

องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ : นายพินิจ ฉายสุวรรณ

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนจาก

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม

ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๒

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง “องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ : นายพินิจ ฉายสุวรรณ” เป็นงานวิจัยที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีคำถามวิจัยเพื่อศึกษาเกี่ยวกับประวัติศิลปิน ผลงานดนตรี เอกลักษณ์ด้านดนตรีไทย องค์ความรู้ดนตรีไทย และการถ่ายทอดดนตรีไทย การวิจัยใช้ข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้า ข้อมูลปฐมภูมิ ข้อมูลทุติยภูมิ ข้อมูลภาคสนาม และบริบทด้านข้อมูลจากบุคคลที่เกี่ยวข้อง ผลการวิจัย พบว่า

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เกิดวันที่ ๒๑ เมษายน พ.ศ.๒๔๗๔ ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เริ่มฝึกดนตรีตั้งแต่เยาว์วัย ได้เข้าศึกษาเป็นนักเรียนวงจุลดุริยางค์ของกรมศิลปากรโดยฝึกไวโอลิน เรียนทฤษฎีดนตรีตะวันตก เมื่ออายุ ๑๘ ปี ได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของนายพริ้ง ดนตรีรส และครูดนตรีอีกหลายท่าน ในปี พ.ศ. ๒๕๐๖ เข้ารับราชการเป็นนักดนตรีสังกัดวงดนตรีกรุงเทพมหานคร จนได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าวงดนตรีไทย เมื่อเกษียณอายุราชการใน พ.ศ. ๒๕๓๔ แล้ว ได้เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรุงเทพมหานคร และวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกียรติประวัติสูงสุดที่ได้รับคือ ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. ๒๕๔๐ ด้านผลงานดนตรี นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้แต่งเพลงโหมโรงเทพเวหา เป็นเพลงแรกในปี พ.ศ. ๒๕๑๐ จากนั้นจึงแต่งเพลงไทยอีกเป็นจำนวนมาก คือ เพลงทางเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ เพลงเถา เพลงเรื่อง เพลงชุด เพลงประกอบระบำ แต่งบทร้อง ด้านผลงานวิชาการ มี การวิเคราะห์เพลง งานเขียนบทความลงพิมพ์ในวารสาร งานบันทึกโน้ตเพลงไทยต่างๆ ทั้งระบบโน้ตไทยและโน้ตสากล เพื่อเผยแพร่ความรู้ด้านดนตรีไทย ผลงานเพลงของท่านได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ด้านเอกลักษณ์ทางดนตรีที่เป็นภาพลักษณ์ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ คือ ความเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ นักวิชาการที่ได้รับการยอมรับในวงวิชาการดนตรีไทย นักแต่งเพลงไทย ศิลปินดนตรีผู้มีความเป็นเลิศด้านระนาดเอก ครูผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี ครูผู้มีผลงานด้านการสอนดนตรี การเรียบเรียงตำราดนตรี การบันทึกโน้ตเพลงไทย มีบุคลิกภาพที่แสดงออกด้านความเมตตา มีคุณธรรม และจรรยาบรรณในวิชาชีพ และความเป็นศิลปินแห่งชาติ

องค์ความรู้ด้านดนตรีประกอบด้วยความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีไทย ประวัติดนตรีไทย ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย องค์ความรู้ดนตรีภาคปฏิบัติ ประกอบด้วยการใช้มือฆ้อง การแปรประโยคทำนองและกลอนเพลง องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลง ในงานวิจัยนี้นำเสนอองค์ความรู้ด้านการแต่งเพลง มีเพลงเรื่อง เพลงโหมโรง เพลงเถาประกอบด้วยเพลงสำเนียงไทย สำเนียงแขก จีน ลาว พม่า และมอญ

องค์ความรู้ด้านการถ่ายทอดดนตรีของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ปรากฏชัดในด้านความเป็นครูดนตรีที่ให้ความสำคัญต่อการสอนทักษะปฏิบัติให้แก่ศิษย์ที่เป็นนักดนตรี อาจารย์ผู้สอนดนตรี นักเรียนนักศึกษาตามสถาบันการศึกษาต่างๆ การบันทึกโน้ตเพลงเพื่อช่วยในการศึกษา การให้ความรู้ด้านเทคนิควิธีการปฏิบัติดนตรี แบบฝึกปฏิบัติ ประวัติดนตรี หลักการแต่งเพลงไทย และการปฏิบัติตนที่ดีของนักดนตรี

คำสำคัญ : องค์ความรู้ ศิลปินแห่งชาติ นายพินิจ ฉายสุวรรณ

Abstract

This qualitative research, entitled “National Artist Wisdom : Master Phinit Chaisuwan”, aims to investigate the Thai musician artist’s history, works, musical stylistic identity, theoretical thoughts, and knowledge transmission. The data to be presented for the study were qualitatively gathered from various resources including primary resources, secondary resources, fieldwork observations, and related personal formal interviews.

Results from the study conclude that Master Phinit Chaisuwan was born on April 21, 1941 in Phra Nakhorn Si Ayutthaya province, Thailand. He began his Thai music lessons since he was young and he was accepted as a violinist student of the Thailand Fine Art Department’s Chamber Orchestra and, at this place, he also had received the Western music theory lessons. At the age of eighteen, Master Phinit Chaisuwan was sent to be the Thai traditional music apprentice under Master Phring Dontrirot, a famous musician, and, after that time, several other musician masters. In 1963, Master Phinit Chaisuwan had his music career as a Thai traditional music instrumentalist under the Bangkok Metropolis’s Thai music band. Prior to his retirement in 1991, he was appointed music director. In the following year he was deservedly raised as a Thai music expertise of the two significant institutes including the office of Bangkok Metropolis Committee and Mahidol University College of Music. In 1997, he has been honorifically held in high esteem of the Thailand National Artist of the Performing Art (Thai traditional music). During years on active duty, Master Phinit Chaisuwan composed his first Thai song entitled *Phleng Homrong Thep Veha* (the overture), then came after by a numbers of works including the genres of music for solo instruments, *Phleng Thao*, *Phleng Reuang*, *Phleng* suites, *Phleng* dances, and librettos. In his scholastically task, he produced well accepted written works. He wrote papers involving analytical studies, journal articles, and music transcription written in both Thai tradition and modern western notation system. As possesses being of the most outstanding learned scholar greatly recognized among the Thai musician circle, famous Thai music composer, excellent *Ranad Ek* performer, *Wai khru* ceremony master, Thai music educator, Thai music theorist, merciful conventional well-conducted personality, and National artist-- his personal identity in Thai music is clarified.

Master Phinit Chaisuwan’s competency of musical skill transmission to the new generation has been apparently found in his specialization of Thai instrumental pedagogy. To enhance his teaching methods, Master Phinit Chaisuwan designed new practice techniques of instrumental studies and exercises along with the stressed theoretical elucidation to his students the awareness of Thai music history, principles of Thai music composition, and well-conducted behavior of a good musician.

Keywords: Wisdom, National artist, Phinit Chaisuwana

กิตติกรรมประกาศ

ในการวิจัย “องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ : นายพินิจ ฉายสุวรรณ” เป็นงานวิจัยเพื่อมุ่งสังเคราะห์องค์ความรู้ของศิลปิน ตามโครงการของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งอยู่ในฐานะองค์กรแห่งความรู้และการขับเคลื่อนวัฒนธรรมวิถีชีวิต และภูมิปัญญา งานวิจัยนี้มีความสำคัญ ทั้งยังมีคุณค่าต่อการจัดการความรู้ทางวัฒนธรรม ข้อมูลที่เป็นสารัตถะมีจำนวนมาก มีความซับซ้อน โดยเฉพาะเมื่อนำมาศึกษาและจัดดำเนินงานตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ความสำเร็จอย่างดียิ่งนี้ได้รับความเมตตาจากศิลปินแห่งชาติ ผู้ธำรงสถานะครูของผู้วิจัย ผู้วิจัยขอนอบน้อมกราบขอบพระคุณ คุณครูพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นอย่างสูงที่เมตตารับเป็นบุคคลข้อมูลในการวิจัย ทั้งยังกรุณามอบเอกสาร งานเขียน โน้ตเพลง ให้คำสัมภาษณ์ แนะนำข้อความรู้ ตรวจทานผลวิจัยเพื่อรับรองความสมบูรณ์ในองค์ความรู้ที่ผู้วิจัยศึกษาครั้งนี้

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณท่านเลขาธิการคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ คณะกรรมการทุกท่านในสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อุดหนุนงบประมาณวิจัย ขอขอบพระคุณท่านอาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ ผู้ทรงคุณวุฒิที่กรุณาให้คำปรึกษาระหว่างดำเนินการวิจัยและตรวจสอบข้อมูลวิจัย จนไปสู่ภาคสมบูรณ์ของรายงานผลการวิจัยฉบับนี้ ขอขอบพระคุณผู้อำนวยการส่วนวิจัย ขอขอบคุณคุณมณฑิรา สวัสดิรักษา และเจ้าหน้าที่ทุกคนในสำนักงานส่วนวิจัยที่เอื้ออำนวยในการอนุเคราะห์และประสานงานระหว่างดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เจริญสุข คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ที่ให้การสนับสนุนด้านงานวิจัยของผู้วิจัยมาโดยตลอด ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์ ดร.มนัส แก้วบูชา อาจารย์สมชาย เอี่ยมบางยุง และนางสาวปราณี รักจำรูญ ที่มีส่วนช่วยในหลายเรื่องเกี่ยวกับงานวิจัยครั้งนี้

ขอขอบคุณนางสาวปานหทัย สุคนธรส นายวราห์ เทพณรงค์ ที่ช่วยพิมพ์โน้ตเพลง ขอขอบคุณนักดนตรี นักศึกษา นักเรียน และศิษย์ทั้งหลายของผู้วิจัยที่มิได้เอ่ยนามซึ่งช่วยเหลือในฐานะผู้ช่วยวิจัย ให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เช่น ภาพถ่ายเก่าๆ ข้อมูลบันทึกเสียงสัมภาษณ์ ข้อมูลทางจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ การร่วมเสวนากลุ่ม ร่วมบรรเลงเพลงในช่วงการนำเสนอผลวิจัย

(รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์)

วันที่ ๒๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๕๒

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ

กิตติกรรมประกาศ

สารบัญ

สารบัญภาพ

สารบัญแผนภูมิ

บทที่ ๑ บทนำ ๑

๑.๑ ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย ๑

๑.๒ คำถามหลักในการวิจัย ๒

๑.๓ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ๓

๑.๔ สถานที่ดำเนินการวิจัยและเผยแพร่ ๓

๑.๕ ระยะเวลาการดำเนินโครงการ ๓

๑.๖ ขั้นตอนและวิธีดำเนินงาน ๔

๑.๗ ประโยชน์จากผลการดำเนินงานวิจัย ๔

๑.๘ การนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์ ๕

๑.๙ ข้อตกลงเบื้องต้น ๕

๑.๑๐ ข้อปฏิบัติตามกฎหมาย ๕

๑.๑๑ อุปกรณ์การวิจัย ๖

๑.๑๒ นิยามศัพท์เฉพาะ ๖

๑.๑๓ ระเบียบวิธีวิจัย ๗

๑.๑๔ กรอบแนวความคิดในการวิจัย ๑๐

บทที่ ๒ การทบทวนวรรณกรรม ๑๓

๒.๑ แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา ๑๓

๒.๒ สารัตถะที่ศึกษา ๑๗

๒.๓ ข้อมูลพื้นที่ตามถิ่นพำนักของศิลปินแห่งชาติ ๒๐

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ ๓ ประวัติ ผลงาน และเอกลักษณ์ด้านดนตรี ๒๓

๓.๑ ประวัติศิลปิน ๒๓

๓.๒ ผลงานด้านดนตรี ๒๙

๓.๓ เอกลักษณ์ด้านดนตรี ๔๐

บทที่ ๔ องค์ความรู้ดนตรี ประวัติดนตรี ทฤษฎีดนตรีไทย ๔๕

บทที่ ๕ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ ๑๑๗

๕.๑ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง รูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงไทย ๑๑๘

๕.๒ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง การใช้มือฆ้องเพื่อฝึกทักษะปฏิบัติ ๑๑๙

๕.๓ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง การใช้มือฆ้องในเชิงทฤษฎี ๑๒๖

๕.๔ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง ลักษณะมือฆ้องประเภทมือฉาย ๑๒๗

๕.๕ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง ลักษณะมือฆ้องประเภทกึ่งฉายกึ่งเก็บ ๑๒๙

๕.๖ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง ทำนองกลุ่มประโยค ๑๓๑

๕.๗ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง ทำนองเท่าเพลง ๑๓๕

๕.๘ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง ทำนองเท่าฉาย ๑๓๗

๕.๙ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง การแปรประโยคเพลง ๑๔๓

๕.๑๐ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ เรื่อง ลักษณะมือฆ้อง รูปประโยคทำนองต่างๆ ๑๕๖

บทที่ ๖ องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงโหมโรง และเพลงเรื่อง ๑๖๑

๖.๑ ประเภทเพลงโหมโรง ๑๖๒

๖.๑.๑ เพลงโหมโรงกราวใน ๑๖๒

๖.๑.๒ เพลงโหมโรงกรุงเทพมหานคร ๑๗๗

๖.๑.๓ เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก ๑๗๙

๖.๑.๔ เพลงโหมโรงเทพเวหา ๑๘๖

๖.๑.๕ เพลงโหมโรงมหาราชินี ๑๙๒

๖.๑.๖ เพลงโหมโรงร่มเกล้า ๑๙๙

๖.๒ ประเภทเพลงเรื่อง “เรื่องพระทอง” ๒๐๓

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ ๗ องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงสำเนียงไทย ๒๑๓

๗.๑ เพลงกบเต้นเถา ๒๑๔

๗.๒ เพลงกันแสงสวาทเถา ๒๓๐

๗.๓ เพลงโคมทองเถา ๒๓๗

๗.๔ เพลงจำปาทองเทศเถา ๒๔๔

๗.๕ เพลงทองย่อนเถา ๒๕๒

๗.๖ เพลงเทพประสาทพรเถา ๒๕๖

๗.๗ เพลงไทยระลึกเถา ๒๖๐

๗.๘ เพลงนเรศชนช้างเถา ๒๖๘

๗.๙ เพลงประทีปอับแสงเถา ๒๗๒

๗.๑๐ เพลงปี่นสยามเถา ๒๘๐

๗.๑๑ เพลงเพราะสำเนียงเถา ๒๘๗

๗.๑๒ เพลงสร้อยมยุเรศเถา ๒๙๑

๗.๑๓ เพลงสิงโตเล่นหางเถา ๒๙๙

๗.๑๔ เพลงหงส์ร่อนเถา ๓๐๖

๗.๑๕ เพลงหนีเสือเถา ๓๑๐

บทที่ ๘ องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงไทยสำเนียงแขก จีน ลาว ๓๑๗

๘.๑ เพลงสดายงแปลงเถา (ทางกรอ) ๓๑๘

๘.๒ เพลงสดายงแปลงเถา (ทางเก็บ) ๓๒๒

๘.๓ เพลงอิเหนาแปลงเถา ๓๒๕

๘.๔ เพลงขิมกลางเถา ๓๒๙

๘.๕ เพลงอากู๋ ๓ ชั้น ๓๓๖

๘.๖ เพลงลาวกระแตเถา ๓๔๒

๘.๗ เพลงลาวสมเด็จเถา ๓๔๘

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ ๙ องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงไทยสำเนียงพม่า มอญ ๓๕๓

๙.๑ เพลงเก้าทัพเถา ๓๕๔

๙.๒ เพลงพม่าชมเดือนเถา ๓๕๘

๙.๓ เพลงช่อลูกหว้าเถา ๓๖๔

๙.๔ เพลงทยอยมอญเถา ๓๖๘

๙.๕ เพลงพญาลำพองเถา ๓๗๐

๙.๖ เพลงมอญจับดาบเถา ๓๗๔

๙.๗ เพลงมอญแปลงเถา ๓๗๘

๙.๘ เพลงมอญโยนดาบเถา ๔๐๓

บทที่ ๑๐ องค์ความรู้ด้านการถ่ายทอดดนตรีไทย ๔๐๗

๑๐.๑ การถ่ายทอดดนตรีไทย ๔๐๗

๑๐.๒ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ระนาดเอก” ๔๑๐

๑๐.๓ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ฆ้องวงใหญ่” ๔๑๑

๑๐.๔ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ซอด้วง” ๔๑๓

๑๐.๕ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ซออู้” ๔๑๔

๑๐.๖ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “จะเข้” ๔๑๕

๑๐.๗ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ขิม” ๔๑๕

๑๐.๘ องค์ความรู้ด้านการบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตสากล ๔๑๗

๑๐.๙ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตสากล เพลงเรื่อง เพลงตับ ๔๒๑

๑๐.๑๐ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทยทางฆ้องวงใหญ่ ๔๒๑

๑๐.๑๑ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตเพลงตับทางฆ้องวงใหญ่ ๔๒๑

๑๐.๑๒ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตเพลงโหมโรงกลางวัน ๔๒๓

๑๐.๑๓ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตเพลงโหมโรงเย็น ๔๒๔

๑๐.๑๔ องค์ความรู้ด้านการถ่ายทอดวิธีการแต่งเพลง ๔๒๔

๑๐.๑๕ บทสรุปองค์ความรู้ด้านการถ่ายทอดดนตรีไทย ๔๒๙

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ ๑๑ สรุปผลวิจัย และข้อเสนอแนะ ๔๓๑

๑๐.๑ สรุปผลวิจัย ๔๓๑

๑๐.๒ ข้อเสนอแนะ ๔๔๓

บรรณานุกรม ๔๔๗

ประวัตินักวิจัย ๔๕๑

สารบัญภาพ

		หน้า
ภาพที่ ๓.๑	บ้านพักของนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	๒๔
ภาพที่ ๓.๒	นายพินิจ ฉายสุวรรณ เจิมหน้าให้ผู้วิจัย เมื่อวันพฤหัสบดีที่ ๓๐ สิงหาคม ๒๕๔๔	๔๔
ภาพที่ ๔.๑	นักดนตรีบรรเลงเพลงถวายมือในพิธีไหว้ครูดนตรี ที่บ้านนายพินิจ ฉายสุวรรณ	๕๔
ภาพที่ ๔.๒	นายพินิจ ฉายสุวรรณ ขณะทำพิธีครอบ ศีรษะพ่อแก่ให้ศิษย์	๑๐๕
ภาพที่ ๔.๓	เอกสารส่วนหนึ่งของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่ใช้เป็นข้อมูลในการวิจัย	๑๑๖
ภาพที่ ๕.๑	โน้ตเพลง ผลงานส่วนหนึ่งของนายพินิจ ฉายสุวรรณ	๑๑๘
ภาพที่ ๖.๑	วงปี่พาทย์ไม้แข็งขณะบรรเลงเพลงโหมโรง ในพิธีไหว้ครู ที่บ้านนายพินิจ ฉายสุวรรณ วันพฤหัสบดีที่ ๓๐ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๒	๑๖๑
ภาพที่ ๖.๒	นายไพฑูรย์ เฉยเจริญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ขณะบรรเลงระนาดทุ้ม ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ณ บ้านนายพินิจ ฉายสุวรรณ	๑๗๖
ภาพที่ ๗.๑	พิธีไหว้ครูดนตรีที่บ้านของนายพินิจ ฉายสุวรรณ เมื่อวันพฤหัสบดี ที่ ๓๐ เมษายน ๒๕๕๒ อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	๒๑๓
ภาพที่ ๗.๒	นายพินิจ ฉายสุวรรณ ขณะกำลังต่อเพลงให้นักศึกษา เมื่อวันที่ ๙ สิงหาคม ๒๕๔๕	๒๕๙
ภาพที่ ๗.๓	นายพินิจ ฉายสุวรรณ ขณะทำพิธีเจิมหน้าให้นายกฤษฎ์ เลกะกุล ศิษย์ดนตรีคนหนึ่งของท่าน ในพิธีไหว้ครูดนตรี	๒๙๘
ภาพที่ ๘.๑	นายพินิจ ฉายสุวรรณ และนายสำราญ เกิดผล สองศิลปินแห่งชาติ เมื่อวันพฤหัสบดีที่ ๓๐ เมษายน ๒๕๕๒	๓๑๗
ภาพที่ ๘.๒	บริเวณบ้านพักของนายพินิจ ฉายสุวรรณ อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	๓๔๗
ภาพที่ ๙.๑	เอกสารส่วนหนึ่งที่นายพินิจ ฉายสุวรรณได้บันทึกข้อเขียน โน้ตเพลง และมอบให้ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์องค์ความรู้	๓๕๓
ภาพที่ ๑๐.๑	การเตรียมงานวิชาการ เมื่ออยู่ในห้องดนตรีส่วนตัวที่บ้านพัก	๓๐๗
ภาพที่ ๑๐.๒	นายพินิจ ฉายสุวรรณ ขณะทำพิธีจับมือตีตะโพนให้แก่ศิษย์	๓๐๘
ภาพที่ ๑๐.๓	นายพินิจ ฉายสุวรรณ ขณะบรรเลงระนาดทุ้มร่วมกับนักศึกษา	๓๐๘

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ ๑.๑ กรอบแนวคิดในการวิจัย ๑๑
แผนภูมิที่ ๒.๑ แสดงความสัมพันธ์ขององค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติกับศาสตร์ทั้งสาม ๑๙
แผนภูมิที่ ๒.๒ แสดงแผนที่ตั้งถิ่นพำนักของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ๒๑

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ในฐานะเป็นองค์กรแห่งความรู้และการขับเคลื่อนวัฒนธรรมวิถีชีวิต และภูมิปัญญา ได้เล็งเห็นว่าองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมจำนวนมากมายยังไม่ได้รับการจัดเก็บอย่างเป็นระบบ และเสี่ยงต่อการสูญหาย สมควรที่จะหยิบยกองค์ความรู้ที่มีความสำคัญ มีคุณค่า และเสี่ยงต่อการสูญหายขึ้นมาจัดการความรู้นั้นอย่างเป็นระบบด้วยกระบวนการวิจัย และเผยแพร่องค์ความรู้นั้นไปยังกลุ่มเป้าหมาย จึงได้มีการกำหนดภารกิจดังกล่าวไว้ใน ตัวชี้วัดที่ ๓.๑.๗ ประเด็นยุทธศาสตร์ที่ ๔ วิจัย พัฒนา และจัดการความรู้ทางวัฒนธรรม เพื่อดำเนินการศึกษาวิจัยองค์ความรู้ของศิลปินแห่งชาติ หรือผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม โดยคัดเลือกตามเกณฑ์ที่ ก.พ.ร. กำหนด

ในปีงบประมาณ ๒๕๕๒ ได้มีการประชุมหารือผู้เกี่ยวข้อง โดยพิจารณาจากเกณฑ์ที่ ก.พ.ร. ระบุว่าศิลปินแห่งชาติที่สำนักงานคณะกรรมการแห่งชาติประกาศเกียรติคุณ และเชิญศิลปินแห่งชาติเข้ารับพระราชทานเข็มที่ระลึกและเกียรติบัตรจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี นั้น ศิลปินแห่งชาติแต่ละท่านมีความพร้อมในวิทยาการที่ตนเชี่ยวชาญพิเศษ วิทยาการที่ดำรงอยู่นั้นเป็นองค์ความรู้พิเศษ ถ้ามีการนำไปถ่ายทอดจะเป็นประโยชน์ในการสืบสาน อนุรักษ์วัฒนธรรมชาติได้เป็นอย่างดียิ่ง การคัดเลือกศิลปินเพื่อทำการวิจัยจึงต้องมีสุขภาพดี สามารถให้ข้อมูลแก่นักวิจัยได้ จนเสร็จสิ้นกระบวนการ ซึ่งที่ประชุมในครั้งนั้นต่างเห็นพ้องต้องกันให้มีการศึกษาวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติในปี พ.ศ. ๒๕๕๒ จำนวน ๔ ท่าน คือ

(๑) นายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี ๒๕๔๐ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

(๒) นายจิรัส อาจณรงค์ ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี ๒๕๔๕ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

(๓) นายสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี ๒๕๔๘ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

(๔) นายศิริ วิชเวช ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี ๒๕๕๑ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

ในการวิจัยหัวข้อ “องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ : นายพินิจ ฉายสุวรรณ” ได้พิจารณาคุณสมบัติของการจัดเก็บองค์ความรู้ไว้ตามแนวข้อสังเกต ข้อสรุปในการวิเคราะห์ความเหมาะสมของตัวชี้วัด เป้าหมาย และเกณฑ์ ตามเอกสาร ก.พ.ร. ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม และจัดทำคุณสมบัติการจัดเก็บข้อมูลองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยของศิลปินแห่งชาติ ดังนี้

(๑) บุคคลผู้ให้ข้อมูล เป็นผู้ดำรงสถานะศิลปินแห่งชาติ

(๒) เป็นผู้สูงวัย มีอายุระหว่าง ๗๗ – ๘๒ ปี

(๓) เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความเชี่ยวชาญพิเศษด้านศิลปะดนตรีไทย

(๔) ดำรงสถานะของความเป็นศิลปินดนตรี ครูดนตรี ทำหน้าที่ครูผู้ประกอบพิธีไหว้ครู

(๕) เป็นผู้ครอบครองความรู้ที่คงความเป็นเอกลักษณ์ด้านศิลปะดนตรีไทย ทั้งเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรี เช่น ทางเพลงของสำนัก รูปแบบการบรรเลง รูปแบบการขับร้อง การขยับกรับ เสภา ฯลฯ

(๖) มีผลงานด้านศิลปะดนตรีเป็นที่ประจักษ์ชัด ทั้งด้านคุณค่าและด้านสุนทรียศาสตร์

องค์ความรู้จำนวนมากของศิลปินแห่งชาติยังไม่มีการศึกษา วิเคราะห์ ยังไม่มีการเก็บรวบรวม หรือยังไม่มีการสืบทอดเชิงสายเดี่ยวอย่างเป็นระบบ การทำหน้าที่เป็นอาจารย์พิเศษของศิลปินแห่งชาติที่ทำหน้าที่ครูสอนดนตรีตามสถาบันการศึกษาสามารถจัดการความรู้ได้เป็นบางส่วนเท่านั้น เนื่องจากนิสิตนักศึกษาต้องศึกษาวิทยาการดนตรีจากอาจารย์ดนตรีท่านอื่นๆ ตามหลักสูตรอีกหลายท่าน และต่างมีความหลากหลาย ความรู้เฉพาะที่เป็นองค์ความรู้ของครูผู้เชี่ยวชาญพิเศษจึงเกิดการบูรณาการมากกว่าการรักษาความเป็นเอกลักษณ์ในความเป็นศาสตร์เฉพาะของศิลปินท่านนั้นๆ ซึ่งส่งผลต่อความคลาดเคลื่อน การถูกผสมผสาน นับว่าเสี่ยงต่อการเคลื่อนคลายและเสี่ยงต่อการสูญหายได้

๑.๒ คำถามหลักในการวิจัย

๑.๒.๑ ประวัติศิลปิน ผลงาน และเอกลักษณ์ด้านดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่ปรากฏผลต่องานศิลปวัฒนธรรมไทยมีอะไรบ้าง?

๑.๒.๒ องค์ความรู้ดนตรีไทยที่โดดเด่น ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ มีสารัตถะอะไรบ้าง?

๑.๒.๓ การถ่ายทอดดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ มีอะไรบ้าง?

