

Chulalongkorn University

Chula Digital Collections

Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)

2021

การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูขี้ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

ยศพล คมขำ

คณะศิลปกรรมศาสตร์

Follow this and additional works at: <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd>



Part of the [Music Commons](#)

Recommended Citation

คมขำ, ยศพล, "การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูขี้ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)" (2021). *Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)*. 5163.

<https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/5163>

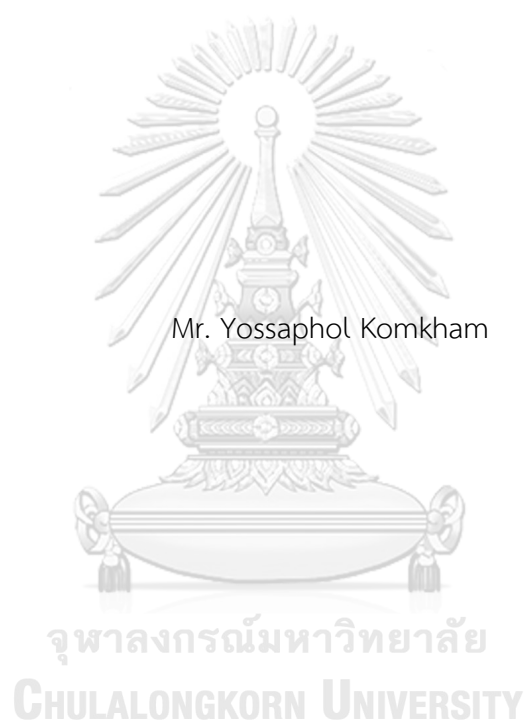
This Thesis is brought to you for free and open access by Chula Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD) by an authorized administrator of Chula Digital Collections. For more information, please contact ChulaDC@car.chula.ac.th.

การถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

TRANSMISSION OF PHELNG SARAMA YAI KRU PEEP KONGLAITHONG (NATIONAL ARTIST)



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Thai Music
Department of Music
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2021
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)
โดย	นายยศพล คมขำ
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประเสริฐ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้แนบวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง
ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

.....	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร ปิณฑสันต์)	
คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์	
.....	ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร ปิณฑสันต์)	
.....	อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประเสริฐ)	
.....	กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)	
.....	กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)	
.....	กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)	
.....	กรรมการ
(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)	
.....	กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.วราภรณ์ เชิดชู)	

ยศพล คมขำ : การถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ). (TRANSMISSION OF PHELNG SARAMA YAI KRU PEEP KONGLAITHONG (NATIONAL ARTIST)) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.จำคม พรประสิทธิ์

วิทยานิพนธ์เรื่องการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์โครงสร้างทำนองปี่ชวา หน้าทับสรรหม่าใหญ่ และวิธีการถ่ายทอด ผลการศึกษาพบว่าเพลงสรรหม่าใหญ่มีโครงสร้าง 3 ทำนองได้แก่ ทำนองสรรหม่า ทำนองโยน ทำนองแปลง ทำนองสรรหม่ากับทำนองโยนมีลักษณะพิเศษคือไม่มีจังหวะตายตัว สามารถยืดหรือขยายทำนองได้อิสระภายใต้โครงสร้างทำนองเพลง ทำนองแปลงมีลักษณะประโยคเพลงปกติแต่สามารถขยายหรือลดทอนทำนองในบางส่วนลงได้ หน้าทับเพลงสรรหม่าใหญ่ประกอบด้วยหน้าทับ 3 ไม้หลัก ได้แก่ ไม้ตัน ไม้โปรย ไม้แตก ในแต่ละไม้จะมีทำนองโยนมาคั่นและจะมีหน้าทีย่อยลงไป มีลักษณะโครงสร้างเหมือนกับเพลงเชิดคือเป็นการเปลี่ยนหัวไม้และซ้ำท้าย เมื่อบรรเลงครบทุกไม้กลองแล้วจะเข้าสู่หน้าทับแปลงโดยกลองแขกตัวผู้จะตีเรียกทำนองตัวเมียก่อนออกแปลง หลังจบแปลงจะจบด้วยทำนองที่เรียกว่า หยดน้ำ สำหรับการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทองปรากฏ 2 แบบ แบบแรกต้องทำพิธีการคำนับครู แบบที่สองเป็นการนำดอกไม้ธูปเทียนมาบูชาครู การถ่ายทอดเริ่มที่เพลงสรรหม่า โยน แปลง จนกระทั่งจบกระบวนการเพลงสรรหม่าใหญ่ หลังจากนั้นเป็นการอธิบายข้อปฏิบัติและการนำเพลงไปใช้ซึ่งพบว่ากฎที่เคร่งครัดของเพลงสรรหม่าใหญ่คือห้ามนำไปใช้งานอวมงคลเด็ดขาด และหลังจากการบรรเลงเสร็จเรียบร้อยแล้วทุกครั้ง นักดนตรีต้องทำบุญอุทิศบุญกุศลให้แก่ครูดนตรีไทย ซึ่งสิ่งนี้เป็นประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อมารุ่นสู่รุ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย
ปีการศึกษา 2564

ลายมือชื่อนิสิต
ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก

6382009435 : MAJOR THAI MUSIC

KEYWORD:

Yossaphol Komkham : TRANSMISSION OF PHEUNG SARAMA YAI KRU PEEP KONGLAITHONG (NATIONAL ARTIST). Advisor: Prof. KUMKOM PORNPASIT, D.Lit.

This study deals with musical transmission of the Great Sarama, *sarama yai*, by Master Peep Khonglaithong, the National Artist. It is aimed at investigating musical identities of the *pi chawa* melodies, *sarama yai* rhythmic cycles, and transmission methods. The research findings reveals that the *sarama yai* melodies consist of three sections: *sarama*, *yon*, and *plang*. Both *sarama* and *plang* melodies are special in that both are in free rhythm. The melodies can be extended and shortened based on the framework of its melodic structure. The regular structure of sentences in *plang* appears to be normal, however, the length of certain parts can be either elongated or shortened. *Sarama yai* rhythmic cycles consist of three major patterns: *mai ton*, *mai proy*, and *mai dag*. Each pattern is intercepted by *yon* with the variations of each pattern. The pattern is comparatively similar to the form of *Cherd* which begins with different melodies and ends with identical melodies. After each pattern is ended, the leading two-headed drum (*klong khak tau phu*) calls for the second two-headed drum (*klong khak tau mia*) to response before entering the *plang* section. After the *plang* section, the Great *sarama* then comes to the ending melodies called *yod nam*. It is found that Master Peep Khonglaithong's transmission methods could be divided into two forms: ritual and non-ritual. The procedure of training begins with learning *sarama*, *yon*, and *plang* until finishing the Great *sarama*. Verbal instructions of practices, occasions of performances, and strict guidelines are always significantly given to students after practical training. *Sarama yai* is forbidden to be performed for cultural events associated with misfortune and failure. After each performance of *Sarama yai*, musicians must make merit and dedicate it to their deceased music teachers. This traditional practice has been passed down generation to generation.

Field of Study: Thai Music

Student's Signature

Academic Year: 2021

Advisor's Signature

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำหรับทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา อันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ที่ได้กรุณาถ่ายทอดเพลงสรรهماใหญ่อันเป็นเพลงสำคัญของวงปี่ชวากลองแขกให้แก่ผู้วิจัยด้วยความเมตตา ตลอดจนข้อควรปฏิบัติและการนำไปใช้ทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักที่คอยให้คำแนะนำให้คำปรึกษาแก่ผู้วิจัย ตลอดจนแนะนำการทำวิทยานิพนธ์ให้สำเร็จไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ได้ให้ข้อมูลในเรื่องของเพลงสรรهماใหญ่ อีกทั้งยังให้ความรู้แก่ผู้วิจัยอันเป็นองค์ประกอบสำคัญของวิทยานิพนธ์เล่มนี้ทำให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรระ คมขำ ผู้ที่ให้คำปรึกษาและยังเป็นผู้ที่ชี้แนะแนวทางให้แก่ผู้วิจัย อีกทั้งยังเป็นผู้ที่อยู่เบื้องหลังในชีวิตคอยสั่งสอนและอบรมผู้วิจัยอยู่ตลอดมา

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่าน ที่คอยอบรมบ่มเพาะผู้วิจัยตั้งแต่ศึกษาระดับปริญญาตรีจนถึงปริญญาโทด้วยความเมตตาเสมอมา

ขอขอบคุณ ดร.ธำรงค์ บุญราช ที่ได้ช่วยเหลือผู้วิจัยในเรื่องของบทละครอิเหนาที่เกี่ยวข้องกับปี่ชวา กลองแขก อีกทั้งยังคอยให้คำแนะนำผู้วิจัยจนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวของผู้วิจัย ที่ได้ให้กำลังใจและคอยสนับสนุนผู้วิจัยอยู่เสมอ รวมถึงเพื่อน ๆ ปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตร์รุ่นที่ 20 พี่น้องสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่านที่ให้คอยให้กำลังใจและให้ความช่วยเหลือแก่ผู้วิจัยเสมอมา

ขอขอบคุณนางสาวพิณญาดา จิงกาญจนา นางสาวณัฐรญา ชุตีวรรณโสภณ นางสาวกวิสรา สิงห์ปลอด น้อง ๆ กระจ่าयरุ่น 3 และชาวกลุ่มก้อนของน้องเฟมที่คอยเป็นกำลังใจให้แก่ผู้วิจัยเสมอมาทำให้วิทยานิพนธ์สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

สุดท้ายนี้ คุณประโยชน์ทางวิชาการใด ๆ ที่ได้เกิดขึ้นกับวิจัยฉบับนี้ ข้าพเจ้าขออุทิศให้แก่บูรพาจารย์ดนตรีไทยทุก ๆ ท่าน โดยเฉพาะบูรพาจารย์สายสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ที่ได้สร้างศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยให้อยู่ควบคู่กับวงการดนตรีไทยสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
สารบัญรูปภาพ.....	ณ
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
1.2 วัตถุประสงค์	3
1.3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	3
1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	5
1.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	5
บทที่ 2 มลบทที่เกี่ยวข้อง	11
2.1 ปี่ชวา	11
2.1.1 ความเป็นมาของปี่ชวา.....	12
2.1.2 ลักษณะทางกายภาพของปี่ชวา.....	15
2.1.2.1 ลิ้นปี่.....	16
2.1.2.2 เลापี่ชวา.....	17
2.1.2.3 ลำโพงปี่ชวา	18
2.1.3 บทบาทหน้าที่ของปี่ชวา	19
2.1.3.1 บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงปี่ชวากลองแขก	21
2.1.3.2 บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์	25

2.1.3.3 บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวา	28
2.2 กลองแขก	32
2.2.1 ความเป็นมาของกลองแขก	32
2.2.1.1 ลักษณะทางกายภาพของกลองแขก	35
2.2.2 บทบาทหน้าที่ของกลองแขก.....	37
2.2.2.1 บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่พาทย์มโหรีและวงปี่พาทย์มโหรี	
.....	39
2.2.2.2 บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวา	43
2.2.2.3 บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่ชวากลองแขก.....	46
2.3 เพลงสรรหม่าใหญ่	48
2.3.1 การบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ในงานพระราชพิธี	53
2.3.2 การบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ประกอบการแสดง	62
2.3.3 การบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวา	75
บทที่ 3 วิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)	84
3.1 ประวัติลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด	84
3.1.1 ครูจักรราษฎร์ ไหลสกุล	85
3.1.2 รองศาสตราจารย์ ดร.ภักดิ์ คมขำ	86
3.1.3 ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร	88
3.1.4 ครูพรชัย ตริเนตร	89
3.2 พิธีกรรม.....	90
3.3 วิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่	94
3.4 ข้อควรปฏิบัติและการนำไปใช้งาน	100
บทที่ 4 วิเคราะห์ทำนองเพลงและโครงสร้างหน้าทับเพลงสรรหม่าใหญ่	107
4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต	107

4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง.....	107
4.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงปี่ชวา.....	108
4.1.3 ข้อกำหนดของการแบ่งวรรค ประโยค และการกำหนดกลุ่มสำนวนของแต่ละท่า	109
4.1.4 สัญลักษณ์อื่นที่ใช้แทนกลวิธีพิเศษ.....	109
4.1.5 จังหวะ (Rhythm).....	109
4.2 การขยายทำนองและการลดทำนองของเพลงสรรหม่าใหญ่.....	110
4.3 วิเคราะห์ทำนองเพลงสรรหม่าใหญ่.....	111
4.4 วิเคราะห์โครงสร้างจังหวะหน้าทับสรรหม่าใหญ่.....	136
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ	156
5.1 บทสรุป.....	156
5.2 ข้อเสนอแนะ	157
บรรณานุกรม.....	158
ประวัติผู้เขียน.....	162

สารบัญรูปภาพ

	หน้า
ภาพที่ 1 ปี่ชวา.....	11
ภาพที่ 2 ลักษณะทางกายภาพของปี่ชวา.....	15
ภาพที่ 3 ลิ้นปี่ชวาและกะบังลม.....	16
ภาพที่ 4 เล้าปี่ชวา.....	17
ภาพที่ 5 ลำโพงปี่ชวา.....	18
ภาพที่ 6 กลองแขก.....	32
ภาพที่ 7 ซ้ายกลองแขกตัวผู้ ขวากลองแขกตัวเมีย.....	36
ภาพที่ 8 ซ้ายหน้ารุ่มกลองแขก ขวาค้นหน้ากลองแขก.....	36
ภาพที่ 9 องค์ประกอบกลองแขก.....	37
ภาพที่ 10 เรือกลองใน (แตงโม).....	56
ภาพที่ 11 เรือกลองนอก (อีเหลียง).....	56
ภาพที่ 12 แผนผังการบรรเลงเพลงโหมโรงของวงเครื่องสายปี่ชวา.....	79
ภาพที่ 13 แผนผังการถ่ายทอดเพลงสราหม่าใหญ่ของครูปั๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ).....	84
ภาพที่ 14 ครูจักรายุช ไหลสกุล.....	85
ภาพที่ 15 รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คุมขำ.....	86
ภาพที่ 16 ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร.....	88
ภาพที่ 17 ครูพรชัย ตรีเนตร.....	89
ภาพที่ 18 รุ้งคับเสียงปี่ชวา.....	108

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ปี่ชวา เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่ามีลิ้นปี่เป็นจุดกำเนิดเสียง ผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญเพียงพอด้านเครื่องเป่าเนื่องจากการควบคุมเสียงของปี่ชวามีความพิเศษมากกว่าเครื่องเป่าอื่น ๆ ผู้บรรเลงต้องผ่านการเรียนปี่ในมาเป็นพื้นฐาน ปี่ชวาได้รับการบรรจุให้อยู่ในวงดนตรีไทยหลายประเภทเช่น วงเครื่องสายปี่ชวา วงปี่พาทย์นางหงส์ และวงปี่ชวากลองแขก (ศิริ อเนกสิทธิสิน, 2557, น. 121) ในปัจจุบันปี่ชวาก็มักพบเห็นได้ในงานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านการประกอบการแสดงเช่น การแสดงชกมวย การประกอบการเล่นกระบี่กระบองและการประกอบการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอนรำกริช ทางด้านของพระราชพิธีก็มีหลักฐานปรากฏมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นว่าปี่ชวาใช้บรรเลงในกระบวนพยุหยาตราเสด็จพระราชดำเนิน ดังที่ปรากฏอยู่ใน “ลิลิตยวนพ่าย” อาจารย์ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีปี่ชวาที่ถูกใช้ในงานพระราชพิธีในหนังสือเครื่องดนตรีไทยไว้ดังนี้

...เรานำปี่ชวามาใช้แต่เมื่อไรไม่อาจทราบได้ แต่คงจะนำเข้ามาใช้คราว

เดียวกับกลองแขก (26) และเมื่อสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นนั้น ปรากฏว่า เรามียุทธใช้ปี่ชวาใช้ในกระบวนพยุหยาตราเสด็จพระราชดำเนินแล้ว เช่น มีกล่าวถึงใน “ลิลิตยวนพ่าย” ว่า

“สรรพคุณพิศมัยของ

กลองไชย

พุ่มพวงแด่สังข์ ขวา

ปี่ห้อย”

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2500, น. 67-68)

ในปัจจุบันปี่ชวายังคงปรากฏทั้งในพระราชพิธีงานอวมงคลและงานมงคล เช่น งานอวมงคล วงปี่พาทย์นางหงส์ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช วันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 ในงานมงคล วงปี่ชวากลองแขกในงานเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนคร โดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เมื่อวันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2562 ในงานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้ากฐินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคนั้น ช่วงก่อนปีพุทธศักราช 2470 ได้มีการจัดกระบวนออกเป็นสองกระบวนเรียกว่า กระบวนพยุหยาตรา (ใหญ่) ชลมารค และกระบวนพยุหยาตรา (น้อย) ชลมารค ภายหลังยุคเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองปีพุทธศักราช 2475 ได้มีการเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้ากฐินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ทำให้พระราชพิธีนี้ต้องถูกระงับไปกว่า 30 ปี เมื่อมาถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ได้มีการฟื้นฟูประเพณีการ

เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน โดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคขึ้นใหม่ในปีพุทธศักราช 2500 เป็นต้นมา (ธีรยุทธ ตุ่มฉาย, 2549, น. 19-22) ปี่ชวายังมิได้มีบทบาทเพียงแต่ในงาน ประกอบการแสดงหรืองานพระราชพิธีเพียงเท่านั้น แต่ปี่ชวายังคงบรรเลงขับกล่อมเพื่อความบันเทิง เช่นวงเครื่องสายปี่ชวาที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน ครุมนตรี ตราโมทได้กล่าวถึงการผสมวงเครื่องสายของวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ว่า “มีอีกชนิดหนึ่งเอาปี่ชวาเข้าผสม เรียกว่าเครื่องสายปี่ชวา หน้าทึบของปี่ชวาก็แทนซอด้วงทีเดียว ในวงเครื่องสายปี่ชวานี้ เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับใช้กลองแขกแทน โทน รำมะนา และโดยมากขลุ่ยเพียงออไม่ใช้ ใช้แต่ขลุ่ยหลีบ” (มนตรี ตราโมท, 2540, น. 19)

ดังจะเห็นได้ว่าบทบาทและความสำคัญของปี่ชวาในงานต่าง ๆ นั้นล้วนมีความสำคัญอย่างมาก จำเป็นที่จะต้องมีการถ่ายทอดไว้สืบต่อไป ทั้งในด้านของการประกอบการแสดง การบรรเลง และการใช้ในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ล้วนมีความสำคัญ ปัจจุบันหาผู้ที่สืบทอดความรู้ในเรื่องของปี่ชวานั้นยาก เนื่องจากปี่ชวาเป็นปีที่ต้องอาศัยการฝึกฝนไปจนถึงมีความชำนาญจึงจะสามารถเป่าได้ดีโดยเริ่มต้นจากการเป่าปี่ในเป็นพื้นฐานให้แข็งแรงเสียก่อนแล้วจึงจะเริ่มร่ำเรียนปี่ชวาได้ เพลงสรรหม่าใหญ่เป็นเพลงที่สำคัญของปี่ชวาและกลองแขกอย่างมาก สรรหม่าคือชื่อเพลงชนิดหนึ่งที่ใช้เพียงปี่ชวากับกลองแขกในการบรรเลงเพียงเท่านั้น คำว่าสรรหม่ามีความหมายแยกกันคือ สละ หมายถึง หนึ่ง หม่า หมายถึง จังหวะ เมื่อนำคำทั้งสองมารวมกัน หมายถึง “หนึ่งจังหวะ” (พลศักดิ์ ทรัพย์บางยาง, 2561, น. 193) จัดได้ว่าเป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่ง แบ่งออกเป็น 2 ชนิด ได้แก่ สรรหม่าไทย บางครั้งก็เรียกว่าสรรหม่าใหญ่ (ใช้ในงานพระราชพิธีและงานมงคลเท่านั้น) และสรรหม่าแขก (ใช้ได้ทั้งงานมงคลและอวมงคล) หน้าทับสรรหม่าใหญ่ถือว่าเป็นสุดยอดของหน้าทับกลองแขก มีวิธีการบรรเลงที่ยากและซับซ้อน การบรรเลงกลองแขกเพลงสรรหม่าใหญ่ ผู้บรรเลงมี 2 คน ตีกลองแขกตัวผู้และตัวเมียให้สอดรับกัน ต้องตีไม่ชนกัน โดยที่ตัวเมียจะเป็นฝ่ายตีชัด ผู้บรรเลงจะต้องรู้ทำนองของเพลงและมีความสามารถสูงในการจดจำหน้าทับสรรหม่า รวมทั้งต้องมีฝีมือในการตีกลองแขกให้มีเสียงที่ดีด้วย ปัจจุบันทางกลองแขกเพลงสรรหม่าใหญ่ของกรมศิลปากรเป็นทางของพระพิณบรรเลงราช โดยได้ถ่ายทอดให้แก่ครูพริ้ง กาญจนะพลิน ครูพริ้ง ดนตรีรส และครูจรัส ต้นมีสุข และได้ถ่ายทอดให้ครูมนัส ขาวปลื้ม ครูสมาน น้อยนิตย์ และครูบุญช่วย แสงอนันต์ ส่วนทางปี่ชวาเป็นการถ่ายทอดของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ถ่ายทอดให้กับครูเทียบ คงลายทอง สืบต่อไปจนถึงคุณครูبيب คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ปี่ชวานั้นมีความสำคัญอย่างยิ่ง ด้วยปี่ชวานั้นมีขึ้นเชิงและลีลาในการบรรเลงของตัวเอง อีกทั้งเพลงสรรหม่าใหญ่ยังเป็นเพลง

ที่สำคัญของปี่ชวา และยังเป็นเรื่องเฉพาะในการถ่ายทอดผู้วิจัยจึงเห็นสมควรว่า การถ่ายทอดเพลง สระหม่าใหญ่ของครูป๊ีบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ควรจะได้รับการถ่ายทอดและสืบสานต่อไป

ครูป๊ีบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ปัจจุบันอายุ 68 ปี มีประสบการณ์การเป่าปี่ชวาในงาน ต่างๆ มาแล้วนับไม่ถ้วนเป็นที่ประจักษ์ต่อสาธารณชนในงานต่าง ๆ หลายงาน ทั้งในงานพระราชพิธี ครูป๊ีบ คงลายทองก็ได้เป็นผู้เป่าปี่ชวาเพลงสระหม่าใหญ่ ในงานเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนคร โดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค อีกทั้งยังได้ถ่ายทอดการเป่าเพลงสระหม่าใหญ่นี้ไว้ให้แก่ลูกศิษย์ ของครูป๊ีบหลายท่าน เช่น ครูจักรายุธ ไหลสกุล รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ครูพรชัย ตริเนตร ปัจจุบันครูป๊ีบ คงลายทอง ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยของกลุ่ม ดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากรและได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2563

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าครูป๊ีบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญ ทางด้านเครื่องเป่าไทยเป็นอย่างมาก มีผลงานเป็นที่ประจักษ์ต่อสาธารณชน นอกจากครูป๊ีบจะมี ความสามารถในการเป่าปี่ใน หรือขลุ่ยแล้ว ครูป๊ีบยังมีความสามารถในการเป่าปี่ชวา เป็นอย่างมากอีกด้วย ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูป๊ีบ คงลายทอง รวมทั้งศึกษากระบวนการเป่าปี่ชวาของท่านอีกด้วย เพื่อเป็นการอนุรักษ์และรักษาความรู้ ทางด้านการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ ของครูป๊ีบ คงลายทองไว้ให้เป็นประโยชน์สืบไป

1.2 วัตถุประสงค์

- 1.2.1 เพื่อศึกษาอัตลักษณ์โครงสร้างทำนองปี่ชวาและหน้าทับสระหม่าใหญ่
- 1.2.2 เพื่อศึกษาการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูป๊ีบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพตามขั้นตอนต่อไปนี้

- 1.3.1 รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดต่าง ๆ ได้แก่

- 1.3.1.1 หอสมุดแห่งชาติ

- 1.3.1.2 สำนักงานวิทยทรัพยากร สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์

มหาวิทยาลัย

- 1.3.1.3 หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- 1.3.1.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.1.5 ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.3.2 ขอบจริยธรรมการวิจัยในคน

1.3.3 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ 9 ท่าน

1.3.3.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก 1 ท่าน

ครูปั๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.3.3.2 สัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงสละหม่าใหญ่ของครูปั๊บ คงลายทอง 4 ท่าน

ครูจักรายุทธ ไหลสกุล ครูชำนาญการพิเศษ กลุ่มดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทธะ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ดุริยางคศิลป์อาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ครูพรชัย ตรีเนตร ดุริยางคศิลป์อาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.3.3.3 สัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลทางด้านเครื่องหนังไทย 4 คน

ครูอนุชา บริพันธ์ รองหัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ครูปิยะ แสงทรัพย์ ดุริยางคศิลป์อาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ครูประยงค์ ทองคำ ดุริยางคศิลป์อาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ครูสุกร อิมวงศ์ ดุริยางคศิลป์อาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.3.4 รวบรวมข้อมูลวิเคราะห์สรุปผลการวิจัย พร้อมทั้งจัดทำรูปเล่ม

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.4.1 ทราบอัตลักษณ์โครงสร้างทำนองปี่ชวาและหน้าทับสรรหมาให้ใหญ่
- 1.4.2 ทราบวิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูปี่บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

1.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ธนิต อยู่โพธิ์ (2500) หนังสือเครื่องดนตรีไทย มีการเขียนเรื่องราวต่าง ๆ ความเป็นมาของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ตั้งแต่เครื่องดี เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องเป่า มีการแบ่งแยกแต่ละประเภทไว้อย่างชัดเจนโดยพบว่ามีการอธิบายถึงปี่ชวาไว้ว่า เป็นปี่รูปร่างคล้ายปี่ไฉน ทำเป็นสองส่วน ส่วนแรกคือส่วนเลาปี่ยาว 27 เซนติเมตร เจาะรูนิ้วและส่วนลำโพงยาว 14 เซนติเมตร เจาะรูส่วนลำโพงตรงส่วนปาก ลำโพงกว้างประมาณปี่ไฉน เมื่อสวมเข้าด้วยกันจะยาวโดยประมาณ 38-39 เซนติเมตร ทำด้วยไม้จริงหรืองา โดยส่วนใหญ่ปี่ชวามีความคล้ายคลึงกับปี่ไฉน แต่จะเห็นได้ว่าปี่ชวามีขนาดที่ยาวกว่าและลิ้นของปี่ชวามีความใหญ่กว่าปี่ไฉนกล่าวกันว่า ปี่ชวามีแบบอย่างมาจากปี่ไฉนของอินเดีย เป็นการดัดแปลงให้ยาวกว่าเสียงจึงแตกต่างกัน มีการนำมาใช้เมื่อไรไม่ทราบได้ แต่คงจะเข้ามาพร้อมกับกลองแขก และสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น มีปรากฏว่ามีการนำปี่ชวาใช้ในกระบวนพยุหยาตราเสด็จพระราชดำเนิน ที่กล่าวถึงใน “ลิลิตยวนพ่าย” หนังสือเครื่องดนตรีไทยเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของมูลบทที่เกี่ยวข้องของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าคือปี่ชวาและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังได้แก่กลองแขก

มนตรี ตราโมท (2540) คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยโดยนายบุญธรรม ตราโมท เอกสารประกอบการสอนเล่มนี้เดิมเป็นเอกสารประกอบการสอนของครูมนตรี ตราโมทโดยยังมิได้ถูกตีพิมพ์ออกมาโดยมีการพิมพ์ขึ้น 2 ครั้ง ครั้งแรกจัดพิมพ์ขึ้นโดยกองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานเยาวชนแห่งชาติ (ส.ย.ช.) สนับสนุนการพิมพ์เผยแพร่ ครั้งที่สองจัดพิมพ์ขึ้นโดยกรมศิลปากรหนังสือเล่มนี้ถูกแบ่งออกเป็น 3 บทใหญ่ บทที่ 1 จะว่าด้วยประวัติของดนตรี บทที่ 2 กฎเกณฑ์แห่งดนตรี บทที่ 3 ความรู้เบื้องต้นและความเห็น โดยบทที่ 2 กฎเกณฑ์แห่งดนตรี ส่วนที่ 3 ว่าด้วยการผสมวง การผสมวงดนตรีนั้น มีหลักที่สำคัญอยู่ 2 อย่างคือ 1. เครื่องสำหรับทำลำน้า 2. เครื่องสำหรับบังคับจังหวะ ได้กล่าวถึงการผสมวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ว่าสมัยนี้ก็มีผู้นำไวโอลินมาผสมกับซิมเข้าในวงเครื่องสายนี้อีก ไวโอลินมีหน้าที่คล้ายขอด้วงกับมีอีกชนิดหนึ่งเอาปี่ชวาเข้าผสม เรียกว่าเครื่องสายปี่ชวา เครื่องกำกับจังหวะใช้กลองแขกแทนโพนรำมะนา และขลุ่ยเพียงออไม่ใช่ ใช้แต่ขลุ่ยหลีบ หนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับหัวข้อของผู้วิจัยในเรื่องของบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวาในเรื่องของการผสมวง

ภัทรธะ คมขำ (2546) วิทยานิพนธ์เรื่องปี่ชวาในงานพระราชพิธีมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาความเป็นมาของปี่ชวา ที่มีบทบาทในงานพระราชพิธี เพื่อศึกษาสภาพการสืบทอดของปี่ชวาในงานพระราชพิธี เพื่อศึกษาบทบาทและหน้าที่ของปี่ชวาในงานพระราชพิธี ผลการศึกษาพบว่าประวัติความเป็นมาของปี่ชวาไม่พบเอกสารที่ยืนยันแน่นอนว่าเข้ามาในพระราชพิธีตั้งแต่สมัยใด มีเพียงการนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ เข้ามาใช้ โดยสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นปรากฏเอกสารบันทึกว่า มีการตั้งกระบวนพยุหยาตราแล้ว มีการนำเครื่องดนตรีเข้าประโคมจัดตั้งเป็นกระบวน และมีการนำปี่เข้าประกอบในเครื่องดนตรีประโคมแล้วโดยสมัยนั้นมีหลักฐานปรากฏว่ามีการนำกลองแขกเข้ามาใช้ ซึ่งพอจะสรุปได้ว่าการนำปี่ชวามาใช้ในการประโคมในงานพระราชพิธีสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น การถ่ายทอดปี่ชวาในพระราชพิธีไม่มีแบบแผนแบบตายตัวต้องอาศัยความชำนาญจากการปฏิบัติงานพระราชพิธี โดยถ่ายทอดจากผู้ปฏิบัติงานที่มีความชำนาญถ่ายทอดสู่ผู้ที่เข้ามาปฏิบัติงานใหม่มีการถ่ายทอดเพลงสำคัญที่ใช้ในงานพระราชพิธี ส่วนมากผู้ที่เป่าปี่ก็ต้องมีความรู้เรื่องขั้นตอนพระราชพิธีประกอบเข้าด้วยกัน มีการนำปี่ชวามาใช้ในงานประโคมในงานพระราชพิธีมีรูปแบบการจัดวงเครื่องประโคมเป็น 2 ลักษณะได้แก่ วงปี่ชวากลองชนะ 2. วงปี่ชวากลองแขก มีการใช้บทเพลงที่เป็นเพลงเฉพาะของแต่ละพิธีที่แตกต่างกันไปเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการเป่าปี่ชวาได้แก่ เพลงสละหมาด ซึ่งเป็นเพลงประเภทหนึ่งที่ใช้เฉพาะในการบรรเลงปี่ชวากลองแขก วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของปี่ชวาที่ใช้ในงานพระราชพิธีที่เป็นพิธีมงคล

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2530) หนังสือสังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย พบว่ามีการอธิบายเกี่ยวกับเครื่องดนตรีไทยทุกประเภท โดยอธิบายถึงปี่ชวามีลักษณะเหมือนปี่มอญทุกประการ จะต่างกันแต่เพียงว่าปี่มอญมีขนาดใหญ่กว่าปี่ชวา ลำโพงปี่ชวาทำจากไม้เช่นเดียวกันเลาปี่ แต่ปี่มอญลำโพงทำด้วยโลหะ ปี่ชวามีเสียงที่สูงอย่างมาก โดยจะถูกผสมอยู่ในวงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ชาตรี วงบัวลอย และวงเครื่องสายปี่ชวา วงเครื่องสายปี่ชวาจะใช้วงเครื่องสายเป็นหลัก เพียงแต่เปลี่ยนขลุ่ยเพียงออเป็นปี่ชวาและคงขลุ่ยหลีบไว้ เครื่องหนึ่งแต่ก่อนใช้โตนร่ำมะนา มีเสียงเบาไม่เหมาะกับปี่ชวา จึงได้เปลี่ยนมาใช้กลองแขกแทน บทบาทของปี่ชวาไม่ได้มีแค่เครื่องสายปี่ชวาเท่านั้นแต่ยังคงมีอยู่ในวงปี่พาทย์นางหงส์อีกด้วย วงปี่พาทย์นางหงส์คล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง เพียงแต่เปลี่ยนปี่ในเป็นปี่ชวา เปลี่ยนตะโพนกลองทัดมาเป็นกลองมลายูแทน วงปี่พาทย์นางหงส์ใช้เพียงแคว้นพิธีศพเท่านั้น ปัจจุบันหาชมได้ยากเนื่องจากปัจจุบันประชาชนนิยมหาวงปี่พาทย์มอญมาบรรเลงแทน หนังสือสังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทยเล่มนี้มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัยในเรื่องของเครื่องดนตรีไทย และการผสมวงของปี่ชวาในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ

ศิริ อเนกสิทธิสิน (2557) งานวิจัยภายใต้รายวิชาอาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะ 1-2 ว่าด้วยเรื่องของการจัดบันทึกในการเรียนการสอนวิชาอาศรมศึกษากับครูปี่บ คงลายทอง เป็นการเรียนอาศรมเครื่องมือปี่ชวามีลักษณะของการปี่ชวาคือตั้งแต่การเรียนพื้นฐานของการเป่าปี่ชวา การฝึกหัดในการ

ประคับประคองลม ผลการวิจัยพบว่า การเป่าปี่ชาวของครูปี่บึง คงลายทองเป็นองค์ความรู้ที่ได้รับมาจากครูเทียบ คงลายทองนำมาปรับใช้โดยการถ่ายทอดครูปี่บึงจะใช้วิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ เป็นการถ่ายทอดโดยตรงจากครูสู่ผู้เรียน ผ่านคำพูด กิริยาท่าทางในการปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่าง ใช้ปี่ชวาซอฮู้ ระนาดทุ้มเป็นสื่อในการสอนหรือทบทวนเพลง โดยการต่อเพลงแต่ละครั้งครูปี่บึงจะให้ทบทวนเพลงจนครบถ้วนกระบวนความแล้วจึงจะต่อเพลงถัดไป จะเน้นค่อย ๆ ต่อไปที่ละนิดละหน่อย ซึ่งเห็นถึงลักษณะการถ่ายทอดการเอาใจใส่ในรายละเอียดต่าง ๆ ของครูปี่บึง คงลายทองในการสอนของครูปี่บึงก็ได้มุ่งเน้นความรู้ทางดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่จะประกอบไปด้วยคุณธรรมและจริยธรรมอีกด้วย งานวิจัยเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของการเริ่มต้นการเรียนรู้ปี่ชวา แนวทางการบรรเลงปี่ชวาและการถ่ายทอดปี่ชวาของครูปี่บึง คงลายทอง

พลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง (2561) แนววิธีการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกกับมวยไทยของสนามมวยเวทีราชดำเนิน การวิจัยในครั้งนี้มีแนวทางการศึกษาวิธีการบรรเลงของวงปี่ชวากลองแขกกับมวยไทย โดยรูปแบบแนวการบรรเลงได้วางพื้นฐานมาเป็นอย่างดี แต่ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนไปทำให้รูปแบบการบรรเลงของวงปี่ชวากลองแขกก็มีการเปลี่ยนแปลงไปด้วย สังเกตจากรายการโทรทัศน์ที่มีการถ่ายทอดสดก็จะมี การเป่าเพลงสมัยใหม่ เช่น ลูกทุ่ง หรือเพลงสากล เหตุที่เป็นเช่นนี้ก็ด้วยของสังคมยุคสมัยเปลี่ยนไปมีการพัฒนาเพื่อความอยู่รอดของคนในสังคม โดยผู้จัดก็อาจจะไม่ได้มีความรู้เรื่องของบทเพลงที่ถูกต้อง นอกจากนั้นปัจจัยอื่น ๆ ก็ส่งผลด้วย เช่น ฝีมือของผู้บรรเลง หรือระยะเวลาที่เป็นส่วนที่สำคัญ ซึ่งจากการศึกษาก็พบว่าวงปี่ชวากลองแขกของสนามมวยเวทีราชดำเนินยังคงให้ความสำคัญกับรูปแบบและวิธีการบรรเลง มิใช่เพียงแค่องค์ประกอบในการชมมวยเท่านั้น รูปแบบในการบรรเลงคือ รูปแบบแรก โหมโรง เช่น เพลงกระปี่ลีลา รูปแบบที่สองการ ไหว้ครู รูปแบบที่สาม ประกอบการชมมวย งานวิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของเพลงระหม่าไทยปี่ชวากลองแขกกับการชมมวยไทย อีกทั้งรูปแบบในการบรรเลง

สุภาพร มาสมบุญ (2558) วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชมมวยในจังหวัดชลบุรี เพื่อศึกษาความเป็นมา พัฒนาการ และลักษณะรูปแบบของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชมมวยในจังหวัดชลบุรี ผลการวิจัยพบว่าจังหวัดชลบุรีมีการจัดการแข่งขันชมมวยมานาน มีการชมมวยดับจากกีฬาพื้นบ้านได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงหนึ่ง พอมีกีฬามวยไทยได้รับความนิยมก็ทำให้มวยดับหายไปมากที่สุด ผู้เป่าปี่ชวามวยคนแรกของชลบุรีคือ นายสงวน บุตรวงศ์ คนที่สองคือ นายสมอ ปี่พาทย์ และคนที่สามคือ นายวิเชียร เอมเปีย การบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชมมวยของจังหวัดชลบุรีพบว่าไม่ปรากฏการสืบทอดที่ชัดเจน แต่เป็นการเรียนจากนักดนตรีที่รู้จักและอาศัยประสบการณ์ในการเป่าปี่และสืบทอดความรู้กันต่อมา ปัจจุบันวงปี่ชวากลองแขกในจังหวัดชลบุรีมีเล่นประจำทั้งที่สนามมวยชั่วคราวและสนามมวยมาตรฐาน เพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการชมมวยในจังหวัดชลบุรีนั้น จะมีการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นเพลงแรกก่อนการแข่งขัน

ชกมวย หลังจากนั้นก็จะบรรเลงเพลงสรรหม่าประกอบการไหว้ครูของนักมวย เพลงสรรหม่าเป็นเพลงที่ใช้ตามชนบประเพณีแต่โบราณ โดยส่วนมากแล้วมักจะไหว้ครูไม่เกิน 3 นาที นักดนตรีต้องอาศัยความชำนาญสังเกตท่ารำของนักมวยเพื่อให้เพลงกับท่ารำจบพร้อมกัน ในยกแรกจะบรรเลงเพลงแขกเจ้าเซ็น และในยกสุดท้ายยกที่ 5 ก่อนหมดเวลา 1 นาทีก็จะบรรเลงเพลงเชิด ช่วงยกที่ 2-5 จะบรรเลงเพลงสำเนียงแขก แต่หากนักมวยน็อคก่อนจะถึงยกที่ 5 วงปี่ชวากลองแขกก็ไม่ต้องบรรเลงเพลงเชิด งานวิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานของผู้วิจัยในเรื่องของระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงสรรหม่าในการชกมวยไทย การบรรเลงเพลงสรรหม่าประกอบการชกมวย

ธีรยุทธ ตุ่มฉาย (2549) การเห่เรือในกระบวนพยุหยาตราชลมารค ดนตรีพระราชพิธีในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคมีอยู่ด้วยกัน 2 วงได้แก่ วงเครื่องประโคมแดรสังข์มโหรีทีกและวงกลองแขกปี่ชวา ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงได้แก่ ปี่ชวา 1 เล้า กลองแขก 1 คู่ โหม่ง 1 ใบ (บางครั้งก็ใช้ฉิ่งบรรเลงแทนโหม่ง) และหัวหน้าวงที่จะช่วยสลับเป่าปี่ ตีฉิ่ง ตีกลองบ้าง เนื่องจากระยะทางเป็นทางไกล บรรเลงอยู่ในเรือรบหลวง 2 ลำคือ เรือกลองนอก (อี่เหลื่อง) จะเล่นเพลงสรรหม่าไทยอย่างเดียว และเรือกลองใน (แตงโม) โดยขณะขบวนเคลื่อนอยู่ในลำน้ำวงกลองแขกปี่ชวา ก็จะบรรเลงสรรหม่าตลอดทางทั้ง 2 ลำ จนถึงท่าที่เรือพระที่นั่งจะเข้าเทียบท่า วงดนตรีถึงจะเปลี่ยนไปบรรเลงเพลงแปลง และจะบรรเลงไปจนกว่าเรือจะเทียบเข้าท่าได้สนิท ส่วนวงปี่ชวากลองแขกของสำนักพระราชวังนั้น จะบรรเลงอยู่ในเรือรูปสัตว์ต่าง ๆ จะบรรเลงประเภท 2 ชั้นเช่น เพลงถอนสมอ เพลงลมพัดชายเขา เพื่อเป็นการประโคมไปตลอดในกระบวนพยุหยาตราชลมารค ซึ่งกระบวนการจัดเตรียมการฝึกซ้อมนั้นจะอยู่ที่ประมาณ 8 เดือน ใช้เจ้าหน้าที่และพนักงานที่เกี่ยวข้องทั้งหมดเกือบหมื่นคน การเห่เรือและบทเห่เรือเป็นสิ่งสำคัญในกระบวนเรือพระราชพิธีในครั้งนี้ ยังคงมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ที่ยังคงทำบรรยากาศของกระบวนเรือพระราชพิธี ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์สมกับเป็นกระบวนเรือที่ยิ่งใหญ่ของโลก งานวิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของปี่ชวาในงานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินในกระบวนพยุหยาตราชลมารค อีกทั้งยังเชื่อมโยงในเรื่องของเพลงสรรหม่าที่ใช้ในกระบวนพยุหยาตราชลมารค

มนัส ขาวปลื้ม (2541) แม่ไม้เพลงกลอง หนังสือเล่มนี้จัดพิมพ์ขึ้นเพื่อเป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนัส ขาวปลื้ม เนื้อหาของหนังสือบันทึกถึงการถึงแก่กรรมของนายมนัส ขาวปลื้ม รวมทั้งมีการจดบันทึกหน้าทับตะโพน ตะโพนมอญ เพลงที่ประพันธ์ขึ้นเป็นเพลงเถาคือเพลงนกกระจอกทอง เถา และหน้าทับกลองแขกเพลงสรรหม่าไทย หรือสรรหม่าใหญ่ เมื่อบรรเลงสรรหม่าไทยแล้วก็บรรเลงเพลงแปลงต่อไป เพลงแปลงเป็นหน้าทับของการบรรเลงกลองแขกปี่ชวา เป็นเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวมีลีลาในการบรรเลงที่กระชับ รวดเร็ว สนุกสนาน สรรหม่าไทยเป็นหน้าทับ

ของการบรรเลงปี่ชวากลองแขกโดยเฉพาะ ผู้บรรเลงจะต้องมีความสามารถสูง มีความจำเป็นเยี่ยม เสียงของกลองแขกที่ใช้กับหน้าทับนี้คือ กลองแขกตัวผู้ ตึง หนึ่ง เหน่ง จ๊ะ ป๊ะ กลองแขกตัวเมีย ทั้ง หนึ่ง เหน่ง จ๊ะ ณะ ถาด ป๊ะ หน้าทับสระหม่าใหญ่ แบ่งออกได้ 3 ส่วนใหญ่ ๆ คือ ไม้ตัน ไม้โปรย ไม้แตก หนังสือแม่ไม้เพลงกลองเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของหน้าทับเพลงสระหม่าใหญ่ที่ใช้วงปี่ชวากลองแขกที่บรรเลงควบคู่กันไปกับปี่ชวา มีการแบ่งสัดส่วนของหน้าทับเพลงสระหม่าออกมา และยังมีการจัดบันทึกหน้าทับเพลงสระหม่าใหญ่ของครูมนัส ขาวปลื้ม

บุญช่วย โสวัตร (2531) การบรรเลงดนตรี กับการเล่นตะกร้อลอดบ่วง ในหนังสือดนตรีไทย อุดมศึกษา ครั้งที่ 20 การเล่นตะกร้อลอดบ่วงของไทยโดยทั่วไปมักจะไม่ค่อยมีดนตรีเข้าไปบรรเลง ร่วมกับการแข่งขันวันแต่เป็นนัยสำคัญ เช่น ชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย เป็นต้น โดยบุคคลสำคัญที่ ขึ้นชื่อในเรื่องของการเป่าปี่ชวาคือครูเทียบ คงลายทอง โดยปี่ชวาเป็นเครื่องเป่าที่ครูเทียบถนัดเป็นพิเศษ สามารถบังคับเสียงได้อย่างใจ วิธีการสอนดนตรีของครูเทียบที่ควรเป็นแนวปฏิบัติที่ดีต่อครูสอน ดนตรีในยุคปัจจุบันได้แก่ ครูเทียบมักจะหาโอกาสให้ศิษย์ได้เรียนรู้ประสบการณ์ตรงอยู่เสมอ อย่างเช่น ครูได้สอนเรื่องวงปี่ชวากลองแขกกับกีฬาไทยชนิดหนึ่งได้แก่ “ตะกร้อลอดบ่วง” สมัยนั้น กรุงเทพมหานครยังไม่ได้รวมเข้าด้วยกัน ซึ่งในครั้งนั้นครูบุญช่วยได้ติดตามครูเทียบไปดูการบรรเลง ครั้งนั้นด้วย วงที่บรรเลงประกอบการเล่นตะกร้อลอดบ่วงคือ วงปี่ชวากลองแขก เพลงที่ใช้บรรเลง ได้แก่ เพลงสระหม่า โยน แปลง เพลงเกร็ดในอัตราสองชั้น วิธีการบรรเลงนั้นแบ่งเป็น 2 ขั้นตอนได้แก่ การบรรเลงโหมโรงและการบรรเลงขณะแข่งขัน โหมโรงของวงปี่ชวากลองแขกที่ใช้ในการบรรเลง ตะกร้อลอดบ่วงนั้นต้องตั้งเพลงสระหม่า โยน และแปลง เป็นอันดับแรก จะบรรเลงไปจนจบซึ่งเวลา โหมโรงจบก็จะถึงช่วงเวลาแข่งขันพอดี แต่หากเวลาหมดก่อนอันครานั้น ผู้บรรเลงสามารถนำเพลง เกร็ดสองชั้นมาตั้งแล้วออกเพลงสระหม่าต่อไปต่อได้ เมื่อกีฬาตะกร้อลอดบ่วงเริ่มส่งลูกก็จะบรรเลงไป ตามกระบวนการบรรเลง เมื่อผู้เล่นเตะตะกร้อเข้าบ่วงได้ วงดนตรีก็จะบรรเลงออกโยน และแปลงไป ครั้งหนึ่ง แล้วก็กลับมาตั้งการบรรเลงที่เพลงสระหม่าอีกครั้ง จะบรรเลงไปในแนวทางเดียวกัน จนกว่าจะเสร็จสิ้นการแข่งขันของแต่ละคณะโดยนักดนตรีก็จะมีช่วงพักตอนที่เก็บลูกตะกร้อลงมาจาก บ่วงไปจนถึงการเริ่มส่งลูกตะกร้อเริ่มเล่นใหม่ การแข่งขันจะใช้เวลาประมาณ 20-30 นาที หากเป็น ผู้บรรเลงที่มีฝีมือก็สามารถตกแต่งปรุงรสในการบรรเลงได้ แต่หากประสบการณ์น้อยก็อาจจะ ก่อให้เกิดความเบื่อหน่าย จึงอาจยกเยื้องนำเพลงสองชั้นขึ้นมาบรรเลงปรุงแต่งการบรรเลงให้น่าสนใจ ขึ้นก็ได้ บทความจากหนังสือเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของเพลงสระหม่าใหญ่ที่ใช้

บรรเลงในงานของกีฬาคือการเตะตะกร้อลอดบ่วง อีกทั้งยังเป็นอีกบทบาทหนึ่งของเพลงสรรหม่าที่นอกเหนือจากการใช้ในงานพระราชพิธีอีกด้วย

มนตรี ตราโมท (2552) การบรรเลงดนตรีประกอบพิธีและประเพณีชีวิต พระมหากษัตริย์ของไทยเราตั้งแต่โบราณย่อมทรงเป็นพุทธศาสนูปถัมภก ทรงเคร่งครัดอยู่ในพระพุทธานุศาสนะและบำรุงศาสนาเป็นพระราชกรณียกิจอย่างเคร่งครัดสืบต่อมามีหลายพิธีที่เกี่ยวกับพระพุทธานุศาสนะ เช่น พระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน ดนตรีที่จะกล่าวถึงในการทอดผ้าพระกฐินนี้ก็คือวงปี่พาทย์ วงปี่พาทย์ที่จะบรรเลงประกอบพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินจะต้องตั้งบรรเลงอยู่ ณ บริเวณใกล้พระอุโบสถแล้วแต่วัดใดว่าจะมีเนื้อที่ใดเหมาะสม แต่ถ้าวัดใดพระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินด้วยขบวนพยุหยาตรา ดนตรีที่ประกอบในขบวนนั้นก็จะเป่าวงกลองชนะ ซึ่งมีปี่ชวาดำเนินทำนอง มีเปิงมางตีทำและกลองชนะตีรับเป็นระยะ ๆ ไปจนตลอดทาง ถ้าเสด็จพระราชดำเนินด้วยขบวนพยุหยาตราทางชลมารคก็จะมีเรือจัดเป็นขบวนริ้วพยุหยาตรา ในขบวนเรือจะเรืออยู่ 2 ลำ ลำหนึ่งเรียกว่า เรือกลองใน อีกลำหนึ่งเรียกว่า เรือกลองนอก คำว่า เรือกลอง คือเรือที่มีวงปี่ชวากลองแขกบรรเลงอยู่ในเรือลำนั้น เมื่อขบวนพยุหยาตราเคลื่อนมาในลำน้ำ กลองแขกปี่ชวาก็จะบรรเลงเพลงสรรหม่ามาตลอดทางทั้งเรือกลองในและเรือกลองนอก ไปจนถึงท่าที่เรือพระที่นั่งจะเข้าเทียบท่าวงปี่ชวากลองแขกจึงเปลี่ยนบรรเลงเป็นเพลงแปลง จนเรือเข้าเทียบท่าสนิท และเมื่อเสด็จพระราชดำเนินขึ้นวัดแล้วนั้นก็เป็นที่ของวงปี่พาทย์ที่บรรเลงอยู่ ณ พระอุโบสถ บทความจากหนังสือเล่มนี้มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัยในเรื่องการเป่าปี่ชวาในงานพระราชพิธีการทอดผ้าพระกฐินในการเสด็จพระราชดำเนินในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในการบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ในแต่ละส่วนอีกด้วย

บทที่ 2

มูลบทที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่องการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้วิจัยแบ่งประเด็นเนื้อหาที่จะทำการศึกษาออกเป็น 3 หัวข้อดังนี้

2.1 ปี่ชวา

2.2 กลองแขก

2.3 เพลงสรรหมาให้ใหญ่

2.1 ปี่ชวา

ปี่ชวา เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่ามีลิ้นปี่เป็นจุดกำเนิดเสียง ผู้บรรเลงนั้นจะต้องมีความชำนาญทางด้านเครื่องเป่าอยู่พอสมควรเนื่องจากลักษณะของการควบคุมเสียงของปี่ชวามีความพิเศษมากกว่าเครื่องเป่าอื่น ๆ โดยส่วนมากจะต้องผ่านการเรียนปี่ในมาเป็นพื้นฐาน ซึ่งปี่ชวาก็ได้ถูกบรรจุให้อยู่ในวงดนตรีไทยหลายประเภท เช่น วงเครื่องสายปี่ชวา วงปี่พาทย์นางหงส์ และวงปี่ชวา กลองแขก (ศิริ อเนกสิทธิสิน, 255, น. 121)



ภาพที่ 1 ปี่ชวา

ที่มา: ยศพล คมขำ

2.1.1 ความเป็นมาของปี่ชวา

หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ของราชบัณฑิตยสถานได้อธิบายเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่ามีลิ้นสรุปความได้ว่า ปี่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ตัวเลาปี่ทำด้วยไม้แก่นหรือไม้จริง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยุง ต่อมาผู้มีผู้นำวัตถุอย่างอื่นมาทำเลาปี่ เช่น งา ศิลา โดยทำการกลึงวัสดุให้เป็นรูปภายในเจาะกลวงตลอดทั้งเลา ทางด้านบนจะเจาะเป็นช่องรูเล็กสำหรับใส่ลิ้นปี่สำหรับเป่า ลิ้นปี่ทำด้วยใบตาล 4 ชั้น ตัดกลมผูกติดกับท่อลมเล็ก ๆ ที่เรียกว่า “กำพวด” ซึ่งทำด้วยทองเหลือง เงิน นาก หรือโลหะอื่น ๆ ทำให้มีลักษณะเรียวยาวประมาณ 5 เซนติเมตร การผูกเชือกให้ลิ้นติดใบตาลใช้วิธีการผูกเรียกว่า “ผูกตะกรุดเบ็ด” หัวกำพวดที่สอดเข้าไปในช่องทวนบนจะโผล่กว่าทางปลายที่ผูกกับลิ้นปี่เล็กน้อย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 93) ปี่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่มีจุดกำเนิดเสียงคือลิ้นปี่ เครื่องดนตรีประเภทปี่ที่นิยมใช้กันในปัจจุบันนั้นมีด้วยกัน 3 ชนิดด้วยกันคือ ปี่ใน ปี่มอญ และปี่ชวา ปี่ชวาเป็นเครื่องดนตรีที่มีลิ้นเป็นจุดกำเนิดเสียงเช่นเดียวกันกับปี่อื่น ๆ ที่ได้กล่าวมาข้างต้น ซึ่งราชบัณฑิตยสถานได้อธิบายไว้ดังนี้

ปี่ชวา ปี่ชนิดหนึ่ง ลักษณะเป็นปี่ 2 ท่อน ท่อนเลาปี่ยาวประมาณ 27 เซนติเมตร ท่อนลำโพงยาวประมาณ 14 เซนติเมตร เจาะรูนิ้ว รูปร่างลักษณะเหมือนปี่ไฉนเพียงแต่มีขนาดยาวกว่า กล่าวคือปี่ชวา เมื่อสวมท่อนลำโพงและเลาปี่เข้าด้วยกันแล้วยาวประมาณ 38-39 เซนติเมตร ปากลำโพงก็กว้างขนาดเดียวกับปี่ไฉน ทำด้วยไม้จริงหรืองา ที่ทำต่างจากปี่ไฉนคือ ตอนบนที่ใส่ลิ้นปี่ทำให้บานออกเล็กน้อย ลักษณะของลิ้นปี่ก็เหมือนกับลิ้นปี่ของปี่ไฉน แต่ยาวกว่าเล็กน้อย เหตุที่ปี่ชวามีลักษณะรูปร่างเหมือนปี่ไฉน เข้าใจว่า คงได้แบบอย่างมาจากปี่ไฉนของอินเดีย แต่ดัดแปลงให้ยาวกว่า เสียงที่เป่าออกมาจึงแตกต่างไปจากปี่ไฉนสันนิษฐานว่าไทยนำเอาปี่ชวาเข้ามาคราวเดียวกับกลองแขก ในสมัยอยุธยาตอนต้นนั้นมีปี่ชวาใช้ในกระบวนพยุหยาตราดังปรากฏในลิลิตยวนพ่ายว่า

“สรวยศรัทพทศุโฆษฆ้อง กลองไชย
ท่มพ่างแดรสังขชวา ปี่ห่อ”

ซึ่งคงจะหมายถึงปี่ชวาและปี่ห่อหรือปี่อ้อ ปี่ชวาใช้คู่กับกลองแขกในการรำอาวุธ เช่น กระบี่กระบอง รำกริช ใช้ในวงปี่พาทย์นางหงส์ วงดนตรีที่เรียกว่า “วงปี่ชวา กลองแขก” หรือ “วงกลองแขกปี่ชวา” และวงบัวลอย ทั้งนำไปใช้เป่าในกระบวนแห่ซึ่งจำปี่เป่านำกลองชนะในกระบวนพยุหยาตราด้วย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 96-97)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า ปี่ชวามีการนำเข้ามาพร้อมกับกลองแขกในช่วงสมัยอยุธยาตอนต้น ซึ่งข้อความที่ระบุนั้นสอดคล้องกับข้อมูลความเป็นมาของปี่ชวาในหนังสือดนตรีในพระราชพิธีของบุญตา เขียนทองกุลที่อธิบายว่า “ปี่ชวา” เป็นเครื่องเป่าปรากฏในสมัยอยุธยาตอนต้น เข้ามาพร้อมกับกลองแขกในการเล่นละครเรื่องอิเหนา และพบว่าได้นำปี่ชวาร่วมกับกลองชนะในกระบวนพยุหยาตราเสด็จพระราชดำเนินแล้วเรียกว่า “จำปี่” (บุญตา เขียนทองกุล, 2548, น. 155)

ปี่ชวาเป็นเครื่องเป่าที่มีส่วนประกอบแบ่งเป็น 2 ท่อนคือส่วนตัวเลาปี่และส่วนลำโพง ลักษณะทางกายภาพของปี่ชวานั้นมีความคล้ายกับปี่ไฉนที่ใช้ในงานพระราชพิธีของไทย ราชบัณฑิตยสถานได้อธิบายเรื่องปี่ไฉนไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ความว่า

ปี่ไฉน ปี่ชนิดหนึ่ง ลักษณะเป็นปี่ 2 ท่อน ถอดออกจากกันได้ ท่อนบนเรียวยาว ปลายผายออกเล็กน้อยเรียกว่า “เลาปี่” ท่อนล่างปลายบานเรียกว่า “ลำโพง” เมื่อนำมาสวมเข้ากันจะมีรูปร่างเรียวยาวปลายบานคล้ายดอกลำโพง ทำด้วยไม้หรืองาช้าง ยาวประมาณ 19 เซนติเมตร ตอนบนที่ไล่ลิ้นลักษณะเป็นรูเล็กประมาณ 1 เซนติเมตรและตอนล่างรูกว้าง ท่อนลำโพงนั้นควั่นลูกแก้วตรงกลาง 1 เปลาะ ลำโพงกว้างประมาณ 7-8 เซนติเมตร เลาปี่เจาะรูนิ้วเรียงกันตามความยาว 7 รู และมีรูนิ้วค้ำข้างหลัง 1 รู ในระหว่างรูที่ 1 กับรูที่ 2 ข้างหน้า เหนือรูที่ 1 กลึงไม้ควั่นเป็นลูกแก้ว 1 เปลาะ ลิ้นปี่ไฉนทำด้วยใบตาลซ้อน 4 ชั้นตัดกลมผูกติดกับกำพวด ตอนที่สอดใส่ในเลาปี่เคียนด้วยเส้นด้าย แต่เหนือเส้นด้ายที่เคียนนั้นมี “กะบังลม” ลักษณะเป็นแผ่นกลมบางทำด้วยโลหะหรือกะลาสำหรับรองริมฝีปาก เพื่อเวลาเป่าจะได้ไม่เมื่อยปาก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 95)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า ลักษณะของปี่ไฉนนี้นั้นมีลักษณะทางกายภาพคล้ายกับปี่ชวาอย่างชัดเจน ทั้งส่วนของเลาปี่ที่มีการแยกเป็น 2 ส่วน คือ “เลาปี่” และ “ลำโพงปี่” มีการเจาะรูบังคับเสียง 7 รู รูนิ้วค้ำ 1 รู และยังมีสิ่งที่เรียกว่า “กะบังลม” คล้ายกับปี่ชวาอีกด้วย ปี่ไฉนเข้าใจว่าไทยได้แบบอย่างมาจากเครื่องดนตรีของอินเดีย เรียกว่า Shahnai, Surnai, Sanai หรือ Senai เป็นเครื่องเป่าที่ทำด้วยไม้ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 95) มีขนาด 30 เซนติเมตร มีรู 7 รู ในไตรภูมิพระร่วงก็ได้มีการกล่าวถึง “ปี่ไฉนแก้ว” ว่าเป่าปี่ไฉนแก้วเลาหนึ่งชื่อว่า นันทไฉน แสดงให้เห็นว่าไทยคงจะรู้จักและนำมาใช้ตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่ก่อนก็อาจจะนิยมปี่ชนิดนี้เป็นอันมาก จึงได้ปรากฏนามบรรดาศักดิ์อยู่ในพระอัยการตำแหน่งนาพลเรือนครั้งกรุงศรีอยุธยา ตำแหน่งพนักงานปี่พาทย์ว่า

“ขุนไฉนยไพบราห” ซึ่งคงจะหมายถึงว่า เป็นผู้เป่าปี่ชนิดนี้ได้ไพบราหะ โคลงนิราศหริภุญชัย ซึ่งสันนิษฐานว่าแต่งในสมัยอยุธยาหรือก่อนหน้านั้นขึ้นไป เรียกเครื่องเป่าชนิดนี้ว่า “สละไฉน” และในลิลิตยวนพ่าย เรียกว่า “ทรโน” ดังปรากฏในโคลงบทหนึ่งที่ปรากฏในสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ดังนี้

“สรวญศรพิทศุโขมฆ้อง	กลองไชย
ห่มพ่างแดรสังขขวา	ปี่ห่อ
มฤทังค์ทรโนทรอ	ทรรพราช
ดั่งเดือดมัวพ้อก้อ	โกรศกรยงฯ” (ราชบัณฑิตยสถาน,

2545, น. 95-96)

ปีไฉนที่ไทยนำมาใช้นั้น แต่เดิมจะใช้ทำการอันใดบ้างยังคงไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด เพียงแต่ปรากฏเอกสารจากหนังสือเพียงบางส่วนเท่านั้น ซึ่งหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ยังได้อ้างถึงหนังสือเรื่อง พระอภัยมณี กล่าวถึงปีไฉนสรุปความได้ว่าการใช้ในการประโคมคู่กับแดรสังข์เวลาพระมหากษัตริย์เสด็จออก เช่น ตอนท้าวสุริโยไทย เจ้าเมืองการเวก เสด็จออกรับทูตพระอภัยมณี ซึ่งมีข้อความดังนี้

ประโคมทั้งสังข์แดรออกแซ่ซ้อง
 ทำคู่กลองแจกเสนาะเพราะสำเนียง
 ปีไฉนได้ทำนองกลองชนะ
 เสียงเปิงปะเปิงครี๊มกระหึ่มเสียง
 อำมาตย์หมอบนอบน้อมอยู่พร้อมเพรียง
 บังคมเคียงคอยสดับรับโองการ

ภายหลังปีไฉนคงนำไปใช้ในกระบวนแห่งคู่กันกับปี่ชวาโดยมีจำปีใช้เป่านำกลองชนะในกระบวนพยุหยาตรา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 95-96)

