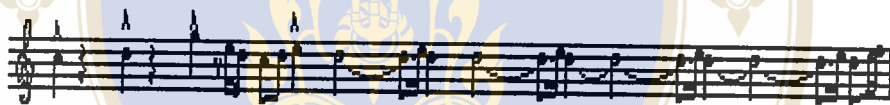
จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่าทำนองเพลงในตอนขึ้นต้นของแต่ละลามีลักษณะคล้ายกัน จนเกือบเป็นทำนองเดียวกัน จะแตกต่างกันบ้างก็ในส่วนที่เป็นรายละเอียดและการสำย ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.65, 6.66 และ 6.67



แผนภูมิโน้ตที่ 6.65 แสดงทำนองขึ้นต้นร่ำเวลาที่ 1



แผนภูมิโน้ตที่ 6.66 แสดงทำนองขึ้นต้นร่ำเวลาที่ 2



แผนภูมิโน้ตที่ 6.67 แสดงทำนองขึ้นต้นร่ำเวลาที่ 3

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.65, 6.66 และ 6.67 เห็นได้ว่าทำนองเพลงในตอนขึ้นต้นของ เพลงร่ำสามลา ทั้ง 3 ลา เป็นทำนองเพลงที่มีลักษณะคล้าย ๆ กัน คือ เริ่มด้วยโน้ต C' D' และโน้ต E' ซึ่งในลาที่ 1 มีลักษณะเป็นทำนองตรง ๆ ส่วนในลาที่ 3 มีการเพิ่มทำนองเป็น C' D' (G' E'D'C'D') E' ซึ่งทำนองที่อยู่ในวงเล็บนี้ เป็นทำนองที่เป็นลูกเล่นนั่นเอง

ลักษณะเช่นนี้เป็นทำนองเดียวกับทำนองในตอนจบของแต่ละลา ซึ่งปรากฏว่า ทำนองจบของแต่ละลาก็มีลักษณะคล้ายกัน ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.68, 6.69 และ 6.70



แผนภูมิโน้ตที่ 6.68 แสดงทำนองตอนจบของร่ำเวลาที่ 1



แผนภูมิโน้ตที่ 6.69 แสดงทำนองตอนจบของร่ำเวลาที่ 2



แผนภูมิโน้ตที่ 6.70 แสดงทำนองจบของร่ำเวลาที่ 3

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.68, 6.69 และ 6.70 ผู้วิจัยวิเคราะห์แล้วเห็นว่าทำนองเพลงตอนจบของแต่ละลามีลักษณะเหมือนกันเนื่องจาก ทำนองเพลงที่อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมนี้ แท้จริงคือทำนองหลักโน้ต GAGC' เท่านั้น และทำนองส่วนที่อยู่ในกรอบวงรีนั้นคือทำนองโน้ต BC' เท่านั้น ดังนั้นจากการวิเคราะห์จึงพบว่าทำนองตอนจบของทุกลาเหมือนกัน คือ GAGC' - GAGC' - BC'

จากการวิเคราะห์ดังกล่าว สรุปได้ว่าเพลงร่ำสามลามีสามารถแบ่งวรรคตอนของเพลงได้เป็น 3 ตอน แต่ละตอนเรียกว่า ลา โดยพิจารณาจากทำนองเพลงตอนขึ้นต้นและทำนองจบของแต่ละลาซึ่งมีลักษณะทำนองที่คล้ายกับทั้งสามลา ส่วนในแต่ละลานั้นไม่สามารถแบ่งวรรคตอนของทำนองเป็นจังหวะหน้าทับได้ เนื่องจากเป็นการบรรเลงโดยการร่ำ ทำให้ไม่สามารถระบุโครงสร้างของบทเพลงเป็นหน้าทับได้

6.3.2. รูปแบบและโครงสร้างของเพลงตัวบัวลอย

จากการศึกษาวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่าเพลงตัวบัวลอย เป็นเพลงที่มีการกำหนดจังหวะไว้อย่างไม่ตายตัวนัก กลองมลายูมีหน้าทับสำหรับตีกำกับเพลงและมีทำนองเพลงที่สามารถแบ่งเป็นวรรคเพลงได้ ในการบรรเลงนั้นปี่ชวาเป็นผู้ขึ้นเพลงมาก่อน แล้วกลองจึงเข้าหน้าทับเมื่อใกล้จะจบวรรคเพลง จากนั้นก็ตีหน้าทับต่อไปจนจบเพลง ความเร็วในการบรรเลงเพลงตัวบัวลอยนี้ไม่ค่อยเคร่งครัดจังหวะมากนัก กลองจะตีหน้าทับไปช้า ๆ แล้วรอหมดหน้าทับเมื่อปี่หมดทำนองในแต่ละวรรค ส่วนปี่นั้นก็เป่าโหยหวนไปตามทำนองของตนโดยไม่เคร่งครัดจังหวะ ปล่อยให้หมดทำนองเพลงในแต่ละวรรคเมื่อหมดหน้าทับพอดี ในกรณีที่ปี่หรือกลองฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งยังไม่

หมดหน้าทับหรือทำนองเพลง อีกฝ่ายหนึ่งต้องรอให้หมดเสียก่อนจึงค่อยดีหน้าทับให้หมด หรือเป่าทำนองเพลงให้หมดวรรค ในขณะที่เดียวกันหม่งต้องดีลงให้พอดีกับในช่วงที่หมดหน้าทับพอดี

จากการวิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้างของเพลงตัวบวลอย โดยการนำทำนองหลักของบทเพลงที่ได้จากการวิเคราะห์มาวัดกับหน้าทับและหม่ง พบว่าเพลงตัวบวลอยที่นำมาศึกษาสามารถแบ่งวรรคเพลงได้ ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.71



แผนภูมิโน้ตที่ 6.71 แสดงวรรคเพลงของเพลงตัวบวลอย

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.71 เห็นได้ว่าเพลงตัวบวลอยแบ่งเป็นวรรคเพลงได้ชัดเจน 7 วรรคเพลง โดยวรรคที่แต่ละวรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 1 จังหวะหน้าทับ ยกเว้นวรรคที่ 1 ซึ่งเป็นวรรคขึ้นเพลง ที่มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับ เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างในแต่ละวรรคแล้วพบว่าทำนองในครึ่งหลังของวรรคที่ 2, 3, 5, 6 และ 7 เหมือนกัน ส่วนวรรคที่ 4 มีทำนองต่างจากวรรคอื่น ๆ อย่างชัดเจน

จากการวิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้างของเพลงตัวบวลอยข้างต้นสรุปได้ว่าเพลงตัวบวลอยมีรูปแบบที่แบ่งเป็นวรรค โดยสามารถแบ่งได้เป็น 7 วรรคเพลง แต่ละวรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 1 จังหวะหน้าทับ ยกเว้นวรรคที่ 1 ที่มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับ ดังนั้นโครงสร้างของเพลงจึงเท่ากับ $6 \frac{1}{2}$ หน้าทับ และทำนองเพลงในตอนท้ายของหน้าทับที่ 2, 3, 5, 6 และ 7 เป็นทำนองเพลงที่ซ้ำกัน

6.3.3 รูปแบบและโครงสร้างของเพลงนางหน้า

เพลงนางหน้าเป็นเพลงลำดับที่ 3 ในเพลงเรื่องบัวลอย เป็นเพลงที่บรรเลงติดต่อกับจากเพลงตัวบัวลอย เพลงนางหน้าเป็นเพลงที่มีจังหวะแน่นอนเนื่องจากมีหน้าทับที่ชัดเจน และบรรเลงยึดจังหวะโดยมีเหม่งเป็นผู้นำกับจังหวะใหญ่อีกทีหนึ่ง

จากการวิเคราะห์พบว่าเพลงนางหน้าพบว่ามีความยาวของเพลงเท่ากับ 30 หน้าทับ สามารถแบ่งทำนองเพลงได้ 4 ท่อน จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองเพลงในท่อน 2 และท่อน 4 คือในช่วงหน้าทับที่ 9 – 17 และหน้าทับที่ 22-30 เป็นทำนองที่ซ้ำกัน ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.72



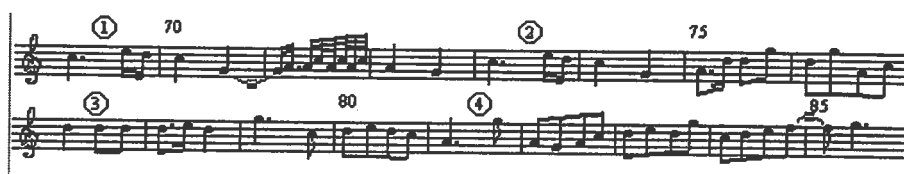
แผนภูมิโน้ตที่ 6.72 แสดงทำนองเพลงนางหน้าท่อน 2 และ 4

ส่วนทำนองเพลงในท่อน 1 มีความยาวของทำนองเพลงเท่ากับ 8 จังหวะหน้าทับ ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.73



แผนภูมิโน้ตที่ 6.73 แสดงทำนองเพลงนางหน้าท่อน 1

และทำนองในท่อน 3 มีความยาวเท่ากับ 4 หน้าทับ ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.74



แผนภูมิโน้ตที่ 6.74 แสดงทำนองเพลงนางหน้าท่อน 3

จากการวิเคราะห์ข้างต้นจึงสรุปได้ว่า เพลงนางหน้าที่นำมาวิเคราะห์เป็นเพลงที่มี 4 ท่อน โดยท่อน 1 ยาว 8 หน้าทับ ท่อน 2 ยาว 9 หน้าทับ ท่อน 3 ยาว 4 หน้าทับ ท่อน 4 ยาว 9 หน้าทับ รวมทั้งเพลงยาว 30 หน้าทับ ทำนองเพลงท่อน 2 และท่อน 4 มีทำนองเพลงอย่างเดียวกันและเป็นท่อนสร้อยของเพลง ดังนั้นเพลงนางหน้าจึงมีรูปแบบของเพลงเป็นแบบ ABCB

6.3.4 รูปแบบและ โครงสร้างของเพลงร่ำหลังนางหน้า

เพลงร่ำหลังนางหน้าเป็นเพลงที่มีลักษณะเช่นเดียวกับเพลงร่ำสามลา คือเป็นเพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงร่ำ ไม่มีจังหวะกำกับด้วยตัวแน่นอน จังหวะกลองและหม่งจะค่อย ๆ เร่งความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนเป็นตีร่ำในที่สุด ทำนองเพลงไม่สามารถระบุความยาวเป็นหน้าทับได้ชัดเจน เนื่องจากเป็นการเป่าโหมหวนไปตลอดทั้งเพลง ดังนั้นจึงไม่สามารถระบุความยาวของบทเพลงเป็นหน้าทับ หรือเป็นห้องเพลงได้

จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองในตอนขึ้นต้นและตอนจบของเพลง มีลักษณะคล้ายกันกับทำนองตอนขึ้นต้นและตอนจบของเพลงร่ำสามลา ดังแสดงแผนภูมิโน้ตที่ 6.75 และ 6.76



แผนภูมิโน้ตที่ 6.75 แสดงทำนองตอนขึ้นต้นของเพลงร่ำหลังนางหน้า



แผนภูมิโน้ตที่ 6.76 แสดงทำนองตอนจบของเพลงร่ำหลังนางหน้า

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.75 และ 6.76 เห็นได้ว่าทำนองในตอนขึ้นต้นของเพลงบัวลอยนางหน้าเป็นโน้ต C' D' E' และทำนองในตอนจบของเพลงเป็นโน้ต B C' ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกับโน้ตขึ้นต้นและจบเพลงในเพลงบัวสามลาดังกล่าวแล้วในข้อ 6.3.2.1

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า เพลงบัวลอยนางหน้าเป็นเพลงที่มีรูปแบบของเพลงในลักษณะที่เป็นเพลงลอยจังหวะเหมือนเพลงบัวสามลา ทำให้ไม่สามารถระบุความยาวของวรรคตอนในเพลงเป็นจังหวะหน้าทับได้ นอกจากนี้ยังพบว่าทำนองในตอนขึ้นต้นและจบเพลงเป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับทำนองในตอนขึ้นต้นและจบของเพลงบัวสามลาด้วย

6.3.5 รูปแบบและโครงสร้างของเพลงไฟซุม

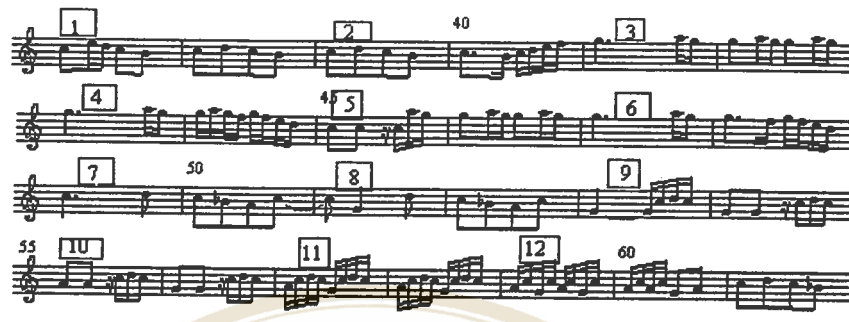
เพลงไฟซุมเป็นเพลงลำดับที่ 5 ในเพลงบัวลอยที่นำมาศึกษา เพลงไฟซุมนี้มีจังหวะหน้าทับที่ชัดเจน สามารถแบ่งทำนองของเพลงเป็นวรรคตอนได้ จากการศึกษาวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่าเพลงไฟซุมเป็นเพลงที่มี 2 ท่อน โดยมีการบรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน จึงทำให้เห็นรูปแบบท่อนเพลงได้ชัดเจน

ในท่อน 1 ของเพลงเมื่อวัดความยาวของบทเพลงด้วยหน้าทับซึ่งมีลักษณะเฉพาะแล้วปรากฏว่ามีความยาว 9 จังหวะหน้าทับ ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.77



แผนภูมิโน้ตที่ 6.77 แสดงทำนองเพลงไฟซุม ท่อน 1

ส่วนในท่อน 2 เมื่อวัดด้วยหน้าทับแล้ว ปรากฏว่ามีความยาว 12 จังหวะหน้าทับ ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.78



แผนภูมิโน้ตที่ 6.79 แสดงทำนองเพลงไฟซุม ท่อน 2

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.78 และ 6.79 เห็นได้ว่าทำนองเพลงไฟซุมในท่อน 1 และท่อน 2 มีความยาว 9 และ 12 จังหวะหน้าทับตามลำดับ นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ยังพบว่าใน 4 หน้าทับสุดท้ายของทั้ง 2 ท่อน คือระหว่างหน้าทับที่ 6-9 ของท่อน 1 และระหว่างหน้าทับที่ 9-12 ของท่อน 2 เป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับลูกโยนในดนตรีไทย และมีการตัดทอนทำนองจนหมดลูกโยนในที่สุด

จากการวิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้างของเพลงไฟซุม สามารถสรุปได้ว่าเพลงไฟซุมเป็นเพลง 2 ท่อน ท่อน 1 ยาว 9 หน้าทับ ท่อน 2 ยาว 12 หน้าทับ เป็นเพลงที่บรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน และทำนองในตอนท้ายของเพลงมีลักษณะคล้ายลูกโยน

6.3.6 รูปแบบและโครงสร้างของเพลงเร็ว

เพลงเร็วเป็นเพลงลำดับที่ 6 ในเพลงชุดบัวลอยที่นำมาศึกษา เมื่อวิเคราะห์วรรคตอนของเพลงจากจังหวะหน้าทับแล้ว สามารถแบ่งวรรคตอนของเพลงได้ดังแผนภูมิโน้ตที่ 6.79



แผนภูมิโน้ตที่ 6.79 แสดงวรรคตอนของเพลงเร็ว

จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยสรุปได้ว่า เพลงเร็วที่นำมาศึกษามีลักษณะเป็นเพลง 2 ท่อน ความยาวท่อนละ 4 จังหวะหน้าทับ บรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน และบรรเลงกลับต้นทั้งเพลง 2 ครั้ง รวมบรรเลงทั้งเพลง 3 ครั้ง

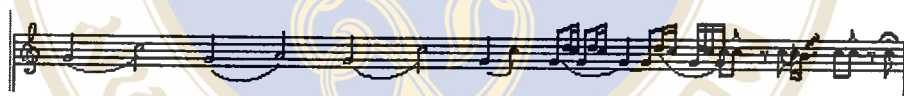
6.3.7 รูปแบบและโครงสร้างของเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว

เพลงร่ำหลังเพลงเร็วเป็นเพลงที่มีลักษณะเช่นเดียวกับเพลงร่ำสามลาและร่ำหลังนางหน้า คือเป็นเพลงที่มีลักษณะเป็นการร่ำ ไม่มีจังหวะกำกับตายตัวแน่นอน จังหวะกลองและหม่งจะค่อย ๆ เร่งความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนเป็นติ้วในที่สุด ทำนองเพลงไม่สามารถระบุความยาวเป็นหน้าทับได้ชัดเจน เนื่องจากการเป่าโหม่งหวนตลอดทั้งเพลง ดังนั้นจึงไม่สามารถระบุความยาวของบทเพลงเป็นหน้าทับหรือเป็นห้องเพลงได้

จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองในตอนขึ้นต้นและตอนจบของเพลง มีลักษณะคล้ายกันกับทำนองตอนขึ้นต้นและตอนจบของเพลงร่ำสามลา ดังแสดงแผนภูมิโน้ตที่ 6.80 และ 6.81



แผนภูมิโน้ตที่ 6.80 แสดงทำนองตอนขึ้นต้นของเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว



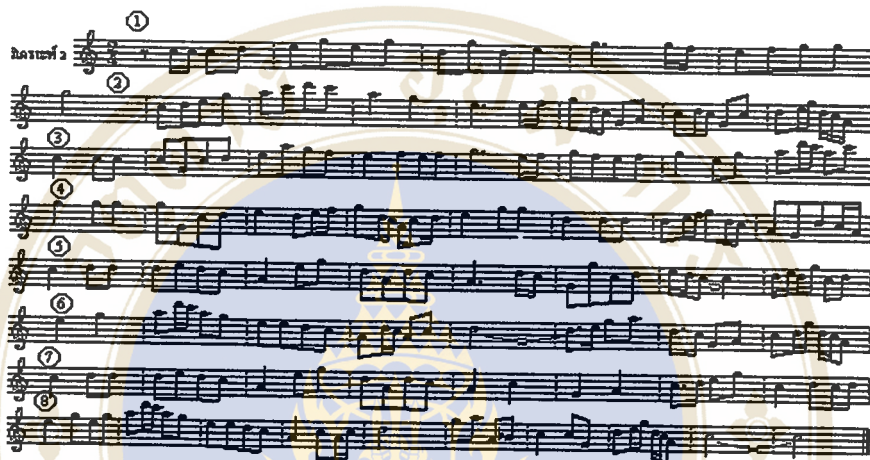
แผนภูมิโน้ตที่ 6.81 แสดงทำนองตอนจบของเพลงร่ำหลังเพลงเร็ว

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.80 และ 6.81 เห็นได้ว่าทำนองในตอนขึ้นต้นของเพลงร่ำหลังเพลงเร็วเป็นโน้ต C' D' E' และทำนองในตอนจบของเพลงเป็นโน้ต B C' ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกับโน้ตขึ้นต้นและจบเพลงในเพลงร่ำสามลาดังกล่าวแล้วในข้อ 6.3.2.1

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า เพลงร่ำหลังเพลงเร็วเป็นเพลงที่มีรูปแบบของเพลงในลักษณะที่เป็นเพลงลอยจังหวะเหมือนเพลงร่ำสามลา ทำให้ไม่สามารถระบุความยาวของวรรคตอนในเพลงเป็นจังหวะหน้าทับได้ นอกจากนี้ยังพบว่าทำนองในตอนขึ้นต้นและจบเพลงเป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับทำนองในตอนขึ้นต้นและจบของเพลงร่ำสามลาด้วย

6.3.8 รูปแบบและโครงสร้างของเพลงนางหงส์

เพลงนางหงส์เป็นเพลงลำดับสุดท้ายในเพลงชุดนางหงส์ที่นำมาศึกษา เมื่อได้วิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้างของบทเพลง โดยวัดจากหน้าทับเฉพาะเพลงแล้ว ปรากฏว่าสามารถแบ่งวรรคตอนของเพลงตามหน้าทับได้ 8 หน้าทับ ดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 6.82



แผนภูมิโน้ตที่ 6.82 แสดงวรรคเพลงในเพลงนางหงส์

จากแผนภูมิโน้ตที่ 6.82 เมื่อวิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงแล้วพบว่า ทำนองเพลงวรรคที่ 1-2 และ วรรคที่ 3-4 เป็นทำนองเดียวกัน และทำนองเพลงในวรรคที่ 5-6 และวรรคที่ 7-8 เป็นทำนองเดียวกัน ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าทำนองเพลงนางหงส์ที่นำมาวิเคราะห์มี 2 ท่อน แต่ละท่อนยาว 2 หน้าทับ และบรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน

จากการวิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้างของเพลงบัวลอยดังรายละเอียดข้างต้นนั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. เพลงบัวลอยที่นำมาศึกษามีลักษณะเป็นเพลงหลายเพลงบรรเลงติดต่อกัน ในลักษณะแบบเพลงเรื่อง ประกอบด้วยเพลงรวสามลา เพลงตัวบัวลอย เพลงนางหน่าย เพลงรวหลังนางหน่าย เพลงไฟไหม เพลงเร็ว เพลงรวหลังเพลงเร็ว และเพลงนางหงส์

2. เพลงรวสามลาสามารถแบ่งวรรคตอนของเพลงได้เป็น 3 ตอน แต่ละตอนเรียกว่าลา โดยพิจารณาจากทำนองเพลงตอนขึ้นต้นและทำนองจบของแต่ละลาซึ่งมีลักษณะทำนองที่คล้ายกันทั้งสามลา ส่วนในแต่ละลานั้นเนื่องจากปีบรรเลงแบบเป่าโห่หวอนโดยตลอด จึงทำให้ไม่สามารถระบุโครงสร้างของบทเพลงเป็นหน้าทับได้

3. เพลงตัวบัวลอยมีรูปแบบที่แบ่งเป็นวรรค โดยสามารถแบ่งได้เป็น 7 วรรคเพลง แต่ละวรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 1 จังหวะหน้าทับ ยกเว้นวรรคที่ 1 ที่มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับ ดังนั้นโครงสร้างของเพลงจึงเท่ากับ $6\frac{1}{2}$ หน้าทับ และทำนองเพลงในตอนท้ายของหน้าทับที่ 2, 3, 5, 6 และ 7 เป็นทำนองเพลงที่ซ้ำกัน

4. เพลงนางหน้ายี่ที่นำมาวิเคราะห์เป็นเพลงที่มี 4 ท่อน โดยท่อน 1 ยาว 8 หน้าทับ ท่อน 2 ยาว 9 หน้าทับ ท่อน 3 ยาว 4 หน้าทับ ท่อน 4 ยาว 9 หน้าทับ รวมทั้งเพลงยาว 30 หน้าทับ ทำนองเพลงท่อน 2 และท่อน 4 มีทำนองเพลงอย่างเดียวกันและ เป็นท่อนสร้อยของเพลง ดังนั้น เพลงนางหน้ายี่จึงมีรูปแบบของเพลงเป็นแบบ ABCB

5. เพลงรำหลังเพลงเร็วเป็นเพลงที่มีวิธีการบรรเลงเหมือนเพลงรำสามลา ทำให้ไม่สามารถระบุความยาวของวรรคตอนในเพลงเป็นจังหวะหน้าทับได้ นอกจากนี้ยังพบว่าทำนองในท่อนขึ้นต้นและจบเพลงเป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับทำนองในท่อนขึ้นต้นและจบของเพลงรำสามลาด้วย

6. เพลงไฟซุมเป็นเพลง 2 ท่อน ท่อน 1 ยาว 9 หน้าทับ ท่อน 2 ยาว 12 หน้าทับ เป็นเพลงที่บรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน และทำนองในตอนท้ายของเพลงมีลักษณะคล้ายลูกโยน

7. เพลงเร็วเป็นเพลง 2 ท่อน ความยาวท่อนละ 4 จังหวะหน้าทับ บรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน และบรรเลงกลับต้นทั้งเพลง 2 ครั้ง รวมบรรเลงทั้งเพลง 3 ครั้ง

8. เพลงรำหลังเพลงเร็วเป็นเพลงที่มีวิธีการบรรเลงเหมือนเพลงรำสามลา ทำให้ไม่สามารถระบุความยาวของวรรคตอนในเพลงเป็นจังหวะหน้าทับได้ นอกจากนี้ยังพบว่าทำนองในท่อนขึ้นต้นและจบเพลงเป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับทำนองในท่อนขึ้นต้นและจบของเพลงรำสามลาด้วย

9. ทำนองเพลงนางหงส์ที่นำมาวิเคราะห์มี 2 ท่อน แต่ละท่อนยาว 2 หน้าทับ และบรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน

บทที่ 7

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีประ โคมศพของไทย : กรณีศึกษาเพลงบัวลอย มีวัตถุประสงค์ของการศึกษา คือ การศึกษาบริบททางดนตรีของเพลงบัวลอยในด้านที่มาและพัฒนาการของวงบัวลอย และประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย และการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอย ข้อมูลเพลงบัวลอยที่นำมาวิเคราะห์นี้ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามในการบรรเลงบัวลอยในงานพระราชทานเพลิงศพนายสกล แก้วเพ็ญกาศ เมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2540 รวมทั้งการสัมภาษณ์บุคคล การสังเกตและการสังเกตแบบมีส่วนร่วม หลังจากผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ แล้ว ปรากฏผลการวิจัยดังนี้

7.1 สรุปผลการวิจัย

7.1.1 ที่มาและพัฒนาการของวงบัวลอย

จากการศึกษาที่มาและพัฒนาการของวงบัวลอย สรุปผลการศึกษาได้ว่า

1. คำว่าบัวลอยมีความหมาย 2 ประการ คือ เป็นชื่อวงดนตรีประ โคมศพที่ประกอบด้วยปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 1 คู่ และหม่ง 1 ใบ และเป็นชื่อของชุดของบทเพลงสำหรับใช้บรรเลงประ โคมศพโดยวงบัวลอย

2. จากการศึกษาที่มาและพัฒนาการของวงบัวลอยพบว่า ไม่มีหลักฐานระบุที่มาของวงบัวลอยไว้แน่ชัด สันนิษฐานว่าวงบัวลอยเป็นวงดนตรีมีพัฒนาการมาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่งซึ่งใช้ประ โคมศพในสมัยโบราณ โดยการลดจำนวนกลองลงให้เหลือเพียงคู่เดียว วงกลองสี่ปี่หนึ่งนี้อาจพัฒนามาจากปี่กลองมลายูและปี่กลองชนะที่ใช้ในกระบวนแห่ในพระราชพิธีอีกต่อหนึ่ง วงบัวลอยน่าจะเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา นอกจากนี้ยังพบว่าวงบัวลอยมีแบบแผนของการประสมวงคล้ายกับปี่ชวาทေးของศรีลังกาและเบญจดุริยางค์ของอินเดีย และมีลักษณะคล้ายกับวงดนตรีหลายประเภท ได้แก่ วงลิเก วงโน้ต ปี่กลองชนะ วงกาหลอ วงมังคละ วงคู่เบ็ง และวงมังคละเกร์ของศรีลังกา จึงเป็นไปได้ว่าวงดนตรีเหล่านี้มีที่มาจากที่เดียวกัน ในส่วนของบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงบัวลอยนั้น มีเค้าว่าได้รับการปรับปรุงจากเพลงประกอบการแสดง บทสวดและบทเพลงพื้นบ้านของไทยแต่เดิม

3. การประสมวงบัลลอยประกอบด้วยปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 1 คู่ และหม่ง 1 ใบ รวม 4 ชิ้น ส่วนการจัดวงของวงบัลลอยนั้น นิยมจัดวงให้แยกจากวงดนตรีประเภทอื่น โดยให้นักดนตรีนั่งอยู่ภายในมณฑลเดียวกัน โดยไม่ระเบียบเครื่องครุฑนักกว่าเครื่องดนตรีชิ้นใดควรอยู่ในตำแหน่งใด เพียงแต่พิจารณาความเหมาะสมเป็นหลัก

4. บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงบัลลอยมีหลายลักษณะ คือ

- วงบัลลอยในสมัยโบราณใช้บรรเลงในงานศพทั่วไปในทุกชั้นตอน ได้แก่ การประกอบศพ พระฉน ประโคมยาม และประโคมเผา ในแต่ละชั้นตอนนั้นมีรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป บทเพลงที่ใช้บรรเลงได้แก่ เพลงบัลลอย นางหน้าย กระตือรื หกคะเมนไต้ลวดทุบมะพร้าว แร้งกระพือปีก กาจับปากโลง ชักฟืนสามดุ้น ไฟชุม เพลงถึงกระบอก ครวญหา เป็นต้น จากการศึกษพบว่าบทเพลงบางเพลงไม่มีผู้ใดสามารถบอกทำนองเพลงได้

- วงบัลลอยในสมัยปัจจุบันมีแบบแผนการบรรเลงอยู่ 2 แบบใหญ่ ๆ คือ แบบทั่วไปและแบบของหลวงประดิษฐไพเราะ แบบทั่วไปนั้นใช้บรรเลงในตอนเผาศพ ประกอบด้วยเพลง รัวสามลา ตัวบัลลอย นางหน้าย รัว ไฟชุม เพลงเร็ว (อาจออกเพลงแร้งกระพือปีก) รัว และนางหงส์ (นางหงส์ธรรมดาหรือนางหงส์ทางหลวง) ส่วนแบบของหลวงประดิษฐไพเราะนั้นมีทั้งแบบแผนการบรรเลงแบบทั่วไปซึ่งใช้ในการประโคมยามหนึ่ง และแบบแผนเฉพาะสำหรับการประโคมยามสองและประโคมยามเผา ซึ่งประกอบด้วยเพลง รัวสามลา ตัวบัลลอย นางหน้าย ชักฟืนสามดุ้น รัว ไฟชุม รัว ยะหรัน กระตือรื บัดพลี รัว และเพลงนางหงส์ทางกาจับปากโลง

5. วิธีการบรรเลงของวงบัลลอยในเพลงต่าง ๆ มีรูปแบบและวิธีการที่สำคัญ คือ

- เพลง รัวสามลาและรัวต่าง ๆ ปี่และกลองเป็นอิสระต่อกัน ต่างฝ่ายต่างบรรเลงไปตามวิธีการของตน โดยกลองบรรเลงหน้าทับเริ่มจากช้าและค่อย ๆ เร่งขึ้นตามลำดับจนกลายเป็นการรัวในที่สุด หม่งก็บรรเลงในตอนท้ายวรรคของหน้าทับแต่ละชุดจนกลายเป็นตีรัวเช่นเดียวกัน ส่วนปี่นั้นบรรเลงทำนองเพลงของตนโดยไม่ต้องคำนึงถึงความซ้ำเร็วของจังหวะ สามารถบรรเลงพลิกเพลงได้อย่างอิสระ เพียงแต่ให้จบเพลงเมื่อกลองตีรัวในตอนท้ายเท่านั้น

- เพลงตัวบัลลอยและเพลงนางหงส์ สองเพลงนี้บรรเลงด้วยกลีลาที่เชื่องช้า ปี่เป่าทำนองโหยหวนมีการใช้เทคนิคในการบรรเลงมาก ทำนองเพลงไม่ค่อยเคร่งครัดจังหวะเท่าไรนัก ส่วนกลองนั้นบรรเลงหน้าทับของตนไปช้า ๆ ตามกลีลาของปี่แต่ไม่เคร่งครัดนัก ทั้งปี่และกลองต้องรอบทำนองและหน้าทับให้พร้อมเพรียงกันในตอนท้ายของแต่ละวรรค โดยมีหม่งตีบอกกำหนดของวรรคเพลงในแต่ละวรรค ทั้งนี้ นักดนตรีทั้งหมดต้องฟังซึ่งกันและกัน

- เพลงนางหน้า ไฟไหม้และเพลงเร็ว เป็นเพลงที่กลองและหม่งบรรเลงจังหวะแน่นอนตายตัว ดังนั้นจึงบรรเลงทำนองโดยขีดยังหว่ากลองและหม่งเป็นหลัก จะบรรเลงให้พร้อมหรือไม่ลงจังหวะไม่ได้

- หน้าทับกลองในแต่ละเพลงจะได้รับการเรียบเรียงผูกจัดชุดไว้แล้ว แต่ละชุดเรียกว่า"มือ" โดยเป็นการส่ายมือจากหน้าทับหลักของแต่ละหน้าทับ หน้าทับที่จัดชุดไว้แล้วนี้จะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละสำนัก

- ทำนองเพลงในชุดบัวลอยสามารถตัด ขั้วหรือเพิ่มทำนองบางส่วนได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการลดหรือยืดเวลาในการบรรเลงให้พอดีกับจำนวนแขกที่ไปเฝ้าศพ ทั้งนี้คนปีจะเป็นผู้พิจารณาว่าควรจะตัดหรือเพิ่มทำนองเพลง

6. นักดนตรีบัวลอยที่มีชื่อเสียงมีจำนวนมาก สามารถแบ่งเป็นสายได้หลายสาย เช่น สายพระยาประสานดุริยศัพท์ สายพระยาเสนาะดุริยางค์ สายหลวงประดิษฐไพเราะ สายจางวางทั่วพาทยโกศล สายหมื่นตันตรีการเจนจิต เป็นต้น

7.1.2 ประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเพลงบัวลอย

จากการศึกษาประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย สรุปได้ว่า

1. เกี่ยวกับธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงบัวลอย สรุปได้ว่า

- วงบัวลอยแต่เดิมเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงได้ทั้งในงานมงคลและงานศพ ส่วนในปัจจุบันนิยมบรรเลงในงานศพเพียงอย่างเดียว