๑.๓ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑.๓.๑ เพื่อศึกษาประวัติศิลปิน และผลงานด้านดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ

๑.๓.๒ เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ

๑.๓.๓ เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ด้านดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ สู่สาธารณชน

๑.๔ สถานที่ดำเนินการวิจัย และเผยแพร่

๑.๔.๑ แหล่งของบุคคลข้อมูลหลักคือ ถิ่นพำนักของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ในพื้นที่อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

๑.๔.๒ แหล่งปฏิบัติการ เพื่อสัมภาษณ์ และขยายองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ณ ห้องปฏิบัติการวิจัย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จังหวัดนครปฐม

๑.๔.๓ เผยแพร่รายงานการวิจัยสู่กลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ สถาบันการศึกษา หน่วยงานภาครัฐ และเอกชน จำนวน ๑๐๐ แห่ง

๑.๔.๔ จัดสัมมนานำเสนอผลงานวิจัยสู่กลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ นักเรียน นักศึกษา และคณาจารย์จากสถาบันการศึกษาที่ศึกษาด้านดนตรี นักวิชาการด้านดนตรี ผู้เกี่ยวข้องจากหน่วยงานภาครัฐ/เอกชน และผู้สนใจ จำนวน ๓๐๐ คน

๑.๕ ระยะเวลาการดำเนินโครงการ

ตั้งแต่เดือนพฤษภาคม - ธันวาคม ๒๕๕๒ โดยมีแผนดำเนินงานตลอดโครงการ ดังนี้

ที่	ขั้นตอนการดำเนินงาน	ระหว่างเดือนมีนาคม – ธันวาคม ๒๕๕๒							
		มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.-ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.-พ.ย.	ธ.ค.
๑	การประสานงาน ติดต่อศิลปินแห่งชาติ	/							
๒	การสังเคราะห์สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	/	/	/	/				
๓	ศึกษางานภาคสนาม (ตามการนัดหมาย)	/	/	/	/	/			
๔	การจัดกระทำข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูล			/	/	/	/		
๕	การตรวจสอบ และสังเคราะห์ข้อมูล				/	/	/		
๖	การตีความผลการศึกษา ตามวัตถุประสงค์				/	/	/	/	
๗	การจัดทำรายงานผลการศึกษา						/	/	
๘	การนำเสนอผลวิจัยต่อส่วนงานวิจัยฯ							/	
๙	การเผยแพร่ผลการวิจัย								/

หมายเหตุ : ขั้นตอนการดำเนินงาน แต่ละขั้นตอนมีการจัดการคู่ขนานตลอดระยะของกรอบเวลา

๑.๖ ขั้นตอนและวิธีการดำเนินงาน

๑.๖.๑ เมื่อได้รับอนุมัติโครงการแล้ว ผู้วิจัยประสานกับนายพินิจ ฉายสุวรรณ เพื่อขออนุญาตดำเนินการวิจัยตามโครงการ โดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติมีหนังสือแจ้งอย่างเป็นทางการ ได้รับความเห็นชอบจากนายพินิจ ฉายสุวรรณ ให้ดำเนินการเก็บข้อมูล ศึกษาข้อมูลตามกรอบและระเบียบวิธีวิจัย และเผยแพร่องค์ความรู้ สู่สาธารณชน

๑.๖.๒ ประชุมปฏิบัติการคณะทำงานซึ่งเป็นผู้ช่วยวิจัยของโครงการ เพื่อซักซ้อมการดำเนินงานตามระเบียบวิธีวิจัย ทั้งนี้การประชุมปฏิบัติการกำหนดไว้เป็นระยะๆ ต่อเนื่องกัน ภารกิจของผู้ช่วยวิจัยคือ การบันทึกภาพ บันทึกเสียง ถอดคำจากสื่อบันทึกเสียง พิมพ์โน้ตเพลงด้วยระบบโน้ตสากล และงานที่เกี่ยวข้อง

๑.๖.๓ เข้าพื้นที่ปฏิบัติงานภาคสนาม โดยเน้นไปที่ถิ่นพำนัก และแหล่งปฏิบัติงาน เช่น หน่วยราชการ มหาวิทยาลัย วงดนตรี หรือแหล่งที่ศิลปินปฏิบัติงาน เพื่อสัมภาษณ์ ศึกษาข้อมูล รวมถึงการเพิ่มเติมข้อมูล และการซ่อมแซมข้อมูล

๑.๖.๔ การจำแนกข้อมูล การจัดกระทำกับข้อมูล ตรวจสอบข้อมูล เพื่อดำเนินการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล

๑.๖.๕ การจัดระบบองค์ความรู้ด้านดนตรีไทย การตรวจซ้ำจากนายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งเป็นบุคคลข้อมูล

๑.๖.๖ การปรับปรุง แก้ไข ซ่อมข้อมูลเพื่อให้ถูกต้องสมบูรณ์

๑.๖.๗ การเรียบเรียง และเขียนรายงานผลการวิจัย

๑.๖.๘ การนำเสนอผลการวิจัยฉบับสมบูรณ์ต่อสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

๑.๖.๙ การจัดสัมมนาเพื่อเผยแพร่ผลงานวิจัย “องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ” ณ หอประชุมอาคารวิจัยและการศึกษาต่อเนื่องฯ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

๑.๖.๑๐ จัดทำเอกสารงานวิจัย พร้อมสื่อมัลติมีเดียองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติเผยแพร่ยังกลุ่มเป้าหมาย จำนวน ๑๐๐ แห่ง

๑.๗ ประโยชน์จากผลการดำเนินงานวิจัย

ผลงานเพลงที่ศิลปินได้ประพันธ์ ผลงานดนตรีลักษณะต่างๆ ที่ปรากฏ และองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยของนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) ได้รับการจัดเก็บข้อมูลองค์ความรู้ การจัดทำคลังข้อมูลทางวัฒนธรรมไทย การนำไปสู่การขับเคลื่อนต่อระบบการศึกษาวัฒนธรรมไทย ต่อวงการดนตรีไทย ต่อการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ต่อการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมสู่นานาชาติ

๑.๘ การนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

๑.๘.๑ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ นำองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยไปจัดทำฐานข้อมูลและ/ หรือคลังข้อมูลทางวัฒนธรรม เพื่อการวางแผนในการดำเนินการอนุรักษ์มรดกวัฒนธรรม การพัฒนาวัฒนธรรม การเผยแพร่วัฒนธรรมด้านดนตรีไทย

๑.๘.๒ ประวัติศิลปิน และผลงานด้านดนตรีที่เป็นเนื้อหาสาระ ผลงานการประพันธ์เพลง เป็นต้น มีคุณค่าต่อวงการดนตรีไทย ทั้งด้านการนำไปประกอบอาชีพดนตรี ต่อการจัดการศึกษาของหลักสูตรทุกระดับชั้น ต่อการนำไปบรรเลงในกิจกรรมทางประเพณีไทย การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทั้งระดับประเทศและระดับนานาชาติ

๑.๘.๓ องค์ความรู้ด้านดนตรีไทย ของศิลปินแห่งชาตินำไปสู่การจัดการความรู้หลักสามารถนำไปสู่การจัดทำเนื้อหาของรายวิชาในหลักสูตรการเรียนการสอนวิชาดนตรีของสถาบันการศึกษาทุกระดับการศึกษา

๑.๘.๔ เนื้อหาสาระจากองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยเป็นประโยชน์ต่อหน่วยงานของทางราชการ เช่น กรมศิลปากร วงดนตรีของกรมประชาสัมพันธ์ วงดนตรีของกรุงเทพมหานคร ฯลฯ ต่อศิลปินดนตรี ต่อผู้สนใจ ในการนำไปใช้ศึกษาและปฏิบัติการดนตรีได้อย่างกว้างขวาง

๑.๙ ข้อตกลงเบื้องต้น

๑.๙.๑ ข้อมูลองค์ความรู้ที่เป็นผลงานการประพันธ์เพลงของ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่นำเสนอในรายงานวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งเท่านั้น

๑.๙.๒ ระดับเสียงที่กล่าวถึงในงานวิจัยนี้ เป็นการเทียบเสียงและเรียกชื่อตามระบบดนตรีตะวันตกโดยอนุโลม เช่น เสียงโด เร มี ฟา เป็นต้น

๑.๙.๓ ในการนำเสนอโน้ตเพลง ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ นำเสนอทั้ง ๒ รูปแบบคือ รูปแบบการบันทึกโน้ตไทย และรูปแบบการบันทึกโน้ตสากล ทั้งนี้ดำเนินการตามฐานข้อมูลที่ได้รับจากการศึกษา

๑.๑๐ ข้อปฏิบัติตามกฎหมาย

ผลงานเพลงที่เป็นผลงานการประพันธ์ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่นำเสนอในวิจัยนี้เป็นผลงานส่วนหนึ่งซึ่งท่านได้มอบโน้ตต้นฉบับและอนุญาตให้พิมพ์เพื่อเผยแพร่ขยายองค์ความรู้ต่อไป โดยความคารวธรรมของศิษย์ ศิลปินดนตรี ครูดนตรี นักเรียน นิสิตนักศึกษา และนักวิชาการดนตรีแล้ว สามารถนำผลงานเพลงของท่านไปใช้เพื่อการเรียนการสอน เพื่อการบรรเลงตามวาระ

และโอกาสต่างๆ ได้เช่นเดียวกับเพลงไทยทั่วไป แต่ทั้งนี้**ลิขสิทธิ์ตามกฎหมายของผลงานการประพันธ์เพลงและโน้ตเพลงที่บันทึกไว้ในงานวิจัยนี้ก็ยังคงเป็นของนายพินิจ ฉายสุวรรณโดยสมบูรณ์**

๑.๑๑ อุปกรณ์การวิจัย

๑๑.๑ เครื่องมือวิจัยที่เป็นแนวสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง ดำเนินตามขอบเขตของการวิจัย

๑๑.๒ เครื่องมือที่เอื้อต่อการปฏิบัติการวิจัย เช่น

(๑) เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

(๒) เครื่องบันทึกเสียง

(๓) กล้องบันทึกภาพ

๑.๑๒ นิยามศัพท์เฉพาะ

กรุงเทพมหานคร หมายถึง หน่วยงานราชการหน่วยหนึ่งที่ทำหน้าที่เกี่ยวกับดนตรี ในระบบการบริหารส่วนท้องถิ่น เรียกชื่อวงดนตรีที่สังกัดว่า “วงกรุงเทพมหานคร” เดิมใช้ชื่อว่า “วงเทศบาล” มีหน่วยงานดนตรีเรียกชื่อว่า “สำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร”

ต่อเพลง หมายถึง ศึกษาหรือเรียนเพลงเพิ่มเติมจากครูผู้สอน เพื่อให้จำได้ เจนใจ เช่น ต่อเพลงพม่าห้าท่อน ต่อเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน เป็นต้น

ตี หมายถึง การบรรเลงหรือปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีให้เป็นทำนองเพลง กลอนเพลง เช่น ตีระนาดเอก ตีลูกฆ้อง ใช้กับเครื่องดนตรีประเภททำจังหวะก็ได้ เช่น ตีฉิ่ง ตีกลอง ตีหน้าทับ เป็นต้น

ทาง หมายถึง ทางในความหมายของดนตรีไทยมีหลายนัย ในวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ มีศัพท์ที่ใช้ตามนัยของศัพท์ คือ

๑. วิธีดำเนินทำนองเพลงของเครื่องดนตรี หรือขับร้อง เช่น ทางปี่ ทางระนาด ทางฆ้อง ทางร้องเพลงพม่าเห่ ฯลฯ

๒. ทำนองเพลงที่ครูดนตรีประพันธ์ขึ้นโดยเฉพาะ โดยระบุสำนักดนตรีหรือนามของครูดนตรี เช่น ทางสำนักพาทยโกศล ทางฝั่งพระนคร ทางครูพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นต้น

๓. ทำนองที่ใช้บรรเลงตามลักษณะและประเภทของกลอนเพลง เช่น ทางพื้น ทางเดี่ยว เป็นต้น

๔. ทางที่เป็นระดับเสียงของดนตรีไทย เช่น ทางนอก ทางใน ทางเพียงออล่าง ทางชวา เป็นต้น

เที่ยวกลับ หมายถึง ส่วนหนึ่งของทำนองเพลง ที่แต่งแปรเปลี่ยนแนวทำนองแตกต่างไปจากทำนองเดิมเที่ยวแรก เที่ยวเปลี่ยน ก็ใช้

ประพันธ์เพลง หมายถึง การสร้างสรรค์ผลงานเพลงในลักษณะทำนองดนตรี ทางขับร้อง บทร้อง เป็นต้น ใช้ว่า “แต่ง หรือแต่งเพลง” ก็ได้

ผลงานด้านดนตรี หมายถึง ผลงานที่เกี่ยวข้องทั้งด้านดนตรี เช่น การประพันธ์เพลง งานศึกษาค้นคว้าในรูปของเอกสาร การบันทึกโน้ตเพลง การบันทึกเพลงในรูปของเทปเสียง ซีดี ดีวีดี วีดิทัศน์ การถ่ายทอดความรู้ งานที่เกิดจากการบรรเลงและการดำเนินการต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

ศิลปินแห่งชาติ หมายถึง นักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญ มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรี มีผลงานดนตรีเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรี เป็นผู้ได้รับการพิจารณาจากคณะกรรมการผู้ทรง คุณวุฒิ และได้รับการประกาศยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ในงานวิจัยนี้หมายถึงนายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ. ๒๕๔๐

สำนักดนตรี หมายถึง แหล่ง บ้าน หรือสถาบันดนตรีไทยที่มีองค์ประกอบของศิลปินดนตรี คือ ครูดนตรี นักดนตรี นักร้อง มีการถ่ายทอด เผยแพร่ รับงานการบรรเลง เช่น สำนักดนตรีบ้านบาตร สำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล บางครั้งเรียกว่า ”วง” นำหน้าก็ได้ เช่น วงบ้านพาทยโกศล วงฝั่งพระนคร วงฝั่งธนฯ

องค์ความรู้ หมายถึง ส่วนของความรู้ที่กำหนดขอบเขตและระบุเฉพาะเจาะจง ปรากฏจากการสั่งสม การสร้าง ผลิต พัฒนา การประพันธ์เพลง มีการเผยแพร่ ถ่ายทอด และนำมาใช้ประโยชน์ องค์ความรู้ในงานวิจัยนี้คือ องค์ความรู้ด้านดนตรี และบริบทที่เกี่ยวข้องกับนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ)

เอกลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏและสื่อให้เห็นอย่างชัดเจน

๑.๑๓ ระเบียบวิธีวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง “องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ : นายพินิจ ฉายสุวรรณ” ดำเนินการวิจัยเชิงลึกตามรูปแบบของการวิจัยเชิงคุณภาพ มีเป้าหมายหลักที่ตัวบุคคลคือศิลปินแห่งชาติ โดยมีบริบทของการศึกษาที่ปรากฏในกรอบแนวความคิดในการวิจัย เพื่อเข้าสู่วิธีการแสวงหาองค์ความรู้ ดังนั้นบุคคลต่างๆ ซึ่งศึกษาร่วมจึงเป็นบุคคลใกล้ชิดและสัมพันธ์กับศิลปินแห่งชาติ เช่น บุคคลในเครือญาติ เพื่อร่วมงาน ศิษย์ นักดนตรี และบุคคลทั่วไป

๑.๑๓.๑ ระบบการศึกษาและจัดเก็บข้อมูล

การศึกษาและจัดเก็บข้อมูล ดำเนินการโดยปฏิบัติงานร่วมกับผู้ช่วยวิจัย กำหนดข้อมูลจากการ ศึกษาไว้ ๔ ส่วนหลัก คือ

(๑) ข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ รายงานทางราชการ บันทึกการสอน ข้อมูลที่มีการบันทึกในรูปแบบเอกสาร ภาพถ่ายที่มีการบันทึกไว้ และบันทึกระหว่างช่วงปฏิบัติงานวิจัย ฯลฯ

(๒) ข้อมูลด้านดนตรี เช่น โน้ตเพลง เอกสารแบบฝึกดนตรี เทปบันทึกเสียงเพลง ซีดีเพลง สื่อบันทึกรูปแบบอื่นๆ ภาพถ่ายประเภทภาพเคลื่อนไหว เช่น วีดิทัศน์ ซีดี ดีวีดี เป็นต้น

(๓) ข้อมูลจากการปฏิบัติงานภาคสนาม ในพื้นที่พำนักของศิลปินแห่งชาติ และสถานที่อื่นๆ ที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน

(๔) ข้อมูลจากคำบอกเล่า การเขียนเล่าข้อมูลจากจดหมายเวียน จดหมายอิเล็กทรอนิกส์ การเสวนากลุ่ม การสัมภาษณ์ ฯลฯ

๑.๑๓.๒ การจัดระเบียบข้อมูล

ข้อมูลหลากหลายที่ได้รับจากการศึกษาและจัดเก็บข้อมูล ผู้วิจัยนำมาจัดกระทำกับข้อมูลแต่ละส่วนย่อย จากนั้นจึงจัดระเบียบด้วยการจำแนกตามประเด็น ตามคำถามวิจัย ประกอบด้วยกรอบข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ ๕ ประเด็น คือ

(๑) ประวัติศิลปิน

(๒) ผลงานด้านดนตรี

(๓) เอกลักษณ์ด้านดนตรีไทย

(๔) องค์ความรู้ดนตรีไทย

(๕) การถ่ายทอดดนตรีไทย

๑.๑๓.๓ การตรวจสอบข้อมูลและซ่อมซ้ำข้อมูล

กรอบข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติทั้ง ๕ ประเด็น ที่ทำการจัดระเบียบข้อมูลแล้ว เป็นข้อมูลการศึกษาเบื้องต้นที่ผู้วิจัยเชื่อมโยงร้อยเรียง ให้ข้อมูลปรากฏอยู่ในกรอบข้อมูล จากนั้นจึงตรวจสอบพิจารณารายส่วน เมื่อตรวจพบว่าบางประเด็นของการศึกษามีข้อบกพร่อง หรือมีสาระที่โน้มห่างออกไปจากความถูกต้อง ผู้วิจัยทำการเสริมความถูกต้องครบถ้วน ด้วยการซ่อมซ้ำข้อมูลนั้นจากแหล่งข้อมูลย่อยที่ได้จัดทำทะเบียนข้อมูลไว้ ลำดับต่อมาจึงนำส่วนของข้อมูลที่ต้องทำการวิเคราะห์ส่งมอบให้ศิลปินแห่งชาติเพื่อตรวจสอบก่อนการวิเคราะห์เนื้อหาต่อไป ข้อมูลที่ตรวจสอบนี้อาจเป็นบางส่วนของข้อมูลที่ยังไม่สมบูรณ์ เป็นการจัดกระทำเชิงแนวระนาบและให้สอดคล้องกับระยะเวลาของการวิจัยที่กำหนดไว้ในแผนดำเนินงานวิจัย

๑.๑๓.๔ การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลที่สมบูรณ์แล้ว ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลทั้งมวลนั้นมาแยกส่วนวิเคราะห์ตามประเด็นศึกษาให้เห็นภาพส่วนย่อย จากนั้นจึงวิเคราะห์รวบประเด็นให้เห็นภาพรวม ด้วยวิธีวิเคราะห์ความเหมือน ความแตกต่าง ความเกี่ยวข้อง ความสัมพันธ์ เป็นต้น วิธีการนี้หากพบข้อมูลที่ยังขาดความสมบูรณ์ก็จะย้อนกลับไปที่กระบวนการตรวจสอบข้อมูลและหรือซ่อมซ้ำข้อมูลในส่วนนั้นอีกครั้งหนึ่ง จากนั้นจึงทำการสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพของแต่ละกรอบข้อมูลทั้ง ๕ กรอบ ตีความสารัตถะที่ได้จากการศึกษา พร้อมทั้งอธิบายผลด้วยความเรียงเชิงพรรณนา และจัดระเบียบองค์ความรู้ เพื่อตอบทุกคำถามวิจัยที่กำหนดไว้

๑.๑๓.๕ ความเชื่อมั่นในคุณภาพและความถูกต้องขององค์ความรู้

คุณภาพและความถูกต้องขององค์ความรู้ ได้รับการตรวจสอบ แก้ไข ปรับเพิ่ม – ลด และคำแนะนำจากนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลองค์ความรู้ จัดจำแนก เรียบเรียงผลการศึกษาตามกรอบการวิจัยให้เรียบร้อยก่อน จากนั้นจึงนำต้นร่างงานวิจัยเสนอต่อศิลปินแห่งชาติพิจารณา เมื่อได้รับเอกสารต้นร่างคืน จึงนำมาปรับปรุงแก้ไขให้เป็นฉบับที่สมบูรณ์

๑.๑๓.๖ การนำเสนอผลวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัย ได้ลำดับวิธีการไว้ดังนี้

(๑) คำถามวิจัยที่ว่า “ประวัติศิลปิน ผลงาน และเอกลักษณ์ด้านดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่ปรากฏผลต่องานศิลปวัฒนธรรมไทยมีอะไรบ้าง?”

นำเสนอไว้ในบทที่ ๓ ประวัติศิลปิน ผลงานดนตรี และเอกลักษณ์ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ โดยจำแนกประเด็นออกเป็น ๓ ส่วน คือ

๑. ประวัติศิลปิน

๒. ผลงานด้านดนตรี

๓. เอกลักษณ์ด้านดนตรี

(๒) คำถามวิจัยที่ว่า “องค์ความรู้ดนตรีไทยที่โดดเด่น ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ” มีสารัตถะอะไรบ้าง?” นำเสนอไว้ในบทที่ ๔ ถึงบทที่ ๙ ดังนี้

บทที่ ๔ องค์ความรู้ดนตรี ประวัติดนตรี ทฤษฎีดนตรีไทย

บทที่ ๕ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ

บทที่ ๖ องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงโหมโรง และเพลงเรื่อง

บทที่ ๗ องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงสำเนียงไทย

บทที่ ๘ องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงไทยสำเนียงแขก จีน ลาว

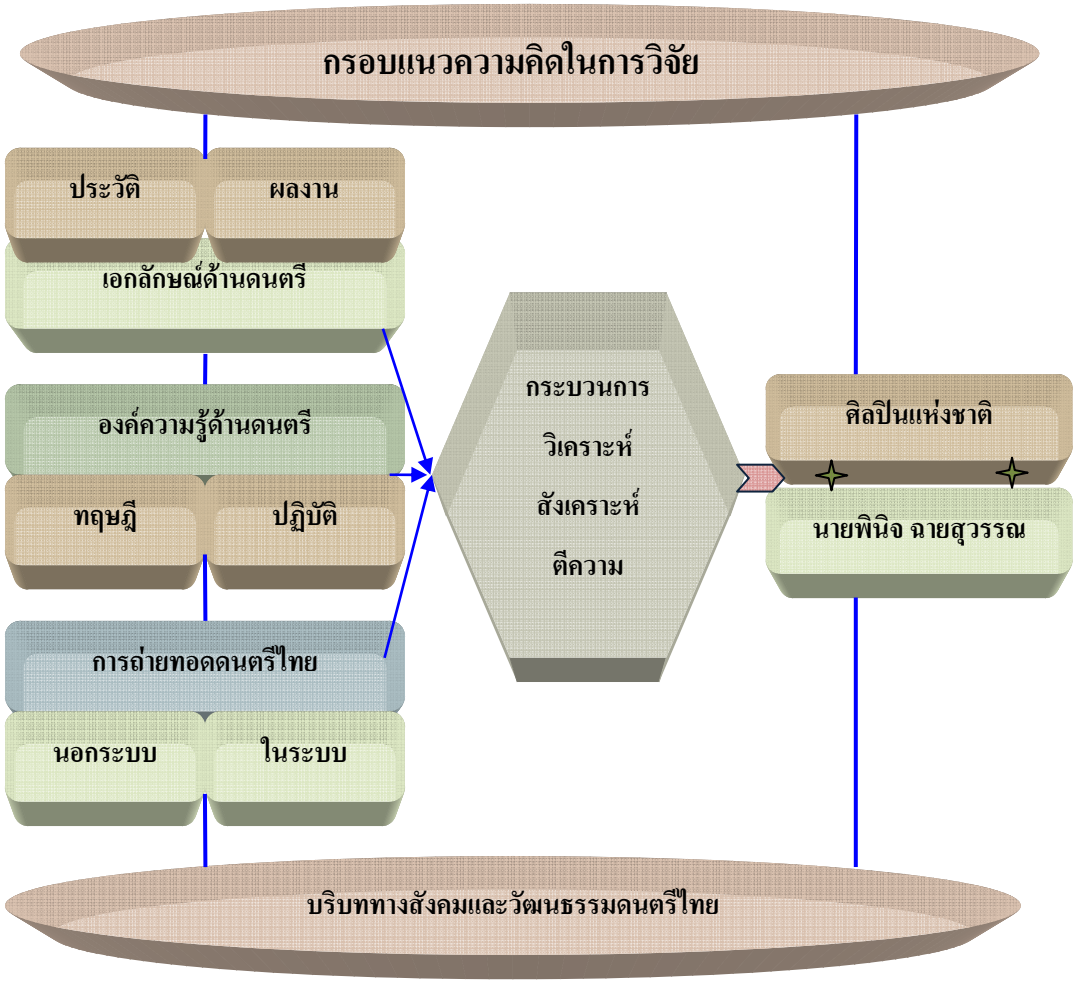
บทที่ ๙ องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงไทยสำเนียงพม่า มอญ

(๓) คำถามวิจัยที่ว่า “การถ่ายทอดดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ” มีอะไรบ้าง? นำเสนอไว้ในบทที่ ๑๐ องค์ความรู้ด้านการถ่ายทอดดนตรีไทย

๑.๑๔ กรอบแนวความคิดในการวิจัย

ผู้วิจัยสรุปกรอบแนวความคิดในการวิจัย ตามขั้นตอน กระบวนการของระเบียบวิธีวิจัย ตามแผนภูมิที่ ๑.๑ ดังนี้

แผนภูมิที่ ๑.๑ กรอบแนวคิดในการวิจัย



บทที่ ๒

การทบทวนวรรณกรรม

ในการวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาเพื่อทบทวนวรรณกรรม ๓ ส่วน สำหรับงานวิจัยที่เกี่ยวข้องนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษา สังเคราะห์ประเด็นพร้อมทั้งสอดแทรกไว้ในเนื้อหาประเด็นที่ศึกษา คือ

๑. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

๒. สารัตถะที่ศึกษา

๓. ข้อมูลพื้นที่ตามถิ่นพำนักของศิลปินแห่งชาติ

๒.๑ แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

การวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ มีเป้าหมายอยู่ที่ตัวบุคคลคือนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นสำคัญ ขอบข่ายของการศึกษาจึงอยู่ตามกรอบชีวิตที่ท่านดำเนินมา ความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของดนตรี ที่แสดงความเป็นศิษย์ของท่านที่มีต่อคุณครูซึ่งท่านได้ฝึกเพียรเรียนรู้ ความเป็นนักดนตรีที่สร้างประสบการณ์เชิงฝีมือการบรรเลง ความเป็นนักสร้างสรรค์ผลงานดนตรีในลักษณะต่างๆ ความเป็นครูดนตรี ความเป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรี ในขณะที่บริบททางสังคมวัฒนธรรม สภาพแวดล้อมทั้งปวงได้ประกอบเข้ากับการดำเนินวิถีชีวิต ที่ผ่านมาตั้งแต่เริ่มต้นชีวิตเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๔ จนถึงปัจจุบัน การวิจัยในลักษณะนี้จึงต้องใช้แนวคิดและทฤษฎีในการศึกษาต่างๆ เพื่อเป็นทิศทางของการดำเนินงานระเบียบวิธีที่เรียงร้อยต่อเนื่องกัน ดังนี้

๒.๑.๑ แนวคิดและทฤษฎีทางประวัติศาสตร์

การวิจัยด้วยวิธีทางประวัติศาสตร์ เป็นวิธีการแสวงหาความรู้ความจริงของเหตุการณ์ทั้งหลายที่เกิดขึ้นและผ่านไปแล้ว การวิจัยลักษณะนี้เป็นกระบวนการทางวิทยาศาสตร์วิธีหนึ่งที่มุ่งการสืบเสาะหาข้อมูลที่ปรากฏขึ้น เป็นรูปแบบการย้อนแสวงหาข้อมูลความจริง การตรวจสอบข้อจริงที่หลากหลาย นำมาจำแนก ลำดับก่อน-หลังของข้อมูล ลำดับระยะเวลา เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ และสรุปผลให้เป็นไปอย่างมีขั้นตอน เน้นความถูกต้องของข้อมูลที่เป็นคำตอบความสมเหตุสมผล ข้อมูลคำตอบสามารถนำผลที่ได้นั้นมาใช้ในการอธิบายตามมิติใหม่ที่มีระบบและมีความเป็นปรนัยขึ้น การวิจัยที่ใช้แนวคิดและทฤษฎีทางประวัติศาสตร์นี้จึงมีจุดมุ่งไปยังการสืบค้นสมุฏฐานของเรื่องราวที่ต้องการศึกษาวิจัย ศึกษาสภาพความเป็นจริง ความเปลี่ยนแปลงของเหตุการณ์

หรือปรากฏการณ์ในอดีตกับปัจจุบันนั้น บางกรณีข้อมูลอาจแสดงความสัมพันธ์ แสดงแนวโน้ม ที่นำไปสู่การทำนายเหตุการณ์ซึ่งอาจเกิดขึ้นได้ในอนาคต หรืออาจพบใกล้เคียง คล้ายคลึงกัน ก่อให้เกิดความชัดเจนในประเด็นที่ต้องการศึกษา สามารถนำไปสร้างเสริมความรู้และเป็นประโยชน์ได้ต่อไป ทำเกิดเข้าใจชัดเจนในสภาพเหตุการณ์โดยมีมูลเหตุที่ต่อเนื่องกันมา การวิจัยด้วยแนวคิดและทฤษฎีเช่นนี้ จึงช่วยให้นักวิจัยสามารถตั้งกฎเกณฑ์หรือปรับเปลี่ยนข้อมูลที่ค้นพบด้วยหลักฐาน ข้อเท็จจริงนั้น

ลักษณะสำคัญของการวิจัยด้วยวิธีทางประวัติศาสตร์ เป็นการวิจัยที่มุ่งศึกษาเหตุการณ์ในอดีต เพื่อประโยชน์ของการอธิบายเหตุการณ์ในปัจจุบัน รวมทั้งนำไปใช้ทำนายเหตุการณ์ในอนาคตได้ด้วย การวิจัยทางประวัติศาสตร์มีการนำสถิติมาใช้วิเคราะห์ข้อมูลน้อยมาก หรือบางประเด็นข้อมูลนั้นอาจไม่มีการใช้สถิติเพื่อการวิเคราะห์ สำหรับวิธีที่นิยมคือใช้วิธีการพิจารณาความเป็นเหตุเป็นผลของหลักฐานข้อมูล กระทำพร้อมการตีความข้อมูลนั้น ลักษณะข้อมูลของการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์มีทั้งข้อมูลที่มาจากแหล่งปฐมภูมิและแหล่งทุติยภูมิ

วิธีการวิจัยตามแนวคิดและทฤษฎีทางประวัติศาสตร์ดังกล่าวมี ๓ ลักษณะ คือ วิธีแรกเป็นการศึกษารายกรณี ด้วยการศึกษาบุคคลใดบุคคลหนึ่ง หรือหลักฐานที่เป็นเอกสารสิ่งพิมพ์ วิธีที่สองเป็นการศึกษาเหตุการณ์ที่ต่อเนื่อง จากอดีตถึงปัจจุบัน ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน หรืออาจใช้บางช่วงระยะเวลา และวิธีที่สามเป็นการศึกษาเปรียบเทียบเหตุการณ์ในอดีตกับปัจจุบัน หรือต่างช่วงยุคสมัยของการเมือง การปกครอง ห้วงวิถีชีวิตที่แบ่งเป็นช่วงเป็นตอน เพื่อให้ทราบความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ส่วนแหล่งข้อมูลที่ใช้สำหรับการศึกษา คือ

(๑) ข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลแหล่งแรก นักวิจัยสามารถพบเห็นหรือรับรู้ได้ด้วยข้อมูลตรง ข้อมูลปฐมภูมิจัดเป็นหลักฐานสำคัญที่มีความน่าเชื่อถือมากกว่าข้อมูลอื่นๆ ข้อมูลปฐมภูมิ เช่น ข้อมูลที่มีการบันทึกครั้งแรก สมุดบันทึก จารึกข้อมูลบนแผ่นหิน ภาพจำหลัก ภาพวาด เป็นต้น

(๒) ข้อมูลทุติยภูมิ เป็นแหล่งข้อมูลที่สืบต่อจากข้อมูลที่เกิดจากปฐมภูมิ โดยการทำซ้ำ การคัดลอก แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ เอกสารตำรา วารสาร หนังสือ สิ่งพิมพ์ รายงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น ข้อมูลทุติยภูมิมีความน่าเชื่อถือรองจากข้อมูลปฐมภูมิ แต่ในการวิจัยก็ยังมีความจำเป็นต้องใช้ข้อมูลทุติยภูมิมาเป็นข้อมูลในการศึกษา ข้อมูลทุติยภูมิที่เป็นการสำเนาเอกสารหรือบันทึกด้วยภาพถ่ายจากข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลลักษณะหนึ่งที่มีความเชื่อถือ

ในการวิจัยเรื่อง “องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ : นายพินิจ ฉายสุวรรณ” มีสถานการณ์ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ในอดีต เกี่ยวข้องกับประวัติดนตรีในแง่มุมต่างๆ การศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาสู่การสังเคราะห์และตีความ ผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีทางประวัติศาสตร์มาเป็น

แนวในการศึกษา เช่น การนำข้อมูลชั้นปฐมภูมิประเภท สมุดจดบันทึกลักษณะต่างๆ ของศิลปิน โน้ตเพลง ภาพถ่ายประเภทภาพนิ่ง ภาพถ่ายประเภทภาพเคลื่อนไหว เทปบันทึกเสียง ซีดี วีซีดี ฯลฯ ข้อมูลชั้นทุติยภูมิ เช่น วารสารสิ่งพิมพ์ ข้อเขียนที่ปรากฏในลักษณะรายงาน งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ที่เป็นเหตุการณ์ก่อนหน้าของขอบเขตวิถีชีวิตศิลปินแห่งชาติ เพื่อประกอบเป็นข้อมูลที่นำไปสู่การอธิบายผลของการศึกษา และนำเสนอข้อมูลนั้นมาเรียบเรียงโดยลำดับเหตุการณ์ตามแนววิธีการวิจัยทางประวัติศาสตร์

๒.๑.๒ แนวคิด ด้านการวิจัยเชิงคุณภาพ และการวิเคราะห์เนื้อหา

การวิเคราะห์เนื้อหา เป็นวิธีการลักษณะหนึ่งที่มีการใช้ในวงการวิจัยเชิงคุณภาพของไทย โดยทั่วไปแล้วในทางสังคมและวัฒนธรรมที่มีการติดต่อสื่อสารกันของประชาชนที่ใช้ถ้อยคำภาษา และที่มีข้อมูลงานเขียน ข้อมูลเอกสาร ใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหาอย่างมีทิศทางและเป็นระบบ โดยผ่านเครื่องมือที่ช่วยในการดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล หรือสิ่งที่ปรากฏตามหลักฐานที่ได้จากการศึกษางานภาคสนาม เช่น ซีดี วีซีดี เครื่องบันทึกเสียง ภาพถ่ายทั้งประเภทที่เป็นภาพนิ่งและประเภทภาพเคลื่อนไหว ฯลฯ วิธีการจัดกระทำกับข้อมูล ด้วยการจัดจำแนก ตามประเด็นตามประเภทของสาระงานที่ได้จากการรวบรวมข้อมูล เป็นเกณฑ์ในการพิจารณาทั้งเชิงกว้างและเชิงลึก รวมทั้งบริบทที่รายล้อมกับประเด็นที่ศึกษานั้นด้วย