จากการสรุปความข้างต้นจะเห็นว่า ปีไฉนนี้นั้นมีหลักฐานปรากฏอยู่ในไตรภูมิพระร่วงของสุโขทัย โคลงนิราศหริภุญชัย และลิลิตยวนพ่ายในสมัยอยุธยา มีชื่อเรียกที่แตกต่างกันออกไปตามหลักฐานของประวัติศาสตร์แต่ละยุคสมัย แต่ที่สำคัญที่สุดจะเห็นว่า ปีไฉนนี้นั้นมีลักษณะรูปร่างคล้ายกับปี่ชวาอย่างมาก ทั้งการแยกส่วนของปี่ชวาออกเป็น 2 ส่วน คือเลาปีและลำโพงของปี รวมถึงลิ้นปีของปี่ชวาและปีไฉนก็ยังคงมีความคล้ายคลึงกันอีกด้วย

2.1.2 ลักษณะทางกายภาพของปี่ชวา

ปี่ชวา มีลักษณะทางกายภาพเป็น 2 ท่อนเหมือนปี่ไฉน คือ ท่อนเลापยาวราว 27 เซนติเมตร และท่อนลำโพงยาวราว 14 เซนติเมตร เจาะรูนิ้ว และรูปร่างลักษณะก็เหมือนปี่ไฉนทุกประการแต่มีขนาดยาวกว่าปี่ไฉน เมื่อปี่ชวาประกอบทั้ง 2 ส่วนนี้เข้าด้วยกันแล้วจะยาวโดยประมาณ 38-39 เซนติเมตร ตรงปากลำโพงก็กว้างขนาดเดียวกับปี่ไฉน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2530, น. 86)

ลักษณะทางกายภาพของปี่ชวาแบ่งออกเป็น 2 ส่วนด้วยกันได้แก่ ส่วนเลापชวาและส่วนลำโพงของปี่ชวา ครูป๊ีบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายส่วนประกอบของปี่ชวาไว้ว่า ประกอบด้วยกัน 3 ส่วน ความว่า “ปี่ชวา จะประกอบไปด้วย 3 ส่วน คือ ลิ้นปี่ เลापปี่ และลำโพงปี่” (ป๊ีบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2565) โดยผู้วิจัยแสดงองค์ประกอบทางกายภาพของปี่ชวา ดังแผนภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 2 ลักษณะทางกายภาพของปี่ชวา

ที่มา: ยศพล คมขำ

2.1.2.1 ลิ่นปี่

ลิ่นปี่ชาวจะมีส่วนประกอบด้วยกันอยู่ 3 สิ่งคือ กำพวด ใบตาล และกะบังลม ซึ่งครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของลิ่นปี่ชาวไว้ดังนี้

ลิ่นปี่ชาว ถือว่าเป็นส่วนที่สำคัญในการบังคับเสียงของปี่ชาวเลยก็ว่าได้ ตัวลิ่นปี่ชาวสำคัญที่สุดคือใบตาล ใบตาลที่นำมาตัดลิ่นปี่ชาวจะต้องมีความพอดี จะใช้ในส่วนในช่วงปลายของใบตาล ซึ่งช่วงปลายจะนำมาตัดลิ่นปี่ชาว ช่วงกลางจะนำมาตัดลิ่นปี่ใน และช่วงโคนใบจะนำมาทำลิ่นปี่มอญ ช่วงปลายใบที่เราจะนำมาตัดลิ่นปี่ชาวนั้น ก็จะต้องเลือกดูให้ดี จะต้องไม่บางจนเกินไป หรือหนาจนเกินไป เพราะหากหนาจนเกินไปหรือบางจนเกินไปก็จะทำให้เสียงแหบและเสียงฮ่อของปี่ชาวนั้นไม่ออก (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2565)

จะเห็นได้ว่า ลิ่นปี่ชาวนั้นดูเหมือนจะเป็นองค์ประกอบที่เล็กน้อย แต่ก็ดูจะเป็นจุดที่ต้องให้ความสนใจเป็นอย่างมากของเครื่องเป่าประเภทที่มีลิ่น กำพวดนั้นโดยส่วนมากแล้วมักจะทำจากโลหะประเภท ทองเหลือง เงิน นาก แต่หากนักดนตรีท่านใดมีทรัพย์มากหน่อยก็อาจจะทำจากทองคำก็ได้ (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2565)

กะบังลม เป็นส่วนประกอบที่พิเศษอย่างหนึ่งของปี่ชาว ปี่โฉน และปี่มอญ กะบังลมเป็นแผ่นที่มีลักษณะกลมบาง บ้างก็ทำด้วยกะลามะพร้าวหรือโลหะ ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้ให้ข้อมูลไว้ดังนี้

“กะบังลม ส่วนนี้จะติดไว้กับลิ่นปี่ เพื่อใช้เป็นที่กั้นลมของผู้เป่าปี่ เนื่องจากด้านบนของเลาปี่มีขนาดเล็กแล้วไม่มีทวนบนอย่างปี่ในเลยต้องมีกะบังลมไว้รองปากของผู้เป่า ซึ่งหากไม่มีก็จะทำให้ผู้เป่าไม่สามารถประคองลมให้อยู่นิ่งเฉยได้โดยส่วนมากแล้วก็จะทำด้วยกะลา แต่หากมีเงินหน่อยก็อาจจะทำด้วยงาก็ได้” (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2565)



ภาพที่ 3 ลิ่นปี่ชาวและกะบังลม

ที่มา: ยศพล คมขำ

2.1.2.2 เล่าปี่ชวา

เล่าปี่มีความยาวโดยประมาณ 27 เซนติเมตร ส่วนมากทำจากไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยุง หรือบางครั้งก็อาจจะทำด้วยงาช้าง โดยรูปร่างของตัวเล่าปี่ชวาจะมีลักษณะทรงกระบอกจากใหญ่ขึ้นมาเล็ก ปลายด้านในจะเจาะกลวงตลอดทั้งเลา มีลักษณะคล้ายกับปี่ไฉนที่ใช้ในงานพระราชพิธี มีรูบังคับเสียง 7 รู รูนิ้วค้ำอีก 1 รู ด้านบนของตัวเล่าปี่ที่เสียบลิ้นปี่ หรือเรียกอีกอย่างว่า “รูเสียบกำพวด” (จักรายุธ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2565) รูเสียบกำพวดนั้นมีขนาดความกว้างโดยประมาณ 1 เซนติเมตร โดยช่างแต่ละคนทำทรงช่วงระหว่างลูกแก้วกับรูเสียบกำพวดไม่เหมือนกัน บ้างก็จะเป็นแนวตรง บ้างก็ทำทรงโค้งตามที่ครูจักรายุธเรียกว่า “ทรงพลูจีบ” (จักรายุธ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2565) ถัดลงมาจากที่เสียบลิ้นปี่จะมีการทำลูกแก้วไว้ด้านบนของรูบังคับเสียง ส่วนล่างของเล่าปี่จะมีลักษณะเป็นเส้นลวด คุรूपีบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายไว้ว่า “ด้านล่างที่เป็นเส้นลวดของปี่ชวา จะแตกต่างกันไปตามลักษณะของสกุลช่าง ซึ่งช่างบางคนก็มีบ้าง หรือบางคนก็ไม่มีบ้างแล้วแต่ผู้ทำ” (ปี่บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2565)

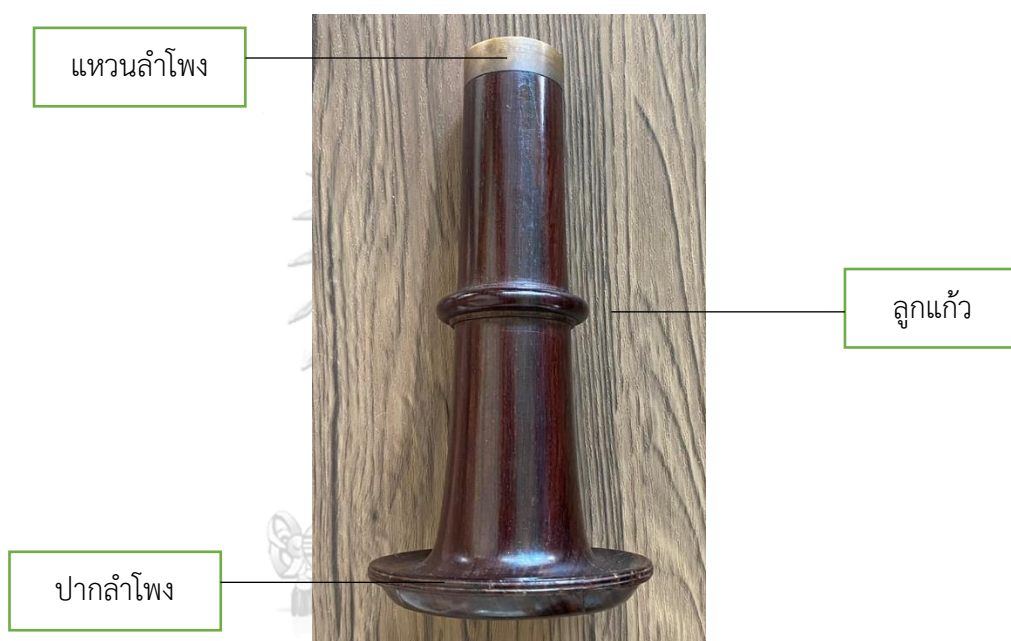


ภาพที่ 4 เล่าปี่ชวา

ที่มา: ยศพล คมขำ

2.1.2.3 ลำโพงปี่ชวา

ลำโพงปี่ชวามีความยาวโดยประมาณ 14 เซนติเมตร มักจะทำจากไม้แก่น เช่นเดียวกับตัวเลापี่ชวา ช่วงปลายของลำโพงปี่ชวาลักษณะจะทำเป็นบานออกคล้ายดอกลำโพง ตรงกลางของตัวลำโพงปี่จะมีการทำลูกแก้วขึ้นมา 1 เปลาะ ช่วงข้อต่อของตัวเลापี่และตัวลำโพงปี่ชวานั้น ครูปั๊บ คงลายทองอธิบายว่า “ส่วนมากตรงช่วงข้อต่อนั้นก็จะทำด้วยโลหะประเภททองเหลืองบ้าง หรือสแตนเลสบ้าง แต่หากมีเงินน้อยก็อาจจะทำด้วยงาแล้วแต่ตามทรัพย์สินที่มี” (ปั๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2565)



ภาพที่ 5 ลำโพงปี่ชวา
ที่มา: ยศพล คมขำ

องค์ประกอบของปี่ชวาแต่ละส่วนนั้น ล้วนมีความสำคัญต่อการกำเนิดของเสียงปี่ชวาเป็นอย่างมาก ครูปั๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายองค์ประกอบโดยรวมของปี่ชวา ความว่า

ปี่ชวา จะด้วยลิ้นปี่ก็ดี กระบังลมก็ดี หรือสัดส่วนของเลापี่ก็ดี ทุกสิ่งนั้นล้วนส่งผลต่อเสียงปี่ชวาเป็นอย่างมาก ลิ้นปี่ หากใบตาลหน้าเกินไปเสียงก็จะออกลำบาก ลิ้นหนักเกินไปก็จะไม่สะดวกในการเลียงลม กระบังลมหากไม่มีก็จะลำบากในการประคับประคองลม แล้วตัวเลापี่ชวาจะต้องขึ้นเสียงสูงลงเสียงต่ำได้ และ

เสียงที่สำคัญอย่างเสียง ฮ่อ ของปี่ชวาจะต้องออกด้วย (ปี่บ คงลายทอง, สัมภาษณ์,

28 เมษายน 2565)

ระบบเสียงปี่ชวา มีลักษณะการใช้นิ้วเรียงตามลำดับเหมือนกับปี่ไฉนและขลุ่ยเพียงออ เมื่อไล่เสียงขึ้นและลงจะเกิดเสียงโน้ตเรียงตามลำดับกัน โดยใช้ทางเสียงที่บรรเลงเสียงทางขวา ในสมัยโบราณมีการกำหนดรูปแบบที่เป็นเสียงเอกลักษณ์ของปี่ชวาก็คือเสียง “ฮ่อ” ซึ่งเป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของปี่ชวา (ภัทรระ คมขำ, 2546, น. 16) ผู้วิจัยกำหนดให้ลูกทวนของช่องวงใหญ่เป็นเสียง มี แสดงตารางช่วงเสียงของปี่ชวาดังนี้

รูนิ้วค้ำ

●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	●	●	●	●	●
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

รูบังคับเสียง

●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	●	●	●	○	○
●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	●	●	○	○	○
●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล

จากตารางด้านบนการแสดงช่วงเสียงของปี่ชวา โดยผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ในการเปิด-ปิดนิ้วการบังคับเสียงของปี่ชวาไว้ดังนี้

- สัญลักษณ์แสดงการปิดนิ้ว
- สัญลักษณ์แสดงการเปิดนิ้ว

2.1.3 บทบาทหน้าที่ของปี่ชวา

ครูปี่บ คงลายทอง ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าไว้ดังนี้

หน้าที่เครื่องเป่าของนักดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นปี่หรือขลุ่ย ก็จะมีหน้าที่ที่คล้ายกัน คือ จะต้องเป่าบรรเลงให้เข้ากับวงดนตรีประเภทนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นปี่ใน ขลุ่ย ปี่ชวา หรือปี่มอญ หรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ได้รับหน้าที่ ก็คงจะต้องมีท่าทีในบทบาทของคนเครื่องเป่า อย่างเช่นผู้เป่าจะต้องสามารถระบายลมได้ให้เสียงนั้นต่อเนื่อง ทำให้บทบาทของเครื่องเป่านั้นดำเนินไปได้อย่างราบรื่น และก็จะสามารถกลมกลืนกับทำนองเพลงพร้อมกับวงดนตรีนั้น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งปี่ชวาเป็นเครื่องดนตรีที่ละเอียดอ่อน ต้องใช้การฝึกฝนอย่างมาก ด้วยการเป่าที่ต้องอาศัยการเบียดลมให้เสียงนั้นตรง เพราะบางเสียงก็ไม่สามารถใช้ลมโดยตรงได้เสมอไป (จีป คงลายทอง, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2565)

การเบียดลมของปี่ชวานั้นคือวิธีการเป่าปี่ชวาแบบหนึ่งเป็นการเพิ่มลมเข้าไปในเสียงเพื่อทำให้เสียงนั้นไม่เพี้ยน ปี่ชวานอกจากจะมีองค์ประกอบของเครื่องดนตรีที่ละเอียดอ่อนแล้ว ปี่ชวาก็ยังมีบทบาทหน้าที่ในวงดนตรีไทยปัจจุบันหลายวง ได้แก่ วงปี่ชวากลองแขก วงปี่พาทย์นางหงส์ วงเครื่องสายปี่ชวา ทั้ง 3 วงดนตรีนี้ล้วนมีปี่ชวาเข้าไปมีบทบาทอย่างสิ้นเชิง ซึ่งบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาที่กล่าวมานั้นสอดคล้องกับข้อความในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ที่มีการกล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาความว่า “...ปี่ชวาใช้คู่กับกลองแขกในการร่ำอาวูธ เช่น กระบี่ กระบอง รำกริช ใช้ในวงปี่พาทย์นางหงส์ วงดนตรีที่เรียกว่า “วงปี่ชวากลองแขก” หรือ “วงกลองแขกปี่ชวา” และวงบัวลอย...” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 97) ซึ่งข้อความข้างต้นนั้นสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ที่ครูจักรราษฎร์ ไหลสกุลได้ให้ข้อมูลไว้ดังนี้

แต่เดิมปี่ชวาก็ควบคู่กันมากับกลองแขกอยู่แล้ว ในเรื่องของปี่ชวากลองแขก บทบาทของวงปี่ชวากลองแขกก็มิให้เห็นอยู่ทั่วไป เช่น ในงานพระราชพิธี การแสดงกระบี่กระบอง ชกมวย หรือไม่ว่าจะเป็นเข้าไปร่วมอยู่ในวงดนตรีไทย อย่างเช่นวงปี่พาทย์นางหงส์ ก็เป็นการรวมกันของวงปี่ชวากลองแขกเข้ากับวงปี่พาทย์ ถอดปี่ในออก ถอดตะโพนออก ปี่ชวาเป็นประธาน ก็ได้วงปี่พาทย์นางหงส์ หรือวงเครื่องสายปี่ชวา ก็นำวงปี่ชวากลองแขกเข้าไปในวงเครื่องสาย ถอดขลุ่ยเพียงออออก ถอดโพนร่ำมะนาออก แล้วนำขลุ่ยหลิบกับกลองแขกใส่เข้าไปในวงก็ได้วงเครื่องสายปี่ชวา (จักรราษฎร์ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2565)

จากข้อความข้างต้นก็จะเห็นว่าบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาคงจะมีได้มีเพียงแค่ปี่ชวาอย่างเดียว แต่ปี่ชวาก็ยังถูกนำไปผสมกับเครื่องดนตรีหลากหลายวง มีทั้งการประกอบการแสดง ทั้งสำหรับการบรรเลงดนตรีเพื่อความบันเทิง ครูปี่บ คงลายทอง ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาไว้ดังนี้

บทบาทหน้าที่ของปี่ชวา ในทุกวันนี้ที่ยังคงมีให้เห็นอยู่ในสังคมไทยก็คือ การชกมวย ด้วยเหตุที่ว่า เสียงของปี่ชวาและกลองแขกช่วยปลุกอารมณ์ทำให้มีความฮึกเหิม ทำให้เกิดทำนองที่ยั่วยุ หรือเป็นกำลังใจให้กับผู้ที่ทำหน้าที่ชกมวยอยู่ตรงนั้น บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาจะเห็นว่าสามารถเป่าอิสระก็ได้หรือสามารถรวมวงกันก็ได้ ในการบรรเลงรวมวงที่มีปี่ชวาเข้าไปมีบทบาทด้วยนั้นก็จะเห็นว่ามียังปี่พาทย์นางหงส์หรือไปอยู่ในวงเครื่องสายปี่ชวา ซึ่งบทบาทหน้าที่ในแต่ละวงก็จะมี ความแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบของวง (ปี่บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปความได้ว่า บทบาทหน้าที่ของปี่ชวานั้นจะมีอยู่ 2 ประเภทคือ สามารถเป่าอิสระได้และสามารถเป่าแบบรวมวงได้ ซึ่งวงที่ปี่ชวาสามารถเป่าอิสระได้นั้นคือวงปี่ชวากลองแขก เพราะมีเครื่องดำเนินทำนองเพียงแค่เครื่องเดียวคือปี่ชวา แต่เมื่อนำปี่ชวาซึ่งเป็นเครื่องดำเนินทำนองนำไปผสมในวงดนตรีต่าง ๆ หรือรวมวงแล้ว ก็เห็นว่าจะมีเพียงแค่วงปี่พาทย์นางหงส์กับวงเครื่องสายปี่ชวา ที่มีปี่ชวาเป็นเครื่องดำเนินทำนองเข้าไปผสมกับวงดนตรีต่าง ๆ โดยผู้วิจัยสามารถแบ่งวงดนตรีที่แสดงถึงบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาได้ 3 วงดนตรี คือ วงปี่ชวากลองแขก วงปี่พาทย์นางหงส์ วงเครื่องสายปี่ชวา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1.3.1 บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงปี่ชวากลองแขก

วงกลองแขกหรือวงปี่ชวากลองแขก เป็นวงดนตรีประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในงานพระราชพิธีหรือการบรรเลงทั่วไปเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ ราชบัณฑิตยสถานได้อธิบายถึงบทบาทหน้าที่ของวงกลองแขกไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์มีความดังนี้

วงดนตรีไทยแบบหนึ่ง ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากชาว แต่เดิมมีเครื่องดนตรี 3 ชนิด คือ กลองแขก 1 คู่ ปี่ชวา 1 เล้า ข้องโหม่ง 1 ใบ ไทยเปลี่ยนข้องโหม่งเป็นฉิ่ง การบรรเลงไม่ว่าจะเป็นงานใด ก็ใช้เครื่องผสมวงเพียงเท่านี้ เดิมใช้ในการฟ้อนรำ เช่น รำกริช กระบี่กระบอง ต่อมาใช้นำกระบวนเสด็จและเป็นเครื่องประกอบในงานพระราชพิธีต่าง ๆ คู่กับวงปี่พาทย์มาตั้งแต่สมัยอยุธยา(ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 153)

จากข้อความข้างต้น เมื่อทำการวิเคราะห์ดูแล้วเห็นว่ารูปแบบของวงกลองแขกจากในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ที่กล่าวไว้นั้นก็คือวงปี่ชวากลองแขกที่นักดนตรีไทยเรียกชื่อกันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ก็ได้อธิบายวงปี่ชวากลองแขกไว้ดังนี้

วงปี่ชวากลองแขก กับวงกลองแขก ก็วงเดียวกันนั่นแหละ ปัจจุบันนักดนตรีเราเรียกกันว่าวงปี่ชวากลองแขก ก็เพื่อที่จะแยกประเภทออกจากกัน ถ้าเป็นวงปี่ชวากลองแขกก็จะใช้ในงานมงคล เพลงก็ประเภทเพลงสรรเสริญที่ใช้ในงานพระราชพิธี แต่ถ้าเป็นวงบัวลอยจะใช้ปี่ชวากับกลองมลายู เพลงที่ใช้ก็จะเป็นเพลงอวมงคล ซึ่งทั้งหมดก็เพื่อให้เรียกแยกออกจากกัน (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2565)

วงปี่ชวากลองแขก หากดูจากชื่อก็แล้ว มีได้มีแค่ปี่ชวาและกลองแขก แต่วงปี่ชวากลองแขกมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เล้า กลองแขก 2 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ หนังสือดนตรีในพระราชพิธีได้กล่าวถึงวงปี่ชวากลองแขกความว่า

เดิมปี่ชวากลองแขกใช้ประกอบการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอนรำกริชหรือรำอาวุธ ประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เล้า กลองแขก 1 คู่ และโหม่ง 1 ใบ ต่อมาใช้ฉิ่งแทนโหม่ง เมื่อนำออกมาเล่นเป็นเอกเทศ จึงนำไปใช้ประกอบการรำกระบี่กระบอง และการชกมวยมาจนถึงทุกวันนี้ กลองแขกที่ดีประกอบปี่ชวา แต่เดิมอาจเรียกว่ากลองชวาก็ได้ เพราะราชทินนามข้าราชการในกองพระราชพิธี กระทรวงวัง เคยมีชื่อ “ขุนฉลาดกลองชวา” (บุญตา เขียนทองกุล, 2548, น. 169)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่าวงปี่ชวากลองแขกมีได้อยู่เพียงแค่งานของพระราชพิธีเพียงเท่านั้น แต่ยังมีปรากฏว่านำไปใช้ในการประกอบการแสดงอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกันกับหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในข้างต้น วงปี่ชวากลองแขกในงานพระราชพิธีนั้นไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่ามีมาตั้งแต่เมื่อใดมีปรากฏหลักฐานลายลักษณ์อักษรเพียงในหนังสือดนตรีในพระราชพิธีที่อธิบายเกี่ยวกับพระราชพิธีที่มีการนำปี่และกลองแขกเข้าไปร่วมด้วยความว่า

สมัยรัตนโกสินทร์ วงกลองแขกนำมาใช้ในกระบวนแห่งานพระราชพิธีอาพาธพินาศในรัชกาลที่ 1 ประมาณ พ.ศ. 2343 ว่า “...หามปีพาทย์ 4 ลำรับๆ ละ 5 คน

หามสำหรับละ 3 คน เกณฑ์หามปี 32 เกณฑ์ หามกลองแขก แตรตรง 10 แตรฝรั่ง 10...”

สมัยรัชกาลที่ 4 มีวงกลองแขกร่วมในกระบวนพยุหยาตราเสด็จวัดอรุณราชวรารามในพิธีสงกรานต์เมื่อ พ.ศ. 2398 ความว่า “อนึ่งให้เกณฑ์ปีพาทย์ 4 สำหรับ กลองแขก 4 สำหรับ แตรสังข์ ให้พร้อมเตรียมประโคมที่วัดอรุณราชวราราม ...”

สมัยรัชกาลที่ 5 ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีวงกลองแขกร่วมประโคมในพระบรมหาราชวัง

“...ตั้งน้ำวงด้านในพระที่นั่งไพศาลทักษิณ ครึ่งรุ่งขึ้น ณ วันพฤหัสบดี เดือนสิบสอง แรมเก้าค่ำเวลาเช้า 3 โมง พระราชาคณะผู้ใหญ่นั่งในพระที่นั่งไพศาลทักษิณ 35 รูป พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย 50 รูป เสด็จพระราชดำเนินประทับ ทรงจุดเทียนเครื่องนมัสการแล้ว เวลา 4 โมง 42 นาที ทรงถวายเทียนชนวนแก่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นบวรรั้งสิริยศพันธุ์ ทรงรับไปจุดเทียนชัยประโคมฆ้องชัย แตรสังข์พิณพาทย์กลองแขกเป็นพระฤกษ์ เสด็จแล้วพระสงฆ์รับพระราชทานฉัน แล้วทรงถวายไตรแพรบาตรพัดยาม แล้วสวดภาณวารสำหรับพระราชพิธีต่อไป ... เวลารุ่งเช้า 18 นาที เสด็จพระราชดำเนินเข้าสู่ที่ทรงมูรธาภิเษก พระมณฑปกระยาสนาน ประโคมฆ้องชัยแตรสังข์ พิณพาทย์กลองแขกครั้งทรงเสร็จแล้ว เสด็จพระราชดำเนินขึ้นพระที่นั่งไพศาลทักษิณ...” (บุญตา เขียนทองกุล, 2548, น. 169)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นว่าวงปี่ชวากลองแขกมีการนำมาใช้งานตั้งแต่ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์มาถึงช่วงรัชกาลที่ 4 มีการนำวงกลองแขกเข้าร่วมในกระบวนพยุหยาตราเสด็จวัดอรุณราชวราราม อีกทั้งในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ก็มีการนำวงปี่ชวากลองแขกเข้าไปร่วมในงานพระบรมราชาภิเษกด้วย วงปี่ชวากลองแขก มีขั้นตอนในการบรรเลงซึ่งक्रमดนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ในหนังสือดนตรีในพระราชพิธีของบุญตา เขียนทองกุล สรุปความได้ว่า การประโคมที่เป็นสามัญปฏิบัติอยู่ทุกงาน เมื่อถึงตอนที่ประโคมวงแตรสังข์จะเริ่มต้นบรรเลงก่อนเมื่อบรรเลงไปได้สักระยะ วงปี่พาทย์กับวงกลองแขกถึงจะเริ่มต้นบรรเลงไปพร้อมกัน เมื่อแตรสังข์บรรเลงเสร็จก็หยุด แต่วงปี่พาทย์กับวงปี่ชวากลองแขกจะต้องบรรเลงไปจนจบพิธีในช่วงนั้น (มนตรี ตราโมท, 2529, น. 91-92, อ้างถึงในบุญตา เขียนทองกุล, 2548, น. 170)

วงปีชวากลองแขกนอกจากจะมีการบรรเลงไปพร้อมกับวงปีพาทยในงานพระราชพิธีแล้วนั้น ยังมีงานพระราชพิธีที่เคยใช้วงปีชวากลองแขกบรรเลงอยู่ในงานนั้นด้วยซึ่งก็คือพระราชพิธีตรียัมปวาย หรือพระราชพิธีโล้ชิงช้า ซึ่งครุมนตรี ตราโมทได้อธิบายถึงพระราชพิธีตรียัมปวายไว้ในหนังสือดนตรีในพระราชพิธีโดยสรุปความได้ว่า งานนี้เรียกกันเป็นสามัญว่า โล้ชิงช้า เป็นพิธีของพราหมณ์มีการโปรดเกล้าตั้งพระยาผู้หนึ่งเป็นประธานงานเรียกว่า “พระยายืนชิงช้า” เริ่มพิธีของพราหมณ์ตั้งแต่เทวสถาน และที่เสาชิงช้า ส่วนพิธีของสงฆ์นั้นจะอยู่ที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วันขึ้น 7 ค่ำ เดือน 2 เวลาเช้า พระยาผู้เป็นประธานซึ่งได้รับสมมติว่าเป็นพระอิศวรลงมาเยี่ยมโลกแต่งกายนุ่งผ้าแบบบ่าวขุน สวมเสื้อเยียรบับ สวมเสื้อครุยตามยศและสวมลอมพอก ขึ้นนั่งบนเสลี่ยงแห่จากวัดมาจนถึงบริเวณเสาชิงช้า เข้าสู่โรงมานพและชมรม จากนั้นจึงไปยืนให้นาลิวันโล้ชิงช้า 3 กระดาน เสร็จจากการโล้แล้วจึงแห่กลับทางเดิม การบรรเลงมีแต่กลองแขกบรรเลงสละหม่าเวลานาลิวันโล้ชิงช้า วันขึ้น 9 ค่ำ เวลาเย็นตั้งกระบวนแห่เช่นเดียวกัน มาผ่านหน้าพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ซึ่งเสด็จประทับอยู่ พระยายืนชิงช้าลงจากเสลี่ยงเข้ารับพระราชทานกัลปพฤกษ์ 200 ผล แล้วเคลื่อนขบวนไปยืนให้นาลิวันโล้ชิงช้า 3 กระดานเหมือนเช่นวันก่อน กลองแขกบรรเลงเพลงสละหม่าเวลาโล้ชิงช้า เสร็จแล้วพระยายืนชิงช้า มายังชมรมที่ 1 นาลิวันรำเสนง 3 จบ และสาดน้ำพระยายืนชิงช้า จะเลื่อนไปชมรมที่ 2 และ 3 นาลิวันก็ตามไปรำเสนงแห่งละ 3 จบ กลองแขกต้องบรรเลงเพลงสละหม่าเวลารำ หรือบางครั้งก็ใช้เพลงเขมร และการรำบางทีกี่เรียกว่า รำเขมร ต่อมางานพระราชพิธีทั่วไป ก็ได้มีการงดวงปีชวากลองแขก ด้วยเหตุที่ว่าไม่ว่าจะเป็นงานบรรเลงใดวงปีชวากลองแขกก็จะบรรเลงเพลงสละหม่าอยู่บ่อยครั้ง ปัจจุบันมีการบรรเลงอยู่ในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคเท่านั้น (มนตรี ตราโมท, 2529, น. 103-104, อ้างถึงในบุญฤดา เขียนทองกุล, 2548, น. 170)

จะเห็นได้ว่าปีชวากลองแขกมักปรากฏให้เห็นอยู่ในงานพระราชพิธีตั้งแต่ช่วงสมัยอยุธยาจนถึงช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ ครุจักรยาธู ไหลสกุล ได้อธิบายถึงวงปีชวากลองแขกไว้ว่า

วงปีชวากลองแขก โดยส่วนมากนั้นก็จะเป็นเรื่องของการแห่เสียมมาก
อย่างเช่นในกระบวนพยุหยาตรา ก็จะเป็นการแห่เช่นกัน หรือไม่ว่าจะเป็น
วัฒนธรรมทางของเหนือ ที่เป็นปีแ่น แล้วมีกลองนั้นก็เป็นเรื่องของการแห่ เหตุที่ดู
จะเกี่ยวกับการแห่เพราะมีแค่ปี กับ กลอง ก็สามารถแห่ได้เพราะว่าสามารถเดินได้
โดยลักษณะนี้จะเป็นลักษณะของปีกลอง แห่จากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่ง หรืออย่างเช่น
งานแห่พระแก้วมรกต ก็จะมีกระบวนของปีกลอง ใช้ในงานพระราชพิธี หรืองาน
กองพิธี หากดูตามประวัติก็จะพบว่าก็สันนิษฐานว่ามีตั้งแต่สมัยอยุธยาต่างชาติเข้า

มาค้าขายก็นำสิ่งพวกนี้เข้ามาด้วยมีให้เห็นมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน (จักร
ราช ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2565)

ปี่ชวา กลองแขก เดิมใช้ในงานพระราชพิธีต่าง ๆ เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษก
พระราชพิธีตรียัมปวาย ฯ จนกระทั่งปัจจุบันวงปี่ชวา กลองแขก ก็เห็นว่าจะมีใช้เพียงแค่ พระราชพิธี
เสด็จพระราชดำเนินกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคเท่านั้น แต่ในด้านของประกอบการแสดงก็ยังมี
การนำวงปี่ชวา กลองแขก ไปบรรเลงเช่น การแสดงที่มีการนำเพลงสรรหม่าใหญ่ ซึ่งเป็นเพลงเฉพาะ
ของปี่ชวา กลองแขก นำเพลงเข้าไปบรรเลงอยู่ในการแสดง ได้แก่ ละครในเรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้
ฉวยกริช การแสดงกระบี่กระบอง การแสดงชกมวย ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงที่ล้วนมีให้เห็นอยู่ใน
ปัจจุบัน แต่ก็หาผู้บรรเลงปี่ชวา กลองแขก นั้นได้ยากยิ่ง เนื่องจากเพลงสรรหม่าใหญ่เป็นเพลงที่ต้อง
อาศัยการฝึกฝนจากพื้นฐานจนถึงขั้นชำนาญ จึงจะสามารถบรรเลงได้ (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 3
พฤษภาคม 2565)

วงกลองแขกหรือวงปี่ชวา กลองแขกที่นักดนตรีไทยในปัจจุบันเรียกกันนั้น จะเห็นว่า
มักจะใช้ในงานประเพณีงานมงคลเป็นส่วนมาก เนื่องจากงานที่ใช้วงปี่ชวา กลองแขก มักจะเป็นงาน
พระราชพิธีทั้งสิ้น อีกทั้งมีเพลงประเภทเพลงที่เป็นเพลงมงคลอย่างเพลงสรรหม่าไทย หรือสรรหม่า-
ใหญ่ ที่ใช้ในงานพระราชพิธีกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคในปัจจุบัน ในด้านการแสดงก็จะมี
แสดงละครในเรื่องอิเหนา การแสดงชุดกระบี่กระบอง การแสดงชกมวย ที่มีการใช้วงปี่ชวา กลองแขก
อยู่ด้วย แต่หากเป็นวงปี่ชวาที่ใช้กลองมลายูส่วนมากแล้วก็จะเรียกวานี้ว่าวงบัวลอย ซึ่งเพลงที่ใช้ใน
วงบัวลอยก็จะเป็นเพลงชุดบัวลอย ซึ่งจะใช้ในงานอวมงคลอยู่เสมอ

2.1.3.2 บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์

วงปี่พาทย์นางหงส์มีลักษณะการผสมวงโดยคำว่านางหงส์เป็นชื่อเพลงเรื่องสำหรับ
ปี่ชวามีเพลงพราหมณ์เก็บหัวเหวนเป็นเพลงแรกเรียงไปตามลำดับอีกหลายเพลง เพลงเรื่องนางหงส์
ใช้เฉพาะในการประกอบศพเท่านั้น ในการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์สมัยโบราณเปลี่ยนจากปี่ชวาเลา
เดี่ยวมาเป็นปี่พาทย์ทั้งวง แต่ยังคงใช้กลองทัดตีสองมือพร้อม ๆ กัน (ดั่งคริม ๆ คริม ๆ) ต่อมาบรรเลง
ด้วยปี่พาทย์ทั้งวง จากการใช้กลองทัดก็เปลี่ยนมาใช้กลองมลายูแทน แต่ยังคงใช้หน้าทับนางหงส์
บรรเลงอยู่เสมอ (มนตรี ตราโมท, 2497, น. 7-8)

ราชบัณฑิตยสถานได้อธิบายวงปี่พาทย์นางหงส์ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรี
ไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ดังนี้

วงปี่พาทย์นางหงส์ คือ วงปี่พาทย์ธรรมดาซึ่งใช้บรรเลงทั่วไป แต่เมื่อนำมาใช้
ประกอบในงานศพ จะนำวงบัวลอยซึ่งประกอบด้วยปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 1 คู่
และเหม่ง 1 ใบ ที่ใช้ประกอบในงานศพเข้ามาผสม โดยตัดปี่ใน ตะโพน และกลอง
ทัดออก ใช้ปี่ชวาแทนปี่ใน ใช้กลองมลายูแทนตะโพนและกลองทัด ส่วนเหม่งนั้นมี
เสียงไม่เหมาะสมกับวงปี่พาทย์จึงไม่นำมาใช้ ใช้แต่โหม่งซึ่งมีอยู่เดิม เรียกว่า
“วงปี่พาทย์นางหงส์” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 99)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า วงปี่พาทย์นางหงส์เป็นการนำวงบัวลอย หรือวง
ปี่ชวากลองมลายู วงบัวลอยใช้ในงานประโคมพระบรมศพและพระศพ ราชบัณฑิตยสถานอธิบายสรุป
ความได้ว่า เครื่องดนตรีในวงก็จะประกอบไปด้วย ปี่ชวา 1 เล้า กลองมลายู 4 ใบ และฆ้องเหม่ง 1 ใบ
เรียกว่า “กลองสี่ปี่หนึ่ง” ซึ่งหมายถึง ปี่ชวา 1 เล้า เป่ากับกลองมลายู 4 ใบ ภายหลังได้มีการลด
จำนวนลงเหลือเพียง 2 ใบ เรียกว่า “วงบัวลอย” เพราะใช้เพลงบัวลอยเป็นหลักสำคัญในการบรรเลง
(ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 155) ผสมเข้ากับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง แต่ตัดเครื่องดนตรีบางชิ้นออกแล้ว
นำปี่ชวาไปเป็นประธานของวงดนตรีแทน ซึ่งวงปี่พาทย์นางหงส์นั้นมีบทบาทในเรื่องของงานอวมงคล
เหมือนกับวงบัวลอย ราชบัณฑิตยสถานอธิบายบทบาทของวงปี่พาทย์นางหงส์ไว้ในหนังสือสารานุกรม
ศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ดังนี้

วงปี่พาทย์นางหงส์ใช้บรรเลงเฉพาะในงานศพมาแต่โบราณก่อนวงปี่พาทย์
มอญ สาเหตุที่เรียกว่าปี่พาทย์นางหงส์ ก็เพราะใช้เพลงเรื่องนางหงส์ 2 ชั้น เป็น
สำคัญในการบรรเลง นอกจากนี้ยังมีวิวัฒนาการไปใช้บรรเลงเพลงภาษาต่าง ๆ
เรียกว่า “ออกภาษา” ด้วย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 99)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นว่า บทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์นางหงส์มักจะใช้ในงาน
อวมงคลเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากการนำวงดนตรีที่เรียกว่า “วงบัวลอย” ที่ใช้ในงานอวมงคลเป็นหลัก
นำมาพร้อมกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยนำปี่ในที่เป็นประธานของวงปี่พาทย์ไม้แข็งออก และนำปี่ชวาเข้า
ไปแทน นำตะโพนออก และนำกลองมลายูเข้าไปแทนเช่นกัน ซึ่งสอดคล้องกับศาสตราจารย์ ดร.เฉลิม
ศักดิ์ พิกุลศรีที่ได้อธิบายวงปี่พาทย์นางหงส์ไว้ดังนี้

วงปี่พาทย์นางหงส์ชนิดนี้มีรูปแบบของวงคล้ายกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง มีการ
ปรับเปลี่ยนเอาปี่ชวามาบรรเลงแทนปี่ในและปี่นอก ใช้กลองมลายูแทนกลองทัด
และตะโพน วงปี่พาทย์นางหงส์ใช้บรรเลงเฉพาะในพิธีศพเท่านั้น ในปัจจุบันวง
ดนตรีชนิดนี้หาโอกาสที่จะฟังได้ยากทั้งนี้เนื่องจากประชาชนนิยมจัดหาปี่พาทย์

มอญมาบรรเลงแทน วงปี่พาทย์นางหงส์แบ่งเป็น 3 ขนาดเช่นเดียวกันกับปี่พาทย์
ไม้แข็ง แต่อย่างไรก็ตาม วงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องคู่จัดเป็นขนาดที่ได้รับความนิยม
สูงสุด (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 75)

จากข้างต้นก็จะเห็นว่าวงปี่พาทย์นางหงส์มีประธานทำหน้าที่เป็นหลักคือปี่ชวาโดย
เข้ามาทำหน้าที่แทนปี่ในในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ครุจักรายุช ไหลสกุล ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของปี่ชวา
ในวงปี่พาทย์นางหงส์ไว้ดังนี้

ที่เห็นได้ชัดถึงบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์เลยก็คือ เพลง
นางหงส์ สองชั้น บทบาทหน้าที่จะคล้ายกับปี่ในคือเป็นผู้นำในวงปี่พาทย์นางหงส์
และเป็นผู้ที่ขึ้นเพลงนางหงส์อยู่เสมอ เช่นเพลงนางหงส์ สองชั้น เพลงนางหงส์ หก
ชั้น ทั้งหมดล้วนเป็นบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาทั้งสิ้น (จักรายุช ไหลสกุล, สัมภาษณ์,
9 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลสัมภาษณ์เรื่องบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์ ผู้วิจัยพบว่า
ผู้บรรเลงปี่ชวานอกจากจะเป็นประธานผู้นำวงปี่พาทย์นางหงส์แล้ว ก็ยังคงทำหน้าที่ในการขึ้น
เพลงนางหงส์ซึ่งเป็นเพลงสำคัญในวงปี่พาทย์นางหงส์อีกด้วย ซึ่งครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)
ก็ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์ไว้ความว่า

เพลงนางหงส์ หลักแล้วบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์จะทำ
หน้าที่เป็นผู้ขึ้นเพลงชุดนางหงส์ ไม่ว่าจะเป็นนางหงส์ สองชั้นก็ดี หรือนางหงส์
หกชั้น ก็ดี หลัก ๆ จะเป็นหน้าที่ของปี่ชวา หรือไม่ว่าจะเป็นเพลงนางหงส์ ทาง
วัดสระเกศ ซึ่งเพลงนางหงส์วัดสระเกศก็อยู่ในเพลงชุดบัวลอยที่ใช้ไปกันนี้แหละ
ซึ่งนี่ก็เป็นหน้าที่ของปี่ชวาในเพลงนางหงส์ หรืออาจจะเป็นเพลงประเภทเพลง
ที่ออกภาษา ปี่ชวาก็จะมีการเลียนเสียงออกมา อาจจะไม่ได้เท่ากับการเลียนเสียงอย่าง
ปี่ในในเพลงฉุยฉาย แต่ลักษณะการเลียนเสียงของปี่ชวาในเพลงภาษาก็ทำให้เสียง
นั้นสอดคล้องกับเนื้อร้องในเพลงนั้น ๆ เช่นเพลงเขมรอมตุ๊ก ๆ ที่ทำได้เพียงเท่านั้น
ก็ด้วยลักษณะทางกายภาพของปี่ชวาเขาเป็นแบบนั้น เสียงเรียว แหลมสูง
จึงมีข้อจำกัดของช่วงเสียงด้วย ซึ่งครูก็เคยเป่าในตอนพราณบุญจับนางมโนห์รา
ตอนนั้นครูเป่า แล้วครูมีด ประสาท ทองอร่าม เป็นคนเล่นพราณบุญในครั้งนั้น (ป๊อ
คงลายทอง, สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2565)

วงปี่พาทย์นางหงส์มีรูปแบบวงคล้ายกับวงปี่พาทย์ไม้แข็งโดยทั่วไป เป็นการรวมกันระหว่างวงบัวลอยและวงปี่พาทย์ไม้แข็งเข้าด้วยกัน ถอดปี่ใน เปลี่ยนเป็นปี่ชวา ถอดตะโพนออก นำกลองมลายูเข้าไปเป็นเครื่องกำกับจังหวะแทน ปี่ชวาทำหน้าที่เป็นประธานคล้ายกับปี่ใน มีหน้าที่สำคัญคือขึ้นเพลงนางหงส์ทั้งหมด เช่น เพลงนางหงส์ หกชั้น เพลงนางหงส์ สามชั้น เพลงนางหงส์ สองชั้น เพลงนางหงส์ ทางวัดสระเกศ นอกเหนือจากการขึ้นเพลงนางหงส์แล้ว ในวงปี่พาทย์นางหงส์ก็มีเพลงภาษาในเพลงภาษาบางเพลงก็ใช้ปี่ชวาทำหน้าที่ในลักษณะการเลียนเสียงทำนองของเพลงนั้น ๆ เช่น เพลงเขมรอมตุ๊ก ที่มีเนื้อร้องร้องนำ แล้วให้ปี่ชวาว่าตามทำนองร้อง

2.1.3.3 บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวา

วงเครื่องสายไทย เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลัก มีขลุ่ยเพียงออเป็นเครื่องเป่าเข้ามาอยู่ในวงเครื่องสายด้วย เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะจะใช้โทนร่ำมะนาบรรเลงจังหวะหน้าทับ มีฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ร่วมบรรเลงกำกับจังหวะ วงเครื่องสายมักจะใช้ในงานมงคล อาทิ พิธีมงคลสมรส งานเลี้ยงสังสรรค์ เป็นต้น วงเครื่องสายแบ่งออกเป็น 3 ประเภท หลัก ๆ ได้แก่ วงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายผสม วงเครื่องสายปี่ชวา ฯ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 67)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นว่าวงเครื่องสายไทยมีเครื่องสายเป็นเครื่องดนตรีหลัก ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ มีขลุ่ยเพียงออเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า และมีโทนร่ำมะนาทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ วงเครื่องสายเมื่อมีเครื่องอื่นนำมาผสมในวงก็จะเรียกว่าเครื่องสายผสม เครื่องดนตรีนั้น ๆ เช่น เมื่อนำขิมเข้ามาผสม เรียกว่าเครื่องสายผสมขิม แต่สำหรับวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นการผสมระหว่างวงเครื่องสายกับวงปี่ชวากลองแขก จึงเรียกว่าวงเครื่องสายปี่ชวา ไม่มีคำว่าผสมเข้ามาปรากฏการเรียกชื่อวง หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ดังนี้

วงเครื่องสายปี่ชวา คือ วงเครื่องสายไทยทั้งวงบรรเลงประสมกับวงกลองแขก โดยไม่ใช้โทนร่ำมะนา และใช้ขลุ่ยหลีบแทนขลุ่ยเพียงออ เพื่อให้เสียงเข้ากับปี่ชวาได้ดี เดิมเรียกว่า วงกลองแขกเครื่องใหญ่ วงเครื่องสายปี่ชวานี้เกิดขึ้นในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

การบรรเลงเครื่องสายปี่ชวานั้น นักดนตรีจะต้องมีไหวพริบและความสามารถเชี่ยวชาญในการบรรเลงเป็นพิเศษ โดยเฉพาะฉิ่งกำกับจังหวะจะต้องเป็นคนที่มีสมาธิดีที่สุดจึงจะบรรเลงได้อย่างไพเราะ เพลงที่วงเครื่องสายปี่ชวานิยมใช้บรรเลง

เป็นเพลงโหมโรง ได้แก่ เพลงเรื่องชม เพลงสระหม่าแล้วออกเพลงแปลง เพลง
ออกภาษา แล้วกลับมาออกเพลงแปลงอีกครั้งหนึ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น.
39)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่าวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นการผสมวงปี่ชวากลองแขก
กับวงเครื่องสายไทย หนังสือดุริยสาส์นของครูมนตรี ตราโมท ก็ได้อธิบายการผสมวงเครื่องสายปี่ชวา
ไว้ดังนี้

วงเครื่องสายไทยของเดิมก็มีสิ่งที่เป็นหลักอยู่เพียง ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ย
เพียงออ ขลุ่ยหลีบ โทน รำมะนา และฉิ่ง ถ้านำสิ่งอื่นนอกจากนี้เข้ามาผสมก็
เรียกชื่อวงไปตามสิ่งนั้น ๆ วงเครื่องสายปี่ชวา เป็นวงที่คิดผสมมาตั้งแต่สมัยปลาย
รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยนำเอาวงกลองแขกซึ่งมีปี่ชวากับกลองแขก
เข้ามาผสมในวงเครื่องสาย แต่เมื่อนำของทั้ง 2 สิ่งเข้ามาผสมแล้ว เขาก็พิจารณา
เอาสิ่งที่ไม่เหมาะสม หรือเป็นศัตรูกันออกเสีย ในวงเครื่องสายที่นำปี่ชวากลองแขก
เข้ามาผสมนี้ ขลุ่ยเพียงออ ซึ่งมีอยู่เดิมกลายเป็นสิ่งไร้ประโยชน์ เพราะไม่สามารถ
จะต้านทานเสียงปี่ชวาได้ และเป่าก็ลำบากจึงเอาออกเสียงโทนและรำมะนาที่มี
หน้าที่ซ้ำกันกับกลองแขก ทั้งเสียงเบากว่า จึงต้องดลี่ยเช่นเดียวกัน วงเครื่องสาย
ปี่ชวานี้แต่เดิมเรียกว่า กลองแขกเครื่องใหญ่ (หนังสือพระราชทานเพลิงศพนาย
มนตรี ตราโมท, 2538, น. 66)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า วงเครื่องสายปี่ชวา แต่เดิมมีชื่อเรียกว่าวงกลองแขก
เครื่องใหญ่ เป็นการรวมกันระหว่างวงกลองแขก หรือวงปี่ชวากลองแขก รวมเข้ากับวงเครื่องสายไทย
เมื่อนำเข้ามาผสมกันเป็นวงเดียวกัน ก็ต้องพิจารณาในเรื่องของขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรี โดยคัด
เอาเครื่องดนตรีบางชิ้นออกเสีย เช่น ขลุ่ยเพียงอามีเสียงเบากว่าปี่ชวา เมื่อนำปี่ชวาเข้ามาผสมก็ทำให้
เสียงนั้นโดนกลบไปเสียหมด ทั้งบางเพลงของวงเครื่องสายปี่ชวาเมื่อมีการย้ายทางเสียงก็ทำให้ยากแก่
การที่จะบรรเลงจึงได้นำออกเสีย ขลุ่ยหลีบมีเสียงที่สูง สามารถหาหนทางในการบรรเลงให้เสียงของ
ตนนั้นลอดออกไปได้จึงยังคงไว้ในวง โทนกับรำมะนา มีหน้าที่กำกับจังหวะคล้ายกับกลองแขกแต่เสียง
นั้นเบากว่า และยังไม่สามารถสู้กับเสียงของปี่ชวาได้จึงนำออกแล้วนำกลองแขกเข้ามา หน้าที่ผู้นำวง
ในวงเครื่องสายตกอยู่ที่ซอด้วงแต่เมื่อนำปี่ชวาเข้ามาก็มีอาจสู้เสียงได้ จึงต้องยกหน้าที่ผู้นำวงให้แก่
ปี่ชวา ซอด้วงก็ต้องหาทางเทียบเสียงให้มีขอบเขตเสียงสูงขึ้นเพื่อให้พอเหมาะและสะดวกแก่ผู้บรรเลง
เองด้วย (หนังสือพระราชทานเพลิงศพนายมนตรี ตราโมท, 2538, น. 28) บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาใน

วงเครื่องสายปี่ชวาคงจะมีได้เป็นเพียงแค่ผู้นำในวงเพียงอย่างเดียว ครูปี่บ คงลายทอง ได้อธิบายถึงบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ดังนี้

บทบาทหน้าที่ปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวาที่เห็นได้ชัดเลยก็คือ เป็นผู้นำวง เป็นผู้ขึ้นเสียงเพลงในเพลงโหมโรงต่าง ๆ ที่กำหนดขึ้นเช่นเพลงโหมโรงไอยเรศ โหมโรงเจริญศรีอยุธยา หรือโหมโรงที่เป็นเพลงเฉพาะก็อย่างเช่นเพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทร อันนี้เป็นโหมโรงที่มีเฉพาะในวงเครื่องสายปี่ชวา และลงท้ายว่าแล้วปี่ชวาก็จะต้องมีหน้าที่เป่าเพลงสรรหมาให้ใหญ่ รวมถึงกลองแขกด้วย จนกระทั่งไปออกโยน ตามกระบวนการของเพลงสรรหมาให้ใหญ่ ก็จะเป็นการจบกระบวนการของการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา หรืออีกเพลงก็คือเพลงโหมโรงราโค ซึ่งพอเทียบก็ได้เล่าให้ฟังว่า เหตุที่เลือกเพลงโหมโรงราโคมาเล่นกันอยู่บ่อยครั้งในวงเครื่องสายปี่ชวา ก็เพราะว่าเป็นเพลงที่ทุกคนในวงได้พร้อมกันอยู่แล้ว และก็มีความหมายในเพลงที่ดี ความเจริญออกมาเป็นมงคลก็เลยนำมาเล่น เป็นเพลงที่ครูมนตรีแต่งเอาไว้ เล่นได้ทั้งวงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ ไม่ได้มีข้อกำหนดเพียงว่าจะเล่นแค่เครื่องสายปี่ชวาเพียงเท่านั้น โดยส่วนมากแล้วก็จะใช้ในงานมงคลเพียงเท่านั้น ถ้าไปเล่นในงานอวมงคล จะไม่ใช่สรรหมาให้ใหญ่ จะใช้เพลงประเภทเพลงนางหงส์ แล้วก็เพลงประเภทเพลงเกร็ด จะไม่มีออกเพลงสรรหมาให้ใหญ่ เพราะสิ่งนั้นเป็นเรื่องของงานมงคลเพียงเท่านั้น (ปี่บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2565)

ดังนี้

คำสัมภาษณ์ของครูปี่บ คงลายทอง สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร อย่างแรกเลยวงเครื่องสายปี่ชวามีโอกาสที่เล่นน้อยมาก เนื่องจากคนเป่าปี่น้อย ผู้เป่าปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวาจะต้องมีความแม่นยำเพลงอย่างมาก ต้องเป็นผู้นำวงที่ดีเพราะเวลาเป่าปี่ชวาผู้เป่าจะไม่ได้ยินเสียงใครเลยนอกจากเสียงตัวเอง เสียงปี่ชวาจะดังอย่างมากนอกจากเราจะหยุดเป่าถึงจะได้ยิน แต่ก็เป็นไปได้ที่เราจะหยุดเพราะปี่ชวาเราจะต้องทำหน้าที่เชื่อมเสียงให้มีความไพเราะ แน่นนอนว่าแต่ละเพลงมีอัตราเพลงยาวสั้นไม่เท่ากันอยู่แล้ว ขึ้นอยู่กับว่าจะเล่นเพลงอะไรกันเช่น เพลงตับ เพลงโหมโรง เพลงเถา แล้วก็เรื่องของารับร้องส่งร้องอย่างน้อยผู้เป่าปี่ชวาจะต้องฟังร้องได้เพื่อสวมร้องหรือรับร้อง สิ่งที่สำคัญที่สุดไปกว่านั้นก็คืออยู่ที่

ประสบการณ์ในการบรรเลงและศักยภาพของแต่ละบุคคลเป็นหลัก (สุรศักดิ์
กิงไทร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาจะเห็นว่าเป็นผู้นำของวง เป็นผู้ขึ้นเพลงโหมโรงต่าง ๆ ในวงเครื่องสายปี่ชวา เมื่อลงทำยาปี่ชวากลองแขกก็จะต้องบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ตามรูปแบบของการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา วงเครื่องสายปี่ชวานอกจากจะมีระเบียบวิธีการบรรเลงแล้ว ยังคงจะต้องมีเรื่องของความเชี่ยวชาญในการบรรเลงอีกด้วย โดยครูจักรายุธ ไหลสกุล อธิบายบทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ดังนี้

วงเครื่องสายปี่ชวา ส่วนมากแล้วจะใช้ในงานมงคลเหตุก็เพราะว่า ระเบียบการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาก็จะมีการตั้งเพลงโหมโรงจากนั้นก็ออกเพลงสรรหม่าใหญ่ ที่ใช้ในงานมงคล ออกโยน แปลง แล้วก็ออกเพลงภาษา จากนั้นก็กลับมาทำยาแปลงอีกที ก็เป็นอันครบกระบวนการของวงเครื่องสายปี่ชวา ปี่ชวาก็จะทำหน้าที่ตั้งโหมโรงและบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ เพลงสรรหม่าใหญ่ ใช้ในงานพระราชพิธี ก็เลยจะใช้ในงานมงคลเป็นหลัก แต่หากไปเล่นงานอวมงคลนั้นก็ไม่ได้ แต่รูปแบบของเพลงก็จะเปลี่ยนไป จากที่ตั้งเพลงโหมโรงแล้วออกสรรหม่า ก็จะเป็นการตั้งเพลงนางหงส์ สองชั้นแทน จากนั้นก็จะเล่นเพลงพวกเพลงเกร็ด เพลงเถา เช่นเพลงเหราเล่นน้ำ แต่ส่วนมากแล้วก็ใช้ในงานมงคลเป็นหลัก (จักรายุธ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2565)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่าวงเครื่องสายปี่ชวาสามารถใช้ได้ทั้งงานประเพณีงานมงคลและงานอวมงคล เพียงแต่รูปแบบของเพลงที่ใช้เพลงบรรเลงจะต่างกันออกไป ถ้าเป็นงานบรรเลงโดยทั่วไปที่งานมงคล วงเครื่องสายปี่ชวาก็จะใช้เพลงโหมโรงที่เป็นมงคล เช่น เพลงโหมโรงราโค หรือเพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทรที่เป็นโหมโรงเฉพาะของวงเครื่องสายปี่ชวา แล้วจึงออกเพลงสรรหม่าใหญ่ตามกระบวนการของการบรรเลง แต่หากใช้ในงานอวมงคลก็จะเป็นการใช้เพลงประเภทเพลงอวมงคล เช่น เพลงนางหงส์ สองชั้น แล้วก็บรรเลงอื่นต่อไปเช่น เพลงเหราเล่นน้ำ ฯลฯ บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวาคือทำหน้าที่เป็นผู้นำของวงดนตรี เป็นผู้ขึ้นเพลงโหมโรงของวงเครื่องสายปี่ชวา จากนั้นก็เป็นผู้บรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวาอีกด้วย ซึ่งถือได้ว่า บทบาทหน้าที่ของปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นมีความสำคัญอย่างมากที่สุด

2.2 กลองแขก



ภาพที่ 6 กลองแขก

ที่มา: ยศพล คมขำ

2.2.1 ความเป็นมาของกลองแขก

ราชบัณฑิตยสถาน อธิบายลักษณะทางกายภาพของกลองแขกไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์สรุปความได้ว่า กลองแขกเป็นกลองชนิดหนึ่ง มีรูปร่างยาวเป็นทรงกระบอก ด้านหน้าใหญ่เรียกว่า “หน้ารู่” กว้างประมาณ 20 เซนติเมตร อีกหน้าหนึ่งเล็ก เรียกว่า “หน้าต่าน” กว้างประมาณ 17 เซนติเมตร พุงกลองยาวประมาณ 57 เซนติเมตร ทำด้วยไม้จริง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะริด ขึ้นหนังทั้ง 2 ด้านด้วยหนังวัว ใช้เส้นหวายผ่าซีกเป็นสายโยงร้งเสียง โยงเส้นห่าง ๆ ร้งเสียงให้ตึงด้วย “รัดอก” กลองแขกหนึ่งสำหรับมี 2 ลูก ลูกเสียงสูงเรียกว่า “ตัวผู้” ลูกเสียงต่ำเรียกว่า “ตัวเมีย” ตีด้วยฝ่ามือทั้ง 2 หน้า ให้เสียงสอดรับสลับกันทั้ง 2 ลูก ใช้บรรเลงในเพลงสรรเสริญ ซึ่งเป็นเพลงมงคล กลองแบบนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กลองขวา” สันนิษฐานว่าได้แบบอย่างมาจากขวา ในวงปี่พาทย์ของขวาก็มีกลอง 2 ชนิดคล้ายกัน แต่กลองขวาตรงกลางกลองจะป่องโตกว่า ไทยคงจะนำกลองชนิดนี้มาใช้ในวงดนตรีแต่โบราณ ในกฎหมายศักดินามีกล่าวถึง “พนักงานกลองแขก” แต่เดิมคงจะนำเข้ามาใช้ในกระบวนแห่หน้าเสด็จพระราชดำเนิน เช่น กระบวนช้าง กระบวนเรือ และใช้บรรเลงร่วมกับปี่ขวาในการร่ำอาวรุ เช่น ร่ำกระปี่กระบอง ร่ำกริช ร่ำทวน ต่อมาจึงใช้กำกับจังหวะร่วมกันในวงปี่พาทย์ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 6)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า กลองแขกเป็นเครื่องดนตรีที่หุ่นทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หน้ากลองขึ้นด้วยหนังวัวทั้งสองด้าน มีหวายใช้ร้อยชิงหนังทั้งสองด้านเข้าด้วยกัน มีรัดอกกลองแขกเพื่อใช้เร่งเสียงกลองให้สูงขึ้น กลองแขกกับกลองมลายูมีลักษณะทางกายภาพที่คล้ายกัน ราชบัณฑิตยสถานอธิบายลักษณะทางกายภาพของกลองมลายูไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ดังนี้

กลองมลายู กลองชนิดหนึ่ง มีรูปร่างลักษณะอย่างเดียวกับกลองแขก แต่ตัวกลองสั้นกว่าและอ้วนกว่า หน้าหนึ่งใหญ่ กว้างประมาณ 20 เซนติเมตร อีกหน้าหนึ่งเล็ก กว้างประมาณ 18 เซนติเมตร หุ่นกลองยาวประมาณ 54 เซนติเมตร ขึ้นหนัง 2 หน้าด้วยหนังวัว เร่งให้ตึงด้วยหนัง รูดให้แน่น สายโยงเร่งเสียงทำด้วยหนัง หน้าใหญ่อยู่ทางด้านขวามือใช้ตีด้วยไม้จ้อ ๆ ส่วนหน้าเล็กตีด้วยฝ่ามือซ้าย กลองมลายูที่สร้างกันขึ้นในสมัยหลัง บางทีก็ทำอย่างกลองแขกแต่มีขนาดย่อมกว่า โดยถือหลักได้เสียงเป็นเกณฑ์ รูปร่างและขนาดไม่สำคัญ แต่เดิมกลองมลายูคงจะใช้ตีในกระบวนพยุหยาตราซึ่งเกณฑ์พวกอาสามลายูเข้ากระบวน ดังที่กล่าวไว้ในลิลิตพยุหยาตราเพชรพวงว่า

มลายูยุรยาตรขี้อึง	เคียงขาน
กระทุ้มกลองเสียงบรรลัน	เพรงพริ้ว
ปีเปลิ้วเป่าเสียงหวาน	เวงเวก
ตามถนัดในริ้ว	อยู่หน้าพังเด็น

ต่อมาได้นำกลองมลายูมาใช้ในกระบวนแห่ เช่น แห่พระบรมศพและพระศพ แล้วนำไปใช้บรรเลงประกอบศพโดยจัดเป็นลำรับ ลำรับหนึ่งมี 4 ลูก ภายหลังลดลงเหลือ 2 ลูก ใช้บรรเลงคู่อย่างกลองแขก ลูกที่เป็นเสียงสูงเรียกว่า “ตัวผู้” ลูกเสียงต่ำเรียกว่า “ตัวเมีย” ใช้บรรเลงในวงบัวลอยในงานศพ และใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์นางหงส์ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 9-10)

จะเห็นได้ว่ากลองแขกกับกลองมลายูมีลักษณะทุกอย่างที่คล้ายกันเกือบทั้งหมด แตกต่างกันเพียงแค่ว่าสายโยงเร่งเสียงของกลองแขกจะใช้หวายในการโยง แต่กลองมลายูจะใช้หนังในการโยง รูปแบบการตีกลองแขกจะใช้มือในการตี แต่กลองมลายูจะใช้ไม้ที่นักดนตรีเรียกว่าไม้ตีกลองในการตีกลองมลายู ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรีอธิบายกายภาพและวิธีการบรรเลงกลองแขกและกลองมลายูไว้ในหนังสือสังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทยดังนี้