- การใช้วงบัวลอยประโคมศพในสมัยโบราณนั้น สามารถใช้ได้ทั้งการประโคมแก่ประโคมยาม และประโคมเผาศพ ส่วนในปัจจุบันนิยมใช้ประโคมเผาศพเพียงอย่างเดียว

- การขอเรียนเพลงบัวลอย ผู้เรียนต้องนำขันธ์ห้าพร้อมเครื่องกำไลไปขอเรียนต่อครูและหลังจากต่อเพลงบัวลอยจบแล้ว ผู้เรียนควรตักบาตรอุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูบาอาจารย์ต่าง ๆ ที่ล่วงลับไปแล้ว

- การติดต่อบัวลอยไปบรรเลงในงาน ในสมัยโบราณเจ้าภาพต้องนำพานกำไลไปหานักดนตรีที่บ้าน แต่ในปัจจุบันอาจใช้การติดต่อทางโทรศัพท์

- การไปบรรเลงบัวลอยในงานศพนั้นนักดนตรีถือว่าเป็นการให้เกียรติแก่ผู้ตาย จึงไม่นิยมเรียกร้องค่าตอบแทนในการแสดง ค่าตอบแทนที่ได้นั้นขึ้นอยู่กับเจ้าภาพ

2. พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงของวงบัวลอย สรุปได้ว่ามีพิธีกรรมที่สำคัญอยู่ 3 ลักษณะ คือ

- พิธีกรรมในการขอเรียนเพลงบัวลอย ผู้เรียนต้องนำขันก้านล ประกอบด้วยรูปเทียน ดอกไม้ เงินก้านล ไปหาครูเพื่อทำพิธีขอกครูขออนุญาตเรียนเพลงบัวลอย หลังจากขอกครูแล้วแล้วจึงเริ่มต่อเพลงได้ การต่อเพลงนั้นต้องต่อในวัดหรือริมทางน้ำไหล

- พิธีกรรมในการคำนับครูหลังจากต่อเพลงบัวลอยจบ ผู้เรียนต้องจัดเครื่องคำนับครูให้ครบถ้วน แล้วให้ครูไปประกอบพิธีคำนับครู เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ การคำนับครูนี้มีลำดับพิธีที่คล้ายกับการไหว้ครูประจำปี แต่มีขั้นตอนที่สั้นและรวบรัดกว่า จากการศึกษาพบว่าพิธีคำนับครูหลังเรียนเพลงบัวลอยนี้มีเฉพาะในสำนักของศิริ นักดนตรีเท่านั้น

- พิธีกรรมในการไหว้ครูก่อนการบรรเลง เป็นธรรมเนียมที่ต้องทำก้านลทุกครั้งก่อนบรรเลงบัวลอยในงาน โดยเจ้าภาพต้องเตรียมเครื่องก้านลไว้ให้ แล้วนักดนตรีคนใดคนหนึ่งซึ่งโดยปกติเป็นคนปีหรือผู้อาวุโสในวงเป็นผู้ทำก้านลไหว้ครู ทั้งนี้เพื่อเป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์ และเป็นสิริมงคลแก่นักดนตรี

3. ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงของวงบัวลอย มีความเชื่อที่เกี่ยวข้องคือ ความเชื่อว่าเพลงบัวลอยเป็นของสำหรับงานศพห้ามต่อกันในบ้าน ความเชื่อว่าการกลองมลายูเป็นของสำหรับงานศพห้ามนำเข้าบ้าน ความเชื่อในแรงครูว่าสามารถบันดาลให้เกิดความเป็นไปต่าง ๆ ได้ ความเชื่อว่าเพลงบัวลอยเป็นของสูงห้ามซ้อมพร้าเพื่อ ต้องรักษาแบบแผนของครูไว้ ความเชื่อว่าวัดสามารถปกป้องตนเองจากสิ่งชั่วร้ายได้ ความเชื่อว่ามีน้ำสามารถพัดพาสิ่งชั่วร้ายให้ผ่านไปได้ และความเชื่อในเวทย์มนต์คาถาต่าง ๆ

7.1.3 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงบัวลอย

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอยพบว่า

7.1.3.1 ทำนองเพลง

- เพลงร่ำสามลาสามารถแบ่งวรรคตอนของเพลงได้เป็น 3 ตอน แต่ละตอนเรียกว่า ลา มีทำนองเพลงตอนขึ้นต้นและทำนองจบคล้ายกันทั้งสามลา ทำนองเพลงในแต่ละลาไม่สามารถระบุโครงสร้างของบทเพลงเป็นหน้าทับได้ ลูกตกหลักของเพลงมีช่วงเสียงอยู่ระหว่างระดับเสียง G และ A" เสียงลูกตกที่พบมากที่สุด คือระดับเสียง C" พบ 25 ครั้งในลาที่ 1 พบ 7 ครั้งในลาที่ 2 และ

พบ 13 ครั้งในเวลาที่ 3 ลูกตกที่พบน้อยที่สุดคือเสียง F' ซึ่งพบ 6 ครั้งในเวลาที่ 3 เสียงลูกตกที่เป็นเสียงขึ้นต้นและเสียงจบของทุกลา คือ เสียง C'

- เพลงตัวบัวลอยมีรูปแบบที่แบ่งเป็นวรรค สามารถแบ่งได้เป็น 7 วรรคเพลง แต่ละวรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 1 จังหวะหน้าทับ ยกเว้นวรรคที่ 1 ที่มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับ ดังนั้นโครงสร้างของเพลงจึงเท่ากับ 6 หน้าทับครึ่ง ทำนองเพลงในตอนท้ายของหน้าทับที่ 2, 3, 5, 6 และ 7 เป็นทำนองเพลงที่ซ้ำกัน เพลงตัวบัวลอยที่ได้จากการวิเคราะห์มีความยาวของเพลง 52 ห้อง เพลงในอัตราจังหวะ 2/4 ลูกตกของเพลงมี 2 เสียง คือ D' และ G' โดยมีลูกตกเสียง G' เพียงครั้งเดียว คือ ลูกตกท้ายวรรคเพลงที่ 4 นอกจากนั้นเป็นลูกตกเสียง D' ทั้งหมด 12 ครั้ง โดยเป็นลูกตกกลางวรรคและลูกตกกลางวรรคอย่างละ 6 ครั้ง และลูกตกที่เป็นเสียงจบเพลง คือ D'

- เพลงนางหน้าเป็นเพลงที่มี 4 ท่อน โดยท่อน 1 ยาว 8 หน้าทับ ท่อน 2 ยาว 9 หน้าทับ ท่อน 3 ยาว 4 หน้าทับ ท่อน 4 ยาว 9 หน้าทับ รวมทั้งเพลงยาว 30 หน้าทับ ทำนองเพลงท่อน 2 และท่อน 4 มีทำนองเพลงอย่างเดียวกันและ เป็นท่อนสร้อยของเพลง ดังนั้นเพลงนางหน้าจึงมีรูปแบบของเพลงเป็นแบบ ABCB เมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 มีความยาว 121 ห้องเพลง มีเสียงที่เป็นเสียงตกทั้งหมด 6 เสียง คือ A C' D' E' F' และ G' โดยลูกตกเสียง C' และ G' พบมากที่สุด 8 ครั้งเท่ากัน ลูกตกเสียง A เป็นลูกตกที่พบน้อยที่สุด คือ 1 ครั้ง ลูกตกที่เป็นเสียงจบเพลง คือ C'

- เพลงรั้วหลังนางหน้าเป็นเพลงที่มีวิธีการบรรเลงเหมือนเพลงรั้วสามลา ทำให้ไม่สามารถระบุความยาวของวรรคตอนในเพลงเป็นจังหวะหน้าทับได้ ทำนองในตอนขึ้นต้นและจบเพลงเป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับทำนองในตอนขึ้นต้นและจบของเพลงรั้วสามลา ลูกตกของทำนองมีช่วงกว้างระหว่างระดับเสียง C และ G" ประกอบด้วยเสียงที่เป็นลูกตก คือ C D E G A B C' D' E' F' G' A' C" D" E" และ G" โดยลูกตกที่พบมากที่สุด คือ เสียง C' และ A' ซึ่งพบ 5 ครั้ง ลูกตกที่พบเพียงครั้งเดียวคือเสียง A B และ F' ลูกตกที่เป็นเสียงจบของเพลงคือ C'

- เพลงไฟไหม้เป็นเพลง 2 ท่อน ท่อน 1 ยาว 9 หน้าทับ ท่อน 2 ยาว 12 หน้าทับ เป็นเพลงที่บรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน และทำนองในตอนท้ายของเพลงมีลักษณะคล้ายลูกโยน เมื่อบันทึกโน้ตเพลงด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 ปรากฏว่า ทำนองเพลงตอนที่ 1 ยาว 20 ห้อง เพลง ส่วนทำนองเพลงในตอนท่อนที่ 2 ยาว 24 ห้อง เสียงที่เป็นเสียงลูกตกของทั้งเพลง ได้แก่ G A C' E' และ G' โดยท่อน 1 ลูกตกท้ายวรรคเพลงที่พบมากที่สุด คือ เสียง A พบ 5 ครั้ง ลูกตกเสียง G และ A พบเสียงละ 2 ครั้ง ส่วนในท่อน 2 ลูกตกที่พบมากที่สุด คือ เสียง G และ C' ลูกตกเสียง A พบ 1 ครั้ง ลูกตกที่เป็นเสียงจบของทั้ง 2 ท่อน คือ C'

- เพลงเร็วเป็นเพลง 2 ท่อน ความยาวท่อนละ 4 จังหวะหน้าทับ บรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน และบรรเลงกลับต้นทั้งเพลง 2 ครั้ง รวมบรรเลงทั้งเพลง 3 ครั้ง แต่ละท่อนมีความยาว 5 ห้องเพลงเมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 ลูกตกของเพลงเร็ว ท่อน 1 มีเสียงที่เป็นลูกตก คือ C' E' G' และ A' โดยลูกตกเสียง E' พบมากที่สุด 2 ครั้ง ลูกตกเสียง C' และ A' พบเสียงละ 1 ครั้ง ส่วนท่อน 2 มีเสียงที่เป็นลูกตกคือ A C' D' และ E' โดยพบเสียงละ 1 ครั้งเท่ากัน ลูกตกที่เป็นเสียงจบท่อนของทั้ง 2 ท่อน คือ C'

- เพลงร็วหลังเพลงเร็วเป็นเพลงที่มีลักษณะเดียวกับร็วสามลา จึงไม่สามารถระบุความยาวของวรรคตอนในเพลงเป็นจังหวะหน้าทับได้เช่นเดียวกัน ทำนองในตอนขึ้นต้นและจบเพลงมีลักษณะคล้ายกับทำนองในตอนขึ้นต้นและจบของเพลงร็วสามลา เพลงนี้มีเสียงที่เป็นเสียงหลักไม่มากนัก แต่ละเสียงนั้นสามารถยืดทำนองออกไปได้อย่างอิสระ ทำนองเพลงในช่วงกลางเพลงมีลักษณะซ้ำ ๆ กัน ลูกตกของทำนองหลักของเพลงร็วหลังเพลงเร็วมีช่วงกว้างอยู่ระหว่างเสียง G และ C" เสียงลูกตกที่พบ คือ G A C' D' E' F' G' และ C" โดยเสียงที่พบมากที่สุดคือ G' พบ 8 ครั้ง เสียงที่พบน้อยที่สุดเพียง 1 ครั้งคือ D' และ C" ส่วนเสียงที่เป็นเสียงจบเพลงคือ C'

- ทำนองเพลงนางหงส์เป็นเพลง 2 ท่อน แต่ละท่อนยาว 2 หน้าทับ และบรรเลงกลับต้นทั้ง 2 ท่อน เพลงนางหงส์ที่ได้จากการวิเคราะห์ มีความยาว 83 ห้องเพลงเมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลในอัตราจังหวะ 2/4 ลูกตกของทำนองเพลงมีช่วงเสียงอยู่ระหว่างเสียง C' และ G' โดยเสียงลูกตกที่พบคือ C' E' และ G' ลูกตกที่พบมากที่สุดคือเสียง C' พบ 4 ครั้ง ลูกตกที่พบน้อยที่สุดคือเสียง G' และ E' พบเสียงละ 2 ครั้ง ลูกตกที่เป็นเสียงจบของเพลงคือ C'

7.1.3.2 การตกแต่งทำนอง

- การตกแต่งทำนองที่พบจากการวิเคราะห์มี 3 ลักษณะใหญ่ คือ การเพิ่มหรือพลิกแพลงทำนองหลัก การพลิกเพลงจังหวะของทำนอง และการใช้เทคนิคในการบรรเลง ได้แก่ การเป่าโหยหวน การใช้เสียงปริบ การข้อยังหวะ การสับตัดข้ามเสียง การสับตัดเรียงเสียง การดัดแปลง การเอื้อน การใช้เสียงควง การใช้เสียงโหยและเสียงหวาน การรวบจังหวะ การแปรทำนองเป็นทางเก็บ การใช้โน้ต D'C'BC'D' การใช้โน้ต BD'C' การใช้โน้ต D'E'F'G' การใช้โน้ต E'D'C'D'E'

- เพลงที่มีการตกแต่งทำนองมากที่สุด คือ เพลงด้วบัวลอย เพลงนางหงส์ และเพลงร็วสามลา ส่วนเพลงที่มีรูปแบบการตกแต่งทำนองน้อยที่สุดคือเพลงเร็ว มีการตกแต่งทำนองด้วยการแปรทำนองเป็นทางเก็บเพียงอย่างเดียว

7.1.3.3 จังหวะ

ก) จังหวะเหม่ง

- รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงร่ำสามลา ร่ำหลังนางหน้าย และร่ำหลังเพลงเร็ว นั้น มีจังหวะไม่สม่ำเสมอเนื่องจากการบรรเลงตามหน้าทับกลอง เหม่งติดตรงตำแหน่งเสียงสุดท้ายของหน้าทับในแต่ละชุด และทอนลงตามการทอนหน้าทับจนกระทั่งกลายเป็นตีรวในที่สุด

- รูปแบบของจังหวะเหม่งในเพลงตัวบัวลอย เพลงนางหน้าย และเพลงเร็วมีจังหวะสม่ำเสมอ โดยวิธีการบรรเลงอย่างเดียวกัน คือบรรเลงเหม่งหน้าทับละ 2 ครั้ง ในตำแหน่งกึ่งกลางและท้ายของหน้าทับ ส่วนในเพลงไฟชุม เหม่งบรรเลงสม่ำเสมอในตำแหน่งท้ายหน้าทับ และในเพลงนางหงส์เหม่งมีรูปแบบการบรรเลงสม่ำเสมอในตำแหน่ง 1/2, 3/4 และจบหน้าทับตามลำดับ

ข) จังหวะหน้าทับและการส่าย

- หน้าทับของเพลงในชุดเพลงบัวลอยที่นำมาศึกษา มีลักษณะเป็นหน้าทับพิเศษทุกเพลง เนื่องจากเป็นหน้าทับที่ใช้เฉพาะเพลงนั้น ๆ เท่านั้น คือ มีหน้าทับร่ำสามลา หน้าทับตัวบัวลอย หน้าทับนางหน้าย หน้าทับร่ำหลังนางหน้าย หน้าทับไฟชุม หน้าทับเพลงเร็ว หน้าทับร่ำหลังเพลงเร็ว และหน้าทับนางหงส์ แต่ละหน้าทับมีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป

- หน้าทับร่ำสามลา ร่ำหลังนางหน้าย และร่ำหลังเพลงเร็ว มีลักษณะเป็นการตัดทอนจากหน้าทับเริ่มต้นจนกลายเป็นตีรวในที่สุด และมีรูปแบบที่แตกต่างกันในทุกกลา

- หน้าทับบัวลอย หน้าทับนางหน้าย และหน้าทับนางหงส์ มีลักษณะที่มีหน้าทับหลักหรือเนื้อหน้าทับหลักของแต่ละหน้าทับ ในการบรรเลงนั้นมีการพลิกเพลงหน้าทับออกไปจากหน้าทับหลักเรียกว่าการส่าย มีแบบแผนและวิธีการที่แตกต่างกันในแต่ละหน้าทับ หน้าทับบัวลอยและหน้าทับนางหงส์ที่นำมาวิเคราะห์นั้นไม่มีการบรรเลงซ้ำหน้าทับเดิม คือบรรเลงส่ายไปทุกหน้าทับ ส่วนหน้าทับนางหน้ายนั้น บรรเลงหน้าทับละ 2 ครั้ง

- หน้าทับไฟชุมและหน้าทับเพลงเร็ว เป็นหน้าทับที่ได้รับการส่ายจากหน้าทับหลักเรียบร้อยแล้ว โดยได้รับการส่ายไว้ให้ความยาวพอดีกับทำนองเพลงในแต่ละท่อน จึงทำให้หน้าทับกับทำนองเพลงยาวเท่ากัน วิธีการส่ายหน้าทับที่ใช้ในทั้ง 2 เพลง คือ การตัดทอนหน้าทับลงทีละครึ่งหน้าทับ ในลักษณะเดียวกับการตัดทอนของเพลงประเภททยอย