วิธีการที่นำมาสู่การวิเคราะห์นั้น หลักการที่จำเป็นคือการกำหนดเกณฑ์ กำหนดรูปแบบให้ชัดเจนก่อนการดำเนินงานวิเคราะห์ เพื่อให้เห็นภาพเนื้องาน ให้มีทิศทางของการลำดับข้อมูล การวิเคราะห์ ตีความของแต่ละประเด็นที่มีการคัดสรร โดยที่นักวิจัยต้องมีความเป็นกลาง ไม่ลำเอียงต่อข้อมูลแต่ละข้อมูล เพื่อให้ได้เนื้อหาสาระที่มีความน่าเชื่อถือ เกณฑ์หรือรูปแบบที่กำหนดขึ้นก่อนการวิเคราะห์ต้องมีกรอบที่ครอบคลุมความละเอียดในการอธิบายความสัมพันธ์ ความเหมือน และความแตกต่างของเนื้อหาสาระที่ศึกษาแต่ละประเด็น แต่ละกลุ่มสาระ ซึ่งเกณฑ์หรือรูปแบบที่กล่าวนี้สามารถช่วยให้นักวิจัยค้นพบคำตอบในความซ้ำซ้อนของเนื้อหานั้น

การจำแนกกลุ่มเนื้อหา ประเภท และชั้นของข้อมูล เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการกำหนดเป็นเกณฑ์หรือรูปแบบ ที่นำมาใช้เป็นกรอบการวิเคราะห์เนื้อหา กรอบนี้เป็นวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลที่ดีที่สุดวิธีหนึ่ง โดยเฉพาะข้อมูลที่กระจัดกระจาย หรือสับสอดระหว่างข้อมูลที่มีความคล้ายเหมือนและใกล้เคียงกัน การใช้เครื่องมือที่น่าเชื่อถือ และกำหนดไว้ล่วงหน้า จึงเป็นกุญแจสำคัญที่สามารถจัดกระทำให้ได้ข้อมูลตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยเรื่องนั้นๆ

ผู้วิจัยนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลของศิลปินแห่งชาติ โดยพิจารณาตั้งแต่หัวข้อเรื่องวิจัยที่กำหนดไว้ การกำหนดคำถามวิจัย กำหนดวัตถุประสงค์ของการวิจัย และกำหนดประเด็นเนื้อหาสาระขององค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ

๒.๑.๓ แนวคิดการวิจัยด้วยกระบวนการทางมานุษยวิทยา

การวิจัยที่ดำเนินรูปแบบวิธีการทางมานุษยวิทยา ตามแนวที่ทำการวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ นอกเหนือการศึกษาเรื่องราวของดนตรี เพื่อสืบค้นองค์ความรู้แล้ว สิ่งที่มีความสำคัญต่อการอธิบายปรากฏการณ์คือเนื้อหาสาระทางด้านสังคมและวัฒนธรรม วิถีชีวิตที่ศิลปินแห่งชาติได้ดำเนินมาตามลำดับตั้งแต่เยาว์วัยจนถึงปัจจุบัน การวิจัยจึงเน้นข้อมูล ๒ ส่วน คือ การวิจัยที่เน้นการศึกษาบุคคลเฉพาะกรณี และการศึกษาภาคสนาม

(๑) การศึกษาบุคคลเฉพาะกรณี มีหลักการที่มุ่งเน้นอย่างมีเป้าหมายในการกำหนดหัวเรื่องการวิจัย คือ การกำหนดตัวบุคคลใดบุคคลหนึ่งที่มีคุณค่า มีคุณสมบัติ มีน้ำหนักของเนื้อหาสาระ เพียงพอต่อการดำเนินการวิจัย ด้วยวิธีเจาะจง ตามวัตถุประสงค์ และความสำคัญของหัวข้อวิจัย โดยใช้วิธีเข้าถึงข้อมูลอย่างละเอียด มีวิธีการศึกษา เช่น ข้อมูลเอกสาร สิ่งพิมพ์ หลักฐานข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลจากการสัมภาษณ์โดยตรงจากบุคคลที่ทำการศึกษา สัมภาษณ์จากบุคคลรายรอบที่รู้จักบุคคลเฉพาะกรณี การเข้าไปสังเกตอย่างมีส่วนร่วม และข้อมูลบริบทรายรอบ

(๒) การศึกษาภาคสนาม ดำเนินการด้วยการศึกษาโดยตรงระหว่างผู้วิจัยกับศิลปินแห่งชาติ ระหว่างการปฏิบัติหน้าที่ในสถาบันการศึกษา และการเข้าถึงข้อมูลในถิ่นพำนัก ข้อมูลที่ได้รับจากการศึกษาจึงเกิดจากกระบวนวิธีสัมภาษณ์ การสังเกต ทั้งอย่างเป็นทางการและอย่างไม่เป็นทางการ และผสมผสานกับข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลทุติยภูมิ

ในด้านแนวคิดการตีความ มีหลักการที่ข้อมูลศึกษาต้องมีความถูกต้อง ความแม่นตรง และความน่าเชื่อถือ การเข้าถึงข้อมูลเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญ การวิจัยเอกสาร เพื่อสืบค้นและวิเคราะห์เนื้อหาที่เกี่ยวข้อง แนวการวิจัยทางประวัติศาสตร์ การศึกษาบุคคลเฉพาะกรณี การศึกษาภาคสนาม ความร่วมมืออย่างใกล้ชิดและจริงจังของศิลปินแห่งชาติซึ่งเป็นบุคคลสำคัญของการศึกษา การมอบต้นฉบับงานวิชาการ โน้ตเพลง ภาพถ่ายในอดีต เรื่องบอกเล่าจากการสัมภาษณ์ จากศิลปินแห่งชาติเพื่อทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และตีความตามประเด็นจนสามารถสรุปผลการศึกษา การอนุเคราะห์จากศิลปินแห่งชาติในการตรวจสอบผลการศึกษาก่อนนำผลการศึกษามาเรียบเรียงเป็นรายงานผลการวิจัยนับเป็นการยืนยันความถูกต้อง ความแม่นตรง และความน่าเชื่อถือของข้อมูลอย่างยิ่ง

๒.๒ สารัตถะที่ศึกษา

ในการศึกษาองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ ประกอบด้วยสารัตถะที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

๒.๒.๑ องค์ความรู้

ความรู้ มีความหมายถึงสิ่งที่ก่อให้เกิดความเข้าใจ ความทราบแจ้งชัด ความรู้เป็นความจริงที่ปรากฏขึ้นจากการสั่งสมมวลประสบการณ์ของมนุษย์ ที่ผ่านการเรียนรู้ด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การได้เห็น ได้ยินได้ฟัง ได้สัมผัส ทดลอง สังเกต จนจดจำ รำลึกรู้ จากปรากฏการณ์ธรรมชาติ ปรากฏการณ์ทางสังคม และจากรูปแบบที่เกิดจากการถ่ายทอด สืบทอดต่อเนื่องกันมา ความรู้จึงครอบคลุมเรื่องราวที่เป็นทั้ง รูปธรรมและนามธรรม ข้อจริงของความรู้เป็นประมวลความแห่งเหตุการณ์ที่เป็นมาหรือคงเป็นอยู่ตามจริง เป็นภูมิปัญญาของบุคคล ชุมชน และสังคมวัฒนธรรมนั้น

ความรู้ ประกอบไปด้วยคำจำกัดความของนัยแห่งคำ ข้อความ เนื้อหา มีความหมายต่อข้อรู้และความเป็นจริงที่ปรากฏ ทฤษฎี โครงสร้าง ประวัติ วิธีการแก้ไขอุปสรรค หลักการ มาตรฐาน เรื่องราวต่างๆ สิ่งที่แปรผลจากทักษะปฏิบัติ เป็นต้น ความรู้เกี่ยวข้องกับการรำลึกถึงสิ่งเฉพาะเจาะจง มีโครงสร้าง ๒ ส่วน คือ โครงสร้างส่วนบน ที่เกี่ยวข้องกับหลักการ ทฤษฎี อุดมการณ์ ฯลฯ โครงสร้างส่วนล่าง ที่เกี่ยวข้องกับปฏิบัติการที่ดำเนินไปของความรู้

องค์ความรู้ คือตัวความรู้ที่กำหนดหรือประมวลเข้าเป็นหลักวิชา เป็นเรื่องเป็นราว เป็นกฎเกณฑ์ ข้อควรรู้ ข้อปฏิบัติ จัดเป็นองค์ความรู้ องค์ความรู้แสดงออกได้ในรูปของข้อเขียน ภาษาลายลักษณ์ สัญลักษณ์ โน้ตเพลง ความทรงจำ ในด้านงานศิลปะ องค์ความรู้แสดงออกตามรูปแบบงานด้านทัศนศิลป์ นาฏศิลป์ การแสดง การบรรเลง การขับร้อง เสียงเพลง ฯลฯ ความรู้ที่แสดงออกมาเป็นองค์ความรู้ นับเป็นโครงสร้างระดับลึกของความรู้ที่แสดงออกมา ทั้งในด้านรูปธรรมและนามธรรม

ความแตกต่างกันของความรู้ กับ องค์ความรู้ อยู่ที่ความรู้คือส่วนของความรู้ที่เป็นนามธรรม บุคคลแต่ละบุคคลมีความรู้ และฝังส่วนความรู้นั้นไว้ในความทรงจำของบุคคล ส่วนองค์ความรู้เป็นสิ่งที่ปรากฏขอบเขตที่ชัดเจน ปรากฏให้เห็นภายนอก รวมทั้งส่วนที่ยังอยู่ในความทรงจำ องค์ความรู้จึงเป็นผลรวมหรือส่วนรวบยอดของความรู้ อธิบายได้ นำไปใช้เพื่อเรียนรู้ ทำความเข้าใจ นำไปฝึกฝน ให้เกิดทักษะและความชำนาญได้ ในการวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติครั้งนี้ มุ่งศึกษาองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยของศิลปินแห่งชาติ เพื่อนำผลขององค์ความรู้นั้นมาเพื่อเผยแพร่และเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการดนตรี และงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมในส่วนที่เกี่ยวกับศิลปะดนตรีของชาติ

๒.๒.๒ ภูมิปัญญา

ภูมิปัญญา มีความหมายถึง องค์ความรู้ ความสามารถ ทักษะ ที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ การฝึกฝน สั่งสมประสบการณ์ที่ผ่านมา มีการปรับปรุง พัฒนา และถ่ายทอดสืบต่อกัน องค์ความรู้มีความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสภาวะของธรรมชาติแวดล้อม มนุษย์กับความเชื่อต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ โดยผ่านกระบวนการทางจารีตประเพณี วิถีชีวิต การทำมาหากิน และพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชนชาติ เผ่าพันธุ์ หรือเป็นวิถีของชาวบ้าน ภูมิปัญญาของมนุษย์เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ การแก้ปัญญา การคิดค้นเชื่อมโยงสิ่งที่มีอยู่กับการสร้างสรรค์ด้วยกระบวนความคิด และนำมาใช้ในเกิดประโยชน์ในกิจกรรมต่างๆ ของแต่ละชุมชนหรือสังคมนั้นๆ

๒.๒.๓ ขอบข่ายของศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง

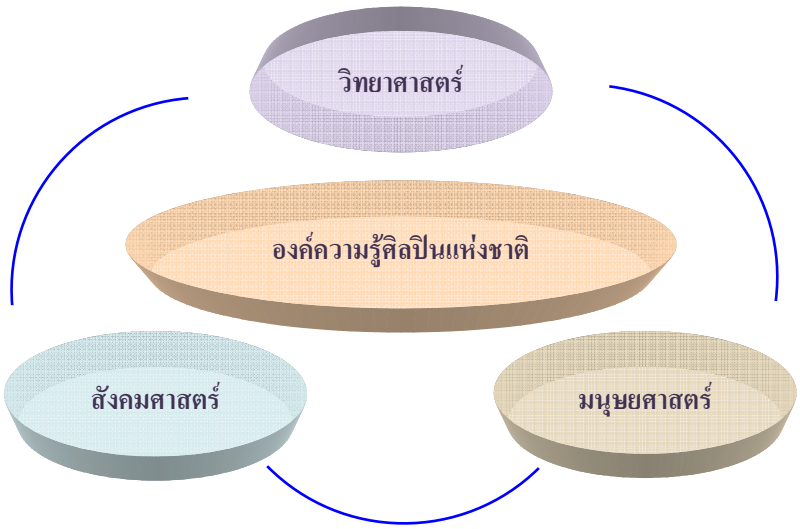
วิทยาศาสตร์ หมายถึง องค์ความรู้ที่มีระบบและจัดไว้อย่างเป็นระเบียบแบบแผน เป็นวิทยาการที่ว่าด้วยเรื่องราวของปรากฏการณ์ต่างๆ สาระของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม เป็นกลไกที่ขับเคลื่อนอย่างมีระบบด้วยวิธีการซึ่งสามารถตรวจสอบ พิสูจน์ได้ องค์ความรู้ทางวิทยาศาสตร์เป็นตัวความรู้ของธรรมชาติที่ค้นพบกับส่วนที่เป็นวิธีการเฉพาะที่ใช้ในการสืบเสาะหาความรู้นั้นมาในรูปแบบของกระบวนการสืบเสาะหาความรู้ ในฐานะที่เป็นองค์ความรู้ธรรมชาติ มีลักษณะเป็น ๒ มิติ ควบคู่กันไป คือ มิติทางด้านองค์ความรู้ของธรรมชาติ และ มิติทางด้านกระบวนการที่ใช้สืบเสาะหาความรู้นั้น

สังคมศาสตร์ หมายถึง ศาสตร์ที่มุ่งศึกษามนุษย์ทั้งที่เป็นปัจเจกบุคคลและกลุ่มบุคคลทั้งด้านจิตใจ ความรู้สึกนึกคิด สังคมและวัฒนธรรม หรือวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับ พฤติกรรม ปรากฏการณ์หรือปฏิกิริยา เพื่อให้ทราบถึงความรู้และความจริงที่จะนำมาแก้ไขปัญหาของสังคม หรือก่อให้เกิดความรู้ใหม่ พัฒนามนุษย์ให้มีความรู้ มีบุคลิกลักษณะนิสัย และจิตสำนึกที่ดี เพื่อพัฒนาตนเองให้สามารถใช้ชีวิตอย่างมีมีความสุข มีคุณภาพ แก้ปัญหา และพัฒนาชุมชนในทุกมิติ

มนุษยศาสตร์ หมายถึง คุณค่าของมนุษย์ในรูปปัจเจกบุคคล มีความเกี่ยวข้องกับกระบวนความคิด การแสดงออก เกิดจากแรงบันดาลใจ เป็นการคิดสร้างสรรค์เฉพาะเรื่องเฉพาะบุคคล ไม่สามารถสร้างเป็นกฎเกณฑ์ พิสูจน์ได้เหมือนวิทยาศาสตร์ รวมทั้งสิ่งต่างๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้นมา สั่งสมกันมาและสืบทอดกันต่อๆ มา ทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม เช่น ปรัชญา ศาสนา ความเชื่อ ภาษา วรรณคดี โบราณคดีประวัติศาสตร์ การเมืองการปกครอง วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ทัศนศิลป์ นาฏศิลป์ ดนตรี มนุษยศาสตร์มีจุดเด่นที่คุณค่า จึงไม่สามารถวัดหรือตีค่าออกมาเป็นเชิงปริมาณได้

การวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ มีส่วนสัมพันธ์กับความเป็นวิทยาศาสตร์ โดยเฉพาะวิทยาศาสตร์ทางเสียงที่ปรากฏในรูปลักษณ์ของความดัง – ค่อยของทำนองเพลง แหล่งกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรี สัมพันธ์กับสังคมศาสตร์ที่มีการนำดนตรีไปประกอบกิจกรรมทางสังคมและวัฒนธรรม สัมพันธ์กับมนุษยศาสตร์ โดยปรากฏในรูปการปรุงแต่งบทเพลงให้กลมกลืน มีความงามไพเราะ ดังนั้นดนตรีตามความหมายขององค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติจึงเชื่อมโยงศาสตร์ทั้งสามไว้ ดังแผนภูมิที่ ๒.๑

แผนภูมิที่ ๒.๑ แสดงความสัมพันธ์ขององค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติกับศาสตร์ทั้งสาม



ความรู้ ปรากฏในเชิงทฤษฎี ที่เป็นความรู้เชิงข้อเท็จจริง ความรู้เชิงบริบทเป็นความรู้ที่จำมาได้จากความรู้ชัดแจ้งซึ่งได้จากการการศึกษาเล่าเรียน เป็นความรู้เชื่อมโยงกับโลกของความเป็นจริง ภายใต้สภาพความเป็นจริงที่ซับซ้อน ความรู้ในระดับที่อธิบายความเป็นเหตุเป็นผลเป็นความสัมพันธ์ระหว่างเหตุการณ์หรือเรื่องราวต่างๆ ความรู้ในระดับคุณค่า ความเชื่อ เป็นความรู้ในลักษณะของความคิดริเริ่ม สร้างสรรค์ที่ขับดันมาจากภายในตนเองจะเป็นผู้ที่สามารถสกัดประมวล วิเคราะห์ความรู้ที่ตนเองมีอยู่ กับความรู้ที่ตนเองได้รับมาสร้างเป็นองค์ความรู้ใหม่ขึ้นมาได้ เช่น สร้างตัวแบบหรือทฤษฎีใหม่หรือนวัตกรรมขึ้นมาใช้ในการทำงานได้

๒.๓ ข้อมูลพื้นที่ตามถิ่นพำนักของศิลปินแห่งชาติ

จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นจังหวัดหนึ่งที่ เคยเป็นราชธานีของไทย โดยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ (พระเจ้าอู่ทอง) สถาปนาขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๑๘๙๓ และล่มสลายลงเมื่อ พ.ศ. ๒๓๑๐ มีพระมหากษัตริย์ทรงปกครอง ๓๓ พระองค์ รวม ๕ ราชวงศ์ คือ ราชวงศ์อู่ทอง ราชวงศ์สุพรรณภูมิ ราชวงศ์สุโขทัย ราชวงศ์ปราสาททอง และราชวงศ์บ้านพลูหลวง รวมเวลา ๔๑๗ ปี ในสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงยกขึ้นเป็นเมืองจัตวาเรียกว่าเมืองกรุงเก่า จนกระทั่งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้จัดการปฏิรูปการปกครองในระบบมณฑลเทศาภิบาล รวมหัวเมืองใกล้เคียงเข้าไว้ด้วยกัน ทรงโปรดให้จัดตั้งมณฑลกรุงเก่าขึ้น โดยรวมเมืองกรุงเก่า อ่างทอง ลพบุรีสระบุรี อินทร์บุรี พรหมบุรี และสิงห์บุรี เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๘ ตั้งที่ว่าการมณฑล ณ เมืองกรุงเก่า ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเปลี่ยนชื่อเป็นมณฑลอยุธยา และเปลี่ยนเป็นจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในปี พ.ศ. ๒๔๗๕ เมื่อวันที่ ๑๓ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๓๔ องค์การศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ ได้ประกาศขึ้นทะเบียนให้พื้นที่บริเวณโบราณสถานบริเวณอุทยานประวัติศาสตร์ของกรุงศรีอยุธยาเป็นเมืองมรดกโลก (http://www.dopa.go.th/stat/y_stat51.html, ๒๕๕๒: ๑ ธันวาคม ๒๕๕๒)

จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จัดแบ่งเขตการปกครองออกเป็น ๑๖ อำเภอ คือ

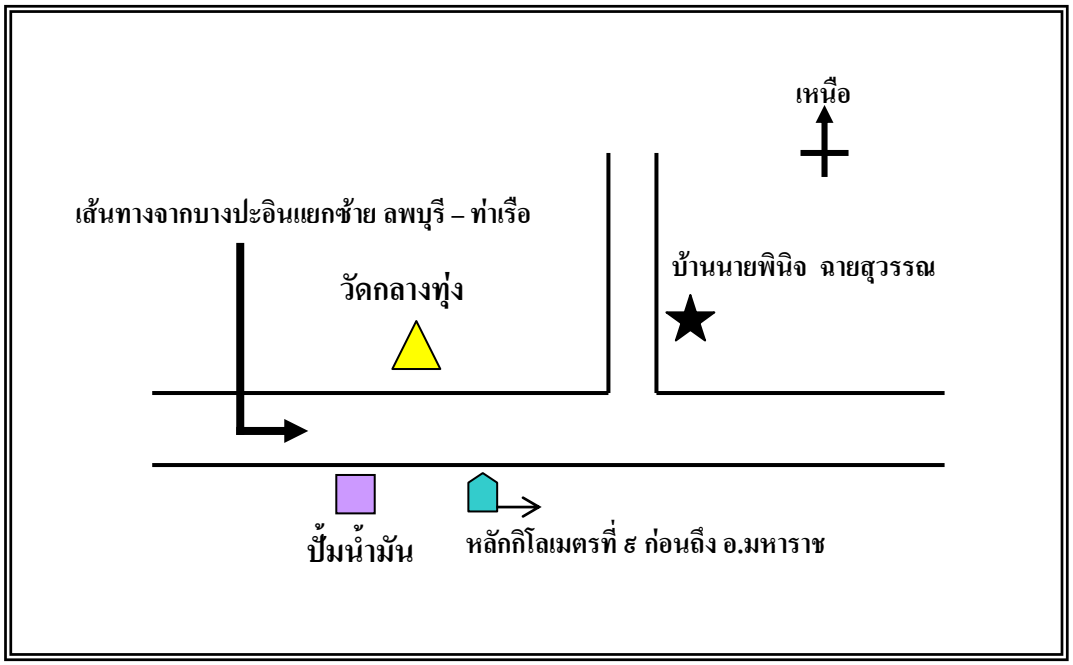
อำเภอท่าเรือ	อำเภอนครหลวง
อำเภอบางซ้าย	อำเภอบางไทร
อำเภอบางบาล	อำเภอบางปะหัน
อำเภอบางปะอิน	อำเภอบ้านแพรก
อำเภอผักไห่	อำเภอพระนครศรีอยุธยา
อำเภอภาชี	อำเภอมหาราช
อำเภอลาดบัวหลวง	อำเภอวังน้อย
อำเภอเสนา	อำเภออุทัย

อำเภอมหาราช เป็นอำเภอหนึ่งของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา แบ่งเขตการปกครองย่อยออกเป็น ๕๘ หมู่บ้าน ๑๒ ตำบล คือ ตำบลกะทุ่ม ตำบลเจ้าปลุก ตำบลท่าตอ ตำบลน้ำเต้า ตำบลบางนา ตำบลบ้านขวาง ตำบลบ้านนา ตำบลบ้านใหม่ ตำบลพิตเพียน ตำบลมหาราช ตำบลโรงช้าง และตำบลหัวไผ่ ในด้านการบริหารส่วนท้องถิ่น อำเภอมหาราชจัดระบบเป็นองค์การบริหารส่วนท้องถิ่น ๗ แห่ง คือ

ตำบลหัวไผ่ และมหาราช	จัดระบบเป็น เทศบาลตำบลมหาราช
ตำบลน้ำเต้า โรงช้าง เจ้าปลุก และพิตเพียน	จัดระบบเป็น เทศบาลตำบลโรงช้าง
ตำบลกะทุ่มและตำบลบางนา	จัดระบบเป็น เทศบาลตำบลบางนา
ตำบลบ้านนา	จัดระบบเป็น เทศบาลตำบลบ้านนา
ตำบลบ้านขวาง	จัดระบบเป็น เทศบาลตำบลบ้านขวาง
ตำบลท่าตอ	จัดระบบเป็น เทศบาลตำบลท่าตอ
ตำบลบ้านใหม่	จัดระบบเป็น เทศบาลตำบลบ้านใหม่

นายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นชาวอำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ตั้งเรือนอยู่เส้นทางถนนลพบุรี – ท่าเรือ ดังแผนภูมิที่ ๒.๒ แสดงแผนที่ตั้งถิ่นพำนัก คือ

แผนภูมิที่ ๒.๒ แสดงแผนที่ตั้งถิ่นพำนักของนายพินิจ ฉายสุวรรณ



บทที่ ๓
ประวัติศิลปิน ผลงาน และเอกลักษณ์ด้านดนตรี

ในการศึกษา “ประวัติและผลงานดนตรีของนายพินิจ ฉายสุวรรณ” ผู้วิจัยกำหนดคำถามวิจัยว่า ประวัติศิลปิน ผลงาน และเอกลักษณ์ด้านดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่ปรากฏผลต่องานศิลปวัฒนธรรมไทยมีอะไรบ้าง? ในการนำเสนอผลการศึกษา จำแนกประเด็นออกเป็น ๓ ส่วน คือ

(๑) ประวัติศิลปิน

(๒) ผลงานด้านดนตรี

(๓) เอกลักษณ์ด้านดนตรี

๓.๑ ประวัติศิลปิน

๓.๑.๑ ประวัติส่วนตัว

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นศิลปินดนตรีที่ได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ ประจำปี ๒๕๔๐ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ท่านเป็นบุตรคนเดียวของนายย้อย ฉายสุวรรณ และนางถนอม ฉายสุวรรณ เกิดเมื่อวันที่ ๑๗ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๗๔ (ข้อมูลตามทะเบียนราษฎร เกิดวันที่ ๒๑ เมษายน ๒๔๗๔) ปีมะแม ที่บ้านหมู่ที่ ๑ ตำบลบ้านนา อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีนามเดิมคือ สนม ฉายสุวรรณ บิดาของท่านเป็นพระนักเทศน์

เมื่ออายุครบบวช นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้บรรพชา ต่อมาเมื่อท่านลาสิกขาบทแล้วจึงประกอบอาชีพทำนา รับจ้างเล่นดนตรี และเดินทางไป – มา ระหว่างกรุงเทพมหานครกับจังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยท่านเป็นนักดนตรีประจำวงดนตรีของบ้านนายพริ้ง ดนตรีรส ศิลปินดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงท่านหนึ่ง

นายพินิจ ฉายสุวรรณสมรสกับนางสาวการะเวก อิสรัตน์ (ปัจจุบันเปลี่ยนชื่อว่า “นางสมพร ฉายสุวรรณ”) บุตรีของกำนันตำบลบ้านขวาง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๕ มีบุตร - ธิดา ๕ คน คือ นางสาวปวีณา ฉายสุวรรณ นางสาวลลิตา ฉายสุวรรณ นายวินัย ฉายสุวรรณ นางรัตนา ฉายสุวรรณ และนายปริญญา ฉายสุวรรณ

ปัจจุบันนายพินิจ ฉายสุวรรณ พักอยู่บ้านศิลปินแห่งชาติ เลขที่ ๑๐๙ / ๑ – ๔ หมู่ที่ ๓ ตำบลบ้านขวาง อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา





ภาพที่ ๓.๑ บ้านพักของนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ)
อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

๓.๑.๒ การศึกษาทั่วไปและด้านดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เข้ารับการศึกษาตามเกณฑ์การศึกษาภาคบังคับ จนสำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จากโรงเรียนวัดรุ้ง (วิบูลวิทยาคาร) ตำบลบ้านลี จังหวัดอ่างทอง

ในด้านการศึกษาดนตรี ท่านเริ่มฝึกปี่พาทย์จากคุณอาซึ่งบวชเป็นพระ ชื่อหลวงอาพร ซึ่งเป็นชาวบ้านโกร่งธนู จังหวัดลพบุรี การฝึกดนตรีครั้งแรกนี้ได้ผ่านขั้นตอนตามแบบแผนการเรียนดนตรีไทย คือการจับมือต่อเพลงจากนายผัน กองโชค การเริ่มครั้งแรกนี้หลวงอาพร เป็นผู้จับมือต่อเพลงสาธุการให้ มูลเหตุของการเริ่มสนใจดนตรีไทยเกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๓ ขณะที่ท่านมีอายุ ๙ ขวบ บิดาและมารดาได้จัดงานโกนจุก ในงานนี้ทางบ้านจัดหาวงปี่พาทย์ของนายหลา ทรัพย์มุข ไปบรรเลง มีลิเกแสดงเป็นมหรสพฉลองของงานที่จัดขึ้น เมื่องานโกนจุกเสร็จสิ้นแล้ว นายหลา ทรัพย์มุข มีกิจธุระบางประการจึงได้ฝากเครื่องดนตรีไว้ที่บ้าน จึงเป็นโอกาสให้นายพินิจ ฉายสุวรรณ ลองเล่นเครื่องดนตรีเหล่านั้นด้วยความสนใจ บิดาซึ่งขณะนั้นครองเพศบรรพชิต ได้เห็นความสนใจเช่นนี้ จึงคิดจัดหาสร้างเครื่องดนตรีไทยให้ วันหนึ่งเมื่อได้ไปเทศน์ที่งานในตำบลโกร่งธนู อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา งานนั้นมีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ เมื่อพระเทศน์จบแล้ว พระหลวงพ่อจึงแสดงความประสงค์ขอซื้อเครื่องดนตรี เจ้าของวงปี่พาทย์ซึ่งเป็นพระชื่อพร ลำดับตามเครือญาติเป็นอา เรียกว่า “หลวงอาพร” ท่านได้ขายวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ถวาย ในราคา ๒๑๐ บาท ต่อมาหลวงพ่อได้นิมนต์หลวงอาพรให้จำพรรษาที่วัดรุ้ง ตำบลบ้านรี อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง นายผัน กองโชค เป็นนักดนตรีและมีศักดิ์เป็นลุง เป็นครูจับมือด้วยตะโพน ส่วนหลวงอาพร เป็นผู้ต่อเพลงสาธุการ ต่อจากนั้นจึงเรียนเพลงต่างๆ เพิ่มเติมจากนายยอด พูน สมบัติ

เมื่อกรมศิลปากร มีการประกาศทางวิทยุกระจายเสียงรับสมัครนักเรียนเข้าศึกษาตามโครงการสร้างนักดนตรีสากลให้กับกรมศิลปากร นายพินิจ ฉายสุวรรณจึงเดินทางเข้ากรุงเทพมหานคร ตั้งใจสมัครเรียนดนตรีไทยซึ่งท่านคิดว่าเป็นหนึ่งในหลายวิชาที่กรมศิลปากรรับสมัคร แต่การรับนักเรียนของกรมศิลปากร ต้องการรับเฉพาะนักเรียนดนตรีตะวันตกเท่านั้น เหตุการณ์นี้ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) ทราบเรื่องจึงแนะนำให้เรียนดนตรีตะวันตก พร้อมทั้งให้พักอาศัยอยู่กับท่าน นายพินิจ ฉายสุวรรณจึงเป็นนักเรียนวงจุลดุริยางค์ และได้รับเงินเดือนเป็นค่าตอบแทนตามนโยบายของกรมศิลปากรด้วย เงินเดือนเริ่มต้นที่ได้รับเป็นค่าตอบแทนปีที่ ๒ จำนวน ๑๐ บาท ปีที่ ๓ จำนวน ๑๕ บาท และในปีที่ ๔ จำนวน ๒๐ บาท ตามลำดับ