กลองแขกและกลองมลายู เป็นกลองชนิดที่หุ้มด้วยหนังและใช้ตีทั้ง 2 หน้า กลองทั้ง 2 ชนิดนี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันมาก แตกต่างกันเพียงกลองมลายูนั่น สายที่ใช้ในการเร่งเสียงทำด้วยหนัง ส่วนกลองแขกใช้หวายเป็นสายเร่งเสียง อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันนี้กลองแขกส่วนใหญ่นิยมใช้สายเร่งเสียงที่ทำด้วยหนัง เช่นกัน ในขณะที่บรรเลงกลองแขกจะใช้ฝ่ามือตี ส่วนกลองมลายูจะตีด้วยไม้ ในการบรรเลงกลองแขกและกลองมลายูนั่นจะต้องบรรเลงเป็นคู่เสมอ โดยแต่ละคู่จะมี 2 ใบ เรียกว่าตัวผู้หนึ่งใบ และเรียกว่าตัวเมียอีกหนึ่งใบ ตัวผู้จะมีเสียงสูง ส่วนตัวเมียจะมีเสียงต่ำ

หน้าที่ในการบรรเลง กลองแขกและกลองมลายูเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงจังหวะหน้าทับ โดยที่กลองแขกใช้บรรเลงจังหวะหน้าทับในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงมหาสุริยางค์ไทยและในบางโอกาสใช้กับวงมโหรีด้วยเช่นกัน ส่วนกลองมลายูใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์นางหงส์ (เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี, 2542, น. 58-59)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นแล้วว่าลักษณะของกลองแขกกับกลองมลายูเริ่มความแตกต่างกันมาก แต่ในปัจจุบันรูปร่างของกลองทั้งสองอย่างนั้นแทบจะเหมือนกันโดยสิ้นเชิง เพียงแต่เปลี่ยนแปลงบทบาทในการบรรเลงให้แตกต่างกันออกไป ครูปีบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายความแตกต่างระหว่างกลองแขกและกลองมลายูไว้ดังนี้

กลองแขกกับกลองมลายูเกือบจะเหมือนกันทุกประการ เพียงแต่ว่ากลองแขก เขาจะใช้หวายในการโยงเร่งเสียง แต่กลองมลายูจะใช้หนัง แต่ภายหลังมากลองแขกขึ้นด้วยหวายนั่นทำได้ยาก อีกทั้งด้วยหวายมีความลื่นเวลาเร่งเสียงขึ้นไป ก็ไหลลงมาได้ง่าย ปัจจุบันจึงใช้เป็นหนังแทนคล้ายกับกลองมลายูเพราะหนังเวลาใช้โยงแล้วจะไม่ไหลลื่นอย่างหวาย ปัจจุบันจึงมักจะเห็นกลองแขกที่ขึ้นด้วยหนังแทนหวายเสียหมด ปัจจุบันก็แยกออกกันได้โดยง่ายว่า ถ้าหากเป็นกลองแขกจะใช้มือตี แต่ถ้าใช้ไม้ตีเมื่อไร ก็จะเป็นกลองมลายู วิธีการตีก็จะแตกต่างกันไปตามรูปแบบของเครื่องมือ (ปีบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2565)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า กลองแขกและกลองมลายูจะมีลักษณะวิธีการตีที่แตกต่างกันอย่างมาก ซึ่งครูสุร อิมวงศ์ สุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มสุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้อธิบายความแตกต่างในการตีกลองแขกกับกลองมลายูไว้ดังนี้

นับตั้งแต่ที่ได้เรียนกลองแขกกับครูบุญช่วย แสงอนันต์ หรือครูหลาย ๆ ท่าน ที่ได้สอนมาตั้งแต่เรียน ตอนเข้ามาครั้งแรก ๆ ก็ยังไม่รู้ว่ากลองแขกจริง ๆ แล้วการตีต้องเป็นยังไง พอครูให้ตีก็ตีทั้งฝ่ามือเลย พอตีไปครูก็บอกว่า หยุดก่อน ๆ แล้วก็ ชูนิ้วเดียวขึ้นมา เราก็สงสัยว่าทำไมชูนิ้วเดียว ครูก็เลยบอกว่า การตีกลองแขกไม่ว่า จะวงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ไม้แข็ง หรือวงปี่ชวา กลองแขกก็ตาม หน้าต่านหรือ หน้าเล็กของกลองแขกจะใช้แค่นิ้วเดียวในการตี หน้าทับปรบไก่อ สองไม้ หรือกระทั่ง หน้าทับเพลงสระหม่าก็จะใช้แค่นิ้วเดียวในการตีอยู่เรื่อยไป เว้นแต่ว่าเราตีในวงปี่ พาทย์นางหงส์ นั่นแหละถึงจะใช้ทั้งฝ่ามือในการตี เพื่อให้เสียงกลองนั้นดังไกลเคียง กับเครื่องดนตรี (สุนทร อิมวงค์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

2.2.1.1 ลักษณะทางกายภาพของกลองแขก

ครุมนัส ชาวป้อมอธิบายลักษณะทางกายภาพของกลองแขกไว้ในหนังสือแม่ไม้เพลง
กลองดังนี้

กลองแขกประกอบด้วย “หุ่นกลอง” ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ยาวประมาณ 23 นิ้ว ทำให้กลมโดยให้ด้านหนึ่งใหญ่กว่าอีกด้านหนึ่งเล็กน้อย ตรงกลางเป็นกระพุ้ง ด้านใหญ่มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8 นิ้วครึ่ง ด้านเล็กมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 7 นิ้ว หัวท้ายเจาะทะลุถึงกันให้เหลือความหนาประมาณ 1 นิ้ว ใช้หนังวัวหรือหนังควายปิดหัวท้ายทั้ง 2 ด้าน เรียกว่า “หน้ากลอง” โดยมี “ม้วนขอบ” เป็นตัวยึดหนัง ใช้ “หนังเรียด” ร้อยม้วนขอบระหว่างหน้ากลองทั้งสองเพื่อเร่งเสียงให้ได้ตามที่ต้องการ เมื่อร้อยหนังเรียดกับม้วนขอบโดยรอบแล้ว ให้พันหนังเรียดที่เหลือเข้ากับหนังเรียดที่ใช้เร่งเสียงจนรอบตัวกลอง หนังเรียดที่พันรอบตัวกลองนี้เรียกว่า “รัดดอก” ปลายหนังที่เหลือจากรัดดอกม้วนเก็บไว้ที่ “หูกระวัง” หรือ “หูระวัง” ซึ่งทำด้วยเหล็กเป็นวงกลมรียาว ปกติกลองแขกต้องบรรเลงคู่กัน 2 ใบ ใบที่เสียงต่ำเรียกว่า “ตัวเมีย” ใบเสียงสูงเรียกว่า “ตัวผู้” หน้าใหญ่ของกลองทั้ง 2 ใบนี้เรียกว่า “หน้าร้ย” หน้าเล็กเรียกว่า “หน้าต่าน” (มนัส ขาวปลื้ม, 2541, น. 76)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นว่า กลองแขกในปัจจุบันมิได้ทำจากหวายอย่างในสมัยก่อน ซึ่งส่วนประกอบของกลองแขกทั้งตัวผู้และตัวเมีย ครอบปิยะ แสงทรัพย์ ดุริยางคศิลป์นาอวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้อธิบายลักษณะทางกายภาพของกลองแขกสรุปได้ ความว่า กลองแขกจะประกอบไปด้วย หุ่นกลองแขกที่เปรียบเสมือนกล่องเสียงของกลองแขก หนึ่ง

หน้ากลองแขกที่ทำจากหนังวัวยึดติดกับขอบกลองแขก สายโยงเร่งเสียงทำจากหนัง โยงหน้ากลองทั้งสองหน้าเข้าด้วยกัน เมื่อโยงหนังเรียดทั้งสองหน้าเข้าหากันแล้วจึงนำหนังที่เหลือ ร้อยเข้ากับหนังที่เร่งเสียงพันรอบตัวกลองเรียกส่วนนั้นว่ารัดดอก แล้วเก็บปลายเข้ากับหุระวิง (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)



ภาพที่ 7 ซ้ายกลองแขกตัวผู้ ขวากลองแขกตัวเมีย

ที่มา: ยศพล คมขำ



ภาพที่ 8 ซ้ายหน้ารุ่มกลองแขก ขวาค้นหน้าดำนกลองแขก

ที่มา: ยศพล คมขำ



ภาพที่ 9 องค์ประกอบกลองแขก

ที่มา: ยศพล คมขำ

นอกจากกลองแขกจะต้องมีลักษณะองค์ประกอบของตัวเองแล้ว ลักษณะท่าทางในการบรรเลงกลองแขกก็นับว่าเป็นสิ่งที่สำคัญเช่นกัน ครุมนันส ขาวปลื้ม ได้อธิบายลักษณะการนั่งบรรเลงกลองแขกไว้ดังนี้

การบรรเลงกลองแขกต้องใช้ผู้บรรเลง 2 คน ซึ่งมีท่าทางแตกต่างกันคือ

กลองแขกตัวผู้ นิยมบรรเลงหน้ารู้ด้วยมือขวา (สำหรับผู้ที่นั่งมือขวา) ผู้บรรเลงนั่งงอเท้าซ้ายและชันเข้าเท้าขวา ให้หน้าต่าตั้งบนเข้าซ้ายและให้ตัวกลองเอนพิงเข้าขวา

กลองแขกตัวเมีย ผู้บรรเลงนั่งขัดสมาธิ วางกลองแขกบนตัก หน้ารู้อยู่ทางขวามือ (สำหรับผู้ที่นั่งมือขวา) (มนัส ขาวปลื้ม, 2541, น. 76)

2.2.2 บทบาทหน้าที่ของกลองแขก

บทบาทหน้าที่ของกลองแขก ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบายไว้ในหนังสือเครื่องดนตรีไทยความว่า

...ไทยเราคงจะนำกลองชนิดนี้มาใช้ในวงดนตรีของไทยมาแต่โบราณ ในกฎหมายศักดินามีกล่าวถึง “หมื่นราชาราช” พนักงานกลองแขก นา 200 และมี ลูกน้อง เรียกว่ากลองเลวนา 50 บางทีแต่เดิมคงจะนำเข้ามาใช้ในกระบวนแห่นำ เสด็จพระราชดำเนิน เช่น กระบวนช้างและกระบวนเรือ และใช้บรรเลงร่วมกับปี่ ขวาประกอบการเล่นกระปี่กระบองเป็นต้นแล้วภายหลังจึงนำมาใช้บรรเลงในวงปี่ พาทย์ของไทย เมื่อครั้งเอาละคอนอิเหนาของชวามาเล่นเป็นละคอนไทยในตอน ปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น ใช้ในเมื่อละคอนรำเพลงกริช เป็นต้น ต่อมาก็เลย นำมาใช้ตีกำกับจังหวะแทนตะโพน ในวงปี่พาทย์และใช้แทนโทนกับรำมะนา ในวง เครื่องสายด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2530, น. 48)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า กลองแขกมีบทบาทหน้าที่ในการใช้งานมาแต่โบราณ ใช้ตั้งแต่ในกระบวนแห่เสด็จพยุหยาตรา ไม่ว่าจะทางบกหรือทางน้ำ ใช้บรรเลงร่วมกับปี่ขวาในการ ประกอบการแสดงกระปี่กระบอง การแสดงละครเรื่องอิเหนา ใช้กำกับจังหวะหน้าทับในวงปี่พาทย์ ไม่นวมและวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ใช้แทนโทนรำมะนาในวงเครื่องสายปี่ขวา ครูฐิระพล น้อยนิตย์ ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกไว้ในหนังสือการเข้าหน้าทับดังนี้

“กลองแขก” ใช้ในพิธีกรรมงานมงคลและกิจกรรมมหรสพงานบันเทิงทั่วไป ประกอบด้วยหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับเฉพาะและหน้าทับพิเศษ เช่น วงเครื่องสายปี่ขวากับเพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงสามชั้น วงปี่พาทย์ไม้แข็งและ ไม่นวมด้วยเพลงเกร็ด เพลงอัตราสองชั้น อัตราชั้นเดียวในการแสดงโขนละคร ในส่วนพระราชพิธี ได้แก่ พระราชพิธีเสด็จเลียบพระนครทางชลมารค ถวายผ้า พระภูกฐิน ใช้วงปี่ขวากลองแขกด้วยเพลงเรื่อง “สระหม่าหรือเรื่องสระหม่าใหญ่” (ฐิระพล น้อยนิตย์, 2559, น. 175)

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่าบทบาทหน้าที่ของกลองแขกส่วนมากแล้วจะใช้ใน พิธีกรรมงานมงคลหรืองานแสดงมหรสพต่าง ๆ หน้าทับที่ใช้ในกลองแขกได้แก่หน้าทับปรบไก่ หน้าทับ สองไม้ หน้าทับที่เป็นหน้าทับพิเศษต่าง ๆ อีกทั้งกลองแขกยังมีการใช้ในงานที่เป็นพระราชพิธีอีกด้วย หน้าทับที่ใช้ในงานพระราชพิธีนั้นก็เป็หน้าทับพิเศษคือหน้าทับสระหม่าใหญ่ บทบาทหน้าที่ของ กลองแขกครุฑียะ แสง-ทรัพย์ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกไว้ดังนี้

บทบาทหน้าที่ของกลองแขกโดยทั่วไปแล้วนั้น จะใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไม่ว่าจะเป็นวงปี่พาทย์ไม่นวม วงปี่พาทย์ไม้แข็ง หรือวงเครื่องสายปี่ขวา ซึ่งแต่ก่อน

เลยกลองแขกบรรเลงคู่กับปี่ชวามาก่อน แล้วภายหลังก็มีการนำไปร่วมกับวงอื่น ๆ บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในแต่ละวงก็จะคล้าย ๆ กัน เพียงแต่ว่าวงไหนควรจะตีกลองแขกแบบไหน แล้วลักษณะลีลาท่าทางควรจะเป็นอย่างไร ก็ขึ้นอยู่กับวงดนตรี (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

ครูสุกร อิมวงศ์ อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกไว้ดังนี้

ว่ากันด้วยเรื่องของกลองแขก บทบาทหน้าที่ของกลองแขกส่วนมากที่เห็นเลย ถ้าอย่างบรรเลงก็วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสายปี่ชวา หรือวงปี่ชวากลองแขก โดยลักษณะของการบรรเลงกลองแขกในแต่ละวงก็ต้องดูว่าวงไหนเหมาะสมแก่การตีแบบใด เพราะถ้าอย่างวงปี่พาทย์ไม้นวม แต่ให้ตีกลองแขกเสียงดังอย่างวงปี่พาทย์ไม้แข็งก็ดูจะไม่เหมาะสมไม่ควร หลัก ๆ เลยกลองแขกบทบาทหน้าที่ในแต่ละวงก็ต้องคือควบคุมจังหวะหน้าที่ของวงดนตรีเป็นสำคัญ (สุกร อิมวงศ์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

บทบาทหน้าที่หลักของกลองแขกในวงดนตรีนั้นคือมีหน้าที่คอยควบคุมจังหวะเพลง จังหวะหน้าที่ของบทเพลงนั้น ๆ ซึ่งในแต่ละวงดนตรีก็จะมีรายละเอียดเพิ่มเติมว่า วงดนตรีประเภทใดที่เหมาะสมแก่การตีกลองแขกแบบใด อย่างเช่นวงปี่พาทย์ไม้นวมก็ควรจะต้องอย่างไม้นวม วงปี่พาทย์ไม้แข็งก็ควรจะต้องอย่างไม้แข็ง ลักษณะท่าทางในการบรรเลงของกลองแขกก็ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งบทบาทหน้าที่ของกลองแขกที่บรรเลงอยู่ในวงดนตรีต่าง ๆ ที่เห็นได้ในปัจจุบันได้แก่ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่ชวากลองแขก

2.2.2.1 บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ไม้แข็ง

วงปี่พาทย์ เป็นรูปแบบของการผสมวงของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องเป่า ก็คือปี่ และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีได้แก่ ระนาด ซอ ฆ้อง ฯ ในการบรรเลงวงปี่พาทย์ก็จะทำหน้าที่เป็นประธาน ฆ้องวงใหญ่เป็นผู้บรรเลงทำนองหลัก ระนาด และเครื่องดนตรีอื่นจะทำหน้าที่แปรทำนองจากทางฆ้องให้เป็นทางเฉพาะของตน โดยมีเครื่องกำกับจังหวะ เช่น กลอง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ร่วมบรรเลงในวง วงปี่พาทย์นับได้ว่ามีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวไทยเป็นอย่างมากเกือบทุกขั้นตอนของชีวิต ตั้งแต่โกนจุก ทำบุญในงานเทศกาลต่าง ๆ บวชนาค พิธีศพ ไปจนถึงการแสดงมหรสพ โขน ละคร ฯ การประสมวงปี่พาทย์ในปัจจุบันที่พบเห็นมีอยู่ด้วยกัน 6 รูปแบบวง คือ วงปี่พาทย์ชาตรี วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงปี่พาทย์มอญ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 70-71)

วงปีพาทย์หากดูจากข้อความข้างต้นแล้วนั้นจะเห็นได้ว่า เป็นวงดนตรีที่มีการผสมของเครื่องเป่านั้นก็คือปี่ที่เป็นประธานของวงดนตรีนั้น และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก เครื่องกำกับจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ตะโพน กลองทัด ฯ โดยลักษณะของวงปีพาทย์นั้นเป็นสิ่งที่ควบคู่กับวิถีชีวิตของคนในปัจจุบันเป็นอย่างมาก ในงานต่าง ๆ ก็จะนำวงปีพาทย์นั้นไปร่วมเล่นในงานพิธีกรรมนั้นอยู่เสมอ ราชบัณฑิตยสถานอธิบายรูปแบบของวงปีพาทย์ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ดังนี้

ปีพาทย์ วงดนตรีไทยประเภทหนึ่งซึ่งประกอบด้วยเครื่องเป่า คือ ปี่ ผสมกับเครื่องดี ได้แก่ ระนาดและข้องวงชนิดต่าง ๆ เป็นหลัก และยังมีเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ตะโพน กลองทัด กลองแขก และกลองสองหน้า ปีพาทย์นี้บางสมัยเรียกว่า “พิณพาทย์” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 97)

เมื่อนำข้อมูลทั้งสองอย่างนั้นมาวิเคราะห์ดูแล้วจะเห็นได้ว่า วงปีพาทย์มิได้มีเพียงแค่เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับที่เป็นตะโพน กลองทัด เพียงอย่างเดียว แต่มีกลองแขกและกลองสองหน้าที่ประกอบอยู่ในวงปีพาทย์ด้วย ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายวัตถุประสงค์ในการรวมวงดนตรีปีพาทย์ไว้ดังนี้

...วัตถุประสงค์ของการรวมวง มุ่งเน้นไปที่การบรรเลงในพิธีกรรมและการแสดงโขน ละครเป็นส่วนใหญ่ ไม่ได้มีจุดมุ่งหมายของการบรรเลงในลักษณะของการขับกล่อม ดังนั้นในกรณีที่ต้องการบรรเลงขับกล่อม วงดนตรีชนิดนี้จึงต้องปรับเปลี่ยนเอากลองทัดและตะโพนซึ่งมีเสียงดังออกและใช้กลองสองหน้าหรือกลองแขกบรรเลงจังหวะหน้าทับแทน...ใช้ประกอบการบรรเลงร้อง-ส่ง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 73-74)

หากพิจารณาจากข้อความทั้งหมดแล้วนั้นจะเห็นได้ว่า วงปีพาทย์นั้นจุดมุ่งหมายก็เพื่อใช้ในการงานพิธีกรรม การแสดงโขน ละคร หรือมหรสพต่าง ๆ แต่เมื่อหากมีจุดมุ่งหมายในการบรรเลงเพื่อขับกล่อมก็จะนำตะโพนกับกลองทัดที่มีเสียงดังนั้นออกจากวงและนำกลองสองหน้าหรือกลองแขกเข้ามาผสมในวงดนตรีนั้น ๆ แทน โดยบทบาทของกลองแขกก็จะอยู่ในวงปีพาทย์จุดมุ่งหมายก็คือเพื่อใช้ในการบรรเลงขับกล่อม โดยวงปีพาทย์สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มหลักคือ วงปีพาทย์ไม้แข็งและวงปีพาทย์ไม้ نرم

วงปีพาทย์ไม้แข็ง เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรีอธิบายไว้ในหนังสือสังคีตนิยมสรุปความได้ว่า วงปีพาทย์ไม้แข็งจัดเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายสูงสุดในกลุ่มวงดนตรีชนิดเดียวกัน

นอกจากนั้นทางความคิดของนักดนตรีเองต่างยอมรับว่าเป็นวงดนตรีที่มีมาตรฐานที่สูงสุดอีกด้วย เครื่องดนตรีที่ถูกรวมอยู่ในวงนี้ทุกเครื่องจะมีลักษณะเสียงดัง เนื่องจากไม้ที่ใช้ตีจะเป็นไม้แข็ง จึงเรียกวงดนตรีนี้ว่าปี่พาทย์ไม้แข็งตามลักษณะของไม้ที่ใช้ในการบรรเลง อรรถรสที่ได้จากการบรรเลงวงนี้จะมีลักษณะหนักแน่น สง่าผ่าเผย คล่องแคล่ว สนุกสนาน วงปี่พาทย์ไม้แข็งสามารถแบ่งออก 3 ขนาดคือ วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า จะมีลักษณะเครื่องดนตรีที่น้อยชิ้น วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่จะมีลักษณะวงที่ใหญ่ขึ้นมา โดยเครื่องดนตรีทุกชิ้นจะมีคู่กันอย่างเช่น ระนาดเอกคู่กับระนาดทุ้ม ซ้องวงใหญ่คู่กับซ้องวงเล็ก วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่จะมีลักษณะของวงที่ใหญ่ขึ้นมาสูงสุดของวงปี่พาทย์ไม้แข็ง เนื่องจากการเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กเข้ามาในวง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 71-73)

บทบาทหน้าที่ของกลองแขกที่อยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ครูปิยะ แสงทรัพย์ ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้นวมไว้ดังนี้

บทบาทก็คือ การบรรเลงเข้าร้อง การเข้าหน้าทับอย่างเช่น ประปโก๋ หรือสองไม้ ต้องมีความแม่นยำในการเข้าร้องได้อย่างถูกต้อง ทั้งจังหวะขึ้นของเพลงร้องนั้น ๆ แล้วก็ถูกต้องหน้าทับ ต้องช่วยประคองร้องไม่ให้หน้าทวนจนเกินไป ไม่ตึงจนเกินไป และก็ไม่วางหน้าทวนจนเกินไป ส่วนหน้าที่กลองแขกก็บวงรวมก็ต้องควบคุมจังหวะหน้าทับไม่ให้ช้าไปหรือเร็วไปหรือหน้าทวนไป และก็ไม่ให้เสียงดังจนเกินไป เนื่องจากวงปี่พาทย์ไม้นวมต้องการเสียงที่นุ่มนวล ไม่ให้เสียงกลองแขกไปรบกวนเครื่องอื่น ซึ่งหลัก ๆ ที่กล่าวมาก็คือ ขึ้นให้ถูกจังหวะ ขึ้นถูกหน้าทับ ดูแลทำนองเพลงไม่ให้ช้าหรือเร็วไป ควบคุมเรื่องของเสียงกลองให้เข้ากับวงปี่พาทย์ไม้นวมหลัก ๆ แล้วก็ใช้บรรเลงขับกล่อมเสียงส่วนมาก หรือบรรเลงในการประกอบการแสดงต่าง ๆ ก็มีด้วยเช่นกัน (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปความได้ว่า บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้นวมนั้น ผู้บรรเลงกลองแขกจะต้องรู้อัตราจังหวะของเพลง รู้หน้าทับว่าเพลงนั้นหน้าทับอะไร จะต้องประคองประคองแนวไม่ให้ช้าหรือเร็วไป และที่สำคัญจะต้องเสียงไม่ดังจนเกินไป เพราะวงปี่พาทย์ไม้นวมเน้นไปในทางขับกล่อมอีกทั้งยังมีเสียงที่เบานุ่มนวลจึงต้องคอยตีไม้ให้น้ำหนักของมือนั้นดังจนเกินไป ซึ่งลักษณะของการบรรเลงกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้นวมนี้จะแตกต่างจากการบรรเลงกลองแขกวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ครูปิยะ แสงทรัพย์ อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้แข็งไว้ดังนี้

ลักษณะบทบาทของกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้ม้วนจะคล้ายกันกับวงปี่พาทย์ไม้นวมก็จะต้องเข้าร้องให้ถูกจังหวะ ขึ้นให้ถูกหน้าทับ ทุกอย่างแทบจะคล้ายกันกับวงปี่พาทย์ไม้นวม แต่แตกต่างกันที่ว่าจะต้องเพิ่มเสียงกลองให้ดังขึ้นเท่ากันกับวงปี่พาทย์ไม้ม้วน แล้วก็อาจจะต้องมีกลวิธีต่าง ๆ ที่เป็นเฉพาะของคนเครื่องหนัง แล้วต้องมีความเข้าใจ ความเข้าใจบทเพลงนั้น ถ้ามีประสบการณ์มากก็จะสามารถทำการหยอกล้อกับเครื่องดนตรีได้หรือในท่วงทำนอง ลูกลื้อลูกขัด ลูกเหลื่อม ลูกโยน ลูกทอนต่าง ๆ ถ้าหากผู้บรรเลงมีความเข้าใจในทำนองนั้นอยู่มากก็อาจจะทำให้เพลงนั้นเกิดอรรถรสมากยิ่งขึ้นไปอีก (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

กลองแขกเป็นเครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะหน้าทับที่ต้องอาศัยความรู้ ความสามารถ และความเข้าใจ ครูสุกร อิมวงค์ ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ไม้ม้วนไว้ดังนี้

บทบาทหน้าที่กลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ไม้ม้วนนั้น มีบทบาทหน้าที่คล้ายกันเลย เป็นแนวเดียวกันก็คือเป็นตัวกำกับจังหวะหน้าทับในการบรรเลง แต่หน้าที่ในการบรรเลงนอกจากกำกับจังหวะหน้าทับแล้วนั้นจะต้องรู้ว่าการใช้งานระหว่างไม้นวมกับไม้ม้วนการตีการให้เสียงจะแตกต่างกัน แต่คุณสมบัติอื่นเหมือนกันเลย ควบคุมจังหวะ บอกอัตราจังหวะในการบรรเลง (สุกร อิมวงค์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าวงปี่พาทย์ไม้นวมกับวงปี่พาทย์ไม้ม้วน มีบทบาทหน้าที่คล้ายกันคือ จะต้องเป็นผู้กำกับจังหวะหน้าทับทั้งของนักร้องและนักดนตรีไทย จะต้องขึ้นหน้าทับและอัตราจังหวะให้ถูกต้อง ระหว่างการบรรเลงกลองแขกจะต้องคอยควบคุมจังหวะไม่ให้ช้าเกินไปหรือเร็วจนเกินไป แต่สิ่งที่แตกต่างกันก็คือเสียงกลองแขกของวงปี่พาทย์ไม้ม้วนจะต้องดังให้ใกล้เคียงกันกับเครื่องดนตรี และลักษณะของกลวิธีต่าง ๆ ของกลองแขกก็อาจจะต้องแสดงศักยภาพของนักดนตรีด้วย แต่จะมากหรือน้อยนั้นก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้บรรเลง

ครูสุกร อิมวงค์ยังได้อธิบายวิธีการตีกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้นวมกับวงปี่พาทย์ไม้ม้วนไว้เพิ่มเติมว่า

ลักษณะการตีกลองแขกหากตีกับไม้นวมควรจะบรรเลงให้เสียงนั้นนุ่มนวลตามเครื่องดนตรี แต่วางไม้ม้วนจะตีให้ดังเท่ากับเครื่องดนตรี แต่ในปัจจุบันนี้ทุก

คนเข้าใจกันว่าการตีกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้แข็งจะต้องตีแล้วโซ้ศักยภาพกำลังความเร็ว ในจุดนี้นั้นก็ส่วนหนึ่ง ก็เพื่อปรุงอรรถรสบทเพลง การตีเข้ากับบทเพลง ลูกกลองแขก วิธีการตีผสมเข้ากับบทเพลงจะทำให้เพลงมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น แต่พอได้มาร่ำเรียนครูผู้ใหญ่จะเน้นเสมอว่าการตีกลองแขกในวงดนตรีต่าง ๆ อย่างเช่นวงไม้นวมนอกจากเสียงจะต้องเบาลงแล้ว การตีเสียงหน้าต๋านก็จะใช้นิ้วเดียวในการตีและจะต้องตีให้เข้ากับวงดนตรี ซึ่งหากตีทั้งฝ่ามือเสียงมันจะดังหนวกหู แล้วเสียงมันจะเกินเครื่องจนเกินไป ครูจึงได้อธิบายว่าหากตีกลองแขกไม่ว่าจะวงไม้นวมหรือวงทั่ว ๆ ไปให้ตีหน้าต๋านด้วยนิ้วเดียว แต่หากเป็นงานอวมงคล วงปี่พาทย์นางหงส์ก็ให้ใช้ส้นนิ้ว แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นควรจะไม่ให้เสียงล้นเครื่องจนเกินไป แต่วงปี่พาทย์นางหงส์หากมีร้องด้วยก็ให้นิ้วเดียวในระหว่างร้องและเวลารับร้อง เข้าบรรเลงก็ใช้ส้นนิ้วเหมือนเดิม (สุกร อิมวงค์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลทั้งหมดนั้นสามารถสรุปได้ว่า บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ไม้แข็งมีบทบาทที่คล้ายกันเพียงแต่ว่าหน้าที่ของกลองแขกในแต่ละวงก็จะมี ความแตกต่างกันไปตามลักษณะของวงดนตรี วงปี่พาทย์ไม้นวมกลองแขกก็จะบรรเลงให้เสียงไม่เกินเครื่องดนตรีจนเกินไปลีลาของกลองแขกก็อาจจะมีส่วนเล็กน้อย แต่ในวงปี่พาทย์ไม้แข็งกลองแขก ก็จะต้องอาศัยความชำนาญขึ้นมาเสียงกลองแขกจะต้องดังขึ้นให้เท่ากับวงดนตรี มีไหวพริบปฏิภาณ และมีประสบการณ์ที่มากในการที่จะตีกลองแขกในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ต้องมีความรู้ความเข้าใจที่จะตี กลองแขกในเพลงต่าง ๆ ได้อย่างเข้าถึงอรรถรส โดยส่วนมากแล้ววงปี่พาทย์ทั้ง 2 วงก็จะใช้บรรเลง เพื่อการขับกล่อมหรือความบันเทิงเป็นสำคัญ

2.2.2.2 บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวา

วงเครื่องสายปี่ชวา เป็นการผสมผสานร่วมกันระหว่างวงเครื่องสายไทยกับวงปี่ชวา กลองแขก รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้อธิบายถึงแนวคิดในการผสมวงดนตรีทั้ง2วงนี้ โดยผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้ ช่วงเวลาในการผสมวงเครื่องสายปี่ชวา น่าจะเกิดขึ้นในช่วงปลายรัช สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแห่งกรุงรัตนโกสินทร์โดยมีชื่อเรียกแต่เดิมว่า “วงกลอง แขกเครื่องใหญ่” ส่วนที่มาของคำว่า “เครื่องสายปี่ชวา” ในปัจจุบันนั้น มีผู้สันนิษฐานได้ว่าอาจจะเกิด ในช่วงที่มี “วงมโหรีเครื่องสาย” ซึ่งมีคำว่า “เครื่องสาย” เกิดขึ้นมาแล้ว ซึ่งบทบาทหน้าที่ของวงกลอง แขกเครื่องใหญ่ก็เป็นเช่นเดียวกับวงเครื่องสายซึ่งแตกต่างออกไปจากวงกลองแขกแต่เดิม จึงเรียกชื่อ ใหม่ไม่ให้เกิดความสับสนกัน หรืออีกนัยหนึ่งในช่วงที่เกิด “วงเครื่องสายผสม” ในช่วงรัชสมัย

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีเครื่องดนตรีจากต่างประเทศเข้ามาหลายชนิดด้วยกัน เช่น เปียโน หีบชัก ขิม ออร์แกน ฯ เมื่อเครื่องดนตรีเหล่านั้นได้เข้ามาร่วมวงดนตรีเครื่องสาย จึงเรียกชื่อวงนั้น ๆ ตามเครื่องดนตรีที่เข้ามาผสม เช่น วงเครื่องสายผสมเปียโน วงเครื่องสายผสมขิม เมื่อพิจารณาจากลักษณะการผสมเครื่องดนตรีของวงกลองแขกเครื่องใหญ่จึงถูกครอบคลุมด้วยชื่อใหม่ว่า “วงเครื่องสายปี่ชวา” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559, น. 8)

วงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่ต้องอาศัยความสามารถในการบรรเลงเป็นอย่างดี ด้วยระบบเสียงของวงเครื่องสายปี่ชวาจะมีความยากต้องอาศัยความรู้ ความชำนาญในการบรรเลง ครูปี่บป คกลายทอง ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายรูปแบบวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ในหนังสือเครื่องสายปี่ชวาในส่วนของค่านิยมของ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนดังนี้

เป็นที่ทราบกันดีว่า วงเครื่องสายปี่ชวานั้นเป็นวงเครื่องสายผสมกับวงปี่ชวากลองแขก นิยมบรรเลงเพลงตามแบบแผนของวงเครื่องสายตามปกติ เพียงแต่เพิ่มเติมรูปแบบเฉพาะ เช่น วิธีการบรรเลงเพลงโหมโรงเมื่อลงท่ายเพลงว่า ปี่ชวากลองแขกจะออกเพลงสระระหม่าไทย โยนแปลงออกเพลงภาษาและปี่ชวากลองแขกออกโยนลงจบตามรูปแบบของวงปี่ชวากลองแขก เป็นอันจบตามกระบวนการ ผู้เขียนสังเกตพบว่า นักดนตรีที่มาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา มีประเด็นดังนี้

1. พื้นฐานของนักดนตรีก่อนที่จะบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ต้องผ่านการบรรเลงตามแบบแผนของวงเครื่องสายที่มีคุณภาพ มีความชำนาญอย่างชัดเจน
2. ระบบเสียงที่จะใช้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ต้องปรับจากเสียงเพียงออกมาเป็นเสียงขวาเช่น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ต้องปรับระบบเสียงขึ้น ปรับระบบนิ้ว เปลี่ยนวิธีการตีจะเข้ที่มีความยุ่งยากมากขึ้น

ประเด็นดังกล่าวข้างต้นเป็นเหตุผลหนึ่ง แต่เมื่อผู้เขียนได้มีโอกาสเข้าร่วมบรรเลงในวงเครื่องสายแล้วพบว่า ปี่ชวา ขลุ่ยหลีบ ซออู้ ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่แปรทำนองอย่างตลกแต่งทั้งสิ้น ถึงแม้ว่าทุกคนจะมีทำนองอยู่ในใจก็ตามยังมีโอกาสผิดได้ แต่จะมีจะเข้เท่านั้นเป็นเครื่องดนตรีที่แปรทำนองและเป็นทำนองหลักในวงเครื่องสายปี่ชวาได้อย่างชัดเจน (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559, น. ค่านิยม)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่าวงเครื่องสายปี่ชวาผู้บรรเลงในวงจะต้องมีพื้นฐานในการบรรเลงวงต่าง ๆ มาก่อนได้อย่างชำนาญเพราะเพลงที่ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาถึงจะเป็น

เพลงในแบบแผนของวงเครื่องสายแต่ระบบเสียงของที่ใช้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจะปรับเปลี่ยนไปตามรูปแบบของวง เครื่องดนตรีทุกชิ้นจะบรรเลงในลักษณะทางของตนเองมีเพียงแค่จะเข้าที่บรรเลงในลักษณะของยืนทำนองเพลงนั้น ๆ ไว้อยู่เสมอ แต่ในวงเครื่องสายปี่ชวาก็ยังมีเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดอยู่ในวงนั้นด้วยนั่นก็คือ “กลองแขก” กลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวามีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับของวงเนื่องจากวงเครื่องสายปี่ชวาไม่สามารถใช้โทนร่ำมะนาในการกำกับจังหวะหน้าทับได้เพราะไม่สามารถสู้เสียงของปี่ชวาได้จึงต้องปรับเปลี่ยนจากโทนร่ำมะนามาเป็นกลองแขกแทน อีกทั้งวงเครื่องสายปี่ชวายังมีแบบแผนในการบรรเลงหลังจากกลองทำยาไว้ในเพลงโหมโรงก็ยังมีกรออกเพลงสรรหม่าใหญ่ซึ่งเป็นหน้าที่ของปี่ชวากลองแขกอีกด้วย บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวาคูปิยะ แสงทรัพย์ ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกดังนี้

วงเครื่องสายปี่ชวาจะต้องคำนึงถึงความสามารถของผู้บรรเลงเพราะว่าวงเครื่องสายปี่ชวาระบบเสียงค่อนข้างที่จะฟังได้ยาก จะมีความลึกซึ้งมากขึ้นไปอีก เพราะจะต้องหาทำนองหลักของเพลงจากเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายจะต้องจับให้ได้ว่าทำนองหลักของเพลงนั้นอยู่ที่เครื่องดนตรีชิ้นใดและก็จะใช้กลวิธีที่สูงขึ้นไปอีกจะต้องรู้เพลง เนื่องจากวงเครื่องสายมีเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักน้อยชิ้น เพราะทุกเครื่องล้วนบรรเลงไปในทิศทางของตัวเองการเข้าหน้าทับก็จะเหมือนกับวงอื่น ๆ แต่ที่เพิ่มเข้ามาในวงเครื่องสายปี่ชวา คือ เพลงสรรหม่า เป็นวาระระดับขั้นที่สูงขึ้นไปในกลุ่มของเครื่องหนึ่งจึงต้องมีการเรียนมากขึ้นไปอีก เพราะในวงเครื่องสายปี่ชวาทราบบรรเลงที่เป็นงานมงคลขึ้นโหมโรงมาแน่นอนว่าจะต้องออกสรรหม่า ที่นี้ก็จะเป็นเรื่องของปี่ชวากลองแขก กลองแขกก็จะมีบทบาทหน้าที่ต้องบรรเลงหน้าทับเพลงสรรหม่าไปจนจบกระบวน (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากคำสัมภาษณ์ครูปิยะ แสงทรัพย์จะเห็นว่าบทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวานอกจากจะเป็นการเข้าหน้าทับเหมือนกับวงปี่พาทย์อื่น ๆ แล้วผู้บรรเลงกลองแขกจะต้องสามารถบรรเลงหน้าทับเพลงสรรหม่าได้เนื่องจากลักษณะของการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาหลังจากการบรรเลงโหมโรงแล้วจะต้องออกสรรหม่าเป็นธรรมเนียมของการบรรเลงจึงทำให้ผู้บรรเลงกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวาจะต้องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถอย่างมาก คำสัมภาษณ์ของครูปิยะ

แสงทริพย์สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของครูสุกร อิมวงศ์ ที่ได้อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ดังนี้

กลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวาลิ่งที่สำคัญคือจะต้องรู้ทำนองหลักของเพลงนั้น จะต้องฟังให้ได้ว่าเครื่องดนตรีชิ้นไหนเล่นเป็นทำนองหลักอยู่ แล้วจึงบางเพลงอย่างเพลงโหมโรงเรื่องขมสมุทรผู้บรรเลงกลองแขกจะต้องมีความสามารถในการตีกลองแขกให้เข้าประจวบกับเพลงในแต่ละส่วน แล้วหลังจากหมดเพลงโหมโรงของวงเครื่องสายปี่ชวาลิ่งสำคัญต่อไปที่ตามมาก็คือเพลงสละหมาซึ่งเป็นหน้าทับเฉพาะของกลองแขก โดยผู้บรรเลงกลองแขกจะต้องเข้าใจในบทเพลง เข้าใจหน้าทับ การเข้าออกเพลงต่าง ๆ ของวงเครื่องสายปี่ชวา หรือกระทั่งการตีประจวบเพลงนั้น ๆ (สุกร อิมวงศ์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูทั้ง 2 ท่านสามารถสรุปความได้ว่า บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวาผู้บรรเลงกลองแขกจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถอย่างมากจะต้องรู้การเข้าออกหน้าทับโดยผู้บรรเลงจะต้องสามารถฟังทำนองหลักจากเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายได้เพราะในวงเครื่องสายปี่ชวาเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงไปในทิศทางของตนเองทั้งสิ้นจึงยากแก่การที่จะบรรเลง จะต้องสามารถตีประจวบให้เข้ากับเพลงนั้น ๆ ได้อย่างแม่นยำ และสิ่งสำคัญของผู้บรรเลงกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวา คือ เพลงสละหมาที่เป็นหน้าทับเฉพาะของกลองแขกอีกด้วย

2.2.2.3 บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่ชวากลองแขก

วงปี่ชวากลองแขกมีเครื่องดนตรีประกอบไปด้วย กลองแขก 1 คู่ ปี่ชวา 1 เล้าและฉิ่ง 1 คู่ เพลงที่ใช้บรรเลงได้แก่เพลงประเภทเพลงสองชั้นและเพลงสละหมาที่เป็นเพลงสำคัญของวงปี่ชวากลองแขก (ปัป คงลายทอง, สัมภาษณ์, 29 เมษายน 2565)

ครูฐิระพล น้อยนิตย์ อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกจากหนังสือตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์สามารถสรุปความได้ว่า กลองแขกในระยะแรกที่นำเข้ามาใช้นั้นมีการตีประกอบพ็อนรำ เช่น การรำกระบี่กระบอง ส่วนทำนองนั้นมาจากแขกรำกริชก่อน ประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เล้า กลองแขก 1 คู่ และฉิ่ง 1 คู่ แต่ในกระบวนแท้ก็มีการใช้เหมือนกัน ใช้ในการตีนำกระบวนแท้โสกันต์และนำกระบวนแท้เส็จพระราชดำเนินกระบวนช้างและกระบวนเรือ (ฐิระพล น้อยนิตย์, 2559, น. 175)

หากพิจารณาจากลักษณะของรูปแบบวงปี่ชวากลองแขกแล้วนั้นจะเห็นได้ว่า มีเครื่องที่ดำเนินทำนองอยู่เพียงเครื่องเดียวคือปี่ชวาทำให้ผู้บรรเลงกลองแขกจะต้องมีความสามารถ

ที่มากขึ้นไปอีกเพราะจะต้องจับทำนองหลักเพลงที่บรรเลงโดยปี่ชวาให้ได้ทำให้ยากแก่การฟังขึ้นไปอีกชั้น ครูปิยะ แสงทรัพย์อธิบายบทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่ชวากลองแขกดังนี้

วงปี่ชวากลองแขกผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถระดับสูง นักดนตรีต้องมีความแม่นยำทั้งบทเพลงและหน้าทับ นักดนตรีจะต้องมีทักษะในการตัดสินใจระหว่างการบรรเลงสามารถเข้าใจนักดนตรีในวงด้วยกันได้ เพราะวงปี่ชวากลองแขกมีเครื่องดำเนินทำนองแค่ปี่ชวา 1 เล่า เครื่องกำกับจังหวะคือ ฉิ่ง และเรื่องกำกับหน้าทับก็กลองแขก 1 คู่ การจะเข้าเพลงออกเพลง การจะไปหรือจะมาของแต่ละเพลงก็ต้องใช้ความสามารถขั้นสูง แม่นยำในหน้าทับระหม่าก็ดี หรือโยนแปลงก็ดี บทเพลงที่ใช้ในวงปี่ชวากลองแขกอย่างเพลงสองชั้นก็ต้องมีความแม่นยำด้วยเช่นกัน (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า การจะบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกได้นั้นจะต้องอาศัยปฏิภาณไหวพริบในการบรรเลงเพราะจะมีเครื่องที่ดำเนินทำนอง 1 ชิ้นคือปี่ชวาที่เหลือทั้งหมดเป็นเครื่องกำกับจังหวะทั้งสิ้น ผู้บรรเลงกลองแขกจะต้องฟังทำนองหลักจากการเป่าปี่ชวาอีกทั้งในการเป่าปี่ชวาผู้ที่เป่าก็จะมีลีลาชั้นเชิงในการเป่าทำให้ยากแก่การฟังทำนองหลักยิ่งขึ้นไปอีก ทำให้การบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกจำเป็นที่จะต้องศึกษาให้เข้าใจแตกฉาน อีกทั้งต้องเข้าใจซึ่งกันและกันภายในวงดนตรีอีกด้วย ครูสุกร อิมวงศ์ อธิบายบทบาทของกลองแขกในปี่ชวากลองแขกไว้ดังนี้

บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่ชวากลองแขกคือผู้ที่บรรเลงกลองแขกจะต้องแม่นยำในหน้าทับของการบรรเลงเพลงนั้น ๆ เช่นเพลงระหม่าที่เราใช้ในงานพระราชพิธี ผู้บรรเลงก็ต้องทำการบ้านทบทวนหน้าทับให้มีความแม่นยำ ในเรื่องของวงดนตรีกลองแขกก็ต้องเป็นผู้กำกับจังหวะหน้าทับคอยประคองเพลงนั้นไม่ให้รู้กร้าวจนเกินไป อย่างเช่นในการแสดงขมวยหรือกระบี่กระบองช่วงที่ทำการไหว้ครู ผู้บรรเลงกลองแขกก็จะตีหน้าทับเพลงนั้น ๆ คอยประคองแนวไม่ให้รู้กร้าวจนเกินไป อีกทั้งวงปี่ชวากลองแขกมีนักดนตรีแค่ 4 คนคือปี่ชวา 1 คน ฉิ่ง 1 คน กลองแขก 2 คน ทำให้นักดนตรีในวงนี้ต้องมีความสามารถมากยิ่งขึ้นไปอีก (สุกร อิมวงศ์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

บทบาทหน้าที่ของกลองแขกในวงปี่ชวากลองแขกส่วนมากแล้วนั้นมักจะเห็นได้ในงานมหรสพต่าง ๆ หรือในงานพระราชพิธีที่เกิดขึ้นเช่น การแสดงกระบี่กระบอง การแสดงรำกริช ก็มีเรื่องของการใช้ปี่ชวากลองแขกด้วยหรือในงานพระราชพิธีที่สำคัญเช่น พระราชพิธีเสด็จพระราช

ดำเนินถวายผ้าพระกฐินทางชลมารคในขบวนเรือก็มีเรื่องของวงปี่ชวากลองแขกอยู่ในกระบวนเรืออีกด้วย นอกจากกลองแขกจะมีบทบาทในงานแสดงหรืองานพิธีแล้ว ผู้บรรเลงกลองแขกก็จะต้องมีความสามารถในการบรรเลงกลองแขกได้อย่างถูกต้อง มีความจำที่แม่นยำในการบรรเลงหน้าทับแต่ละหน้าทับได้ หน้าทับสรรหามาของกลองแขกก็มีวิธีการตีที่ต้องอาศัยความรู้ ความเข้าใจ ความสามารถในการท่องจดจำได้อย่างแม่นยำ เพราะหน้าทับสรรหามาของกลองแขกมีลักษณะลีลาที่มีซับซ้อน มีการตีสอดรับกันไปมา อีกทั้งยังมีความยากเกินกว่าที่เด็กทั่วไปจะบรรเลงได้ ทำให้เห็นว่าปัจจุบันจะเห็นผู้บรรเลงวงปี่ชวากลองแขกเป็นผู้ใหญ่เสียมากกว่า

2.3 เพลงสรรหามาใหญ่

สรรหามา คือชื่อเพลงหนึ่งใช้บรรเลงเฉพาะปี่ชวากับกลองแขกเท่านั้น คำว่าสรรหามา มีความหมายโดยแยกคำออกจากกันว่า สรร หมายถึง หนึ่ง หมา หมายถึง จังหวะ เมื่อนำคำทั้งสองมารวมกัน หมายถึง “หนึ่งจังหวะ” สรรหามาจัดได้ว่าเป็นเพลงเรื่อง ประกอบด้วย เพลง 3 เพลง ได้แก่ สรรหามา โยน และแปลง สรรหามาแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ สรรหามาไทย และสรรหามาแขก (พลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง, 2561, น. 193)

क्रमन्त्री त्रामोठ ओठिबायकांवां पेलंग रेण्णं वौनं न्हिं सौ कां बरयाय विषादुरियांग कसास्त्रीय क-
दङ्गि

เรื่อง - คือเพลงหลาย ๆ เพลงที่ได้จัดรวมไว้สำหรับบรรเลงติดต่อกันไป เพลงทั้งหมดนั้นรวมเรียกว่า เพลงเรื่อง และชื่อเฉพาะของเพลงเรื่องนั้น โดยมากมักเรียกตามชื่อของเพลงที่อยู่ต้นของ เรื่อง นั้น ๆ เช่นในจำพวกเพลงช้า มีเรื่องเต่ากินผักบุ้ง , เรื่องสารถี ฯลฯ (กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรม-ราชกุมารี, 2540, น. 42)

ความหมายของคำว่าเพลงเรื่องที่क्रमन्त्री त्रामोठกล่าวไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางค-ศาสตร์ไทยสอดคล้องกับคำว่าเพลงเรื่องที่ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวไว้ในหนังสือสังคีตนิยามว่าด้วยดนตรีไทยดังนี้ “เพลงเรื่อง คือชุดของเพลง เป็นการนำเอาเพลงหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันอย่างมีระเบียบแบบแผน เพลงเรื่องแต่ละชุดนั้นจะมีจำนวนเพลงในชุดมากบ้างน้อยบ้างแตกต่างกันไป” (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 116)

หากวิเคราะห์จากข้อมูลข้างต้นแล้วอาจจะมีความเป็นไปได้ว่าเพลงสละหมาดใหญ่หรือสละหมาดไทยอาจจะจัดว่าเป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่งเพราะเพลงสละหมาดใหญ่ประกอบด้วยเพลง 3 เพลงที่อยู่ในชุดนั้นได้แก่ เพลงสละหมาด โยน และแปลง

เพลงสละหมาดถือได้ว่าเป็นเพลงที่สำคัญอย่างยิ่งของการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกและวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงสละหมาดมีข้อยึดถือปฏิบัติที่สำคัญอย่างมาก โดยครูบุญเสริม ภูสาลี และครูป๊อบ คงลายทอง กล่าวถึงข้อยึดถือปฏิบัติเพลงเรื่องสละหมาดไว้ในหนังสืออนุสรณ์ ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเทียบ คงลายทอง ดังนี้

สิ่งที่สำคัญที่ครูเทียบ คงลายทองเป็นห่วงมาก ก็คือการบรรเลงเพลงเรื่อง “สละหมาด” ซึ่งใช้บรรเลงในวงปี่ชวา กลองแขก หรือวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงเรื่องสละหมานั้น มีอยู่ 2 ชนิด คือ

1. สละหมาดไทย หรือ สละหมาดใหญ่
2. สละหมาดแขก

ทั้งสองชนิดนี้มีที่ใช้แตกต่างกัน สละหมาดไทย หรือสละหมาดใหญ่จะใช้งานมงคลเท่านั้น ห้ามใช้ในงานอวมงคล

สำหรับสละหมาดแขกนั้น ให้ใช้ได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล

ปัจจุบันนี้ได้มีผู้บรรเลงเพลงเรื่องสละหมาดไทย ในงานอวมงคล เช่น งานศพ บางครั้งเห็นเป็นการแสดงฝีมือ ครูเทียบซึ่งปรกติแล้วไม่ชอบกล่าวตำหนิผู้ใด เมื่อได้เห็นการบรรเลงซึ่งใช้ในโอกาสที่ผิด เช่นที่กล่าวมาแล้ว ได้ออกปากตำหนิผู้ที่ประพฤติเช่นนั้น ครูได้ฝากฝังเรื่องนี้ไว้ให้ศิษย์ของท่านถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด จึงเห็นสมควรที่จะนำคำสอนของครูเกี่ยวกับการบรรเลงเพลงสละหมามานำทักไว้ให้เป็นที่ยึดมั่นร่วมกัน (บุญเสริม ภูสาลีและป๊อบ คงลายทอง, 2525, น. 95)

สละหมาดใหญ่ หรือมีชื่อเรียกอีกอย่างว่าสละหมาดไทยใช้งานมงคลเป็นสำคัญ ห้ามใช้ในงานอวมงคล โบราณได้กำหนดจารีตและกฎเกณฑ์ของการบรรเลงในเรื่องนี้ให้ถือเป็นปฏิบัติอย่างเคร่งครัด โดยเพลงสละหมาดใหญ่มีโครงสร้างเพลงที่ซับซ้อนทั้งโครงสร้างของปี่ชวาและโครงสร้างของกลองแขก (พลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง, 2561, น. 193)

สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อธิบายเพลงสละหมาดไว้ในเอกสารประกอบการสัมมนา เรื่อง วงปี่ชวากลองแขกดังนี้

เพลงสละหมาห์ จัดว่าเป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่ง แบ่งออกเป็น 2 ชนิด ได้แก่ สละหมาห์ไทย บางครั้งก็เรียกสละหมาห์ใหญ่ (ใช้ในพระราชพิธีและงานมงคลเท่านั้น งานอวมงคลห้ามใช้) และสละหมาห์แขก (ใช้ได้ทั้งงานมงคลและอวมงคล) แต่เพลงสละหมาห์ที่ใช้สำหรับบรรเลงโดยวงปี่ชวาคลองแขกคือ “สละหมาห์ไทย”

เพลงสละหมาห์ไทย(สละหมาห์ใหญ่) ประกอบด้วย เพลงสละหมาห์ เพลงโยน เพลงแปลง และบรรเลงโยน (อีกครั้งหนึ่ง)

ประวัติความเป็นมาของเพลงสละหมาห์ไทย ไม่ทราบนามผู้แต่งที่แน่ชัด พบว่าใช้บรรเลงในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคมาแต่โบราณ และทราบเพียงว่าใช้ประกอบการรำกริชในละครเรื่องอิเหนามาแต่ก่อน

สละหมาห์ไทย หรือ สละหมาห์ใหญ่ ใช้บรรเลงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ และงานมงคลทั่วไป หน้าทับสละหมาห์ไทยถือว่าเป็นสุดยอดของหน้าทับกลองแขก มีกรรมวิธีการบรรเลงที่ยากและซับซ้อน การบรรเลงกลองแขก เพลงสละหมาห์ไทย ผู้บรรเลงทั้ง 2 คนจะต้องตีกลองแขกตัวผู้และตัวเมียให้สอดคล้องกันพอดีและต้องตีให้ไม่ชนกัน โดยที่ตัวเมียจะเป็นฝ่ายตีชัด ซึ่งหากตีกลองแขกตัวใดตัวหนึ่งเพียงตัวเดียว จะเห็นว่าตีได้ง่าย เพราะความซับซ้อนของหน้าทับสละหมาห์ไทยอยู่ที่การตีให้เข้ากับเพลง ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องรู้ทำนองเพลงเป็นอย่างดี มีความสามารถสูงมากพอที่จะจดจำหน้าทับสละหมาห์ รวมทั้งต้องสามารถตีกลองแขกให้สัมพันธ์มีคุณภาพดีได้อีกด้วย (ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557, ไม่ปรากฏหน้าที่พิมพ์)

ครูป๊อบ คงลายทอง อธิบายความสำคัญของเพลงสละหมาห์ใหญ่ดังนี้

เพลงสละหมาห์ใหญ่เป็นเพลงที่สำคัญของปี่ชวาจะใช้ในการงานมงคลเท่านั้นไม่ใช้ในการงานอวมงคลโดยเด็ดขาด ตัวเพลงก็จะมีโครงสร้างที่ชัดเจนคือจะประกอบไปด้วยตัวสละหมาห์ 4 ท่อน ซึ่งแต่ละท่อนก็จะมีกลุ่มเสียงที่ใช้แตกต่างกันไป จากนั้นจะออกโยนและก็ออกแปลง ลักษณะของการใช้งานก็จะแตกต่างกันไปแล้วแต่รูปแบบของการใช้งาน (ป๊อบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565)

จากคำสัมภาษณ์จะเห็นว่า เพลงสละหมาห์ใหญ่เป็นเพลงที่ใช้ในงานมงคลเป็นสำคัญมีโครงสร้างบทเพลงหลัก ๆ ที่เห็นได้ชัดเจน ครูป๊อบ คงลายทองได้อธิบายเพลงสละหมาห์ใหญ่เพิ่มเติมดังนี้

เหตุที่นำเพลงสรรหม่าใหญ่ใช้ในงานมงคลเพียงเท่านั้นนั้นก็เพราะว่าเพลงนี้
ใช้ในงานพระราชพิธีที่เป็นงานมงคลเท่านั้น ก็เลยจะไม่นำมาใช้ในงานพิธีอวมงคล
จะเห็นได้ว่าก็มีเพียงสรรหม่าแขกที่ใช้ได้ทั้งงานมงคลและอวมงคล ส่วนสรรหม่า
ใหญ่นั้นไม่ใช่งานอวมงคลเลย (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565)
ครูจักรายุธ ไหลสกุล อธิบายเพลงสรรหม่าใหญ่ไว้ดังนี้

เพลงสรรหม่าใหญ่เป็นเพลงที่สำคัญของกระบวนการปี่ชวาolongแขก อาจจะ
มีที่มาจากพวกชาวเช่นอินโดนีเซียหรือมาเลเซียก็เป็นได้พวกชาวเขาก็จะมีปี่กลอง
จังหวัดก็คล้ายกัน แต่อย่างที่เราเล่นปี่กลองเล่นเพลงสรรหม่าเป็นสรรหม่าไทย
เพลงสรรหม่าไทยเป็นของสูง ของสูงในที่นี้คือในกับพระมหากษัตริย์ก็อยู่ในงาน
พระราชพิธีจึงไม่ใช่งานที่เป็นอวมงคล สรรหม่าใหญ่หรือสรรหม่าไทยเป็นวิธีการ
เป่าปี่ชวาอย่างหนึ่งซึ่งแตกต่างจากเพลงสองชั้นทั่วไปไม่ว่าจะเป็น เพลงนางหงส์
หรือเพลงระบำสี่บทที่เราจะต้องได้เรียนในปี่ชวา จนไปถึงกระบวนการของ
วงเครื่องสายปี่ชวาที่จะต้องเรียนเช่นเพลงลมพัดชายเขา เพลงล่องลม จนกระทั่งไป
จนถึงเพลงสรรหม่าใหญ่ที่จะต้องใช้ทักษะความสามารถในการเป่าขั้นสูงเลยทีเดียว
เนื่องจากจะมีความสำคัญของปี่ชวาแล้วยังมีหน้าทับเข้ามาเกี่ยวข้องอีกด้วย
มีความเข้าใจซึ่งกันและกันระหว่างปี่กับกลอง ส่วนมากแล้วก็จะเห็นใช้ในงาน
พระราชพิธีก็คือเสด็จพระราชดำเนินกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ก็จะมีปี่ชวา
กลองแขกไปบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ในงานนี้หรือในการแสดงก็จะมีให้เห็นอยู่
บ้างเช่นการแสดงกระปี่กระบอกหรือรำตัดดอกไม้ฉายกริชหรือในการบรรเลง
วงเครื่องสายปี่ชวาหลังจากการบรรเลงโหมโรงเสร็จก็จะออกเพลงสรรหม่าตาม
แบบธรรมเนียมที่ปฏิบัติกัน ลักษณะของเพลงสรรหม่าใหญ่ลีลาจังหวะท่าทางการ
เดินทำนองก็เป็นส่วนสำคัญของปี่ชวา จะต้องมีการประสพการณ์ความเข้าใจในการ
ปล่อยเสียงปี่ออกไป จะต้องรู้อารมณ์คนตีกลอง ต้องรู้อารมณ์ผู้เป่าว่าเป็นอย่างไร
เพราะทุกอย่างเป็นอิสระมีลักษณะท่าทางการดำเนินทำนองซึ่งจะแตกต่างจาก
เพลงสองชั้นทั่วไปที่มีการลือคลงจังหวะ แต่สรรหม่าใหญ่จะไม่ เพราะทุกคนต่างทำ
หน้าที่ของตัวเองปี่ชวาก็จะต้องรู้จังหวะว่าไปตรงส่วนไหนถึงจะดี หากต่อมาแล้ว
เป่าทางต่อเลยจะไม่ได้ธรรมดา ดังนั้นจึงจำเป็นที่จะต้องได้รับการแนะนำจากครู
หรือบางครั้งก็อาจจะฟังครูเป่าบ่อย ๆ เพื่อเป็นประสบการณ์ ถามว่ายากไหมยาก

เพราะจะต้องใช้จินตนาการของผู้เป่าเป่าให้เข้าถึงหัวใจหลักของเพลงสรรหม่าใหญ่ คือปีชวากับกลองแขก (จักรายุธ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565)

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คมขำ อธิบายเพลงสรรหม่าใหญ่ไว้ดังนี้

เพลงสรรหม่าใหญ่ก็คือเพลงสรรหม่าไทย มีกระบวนการที่สลับซับซ้อนทั้ง กลองและปีจะต้องมาด้วยกันจะต้องผ่านการฝึกซ้อมหรือบรรเลงมาด้วยกัน ไม่อย่างนั้นจะบรรเลงไม่ลงกัน กลองแขกนี้สำคัญมาก เพราะโบราณจะต้องแยก เรียนกันระหว่างตัวผู้และตัวเมียไม่ให้เจอกัน ต่างคนต่างซ้อมให้แม่นยำ เมื่อแม่นยำ แล้วจึงมาพิจารณากลองแขกทั้งสองตัวให้ตีไม่ให้ชนกัน หน้าทับสรรหม่ามีด้วยกัน 3 ไม้หลัก ๆ คือ ไม้ตัน ไม้โปรย และไม้แตก ทุก ๆ ไม้จะมีโยนมาคั่น ไม้ตันแล้วโยน ไม้โปรยแล้วโยน ไม้แตกแล้วโยน ในการบรรเลงจริงก็ต้องมาพิจารณาทั้งหมด ระหว่างปีชวาและกลองแขก เสียงกลองแขกในการตีเพลงสรรหม่าใหญ่จะต้องไม่ ดังจนเกินไป เพราะเสียงหนึ่ง เหน่ง จะไม่ออก ถ้าดังเกินไปจะเหมาะกับวงปีพาทย์ ไม้แข็งเสียงมากกว่า ในส่วนของปีชวาผู้เป่าก็จะว่ากันไปตามกระบวนการ 4 ท่า ซึ่ง แต่ละท่าก็จะมีกลุ่มเสียงแต่ละกลุ่มเสียง คนปีจะต้องเรียนปีชวาในระดับเชี่ยวชาญ ระดับดี หรือบางทีเขาก็ใช้กลุ่มเสียงในเพลงสรรหม่าเพื่อฝึกปีชวาก็มีเพื่อให้ฝึกเป่า แต่ไม่ได้ต่อทั้งหมดอาจจะต่อแค่ท่าเดียวแล้วก็เสียงโหย เสียงแหบ เพราะฉะนั้น ปีชวาจะมีแค่ 4 ท่า 4 ท่านั้นจะเรียงร้อยเพื่อโชว์กลุ่มเสียงทั้งหมดของปีชวา ต่อกกลาง แหบ ได้ปีชวาไม่ได้กลองก็ได้ไม่ได้ ได้แค่กลองไม่ได้ปีก็ได้ไม่ได้ ดังนั้นปีชวากลองแขกจึงอยู่เพียงแค่เฉพาะกลุ่ม เช่น สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ใช้ในงานพระราชพิธี หรือวิทยาลัยนาฏศิลป์ก็มี หรือคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่เห็นก็มีเพียงเท่านี้ (ภัทร คมขำ, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยสามารถความได้ว่า เพลงสรรหม่าใหญ่ เป็นเพลงที่ประกอบด้วยเพลง 3 เพลง ได้แก่ สรรหม่า โยน แปลง จะใช้งานมงคลเป็นสำคัญ เป็นเพลงที่มีความสลับซับซ้อนเป็นอย่างมาก ไม่ใช่ในงานอวมงคลเลย เพลงสรรหม่าใหญ่หรือเรียกอีกอย่างว่าสรรหม่าไทย ปีชวาจะมีด้วยกันทั้งสิ้น 4 ท่า จากนั้นจะออกโยนและออกแปลง กลองแขกจะประกอบด้วยกันทั้งสิ้น 3 ไม้หลัก ได้แก่ ไม้ตัน ไม้โปรย และไม้แตก ทุก ๆ จะถูกคั่นด้วยหน้าทับโยน จากนั้นจึงออกแปลงไปตามลำดับ ในการนำไปใช้งานนอกเหนือจากการบรรเลงในงานพระราชพิธีที่มีให้เห็นก็ได้แก่ วงเครื่องสายปีชวา และการประกอบการแสดง อาวูตต่าง ๆ หรือการรำกริชในละครเรื่องอิเหนา