- รูปแบบของการส่ายที่พบ คือ การเพิ่ม-ลดหรือเปลี่ยนเสียง การสลับกระสวนจังหวะ การซ้ำกระสวนจังหวะเดิม การตัดทอน การส่ายหน้าด้าน การส่ายหน้าคิง และการส่ายหน้ารุ่ม

7.1.3.4 รูปแบบและโครงสร้างของบทเพลง

จากการศึกษารูปแบบและโครงสร้างของเพลงโดยรวม พบว่าเพลงบัวลอยที่นำมาศึกษามีลักษณะเป็นเพลงหลายเพลงบรรเลงติดต่อกัน มีวิธีการเรียงเพลงคล้ายกับเพลงเรื่องประเภทพิธีกรรม ประกอบด้วยเพลงร่ำสามลา เพลงตัวบัวลอย เพลงนางหน่าย เพลงร่ำหลังนางหน่าย เพลงไฟซุม เพลงเร็ว เพลงร่ำหลังเพลงเร็ว และเพลงนางหงส์ รวม 8 เพลง วิธีการเรียงเพลงแบบนี้ตรงกับแบบแผนการเรียงเพลงในสายของพระยาเสนาะดุริยางค์

7.2 อภิปรายผลการศึกษา

จากสรุปผลการศึกษาวิจัยข้างต้น สามารถนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้

7.2.1 เกี่ยวกับประวัติและที่มาของวงบัวลอย

1. เกี่ยวกับที่มาของวงบัวลอยนั้น เนื่องจากไม่หลักฐานที่สามารถระบุได้ชัดเจนว่าวงบัวลอยนั้นมีที่มาจากอย่างไร การสรุปชี้ชัดลงไปว่าวงบัวลอยเกิดขึ้นในสมัยใด หรือมีที่มาจากวงดนตรีประเภทใด จึงทำได้เพียงการสรุปจากหลักฐานเท่าที่มี ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าวงบัวลอยเป็นวงดนตรีที่มีพัฒนาการมาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่ง ซึ่งอาจพัฒนามาจากปี่กลองมลายูที่ใช้อยู่ในราชสำนักมาก่อน

ในประเด็นนี้สามารถอภิปรายได้ว่าวงบัวลอยนั้นคงจะเป็นวงดนตรีที่ไทยเรารับเอามาจากดนตรีในวัฒนธรรมของชาติอื่น ด้วยเหตุผลของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นไปได้ว่าไทยเรารับเอาดนตรีปี่กลองมาจากอินเดียหรือศรีลังกา เมื่อครั้งที่มีการนำพระพุทธศาสนามาเผยแผ่ในประเทศไทย ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าดนตรีปี่กลองนี้เดิมเป็นของลังกามาก่อน ดังที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบของมังคละเกร์ในปัจจุบัน เมื่อมีการอัญเชิญพระพุทธศาสนา ซึ่งรวมถึงพระพุทธรูปและพระบรมสารีริกธาตุมาประดิษฐานในประเทศไทยนั้น คงมีการนำเอาดนตรีประเภทปี่กลองนี้มาเพื่อแห่แหนในขบวนอัญเชิญต่าง ๆ ครั้นมาอยู่ในไทยดนตรีประเภทนี้จึงได้รับการนำไปใช้ในขบวนแห่ต่าง ๆ เพื่อเป็นการเฉลิมพระราชอิสริยยศของพระเจ้าแผ่นดินไปด้วย ในขณะเดียวกันก็คงมีร่องรอยของ

ดนตรีบางส่วนที่ฝังตัวอยู่กับวัฒนธรรมของชาวบ้าน โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางศาสนา จนนานวันเข้าก็นำไปใช้ในกิจกรรมที่เป็นของชาวบ้านด้วย

ในการนำดนตรีประเภทนี้ไปใช้ในกิจกรรมของชาวบ้านนั้น คงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของวงดนตรี จำนวนเครื่องดนตรี และบทเพลงไปบ้าง เพื่อมิให้ไปพ้องกับดนตรีที่ใช้อยู่ในราชสำนัก ทั้งนี้ด้วยวิสัยของคนไทยแต่เดิมนั้น มีวิสัยที่ย่อมไม่ยกคนเสมอท่าน นั่นคือย่อมไม่อาจเอื้อมกระทำการใด ๆ ที่จะเทียบเคียงกับสถาบันชั้นสูงได้ ดังนั้นในการนำวงปี่กลองไปบรรเลงจึงต้องลดจำนวนเครื่องดนตรีลงไปตามฐานะ

จากการศึกษาพบว่ามีวัฒนธรรมของดนตรีปี่กลองที่ปรากฏร่องรอยอยู่ในประเทศไทยในหลายภูมิภาคด้วยกัน นั่นคือ วงกาหลอของภาคใต้แถบจังหวัดสงขลาและนครศรีธรรมราช วงโหม่งครึมในแถบจังหวัดชุมพร วงปี่กลองแขกและปี่กลองบัวลอย ในวัฒนธรรมแถบภาคกลาง วงปี่กลองชนะในราชสำนักของไทย วงปี่กลองม้งกละในจังหวัดพิษณุโลกและสุโขทัย วงตึ๋งแก้งในจังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งล้วนแต่มีเครื่องดนตรีหลักคือปี่ กลอง และฆ้อง แทบทั้งสิ้น นอกจากนี้ยังพบวงดนตรีประกอบการแสดงศิลปะของไทยมุสลิมในทางใต้ของไทย วงโน้ตัดในประเทศมาเลเซีย วงปี่กลองชนะในเขมร รวมทั้งวงม้งกละเกรีในศรีลังกา แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมดนตรีปี่กลองนี้ได้แพร่ขยายไปทั่วในแถบภูมิภาคเอเชียอาคเนย์รวมทั้งในอินเดียและศรีลังกา ซึ่งคงผลจากการแลกเปลี่ยนกันในวันธรรมของชนชาติที่อาศัยอยู่ในแถบนี้มาตั้งแต่โบราณ

2. เกี่ยวกับการประสมวงบัวลอยซึ่งสรุปผลได้ว่าประกอบด้วยปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 1 คู่ และหม่ง 1 ใบ นิยมจัดวงให้แยกจากวงดนตรีประเภทอื่น โดยไม่เคร่งครัดในเรื่องตำแหน่งของนักดนตรี โดยพิจารณาจากความเหมาะสม

ในข้อนี้สามารถอภิปรายผลได้ว่า เรื่องดนตรีที่นำมาประสมวงในวงบัวลอยนั้น มีลักษณะเดียวกับปี่กลองมลายูที่ใช้ในกระบวนแห่ของหลวงในสมัยโบราณ เพียงแต่ลดจำนวนกลองมลายูลงเหลือเพียงคู่เดียว ซึ่งเห็นได้ว่าเป็นการลดจำนวนกลองลงเพื่อไม่ให้เสมอเจ้า คือไม่ให้มีจำนวนกลองมากมายดังที่ใช้เป็นของสำหรับเฉลิมพระเกียรติของเชื้อพระวงศ์ ซึ่งจะลดจำนวนกลองลงตามฐานะนัครศักดิ์

นอกจากนี้ยังเห็นได้ว่าวงบัวลอยมีลักษณะกับวงปี่กลองมลายู 5 คน ดังปรากฏในริ้วขบวนพระบรมศพรัชกาลที่ 3 ประกอบด้วยปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 1 คู่ และฆ้อง 2 ใบ เป็นลักษณะเดียวกับวงม้งกละในจังหวัดพิษณุโลก จึงเป็นไปได้ว่าวงบัวลอยนั้นเป็นพัฒนาการในชั้นหลัง ๆ ของ

กระบวนปีกลอง เนื่องจากนอกจากจะลดจำนวนกลองลงจากเดิมในปีกลองมลายูของหลวงแล้ว ยังได้ลดจำนวนฆ้องลงมาเหลือเป็นใบเดียวด้วย

สำหรับการจัดวงบัลลายนั้นอภิปรายได้ว่าเหตุที่ต้องจัดวงให้แยกออกจากวงดนตรีประเภทอื่น ๆ นั้น อาจเนื่องมาจากความต้องการให้มองเห็นวงบัลลายชัดเจนดูเด่นเป็นสง่า เนื่องจากเป็นวงดนตรีขนาดเล็ก ถ้านับรวมกับวงดนตรีอื่น ๆ จะทำให้ไม่เกิดภาพที่ชัดเจนและไม่โดดเด่น ดังนั้นการแยกวงออกมาจึงเป็นการทำให้วงบัลลายมีความสำคัญ ทั้งยังเป็นการแสดงถึงการให้เกียรติแก่วงดนตรีที่มาบรรเลงเป็นเกียรติแก่ผู้ตายด้วย

ในการจัดวงนั้นเนื่องจากมีเครื่องดนตรีเพียง 4 ชิ้น จึงไม่มีระเบียบเคร่งครัดว่าเครื่องดนตรีชิ้นใดต้องนั่งในตำแหน่งใด ตามความนิยมที่นักดนตรีนั่งหันหน้าเข้าหากันเป็นรูปครึ่งวงกลมถึงก่อนวงกลมนั้น เพื่อประโยชน์ในการส่งสัญญาณนัดแนะกันว่าจะขึ้นหรือจบเพลงในตอนไหน เนื่องจากในการบรรเลงสามารถตัดทอนหรือเพิ่มเติมทำนองเพลงได้ขึ้นอยู่กับความต้องการ ทำให้สถานการณ์ในการบรรเลงจึงสามารถพลิกผันได้ตลอดเวลาโดยไม่ได้เตรียมตัวล่วงหน้า นักดนตรีต้องใช้ไหวพริบและการส่งสัญญาณนัดหมายกันในทันทีทันใด จึงจำเป็นต้องนั่งหันหน้าเข้าหากันเพื่อจะได้ส่งสัญญาณนัดหมายกันได้สะดวกทันทุกที

3. เกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงบัลลายนั้น จากการศึกษาพบว่าในสมัยโบราณมีรายชื่อของบทเพลงจำนวนหลายเพลง ซึ่งบางเพลงก็ไม่มีผู้ใดสามารถบอกทำนองได้ การบรรเลงของวงบัลลายในปัจจุบันจึงมีรูปแบบของการเรียงเพลงเพียง 2 แบบ เท่านั้น

ประเด็นนี้สามารถอภิปรายผลได้ว่า บทเพลงที่ปรากฏรายชื่อว่าเป็นเพลงที่ใช้ในวงบัลลายนั้น ส่วนมากมีชื่อเพลงที่เป็นขั้นตอนของพิธีกรรมในการเผาศพ เช่น ทูบมะพร้าว ชักฟืนสามคุ้น ไฟทุม เป็นต้น อาจเป็นไปได้ว่าบทเพลงเหล่านี้เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในขั้นตอนต่าง ๆ ของพิธีกรรม บทเพลงบางเพลงอาจจะไม่มีชื่อหรือมีผู้ที่ไม่ทราบชื่อของบทเพลง จึงเรียกชื่อของบทเพลงตามขั้นตอนที่ใช้บทเพลงนั้น ๆ บรรเลง ทำให้กลายเป็นชื่อของบทเพลงนั้นในที่สุด

จากการศึกษาซึ่งพบว่ามีบทเพลงจำนวนหลายเพลงที่ไม่มีผู้ใดสามารถบอกทำนองเพลงได้นั้น เป็นไปได้ว่าในสมัยโบราณนั้นไม่ได้ถ่ายทอดต่อกันไว้ เนื่องจากมีความเชื่อและข้อห้ามเกี่ยวกับการต่อเพลงหลายประการ ดังนั้นนักดนตรีส่วนใหญ่จึงมีความเกรงกลัวต่อบทเพลง เนื่องด้วยกลัวว่าถ้าได้มาแล้วทำไม่ถูกหรือหลงลืมไปอาจทำให้ตนเองมีอันเป็นไปต่าง ๆ ได้ แม้กระทั่งครูเองก็กลัวว่าถ้าต่อให้ศิษย์ไปแล้ว ศิษย์ทำไม่ถูกแบบแผนหรือหลงลืมก็อาจเกิดสิ่งไม่ดีได้ทั้งต่อตนเองและศิษย์ จึงทำให้ไม่มีใครกล้าถ่ายทอดและต่อบทเพลงไว้ นานวันเข้าจึงทำให้บทเพลงสูญไป

ส่วนในปัจจุบันที่มีแบบแผนการบรรเลงของวงบัลลอยอยู่ 2 แบบใหญ่ ๆ นั้น ในความเป็นจริงในแบบแรกที่เป็นแบบทั่วไปนั้นยังมีข้อปลีกย่อยที่แตกต่างกันอยู่บ้าง ทั้งนี้ก็ปราชญ์ได้ว่าสืบเนื่องมาจากความต้องการสร้างเอกลักษณ์เป็นแบบแผนของสำนักต่าง ๆ เพื่อเป็นการแสดงออกซึ่งภูมิรู้และภูมิปัญญาของครูในแต่ละสำนัก เนื่องจากในสมัยโบราณมีค่านิยมเกี่ยวกับการประชันดนตรีที่พาทย์อยู่มาก สำนักใดที่สามารถหาบทเพลงที่มีความพิสดารพิสดารจากสำนักอื่น ๆ มาบรรเลงได้ ย่อมจะได้รับการยอมรับว่ามีภูมิรู้มาก ดังนั้นครูบาอาจารย์ของแต่ละสำนักจึงได้คัดค้นบทเพลงสำหรับบรรเลงเป็นเฉพาะในสำนักของตนขึ้นมา ทำให้เกิดเป็นบัลลอยในรูปแบบที่แตกต่างกันขึ้นมา ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้วอาจจะมามีที่มาจากต้นตอเดียวกันก็ได้

4. เกี่ยวกับกลวิธีในการบรรเลงของวงบัลลอยที่มีลักษณะหลากหลายโดยเฉพาะการเป่าโหมหวนนั้น สามารถอธิบายผลได้ว่า ในเพลงร่ำสามตาและร่ำคันต่าง ๆ นั้น เนื่องจากเป็นธรรมชาติของเพลงร่ำอยู่แล้วที่ทำนองเพลงไม่ได้มีจังหวะที่แน่นอน ดังนั้นในการบรรเลงทำนองปี่จึงเป็นอิสระจากหน้าทับ แม้กระทั่งหน้าทับและจังหวะเหม่งเอง ก็มีการบรรเลงแบบค่อย ๆ เร่งเร็วขึ้นจนกลายเป็นตีรวนในที่สุด ซึ่งเป็นการไม่ผูกมัดยึดติดกับจังหวะเช่นเดียวกัน

ส่วนในเพลงตัวบัลลอยและเพลงนางหงสนั้น เนื่องจากมีลีลาการบรรเลงที่ช้า กลองนั้นบรรเลงหน้าทับห่าง ๆ ทำให้สามารถสายได้มาก ทำนองปี่ก็มีลักษณะเช่นเดียวกับเพลงเดี่ยว คือเป่าโหมหวนและเต็มไปด้วยกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ ทำให้บทเพลงมีความวิจิตรพิสดารเป็นอย่างมาก ทั้งที่ทำนองเพลงในตอนท้ายของแต่ละวรรคนั้นมีลักษณะคล้ายกันเกือบทั้งสิ้น ดังนั้นในการบรรเลงนักดนตรีจึงคิดตกแต่งทำนองให้มีความหลากหลายกันออกไป เพื่อเป็นการแสดงศักยภาพในการบรรเลงและภูมิปัญญาในการคิดตกแต่งทำนองที่ไม่ซ้ำกันด้วย

ส่วนในเพลงนางหน้าไฟฟูมและเพลงเรว้นั้น เนื่องจากเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะกระชั้นกลองและเหม่งจึงบรรเลงโดยยึดจังหวะเคร่งครัด ดังนั้นเพื่อไม่ให้เกิดการผิดจังหวะหรือคร่อมจังหวะ ปี่จึงเป่าทำนองเพลงโดยยึดตามจังหวะและไม่ตกแต่งทำนองมากนัก

5. ในประเด็นเกี่ยวกับนักดนตรีบัลลอยนั้น เนื่องจากไม่มีหลักฐานที่กล่าวถึงเพลงบัลลอยไว้ชัดเจน จึงไม่สามารถสืบค้นรายนามนักดนตรีบัลลอยที่มีชื่อเสียงในอดีตได้มากนัก จากข้อมูลที่ได้ นั้นพบว่านักดนตรีบัลลอยแบ่งออกเป็นหลายสายเนื่องจากในแต่ละสายนั้นมีความแตกต่างกัน ทั้งในแง่ของแบบแผนการเรียงเพลง วิธีการบรรเลง รวมทั้งทางเพลง การที่เพลงบัลลอยในแต่ละสำนักมีความแตกต่างกันเช่นนี้ เป็นการแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของครูบาอาจารย์ในแต่ละสำนัก ที่ได้สร้างสรรค์ ปรับปรุง ให้ทางเพลงบัลลอยในสำนักของตนมีความวิจิตรพิสดารแตกต่างไปจากสำนัก

อื่น ๆ เพื่อเป็นการอวดภูมิปัญญาและความแตกฉานในวิชา อีกทั้งยังเป็นการเพิ่มอรรถรสในการบรรเลงเพลงบัลลอยที่ไม่ซ้ำกันอีกด้วย