การเรียนดนตรีตะวันตก นายพินิจ ฉายสุวรรณ เน้นที่การเรียนและฝึกไวโอลิน นอกจากนั้นก็ได้ศึกษาทฤษฎีสากล และวิชาการดนตรีอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง เป็นเวลาประมาณ ๓ ปีครึ่ง จนกระทั่งสงครามโลกครั้งที่ ๒ เกิดขึ้นระหว่าง พ.ศ. ๒๔๘๔ – ๒๔๘๘ นายพินิจ ฉายสุวรรณจึงเดินทางกลับบ้านที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เพื่อหลบภัยที่เกิดจากสงคราม การเดินทางกลับนั้นเป็นการยุติการเรียนดนตรีตะวันตก แม้สงครามสงบท่านก็มิได้กลับไปเรียนต่อ

นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีโอกาสเรียนดนตรีไทยเพิ่มเติม จากคุณครูดนตรีไทยอีกหลายท่าน เช่น นายทวน อ่อนละมูล และนายเจ๊ก อ่อนละมูล นักดนตรีตำบลบ้านแห อำเภอเมืองจังหวัดอ่างทอง ต่อมาครูทั้งสองท่านได้นำนายพินิจ ฉายสุวรรณไปฝากเป็นศิษย์ของนายพริ้ง ดนตรีรส ข้าราชการศิลปินของกรมศิลปากร ที่กรุงเทพมหานคร เมื่อแรกเริ่มการเรียนดนตรีนั้น ท่านบรรเลงดนตรีประจำวง เริ่มจากฆ้องวงใหญ่ เมื่อมาอยู่กับนายพริ้ง ดนตรีรส จึงได้บรรเลงฆ้องวงเล็ก ขณะนั้นมีอายุได้ประมาณ ๑๘ ปี นายพริ้ง ดนตรีรส จึงให้เริ่มฝึกและบรรเลงระนาดเอกเหล็ก จากนั้นจึงให้บรรเลงระนาดเอก นับเป็นการวางพื้นฐานด้านทักษะปฏิบัติและเป็นขั้นตอนสำคัญที่ทำให้นายพินิจ ฉายสุวรรณประสบความสำเร็จในการทำหน้าที่นักดนตรีไทยในเวลาต่อมา

๓.๑.๓ การศึกษาเพลงหน้าพาทย์

ในการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้ศึกษาโดยเข้ารับการจับมือต่อเพลงจากคุณครู ด้วยวิธีจับข้อมือตะโพนต่อเพลงสาธุการ จากนายผัน กองโชค เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๕ นับเป็นการเริ่มต้นอย่างถูกต้องตามขนบประเพณีดนตรีไทย จากนั้นจึงจับมือฆ้องวงใหญ่ต่อเพลงตระโหมโรง จากนายยอด พูลสมบัติ เมื่อพ.ศ. ๒๔๘๖ เพลงกระบองกัน เพลงบาทสกุณี และเพลงองค์พระพิราพ จากนายพริ้ง ดนตรีรส เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๗

๓.๑.๔ การรับมอบสิทธิ์ในการเป็นพิธีกรไหว้ครู

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นปูชนียบุคคลที่ได้รับความเคารพจากศิลปินดนตรีไทยอย่างมาก ความถึงพร้อมในด้านดนตรีทั้งภาคทฤษฎีดนตรี ภาคปฏิบัติดนตรี และผลงานการประพันธ์เพลงจำนวนมาก ในสถานะของความเป็นครูดนตรี ท่านจึงได้รับมอบโอกาสการประกอบพิธีไหว้ครูจากนายยอด พูลสมบัติ ทำหน้าที่เป็นพิธีกรประกอบพิธีไหว้ครูให้แก่บ้านดนตรี สำนักดนตรี สถาบันดนตรีต่างๆ ทั้งของทางราชการ และของเอกชนมาโดยตลอด

๓.๑.๕ การรับราชการและวิถีนักดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เข้ารับราชการเป็นนักดนตรีวงเทศบาลรุ่นแรกของกรุงเทพมหานคร ซึ่งจัดตั้งขึ้นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๖ สมัยที่นายชำนาญ ยุวบูรณ์ เป็นนายกเทศบาลกรุงเทพมหานคร มีนักดนตรีร่วมวงครั้งแรกนี้ จำนวน ๒๒ คน ได้แก่ นายพริ้ง ดนตรีรส นายบุญยงค์ เกตุคง นายไสว ตาตะวาทิต นายบุญช่วย ชิดท้วม นายพินิจ ฉายสุวรรณ (ขณะนั้นยังคงใช้ชื่อเดิมว่า “สนม”) นายหยด ผลเกิด นายสุจินต์ เฟื่องฟุ้ง นายบุญยัง เกตุคง นายช่อ อากาศโปร่ง นายสมปอง แจ้งจรัส นางสาวอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ และนางสาวบุญชู ทองเชื้อ เป็นต้น

เมื่อครั้งแรกที่เข้ารับราชการเป็นนักดนตรีของกรุงเทพมหานคร มีนายพริ้ง ดนตรีรส เป็นหัวหน้าวงดนตรีไทย นายบุญยงค์ เกตุคง บรรเลงระนาดเอก นายพินิจ ฉายสุวรรณทำหน้าที่บรรเลงฆ้องวงเล็ก จนเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๐ นายพริ้ง ดนตรีรส เกษียณอายุราชการ นายบุญยงค์ เกตุคง ได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าวงดนตรีไทยต่อ ช่วงนี้นายพินิจ ฉายสุวรรณ จึงรับหน้าที่เป็นคนระนาดเอกแทน

นายพินิจ ฉายสุวรรณเริ่มแต่งเพลงโหมโรงเทพเวหา เป็นเพลงแรกในปี พ.ศ. ๒๕๑๐ ตามคำแนะนำของนายบุญยงค์ เกตุคง การประสบความสำเร็จในการแต่งเพลงครั้งนี้ ส่งผลให้ในเวลาต่อมา ท่านได้แต่งเพลงไทยอีกเป็นจำนวนมาก ผลงานเพลงที่แต่งขึ้นได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในวงการดนตรีไทยมาโดยตลอด ในการจัดอันดับนักแต่งเพลงของนักแต่งเพลงที่ยังมีชีวิตอยู่สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยจึงจัดอันดับให้นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นนักแต่งเพลงไทยอันดับที่ ๖ ต่อจากนายมนตรี ตราโมท นายเฉลิม บัวทั่ง นายสุวิทย์ บวรวัฒนา นายบุญยงค์ เกตุคง และนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ใน พ.ศ. ๒๕๒๔ นายบุญยงค์ เกตุคง เกษียณอายุราชการ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้รับการแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าวงดนตรีไทยต่อ ทำหน้าที่ควบคุมวงดนตรีกรุงเทพมหานคร เป็นครูดนตรีให้การอบรมทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติแก่ครู – อาจารย์ผู้สอนดนตรีในเขตพื้นที่กรุงเทพมหานคร ระหว่างที่เป็นนักดนตรีและหัวหน้าวงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร มีการประชัน

วงปี่พาทย์หลายครั้ง เช่น การประชันวงในงานพิธีไหว้ครูประจำปีของวัดพระพิเรนทร์ การประชันวงปี่พาทย์หน้าพระที่นั่ง โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เสด็จเป็นองค์ประธาน เมื่อวันที่ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๒๘ ท่านส่งวงปี่พาทย์เข้าประชันใช้ชื่อว่า “วงบ้านบางกะปิ” และเมื่อมหาวิทยาลัยมหิดลจัดการประกวดวงปี่พาทย์ ในรายการแสงทิพย์ประลองปี่พาทย์ ท่านก็ยังคงส่งในนาม “วงบ้านบางกะปิ” เข้าประกวดด้วย จนถึง พ.ศ. ๒๕๓๔ นายพินิจ ฉายสุวรรณ จึงเกษียณอายุราชการ แต่ท่านก็ยังคงเป็นผู้เชี่ยวชาญและที่ปรึกษาของวงดนตรีกรุงเทพมหานครด้วย ใน พ.ศ. ๒๕๓๙ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้รับเชิญให้เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นอกจากเป็นที่ปรึกษา เป็นหลักในด้านวิทยาการดนตรีไทยแล้ว ท่านยังทำหน้าที่สอนนักเรียน นักศึกษา ตั้งแต่ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ในหลักสูตรเตรียมศิลปิน นักศึกษาดนตรีระดับปริญญาตรี ระดับปริญญาโท และระดับปริญญาเอก จนถึงปัจจุบัน

การรับราชการของนายพินิจ ฉายสุวรรณ

พ.ศ. ๒๕๐๖	เข้ารับราชการที่วงดนตรีวงเทศบาล กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. ๒๕๒๔	ดำรงตำแหน่งหัวหน้างานดนตรีไทย
พ.ศ. ๒๕๓๔	เกษียณอายุราชการ
พ.ศ. ๒๕๓๔	ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. ๒๕๓๙	ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

๓.๑.๖ เกียรติประวัติสูงสุดที่ได้รับ

นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี ๒๕๔๐

๓.๑.๗ คุณครูดนตรีที่ประสิทธิประสาทวิชาการดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้รับการประสิทธิ์ประสาทวิชาการดนตรีจากคุณครูหลายท่าน นับเป็นนักดนตรีที่ตื่นตัวในการแสวงหาความรู้อยู่ตลอดเวลา ในการกล่าวคำโองการไหว้ครูเมื่อประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี ท่านได้กล่าวคำบูชาคุณครูที่ได้สั่งสอนมา รวมทั้งครูพักลักจำเสมอนามของคุณครูดนตรีที่ได้สั่งสอนประสิทธิ์ประสาทความรู้ดนตรีให้แก่นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีดังนี้

นามคุณครูดนตรี	ข้อมูลประกอบ
นายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์	ศิลปินแห่งชาติ ปี ๒๕๓๘
นายเจ๊ก อ่อนละมูล	นักดนตรี ตำบลบ้านแห อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง
นายช่วย นุชพิจารณ์	บิดาของนายสมพงษ์ นุชพิจารณ์ (เครื่องหนัง)
นายช่อ อากาศโปร่ง	ศิษย์ดนตรีคนหนึ่งของนายพุ่ม โตสง่า
นายเชื้อ ดนตรีรส	ศิลปินแห่งชาติ ปี ๒๕๔๒
นายทวน อ่อนละมูล	นักดนตรี ตำบลบ้านแห อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง
นายบุญช่วย ชิดท้วม	ศิลปินดนตรีมีชื่อเสียง มีความสนิทสนมกับ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล สำนักบ้านพาทยโกศล
นายบุญยงค์ เกตุคง	ศิลปินแห่งชาติ ปี ๒๕๓๑ หัวหน้างานดนตรีไทย วงกรุงเทพมหานคร
นายบุญยัง เกตุคง	ศิลปินแห่งชาติ ปี ๒๕๓๔
นายผัน กองโชค	ศิษย์ดนตรีของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรเลง)
นายเผือด นักระนาด	ข้าราชการกรมศิลปากร นักดนตรีวงวังลดาวัลย์
หลวงอาพร (ไม่ทราบนามสกุล)	ครูดนตรีท่านแรกที่จับมือต่อทางฆ้องเพลงสาธุการ
นายพริ้ง ดนตรีรส	ข้าราชการกรมศิลปากร นักดนตรีในวง เจ้าพระยาธรรมธิกรณบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล)
นายพลบ ขำประเสริฐ	บิดาของนายสมภพ ขำประเสริฐ
นายฟุ้ง ฉ่ำวิจิตร	นักดนตรี คลองขนาก จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
นายมนตรี ตราโมท	ข้าราชการกรมศิลปากร ศิลปินแห่งชาติ ปี ๒๕๒๘
นายยอด พูลสมบัติ	นักดนตรี ตำบลบ้านใหม่วัวนม อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
นายสงัด ยมะคุปต์	ข้าราชการกรมปี่พาทย์หลวง และนักดนตรีวงบูรพาภิรมย์
นายสนิท ลัดดาอ่อน	นักดนตรี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
นายสมบัติ (ไม่ทราบนามสกุล)	ศิษย์ดนตรีของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรเลง)
นายสมปอง แจ้งจรัส	บุตรนายเปล่ง แจ้งจรัส และนักดนตรีสังกัดวงดนตรีกรุงเทพมหานคร
นายสมาน ทองสุโชติ	รับราชการกรมประชาสัมพันธ์ นักดนตรีประจำวงบางบัวทอง และวงดุริยประณีต

นามคุณครูดนตรี	ข้อมูลประกอบ
นายสว่าง มะลิทอง	นักดนตรี บ้านตะลุง จังหวัดลพบุรี
นายสอน วงฆ้อง	นักดนตรีวงเจ้าพระยาธรรมธิกรณบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) ข้าราชการกองการสังคีต และอาจารย์ดนตรีไทย กรมศิลปากร
นางสอาด กาญจนผลิน	นักร้อง บุตรีของหมื่นคนธรรพประสิทธิสาร (แตะ กาญจนผลิน) และเป็นข้าราชการในวงดนตรี กรมตำรวจ
นายสำรวย แก้วสว่าง	ข้าราชการครู วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
นายสำราญ ศรประพันธ์	นักดนตรี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
นายไสว ตาตะวาทิต	ศิษย์ดนตรีคนหนึ่งของนายพุ่ม โตสง่า
นายหลา ทรัพย์มุข	นักดนตรี บ้านพิตตะเพียน อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
นายเหียน (ไม่ทราบนามสกุล)	นักดนตรีชาวตำบลพิตตะเพียน อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
นายเฮียง (ไม่ทราบนามสกุล)	นักดนตรีตำบลบ้านขวาง อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
แม่ครูลม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา	นักร้องเพลงไทย ได้รับยกย่องว่าร้องเพลงหุ่นกระบอกได้ดีที่สุด มีผลงานบันทึกแผ่นเสียงเพลงไทยไว้จำนวนมาก
เรืออากาศเอกโองการ กลิ่นชื่น	กองดุริยางค์ทหารอากาศ นักดนตรีวงบางคอแหลม

๓.๒ ผลงานด้านดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีผลงานด้านดนตรีที่เป็นองค์ความรู้ ปรากฏในวงวิชาการดนตรี จำแนกได้ ดังนี้

๓.๒.๑ ผลงานการแต่งเพลงของนายพินิจ ฉายสุวรรณ

นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้แต่งเพลงไว้จำนวนมาก บางเพลงไม่สามารถสืบค้นปีที่แต่งได้ สำหรับเพลงที่สืบค้นหลักฐานปีที่แต่งได้ ผู้วิจัยได้ระบุไว้ในเครื่องหมายนขลิขิต โดยจำแนกตามประเภท ดังนี้

ประเภทเพลงเถา

เพลงกบเต้น	(พ.ศ. ๒๕๐๙)	เพลงกรรแสงสวาท	(พ.ศ. ๒๕๒๕)
เพลงเก้าทัพ	(พ.ศ. ๒๕๒๕)	เพลงขิมกลาง	(พ.ศ. ๒๕๒๕)

เพลงจำปาทองเทศ	(พ.ศ. ๒๕๒๖)	เพลงช่อลูกหว้า	(ไม่ทราบปีที่แต่ง)
เพลงทยอยมอญ	(พ.ศ. ๒๕๒๕)	เพลงทองย่อน	(พ.ศ. ๒๕๒๕)
เพลงเทพประสาท	(พ.ศ. ๒๕๒๕)	เพลงไทยรำลึก	(พ.ศ. ๒๕๒๕)
เพลงนเรศชนช้าง	(พ.ศ. ๒๕๒๖)	เพลงประทีปอับแสง	(ไม่ทราบปีที่แต่ง)
เพลงปี่นสยาม	(ไม่ทราบปีที่แต่ง)	เพลงพญาลำพอง	(พ.ศ. ๒๕๒๕)
เพลงพม่าชมเดือน	(พ.ศ. ๒๕๒๑)	เพลงเพราะสำเนียง	(พ.ศ. ๒๕๒๔)
เพลงมอญจับดาบ	(พ.ศ. ๒๕๒๖)	เพลงมอญแปลง	(พ.ศ. ๒๕๑๘)
เพลงโยนดาบ	(พ.ศ. ๒๕๒๖)	เพลงร่มฉัตร	(พ.ศ. ๒๕๓๕)
เพลงลาวกระแต	(ไม่ทราบปีที่แต่ง)	เพลงลาวสมเด็จ	(พ.ศ. ๒๕๑๕)
เพลงแว่นทอง	(พ.ศ. ๒๕๒๑)	เพลงสดายงแปลง	(พ.ศ. ๒๕๑๔)
เพลงสร้อยมยุเรศ	(พ.ศ. ๒๕๒๕)	เพลงสิงโตเล่นหาง	(พ.ศ. ๒๕๑๕)
เพลงหงส์ร่อน	(พ.ศ. ๒๕๒๑)	เพลงหนีเสือ	(พ.ศ. ๒๕๑๕)
เพลงอิเหนาแปลง	(พ.ศ. ๒๕๒๖)		

ประเภทเพลงโหมโรง

เพลงโหมโรงกราวใน	(พ.ศ. ๒๕๓๗)
เพลงโหมโรงกรุงเทพมหานคร	(พ.ศ. ๒๕๓๑)
เพลงกาญจนาภิเษก	(พ.ศ. ๒๕๓๕)
เพลงโหมโรงเทพเวหา	(พ.ศ. ๒๕๑๗)
เพลงโหมโรงเทพเวหน	(พ.ศ. ๒๕๒๖)
เพลงมโหมโรงหิตลานุสรณ์	(พ.ศ. ๒๕๔๐)
เพลงโหมโรงมหาราชินี	(พ.ศ. ๒๕๓๕)
เพลงโหมโรงร่มเกล้า	(พ.ศ. ๒๕๓๒)
เพลงโหมโรงนเรศวร	(พ.ศ. ๒๕๔๓)

ประเภทเพลงระบำ

เพลงระบำขลุ่ย	เพลงระบำเก็บขยะ
เพลงระบำนาฏบงกช	เพลงระบำหาปลา
เพลงระบำสี่ภาค	เพลงระบำรวมไทย

ประเภทเพลงเดี่ยว

ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงแขกมอญบางช้าง ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงท่าน้ำ ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงนารายณ์แปลงรูป ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงแป๊ะ ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงมหาชัย ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม	เพลงต่อยรูป ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม	เพลงแป๊ะ ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม	เพลงมหาชัย ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงต่อยรูป ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงนารายณ์แปลงรูป ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงฟองน้ำ ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงมหาชัย ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงสุดสงวน ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงเชิดนอก ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงกราวใน ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงฟองน้ำ ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงมหาชัย ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงม้าย่อง ๓ ชั้น

เพลงชุดตามรอยพระยุคลบาท

นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้แต่งเพลงชุดตามรอยพระยุคลบาท จำนวน ๒๓ เพลง (ยกเว้นเพลงมหาฤกษ์) ดังนี้

เพลงสักการะ	เพลงดอกไม้ทอง
เพลงมหาฤกษ์ (เพลงทำนองของเดิม)	เพลงทรงเสด็จ
เพลงพนมไพร	เพลงลำพลับพลา
เพลงก่องข้าว	เพลงลายโปง
เพลงแถนผู้ไท	เพลงพาทย์ฆ้อง
เพลงตีหนังวังช้าง	เพลงกะหร่างตะวันตก
เพลงยางเหนือ	เพลงหงส์พลัดฟ้า
เพลงจีนจาม	เพลงเชียงล้าน

เพลงแกวกุมกาว	เพลงกระบอกไม้
เพลงฉิ่ง ฉับ กรับ โหม่ง	เพลงโกร่ง เกราะ เคาะ ไม้
เพลงย่ำหอกลอง	เพลงผีเสื้อและดอกไม้
เพลงหาดทรายแก้ว	เพลงสิบเก้าเจ้าฟ้า

๓.๒.๒ ผลงานด้านการเรียบเรียง

เพลงเรื่องเป็นเพลงที่ครูดนตรีไทยในอดีตได้เรียบเรียงไว้เพื่อให้เป็นชุดเพลงสำหรับการบรรเลง การเรียนเพลงดนตรี การฝึกซ้อม และมีพื้นฐานทักษะปฏิบัติ นักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงเพลงเรื่องจำนวนมากย่อมได้รับความชื่นชม และกล่าวขวัญถึงความรอบรู้ เป็นต้นทุนสำหรับการนำไปเป็นสมุฏฐานในการแต่งเพลง บรรดาเพลงเรื่องในอดีตมีทั้งประเภทเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง ส่วนชื่อของเพลงเรื่องนิยมเรียกชื่อเพลงแรกเป็นชื่อของเพลงเรื่อง เช่น เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง มีเพลงเต่ากินผักบุ้ง เป็นเพลงแรก เพลงเรื่องช้างประสานงา มีเพลงช้างประสานงา เป็นต้น

นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำเพลงที่มีโครงสร้างคล้ายเคียงกันมาเรียบเรียง โดยเริ่มจากเพลงประเภทปรบไก่อัตรา ๓ ชั้น และเพลงต่างๆ ตามแบบแผนของเพลงเรื่องที่เคยมาก่อน เพื่อให้นักดนตรีได้ใช้ชุดเพลงลักษณะนี้สำหรับบรรเลง หรือฝึกเรียนดนตรี เพลงเรื่องที่ท่านร้อยเรียงจัดเป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงนางหงส์ มี๓๑ เรื่องดังนี้

เพลงเรื่องกล่อมนารี	เพลงเรื่องกัลยาเยี่ยมห้อง
เพลงเรื่องแขกมอญบางช้าง	เพลงเรื่องแขกลพบุรี
เพลงเรื่องแขกสาหร่าย	เพลงเรื่องจีนลั่นถัน
เพลงเรื่องจีนแส	เพลงเรื่องต้นบรเทศ
เพลงเรื่องถอนสมร	เพลงเรื่องทะเลบ้า
เพลงเรื่องเทพนิมิต	เพลงเรื่องเทพรัญจวน
เพลงเรื่องเทพรำพึง	เพลงเรื่องธรณีกันแสง
เพลงเรื่องนางหงส์เรื่องใหญ่	เพลงเรื่องบังใบ
เพลงเรื่องพระทอง	เพลงเรื่องพิรุณสร่างฟ้า
เพลงเรื่องภิรมย์สุรางค์	เพลงเรื่องมุล่ง
เพลงเรื่องแมลงภู่ทอง	เพลงเรื่องราโค
เพลงเรื่องวิเวกเวหา	เพลงเรื่องสร้อยมยุเรศ
เพลงเรื่องแสนสุดสวาท	เพลงเรื่องแสนเสนาะ

เพลงเรื่องอกทะเล เพลงเรื่องอาถรรพ์
เพลงเรื่องอาแป๊ะ เพลงเรื่องอาหนู
เพลงเรื่องอาเฮีย

รายละเอียดของชื่อเพลงที่เรียบเรียงไว้ในเพลงเรื่อง (เพลงเรื่องที่ไม่มีข้อมูล ๕ เพลง คือ เพลงเรื่องแขกมอญบางช้าง เพลงเรื่องเทพรำพึง เพลงเรื่องพระทอง เพลงเรื่องราโค เพลงเรื่องสร้อยมยุเรศ) มีกลุ่มเพลงจากเพลงเรื่องประเภทนางหงส์ที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ จำนวน ๒๖ เรื่อง ดังนี้

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องกล่อมนารี	เพลงกล่อมนารี ๓ ชั้น เพลงเร็วสาวสุดสวย เพลงลาวเสี่ยงเทียน ๒ ชั้น ออกลูกหมด

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องกัลยาเยี่ยมห้อง	เพลงกัลยาเยี่ยมห้อง ๓ ชั้น ๒ ชั้น (โยน) เพลงเร็วจูงนางเข้าห้อง เพลงจีนตะลุ่มโปงจีน เพลงจีนหัวเรือ

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องแขกลพบุรี	เพลงแขกลพบุรี ๓ ชั้น เพลงเร็วเรื่องเต่าทอง เพลงแขกกะเร็ง ๒ ชั้น

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องแขกสาหร่าย	เพลงแขกสาหร่าย ๓ ชั้น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงเร็วในเพลงระบำหาปลา เพลงท้ายยะวา

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องจีนลั่นถัน	เพลงจีนลั่นถัน ๓ ชั้น เพลงเร็ว (ไม่ทราบชื่อ) เพลงฉิ่ง (จากเพลงพระฉันเช้า) เพลงเร็วคุดทะราดเหยียบกรวด ออกเพลงจีนสโมสร ชั้นเดียว

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องจีนแส	เพลงจีนแส ๓ ชั้น เพลงจีนขายอ้อย ๒ ชั้น เพลงจีนขายอ้อยชั้นเดียว เพลงจีนกงเต็กชั้นเดียว

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องต้นบรเทศ	เพลงต้นบรเทศ ๓ ชั้น เพลงชมแสงจันทร์ ๒ ชั้น เพลงบรเทศ ๒ ชั้น ออกชั้นเดียว เพลงกระหรัดรายา เพลงสมารัง เพลงยะโฮร์

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องถอนสมอ	เพลงถอนสมอ ๓ ชั้น เพลงเร็วกาจับปากโลง เพลงฉิ่งตวงพระธาตุ (ในเรื่องช้างประสานงา) เพลงเร็ว (ไม่ทราบชื่อ) เพลงลาวฟ้อนเชียงดอย

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องทะเลบ้า	เพลงทะเลบ้า ๓ ชั้น เพลงทะเลบ้าชั้นเดียว เพลงเร็วพม่าห้าท่อน เพลงลาวเชิ้งกะติบข้าว

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องเทพนิมิต	เพลงเทพนิมิต ๓ ชั้น เพลงเร็วเต่ากินผักบุ้งท่อน ๓ เพลงฉิ่งช้างประสานงา เพลงฉิ่งช้างต้น (๒ ท่อน) เพลงเร็วเจดีย์เจ็ดยอด (จากเรื่องแขกไทร) ออกเพลงช้าโหย

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องเทพรัญจวน	เพลงเทพรัญจวน ๓ ชั้น เพลงเร็วในเรื่องรำดาบ เพลงแขกเจ้าเซ็น

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องธรณีกันแสง	เพลงธรณีกันแสง ๓ ชั้น เพลงธรณีกันแสงชั้นเดียว เพลงเร็วในเรื่องแขกมอญ สาลิกาแก้วชั้นเดียว (หรือเพลงไทยน้อย)

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องบังใบ	เพลงบังใบ ๓ ชั้น เพลงเร็วตะนาว (แร้งกระพือปีก) เพลงแขกฉิ่งออกเพลงนกเขามะราปี เพลงแผ่นดินวิปโยค เพลงเชิดแขก

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องนางหงส์ (เรื่องใหญ่)	เพลงนางหงส์ ๓ ชั้น เพลงเทพนม ๓ ชั้น เพลงแม่วอนลูก ๒ ชั้น เพลงฉิ่ง ๒ ชั้น เพลงมุล่ง ๒ ชั้น เพลงลูกวอนแม่ ๒ ชั้น เพลงแม่วอนลูกชั้นเดียว เพลงฉิ่งชั้นเดียว เพลงมุล่งชั้นเดียว เพลงปฐม เพลงเร็ว (ในเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ท่อน ๑ – ๒) เพลงลาวชมดง (ทำนองของนายพินิจ ฉายสุวรรณ)

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องพิรุณสร่างฟ้า	เพลงพิรุณสร่างฟ้า ๓ ชั้น เพลงเร็วตะนาว (ฝั่งพระนคร) เพลงชมเดือน

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องภิรมย์สุรางค์	เพลงภิรมย์สุรางค์ ๓ ชั้น เพลงเร็วมัดตีนหมู เพลงฉิ่งกระบอก เพลงเร็วมอญแปลง เพลงเจ๊กปนลาว (นายพินิจ ฉายสุวรรณ แต่ง)

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องมุล่ง	เพลงมุล่ง ๓ ชั้น เพลงเร็ว (จากเรื่องเขมรใหญ่) เพลงเร็ว (จากระบำตาหรั่ง)

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องแมลงภู่ทอง	เพลงแมลงภู่ทอง ๓ ชั้น แมลงภู่ทองชั้นเดียว เพลงลาวเจ้าซู เพลงนกสีชมพู

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องวิเวกเวหา	เพลงวิเวกเวหา เพลงการเวก เพลงนกกระจอกทอง เพลงกะเรียนทอง เพลงสาลิกาชมเดือน เพลงสองไม้วิเวกเวหา เพลงเร็ว

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องแสนสุดสวาท	เพลงแสนสุดสวาท ๓ ชั้น เพลงเร็วพระรามเดินดง เพลงลาวเสี่ยงเทียนชั้นเดียว

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องแสนเสนาะ	เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น เพลงเร็ว (ไม่ทราบชื่อ) ลาวศรีเชียงใหม่ชั้นเดียว

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องอกทะเล	เพลงอกทะเล ๓ ชั้น เพลงท่าน้ำ ๒ ชั้น เพลงฟองน้ำ ๒ ชั้น เพลงท่าน้ำชั้นเดียว เพลงฟองน้ำชั้นเดียว เพลงเร็ว เพลงกะหร่างตะวันตก

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องอาถรรพ์	เพลงอาถรรพ์ ๓ ชั้น เพลงคางคกปากบ่อชั้นเดียว เพลงแขกยิงนก ๒ ชั้น เพลงแขกยิงนกชั้นเดียว

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องอาแป๊ะ	เพลงอาแป๊ะ ๓ ชั้น เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู (มะตีมู) เพลงต้นจีนรัว ออกจีนรัว

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องอาหนู	เพลงอาหนู ๓ ชั้น เพลงเร็วสี่เกลอ เพลงจีนกระบอก เพลงจีนรำพัด

	เพลงในเรื่อง ประกอบด้วย
เพลงเรื่องอาเฮีย	เพลงอาเฮีย ๓ ชั้น เพลงเร็วเจดีย์เก้ายอด เพลงจีนหุยฮาชั้นเดียว

๓.๒.๓ ผลงานด้านการประพันธ์บทร้องเพลงไทย

นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีผลงานการประพันธ์บทร้องเพลงไทยหลายเพลง เช่น

๑. เพลงกรรแสงสวาท

๒. เพลงหงส์ร่อน

๓. เพลงลาวสมเด็จ

๔. เพลงอนุรักษ์ธรรมชาติ

๕. เพลงเชิญชวนรักษาความสะอาด

๖. เพลงอิเหนาแปลง

๗. เพลงมอญจับดาบ

๘. เพลงอำนวยพร (ประพันธ์บทร้องตามโอกาสต่างๆ)

๓.๒.๔ ผลงานด้านบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารเพลงดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีผลงานบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารเพลงดนตรี ดังนี้

๑. ปี่พาทย์บ้านนอก

๒. ปี่พาทย์หากิน

๓. ปี่พาทย์ประชันวง

๔. ปี่พาทย์ประโคมศพ

๕. ปี่พาทย์โหมโรงกลางวัน

๖. ปี่พาทย์ชุดเพลงเรื่องนางหงส์

๓.๒.๕ ผลงานด้านการวิเคราะห์เพลง

นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีผลงานการวิเคราะห์เพลง ดังนี้

๑. วิเคราะห์เพลงแขกมอญ ๒ ชั้น

๒. วิเคราะห์เพลงหกบท ๒ ชั้น

๓.๒.๖ ผลงานบันทึกโน้ตทั้งระบบโน้ตไทย และระบบโน้ตสากล สำหรับพิมพ์เผยแพร่

นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีผลงานบันทึกโน้ตทั้งระบบโน้ตไทย และระบบโน้ตสากล โน้ตเพลงที่ได้รับการพิมพ์เผยแพร่แล้ว มีดังนี้