เพลงสรรหมาให้ใหญ่จะใช้ในวงปี่ชวากลองแขก ซึ่งจะมีการถ่ายทอดแค่เพียงเฉพาะกลุ่ม เพราะจะมีเพียงไม่กี่ที่ที่ใช้เพลงสรรหมาให้ใหญ่ ได้แก่ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งผู้เป่าปี่ชวาหรือผู้ตีกลองแขกก็จะต้องมีความเชี่ยวชาญถึงขั้นดีเยี่ยมเลยก็ได้

2.3.1 การบรรเลงเพลงสรรหมาให้ใหญ่ในงานพระราชพิธี

พระราชพิธี เป็นพิธีที่มีพระมหากษัตริย์ของไทยเราทำมาตั้งแต่โบราณมา ทุก ๆ พระองค์ย่อมทรงเป็นพุทธศาสนูปถัมภก ทรงเคร่งครัดอยู่ในพุทธศาสนาทำนุบำรุงให้เป็นพระราชกรณียกิจอย่างเคร่งครัดสืบต่อกันมา (มนตรี ตราโมท, 2527, น. 103)

พระราชพิธีถือว่าเป็นสิ่งที่พระมหากษัตริย์ปฏิบัติสืบต่อกันมา ในแต่ละพิธีกรรมนั้น จะมีความแตกต่างกันออกไปในส่วนขององค์ประกอบของเครื่องพิธีกรรม เสียงของดนตรีถือว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ประกอบพิธีกรรมเพื่อทำให้พิธีกรรมนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เครื่องดนตรีต่าง ๆ ถูกจัดให้เป็นระเบียบแบบแผนสำหรับการประโคมสืบกันมาจนถึงปัจจุบัน (ภัทระ คมขำ, 2546, น. 48)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าพระราชพิธีโดยส่วนมากแล้วก็จะมีดนตรีนั้นเข้าไปบรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมแล้วทำให้พิธีกรรมนั้นมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยส่วนมากแล้วดนตรีที่ใช้ในงานพระราชพิธีทั่วไปก็จะใช้วงปี่พาทย์เป็นหลักในงานพิธีกรรมนั้น แต่หากพระราชพิธีนั้นเป็นการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคหรือน้ำนั้น ลักษณะของวงดนตรีที่ใช้ก็จะแตกต่างไปโดยการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคนั้นจะมีเรียกชื่อว่า กระบวนพยุหยาตราทางชลมารค

ราชบัณฑิตยสถานอธิบายความหมายของคำว่า กระบวนพยุหยาตราทางชลมารคไว้ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานดังนี้

กระบวน หมายถึง หมู่คนหรือพาหนะเป็นต้นที่จัดเป็นแถวเป็นแนวหรือเป็นหมวดเป็นหมู่ตามแบบแผน เช่น กระบวนพยุหยาตรา กระบวนทัพ, แบบแผน เช่น กระบวนหนังสือไทย, ชั้นเชิง เช่น ทำกระบวน งามกระบวนเนตรเงาเสน่ห์ทั้งจำ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 45)

พยุหยาตรา หมายถึง กระบวนทัพ, การเดินทัพ, เช่น ยกพยุหยาตรา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 805)

ชลมารค หมายถึง ทางน้ำ เช่น กระบวนเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารค (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 360)

กองทัพเรือได้อธิบายความหมายคำว่ากระบวนพยุหยาตราชลมารค โดยผู้วิจัยสามารถสรุปดังนี้ กระบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นริ้วกระบวนเรือที่จัดขึ้นในการที่พระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินไปในการต่าง ๆ ที่เป็นการส่วนพระองค์หรืองานการพระราชพิธี เดิมเป็นการเสด็จพระราชดำเนินและประกอบพระราชพิธีหลายอย่างเช่น พระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน พระราชพิธีบรมราชาภิเษก การเสด็จไปนมัสการรอยพระพุทธรูป การอัญเชิญพระพุทธรูปสำคัญจากหัวเมืองเข้ามาประดิษฐานในเมืองหลวงตลอดจนต้องรับราชทูตจากต่างประเทศ (กองทัพเรือ, 2540, น. 5, อ้างถึงใน, ชีรยุทธ ตุ่มฉาย, 2549, น. 9)

ชีรยุทธ ตุ่มฉาย อธิบายกระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคและการใช้งานกระบวนเรือพระราชพิธีในปัจจุบันไว้ในงานวิจัยเรื่อง การเทเรือในกระบวนพยุหยาตราชลมารค ดังนี้

ในริ้วกระบวนเรือพระราชพิธีในครั้งนี้จะแบ่งกระบวนเรือออกเป็น 5 ริ้วกระบวน โดยมีความยาวประมาณ 1,200 เมตร และกว้างประมาณ 90 เมตร โดยให้ในริ้วกลางจะมีเรือพระราชพิธี 10 ลำ โดยเริ่มจาก เรืออิเหลียง (กลองนอก) เรือตำรวจ เรือพระที่นั่งอนันตนาคราช เรือแดงโม (กลองใน) เรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ เรือพระที่นั่งนารายณ์ทรงสุบรรณ รัชกาลที่ 9 เรือพระที่นั่งเอนกชาติภุชงค์ เรือตำรวจ และเรือแซง

ริ้วกระบวนถัดมาจากริ้วกลางทางซ้าย เมื่อหันหน้าออกทางหัวกระบวนเรือ จะมีเรือทั้งหมด 7 ลำคือ เรือทองบ่าบิ่น เรือเสือคำรณสินธุ์ เรืออสุรปักษี เรือกระบี่ ราษฎร์รอนราพย์ เรือสุครีพครองเมือง เรือครุฑเทริด-ไตรจักร เรือเอกชัยทองหลาว

ริ้วกระบวนถัดมาจากริ้วกลาง ทางขวา เมื่อหันหน้าออกทางหัวกระบวนเรือ จะมีเรือทั้งหมด 7 ลำเช่นกันคือ เรือทองขวานฟ้า เรือเลื้อยยานชล เรืออสุรวายุภักษ์ เรือกระบี่ปราบเมืองमार เรือพาลีรัง-ทวีป เรือครุฑเหินเห็จ เรือเอกไชเหินหาว

ริ้วกระบวนด้านนอก ทั้งซ้ายและขวา จะมีเรือด้านละ 14 ลำ โดยเป็น เรือดั้งด้านละ 11 ลำ และเรือแซง ด้านละ 3 ลำ รวม 2 ด้านมีเรือ 28 ลำ

การใช้งานกระบวนเรือพระราชพิธีในปัจจุบัน

ในปัจจุบันจะมีการใช้กระบวนเรือพระราชพิธี ในลักษณะต่าง ๆ กันไป สามารถประมวลและจัดหมวดหมู่ได้ 4 ประการคือ

1. จัดกระบวนพยุหยาตราชลมารค ในการที่ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน
 2. จัดกระบวนพยุหยาตราชลมารค ในการที่ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
เสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนคร
 3. จัดกระบวนเรือพระราชพิธี ในการแห่พระสำคัญ
 4. จัดกระบวนเรือพระราชพิธี เนื่องในการเฉลิมฉลองหรือเทิดพระเกียรติ
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
- ทั้งนี้จะต้องได้รับพระบรมราชานุญาตจาก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ใน
ทุกกรณีที่มีการใช้กระบวนเรือพระราชพิธี (ธีรยุทธ ตุ่มฉาย, 2549, น. 39-40)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่า กระบวนพยุหยาตราทางชลมารคเป็นการเสด็จพระราช
ดำเนินของพระมหากษัตริย์ด้วยทางน้ำ โดยจะเป็นการจัดริ้วกระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคเพื่อ
เสด็จพระราชดำเนินในงานพระราชพิธีหลายอย่างเช่น พระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน พระราชพิธีบรม
ราชาภิเษก การแห่พระสำคัญ หรือเพื่อเทิดพระเกียรติให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในการใช้งาน
แต่ละครั้งจะต้องได้รับพระบรมราชานุญาตเท่านั้น ในกระบวนเรือพยุหยาตรานั้นจะมีเรืออยู่ 2 ลำที่มี
การบรรเลงวงปี่พาทย์กลองแขกเพลงสรรเสริญมโหรีในงานพระราชพิธีนั้นตลอดการเสด็จพระราชดำเนิน
ด้วยนั่นก็คือ เรือกลองในและเรือกลองนอก ครุมนตรี ตราโมท อธิบายเพลงสรรเสริญที่ใช้ในพระราช
พิธีถวายผ้าพระกฐินไว้ในหนังสือโสมส่องแสงดังนี้

พระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน ทั้งที่พระมหากษัตริย์ได้เสด็จพระราชดำเนิน
ทรงถวายผ้าพระกฐินด้วยพระองค์เอง และพระราชทานผ้าพระกฐินให้ผู้ใดผู้หนึ่งไป
ทอดแทนพระองค์

ดนตรีที่จะกล่าวถึงในการทอดผ้าพระกฐินนี้ก็คือวงปี่พาทย์

วงปี่พาทย์ที่จะบรรเลงประกอบพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน ไม่ว่า
พระมหากษัตริย์จะเสด็จพระราชดำเนินทรงถวายผ้าพระกฐินด้วยพระองค์เอง หรือ
เป็นกฐินพระราชทานก็ตาม วงปี่พาทย์จะต้องตั้งบรรเลงอยู่ ณ บริเวณใกล้
พระอุโบสถแล้วแต่วัดใดจะมีสถานที่ใดเหมาะสมตรงไหน การบรรเลงปี่พาทย์ก็จะ
บรรเลงเมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินถึงบริเวณพระอุโบสถหรือถ้าเป็น
กฐินพระราชทานก็เมื่อประธานของงาน ผู้ได้รับพระราชทานผ้าพระกฐินนั้น มาถึง
บริเวณพระอุโบสถ ถ้าวัดใดพระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินโดยขบวน

พยุหยาตรา ดนตรีที่บรรเลงประกอบในขบวนพยุหยาตรานั้นก็คือวงกลองชนะ ซึ่งมีปี่ชวาเป่าดำเนินทำนอง มีเปิงมางตีทำและกลองชนะตีรับเป็นระยะ ๆ ไปจนตลอดทาง กับมีแตรสังข์คอยเป่าเมื่อถึงหนทางที่เลี้ยวหรือแยกสำคัญอย่างหนึ่ง จนถึงบริเวณวัด ถ้าเสด็จพระราชดำเนินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารคก็จะมีเรือจัดเป็นขบวนริ้วพยุหยาตรา

ในขบวนเรือนี้จะมีเรืออยู่ 2 ลำ ลำหนึ่งเรียกว่า เรือกลองใน อีกลำหนึ่งเรียกว่า เรือกลองนอก คำว่า “เรือกลอง” นี้คือเรือที่มีวงปี่ชวากลองแขก บรรเลงอยู่ในลำเรื่อนั้น เมื่อเวลาขบวนพยุหยาตราเคลื่อนมาในลำน้ำ กลองแขกปี่ชวาก็จะบรรเลงเพลงสรรเสริญมาตลอดทางทั้งเรือกลองในและเรือกลองนอก จนถึงท่าที่เรือพระที่นั่งจะเข้าเทียบท่า วงปี่ชวากลองแขกจึงเปลี่ยนบรรเลงเป็นเพลงแปลงจนเรือเข้าเทียบท่าสนิทจึงหยุด และเมื่อเสด็จพระราชดำเนินขึ้นวัดแล้วก็ป็นหน้าที่ของวงปี่พาทย์ที่บรรเลงอยู่ ณ พระอุโบสถ (มนตรี ตราโมท, 2527, น. 103-104)



ภาพที่ 10 เรือกลองใน (แดงโม)
ที่มา: Youtube ช่อง สำนักข่าวไทย TNAMCOT



ภาพที่ 11 เรือกลองนอก (อีเหลือง)
ที่มา: Youtube ช่อง สำนักข่าวไทย TNAMCOT

ครูป๊อ คงลายทอง อธิบายวงปี่ชวากลองแขกในเรือกลองใน (แต่งโม) เรือกลองนอก (อีเหลือง) ดังนี้

เรือแต่งโมกับเรืออีเหลืองเป็นเรือของผู้บังคับบัญชาการ ซึ่งในเรือนั้นก็จะมี วงปี่ชวากลองแขกบรรเลงอยู่ในเรือด้วย เรือแต่งโมจะอยู่หน้าเรือพระที่นั่ง สุพรรณหงส์ ส่วนเรืออีเหลืองจะอยู่ด้านหลังสุดของขบวนพยุหยาตรา พอเรือออกจากท่าวาสุกรีแล้วทางผู้บังคับบัญชาจะให้สัญญาณวงปี่ชวากลองแขกจึงเริ่ม บรรเลงเพลงสรรเสริญได้เลย จริง ๆ แล้วสำนักพระราชวังก็มีวงปี่ชวากลองแขกอยู่ในเรือพวกเรือปลั้วอื่น ๆ ด้วยแต่เขาจะเล่นเพลง 2 ชั้น เช่นลมพัดชายเขา เขกมอญ บางช้าง แต่ถ้าเป็นของกรมศิลปากรจะเล่นเพลงสรรเสริญใหญ่ (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่า ในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคจะมีเรืออยู่ 2 ลำ ที่ทำหน้าที่บรรเลงวงปี่ชวากลองแขกเพลงสรรเสริญใหญ่ แต่ในเรือลำอื่นที่เป็นเรือรูปสัตว์ก็จะมีวงปี่ชวา กลองบรรเลงเช่นกันแต่จะบรรเลงเพลงสองชั้นตลอดกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ครูป๊อ คงลายทอง อธิบายเพลงสรรเสริญใหญ่ที่ใช้ในงานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคดังนี้

เพลงสรรเสริญไทยหรือสรรเสริญใหญ่ใช้ในงานพิธีที่เป็นมงคลเท่านั้น โดยจะใช้ ในงานเสด็จพระราชดำเนินกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค จะด้วยงานกฐินก็ดี หรือพระบรมราชาภิเษกก็ดี วงปี่ชวากลองแขกจะเข้าไปมืบทบาทในงานพระราช พิธีนั้น เพลงสรรเสริญใหญ่จะบรรเลงอยู่ในเรือแต่งโม หน้าเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ กับเรืออีเหลืองที่นำหน้าขบวนเรือ พอเรือออกจากท่าแล้วนั้นผู้บังคับบัญชาจะให้ สัญญาณแตร เรือแต่งโมกับเรืออีเหลืองก็จะบรรเลงเพลงสรรเสริญใหญ่ไปด้วยกัน บรรเลงไปเรื่อย ๆ ตั้งแต่ท่าที่ 1 ไปจนถึงท่าที่ 4 จากนั้นก็จะวนกลับมาท่าที่ 1 ใหม่ หรือจะท่าที่ 2 ก็ได้ไม่ผิด พอถึงโค้งน้ำผู้บังคับบัญชาก็จะเป่าแตรให้สัญญาณว่า ด้านหน้ามีโค้งน้ำ พอเรือพายไปใกล้ถึงท่าน้ำที่จะเสด็จพระราชดำเนินขึ้นจากเรือ พระที่นั่ง เรือกลองใน(แต่งโม) ก็จะเปลี่ยนจากเพลงสรรเสริญใหญ่ไปเป็นเพลงโยน แปลง ส่วนเรือกลองนอก(อีเหลือง) จะบรรเลงแค่เพลงสรรเสริญใหญ่ พอเรือกลอง ในเปลี่ยนเป็นเพลงแปลงแล้วจะต้องคอยดูหากเรือพระที่นั่งเทียบท่าแล้ววงปี่ชวา กลองแขกก็ต้องลงสนิทพอดีกับเรือพระที่นั่งเข้าเทียบท่า หากเป็นพระราชพิธี

ถวายผ้าพระกฐินด้านในวัดก็จะมียังปีพาทย์พิธีคอยรับเสด็จต่อ (ปั๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565)

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร อธิบายเพลงสรรหม่าใหญ่ที่ใช้ในงานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคดังนี้

ปี่ชวาในงานพระราชพิธีที่ใช้กันได้ปฏิบัติตามที่ครูปั๊บได้สืบทอดกันก็จะมีใน กระบวนเรือพยุหยาตราในโอกาสต่าง ๆ เช่นงานพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน แต่ ถ้าปัจจุบันก็อาจจะในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ของประเทศที่เห็นสมควรว่าจะจัดงาน ต้องดูดุลยพินิจต่าง ๆ ส่วนมากก็จะแบ่งเป็น 2 ส่วนหลัก ๆ ส่วนแรกคืองานพระราชพิธีคือมีพระมหากษัตริย์เป็นผู้เสด็จพระราชดำเนินทำพิธี อีกส่วนก็คือรัฐพิธีคือ มีรัฐบาลเป็นคนจัดงาน กระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ที่เคยเห็นก็มีงานพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน กับพระราชพิธีพระบรมราชาภิเษกเสด็จเลียบพระนครกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค อีกส่วนเป็นงานที่จัดโดยรัฐบาลก็คืองาน APEC ก็ครั้งนั้นก็มีกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคด้วยเหมือนกัน ที่นี้ว่าด้วยเรื่องของเพลงสรรหม่าใหญ่ในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค จะมีวงปี่ชวากลางแขก บรรเลงอยู่ในเรือ 2 ลำ คือเรือกลองนอก(อีเหลื่อง)กับเรือกลองใน(แตงโม) ใช้เพลงสรรหม่าใหญ่ 4 ท้า บ้างก็เรียกว่า 4 ตัว ก็จะเป่าวนไปเรืออีเหลื่องจะเล่นเฉพาะสรรหม่าใหญ่ 4 ท้า เรือแตงโมจะเล่น สรรหม่าใหญ่ โยน แปลง เรือกลองในจะเป็นเรือของผู้บังคับบัญชาเพื่อคอยส่งสัญญาณบอกเรือหลาย ๆ ลำ พอเรือออกจากท่าก็จะวิ่งไปตามเส้นแม่น้ำปี่ชวากลางแขกก็จะบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ไป พอเรือพระที่นั่งใกล้จะเทียบท่าเรือกลองในที่นำหน้าเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ก็จะเปลี่ยนเป็นเพลงโยนและเพลงแปลง จากนั้นก่อนที่พระองค์ท่านจะเสด็จขึ้นท่าเรือเราจะต้องลงก่อนที่ท่านจะเสด็จลงจากเรือ ถ้าหากเป็นกระบวนเรือในงานเลียบพระนครก็จะมีกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคพอท่านเสด็จขึ้นจากท่าก็จะมีกระบวนพยุหยาตราทางชลมารครับช่วงต่อเพื่อส่งเสด็จท่านเข้าสู่วัง แต่ถ้าหากเป็นงานพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน พอท่านเสด็จขึ้นจากท่าก็จะเสด็จพระราชดำเนินเข้าพระอุโบสถแล้วจะมีวงปี่พาทย์พิธีทำหน้าที่รับช่วงต่อไป (สุรศักดิ์ กิ่งไทร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

ครูพรชัย ตรีนเนตร อธิบายเพลงสรรหม่าใหญ่ที่ใช้ในงานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคดังนี้

ปี่ชวาเป็นเรื่องของปี่กลองแล้วรวมถึงในเรื่องของสรรหม่าใหญ่ สรรหม่าใหญ่หรือสรรหม่าไทยใช้ได้หลายงาน แต่สมัยก่อนเดิมทีแล้วนั้นจะใช้ในงานพระราชพิธีอยู่ในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค มีมาตั้งแต่สมัยโบราณมาแล้วเท่าที่ฟังจากครูเล่ามีตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้วใช้เฉพาะของกษัตริย์ชั้นเจ้าฟ้า เวลาที่ท่านเสด็จพระราชดำเนินด้วยกระบวนเรือก็จะใช้กระบวนพยุหยาตราทางชลมารคนี้แหละ ในสมัยก่อนอาจจะใช้เยอะกว่านี้แต่ที่พบเห็นก็ตั้งแต่ช่วงสมัยรัชกาลที่ 9 ใช้ในงานพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคที่วัดอรุณราชวราราม แต่ก็จะมีงานอื่นในงานต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองอย่างเช่นในงาน APEC ที่เป็นการใช้กระบวนเรือพยุหยาตรา ส่วนใหญ่ก็จะเป็นถวายผ้าพระกฐินมากกว่า แต่เมื่อครั้งล่าสุดที่ใช้งานไม่ใช่งานถวายผ้าพระกฐิน แต่เป็นการเสด็จเลียบพระนครในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกเลียบพระนคร ท่านก็จะลงเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ วงปี่ชวากลองแขกจะอยู่ในเรือ 2 ลำ คือเรือกลองนอก และเรือกลองใน เรือกลองนอกมีชื่อว่า เรืออีเหลื่อง เรือกลองในมีชื่อว่า เรือแดงโม เรืออีเหลื่องจะอยู่หน้า ขบวนขนานกับเรือตั้ง เรือเสื่อคำณสินธุ์ ส่วนลำอื่นก็จะมีปี่กลองด้วยเช่นกันแต่จะไม่ได้เล่นเพลงสรรหม่าใหญ่ เรือกลองในจะอยู่คั่นกลางระหว่างเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์และเรื่อนันทนาคราช เรือกลองในเป็นเรือของผู้บังคับบัญชาการเรือทุกระบวนจะต้องฟังสัญญาณจากเรือกลองใน พอเรือแดงโมเป่าแตรเดี่ยวบอกสัญญาณ เรือทุกลำก็จะมีแตรเหมือนกันก็จะเป่าแตรเพื่อขานรับจากเรือผู้บังคับบัญชา พอเรือได้สัญญาณออกผู้เฒ่เรือก็จะเห่จากนั้นถึงขึ้นเพลงสรรหม่า เรือกลองนอกกับเรือกลองในใช้สรรหม่าเหมือนกันจะทำ1-4หรือจะสลับไปมาอย่างไรก็ได้แต่ตามที่ลองไป แต่แตกต่างกันที่ว่าเรือกลองนอกหมดที่สรรหม่า แต่เรือกลองในจะต้องเป่าแปลง เพลงแปลงเป็นเพลงที่จะส่งเสด็จขึ้นฝั่งไม่ว่าจะเป็นพระราชพิธีเลียบพระนครหรือพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน ในลักษณะการส่งเสด็จอย่างในงานเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนครจากท่าवासูกริมาท่าราชวรดิฐ เรือกลองในจะอยู่หน้าเรือพระที่นั่ง พอเรือพระที่นั่งอยู่แถบท่าช้าง เรือกลองในจะรีบเป่าเข้าเลยจากท่าราชวรดิฐไปอีกท่าหนึ่งเพื่อรอส่งเสด็จตอนนั้นยังเล่นเพลง

สละหม่าอยู่ พอเรือพระที่นั่งเสด็จใกล้ถึงท่าราชวรดิฐเขาจะคัดเรือเขาด้านข้าง เพื่อให้ข้างซิดระหว่างตอนเขาคัดเขาก็เข้าแปลงเลยพอเรือจอดสนิทก็ลงแปลงเลย พอท่านเสด็จขึ้นจากเรือคือเราต้องจบแล้ว ทั้งนี้ทั้งนั้นปีกลองบนเรือจะต้องคอยสังเกตอาจจะยาวหรือสั้นขึ้นอยู่กับหน้างานในครั้งนั้น ถ้าเป็นถวายผ้าพระกฐินจะมีวงพิธอยู่ด้านบนใกล้ ๆ พระอุโบสถ แต่ถ้าเป็นเลี้ยงพระนครจะไม่มีจะหมดยุ่เพียงเท่านั้น แล้วจากนั้นก็จะเป็นเรื่องของแห่สกลมารคแทน (พรชัย ตรีเนตร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

ครูปิยะ แสงทรัพย์ อธิบายการตีกลองแขกเพลงสละหม่าใหญ่ที่ใช้ในงานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคดังนี้

การบรรเลงสละหม่าใหญ่ในงานพระราชพิธีตัวอย่างเช่นการลงเรือถวายผ้าพระกฐินในงานพระราชพิธีของพระเจ้าแผ่นดิน ก่อนแรกต้องเตรียมพร้อมด้วยการท่องและจำรวมถึงฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีของแต่ละคนให้มีความชำนาญและแม่นยำให้เกิดอรรถรสของเพลงนั้น ๆ ซึ่งจะต้องท่องให้แม่นยำการขึ้นเพลงการลงเพลงเนื่องจากมีเครื่องดนตรีที่น้อยขึ้นเลยจะต้องใช้การซ้อมที่เยอะและแม่นยำมากอีกอย่างป็นงานพระราชพิธีซึ่งเป็นงานที่สำคัญ ถ้าหากไม่จำเป็นเราจะผิดให้น้อยที่สุดเรือกลองนอก จะตีแค่สละหม่าอย่างเดียว ส่วนเรือกลองในจะตีทั้งสละหม่ารวมถึงโยนและแปลงเพื่อส่งเสด็จ หลัก ๆ จะต้องเตรียมความพร้อมให้มีความแม่นยำเพราะจะใช้เวลานานในการตีเสียงจะต้องไม่ขาดสายตลอดการบรรเลง (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

ครูสุภร อิมวงศ์ อธิบายการตีกลองแขกเพลงสละหม่าใหญ่ที่ใช้ในงานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคดังนี้

กรมศิลปากรแต่เดิมมาจากกรมมหรสพ หมายถึงกำหนดการงานพิธีก็จะส่งมาที่กรมศิลปากร รวมถึงเรื่องของการเสด็จพระราชดำเนินกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคแน่นอนว่าจะต้องมีวงปีฆาตกลองแขกบรรเลงในกระบวนเรือ พอมีกำหนดการมาเราทุกคนก็ต้องเตรียมตัวด้วยการท่องหน้าทับเพลงสละหม่าให้ขึ้นใจจะต้องเตรียมตัวเองก่อน ต้องทวนหน้าทับให้มีความแม่นยำ เพราะถ้าพลาดขึ้นมากก็จะพลาดเลย จะต้องฟังสัญญาณจากผู้บังคับบัญชาว่าช่วงไหนที่จะทำการขึ้นเพลงสละหม่า พอเรือพายออกจากท่าเรือแต่ผู้บังคับบัญชาจะขึ้นจากนั้นแต่

ลำอินก็จะขานรับปี่ชวา ก็จะขึ้นเพลงสรรหม่าใหญ่ กลองแขกก็จะว่าไปตาม
กระบวนการ เรือกลองนอกจะเป็นเรือของรองผู้บังคับบัญชาจะทำหน้าที่ตีแค่สร
หม่าใหญ่อย่างเดียวไม่ออกแปลง แต่เรือแดงจะต้องทำทั้งสรรหม่าใหญ่ โยนออก
แปลงเพื่อส่งเสด็จ เรืออีเหลื่องจะบรรเลงสรรหม่าใหญ่ไปเรื่อย ๆ เพื่อรอสัญญาณ
จากเรือแดงไม่ว่าบรรเลงเพลงแปลงส่งเสด็จไปถึงไหนแล้ว ปัจจุบันมีเครื่องขยาย
เสียงทำให้ฟังได้ง่ายขึ้น เรืออีเหลื่องกลองแขกจะตีสรรหม่าใหญ่จนหมดท่อน แต่
เรือแดงจะไม่ตีไปจนจบกระบวนการที่เรียกว่าพร้อมลงหรือบางครั้งก็เรียกเม็ดฝน
วิธีการตีก็คือจะตีไปตั้งแต่ไม้ต้น ไม้โปรย ไม้แดก แล้วก็จะวนไม้โปรย ไม้แดก
วนแบบนี้ไปจนออกโยนก็เป็นอันเสร็จสิ้นของเรืออีเหลื่อง แต่เรือแดงจะต้องตี
ทั้งหมดไปจนถึงพร้อมลง ท่านก็จะเสด็จขึ้นจากท่า ก็เป็นอันเสร็จสิ้น (สุกร อิมวงศ์,
สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565))

จากข้อมูลและคำสัมภาษณ์ผู้วิจัยสามารถสรุปความได้ว่าการบรรเลงเพลงสรรหม่า
ใหญ่ในงานพระราชพิธีในปัจจุบันจะใช้ในงานพระราชพิธีที่สำคัญอยู่ 2 พระราชพิธีคือ พระราชพิธี
ถวายผ้าพระกฐินเสด็จพระราชดำเนินกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค พระราชพิธีบรมราชาภิเษก
พระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนครกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค อีกงานหนึ่งจะเป็น
งานรัฐพิธีซึ่งเป็นงานต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองจะมีการแสดงกระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคโดย
การจะนำกระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคไปใช้ในงานได้นั้นจะต้องได้รับพระบรมราชานุญาตจาก
พระมหากษัตริย์ การบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ในงานพระราชพิธีทั้ง 2 พระราชพิธีนั้นในหากเป็นพระ
ราชพิธีถวายผ้าพระกฐินจะต้องลงที่ท่าเรือที่เป็นวัดที่เสด็จพระราชดำเนินไปทอดผ้าพระกฐิน แต่หาก
เป็นเลียบพระนครจะลงที่ท่าเรือราชวรดิฐ ขึ้นต้นก่อนวันพิธีจะมีการซ้อมปี่ชวากลองแขก จะต้องซ้อม
หน้าที่ของตนคือ ต้องทบทวนบทเพลงให้มีความแม่นยำหากผิดพลาดในงานจะให้น้อยที่สุด วงปี่ชวา
กลองแขกจะอยู่ในเรือทั้ง 2 ลำ คือเรือกลองนอก(อีเหลื่อง) และเรือกลองใน(แดงโม) เรือทั้ง 2 ลำนี้
จะบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่เหมือนกัน ก่อนทำการเริ่มเพลงสรรหม่าใหญ่นั้นจะต้องฟังเสียงสัญญาณ
แตรจากเรือกลองในและเมื่อได้ยินสัญญาณ ผู้เห่เรือก็จะเริ่มเห่จากนั้นเรือกลองในและเรือกลองนอก
ถึงจะเริ่มบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่โดยการบรรเลงก็จะบรรเลงไปตามระบบของการบรรเลงโดยปี่ชวา
เริ่มตั้งแต่ท่าที่ 1-4 จากนั้นจึงจะกลับมาท่าที่ 1 ใหม่หรือท่าที่ 2 กลองแขกจะเริ่มบรรเลงตั้งแต่ไม้ต้น
ไม้โปรย ไม้แดก จากนั้นจะกลับมาที่ไม้โปรยกับไม้แดกอีกครั้ง เมื่อเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์เสด็จไป
ใกล้ถึงท่าเรือที่ส่งเสด็จเรือกลองในจะเปียงเรือไปรอส่งเสด็จถัดจากท่าเรือที่ส่งเสด็จไปอีกท่าหนึ่ง

เรือพระที่นั่งเสด็จถึงท่าเรือที่เสด็จไปชวากลองแขกในเรือกลองในจึงจะเริ่มเป่าเพลงแปลงเพื่อเตรียมจะส่งเสด็จพระมหากษัตริย์ขึ้นสู่ท่าเรือ เรือพระที่นั่งคัดเข้าถึงท่าเรือวงปีชวากลองแขกในเรือกลองในจะต้องเตรียมลงเพลงแปลง เมื่อเรือพระที่นั่งหยุดที่ท่าเรือสนทวงปีชวากลองแขกก็จะเสร็จสิ้นการบรรเลงทันที

2.3.2 การบรรเลงเพลงสรรหม่าใหญ่ประกอบการแสดง

เพลงสรรหม่าใหญ่นอกจากจะใช้อยู่ในงานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคแล้วในการประกอบการแสดงเพลงสรรหม่าใหญ่ก็ยังมียุทธนาในการใช้งานอยู่อีกด้วยเช่น การแสดงเรื่องอิเหนา การแสดงกระบี่กระบอง การชกมวยไทย การแสดงแต่ละอย่างล้วนมีปีชวากลองแขกเข้าไปมียุทธนาในการบรรเลงทั้งสิ้น เพื่อเสริมสร้างให้เกิดอรรถรสในการประกอบการแสดงอย่างแท้จริง

การแสดงกระบี่กระบองเป็นการต่อสู้กันโดยใช้อาวุธ คนไทยนั้นมีอาวุธในการต่อสู้หลากหลายชนิดทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบอง ไม้พลอง ทวน ง้าว หอก ดาบ กระบี่ ฯ นอกจากนี้ยังมีเครื่องที่ใช้กำบังตัวเองอีกหลายหลายชนิด เช่น โล่ เขน ดัง ฯ เป็นศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันกำบังตัวเหล่านี้เรียกรวมกันว่า วิชากระบี่กระบอง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511, น. 3, อ้างถึงใน, สุจิตรา สุคนธ์ทรัพย์, 2540, น. 60)

รังสฤษฎ์ บุญชล ได้อธิบายถึงประวัติของกระบี่กระบองไว้ในหนังสือกระบี่กระบอง ดังนี้

ยุทธภย เป็นภยที่เกิดจากการสงคราม ซึ่งสงครามในครั้งนั้นไม่เหมือนกับสงครามในปัจจุบัน คือสงครามในสมัยใหม่รุนแรงกว่า แต่นาน ๆ จึงจะเกิดขึ้นสักครั้ง ส่วนสงครามสมัยก่อนนั้นไม่สู้จะรุนแรงนัก และคงเป็นเหตุนี้เองจึงเกิดขึ้นง่ายและบ่อยครั้งที่สุด นอกจากนี้ในสมัยก่อนแต่ละชาติมักจะถือลัทธิที่ว่า “อำนาจเป็นธรรม” ใครจะรบเมื่อไรก็ได้โดยไม่ต้องห่วงใยในความยุติธรรมหรือศีลธรรมใด ๆ เลย ด้วยเหตุนี้งานสงครามจึงกลายเป็นงานประจำอย่างออกหน้าออกตาอยู่เสมอ ผู้ที่เหมาะสมในการทำหน้าที่อันหนักนี้ ก็ได้แก่ผู้ชาย เพราะเชื่อว่าเป็นผู้มีร่างกายแข็งแรง มีน้ำใจเข้มแข็ง สามารถผจญต่อภัยอันตรายทั้งปวงได้ จึงทำหน้าที่ดุจรั้วของชาติถือเป็นนักรบ หรือทหาร และทหารสมัยโบราณมีคุณสมบัติอันดีเยี่ยมที่น่าสรรเสริญอยู่ 3 ประการ คือ

1. มีน้ำใจกล้าหาญเด็ดเดี่ยว ทรหดอดทน ไม่หวาดกลัวหรือครั่นคร้ามต่อภัยอันตรายใด ๆ
2. มีร่างกายแข็งแรง กระดูกเป็นเหล็กใจเป็นเพชรและเนื้อหนังเป็นทองแดง
3. มีความรู้ความสามารถในการรบอย่างแท้จริง

การอบรมให้มีคุณสมบัติดังกล่าวแล้วในข้อ 1-2 นั้น เขาได้พยายามปลูกฝังกันมาตั้งแต่น้อยจนเป็นมรดกตกทอดกันมาส่วนความรู้ความสามารถในการรบในข้อ 3 นับว่าสำคัญและจำเป็นซึ่งจะละเว้นเสียไม่ได้ นักรบที่ดีเยี่ยมไม่ว่าจะเป็นชาติใด ภาษาใดจำต้องมีวิชาความรู้ในเรื่องการใช้อาวุธด้วยกันทั้งนั้น นอกจากจะมีความชำนาญในอาวุธแต่ละอย่างเป็นพิเศษแล้ว นักรบคนหนึ่งยังมีความสามารถในการใช้อาวุธหลาย ๆ อย่างได้ด้วย

จากประวัติศาสตร์ของชาติไทยจะเห็นว่าพระมหากษัตริย์ไทย ต่างก็มีคุณสมบัติดังกล่าวมาแล้วทั้งสิ้น เช่น สมเด็จพระนเรศวรมหาราช มิใช่แต่จะทรงพระปรีชาสามารถในการใช้พระแสงของ้าวรบ และฆ่าพระมหาอุปราชabenหลังช้างแต่อย่างเดียวนะ ในเชิงดาบพระองค์ยังทรงชำนาญมิใช่น้อย ได้เคยต่อสู้และฆ่ามังกะยอติณ ด้วยพระหัตถ์ของพระองค์เอง

ในหนังสือสามก๊กตอนเคาทุรบกันกับม้าเฉียวต่อหน้าโจโฉ ม้าเฉียวชำนาญในการใช้ทวนส่วนเคาทุก็ถนัดในการใช้ขวานสู้กันบนหลังม้าถึง 230 เพลง เคาทุโกรธจึงฟันด้วยง้าว ม้าเฉียวหลบแล้วฟันด้วยปลายทวนและแทงอกเคาทุ เคาทุทิ้งง้าวรีบเข้าแย่งทวนจากม้าเฉียว อุดกระซางกันไปมาจนหักสะบั้นออกเป็น 2 ท่อน ต่างคนต่างใช้ทวนที่หักนั้นเข้าตีตะลุมบอนกันไป นี่ก็แสดงให้เห็นว่าเคาทุและม้าเฉียว นอกจากจะมีความชำนาญในการใช้อาวุธยาวแล้วต่างก็มีฝีมือในการใช้อาวุธสั้นด้วย

ในหนังสือพระราชนิพนธ์เรื่อง อิเหนา ตอนท้าวกะหมังกุหนิงรบกับระเด่นมนตรีตัวต่อตัว แม่ทัพทั้งสองมีความชำนาญในการใช้อาวุธหลายชนิด ซึ่งเตรียมพร้อมจะต่อสู้กันได้เสมอ การสู้รบในครั้งนั้นเริ่มด้วยการฟันดาบบนหลังม้า ก่อน เมื่อเห็นว่าทำอะไรกันไม่ได้จึงชวนกันลงไปรบด้วยกระบี่บนพื้นดิน เพลงกระบี่มีอยู่เท่าใดก็นำมาใช้จนหมดสิ้น ทั้งสองฝ่ายต่างก็รุกและรับกันเป็นอย่างดียิ่ง จน

หมดปัญญาที่จะประหัตประหารอีกฝ่ายหนึ่งได้ จึงทำแท่งกันด้วยกริชซึ่งเป็นอาวุธ
สุดท้ายที่ระเด่นมนตรีสามารถเอาชนะท้าวกะหมังกุกหนึ่งได้

จากวรรณคดีทั้งสองเรื่องนี้ ก็พอจะแสดงให้เห็นได้เหมือนกันว่าบรรดานักรบ
ทั้งหลายต่างก็ต้องมีความสามารถในการใช้อาวุธอย่างชำนาญและหลาย ๆ อย่าง...

...ครั้งโบราณกาลสงครามเกิดขึ้นได้ง่ายและบ่อยครั้งที่สุดดังได้กล่าวมาแล้ว
จนกระทั่งผู้ชายต้องเป็นทหารกันตลอดชีวิตอดุทิตกายให้เป็นชาติพลี เมื่อเป็นเช่นนี้
เขาก็พยายามอย่างเต็มที่ที่จะเป็นนักรบที่ดี มีสมรรถภาพเข้มแข็งแห่งการรบอัน
เป็นหน้าที่ประจำของเขา จึงจำเป็นที่เขาจะต้องอยู่ในลักษณะเตรียมพร้อมอยู่เสมอ
เมื่อถึงคราวรบก็รบได้เต็มที่ และต้องรบได้ดีเยี่ยมอีกด้วย ฉะนั้นเขาจึงต้องยึดคติ
พจน์ที่ว่า “ยามศึกเขากีรบ ยามสงบเขาก็เตรียม” การเตรียมก็คือการฝึกฝนอบรม
ไว้เพื่อรบในยามศึกเท่านั้น

หลักการฝึกอบรมในชั้นนี้มีอยู่ 3 ประการ คือ

1. อบรมน้ำใจให้กล้าหาญอยู่เสมอ ไม่ครั่นคร้ามต่อภัยอันตรายทั้งปวง
2. บำรุงกาย บำรุงใจให้แข็งแรงมั่นคงอยู่เสมอ พร้อมทั้งจะผจญต่อความ
ลำบาก อันเกี่ยวกับการรบได้ทุกเมื่อ
3. อบรมและฝึกฝนตนให้แม่นยำชำนาญในวิทยาการอันเกี่ยวกับการรบ
โดยเฉพาะ

หลักการฝึกอบรมทั้งสามประการที่กล่าวนี้ เป็นหลักการทั่ว ๆ ไป ที่ทุกชาติ
ทุกภาษามุ่งอบรมไปในแนวเดียวกัน ซึ่งเป็นการเตรียมพร้อมเพื่อรบโดยตรง เมื่อมี
การเตรียมอย่างเอาจริงเอาจังเช่นนี้แล้ว แต่เมื่อนานๆ เข้าอาจจะทำให้เกิดความ
เบื่อหน่ายขึ้นก็เป็นได้ ในเมื่อการรบเว้นระยะห่างเข้า เตรียมเท่าไร ๆ ก็ไม่ถึงเวลาที่
จะใช้จริงจังสักที เป็นเหตุให้การเตรียมหย่อนสมรรถภาพ ด้วยเหตุนี้เอง
ผู้บังคับบัญชาที่ฉลาดสามารถยังรู้ใจผู้น้อยถูกจึงพยายามดัดแปลงแก้ไขให้การ
เตรียมที่กล่าวมาแล้วเกิดความสนุกสนานขึ้น และทั้งจัดให้มีการแข่งขันขึ้นอีกด้วย
ความสนุกสนานที่ก่อให้เกิดความสนใจและความตั้งใจนี้ ได้แก่ กีฬาหรือการเล่น
ชาวกรีกหรือโรมัน ซึ่งครั้งหนึ่งเคยได้ชื่อว่าเป็นยอดทหารได้คิดประดิษฐ์เกมนี้ขึ้น
ก่อน เรียกว่ากีฬาโอลิมปิก ซึ่งเป็นมรดกอันมีค่ายิ่งที่ตกทอดมาถึงพวกเราจนกระทั่ง
ปัจจุบัน กีฬาโอลิมปิกนี้จะถือว่าเป็นยุทธภักีฬาก็คงจะไม่ไกลความจริง เพราะเป็น

กีฬาที่เล่นเพื่อการรบแท้ ๆ เช่น ขว้างจักรพุ่งแหลนวิ่งข้ามรั้ว วิ่งเร็ววิ่งทน เป็นต้น ส่วนนักรบไทยก็จัดกีฬาชนิดนี้ขึ้นสำหรับฝึกซ้อมและเล่นในเวลาสงบ ซึ่งเรียกว่า "กระบี่กระบอง" บรรดากีฬาต่าง ๆ ที่เล่นเป็นการฝึกซ้อมเพื่อรบแล้ว จะหากีฬาใดที่ให้ผลโดยตรงอย่างกระบี่กระบองนั้นหายาก เพราะกีฬากระบี่กระบองนี้เท่ากับการการรบจำลองนั่นเอง คือ เอาหวายมาทำเป็นกระบี่ ดาบ ง้าว เป็นต้น เอาหนังหรือหวายมาทำเป็นโล่เชน ดัง ฯลฯ แล้วก็จัดมาตีกันเล่น หรือแข่งขันกันเป็นคู่ ๆ ดุจะสู้กันในสนามรบตัวต่อตัวเป็นการหักรุกหักรับไปในตัว ฝ่ายใดพลาดท่าเสียทีก็ต้องเจ็บตัวเพราะผู้เล่นไม่ได้สวมเกราะป้องกันตัวแม้แต่เล็กน้อย จึงเป็นกีฬาที่ฝึกกายและใจอย่างดีเลิศ

เริ่มต้นกำเนิดกระบี่กระบองที่แท้จริงนั้นไม่ทราบได้แน่ชัดว่าเริ่มกันมาตั้งแต่ครั้งไหนและใครเป็นผู้คิดค้นขึ้น เพราะไม่สามารถค้นคว้าจากแหล่งใดได้ ทั้งนี้ อาจจะเป็นเพราะท่านครูบาอาจารย์รุ่นเก่า ๆ ได้เคยเรียนและเคยสอนแต่ในทางปฏิบัติอย่างเดียวมิได้หวังใ้ในอันที่จะสั่งสอนในทางทฤษฎีเลย ฉะนั้นศิษย์จึงขาดความรู้ในด้านนี้กันเสียสิ้น แต่ด้วยเหตุที่ไทยเราเป็นนักรบมาตั้งแต่อดีตกาล กระบี่กระบองซึ่งเป็นเกมการต่อสู้ของนักรบก็ควรจะได้รับการเริ่มต้นเป็นเวลานานแล้วด้วยเหมือนกัน หลักฐานที่พอจะอ้างอิงได้นั้นคาดว่าคงมีแล้วในรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เพราะพระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในหนังสือเรื่อง "อิเหนา"

ครั้นต่อมาในรัชกาลที่ 3 ท่านสุนทรภู่ได้แต่งเรื่องพระอภัยมณี ก็ได้มีการกล่าวถึงวิชากระบี่กระบองไว้ในหลายตอนด้วยกัน

ต่อมาในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดปรานกระบี่กระบองเป็นพิเศษ ถึงกับโปรดให้สมเด็จพระจุลเกล้าเจ้าอยู่หัวหลายพระองค์ทรงหัดกระบี่กระบองจนครบกระบวนท่า ทำให้การเล่นกระบี่กระบองเริ่มได้รับความนิยมอย่างยิ่งในรัชกาลนี้เอง

เนื่องจากพระเจ้าอยู่หัวในรัชกาลนี้ทรงโปรดกีฬากระบี่กระบอง จึงทำให้มีการฝึกวิชากระบี่กระบองกันมากมายหลายคณะและจัดให้มีการแข่งขันอยู่เสมอ

ครั้นถึงรัชสมัยในรัชกาลที่ 6 ความนิยมการเล่นกระบี่กระบองเริ่มลดลง แต่ก็มี การสืบทอดกันอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอ ในปีพุทธศักราช 2460 และ 2462 กระทรวงธรรมการ (ศึกษาธิการ) ได้จัดให้มีการแสดงกระบี่กระบองขึ้นถวาย

ทอดพระเนตรที่สนามหน้าสามัคยาจารย์สมาคม ในการแสดงทั้งสองครั้งนี้ท่าน
อาจารย์นาถ เทพหัสดิน ณ อยุธยา ได้แสดงถวายทั้งสองครั้ง โดยครั้งแรกแสดงจำว
ครั้งที่สองแสดง ฟล่อง ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
กระบี่กระบองได้รับความนิยมน้อยลง แต่มวยได้รับความนิยมมากขึ้น (รังสฤษฎ์
บุญชลอ, 2550, น. 9-18)

รังสฤษฎ์ บุญชลอ ได้อธิบายถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นกระบี่กระบอง โดย
ผู้วิจัยสามารถสรุปความได้ดังนี้ ตามประเพณีตั้งแต่สมัยโบราณ กระบี่กระบองและมวยไทยจะแสดงให้
ถูกต้องตามแบบแผนประเพณีอย่างแท้จริง จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการบรรเลงประกอบการแสดง
ด้วยวงปี่ชวากลองแขก เครื่องดนตรีในวงคือ ปี่ชวา กลองแขกตัวผู้ กลองแขกตัวเมีย ฉิ่ง การเล่นกระบี่
กระบองและมวยไทยสันนิษฐานว่าอาจจะไม่มีดนตรีเล่นประกอบมาก่อน แต่มาคิดผสมปรับปรุงขึ้น
เองในภายหลัง เพราะเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นไม่ใช่ของไทยแต่โบราณ มีเพียงแต่ฉิ่งเท่านั้นที่เป็นของไทย
ปี่ กลองพวกนี้แขกชอบนำมาบรรเลงประกอบการแสดงกรีซ หอกซัด ส่วนมวยไทยเราคงเห็นว่า
เหมาะสมจึงนำมาเพิ่มความสนุกสนานจึงนำมาใช้บ้าง การแสดงมีดนตรีประกอบเริ่มติดหูทั้งผู้เล่นและ
ผู้ดู ทำให้มีอาจขาดจากกันได้ หากการแสดงในแต่ละครั้งขาดเครื่องดนตรีก็จะทำให้เจียบเหงาขาด
ความสนุกสนานลงไปด้วยเช่นกัน ประโยชน์ของเสียงดนตรีสามารถสรุปได้ดังนี้

1. ทำให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้น
2. เสียงของปี่ชวาช่วยปลุกใจและเร้าใจให้ผู้เล่นเกิดความฮึกเหิมในการต่อสู้มาก
ยิ่งขึ้น
3. การเพิ่มความงดงามให้แก่ศิลปะการรำร่ายและช่วยให้ผู้เล่นรำร่ายถูกต้องตาม
แบบแผนเข้ากับจังหวะของแต่ละท่าด้วย

4. ในการต่อสู้นั้น เสียงปี่ เสียงกลอง จะช่วยยุหรือหนุนให้ผู้เล่นสู้กันไปเรื่อย ๆ
เพราะตามธรรมดาเมื่อเข้าตีกันกลองจะเร่งมือให้มีเสียงถี่ ๆ เข้า ไม่ช้าเหมือนเพลงที่ใช้ในการรำร่ายที่ยัง
เร่งเข้ามาเท่าไร ก็ยิ่งหนุนให้เกิดความกล้ามากขึ้นเท่านั้น (รังสฤษฎ์ บุญชลอ, 2550, น. 90-91)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นว่า เสียงของดนตรีสามารถแสดงให้เห็นถึงความงามของ
การรำร่ายศิลปะการแสดงต่าง ๆ อีกทั้งเสียงของดนตรียังช่วยกระตุ้นอารมณ์ในการแสดงของผู้แสดง
ให้มีความฮึกเหิมมากยิ่งขึ้นไปอีกด้วย ครุฑีป คงลายทองได้กล่าวถึงปี่ชวากลองแขกในการ
ประกอบการแสดงกระบี่กระบองดังนี้

ปี่ชวา กลองแขก ประกอบการแสดงกระปี่กระบอง ในอาวูรแต่ละประเภทเขา จะมีเพลงที่ใช้เฉพาะของเขา เช่น กระปี่ ก็ใช้กระปี่ลีลา พวกอาวูรยาวเช่นพลอง ก็จะใช้ลงสร เขาเชื่อกันว่าเสียงของปี่ชวาและกลองแขก จะไปช่วยเพิ่มอารมณ์ของผู้แสดงให้มีความสนุกสนานอีกทีหนึ่งมากขึ้นในการแสดงนั้น (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2565)

ก่อนการแสดงกระปี่กระบองก็จะต้องมีการไหว้ครูเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้บรรเลงดนตรีและผู้แสดงกระปี่กระบอง รองศาสตราจารย์ฟอง เกิดแก้ว ได้อธิบายขั้นตอนก่อนการแสดงกระปี่กระบองดังนี้

การบรรเลงก่อนเริ่มการแสดงกระปี่กระบอง เป็นประเพณีนิยมที่ถือปฏิบัติกันสืบมาว่า จะต้องทำพิธีแสดงความเคารพครูบาอาจารย์เสียก่อน เรียกว่าพิธีไหว้ครู ผู้ที่เป็นหัวหน้าจะนำดอกไม้ธูปเทียนขึ้นทำการสักการะอาจารย์กระปี่กระบองหน้าเครื่องไม้ ซึ่งมีผู้แสดงล้วนแต่เป็นศิษย์ห้อมล้อมอยู่ด้วยอาการอันเคารพ ในขณะนี้ปี่กลองจะได้บรรเลงเรื่องไปจนกว่าจะเสร็จพิธี การบรรเลงในตอนนี้ใช้เพลงชมสมุทร เพลงโฉลก เพลงเกาะหรือเพลงระกำก็ได้

การบรรเลงเพื่อเป็นการโหมโรง คือเมื่อเสร็จสิ้นพิธีไหว้ครูแล้วก่อนจะเริ่มแสดงสักเล็กน้อย จำต้องมีการโหมโรงก่อน เพลงโหมโรงมีมากด้วยกัน จะบรรเลงเพลงใดก็ได้ เช่น แหกโอด สารถิ เยี่ยมวิมาน แหกไทร หรือเพลงสองชั้นอื่น ๆ ซึ่งเลือกเอาได้ตามสมควร

การบรรเลงในขณะการแสดง ตั้งแต่เริ่มการรำซึ่งกระปี่กระบองมีความสำคัญมาก และต้องเหมาะสมกับชนิดของอาวูร ซึ่งเขาได้จัดเพลงกำกับไว้ดังนี้ คือ กระปี่ใช้เพลงกระปี่ลีลา ดาบสองมือใช้เพลงจำปาทองเทศ หรือขอมทรงเครื่อง จ้าวใช้เพลงโลม พลองใช้เพลงลงสร หรือขึ้นปลับปลา สามบานใช้เพลงฝรั่งรำเท้า หรือกราวนอก

นอกจากนี้การแสดงกระปี่กระบอง บางครั้งยังจัดให้มีการแสดงเป็นพิเศษ เช่น หอกซัด รำกริช และชกมวย ซึ่งควรจะใช้เพลงเหล่านี้ตามลำดับ คือ มัดชาหลิ สละหมาแหก และเจ้าเซ็น (ฟอง เกิดแก้ว, 2527, น. 33-34)

กระปี่กระบองคือการแสดงที่ใช้อาวูรมาฟาดฟันกันโดยก่อนจะเริ่มการแสดงผู้แสดงทั้ง 2 ฝ่ายก็ต้องทำการรำไหว้ครูของอาวูรนั้น ๆ วงที่ใช้ในการบรรเลงก็ได้แก่วงปี่ชวา กลองแขก โดย

มีเครื่องที่ดำเนินทำนองเพียงเครื่องเดียวคือ ปี่ชวา แล้วเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่งและกลองแขก โดยเพลงที่บรรเลงก็จะบรรเลงไปตามอาวูธที่แสดง ครูปี่บ คงลายทองได้อธิบายวิธีการบรรเลงวงปี่ชวา กลองแขกประกอบการแสดงกระบี่กระบองไว้ดังนี้

การบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการแสดงกระบี่กระบองผู้บรรเลง จะต้องรู้เสียก่อนว่าผู้แสดงเขาจะแสดงอะไร เช่น พลองไม้สั้น จ้าว ดาบ หรือกระบี่ ถ้ารู้ว่าเขาแสดงอะไรแล้ว ผู้บรรเลงก็ต้องรู้เพลงของแต่ละอาวูธนั้น ๆ ว่าใช้เพลงอะไร อย่างเช่น พลองไม้สั้นก็ต้องใช้เพลงลงสรลง กระบี่ก็ต้องใช้กระบี่ลีลา เพลงทั้งหมดที่ใช้จะเป็นเพลงสองชั้นมีหน้าทับเฉพาะของเขา ก่อนเริ่มการแสดงก็ต้องมีการไหว้ครูก่อนผู้บรรเลงก็บรรเลงเพลงไปตามอาวูธ ผู้แสดงก็จะร้ายรำไปจนหมดกระบวนท่าจากนั้นจึงจะเริ่มออกโยน-แปลง จริง ๆ ในการแสดงกระบี่กระบอง หลังจากหมดเพลงสองชั้นแล้วเขาจะไม่เรียกว่าออกสระหม่า เพราะว่าหน้าทับเขาไม่ได้ตีสระหม่า หน้าทับเขาตีโยน แต่ปี่ชวาก็เป่าในเนื้อของสระหม่านิดหน่อยแล้วก็ออกโยน-แปลงเลย เพราะหลังจากไหว้ครูเสร็จเขาจะเริ่มตีกันแล้วจังหวะดนตรีก็จะเร่งขึ้นปี่ชวาก็จะต้องไปกับกลองแขกด้วย (ปี่บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ของครูปี่บ คงลายทองเรื่องของการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการแสดงกระบี่กระบองสอดคล้องกับการสัมภาษณ์ครูพรชัย ตรีเนตร เรื่องของการบรรเลงประกอบการแสดงกระบี่กระบองดังนี้

วงปี่ชวากลองแขกเพลงสระหม่าในปัจจุบันใช้ได้หลายงาน สมัยก่อนใช้ในงานพระราชพิธีโดยเฉพาะแต่ปัจจุบันก็มีการปรับเปลี่ยนให้นำมาใช้ในหลาย ๆ งานได้ แต่จะไม่ได้ใช้คำว่าสระหม่านะ อย่างเช่นประกอบการแสดงกระบี่กระบองต่อสู้ อาวูธไทย โล่ จ้าว ดาบ ก็จะปรับเปลี่ยนไม่เรียกสระหม่า จริง ๆ เนื้อปี่ชวาก็สระหม่ามันแหละ แต่เขาเรียกว่าโยนกับแปลง ปี่ก็ขึ้นมาทำแรก แต่หน้าทับกลองแขกจะขึ้นที่ติ่ง หนั่ง ติ่ง หนั่ง ขึ้นที่โยนเลยมันแหละ แล้วก็ไปตามกระบวนท่า ถ้าเป็นสระหม่าใหญ่จะมีลูกเล่นที่มากขึ้น แต่ทั้งหมดขึ้นอยู่กับความสมควร ปรับเปลี่ยนไปตามรูปแบบงาน อย่างเวลาประกอบการแสดงกระบี่กระบองเวลาเราเล่น เขาจะฟันกันแล้วก็มีช่วงหยุดพักบ้าง เราจะเป่าไม่หยุดเลยก็ได้ไม่ได้ เพราะเราก็จะต้องเปลี่ยนไปตามประกอบการแสดง อย่างเมื่อก่อนตามมาตรฐานที่ครูเทียบหรือครูปี่บ

อัดไว้ก็จะมีเพลงสองชั้นตอนไหว้ครูออกโยน-แปลงแค่นั้น แต่ปัจจุบันก็มีการนำเพลงชั้นเดียวสั้น ๆ มาออกหลังเพลงแปลงบ้างปรับเปลี่ยนไปตามโอกาสที่ใช้งานให้ดูแล้วน่าชม น่าสนุกสนานยิ่งขึ้น ไม่มีตายตัวว่าเราจะหมดเท่าไหน หรือหมดหน้าทับตรงนี้แล้วเราจะต้องหมดเพลงนี้ ทั้งหมดยัดหุ่ยได้แล้วจะไปตกคำว่าลิลิตอยู่ที่ว่าใครเข้าใจน้อยหรือเข้าใจมากแค่ไหน (พรชัย ตรีเนตร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร อธิบายถึงการบรรเลงประกอบการแสดงกระบี่กระบองดังนี้

การบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการแสดงไม่ว่าจะอิเหนาก็คือหรือจะเป็นกระบี่กระบองก็ตีมีการต่อสู้ด้วยกันทั้งสิ้น จะตีกันได้วรรธสอีกเต็มหรือไม่อีกเต็มก็อยู่ที่ปี่กับกลองเป็นการส่งจังหวะอารมณ์เพราะชื่อเราก็บอกอยู่แล้วว่าประกอบการแสดง นั้นหมายถึงดนตรีเราเข้าไปประกอบกันกับการแสดงนั้นจะแตกต่างจากการบรรเลงในงานพระราชพิธีหรือในวงเครื่องสายปี่ชวา เราจะว่ากันด้วยประกอบการแสดง เราจะต้องประกอบการแสดงตัวแสดงเขาเด่น แต่เราไม่จำเป็นต้องเด่น เราเด่นได้แต่เด่นในที่นี้คือทำนองเราจะต้องเด่นให้เขามีอารมณ์ร่วมกับการบรรเลงของเราอันนี้เป็นสิ่งที่สำคัญ การบรรเลงประกอบการแสดงไม่ใช่ว่าท่วงเพลงต้องดูผู้แสดงว่าดลิลิตไปแบบไหนเราก็บรรเลงไปตามลิลิตเขาประกอบการแสดงอย่าไปทื่อ ๆ เหมือนท่วงเพลงให้ไปตามอารมณ์ของผู้แสดงด้วย

กระบี่กระบองช่วงไหนที่เขาไหว้ครูอยู่เช่นเพลงสองชั้น ก็เป็นการโชว์การร้ายรำ การบรรเลงของผู้บรรเลงอีกทั้งยังเป็นการโชว์หน้าทับอีกด้วยเพราะเพลงแต่ละเพลงก็มีหน้าทับเฉพาะของเขาแสดงแผ่ไปในตัว โบราณสมัยก่อนเขาจะมีเพลงเฉพาะของเขาเลยอาวูธใดใช้เพลงใด ไม่เหมือนกันกับสมัยนี้เพลงเดียวเล่นทุกอาวูธเลยมันไม่ใช่ แต่อย่าลืมนะว่าเพลงสองชั้นเป็นเพลงไหว้ครูของกระบี่กระบองไม่ว่าจะเป็นอะไรก็อย่าลืมนะว่าเราก็จะต้องบรรเลงให้ได้อย่างมีท่วงท่าลิลิตตามการร้ายรำของเขาเพื่อให้เด่น แต่หลัก ๆ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ในการบรรเลงของเรามีลูกเล่นชั้นเชิงของปี่ชวา (สุรศักดิ์ กิ่งไทร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

การบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการแสดงจะเห็นว่าเป็นวงที่ต้องอาศัยลิลิตชั้นเชิงของผู้บรรเลงเป็นสำคัญเช่นกันเพราะมีเพียงแค่ปี่ชวาที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองการบรรเลงประกอบการแสดงกระบี่กระบองก็มีแบบแผนในการบรรเลงอย่างชัดเจนที่จะต้องเริ่มด้วยการไหว้ครู

ก่อนผู้บรรเลงก็จะบรรเลงเพลงสองชั้นตามอาวุธที่จะแสดง หลังจากไหว้ครูเสร็จสิ้นปี่ชวาจึงขึ้นเพลงโยน-แปลงผู้แสดงก็จะเริ่มร่ายรำฟาดฟันกันจนจบกระบวนท่า ในสมัยก่อนมีเพียงแคโยนกับแปลงแต่ปัจจุบันนี้เริ่มมีการนำเพลงชั้นเดียวสั้น ๆ เข้ามาต่อท้ายจากเพลงแปลงเพื่อเสริมสร้างอารมณ์ในการบรรเลงและการแสดงอีกด้วย

การแสดงที่ใช้วงปี่ชวากลองแขกประกอบในการแสดงนอกจากกระบี่กระบองแล้วมีการแสดงละครในเรื่องอิเหนาซึ่งมีปี่ชวากลองแขกเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยอยู่หลายตอนเช่นอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช อิเหนา ตอนบวงสรวง ดรสาแบหลา และอิเหนา ตอนศึกกะหมังกูหนิง ฯ การแสดงอิเหนาจะเห็นได้ว่าการใช้กริชซึ่งเป็นอาวุธของมลายูมาใช้ร่ายรำในการแสดงละครในด้วย ผู้วิจัยจึงคัดเลือกบทละครอิเหนาบางช่วงที่เกี่ยวกับข้องกับวงปี่ชวากลองแขกมากล่าวต่อไปนี้

อิเหนา ตอนตัดดอกไม้-ฉายกริช

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปเรื่องย่อจากบทละครในของกรมศิลปากร เรื่อง อิเหนา ตอนตัดดอกไม้-ฉายกริช พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผู้วิจัยสามารถสรุปเรื่องย่อได้ดังนี้