7.2.2 เกี่ยวกับประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับวงบัลลอย

เนื่องด้วยวงบัลลอยเป็นดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมเกี่ยวกับงานศพ จึงเป็นธรรมดาที่จะได้รับการวางกฎเกณฑ์แห่งความเชื่อไว้มากมาย เนื่องด้วยธรรมชาติของมนุษย์เมื่อสิ่งใดที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์อยู่กับการตาย การพลัดพรากก็ย่อมได้รับการเกรงกลัว ปฏิเสธ หรือรังเกียจในการข้องแวะด้วย ดังนั้นการประกอบกิจกรรมใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งเหล่านี้จึงต้องหาเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจไว้เป็นที่พึ่งเนื่องด้วยคนไทยส่วนมากเป็นชาวพุทธที่เลื่อมใสในบรรพพุทธานุศาสน์ อีกทั้งดนตรีประเภทนี้ได้รับใช้พระศาสนามาแต่เดิม ดังนั้นการน้อมนำเอาคุณพระรัตนตรัยมาเป็นที่พึ่งในการรำเรียนวิชาเกี่ยวกับดนตรีประเภทนี้ รวมทั้งการยึดเอาเขตอารามซึ่งถือว่าเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์เป็นมณฑลในการรำเรียนวิชาเหล่านี้จึงเป็นสิ่งที่อยู่ในเหตุผลอันสมควรกระทำ

นอกจากนี้เนื่องจากวัฒนธรรมของไทยเรามาแต่เก่าก่อนมานั้น การนับถือผีสาร เทพดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ รวมทั้งวิญญาณบรรพบุรุษ เป็นสิ่งที่ได้รับการปลูกฝังกันมาช้านาน ดังนั้นการที่ต้องมีการใช้คาถาอาคมต่าง ๆ ในการประกอบพิธีกรรมจึงเป็นสิ่งจำเป็นเนื่องจากมีความเชื่อว่าเป็นสิ่งที่สามารถคุ้มครองป้องกันอันตรายทั้งปวงได้ เวทมนต์คาถาต่าง ๆ เหล่านี้น่าจะเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่ยุคที่ศาสนาพราหมณ์กำลังรุ่งเรือง ครั้นเมื่อพระพุทธศาสนาได้รับการเผยแผ่ในแถบนี้แล้วความเชื่อแบบพราหมณ์ก็ยังแฝงอยู่ในแนวคิดแบบพุทธทั่วไป นอกจากนี้การนับถือผีบรรพบุรุษตามแนวคิดและความเชื่อแบบดั้งเดิมก็ยังฝังรากลึกอยู่ในวัฒนธรรม ดังนั้นรูปแบบของความเชื่อจึงเป็นการผสมผสานระหว่างพราหมณ์ พุทธ และผี ที่เข้ากันได้อย่างกลมกลืน

วัฒนธรรมที่ต้องมีการไหว้ครู การทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว รวมทั้งการรักษาแบบแผนของบทเพลงเดิมไว้ไม่เปลี่ยนแปลงนั้น ก็เนื่องมาจากความเชื่อในการนับถือผีบรรพบุรุษดังกล่าว โดยเชื่อว่าเมื่อกระทำการโดยเคารพต่อวิญญาณของครูบาอาจารย์ซึ่งยกย่องเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประเภทหนึ่ง ในรูปของการไหว้ครู การรักษาแบบแผนการบรรเลง รวมทั้งการทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้นั้น เป็นการทำให้วิญญาณของครูบาอาจารย์เหล่านั้นพึงพอใจ ทำให้ไม่ถูกวิญญาณเหล่านั้นบันดาลให้เกิดสิ่งไม่ดีต่าง ๆ แก่ตนที่เรียกกันว่าถูกครูลงโทษหรือแรงครู อีกทั้งยังทำให้วิญญาณเหล่านั้นช่วยคุ้มครองตนเองให้ปลอดภัยจากอันตรายทั้งปวง และช่วยสนับสนุนกิจกรรมต่าง ๆ ของตนให้ประสบผลสำเร็จได้

จากสรุปผลการศึกษาวิจัยในด้านประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเพลง บัวลอย ผู้วิจัยเสนอการอภิปรายผลการวิจัยดังนี้

1. ธรรมเนียมการใช้วงบัวลอยบรรเลงที่ในสมัยโบราณใช้ได้ทั้งในงานมงคลและงานศพ ส่วนในปัจจุบันใช้ในศพเพียงอย่างเดียวนั้น อภิปรายได้ว่าอาจเนื่องมาจากความรู้สึกเกรงกลัวว่าเป็น วงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานศพ คนทั่วไปจึงมีความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับความตาย การพลัดพราก จึง รังเกียจและปฏิเสธที่จะนำไปบรรเลงในงานมงคล เนื่องด้วยกลัวว่าเป็นอัปมงคล จึงทำให้ความนิยม บรรเลงวงบัวลอยในงานมงคลจึงเสื่อมลง กลายเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานศพเพียงอย่างเดียว เหมือนกับวงปี่พาทย์มอญซึ่งเดิมใช้ทั้งงานมงคลและงานศพ แต่ค่านิยมในปัจจุบันนั้นเปลี่ยนไปมาก จนทำให้ปี่พาทย์มอญเป็นวงดนตรีสำหรับงานศพเท่านั้น

2. ธรรมเนียมการใช้วงบัวลอยสำหรับเผ่าเพียงอย่างเดียวในปัจจุบัน โดยไม่ใช้วงบัวลอย ประโคมยาม และประโคมแห่ ดังเช่นในสมัยโบราณนั้น อภิปรายได้ว่าในสมัยโบราณนั้นนักดนตรี ต้องนอนค้างคืนอยู่ทำงานศพ และต้องประโคมยามเพื่อเป็นเครื่องหมายบอกเวลาให้ผู้เกี่ยวข้องได้ ทราบเพื่อได้ทำหน้าที่ของตน นอกจากนี้ยังมีธรรมเนียมของการสวดพระอภิธรรมในแต่ละยามด้วย คนตรีจึงต้องประโคมเพื่อประกอบพิธีกรรมในตอนนั้น ส่วนในสมัยปัจจุบันนักดนตรีไม่จำเป็นต้อง ค้างคืนทำงานศพ ไม่มีการสวดพระอภิธรรมประจำยาม ประกอบกับไม่มีความจำเป็นต้องประโคม เป็นเครื่องบอกเวลาเนื่องจากมีนาฬิกาแล้ว ดังนั้นธรรมเนียมการใช้วงบัวลอยประโคมยามจึงเลิกไป

ส่วนการใช้วงบัวลอยประโคมแห่ศพนั้น เหตุผลที่เสื่อมความนิยมลงอาจเนื่องมาจากความ นิยมในการนำเครื่องดนตรีหรือวงโยธวาทิตมาใช้ในการแห่ศพมีมากขึ้น เนื่องด้วยเห็นว่าเป็นของโก้หรู ทันสมัย ประกอบสามารถให้เสียงที่ดัง หนักแน่น อีกทั้งเครื่องแต่งกายของนักดนตรีที่มุกแต่ง กายในเครื่องแบบทหารหรือตำรวจ ทำให้ดูเป็นสง่าและดูมีเกียรติมีระดับมากขึ้น ดังนั้นธรรมเนียม การใช้วงบัวลอยประโคมแห่จึงค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง

3. ธรรมเนียมที่ผู้เรียนบัวลอยต้องนำขันกำนลไปขอเรียนต่อครูและต้องทำบุญอุทิศให้ครู อาจารย์หลังจากเรียนจบแล้วนั้น อภิปรายว่า การที่ผู้เรียนต้องนำกำนลไปขอเรียนเพลงบัวลอยต่อครู นั้น เป็นวิธีการอันแบบลขของครูบาอาจารย์สมัยโบราณที่ทำให้ผู้เรียนตระหนักถึงคุณค่าของบท เพลงที่ต้องมีของไปแลกมาไม่ใช่ได้มาเลย ๆ ทำให้ผู้เรียนมีความหวงแหนในบทเพลง อีกทั้งเป็น การปลูกฝังให้ผู้เรียนได้มีความสำนึกในพระคุณของบาอาจารย์รุ่นเก่าที่ได้แต่งและสืบทอดบทเพลง กันมา ปรากฏออกมาในรูปของธรรมเนียมที่ผู้เรียนต้องทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูบาอาจารย์

หรือต้องจัดพิธีคำนับครูหลังจากต่อเพลงจบ แท้จริงแล้วเป็นการปลูกฝังให้ผู้เรียนมีความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ตลอดจนผู้มีพระคุณนั่นเอง

4. ธรรมเนียมที่เจ้าภาพต้องนำเครื่องกำนัลไปติดต่อบัวลอยถึงบ้านและธรรมเนียมที่เจ้าภาพต้องเตรียมเครื่องกำนัลไว้ให้นักดนตรีนั้น อภิปราชว่า เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นให้เห็นถึงความสำคัญของวงดนตรีและบทเพลงบัวลอย เป็นการเสริมคุณค่าของบทเพลงให้สูงขึ้น ส่วนการตั้งกำนัลก่อนการแสดงนั้น เป็นการแสดงการระลึกถึงบุญคุณของครูบาอาจารย์ อีกทั้งเป็นการขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ให้มาช่วยคุ้มครองปกป้องรักษา เพื่อเป็นการสร้างกำลังใจให้นักดนตรี

5. ธรรมเนียมการไม่เรียกร้อยค่าตัวในการบรรเลงนั้น อภิปราชได้ว่า เป็นการแสดงถึงไมตรีจิตและความมีน้ำใจของคนไทยอย่างหนึ่ง ในขณะที่มีคนตายลงนั้นบรรดาลูกหลานญาติพี่น้องซึ่งเป็นเจ้าภาพนั้นย่อมมีความโศกเศร้าอยู่แล้วจากการสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รัก ดังนั้นนักดนตรีจึงไม่ควรเรียกร้อยค่าตัวสินจ้างใด ๆ ที่เป็นการหาเงินกับความทุกข์ของผู้อื่น อีกทั้งการนำวงบัวลอยไปบรรเลงในงานศพนั้นถือว่าเป็นการให้เกิดริตแก่ผู้ตายเป็นครั้งสุดท้ายด้วย ดังนั้นนักดนตรีในวงบัวลอยจึงไม่นิยมเรียกร้อยค่าตอบแทนในการบรรเลง

6. พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงของวงบัวลอยนั้น จากผลการศึกษาพบว่าประกอบด้วยพิธีกรรมในการขอเรียนเพลงบัวลอย พิธีกรรมในการคำนับครูหลังเรียนจบ และพิธีกรรมในการไหว้ครูก่อนการบรรเลง ผู้วิจัยเสนออภิปราชว่า เป็นอุบายหรือวิธีการแสดงให้เห็นความสำคัญและคุณค่าของบทเพลง เนื่องจากต้องมีวิธีการและขั้นตอนที่แตกต่างจากการเรียนเพลงอื่น ๆ ทำให้เพลงบัวลอยจึงเป็นเพลงที่ทรงคุณค่า ผู้เรียนได้ซาบซึ้งถึงคุณค่าและความสำคัญของบทเพลง นอกจากนี้ยังเป็นการปลูกฝังให้ผู้เรียนและนักดนตรีมีความกตัญญูรู้คุณคน คือระลึกถึงบุญคุณของครูบาอาจารย์ที่เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาบัวลอยให้แก่ตน ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความอ่อนน้อมถ่อมตนได้อีกทางหนึ่งด้วย

7. ในส่วนของความเชื่อที่เกี่ยวกับเพลงบัวลอยนั้น อภิปราชได้ว่า เนื่องจากเพลงบัวลอยเป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงในงานศพ ดังนั้นคนทั่วไปจึงมีความฝังใจว่าเป็นของไม่ดีเนื่องจากเป็นของที่อยู่กับงานศพ จึงเกิดความรังเกียจในการต่อเพลงหรือซ้อมในบ้าน ด้วยกลัวว่าเป็นลางร้ายหรือเป็นอัปมงคล ดังนั้นในการเรียนการซ้อมจึงต้องอาศัยबारมิของสิ่งที่สูงกว่าเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวหรือเป็นเกราะคุ้มครอง ดังนั้นจึงไปเรียนที่วัดด้วยหวังให้คุณพระรัตนตรัยคุ้มครอง เนื่องจากถือว่าพระเป็น

สิ่งสูงสุดสามารถปกป้องอันตรายทั้งปวงได้ นอกจากนี้การต่อเพลงตามทางน้ำไหลก็เป็นการขออำนาจพระแม่คงคาให้ปิดเป่าสิ่งชั่วร้ายทั้งปวงให้ไหลไปกับสายน้ำได้

7.2.3 เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงบัวลอย

จากผลการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของเพลงบัวลอยเห็นได้ว่า เพลงบัวลอยเป็นลักษณะของเพลงที่มีวิธีการเรียงชุดเพลงเข้าด้วยกันในลักษณะของเพลงเรื่องอย่างพิสดาร บทเพลงที่นำมาเรียงร้อยต่อกันไปนั้นเป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างกันทั้งในเรื่องของรูปแบบ ลีลา อารมณ์ และหน้าทับ ดังนั้นการบรรเลงเพลงบัวลอยจึงประกอบด้วยอัตราต่าง ๆ มากมายที่สะดวกให้ผู้ฟังหลงใหลและเคลิบเคลิ้มไปกับบทเพลงได้

การฟังเพลงบัวลอยอาจทำให้ผู้ฟังรู้สึกปลงไปกับชีวิต ผู้ฟังที่เข้าถึงอาจเห็นสัจธรรมของชีวิตที่หมุนเวียนเปลี่ยนไป จดเดียวกับกระแสของบทเพลงที่เปลี่ยนไปในทุกขณะ เริ่มที่เพลงรัวสามตาซึ่งเป็นเพลงที่มีลีลาเร้าใจ ทำให้คนฟังมีความสนใจพ่วงมาที่การบรรเลงดนตรี เพลงนี้ทำให้มองเห็นสัจธรรมได้ในเรื่องของความแตกต่างที่กลมกลืน นั่นคือในขณะที่กลองตีหน้าทับเพลงรุกเร้าขึ้นด้วยความเร็วและถี่ขึ้นทุกขณะนั้น เหม่งก็รุกเร้าตามไปในลีลาของตนส่วนปี่ซาวก็ออกอื้อนโหยหวนในลักษณะที่ล่องลอยไปไม่ยึดติดกับความเร็วของจังหวะ เป็นการแสดงสัจธรรมในข้อความหลากหลายของสิ่งต่าง ๆ บนโลกนี้ หรือแสดงให้เห็นการไม่ยึดมั่นถือมั่นก็ได้

ถ้าวิเคราะห์บทเพลงในชุดบัวลอยโดยรวมแล้วเห็นได้ว่ามีลีลาที่แตกต่างกันออกไป มีทั้งเร็วและช้าสลับซับซ้อนกันไป บางเพลงก็ผู้พันอยู่กับจังหวะ บางเพลงก็ล่องลอยโหยหวนไม่ผูกพันกับจังหวะ เปรียบเหมือนชีวิตของมนุษย์ที่ย่อมมีขึ้นมีลงตามสภาวะ ถ้ามนุษย์รู้จักวิเคราะห์ช่วงชีวิตต่าง ๆ ให้เข้าใจถึงแก่นแท้แล้ว ก็จะดำเนินชีวิตให้ผ่านพ้นอุปสรรคทั้งปวงได้

ถ้ามองในทางกลับกันคือมองในแง่สุนทรียศาสตร์ของบทเพลง ก็เห็นได้ว่าเป็นความเฉลียวฉลาดอันสุดยอดของครูบาอาจารย์ทางดนตรีไทยในสมัยโบราณที่สามารถนำบทเพลงต่าง ๆ มาผูกเรียงร้อยกันเข้าเป็นชุดอันสมบูรณ์ อีกทั้งแสดงถึงความสามารถในการพลิกเพลงตกแต่งทำนองให้วิจิตรพิสดารไปจากเดิม จากเพลงที่มีลีลาอันเรียบง่ายจนกลายเป็นบทเพลงที่มีความงามเป็นเลิศในกระบวนการเป่าปี่ซาว อีกทั้งกลวิธีในการประดิษฐ์หน้าทាប់นั้น ท่านได้สร้างสรรค์พลิกเพลงสำหน้าทាប់ไว้อย่างวิจิตรสัมพันธ์กัน ทำให้การบรรเลงเพลงบัวลอยจึงเต็มไปด้วยรสชาติเป็นอย่างยิ่ง นับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาของไทยโดยแท้

ผู้เขียนขอเสนอการอภิปรายผลการวิจัยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงบัวลอย โดยลำดับ ดังนี้

1. ทำนองเพลง จากการศึกษพบว่าเพลงบัวลอยนั้นประกอบด้วยบทเพลงย่อย ๆ 8 เพลง ที่ได้รับการผู้ร้อยเข้าด้วยกันในลักษณะของเพลงชุดคล้ายกับเพลงเรื่อง ได้แก่เพลงรวสามลามาตัวบัวลอย นางหน้า ร้ว ไฟหุม เพลงเร็ว ร้ว และนางหงส์ สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