๑. โน้ตเพลงเบื้องต้นฝึกฝนขิม

๒. โน้ตเพลงพรรณนาเพลงเรื่อง

๓. โน้ตเพลงโหมโรงเสภา

๔. โน้ตเพลงมูลบทดุริยกิจ

๕. หนังสือโน้ต เรียบเรียบเพลงไทย เล่ม ๑

๖. หนังสือโน้ต เรียบเรียบเพลงไทย เล่ม ๒

๗. หนังสือโน้ตเพลงซอด้วง เล่ม ๑

๘. หนังสือโน้ตเพลงรากฐานสำเนียงพื้นบ้านชานเมือง ๑

๙. หนังสือโน้ตเพลงรากฐานเพลงไทย เล่ม ๒

๑๐. หนังสือโน้ตเพลงซออู้

๑๑. หนังสือโน้ตเพลงจะเข้

๑๒. หนังสือโน้ตเพลงฝึกหัดตีทุ้ม

๑๓. หนังสือโน้ตเพลงหลักสูตรปฏิบัติดนตรีไทยประเภทเสภา

๓.๓ เอกลักษณ์ด้านดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งของไทย ที่มีผลงานโดดเด่นเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรี ภาพลักษณ์ที่เป็นเอกลักษณ์ด้านดนตรีของท่าน มีดังนี้

๓.๓.๑ ความเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

(๑) กรรมการวิชาการดนตรีของราชบัณฑิตยสถาน เพื่อพิจารณาศัพท์ องค์ความรู้ดนตรีไทยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ

(๒) พิธีกร ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี

(๓) ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรุงเทพมหานคร และของมหาวิทยาลัยมหิดล

(๕) ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจประเมินผลงานทางวิชาการของสำนักงานการอุดมศึกษา

(๖) ศิลปินแห่งชาติ

๓.๓.๒ ความเป็นศิลปินดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีความเป็นเลิศทางด้านฝีมือการบรรเลงดนตรีไทยทุกประเภท โดยเฉพาะเอกลักษณ์ด้านการบรรเลงระนาดเอก ได้รับการยอมรับว่ามีความเป็นเลิศ

๓.๓.๓ ความเป็นนักสร้างสรรค์

(๑) ประพันธ์เพลงไว้จำนวนมาก ทั้งประเภทเพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงระบำ ฯลฯ

(๒) สร้างทฤษฎีดนตรีไทย เช่น ทฤษฎีด้านการปฏิบัติดนตรีไทย เป็นต้น

๓.๓.๔ ความเป็นนักวิชาการ

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นนักวิชาการดนตรี มีผลงานการวิเคราะห์เพลงไทยจำนวนหลายเพลงเพื่อศึกษาโครงสร้างเพลงรูปแบบต่างๆ เขียนบทความดนตรี และบทวิจารณ์ดนตรี ลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรี เขียน เรียบเรียง และรวบรวมโน้ตเพลงไทยลักษณะต่างๆ ทั้งระบบโน้ตไทย และโน้ตสากล โน้ตเพลงแยกเครื่องดนตรีเพื่อการฝึกปฏิบัติ การบันทึกโน้ตเพลงจำนวนมากครอบคลุมตั้งแต่เพลงระดับพื้นฐานไปจนถึงเพลงเดี่ยว และเพลงที่มีความซับซ้อน แยกส่วนทำนองที่เป็นวรรค ประโยค ที่เอื้อต่อการเรียนการสอนดนตรี การคิดค้นเชิงวิทยาการดนตรีส่งผลต่อระบบการศึกษาดนตรี นอกจากนี้นายพินิจ ฉายสุวรรณยังเป็นนักวิชาการที่ใจกว้างรับฟังความคิดเห็นของศิลปินดนตรี คณาจารย์ นักวิชาการท่านอื่นๆ รวมทั้งนักศึกษาที่แสดงความคิดเห็นแตกต่างไปจากท่านหรือที่เคยมีมาก่อน ทั้งยังการเปิดโอกาสให้นักดนตรีผู้หญิงได้เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเท่าเทียมกับนักดนตรีผู้ชาย ด้วยเหตุผลที่ท่านพิจารณาว่า ไม่มีกฎข้อห้ามใดที่กีดกันหรือห้ามนักดนตรีผู้หญิงเรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง แม้แต่นักดนตรีผู้หญิงชั้นครูในอดีตที่ได้เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงก็มีหลายท่าน ด้วยเหตุผลทางวิชาการเช่นที่กล่าวถึงนี้ท่านจึงเปิดโอกาสและต่อเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพให้แก่นักดนตรีผู้หญิง ผลงานที่แสดงความเป็นนักวิชาการ เช่น

(๑) วิเคราะห์เพลงไทย เพื่อศึกษาโครงสร้างเพลงรูปแบบต่างๆ

(๒) เขียนบทความดนตรีและบทวิจารณ์ดนตรี ลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรี

(๓) เขียน เรียบเรียง และรวบรวมโน้ตเพลงไทยลักษณะต่างๆ

๓.๓.๕ ความเป็นครูดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นครูดนตรีทั้งในระบบการศึกษา และนอกระบบการศึกษา นอกจากนี้ยังได้ทุ่มเทเวลาในการสร้างแบบฝึกหัดเรียนดนตรีไทยทั้งภาคทฤษฎี และภาคปฏิบัติ นอกจากการให้ความรู้ทางด้านดนตรีแล้ว ท่านยังได้สอดแทรกคติสอนใจ เป็นคำสอนที่มีสาระเพื่อชี้แนะแนวคิด แนวทางปฏิบัติตนให้เป็นคนดี มีคุณธรรม มีจรรยาบรรณในวิชาชีพดนตรี มีความกตัญญูรู้คุณ คำสอนต่างๆ ดังกล่าวนี้ท่านได้แทรกไว้ในแผ่นโน้ตเพลงด้านล่าง ในบันทึกงานเขียน และในบันทึกส่วนตัวของท่าน ดังนี้

การค้นคว้าจากศิลปะไปสู่ศาสตร์ การค้นคว้าจากศาสตร์มาสู่ศิลปะ
การสะสมวิชาความรู้ เท่ากับการออมทรัพย์ทางปัญญา
คนดนตรี ต้องอ่อนหวานไม่อ่อนไหว
คนดีดี ควรคบพา คนเก่งกล้า อย่าใส่ใจ

คนดีดุจดังผ้าขาว คนเก่งนั้นเล่า ดุจดังผ้าหลากสี
คนดีมีค่ามากกว่าคนเก่ง
คนต่ำ ก็มองศิลปะต่ำ
คนทำงานด้วยปากหายากในโลก
คนที่ไม่มองตัวเองคือคนที่ไร้สติ
คนที่รู้ก็คือคนที่เรียน
คนเราขาดเมตตา ก็ขาดคนรัก
คนสูงด้วยปัญญา จะมองศิลปะสูง
ครูท่านแรกนั้นหรือ คือพ่อแม่
ความเกิดของปัญญา กำหนดเวลาไม่ได้
ความรู้สูง จิตใจต่ำ ค่าของผู้เป็นคนไม่มี
เครื่องดนตรีคือ หัวใจของนักดนตรี
เครื่องหนังพอรู้งูงูปลาปลา อยากทราบไหมว่าเรียนกับครูใด
เงินเท่านั้น ทำให้คนเราไร้ความอาย
จงขยันหมั่นเพียรเรียนรู้
จิตแจ่มใส คิดเพลงใด ก็สำเร็จ
ฉันทะ วิริยะ จิตตะ วิมังสา เป็นบ่อเกิดแห่งความสำเร็จ
ชีวิตนักดนตรี ต้องนำสู่ต่อสังคม
ชีวิตอยู่ด้วยวิชาความรู้
ดนตรีทุกประเภท ถ้าฟังเป็นจะเกิดทุกข์ ถ้าฟังไม่เป็นจะเกิดสุข
ได้เพลงเดี่ยว อย่าลืมเพลงเกร็ด
ถ้ารู้ดี ก็ต้องรู้ให้ดี รู้ให้ถ้วน
ถ้าอยากก้าวหน้า หมั่นค้นหมั่นคิด
ใบประกาศเป็นเพียงเงาประดับ
ปรับปรุงตัวเราก่อน แล้วค่อยปรับปรุงผู้อื่น
ผู้ที่คิดสร้างสรรค์ถึงจะไม่สำเร็จ ก็ยังดีกว่าผู้ที่ไม่เคยคิดสร้างสรรค์
ผู้ที่มีศิลปะเท่านั้น จึงจะเห็นคุณค่าของดนตรี
ผู้ที่ศึกษา จึงจะรู้ค่าของศิลปะ
ผู้อื่นเขาก็มีชีวิตจิตใจเหมือนกับเรา
พ่อแม่ ต้องเป็นธรรมต่อลูก

เพลงเป็นสมบัติของนักดนตรี
มีวิชาติดตัว ไม่ต้องกลัวอดตาย
มีวิชาเหมือนมีทรัพย์สุดนับได้ จะใช้จ่าย เท่าใด ไม่หมดสิ้น
ประดุจน้ำบ่อทราย ที่ไหลริน จะอาบกิน เท่าใด ไม่หมดเอย
ไม่รู้เท่าที่เรียน ดีกว่ารู้มากกว่าเรียน
เราคิด เราทำ อย่าคิดให้ผู้อื่นทำ
เราดีพอแล้วหรือ จึงว่าผู้อื่นไม่ดี
เราเป็นผู้ให้ ใครเล่าเขาจะเกลียด
เราไม่ทำใครจะทำ เราไม่สร้างใครจะสร้าง
เรื่องนอกกาย แก้ไขง่าย เรื่องในกาย แก้ไขยาก
วิชาความรู้ เป็นทรัพย์สมบัติ ที่ไม่มีวันสูญสลาย
วิชาความรู้ ยากที่ทุกคน จะเรียนได้จบ
วิชาดี นิสัยดี เป็นที่รัก
วิชาดี ปากไม่ดี ไร้คุณค่า
วุฒินักดนตรี อยู่ที่นักดนตรี
สติ ปัญญา วิชา ความรู้ คู่ชีวิต
สัตว์ที่เราให้อาหารกิน ยากนักที่มันจะทำร้าย
อย่าขโมยความรู้ผู้อื่นเป็นของตน
อย่าเป็นคนเห็นแก่ได้ อย่าเป็นคนที่เห็นแก่ตัว
อย่าลืมคุณของครูพักลักจำ
อย่าสำคัญว่าเรานั้นเรืองเวทย์ ผู้วิเศษกว่าเราเขายังอยู่
เอาชนะกันด้วยวิชาความรู้ ดีกว่าชนะกันด้วยอาวุธ

จากเอกลักษณ์ด้านดนตรีของนายพินิจ ฉายสุวรรณ จึงพบว่าท่านมีความโดดเด่นเป็นที่ประจักษ์ คือ

(๑) ด้านความเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ เป็นพิธีกรประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจประเมินผลงานทางวิชาการ

(๒) ด้านศิลปิน เป็นผู้มีความเป็นเลิศทางด้านฝีมือการบรรเลงดนตรีไทยทุกประเภท โดยเฉพาะเอกลักษณ์ด้านการบรรเลงระนาดเอกได้รับการยกย่องเชิดชูให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี ๒๕๔๐

(๓) ความเป็นนักสร้างสรรค์ ด้านการประพันธ์เพลงไทย สร้างทฤษฎีดนตรีไทย

(๔) ความเป็นนักวิชาการ มีผลงานการวิเคราะห์ บทความ และบันทึกโน้ตเพลงไทย

(๕) ความเป็นครูดนตรี ให้ความรู้แก่นักเรียน นักศึกษา ศิษย์ดนตรีทั้งในระบบการศึกษา และนอกระบบการศึกษา วิธีการสอน นอกจากการให้ความรู้แล้วยังอบรมศิษย์ให้เป็นคนดีของสังคม รักษาขนบธรรมเนียมประเพณีไทย และมีจรรยาบรรณในวิชาชีพดนตรี



ภาพที่ ๓.๒ นายพินิจ ฉายสุวรรณ เจิมหน้าให้ผู้วิจัย
เมื่อวันพฤหัสบดีที่ ๓๐ สิงหาคม ๒๕๔๔

บทที่ ๔
องค์ความรู้ ประวัติดนตรี ทฤษฎีดนตรีไทย

องค์ความรู้ ประวัติ และทฤษฎีดนตรีไทย ที่นำเสนอในบทนี้เป็นข้อมูลที่ได้ศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ได้แก่ การสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ จากข้อมูลการบันทึกของนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) ประกอบด้วยข้อมูลบันทึกส่วนตัว บันทึกการสอน เอกสารประกอบคำบรรยาย บทความ เอกสารแผ่นเล็กแผ่นน้อย ฯลฯ ผู้วิจัยใช้วิธีจัดจำแนกองค์ความรู้ วิเคราะห์เอกสาร สังเคราะห์ข้อมูล ตามฐานข้อมูล นำมาเรียบเรียง ปรับสำนวนภาษา ตรวจสอบ เรียบเรียงตามระบบอนุกรม จากนั้นจึงนำส่งมอบนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) เพื่อตรวจสอบความถูกต้องและความสมบูรณ์ขององค์ความรู้ แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข องค์ความรู้ประวัติดนตรี ทฤษฎีดนตรีไทย ปรากฏผลดังนี้

กราวใน, เพลง	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
เพลงกราวใน เป็นเพลงหนึ่งในเพลงชุดโหมโรงเย็น นักดนตรีรุ่นหลังยังไม่เข้าใจความสำคัญของเพลง เพราะเข้าใจว่าเป็นเพลงที่ใช้ตีเฉพาะในเพลงชุดโหมโรงเย็น หรือตีประกอบการแสดงโขน ตอนยกทัพของฝ่ายยักษ์ แต่สำหรับวงปี่พาทย์แล้ว เพลงนี้ใช้ตีได้ในทุกโอกาส เพราะเพลงนี้มีความหมายอย่างยิ่งสำหรับการบรรเลงเพลงในงานพิธีกรรม เช่น ๑. ตีเพลงกราวในแทนเพลงประเภทเพลงช้า เพลงเรื่อง ๒. ตีเพลงกราวในกรณีที่นักดนตรีเพิ่งเริ่มฝึกหัดและยังมิได้ต่อเพลงประเภทเพลงช้า ๓. ตีเพลงกราวในเมื่อพระสงฆ์สวดมนต์จบ	

กราวรำ และวา, เพลง	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
เพลงกราวรำ และเพลงวา เป็นเพลงที่ใช้ตีในพิธีกรรม ตามลักษณะหรือช่วงเวลาของงานพิธีกรรม เช่น ในงานบุญ เมื่อพระสวดบทยะถาสัพพี เจ้าภาพเริ่มกรวดน้ำ พระสวดให้พรจนจบ ปี่พาทย์ตีเพลงกราวรำ ไม่ตีเพลงวาหรือเพลงพระเจ้าลอยถาดอย่างที่เข้าใจกัน สำหรับเพลงวา นักดนตรีในปัจจุบันยังสับสนกันมาก เพราะไม่ทราบว่ามีข้อแตกต่างกันส่วนใด วิธีสังเกตคือ ตอนที่ปี่เป่าขึ้นทำนอง ตรงส่วนนี้คือเพลงวา สังเกตได้ต่อไปคือไม้เดินของกลองทัดที่ตีจำนวน ๘ ตูม สำหรับทำนองที่ไม้กลองตีเป็นไม้ประดน ทำนองส่วนนี้คือเพลงกราวรำ รายละเอียดและข้อสังเกตเช่นนี้ ครูโบราณท่านมิได้บอกไว้	

กลอนเกี่ยวก้อย	บันทึก “เรื่องของการรักษา เล่ม ๒”
กลอนเกี่ยวก้อย เป็นกลอนบรรเลงสำหรับระนาดเอก ลักษณะเป็นกลอนที่แสดงให้เห็นไปในทางสุภาพ ในแนวของผู้ดี กลอนและเสียงที่เกิดจากการตีระนาดเอกลักษณะนี้ไม่ดุดัน เสียงไม่กัดหู เป็นกลอนที่ผู้ตีระนาดต้องมีความละเอียดอ่อน ต้องเข้าใจแนวทำนองเพลงที่ตีนั้นเป็นอย่างดี ผู้ตีระนาดประเภทนี้ ต้องเรียนรู้ตามหลักวิชาการมามากพอสมควร รู้คุณค่าของการใช้กลอน กลอนเกี่ยวก้อยเป็นกลอนที่ไม่เผ็ดร้อน ไม่ดุดัน แต่กลอนลักษณะนี้ก็สะกิด กระตุ้นให้ผู้ฟังเกิดความสนใจหรือสนุกสนาน โดยความหมายเช่นนี้ผู้ฟังจึงต้องศึกษาคุณค่าของกลอนประเภทนี้ด้วย โดยเฉพาะลักษณะเด่นของกลอนอยู่ที่มีสัมผัส ความสอดคล้อง และความกลมกลืนกันของทำนองเพลง	

กลอนทอดแห	บันทึก “เรื่องของการรักษา เล่ม ๒”
กลอนทอดแห เป็นกลอนบรรเลงของผู้ตีระนาดประเภทไม่แม่นเพลง นักระนาดประเภทนี้มีทั้งที่แก้ไขได้และที่แก้ไขไม่ได้ ประเภทที่แก้ไขได้จัดอยู่ในกลุ่มที่เชื่อฟังครู หรือผู้ให้คำแนะนำ ส่วนประเภทที่แก้ไขไม่ได้นั้น อยู่ในกลุ่มดื้อรั้น เข้าใจตนเองว่ามีความสามารถพอที่จะประดิษฐ์คิดกลอนเองได้ จึงกลายเป็นคนระนาดที่ไม่มีผู้ใดเอาใจใส่ หรือสนใจให้คำแนะนำ ผู้ตีระนาดกลุ่มดื้อรั้น ส่วนมากเป็นคนตีที่มีทุนด้านการตีไหว เพราะเหตุผลเช่นนี้จึงอาศัยความไหว ความคล่องตีกลบเกลื่อนประโยคเพลงยาวๆ ตีตามใจชอบ ขึ้นบ้าง ลงบ้าง ตามแต่มือจะพาไป โดยความคิดทางสมองกับมือที่ตีสวนทางกัน ไม่ตรงกัน ครูโบราณจึงจัดผู้ตีประเภทนี้ไว้ในประเภทตีระนาดไม่แม่นทำนองฆ้อง หรือตีระนาดประเภท “กลอนทอดแห”	

กล่อมนารี, เพลงเรื่องนางหงส์	บันทึก “ลายมือเขียน”
เพลงเรื่องกล่อมนารี เป็นเพลงเรื่องที่นายพินิจ ฉายสุวรรณเรียบเรียงขึ้นตามหลักวิชาการดนตรีไทย ประกอบด้วยเพลงกล่อมนารี ๓ ชั้น ออกเพลงเร็วสาวสุดสวย และเพลงเกร็ด คือเพลงลาวเสี่ยงเทียน ๒ ชั้น จากนั้นจึงออกลูกหมด	

กลับรอมใหญ่	บันทึก “ลายมือเขียน”
กลับรอมใหญ่ เป็นศัพท์ที่ใช้เรียกในวงการดนตรีไทยคำหนึ่ง หมายถึงการบรรเลงเพลงกลับต้น ท่อนละ ๒ เที่ยว นับเป็น ๑ ชุด จากนั้นบรรเลงย้อนซ้ำอีกรอบหนึ่ง เรียกว่า “กลับรอมใหญ่” ได้แก่ การบรรเลงเพลงชุดทำขวัญ หรือชุดเวียนเทียน ที่ต้องบรรเลงย้อนต้น เป็นต้น	

การแต่งเพลงไทยด้วยวิธีอิสระ	บันทึก “ลายมือเขียน”

หลักการแต่งเพลงไทยด้วยวิธีอิสระ เป็นวิธีที่เกิดขึ้นโดยอิสระ ซึ่งผู้แต่งมิได้นำทำนองเพลงหนึ่งเพลงใดของโบราณมาแต่งขยายหรือตัดทอนลง เป็นการแต่งด้วยสติปัญญาความคิด การสร้างจินตนาการ ให้เป็นไปตามความปรารถนา ความพอใจของผู้แต่ง การแต่งเพลงวิธีอิสระนี้มิใช่จะเป็นวิธีการที่กำหนดกันขึ้นมาใหม่ แต่เป็นวิธีการที่มีมานานแล้ว มีขึ้นมาพร้อมๆ กับนิสัยรักในศิลปะดนตรี ในการร้องรำ ทำเพลง การแต่งเกิดขึ้นจากการได้พบเห็นได้ยินได้ฟัง ผสมผสานให้เกิดสติปัญญาความคิดอ่านขึ้น อีกประการหนึ่งคือ เกิดจากสิ่งที่ช่วยให้การแต่งบรรลุผล คือ ธรรมชาติ เช่น เสียงลมพัด เสียงน้ำตก เสียงนก ตลอดจนอารมณ์ต่างๆ ที่เกิดจากตัวของผู้แต่งเอง เช่น อารมณ์รัก ลุ่มหลง อารมณ์โศกเศร้าเสียดาย ผิดหวัง อารมณ์โกรธ เคียดแค้น การแต่งเพลงด้วยวิธีอิสระนี้หากคิดแต่งขึ้นมาลอยๆ โดยไม่มีพื้นฐานสิ่งหนึ่งสิ่งใดมาเป็นแนวในการแต่งย่อมไม่ถูกต้องนัก การเริ่มต้นแต่งเพลง ผู้แต่งต้องมีจุดกำหนด อาจจะเป็นเสียงธรรมชาติหรือเสียงที่เกิดจากวัตถุก็ได้ จัดว่าเป็นจุดของการเริ่มต้น จุดนี้จึงมีความสำคัญมากสำหรับการแต่งเพลง

การรักษาทำนองเพลง	คำนำใน “เบื้องต้นฝึกฝนขิม”

การบรรเลงเพลงแต่ละเพลง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทใดก็ตามที่เกี่ยวกับการประดิษฐ์คิดกลอนหรือแปรทาง นักดนตรีต้องรักษาแนวทำนองเพลงของเดิมไว้ให้ชัดเจน ไม่ควรให้แนวเพลงนั้นผิดเพี้ยนไปจากทำนองเดิม

การเรียนระนาดเอก	เพลงดนตรี ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๓ พ.ศ. ๒๕๓๙

การฝึกเรียนระนาดเอกแต่ดั้งเดิม ผู้เรียนที่ไม่มีพื้นฐานการปฏิบัติฆ้องวงใหญ่มาก่อน ครูดนตรีโบราณจะไม่สอนให้เด็ดขาด เพราะเป็นวิธีการที่ผิดขั้นตอนของการเรียนปี่พาทย์ แต่ในปัจจุบันมีความแตกต่างไปมาก ครูผู้สอนมักตามใจผู้เรียนหรือเอาใจผู้เรียน ด้วยถือว่าเป็นธุรกิจการค้า โดยไม่คำนึงถึงผลได้ผลเสียที่อาจจะเกิดขึ้นกับผู้เรียนและเสียหายต่อศิลปะดนตรีของชาติ

กาลเทศะในการบรรเลง	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

การบรรเลงเพลงในงานพิธี ไม่เพียงนักดนตรีเท่านี้ที่ทราบระเบียบขั้นตอน ในพื้นที่ชนบทหรือชาวบ้านนอกนั้น แม้มิใช่นักดนตรี แต่คนเหล่านั้นก็ทราบและเข้าใจทำนองเพลงที่วงปี่พาทย์บรรเลงเป็นอย่างดี เช่น เมื่อตั้งวงปี่พาทย์แล้วมีการบรรเลงเพลงโหมโรงเย็น ระหว่างรอพระที่ยังไปไม่ถึงบ้านงาน ปี่พาทย์ใช้ช่วงเวลานั้น บรรเลงเพลงกราวใน นอกจากเป็นการรอเวลาตามขั้นตอนแล้วยังเป็นการบอกเตือนพระให้ไปสวด บอกเตือนญาติสนิทมิตรสหายให้ไปฟังพระสวดมนต์ เมื่อ

กาลเทศะในการบรรเลง	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

พระสงฆ์เดินทางไปถึงบ้านงาน ปี่พาทย์จึงบรรเลงเพลงเร็วรับพระ ชาวบ้านก็ทราบขั้นตอนดังกล่าวนี้ว่า พระสงฆ์ได้ไปถึงบ้านงานและพร้อมแล้ว โดยสังเกตจากการฟังทำนองเพลงลาที่บรรเลงต่อท้ายเพลงเร็ว

ขย่อนนางรำ	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

ขย่อนนางรำ (ขะหฺย่อน) มีความหมายถึง “กระชั้น หรือ ใกล้ชิดนางรำ” เป็นเพลงโบราณเพลงหนึ่งที่รวมอยู่ในเพลงเรื่องกินนรรำ และเพลงเรื่องสีนวล เพลงขย่อนนางรำ เป็นเพลงหนึ่งของดนตรีไทยที่มีความยากต่อการแปรทำนองออกมาเป็นทางระนาดที่สละสลวย หรือให้เกิดความสนิทสนมกลมกลืน พิจารณาได้จากโน้ตเพลง ดังนี้

เพลงขย่อนนางรำ

- - - ลำ	- ทำ ลำ ซำ	- - - ม	- ลำ ซำ รำ	- ทำ - -	รำ มำ - ซำ	- ลำ ทำ ลำ	ซำ ม – ซำ
				ด			

- - - -	- - - ร	- - - -	- ลำ - ลำ	- ทำ - ลำ	- ซำ - ม	- - รำ มำ	- ซำ - ลำ
		ล				ท	

- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ทำ - ลำ	- - - -	- ทำ - รำ	- ทำ - -	ลำ ลำ - -	ซำ ซำ - ม
ร					ล	ซ	

- - - -	- ลำ ซำ ร	- ม - ร	- - - -	ม ร ซำ ม	ร ท - ร	- ท - ด	ร ม - ซำ
					ล		

- - - -	- - - รำ	- - ทำ ลำ	ทำ รำ – ซำ	- - - มำ	- ทำ ลำ ซำ	- ม - ซำ	- - - -

- - ลำ ลำ	- ทำ - ลำ	- ซำ - ม	- ร - ทำ	- - รำ มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ทำ	- ลำ - รำ
ล							

ข้อดีข้อเสียของโน้ตเพลง	บันทึก “ลายมือเขียน”

การฝึกเรียนเพลงไทย และการบรรเลงเพลงไทยในปัจจุบันมีการนำเพลงไปบันทึกเป็นโน้ตกันมาก ข้อดีของการใช้โน้ตเพลงคือ เพื่อป้องกันการหลงลืมทำนองเพลง อีกส่วนหนึ่งก็สามารถใช้โน้ตเพลงนั้นมาศึกษาเพิ่มเติมได้ ฝึกได้ แต่ข้อเสียก็มี โดยเฉพาะเมื่อนักดนตรีที่ใช้โน้ตเพลง และบรรเลงตามตัวโน้ตที่บันทึก โอกาสของความแคล่วคล่องย่อมน้อยลง ทั้งยังมีข้อจำกัดในการประดิษฐ์ทางเพลงด้วยสติปัญญาของตนเองด้วย

ขั้นตอนเพลงในงานสวดมนต์เย็น-ฉันเช้า	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

งานทำบุญบ้าน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่างานทำบุญเรือน เพลงของวงปี่พาทย์ที่ตีมีรูปแบบของการสวดมนต์เย็น-ฉันเช้า งานลักษณะเช่นนี้วงปี่พาทย์ต้องเดินทางไปถึงบ้านงานก่อนพระสงฆ์จะเดินทางถึงบ้านงานหรือบ้านเจ้าภาพ ประมาณ ๓ ชั่วโมง เมื่อตั้งเครื่องเรียบร้อยแล้วจึงบรรเลงเพลงตามลำดับ ดังนี้

ตีโหมโรงเย็น เพื่อเป็นการประกาศให้รู้ว่าบ้านแห่งนั้นกำลังมีงานบุญ

ตีเพลงกราวใน เพื่อให้งานมีความครึกครื้นไม่เงียบเหงา โดยทั่วไปแล้วชาวบ้านมักตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนไม่ห่างจากวัดมากนัก การบรรเลงกราวในภายหลังที่มีการโหมโรงแล้ว พระยังไม่ถึงบ้านงาน ชาวบ้านยังรออยู่ เป็นการเตือนพระที่เจ้าภาพได้นิมนต์ไว้ ให้พระท่านเตรียมตัวไปยังบ้านเจ้าภาพ เพื่อสวดมนต์เย็น วงปี่พาทย์จึงต้องตีเพลงกราวในซ้ำอีก

ตีเพลงเร็ว ในขณะที่พระเดินทางมาถึงบ้านงาน ในสมัยโบราณเจ้าภาพบางบ้านมิได้นิมนต์พระจากวัดใดวัดหนึ่งเพียงวัดเดียว เพลงเร็วที่ใช้บรรเลงรับพระ เช่น เพลงแม่วอนลูก ลูกวอนแม่ บรเทศชั้นเดียว ฯลฯ เมื่อพระยังเดินทางถึงบ้านงานไม่ครบ พระที่มาถึงก่อน วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเร็ว เมื่อพระนั่งที่อาสนะแล้ว วงปี่พาทย์ลงเช็ดเช้ จนกระทั่งพระชุดสุดท้ายเข้าสู่บ้านงานครบและนั่งที่อาสนะแล้วปี่พาทย์จึงตีเพลงลาหรือลงลา สิ่งเหล่านี้คือ ขนบที่ยึดถือเป็นแบบแผน ซึ่งในปัจจุบันได้ละลืมและมักลงลาทุกครั้ง ซึ่งไม่เป็นไปตามกฎเกณฑ์ที่เคยดำเนินมาแต่เก่าก่อน

ตีเพลงสาธุการ ขณะที่เจ้าภาพจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย

ตีเพลงกราวใน เมื่อพระสวดมนต์จบ จากนั้นจึงต่อด้วยเพลงเชิด เมื่อเจ้าภาพเลี้ยงข้าวบรรดาแขกที่ร่วมงาน และพวกปี่พาทย์เรียบร้อยแล้ว ปี่พาทย์ตีเพลงกราวใน แล้วออกเชิด (หมดช่วงเวลาตามขั้นตอนของการสวดมนต์เย็น)

ขั้นตอนเพลงในงานสวดมนต์เย็น-ฉันเช้า	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
ตีโหมโรงค่ำ	ช่วงนี้เข้าเวลากลางคืนแล้ว โดยเริ่มจากเพลงตระไปจนจบเพลงชุดโหมโรงเย็น โดยไม่ตีเพลงสาธุการ เป็นการเสร็จสิ้นการตีเพลงของวันนั้น
ตีเพลงโหมโรงเช้า	การตีเพลงโหมโรงนี้เป็นการตีในวันรุ่งขึ้นซึ่งมีการจัดเลี้ยงพระเช้า
ตีเพลงเร็วรับพระ	เมื่อพระเดินทางถึงบ้านเจ้าภาพ และนั่งที่อาสนะแล้ว ปี่พาทย์ลงเช็ดเช้
ตีเพลงสาธุการ	ขณะที่เจ้าภาพจุดเทียน พระสงฆ์เริ่มสวดมนต์และดำเนินไปจนจบ เมื่อพระสวดมนต์จบปี่พาทย์ไม่ต้องตีเพลงใดๆ รอจนถึงช่วงที่พระฉันภัตตาหาร
ตีเพลงฉิ่งพระฉัน	ตีระหว่างที่พระฉันภัตตาหารเช้า
ตีเพลงเชิดชั้นเดียว	ตีหลังจากที่พระฉันภัตตาหารอิ่มแล้ว เพลงเชิดชั้นเดียวที่ตีนี้ไม่ตีกลอง
ตีเพลงกราวรำ	ตีเมื่อพระสงฆ์สวดยถาสัพพีจบ
ตีเพลงเชิดกลอง	ตีเมื่อพระสงฆ์ลุกขึ้น และเดินทางออกจากบ้านงานเพื่อกลับวัด
ตีเพลงกราวใน	ตีเพลงกราวในแล้วออกเพลงกราวรำ ขั้นตอนนี้ตีภายหลังจากการเลี้ยงอาหารผู้ร่วมงานบุญแล้ว เมื่อจบเพลงกราวรำ ถือว่างานนั้นเสร็จสิ้นโดยสมบูรณ์