อิเหนาและสังคามาระตา ขณะเที่ยวป่าอิเหนาพบนางยุบลข้าหลวงของบุษบากำลังหลงป่า อิเหนาจึงไต่สวนว่าเป็นใคร นางยุบลจึงตอบไปว่าตนนั้นตามเสด็จนางบุษบาตอนนี้ประทับอยู่ที่ศาล นางบุษบาสั่งให้มาหาเก็บดอกไม้จะนำไปสักการะเทพารักษ์ นางยุบลเก็บดอกไม้อยู่ดี ๆ ก็รู้ว่าตนนั้นหลงป่าจะเดินทางกลับก็ไม่รู้หนทาง จึงขอให้อิเหนานั้นช่วยตนให้พ้นจากอันตราย อิเหนาจึงบอกนางยุบลว่าถ้าทำตามที่เราสั่งตนนั้นจะพานางยุบลลงจากเขา นางยุบลจึงยอมทำตามคำสั่ง อิเหนาจึงสั่งให้นางยุบลรออยู่ที่นี้เดี๋ยวตนนั้นจะไปตัดดอกไม้ จากนั้นอิเหนาจึงไปริมลำธารและตัดดอกไม้แล้วเขียนอักษรลงยังทุกกลีบให้นางยุบลนำไปให้นางบุษบา จากนั้นอิเหนาจึงอาสาพาไปส่ง ณ ศาลที่บุษบาอยู่ โดยให้นางยุบลนำดอกปะหนันจาริกส่งให้บุษบา เมื่อบุษบารับดอกไม้จึงอ่านสารที่เขียนอยู่บนกลีบดอกไม้จึงชื่นเคืองใจ จึงรับสั่งให้นางกำนัลหาตัวบุคคลผู้เขียน อิเหนาจึงเดินเข้าไปหมายจะให้นางบุษบาเห็น แต่นางบุษบาไม่เห็น อิเหนาจึงแกล้งกริชกระทบแสงอาทิตย์เป็นประกายเข้าตาบุษบา บุษบาจึงกรีดร้องด้วยแสงที่กระทบตาแล้วเป็นลมไป (พัชรา บัวทอง, 2548, น. 1-7)

บทละครในอิเหนา ตอนตัดดอกไม้

เมื่อนั้น	ระเด่น มนตรี เฉลยไข
เอ็งอยู่ที่นี่ก่อนอย่าร้อนใจ	เราไปไม่ช้าจะมาพาลัน
สั่งเสร็จพระเสด็จลีลา	แลลอดสอดหาดอกปาดัน
ลงจากอารามเชิงเขานั้น	จรจรัลไปริมธารา

ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง - เชิดฉิ่ง

ปี่พาทย์ทำเพลงสระหม่า

(พิชรา บัวทอง, 2548, น. 4)

บทละครในอิเหนา ตอนฉายกริช

เมื่อนั้น	พระสุริยวงศ์พงศ์อัญญาแดหวา
เห็นกำนัลผ่อนกันออกมา	บ้างดูมาลาที่หายไป
อันระเด่นบุษบาโฉมงาม	จะทรงเลือกบุหงาก็หาไม่
ดูบุหร่งอันลงจับไม้	พระจะใคร่ให้นางเห็นกาย
จึงดำเนินเดินผ่านออกมา	จะให้สบนัยนานางโฉมฉาย
ครั้นนางไม่เห็นก็อุบาย	เยื้องกรายฉายกริชทุกที

ปี่พาทย์ทำเพลงสระหม่า

-อิเหนารำกริช-

(พิชรา บัวทอง, 2548, น. 7)

อิเหนา ตอนบวงสรวง

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปเรื่องย่อจากบทละครในของกรมศิลปากร เรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง ผู้วิจัยสามารถสรุปเรื่องย่อได้ดังนี้

เริ่มต้นด้วยท้าวดาหามีการจัดพิธีบวงสรวงแก่นบน และได้เชิญชวนวงศ์อัญญาแดหวาตลอดจนระตูจระกามาเข้าร่วมในพิธีดังกล่าว เมื่อท้าวดาหามีทำการจัดรูปเทียนและถวายเครื่องสังเวยให้กับเทวดาแล้วนั้น ก็ได้ตรัสชวนให้กษัตริย์จากเมืองต่าง ๆ ที่เข้าร่วมพิธีเสวยโภชนาร่วมกัน ในขณะที่กำลังเสวยกันอยู่นั้น ระตูจระกาผู้หมายปองในตัวของระเด่นบุษบาก็ได้แอบมองนางจนเป็นที่สังเกตเห็นได้ อิเหนาเห็นว่าระตูจระกาแอบมองระเด่นบุษบาก็ขุนเคืองอยู่ในใจ หมายถึงจะใช้กริชปลิดชีวิตของระตูจระกาเสียให้ได้ แต่ด้วยความเกรงใจท้าวดาหา อิเหนาจึงได้แต่เก็บความโกรธไว้ภายในใจ เมื่อกษัตริย์ที่เข้าร่วมพิธีบวงสรวงเสวยกันไปได้ระยะหนึ่ง ท้าวดาหาได้กล่าวเชิญชวนให้กษัตริย์ผู้เข้าร่วมพิธีรายรำเพื่อสักการะเทวดาสักดิ์สิทธิ์ เมื่ออิเหนาได้ยินดังนั้นก็ขวยใจ และกล่าวให้สุหรานางผู้เป็นน้องออกไปทำการรายรำก่อนตนเอง สุหรานางรับคำอิเหนาและได้ออกไปรายรำต่อหน้ากษัตริย์ทั้งปวง เมื่อการรายรำของสุหรานางเสร็จสิ้นลง ถึงเวลาถึงอิเหนาจะต้องออกไปรายรำต่อหน้าน้อง อิเหนาจึงได้ออกไปพร้อมกับความขวยใจพลางชำเลืองมองระเด่นบุษบา และได้รายรำต่อหน้ากษัตริย์ทั้งปวง จระกาเมื่อเห็นอิเหนาออกมารายรำก็ไม่พอใจยิ่ง แต่ก็จำใจลุกออกมารำเป็นลำดับถัดไป

เมื่อจรรกรำได้ไม่นาน อิเหนาได้แสดงท่าที่ไม่พอใจจนดนตรีกล่าวว่าดนตรีนั้นบรรเลงไม่ดีทำให้จรรกรำไม่ได้จังหวะ และอิเหนาก็ได้ลุกขึ้นไปรับกลองแขกมาบรรเลงด้วยตนเองเพื่อแก้แค้นให้จรรกรำไม่ได้ยิ่งขึ้น จรรกาซึ่งกำลังรำรำอยู่ไม่ได้สังเกตว่าตอนนี้ผู้ที่ตีกลองอยู่คืออิเหนา เริ่มรู้สึกตัวว่ากลองตีไม่ได้ จังหวะกำลังจะหันไปตำหนิ แต่พบว่าอิเหนาเป็นคนตีจึงกล่าวออกไปด้วยคำที่อ่อนน้อมลง อิเหนาจึงเลิกบรรเลงกลองให้กับจรรกา แต่ในขณะเดียวกันประสันตาเข้ารับใช้ของอิเหนาได้ออกมาอาสาตีกรับให้ จังหวะกับระตูลจรรกา จรรกาก็ไม่ขัดข้อง ประสันตาจึงตีกรับให้จรรกาเสียจังหวะ สร้างความตลกขบขันให้กับเหล่ากษัตริย์ที่เข้าร่วมงานยิ่งนัก จรรกาเห็นว่าตนเองกำลังเสียหน้าจึงหยุดรำและกลับไปที่แท่นประทับของตนเอง ท้าวดาหาทอดพระเนตรเหตุการณ์ทั้งหมดรู้ว่าอิเหนาขัดเคืองในตัวจรรกา และจงใจกลั่นแกล้ง ท้าวดาหาเห็นว่าหากรำรำกันต่อไปคงไม่สนุก จึงบัญชาให้เลิกพิธีเสีย เมื่อพิธีเลิกแล้วนั้นอิเหนาได้เชิญชวนพี่น้องวงศ์อสุญแดหาวาเดินชมธรรมชาติที่ในสวน ระหว่างการชมธรรมชาตินั้นอิเหนาก็รู้สึกเบื่อจึงให้ประสันตานำพวกรำกริชมลายุออกมารำเพื่อสร้างความสนุกสนาน ขณะนั้นได้มีขบวนของฝ่ายในอันประกอบด้วยมะเดหี บุชบา พี่เลี้ยงเสด็จผ่าน ณ บริเวณที่อิเหนาประทับอยู่ อิเหนาเห็นบุชบาถือพานมาก็รีบเข้าไปช่วยบุชบาถือ สร้างความไม่พอใจให้กับระตูลจรรกาที่อยู่ในบริเวณเดียวกันเป็นอย่างมาก และได้เกิดการปะทะคารมกันระหว่างอิเหนาและอนุชา กับจรรกา แต่จรรกาหาสู้ได้ไม่จึงแก้แค้นหัวเราะไปพร้อมกับพวกของอิเหนา (กรมศิลปากร, 2545, น. 1-6)

บทละครในอิเหนา ตอนบวงสรวง

ยอกรประนมขึ้นเหนือเศศ	ไหว้ไท่เทเวศร์รังสรรค์
ศักดิ์สิทธิ์ฤทธิไกรใครจะทัน	ซึ่งรับพลีกรรมบำบวง
องค์อสุญแดหาวราฤทธิ์	สิ่งสถิตอยู่ในไศลหลวง
เชิญดูขบรับทั้งปวง	ที่ได้บวงสรวงไว้เอย

-ปี่พาทย์ทำเพลงสระหมา-

(กรมศิลปากร, 2545, น. 2)

ดราสาแบหลา

ดราสาแบหลา ผู้วิจัยได้ทำการสรุปเรื่องย่อจากบทละครในของกรมศิลปากร เรื่องอิเหนา ตอนปันหยีบรรพบุรุษศลินา ดังนี้

ระตูลจรรกาออกรับกับปันหยีและต้องทวนปันหยีตกม้าตาย ความทราบถึงนางดรสาว่าสามีนั้นตายแล้วนางจึงทำการชำระและแต่งตัวมิให้หมดหมองจากนั้นจึงเดินทางไปยังพระโกศของสามีที่ตั้งอยู่นางบังคมบรมศพจากนั้นจึงร้องไห้โศกา จากนั้นจึงขอถวายบังคมลาตายตามสามีจึง

หยิบกริชของสามีนั่นมาทูลไห้เหนือหัวตั้งจิตอธิษฐานก่อนจะทำพิธีแบหလာตนเองโดยใช้กริชของสามีนั่น
แทงตัวเองแล้วกระโดดเข้ากองไฟตายตามสามี (กรมศิลปากร, (ม.ป.ป), น. 1-2)

เรื่องย่อตราแบหลานั้นสอดคล้องกับ ธาณิรัตน์ จัตตะศรี ที่ได้กล่าวไว้ในงานวิจัย
เรื่องพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2: การสร้างนิทานปันทิให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน
ดังนี้

ตอนตราแบหลา เริ่มต้นที่ตราอาบน้ำแต่งตัวแล้วเดินทางมายังสนามรบ
ซึ่งเป็นที่จัดพิธีศพของระตูบุคลีนา จากนั้นนางก็รำพันคร่ำครวญถึงสามี กล่าว
ลาญาติพี่น้อง และขอมาศพสามีก่อนกระโจนเข้ากองไฟในพิธีแบหลา (ธาณิ
รัตน์ จัตตะศรี, 2552, น.274)

บทละครในอิเหนา ตราแบหลา

ครึ่งเสร็จตั้งสัตย์อธิษฐาน เยวมาลย์กราบงามสามท่า

เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โจชนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี

ปีพาทย์ทำเพลงสระหมา

-ดรรสารกริช-

ปีพาทย์ทำเพลงตะเข้ง - เจ้าเซ็น - โอต - กลองแขก - โอต

(กรมศิลปากร, (ม.ป.ป), น. 2)

อิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปเรื่องย่อจากบทละครในของกรมศิลปากร เรื่องอิเหนา ตอนศึก
กะหมังกุหนิง สามารถสรุปได้ดังนี้

ตอนศึกกะหมังกุหนิง เริ่มต้นที่อิเหนาเข้ามาหานางจินตะหราในห้อง และแจ้งข่าวแก่นางว่ามีความจำเป็นต้องเดินทางกลับเมืองเพื่อช่วยท้าวสุเรปันผู้เป็นบิดาทำศึก นางจินตะหราได้ยิน
ดังนั้นก็น้อยใจ แต่เมื่ออิเหนาให้นางได้เห็นสาส์นก็อ่อนลงและยอมให้อิเหนาเดินทางกลับเมืองไป
ทางด้านเมืองดาหผู้เป็นญาติกับอิเหนา ถูกกะหมังกุหนิงล้อมเมืองเอาไว้ เพื่อเป็นการบีบบังคับให้
ท้าวดาหยอมยกบุษบาให้เป็นชายาของวิหยาสะก้า แต่กระนั้นท้าวดาหไม่ยอมยกบุษบาให้จึงเกิดศึก
สงครามขึ้น การศึกในครั้งนี้ทางฝ่ายท้าวดาหมีอิเหนามาช่วยรบ อิเหนาได้ประมือกับกะหมังกุหนิง
ด้วยอาวุธหลากหลายชนิดเช่น ทวน หอก กระบี่ ไปจนถึงการใช้กริชคู่กันจนสังหารท้าวกะหมังกุหนิง
ได้สำเร็จ (กรมศิลปากร, 2554, น. 1-11)

บทละครในอิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง

-เจรจา-

ดูก่อนระตูภูมิ	เพลงกระปี่ตีกันจนสิ้นท่า
ต่างคนไม่แพ้ฤทธา	เรามารำกริชสู้กัน

-ร้องร่าย-

ว่าพลางทางถอดกริชกราย	เยื้องย้ายร่ายรำบิดผัน
กวักพระหัตถ์ตรัสเรียกระตูพลัน	พระท่าท่าเย้ายหยันไพรี

-ร้องเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ชั้นเดียว-

เมื่อนั้น	ท้าวกะหมังกุหนิงเรื่องศรี
ได้ฟังชื่นชมยินดี	ครั้งนี้เหนาจะวายชนม์
อันเพลงกริชชวามลายู	กูรู้สันทัดไม้ขัดสน
คิดแล้วชักกริชฤทธิธรม	ร่ายรำทำกลมารยา

-ร้องร่าย-

กรขวานั้นกุมกริชกราย	พระหัตถ์ซ้ายนั้นถือเช็ดหน้า
เข้าปะทะประกริชด้วยฤทธา	ผัดผันไปมาไม่ครั้นคร้าม

-ปี่พาทย์ทำเพลงสระหม่า-

(กรมศิลปากร, 2554, น. 11)

จากบทละครในเรื่องอิเหนาแต่ละตอนที่ยกตัวอย่างมานั้น วงปี่ชวาolongแขกเข้าไปมีบทบาทในการบรรเลงประกอบการแสดงทั้งสิ้นไม่ว่าจะเป็นการร่ายรำหรือการสู้รบ ครูพรชัย ตรีเนตร ได้อธิบายการบรรเลงเพลงสระหม่าใหญ่ประกอบการแสดงอิเหนาไว้ดังนี้

การบรรเลงประกอบการแสดงเนี่ยเขาจะไม่เรียกว่าเพลงสระหม่าใหญ่ แต่เขาจะเรียกกันว่าโยนแปลง เพราะสระหม่าใหญ่ใช้เพียงแค่งานพระราชพิธีก็บวงเครื่องสายปี่ชวาเท่านั้น ต้องทำความเข้าใจก่อนว่าถ้าประกอบการแสดงทั้งหมดจะเรียกกันว่า โยน-แปลง จะกระปี่กระบองก็ดี หรือจะรำกริชในอิเหนาก็ดี จะไม่เรียกว่าสระหม่าใหญ่เพราะว่าหน้าทับเขาไม่ได้ตีสระหม่าเนื้อปี่ก็เป่าหัวขึ้นสระหม่ามาล็กท่าหนึ่งแต่หน้าทับเขาตีโยนนะจากนั้นก็ออกแปลง (พรชัย ตรีเนตร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากคำสัมภาษณ์ของครูพรชัย ตรีเนตร สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ดังนี้

การประกอบการแสดงอิเหนารำกริช ส่วนมากแล้วเขาจะไม่เรียกว่าใช้เพลง
สรهما ภาษานักดนตรีอาจจะเรียกว่าสรهما แต่ความเป็นจริงแล้วใช้แคโยนกับ
แปลงในการประกอบการแสดงรำกริช การประกอบการแสดงก็ต้องดูลีลา
ท่วงท่าการร่ายรำของผู้รำให้ดี จังหวะจะไม่ได้รู้เร้าเหมือนวงเครื่องสายปี่ชวา
จังหวะเขาจะช้า ๆ ตามท่ารำซึ่งจะคนละอารมณ์กันเลยดังนั้นผู้บรรเลงจะต้อง
เข้าใจในการบรรเลงประกอบการแสดงต้องมีประสบการณ์และต้องเข้าใจด้วย (สุร
ศักดิ์ กิ่งไทร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์เรื่องการบรรเลงสรهماใหญ่ประกอบการแสดงผู้วิจัยสามารถ
สรุปได้ว่า การบรรเลงสรهماใหญ่ประกอบการแสดง ส่วนมากแล้วจะไม่เรียกเพลงนั้นว่าเพลงสร
هماใหญ่ เนื่องจากหน้าทับที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงนั้นมีใช้หน้าทับสรهماแต่เป็นหน้า
ทับโยนกับแปลง การจะใช้หน้าทับสรهماใหญ่มีใช้เพียงแค่ 2 งานเท่านั้นคือ งานพระราชพิธีและวง
เครื่องสายปี่ชวา แต่หากเล่นประกอบการแสดงแล้วนั้นจะไม่ใช้หน้าทับสรهماใหญ่เลย การแสดง
กระบี่กระบองก็ดีหรือการแสดงอิเหนาก็ดี

2.3.3 การบรรเลงเพลงสรهماใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวา

วงเครื่องสายปี่ชวา ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่นเดียวกันกับวงเครื่องสาย
ไทย แต่ใช้กลองแขกตีแทนโพนรำมะนาแล้วนำปี่ชวามาแทนขลุ่ยเพียงออ แต่ปัจจุบันก็จะเห็นว่าทั้งปี่
ชวาและขลุ่ยเพียงออบรรเลงควบคู่กันไป วงเครื่องสายปี่ชวาส่วนใหญ่แล้วจะนิยมบรรเลงกันแบบ
เครื่องเดียวโดยมีเครื่องดนตรีคือ ปี่ชวา 1 เลา ซอด้วง 1 คัน ซออู้ 1 คัน จะเข้ 1 ตัว ขลุ่ยหลีบ 1 เลา
กลองแขก 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ อาจจะเพิ่มเครื่องประกอบจังหวะอื่นเข้ามาได้ แต่หากจะทำการเล่นเป็นเครื่อง
คู่หนึ่งก็จะทำการเพิ่มเครื่องดนตรีบางชิ้นเข้าไปได้เป็นคู่คือ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ส่วนเครื่องดนตรีชิ้นอื่น
จะคงไว้เหมือนเดิม (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, อ้างถึงใน, อรรณพ บรรจงศิลป์, 2546, น. 104-105)

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนอธิบายแบบแผนการบรรเลงวงเครื่องสาย
ปี่ชวามีรูปแบบการบรรเลงดังนี้

โหมโรงเครื่องสายปี่ชวา ก่อนที่จะทำการบรรเลงและขับร้องเพลงใด ๆ ใน
การแสดงแต่ละครั้งนั้นจะต้องมีการโหมโรงก่อน วงเครื่องสายทั่วไปจะบรรเลงลง
จบด้วยการลงวา แต่วงเครื่องสายปี่ชวาจะมีแบบแผนการบรรเลงโหมโรงและลงจบ

ที่แตกต่างจากวงดนตรีทั่วไป คือ เมื่อเครื่องดนตรีบรรเลงเพลงโหมโรงจบลงแล้ว ปี่ชวา กลองแขก และฉิ่ง จะบรรเลงต่อด้วยเพลงสระหม่าไทยแล้วออกด้วยเพลงโยนและเพลงแปลงตามรูปแบบการผสมวงปี่ชวากลองแขก ต่อจากนั้นเครื่องดนตรีอื่น จะบรรเลงรับทั้งวงด้วยเพลงภาษาเป็นชุดที่เรียกว่า เพลงเรื่องทำยโหมโรงเครื่องสายปี่ชวา หรือเรียกกันสั้น ๆ เป็นที่เข้าใจว่า “เพลงเรื่องเครื่องสายปี่ชวา” เมื่อบรรเลงจบ ปี่ชวาและกลองแขกจะบรรเลงแปลงอีกครั้งหนึ่งแล้วจึงจบลงด้วยไม้ลงแบบสระหม่า ซึ่งเรียกกันในภาษาดนตรีว่า “พร้อมลงโยน” หรือ “หยุดน้ำค้ำ” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559, น. 54)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่าแบบแผนการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาจะเริ่มบรรเลงด้วยเพลงโหมโรงเป็นลำดับแรกแล้วทุกครั้งที่ยังบรรเลงเพลงโหมโรงหลังจากลงทำยวาแล้วจะต้องออกมาเพลงสระหม่าเป็นลำดับต่อไป เพลงโหมโรงของวงเครื่องสายปี่ชวาที่นิยมในการบรรเลงในปัจจุบันก็จะเห็นว่ามีเพลงโหมโรงราโคที่เห็นกันมากที่สุด ครูป๊อ คงลายทอง อธิบายการบรรเลงเพลงโหมโรงราโคในวงเครื่องสายปี่ชวาดังนี้

วงเครื่องสายปี่ชวาจริง ๆ แล้วเพลงโหมโรงก็ได้มีแค่เพียงโหมโรงราโค ยังมีอีกหลายเพลงที่เขาบรรเลงกัน แต่ที่เห็นได้บ่อยและมากที่สุดก็คือเพลงโหมโรงราโค เหตุที่นิยมเล่นเพลงนี้ในวงเครื่องสายปี่ชวาเนื่องจากเป็นเพลงที่ง่ายแล้วนักดนตรีทุกคนต่างก็ได้กันอยู่แล้ว ในช่วงสมัยที่พ่อเทียบยังอยู่เวลาไปเล่นวงเครื่องสายปี่ชวาก็เล่นเพลงโหมโรงราโคนี้แหละ ปัจจุบันเพลงโหมโรงราโคที่กรมศิลปากรก็ยังเล่นอยู่ตลอดทุกครั้ง (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่า เพลงโหมโรงที่ใช้บรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา มีได้มีแค่เพียงโหมโรงราโคแต่ยังมีเพลงโหมโรงอื่น ๆ ที่สามารถนำมาใช้บรรเลงได้อีกหลายเพลง รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้อธิบายถึงบทเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาดังนี้

เพลงโหมโรง เพลงที่ใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรงเครื่องสายปี่ชวามาแต่เดิมนั้น คือ “เพลงเรื่องชมสมุทร” ซึ่งครูหนูดำเป็นผู้ประพันธ์ขึ้น นอกจากนี้แล้วนิยมใช้เพลงโหมโรงทางพื้นทั่ว ๆ ไป หรือนำเพลงทางพื้นใดเพลงหนึ่งมาบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงแล้วจึงออกเพลงสระหม่าดังตัวอย่างต่อไปนี้

- 1) โหมโรงเรื่องเรื่องชมสมุทร (ประกอบด้วยเพลง ชมสมุทร โฉลก เกาะ และระกำ)

- 2) โหมโรงแขกมอญบางช้าง
- 3) โหมโรงครอบจักรวาล ออกมาย่อง
- 4) โหมโรงเทิด ส.ธ.
- 5) โหมโรงราโค
- 6) โหมโรงลมพัดชายเขา
- 7) โหมโรงเรื่องล่องลม
- 8) โหมโรงไอยเรศ

ฯลฯ (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559, น. 58-59)

เพลงเรื่องชมสมุทร เป็นเพลงที่เป็นเพลงเฉพาะของวงเครื่องสายปี่ชวา รongsatrasajarnpkrn รอดช้างเผื่อน อธิบายความเชื่อและข้อปฏิบัติต่าง ๆ ของเพลงเรื่องชมสมุทร โดยผู้วิจัยสามารถสรุปความดังนี้ เพลงเรื่องชมสมุทร กล่าวกันว่าเพลงนี้ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ต่อมาจากครุฑดำ บ้างก็กล่าวว่า พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้เข้าไปต่อเพลงกับครุฑดำในคราวที่ท่านจำศีลอยู่ในถ้ำวัดภูเขาทอง (วัดสระเกศ) พบว่าบางเพลงก็คร่อมจังหวะ เสียงที่ควรจะตรงจังหวะกลายเป็นตกลงในระหว่างจังหวะ ซึ่งถือว่าเป็นการกระทำที่ผิด แต่ครุฑดำผู้ประพันธ์เพลงได้กำกับให้ปฏิบัติเช่นนั้น และได้สาปแช่งผู้ที่แก้ไขดัดแปลงด้วย โดยผู้ที่ได้รับการสืบทอดเพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทรต่างยึดถือปฏิบัติกันเป็นข้อปฏิบัติสืบทอดกันมา (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559, น. 23) ครุมนตรี ตราโมท อธิบายประวัติเพลงเรื่องชมสมุทรไว้ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยดังนี้

เพลงเรื่องชมสมุทร คำว่า “เพลงเรื่อง” หมายความว่าถึงเพลงหลาย ๆ เพลง นำมาบรรเลงติดต่อกัน การนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาติดต่อกันเช่นนี้ ถ้าเป็นการขับร้อง ก็เรียกว่า “ตับ” เรื่องของเพลงเรื่อง โดยมากมักใช้ชื่อเพลงที่อยู่ในอันดับแรก (นอกจากเป็นพิเศษบางเรื่อง ซึ่งไม่ใช้ชื่อเพลงเลย เช่น เรื่องทำขวัญและเวียนเทียน เป็นต้น เพลงเรื่องชมสมุทรเป็นเพลงปี่ชวากลองแขกแท้ ๆ ซึ่งมีเพลงชมสมุทรเป็นเพลงแรก ต่อไปก็มีเพลงโฉลก, เกาะ, ระกำ แล้วออกสละหม่าแปลง และภาษาต่าง ๆ เป็นเพลงเรื่องที่มีเพลงในหน้าทับทำนองและรสต่าง ๆ อยู่พร้อมมูล ทำให้ฟังแล้วไม่รู้จักเบื่อ)

เพลงเรื่องชมสมุทรนี้ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้มาจากครุฑ (ดำ) ซึ่งเป็นผู้ที่มีความสามารถชำนาญในการใช้ปี่ชวามาก

ชีวิตของครุหนู (ดำ) นี้ นับเป็นผู้ที่ชอบอยู่ในที่เจียบสงัด ดังเคยได้ยินเล่ามาว่า บางครั้งท่านเข้าไปพำนักอยู่ในถ้ำภูเขาทอง พระยาประสานดุริยศัพท์ต้องเข้าไปขอต่อเพลงถึงในถ้ำก็มี เพลงในเรื่องชมสมุทรนี้ บางเพลงก็คร่อมจังหวะ ซึ่งตามหลักวิชาดุริยางคศิลป์ ถือว่าผิด แต่ท่านครุหนู (ดำ) ผู้เป็นเจ้าของ ก็กำกับไว้ให้ทำอย่างนั้น และกล่าวแข่งผู้แก้ไขดัดแปลงด้วย เพลงที่คร่อมจังหวะที่ว่าผิดนี้ เมื่อฟังด้วยความสังเกตแล้ว จะเห็นว่ากระฉับกระเฉง มีชั้นเชิงคมคายเป็นอย่างดีทีเดียว สิ่งที่มีผิดอันบุคคลผู้เป็นปาปมุตต์สร้างขึ้นนั้น ท่านย่อมรู้ แต่ท่านคงมีหลักหรือความมุ่งหมายของท่านอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นแน่ บุคคลชั้นหลังหาควรรับตำหนิไม่ ตัวอย่างเช่นนี้มีทั้งของไทยและต่างประเทศ ตลอดจนบทกวีนิพนธ์และอื่น ๆ ก็มีอยู่มากมาย ซึ่งบางอย่างเลยกลายเป็นแบบขึ้นอีกอย่างหนึ่ง ด้วยความดีของสิ่งที่เราเข้าใจว่าผิด ก็มี (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญญ์, 2523, น. 92)

ในกระบวนการบรรเลงโหมโรงเรื่องชมสมุทรนี้ หากพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่า เพลงนี้มีลักษณะที่บรรเลงได้ยากเนื่องจากบทเพลงนั้นมีไม่ครบทั้ง 8 ห้องตลอดการบรรเลง ผู้บรรเลงจะต้องมีความชำนาญอย่างมากที่จะบรรเลงเพลงเรื่องชมสมุทรนี้ได้ ครูปิยะ แสงทรัพย์อธิบายการตีกลองแขกในเพลงเรื่องชมสมุทรไว้ดังนี้

การตีกลองแขกในโหมโรงเรื่องชมสมุทรในวงเครื่องสายปี่ชวา ถือว่าเป็นกระบวนการขั้นที่สูงอยู่เหมือนกัน เพราะคนที่ตีกลองแขกจะต้องได้เพลงนี้ด้วย เนื่องจากเพลงนี้ผู้ประพันธ์ทำมาให้ไม่ครบ 8 ห้อง ทำให้การตีกลองแขกในเพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทรต้องใช้ทักษะอย่างมากในการที่จะตีประจบให้เข้ากับเพลงในแต่ละส่วนของบทเพลง (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

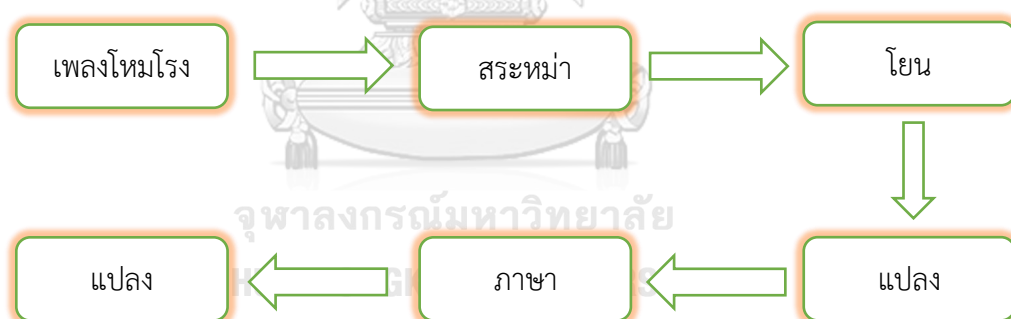
ครูสุกร อิมวงศ์ อธิบายการตีกลองแขกในเพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทรดังนี้

กระบวนการบรรเลงโหมโรงเรื่องชมสมุทรของกลองแขกถือว่าเป็นเพลงที่ยากและต้องฝึกฝนให้ชำนาญอย่างมาก เพราะเพลงนี้อย่างที่ทราบกันว่าผู้ประพันธ์ทำมาให้บทเพลงนี้ไม่ครบหน้าทับ ซึ่งจะตีแบบปกติก็ตีได้แต่มันจะขวางกันไปตลอดทั้งเพลง ทำให้ผู้ที่ตีกลองแขกจะต้องได้เพลงเพื่อตีหน้าทับให้ประจบเข้ากับเพลงอนึ่งก็เพื่อเป็นการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงด้วย และหลังจากหมดเพลงโหมโรงตามกระบวนการของวงเครื่องสายปี่ชวาก็จะไปด้วยเพลงต่อไปนั่นก็คือเพลงสระหม่า (สุกร อิมวงศ์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูทั้ง 2 ท่านจะเห็นว่ามีความสอดคล้องกันคือ การติกลองแขก เพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทรผู้ที่บรรเลงจะต้องได้บทเพลงนี้ด้วยเหตุเพราะเพลงนี้มีอัตราส่วนที่ไม่ครบ 8 ห้องในบางส่วนทำให้ผู้ที่บรรเลงนั้นจะต้องติกลองแขกให้เข้ากับบทเพลงหรือที่เรียกว่าตีให้ประจบกับ เพลง อีกทั้งก็เพื่อเป็นการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงอีกด้วย จากนั้นจึงไปกระบวนการบรรเลงสรรหามาใหญ่ซึ่งเป็นรูปแบบแผนของเพลงโหมโรงเครื่องสายปี่ชวาต่อไป ครูป๊อบ คงลายทองอธิบาย โครงสร้างของเพลงโหมโรงของวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ดังนี้

ทุกครั้งหลังจากบรรเลงเพลงโหมโรงของวงเครื่องสายปี่ชวาจะออกเพลง สรรหามาทุกครั้งไป เพลงสรรหามาจะเป็นเรื่องของปี่ชวากับกลองแขกจะว่าไปตาม กระบวนการของบทเพลงตั้งแต่สรรหามาไปโยนแล้วออกแปลง จากนั้นก็จะออก เพลงภาษาโดยทุกเครื่องก็จะรับตรงเพลงภาษาหลังจากเล่นเพลงภาษาจนจบ กระบวนการปี่ชวากับกลองแขกก็จะกลับเข้ามาแปลงอีกครั้งจากนั้นก็ลงจบ กระบวนการ (ป๊อบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565)

จากคำสัมภาษณ์ครูป๊อบ คงลายทองเรื่องของโครงสร้างเพลงโหมโรงของวงเครื่องสาย ปี่ชวา ผู้วิจัยสามารถทำแผนผังการบรรเลงเพลงโหมโรงได้ดังนี้



ภาพที่ 12 แผนผังการบรรเลงเพลงโหมโรงของวงเครื่องสายปี่ชวา

ในการออกภาษาของวงเครื่องสายปี่ชวา รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรระ คมขำ ได้ อธิบายการออกภาษาในกระบวนการของวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ดังนี้

ในการออกภาษาของวงเครื่องสายปี่ชวาจะมีอยู่เพียงแค่ 2 ชุดเท่านั้นที่เป็น สำหรับของพระยาประสานดุริยศัพท์ตั้งแต่สมัยก่อนที่ท่านสืบทอดไว้ มี 2 ชุด ชุดหนึ่ง มี 2 ภาษา ชุดแรกได้แก่ จีนกับฝรั่ง ชุดที่ 2 ได้แก่ แขกกับลาว มีเพียงเท่านั้นโบราณ เล่นเพียงเท่านั้น สรรหามา โยน แปลง ออกภาษา แล้วจบด้วยแปลง แล้วก็ลงท้าย แบบหยดน้ำ ในการออกภาษาทั้ง 2 สำหรับขึ้นอยู่กับเพลงตั้งว่าตั้งเพลงอะไร เพราะ

ควรจะต้องให้ภาษานั้นสอดคล้องกับเพลงที่ตั้งต้น ไม่ได้มีข้อกำหนด และสิ่งที่สำคัญควรจะต้องดูนักดนตรีว่าสามารถบรรเลงได้หรือไม่ วุฒิภาวะของนักดนตรีก็สำคัญเช่นกัน (ภัทรระ คมขำ, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2565)

การเป่าปี่ขวาในวงเครื่องสายปี่ขวา ผู้บรรเลงจะต้องบังคับลมและลิ้นเพื่อประคองเสียงให้มีความกลมกลืนสอดคล้องไปกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ การดำเนินทำนองปี่ขวาสามารถใช้เสียงได้ครบตามขอบเขตของเสียงได้อย่างมีคุณภาพ โดยส่วนมากแล้วการดำเนินทำนองจะเป่าโหยบ้างเป็นทำนองห่างตามลีลาของปี่ขวา แต่ไม่ได้ทำการโหยตลอดทั้งเพลง เมื่อถึงช่วงที่จะหมดทำนองแต่ละท่อน ก็จะกลับมาเป็นทำนองเก็บให้ชัดทุกถ้อยคำเพื่อเป็นสัญญาณบอกให้เครื่องดนตรีชิ้นอื่นเตรียมพร้อมในการเปลี่ยนท่อนหรือส่งร้องอย่างพร้อมเพรียง โดยเฉพาะช่วงที่ปี่ขวากลองแขกบรรเลงเพลงสละหมาห์ เครื่องดนตรีชิ้นอื่นจะหยุดบรรเลง เพื่อให้ปี่ขวากลองแขกได้ทำหน้าที่ของตน กลองแขกจะตีหน้าทับสอดส่ายกระชั้นจังหวะไปกับปี่ขวาที่จะเป่าไปตามลีลาของตน จนกระทั่งออกโยนและแปลง ผู้ที่ไม่ชำนาญในการบรรเลงปี่ก็จะไม่สามารถจับวรรคตอนของเพลงได้ และเมื่อจบเพลงแปลง ผู้เป่าปี่จะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงส่งสัญญาณให้เครื่องดนตรีอื่นรับทราบเพื่อที่จะทำการออกไปเพลงภาษาต่อไป (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559, น. 48)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่าผู้เป่าปี่ขวาในวงเครื่องสายปี่ขวาจะต้องมีความศรัทธา ความสามารถที่สูง จะต้องมิลีลาทำทางในการบรรเลงปี่ขวาที่ดี เพราะการบรรเลงปี่ขวาจะต้องมีช่วงที่แสดงศักยภาพการดำเนินกลองปี่ขวาและจะต้องเป็นผู้นำวงในการส่งสัญญาณบอกช่วงต่าง ๆ ของบทเพลงเช่นกันขึ้นต้นหรือลงจบเพลงจนกระทั่งออกเพลงสละหมาห์ใหญ่ ซึ่งเป็นกระบวนการของปี่ขวากลองแขกผู้บรรเลงปี่ขวายังจะต้องมีความสามารถที่สูงอย่างยิ่งจะต้องรู้ว่าจะออกโยนหรือแปลงและภาษาในช่วงใด ครูปี่บ คงลายทอง อธิบายการเป่าปี่ขวาเพลงสละหมาห์ใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ขวาดังนี้

หลังจากกลองท้ายวาในเพลงโหมโรงแล้วปี่ขวากับกลองแขกก็จะทำหน้าที่บรรเลงเพลงสละหมาห์ใหญ่หรือสละหมาห์ไทย โดยที่ว่าต่างคนต่างทำหน้าที่ของตัวเองไปคือปี่ขวาก็เป่าเพลงสละหมาห์ของตัวเองไปโดยเริ่มตั้งแต่ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3 ไปจนถึงท่าที่ 4 ส่วนกลองแขกก็จะทำหน้าที่ของตัวเองไป ตัวผู้ก็จะตีของตัวเอง ตัวเมียก็จะตีของตัวเอง โดยอาศัยฉิ่งเป็นตัวกำกับจังหวะอย่างเดียวควบคุมแนว ปี่ขวาก็จะรู้ว่ากลองแขกตีไปถึงไหน กลองแขกก็ไม่ว่าปี่ขวาจะเป่าไปถึงไหน แต่อาศัยฉิ่งเป็นศูนย์กลางจึงจะคอยบอกความซ้ำเร็ว พอปี่ขวาเป่าหมดทั้ง 4 ท่าแล้ว กลองแขกที่เขาชำนาญเขาจะรู้ว่าปี่หมดแล้วก็จะออกโยนปี่ขวาก็จะเริ่มเข้า

โยนตรงนี้แหละที่มาบรรจบกัน ปี่ชวาเห็นว่ากลองแขกโยนแล้วจึงเป่าทำนองโยน จากนั้นจึงออกไปแปลงจนจบกระบวนการ จากนั้นก็จะส่งสัญญาณบอกเครื่องดนตรีอื่น ๆ ว่าจะออกเพลงภาษาแล้ว หลังจากเสร็จเพลงภาษาแล้วปี่ชวาก็จะกลับมาบรรเลงช่วงที่เรียกว่าแปลงอีกครั้ง กลองแขกก็จะตีแปลง หลังจากปี่ชวาเป่าเพลงแปลงจนจบกระบวนการแล้วก็โยยเพื่อรอจังหวะ กลองแขกฟังเพลงแล้วรู้ว่าปี่ชวาหมดเพลงแปลงแล้วก็จะทำการลงท้ายก็เป็นอันเสร็จสมบูรณ์ จะเห็นว่าปี่ชวากลองแขกในช่วงแรกต่างฝ่ายต่างทำหน้าที่กันไปแต่ก็สามารถสอดรับกันได้เป็นอย่างดี ถือว่าเป็นศิลปะชั้นยอดอีกอย่างหนึ่ง (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565)

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร อธิบายการเป่าปี่ชวาเพลงสละหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวาดังนี้

เพลงสละหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวาลักษณะการบรรเลงก็จะคล้าย ๆ กับการใช้งานในพระราชพิธีแต่ที่จะเพิ่มเข้ามาคือจะมีเพลงภาษาเพิ่มเข้ามาด้วยในการบรรเลง แต่ทั้งหมดทั้งมวลก็จะขึ้นอยู่กับผู้ปรับวงเป็นหลัก เพราะบางครั้งการเป่าสละหม่าก็ได้จำเป็นที่จะต้องร้อยเรียงท่า 1-4 เสมอไป บางครั้งผู้ปรับวงก็อาจจะให้ 1 ท่าแล้วออกโยน แปลงเลย หรือไม่ก็ 1-2 ท่าแล้วออกโยนแปลงก็มีบ้างขึ้นอยู่กับผู้ปรับแล้วก็ระยะเวลาความเหมาะสมในการบรรเลงครั้งนั้น ๆ (สุรศักดิ์ กิ่งไทร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

ครูพรชัย ตรีนตร อธิบายการเป่าปี่ชวาเพลงสละหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวาดังนี้

การเป่าปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวา แน่นอนว่าหมดไหมโรงจะต้องว่ากันด้วยเรื่องของเพลงสละหม่าใหญ่ออกภาษา ในการเป่าสละหม่าไม่จำเป็นที่จะต้องเล่นให้ครบทั้ง 4 ท่าเสมอไป อาจจะท่าเดียวบ้าง 2 ท่าบ้าง เพราะเราบรรเลงเป็นชุดแรกก็จะขึ้นอยู่กับเวลาที่มีการแสดงอีกหลาย ๆ อย่างรออยู่ บางครั้งก็แล้วแต่ผู้ปรับวง เต็มบ้าง แต่ถ้าไม่ยัดเยียดก็จะเล่น 2 ท่าแล้วกระซบก็จะไม่ยัดเยียด แล้วให้กลองแขกตีให้กระซบขึ้น แต่บางครั้งก็อาจจะแสดงถึงการโชว์ปี่ชวาหรือกลองแขก แต่ถ้าครูปี่เป่า หรือครูบุญช่วยเป่าก็จะเป่าเต็มเป็นการแสดงของครูท่าน แต่ตอนครูปี่ปรับก็จะบอกให้เป่าประมาณ 2 ท่าแล้วออกโยนแปลงไปตามกระบวนการเลย แล้วบางครั้งก็เป็นปัญหาแก่นักดนตรีด้วยกันเองก็มี เพราะบางทีเพลงสละหม่ามีความยาว ผู้บรรเลงด้วยกันก็นั่งฟังจนทำให้เผลอรับเพลงภาษาไม่ทันก็มี ตามโครงสร้าง

ของเพลงสรรหม่าถ้าตามที่แบ่งไว้ก็จะแบ่งเป็น 4 ส่วนคือ 1.สรรหม่า 2.โยน 3. แปลง 4.ท้ายแปลง แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นการเป่าปี่ชาวเพลงสรรหม่าก็ต้องฟังกลองเป็น ด้วยเช่นกัน โดยลักษณะการบรรเลงปี่ชวากับกลองแขกจะบรรเลงไปตามหน้าที่ ของตนเองแต่จะต้องมาเจอกันที่โยนเสมอเพื่อออกไปแปลงไปตามกระบวนการของ เพลงสรรหม่า (พรชัย ตรีนตร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

ครูปิยะ แสงทรัพย์ อธิบายการตีกลองแขกเพลงสรรหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวา ดังนี้

การจะตีกลองแขกเพลงสรรหม่าใหญ่ได้ ผู้บรรเลงจะต้องมีไหวพริบปฏิภาณที่ ดี ต้องท่องจำหน้าทับสรรหม่าใหญ่ได้แม่นยำทั้งหมด ต้องเข้าใจถึงลักษณะ โครงสร้างของบทเพลงที่บรรเลง และต้องเข้าใจถึงหน้าทับ เพราะเวลาต่างคนจะ ต่างตีของตนเอง แต่ก็ต้องฟังว่าถ้าหากตีแล้วหลุดจะทำอย่างไรให้กลับเข้ามาใหม่ได้ ซึ่งโครงสร้างของการบรรเลงก็จะมีเริ่มตั้งแต่โหมโรงหน้าทับก็จะตีไปตามเพลงโหม โรงนั้น ๆ จากนั้นก็จะลงท้ายว่าแล้วก็ตั้งด้วยหน้าทับสรรหม่า ออกโยน ออกแปลง จากนั้นก็จะออกภาษา แล้วก็กลับมาแปลงอีกครั้งหนึ่ง หลังจากเล่นลูกกลองทุก อย่างเสร็จสิ้นก็จะลงที่ในภาษาดนตรีเรียกว่า “พร้อมลง” ก็เป็นอันจบกระบวนการ (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

ครูสุร อัมวงศ์ อธิบายการตีกลองแขกเพลงสรรหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวาดังนี้

การตีกลองแขกเพลงสรรหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวา อย่างแรกต้องเข้าใจ บทเพลง ใช้โหมโรงอะไรเช่นโหมโรงราโคก็จะตีไปตามจังหวะหน้าทับ แต่พอเป็น โหมโรงเรื่องชมสมุทรที่เป็นเพลงเฉพาะเพลงนี้แหละที่เป็นปัญหาของคนเครื่องหนัง บทเพลงประพันธ์มาไม่ได้ครบจังหวะอย่างเพลงอื่น เพราะเป็นไปตามเป้าประสงค์ ของผู้ประพันธ์ ดังนั้นหน้าที่ของคนเครื่องหนังจะต้องทำการบ้านจะต้องตีให้ ประจบเข้ากับบทเพลง เพลงชมสมุทร โฉลก ยังครบหน้าทับอยู่ แต่พอเป็นเกาะ ระกำ อันนั้นแหละปัญหาแล้ว เพราะบทเพลงไม่ได้ครบจังหวะ ดังนั้นก็ต้องตี ประจบให้เข้ากับบทเพลง ลองตีขึ้นแล้วยังไงก็ยังไม่ครบดังนั้นต้องทำการบ้าน โดย การตีลายตามเพลงบ้าง หรือง่าย ๆ ก็คือผู้บรรเลงจะต้องได้เพลง หลังจากหมด เพลงโหมโรงก็จะลงท้ายว่าแล้วก็ตั้งสรรหม่าเริ่มตั้งแต่ไม้ตัน ไม้โปรย ไม้แตก หลาย ๆ ที่ก็อาจจะมามากกว่านี้แต่ที่สำนักการสังคีตมี 3 ไม้ หลังจากนั้นก็จะออกโยน แล้ว

ก็ออกแปลง ออกภาษา กลับมาแปลง แล้วก็สุดท้ายก็พร้อมลง (สุกร อิมวงศ์,
สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูป๊อ คงลายทอง ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ครูพรชัย ตรีเนตร เรื่องการเป่าปี่ชาวเพลงสระหม่าใหญ่วงเครื่องสายปี่ชวา และสัมภาษณ์ครูปิยะ แสงทรัพย์ ครูสุกร อิมวงศ์ เรื่องการตีกลองแขกเพลงสระหม่าใหญ่วงเครื่องสายปี่ชวา ผู้วิจัยสรุปความได้ว่าการบรรเลงเพลงสระหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวาการตั้งเพลงโหมโรงแต่ละเพลงหากเป็นเพลงที่มีจังหวะครบไม่ซับซ้อนก็ไม่มีอะไร แต่หากบรรเลงโหมโรงที่มีความซับซ้อนอย่างเพลงโหมโรงเรื่องขมสมุทร ผู้บรรเลงกลองแขกก็จะต้องทำการบ้านโดยการตีประจบให้เข้ากับเพลงนั้น ๆ หลังจากหมดเพลงโหมโรงแล้วจะลงท้ายว่าหลังจากนั้นก็จะเข้าสู่กระบวนการของเพลงสระหม่าใหญ่ ปี่ชวากลองแขกก็จะต่างคนต่างทำหน้าที่ไป ปี่ชวาก็จะเป่าสระหม่า โยน แปลง ออกภาษา แล้วกลับมาแปลง พร้อมลง เครื่องหนังก็จะตีหน้าทับสระหม่า ไม้ตัน ไม้โปรย ไม้แดก โยน แปลง ภาษา แปลง พร้อมลง โดยมีฉิ่งเป็นตัวยืนกำกับจังหวะตลอดการบรรเลง การบรรเลงปี่ชวากลองแขกจะเริ่มตั้งแต่เพลงสระหม่าใหญ่ เพลงสระหม่าบางครั้งอาจจะไม่ครบกระบวนการทั้ง 4 ท่า ท่าเดียวบ้างหรือ 2 ท่าบ้าง เครื่องหนังอาจจะตีเพียงไม้ตันกับไม้โปรย โดยทั้งหมดทั้งมวลขึ้นอยู่กับผู้ปรับวงเป็นสำคัญ จากนั้นปี่ชวากลองแขกจะมาพร้อมกันที่โยน เพื่อออกแปลง ออกภาษา แล้วกลับเข้ามาแปลงอีกครั้งหนึ่ง หลังจากหมดเพลงแปลงแล้วจะลงจบกระบวนการของเพลงสระหม่าใหญ่

บทที่ 3

วิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

การถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้วิจัยทำการศึกษาเฉพาะลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่จากครูป๊อ คงลายทอง อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มีความชำนาญทางด้านเครื่องเป่าไทยและยังเป็นผู้ที่ได้นำเพลงสรรหม่าใหญ่อย่างชำนาญในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นออกเป็นหัวข้อดังนี้

3.1 ประวัติลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด

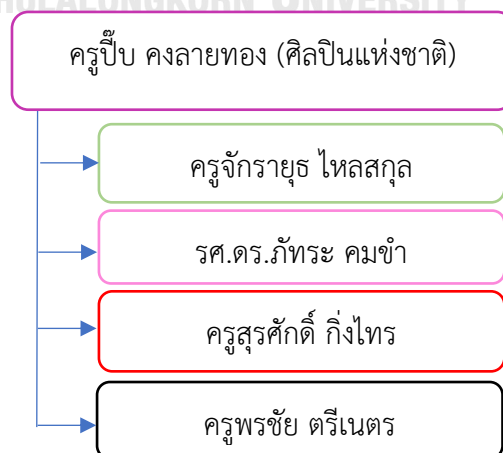
3.2 พิธีกรรม

3.3 วิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่

3.4 การนำไปใช้งาน

3.1 ประวัติลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักคือครูป๊อ คงลายทองเกี่ยวกับผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่พบว่า ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ของท่านไว้หลายท่าน ซึ่งท่านที่สำคัญและอยู่ในสถานศึกษาต่าง ๆ มีดังนี้ ครูจักรายุทธ ไหลสกุล วิทยาลัยนาฏศิลป์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ครูพรชัย ตรีเนตร สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2565) มีลูกศิษย์หลายท่านที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงนี้ผู้วิจัยเลยคัดสรรมาทั้งสิ้น 4 ท่าน โดยเรียบเรียงประวัติชีวิตตามความอาวุโสดังนี้



ภาพที่ 13 แผนผังการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

3.1.1 ครูจักรายุธ ไหลสกุล



ภาพที่ 14 ครูจักรายุธ ไหลสกุล

ที่มา: กรเอก จิตรกระบุญ

การศึกษา

การศึกษาระดับประถมศึกษา	โรงเรียนสหภาพนิติ
การศึกษาระดับมัธยมศึกษา	วิทยาลัยนาฏศิลป์
การศึกษาระดับปริญญาตรี(ชั้นสูง)	วิทยาลัยนาฏศิลป์
การศึกษาระดับปริญญาโท	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การทำงาน

หลังจากครูจักรายุธ ไหลสกุลได้ทำการศึกษาจบชั้นสูงในปีพ.ศ. 2529 ปีต่อมาได้มีการเปิดสอบบรรจุเข้ารับราชการตำแหน่งนักดนตรีเครื่องมโหรี และได้บรรจุเป็นข้าราชการในวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2530 เป็นข้าราชการสอนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สอนตั้งแต่ระดับมัธยมจนถึงปริญญาตรี

การศึกษาด้านดนตรีไทย

ครูจักรายุธ ไหลสกุล เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่ออายุ 11 ปีกับครูสำรวย จันทร์อ่อนซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูเทียบ คงลายทอง ครูสำรวยมีอาชีพเป่าปี่อยู่ที่สนามมวยราชดำเนิน ในสมัยนั้นครูสำรวยเห็นว่าปี่เป่ายากจึงเริ่มหัดขอให้ครูจักรายุธ ไหลสกุลตั้งแต่เริ่มสี่สายเปล่าจนเริ่มสี่คล่องขึ้นจึงต่อมุล่งให้พอจบชั้นประถมจึงเข้าไปเรียนต่อชั้นมัธยมที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ช่วงมัธยมศึกษาครูจักรายุธ ไหลสกุลได้เรียนชอกับครูนิรมล ตระการผลและครูเฉลิม ม่วงแพรศรี (ศิลปินแห่งชาติ) แต่ปีไปขอครูเทียบ คงลายทองเรียน เริ่มตั้งแต่ลองนิ้วปี จนกระทั่งเริ่มคล่องก็เริ่มไปออกงาน จากนั้นก็ไปอยู่บ้านพี่พาทย์ โตสง่าแล้วก็มีต่อเพลงกับพ่อปี่อีกด้วย หลังจากนั้นครูเทียบ คงลายทองถึงแก่กรรม ครูจักรายุธ ไหลสกุลก็ไปเรียนปีกับครูบุญช่วย โสวัตร ในปีพ.ศ. 2523 พอในปีพ.ศ. 2526 ครูบุญช่วยย้ายไปรับราชการอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ช่วงระหว่างที่อยู่บ้านครูสุพจน์ โตสง่า ได้เรียนปีต่อเพลงกับครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ) และได้รับคำแนะนำเกี่ยวกับการเป่าปีใน เป่าปีชาวจากครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) อีกด้วย

3.1.2 รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ



ภาพที่ 15 รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ
ที่มา: ศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การศึกษา

การศึกษาระดับประถมศึกษา

โรงเรียนวัดแจรงร้อน

การศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้น	โรงเรียนวัดแจรงร้อนวิทยา
การศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย	วิทยาลัยนาฏศิลป์
การศึกษาระดับปริญญาตรี	หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
การศึกษาระดับปริญญาโท	หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
การศึกษาระดับปริญญาเอก	หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การทำงาน

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ดำรงตำแหน่ง หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์

การศึกษาด้านดนตรีไทย

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ได้เริ่มเรียนเปียโนกับครูธีรศักดิ์ น้อยนิยต์ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ จับมือเพลงสาธิต และตระโหมโรงกับครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ได้รับคำแนะนำเรื่องการเป่าปี่ในจากครูบุญช่วย โสวัตร และครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เมื่อเข้าศึกษาในระดับปริญญาตรีก็ได้ต่อเพลงเปียโนกับครูบุญช่วย โสวัตร ครูป๊อ คงลายทอง และครูอนันต์ สบฤกษ์ จับมือโหมโรงกลางวันกับครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) ส่วนมากแล้วทางด้านเครื่องเป่าก็จะได้เรียนกับครูป๊อ คงลายทองเป็นส่วนใหญ่ รวมถึงกระบวนปีขึ้นสูงและองค์ความรู้ทางด้านปี่ชวาได้รับการถ่ายทอดจากครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เช่นกัน องค์ความรู้ด้านดนตรีไทยก็ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูหลาย ๆ ท่านเช่น ครูจิรัช อาจณรงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ฯ เพลงเดี่ยวสำคัญได้รับการถ่ายทอดจากครูหลากหลายท่าน เช่น ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ), ครูอุทัย แก้วละเอียด (ศิลปินแห่งชาติ), รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี, ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, ครูชฎิล นักดนตรี

3.1.3 ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร



ภาพที่ 16 ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร

ที่มา: สุรศักดิ์ กิ่งไทร

การศึกษา

การศึกษาระดับประถมศึกษา	โรงเรียนพระวรสาร
การศึกษาระดับมัธยมศึกษา	วิทยาลัยนาฏศิลป์
การศึกษาระดับปวส. (ชั้นสูง)	วิทยาลัยนาฏศิลป์
การศึกษาระดับปริญญาตรี	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร วิทยาเขตเทเวศร์

การทำงาน

ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ดุริยางคศิลป์ป็นอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

การศึกษาด้านดนตรีไทย

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ได้เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่อกำลังศึกษาอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 กับครูเต็ม พงษ์พรหม โดยเริ่มจากการครอบครู่ ต่อเพลงโหมโรงเช้าและฝึกหัดดนตรีอยู่บ้านคุณครูเต็มหลังจากจบชั้นประถมศึกษาครูสุรศักดิ์ได้เข้าศึกษาต่อในระดับมัธยมศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป์จนจบการศึกษา ในขณะที่กำลังศึกษาดนตรีไทยอยู่นั้นครูสุรศักดิ์ได้พบกับครูดนตรีที่มีฝีมือมากมายอาทิ ครูลำยอง ไสววัตร เป็นต้น พอศึกษาอยู่ในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 2 ครูสุรศักดิ์ได้รับคำแนะนำจากรุ่นพี่ชื่ออัมรินทร์

แรงเพชร ปัจจุบันสอนอยู่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ได้ให้คำแนะนำในการเรียนปี เนื่องจากตำแหน่งคนปีกำลังขาดรวมกระทั่งเพื่อน ๆ ของครูสุรศักดิ์สนับสนุนให้ศึกษาการเป่าปี โดยครูผู้สอนปี คือคุณครูสิริวัฒน์ ตรีเดช เมื่อขึ้นระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ครูสุรศักดิ์ได้ศึกษาการ เป่าปีกับคุณครูธีระศักดิ์ น้อยนิทย์ ในระดับมัธยมปลาย ได้ศึกษากับครูจักรายุธ ไหลสกุลจนจบ มัธยมศึกษา อุดมศึกษาที่มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมาได้มีโอกาสเรียนปีกับครูหลายท่าน เช่น ครูบุญช่วย ไสวัตร, และครูبيب คงลายทองจนจบการศึกษาในปี 2540 เมื่อศึกษาจบแล้วจึงได้สมัคร เป็นครูอัตราจ้างที่วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรีได้ศึกษาเป่าปีชาวและปี่มอญจากครูกลม แก้วสว่าง ต่อมา สำนักการสังคีต กรมศิลปากรเปิดรับสมัครบรรจุเข้ารับราชการ ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทรได้มีโอกาสเข้าไป สอบและได้บรรจุเป็นข้าราชการที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จึงได้เริ่มศึกษาเพลงสรรเสริญพระบารมีและ เพลงบัวลอยจากครูبيب คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

3.1.4 ครูพรชัย ตรีเนตร



ภาพที่ 17 ครูพรชัย ตรีเนตร

ที่มา: พรชัย ตรีเนตร

การศึกษา

การศึกษาระดับมัธยมศึกษา(ช่วงปลาย)	วิทยาลัยนาฏศิลป์
การศึกษาระดับปริญญาตรี(ชั้นสูง)	วิทยาลัยนาฏศิลป์

การทำงาน

ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

การศึกษาด้านดนตรีไทย

เรียนดนตรีช่วงมัธยมต้นกับ ดร.บุญเลิศ กร่างสะอาด ซึ่งปัจจุบันเป็นอาจารย์อยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ก่อนที่จะมาศึกษาด้านดนตรีไทยที่วิทยาลัยนาฏศิลป พอเข้ามาเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปได้เรียนกับครูจักรายุธ ไหลสกุล และได้พบกับครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) จึงได้เริ่มศึกษาและเริ่มเรียนปีกับครูป๊อ คงลายทอง

3.2 พิธีกรรม

ราชบัณฑิตยสถานได้อธิบายถึงคำว่าพิธีกรรมไว้ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ดังนี้ “พิธีกรรม หมายถึง การบูชาแบบอย่างหรือแบบแผนต่าง ๆ ที่ปฏิบัติในทางศาสนา” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554, น. 835)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นว่า พิธีกรรมเป็นการบูชาสิ่งใดสิ่งหนึ่งตามแบบแผนที่ปฏิบัติกันในทางศาสนา ในทางดนตรีไทยการถ่ายทอดบทเพลงสำคัญก็ถือว่าควรจะต้องมีพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย อย่างเช่นการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ก็จะมีการจัดพิธีกรรมเพื่อขอต่อเพลงสำคัญเพื่อจะนำไปใช้ปฏิบัติ ผู้ที่จะถ่ายทอดให้ก็จะเป็นผู้ทำพิธีกรรมเพื่อให้การถ่ายทอดบทเพลงสำคัญนั้นเป็นไปได้อย่างถูกต้อง

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ข้อมูลจากลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ในเรื่องของพิธีกรรมก่อนการถ่ายทอด โดยผู้วิจัยพบข้อมูลดังนี้

ครูจักรายุธ ไหลสกุล ได้อธิบายพิธีกรรมในการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่กับครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

ตอนต่อเพลงสรรหม่าใหญ่กับครูป๊อคนอื่น ๆ ไม่รู้ว่าทำอะไรบ้าง แต่สำหรับฉันครูป๊อเห็นว่าโตแล้วรู้เรื่องแล้ว ไม่ได้มีพิธีกรรมมากครูป๊อเลยให้ยกมือไหว้บอกกล่าวครูอาจารย์ ครูมีแขกก็ดี พระยาเสนาะ ๆ พระยาประสาน ๆ ไหว้ปู่เทียบ ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูมี บอกขออนุญาตต่อเพลงสรรหม่าใหญ่ ต่อที่โบสถ์วังหน้านั้นแหละ (จักรายุธ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูจักรายุทธ ไหลสกุล ในเรื่องของพิธีกรรมก่อนการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ พบว่า ก่อนถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ไม่ได้มีการทำพิธีกรรมให้เพราะเห็นว่าครูจักรายุทธ ไหลสกุลนั้นมีความอาวุโสมากพอแล้ว จึงให้พนมมือบอกกล่าวระลึกถึงครูอาจารย์ทางด้านเครื่องเป่าและด้านเครื่องหนังไทย บอกกล่าวขออนุญาตต่อเพลงสระหม่าใหญ่ซึ่งเป็นเพลงที่สำคัญของกระบวนการปี่ชวากลองแขก จากนั้นจึงได้เริ่มต่อกันที่โบสถ์วังหน้า

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คุมขำ ได้อธิบายพิธีกรรมในการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่กับครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

ช่วงก่อนจะต่อเพลงสระหม่าใหญ่ครูป๊อ ไม่ได้ทำพิธีกรรมอะไรให้ ครูป๊อจะให้ยกมือขึ้นไหว้ครูบาอาจารย์หลาย ๆ ท่านที่ล่วงลับแล้วได้สืบทอดมาให้ บอกกล่าวขอต่อเพลงสระหม่าใหญ่ซึ่งเป็นเพลงสำคัญ ที่ครูไม่ได้ทำพิธีกรรมให้อาจจะเพราะเห็นว่ามีความเหมาะสมพอแล้ว อีกอย่างคือใกล้ชิดกัน อาจจะต้องมีพิธีกรรมมาก เพียงแค่บอกกล่าวครูอาจารย์ ไหว้บู๊เทียบขอต่อเพลง เพราะในครั้งนั้นจะต้องไปใช้งานแสดงที่ต่างประเทศเลยต้องต่อไว้ใช้งาน (ภัทร คุมขำ, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คุมขำ ในเรื่องของพิธีกรรมก่อนการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ พบว่า ก่อนถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) มิได้ทำพิธีกรรมในการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ให้แก่รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คุมขำ เนื่องจากเล็งเห็นว่ามีความเหมาะสมเพียงพอแล้ว ด้วยความสนิทและใกล้ชิดกันครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) จึงให้พนมมือกล่าวบอกครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้วในด้านของเครื่องเป่าไทยและเครื่องหนังไทยว่าจะขอทำการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ซึ่งเป็นเพลงสำคัญของกระบวนการปี่ชวากลองแขกเพื่อนำไปใช้งานปฏิบัติภารกิจต่อไป