เพลงรวสามลมาเป็นบทเพลงที่ไม่มีทำนองหลักแน่นอน ลักษณะของทำนองเพลงเป็นการอวดเทคนิคการบรรเลงของปี่ชวาในลักษณะของการเล่นนิ้ว ลีลาของบทเพลงมีลักษณะที่พลิ้วไหวล่องลอย โดยมีจังหวะกลองที่เร่งเร้าเป็นฉากหลัง

เพลงตัวบัวลอย เป็นบทเพลงที่มีความอิสระอย่างหนึ่งคือ ทำนองเพลงในตอนท้ายของบทเพลงมีความคล้ายกันเกือบทุกวรรค อีกทั้งยังมีเสียงตกเพียง 2 เสียงเท่านั้น การบรรเลงนักดนตรีจึงต้องคิดหาวิธีบรรเลงสำหรับแต่ละวรรคให้แตกต่างกันออกไป เพื่อไม่ให้ผู้ฟังเกิดความเบื่อหน่ายที่ต้องฟังทำนองเพลงซ้ำ ๆ กัน ดังนั้นนักดนตรีที่จะบรรเลงเพลงนี้ได้ดีนั้นต้องประกอบไปด้วยคุณสมบัติทั้งทางกายและสมอง คือต้องมีทั้งฝีมือในการบรรเลงซึ่งจะทำให้สามารถบรรเลงได้พลิ้วไหว ใช้ลมใช้ลิ้นและใช้นิ้วได้คล่องแคล่ว นอกจากนี้ยังต้องมีสมองดีคือมีภูมิปัญญามาก เนื่องจากต้องสามารถประดิษฐ์ตกแต่งทำนองเพลงจากทำนองที่คล้าย ๆ กัน ให้มีความหลากหลายลีลาและอารมณ์ จึงทำให้เพลงนี้เป็นบทเพลงที่หาผู้บรรเลงได้ดียาก เนื่องจากผู้ที่สามารถบรรเลงเพลงนี้ได้ดีชนิด "ถึงใจ" นั้น ต้องเป็นบุคคลที่มีศักยภาพสูงอย่างที่เรียกว่า "ชั้นครู" ที่เดียว

เพลงนางหน้า เป็นบทเพลงที่มีลีลาแตกต่างจากเพลงตัวบัวลอย เนื่องจากการยึดถือเครื่องครัดจังหวะมากกว่า ทำนองเพลงนางหน้านี้อลีลาที่สนุกสนานอยู่ในตัว คือ มีทั้งการซ้ำทำนอง ย่อจังหวะ กระทุ้งจังหวะ ทำให้เกิดความรู้สึกสับสน วกวนระคนกับตลก ซึ่งมีลีลาคล้ายกับการสวดคฤหัสถ์ของชาวบ้าน จึงทำให้น่าคิดว่าเพลงนางหน้าอาจจะได้รูปแบบของทำนองมาจากการสวดคฤหัสถ์ของชาวบ้านก็ได้

เพลงรวหลังนางหน้า เพลงนี้มีลีลาเช่นเดียวกับเพลงรวสามลามา แต่จะเป็นการอวดการเล่นนิ้วที่ผิดแปลกไปจากรวมสามลามา ทำนองเพลงไม่สามารถระบุทำนองหลักได้ เพลงนี้ให้ความรู้สึกถึงการปรับเปลี่ยนอารมณ์เพื่อไปสู่เพลงต่อไป

เพลงไฟหุมเป็นเพลงที่มีลีลากระชั้น รุกเร้า ทำนองเพลงมีการซ้ำทวนในตอนท้ายของแต่ละท่อน เพลงนี้ให้อารมณ์เปรียบเหมือนเปลวไฟที่กำลังลุกโชติช่วงพร้อมที่จะเผาไหม้ทุกสิ่งทุกอย่าง ในขณะที่เดียวกันก็มีของการลังเลในความคิด ขำคิดขำทำ และฝ่าฟันไปได้ในที่สุด

เพลงเร็ว เป็นเพลงที่มีลีลากระชั้นแต่เรียบ ให้อารมณ์ที่เปรียบเหมือนการจากไปของผู้ตายที่กำลังเดินทางไปสู่แดนไกลอย่างสงบ

เพลงร่ำหลังเพลงเร็ว เพลงนี้มีลีลาและอารมณ์เป็นการเปลี่ยนความคิดและจุดสนใจเช่นเดียวกับเพลงร่ำหลังนางหน้า ในการบรรเลงปีนั้นชักเยื้องทำนองให้แปลกออกไปจากทำนองร่ำที่ผ่านมา เป็นการอวดเทคนิคของการใช้นิ้วในระดับเสียงที่ต่างกัน

เพลงนางหงส์ เป็นเพลงสุดท้ายในชุดบัวลอย มีลีลาที่เชื่องช้า โหยหวน เช่นเดียวกับเพลงตัวบัวลอย บรรเลงต้องใช้เทคนิคและฝีมือในการบรรเลงโหยหวนเช่นเดียวกับในเพลงตัวบัวลอย อารมณ์ของเพลงนี้แสดงถึงการแสดงความเศร้าครวญระลึกถึงผู้ตายเป็นครั้งสุดท้าย ลีลาของเพลงที่โหยหวนล่องลอยไปเหมือนกับการจากไปของดวงวิญญาณที่กำลังล่องลอยไปสู่สรวงสวรรค์ โดยไม่มีวันได้หวนคืนกลับมา

2. การตกแต่งทำนองเพลง จากการศึกษาพบว่าการตกแต่งทำนองใน 3 ลักษณะคือการเพิ่มหรือพลิกเพลงทำนองหลัก การพลิกเพลงจังหวะของทำนอง และการใช้เทคนิคในการบรรเลง บทเพลงที่มีการตกแต่งทำนองมากที่สุด คือเพลงตัวบัวลอย และนางหงส์

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ดังกล่าว อภิปรายผลได้ว่าเนื่องจากวงบัวลอยเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองเพียงอย่างเดียวคือปี่ชวา ลักษณะของวงบัวลอยจึงเหมือนกับการบรรเลงเดี่ยวปี่ชวาโดยมีหม่งและกลองกำกับจังหวะ ดังนั้นในการบรรเลงจึงสามารถสอดแทรกกลเม็ดเด็ดพรายหรือเทคนิคการบรรเลงได้อย่างเต็มที่ เพลงที่มีอัตราจังหวะช้าคือเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์จึงเปรียบเหมือนการบรรเลงในเที่ยวหวาน ส่วนเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วได้แก่เพลงนางหน้า ไฟไหม้และเพลงเร็ว จึงเปรียบได้กับการบรรเลงเที่ยวเก็บ ดังนั้นการบรรเลงในเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์จึงเป็นการโหยหวน และแสดงฝีมือ เทคนิคการบรรเลงอย่างเต็มที่ ทำให้ทำนองเพลงจึงมีการประดับประดาตกแต่งทำนองอย่างมากมาย ส่วนในเพลงนางหน้า ไฟไหม้และเพลงเร็ว นั้น เนื่องจากมีลีลากระชับและเร็วกว่า จึงทำให้ไม่สามารถตกแต่งทำนองเพลงได้มาก

3. รูปแบบของจังหวะหม่ง สามารถอภิปรายได้ว่า ในเพลงร่ำสามตา ร่ำหลังนางหน้าและร่ำหลังเพลงเร็ว นั้น เป็นการตีร่ำตามหน้าทับกลอง ส่วนในเพลงตัวบัวลอยและเพลงนางหงส์นั้น มีลักษณะการตีเปรียบได้กับเพลงสามชั้น เนื่องจากตีหน้าทับละ 2 ครั้ง ในเพลงนางหน้านั้นเปรียบได้กับเพลงสองชั้น ส่วนในเพลงไฟไหม้และเพลงเร็ว นั้นเปรียบได้กับอัตราชั้นเดียว

5. จังหวะหน้าทับและการส่าย จากการศึกษาพบว่าบทเพลงในเรื่องเพลงบัวลอยทั้ง 8 เพลง ใช้หน้าทับที่เป็นหน้าทับพิเศษทุกเพลง และหน้าทับของแต่ละเพลงนั้นมีการส่ายมือจากหน้าทับหลัก โดยเรียบเรียงไว้เป็นมือสำเร็จรูปที่มีลีลาสัมพันธ์กับทำนองเพลงในแต่ละเพลง

ในประเด็นนี้สามารถอภิปรายผลได้ว่า เดิมหน้าทับบัวลอยคงไม่มีการส่ายมือที่วิจิตรพิสดารอย่างเช่นในปัจจุบัน การบรรเลงหน้าทับคงเป็นเพียงการบรรเลงหน้าทับตามเนื้อหลัก อาจมีการส่ายบ้างซึ่งคงเป็นการคิดค้นส่ายมือขึ้นสด ๆ ในขณะบรรเลง จึงอาจไม่เรียบร้อยนักหากไม่ซักซ้อมหรือรู้ไม่รู้มือกันมาก่อน นอกจากนี้อาจเป็นได้ว่านักดนตรีบางคนที่ไม่สามารถคิดค้นส่ายมือได้อย่างฉับพลันได้พยายามจำหน้าทับสำเร็จรูปไปใช้บรรเลง ต่อมานักดนตรีหรือครูบาอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญในกระบวนกลองของแต่ละสำนัก จึงคิดส่ายหน้าทับขึ้นไว้เป็นแบบสำเร็จสำหรับเป็นทางประจำสำนักของตน เมื่อมีการคิดมากขึ้นก็ย่อมมีการเปรียบเทียบกันเป็นธรรมดา ดังนั้นในแต่ละสำนักจึงพยายามคิดรูปแบบของการส่ายมือให้พิสดารออกไป เพื่อเป็นการแสดงถึงภูมิปัญญาและแสดงความสามารถให้เป็นที่ยอมรับ

6. รูปแบบและโครงสร้างของบทเพลง ซึ่งจากการศึกษาพบว่าเพลงบัวลอยประกอบด้วยเพลงย่อย 8 เพลง คือเพลงรวสามลา ตัวบัวลอย นางหน้าย รัว ไฟชุม เพลงเร็ว รัวและนางหงส์บรรเลงติดต่อกัน

สามารถอภิปรายผลได้ว่าการจัดเรียงเพลงในลักษณะเช่นนี้ มีรูปแบบที่เป็นเช่นเดียวกับเพลงเรื่องลักษณะหนึ่ง คือเป็นเพลงเรื่องประเภทพิธีกรรม โดยอาจเทียบได้ว่าเพลงตัวบัวลอยเป็นตัวเพลงช้า เพลงนางหน้ายเป็นเพลงสองไม้ เพลงไฟชุมและเพลงเร็วเป็นเพลงเร็ว และเพลงนางหงส์เป็นเพลงลา ส่วนเพลงรวสามลานั้นเปรียบได้กับการกราบพระรัตนตรัย 3 ครั้งก่อนการแสดง และรวหลังนางหน้ายและรวหลังเพลงเร็วนั้นเป็นเพลงบรรเลงคั่นเพื่อให้เกิดความหลากหลายทางอารมณ์ หรือเป็นสัญญาณบอกถึงการหมดเพลงในแต่ละตอน

7.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีประ โคมศพของไทย : กรณีศึกษาเพลงบัวลอย ในแง่มุมต่าง ๆ นั้น ผู้วิจัยขอเสนอแนะในประเด็นต่าง ๆ เพื่อการศึกษาต่อไป ดังนี้

1. ควรทำการศึกษารายละเอียดของเพลงบัวลอยในสำนักต่าง ๆ ให้ครบถ้วน ทั้งในแง่มุมของบทเพลง การเรียงเพลง การตกแต่งทำนอง หน้าทับ ตลอดจนรูปแบบของการบรรเลง และพิธีกรรมต่าง ๆ
2. ควรศึกษาเปรียบเทียบวิธีการบรรเลงของศิลปินที่เด่น ๆ ในแต่ละสำนัก เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเทคนิคและวิธีการบรรเลงดนตรีไทยสำหรับเยาวชนรุ่นหลังในอนาคต
3. ควรมีการรวบรวมบันทึกข้อมูลเพลงบัวลอยต่าง ๆ ไว้เป็นหลักฐานเพื่อการศึกษาทั้งในรูปแบบของเทป วิดีทัศน์ และการบันทึกโน้ต เพื่อทำการเผยแพร่ เนื่องจากบทเพลงบัวลอยยังเป็นบทเพลงที่รู้จักกันในวงแคบ โดยเฉพาะยังอยู่ในแวดวงของนักดนตรีไทยเท่านั้น
4. ควรศึกษาเปรียบเทียบวงบัวลอยกับวงปี่กลองประเภทอื่น ๆ ทั้งในแง่มุมของบริบททางดนตรีและลักษณะเฉพาะทางดนตรี เพื่อสืบค้นหาที่มาของดนตรีปี่กลองต่าง ๆ ว่ามีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันในลักษณะใดบ้าง
5. ควรมีการศึกษาดนตรีประ โคมศพของไทยประเภทอื่น ๆ ทั้งที่เป็นดนตรีประ โคมศพแบบภาคกลางและดนตรีประ โคมศพของท้องถิ่นต่าง ๆ เนื่องจากเป็นดนตรีที่มีความผูกพันกับวัฒนธรรมไทยมาเป็นเวลานาน ถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่าของชาติ จึงควรมีการศึกษารวบรวมข้อมูลไว้

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร, กองการสังคีต. (ผู้จัดทำ). (ม.ป.ป.). เพลงบัวลอย [เทปบันทึกเสียง].

กรุงเทพมหานคร.

กวี ศิริธรรม. (2532). ดนตรีกาหลอ. ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 21. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท. กาหลง ฟิ่งทองคำ, ร้อยคำรวจร. 21 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

กิ่งแก้ว อัดดากร. (2519). คติชนวิทยา. ใน เอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 184.

กรุงเทพมหานคร: กรมการฝึกหัดครู กระทรวงศึกษาธิการ.

กรมศิลปากร. กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. (2529). จดหมายเหตุงานพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีพระบรมราชินี ในรัชกาลที่ 7. กรุงเทพมหานคร: สหประชาพานิชย์.

จรัญ พรหมอยู่. (2523). สังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2528). พระราชพิธีสิบสองเดือน. เล่ม 1.

(พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

เฉลิมศักดิ์ พิฤศศรี. (2530). สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ชนะ ชำนิราชกิจ. 17 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

ฐิระพล น้อยนิคย์. 19 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์. (2540). วัฒนธรรมดนตรีกาหลอ. ใน สุนทรีรสและความงามแห่งเสียงดนตรีวิทยา. อุดรธานี.

_____. (2542). สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกรุงเทพ.

ณัฏฐา ไสคคิยานุรักษ์. (2542). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2515). ลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ. เล่ม 1, 2. กรุงเทพมหานคร: คลังวิทยา.

นริศรานุกัตติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2526). สาส์นสมเด็จพระเจ้า. เล่ม 3, 4, 18. (พิมพ์ครั้งที่ 2).

กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์องค์การค้ำของคุรุสภา.

นัฐพงศ์ โสวัตร. (2538). บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระโห่ครุในพิธีโห่ครุดนตรีไทย.

วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

- เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. (2533). วิเวกหวีดกรีดเสียงสำเนียงสนั่น. ใน สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล. (2533). ประวัติและพัฒนารของปีไทย (หน้า 59 - 66). กรุงเทพมหานคร: ป. สัมพันธ์พานิชย์.
- บุญช่วย โสวัตร. (2538). การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- _____. 21 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.
- บุญเสริม ภูสาลี และป๊อบ คงลายทอง. (2525). บัวลอย สัมภาษณ์ครูเทียบ คงลายทอง. ในหนังสือ อนุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพนายเทียบ คงลายทอง ต.ม., จ.ช. ณ เมรุวัดประยุรวงศาวาสวรวิหาร วันพุธที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2525.
- ป๊อบ คงลายทอง. (2538). เพลงปี่พญา: การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและภาพสะท้อนแห่งความงาม. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- _____. 11 พฤษภาคม. 2542. สัมภาษณ์.
- พวงเพ็ญ รักทอง. (2539). วัฒนธรรมการสืบทอดวงเครื่องสายปี่ชวา. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- พินิจ ฉายสุวรรณ. 8 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.
- มณี พยอมพงค์. (2530). ความเชื่อของคนไทย. ใน เพ็ญศรี ดูก (บรรณาธิการ). วัฒนธรรมพื้นบ้าน คติความเชื่อ (หน้า 66 - 122). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มนตรี ตราโมท. (2540). ดุริยางคศาสตร์ไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์.
- มหาวิทยาลัยมหิดล. (ผู้จัดทำ). (ม.ป.ป.). เพลงบัวลอยประกอบคำบรรยาย [แถบวีดิทัศน์]. กรุงเทพมหานคร.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2534). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.
- ยัม ปั่นชายงูร และคนอื่น ๆ . (2528). งานพระเมรุมาศสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2524). พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยา. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.
- _____. (2536). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา. กรุงเทพมหานคร: สหธรรมมิก.
- _____. (2540). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพมหานคร: สหธรรมมิก.