ศาสตร์ที่ค้นหาด้วยเครื่องปี่พาทย์	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
ศาสตร์ของดนตรีไทย ประกอบด้วยศิลปศาสตร์ ดุริยางคศาสตร์ และสุนทรียศาสตร์ ซึ่งทั้ง ๓ ศาสตร์นี้ต่างเอื้ออำนวยและสอดคล้องกันเป็นลูกโซ่ ดังนั้นการค้นหาศาสตร์ด้วยเครื่องปี่พาทย์ จึงมีปรากฏการณ์ ๒ ทาง คือ คิดก่อนแล้วจึงตี ตีไปคิดไปตามแต่มือจะพาไป จนเกิดความพอใจในประโยคเพลงนั้นๆ ที่มีความแปลกในทำนอง	

ครุ่นคิด	บันทึก “ลายมือเขียน”
เพลงครุ่นคิด เป็นชื่อเพลงไทยเพลงหนึ่ง ทำนอง ๒ ชั้น อยู่ในเพลงเรื่อง “ทะวอย” เพลงครุ่นคิดนี้เป็นเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ มี ๖ ท่อน เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๐ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำทำนองท่อนที่ ๕ และท่อนที่ ๖ มาทำเป็นเพลงเถา มี ๒ ท่อน โดยทำทำนองเป็นเพลงกรอ แนวทำนองของเพลงครุ่นคิดเถานี้คล้ายเพลงครวญหา	

ครู ๓ สถานะ	บันทึก “ลายมือเขียน”
การเรียนดนตรีที่สำคัญ นักดนตรีต้องเรียนวิชาการความรู้จากครูหลายท่าน ในการเพิ่มพูนความรู้ต่างๆ ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ เพื่อพัฒนาความรู้ความสามารถของตนให้สูงยิ่งขึ้นต่อไป ครูจำนวนมากที่ให้การเรียนรู้แก่นักดนตรีซึ่งนักดนตรีต้องรำลึกถึงนั้น มีอยู่ด้วยกัน ๓ สถานะ คือ	

ครู ๓ สถานะ	บันทึก “ลายมือเขียน”
ครูสั่งครูสอน ครูแนะครูนำ และครูพักลักจำ จากการจำแนกสถานะของครูเช่นนี้ ในพิธีไหว้ครูดนตรี นายพินิจ ฉายสุวรรณจึงกล่าวสรรเสริญบูชาครูทั้ง ๓ สถานะเสมอ	

ครูดนตรีที่มีความสามารถเฉพาะด้าน	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

ครูดนตรีที่มีความสามารถเฉพาะด้าน และมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก ท่านเหล่านั้นเป็นที่ยอมรับของวงการดนตรีไทย ตัวอย่างคือ

ฆ้องวงใหญ่	นักดนตรีที่มีชื่อเสียง	คือ นายสอน วงฆ้อง
ระนาดเอก	นักดนตรีที่มีชื่อเสียง	คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
ซอด้วง	นักดนตรีที่มีชื่อเสียง	คือ นายไปล่ วนเขจร
ซอสามสาย	นักดนตรีที่มีชื่อเสียง	คือ พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี)
ขับร้องเพลงไทย	นักดนตรีที่มีชื่อเสียง	คือ นายเหนี่ยว ดุริยพันธุ์
เครื่องหนัง	นักดนตรีที่มีชื่อเสียง	คือ นายพริ้ง ดนตรีรส

ความจำและการฝึกหัดดนตรี	เอกสารสำเนา

การฝึกหัดดนตรีไทยตามแบบแผนโบราณ ต้องเรียนด้วยวิธีจดจำไปพร้อมๆ กับการปฏิบัติ มิใช่มุ่งแต่เรียนปฏิบัติอย่างเดียว นอกจากนี้ต้องเรียนทฤษฎีควบคู่กันไปด้วย การที่ต้องเรียนด้วยวิธีจดจำนั้นเป็นประโยชน์ต่อศิษย์ที่เรียน คือ เป็นการฝึกให้ผู้เรียนมีสมาธิในการจดจำและอดทน เป็นการฝึกให้ศิษย์เกิดสติปัญญาด้านการคิดริเริ่ม เป็นการฝึกให้ศิษย์เป็นปราชญ์ทางดนตรีในอนาคต

ความเป็นนักระนาดเอก	เพลงดนตรี ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๓ พ.ศ. ๒๕๓๕

นักระนาดเอกที่ดีนั้น ต้องผ่านการเรียน การฝึกพื้นฐานที่ดี ครูดนตรีจึงเริ่มด้วยการให้ศิษย์ฝึกตีระนาดเอกเหล็กก่อน จนเกิดชำนาญและเข้าใจในบทบาทความเป็นผู้นำของวง ดังนั้นเมื่อศิษย์ฝึกหัดตีระนาดเอกเหล็ก โดยศึกษาการเป็นผู้นำขึ้นลงของบทเพลงเป็นเวลานานพอสมควร (ประมาณ ๒-๓ปี) ประกอบกับครูพิจารณาเห็นว่าพอจะมีสติปัญญาไหวพริบ มีความฉลาด มีความเข้าใจในขั้นตอนต่างๆ ของงานที่จะต้องไปบรรเลงและเรียนรู้เพลงในชุด "สวดมนต์เย็น - ฉันเช้า" เป็นอย่างดีแล้ว ครูจึงเลื่อนขึ้นให้ไปตีระนาดเอก รับผิดชอบในการควบคุมการบรรเลงของวงต่อไป

ความผิดพลาดของนักวิชาการดนตรี	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

นักวิชาการดนตรีบางท่านมีความผิดพลาดในเรื่องดนตรี ทั้งที่ผิดพลาดเล็กน้อยไปจนมีความผิดพลาดมาก บางครั้งเมื่อรู้ตัวว่าผิดพลาดในสิ่งที่พูดไปแล้ว หรือตีพิมพ์ในรูปแบบตำรับตำรา เมื่อพิมพ์ไปแล้วก็แก้ไขอะไรไม่ได้ กลายเป็นหนามยอกอก ความผิดพลาดมีสาเหตุมาจากเป็นผู้มีความรู้มากกว่าผู้ที่อยู่ในสถาบันเดียวกัน มีความรู้ขั้นระดับดอกเตอร์บ้าง ศาสตราจารย์บ้าง ก็เลยเข้าใจว่าสิ่งที่ตนคิดอะไร ทำอะไรคงถูกต้องไม่หมด การทำอะไร ค้นคว้าอะไร วิเคราะห์วิจารณ์อะไร จึงควรต้องเชิญผู้รู้หลายๆกลุ่ม หลายๆ คณะไม่ใช้คณะเดียว กลุ่มเดียวมาวิเคราะห์กัน อย่าถือการเถียงกัน ขัดกันเพื่อหาข้อมูล แล้วคิดว่าเป็นการหักหน้าหักเหลี่ยมทำลายกัน อีกประการหนึ่งคืออย่าถือยศถาบรรดาศักดิ์มาเป็นเครื่องกีดกั้น เพราะผู้ที่มีความรู้นั้นมิได้ มีจำกัดอยู่เฉพาะระดับปริญญาโท ปริญญาเอก ศาสตราจารย์เท่านั้น พวกที่อ่านหนังสือออกบ้างไม่ออกบ้าง อยู่บ้านนอกท้องนาก็เป็นผู้ที่มีความรู้เช่นกัน ดังนั้นจึงควรพึงสังวรให้มาก เมื่อมีการสร้างตำราเพื่อการเรียนการสอน ต้องใคร่ครวญทบทวน มองหลังอย่ามองหน้า สิ่งที่ได้รับย่อมก่อให้เกิดประโยชน์มากมาย นอกจากนี้ตำรับตำราเก่าๆ จำนวนมาก หากเสาะหามาเรียงร้อยให้เข้าหมวดหมู่ก็ย่อมทำให้เกิดตำราที่สมบูรณ์ได้ นำของเก่ามาใช้น่าจะดีกว่ามาเริ่มต้นคิดกันใหม่ ในด้านความนิยมชมชอบสนับสนุนใคร ให้ท้ายใคร ก็ควรต้องยึดหลักความเป็นธรรมโดยเฉพาะครูอาจารย์ทั้งหลาย อย่าถือพวกเขา พวกเรา ถ้าเป็นเรื่องของปี่พาทย์แล้วให้ถือว่าเป็นคนเดียวกันทั้งหมด

ความสัมพันธ์ของตะโพนกับกลองทัด	บันทึก “ลายมือเขียน”

ตะโพนกับกลองทัด เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสัมพันธ์กัน มีบทบาทในการบรรเลงคือตีกำกับจังหวะหน้าทับและไม้กลอง โบราณกำหนดให้เครื่องดนตรีทั้ง ๒ นี้ตีคู่กัน คือ เพลงประเภทโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงกลางวัน เพลงช้าเพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู เพลงร้องส่งในการแสดงโขนละคร เพลงเกร็ดบางเพลงที่กำหนดบังคับไว้

ความสำคัญของตะโพน	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่ครูดนตรีนับถือกันว่าเป็นเครื่องดนตรีสูงสุด เป็นเครื่องดนตรีประจำองค์ดุริยเทพ คือพระประคนธรรพ ในการเริ่มเรียนดนตรีไทยจึงนิยมเริ่มต้นจับข้อมือศิษย์ด้วยตะโพน เชื่อว่าศิษย์ที่ผ่านพิธีนี้แล้วมีสิทธิ์ที่จะไปตีเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ โดยไม่ต้องเกรงกลัวว่าจะถูกครู (ครูจิตวิญญาณ) ลงโทษ

ความสำคัญของเพลงสาธุการ	บันทึก “ลายมือเขียน”
การเรียนดนตรีไทย โดยเฉพาะพวกปี่พาทย์ที่ถือปฏิบัติมาตั้งแต่ครั้งโบราณ กำหนดให้เริ่มเรียนด้วยเพลงสาธุการ เพลงนี้มีความสำคัญมาก เมื่อนักดนตรีได้ยินเพลงนี้จะต้องยกมือขึ้นไหว้เสมอ หากเปรียบเทียบเพลงสาธุการกับการเรียนหนังสือแล้ว เพลงสาธุการมีความสำคัญเท่ากับ สระ พยัญชนะ หรือเป็นสระ พยัญชนะของดนตรี เมื่อนักดนตรีที่เรียนสาธุการแล้วก็จะเริ่มมีสติปัญญาแตกฉาน เรียนรู้และเข้าใจดนตรีได้ในลำดับต่อๆ ไป		

ความสำคัญของ ฉิ่ง	บันทึก “ลายมือเขียน, เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”
ฉิ่ง มีความสำคัญในการบรรเลงดนตรี โดยมีหน้าที่ตีประกอบ และควบคุมจังหวะระหว่างที่มีการบรรเลง เช่น ควบคุมจังหวะการบรรเลงเพลงหมู่ เพลงขับร้อง เพลงเดี่ยว ฯลฯ กำหนดแนวจังหวะช้า – เร็ว ให้แก่ผู้บรรเลง รักษาระดับให้สม่ำเสมอ “คงเส้นคงวา” ตีตามท่วงทำนองเพลง		

ความสำคัญของ ฉาบ	บันทึก “ลายมือเขียน, เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”
ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ มีความสำคัญคือมีหน้าที่ตีประกอบจังหวะ สนับสนุนให้เพลงที่บรรเลงนั้นเพิ่มรสชาติมากขึ้น โดยฉาบเล็กตีขัดกับจังหวะตรงหรือจังหวะยืน ส่วนฉาบใหญ่ตีคุมจังหวะใหญ่		

ความสำคัญของ ฆ้องวงใหญ่	บันทึก “ลายมือเขียน, เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”
ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญที่สุดของวงดนตรีไทยโดยเฉพาะวงปี่พาทย์ คุณสมบัติสำคัญประการหนึ่งคือ เมื่อนักดนตรีที่ฝึกเรียนฆ้องวงใหญ่แล้วสามารถเลื่อนไปฝึกหัดหรือปฏิบัติเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้โดยปริยาย ครูอาจารย์สมัยโบราณจึงกำหนดให้การฝึกหัดดนตรีของนักดนตรี เริ่มต้นที่การฝึกหัดฆ้องวงใหญ่ก่อน ในการบรรเลงนั้น ฆ้องวงใหญ่มีหน้าที่รักษาแนวทำนองเพลงให้ถูกต้องโดยไม่มีการปรุงแต่งทาง (กลอน) แต่อย่างใด รับผิดชอบตีทำนองไม่ให้ผิดพลาด เป็นหลักให้ระนาดเอกได้คิดทางโดยการแปรทำนอง รวมทั้งเป็นหลักให้เครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงดนตรีด้วย		

ความสำคัญของ ฆ้องวงเล็ก	บันทึก “ลายมือเขียน, เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”
ฆ้องวงเล็กมีความสำคัญต่อการบรรเลง โดยมีหน้าที่ตีทำนองเพลงตามแนวทางของเครื่องดนตรี เป็นผู้ช่วยฆ้องวงใหญ่ซึ่งอาจผิดพลาดในบางช่วงบางตอนของบทเพลง		

ความสำคัญของ ตะโพน, กลองทัด	บันทึก “ลายมือเขียน, เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

ตะโพนและกลองทัดมีความสำคัญ โดยมีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับและไม้กลองของเพลงประเภทต่างๆ เช่น เพลงประเภทโหมโรง เพลงพิธีกรรม เพลงประกอบการแสดง เป็นสื่อสัญญาณบ่งบอกเพื่อนบ้าน ญาติสนิทมิตรสหายที่อยู่ใกล้ไกล เมื่อได้ยินก็ทราบว่า ณ บริเวณนั้นกำลังมีงานพิธีกรรมต่างๆ ทั้งนี้เพราะตามชนบท คนเก่าคนโบราณเขาสามารถทราบได้ว่าเสียงของตะโพนและกลองทัดที่ตีและได้ยินนั้นเป็นงานอะไร



ภาพที่ ๔.๑ นักดนตรีบรรเลงเพลงถวายมือในพิธีไหว้ครูดนตรีที่บ้านนายพินิจ ฉายสุวรรณ

ความสำคัญของ ปี่	บันทึก “ลายมือเขียน, เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

ปี่ เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการขึ้นนำทำนองเพลง ดังนี้

ขึ้นนำเพลงตระหญ้าปากคอก
ขึ้นนำเพลงเชิดฉิ่ง ๒ ชั้น
ขึ้นนำเพลงวา
ขึ้นนำเพลงรัวประลองเสภา
ขึ้นนำเพลงโหมโรงเสภา

นอกจากการกำหนดให้ปี่เป่าขึ้นทำนองเพลงแล้ว ปี่ยังมีบทบาทในการเป่าเลียนเสียงขับร้องเพลงประเภทฉุยฉาย เพลงประเภท “ว่าดอก” เป็นต้น ส่วนในการบรรเลงรวมวง ปี่มีความสำคัญในการสร้างสีสันให้กับวง ทำให้ทำนองเพลงที่บรรเลงนั้นมีความกลมกลืนน่าฟัง หากวงปี่พาทย์ที่ขาดปี่ประสมวง ย่อมทำให้เพลงที่บรรเลงนั้นขาดรสชาติ เหมือนดั่งการแต่งกายด้วยเสื้อผ้าอาภรณ์เครื่องประดับ ถ้าหน้าไม่ผัดแป้ง ผมไม่หวี ผู้อื่นมองดู หรือแม้แต่ตนเองมอง (กระจก) แล้วจะเกิดความรู้สึกอย่างไร?

ความสำคัญของ ระนาดเอก	บันทึก “ลายมือเขียน, เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่รวมอยู่ในวงปี่พาทย์ มีหน้าที่เป็นผู้นำวง มีความสำคัญรับผิดชอบในการเป็นผู้นำในการขึ้นบทเพลง ควบคุมการบรรเลงเพลงประเภทต่างๆ ที่มีการ ขับร้องและไม่มีการขับร้อง ตลอดจนการบรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร และการแสดงต่างๆ ที่เกี่ยวกับศิลปะการร่ายรำของไทย ความสำคัญของระนาดเอกเปรียบเสมือนพระเอกตัวสำคัญที่เชิดหน้าชูตา ทำให้วงมีความสำคัญยิ่ง หน้าที่สำคัญของระนาดเอก เช่น

ทำหน้าที่ควบคุมวง

ควบคุมบทเพลงทุกประเภทให้ดำเนินไปด้วยดี

รับผิดชอบในการนำวงไปสู่จุดหมายปลายทางของเพลง

ขึ้นบทเพลงและลงบทเพลง สวมร้อง ส่งร้องให้แก่วง

ปรุงแต่งทาง (กลอน) ให้มีความสัมผัสกลมกลืนกับทำนองเพลง เพื่อให้รสเพลงไพเราะเผ็ดร้อน สนุกสนาน โศกเศร้า หรือเหมาะสมกับเพลงที่บรรเลงนั้น

ความสำคัญของ ระนาดทุ้ม	บันทึก “ลายมือเขียน, เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

ระนาดทุ้มมีความสำคัญต่อการบรรเลง โดยมีหน้าที่หยอกล้อให้เกิดความสนุกสนาน เป็นผู้ช่วยระนาดเอกเมื่อมีการผิดพลาดทำนองเพลงวรรคใดวรรคหนึ่งขณะที่กำลังบรรเลง โดยตีทำนองในวรรคที่เกิดความผิดพลาดนั้นเพื่อเป็นแนวทางให้ หรือเมื่อเห็นว่าระนาดเอกดำเนินทำนองในลักษณะเฉื่อยชา ระนาดทุ้มก็ต้องทำหน้าที่กระตุ้นเตือนระนาดเอกด้วย

คุณค่าของเพลงอัตรา ๒ ชั้น	บันทึก “ลายมือเขียน”

เพลงอัตรา ๒ ชั้น เป็นรากฐานสำคัญของเพลงไทย เพลงประเภทนี้มีจำนวนมากทั้งในระบบที่นำมาบรรจุในตับเพลง ตับเรื่อง เพลงเรื่อง และที่อยู่นอกระบบ บรรดาศิลปินลิเก ละครในชนบทนิยมนำมาร้องส่งให้ปี่พาทย์บรรเลงรับ การศึกษาเพลงอัตรา ๒ ชั้น ย่อมเกิดประโยชน์ต่อนักดนตรี นักศึกษา นักเรียน ทั้งยังเป็นการรักษาไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมด้านเพลงไทยของชาติด้วย

คุณค่าของศิลปะพื้นบ้าน	บันทึก “ลายมือเขียน”

การแสดงพื้นบ้าน การละเล่นพื้นบ้าน เป็นรากฐานและต้นกำเนิดของงานศิลปะที่เกิดจากภูมิปัญญาและมีคุณค่าของชาวบ้าน ศิลปะพื้นบ้านลักษณะนี้ไม่เป็นพิษเป็นภัยต่อสังคมและบุคคล ทั้งยังเป็นส่วนหนึ่งในกิจกรรมที่ทุกคนมีส่วนร่วมในกิจกรรมทั้งการแสดงพื้นบ้าน การละเล่นพื้นบ้านด้วย การอนุรักษ์งานศิลปะดั้งเดิมของโบราณจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งของทุกๆ คน

คุณลักษณะของเพลงประเภทกรอ	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

เพลงประเภทกรอ มีคุณลักษณะที่ดำเนินไปตามจังหวะที่เชื่องช้า เพราะผู้แต่งหรือครูโบราณกำหนดแนวจังหวะไว้ให้เหมาะสมกับทำนองเพลง แนวการบรรเลงเพลงกรอทั้ง ดีด สี ตี เป่า ต้องอยู่ในลักษณะช้าพอเหมาะสม กลมกล่อมกับทำนองเพลง ซึ่งมิใช่เพลงที่หัดง่าย ตีง่าย สีง่าย ในการฝึกเพลงกรอของพวกปี่พาทย์ จัดว่าเป็นแนวเพลงที่ทำได้ยากหรือตียาก เพราะการกรอนั้น ไม่ว่าเป็นระนาดเอก ฆ้องวง ระนาดทุ้ม ผู้ตีต้องบังคับมือให้มีความหนัก เบา เสมอกัน บางเพลงต้องกรอให้ละเอียด เพื่อให้ได้อรรถรสที่มีความไพเราะ

คุณสมบัติของนักแต่งเพลง	บันทึก “ลายมือเขียน”

นักแต่งเพลงที่แต่งเพลงให้ได้ดีนั้น ต้องมีคุณสมบัติพื้นฐาน ดังนี้

๑. ต้องมีความรู้เรื่องเพลง เช่น เพลงพิธีกรรม เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเถา เพลงเดี่ยว
๒. ต้องมีความรู้ภาคสนามเพื่อเป็นประสบการณ์ในการแต่ง เช่น ทำโขน ทำละคร ทำลิเก และการฟัง
๓. ต้องมีความรู้พิเศษ เช่น อ่านหนังสือประเภทวรรณคดี ประเภทบทกลอนต่างๆ กาพย์ โคลง กลอน ฉันท์
๔. ต้องมีความเข้าใจในการแต่งกลอนประเภท กลอนแปด กลอนสี่ เป็นต้น

คุณสมบัติสำหรับนักร้องเพลงไทย	บันทึก “ลายมือเขียน”

คุณสมบัติของนักร้องเพลงไทยที่ดี ควรมีมาตรฐานเสียงธรรมชาติและคุณสมบัติ ๖ ประการ คือ

มีเสียงกลมกล่อม	มีเสียงนิ่มนวล
มีเสียงแหลม	มีเสียงไม่พล่า
มีเสียงไม่เพี้ยน	มีจังหวะดี

เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นหลักในการตั้งเสียง	บันทึก “ลายมือเขียน”

เครื่องดนตรีที่เป็นหลักในการตั้งเสียงของวงปี่พาทย์	คือ ระนาดเหล็ก
เครื่องดนตรีที่เป็นหลักในการตั้งเสียงของวงเครื่องสาย	คือ ขลุ่ยเพียงออ
เครื่องดนตรีที่เป็นหลักในการตั้งเสียงของวงมโหรี	คือ ระนาดเอก

เครื่องบูชาครู ที่ชาวบ้านปฏิบัติต่อพวกปี่พาทย์	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

ชาวบ้านในชนบท เป็นผู้มีความรู้ความเข้าใจในขนบและวิถีปฏิบัติของพวกปี่พาทย์ ดังพบเห็นได้จากการที่เจ้าภาพงาน เมื่อต้องการว่าจ้างวงปี่พาทย์ไปตีในงานที่จัดขึ้นแล้ว เจ้าภาพจะจัดเตรียมดอกไม้ ธูป เทียน หมากพลู บุหรี่ เงินกำนล ๖ สลึง จัดวางในพาน นำไปมอบให้ครูผู้ใหญ่ของวงปี่พาทย์สำหรับทำการบูชาครู หรือทำกำนล ก่อนตีเพลงโหมโรงเย็นต่อไป

โครงสร้างเพลงแขกมอญ	บันทึก “วิเคราะห์เพลงโบราณ โดยคนปี่พาทย์”

เพลงแขกมอญ เป็นเพลงอัตรา ๒ ชั้น มี ๓ ท่อน ความยาวท่อนละ ๖ จังหวะ ประเภทหน้าทับปรบไก่สมัยที่นิยมตีเพลงเถา มีนักดนตรีท่านหนึ่งคือพระประดิษฐไพเราะ (มีแขก) ได้นำเพลงแขกมอญ ๒ ชั้น มาปรุงแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา เป็นที่นิยมของบรรดาหมู่นักดนตรีปี่พาทย์ นอกจากนี้ยังมีครูปี่พาทย์ผู้ทรงคุณวุฒิหลายๆ ท่าน ได้นำเพลงแขกมอญ ๓ ชั้นที่พระประดิษฐไพเราะ (มีแขก) ไปแต่งเป็นเพลงทางเดี่ยวของปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และยังมีเครื่องดนตรีอื่นๆ อีกหลายประเภท นอกจากนั้นเพลงแขกมอญยังนิยมนำไปบรรจุเพื่อประกอบ การขับร้อง โขนละคร บรรจุในบทมโหรีเรื่องแขกมอญ และเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเพลงเร็ว คือเพลงเรื่องแขกมอญ

นอกจากเพลงแขกมอญที่นำไปแต่งเป็นเพลงเถา แต่งเป็นทางเดี่ยวเครื่องดนตรีต่างๆ แล้ว เพลงแขกมอญยังเป็นเพลงที่นิยมนำไปบรรเลงในลักษณะอื่นๆ ด้วย เช่น นำไปบรรจุเป็นเพลงขับร้อง โขน ละคร ปรากฏในเพลงตับมโหรี และเพลงเรื่องที่เรียกว่าเพลงเรื่องแขกมอญด้วย การวิเคราะห์โครงสร้างของเพลงแขกมอญนี้ มีความรู้ที่เกิดจากการวิเคราะห์เพิ่มเติมคือ เพลงแขกมอญที่เป็นเพลงเถา เพลงเดี่ยว เพลงร้องในเพลงตับ เพลงขับร้องโขนละคร เป็นเพลงที่มีโครงสร้าง ๓ ท่อน แต่ที่แตกต่างกันอยู่ที่เพลงแขกมอญในชุดเพลงเรื่อง เพราะเป็นเพลงที่มีโครงสร้าง ๒ ท่อน โดยมีเที่ยวกลับ และทำนองสร้อยทั้งท่อน ๑ และท่อน ๒

จับข้อมือ	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

การจับข้อมือหรือจับมือ เป็นพิธีกรรมสำคัญของการเรียนดนตรีไทย เป็นการมอบตัวหรือฝากตัวเพื่อเป็นศิษย์ของครู พิธีกรรมการจับข้อมือนิยมกระทำกันในวันพฤหัสบดี เพราะถือว่าวันนี้เป็นวันครู เป็นความเชื่อและยึดถือปฏิบัติกันมาแต่ครั้งโบราณ สิ่งของที่ศิษย์ต้องตระเตรียมสำหรับใช้ในวันจับข้อมือ มีดังนี้

จับข้อมือ	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

ดอกไม้จำนวน ๗ สี (หรือไม่น้อยกว่า ๓ สี)

ธูปหอม ๑ แหนบ

เทียนหนัก ๑ บาท จำนวน ๑ เล่ม

หมากพลูจำนวน ๗ คำ (หรือไม่น้อยกว่า ๓ คำ)

บุหรี่จำนวน ๗ มวน (หรือไม่น้อยกว่า ๓ มวน)

หญ้าแพรก (กำเล็ก) จำนวน ๑ กำ

ผ้าขาว จำนวน ๑ ผืน

ขันล้างหน้า (ขนาดกลาง) จำนวน ๑ ใบ

เงินกำนล ๖ สลึง (ปัจจุบันครูบางท่านอาจกำหนด ๖ บาท ๑๒ บาท ๒๔ บาท)

การจับข้อมือ กระทำด้วยวิธีการที่ครูรับเครื่องบูชาจากศิษย์ ครูทำการบูชาพระรัตนตรัย บูชาครูดนตรี จากนั้นจึงจับมือศิษย์ให้ตีเครื่องดนตรีเป็นปฐมฤกษ์ เครื่องดนตรีที่ครูนิยมใช้จับข้อมือศิษย์ตี คือตะโพน หรือฆ้องวงใหญ่ การจับมือ “ตะโพน” เป็นการเริ่มเรียนดนตรีของนักดนตรีบ้านนอก ครูนิยมเริ่มการฝึกหัดด้วยการกระทำพิธีจับมือศิษย์ คำนี้บางแห่งเรียกว่าจับข้อมือ เหตุผลที่เลือกตะโพน เพราะครูบ้านนอกถือว่าครูตะโพนเป็นครูใหญ่ในวงปี่พาทย์ ดังนั้นนักดนตรีจึงไม่ตีตะโพนเล่นเพื่อความสนุกคะนองโดยไร้เหตุผล ทั้งยังห้ามคนทั่วไปตีตะโพนเล่นด้วย ครูโบราณอธิบายไว้ว่าตะโพนเป็นจุดรวมของครู เป็นครูใหญ่ มีความศักดิ์สิทธิ์ ผู้ใดก็ตามที่ไม่เชื่อถือและตีเล่น อาจจะประสบความเป็นไปต่างๆ นานา โดยไม่สามารถหาสาเหตุที่เกิดนั้นได้ สิ่งดีที่ได้รับจากการจับมือตะโพน ครูโบราณให้เหตุผลว่า เมื่อศิษย์ที่เริ่มเรียนดนตรีและผ่านการจับมือตะโพนแล้ว ต่อไปเมื่อจะฝึกเรียนดนตรีชนิดใดๆ ก็สามารถเรียนต่อไปได้โดยไม่ต้องจับมืออีก ส่วนการจับมือตะโพนก็มิได้หมายความว่าศิษย์คนนั้นต้องเรียนตะโพนเพราะเชื่อและถือว่าการจับมือตะโพนเป็นสิริมงคลที่พึงได้รับ จากนั้นศิษย์สามารถไปฝึกเรียนฆ้องวงใหญ่ เพลงสาธุการ เพลงอื่นๆในชุดโหมโรงเย็นต่อไปได้

สำหรับการจับข้อมือตีฆ้องวงใหญ่ เริ่มต้นเมื่อครูกระทำพิธีบูชาครูแล้ว ครูให้ศิษย์กล่าวคำตาม ครูให้ศิษย์เข้าไปนั่งกลางวงของฆ้องวงใหญ่ ศิษย์กราบที่ฆ้อง ๓ ครั้ง ระหว่างนั้นครูนั่งหรือยืนอยู่ด้านหลังศิษย์ ครูให้ศิษย์แบมือทั้งสองจากนั้นจึงส่งไม้ตีฆ้องให้จับ ครูให้ศิษย์ยกมือขึ้นจบพร้อมทั้งบอกให้รำลึกถึงครูอาจารย์ปัจจุบันและที่ล่วงลับไปแล้วเพื่อขอพรจากท่าน ให้เกิดสติปัญญา ความทรงจำ ไม่หลงลืม จากนั้นครูจับข้อมือศิษย์ให้ตีทำนองขึ้นต้นของเพลงสาธุการ ๑ วรรค จำนวน ๓ ครั้ง แล้วให้ศิษย์ตีทบทวน ศิษย์กราบอีกครั้งจึงเสร็จขั้นตอนพิธีจับข้อมือ

จินตนาการในการฟังเพลง	เพลงแต่งใหม่ชุด “ตามรอยพระยุคลบาท”
เพลงแต่งใหม่ชุด “ตามรอยพระยุคลบาท” เป็นเพลงปี่พาทย์ที่นายพินิจ ฉายสุวรรณแต่งขึ้นใหม่ ไม่มีเนื้อร้อง เป็นจำพวกเพลงอัตรา ๒ ชั้น เพลงบรรเลงลักษณะเช่นนี้มีจังหวะปานกลางฟังสบาย บางเพลงอาจมีจังหวะรุกเร็วบ้าง การแต่งเพลงเช่นนี้มุ่งให้ผู้ฟังเพลงใช้จินตนาการได้อย่างเสรี โดยเฉพาะเพลงบรรเลงที่ต่อเนื่องกันย่อมมีความเหมาะสมกว่า หากใส่เนื้อร้องลงไปในบทเพลงก็เท่ากับมีกรอบในการคิดดังคำอธิบายที่นายพินิจ ฉายสุวรรณ อธิบายไว้ว่า “อยากให้ท่านผู้ฟังที่ชอบฟังเพลง ใช้จินตนาการได้อย่างเสรี ถ้าใส่เนื้อร้องก็เท่ากับมีกรอบจิตนาการหรือเท่ากับบังคับให้ผู้ฟังต้องคิดอย่างนั้นอย่างนี้”	