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ได้อธิบายพิธีกรรมในการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่กับครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

ก่อนการถ่ายทอดในครั้งนั้นก็มีพิธีค่านับครู เชิญครูผู้ใหญ่หลาย ๆ ท่านมาอยู่ในพิธี จัดพิธีกันในห้องพระชั้น 4 ที่กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ครั้งนั้นก็มีครูบุญช่วย แสงอนันต์ ครูเสรี ลินธชัยภาคเสรี ครูป๊อ คงลายทอง ฯ หลังจากทำพิธีค่านับครูเสร็จสิ้น ครูก็ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการเป่าปี่ ข้อควรปฏิบัติที่พึงระวัง การนำไปใช้งานของเพลงสระหม่าใหญ่ โดยครูจะ

เน้นย้ำข้อควรปฏิบัติที่ควรกระทำ แล้วก็จะมีการเครื่องหนึ่งจะมาพูดเรื่องของประสบการณ์ในการใช้งาน ความสัมพันธ์ของปีชวากับกลองแขก การจะไปจะมาของการเข้าออกเพลงสระหม่าใหญ่ อยู่ที่มีการนัดแนะกันว่าจะเข้าออกกันอย่างไร (สุรศักดิ์ กิ่งไทร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ในเรื่องของพิธีกรรมก่อนการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ พบว่า ก่อนถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ได้มีการทำพิธีคำนับครูแล้วมีการเชิญครูผู้ใหญ่ทางด้านเครื่องเป่าและด้านเครื่องหนังไทยมาให้ความรู้หลังจากทำพิธีคำนับครูเสร็จสิ้น ครูผู้ใหญ่หลาย ๆ ท่านก็ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการเป่าปีชวาเพลงสระหม่าใหญ่ ข้อควรพึงปฏิบัติที่พึงระวัง การนำไปใช้งานของเพลงสระหม่าใหญ่ รวมถึงมีการอธิบายประสบการณ์ในการใช้งานเพลงสระหม่าใหญ่ในงานต่าง ๆ ความสัมพันธ์ระหว่างปีชวากับกลองแขก และการจะเข้าออกเพลงสระหม่าใหญ่ด้วย

ครูพรชัย ตรีเนตร ได้อธิบายถึงพิธีกรรมในการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่กับครูبيب คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

การต่อในครั้งนั้นพี่ต่อสมัยชั้นกลาง เพราะต้องไปใช้งานทำงานตอนกลางคืน มีฟันดาบแล้วต้องใช้ปีกลองในการทำงานครูจึงให้ทำการถ่ายทอดให้ถูกต้อง โดยการถือดอกไม้ธูปเทียนเงินกำลงไปหาครูยิ้ม เพื่อขอรับการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ ในครั้งนั้นมีครูبيبเป็นผู้รับรู้อยู่ด้วย ก็ได้ไหว้บอกกล่าวครูอาจารย์เครื่องเป่าไทยจะขอต่อเพลงสำคัญ เริ่มต่อครั้งแรกก็จากครูยิ้มก่อน แต่ช่วงหลัง ๆ จึงได้เรียนกับครูبيبเยอะขึ้น ในสมัยนั้นครูبيبก็ไปสอนพวกพี่อยู่ที่บนโบสถ์วังหน้าอ้ายถาม ครูเรื่องของการไปใช้งาน ครูก็เมตตาอนุโลมให้เพราะเห็นว่าจะต้องนำไปใช้งาน ครูก็ได้ต่อเพิ่มเติมให้ แต่ในครั้งนั้นยังไม่เป็นสระหม่าใหญ่ ยังเป็นแค่เพียงโครงสร้างว่ามี 4 ท่วง มีโยน แปลง ก็ได้เริ่มเรียนรู้ขึ้นมาเรื่อย ๆ (พรชัย ตรีเนตร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูพรชัย ตรีเนตร ในเรื่องของพิธีกรรมก่อนการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ พบว่า การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ได้มีการถือธูปเทียนเงินเข้าไปหาครูจักราช ไซสกล ซึ่งในครั้งนั้นครูبيب คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้อยู่ในเหตุการณ์แล้วรับทราบอยู่ด้วย ก็ได้มีการบอกกล่าวครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้วว่าจะขอต่อเพลงสำคัญ แล้วก็ได้ทำการต่อให้เพื่อเป็นเพียง

โครงสร้างนำไปใช้งานโดยแรกเริ่มต่อจากครูจักรายุธ ไหลสกุล แล้วมาทีหลังจึงได้เรียนเพิ่มเติมจากครูป๊อบ คงลายทอง โดยครูก็ได้เมตตาแล้วอนุโลมให้เพราะเห็นว่าเป็นสิ่งที่จำเป็น

สรุปพิธีกรรมการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 4 ท่านผู้วิจัยสามารถแจ้งได้ดังนี้

ครูจักรายุธ ไหลสกุล พบว่าไม่ได้มีการทำพิธีกรรมในการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่เนื่องจากในช่วงนั้นครูจักรายุธ มีภูมิลำเนาเพียงพอแล้วอีกทั้งยังได้รับการถ่ายทอดเพลงต่าง ๆ จากครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) มาอยู่แล้ว จึงไม่มีการตั้งพิธีคำนับครู แต่ให้พนมมือไหว้ครูบอกกล่าวระลึกถึงครูอาจารย์เพื่อที่จะขอทำการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทธะ คมขำ พบว่าไม่ได้มีการทำพิธีกรรมเหมือนกับครูจักรายุธ ไหลสกุล เพราะครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เห็นสมควรว่ามีภูมิลำเนาเพียงพอแล้ว รวมถึงยังได้รับการถ่ายทอดเพลงต่าง ๆ มาจากครูป๊อบ อีกทั้งยังเป็นผู้ที่สนิทและใกล้ชิดกับครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นอย่างมากลักษณะพิธีกรรมในการถ่ายทอดจึงเหมือนกันกับของครูจักรายุธ ไหลสกุล

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร พบว่ามีการทำพิธีคำนับครูเพื่อขอต่อเพลงสรรหม่าใหญ่ ซึ่งในครั้งนั้นมีการเชิญครูผู้เชี่ยวชาญหลาย ๆ ท่านมารับทราบในการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ รวมถึงได้มีการอธิบายประสบการณ์ในการใช้งานของเพลงสรรหม่าใหญ่จากครูเครื่องเป่าและครูเครื่องหนังไทยอีกด้วย

ครูพรชัย ตรีเนตร พบว่ามีการทำพิธีกรรมถือขันก้านล ดอกไม้ ธูปเทียน ไปขอรับการถ่ายทอดจากครูจักรายุธ ไหลสกุล ในครั้งนั้นครูป๊อบ คงลายทอง อยู่ในเหตุการณ์และรับทราบด้วยในช่วงแรกจึงได้รับการถ่ายทอดจากครูจักรายุธ ไหลสกุลก่อน และในภายหลังจึงได้รับการถ่ายทอดจากครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) อีกครั้งหนึ่ง

จากบทสรุปข้างต้นจะเห็นว่าลูกศิษย์ของครูป๊อบ คงลายทองแต่ละท่านจะมีการทำพิธีกรรมกับไม่ได้ทำพิธีกรรม ผู้วิจัยจึงได้สัมภาษณ์เพิ่มเติมครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เกี่ยวกับพิธีกรรมการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ไว้ดังนี้

ในการตั้งพิธีกรรมก็ดีหรือยกขันก็ดีทั้งหมดทั้งสิ้นอยู่ที่ความศรัทธา ถ้าในครั้งแรกที่ต่อเพลงก็อาจจะมีการคำนับครู ยกขันก้านลขอต่อเพลงเพื่อให้ความเคารพกัน แต่ด้วยความที่บางคนเริ่มคุ้นเคยกันแล้ว จึงเหลือแค่ดอกไม้ธูปเทียนก็ใช้ได้เช่นกัน เพราะถ้าเป็นการยกขันก็เหมือนเป็นการครอบครู ทั้งหมดอยู่ที่ดุลยพินิจ ถ้าหากหัดใหม่ ๆ ไม่เคยครอบครูก็จะมีการทำคำนับครูให้หรือบางคนก็ถือขัน

กำหนดมาให้เพื่อเป็นขวัญกำลังใจหรือแสดงความเคารพครูอาจารย์ แต่ถ้าเริ่มคุ้นเคยกันแล้วหรือสนิทใกล้ชิดกันแค่ดอกไม้ธูปเทียนก็เพียงพอแล้ว เพราะว่าการครอบครูเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงอื่น ๆ ก็ครอบคลุมไปทั้งหมดแล้ว (ป๊อบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 8 กรกฎาคม 2565)

3.3 วิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่

การถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ทั้ง 4 ท่านที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อบ คงลายทองไว้ ดังนี้

ครูจักรายุทธ ไหลสกุล ได้อธิบายวิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อบ คงลายทองไว้ ดังนี้

การถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อบ ขั้นแรกครูจะอธิบายถึงเพลงสรรหม่าใหญ่ก่อนว่ามีทั้งหมด 4 ท้า จากนั้นจะออกโยนและออกแปลงไปตามกระบวนการ เมื่อครูอธิบายเสร็จครูป๊อบก็จะเริ่มต่อให้ทีละท้า เริ่มตั้งแต่ท้าที่ 1 ก็จะอยู่ในกลุ่มเสียงกลาง ครูป๊อบก็จะเป่าให้ดูก่อนแล้วก็ให้เราเป่าตาม ซึ่งระหว่างเป่าตามไปครูก็จะค่อย ๆ บอกรายละเอียดในแต่ละจุดว่าในจุดนี้จะต้องทำลมเป็นยังไง พอเริ่มเข้าท้าที่ 2 ใช้กลุ่มเสียงแหบ จะต้องใช้การประคองลมเพิ่มมากขึ้น รายละเอียดก็จะมากขึ้นไปอีก ครูป๊อบจะบอกว่าการต่อไว้ให้เป็นเพียงโครงสร้างจะไม่ได้ตายตัว เพราะเพลงจะมีการยืดหรือยุบได้เสมอ ท้าที่ 3 จะเป็นการใช้เสียงต่ำก็จะมีกลเม็ดเด็ดพรายเยอะแยะ ท้าที่ 4 ก็จะเป็นการใช้กลุ่มเสียงกลางกับเสียงแหบเข้ามาผสมกัน จากนั้นครูก็จะให้ทบทวนค่อย ๆ ต่อไปจนถึงโยน แปลง ไปจนจบกระบวนการเพลงสรรหม่าใหญ่ การถ่ายทอดของครูป๊อบ ครูจะบอกว่าทั้งหมดเป็นเพียงโครงสร้างไม่มีอะไรตายตัว จะยืดหรือจะยุบตรงไหนก็ได้ (จักรายุทธ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูจักรายุทธ ไหลสกุล ในเรื่องของการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่า ลักษณะการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อบ คงลายทองนั้นจะค่อย ๆ ถ่ายทอดไปตามกระบวนการทั้ง 4 ท้า โดยจะเริ่มตั้งแต่ท้าที่ 1 เป็นกลุ่มเสียงกลาง โดยครูป๊อบจะเป่าให้ดูก่อนในครั้งแรก จากนั้นจึงเป่าตาม ท้าที่ 2 จะเป็นกลุ่มเสียงแหบ จะเริ่มมีการใช้ลมเข้ามาประคองประคองเสียงมากยิ่งขึ้น ท้าที่ 3 จะเป็นกลุ่มเสียงต่ำจะมีการใช้กลวิธีพิเศษที่มากขึ้น ท้าที่ 4

จะเป็นกลุ่มเสียงกลางผสมกับกลุ่มเสียงแหบ จากนั้นครูป๊อบจะให้บทวนก่อนที่จะต่อโยนและแปลงไปจนจบกระบวนการเพลงสรรหมาให้ใหญ่ ซึ่งครูป๊อบได้อธิบายให้ครูจักรายูธิงว่าทั้งหมดที่ต่อให้มันเป็นเพียงแค่โครงสร้างของเพลงสรรหมาให้ใหญ่ เพลงมิได้มีจังหวะตายตัวจะยึดหรือยุบตรงไหนก็ได้ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คมขำ ได้อธิบายวิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อบ คงลายทองไว้ดังนี้

การต่อเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อบก็เหมือนกันกับต่อเพลงทั่ว ๆ ไป เหมือนต่อสำนวนเพลง แต่เวลาที่ครูต่อให้ครูจะบอกว่าให้อดทนหน่อยนะ เพราะว่าไม่เป็นเพลง อดทนหน่อย ยังไม่เป็นเพลงเหมือนเป็นสำนวนหนึ่งที่มาเรียงต่อ ๆ กัน เหมือนลองนิ้วปีเฉย ๆ ขึ้นลงขึ้นลง เนื่องจากในระหว่างการต่อครูป๊อบกลัวว่าจะท้อใจเสียก่อน ในการถ่ายทอดครูป๊อบก็จะใช้วิธีการเป่าให้ฟัง ทำให้ดูว่าเสียงนี้ให้ทำนิ้วแบบไหน ในที่ท่าของเพลงสรรหมาให้ใหญ่ทั้ง 4 ท่า จะประกอบไปด้วย กลุ่มเสียงกลาง กลุ่มเสียงแหบ กลุ่มเสียงต้อ ก็จะมีบางอันที่ปิดซ่อนเอาไว้บอกเพียงแค่ว่าอันนี้นิ้วหลอกอย่าไปสนใจ นิ้วจริง ๆ อยู่ตรงนี้ครูก็จะทำให้ดู พอเริ่มออกโยน แปลงจะเริ่มง่ายขึ้นเพราะจะเริ่มฟังเป็นเพลงเริ่มมีสัดส่วนที่ชัดเจนมากขึ้น โยน แปลงแล้วก็มีกรลงท้ายแบบหยคน้ำ อีกหนึ่งสิ่งที่ครูป๊อบบอกไว้คือ ให้ลองฟังพ่อเป่าจะมีลีลาท่าทางที่เรียกว่าการเป่าขวางกลองอันนั้นแหละกลับกลายเป็นเสน่ห์ขึ้นมาทั้งหมดทั้งหมดเป็นเพียงแค่โครงสร้างทุกคนเป่าไม่เหมือนกัน แต่โครงสร้างจะฟ้องว่าเราได้รับการถ่ายทอดมา เพลงนี้ไม่ได้บังคับว่าจะต้องทำเสียงนี้ก็หรือทำตรงนั้นก็ครั้ง แต่ขึ้นอยู่กับบุคคลนั้นว่าจะบังคับอารมณ์และควบคุมเสียงนั้น ๆ ได้จะก็ทีก็แล้วแต่ไม่ได้สำคัญ อยู่ที่มีการนำไปบูรณาการใช้ แต่โครงสร้างเพลงจะเป็นตัวบอกว่าบุคคลนั้นได้รับการถ่ายทอดมา (ภัทร คมขำ, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คมขำ ในเรื่องของการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่า การถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ก็เหมือนการถ่ายทอดเพลงโดยทั่วไป เพียงแต่ว่าลักษณะสำนวนของเพลงนั้นจะฟังดูเป็นเพลงแต่ละสำนวนมากกว่าเหมือนเป็นการนำสำนวนแต่ละสำนวนมาต่อกันเป็นช่วง ๆ ครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) จึงได้บอกกับผู้ที่ถ่ายทอดว่าขอให้ตั้งมั่นอดทนในช่วงแรก ๆ อาจจะยังฟังไม่ค่อยเป็นเพลง ลักษณะการ

ถ่ายทอดครูป๊อปจะเป่าให้ดูก่อน จากนั้นจึงให้ทำตาม ในส่วนของนิ้วก็จะทำให้ดูเป็นตัวอย่าง พอเข้าโยนแปลง จะเริ่มง่ายขึ้นเพราะจะเริ่มมีโครงสร้างที่จดจำได้ง่ายขึ้น จากนั้นก็จะลงแบบหยดน้ำเป็นอันจบ กระบวนการเพลงสรรهماใหญ่ ในการถ่ายทอดของครูป๊อปทั้งหมดจะเป็นแค่เพียงโครงสร้าง ไม่ได้บังคับว่าตรงไหนจะต้องบรรเลงสั้นหรือยาวแค่นั้นอยู่ที่ว่าผู้เป่าจะนำไปบูรณาการใช้

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ได้อธิบายวิธีการถ่ายทอดเพลงสรรهماใหญ่ของครูป๊อป คงลายทองไว้ดังนี้

ลักษณะการถ่ายทอดของครูป๊อปจะเริ่มตั้งแต่การใช้ลม การใช้ลิ้นและการเลือกใบตาลในการตัดลิ้นปีชวา ซึ่งสรรهماใหญ่จะใช้เสียงสูงก็เยอะคุณภาพของใบตาลก็สำคัญเพราะหนางไปมันก็ตีบขึ้นสูงไม่ได้ ซึ่งเป็นปัญหาของผู้เป่าปีเป็นส่วนใหญ่ พอได้ใบตาลมาก็ยังไม่หมดก็มีเรื่องของการตัดลิ้นปีอีก พอตัดลิ้นปีก็ไปว่ากันเรื่องของวิธีการเป่าอีกจะเป็นอะไรที่ยุ่งยากหลายส่วนมาก จะให้พอเพ็ค 100% จะต้องผ่านกระบวนการหลายขั้นตอน ปีจะไม่เหมือนเครื่องตีที่ว่าเครื่องตีออกมาอย่างไรก็เป็นเสียงแบบนั้น แต่การเป่าปีจะมีสิ่งที่ซับซ้อนทั้งลิ้นปีผู้เป่าวิธีการเป่าครูจะเน้นย้ำตรงนี้ ถ้าสามารถทำตรงนี้ได้ดีก็จะนำไปสู่การต่อเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ อย่างเช่นช่วงต่อเพลงครูขึ้นเสียงสูงได้แต่เราขึ้นไม่ได้ การถ่ายความรู้มันก็ติดขัดเราก็จะสงสัยแล้วไม่เข้าใจในสิ่งนั้น ครูถ่ายทอดเพลงก็อยากจะอธิบายแต่ตรงนี้ทำไม่ได้การถ่ายโอนความรู้ก็ไปต่อลำบาก ในท่าที่ 1 ยังไม่เท่าไรเพราะเสียงยังกลาง ๆ แต่พอท่าที่ 2 จะเริ่มขึ้นเสียงสูงแหบเยอะ ในการถ่ายทอดจะมีบางช่วงที่เป็นทำนองบังคับอย่างเช่นในหัวท่าที่ 1 - 4 แต่ด้านในจะสั้นหรือยาวเท่าไรไม่มีปัญหา แต่หัวแต่ละท่าแน่ ๆ นี่แหละที่บังคับทำนอง ลีลาท่าทางของแต่ละคนจะมากหรือน้อยยังไม่ใช่ปัญหา เพราะเพลงไม่ได้มีจังหวะบังคับตายตัว แต่ละคนเลยจะเป่าออกมาไม่เหมือนกัน เราแต่ละคนจะมีการแยกที่ไม่เหมือนกันแต่โครงสร้างจะเหมือนกันว่าเป็นประมานนี้ ทั้งหมดก็อยู่ที่ลิ้นปีตอนนั้นเหมือนกันว่าตรงนี้เป็นเสียงแหบแต่ลิ้นตอนนั้นขึ้นไม่ได้ก็เป่าแหบนิดหน่อยแล้วลงมาเล่นเสียงข้างล่าง กำพวด ลิ้นปี เป็นส่วนสำคัญทั้งหมดที่ใช้การถ่ายทอดเพลงสรรهماใหญ่ การออกโยนกับแปลงก็ดีครูจะคอยบอกว่าหมดตรงนี้ให้ดูกลอง สำคัญทั้งปีชวาและกลองแขกจะต้องรู้ใจกันว่าหมด 4 ท่าแล้วกลองก็จะเริ่มบาส่งไปโยนไปออกแปลง (สุรศักดิ์ กิ่งไทร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ในเรื่องของการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่า ครูป๊อ คงลายทอง จะเริ่มตั้งแต่แนะนำการใช้ลม การเลือกใบตาล ซึ่งเป็นพื้นฐานก่อนการต่อเพลงเพราะเพลงสรรหม่าใหญ่ในท่าที่ 2 จะมีการใช้เสียงแหบเยอะ การเลือกเส้นปีที่ตีจึงเป็นสิ่งที่สำคัญ เพราะจะทำให้การถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่เป็นไปได้สมบูรณ์ ครบถ้วน เพลงจะมีส่วนที่บังคับคือในหัวเพลงของแต่ละท่าว่าจะไปเป็นแบบนี้แต่ส่วนด้านในของตัวเพลง จะไม่ได้บังคับว่าจะต้องสั้นหรือยาวเท่าไร ในการออกโยนและออกแปลงคนปักกับคนกลองแขกจะต้องรู้ กันว่าช่วงใดที่หมดท่าที่ 4 ของสรรหม่าแล้วจะออกโยน พอหมดโยนแล้วจะออกแปลงตรงนี้ขึ้นอยู่กับ การซ้อมด้วยกันของวงปี่ชวา กลองแขก ทั้งหมดของการถ่ายทอดของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปิน แห่งชาติ) จะเป็นเพียงแค่โครงสร้างของบทเพลงเพียงเท่านั้น ในการบรรเลงจริงอยู่ที่ลักษณะลีลา ท่าทางของผู้เป่าว่าจะสั้นหรือยาวในแต่ละส่วนเท่าใด

ครูพรชัย ตรีนตร ได้อธิบายวิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทองไว้ดังนี้

การถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง เมื่อก่อนช่วงเรียนที่ วิทยาลัยนาฏศิลป์ครั้งแรกกับครูยิ้มก่อน แต่ครูป๊ออยู่ในสถานที่นั้นด้วยก็ รับทราบ แต่พอได้เริ่มเจอกับครูป๊อเยอะขึ้นก็ได้ขอต่อครูก็อนุโลมให้เมตตาเห็นว่า ต้องนำไปใช้งาน ครูก็เริ่มต่อให้เห็นโครงสร้างว่าท่า 1 - 4 เป็นแบบนี้ ออกโยน แปลง แต่ตอนต่อครั้งนั้นยังไม่เป็นสรรหม่าใหญ่ต่อแค่โยนกับแปลง เพราะยังต่อไม่ ครบต่อมาแค่ 2 ท่า แล้วเวลาออกงานแสดงก็เป่าวนอยู่แค่นั้น พอมาเริ่มเรียนจริง ๆ ชั้นแรกครูก็จะให้เป่าพวกเพลง สองชั้นก่อน เช่น กระปี่ลีลา แหกมอญ มอญรำ ดาบ พวกเพลงง่าย ๆ ก่อนจากนั้นก็ไล่ไปตามชุดอาวุธมาตรฐาน โยนดาบ ลมิงทอง ลงสร้ง โลม ๆ จากนั้นครูก็เริ่มต่อโยน แปลงให้ มาต่อสรรหม่าจริง ๆ ก็ ช่วงชั้นกลางตอนนั้นต้องไปเล่นเครื่องสายปี่ชวาครูต่อให้แค่ 2 ท่าแล้วไปใช้ จากนั้น ไม่นานครูยิ้มก็เรียกไปต่อก่อนให้ครบ 4 ท่า ตอนนั้นครูต่อให้แค่โครงสร้าง แล้วครู ป๊อก็เรียกไปเกลารีกที่ทำให้สมบูรณ์ต่อยอดเรื่องของรายละเอียดต่าง ๆ ของปี่ชวา เรื่องของกระบวนการใช้เพลงสรรหม่า รวมถึงนิ้วพิเศษต่าง ๆ ก็มาจากการต่อยอดจากครูป๊อ ครูยิ้มเป็นคนวางโครงสร้างแต่ให้มาต่อยอดกับครูป๊ออีกที โดยการ ถ่ายทอดจะเป็นแค่เพียงโครงสร้างไม่ตายตัวทั้งหมด จะสั้นจะยาวจะยืดขึ้นอีกก็ได้ ไม่ได้ผิด แต่โครงสร้างของเพลงเราต้องรู้ว่ามีความไหน (พรชัย ตรีนตร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูพรชัย ตรีเนตร ในเรื่องของการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่า ในช่วงแรกนั้นครูพรชัย ตรีเนตรได้ต่อเพลงประเภทเพลง สองชั้น ก่อนได้แก่ กระบี่ลีลา โยนดาบ มอญรำดาบ สมิงทอง ลงสรอง โลม ฯ จากนั้นจึงได้ต่อเพลงสรรหมาให้ใหญ่กับครูจักรายุช ไหลสกุล ชั้นแรกครูจักรายุชต่อให้เพียงแค่ 2 ท่า จากนั้นจึงเรียกมาต่อให้ครบ 4 ท่า การต่อสรรหมาให้ใหญ่ของครูจักรายุชให้ครูพรชัยนั้นเป็นเพียงแค่โครงสร้าง จากนั้นครูจักรายุชจึงได้ให้ไปหาครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เพื่อให้ครูป๊อถ่ายทอดรายละเอียดหรือกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ให้ครบถ้วนสมบูรณ์รวมถึงนิ้วพิเศษต่าง ๆ ก็มาจากการถ่ายทอดจากครูป๊อทั้งสิ้น

สรุปการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 4 ท่านผู้วิจัยสามารถ แจกรายละเอียดได้ดังนี้

วิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ให้แก่ครูจักรายุช ไหลสกุลพบว่า จะเริ่มจากการอธิบายถึงโครงสร้างของเพลงสรรหมาให้ใหญ่ว่าประกอบด้วยเพลงสรรหมาให้ 4 ท่า เพลงโยน และเพลงแปลง หลังจากมีการอธิบายถึงโครงสร้างของเพลงแล้วนั้นครูป๊อจะเริ่มต่อเพลงให้ทีละท่าตั้งแต่ท่าที่ 1-4 โยน แปลง ในช่วงที่ถ่ายทอดเพลงครูป๊อจะเป่าให้ดูเป็นตัวอย่าง จากนั้นจึงให้เป่าตาม อีกทั้งยังบอกรายละเอียดต่าง ๆ ในแต่ละจุดด้วย การต่อเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อ เป็นการต่อเพื่อให้เห็นโครงสร้างแต่เมื่อนำไปใช้งานจริง สามารถยืดหรือขยายทำนองในบางจุดได้

วิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ให้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ พบว่า จะเริ่มจากการเพลงสรรหมาให้ท่าที่ 1-4 ต่อที่ประโยคทีละ ส่วนวน โดยครูป๊อจะกล่าวอยู่เสมอทุกครั้งว่าขอให้จดท่อนเนื่องจากเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไม่เหมือนกันกับ เพลงโดยทั่วไป เหมือนส่วนวนหลาย ๆ ส่วนวนมาเรียงร้อยต่อกัน ครูป๊อจะเป่าให้ดูเป็นตัวอย่างแล้ว สาธิตการทำนิ้วในเสียงพิเศษให้ดู จากนั้นจึงให้เป่าตาม แต่ละท่าก็จะมีกลุ่มเสียงที่แตกต่างกันไป เมื่อ ถ่ายทอดทั้ง 4 ท่าเสร็จจึงต่อโยนและแปลง ครูจะแนะนำให้ฟังเสียงของโบราณที่มีการบันทึกเสียงไว้ แนะนำเกี่ยวกับการเป่าขางกลอง การถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ทั้งหมดของครูป๊อจะเป็นแค่เพียง โครงสร้างเท่านั้น การจะนำไปใช้ก็ขึ้นอยู่กับนักดนตรีแต่ละท่าน

วิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ให้แก่ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทรพบว่า มีการแนะนำตั้งแต่การเลือกใบตาลในการนำมาใช้ตัดลิ้นปี่ชวา จากนั้นจึงผ่าน กระบวนการตัดลิ้นปี่ให้ได้คุณภาพที่ดีเพื่อรับการถ่ายทอด เพลงสรรหมาให้ใหญ่หัวแต่ละท่าจะเป็นการ บังคับทำนองในช่วงของแต่ละท่าว่าต้องบรรเลงเป็นแบบนี้ แต่ส่วนทำนองด้านในของเพลงสามารถยืด

หรือยุบทำนองได้ไม่มีการกำหนดแบบตายตัว การถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อปจะเป็นเพียงแค่โครงสร้างของบทเพลง แต่การนำไปใช้จะยืดหรือยุบทำนองก็ขึ้นอยู่กับผู้เป่าปี่ชวาและผู้ตีกลองแขก

วิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อป คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ให้แก่ครูพรชัย ตรีเนตรพบว่า ในขั้นแรกมีการต่อเพลงประเภทเพลงสองชั้นก่อน จากนั้นจึงเริ่มต้นต่อเพลงสรรหมาให้ใหญ่จากครูจักรายุทธ ไหลสกุลเป็นพื้นฐาน ภายหลังจึงได้ไปเรียนเพิ่มเติมจากครูป๊อป คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูป๊อปได้แนะนำเสริมเพิ่มเติมเพลงสรรหมาให้ใหญ่ทั้ง 4 ท้า รวมถึงบอกกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ในการเป่าปี่ชวาจนสมบูรณ์แบบ ซึ่งการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อปเป็นเพียงแค่โครงสร้างของการบรรเลง มิได้ตายตัวเสมอไปการบรรเลงอาจจะขยายทำนองหรือยุบทำนองได้ไม่มีผิดหรือว่าถูก

จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 4 ท่านในเรื่องของวิธีการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ ซึ่งสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของ ครูป๊อป คงลายทอง ดังนี้

การถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่จะถ่ายทอดเป็นประโยคไปหรือเป็นสำนวนไปทีละสำนวนจะต่อไปตามกลุ่มเสียงที่เรียงร้อยกัน เพราะเพลงสรรหมาให้ใหญ่มีลักษณะที่พิเศษไม่เหมือนเพลงทั่วไปอย่างปรบไม้หรือสองไม้ มีทั้งหมด 4 ท้า แต่ละท้าก็จะมีกลุ่มเสียงที่แตกต่างกันไป เช่น กลุ่มเสียงกลาง กลุ่มเสียงต่ำ กลุ่มเสียงแหลม และเสียงที่บังคับของปี่ชวาที่จะต้องออกคือเสียงฮ่อหรือเสียงที่ปิดหมด เพลงนี้เป็นเพลงที่ปี่ชวากับกลองแขกในช่วงเพลงสรรหมาให้ทั้ง 4 ท้า ทุกเครื่องมือจะแยกไปทำหน้าที่ของตนเอง ปี่ชวาเป่าทำนองของตัวเอง กลองแขกตีหน้าทับของตัวเอง ไปพบเจอกันตอนออกโยน ออกแปลงถึงจะเริ่มมองเห็นเป็นประโยค กลุ่มเสียงปี่ชวาแต่ละกลุ่มเสียงก็ต้องได้รับคำแนะนำถึงวิธีการเป่าในการเป่าเสียงแหลมสูงว่า จะต้องทำนิ้วอย่างไร ประคองเสียงประคองลมอย่างไร และใช้ลิ้นอย่างไร ไม่ใช่เป่าไปแบบไม่รู้เรื่องราว เพลงสรรหมาให้ใหญ่ที่ถ่ายทอดไปจะเห็นว่าเป็นแค่เพียงโครงสร้างเพราะในบางสำนวนบางทำนองสามารถยืดได้ ผันเสียงได้อย่างในกลุ่มเสียงแหลม แต่การยืดทำนองไม่ได้ยืดจนยาวเกินไปจะต้องอยู่ในความพอเหมาะพอควร จะมีฉิ่งยี่นจี่หะอยู่ปี่ชวาก็จะเป่าทำนองไปอยู่บนจี่หะฉิ่ง แต่ทั้งหมดก็จะอยู่ภายในโครงสร้างของเพลงสรรหมาให้ใหญ่ที่ได้ถ่ายทอดไป (ป๊อป คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 กรกฎาคม 2565)

3.4 ข้อควรปฏิบัติและการนำไปใช้งาน

หลังจากการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ของครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เสร็จสิ้น ผู้วิจัยจึงได้สัมภาษณ์เพิ่มเติมหลังจากการต่อเพลงพบว่า ครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้มีข้อยึดถือที่ควรพึงปฏิบัติและการนำเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไปใช้งาน ได้ปลูกฝังและถ่ายทอดความคิดนี้ให้แก่ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไว้ทุกคน ผู้วิจัยสัมภาษณ์ได้ดังนี้

ครูจักรราษฎร์ ไหลสกุล ได้อธิบายข้อควรปฏิบัติและการนำเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไปใช้งานไว้ดังนี้

ข้อควรปฏิบัติก็คือเพลงสรรหมาให้ใหญ่เป็นเรื่องของงานมงคล ห้ามใช้ในงานอวมงคลเป็นเด็ดขาด เพราะว่าเพลงนี้ใช้ในงานพระราชพิธีที่เป็นมงคลเท่านั้น ย้ำว่าเท่านั้น ดังนั้นก็จะเกี่ยวเนื่องไปถึงว่าแล้วการนำไปใช้งาน ก็ต้องใช้ในงานมงคลเพียงเท่านั้น รวมถึงถ้าไปเล่นวงเครื่องสายปี่ชวา ก็ต้องพิจารณาว่างานอะไร ถ้าเป็นงานอวมงคลก็จะไม่ออกสรรหมาให้ใหญ่ แต่ถ้าเป็นงานมงคลก็สามารถออกสรรหมาให้ใหญ่ได้ แต่ทีนี้ถ้าเป็นในเรื่องของการไปใช้ประกอบการแสดง ก็จะได้เรียกว่าสรรหมาให้ใหญ่และแต่จะเรียกว่าโยนแปลงแทน ซึ่งการนำไปใช้ปี่ชวาก็ใช้แค่ท่า 1 ขึ้นนิดหน่อย จากนั้นก็ออกโยนแปลง แต่เครื่องหนังเขาก็จะขึ้นมาตรงโยนเลย ไม่ได้เข้าหน้าทับสรรหมาให้ สำคัญเลยถ้าตามที่ครูป๊อบบอกคือห้ามไปใช้งานอวมงคลเลย (จักรราษฎร์ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูจักรราษฎร์ ไหลสกุล ในเรื่องของข้อควรปฏิบัติและการนำเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไปใช้งาน พบว่า เพลงสรรหมาให้ใหญ่เป็นเพลงที่ใช้ในงานพระราชพิธีเป็นสำคัญ ใช้กับงานที่เป็นงานมงคลเพียงเท่านั้น หากเป็นการบรรเลงทั่วไปก็บรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา แต่ถ้าเป็นงานอวมงคลจะไม่ออกเพลงสรรหมาให้ใหญ่ แต่หากเป็นงานมงคลก็สามารถออกสรรหมาให้ใหญ่ได้ขึ้นอยู่กับการคุยกันกับนักดนตรีภายในวงหรือผู้ปรับวง แต่ถ้าหากไปใช้ในงานที่เป็นประกอบการแสดงเช่น กระบี่กระบองหรือรำกริชโอหน่าจะไม่ใช้สรรหมาให้ทั้ง 4 ท่า แต่จะตัดเหลือเพียงท่าเดียวแล้วออกโยนแปลงเครื่องหนังก็ตีเพียงแคโยนแล้วออกแปลงจะไม่เรียกว่าสรรหมาให้แต่จะเรียกว่าโยนแปลงแทน

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คุมขำ ได้อธิบายข้อควรปฏิบัติและการนำเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไปใช้งานไว้ดังนี้

เพลงสรรหมาให้ใหญ่เป็นกลุ่มเพลงที่ใช้ในวงปี่ชวากลางแขกจะใช้งานพระราชพิธีเพียงเท่านั้นเป็นเรื่องของกาลมงคลและเป็นเรื่องของเจ้านาย ปกติแล้วจะไม่

นำมาเล่นดังนั้นก็ต้องพิจารณางานแต่ละงานที่ไปบรรเลงว่าควรจะออกสละ
หมาให้หรือไม่ควร ต้องพิจารณาเพลงตั้งให้ดีกว่าออกได้ใหม่หรือควรออกใหม่ ยิ่งถ้า
เป็นงานศพหรืองานอวมงคลห้ามโดยเด็ดขาด อาจจะมีนำไปใช้ประกอบการแสดง
บ้างในการแสดงอาวุธหรือละคร แต่ก็จะต้องว่ากันในเรื่องของละครประกอบการแสดง
อีกที แต่ถ้าหากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าข้างนอกไม่พบว่ามีงานนำไปใช้งานอะไร
จะมีเพียงแค่กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย ที่ใช้เพียงเท่านั้น จะต้องมั่นคงในจารีต มั่นคงในวัฒนธรรม จะต้อง
บรรลุนิติภาวะ มีสติ คุณวุฒิได้ วิทยุวุฒิได้ ส่วนมากก็จะเห็นว่าการถ่ายทอดเพลงสละ
หมาให้ใหญ่จะไม่ได้ถ่ายทอดให้ใครก็ได้ เพราะไม่เช่นนั้นคนที่ไม่รู้เรื่องก็จะนำเพลงไป
ใช้ในทางที่ผิด ดังนั้นจะเห็นว่าเป็นเรื่องของกลุ่ม ดังนั้นก่อนจะทำการถ่ายทอดก็
จะต้องปลูกฝังให้รู้ในเรื่องพวกนี้เสียก่อน เพลงจริง ๆ ไม่ได้ยาก ใครก็สามารถเป่า
ได้มันยากที่วัฒนธรรมในการรักษาเรื่องพวกนี้ให้มันคงอยู่ (ภัทรระ คมขำ,
สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรระ คมขำ ในเรื่องของข้อควรปฏิบัติและการนำ
เพลงสละหมาให้ใหญ่ไปใช้งาน พบว่า สละหมาให้ใหญ่เป็นกลุ่มเพลงที่ใช้ในวงปี่ชวาคลองแขกจะใช้งาน
พระราชพิธีเพียงเท่านั้น ปกติแล้วจะไม่ค่อยนำมาใช้งานหรือการจะนำไปใช้ในวงเครื่องสายปี่ชวาก็
จะต้องพิจารณากันให้ถี่ถ้วนว่าควรจะออกเพลงสละหมาให้หรือไม่ แต่ถ้าหากเป็นงานศพหรืองาน
อวมงคลจะห้ามโดยเด็ดขาด อาจจะมีบ้างในการนำไปใช้ประกอบการแสดงกระบี่กระบองหรือละคร
ต่าง ๆ แต่ถ้าหากพิจารณาแล้วจะพบว่ามีเพียงแค่ 3 สถาบันที่ปรากฏว่ามีการใช้งานเพลงสละหมาให้
ใหญ่คือ กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การจะ
ถ่ายทอดเพลงสละหมาให้ใหญ่ครูปี่จะไม่นิยมต่อให้บุคคลทั่วไป จะต้องพิจารณาว่าบุคคลนั้นมีคุณวุฒิ
คุณวุฒิ จะต้องสอนให้รักษาวัฒนธรรมไว้ให้ดีไม่นำเพลงไปใช้ในทางที่ผิด เพลงนั้นไม่ได้ยากแต่ยากที่
วัฒนธรรมในการรักษาไว้ ดังนั้นก็จะเห็นได้ว่าวงปี่ชวาคลองแขกจะเป็นเรื่องของเฉพาะกลุ่มนั้น ๆ

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ได้อธิบายข้อควรปฏิบัติและการนำเพลงสละหมาให้ใหญ่ไปใช้งานไว้ดังนี้

การจะนำไปใช้งานถ้าเป็นวงเครื่องสายปี่ชวาก็ต้องดูงานถ้าเป็นงานบรรเลง
มงคลจะออกก็ได้ แต่ถ้าไปเล่นเครื่องสายปี่ชวาในงานอวมงคลส่วนมากก็จะมีคนยุ
ยงให้ออก แต่เราจะต้องมั่นคงตามวัฒนธรรมของครูโบราณไว้ว่าเราจะต้องไม่ออก

จะต้องไม่ใช่เพลงสรรหมาให้ใหญ่ในงานอวมงคล เป็นสิ่งที่ครูยึดถือไว้อย่างมาก จะออกสรรหามาแขกก็ได้ไม่ว่า แต่สรรหามาไทยห้ามเลย ครูปีกับครูเครื่องหนังจะรู้ดีเลยว่าจะไม่ควรใช้กับงานอวมงคล เราได้รับการถ่ายทอดเราก็ควรที่จะต้องรู้ข้อนี้ด้วย ภายหลังจากการนำไปใช้งานแล้ว ครูก็จะบอกให้ไปทำบุญบ้างระลึกถึงครูพระยาประสาน ฯ ครูพระยาเสนาะ ฯ ครูมีแขก ครูเทียบ อย่างเพลงสรรหามายังไม่เท่าไร แต่ถ้าเป็นบัวลอย เข้ามาจะต้องทำบุญใส่บาตรให้ครูอาจารย์เลย เป็นประเพณี วัฒนธรรมสิ่งที่ยึดถือกันมาจากรุ่นสู่รุ่น เป็นวัฒนธรรมที่ควรพึงปฏิบัติของปี่ชวา กลองแขก (สุรศักดิ์ กิ่งไทร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ในเรื่องของข้อควรปฏิบัติและการนำเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไปใช้งาน พบว่า การบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาจะต้องพิจารณาจากงานนั้น ๆ ก่อน เช่นหากเป็นงานบรรเลงที่เป็นงานมงคลก็สามารถออกสรรหมาให้ใหญ่ได้ แต่ถ้าหากเป็นงานอวมงคลแล้วไม่ควรนำออกบรรเลง อาจจะเปลี่ยนไปออกเพลงสรรหามาแขกแทนได้ ซึ่งครูเครื่องเป่ากับครูเครื่องหนังจะทราบกันดีว่าเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไม่สมควรจะใช้ในงานอวมงคลเนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้ในงานพระราชพิธีที่เป็นมงคล ภายหลังจากการนำเพลงไปใช้อาจจะมีการทำบุญอุทิศให้แก่ครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว ถือเป็นวัฒนธรรม เป็นประเพณี เป็นสิ่งที่ยึดถือกันมาจากรุ่นสู่รุ่น เป็นข้อที่ควรพึงปฏิบัติกันมา

ครูพรชัย ตรีนตร ได้อธิบายข้อควรปฏิบัติและการนำเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไปใช้งานไว้ดังนี้

ครูปีบค่อนข้างที่จะกำชับในเรื่องของปี่กลองจะบัวลอยก็ดีหรือสรรหาก็ดี คือครูจะบอกว่าของพวกนี้เป็นของสูงไม่ใช่ว่าจะต่อกันได้ง่าย ๆ มีการสืบทอดที่ชัดเจน ครูจะให้เราเห็นความสำคัญของสิ่งพวกนี้ ไม่ใช่แค่เราเห็นอย่างเดียวแต่จะต้องให้ผู้อื่นเห็นด้วย เพราะฉะนั้นเวลาปฏิบัติเราจะต้องให้ความสำคัญต่อสิ่งนี้ด้วย วิธีการก็คือเราจะไม่ชี้ชี้แว่เป่าและเทหรือเป่าอะไรเป่า และที่สำคัญจะไม่นำสรรหมาให้ใหญ่ไปใช้ในงานอวมงคลเด็ดขาด จะใช้ในงานที่เป็นมงคลเท่านั้น การใช้งานเช่น วงปี่ชวากลองแขกงานพระราชพิธี วงเครื่องสายปี่ชวา และประกอบการแสดง มีประเพณีสิ่งที่ยึดถือกันมาคือไม่ว่าจะเป็นการเป่าบัวลอยหรือสรรหามาหรือทำหน้าพาทย์ พอเช้าวันถัดไปก็จะทำบุญใส่บาตรให้ครูอาจารย์สม้าเสมอ ครูปีบจะย้ำเรื่องพวกนี้เสมอ อีกสิ่งหนึ่งการจะไปเป่าบัวลอยหรือเป่าเพลงสรรหมาให้ใหญ่ ครูจะบอกว่าย่าไปเก็บสตางค์หรือหาผลประโยชน์จากสิ่งนี้ เพราะฉะนั้นเวลาทำงานจะเช็คก่อนเสมอว่างานใครจะไม่ไปเป่าลุ่มลุ่มห่า ไม่ได้ไปเป่าว่าข้าอยากอยู่

ในงานใหญ่ ๆ หรือข้าจะอยากออกสื่อ ยิ่งถ้าเป็นบัลลอยแล้วด้วยในสมัยก่อนจะใช้แค่เจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน แต่ภายหลังอนุโลมให้สามารถใช้ได้แก่ผู้ที่ทำคุณประโยชน์คุณงามความดี แต่ยิ่งพอในภายหลังเราจะเห็นว่าทำนองนี้นั่นกันเหมือนเป็นเรื่องง่ายจนทำให้ความขลังของวงบัลลอยนั้นหายไป สรรหมาก็เช่นกัน ทำอย่างไรคู่มือความขลัง มีความน่าเชื่อถือ ไม่ลดคุณค่าของสิ่งด้วยเม็ดเงิน (พรชัย ตรีเนตร, สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูพรชัย ตรีเนตร ในเรื่องของข้อควรปฏิบัติและการนำเพลงสรรหม่าใหญ่ไปใช้งาน พบว่า เพลงสรรหม่าใหญ่ในวงปี่ชวาolongแขกเป็นของสูงที่ใช้เฉพาะในงานเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน ไม่ใช่สิ่งที่สามารถสืบทอดกันได้ง่าย ๆ แต่ภายหลังก็ได้มีการนำมาใช้งานได้บ้างในวงเครื่องสายปี่ชวา ครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) จะคอยกำชับเสมอให้เห็นถึงความสำคัญของสิ่งนี้จะไม่นำไปใช้ในงานโดยทั่วไป มีการปฏิบัติเป็นขั้นตอนว่าภายหลังจากการบรรเลงแล้วเข้าวันถัดไปให้ไปทำบุญอุทิศส่วนบุญให้แก่ครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว การนำไปใช้งานก็ใช้วงเครื่องสายปี่ชวาได้แต่จะไม่ใช่วงอวมงคลเลย อีกสิ่งหนึ่งคือครูจะไม่ให้หาผลประโยชน์จากสิ่งที่ได้รับการถ่ายทอดไป จึงทำให้วงปี่ชวาolongแขกไม่สามารถเห็นได้ในงานโดยทั่วไป เพราะจะใช้เพียงแค่งานที่เป็นพระราชพิธีเท่านั้นหรือเห็นในวงเครื่องสายปี่ชวาเท่านั้น

สรุปข้อควรปฏิบัติและการนำไปใช้งาน จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 4 ท่านผู้วิจัยสามารถแจกได้ดังนี้

ครูจักรายุทธ ไหลสกุล ได้รับคำแนะนำถึงข้อควรปฏิบัติและการนำไปใช้งานจากครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

ข้อควรปฏิบัติ : ห้ามนำเพลงสรรหม่าใหญ่ไปใช้งานอวมงคลเพราะเป็นเพลงที่ใช้ในงานพระราชพิธีเป็นสำคัญ

การนำไปใช้งาน : เพลงสรรหม่าใหญ่สามารถใช้งานได้อยู่ 3 งานได้แก่ งานพระราชพิธี วงเครื่องสายปี่ชวา และนำไปประกอบการแสดง

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คุมขำ ได้รับคำแนะนำถึงข้อควรปฏิบัติและการนำไปใช้งานจากครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

ข้อควรปฏิบัติ : ห้ามนำเพลงสรรหม่าใหญ่ไปใช้งานอวมงคลโดยเด็ดขาด จะต้องรักษาวินัยธรรมทั้งการนำไปใช้และการถ่ายทอดไว้ให้ดี ไม่นำเพลงไปใช้ในทางที่ผิด

การนำไปใช้งาน : เพลงสรรพมหาใหญ่พบว่าใช้งานอยู่ 3 งาน ได้แก่ ออกเพลงสรรพมหาใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวา แต่การจะออกเพลงจะต้องพิจารณาถึงนักดนตรีในวงเป็นสำคัญ การนำไปใช้ประกอบการแสดงกระปี่กระบอกหรือละครต่าง ๆ และในงานพระราชพิธี ฯ

ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ได้รับคำแนะนำถึงข้อควรปฏิบัติและการนำไปใช้งานจาก ครูปั๊ม คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

ข้อควรปฏิบัติ : ไม่นำเพลงสรรพมหาใหญ่ไปใช้ในงานอวมงคลโดยเด็ดขาด จะต้องมีความมั่นคงตามวัฒนธรรมของครูโบราณไว้เป็นสิ่งที่ครูปั๊มยึดถือข้อปฏิบัติเหล่านี้ไว้อย่างมาก อีกทั้งภายหลังจากการนำไปใช้แล้วจะต้องทำบุญระลึกถึงครูอาจารย์ เป็นประเพณี วัฒนธรรมที่ยึดถือกันมาจากรุ่นสู่รุ่น

การนำไปใช้งาน : วงปี่ชวากลองแขกในงานพระราชพิธี วงเครื่องสายปี่ชวา และการประกอบการแสดงแต่การประกอบการแสดงนั้นจะไม่เรียกว่าเพลงสรรพมหาจะเรียกว่าโยนกับแปลงตามหน้าทับของกลองแขก

ครูพรชัย ตรีเนตร ได้รับคำแนะนำถึงข้อควรปฏิบัติและการนำไปใช้งานจาก ครูปั๊ม คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

ข้อควรปฏิบัติ : ห้ามนำเพลงสรรพมหาใหญ่ไปใช้ในงานอวมงคล แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของเพลงนั้นอยู่เสมอ มีการปฏิบัติเป็นขั้นตอนว่าภายหลังจากการบรรเลงแล้วให้ทำบุญอุทิศส่วนบุญให้แก่ครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว ทำให้เพลงนั้นดูมีความขลังอยู่เสมอและไม่ลดคุณค่าของเพลง

การนำไปใช้งาน : เพลงสรรพมหาใหญ่พบว่าถูกนำไปใช้ 3 งาน ได้แก่ งานพระราชพิธี วงเครื่องสายปี่ชวา และประกอบการแสดง

สรุปผลการวิเคราะห์

จากการศึกษาเรื่องการถ่ายทอดเพลงสรรพมหาใหญ่ของครูปั๊ม คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้วิจัยสามารถสรุปออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

พิธีกรรมในการถ่ายทอดเพลงสรรพมหาใหญ่ของครูปั๊ม คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) จากการสัมภาษณ์เกี่ยวกับพิธีกรรมการถ่ายทอดเพลงสรรพมหาใหญ่สรุปความได้ว่า การถ่ายทอดเพลงสรรพมหาใหญ่จะมีพิธีกรรมหรือไม่มีนั้นขึ้นอยู่กับดุลยพินิจจากครูผู้ถ่ายทอด ถ้าหากผู้จะขออนุญาตนั้นยังไม่เคยผ่านการครอบพิธีกรรมก็จะตั้งพิธีกรรมค่านับครูขอรับการถ่ายทอดเพื่อให้เป็นขวัญกำลังใจเป็นสิริมงคลแก่ผู้ที่เรียน แต่หากสนิทหรือใกล้ชิดกับกับครูผู้ถ่ายทอด ครูผู้ถ่ายทอดก็จะให้นำดอกไม้ธูปเทียนมาไหว้

หรือบางครั้งก็ให้พนมมือไหว้อธิษฐานขอครูอาจารย์เพื่อถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ซึ่งเป็นเพลงสำคัญ และในช่วงเช้าวันถัดไปจึงจะไปทำบุญใส่บาตรให้แก่ครูผู้ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งแต่ละท่านที่ถ่ายทอดก็จะมีพิธีกรรมแตกต่างกันออกไป อีกทั้งยังมีการบอกถึงข้อควรปฏิบัติ และการนำเพลงสรรหม่าใหญ่ไปใช้งาน ผู้ที่รับการถ่ายทอดก็จะผ่านพิธีกรรมตรงกับทุกคนก่อนที่จะรับการถ่ายทอดทางด้านดนตรีไทยสืบไป

การถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ของครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ขั้นตอนจะต่อเพลงประเภทเพลงสองชั้นก่อนเพื่อใช้ฝึกการควบคุมลมการเป่าปี่ชวา เช่น เพลงประเภทที่ใช้ในอาวุธได้แก่ กระบี่ลีลา โยนดาบ โลม ลงสร่ง มอญรำดาบ สมิงทอง ฯ จากนั้นเมื่อได้ถึงขั้นที่สามารถต่อเพลงได้แล้ว ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ก็เริ่มต่อเพลงสรรหม่าใหญ่ให้ โดยจะอธิบายเพลงสรรหม่าใหญ่ว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร แล้วก็จะมีการแนะนำเรื่องของใบตาลในการใช้ตัดลิ้นปี่ชวา จากนั้นจึงเริ่มต่อให้ทีละท่า โดยเริ่มตั้งแต่ท่าที่ 1 คือกลุ่มเสียงกลาง ท่าที่ 2 กลุ่มเสียงแหบ ท่าที่ 3 กลุ่มเสียงต่ำ ท่าที่ 4 กลุ่มเสียงกลางและกลุ่มเสียงแหบ แต่ละท่าก็จะมีลักษณะวิธีการใช้ลมที่แตกต่างกันออกไป ในระหว่างการต่อเพลงครูป๊อ ก็จะคอยบอกว่าให้อดทนเพราะเพลงสรรหม่าใหญ่เป็นเพลงที่มีลักษณะซับซ้อนเหมือนเป็นสำนวนเพลงมาเรียงร้อยต่อกัน ทำให้ยากแก่การที่จะจำ แต่เมื่อออกโยน แพลง ก็จะสามารถจำได้ง่ายขึ้นเพราะเริ่มมีการแบ่งสัดส่วนที่ชัดเจนขึ้น การเข้าหรือออกเพลงสรรหม่าใหญ่ไปโยน แพลง ก็ต้องอาศัยการฝึกซ้อมกันระหว่างผู้เป่าปี่ชวาและผู้ตีกลองแขก บางครั้งครูป๊อ ก็จะแนะนำว่าให้ลองไปเปิดเสียงบันทึกของครูเทียบ คงลายทองฟัง เพราะจะมีบางช่วงทำนองที่ครูเทียบใช้วิธีการพิเศษที่เรียกว่าการเป่าชวากลอง เป็นเสน่ห์อีกอย่างหนึ่งของผู้เป่าปี่ชวา ในเพลงสรรหม่าใหญ่ การถ่ายทอดเพลงสรรหม่าใหญ่ ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) จะคอยแนะนำในเรื่องของทำนองเพลง การใช้ลม การใช้นิ้วพิเศษในแต่ละเสียง บทเพลงจะไม่ตายตัวแต่จะต่อไว้ให้เป็นเพียงโครงสร้าง แต่เมื่อนำไปใช้จะบูรณาการให้สั้นลงหรือยาวขึ้นก็อยู่ที่ผู้เป่าปี่ในตอนนั้นจะเป่าออกมา อีกทั้งยังอยู่ที่ผู้เป่าว่าจะควบคุมอารมณ์ของตนเองให้เป่าออกมาเป็นอย่างไร เพลงสรรหม่าใหญ่จึงเป็นเพลงที่มีความซับซ้อนนักดนตรีหลายท่านก็อาจจะเป่าได้สั้นยาวไม่เท่ากันแต่โครงสร้างของเพลงที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) จะเป็นตัวกำหนดว่าได้รับการถ่ายทอดมาจากครู

ข้อควรปฏิบัติและการนำไปใช้งาน ผู้วิจัยสรุปความได้ว่า เพลงสรรหม่าใหญ่เป็นเพลงที่ใช้ในวงปี่ชวากลองแขกใช้ในงานพระราชพิธีเป็นสำคัญ ข้อควรปฏิบัติที่เห็นได้ชัดของเพลงสรรหม่าใหญ่คือ จะไม่นำเพลงสรรหม่าใหญ่ไปใช้ในงานอวมงคลเป็นเด็ดขาด เมื่อนำเพลงสรรหม่าใหญ่ไปใช้งานแล้ว

จะต้องมีการใส่บาตรทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้วอันได้แก่ พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูมี ทรัพย์เย็น ครูพิชญ แช่มบาง ฯ จะไม่นิยมนำถ่ายทอดให้บุคคลทั่วไป จะต้องเป็นผู้ที่มีคุณวุฒิ วุฒิภาวะ ที่ผ่านการพิจารณาจากครูผู้ถ่ายทอดแล้ว จะคอยสอนให้เป็นผู้ที่รักษาวัฒนธรรมในการสืบทอดให้ดี ไม่นำเพลงไปใช้ในทางที่ผิด ไม่หาผลประโยชน์จากเพลงนี้ การจะนำไปใช้งานจะต้องดูงานให้ดีว่าเป็นงานประเภทใด แต่ถ้าหากเป็นการประกอบการแสดงก็จะไม่ใช่เพลงสรรหามาใหญ่ แต่จะใช้แคโยนกับแปลงแทน เพลงสรรหามาใหญ่ที่พบเห็นได้จะมีแค่ 3 ที่เท่านั้นได้แก่ กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป์ และ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำให้เพลงสรรหามาใหญ่ไม่สามารถพบเห็นได้ในงานทั่วไป จะพบเห็นได้เฉพาะกลุ่มเพียงเท่านั้น



บทที่ 4

วิเคราะห์ทำนองเพลงและโครงสร้างหน้าทับเพลงสรรหม่าใหญ่

เนื้อหาบทนี้ว่าด้วยการวิเคราะห์ทำนองเพลงสรรหม่าใหญ่ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูปี่บง คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูปี่บง คงลายทอง ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูเทียบ คงลายทอง ผู้เป็นบิดาที่สืบทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) นอกจากนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์โครงสร้างหน้าทับสรรหม่าใหญ่โดยศึกษาจากหน้าทับที่บันทึกโดยครูมนัส ขาวปลื้ม ตีพิมพ์หนังสือ แม่ไม้เพลงกลอง หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนัส ขาวปลื้ม รายละเอียดเนื้อหา มีดังนี้

- 4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต
 - 4.2 การขยายทำนองและการลดทำนองของเพลงสรรหม่าใหญ่
 - 4.3 วิเคราะห์ทำนองเพลงสรรหม่าใหญ่
 - 4.4 วิเคราะห์โครงสร้างจังหวะหน้าทับสรรหม่าใหญ่
- ดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์การบันทึกโน้ตทำนองปี่ชวาเพลงสรรหม่าใหญ่ เพื่อความเข้าใจการบันทึกโน้ตโดยใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ ดังนี้

- 4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง
- 4.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงปี่ชวา
- 4.1.3 ข้อกำหนดของการแบ่งวรรคประโยค และการกำหนดกลุ่มสำนวนของแต่ละทำ
- 4.1.4 สัญลักษณ์อื่นๆ ที่ใช้แทนกลวิธีต่างๆ
- 4.1.5 ทำนองปี่ชวาเพลงสรรหม่าใหญ่

4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง

การบันทึกโน้ตทำนองปี่ชวาเพลงสรรหม่าใหญ่ ผู้วิจัยได้ใช้สัญลักษณ์แทนระดับเสียงของตัวโน้ตต่าง ๆ เป็นตัวอักษรไทยจำนวน 7 ตัวอักษรดังนี้

- ด สัญลักษณ์แทนเสียง โด
- ร สัญลักษณ์แทนเสียง เร
- ม สัญลักษณ์แทนเสียง มี

ฟ สัญลักษณ์แทนเสียง ฟา

ซ สัญลักษณ์แทนเสียง ซอล

ล สัญลักษณ์แทนเสียง ลา

ท สัญลักษณ์แทนเสียง ที

หมายเหตุ

ด จุดที่อยู่ด้านบนบนสัญลักษณ์แทนเสียง คือ เสียงสูง

ด ตัวการันต์ที่อยู่ด้านบนบนสัญลักษณ์แทนเสียง คือ เสียงที่สูงขึ้นไปอีกช่วงเสียงหนึ่ง

4.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงปี่ชวา

การบันทึกโน้ตเพลงสระหม่าใหญ่นั้น ผู้วิจัยได้กำหนดให้รูบังคับเสียงของปี่ชวาเพียงทั้ง 7 รู และรูนิ้วค้ำอีก 1 รู เป็นสัญลักษณ์แทนเสียงโดยไล่ระดับเสียงจากเสียงต่ำของปี่ชวามาถึงเสียงสูงของปี่ชวาดังนี้



ภาพที่ 18 รูบังคับเสียงปี่ชวา

ที่มา : ยศพล คมขำ

รูที่ 7	เสียง	ซ	สัญลักษณ์แทนเสียง	ซอล
รูที่ 6	เสียง	ล	สัญลักษณ์แทนเสียง	ลา
รูที่ 5	เสียง	ท	สัญลักษณ์แทนเสียง	ที
รูที่ 4	เสียง	ด	สัญลักษณ์แทนเสียง	โด
รูที่ 3	เสียง	ร	สัญลักษณ์แทนเสียง	เร
รูที่ 2	เสียง	ม	สัญลักษณ์แทนเสียง	มี
รูนิ้วค้ำ	เสียง	ฟ	สัญลักษณ์แทนเสียง	ฟา
รูที่ 1	เสียง	ซ็	สัญลักษณ์แทนเสียง	ซอล (เสียงสูง)

หมายเหตุ

เสียงที่สูงขึ้นของปี่ชวา ได้แก่เสียง ลํ ทํ ดํ รํ มํ ฟํ ซ็ เสียง ลํ ทํ ใช้วิธีการเปิดนิ้วทั้งหมดแล้ว ประคองลมให้ถึงเสียง เสียง ดํ รํ มํ ฟํ ซ็ ใช้วิธีการเปิด-ปิดรูบังคับเสียงแบบเดียวกันกับรูที่ 4, 3, 2, รู นิ้วค้ำและ 1 ช่วงความกว้างเสียงของปี่ชวามีทั้งสิ้น 15 เสียง โดยนับตั้งแต่เสียง ซอล เสียงล่างไปจนถึงเสียง ซอล เสียงที่ 15 ของปี่ชวา

4.1.3 ข้อกำหนดของการแบ่งวรรค ประโยค และการกำหนดกลุ่มสำนวนของแต่ละท่า

----	----	----	----	----	----	----	----
ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
วรรคหน้า				วรรคหลัง			
1 ประโยค							

หมายเหตุ การกำหนดกลุ่มสำนวนของแต่ละท่านั้นผู้วิจัยจะขอใช้ตารางแบบเดียวกับการแบ่งวรรคและประโยคแต่เพลงสรรหมาใหญ่แต่ละท่าแต่ละสำนวนนั้นอาจจะไม่ได้ครบประโยคผู้วิจัยจึงจะขอเรียกข้อกำหนดกลุ่มสำนวนแต่ละท่า เช่น ท่าที่ 1 สำนวนที่ 1 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง ดังนี้ ท่าที่ 1 สำนวนที่ 1 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง

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

4.1.4 สัญลักษณ์อื่นที่ใช้แทนกลวิธีพิเศษ

	แทนการเป่าควงเสียง
	แทนการตีนิ้ว
	แทนการเป่าปรีบ
	แทนการครั้นนิ้ว
	แทนการครั้นลม
	แทนการตอดลม
	แทนการตอดลิ้น
	แทนการสะบัด
	แทนการโปรย
	แทนการโหย
	แทนการหวน

4.1.5 จังหวะ (Rhythm)