ศิริ นักดนตรี. 22 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

ศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครูพิบูลสงคราม. (2535). ดนตรีพื้นบ้านจังหวัดพิษณุโลก. อัดสำเนา.

ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูเพชรบูรณ์. (2535). ดนตรีพื้นบ้านจังหวัดเพชรบูรณ์. อัดสำเนา.

ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ. (ผู้จัดทำ). (2542). เพลงปี่บัวลอย [แถบวิถีทัศน์].

กรุงเทพมหานคร.

ศรีศักร วัลลิโภคม และคนอื่น ๆ. (2535). ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม.

กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

สงบศึก ชุรรณวิหาร. (2540). ครุฑยาคไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สัจด์ ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. (ม.ป.ป.). ประชุมบทความทางวิชาการดนตรี. ม.ป.ท.

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล. (2533). ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย. กรุงเทพมหานคร: ป. สัมพันธ์พานิชย์.

สมชัย ใจดี. (2518). ประเพณีและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

สมปราชญ์ อัมมะพันธุ์. (2536). ประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดีไทย. กรุงเทพมหานคร: โอ. เอส. พริ้นติ้งเฮาส์.

สมพงษ์ พงษ์พรหม. 13 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

สมภพ ภิมรัมย์ ร.น. , พลเรือตรี. (2539). พระเมรุมาศ พระเมรุ และเมรุสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สมาน น้อยนิคย์. 20 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

เสถียร โกเศศ. (2506). ประเพณีเกี่ยวกับชีวิต (เกิด-ตาย). กรุงเทพมหานคร: สมาคมสังคมศาสตร์-สงเคราะห์แห่งประเทศไทย.

สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: Dr. Sax.

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย. (2523). เอกสารการสอนชุดวิชาไทยศึกษา หน่วยที่ 6-11.

กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). ร้องรำ ทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน.

สุจิน คล้ายมูข, 12 ตุลาคม 2540. สัมภาษณ์. อ้างถึงใน กนก คล้ายมูข. การสืบทอดปี่พาทย์ในอำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุทัศน์ แก้วกระหนก. 13 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

สุรักษ์ สวัสดิกุล, หม่อมหลวง. 10 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น., เรือตรี. (2533). ความเป็นมาของเพลงทะยอยเดี่ยวและบัวลอย.

ใน สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล. (2533).

ประวัติและพัฒนากาพย์ของไทย (หน้า 110 - 112). กรุงเทพมหานคร: ป. สัมพันธ์พานิชย์.

_____. 18 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี. (2528). รวมเรื่องและข้อ

ปฏิบัติเกี่ยวกับราชสำนัก. กรุงเทพมหานคร: บริษัทวิคตอรีเพาเวอร์พ้อยท์จำกัด.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา, สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2538). เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชา

และวิชาชีพดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประกายพรึก.

ชนิด อยู่โพธิ์. (2523). เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์และเครื่องสาย.

กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา.

ธำม คงอิม. (2539). วิเคราะห์หน้าทับตะ โพนและกลองตัดเพลงชุดใหม่โรงเรียน. วิทยานิพนธ์

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล.

อนันต์ สบถุญ. (2533). บทบาทและหน้าที่ของปีในวงดนตรีไทย. ใน สถาบันวิจัยภาษาและ

วัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล. (2533). ประวัติและพัฒนากาพย์ของไทย

(หน้า 43 - 45). กรุงเทพมหานคร: ป. สัมพันธ์พานิชย์.

อนันต์ ดุริยพันธุ์, ร้อยตรี. 22 พฤษภาคม 2542. สัมภาษณ์.

อนุমানราชชน, พระยา. (2537). บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ. เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์

คุรุสภาลาดพร้าว.

อานันท์ นาคคง. (2539). คีตกรรมหลังความตาย. หนังสือที่ระลึกในงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปี

การศึกษา 2539 ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันพฤหัสบดี

ที่ 18 กรกฎาคม พ.ศ. 2539.

_____. (ผู้จัดทำ). (2536). การสาธิตบัวลอยโดยครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ [แถบวีดิทัศน์].

กรุงเทพมหานคร.

_____. (ผู้จัดทำ). (2541). บัวลอยในงานพระราชทานเพลิงศพนายสมพงษ์ นุชพิจารณ์

[เทปบันทึกเสียง]. กรุงเทพมหานคร.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2522). ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย.

(พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพมหานคร: เทพนมิตรการพิมพ์.



ร่ำสามลา

วงกรมพิณปาร

ลาที่หนึ่ง

ปี่ชวา

กลอง

หม่ง





The musical score is written for a piano and voice or solo instrument. It consists of four systems of music. Each system has three staves: a treble clef staff for the melody, a bass clef staff for the accompaniment, and a piano staff for the piano part. The melody is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The accompaniment and piano parts provide harmonic support. The score is divided into four systems, each containing a melody line, a bass line, and a piano line. A large, faint watermark of the Mahidol University logo is visible in the background of the score.

The musical score is presented in four systems, each consisting of three staves: a treble staff for the vocal line, a bass staff for the piano accompaniment, and a piano staff for the keyboard. The notation is in standard Western musical notation, including notes, rests, and bar lines. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a section marked 'ลาที่สอง' (La the second), indicating a change in the melody. The third and fourth systems continue the musical development, with the piano part featuring a steady eighth-note accompaniment in the bass line. A large, semi-transparent watermark of Mahidol University is centered over the middle of the page.

The image displays a musical score for a piece, organized into four systems. Each system consists of three staves: a treble staff, a bass staff, and a piano staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. A large, faint watermark of the Mahidol University seal is visible in the background, centered over the middle systems of the score.

The image displays a musical score for a Thai song, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a piano staff. The music is written in a Thai style, with notes and rests clearly visible. A large, circular watermark of Mahidol University is centered over the score. The text "ลาที่สาม" (La Thi Sam) is written above the second system of staves. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music book or manuscript.

The image displays a musical score for a piece, organized into four systems. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a common time signature. The music is written in a key with one flat (B-flat). The first system includes a fermata over the final note of the treble staff. The second system has a fermata over the final note of the treble staff. The third system has a fermata over the final note of the treble staff. The fourth system has a fermata over the final note of the treble staff. A large, faint watermark of the Mahidol University seal is visible in the background.

The musical score is presented in four systems, each consisting of three staves. The first system features a treble staff with a melodic line, a bass staff with a continuous eighth-note accompaniment, and a common staff with a simple harmonic line. The second system continues the melody with a slur and the bass accompaniment. The third system shows the melody moving to a higher register while the bass accompaniment becomes more sparse. The fourth system concludes the piece with a final measure in the treble and bass staves, followed by a double bar line.

ตัวบัวลอย

วง ก.พ.ม.

ปี่ชวา

กลอง

เหม่ง

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

The musical score for page 50 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The lower staff is in bass clef and provides a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs.



นางหน่าย

วง ก.ท.ม.

5

ปี่ชวา

กลอง

หม่ง

10

15

20

The image displays a musical score for a piece by Chaiwath Gol. The score is organized into four systems, each consisting of three staves: a treble staff, a bass staff, and a grand staff (two staves joined by a brace). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system begins at measure 25, the second at measure 30, the third at measure 35, and the fourth at measure 40. The score concludes at measure 45. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

50

55

60

65

The image displays a musical score for a piece by Chaiwat Golal. The score is organized into four systems, each consisting of three staves: a treble staff, a bass staff, and a grand staff (two staves joined by a brace). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system begins at measure 70 and ends at measure 75. The second system begins at measure 75 and ends at measure 80. The third system begins at measure 80 and ends at measure 85. The fourth system begins at measure 85 and ends at measure 90. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark of the Mahidol University logo is visible in the background of the score.

95

100

105

110

115



ร่ำหลังนางหน่าย

วงฟองน้ำ

Sheet music for the piece "ร่ำหลังนางหน่าย" (Ras Lang Nang Nai) by Wang Fong Nai (วงฟองน้ำ). The score is written for three staves: เป้าหวา (Pai Hua), กลอง (Glong), and เหม่ง (Meng).



The score is organized into four systems, each containing three staves. The first staff (เป้าหวา) is in treble clef, the second staff (กลอง) is in bass clef, and the third staff (เหม่ง) is in alto clef. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some measures containing rests. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.



ไฟชুম - เพลงเร็ว

วงฟองน้ำ

ปี่ชวา

กลอง

เทม่ง

5

10

15

20

25

30

The image displays a musical score for a piece by Chaiwat Gol. The score is organized into five systems, each consisting of three staves: a treble staff, a bass staff, and a piano staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score includes measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, and 60. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background.

65

70

75

80

85 เพลงเร็ว

90

95

100

105

110

115

120

The image displays a musical score for three systems. Each system consists of three staves: a treble clef staff (likely for Violin), a bass clef staff (likely for Cello), and a common time signature staff (likely for Piano). The first system is marked with the number 125. The second system is marked with the number 130. The third system is a single staff with a treble clef, likely for a solo instrument. The score is written in a standard musical notation style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Mahidol University seal is visible in the background of the score.

ร่ำหลังเพลงเร็ว

วงศิษย์ครูสกล

ปี่ชวา

กลอง

เพลง

The musical score is arranged in four systems, each with three staves. The top staff is for Pichwa (pí-chá-wá) in treble clef, the middle for Gong (glong) in bass clef, and the bottom for the Song (sǎng) part in a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.



นางหงส์

วงศิษย์ครูสกล

Sheet music for the piece "นางหงส์" (Nang Hongs), composed by Chaiworn Kongsakul. The music is arranged for three staves: Piano (เปียโน), Gong (กลอง), and Tambourine (เทม่ง), all in 2/4 time. The score is divided into four systems, each containing three staves. The music features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment, with a large watermark of Mahidol University visible in the background.

The image displays a musical score for a piece, organized into four systems. Each system consists of three staves: a treble staff, a bass staff, and a grand staff (treble, bass, and a lower staff). The music is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark of the Mahidol University logo is visible in the background.



The image displays a musical score for a piece, likely a piano or guitar, featuring four systems of staves. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark of the Mahidol University seal is visible in the background.





ร่ำสามลา

ลาที่ 1

ปี่ชวา

วิเคราะห

ลาที่ 2

The image displays a musical score for a piece, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Mahidol University seal is visible in the background. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The first system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The fourth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The sixth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The score concludes with a double bar line.

sfz 3

A

ตัวบัวลอย

1

ปี่ชวา

วิเคราะห 1

วิเคราะห 2

2

3

4

5

6

The image displays a musical score for a piece by Chaiwath Thotsath. The score is organized into six systems, each containing three staves. The notation is written in a standard musical staff format, featuring notes, rests, and accidentals. A prominent watermark of Mahidol University is overlaid on the score. In the first staff of the first system, there is a box containing the number '7'. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

นางหน่าย

ปี่ชวา

วิเคราะห

5

10

15

20

25

30

This musical score is written for two staves, likely representing a piano and a vocal line. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures, and note values. The score is divided into measures, with measure numbers 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, and 80 clearly marked. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, along with rests and ties. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. Measure numbers are indicated at the beginning of certain measures: 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, and 120. The score concludes with a double bar line at measure 120.

ร่ำหลังนางหน่าย

ปี่ชวา

วิเคราะห

8๗

Copyright by Mahidol University

ไพเราะ-เพลงเร็ว

ปี่ชวา

วิเคราะห์

5

10

15

20

25

30

35

40

45

The image displays a musical score for a piece by Chaiwath Gol. The score is organized into ten systems, each consisting of two staves. The measures are numbered sequentially from 50 to 90. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 95 to 135. It is written for two hands on a grand staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The score is divided into systems, with measure numbers 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, and 135 indicated at the end of each system. The music features a complex, flowing melody with many beamed notes, suggesting a fast and technically demanding piece. A large, faint watermark of the Mahidol University seal is visible in the background of the page.

ร่ำหลังเพลงเร็ว

ปี่ชวา

วิเคราะห

นางหงส์

1

ปี่ชวา

วิเคราะห 1

วิเคราะห 2

ทางฆ้อง

2

3

The musical score is presented in four systems, each consisting of four staves. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. In the second system, the fifth staff has a circled note and a box with the number '4'. In the fourth system, the first staff has a circled note and a box with the number '5'. The score is set against a background featuring a faint, circular watermark of Mahidol University.

The image displays a musical score for a four-part setting, likely a vocal or instrumental ensemble. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain circled notes or groups of notes, and there are small square boxes with numbers 6 and 7, likely indicating measure numbers or rehearsal marks.

The image displays a musical score for a piece by Chaiworn Kongsak. The score is written on 12 staves, organized into three systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures, and notes. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายไชยวรุท โกศล
วัน เดือน ปีเกิด	11 ตุลาคม พ.ศ. 2512
สถานที่เกิด	จังหวัดสงขลา ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรี) สาขาการสอนวิชาเฉพาะ วิชาเอกดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2531 - 2534 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี) สาขาวิชาดนตรี แขนงวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ปีการศึกษา 2540 - 2544
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	โปรแกรมวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเพชรบูรณ์ จ.เพชรบูรณ์ ตำแหน่ง : อาจารย์ 1

FUNERAL MUSIC OF THAILAND : BUALOY

Abstract

This research is concerned with the study of musical context and the analysis of musical elements of funeral music: Bualoy. The study used the musicology method of analysis.

The musical instruments used in Bualoy ensemble are “pì-chàwa”, a pair of “glàw-ng-màlayu” (malayu drum), and a “kháw-ng meng” (“meng” gong). Bualoy ensemble developed from the “four drums and a pipe” and “Malayan drum and pipe” ensemble. In the past, Bualoy ensemble was used in the procession of the dead body, played for keeping the time and played when the body is burnt. Today, music is played only when setting fire to the dead body. The formal structure of music of Bualoy consists of two forms: general Bualoy style and Bualoy in Luang Pradid Pairaw (Mr. Sorn Silapabanleng) style. The second style has been continued by Mr. Siri Nakdontri, called “Amphawa” style.

There was and still is a belief that learning Bualoy music at home was not possible. Students need to give an offering bottle to the instructor. At the conclusion of the lesson, they have to perform a ceremony of respect and dedication of merit to the instructors. They have to strictly hold the original format of the instructors. Before playing, they have to perform a ceremony of paying respect to their instructors (“wai kru”). Bualoy ensemble has been arranged as the high level of music. It is used only in special funerals. Playing Bualoy is the music for honoring the dead people.

The formal structure of Bualoy music is similar to a kind of series music. It consists of “Rua Sam La”, “Tua Bualoy”, “Nang Nai”, “Rua”, “Fai Choom”, “Phleng Rew and “Nang Hong”. There are special kinds of “Na Thab” (percussion’s rhythmic pattern) in Bualoy music. All of the patterns add many kinds of ornamentation that are related to the melody. A good coordination between pipe and drum playing is necessary. The melody of “Tua Bualoy” music consists of 1 movement. The length is six “Na Thab” long. “Nang Nai” music consists of 4 movements in order of 8, 9, 4 and 9 “Na Thab” long. “Fai Choom” music consists of 2 movements in order of 9 and 12 “Na Thab” long. “Phleng Rew” music consists of 2 movements with 4 “Na Thab” long per each movement. “Nang Hong” music consists of 2 movements with 4 “Na Thab” long per each movement. The length of “Rua Sam La”, “Rua Lang Nang Nai” and “Rua Lang Phleng Rew” cannot be measured by “Na Thab”. The main down beat note of “Tua Bualoy” is D’ and other music is C’.

There are many ways of beautifying Bualoy melody by special pipe playing techniques, such as moan blowing, using “prip” sound, using grace notes, nibbling the tongue, drawing out the sound, using enharmonic notes, gathering the rhythm and varying the melody. “Rua Sam La”, “Tua Bualoy” and “Nang Hong” music have the most melodic variations.

Executive Summary

Introduction

Bualoy is a kind of ensemble that playing in an un auspicious occasion. This small ensemble consists of a “pì-chàwa” (“chàwa” pipe) for playing melody, with a pair of “glaw-ng mála-yu” (“mála-yu” drum) and the “kháw-ng meng” (“meng” gong) as percussion. Bualoy has arranged as the best of the art of “pipe and drum” playing because to performing its music zestfully, it needs the skillful piper and drummer.

Bualoy ensemble does not perform very often. It is mostly performing in the funeral of the famous Thai musician or the conferring funeral from the royal to the important person. One reasons because not many musicians have been succeeded in the art of pipe and drum playing. Other reason is because there are many reasons about a belief and very strict objection in playing Bualoy music. Those factors are the primary cause that makes Bualoy ensemble became almost vanish from Thai music field.

The researcher convinces that if there is no people interested in Bualoy and study about it seriously, Bualoy ensemble and its music may completely vanished from Thai music field. Therefore, the researcher interested in Bualoy and wants to study many things about it. The researcher anticipated that result of the study would make people know about the musical context and the music elements of Bualoy music which helpful for Thai music education as well as conserving Thai music legacy to keep it with Thai country forever.