ฉิ่งพระฉัน, เพลง	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
เพลงฉิ่งพระฉัน เป็นเพลงเฉพาะที่กำหนดใช้ตีระหว่างที่พระฉันภัตตาหาร หรือพระฉันข้าวในสมัยก่อนไม่นิยมนำเพลงอื่นมาตี ระยะเวลาของเพลงฉิ่งพระฉันมีความยาวเพียงพอกับเวลาที่พระฉันอิ่ม บางครั้งอาจตีไม่หมด เพราะปี่พาทย์โบราณนิยมตีช้าๆ ได้เนื้อทำนองเพลงและตามอากัปกิริยาของการฉันข้าวของพระ ไม่ตีแบบจ้ำเอาๆ อย่างในยุคปัจจุบัน นอกจากนี้ในยุคปัจจุบันยังนำเพลงต่างๆ มาตี คือเมื่อพระเริ่มฉันก็เริ่มร้องส่งเพลงเถา ประเภทปรบไก่ หรือประเภทเพลงทยอย โดยไม่คำนึงถึงหลักการของโบราณ หรืออาจเป็นเพราะไม่ได้เรียนตามขั้นตอนของโบราณ ผ่านแต่การเรียนโดยวิธีลัด มุ่งฝีมือเป็นหลักไม่มุ่งความรู้ขั้นพื้นฐาน เพลงฉิ่งพระฉันที่ปี่พาทย์ตีนี้ นักดนตรีเริ่มต้นด้วยเพลงต้นเพลงฉิ่ง หรือเริ่มด้วยเพลงยิกินใหญ่ ๔ ท่อนก็ได้ ตีไปจนจบชุดของเพลงที่ตีในชุดฉิ่งพระฉัน เมื่อพระฉันอิ่มแล้ว วงปี่พาทย์ตีเพลงเชิดชั้นเดียว เพื่อบอกให้ทราบว่าขณะนั้นพระได้ฉันภัตตาหารอิ่มแล้ว	

ชักเช้า เผาเย็น	บันทึก “ลายมือเขียน”
“ชักเช้า เผาเย็น” เป็นการจัดงานฌาปนกิจศพ ที่เจ้าภาพกำหนดจัดภายในวันเดียว คือในช่วงเช้ามีการชักศพขึ้นจิตกาธาน จากนั้นจึงมีขั้นตอนตามพิธีกรรมไปจนถึงช่วงเวลาเย็นซึ่งเป็นเวลาฌาปนกิจศพ วงปี่พาทย์ที่ประโคมในงานฌาปนกิจศพก็จะประโคมตามขั้นตอนของพิธี และตามช่วงเวลาที่เจ้าภาพงานนั้นกำหนด	

ชักไป	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
ชักไป มีความหมายถึง การที่ตีเพลงผิดแล้วให้ผู้อื่นตีตาม	

ชักมา	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
ชักมา มีความหมายถึง การตีชักให้ผู้อื่นที่ตีผิดให้กลับมาตีเข้าแนวอย่างถูกต้อง	

ช่างไม้ช่างมือ	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
ช่างไม้ช่างมือ หมายถึงการใช้มือในการตีเครื่องดนตรีเพื่อฝึก ครูโบราณจะสอนให้ศิษย์ที่เริ่มฝึกหัดใหม่ โดยเฉพาะการตีฆ้องวงใหญ่ โดยเฉพาะศิษย์ที่ตีฆ้องเปรี้ยงปร้าง โฉ่งฉ่าง เสียงฝาดหนวกหูจนฟังไม่เป็นเสียงฆ้อง สาเหตุที่เป็นเช่นนั้นเพราะการใช้มือตีที่ไม่เท่ากัน ครูจึงสอนให้ตีอย่างช่างไม้ช่างมือเพื่อให้เกิดความสมดุล ซึ่งนำไปสู่การวิธีการที่ให้ใช้มือตีได้พร้อมกัน การใช้มือนี้ยังมีศัพท์ที่เกี่ยวข้องอีก เช่น ตีปิด ตีเปิด ตีปิดหนัก ตีเปิดหนัก ตีปิดเบา ตีเปิดเบา ตีกดหนัก ตีกดเบา ตีสลับปิด – เปิด ฯลฯ	

ช้าปี่, ทำนองทางร้อง	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”
การแสดงโขน ละคร ส่วนใหญ่มีเพลงช้าปี่เป็นเพลงลำดับแรก เพลงนี้ทั้งทำนองทางร้องและทำนองทางรับ จัดเป็นเพลงที่แฝงไว้ด้วยศิลป์และศาสตร์ เพราะทำนองทางร้องและทำนองทางรับไม่สามารตรวจสอบหาลูกตก หรือเสียงตกได้ ทำนองทางร้องเอื้อนออกเสียงไปตามทำนองสอดคล้องกันเป็นลูกโซ่ โดยไม่มีหน้าทับเข้าประกอบจังหวะ ฉิ่งก็ตีไปตามจังหวะที่โบราณกำหนดไว้ ส่วนสำคัญที่สุดอยู่ตรงที่แนวร้องมีการทอดทำนองให้เครื่องรับ ซึ่งมีความกลมกลืนสนิทสนมอย่างแปลกประหลาด ยิ่งไปกว่านั้นทำนองที่รับก็ดำเนินไปอีกรูปแบบหนึ่ง	

ช้าปี่ใน ช้าปี่นอก	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”
เพลงช้าปี่ใน และเพลงช้าปี่นอก โครงสร้างของเพลงช้าปี่เป็นเพลงที่มีแนวทำนองและลีลาบรรเลงไปสุภาพ สง่าผ่าเผย เชื่องช้าสมตามชื่อเพลง จุดเด่นของทำนองเพลงช้าปี่อยู่ที่การสวมรับและการลงให้ร้อง โดยช่วงกลางยังมีจุดเด่นที่เปิดทางให้มีการเปลี่ยนแปลงทำนองได้ การทำความเข้าใจโครงสร้างและลักษณะของเพลงช้าปี่ในและเพลงช้าปี่นอก ให้ตัดคำว่า “ปี่” ออก และใช้ว่า ช้าใน ช้านอก แทน ทั้งนี้มิใช่ว่าเมื่อบรรเลงเพลงช้าปี่ในแล้วใช้ปี่ในบรรเลง หรือเมื่อบรรเลงเพลงช้าปี่นอกแล้วใช้ปี่นอกบรรเลง ตามที่ปรากฏตรงชื่อเพลง แต่ตามความเป็นจริงแล้วก็ใช้ปี่ในบรรเลงทั้ง ๒ เพลง ความแตกต่างของเพลงทั้ง ๒ เพลงอยู่ที่การใช้ “เสียงใน” สำหรับช้าใน หรือช้าปี่ใน และใช้ “เสียงนอกหรือเสียงกรวด” สำหรับเพลงช้านอก หรือช้าปี่นอก ตัวอย่างจากการสวมร้อง ดังนี้	

ช้าปี่ใน ช้าปี่นอก	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

การสวมร้อง “เสียงใน” ของเพลงช้าปี่ใน

- - - ซ	- - - ม	- - - ล	- ม ร ท	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -
					ล	ม	ซ

ซ ซ - ล	- - ซ ซ	- ฟ - ซ
	ซ	

...ฯลฯ...

การสวมร้อง “เสียงนอกหรือเสียงกรวด” ของเพลงช้าปี่นอก โน้ตประกอบ.....

- - - ร	- - - ม	ร ท - ล	ท ล ซ ม	- ซ - ล	- - - ม	- ร - -	ท ท - -
						ท	ล

ล ล - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ล -	ท ท – ล	- - ซ ซ	- ฟ - ซ
			ท		ซ	

...ฯลฯ...

ชาวบ้านกับการฟังเสียงปี่พาทย์	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

ชาวบ้านนอกที่เป็นผู้เฒ่าผู้แก่ในสมัยก่อน มีความรู้ความเข้าใจในการฟังเสียงปี่พาทย์ได้เป็นอย่างดีทั้งๆ ที่มิใช่พวกปี่พาทย์ เช่น

ทราบว่า เมื่อได้ยินปี่พาทย์ตีเพลงโหมโรงเย็น โดยสังเกตจากการฟังเสียงกลอง เสียงตะโพน ที่บ่งบอกให้ทราบว่าเสียงการตีปี่พาทย์นั้นเป็นการจัดงานบุญ และมีพระสงฆ์ไปสวดมนต์เย็น

ทราบว่า ในงานนั้นพระสงฆ์ที่เจ้าภาพนิมนต์ไว้ ได้เดินทางถึงบ้านงานแล้วหรือยัง บ้านที่เจ้าภาพนิมนต์พระหลายวัด พระสงฆ์ทยอยไปถึงบ้านงาน เมื่อจำนวนพระสงฆ์ครบแล้ว ชาวบ้านสามารถทราบได้จากทำนองเพลงลาที่ตีต่อท้ายเพลงเร็ว มีข้อสังเกตก็คือนักดนตรีในปัจจุบันไม่ทราบกฎเกณฑ์ที่โบราณถือปฏิบัติกันมาดังที่กล่าว วงปี่พาทย์บางวงตีเพลงช้าเพื่อรอพระ เมื่อตีเพลงช้าจบก็ลงลาทุกเพลงไป ทั้งๆที่จำนวนของพระสงฆ์ไปถึงบ้านงานยังไม่ครบตามจำนวนที่นิมนต์ไว้

ทราบว่า ปี่พาทย์ตีเพลงกราวในประโคมงาน โดยสังเกตจากการฟังกลองและตะโพนที่ตีกำกับจังหวะ และสมัยก่อนที่มีการตีเพลงกราวในบ่อยๆ แต่ก็มิใช่เพลงที่น่าเบื่อเพราะท้ายเพลงกราวในมีการนำเพลงหลากหลายที่มีอัตราจังหวะ ๒ ชั้นมาตีต่อท้าย บางวงนำเพลงตับมาตี บางวง

ชาวบ้านกับการฟังเสียงปี่พาทย์	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
นำเพลงสำเนียงมอญเก่าโบราณที่อยู่นอกระบบมาตี นอกจากชาวบ้านฟังเพลงกราวในและชุดเพลงต่อท้ายนี้มีความหมายเช่นใด พระสงฆ์ที่ได้ยินเสียงเพลงก็ทราบได้เช่นกันว่าต้องเดินทางไปบ้านงานตามที่ได้รับกิจนิมนต์ไว้	

ชุดเพลงหากิน	บันทึก “ลายมือเขียน” และสัมภาษณ์
นักดนตรีโบราณเรียนเพลงในชุดโหมโรงเย็นและเพลงพิธีกรรม เพื่อให้มีความสามารถในการบรรเลงวงประกอบงานพิธีได้ เรียกกันว่า "สวดมนต์เย็นฉันเช้า" เรียกอย่างภาษาชาวบ้านว่า "ชุดเพลงหากิน" เพราะเป็นการเรียนดนตรีเพื่อนำไปประกอบอาชีพนักดนตรี นอกจากเพลงในชุดโหมโรงเย็นแล้ว ชุดเพลงหากิน ยังรวมไปถึงเพลงอื่นๆ ด้วย ซึ่งเป็นแนวทางแก่ผู้ฝึกหัดให้มุ่งหน้าไปสู่ความสำเร็จทางดนตรีต่อไป คือ ๑. ชุดเพลงโหมโรงเย็น ๒. ชุดเพลงโหมโรงเช้า ๓. ชุดเพลงช้า - เพลงเร็ว ๔. ชุดเพลงเรื่องลงสรง ๕. ชุดเพลงฉิ่งพระฉัน ๖. ชุดเพลงวา ๗. ชุดเพลงนางหงส์	

เช็ดเช้	“ปี่พาทย์บ้านนอก”
การทอดทำนองและจังหวะลงจบอย่างช้าๆ ของทำนองเพลงปี่พาทย์ ทำนองที่ทอดลงนั้นมีเสียงดั่งคำว่า “เช็ดเช้” ทำนองมีดังนี้ - มำ - มำ | - รำ - ดำ | - มำ รำ ดำ | - - - ซ	

เชิดกลองและเชิดฉิ่ง, เพลง	“ปี่พาทย์บ้านนอก”
เพลงเชิดกลองและเพลงเชิดฉิ่ง เป็นเพลงมีทำนองอย่างเดียวกัน ความแตกต่างกันคือเพลงเชิดกลองใช้กลองทัดตีกำกับจังหวะ ส่วนเพลงเชิดฉิ่งใช้ฉิ่งตีกำกับจังหวะโดยไม่ใช้กลองตี	

ใช้หนี้ค่าข้าว	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
ใช้หนี้ค่าข้าว เป็นการแสดงความขอบคุณ หรือเป็นการตอบแทนค่าข้าว ในทางดนตรีเมื่อไปตีปี่พาทย์ตามบ้านที่จัดงาน เจ้าภาพจัดหาอาหารเลี้ยงรับรองพวกปี่พาทย์ มักเป็นช่วงที่ปี่พาทย์ตีเพลงเชิดกลองส่งพระกลับวัดแล้ว เมื่อนักดนตรีรับประทานอาหารคือ “กินข้าวอิ่มหนำสำราญ	

ใช้หนี้ค่าข้าว	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
ดีแล้ว” จึงตีเพลงกราวใน แสดงความขอบคุณ หรือใช้หนี้ค่าข้าว เมื่อตีเพลงกราวในจบ ต่อด้วยเพลงเชิดกลองประมาณ ๓ ตัว จากนั้นจึงถอนลงมาตีเพลงกราวรำชั้นเดียว ถือว่าเป็นการเสร็จสิ้นภารกิจของวงปี่พาทย์	

ดนตรีกับพิธีทำขวัญนาค	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่อง”
ในพิธีทำขวัญนาค เมื่อหมอทำขวัญกล่าวคำอัญเชิญเทวดาจบ วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ จากนั้นหมอทำขวัญเริ่มกล่าวตามเนื้อเรื่องการทำขวัญ เริ่มตั้งแต่ปฏิสนธิของพ่อนาคไปจนครบกำหนดคลอด และคลอดออกมา หมอพรรณนาไปจนพ่อนาคอายุครบบวช การทำขวัญของหมอแบบโบราณนั้น มุ่งการสั่งสอนตักเตือนให้พ่อนาคได้รู้ถึงพระคุณของพ่อแม่ที่ได้อุ้มท้องเลี้ยงมาด้วยดีจนกระทั่งครบบวช สุดท้ายของหมอทำขวัญมีการเรียกขวัญ ต่อด้วยการเวียนเทียน การเวียนเทียนสมัยก่อนไม่มีการขับร้อง หรือหากมีบ้างก็เพียงขับร้องเพลงนางนาคเพียงท่อนเดียวหรือคำเดียว บรรยากาศต่อจากนั้นเป็นหน้าที่ของวงปี่พาทย์ที่ต้องบรรเลงเพลงไปเรื่อยๆ จนกว่าการเวียนเทียนครบ ๓ รอบ ๕ รอบ ๗ รอบ หรือ ๙ รอบ สุดแต่การดำเนินพิธีของหมอทำขวัญ การบรรเลงของวงปี่พาทย์ในการเวียนเทียนนี้ โบราณาจารย์ท่านได้วางเพลง หรือกำหนดเพลงไว้ โดยแต่ละเพลงมีความหมายที่เป็นมงคลทั้งสิ้น การที่วงปี่พาทย์ในปัจจุบันบรรเลงเพลงอื่นนอกเหนือจากโบราณกำหนดไว้นั้น นับเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง ดังพบว่าในปัจจุบันนี้การทำขวัญนาคเหมือนการแสดงจำอวดกลายเป็นลิเกปนละครเข้าไปอีก ทั้งยังมีการตีบทเจรจาประกอบร้องเพิ่มเข้าไป ให้เป็นที่พอใจของแขกที่ไปร่วมงาน	

ดนตรีคือหัวใจของศิลปะ	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่อง”
ดนตรีประเภทดีด สี ตี เป่า เฉพาะชิ้นหรือรวมเป็นวง เช่น วงปี่พาทย์วงมโหรี วงเครื่องสาย เป็นต้น มีความสำคัญ นักปราชญ์ และท่านผู้รู้ทั้งหลาย ได้ยอมรับคุณค่าและความสำคัญ โดยเฉพาะในฐานะของศิลปะคู่บ้านคู่เมืองนับจากอดีตจนถึงปัจจุบัน มรดกดนตรีนี้เป็นมรดกล้ำค่าที่บรรพบุรุษได้ถ่ายทอดต่อๆ กันมาเป็นที่ประจักษ์จนถึงทุกวันนี้ จึงควรที่ทุกคนต้องหวงแหน รักษาไว้ให้ดำรงอยู่ต่อไปชั่วกาลนาน ดนตรีไทยนี้เป็นศิลปะสูงส่ง มีความละเอียดอ่อน นุ่มนวล ตลอดจนรสของดนตรีที่มีพร้อมอยู่ทุกรส เป็นหัวใจของศิลปะที่ครอบคลุมไปถึงศิลปะประเภทขับร้อง ฟ้อนรำ และการแสดงต่างๆ อีกด้วย ทั้งนี้เพราะศิลปะประเภทขับร้อง ฟ้อนรำ การแสดงโขน การแสดงละคร การแสดงเป็นชุด การแสดงเป็นหมู่หรือเดี่ยว ย่อมจะขาดดนตรีไม่ได้ หากไม่มีดนตรีเข้าไปประกอบในการ	

ดนตรีคือหัวใจของศิลปะ	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่อง”
แสดงการรำการร้องนั้นแล้ว ย่อมขาดรสชาติ และไม่เป็นการแสดง เช่น โขน ละคร ลิเก การแสดงทั้ง ๓ อย่างนี้ เมื่อขาดดนตรีแล้วจะแสดงไม่ได้เลย ส่วนการรำชุดต่างๆ ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบกันอยู่ในปัจจุบันนี้ หากขาดดนตรีก็แสดงไม่ได้ เพราะฉะนั้นดนตรีจึงเป็นหัวใจของศิลปะดังกล่าว	

ดึง	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
ดึง มีความหมายว่า การตีระนาดไม่ให้จังหวะเร่งเร็วจนไปกว่าเดิม	

ต่อเพลง	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
ต่อเพลง มีความหมายว่า การสอน การรับถ่ายทอด หรือ เรียนรู้เพลงจากครู เรียกว่า “ต่อ” ก็ได้	

ตระ โหมโรง, เพลง	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
เพลงตระโหมโรง เป็นเพลงที่รวมอยู่ในชุดโหมโรงเย็น มีเพลงตระหญ้าปากคอก เพลงตระมารละม่อม และเพลงตระปลายพระลักษณ์ เป็นต้น ตามขนบของการต่อเพลงชุดโหมโรงเย็นกำหนดให้ผู้เรียนฝึกเรียนเพลงต่างๆ ตั้งแต่ต้นไปจนจบก่อน ยกเว้นไว้เฉพาะเพลงตระเท่านั้นที่ครูยังไม่ต่อให้ รอจนกระทั่งศิษย์ฝึกเรียนเพลงอื่นๆ จนครบ แม่นยำแล้ว ครูจึงต่อเพลงตระโหมโรงให้	

ตั้งเพลง	“บันทึกลายมือเขียน”
การตั้งเพลงมีความหมายเดียวกับคำว่า “ขึ้นเพลง” ครูโบราณใช้คำว่า “ตั้งเพลง” เมื่อมีการเริ่มต้นบรรเลง หรือเมื่อเพลงที่บรรเลงก่อนแล้วจบลง เมื่อต้องการบรรเลงใหม่เรียกว่า “ตั้งเพลง”	

ตั้งเสียง	“บันทึกลายมือเขียน”
หลักการตั้งเสียง ๓ รูปแบบคือ การตั้งเสียงเพื่อขึ้นบทเพลง การตั้งเสียงเพื่อให้ขับร้องและการตั้งเสียงให้ตรงกับเสียงหลัก การตั้งเสียงในดนตรีไทย เพื่อต้องการให้เกิดความสอดคล้อง คือ ๑. ตั้งเสียงให้ตรงกับเสียงหลัก ๒. ตั้งเสียงเพลงให้ตรงกับผู้แต่งกำหนด ๓. ตั้งเสียงให้ตรงกับเสียงเครื่องสาย โดยใช้ขลุ่ยควบคุม ๔. ตั้งเสียงให้ตรงกับเสียงปี่พาทย์ โดยใช้ระนาดเหล็กควบคุม	

ตั้งเสียงสำหรับการบรรเลงเพลง	บันทึก “ลายมือเขียน”
การตั้งเสียงเพื่อการบรรเลงเพลง มี ๓ ประเภทหลัก คือ ตั้งเสียงสำหรับบรรเลงเพลงพิธีการ ตั้งเสียงสำหรับบรรเลงเพลงเถา และตั้งเสียงสำหรับบรรเลงเพลงตับ	

ตั้งเสียงเครื่องดนตรีเป็นกลุ่มหรือเป็นวง	บันทึก “ลายมือเขียน”

การตั้งเสียงเครื่องดนตรีเป็นกลุ่มหรือเป็นวง เพื่อต้องการให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมีระดับเสียงตรงและสอดคล้องกัน เช่น เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี คือ

๑. การตั้งเสียงมีหลักโดยในวงปี่พาทย์ใช้ระนาดเหล็กเป็นเครื่องเทียบ

๒. วงเครื่องสาย วงมโหรี ใช้ขลุ่ยเพียงออ เป็นเครื่องเทียบ

เมื่อตั้งเสียงเทียบแล้ว ระบบเสียงเป็นไปตามหลักทฤษฎีเสียงดนตรีไทย เช่น สายเปล่าของซออู้ (สายทุ้ม) เท่ากับเสียง “โด” สายเอกเท่ากับเสียง “ซอล” สายเปล่าของซอด้วง (สายทุ้ม) เท่ากับเสียง “ซอล” สายเอกเท่ากับเสียง “เร” สายเปล่าของจะเข้ (สายเอก) เท่ากับเสียง “โด” สายโท เท่ากับเสียง “ซอล” สายทุ้ม (สายลวด) เท่ากับเสียง “โด”

ตั้งเสียงเครื่องดนตรีอย่างอิสระ	บันทึก “ลายมือเขียน”

เครื่องดนตรีที่ตั้งเสียงอย่างอิสระ เป็นการตั้งเสียงเพื่อการบรรเลงเฉพาะ ไม่บรรเลงร่วมวงกับเครื่องดนตรีในวงดนตรี เครื่องดนตรีประเภทนี้ ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขิม แต่ทั้งนี้ระบบเสียงต้องดำเนินการให้เป็นไปตามหลักเสียงของเครื่องดนตรีนั้นๆ เช่น ซอด้วง ซออู้ ระหว่างสายเปล่าสายเอกกับสายทุ้มต้องให้มีค่าระดับความต่างกัน ๕ เสียง จะเข้ระหว่างสายเปล่าสายเอกกับสายทุ้ม (สายลวด) ห่างกัน ๔ เสียง ระหว่างสายโทกับสายทุ้ม ห่างกัน ๕ เสียง เป็นต้น

ตี	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

คำว่า “ตี” ในทางปี่พาทย์พาทย์จำแนกได้ ๒ อย่างคือ ตีคนเดียว และตีเป็นวง

การตีคนเดียว หมายถึง การตีทบทวนเพลงที่ได้ ก่อให้เกิดความแม่นยำไม่หลงลืมจากความทรงจำ ในการฝึกดนตรี ครูสั่งให้ตีให้ฟัง ลักษณะเช่นนี้มีทั้งที่เป็นเพลงเดี่ยวและเพลงธรรมดา การให้ตีคนเดียวเพื่อครูสามารถตรวจสอบว่าเพลงที่ตีนั้นมีความถูกต้องหรือไม่ หรืออาจใช้ในหมู่นักดนตรีด้วยกันที่มีการตีให้ฟัง การตีให้ฟังนี้ไม่จำเพาะเครื่องดนตรีประเภทใดประเภทหนึ่ง แต่มีความหมายรวมที่เป็นเครื่องปี่พาทย์ประเภทเครื่องดำเนินทำนอง

ตี	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”
การตีเป็นวง หมายถึง การตีที่มีองค์ประกอบครบ ในวงปี่พาทย์ เช่น มี ปี่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เป็นต้น และรวมถึงขนาดของวงด้วย เช่น วงเครื่องห้า วงเครื่องคู่ และวงเครื่องใหญ่	

ตีดึง ตีชัก	บันทึก “ลายมือเขียน”
การตีดึง ตีชัก เป็นกลวิธีควบคุมการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ คนระนาดเอกเป็นผู้มีบทบาทในการควบคุมการบรรเลง เมื่อพบว่าระหว่างการบรรเลง เครื่องดนตรีในวงเกิดความผิดพลาด ไขว้เขว หรือเกิดความไม่เรียบร้อยในบางวรรคบางตอน ระนาดเอกต้องตีนำ กล่อมเกลาให้การบรรเลงนั้นดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย โดยการตี “ดึง” ซึ่งมีความหมายถึงการตีไม่ให้จังหวะเร็วไปกว่าที่แนวเพลงกำลังดำเนินอยู่ ส่วนการตี “ชัก” เกิดขึ้นเมื่อมีการตีเพลงผิดพลาด	

ตีเพลง	บันทึก “ลายมือเขียน”
ตีเพลง มีความหมายถึง การตีหรือบรรเลงเพลงให้ฟัง หรือเพื่อการฟัง บางโอกาสใช้ว่า “ตี” ก็มี เช่น ตีโหมโรง เป็นต้น	

ตีเพลงกราวในแทนเพลงโหมโรง	บันทึก “ลายมือเขียน”
โดยปกติเมื่อเจ้าภาพจัดงานบุญหรืองานที่หาจ้างวงปี่พาทย์ไปบรรเลงวงปี่พาทย์เริ่มด้วยการบรรเลงเพลงโหมโรง เพื่อประกาศให้ชาวบ้านทราบว่างานได้เริ่มต้นขึ้นแล้วอย่างไรก็ตาม บางกรณีเพลงโหมโรงอาจจะไม่มีการตีก็ได้ เมื่อวงปี่พาทย์ไปถึงบ้านงานในเวลาที่กะทันหัน เช่น พอตั้งเครื่องปี่พาทย์เสร็จเรียบร้อย พระสงฆ์ที่ทางเจ้าภาพนิมนต์ไว้เดินทางมาถึงบ้านงานพอดี วงปี่พาทย์จึงต้องตีเพลงรับพระแทนในวิธีการของชาวบ้านตามต่างจังหวัดที่เป็นเจ้าภาพนิมนต์พระสงฆ์นั้น นิยมนิมนต์พระหลายวัด ดังนั้นในวันงาน จึงต้องรอพระแต่ละวัดทยอยเดินทางมาจนครบ จึงเริ่มพิธีสวดมนต์เย็น ระหว่างที่รอพระสงฆ์เช่นนี้โบราณนิยมตีเพลงกราวในซึ่งเป็นเพลงช่วงท้ายของเพลงโหมโรงเย็นไม่นิยมตีเพลงอื่นใด การตีเพลงกราวในช่วงที่รอพระสงฆ์เดินทางมาสู่บ้านงานนี้ นักดนตรีในวงปี่พาทย์ต้องตีเป็นระยะๆ บางงานอาจต้องตี ๓ – ๔ ครั้ง แต่ละครั้งที่ตีมีความหมาย คือ ตีเพลงกราวในครั้งที่ ๑ เป็นการประกาศให้ชาวบ้านในละแวกนั้นทราบว่า พิธีสวดมนต์เย็นกำลังเริ่มต้นขึ้นแล้ว เมื่อชาวบ้านได้ยินแล้วควรรีบไปฟังพระสวดมนต์โดยพร้อมเพรียงกัน	

ตีเพลงกราวในแทนเพลงโหมโรง	บันทึก “ลายมือเขียน”
ตีเพลงกราวใน ครั้งที่ ๒ หรือมากกว่านั้น เพื่อเตือนพระสงฆ์ที่ทางเจ้าภาพนิมนต์ไว้ให้เดินทางไปบ้านงานได้แล้ว เพราะทางเจ้าภาพได้จัดสถานที่ไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว เมื่อตีครั้งที่ ๒ สักพักแล้ว พระยังไปไม่ถึงบ้านงานก็จะตีซ้ำเป็นครั้งที่ ๓ ครั้งที่ ๔ เมื่อพระสงฆ์ชุดสุดท้ายหรือรูปสุดท้ายที่ทางเจ้าภาพนิมนต์ไว้ไปถึงบ้านงานครบแล้ว วงปี่พาทย์จึงตีเพลงเร็วรับพระ จนเมื่อพระนั่งบนอาสนะแล้วจึงตีเพลงลา เพลงลานี้เป็นเพลงที่ประกาศให้ทราบว่าขั้นตอนของพิธีสงฆ์กำลังจะเริ่มต้นขึ้นแล้ว ตีเพลงกราวใน ท้ายพิธีสงฆ์ เป็นการตีเมื่อพระสงฆ์สวดมนต์เย็นเสร็จเรียบร้อยแล้ว เพื่อประกาศว่า บัดนี้พิธีได้เสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้ว	

ตีให้เกิดเสียง	บันทึก “ลายมือเขียน”
การตีให้เกิดเสียงในทางดนตรี แบ่งได้ ๒ วิธี คือ ๑. “ตีให้เกิดเสียง” การตีวิธีนี้ เพื่อให้ทราบถึงคุณภาพของเสียง ๒. “ตีให้เกิดเครื่อง” การตีวิธีนี้ เพื่อให้ทราบถึงความแตกต่างของเสียงแต่ละเครื่องดนตรี	

แต่งเพลงไทย	บันทึก “ลายมือเขียน”
การแต่งเพลงไทย มี ๖ วิธี คือ ๑. แต่งโดยอิสระ ๒. แต่งโดยนำพื้นฐานเพลงเก่ามาแต่ง ๓. แต่งโดยการแปลงสำเนียง ๔. แต่งเมื่อบรรเลงรวมวง ๕. แต่งด้วยปฏิภาณอย่างปัจจุบันทันด่วน ๖. แต่งโดยผูกกลอนเอาไว้ก่อน	

ถอน	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
ถอน มีความหมายถึง การตีให้สุดมือตอนใกล้จบหรือหมดเพลง จากนั้นให้ตั้งแนวจังหวะและทำนองใหม่	

ท่อง	บันทึก “ลายมือเขียน”
การตีเพลงที่ยังไม่แม่นหรือยังจำไม่ค่อยได้ โดยตีคนเดียวหรือหลายคน เพื่อเป็นการทบทวนการตีที่เป็นการท่องนั้นใช้วิธีตีซ้ำไปวนมาให้จำได้ จนกระทั่งสามารถตีตั้งแต่ต้นจนจบเพลงโดยไม่ผิดพลาด ดังนั้นนักดนตรีที่เรียนปี่พาทย์ ฝึกหัดปี่พาทย์กว่าจะถึงขั้นบรรเลงได้ดีนั้นจะต้องมีขั้นตอนต่อไปนี้ คือ ๑. **ต่อเพลง** เพื่อเพิ่มความรู้ให้มากขึ้น ๒. **ท่องเพลง** เพื่อให้เกิดความแม่นยำ ๓. **ตีเพลง** เพื่อให้เกิดความคล่องแคล่ว ๔. **บรรเลง** เมื่อมีความสามารถตีเพลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงดนตรีได้	