เพลงสรรหมาใหญ่ เป็นเพลงประเภทจังหวะหน้าทับพิเศษหรือเรียกว่าหน้าทับสรรหมาใหญ่ ครูปี่บอง คงลายทอง ได้อธิบายถึงจังหวะและหน้าทับของเพลงสรรหมาใหญ่ไว้ดังนี้ “สรรหมาใหญ่เป็นเพลงที่ไม่มีจังหวะตายตัวจังหวะจะเร็วขึ้นตามจังหวะหน้าทับ โดยมีฉิ่งทำหน้าที่ยืนจังหวะของทำนอง

เพลงสรรหม่าใหญ่และหน้าทับสรรหม่าใหญ่ตลอดการบรรเลงเสมอ” (ปั๊ป คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565)

4.2 การขยายทำนองและการลดทำนองของเพลงสรรหม่าใหญ่

ครูปั๊ป คงลายทอง อธิบายถึงการขยายและการลดทำนองของเพลงสรรหม่าใหญ่ไว้ดังนี้

การขยายทำนองหรือลดทำนองของเพลงสรรหม่าใหญ่จะต้องดูที่ความเหมาะสมของเพลงในช่วงนั้นเป็นหลัก เช่นหน้าทับกลองแขกตีไปจนถึงจะออกเรายังอยู่กลาง ๆ ของทำที่ 4 ก็จะต้องตัดทำนองให้สั้นลงเพื่อให้ลงกับหน้าทับ หรืออาจจะขยายทำนองเพื่อรอจังหวะและช่องไฟในช่วงการบรรเลงตอนนั้น มีแค่ฉิ่งเท่านั้นที่ยืนจังหวะในช่วงนั้น เราจะต้องคอยดูช่องไฟและคอยฟังกลองให้ดี (ปั๊ป คงลายทอง, สัมภาษณ์, 26 สิงหาคม 2565)

ตัวอย่างการบรรเลงแบบขยายทำนอง

ทำนองเพลงสรรหม่าใหญ่ แบบเต็ม

----	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ม	-- ฟ ซี่	- ซี่ ฟ ม	-- ฟ ซี่
--- ทิ	----	----	----	----	----	----	--- ซี่
----	----	----	--- ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	- ม ฟ ด

ทำนองเพลงสรรหม่าใหญ่ แบบขยายทำนอง

----	--- ฟ	----	----	----	----	----	--- ม
----	----	----	--- ฟ	----	--- ม		--- ฟ
--- ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ ซี่	---	---	- ซี่ ฟ ม	-- ฟ ซี่
--- ทิ	----	---	---	---	---	----	--- ซี่
--- ม	--- ฟ	--- ม	-- ฟ ซี่	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	- ม ฟ ด

ตัวอย่างการบรรเลงแบบลดทำนอง

ทำนองเพลงสรรหม่าใหญ่ แบบเต็ม

----	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ม	-- ฟ ซี่	- ซี่ ฟ ม	-- ฟ ซี่
--- ทิ	----	----	----	----	----	----	--- ซี่
----	----	----	--- ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	- ม ฟ ด

ทำนองเพลงสรรหม่าใหญ่ แบบลดทำนอง

----	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ม	-- ฟ ซี่	- ซี่ ฟ ม	-- ฟ ซี่
--- ทิ	----	--- ซี่	----	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	- ม ฟ ด

4.3 วิเคราะห์ทำนองเพลงสรรหม่าใหญ่

เพลงสรรหม่าใหญ่เป็นเพลงที่สำคัญของกระบวนการบรรเลงปี่ชวาคลองแขกในการวิเคราะห์ครั้งนี้ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เพลงสรรหม่าใหญ่เป็นเพลงที่มีโครงสร้างที่ซับซ้อนมีได้มีจังหวะตายตัวอย่างเพลงหน้าทับปรบไก่หรือเพลงหน้าทับสองไม้มีเพียงเครื่องเดียวเท่านั้นที่กำกับจังหวะของเพลง ทำให้ยากแก่การที่จะบันทึกโน้ตเป็นลายลักษณ์อักษร อีกทั้งหน้าทับก็มีลักษณะวิธีการตีที่ซับซ้อนไปมา การบันทึกโน้ตในครั้งนี้เป็นเพียงแค่โครงสร้างของเพลงสรรหม่าใหญ่เท่านั้นในการปฏิบัติบรรเลงจริงอาจจะยืดหรือยุบลงแล้วแต่ความเหมาะสมของผู้บรรเลงและผู้ปรับวงนั้น ๆ การถ่ายทอดจากครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ถ่ายทอดให้ผู้วิจัยเป็นกลุ่มสำนวน การวิเคราะห์ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์เป็นสำนวนตามที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 1 สำนวนที่ 1

----	----	--- ด	----	--- ด	----	--- ด	--- ด
--- ด	----	----	--- ช	----	----	--- ด	----
--- ช	----	--- ด	--- ช	--- ด	--- ช	- ด - ช	--- ม

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 1 สำนวนที่ 1 จำนวน 3 ประโยค พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ในห้องที่ 3 ของประโยคแรกมีวิธีการครั้นลม ซึ่งเสียงนี้ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายไว้ดังนี้ “เสียงนี้เป็นเสียงที่บังคับเลยก็ว่าได้ว่าเสียงนี้จะต้องออก หลังจากลงทำยว่าแล้วจะขึ้นเพลงสรรหม่าเสียงแรกจะต้องออกเป็นเอกลักษณ์หรือเป็นเสียงที่เป็นเสน่ห์ของปี่ชวาเลยก็ว่าได้” (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565) การทอดลิ้นในห้องที่ 7 ของประโยคแรกพบว่าเป็นการตั้งจังหวะของเพลง ซึ่งฉิ่งกับเครื่องหนังก็สามารถเข้าจังหวะได้ในช่วงทำนองนี้ การตีนิ้วในห้องที่ 1 ประโยคที่ 2 และห้องที่ 5 ในประโยคที่ 3 พบว่าเป็นการในสำนวนที่ 1 ประโยคที่ 2 และ 3 เป็นทำนองลอยไม่ตายตัวผู้บรรเลงสามารถยืดให้ยาวขึ้นหรือยุบลงให้มีความสั้นลงได้

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 3 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม
2. การทอดลิ้น
3. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 1 ส่วนวนที่ 2

----	----	----	--- ^ม ---	----	----	----	----
----	----	--- ^ซ ---	--- ^ม ---	- ร - ด			

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 1 ส่วนวนที่ 2 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ขวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ในห้องที่ 4 ของประโยคแรกมีทำนองเชื่อมมาจากประโยคที่ 3 ห้องที่ 8 ในส่วนวนที่ 1 มีการใช้กลวิธีพิเศษที่เรียกว่าการครั้นนิ้ว ทำนั่วนั้นสั่นสะเทือนทำให้เกิดเสียงสั่นสะเทือน จากนั้นจะมีวิธีการค่อย ๆ โหยขึ้นจากเสียง มี ในห้องที่ 4 ประโยคแรก ไปจนถึงเสียงซอล ในห้องที่ 3 ประโยคที่ 2 ในประโยคนี้นพบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษคือการคงเสียงเพื่อให้เสียง มี ที่มีการครั้นนิ้วสอดคล้องกับการโหยเสียงขึ้นไปยังเสียง ซอล ที่มีการใช้การคงเสียง จากนั้นจึงกลับลงมาที่เสียง โด ซึ่งจะไปยังประโยคถัดไป

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 3 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นนิ้ว
2. การคงเสียง
3. การโหย

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 1 ส่วนวนที่ 3

----	--- ^ด ---	--- ^ซ ---	----	----	--- ^ด ---	----	--- ^ซ ---
----	--- ^ด ---	--- ^ซ ---	--- ^ด ---	--- ^ซ ---	- ^ด - ^ซ -	--- ^ม ---	

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 1 ส่วนวนที่ 3 จำนวน 2 ประโยค พบว่าทำนองนี้ปี่ขวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวนที่ 3 พบว่ามีลักษณะคล้ายกับส่วนวนที่ 1 ในประโยคที่ 2 และ 3 เป็นการซ้ำทำนองเดิม ครั้งที่ 2 แต่มีข้อแตกต่างกันคือส่วนวนนี้จะมีการยุบให้ทำนองสั้นลงแต่เพิ่มกลวิธีพิเศษคือการตีนิ้วเข้าไปเพื่อสร้างอรรถรสและลีลาให้แก่ผู้เป่าปี่ขวาได้แสดงเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของปี่ขวาก็คือเสียงฮ่อ

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 1 ส่วนวนที่ 4

----	--- ^ม ---	----	----	----	----	----	----
----	----	--- ^ซ ---	--- ^ม ---	- ร - ด			

เพลงสรรหมาให้ญ ทาที่ 1 ส่วนวันที่ 4 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวันที่ 4 พบว่ามีลักษณะคล้ายกับส่วนวันที่ 2 เป็นการซ้ำทำนองเดิมครั้งที่ 2 แต่มีข้อแตกต่างกับส่วนวันที่ 2 คือในทำนองนี้มีการครั้นนิ้วที่มากขึ้นแล้วมีการขยายให้การโหยเสียงขึ้นไปนั้นยาวยิ่งขึ้น มีการขยายทำนองเพลงให้มากขึ้นไป แต่ยังใช้กลวิธีพิเศษอยู่แบบเดิม ในการขยายทำนองนี้เพื่อเป็นการแสดงศักยภาพและอารมณ์ของผู้เป่าปี่ชวาให้มีลีลาที่โดดเด่นมากยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 3 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นนิ้ว
2. การคงเสียง
3. การโหย

เพลงสรรหมาให้ญ ทาที่ 1 ส่วนวันที่ 5

--- ซ	--- ด	--- ซ	- ด - ซ	--- ด
-------	-------	-------	---------	-------

เพลงสรรหมาให้ญ ทาที่ 1 ส่วนวันที่ 5 จำนวน 5 ห้องโน้ต พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวันที่ 5 พบว่ามีลักษณะคล้ายกับทำนองในส่วนวันที่ 3 แต่มีการยุบทำนองให้มีความสั้นลงมากกว่าเดิมในส่วนวันที่ 3 พบกลวิธีพิเศษที่ใช้คือการตีนิ้วจากเดิมในส่วนวันที่ 3 จะเป็นการตีนิ้วแบบห่าง ๆ แต่ในส่วนวันที่ 5 พบว่าการตีนิ้วที่ถี่แล้วรวดเร็วขึ้น

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหมาให้ญ ทาที่ 1 ส่วนวันที่ 6

--- ฟ	----	----	----	----	----	----	----
← --- ร	----	----	----	----	--- ม	--- ร	- ม - ร
--- ซ	--- ร	- ม - ร	--- ซ	--- ร	- ม - ร	--- ซ	--- ร
--- ซ	--- ร						

เพลงสรรหมาให้ญ ทาที่ 1 ส่วนวันที่ 6 จำนวน 3 ประโยคกับ 2 ห้องโน้ต พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวันที่ 6 ห้องที่ 1 ในประโยคแรกมีการตั้งลมเพื่อตั้งจังหวะใหม่อีกครั้งหลังจากส่วนวันที่ 5 ปี่ชวามีการตีนิ้วและรัวจังหวะให้มีความเร็วขึ้น ส่วนนี้จึง

มาตั้งจังหวะใหม่อีกครั้งหนึ่งแล้วจึงค่อย ๆ หวนเสียงลงมาในห้องที่ 7 ประโยคที่ 2 พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษคือการครั้นลมเพื่อสร้างอรรถรสของผู้บรรเลง จากนั้นพบว่าในประโยคที่ 3 และ 4 จังหวะตรงนี้เป็นจังหวะลอยมีเพียงแค่ถึงเท่านั้นที่กำกับจังหวะปี่ชวาก็จะเป่าลอยจังหวะมีการเป่าให้ทำนองในสำนวนนั้นเร็วขึ้นเพื่อส่งไปยังสำนวนถัดไป

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม
2. การหวน

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 1 สำนวนที่ 7

--- ชู	----	----	----	----	----	----	--- ร
- ม - ร	--- ช	--- ร	- ม - ร	--- ช	--- ร	--- ช	--- ร
--- ช							

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 1 สำนวนที่ 7 จำนวน 2 ประโยคกับ 1 ห้องโน้ต พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในสำนวนที่ 7 ห้องที่ 1 ประโยคแรกมีการตั้งลมแล้วตั้งจังหวะเหมือนกันกับประโยคแรกในสำนวนที่ 6 ในทำนองสำนวนที่ 6 มีการเป่าแบบจังหวะลอยแล้วปี่ชวารัวจังหวะเร็วขึ้นลอยบนจังหวะ จากนั้นในประโยคที่ 1 สำนวนที่ 7 จึงเป็นการตั้งจังหวะใหม่อีกครั้งหนึ่ง อีกทั้งพบว่าในห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 ไปจนถึงประโยคที่ 2 และห้องแรกในประโยคที่ 3 มีการเป่าแบบลอยจังหวะเหมือนกับสำนวนที่ 6 แต่มีความแตกต่างคือจะมีการยุบทำนองให้มีความสั้นลงและกระชับมากขึ้น แต่ปี่ชวายังคงเป่าลอยอยู่บนจังหวะอยู่ พบการใช้กลวิธีพิเศษคือการครั้นลมเพื่อให้เกิดลีลาอรรถรสของผู้บรรเลงอีกด้วย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 1 สำนวนที่ 8

	--- ฟ	----	----	----	----	----	--- ม
----	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ม	-- ฟ ชู	- ชู ฟ ม	-- ฟ ชู
--- ท	----	----	----	----	----	----	--- ชู
----	----	----	--- ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	- ม ฟ ด

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 1 ส่วนวันที่ 8 จำนวน 3 ประโยคกับ 7 ห้อง พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในส่วนวันที่ 8 ห้องที่ 2 ประโยคแรกมีการตั้งลมแล้วตั้งจังหวะเหมือนกันกับประโยคแรกในส่วนวันที่ 7 ห้องที่ 8 ประโยคแรกมีการใช้กลวิธีพิเศษคือการครั้นลมเพื่อสร้างอรรถรสและลีลาให้แก่ผู้เป่าปี่ชวาในช่วงที่ลอยจังหวะอยู่ ในประโยคแรกจะเห็นว่าปี่ชวามีการเป่ารวจังหวะเร็วขึ้นไปเรื่อย ๆ ลอยอยู่บนจังหวะจากนั้นจึงมาจบในห้องที่ 6 ของประโยคที่ 2 จะสังเกตได้ว่าประโยคนี้เมื่อมีการรวจังหวะเร็วขึ้นเรื่อย ๆ หลังจากรวจังหวะเสร็จแล้วจะทำการตั้งจังหวะใหม่อีกครั้งหนึ่งในประโยคถัดไป เช่นในห้องที่ 1 ประโยคที่ 3 จะมีการตั้งจังหวะใหม่อีกครั้งหนึ่ง และในท้ายส่วนวันที่ 8 ประโยคที่ 4 จะมีการรวจังหวะเข้าไปเรื่อย ๆ เพื่อส่งไปยังส่วนถัดไป

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม
2. การสะบัด

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 1 ส่วนวันที่ 9

--- ร	----	----	--- ม	----	----	----	--- ฟ
--- ม	--- ฟ	- ม - ฟ	- ม ฟ ด	----	----	----	----

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 1 ส่วนวันที่ 9 พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวันที่ 9 มีการตั้งจังหวะใหม่พร้อมกับการใช้กลวิธีพิเศษครั้นลมในห้องแรกประโยคแรกของส่วนวันที่ 9 หลังจากนั้นห้องที่ 4 ไปจนจบส่วนวันที่ 9 มีการค่อย ๆ รวจังหวะให้เร็วขึ้นแต่ไม่เร็วมากโดยลอยอยู่บนจังหวะถึง ส่วนนี้เป็นส่วนจบของเพลงสรรหม่าใหญ่ท่าที่ 1

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 2 ส่วนวันที่ 1

--- ตั	----	----	--- ร	--- ฟ	--- ร	- ชั ฟ ร	--- ตั
--- ล	--- ล						

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 2 ส่วนวันที่ 1 จำนวน 1 ประโยคกับ 2 ห้องโน้ต พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหลมทำนองในส่วนวันที่ 1 มีการใช้เสียงแหลมสูง ซึ่งผู้เป่าปี่ชวา

จะต้องคอยประคับประคองลมเป็นอย่างดี ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายทำนองสรรหมาให้ใหญ่ทำที่ 2 ส่วนแรกไว้ดังนี้ “ทำที่ 2 จะเน้นไปในทางใช้ลมเพียงอย่างเดียวมากกว่า อย่างทำนองช่วงต้นทำที่ 2 ไม่ต้องใช้ลิ้นใช้อะไรเลย ใช้ลมล้วน ๆ ดังนั้นจะต้องประคับประคองลมให้ดีไม่ให้เพี้ยน ถือว่าเป็นทำนองที่ยากเพราะใช้เสียงแหบเยอะ” (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565) ในห้องแรกของสำนวนนี้จะเป็นการตั้งจังหวะหลังจากที่ส่งมาจากท้ายของสำนวนที่ 9 ในสรรหมาให้ใหญ่ทำที่ 1 ส่วนที่ 1 ในทำที่ 2 นี้จะต้องตั้งจังหวะจากนั้นผู้เป่าปี่ชาวจะต้อง ค่อย ๆ ดำเนินทำนองไปตามกระบวนการได้ ซึ่งจังหวะจะไม่ตายตัวจะบรรเลงในลักษณะลอยจังหวะอยู่บนจังหวะที่ยืนเป็นพื้น

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การสะบัด
2. การคงเสียง

เพลงสรรหมาให้ใหญ่ ทำที่ 2 ส่วนที่ 2

----	--- ดั	----	--- ชู่	--- ลั	--- ดั	----	--- ลั
--- ชู่	--- ดั ลั	--- ชู่	--- ดั ลั	--- ชู่	ดัล ชู่ ฟ ฟ		

เพลงสรรหมาให้ใหญ่ ทำที่ 2 ส่วนที่ 2 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ชาวเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหบ ทำนองในส่วนที่ 2 มีการใช้ลมในการบังคับเสียงตลอดสำนวนเหมือนกันกับสำนวนที่ 1 ที่ใช้ลมในการบังคับเสียงไม่ให้เสียงนั้นเพี้ยน ผู้เป่าปี่ชาวจะต้องประคับประคองลมให้ดีไม่ให้เสียงนั้นเพี้ยน อีกทั้งทำนองยังดำเนินลอยอยู่บนจังหวะไปเรื่อย ๆ ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายทำนองเพลงสรรหมาให้ใหญ่ทำที่ 2 ส่วนที่ 2 ไว้ดังนี้ “ทำนองตรงนี้ก็สำคัญ เสียงคงก็มีโอกาสเพี้ยนได้ง่าย ปี่ชาวไม่เหมือนกับปี่ในเพราะใช้ลมเป็นส่วนใหญ่ทำให้เวลาบังคับลมต้องจำให้ดี ไม่งั้นมันจะเพี้ยนได้โดยง่าย” (ป๊อ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2565)

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การคงเสียง

เพลงสรรหมาให้ใหญ่ ทำที่ 2 ส่วนที่ 3

----	--- ร	--- ฟ	--- ชู่	--- ดั ลั	--- ชู่	--- ลั ดั	----
--- ชู่	--- ดั ลั	--- ชู่	ดัล ชู่ ฟ ฟ				

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 2 ส่วนวันที่ 3 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหบลักษณะทำนองในส่วนนี้พบว่ามีการใช้ลมบังคับเสียงเพียงอย่างเดียวเหมือนกันกับส่วนวันที่ 2 ลักษณะการดำเนินทำนองในห้องที่ 4 จนถึงประโยคสุดท้ายคล้ายกันกับส่วนวันที่ 2 แต่พบว่ามีกรขยายทำนองในห้องที่ 6-8 ในทำนองนี้ผู้เป่าปี่ชวาสามารถยืดทำนองให้ออกไปได้เพราะบทเพลงไม่ได้มีความตายตัวแต่ยังคงยึดโครงสร้างแบบเดิมไว้ การบรรเลงก็เป็นจังหวะลอยอยู่บนจังหวะถึง ส่วนวันที่ 3 นี้ผู้วิจัยไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 2 ส่วนวันที่ 4

--- รื	-- ซ ฟ	ร - ซ ฟ ร	--- ร	-- ด ล	ด ร ด ล	--- ด	---
--- ซ	--- ล	--- ด	--- ร	--- ทิ	-- ร ฟ	--- ซิ ล	--- ซิ
--- รื	- ม รื ด						

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 2 ส่วนวันที่ 4 จำนวน 2 ประโยคกับ 2 ห้องโน้ต พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหบและเสียงกลาง ทำนองในส่วนวันที่ 4 ห้องแรกในประโยคแรกมีการเชื่อมทำนองมาจากห้องสุดท้ายของส่วนวันที่ 3 จากนั้นจึงมีการค่อย ๆ รัวทำนองให้มีความเร็วขึ้น ในห้องที่ 5-6 พบว่ามีการสลับแบบรวบทำนอง ในห้องที่ 7 พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วเพื่อสร้างอรรถรสให้แก่ผู้บรรเลง ในประโยคที่ 2 ส่วนวันที่ 4 พบว่ามีการตั้งจังหวะและทำนองหลังจากที่มีการรัวทำนองให้เร็วขึ้น ห้องที่ 5-6 พบว่ามีการกลับลมจากเสียงแหบลงมาเสียงกลางหลังจากนั้นกลับลมไปเสียงแหบอีกครั้ง และในประโยคที่ 3 ห้องที่ 1-2 มีการใช้เสียงแหบสูงซึ่งผู้เป่าปี่ชวาจะต้องควบคุมลมในการบังคับเสียงนั้นให้ดีเพราะเป็นการเพิ่มลมจากเสียงแหบในห้องที่ 8 ประโยคที่สอง มายังห้องที่ 1-2 ในประโยคที่ 3

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การสลับ
2. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 2 ส่วนวันที่ 5

--- ม	--- ฟ	--- ม	-- ฟ ซ	- ซ ฟ ม	-- ฟ ซ	----	--- ทิ
----	--- ซิ	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	- ม ฟ ด		

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 2 ส่วนวันที่ 5 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวันที่ 5 มีลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายกับท่าที่ 1 ส่วนวันที่ 8 ประโยคที่ 2-4 แต่มีข้อแตกต่างคือมีการยุบทำนองให้มีความสั้นลง เนื่องจากเพลงสรรหม่าใหญ่มีลักษณะทำนองที่ไม่ตายตัวทำให้ผู้เป่าปี่ชวาสามารถขยายทำนองหรือยุบทำนองให้ได้ตามต้องการเพียงแต่ต้องอยู่ในโครงสร้างของทำนองนั้นด้วย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การสละบัต

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 2 ส่วนวันที่ 6

----	--- ร	----	--- ฟ	----	--- ม	--- ฟ	- ม ฟ ด
------	-------	------	-------	------	-------	-------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 2 ส่วนวันที่ 5 พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวันที่ 6 ห้องที่ 2 ของประโยคแรกมีการครั้นลมเพื่อสร้างลีลาและอรรถรสให้แก่ผู้บรรเลง อีกทั้งยังมีลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายกันกับ ท่าที่ 1 ส่วนวันที่ 9 ซึ่งเป็นสำนวนจบของเพลงสรรหม่าใหญ่ในท่าที่ 1 แต่มีสิ่งที่แตกต่างกันคือมีการยุบทำนองให้สั้นลงกว่าเดิม แต่ยังคงดำเนินทำนองแบบลอยอยู่บนจังหวะฉิ่ง ในช่วงวรรคท้ายมีการรวทำนองให้มีการเร็วขึ้นเพื่อจบสำนวนในเพลงสรรหม่าใหญ่ท่าที่ 2

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 3 ส่วนวันที่ 1

--- ท	-- ร ด ท	----	--- ร	--- ม	--- ร	- ม - ร	--- ซ
--- ร	- ม - ร	--- ซ	--- ร	--- ฟ			

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 3 ส่วนวันที่ 1 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวันที่ 1 ห้องแรกเป็นการตั้งจังหวะของทำนองในท่าที่ 3 โดยผู้เป่าปี่ชวาสามารถตั้งจังหวะในห้องแรกและขยายจังหวะให้มีความยาวมากกว่านี้ได้เนื่องจากทำนองเพลงไม่ได้มีการกำหนดจังหวะที่ตายตัว อีกทั้งยังพบว่ามีการค่อย ๆ รวทำนองให้มีความเร็วขึ้นเล็กน้อยและยังมีการกลับกลมในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงฮ่อของปี่ชวา กลับลมไปมาในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 2

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การสลับ

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 3 สำนวนที่ 2

ร พ ซ ฟ	ม ร ด ท	- ฟ - ฟ	- ม ฟ ซ	- ฟ ซ ล	- ซ ล ท	- ล - ซ	- ฟ - ฟ
--- ภา							
---	ม						

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 3 สำนวนที่ 2 จำนวน 1 ประโยคกับ 1 ห้องโน้ต พบว่าทำนองนี้ ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงต่ำทำนองในสำนวนที่ 2 พบกลวิธีการพิเศษคือการโปรยจากเสียงสูงของปี่ชวาลงมาเสียงทางต่ำของปี่ชวา อีกทั้งยังพบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงต่ำของปี่ชวาซึ่งเป็นนิ้วพิเศษของปี่ชวาอยู่มาก ครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) อธิบายเสียงพิเศษในเพลงสรรหม่าใหญ่ทำที่ 3 ดังนี้ “นิ้วพิเศษในทำที่ 3 นิ้วนี้เป็นเหมือนทำนองนิ่งเฉย ๆ ไม่มีจิ้งหะไม่มีอะไรฟังเหมือนไม่เป็นทำนองเหมือนเป็นแค่การลงนิ้วเฉย ๆ เลยแต่ถ้าเป่ารวมกันก็เป็นเสน่ห์อีกแบบของเพลง” (ป๊อบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565) หลังจากที่มีการใช้นิ้วพิเศษดำเนินทำนองแล้ว ในห้องแรกของประโยคที่ 2 พบการใช้กลวิธีพิเศษคือการคงเสียงเป็นการตั้งจังหวะใหม่เพื่อไปยังสำนวนต่อไป

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การโปรย
2. การคงเสียง

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 3 สำนวนที่ 3

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

เพลงสรรหม่าใหญ่ ทำที่ 3 สำนวนที่ 3 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในสำนวนที่ 3 ในห้องที่ 2 มีเชื่อมการทำนองมาจากห้องที่ 1 ในประโยคที่ 2 สำนวนที่ 2 จากนั้นจึงมีการครั้นลมเพื่อตั้งจังหวะใหม่และสร้างอรรถรสรวมถึงลีลาให้แก่ผู้เป่าปี่ชวา มีการรวทำนองให้ค่อย ๆ เร็วขึ้นเพื่อส่งไปยังห้องที่ 7-8 ในประโยคแรก อีกทั้งยังพบว่าการสลับแบบรวทำนอง ประโยคที่ 2 พบมีการใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วในเสียง โด และกลับลมลงมาเสียง ซอล ในห้องที่ 3 เพื่อแสดงเสียงฮ่อที่เป็นเสียงเอกลักษณ์ของปี่ชวาอีกด้วย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 3 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม

2. การสะบัด

3. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 3 ส่วนวนที่ 4

--- ซ	--- ล	--- ด	--- ร	--- ท	-- ร ฟ	--- ซ ล	--- ซ
--- ร	- ม ร ค	- ซ ฟ ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ม	-- ฟ ซ
--- ฟ	--- ม	--- ฟ	- ม ฟ ด				

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 3 ส่วนวนที่ 4 จำนวน 2 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวนที่ 4 ประโยคแรก มีลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายกับท่าที่ 2 ส่วนวนที่ 4 ในประโยคที่ 2 มีการกลับลมจากกลุ่มเสียงแหบในห้องที่ 5 ลงมากลุ่มเสียงกลางทำให้ผู้เป่าปี่ชวาจะต้องแม่นยำในเรื่องของการบังคับลมให้เสียงปี่ชวานั้นไม่เพี้ยน ในห้องที่ 8 ของประโยคแรกมีการกลับลมจากกลุ่มเสียงแหบขึ้นไปยังเสียงแหบที่สูงขึ้นในทำนองนี้จะต้องบังคับลมนั้นไม่ให้เพี้ยนจากนั้นมีการกลับลมลงมาในกลุ่มเสียงกลางในห้องที่ 3 ประโยคที่ 2 มีการรวทำนองให้เร็วขึ้นลอยจังหวะอยู่บนจังหวะฉิ่ง เนื่องจากเพลงสรรหม่าใหญ่ไม่มีจังหวะที่ตายตัวทำให้ผู้เป่าปี่ชวาสามารถบรรเลงจังหวะได้อย่างอิสระแต่ยังคงอยู่ในโครงสร้างของบทเพลง

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 3 ส่วนวนที่ 5

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

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 3 ส่วนวนที่ 5 จำนวน 1 ประโยคกับ 7 ห้องโน้ต พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวนที่ 5 ห้องที่ 2 ของประโยคแรกมีการครั้นลมเพื่อสร้างลีลาและอรรถรสให้แก่ผู้บรรเลง ลักษณะการดำเนินทำนองเหมือนกันกับเพลงสรรหม่าใหญ่ท่าที่ 1 ส่วนวนที่ 9 แต่จะเห็นได้ว่าการขยายทำนองเพิ่มมากขึ้น แต่กระชับทำนองปี่ชวาให้มีความเร็วขึ้นแต่ยังลอยจังหวะอยู่บนจังหวะฉิ่ง อีกทั้งยังสามารถยืดหรือขยายทำนองได้ตามสมควรของผู้เป่าปี่ชวา ส่วนวนที่ 5 เป็นส่วนวนลงจบของเพลงสรรหม่าใหญ่ท่าที่ 3

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม

2. การคงเสียง

3. การทอดลิ้น

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 4 ส่วนที่ 1

--- ด	----	-- ร ม	--- ชื	--- ลื	-- ชื ม	-- ชื ลื	--- ดื
มื รื ชื มื							

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 4 ส่วนที่ 1 จำนวน 1 ประโยคกับ 1 ห้องโน้ต พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางและช่วงเสียงแหลม ทำนองในส่วนที่ 1 ห้องที่ 1 พบว่าเป็นการตั้งจังหวะเพื่อที่จะส่งทำนองไปยังห้องที่ 3 ในห้องที่ 4-7 พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษการคงเสียงและยังมีการบังคับลมเสียงแหลมสูงในห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 และห้องแรกในประโยคที่ 2 อีกด้วย ส่วนนี้ผู้เป่าปี่ชวาจะต้องมีการบังคับลมที่แม่นยำ อีกทั้งยังต้องได้รับการถ่ายทอดนิ้วพิเศษการคงเสียงของปี่ชวาด้วย ครูปั๊ม คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายการดำเนินทำนองในส่วนนี้ไว้ดังนี้ “การเป่าทำนองนี้ พอขึ้นเสียงแรกมาก็ค่อย ๆ ไปไม่ต้องรีบร้อน เพราะจังหวะเพลงมันลอยตัว ไม่ได้ตายตัวอะไร แต่ต้องคอยประคองลมให้ดีไม่ให้เพี้ยนในเสียงคงก็สำคัญ เพราะถ้าคุมไม่ดีเสียงจะเพี้ยนได้ง่ายมาก” (ปั๊ม คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565)

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การคงเสียง

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 4 ส่วนที่ 2

- รื - มื	--- ชื	--- รื	--- มื	-- รื ดื	----	--- ลื	--- ชื
--- ม	- ลื - ชื	ม - ลื ชื	---	---	---	---	---

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 4 ส่วนที่ 2 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหลมทำนองในส่วนที่ 2 พบว่าเป็นทำนองที่เชื่อมต่อมาจากทำนองในส่วนที่ 1 ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียงแหลมสูงซึ่งผู้เป่าปี่ชวาจะต้องควบคุมลมในการบังคับเสียงให้เสียงนั้นไม่เพี้ยนจะเห็นได้ว่าในส่วนนี้จะมีการใช้กลวิธีพิเศษการคงเสียงเป็นส่วนมากเพื่อสร้างอารมณ์สอึกทั้งยังเป็นการสร้างลีลาให้ผู้เป่าปี่ชวาอีกด้วย ในส่วนนี้ ครูปั๊ม คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายการเป่าปี่ชวาในส่วนที่ 2 ดังนี้ “ทำนองตรงนี้ก็เช่นเดียวกันกับทำนองอันแรก คือจะต้องควบคุมลมให้ดีไม่ให้เสียงนั้นเพี้ยนไปมา ยิ่งถ้าเป็นเสียงคงก็ต้องควบคุมลมให้ดี ค่อย ๆ เป่าไปตั้งจังหวะให้ดีไม่ต้องรีบร้อน จังหวะลอยเราจะเข้าตรงไหนก็ได้” (ปั๊ม คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565)

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การคงเสียง

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท้าที่ 4 ส่วนวันที่ 3

--- ร	--- ม	--- ร	- ม - ร	- ม - ร	- ม ฟ ซ	--- ร	--- ม
--- ร	-- ด ล	ด ร ด ล	--- ด				

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท้าที่ 4 ส่วนวันที่ 3 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ขวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในส่วนวันที่ 3 มีลักษณะการดำเนินคล้ายกับเพลงสรรหม่าใหญ่ ท้าที่ 3 ส่วนวันที่ 3 แต่การดำเนินทำนองในส่วนวันที่ 3 นี้มีการขยายสำนวนให้เพิ่มมากขึ้นในท้องที่ 6-8 ในท้องที่ 6 มีการโปรยเสียงขึ้นไปด้านบน อีกทั้งในท้องที่ 2-3 มีการสับดับแบบรวบทำนองกัน ในส่วนนี้จะเห็นว่าการลอยจังหวะทั้งสำนวนซึ่งยังคงบรรเลงอยู่บนจังหวะฉิ่ง ในท้องที่ 4 ของประโยคที่ 2 ยังมีการตีนิ้วเพื่อสร้างอรรถรสและลีลาของผู้เป่าปี่ขวาอีกด้วย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 4 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม
2. การโปรย
3. การสับดับ
4. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท้าที่ 4 ส่วนวันที่ 4

--- ซ	--- ล	--- ด	--- ร	--- ทิ	-- ร ฟ	--- ซิ ลั	--- ซิ
--- รุ	- ม รุ ดิ	- ซ ฟ ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ม	-- ฟ ซ
--- ฟ	--- ม	--- ฟ	- ม ฟ ด				

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท้าที่ 4 ส่วนวันที่ 4 จำนวน 2 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ขวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวันที่ 4 มีลักษณะการดำเนินทำนองรวมถึงกลวิธีพิเศษเหมือนกันกับเพลงสรรหม่าใหญ่ ท้าที่ 3 ส่วนวันที่ 4 ในส่วนนี้ผู้เป่าปี่ขวาสามารถขยายหรือยุบทำนองได้เพราะบทเพลงไม่ได้มีจังหวะที่ตายตัวเพียงแต่ต้องบรรเลงอยู่ในโครงสร้างของบทเพลงนั้น ๆ โดยการขยายหรือยุบสำนวนนั้น ๆ ก็อาจจะเป็นการเพิ่มอรรถรสและลีลาของผู้เป่าปี่ขวาได้อีกด้วย

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 4 ส่วนวนที่ 5

----	--- ร	----	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ม	-- ฟ
---	ฟ	---	ม	---	ฟ	ด	

เพลงสรรหม่าใหญ่ ท่าที่ 4 ส่วนวนที่ 5 จำนวน 1 ประโยคครึ่ง พบว่าทำนองนี้ปี่ชวาเป็นการใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในส่วนวนที่ 5 มีลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายกันกับเพลงสรรหม่าใหญ่ท่าที่ 3 ส่วนวนที่ 5 ในห้องที่ 2 ของประโยคแรกมีการครั้นลมเพื่อสร้างอรรถรสและลีลาให้แก่ผู้เป่าปี่ชวา อีกทั้งส่วนวนนี้มีการรวทำนองให้มีความเร็วขึ้นการดำเนินทำนองเป็นแบบลอย จังหวะแต่ยังดำเนินทำนองอยู่บนจังหวะของฉิ่ง ในห้องที่ 4 ประโยคที่ 2 ยังเป็นทำนองส่งจากเพลงสรรหม่าใหญ่ออกไปโยนอีกด้วย ส่วนวนนี้เป็นส่วนจบของเพลงสรรหม่าใหญ่ในท่าที่ 1-4

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม
2. การคงเสียง

เพลงสรรหม่าใหญ่ โยน ส่วนวนที่ 1

- - ช ช	- ล - ด	- - - ล	- ด - ล	- ฟ - ล	- ด - -	- - - ร	- ด - ร
- ฟ - ช	- ล - ด	- ร - ฟ	- ม ร ด	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล

เพลงสรรหม่าใหญ่ โยน ส่วนวนที่ 1 จำนวน 2 ประโยค พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง มีการเชื่อมทำนองมาจากส่วนจบของเพลงสรรหม่าใหญ่ในท่าที่ 4 เชื่อมเข้ามาทำนองโยน ทำนองโยนส่วนวนนี้ในห้องที่ 1 - 8 ในประโยคแรก และห้องที่ 1-3 ในประโยคที่ 2 ผู้เป่าปี่ชวาจะต้องเป่าให้เข้ากับจังหวะฉิ่งซึ่งจะมีฉิ่งตีขึ้นจังหวะอยู่ ในจุดนี้ผู้เป่าปี่ชวาจะต้องคอยดูทั้งกลองแขกและฉิ่งในการออกทำนองโยน หากไม่สามารถเข้าจังหวะได้จะทำให้ทำนองของปี่ชวาไปขวางกับฉิ่งและเสียอรรถรสได้ ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4-8 ทำนองนี้ผู้บรรเลงสามารถยืดหรือขยายทำนองให้มีความยาวออกไปได้เนื่องจากทำนองส่วนนี้เป็นทำนองลอยจังหวะจะมีเพียงแค่ฉิ่งเท่านั้นที่ตีขึ้นจังหวะ อีกทั้งยังพบการกลับลมในประโยคที่ 1 ห้องที่ 2-5 ซึ่งมีการกลับลมไปมาในทำนองและมีการใช้เสียงแหบสูงในประโยคที่ 2 ห้องที่ 2-4 ทำนองในส่วนนี้ผู้บรรเลงจะต้องคอยประคับประคองลมให้ดีเพื่อไม่ให้เสียงของปี่ชวานั้นเพี้ยนได้ง่าย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 3 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว
2. การสะบัด
3. การคงเสียง

เพลงสรรหม่าใหญ่ โยน ส่วนวนที่ 2

----	----	----	----	--- ร	--- ม	--- ร	--- ม
--- ร	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ร	--- ด	--- ช	- ด - ช	- ด - ช

เพลงสรรหม่าใหญ่ โยน ส่วนวนที่ 2 จำนวน 2 ประโยค พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองเพลงในส่วนวนนี้ผู้วิจัยพบว่าเป็นทำนองแบบลอยจังหวะ ซึ่งผู้เป่าปี่ชวาสามารถขยายทำนองให้มีความยาวไปอีกเพื่อเพิ่มอรรถรสและลีลาของผู้บรรเลงได้ พบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธี คือการครั้นลมในท้องที่ 5 ท้องประโยคแรก การครั้นลมในท้องนี้เป็นการตั้งจังหวะที่มีการเชื่อมทำนองมาจากส่วนวนที่ 1 และการตีนิ้วท้องที่ 5-8 ในประโยคที่ 2 เพื่อส่งไปยังเสียงฮ่อก็ยังเป็นการสร้างลีลาทำนองให้ผู้บรรเลงได้แสดงเสียงฮ่อที่เป็นเอกลักษณ์ของปี่ชวาออกมาได้อย่างดี

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การครั้นลม
2. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ โยน ส่วนวนที่ 3

--- ฟ	----	--- ม	----	--- ฟ	- ม - ฟ	- ม - ฟ	--- ม
-- ฟ ช	- ช ฟ ม	-- ฟ ช	----	--- ท	----	----	----
----	----	----	--- ช	----	----	----	----

เพลงสรรหม่าใหญ่ โยน ส่วนวนที่ 3 จำนวน 3 ประโยคพบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในส่วนวนนี้ผู้วิจัยพบว่าเป็นทำนองแบบลอยจังหวะคล้ายกันกับส่วนวนที่ 2 ผู้บรรเลงสามารถขยายทำนองหรือยุบทำนองเพื่อสร้างอรรถรสและลีลาได้ ส่วนวนที่ 3 นี้เป็นส่วนวนสุดท้ายของเพลงโยนก่อนจะส่งไปยังเพลงแปลงซึ่งเป็นเพลงถัดไปของกระบวนการเพลง

สรรหามาใหญ่ ครูป๊อบ คงลาย-ทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายถึงเพลงโยน สำนวนที่ 3 ก่อนจะออกเพลงแปลงไว้ดังนี้ “ทำนองนี้เวลาเป่าสามารถลอยจังหวะได้เลย รอคนกลองแขกเขาจะเรียกเข้าเพลงแปลง เขาจะตึง ๆ รोजังหวะ ปี่ชวาก็ลอยจังหวะไปก่อน เมื่อเขาตึงตึงตึง ท้มตึงท้ม เราก็เข้าเพลงแปลงได้เลย อาจจะเข้าก่อนหรือเข้าหลังก็ได้” (ป๊อบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565)

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การครั่นลม
2. การสับต

ในการวิเคราะห์เพลงแปลงผู้วิจัยจะใช้การวิเคราะห์แบบทีละประโยคเนื่องจากทำนองแปลงในเพลงสรรหามาใหญ่ มีการดำเนินทำนองแบบทำนองเก็บเป็นส่วนใหญ่ดังนี้

เพลงสรรหามาใหญ่ แปลง ประโยคที่ 1

ซึ ลั ซึ ซึ	ซึ ลั ซึ ซึ	ซึ ลั ซึ ซึ	ซึ ลั ซึ ซึ	ซึ ลั ซึ ซึ	ซึ ลั ซึ ซึ	ซึ ลั ซึ ซึ	ซึ ลั ซึ ซึ
-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------

เพลงสรรหามาใหญ่ แปลง ประโยคที่ 1 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหบ ทำนองในประโยคนี้ผู้วิจัยพบว่า เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบยื่นทำนองเพื่อรอจังหวะในการดำเนินทำนองถัดไปของทำนองแปลง ครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายทำนองแปลงประโยคที่ 1 ไว้ดังนี้ “หลังจากกลองแขกส่งเข้าแปลงแล้วเราปี่ชวาก็จะเป่าทำนองนี้รอจังหวะในการเข้าดูท่าทีของกลองแขกและก็ดูจังหวะของผู้เป่าด้วย ทำนองนี้จะสั้นหรือจะยาวก็ได้ไม่ได้ผิดเพราะว่าผู้เป่าจะต้องตั้งจังหวะ เพราะถ้าเข้าไม่ถูกจังหวะปี่ชวาจะไปขวางกลองแขกกับฉิ่งได้” (ป๊อบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565) จะเห็นได้ว่าทำนองในประโยคนี้จะมีการขยายขึ้นหรือยุบทำนองลงก็ได้ผิดแต่จะต้องบรรเลงให้ลงกับจังหวะฉิ่ง เพราะทำนองนี้ผู้เป่าปี่ชวาจะต้องตั้งจังหวะให้ดีไม่ให้ขวางกับฉิ่งและกลองแขก

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหามาใหญ่ แปลง ประโยคที่ 2

ด ซึ ซึ ซึ	ด ซึ ซึ ซึ	ด ซึ ซึ ซึ	ด ซึ ซึ ซึ	- - ฟ ซึ	ลั ซึ ฟ ซึ	ลั ม ฟ ซึ	ลั ซึ ฟ ซึ
------------	------------	------------	------------	----------	------------	-----------	------------

เพลงสรรหมาให้ญ์ แปลง ประโยคที่ 2 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียง ช่วงเสียงแหบ ทำนองในประโยคนี้นักวิจัยพบว่าวรรคหน้ามีการกลับลมไปมาในเสียง โด จากกลุ่มเสียง กลางไปยังกลุ่มเสียงแหบ วรรคหลังพบว่าการกลับลมในท้องที่ 7 อีกทั้งยังพบการใช้กลวิธีพิเศษการ ตีนิ้วในท้องที่ 6 อีกด้วย ประโยคนี้นักบรรเลงจะต้องประคองลมในการเป่าปี่ชวาให้ดีเพื่อไม่ให้ เสียงนั้นเพี้ยนได้ง่าย ทำนองในเพลงแปลงจะแตกต่างจากทำนองอื่น ๆ ในเพลงสรรหมาให้ญ์ เพราะ จะเป็นทำนองที่มีโครงสร้างชัดเจนว่าจะต้องบรรเลงไปในแนวเดียวกันแต่อาจจะมีลีลาทำทางในการ บรรเลงที่แตกต่างกันออกไป

นักวิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหมาให้ญ์ แปลง ประโยคที่ 3

-- ฟ ซี่	ลั ซี่ ฟ ซี่	ด รื ด ซี่	ลั ซี่ ฟ ม	-- ร ซี่	ด ม ร ม	ซ ล ด ร	ด ม ร ด
----------	--------------	------------	------------	----------	---------	---------	---------

เพลงสรรหมาให้ญ์ แปลง ประโยคที่ 3 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียง ช่วงเสียงแหบและช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นักวิจัยพบว่าวรรคหน้ามีการเชื่อมทำนองมาจาก เพลงแปลงในประโยคที่ 2 มีการใช้กลุ่มเสียงแหบเป็นหลัก วรรคหลังพบว่าในท้องที่ 5-6 มีการกลับลม ไปมาในกลุ่มเสียง ประโยคนี้นักจะเห็นว่าการกลับไปมาระหว่างกลุ่มเสียงแหบและกลุ่มเสียงกลางผู้เป่า ปี่ชวาจะต้องควบคุมลมและเสียงไม่ให้เกิดการเพี้ยนอีกทั้งยังต้องควบคุมจังหวะของทำนองไม่ให้เกิดการ เร็วจนเกินไปด้วย

นักวิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหมาให้ญ์ แปลง ประโยคที่ 4

ซ ด ร ม	ฟ ซี่ ซี่ ซี่	ด รื ด ซี่	ลั ซี่ ฟ ม	-- ร ซี่	ด ม ร ม	ซ ล ด ร	ด ม ร ด
---------	---------------	------------	------------	----------	---------	---------	---------

เพลงสรรหมาให้ญ์ แปลง ประโยคที่ 4 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียง ช่วงเสียงแหบและช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นักวิจัยพบว่าวรรคหน้ามีการเชื่อมทำนองมาจาก ประโยคที่ 3 มีการใช้กลุ่มเสียงแหบในการดำเนินทำนอง วรรคหลังพบว่าการดำเนินทำนอง เหมือนกันกับวรรคหลังในประโยคที่ 3 ทำนองในประโยคนี้นักจะใช้กลุ่มเสียงแหบในการดำเนินทำนอง

ผู้เป่าปี่ชาวต้องควบคุมลมในการบังคับเสียงไม่ให้เพี้ยนตลอดการบรรเลงโดยเฉพาะในห้องที่ 2-3 หลังจากการดอดลิ้นในห้องที่ 2 และการตีนิ้วในห้องที่ 3 ถ้าหากทำนองในการบรรเลงมีจังหวะเร็วผู้เป่าปี่ชาวต้องระวังให้เสียงไม่เพี้ยนอยู่เสมอ

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การดอดลิ้น
2. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 5

ช ล ด ร	ม ร ด ล	ด ล ช ล	ด ล ร ด	ช ล ด ร	ม ร ด ล	ด ล ช ล	ด ล ร ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 5 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชาวใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นักวิจัยพบว่าวรรคหน้าและวรรคหลังของทำนองนี้เป็นทำนองที่ซ้ำกัน โดยลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ห้องที่ 1-2 ผู้เป่าปี่ชาวจะต้องมีการความแม่นยำในเรื่องของการเปิด-ปิดนิ้วเพราะหากทำนองนี้บรรเลงด้วยความเร็วจะทำให้เกิดการเปิดปิดนิ้วไม่ทันได้อีกทั้งในห้องที่ 2 ต้องระวังในเสียง มี เร ให้ดีเนื่องจากเป็นเสียงที่ใกล้เคียงกันและจะต้องประคองลมให้ดีไม่ให้เพี้ยน ห้องที่ 3-4 พบว่ามีการกลับลมไปมาในช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้หากเป่าด้วยความเร็วจะต้องประคองลมและการเปิดปิดนิ้วให้ดี ผู้วิจัยไม่พบการใช้วิธีพิเศษในประโยคนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 6

ช ช - ร	ช ม ร ด	ช ล ด ร	ด ม ร ด	ช ช - ร	ช ม ร ด	ช ล ด ร	ด ม ร ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 6 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชาวใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นักวิจัยพบว่าทำนองในวรรคหน้าและวรรคหลังเป็นทำนองที่ซ้ำกัน โดยลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ห้องที่ 1 มีการกลับลมแบบข้ามช่วงเสียงจากกลุ่มเสียงกลางขึ้นไปกลุ่มเสียงแหลม อีกทั้งยังพบว่าการตีนิ้วในห้องที่ 4 เพื่อที่เวลาบรรเลงในทำนองเร็ว ๆ แล้วผู้เป่าปี่สามารถกลับมาทำนองเดิมได้ทัน เพราะหากเป่าทำนองห้องที่ 4 โดยไม่ใช้กลวิธีพิเศษช่วยจะทำให้

ให้กลับมาบรรเลงทำนองเดิมได้ลำบาก จึงทำให้ต้องมีการเพิ่มกลวิธีพิเศษเข้ามาช่วยให้สามารถบรรเลงได้สะดวกยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 7

(ม	ร	ซ	ล)	(ม	ร	ด	ร)	ม	พ	ซ	ฟ)	ม	ร	ด	ซ)	ด	ร	ด	ฟ)	ม	ร	ด	ม)	ร	ด	ร	ด)
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 7 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นักวิจัยพบว่าทำนองในห้องที่ 1-2 กับ 3-4 มีการซ้ำทำนองกันภายในตัว อีกทั้งประโยคในทำนองนี้มีการกลับต้นภายในประโยคอีกด้วย ในห้องที่ 2 ของวรรคหน้าพบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษคือการทอดลิ้น ซึ่งในทำนองนี้หากทำนองมีความเร็วผู้บรรเลงสามารถเปลี่ยนจากการทอดลิ้นเป็นการตอกลมแทนได้ ห้องที่ 3 และห้องที่ 6 มีการใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วเพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างคล่องตัวมากยิ่งขึ้น ครูปั๊พบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายการกลับต้นในเพลงแปลงไว้ดังนี้ “การกลับต้นในเพลงแปลงเราสามารถกลับไปประโยค 5 ได้ แต่การเรียงร้อยจะเป็นประมาณนี้แต่การจะกลับไปประโยคไหนนั้นไม่ผิด แต่จะต้องเป่าให้ครบกระบวนกร” ปี่บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565)

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

2. การทอดลิ้น

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 8

ซ	ซ	ม	ซ)	ร	ม	ซ	ล)	ด	ร	ด	ล)	ด	ล	ซ	ม)	-	-	ซ	ล)	ด	ร	ด	ฟ)	ม	ร	ด	ม)	ร	ด	ร	ด)
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 8 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหลมและเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นักวิจัยพบว่าห้องที่ 1 มีการกลับลมมาจากห้องสุดท้ายในท้ายประโยค 7 ส่งมายังห้องแรกในประโยคที่ 8 พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วในการช่วยให้ผู้เป่าปี่ชวาสามารถบรรเลงได้อย่างราบรื่นมากขึ้น อีกทั้งในวรรคหน้ามีการใช้กลุ่มเสียงแหลมกับการใช้กลวิธีพิเศษการควงเสียงทำให้ผู้บรรเลงจะต้องควบคุมลมและนิ้วในการบังคับให้เสียงปี่ชวานั้นไม่เพี้ยน

วรรคหลังมีการใช้กลุ่มเสียงกลาง และการใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วเพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้สะดวกมากยิ่งขึ้นในวรรคหลังอีกด้วย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว
2. การคงเสียง

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 9

ม ร ช พ	ม ร ด -	ร - ช พ	ม ร ด ลั	ซั ม ร ม	ซั ลั ซั ม	ร ม ซั ลั	ซั ม ซั ร
---------	---------	---------	----------	----------	------------	-----------	-----------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 9 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหบและเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นักวิจัยพบว่าลักษณะการดำเนินทำนองมีการผกผันทำนองลูกตกในห้องที่ 2 ไปยังห้องที่ 3 ทำให้ผู้บรรเลงจะต้องจับจังหวะในการบรรเลงให้ดีเพื่อไม่ให้จังหวะนั้นคร่อมได้ อีกทั้งในห้องที่ 4-8 มีการใช้กลวิธีพิเศษการคงเสียงด้วย ผู้บรรเลงจะต้องคอยประคองลมและการเปิดปิดนิ้วให้มีความสมดุลกันเพื่อไม่ให้เสียงของปี่ชวานั้นเพี้ยน

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว
2. การคงเสียง

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 10

- - ช ล	ด ร ด พ	ม ร ด ม	ร ด ร ด
---------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 10 พบว่าการดำเนินทำนองของปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลางทำนองในวรรคนี้เป็นทำนองต่อท้ายจากประโยคที่ 9 อีกทั้งเป็นทำนองจบของเพลงแปลงในช่วงแรก ครูปี่บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) อธิบายทำนองท้ายของเพลงแปลงไว้ดังนี้

ทำนองท้ายเป็นทำนองจบแปลงในส่วนแรก เพลงสรรหม่าใหญ่ถ้าใช้ในงานพระราชพิธีพืชมงคลส่วนนี้ก็จะออกแปลงอีกส่วนไปยาว ๆ เลย แต่ถ้าเครื่องสายปี่ชวาพืชมงคลส่วนนี้ต่อไปก็จะเป็นการออกภาษา แต่การจะออกภาษาก็จะต้องดูนักดนตรีภายในวงด้วยว่าตอนนั้นพร้อมหรือยังกลองแขกพร้อมหรือยัง ถ้ายังไม่

พร้อมเราก็อาจจะย้อนกลับไปประโยคก่อนหน้านี้อีกลักษณะเพื่อบอกให้เขารู้ว่า
เราพร้อมจะออกภาษาแล้ว (ปีบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565)

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 11

ฟ ฟ ร ฟ	ด ร ฟ ช	ฟ ม ร ช	ด ม ร ด	ด ร ฟ ช	ท ช ล ท	ด ร ม ช	ฟ ม ร ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 11 พบว่าการดำเนินงานของปี่ชวาใช้ระบบเสียง
ช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นี้เป็นทำนองแปลงเช่นเดียวกันแต่ครูปีบ คงลายทอง (ศิลปิน
แห่งชาติ) เรียกทำนองนี้ว่า “ท่ายแปลง” เพราะเป็นทำนองแปลงที่ต่อท้ายหลังจากออกเพลงภาษาใน
วงเครื่องสายปี่ชวา ซึ่งสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของครูพรชัย ตรีเนตร ที่ได้อธิบายไว้ดังนี้ “ทำนอง
แปลงถ้าจากที่ถ่ายทอดจากครู ครูจะบอกว่ามี 2 ส่วน คือแปลง กับท่ายแปลง” (พรชัย ตรีเนตร,
สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2565) ทำนองในประโยคนี้นี้เป็นทำนองที่มีจังหวะเร็วผู้บรรเลงจะต้องมีความ
ชำนาญคล่องตัวในการเป่าปี่ชวาโดยเฉพาะในทำนองวรรคหลังที่มีการใช้เสียงแหบเสียง ลา และเสียง
ท ที่ เสียง ล ท นี้ผู้เป่าจะต้องจดจำลมได้อย่างแม่นยำเพราะใช้นิ้วเดียวกันแต่ต่างกันที่ต้องเพิ่มลมขึ้นไป
อีกทำให้ยากแก่การบรรเลงเป็นอย่างมาก

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 12

ฟ ท ท ท	ล ร ด ท	ล ท ด ร	ด ท ล ช	ร ด ม ร	ด ท ล ช	ด ร ม ล	ด ร ร ร
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 12 พบว่าการดำเนินงานของปี่ชวาใช้ระบบเสียง
ช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นี้ผู้วิจัยพบว่าการดำเนินงานที่มีจังหวะเร็วจึงทำให้มีการใช้กลวิธี
พิเศษเข้ามาช่วยทำให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างสะดวกขึ้น เช่นการใช้กลวิธีพิเศษการทอดลม
เข้ามาช่วยทำเต็มทำนองแทนการทอดลิ้นในห้องที่ 1 และห้องที่ 8 การใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วระหว่าง
ห้องที่ 3-4 เพื่อรวบทำนองให้บรรเลงได้สะดวกขึ้น

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว
2. การตอดลม

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 13

ซ ม ร ด	ล ร ด ล	ฟ ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร	ล ด ซ ล	ด ร ด ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 13 พบว่าการดำเนินทำนองของปีชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษในการตีนิ้วอยู่หลายครั้ง เนื่องจากทำนองแปลงในตอนท้ายนี้มีจังหวะที่เร็วทำให้ต้องมีการใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วเข้ามาช่วยทำให้ผู้เป่าปีชวาสามารถบรรเลงทำนองในประโยคนี้ได้สะดวกยิ่งขึ้น อีกทั้งยังมีการโยกลมกลับไปมาในท้องที่ 2-3 และ 6-7 อีกด้วย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 14

ม ร ด ซ	ด ซ ด ร	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ซ	ด ร ด ฟ	ม ร ด ล	ด ม ร ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 14 พบว่าการดำเนินทำนองปีชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้ผู้วิจัยพบว่าการดำเนินทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมาในจังหวะที่เร็ว อีกทั้งยังพบว่าในท้องที่ 4 มีการเบียดลมระหว่างเสียง ฟา และเสียง ซอล ซึ่งทั้งสองเสียงนี้ของปีชวามีการใช้ลมที่ใกล้เคียงกันทำนองผู้เป่าปีชวาจะต้องคอยประคองลมให้เสียงนั้นไม่เพี้ยนอยู่เสมอ อีกทั้งยังพบการใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วอยู่ 3 ครั้งเพื่อให้ผู้เป่าปีชวาสามารถบรรเลงได้อย่างสะดวกขึ้น

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 15

ร ม ชื ร	ม ชื ลื ม	-- ชื ลื	--- ดื	--- รื	-- มื รื	-- ชื มื	---
----------	-----------	----------	--------	--------	----------	----------	-----

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 15 พบว่าการดำเนินทำนองปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียง แหบ ทำนองในประโยคนี้นักวิจัยพบว่าเป็นทำนองที่มีการร้อยเรียงมาตั้งแต่วรรคหลังในประโยคที่ 14 เชื่อมมายังประโยคที่ 15 ประโยคนี้นักพบการใช้กลุ่มเสียงแหบเป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังพบว่ามีการใช้เสียงแหบสูงสุดในห้องที่ 7 อีกด้วย การดำเนินทำนองในประโยคนี้นักเมื่อบรรเลงไปถึงห้องที่ 7 แล้วผู้เป่าสามารถลอยจังหวะเพื่อดีงจังหวะในการจะดำเนินทำนองในประโยคต่อไปได้ สามารถขยายจังหวะออกไปได้อีกเพื่อแสดงลีลาของผู้เป่า อีกทั้งจะต้องคอยประคองลมในเสียงแหบไม่ให้เสียงนั้นเพี้ยนและยังต้องเพิ่มลมในเสียงแหบสูงอีกด้วย การจะเป่าปี่ชวาทำนองนี้ได้ผู้เป่าจะต้องมีลื่นปี่ที่ดีและปี่ชวาที่ดี รวมถึงจะต้องเข้าใจในการเล่นของปี่ชวา นักวิจัยไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษในประโยคนี้นัก

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 16

ดื มื รื มื	ชื มื รื มื	ดื มื รื มื	ชื มื รื มื	ดื มื รื ดื	มื รื ดื ลื	ดื ลื ชื ม	ร ม ชื ลื
-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	------------	-----------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 16 พบว่าการดำเนินทำนองปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียง แหบ หลังจากประโยคที่ 15 มีการดีงจังหวะมาแล้วในประโยคที่ 16 ผู้เป่าปี่ชวาจะต้องดำเนินกลอนในกลุ่มเสียงแหบสูงซึ่งจะต้องบังคับลมของปี่ชวานั้นไม่ให้เสียงเพี้ยน อีกทั้งยังต้องประคองลมไปตลอดทั้งประโยค ถ้าหากผู้เป่าปี่ชวามีความชำนาญมากพอทำนองในวรรคหน้าผู้เป่าสามารถขยายทำนองนั้นให้มากขึ้นไปอีกเพื่อแสดงศักยภาพและลีลาของผู้เป่าได้อย่างดีเยี่ยม ในวรรคหลังห้องที่ 8 เป็นการส่งทำนองเพื่อเชื่อมไปยังประโยคที่ 17

นักวิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การควบเสียง

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 17

ชื ม ร ม	ชื ลื ชื ม	ร ม ชื ลื	ชื ม ชื ร	-- ชล	ด ร ด ฟ	ม ร ด ล	ด ม ร ด
----------	------------	-----------	-----------	-------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 17 พบว่าการดำเนินทำนองปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียง แหบและเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นักมีการเชื่อมทำนองมาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 16 ส่งมายัง

ทำนองประโยคที่ 17 ในวรรคหน้า มีการใช้กลวิธีการปรับในกลุ่มเสียงแหบ ทำนองนี้เมื่อมีการนำกลวิธีพิเศษเข้ามาใช้ในกลุ่มเสียงแหบ ผู้บรรเลงจะต้องคอยประคับประคองลมควบคู่กันกับการใช้กลวิธีพิเศษในทำนองนี้ให้ดี เพราะอาจจะทำให้เสียงปีชวานั้นเพี้ยนได้ง่าย วรรคหลังมีการใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วเพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้สะดวกยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การปรับ
2. การตีนิ้ว

เพลงสรรเสริญแม่ใหญ่ แปลง ประโยคที่ 18

ฟ ล ล ล	ฟ ล ต ร	ม ร ต ร	ด พ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

เพลงสรรเสริญแม่ใหญ่ แปลง ประโยคที่ 18 พบว่าการดำเนินทำนองปีชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้วรรคหน้ามีการเชื่อมทำนองมาจากท้ายประโยคที่ 17 ในวรรคหลัง มีการใช้กลวิธีการทอดลมเพื่อทำให้ผู้เป่าปีชวาสามารถบรรเลงได้อย่างสะดวกอีกทั้งในวรรคหน้าตัวทำนองมีการส่งจังหวะไปวรรคหลังซึ่งเป็นจังหวะลอยในระหว่างที่ 4-8 ผู้เป่าปีชวาสามารถเสริมกลวิธีพิเศษการตีนิ้วแล้วลากทำนองยาวไปซึ่งสามารถขยายทำนองให้มีความยาวเพิ่มมากขึ้นเพื่อแสดงลีลาและอรรถรสของปีชวาได้มากยิ่งขึ้น ครูبيب คงลายทอง ได้อธิบายการดำเนินทำนองในประโยคที่ 18 ไว้ดังนี้ “เมื่อเราเป่ามาถึงทำนองนี้แล้วในวรรคหลังก็ลอยจังหวะรอดึงรอกลองแล้วหาจังหวะเข้าไปในทำนองต่อไปเราจะยึดแค่ไหนก็ได้ไม่เป็นไร แต่ต้องเข้าจังหวะให้ดีไม่ให้คร่อม” (بيب คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565)