Research Objective

1. To study about the musical context of Bualoy music.
2. To analyze the musical elements of Bualoy music.

Scope of Work

1. The musical context that studies in this research is about the history and development of Bualoy ensemble. The study includes the instruments use for playing its music, Bualoy music and the procedure in Bualoy music playing, the tradition the related with Bualoy music playing, the rite of Bualoy ensemble and a belief that related with Bualoy ensemble.

2. Bualoy music that uses for analyze in this research is from the field works data collecting. It is from the conferring funeral from the royal to Mr. Sakol Kaewpengad, October 14th, 1997 at Pikul-ngoen temple, Bangyai City, Nonthaburi province.

Procedure

4.1 Choosing music for studying

As Bualoy ensemble is not perform in the general funeral, this kind of ensemble therefore does not performing very often. In data collecting, the researcher found that Bualoy ensemble performing only four times during October 1997 to June 1998. The conferring funeral from the royal to Mr. Sakol Kaewpengad, October 14th 1997 at Pikul-ngoen temple, Bangyai city, Nonthaburi province was one of the performance of Bualoy. There were four Bualoy ensembles from four music offices. There were various and complete data of Bualoy music for study. Therefore, the researcher selected data from the funeral ceremony of Mr. Sakol Kaewpengad for analyzed.

4.2 Data Collecting

- Study the primary resources about history, the ensemble, the belief and the rite of Bualoy ensemble from documents, books, research from many libraries.
- Collecting data from the resources about Bualoy music in the past which has been recorded for using in many occasions for primary study.
- Collecting data from the field works, which is the primary resource for analyzing. The video and audio has been recorded for the funeral ceremony of Mr. Sakol Kaewpengad in October 14th, 1997 at Pikul-ngoen temple, Bangyai city, Nonthaburi province. There were four Bualoy ensembles from 1. The Department of Fine Arts, played “rua sam la” music, 2. Bangkok ensemble, played “tua bua loy” and “nang nai” music, 3. Fong nam ensemble, played “rua” music after “nang nai”, “ fai choom” and “pleng rew” music, and 4. Sakol’s students ensemble, played “rua” music after “pleng rew” and “nang hong” music.
- Interview many people who has been admitted as the expert of Thai music and related to Bualoy music. They were including the musician who performed in the funeral ceremony of Mr. Sakol Kaewpengad and other musicians.

4.3 Data Arranging

- To gathering and distinguished each source of document found.
- Make the melodic and rhythmic transcription of Bualoy music found, notated in both Thai and Western music score.
- To verified the data of Bualoy with Bualoy in the past.
- Noted and arranged the data from the observation.
- To verified the data and collect more data.

4.4 Dada Analyzing

- Study the musical context of Bualoy: 1. the history and development of Bualoy ensemble, 2. the instruments use for playing its music, 3. Bualoy music and the procedure of playing, 4. the tradition the related with Bualoy music playing, 5. the rite of Bualoy ensemble and the belief that related with Bualoy ensemble.

- Analyzed the musical elements used in Bualoy music, included melody, Rhythm, form and texture by using Thai theory for method of analyzing.

Result

5.1 The History and Development of Bualoy Ensemble, found that:

- Bualoy had two meanings: a name of an ensemble and a title of piece playing for ceremonies connected with dead.

- There was no obvious basis about the origin and development of Bualoy. Supposed that Bualoy has developed from “four drums and a pipe” ensemble which played in the funeral in the past. Bualoy has decreased the number of drums into a pair. The “four drums – one pipe” ensemble may developed from Malayan pipe-drum and “pipe and glaw-ng chána” (chána drum) of the procession of royal ceremony. The formal of ensemble combining of Bualoy similar to “panja wataya” of Srilangka and “Benja duriyang” (ensemble of five instruments) of India. It is also similar to many kinds of pipe-drum ensemble, such “sila”, “pi- glaw-ng chána”, “kalaw”, “mangkala”, “toob keng” and “mangkala pheri” of Srilangka. It is possible that those ensembles came from the same origin.

- Musical instruments of Bualoy ensemble consist of a “pi-chàwa”, a pair of “glaw-ng màlàyú” and a “meng”. It is often arranged separate from other kinds of ensembles. The musicians sit nearly in the same area and not strict about the position of each instrument, Each instrument arranges in suitable position.

- In the past, Bualoy ensemble played in all steps of funeral, included the overture for the dead body, when monks are eating, to ell the times and to set fire to the dead body. Each step contains each form of playing. The pieces that played such “Bualoy”, “Nang Nai”, “Kra di di”, “Hok ka men tai ruad”, “Thoob ma praw”, “Rang kra peu peek”, “Ka jab pak long” “Chak feun sam doon”, “Fai choom”, “Ching ra bok”, Kruan ha” etc.

- At present day, Bualoy ensemble contains two kinds of forms: the general form consists of “rua sam la”, “tua bua loy”, “nang nai”, “rua”, “fai choom”, many “pleng rew” and “nang hong”. (general “nang hong” or “nang hong tang luang”). Other form is Luang Pradid Pai Raw’s (Sorn Silapabanleng) form which learnt by Siri Nakdontri called “ampawa” style, consists of “rua sam la”, “tua bua loy”, “nang nai”, “chak feun sam doon”, “rua”, “ya ran”, kra di di”, “rua”, and “nang hong” in “ka jab pak long” style.

- Because of only “pí-chàwa” that playing melody in Bualoy music, it is therefore playing very lament and added many ornaments in melodic line. Therefore, pipe drum and gong must have a good coordination. They must listen to each other that make the music more relate and suitable.

- The melody of Bualoy can be decreased, repeated or increased some of parts. It is depending to the time for playing and number of people in the funeral. The piper will examine that the melody should be increases or decreased.

- Bualoy famous musicians divided into many school, such as “Praya Prasarnhuriysap” school, “Praya Sanorduriyang” school, “Luang Pradidpairaw” school, “Jang Wang Tua Pattayakoson” school, “Meun Tantrikarnjanjit” school etc.

5.2 The Tradition, The Rite and the Belief that Related to Bualoy Ensemble

- In the past, Bualoy ensemble performed both auspicious occasion and in funeral. It is playing in the procession, in praising and in setting fire. At present day, it is playing only when setting fire to the dead body in the funeral.

- In the past, people who want to contact Bualoy ensemble for playing in each ceremony must bring a tray of an offering to the musician’s house. Now people can use the telephone.

- The musicians believed that playing Bualoy in the funeral is to honor the dead people. Therefore, they did not demand for any reward. The reward is depending on the host of each ceremony.

- In learning Bualoy music, students have to bring an offering in the tray, consists of incense, candles, flowers, and offering money for the homage to the teacher for Bualoy music learning permission. After paying for homage to the teacher, they can begin their lesson. The lesson must taken at the temple or at the shore. After finish the lesson, students have to make the rite for respect their teacher or paying homage for the past teachers to show their gratitude.

- Before playing Bualoy, musicians have to perform a ceremony of paying respect to their instructor. The host must prepare the offering materials and the oldest musician or the piper will lead in paying respect ceremony.

- For the belief about Bualoy ensemble, believed that Bualoy music is using for the funeral, therefore, learning at home is unable. It is also a belief about the “glaw-ng malayu” that it is belonged to the funeral, should not bring into the house. The belief about the past instructor’s power that it can be caused to all events, and Bualoy is high level music, so it must not play excessively and must keep the original form of the instructors. The belief about the temple that it can protect people from the wick things and the river can blow the wick things disappears. The belief about the power of lots of magic.

5.3 Musical Elenents of Bualoy Music

A) Melody

- “Rua sam la” music contains three phrases, each phrase called “La”. The beginning and ending of the melody of each “La” is similar. It can not able to state the outline of this music as “na thab” (a percussion’s rhythmic pattern). The note of down beat of the beginning and ending of each “La” is C.

- “Tua Bualoy” music divied into phrases. Each phrase contains six and a half “na thab”. The ending of melody in the 2nd, 3rd, 5th, 6th and 7th “na thab” were repeated. The main note of down beat is D.

- “Nang Nai” music contains four movements. First movement consists of 8 “na thab” long. Second movement consists of 9 “na thab” long. Third movement consists of consists of 4 “na thab” long and the fourth movement c0nsists of 9 “na thab” long. The whole piece consists of 30 “na thab”. The second and the fourth movements were repeated. The form is ABAB. The main note of down beat is C.

- It can not be able to state the duration of “Rua Lang Nang Nai” music as “na thab” The beginning and the ending of melody is similar to the beginning and ending of “Rua Sam La” music. The main note of down beat is C.

- “Fai Choom” music contains two movements. First movement consists of 9 “na thab” long while the second movement consists of 12 “na thab” long. Both movements play twice. The end of melody is similar to “look yon”. The main note of down beat in both movements is C.

- “Pleng Rew” (fast music) contains two movements. Each movement consists of four “na thab” beats. Both movements play twice and play three times for the whole piece. The main note of down beat in both movements is C.

- It can not be able to state the duration of “Pleng Rua Lang Pleng Rew” (rua music after fast music) as “na thab”. The beginning and the ending of music is similar to the beginning and ending of “Rua Sam La”. The main note of down beat is C.

- The melody of “Nang Hong” music contains two movements. Each movement consists of two “na thab” long. The main note of down beat is C.

- There are three kinds of melodic embellishment: vary the main theme, vary the rhythm and various pipe playing techniques. Various pipe playing techniques consist of moan playing, such as using “prip” sound, tempo rubato, the skipping tone flipping, the stepping tone flipping, nibbling the tongue, to draw out the sound, using enharmonic notes, gathering the rhythm, varying the melody, drawing out the notes D-C-BC-D, “prip” sound of notes BD-C, moan playing of D-E-F-G- and drawing out the notes E-D-C-D-E.

- The music that using the most melodic embellishment are “Tua Bualoy”, “Nang Hong” and “Pleng Rua”. The music that using less melodic embellishment is “Pleng Rew” that only varying the melodic line.

B) Rhythm

- “Meng’s” rhythm pattern in “Rua Sam La”, “Rua Lang Nang Nai” and “Rua Lang Pleng Rew” is uneven because playing by follow the drum pattern. Meng plays at the last beat of each “na thab” and decreased into the vibration (rua).

- The rhythmic pattern of “meng” in “Tua Bualoy”, “Nang Nai” and “Pleng Rew” is even by playing the same pattern. “Meng” plays two times per each “na thab” in the middle and the ending of “na thab”. It plays evenly at the end of “na thab” in “Fai Choom”. “Nang Hong” consists of even pattern in $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ and ending in order.

- “Na Thab” in Bualoy series music are all special “na thab” because it is the na thab that use specially for this music. Special “Na Thab” called “Rua Sam La”, “Tua Bualoy”, “Nang Nai”, “Rua Lang Nang Nai”, “Fai Choom”, “Pleng Rew”, “Rua Lang Pleng Rew” and “Nang Hong” na thab. Each “na thab” consists of different rhythmic pattern.

- The “Na Thab” of “Rua Sam La”, “Rua Lang Nang Nai”, “Rua Lang Pleng Rew” are increasing the rhythm in to the vibration and consists of different rhythmic pattern in each “na thab”.

- The “Na Thab” of “Bualoy”, “Nang Nai” and “Nang Hong” are the main of each na thab. In playing technique, using various pattern called “sai” (ornamentation). It consists of different form and playing technique. The “Bualoy” and “Nang Hong” na thab does not repeat the same pattern. It is adding the ornaments in every “na thab”. The “Nang Nai” na thab plays twice.

- The “Na Thab” of “Fai Choom” and “Pleng Rew” had already varied from the main “na thab”. The ornamentation has the same duration with each

movement of melody. This also makes the same duration of melody. The way of using ornaments in both music is to decrease half of the “na thab” as “Ta yoi” music.

- The format of ornament found in this music is increasing and decreasing the tone, the alternation of rhythmic pattern, the repeated of rhythmic pattern, the decreasing, “sai na tan”, “sai na ting” and “sai na rui”.

C) Formal Structure

- The “Bualoy” music in this study is series music. The order of music is similar to the ritual series music. It is consisting of 8 pieces: “Rua Sam La”, “Tua Bualoy”, “Nang Nai”, “Rua Lang Nang Nai”, “Fai Choom”, “Pleng Rew” “Rua Lang Pleng Rew” and “Nang Hong”. This kind of arrangement of music is similar to “Praya Sanorduriyang” style of arrangement.

Discussion

6.1 History and the Origin of Bualoy

As there was no obvious basis about the origin of Bualoy ensemble, therefore, the description about the origin of Bualoy ensemble is according to the related basis found. In conclude, Bualoy has developed form “four drums and a pipe” ensemble, which may developed from Malayan “pipe and drum” that used in the court in the past.

Therefore, it can be explained that Thai Bualoy ensemble had an influence from the musical culture of other countries for the reason of cultural exposition. It is possible that Thailand received “pipe and drum” music from India or Srilangka since the Buddha has been exposed. According to the format of “Mangkala Peri” of Langka, the “pipe and drum” music may belong to Langka since the past. Since the invitation of Buddha, including the Buddha’s cremated bones to stand in Thailand, the pipe and drum were may be used in many processions. It was also for cerebrated the royal prestige. At the same time, some of musical basis was concealed in villager’s culture, especially, which connected with the religion activities. As the time has pasted, music was used in people’s general activities.

In using music for general activities, there was some changed in the ensemble format, number if instruments and pieces to make different from the court music. In Thai culture, common people would not being in the same level with the higher social, or the royal. Therefore, they has been decreased the number of instruments into the common way.

According to the study, the culture of pipe-drum music appears in many parts of Thailand, for example in southern part, there have “Kalaw” ensemble in Songkla and Nakornsritammarat, “Mong Kreum” ensemble in Chumporn. In middle part, there have “Pi-Glawng Khak” and “Pi-Glawng Bualoy” ensemble, “Pi and Glawng Chana” ensemble of court, “Pi-Glawng Mangkala” in Pitsanulok and

Sukhothai, “Toob Geng” ensemble in Petchaboon. Those ensembles contain a pipe, a drum and a gong as the main instruments.

In addition, the ensemble that accompanied the “Sila”, the Muslim art of performance in southern part, “No Bud” ensemble of Malaysia “Pi-Glawng Chana” ensemble of Cambodia and “Mangkala Peri” ensemble of Srilanka also has been found.

In conclude, pipe and drum music culture has been exposed areas in southeast Asia, include India and Srilangka, according to the cultural exposition of people in these area since the past.

6.2 The Tradition, Rite and the Belief about Bualoy ensemble.

There are many rules of belief in Bualoy music because it is used for the ceremonies connected with dead. It is human common habit that every things which related to the death, that things mean to be parted from the life. Those things have been refused, fearful or disliked to be involved with. Therefore, to do all activities which connected with the death, people usually find something to get hold of their mind. Because most of Thai people are Buddish and the pipe-drum music was often used for the religion activities, people have respect Buddha for learning the funeral music and learn in the temple which is a sacred place.

Since the past, in addition, people in Thai culture have been instilled to respect in the demon, the god, the sacred articles as well as the soul of the ancestors. Therefore, in the rite, the magic spell is necessary because people believed that it can protect human from all dangers. Those magic spells may came in Thailand since the most glorious period of Brahmin. Although Buddha has been publicized in these area, the belief in Brahmin was still in Buddish concept. In addition, the respecting of ancestors which was the old belief has still deeply put in this culture. Therefore, format of belief is the compatible combination of Brahmin, Buddha and demon.

The ceremony of paying respect to instructors (“wai khru”), to make merit for the past instructors and keeping the old original music style without any changes are according to the belief about the demon of the ancestors. People believed that doing something with shows respect to the past instructors is one of the sacred thing. The “wai khru”, the keeping of old music style and making merit to his past instructors are make all of the “soul” satisfied. The soul would not make the bad event or punish him but protect him from the dangers around him and support all activities to proceed successfully.

6.3 About the Musical Elements of Bualoy Music

According to the analysis, Bualoy is the series music. The pieces are ordered in series. The pieces in order are different in form, style, expression and “Na thab”. Therefore, Bualoy music consists of many styles that make people enjoy and infatuated with the music.

For the aesthetic of music, the perfect series of Bualoy music show the intelligent of Thai music instructors of the past and present their ability in varying melody more beautiful than the old melody, for example, from the common music to the most excellent music for pipe playing technique. In addition, the “Na thab” instruction, they were also alternated and created the special “Na thab”, which make Bualoy music more beautiful and valuable. It is appropriate to admire that Bualoy is really best of the art of “pipe and drum” playing

Recommendation

1. In further study, the details of Bualoy in every school should be studied. Including the music, the order of pieces, the melodic variation, “Na thab” as well as the formal of playing and rites.
2. The study should compare the playing technique between the musicians from many school. This will be a guide for music students in later period to improve their skill.
3. The basis of Bualoy music , containing of record, video and transcription should be collect for publication to help in music education. Bualoy is still known in small group especially in Thai musicians group, the publication will help Bualoy better known.
4. Should have the study of comparison between Bualoy ensemble and other kinds of “pipe-drum” music in musical context and musical elements. It is for finding the origin of “pipe-drum” music relationship.
5. Should have a study and collect about the other kinds of ensemble for funeral music, including funeral music of middle part and other parts of Thailand. These music are related with Thai culture for a long times and are the valuable legacy of country.