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การทอดลม
2. การตีนิ้ว

เพลงสรรเสริญแม่ใหญ่ แปลง ประโยคที่ 19

ม ร ต ช	ด ช ต -	ร - ต ร	ซ ร์ ม ฟ	ม ร ต ช	ด ด ด ฟ	ด ด ด ล	ซ ฟ ซ ล
---------	---------	---------	----------	---------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 19 พบว่าการดำเนินทำนองปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้อวรรคหน้ามีการเชื่อมทำนองมาจากท้ายของวรรคที่ 18 ซึ่งเป็นทำนองลอย จังหวะ มีการเป่าทำนองเก็บตลอดทั้งประโยคอีกทั้งยังพบการใช้กลวิธีพิเศษการทอดลมในท้องที่ 6-7 ซึ่งทำให้การดำเนินกลอนของปี่ชวาสามารถดำเนินได้อย่างสะดวกมากขึ้น และยังพบว่ามี การดำเนินกลอนแบบฝากลูกตกในท้องที่ 2-3 อีกด้วย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การทอดลม

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 20

ด ร ม ฬ	ม ร ม ฬ	ม ร ช ร	ช ร ม ฬ	ม ร ม ฬ	ม ร ด -	- - - ไล	- - - -
---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 20 พบว่าการดำเนินทำนองปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหลม ทำนองในประโยคนี้อวรรคหน้ามีการเชื่อมทำนองมาจากท้ายประโยคที่ 19 ในวรรคหน้าเป็นการดำเนินกลอนแบบเก็บทั้งวรรคใช้กลุ่มเสียงแหลมเป็นหลักในประโยคนี้อวรรคหลังท้องที่ 6 มีการฝากลูกตกไว้ท้องที่ 7 จากนั้นมีการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะเพื่อหาจังหวะในการเชื่อมไปยังประโยคถัดไป ในวรรคหลังผู้เป่าปี่ชวาสามารถขยายทำนองเพื่อแสดงลีลาและอรรถรสของปี่ชวาให้มากยิ่งขึ้นได้

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การควงเสียง

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 21

ฟ ล ช ล	ด ล ช ล	ฟ ล ช ฬ	ล ช ฬ ม	ร ม ช ล ช	- ม ร ม	ช ล ช - ม	ร ม ช ล ช
---------	---------	---------	---------	-----------	---------	-----------	-----------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 21 พบว่าการดำเนินทำนองปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงแหลม ทำนองในประโยคนี้อพบว่าการเชื่อมทำนองมาจากวรรคหลังของประโยคที่ 20 เชื่อมมายังประโยคที่ 21 มีการดำเนินกลอนแบบเก็บทั้งประโยคอีกทั้งยังใช้เสียงแหลมเป็นหลักพบว่าการใช้กลวิธีพิเศษการควงเสียงอีกด้วยทำให้ผู้เป่าปี่ชวาจะต้องคอยประคองลมอีกทั้งการใช้การควงเสียงเพื่อไม่ให้เสียงปี่ชวานั้นเพี้ยนและจะต้องได้รับการถ่ายทอดนี้ควงเสียงปี่ชวาครูผู้เชี่ยวชาญเพื่อให้ได้เสียง

ที่ถูกต้อง ในวรรคหลังพบว่ามีการใช้กลวิธีการปรับเพื่อให้ทำนองสามารถดำเนินไปได้อย่างสะดวกยิ่งขึ้น และห้องที่ 8 ในประโยคพบว่าเชื่อมไปยังประโยคที่ 22 อีกด้วย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 2 กลวิธีได้แก่

1. การคงเสียง
2. การปรับ

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 22

ร - ฟ ร	ฟ ร ฟ ร	ซึ ม ร ซึ	ด ม ร ด	ฟ ร ซึ ฟ	ม ร ด -	ลึ - ซึ ม	ร ม ซึ ลึ
---------	---------	-----------	---------	----------	---------	-----------	-----------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 22 พบว่าการดำเนินทำนองปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นับว่าวรรคหน้าห้องที่ 1 มีการฝากลูกตกมาจากวรรคท้ายของประโยคที่ 21 เชื่อมมายังประโยคที่ 22 มีการกลับลมในห้องที่ 1-2 ในวรรคหน้า ห้องที่ 4 พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษการตีนิ้วเพื่อให้การดำเนินทำนองสะดวกยิ่งขึ้น วรรคหลังมีการฝากลูกตกในห้องที่ 6 ไปยังห้องที่ 7 อีกทั้งยังพบว่าห้องที่ 8 มีการเชื่อมทำนองไปยังประโยคที่ 23 อีกด้วย

ผู้วิจัยพบการใช้กลวิธีพิเศษอยู่ 1 กลวิธีได้แก่

1. การตีนิ้ว

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 23

ซึ ม ร ม	ซึ ลึ ซึ ร	- - ฟ ร	ฟ ร ฟ ร	ม ร ด ซ	ด ร ด ฟ	ม ร ด ล	ด ม ร ด
----------	------------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

เพลงสรรหม่าใหญ่ แปลง ประโยคที่ 23 พบว่าการดำเนินทำนองปี่ชวาใช้ระบบเสียงช่วงเสียงกลาง ทำนองในประโยคนี้นับว่าวรรคหน้ามีการเชื่อมทำนองมาจากวรรคหลังของประโยคที่ 22 พบการใช้กลวิธีการปรับในห้องที่ 2 เพื่อทำให้ทำนองในประโยคนี้สามารถบรรเลงได้สะดวกยิ่งขึ้นและยังพบการกลับลมไปมาในห้องที่ 3-4 ของวรรคอีกด้วย วรรคหลังพบว่ามีการใช้กลอนแบบเก็บทั้งวรรคและเป็นทำนองจบของท้ายเพลง ครุฑีป คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายทำนองจบท้ายเพลงไว้ดังนี้

ทำนองท้ายเมื่อเราบรรเลงจบแล้วเราอาจจะกลับไปทำนองแปลงอีกก็ได้
เพราะว่าบางทีเราเป่าทำนองนี้จบแล้วแต่กล่องเขายังไม่รู้ว่เราหมดเราอาจจะ

กลับไปทำนองแปลงหน่วยหนึ่งแล้วก็ดำเนินกลอนวิ่งขึ้นไปแทบสูงแล้วก็จะลงแบบหยदनน้ำเป็นอันเสร็จกระบวนการเพลงสรรหม่าใหญ่ แต่บางครั้งเขาก็จะมีออกคล้ายเพลงแขกบรเทศชนิดน้อยช่วงท้าย ๆ แปลง (ป๊อบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2565)

การลงแบบหยदनน้ำ

การลงแบบหยदनน้ำในเพลงสรรหม่าใหญ่ ครูป๊อบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายการลงแบบหยदनน้ำไว้ดังนี้

เป็นทำนองหนึ่งที่มีความอิสระหลังจากเราบรรเลงเพลงสรรหม่าจนปี่หมดเพลงหน้าทับก็หมดไม้ ปี่ชวากับกลองแขกก็จะรู้กัน แล้วปี่ชวาก็จะเป่าทำนองหนึ่งในเพลงสรรหม่าใหญ่เพื่อลงให้พร้อมกับหน้าทับกลองแขกโดยปี่ชวากับกลองแขกจะต้องลงจบพร้อมกัน หน้าทับลงจะยาวแค่ไหนแต่ปี่ชวาจะต้องเป่าให้ลงกับหน้าทับกลองแขกและลงโดยพร้อมเพรียงกัน (ป๊อบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2565)

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ อธิบายเรื่องการลงแบบหยदनน้ำความว่า

การลงแบบหยदनน้ำเป็นการลงแบบหนึ่งในกระบวนการของเพลงสรรหม่าใหญ่ โดยครูช่วยได้อธิบายให้ฟังว่า อาจารย์หลังจากตีแปลงเสร็จเราจะต้องลงแบบหยदनน้ำนะหยदनน้ำก็คือหน้าทับลงจบของสรรหม่านั้นแหละ ซึ่งลักษณะการลงก็จะเป็นการทอดช้าลงไปเรื่อย ๆ เหมือนกับหยदनน้ำ โดยจะต้องสัมพันธ์ทั้งทำนองปี่ชวาและหน้าทับของกลองแขกด้วย (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปความได้ว่า การลงแบบหยदनน้ำเป็นการลงท้ายในเพลงสรรหม่าใหญ่ ซึ่งการลงทำนองนี้จะต้องมีความสัมพันธ์ทั้งทำนองเพลงและหน้าทับ ลักษณะการลงปี่ชวาจะเป่าทำนองให้สัมพันธ์และสอดคล้องกับหน้าทับจะเป็นการทอดช้าลงไปเรื่อย ๆ เหมือนกับหยदनน้ำที่ค่อย ๆ หยดลง

4.4 วิเคราะห์โครงสร้างจังหวะหน้าทับสรรหม่าใหญ่

ผู้วิจัยได้นำหน้าทับกลองแขกเพลงสรรหม่าใหญ่มาจากหนังสือแม่ไม้เพลงกลองที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพครูมนัส ขาวปลื้ม (เหม็ง) หน้าทับนี้จัดบันทึกในหนังสือแม่ไม้เพลงกลอง คัดลอก

มาจากลายมือของครุมนัส ขาวปลื้ม มีครุธีระพล น้อยนิตย์เป็นผู้ตรวจหน้าทับมาก่อนแล้วตีพิมพ์ลงในหนังสือดังกล่าว ซึ่งก่อนจะเข้าสู่โครงสร้างของหน้าทับเพลงสรรหมาให้ใหญ่ ผู้วิจัยจะขอกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตเบื้องต้นดังนี้

4.4.1 สัญลักษณ์แทนเสียง

ทั้ง : ท ตึง : ต หน้า : น เหน่ง : น ละ : ถ ปะ : ป

4.4.2 ตารางการแบ่งกลองแขกตัวผู้ตัวเมีย

ตัวผู้	----	----	----	----
ตัวเมีย	----	----	----	----

หน้าทับกลองแขกเพลงสรรหมาให้ใหญ่ เป็นหน้าทับพิเศษที่ใช้ในวงปี่ชวากลองแขก วงเครื่องสายปี่ชวา หรือใช้สำหรับประกอบการแสดงกระบี่กระบอง หรือประกอบการแสดงละครต่าง ๆ ครูสุภร อิมวงศ์ ได้อธิบายโครงสร้างของหน้าทับเพลงสรรหมาให้ใหญ่ไว้ดังนี้

หน้าทับเพลงสรรหมาให้ใหญ่ประกอบด้วยกัน 3 ไม้หลัก ๆ ได้แก่ ไม้ต้น ไม้โปรย ไม้แตก ซึ่งแต่ละไม้จะมีหน้าทับโยนคั่นอยู่เสมอ เมื่อเราเล่นจบทั้ง 3 ไม้แล้วหน้าทับจะมาลงที่โยนเพื่อที่จะไปออกแปลง หลังจากออกแปลงแล้วเราจะลงจบที่เรียกว่าลงแบบเม็ดฝน แต่บางคนก็จะเรียกลงแบบหยดน้ำ การตีเพลงสรรหมาให้ทั้ง 3 ไม้จะมีสิ่งที่สำคัญในการตีแต่ละไม้คือการเข้าไม้ในส่วนนี้สำคัญมาก เพราะการเข้าไม้แต่ละไม้จะมีลักษณะและวิธีการเข้าที่แตกต่างกัน ไม้ต้นยังไม่เป็นไรเพราะขึ้นพร้อมกันหมดไม้ต้นแล้วออกโยนเพื่อพักตรงโยนจะยาวแค่ไหนก็ไม่ว่าแล้วแต่คนตี แต่พอจะเข้าไม้ที่ 2 คือไม้โปรย ตัวผู้จะเป็นคนนำเข้าจากนั้นก็เข้ากระบวนการว่าไปตามโครงสร้างในไม้โปรยแล้วเมื่อตีเสร็จเขาจะออกโยนมาพักก็ว่าไปตามระบบของโยนจากนั้นพอจะเข้าไม้ที่ 3 ตัวเมียเขาจะเป็นคนออกนำเข้าไม้ที่ 3 คือไม้แตกจากนั้นก็ออกว่ากันไปตามระบบของไม้แตก เมื่อเสร็จจากไม้แตกแล้วเขาก็จะมาออกโยนทีนี้หลังจากออกโยนทั้งกลองแขกและปี่ชวาจะต้องคอยดูกันว่าปี่ชวาหมดแล้วหรือยัง ถ้าพร้อมแล้วกลองแขกก็จะนำออกไปแปลง ปี่ชวาก็ว่าไปตามของเขา จากนั้นกลองแขกก็จะรอตัวผู้จะตี ตึง ตึง ตึง ตึง ไปเรื่อย ๆ ถ้าพร้อมเขาก็จะตี ตึงตึงตึง ท้มตึงท้ม เข้าแปลงเลย จากนั้นก็ว่ากันไปจนจบหน้าทับจากนั้นก็

จะลงจบ เป็นอันเสร็จสิ้นหน้าทับเพลงสรรหมาให้ญ (สุกร อิมวงค์, สัมภาษณ์,
9 กรกฎาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ครูสุกร อิมวงค์ ผู้วิจัยพบว่า หน้าทับสรรหมาให้ญ มีโครงสร้างหลัก ๆ อยู่
3 ไม่ได้แก่ ไม่ได้ตันออกโยน ไม่ไปรยออกโยน ไม่แตกออกโยน จากนั้นจึงจะออกหน้าทับแปลงตามลำดับ
แล้วลงจบ คำสัมภาษณ์ของครูสุกร อิมวงค์ สอดคล้องกับ ครูปิยะ แสงทรัพย์ และรองศาสตราจารย์
ดร.ภัทร คมขำ ดังนี้

ครูปิยะ แสงทรัพย์ อธิบายโครงสร้างหน้าทับเพลงสรรหมาให้ญไว้ดังนี้

โครงสร้างหน้าทับเพลงสรรหมาให้ญ หลัก ๆ แล้วก็จะมียู่ 3 ไม่ ไม่ได้ตัน
ไม่ไปรย ไม่แตก จากนั้นก็จะออกแปลง ในแต่ละไม้หลัก ๆ ก็จะมีบีย่อยลงไปอีก
เช่นไม้ตัน ร่ายกลาง ค่วงต่าน ล้วน้อย ๆ มียู่อีกเยอะแยะมากมาย แต่ทุก ๆ ไม้
หลักจะมีโยนมาคั่นอยู่เสมอ ก็จะเป็น ไม่ได้ตันออกโยน ไม่ไปรยออกโยน ไม่แตกออก
โยน จากนั้นก็จะออกแปลงแล้วลงจบ (ปิยะ แสงทรัพย์, สัมภาษณ์, 9 กรกฎาคม
2565)

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร คมขำ อธิบายโครงสร้างหน้าทับเพลงสรรหมาให้ญไว้ดังนี้

หน้าทับเพลงสรรหมาให้ญ กลองแขกมีความสำคัญอย่างมาก มีกลยุทธ์
ที่สลับซับซ้อน ครูบุญช่วย แสงอนันต์หรือครูช่วยของเราที่แหละเป็นคนบอกไว้ว่า
การถ่ายทอดหน้าทับเพลงสรรหมาให้ญ โบราณจะต้องจับตัวผู้และตัวเมียแยกออก
จากกันไม่ให้เจอกันไปท่องหน้าทับให้แม่นยำ จากนั้นจึงมาเจอกัน แต่เมื่อมาเจอกัน
แล้วก็ต้องมาพิจารณาอีกว่าหน้าทับชนกันหรือเปล่า ไม้หลัก ๆ ก็จะ
ประกอบด้วยไม้ตัน ไม่ไปรย ไม่แตก แต่ละไม้จะคั่นกลางด้วยโยนเสมอ หลักการ
เมื่อเราตีกลองแขกดีไปแล้วเกิดชนกันก็จะออกมาโยนแล้วก็ตั้งไม้นั้น ๆ ใหม่อีกครั้ง
ปี่ก็เป่าไป กลองแขกก็ตีไม้ตัน ไม่ไปรย ไม่แตก จะต้องสัมพันธ์กันไปทั้งหมด ที่นี้
พอจะออกแปลงตัวผู้เขาจะเรียกโดยการตี ดังๆๆๆ เรียกตัวเมีย ก็เป็นการตีสอด
ประสานกันไประหว่างตัวผู้และตัวเมีย โบราณก็มีเพียงเท่านี้ 3 ไม้หลัก ๆ ลักษณะ
ไม้กลองแขกเหมือนกับเพลงเชิดคือ เปลี่ยนหัวแต่ท้ายเหมือนเดิม ไม้ตัน ไม่ไปรย
ไม่แตก เปลี่ยนแค่ตอนต้นแต่ท้ายยังเป็นแบบเดิมไปเรื่อย ๆ จนออกแปลงการตี
แปลงก็ต้องตีไม่หยุดเพราะทุกมือของหน้าทับทั้งตัวผู้และตัวเมียจะสอดสลับกัน
ไปไม่มีช่วงหยุด (ภัทร คมขำ, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ผู้วิจัยพบว่า หน้าทับเพลงสรรหมาให้ญมีลักษณะโครงสร้างอยู่หลัก ๆ 3 ไม้ ได้แก่ ไม้ตัน ไม้โปรย ไม้แตก ในการเชื่อมต่อแต่ละไม้จะถูกคั่นด้วยหน้าทับโยน อีกทั้งที่ซับซ้อนไปกว่านั้นในเรื่องของการเข้าออกหน้าทับในแต่ละไม้จะมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไปอีกด้วย เมื่อบรรเลงหน้าทับครบทั้ง 3 ไม้แล้วนั้นกลองแขกจะตีทำนองโยนจากนั้นการจะออกเพลงแปลงตัวผู้จะทำการเรียกด้วยการตี ดิง ๆ ๆ ๆ เมื่อตัวผู้เห็นว่าพร้อมทั้งปี่ชวาและกลองแขกแล้วจึงจะเข้าหน้าทับแปลงด้วยการตี ดิงดิงดิง ท้มดิงท้ม เมื่อเสร็จสิ้นการบรรเลงแปลงแล้วจะลงจบเพลงสรรหมาให้ญด้วยการลงจบแบบหยดน้ำ

ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าเกี่ยวกับโครงสร้างของไม้ตัน ไม้โปรย ไม้แตก ในหน้าทับสรรหมาให้ญ ผู้วิจัยพบว่าไม้ตัน ไม้โปรย ไม้แตก มีโครงสร้างของหน้าทับแต่ละไม้ย่อยลงไปอีกโดยผู้วิจัยได้ทำการสรุปข้อมูลจากหนังสือแม่ไม้เพลงกลองดังนี้

ไม้ตัน ประกอบไปด้วยไม้ต่าง ๆ 9 ไม้ ดังนี้ ไม้ตัน, ร่ายกลาง, ควงต่าน, ลุ่ยน้อย, ตอนกลางไม้, ขัดต่าน, ควงต่าน, ลุ่ยใหญ่, พร้อมลงโยน ออกโยน

ไม้โปรย ประกอบไปด้วยไม้ต่าง ๆ 11 ไม้ ดังนี้ หัวโปรย, ลุ่ยใหญ่, เข้าตัน, ร่ายกลาง, ควงต่าน, ลุ่ยน้อย, ตอนกลางไม้, ขัดต่าน, ควงต่าน, ลุ่ยใหญ่, พร้อมลงโยน ออกโยน

ไม้แตก ประกอบไปด้วยไม้ต่าง ๆ 11 ไม้ ดังนี้ หัวไม้แตก, ลุ่ยใหญ่, เข้าตัน, ร่ายกลาง, ควงต่าน, ลุ่ยน้อย, ตอนกลางไม้, ขัดต่าน, ควงต่าน, ลุ่ยใหญ่, พร้อมลงโยน ออกโยน (มนัส ขาวปลื้ม, 2541, น. 84-90)

โครงสร้างของหน้าทับเพลงสรรหมาให้ญมีการแยกย่อยไม้ต่าง ๆ ออกเป็นไม้หลัก 3 ไม้ และไม้ย่อยต่าง ๆ อีกมากมาย จากการสืบค้นข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับหน้าทับสรรหมาให้ญผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิได้แก่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ว่า

ฉันได้เข้าไปเรียนกับครูพริ้ง ดนตรีรส และได้พบกับภรรยาของท่านคือ ครูทรัพย์ ภรรยาของครูท่านบอกกับฉันว่ามาช้าไปนิดเดียวเอง เมื่อลักรู้มีคนมาต่อสรรหามาจากครูพริ้งไป ซึ่งครูพริ้งได้บอกกับฉันในภายหลังว่า ฉันต่อให้หน้าทับสรรหามาให้เขาไปแค่สามไม้เพียงเท่านั้น (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 4 สิงหาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้นที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีที่ได้กล่าวไว้ว่าผู้วิจัยพบว่าการกล่าวของครูพริ้ง ดนตรีรส ที่ได้กล่าวกับรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีว่าได้ถ่ายทอดหน้าทับสรรหามาให้ไปแค่สามไม้เพียงเท่านั้น อาจจะเป็นไปได้ว่าหน้าทับสรรหมาให้ญอาจจะมีมากกว่านั้นก็เป็นได้

ซึ่งผู้วิจัยยังได้ข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับสระหม่าใหญ่จากรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรระ คมขำ เกี่ยวกับหน้าทับสระหม่าใหญ่ว่า

ตอนที่ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ถ่ายทอดหน้าทับสระหม่าใหญ่ให้ครั้งนั้น ครูได้บอกไว้ว่าหน้าทับอาจจะมามากกว่านี้ก็เป็นได้เนื่องจากสายการสืบทอดในสำนัก ที่ใช้ในงานพระราชพิธีอาจจะใช้ไม่ยาวมากเนื่องจากเป็นการเสด็จพระราชดำเนินและไม่กลองเป็นเรื่องของหน้าทับที่มีการเปลี่ยนหัวและการซ้ำท้าย ก็อาจจะเป็นไปได้ที่จะมามากกว่าสามไม้ และครูบุญช่วย แสงอนันต์ยังเล่าต่อไปว่า ครูของครูได้เคยเล่าว่า ตอนนั้นนั่งเรือข้ามฝั่งไปวัดราชโอรสซึ่งปีพายุแฉกนั้นมียี่สิบสี่เรื่องสระหม่ามากแต่ก็ไม่ได้รับการถ่ายทอดมา อีกทั้งต้นกำเนิดที่ได้ทบทวนกันยังเป็นเรื่องกระบวนการปักกลองที่สำนักการสังคีต ยุคนั้นจะมีครูของครูบุญช่วย แสงอนันต์หลายท่านได้แก่ ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูพิชญ์ แซ่มบาง ครูจรัญ ต้นมีสุข ครูแก้ว โกมลวาทิน ครูเทียบ คงลายทอง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่ได้ถ่ายทอดไว้ให้ที่สำนักการสังคีตโดยทั้งสิ้น (ภัทรระ คมขำ, สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้นที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีและรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรระ คมขำ กล่าวไว้ว่าผู้วิจัยสรุปความได้ว่าการถ่ายทอดหน้าทับสระหม่าใหญ่เป็นเรื่องของสำนักซึ่งอาจจะมีมากกว่าสามไม้จากเดิมก็เป็นไปได้ อีกทั้งหน้าทับสระหม่าใหญ่ยังเป็นการเปลี่ยนหัวและซ้ำท้ายอีกด้วย อีกทั้งหน้าทับสระหม่าใหญ่ยังเป็นเรื่องเฉพาะระหว่างปี่ชวาและกลองแขก

ในกลวิธีพิเศษของการตีสระหม่าใหญ่นั้น รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรระ คมขำ ยังกล่าวกับผู้วิจัยต่อไปอีกว่า

ต้องท่องหน้าทับให้ขึ้นใจทั้งตัวผู้และตัวเมีย เมื่อใดที่ตีหน้าต๋านหรือหน้ารุ่มชนกันถือว่าล้มผู้ตีกลองแขกจะรู้ดี และเมื่อใดที่ล้มจะนัดแนะในการตั้งต้นที่โยนเพื่อตั้งไม้หน้าทับใหม่จนกว่าจะสมบูรณ์ และวิธีการออกโยนแปลงเป็นหน้าที่ของกลองแขกตัวผู้ที่จะตีย้ำในเสียงดังเพื่อเรียกกลองตัวเมียให้เข้าหน้าทับสู่การโยนและแปลง ในขณะนั้นคนปี่จะต้องฟังเสียงกลองแขกตัวผู้และสังเกตให้ดีว่ากำลังจะออกโยนและแปลงในช่วงไหน ต้องอาศัยการฟังและการฝึกซ้อมให้ดี ซึ่งกระบวนการของปี่ชวาและกลองแขกจึงเป็นเรื่องของบุคคลเฉพาะกลุ่ม ปี่ชวากับกลองแขกควรจะต้องเป็นบุคคลกลุ่มเดียวกันไป (ภัทรระ คมขำ, สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2565)

ผู้วิจัยได้คัดลอกโครงสร้างของหน้าทับเพลงสรรหมาให้ใหญ่มาจากหนังสือแม่ไม้เพลงกลองของ
 क्रमनัส ขาวปลื้ม เพื่อให้เห็นโครงสร้างของแต่ละไม้ที่ชัดเจน โดยผู้วิจัยแบ่งออกเป็นตัวผู้และตัวเมีย
 อีกทั้งยังแยกย่อยไม้ต่าง ๆ ในหน้าทับสรรหมาให้ใหญ่ไว้ดังนี้

โครงสร้างหน้าทับสรรหมาให้ใหญ่ กลองแขกตัวผู้ ไม้ต้น

ไม้ต้น

--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต
--- ต	--- นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - นุ	- ต - ต

ร่ายกลาง

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต		

ควงด้าน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต		

ลู่สั้น

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--------	----------	----------	---------	--------	---------	--------	---------

ตอนกลางไม้

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต		

ขัดด้าน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--- ต	--- ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต

ควงด้าน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต		

ลู่ใหญ่

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต			

พร้อมลงโยน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	--- ต	--- ต	
--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ

โยน

--- นุ	- จ - นั	--- นุ	--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ
--------	----------	--------	--------	----------	----------

โครงสร้างหน้าทับสระหมาใหญ่ กลองแขกตัวผู้ ไม่โปรย

หัวโปรย

- ต - -	- นุ - ต	---	--- ต	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต
---------	----------	-----	-------	--------	---------	--------	---------

ลุ้ยใหญ่

--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต
--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต			

เข้าตัน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--------	----------	----------	----------	---------	--------	---------	--------	---------

ร่ายกลาง

--- นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต		

ควงต๋าน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต		

ลุ้ยน้อย

--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--------	----------	----------	---------	--------	---------	--------	---------

ตอนกลางไม้

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต		

ขัดต๋าน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต
--- ต	--- ต	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต

ควงด้าน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต		

ลุ่ยใหญ่

--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต
--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต			

พร้อมลงโยน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	--- ต	--- ต	
--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ

โยน

--- นุ	- จ - นั	--- นุ	--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ
--------	----------	--------	--------	----------	----------

โครงสร้างหน้าทับสระหว่าใหญ่ กลองแขกตัวผู้ ไม่แตก

หัวไม้แตก

--- นุ	- จ - นั	- ต - นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--------	----------	----------	---------	--------	---------	--------	---------

ลุ่ยใหญ่

--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต
--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต			

เข้าตัน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--------	----------	----------	----------	---------	--------	---------	--------	---------

ร่ายกลาง

--- นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต		

ควงด้าน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต		

ลุ่ยน้อย

--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--------	----------	----------	---------	--------	---------	--------	---------

ตอนกลางไม้

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต		

ขัดต๋าน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต
--- ต	--- ต	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต

ควงต๋าน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต		

ล้วยใหญ่

--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต
--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต			

พร้อมลงโยน

--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	--- ต	--- ต	
--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ

โยน

--- นุ	- จ - นั	--- นุ	--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ
--------	----------	--------	--------	----------	----------

ถอนข้างลง ออกแปลง

--- ต	- ต - ต	- ต - ต					
- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
- ต - ต	- ต - ต	-- ต -	ต ต --	ต - ต ต	- จ ต จ		

ออกชั้นเดียวตามที่เห็นควร แล้วลงจับ

ลงจับ

--- ป	--- ป	--- ต	--- ป	--- ป	--- ต			
--- ป	--- ป	--- ต	--- นั	- ต - -	- ต - นุ			
--- นั	- ต - -	- ต - นุ	--- นั	- ต - -	- ต - นุ			
--- นั	- ต - -	- ต - นุ	--- นั	- ต - นุ	- ต - นั	--- นั	- ต - นุ	- ต - นั
--- นุ	- จ - นั	--- นุ	--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ			

โครงสร้างหน้าทับสระหว่าใหญ่ กลองแขกตัวเมีย ไม้ตัน

ไม้ตัน

----	----	--- ท	- นุ --	- นื --	
--- ท	- นุ --	- นื --	--- ท	- นุ --	- นื --
--- ท	- นุ --	- ท --	--- ท	- นุ --	- ท --

ร่ายกลาง

--- ท	- นุ - ท	- นื - ท	--- ท	- นุ --	- นื - ท		
--- จ	- นุ - ท	- นื --	- ท --	- นุ --	- นื - ท		
--- จ	- นุ - ถ	- ถาด --	- ท --	- นุ --	- นื - ท		
--- ท	- ท --	- นื - ท	--- ท	- นุ --	- นื - ท		
--- จ	- นุ - ท	- นื --	- ท --	- นุ --	- นื - ท		
--- จ	- นุ - จ	- นื --	- ท --	- นุ --	- นื - ท		
--- จ	- นุ - ท	- นื --	- ท --	- นุ --	- นื - ท		
--- จ	- นุ - ถ	- ถาด --	- ท --	- นุ --	- นื - ท		
--- ท	- ท --	- ท --	- ท --	- นุ --	- นื - ท		
--- จ	- นุ - ท	- นื --	- ท --	- นุ --	- นื - ท		
--- จ	- นุ - ถ	- ถาด --	- ท --	- นุ --	- นื - ท		
--- ท	- ท --	- นื - ท	--- ท	- นุ - ท	- นื - ท		
--- ท	- นุ --	- นื - ท	--- จ	- นุ - ท	- นื --	- ท --	
- นุ --	- นื - ท	--- ท	- ท --	- ท --	- ท --	- นุ --	- นื --

โยน

--- จ	- นุ --	- นื --	--- ท	- นุ --	- นื --
-------	---------	---------	-------	---------	---------

โครงสร้างหน้าทับสระหว่าใหญ่ กลองแขกตัวเมีย ไม้โปรย

--- จ	- นุ - ถ	- ถาด --	- ท --	- นุ --	- นื - ท	--- ท	- ท --	- นื - ท
--- ท	- นุ - ท	- นื - ท	--- ท	- นุ --	- นื - ท			
--- จ	- นุ - ท	- นื --	- ท --	- นุ --	- นื - ท			
--- ท	- นุ --	- ท --	--- ท	- นุ --	- ท --			

ร่ายกลาง

--- ท	- นุ - ท	- นื - ท	--- ท	- นุ --	- นื - ท
-------	----------	----------	-------	---------	----------

- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท		
- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท		
- - - ท	- ท - -	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท		
- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท		
- - - จ	- นุ - จ	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท		
- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท		
- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท		
- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท		
- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท		
- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท		
- - - ท	- ท - -	- นั - ท	- - - ท	- นุ - ท	- นั - ท		
- - - ท	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	
- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - -

โยน

- - - จ	- นุ - -	- นั - -	- - - ท	- นุ - -	- นั - -
---------	----------	----------	---------	----------	----------

โครงสร้างหน้าทับสระหว่าใหญ่ กลองแขกตัวเมีย ไม่แตก

- - - จ	- นุ - ท	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท
---------	----------	----------	---------	----------	-----------	---------	----------	----------

ร่ายใหญ่

- - - ท	- ท - -	- นั - ท	- - - ท	- นุ - ท	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท
- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท			
- - - ท	- นุ - -	- ท - -	- - - ท	- นุ - -	- ท - -			

ร่ายกลาง

- - - ท	- นุ - ท	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท
- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท
- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท
- - - ท	- ท - -	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท
- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท
- - - จ	- นุ - จ	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท

- - - จ	- น - ท	- นั - -	- ท - -	- น - -	- นั - ท		
- - - จ	- น - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- น - -	- นั - ท		
- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- น - -	- นั - ท		
- - - จ	- น - ท	- นั - -	- ท - -	- น - -	- นั - ท		
- - - จ	- น - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- น - -	- นั - ท		
- - - ท	- ท - -	- นั - ท	- - - ท	- น - ท	- นั - ท		
- - - ท	- น - -	- นั - ท	- - - จ	- น - ท	- นั - -	- ท - -	
- น - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- น - -	- นั - -

โยน

- - - จ	- น - -	- นั - -	- - - ท	- น - -	- นั - -
---------	---------	----------	---------	---------	----------

โยนออกแปลง

- - - จ	- น - -	- นั - -	- - - ท	- ป - ป
---------	---------	----------	---------	---------

ถอนซ้ำ ออกแปลง

- ป - ป	- - - ป	- - - ป	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท
จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	
จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	ฯลฯ	- ท - ท	

ออกชั้นเดียวตามที่เห็นควร แล้วลงจบ

ลงจบ

- - - ป	- - - ป	- - - ท	- - - ป	- - - ป	- - - ท
- - - ป	- - - ป	- - - ท	- - - ป	- นั - -	- น - ท
- - - ท	- นั - -	- น - ท	- - - ป	- นั - -	- น - ท
- - - ท	- นั - -	- น - ท	- - - ป	- นั - ท	- น - ท
- - - ท	- นั - -	- น - ท	- น - -	- นั - -	
- - - จ	- นั - -	- น - -	- - - ท	- นั - -	- น - -

เมื่อนำโครงสร้างของหน้าทับสระหมาให้ใหญ่ทั้งหมดมารวมกันจะได้หน้าทับสระหมาให้ใหญ่ดังตารางบันทึกโน้ตต่อไปนี้ หน้าทับสระหมาให้ใหญ่ชุดนี้ผู้วิจัยได้คัดลอกมาจากหนังสือแม่ไม้เพลงกลองของครูมนัส ขาวปลื้มในหน้าที่ 78-83 เพื่อนำมาเป็นตัวอย่างในการจำแนกหาโครงสร้างของหน้าทับสระหมาให้ใหญ่

หน้าทับสระหว่าใหญ่
(ทำนองจากหนังสือแม่ไม้เพลงกลอง क्रमन्स ขวบล้อม)

ไม้ตัน

ตัวผู้	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต
ตัวเมีย	----	----	--- ท	- นุ --	- นั --	--- ท	- นุ --	- นั --

ตัวผู้	--- ต	--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	--- ท	- นุ --	- นั --	--- ท	- นุ --	- ท --	--- ท	- นุ --

ตัวผู้	--- นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท --	--- ท	- นุ - ท	- นั - ท	--- ท	- นุ --	- นั - ท	--- จ

ตัวผู้	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- นุ - ท	- นั --	- ท --	- นุ --	- นั - ท	--- จ	- นุ - ถ	- ถาด --

ตัวผู้	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	--- ท	- นุ --	- นั - ท	--- ท	- ท --	- นั - ท	--- ท	- นุ --

ตัวผู้	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต
ตัวเมีย	- นั - ท	--- จ	- นุ - ท	- นั --	- ท --	- นุ --	- นั - ท	--- จ

ตัวผู้	--- นุ	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- นุ - จ	- นั --	- ท --	- นุ --	- นั - ท	--- จ	- นุ - ท	- นั --

ตัวผู้	--- นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	--- นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท --	- นุ --	- นั - ท	--- จ	- นุ - ถ	- ถาด --	- ท --	- นุ --

ตัวผู้	--- นั	- ต - ต	--- ต	--- ต	--- นุ	- ต - ต	--- นั	- ต - ต
ตัวเมีย	- นั - ท	--- ท	- ท --	- ท --	- ท --	- นุ --	- นั - ท	--- จ

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ
ตัวเมีย	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -	- นั - ท	- - - ท	- นุ - ท

ตัวผู้	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ
ตัวเมีย	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -

ตัวผู้	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั
ตัวเมีย	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - -

โยน

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- - - นุ	- จ - นั	- - - นุ	- - - นุ
ตัวเมีย	- - - จ	- นุ - -	- นั - -	- - - ท	- นุ - -	- นั - -	- - - จ	- นุ - -

ตัวผู้	- ต - นั	- ต - นุ	- - - นุ	- จ - นั	- - - นุ	- - - นุ	- ต - นั	- ต - นุ
ตัวเมีย	- นั - -	- - - ท	- นุ - -	- นั - -	- - - จ	- นุ - -	- นั - -	- - - ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ไม้โปรย

ตัวผู้	- - - นุ	- จ - นั	- - - นุ	- - - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - -	- นุ - ต
ตัวเมีย	- นุ - -	- นั - -	- - - จ	- นุ - -	- นั - -	- - - ท	- นุ - -	- นั - -

ตัวผู้	- - - -	- - - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นั
ตัวเมีย	- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -

ตัวผู้	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ
ตัวเมีย	- นั - ท	- - - ท	- นุ - ท	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต
ตัวเมีย	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- ท - -

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	ต - นุ	ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท - -	- นุ - -	- ท - -	- - - ท	- นุ - ท	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -

ตัวผู้	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ
ตัวเมีย	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ

ตัวผู้	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นั
ตัวเมีย	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -	- นั - ท

ตัวผู้	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ
ตัวเมีย	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -

ตัวผู้	- ต - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต
ตัวเมีย	- นั - ท	- - - จ	- นุ - จ	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต
ตัวเมีย	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- นุ - -

ตัวผู้	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ
ตัวเมีย	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ

ตัวผู้	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นั
ตัวเมีย	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -	- นั - ท

ตัวผู้	ต - นุ	ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ
ตัวเมีย	- - - ท	- นุ - ท	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - นุ
ตัวเมีย	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -

โยน

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- - - นุ	- จ - นั
ตัวเมีย	- นุ - -	- นั - -	- - - จ	- นุ - -	- นั - -	- - - ท	- นุ - -	- นั - -

ตัวผู้	- - - นุ	- - - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- - - นุ	- จ - นั	- - - นุ	- - - นุ
ตัวเมีย	- - - จ	- นุ - -	- นั - -	- - - ท	- นุ - -	- นั - -	- - - จ	- นุ - -

ตัวผู้	- ต - นั	- ต - นุ	- - - นุ	- จ - นั	- - - นุ	- - - นุ	- ต - นั	- ต - นุ
ตัวเมีย	- นั - -	- - - ท	- นุ - -	- นั - -	- - - จ	- นุ - -	- นั - -	- - - จ

ไม้แตก

ตัวผู้	- - - นุ	- จ - นั	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- นุ - ท	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ถ	- ถาค - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั
ตัวเมีย	- - - ท	- ท - -	- นั - ท	- - - ท	- นุ - ท	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท

ตัวผู้	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั
ตัวเมีย	- นุ - -	- ท - -	- - - ท	- นุ - -	- ท - -	- - - ท	- นุ - ท	- นั - ท

ตัวผู้	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ
ตัวเมีย	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -

ตัวผู้	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต
ตัวเมีย	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท - -	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - จ	- นั - -	- ท - -	- นุ - -

ตัวผู้	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ
ตัวเมีย	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ

ตัวผู้	- ต - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - ต	- - - ต
ตัวเมีย	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ
ตัวเมีย	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -

ตัวผู้	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นั	- ต - ต
ตัวเมีย	- นั - ท	- - - จ	- นุ - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท

ตัวผู้	- - - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - นุ	- ต - ต	- - - นั
ตัวเมีย	- ท - -	- นั - ท	- - - ท	- นุ - ท	- นั - ท	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นุ	- ต - ต	- - - นุ	- ต - นุ	- ต - นั	- ต - ต	- - - ต
ตัวเมีย	- - - จ	- นุ - ท	- นั - -	- ท - -	- นุ - -	- นั - ท	- - - ท	- ท - -

โยน

ตัวผู้	- - - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น
ตัวเมีย	- ท - -	- ท - -	- น - -	- น - -	- - - จ	- น - -	- น - -	- - - ท

ตัวผู้	- - - น	- จ - น	- - - น	- - - น	- ต - น	- ต - น	- - - น	- จ - น
ตัวเมีย	- น - -	- น - -	- - - จ	- น - -	- น - -	- - - ท	- น - -	- น - -

ตัวผู้	- - - น	- - - น	- ต - น	- ต - น	- - - น	- จ - น	- - - น	- - - น
ตัวเมีย	- - - จ	- น - -	- น - -	- - - ท	- น - -	- น - -	- - - จ	- น - -

ถอนข้าลงออกแปลง

ตัวผู้	- ต - น	- ต - น	- - - -	- - - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - -	- - - ท	- ป - ป	- - - ป	- - - ป	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท

ตัวผู้	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ตัวเมีย	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท					

ตัวผู้	- - ต -	ต ต - -	ต - ต ต	- จ ต จ
ตัวเมีย	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	- ท - ท

ออกชั้นเดียวตามที่เห็นควร แล้วลงจับ

ลงจับ

ตัวผู้	- - - ป	- - - ป	- - - ต	- - - ป	- - - ป	- - - ต	- - - ป	- - - ป
ตัวเมีย	- - - ป	- - - ป	- - - ท	- - - ป	- - - ป	- - - ท	- - - ป	- - - ป

ตัวผู้	- - - ต	- - - น	- ต - -	- ต - น	- - - น	- ต - -	- ต - น	- - - น
ตัวเมีย	- - - ท	- - - ป	- น - -	- น - ท	- - - ท	- น - -	- น - ท	- - - ป

ตัวผู้	- ต - -	- ต - น	- - - น	- ต - -	- ต - น	- - - น	- ต - น	- ต - น
ตัวเมีย	- น - -	- น - ท	- - - ท	- น - -	- น - ท	- - - ป	- น - ท	- น - ท

ตัวผู้	- - - นั	- ต - -	- ต - นุ	- - - นุ	- จ - นั	- - - นุ	- - - นุ	- ต - นั
ตัวเมีย	- - - ท	- นุ - -	- นั - ท	- นุ - -	- นั - -	- - - จ	- นุ - -	- นั - -

ตัวผู้	- ต - นุ	- - - -	- - - -
ตัวเมีย	- - - ท	- นุ - -	- นั - -

สรุปผลการวิเคราะห์

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงสรรหม่าใหญ่ของปี่ชวาและวิเคราะห์โครงสร้างของเพลงสรรหม่าใหญ่ทั้งปี่ชวาและกลองแขกผู้วิจัยพบว่าเพลงสรรหม่าใหญ่ของปี่ชวาโครงสร้างประกอบด้วยเพลง 3 เพลง ได้แก่ สรรหม่า โยนและแปลง ทำนองสรรหม่าพบว่าลักษณะของทำนองสามารถยืดหรือขยายได้ไม่มีจังหวะที่ตายตัว ลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงสรรหม่าจะเป็นแบบลอยจังหวะ คล้ายกับเพลงรวัหรือเพลงเดี่ยวเชิดนอกที่มีการลอยจังหวะสามารถยืดหรือขยายทำนองได้อย่างอิสระ โดยการดำเนินทำนองจะสั้นหรือจะยาวขึ้นอยู่กับอารมณ์ของผู้เป่าในตอนนั้น เพลงสรรหม่ามีรายละเอียดย่อยเข้าไปอีกคือในตัวเพลงแบ่งออกเป็น 4 ท่า ซึ่งคำว่าท่าอาจจะหมายถึงท่อน แต่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดมาพบว่ามีเพียงแค่ 4 ท่าเท่านั้น ท่าที่ 1 มีการใช้กลุ่มเสียงปี่ชวาเสียงกลางเป็นกลุ่มเสียงหลักในการดำเนินทำนอง ท่าที่ 2 มีการใช้กลุ่มเสียงปี่ชวาเสียงแหลมในการดำเนินทำนอง ท่าที่ 3 มีการใช้กลุ่มเสียงต่ำกับกลุ่มเสียงกลางในการดำเนินทำนอง ท่าที่ 4 มีการใช้กลุ่มเสียงแหลมและกลุ่มเสียงกลางในการดำเนินทำนอง ซึ่งทำนองเพลงสรรหม่าทั้ง 4 ท่านี้เป็นเพียงแค่โครงสร้างของเพลงเท่านั้นในการปฏิบัติจริงผู้เป่าจะขยายหรือยุบทำนองสามารถทำได้ ทำนองโยนพบว่า ทำนองนี้เป็นทำนองเพียงสั้น ๆ ที่ใช้เชื่อมระหว่างเพลงสรรหม่าไปยังเพลงแปลง โดยการจะเข้าหรือจะออกเพลงนี้ผู้เป่าปี่ชวาจะต้องคอยฟังกลองแขกและฉิ่งให้ดี ในช่วงต้นของทำนองเป็นการบังคับเข้าจังหวะ แต่ในช่วงท้ายพบว่าเป็นการลอยจังหวะเพื่อเชื่อมไปยังเพลงแปลง เพลงแปลงพบว่าการดำเนินทำนองในเพลงแปลงเป็นการดำเนินทำนองเหมือนเพลงโดยทั่วไป จะไม่มีลอยจังหวะอย่างเพลงสรรหม่าหรือเพลงโยน โดยตัวทำนองสามารถแบ่งเป็นประโยคได้อย่างชัดเจน ทำนองในเพลงแปลงมีการใช้กลวิธีพิเศษเข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองอยู่มากมาย เช่น การปรับ การตีนิ้ว การตอดลม เนื่องจากทำนองในเพลงแปลงเป็นทำนองที่มีความเร็ว ทำให้ผู้เป่าอาจจะมีการหยิบกลวิธีพิเศษเข้ามาใช้ช่วยให้บรรเลงได้สะดวกยิ่งขึ้น เมื่อเสร็จสิ้นการบรรเลงแปลงแล้วจะมีการลงแบบหยดน้ำซึ่งการลงแบบหยดน้ำพบว่าเป็นทำนองหนึ่งของเพลงสรรหม่าใหญ่ที่ใช้ในการบรรเลงให้ลงจบพร้อมกันกับหน้าทับของกลองแขก

โครงสร้างหน้าทับสระหมาใหญ่ของกลองแขกผู้วิจัยพบว่าหน้าทับประกอบด้วย 3 ไม้หลัก ๆ ได้แก่ ไม้ตัน ไม้โปรย ไม้แตก ซึ่งไม้ต่าง ๆ ก็มีส่วประกอบที่ย่อยลงไปอีก ไม้ต่าง ๆ หน้าทับเพลงสระหมาใหญ่ มีลักษณะเหมือนการบรรเลงเพลงเชิดคือเป็นการเปลี่ยนหัวและซ้ำทำนองดังนี้

1. ไม้ตัน

หัว : ไม้ตัน

ท้าย : ร่ายกลาง, ควงต่าน, ลุ่ยน้อย, ตอนกลางไม้, ชัดต่าน, ควงต่าน, ลุ่ยใหญ่, พร้อมลงโยน ออกโยน

2. ไม้โปรย

หัว : หัวโปรย, ลุ่ยใหญ่, เข้าตัน

ท้าย : ร่ายกลาง, ควงต่าน, ลุ่ยน้อย, ตอนกลางไม้, ชัดต่าน, ควงต่าน, ลุ่ยใหญ่, พร้อมลงโยน ออกโยน

3. ไม้แตก

หัว : หัวไม้แตก, ลุ่ยใหญ่, เข้าตัน

ท้าย : ร่ายกลาง, ควงต่าน, ลุ่ยน้อย, ตอนกลางไม้, ชัดต่าน, ควงต่าน, ลุ่ยใหญ่, พร้อมลงโยน ออกโยน

จะเห็นว่าโครงสร้างของหน้าทับเพลงสระหมาใหญ่มีลักษณะการเปลี่ยนหัวซ้ำทำนองอยู่ทุกไม้ อีกทั้งยังพบว่าภายในแต่ละไม้ก็มีการซ้ำหน้าทับอยู่ด้วยคือควงต่านโครงสร้างของหน้าทับเพลงสระหมาใหญ่มีความสลับซับซ้อนกันไปมาระหว่างกลองแขกตัวผู้และกลองแขกตัวเมีย หากผู้บรรเลงตีเพียงตัวเดียวก็ดูเหมือนจะไม่มี ความซับซ้อนอะไร แต่หากเข้าคู่กันระหว่างตัวผู้ตัวเมียจะพบว่า ลักษณะการดำเนินหน้าทับมีการสลับซับซ้อนกันไปมาโดยผู้ที่ตีได้จะต้องผ่านการศึกษาและได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้เชี่ยวชาญให้มีความรู้แตกฉานและครบถ้วนขององค์ประกอบหน้าทับเพลงสระหมาใหญ่

การจะนำเพลงสระหมาใหญ่ไปใช้ในเรื่องของการใช้ในงานพระราชพิธีหรืองานประกอบการแสดงผู้ที่นำไปใช้ควรจะต้องได้รับการศึกษาและการถ่ายทอดจากครูผู้เชี่ยวชาญให้ครบถ้วนเนื่องจากตัวเพลงสระหมาใหญ่และตัวหน้าทับมีความสลับซับซ้อนไปมา อีกทั้งยังต้องสัมพันธ์กันระหว่างปี่ชวาและกลองแขกผู้บรรเลงปี่ชวาและกลองแขกควรจะต้องเป็นผู้ที่รู้จักกันและเคยบรรเลงร่วมกันมาก่อน เพราะในทำนองของโยน แปร และ การลงจบปี่ชวากลองแขกจะต้องรู้จักกันว่าจะเข้าหรือออกในทำนองใดและจะลงจบในทำนองใด

บทที่ 5

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุป

จากการศึกษาอัตลักษณ์และโครงสร้างเพลงสระหม่าใหญ่ของปี่ชวาและกลองแขกพบว่า โครงสร้างของทำนองเพลงสระหม่าใหญ่ประกอบด้วย 3 ทำนองได้แก่ สระหม่า โยน แปลง ทำนอง สระหม่ากับทำนองโยน พบว่ามีลักษณะพิเศษคือเป็นเพลงที่ไม่มีจังหวะตายตัว ผู้บรรเลงสามารถยืด หรือขยายทำนองเพื่อแสดงศักยภาพของผู้เป่าปี่ชวาได้เป็นอย่างดี แต่ถึงอย่างนั้นยังคงบรรเลงอยู่ ภายในโครงสร้างของทำนองเพลงสระหม่าและทำนองโยนอยู่ ทำนองแปลงมีลักษณะการดำเนิน ทำนองที่เหมือนเพลงปกติทั่วไปแต่ในบางประโยคพบว่าสามารถยืดหรือขยายทำนองนั้นให้มีความยาว หรือสั้นลงได้ ผู้บรรเลงสามารถลดทำนองลงหรือขยายทำนองในบางส่วนได้บ้าง หน้าทับเพลงสระหม่า ใหญ่ พบว่ามีโครงสร้างประกอบด้วย 3 ไม้หลัก ๆ ได้แก่ ไม้ต้น ไม้โปรย ไม้แตก ในแต่ละไม้ก็จะมีหน้า ทับย่อยลงไปอีก ซึ่งลักษณะของหน้าทับแต่ละไม้พบว่ามีลักษณะโครงสร้างเหมือนกับเพลงเซตคือเป็น การเปลี่ยนหัวไม้และซ้ำท้ายของแต่ละไม้ เช่น หัวไม้ต้น ซ้ำท้าย หัวไม้โปรย ซ้ำท้าย หัวไม้แตก ซ้ำท้าย ทุกไม้ของหน้าทับจะถูกคั่นด้วยหน้าทับโยนเป็นจุดพักก่อนจะเปลี่ยนไปไม้ถัดไป การออกแปลง ในเพลงสระหม่าใหญ่ กลองแขกตัวผู้จะตีเรียกกลองแขกตัวเมียก่อนจะออกแปลง หลังจบทำนองแปลง จะลงจบด้วยทำนองที่เรียกว่าหยดน้ำ

การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูป๊ีบ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่ามีการทำ พิธีกรรมก่อนการถ่ายทอดเพลงโดยจะมีอยู่ 2 แบบคือ การตั้งพิธีคำนับครูกับการใช้ดอกไม้ธูปเทียน โดยครูป๊ีบจะใช้ดุสยพินิจเป็นรายบุคคลไปหากผู้ที่รับการถ่ายทอดยังไม่ได้ผ่านการเรียนจากครูป๊ีบมา ก่อนจะมีการพิธีคำนับครู แต่หากได้ผ่านการเรียนกับครูป๊ีบมาแล้วก็นำดอกไม้ธูปเทียนมากราบครู เพื่อขอรับการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ โดยดุสยพินิจนั้นจะขึ้นอยู่กับครูผู้ถ่ายทอด เมื่อมีการทำ พิธีกรรมเสร็จสิ้นแล้ว การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ในขั้นต้นครูป๊ีบจะแนะนำผู้เรียนในเรื่องของ ลึนปี่ชวา และพื้นฐานของปี่ชวา หากผ่านกระบวนการนี้แล้วจะเริ่มต่อเพลงสระหม่าใหญ่ตั้งแต่ท่าที่ 1-4 โดยแต่ละท่าจะมีลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันออกไป ในท่าที่ 1 ใช้กลุ่มเสียงกลาง ดำเนินทำนอง ท่าที่ 2 ใช้กลุ่มเสียงแหลมดำเนินทำนอง ท่าที่ 3 ใช้กลุ่มเสียงต่ำและกลุ่มเสียงกลาง ดำเนินทำนอง ท่าที่ 4 ใช้กลุ่มเสียงแหลมและกลุ่มเสียงกลางดำเนินทำนอง เมื่อเสร็จสิ้นแล้วครูจึงต่อ ทำนองโยนและทำนองแปลงตามลำดับจนเสร็จสิ้นกระบวนการของเพลงสระหม่าใหญ่ ภายหลังจาก การถ่ายทอดครูป๊ีบ คงลายทองจะอธิบายข้อควรปฏิบัติคือหลังจากการต่อเพลงสระหม่าใหญ่หรือการ นำเพลงไปใช้แล้ว ในวันถัดไปให้ไปทำบุญตักบาตรอุทิศบุญกุศลให้แก่ครูอาจารย์ทางด้านดุริยางคศิลป์

ไทย อีกทั้งไม่ควรนำเพลงสรรหม่าใหญ่ไปใช้ในงานอวมงคลซึ่งถือเป็นข้อห้ามที่ไม่ควรปฏิบัติเป็นอย่างยิ่ง การนำเพลงสรรหม่าใหญ่ไปใช้มีอยู่ด้วยกันแค่ 3 งานคือ งานพระราชพิธีฯ วงเครื่องสายปี่ชวา และการประกอบการแสดง การนำไปใช้วงเครื่องสายปี่ชวาพบว่าหลังจากการออกเพลงสรรหม่าใหญ่จะมีการออกภาษา ซึ่งในสมัยโบราณการออกภาษานั้นมีอยู่ด้วยกัน 2 ชุด ชุดแรกได้แก่ จีน ฝรั่ง ชุดที่ 2 ได้แก่ แยก ลาว การนำไปใช้ประกอบการแสดงเมื่อนำเพลงสรรหม่าใหญ่ไปใช้จะไม่เรียกว่าสรรหม่าแต่จะเรียกว่าโยนกับแปลงแทน เพราะหน้าทับกลองแขกมิได้ดีหน้าทับสรรหม่าใหญ่แต่ดีหน้าทับโยนกับแปลง

5.2 ข้อเสนอแนะ

ครูปี่บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องเป่าไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในปัจจุบันท่านทำหน้าที่เป็นอาจารย์พิเศษให้สถาบันต่าง ๆ เช่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ยังคงมีเครื่องเป่าไทยอีกหลายชนิดและบทเพลงอีกหลาย ๆ เพลงที่ยังไม่ปรากฏว่ามีการรับการถ่ายทอดจากครูปี่บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ในลักษณะการทำวิจัยเชิงลึก อีกทั้งยังมีบทเพลงปี่ชวามากหลายเพลงที่ควรค่าแก่การรักษาไว้เพราะมีคุณประโยชน์แก่ผู้เรียนเครื่องเป่าเป็นอย่างมาก เช่น เพลงสำหรับอาวุธ ที่ใช้ประกอบการแสดงกระบี่กระบอง ได้แก่ เพลงมอญรำดาบ เพลงกระบี่ลีลา เพลงลงสร่ง เพลงโลม ๆ ประเด็นที่กล่าวมานั้นล้วนเป็นสิ่งที่มีความสำคัญค่าที่ควรจะทำวิจัยสืบเนื่องและเผยแพร่ให้เป็นประโยชน์ต่อวิชาการทางด้านดนตรีไทยสืบต่อไป

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (2545). **บทละครใน เรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง**. เอกสารประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนา. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.
- กรมศิลปากร. (2545). **บทละครใน เรื่องอิเหนา ตอนปันหยีรบระตูปุศลิหนะ**. เอกสารประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนา. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.
- กรมศิลปากร. (2545). **บทละครใน เรื่องอิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง**. เอกสารประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนา. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.
- กรเอก จิตรกระบุญ. (2563). **อาศรมศึกษา: ครูจักรายุทธ ไหลสกุล**. ภาควิชาการศึกษา ปลายปีการศึกษา 2562 และภาควิชาการศึกษาต้น ปีการศึกษา 2563 ตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ (ส.ย.ช.). (2540). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยโดยนายบุญธรรม ตราโมท**. กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์.
- จักรายุทธ ไหลสกุล. **สัมภาษณ์**. 9 พฤษภาคม 2565.
- จักรายุทธ ไหลสกุล. **สัมภาษณ์**. 18 พฤษภาคม 2565.
- จักรายุทธ ไหลสกุล. **สัมภาษณ์**. 21 พฤษภาคม 2565.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2530). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.
- ฐิระพล น้อยนิตย์. (2559). **การเข้าหน้าทับ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บัวเงิน.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย**. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ธนากรกสิกรไทย. (2538). **ดุริยศาสตร์ของมนตรี ตราโมท**. กรุงเทพมหานคร: ธนากรกสิกรไทย.
- ธนิต อยู่โพธิ์. (2500). **เครื่องดนตรีไทยของธนิต อยู่โพธิ์**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.
- ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). **หนังสือเครื่องดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิชณศ.
- ธานีรัตน์ จัตตะศรี. (2552). **พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธีรยุทธ ตุ่มฉาย. (2549). การเห่เรือในกระบวนพยุหยาตราชลมารค. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญช่วย โสวัตร. (2531). การบรรเลงดนตรีกับการเล่นตะกร้อลอดบ่วง. **หนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 20**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญตา เขียนทองกุล. (2558). **ดนตรีในพระราชพิธี**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ดอกเบญ.

บุญเสริม ภู่อาลีและปิ๊บ คงลายทอง. (2525). **บัวลอย**. ในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายเทียบ คงลายทอง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เลียงเชียง.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2559). **เครื่องสายปี่ชวา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปิยะ แสงทรัพย์. **สัมภาษณ์**. 5 พฤษภาคม 2565.

ปิยะ แสงทรัพย์. **สัมภาษณ์**. 9 กรกฎาคม 2565.

ปิ๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 28 เมษายน 2565.

ปิ๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 29 เมษายน 2565.

ปิ๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 3 พฤษภาคม 2565.

ปิ๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 6 พฤษภาคม 2565.

ปิ๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 11 พฤษภาคม 2565.

ปิ๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 18 พฤษภาคม 2565.

ปิ๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 8 กรกฎาคม 2565. **มหาวิทยาลัย**

ปิ๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 18 กรกฎาคม 2565. **CHULALONGKORN UNIVERSITY**

ปิ๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 26 สิงหาคม 2565.

พรชัย ตริเนตร. **สัมภาษณ์**. 5 พฤษภาคม 2565.

พลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง. (2561). แนววิธีการบรรเลงปี่ชวากลองแขกกับมวโยไทยของสนามมวยเวทีราชดำเนิน. **วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ**, 2(พิเศษ), 185-195.

พัชรา บัวทอง. (2548). **บทละครใน เรื่องอิเหนา ตอนชมศาล และตัดดอกไม้ถวายกริช พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. เอกสารประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนา. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

ฟอง เกิดแก้ว. (2527). **กระบี่กระบอง ตามแนวตำรับอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา**. กรุงเทพมหานคร: O.S PRINTING HOUSE CO.,LTD.

- ภัทรระ คมขำ. (2546). **ปี่ชวาในงานพระราชพิธี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ภัทรระ คมขำ. **สัมภาษณ์**. 10 กรกฎาคม 2565.
- ภัทรระ คมขำ. **สัมภาษณ์**. 17 สิงหาคม 2565.
- มนตรี ตราโมท. (2497). **ปี่พาทย์ไทย ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์ชวา**. หนังสือที่ระลึกในงานฉาบงานศพนายชั้น ดุริยประณีต ณ เมรุวัดสังเวชวิศยาราม วันที่ 11 มีนาคม พ.ศ. 2497.
- มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญญ์. (2523). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเกษม.
- มนตรี ตราโมท. (2527). **โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของ มนต์ ตราโมท**. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.
- มนตรี ตราโมท. (2552). การบรรเลงดนตรีประกอบพิธีและประเพณีชีวิต. **ดนตรีพิธีกรรม การประชุมทางวิชาการ เนื่องในโอกาสครบรอบ 75 ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 37**. กรุงเทพมหานคร: บริษัท เท็คโปรโมชัน แอนด์ แอดเวอร์ไทซิ่ง จำกัด.
- มนัส ขาวปลื้ม. (2541). หน้าทับกลองแขก เพลงสระหม่าไทย หรือ สระหม่าใหญ่. **ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนัส ขาวปลื้ม ท.ช., ท.ม.** กรุงเทพมหานคร: บริษัท พิมพ์เศศพรินต์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.
- รังสฤษฎ์ บุญชลอ. (2550). **กระบี่กระบอง**. กรุงเทพมหานคร: พี เอ็น เค แอนด์ สกายพรินต์ติ้ง จำกัด.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. นนทบุรี: สหมิตรพรินต์ติ้ง.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554**. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คพับลิเคชันส์ จำกัด.
- ศิริ อเนกสิทธิสิน. (2557). **อาศรมศึกษา:ครูปี่บ คงลายทอง**. ภาควิชาศึกษาดนและภาควิชาศึกษาดน ปี่พาทย์ 2557 ตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2557). **วงปี่ชวากลองแขกในงานพระราชพิธี**. เอกสารประกอบโครงการสัมมนาเรื่องวงปี่ชวากลองแขกในงานพระราชพิธี, กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- สุจิตรา สุคนธ์ทรัพย์. (2540). **การวิเคราะห์คุณลักษณะไทย คุณค่า และกระบวนการถ่ายทอดศิลปะ การต่อสู้ป้องกันตัวแบบไทย : กระบี่กระบอง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาพัฒนศึกษา ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุภาพร มาสมบูรณ์. (2558). **วงปีชวากลางแกกประกอบการขมวยในจังหวัดชลบุรี**. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์คณะศิลปกรรม ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุกร อิมวงศ์. **สัมภาษณ์**. 5 พฤษภาคม 2565.
- สุกร อิมวงศ์. **สัมภาษณ์**. 9 กรกฎาคม 2565.
- สุรศักดิ์ กิ่งไทร. **สัมภาษณ์**. 5 พฤษภาคม 2565.
- สุรศักดิ์ กิ่งไทร. **สัมภาษณ์**. 13 กรกฎาคม 2565.
- อรรพรรณ บรรจงศิลป์และคณะ. (2546). **ดุริยางคศิลป์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.



ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายยศพล คมขำ
วัน เดือน ปี เกิด	11 ตุลาคม 2540
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	มัธยมศึกษาชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี มัธยมศึกษาชั้นปีที่ 6 วิทยาลัยนาฏศิลป ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับที่ 2 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบัน กำลังศึกษาหลักสูตร ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	349/355 หมู่บ้านมหามงคล พุทธมณฑลสาย 2 ซอย 15 แขวงบางไผ่ เขตบางแค กรุงเทพมหานคร 10160
รางวัลที่ได้รับ	รางวัลนริศรานุวัตติวงศ์ ปี 2562 จากมูลนิธินริศรานุวัตติวงศ์