ท่องเพลง	บันทึก “ลายมือเขียน”
ท่องเพลง หมายถึง การทบทวนเพลงให้เกิดความแม่นยำ	

ทอดลง	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
ทอดลง มีความหมายถึง การตีให้ช้าลงตอนจบเพลง	

ทับเพลง	บันทึก “ลายมือเขียน”
ทับเพลง มีความหมายถึง การตีเพลงซ้ำเพลงที่คู่ประชันดนตรีตีก่อนหน้า	

ทางใน – ทางชวา	บันทึก “ลายมือเขียน”
เสียงหลักที่ใช้ในการบรรเลงเพลง เรียกอีกชื่อว่า “เสียงใน – เสียงชวา” สำหรับการบรรเลงวงปี่พาทย์ โดยทางใน เป็นเสียงปี่ในที่ใช้สำหรับวงปี่พาทย์พิธีการ ส่วนทางชวา เป็นเสียงปี่ชวาที่ใช้สำหรับวงปี่พาทย์นางหงส์ เหตุที่ต้องใช้ปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์เพราะเสียงชวาเป็นเสียงสูงสุด และมีเสียงต่ำกว่าเสียงปี่นอกหรือเสียงทางนอก แม้จะต่ำกว่าเสียงปี่นอกแต่ก็เป็นเสียงที่โปร่งใสชัดเจนกว่าปี่นอก ทางชวาหรือเสียงชวานี้เป็นเสียงที่ลอยและดังไกลกว่าเสียงปี่ใน เมื่อบรรเลงนางหงส์แล้ว ทำนองของเพลงนางหงส์จะทำให้เสียงของปี่ชวานั้นโหยหวนเยือกเย็น เมื่อวงปี่พาทย์นางหงส์ตีประโคมในงานศพ ในช่วงเวลาตอนดึกๆ เงียบสงัด หรือใกล้สว่างแล้ว เมื่อได้ยินเสียงบรรเลงย่อมเกิดความวังเวง น่ากลัว ขนหัวลุก	

ทางปฏิบัติร่วมวงในวงปี่พาทย์	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

การปฏิบัติร่วมวงในวงปี่พาทย์ เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีหน้าที่ในการดำเนินทำนองเพลงเฉพาะของแต่ละเครื่องมือซึ่งนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องนั้นต้องมีความเข้าใจ เพื่อยึดถือเป็นแนวทางปฏิบัติ ดังนี้

๑. **ปี่ใน** มีหน้าที่เป่าไปตามทำนองเพลง เป่าโหยหวน และเป่าเก็บ

๒. **ระนาดเอก** มีหน้าที่ในการขึ้นเพลง สวมร้อง ส่งร้อง ดำเนินการปรุงแต่งทาง (กลอน) ให้มีความสำคัญกลมกลืนกับทำนองเพลงให้เกิดความไพเราะ เผ็ดร้อน สนุกสนาน โศกเศร้า ให้มีความเหมาะสมกับเพลงที่บรรเลง ควบคุมความเรียบร้อยในการดำเนินเพลงให้อยู่ในแนวจังหวะที่ดีจนจบบทเพลง

๓. **ฆ้องวงใหญ่** มีหน้าที่รักษาทำนองเพลงให้ถูกต้องโดยไม่มีการปรุงแต่งทาง (กลอน) แต่อย่างใดให้นอกเหนือไปกว่าทำนองเพลงที่เจ้าของเพลงแต่งไว้

๔. **ฆ้องวงเล็ก** มีหน้าที่ตีซอยเก็บไปตามทำนองเพลง ปรุงแต่งกลอน สอดแทรกให้ผสมผสานกลมกลืนกับทำนองเพลง กรณีที่ทำนองเพลงเป็นทำนองบังคับก็ให้ปฏิบัติเหมือนหน้าที่ของฆ้องวงใหญ่

๕. **ระนาดทุ้ม** มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงในแบบยั่วเย้า ล้อเลียน หยอกล้อ เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน และเมื่อเห็นระนาดเอกดำเนินทำนองเพลงในลักษณะเฉื่อยช้า ระนาดทุ้มก็ต้องช่วยกระตุ้นเตือนระนาดเอก

ท่านั่งของนักดนตรี	บันทึก “ลายมือเขียน”

ท่านั่งของนักดนตรี นอกจากการท่านั่งอย่างธรรมดาทั่วไปแล้ว ก็ให้นั่งตัวตรง หลังไม่งอ หรือหลังโกง ไม่ให้ลำตัวเอียงไปข้างใดข้างหนึ่ง นั่งขัดสมาธิธรรมดา โดยมากแล้วนักดนตรีนั่งได้สวยงามน้อยมาก เพราะว่าเมื่อนักดนตรีบรรเลงอยู่นั้นบรรยากาศของเพลงบางเพลงหรือบางตอน ผู้บรรเลงอาจเกิดความรู้สึกสนุกขึ้นไปตามลีลาของเพลง ร่างกายอวัยวะบางส่วนก็เกิดการเคลื่อนไหวสนุกไปตามรสเพลงที่กำลังบรรเลงนั้น ดังนั้นเมื่อเกิดอารมณ์สนุกขึ้นมา การนั่งจึงเปลี่ยนไปทันที ในที่สุดการบรรเลงก็นั่งตัวตรงไม่ได้ สรุปแล้วส่วนมากครูบาอาจารย์ทั้งหลายก็มิได้บังคับอะไรมากเกี่ยวกับท่านั่ง ขอให้นักดนตรีนั้นบรรเลงให้ดี และมีฝีมือ การนั่งของนักดนตรีจึงอนุโลมไปตามความถนัดของแต่ละบุคคล

ทำปี่พาทย์	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

คำว่า “ทำปี่พาทย์” เป็นคำสามัญที่ใช้เรียกกันมากแต่ดั้งเดิม ทั้งในพวกปี่พาทย์ และผู้ที่หาปี่พาทย์ เช่นเดียวกับคำว่า “ตี” ที่ใช้เรียกและมีความหมายว่าบรรเลง จึงมีคำที่สื่อความหมายใน

ทำปี่พาทย์	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

ลักษณะนี้ เช่น คำว่า “หาไปตี” คือ หาไปตีเป็นคำของผู้ที่เป็นเจ้าภาพงาน จึงหาไปตีงานบวชนาค หาไปตีงานโกนจุก หาไปตีงานทำบุญบ้าน แต่ถ้าเป็นงานศพใช้คำพูดว่า หาไปประโคมศพ

ในหมู่พวกปี่พาทย์ใช้คำพูดเกี่ยวกับคำในลักษณะนี้ เพื่อโต้ตอบหรือสื่อสารกันว่า ไปทำบวชนาค ไปทำโกนจุก ไปทำบ้านใหม่ ไปทำงานศพ สำหรับงานที่มีการละเล่น พวกปี่พาทย์ใช้ด้วยคำว่า ไปทำโขน ไปทำลิเก ไปทำละคร เป็นต้น

เทคนิคการต่อเพลง	บันทึก “เรื่องของการรักษา ๑”

การต่อเพลง เป็นศิลปะการถ่ายทอดและสืบทอดดนตรีไทยที่มีความละเอียดอ่อน ทั้งผู้ให้การถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด ทั้งสองฝ่ายมีความเกี่ยวข้องกันทางจิตวิทยา ด้านการจำการลืม แบ่งได้ ๔ ประเภท คือ

๑. ประเภท ต่องาย ความจำดี
๒. ประเภท ต่องาย ลืมง่าย
๓. ประเภท ต่อยาก ลืมยาก
๔. ประเภท ทำนองยาก ตีไม่ได้

การต่อเพลงประเภทต่องายความจำดี ต้องกำหนดไว้ไม่เกิน ๑ เพลงเถาที่พอเหมาะ เพราะเพลงที่มีความยาวขนาดเพลงทยอยก็อาจไม่ได้ทั้งเถา เมื่อกำหนดครั้งละ ๑ เพลงเถาแล้ว จึงไม่ควรต่อให้มากกว่านั้น เพราะหากเห็นว่าผู้เรียนต่องาย ความจำดี สมองของผู้ต่ออาจรับไม่ไหว และส่งผลเสียภายหน้าได้

การต่อเพลงประเภทต่องายลืมง่าย การต่อเพลงต้องต่อครั้งละไม่เกิน ๒ ท่อน ของเพลงอัตรา ๔ จังหวะ เพราะหากต่อให้มากก็เสียเวลา ต่อให้มากก็จำไม่ได้ จึงควรต่อให้แต่น้อย

การต่อเพลงประเภทต่อยากลืมยาก ควรต่อให้ครั้งละไม่เกิน ๑ ท่อน หรือตามความใจของผู้ต่อ

การต่อเพลงประเภททำนองยากตีไม่ได้ เป็นเพลงที่มีมือค่อนข้างยาก ผู้ต่อเมื่อต่อแล้วยังตีไม่ได้ วิธีนี้ต้องต่อให้ทีละ ๑ จังหวะ หรือครึ่งจังหวะ ครูผู้ต่อไม่ควรปรับเปลี่ยนมือให้ใหม่เพื่อให้ตีง่ายเหมือนครูโบราณ ทั้งนี้เพราะปัจจุบันการเปลี่ยนมือทำนองเพลงที่ยากให้เป็นง่ายนั้นสู้ครูโบราณไม่ได้ จึงไม่ควรเปลี่ยนแปลงแก้ไข

เทคนิคการลองระนาด	บันทึก “(สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

การลองระนาดเอก เป็นเทคนิคอย่างหนึ่งในการทดสอบปฏิภาณ ทดสอบความคล่องของมือ ทดสอบความฉลาด ทดสอบความคิดที่เกิดขึ้นปัจจุบันระหว่างเวลาปฏิบัติการสร้างสรรค์ความคิดเชิงดนตรี การลองระนาดนับแต่ครั้งโบราณถือกันว่ามีความสำคัญ แม้ว่าแนวลีลากลอนที่ลองนั้นไม่เป็นทำนองเพลง ไม่มีขอบเขตการลอง ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะเข้าไปตรวจจับ ความคุมการขาด – เกิน ของเพลง แต่การลองระนาดก็มีรายละเอียดที่แสดงพื้นภูมิความรู้ เช่น

การแบ่งประเภทของการลองระนาด มีดังนี้

๑. การลองประเภทคู่แปด

๒. การลองประเภทคู่แปดผสมมือ รัว เดิน

๓. การลองประเภทสะบัด ขยี้

๔. การลองระนาดเป็นทางหรือเสียง มีดังนี้

๔.๑ การลองทางใน หรือเสียงใน

๔.๒ การลองทางนอก หรือเสียงนอก

๔.๓ การลองทางเพียงออบน หรือเสียงเพียงออบน

๔.๔ การลองทางเพียงออล่าง หรือเสียงเพียงออล่าง

การลองระนาดเป็นทางนั้น ต้องเป็นผู้มีสติปัญญาเป็นเลิศ หรือมีประสบการณ์ เพราะการลองตามรูปแบบนี้เริ่มต้นด้วยทางใน จากนั้นจึงตีติดต่อกันไปจนครบทั้ง ๔ ทางในลักษณะลีลาต่างๆ อย่างสอดคล้องกันเป็นลูกโซ่ ด้วยการลองเช่นนี้ ครูดนตรีหรือนักดนตรีบางท่านมีความสามารถสูงสามารถลองต่อเนื่องกันเป็นชั่วโมงๆ ที่เรียกกันว่า “นางกลางชั่วโมง” โดยฟังแล้วไม่เบื่อ

มีเรื่องเล่าขานกันว่า ครูกล่ำ นักดนตรีมีชื่อบ้านอยู่บางช้าง จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นท่านหนึ่งที่มีความสามารถในการลองระนาดเป็นเยี่ยมไม่มีท่านใดสู้ได้ ครูดนตรีบางท่านกล่าวว่า “พอได้ยินครูกล่ำลองระนาดแล้วมือไม้มันอ่อนไปหมด” ทั้งนี้เพราะกลัวในฝีมือของครูกล่ำ

เท่า ของเพลงอาถรรพ์	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

เพลงอาถรรพ์ ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่าแต่โบราณ มีความยาวท่อนละ ๔ จังหวะ เพลงนี้ขึ้นต้นเพลงด้วยเท่าฉาย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงแต่งขยายขึ้นเป็น ๓ ชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว ในท่อนที่ ๑ ตรงทำนองเท่า ทรงแต่งโดยการฉายทำนองปิดบัง ๒ ชั้นจนมองไม่เห็นเค้าเดิม ถ้าไม่บอกว่าเป็นเพลงอาถรรพ์ หากเปลี่ยนชื่อเพลงเป็นชื่ออื่นก็ยากที่จะทราบได้ว่ามีพื้นฐานมาจากเพลงอะไร เพลงลักษณะนี้จัดว่าเป็น

เท่า ของเพลงอาถรรพ์	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

ศาสตร์แห่ง “เท่าเพลง” มีโน้ตดังนี้

เพลงอาถรรพ์ ๒ ชั้น

- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- ด - ล	- ซ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
	ซ		ซ		ฟ	ซ	

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

เพลงอาถรรพ์ ๓ ชั้น

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

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

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

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

นัยของเพลงพิธีกรรมในงานบุญมงคล	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

เพลงพิธีที่ปี่พาทย์ตีในงานมงคล แต่ละขั้นตอน แต่ละช่วงเวลามีนัยของความหมาย ดังนี้

๑. เพลงชุดโหมโรงเย็น เป็นเพลงที่ใช้บูชาครูดนตรีของวงปี่พาทย์ และเป็นการประกาศให้ชาวบ้านใกล้เคียงได้ทราบว่าบ้านที่มีเสียงปี่พาทย์ดังตรงนั้นคือบ้านที่มีการจัดงาน

๒. เพลงกราวใน เป็นเพลงหนึ่งในชุดโหมโรงเย็น เมื่อนำเพลงนี้มาตีเอกเทศภายหลังเมื่อโหมโรงแล้ว เป็นเพลงที่ใช้เตือนพระสงฆ์ให้เดินทางไปสู่บ้านเจ้าภาพที่ได้นิมนต์ไว้แล้ว และเพื่อบอกชาวบ้านให้ทราบว่าให้ไปร่วมฟังพระสวดมนต์

นัยของเพลงพิธีกรรมในงานบุญมงคล	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

๓. เพลงเร็ว (ทำนองใดทำนองหนึ่ง) ปี่พาทย์ตีเพื่อรับพระที่เดินทางย่างเข้าเขตบ้านที่มีการจัดงาน

๔. เพลงลา เป็นเพลงที่ปี่พาทย์ตีท้ายสุดของเพลงชุดโหมโรงเย็น และตีต่อท้ายเพลงเร็ว เพื่อบอกว่าพระสงฆ์ที่เจ้าภาพนิมนต์ชุดสุดท้ายไปเดินทางถึงบ้านงานและนั่งประจำ ณ ที่อาสนะเรียบร้อยแล้ว

๕. เพลงสาธุการ ปี่พาทย์ตีเมื่อเจ้าภาพจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย จากนั้นจึงเข้าสู่ขั้นตอนอาราธนาศีล รับศีล ชุมนุมเทวดา คณะสงฆ์สวดบทสวดมนต์เย็นไปจนจบ

๖. เพลงกราวใน ในลำดับนี้ปี่พาทย์ตีเมื่อพระสงฆ์สวดมนต์เสร็จแล้ว

๗. เพลงเชิดกลอง ปี่พาทย์ตีเมื่อพระสงฆ์ลุกขึ้นจากอาสนะ เป็นการตีเพลงส่งพระกลับวัด

๘. เพลงชุดโหมโรงเช้า ปี่พาทย์ตีเพื่อประกาศให้ชาวบ้านทราบว่า การทำงานบุญในช่วงเช้าเริ่มขึ้นต้นแล้ว

๙. เพลงฉิ่งพระฉัน ปี่พาทย์ตีระหว่างพระฉันภัตตาหาร

๑๐. เพลงกราวรำ ปี่พาทย์ตีเมื่อพระสวดยะถาสัพพี และสวดให้พรจบแล้ว

๑๑. เพลงมหาชัย ปี่พาทย์ตีขณะที่พระประพรมน้ำมนต์

นางกลางชั่วโมง	บันทึก “ลายมือเขียน”

นางกลางชั่วโมง เป็นชื่อเรียกการลองระนาดที่เป็นทางเพลง มักเกิดขึ้นจากการที่นักระนาดมีฝีมือ และมีประสบการณ์ ใช้วิธีการลองทำนองระนาดเอกต่อเนื่องกันเป็นชั่วโมงๆ จึงเรียกกันว่า “นางกลางชั่วโมง”

นางหงส์ ๒ ชั้น, เพลงเรื่อง	บันทึก “ลายมือเขียน” และสัมภาษณ์

เพลงเรื่องนางหงส์ ๒ ชั้น เป็นเพลงชุด ประกอบด้วยเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน สาวสอดแหวน แสนสุดสวาท แมลงปอทอง และเพลงแมลงวันทอง

นางหงส์, การประสมวง	บันทึก “ลายมือเขียน” และสัมภาษณ์

เพลงชุดนางหงส์ เป็นเพลงประโคมลักษณะหนึ่งเช่นเดียวกับเพลงชุดประโคมศพ แต่มีความแตกต่างกันเล็กน้อย ให้พิจารณาที่การประสมวงดนตรี

นางหงส์, การประสมวง	บันทึก “ลายมือเขียน” และสัมภาษณ์

เครื่องดนตรีที่ประสมในวงชุดประโคม ประกอบด้วย

ปี่ชวา	ระนาดเอก	ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่	ฆ้องวงเล็ก	**ตะโพน**
กลองทัด	ฉิ่ง	ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก	กรับ	โหม่ง

เครื่องดนตรีที่ประสมในวงชุดนางหงส์ ไม่ใช้ตะโพน และกลองทัด แต่ใช้กลองคู่ ประกอบด้วย

ปี่ชวา	ระนาดเอก	ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่	ฆ้องวงเล็ก	**กลองคู่**
ฉิ่ง	ฉาบใหญ่	ฉาบเล็ก
กรับ	โหม่ง	

วงดนตรีทั้ง ๒ ประเภท มีความแตกต่างที่ กลองทัดและกลองคู่ กลองคู่ที่กล่าวถึงนี้คือ กลองมลายู ส่วนเพลงที่ใช้บรรเลง คือเพลงชุดนางหงส์ที่นิยมนำมาบรรเลง เช่น เพลงนางหงส์ ๓ ชั้น เพลงนางหงส์ ๖ ชั้น เพลงออกภาษา สำหรับด้านแบบแผนของเพลงในเรื่องนางหงส์ มีดังนี้

๑. นำเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด มาบรรเลงนำ แล้วบรรเลงต่อด้วยเพลงเร็ว เพลงฉิ่ง แล้วลงอย่างธรรมดา

๒. นำเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด มาบรรเลงนำ แล้วบรรเลงต่อด้วยเพลงเร็ว ออกท้ายเครื่องด้วยเพลงประเภทเกร็ดภาษา จากนั้นจึงลงจบด้วยลูกหมด

นิสัยเสียงของระนาด	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการรวมวง เพราะเป็นผู้นำวง และมีความเป็นอิสระ มีความเป็นตัวของตัวเองในการแสดงออก สร้างชื่อเสียงให้แก่ผู้ปฏิบัติคือตัวนักดนตรีที่ตีระนาดเอก บุคลิกธรรมชาติของผู้ตีได้สะท้อนถ่ายทอดออกมากับเสียงที่สร้างลักษณะนิสัย ดังนั้นรูปแบบลีลาของทำนองจึงปรากฏออกมาเป็นนิสัยเสียงของระนาด ๕ รูปแบบ คือ นิสัยเสียงเรียบร้อย นิสัยเสียงเพราะ นิสัยเสียงเผ็ดร้อน นิสัยเสียงดุดัน และนิสัยเสียงดื้อรั้น

แนวการตีฆ้องวงเล็ก	บันทึก “ลายมือเขียน”
ฆ้องวงเล็กมีแนวทางตีได้ ๒ อย่างคือ ตีแบบฆ้องวงใหญ่ และตีทางฆ้องวงเล็ก การตีแบบฆ้องวงใหญ่ไม่มีปัญหาสำหรับผู้ฝึกหัดเพราะเหตุว่ามีรูปลักษณะคล้ายกัน ผิดกันแต่เพียงว่าของฆ้องวงเล็กนั้นลูกฆ้องมีขนาดเล็กกว่า และมีจำนวนมากกว่าฆ้องวงใหญ่ ๒ ลูก		

แนวการบรรเลงฆ้องวงเล็ก	คำนำในแนวทางปฏิบัติทำนองเพลง ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ เล่ม ๑
แนวการบรรเลงฆ้องวงเล็ก คือ การปฏิบัติที่มุ่งเน้นทางของฆ้องวงเล็กเป็นหลัก คือ “ตีสับตีซอย ตีเก็บ” ทั้งนี้ผู้ตีฆ้องวงเล็กต้องเริ่มต้นด้วยการฝึกให้ตีเคาะ (พอดี) ทำนองเพลงทุกเพลงจะต้องมีการตี คู่สี่ คู่แปด บ้าง ก็จะเป็นเพลงทำนองบังคับ ประการสำคัญที่ต้องปฏิบัติเช่นนี้ก็เพื่อให้ศิษย์นั้นได้ศึกษาเรียนรู้ในการใช้ทาง (กลอนดนตรี) โดยให้ฟังจากระนาดเอกเป็นแนวทาง เพราะกลอนระนาดเอกกับกลอนฆ้องเล็กนั้นคล้ายคลึงกัน ผิดกันตรงระนาดเอกตีพร้อมกันทั้ง ๒ มือเป็นพื้นฐานหลักเท่านั้น ประโยชน์ที่ผู้เรียนพึงจะได้รับจากการที่ได้ฝึกหัดฆ้องวงเล็ก คือทำให้ผู้เรียนได้มีพื้นฐานในทางดนตรีเพิ่มพูนมากขึ้น		

บทบาทหน้าที่การบรรเลงระนาดเอก	บันทึก “ลายมือเขียน”
ระนาดเอกมีหน้าที่รับผิดชอบในการนำขึ้นบทเพลง ควบคุมการบรรเลงให้อยู่ในความเรียบร้อยไม่ผิดพลาด เพลงทุกๆ เพลงที่บรรเลง และเมื่อเครื่องดนตรีชิ้นใดเกิดผิดพลาดทำให้ผู้อื่นไขว้เขวในบางวรรคบางตอนของเพลง ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องมีความสามารถตีนำหรือที่ภาษาดนตรีเรียกว่า "ตีดึง ตีชัก" ให้กลับมาถูกต้องได้		

บรรเลง	บันทึก “ลายมือเขียน”
บรรเลง มีความหมายถึง การตีเพลงร่วมกันเป็นวง การตีตามงานที่เจ้าภาพหาไปโดยนำเอาเพลงใดเพลงหนึ่งที่เห็นว่าเหมาะสมกับบรรยากาศของงานมาตีหรือบรรเลงอย่างพร้อมเพรียงกันทั้งวง ประกอบไปด้วยเครื่องจังหวะ บรรเลงบทเพลงเป็นไปตามทำนองสั้นยาวของแต่ละเพลง ในด้านการบรรเลงจะเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีล้วน หรือประกอบการขับร้องก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับโอกาสและความประสงค์ของเจ้าภาพและผู้ฟัง		

ปฏิบัติฆ้องวงเล็ก เข้าวงดนตรี	วารสารเพลงดนตรี ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๓ พ.ศ. ๒๕๓๙
เมื่อผู้เรียนได้เรียนจบหลักสูตรเพลงชุด "สวดมนต์เย็นฉันเช้า" จนสามารถออกบรรเลงงานได้ โดยบรรเลงเพลงได้แม่นยำไม่ผิดพลาด และตีฆ้องวงใหญ่ออกงานมาเป็นเวลานานพอสมควรจนครูแน่ใจว่าเป็นผู้ที่มีความทรงจำดีสามารถเป็นหลักให้แก่วงได้แล้ว ครูจึงจะเลื่อนขั้นให้ฝึกหัดตีฆ้องวงเล็ก และเข้าวงเป็นคนฆ้องวงเล็กต่อไป		

ปฏิบัติเพลงมอญ	บันทึก “เรื่องของการรักษา ๒”
เพลงมอญเป็นเพลงที่จัดอยู่ในแนวจังหวะช้าถึงเร็ว แต่การเร็วของเพลงมอญก็ไม่เร็วเหมือนเพลงไทย อีกลักษณะหนึ่งคือ เพลงมอญเป็นเพลงที่มีสำเนียงท่วงทำนองเชื่องช้า มีความไพเราะนิ่มนวล น่าฟัง บางเพลงสำเนียงออกไปในทางเศร้าโศก เมื่อฟังก็รู้สึกเยือกเย็น ลักษณะที่กล่าวนี้เป็นธรรมชาติของเพลงมอญ การบรรเลงระนาด ผู้บรรเลงจึงต้องศึกษา ทำความเข้าใจ และปฏิบัติให้ถูกต้องเหมาะสม ไม่บรรเลงแนวเพลงให้เร็ว สะบัด ขยี้ หรือประดิษฐ์คิดทางตี จนฟังไม่ทัน หรือไม่ปรุงแต่งเปลี่ยนกลอนจนเป็นเพลงไทย ซึ่งเท่ากับเป็นการทำลายลีลาบทเพลงที่เป็นศิลปะของเพลงมอญ ฆ้องมอญ เมื่อบรรเลงควรทำหน้าที่ตียืนทำนองเพลงไว้ตามแนวเพลงที่ผู้แต่งได้แต่งไว้ มิใช่ตี และเปลี่ยนแปลงมือตี ไม่รักษาหน้าที่การบรรเลงของเครื่องดนตรี เช่นเดียวกับปี่มอญที่ธรรมชาติของเครื่องดนตรี เมื่อเป่าแล้วให้สำเนียงโศกเศร้าโหยหวน ให้ความไพเราะตามศิลปะของเพลงสำเนียงมอญ แต่ในปัจจุบันผู้เป่าปี่มอญมุ่งเป่าอวดความสามารถ มีการเป่าเก็บขยี้อวดความคล่อง ผิดแนวปฏิบัติที่เป็นศิลปะของปี่มอญ นอกจากระนาดเอกแล้ว เครื่องดนตรีอื่นๆ ก็ต้องศึกษาทำความเข้าใจที่ถูกต้องด้วย เช่น ตะโพนมอญ ที่พบเห็นในปัจจุบันก็คือ การละลืมแนวปฏิบัติของการตีในลักษณะที่ยืนหน้าทับ มุ่งการตีมือเล่น มือยืน เหมือนตะโพนไทยจนฟังไม่รู้เรื่อง ส่วนเปิงมางก็ไม่ตีตามลีลาที่ถูกต้อง นึกจะรัวก็รัว ทั้งยังมีตีดูดเหมือนระนาดทุ้มด้วย ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง	

ประโคม	บันทึก “ลายมือเขียน”
ประโคม เป็นวิธีการบรรเลงดนตรี นิยมใช้เรียกเฉพาะในงานศพมากกว่างานอื่นๆ	

ประชันปี่พาทย์	บันทึก “ลายมือเขียน”

การประชันปี่พาทย์ในพื้นที่กรุงเก่า หรือจังหวัดพระนครศรีอยุธยาแต่ก่อนนั้น มีความแตกต่างไปจากปัจจุบันที่มีการจัดหามาร่วมประชันกัน ในสมัยก่อนมีการประชันวงตั้งแต่ ๒ วงขึ้นไป จนถึง ๕ วง การเกิดวงปี่พาทย์ประชันกันส่วนใหญ่เป็นงานศพของบรรดาเศรษฐีมีทรัพย์ หรือศพของสมภารวัด ซึ่งเป็นที่เคารพบูชาของลูกศิษย์ และชาวบ้านจำนวนมาก โดยเจ้าภาพ หรือบรรดาลูกศิษย์ หรือบุตรหลานต่างจัดหาว่าจ้างวงปี่พาทย์ไปบรรเลงประกอบมหรสพ ประเภท โขน ละครหนัง ลิเก และวงประโคมศพ จึงทำให้นักดนตรีของแต่ละวงมีโอกาสพบปะ นำมาสู่การแสดงความรู้ความสามารถในการประชันวงกัน

การประชันปี่พาทย์มีหลักที่ถือปฏิบัติ คือ วงปี่พาทย์ที่ไปตีในงานประชัน ควรไปถึงที่จัดงานก่อนเวลา เพื่อตรวจสอบเลือกตำแหน่งที่ตั้งวงดนตรี ว่าควรตั้งอยู่ด้านซ้ายด้านขวา ทิศเหนือ ทิศใต้ หรือตั้งในตำแหน่งที่มีจุดเด่นของวงดนตรี ทำความตกลงกับคู่ประชันว่าวงใดควรบรรเลงก่อนหลัง กรณีที่บรรเลงประชันในงานพิธีกรรม บางเพลงที่อยู่ในขั้นตอนของพิธี ต้องบรรเลงพร้อมกัน เพื่อให้เกียรติแก่เจ้าภาพ วงปี่พาทย์ที่ตีเพลงก่อน เมื่อจบเพลงแล้ว วงที่ร่วมประชันต้องไม่ตีซ้ำเพลง หรือ “ทับเพลง” ที่คู่ประชันตีจบก่อนหน้า ควรตีเพลงอื่นโต้ตอบ ถือเป็นมารยาทในเชิงศิลปะดนตรีปี่พาทย์ หากจงใจตีทับเพลง ต้องแน่ใจว่าสามารถตีทับเพลงคู่ประชันได้ทุกเพลงไปตลอดจนงานเลิก กรณีที่ตีทับเพลงคู่ประชัน และมีบางเพลงที่ตีทับเพลงไม่ได้ ย่อมเป็นที่อับอายขายหน้าคู่ประชัน หรือพวกปี่พาทย์ที่มาร่วมฟัง นักดนตรีทุกคนที่เข้าร่วมประชันต้องรักษามารยาทให้อยู่ในเส้นในกรอบ และในขอบเขตของนักปี่พาทย์ที่ดี ให้เป็นที่รักใคร่ของนักปี่พาทย์ทั่วไป

ประเภทของเพลงโหมโรง	บันทึก “ลายมือเขียน”

เพลงโหมโรง เป็นกระบวนเพลงที่มีความหมาย การตีเพลงโหมโรงแต่ละประเภทต้องตีหรือบรรเลงให้ถูกต้องตามกาลเวลาที่โบราณทานกำหนดไว้ แบ่งออกได้ ๓ ประเภท คือ

๑. ประเภทโหมโรงพิธีกรรมทางศาสนา

๒. ประเภทโหมโรงการแสดง

๓. ประเภทโหมโรงก่อนการขับร้อง

ปี่ไทย	บันทึก “ลายมือเขียน”

ปี่ไทย เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ปี่ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ มี ปี่ใน ปี่นอก ปี่กลาง ปี่ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์นางหงส์คือปี่นอกต่ำ (หรือปี่ชวา) ปี่ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์มอญคือ ปี่มอญ

ปี่ไทย	บันทึก “ลายมือเขียน”

วัสดุที่นิยมใช้ทำเลาปี่ นิยมใช้ไม้ชิงชันมากกว่าวัสดุประเภทอื่นๆ เช่น งาช้าง ไม้เบญจพรรณ มีบ้างแต่คุณภาพเสียงสู้ไม้ชิงชันไม่ได้ ที่เป็นเช่นนี้เพราะไม้ชิงชันมีน้ำหนัก และเนื้อละเอียด ลักษณะทางกายภาพของปี่ใน ปี่นอก ปี่กลาง และปี่ต่ำ ทรงกลม ตอนกลางป่อง มีลอนเป็นข้อๆ ระหว่างนิ้ว มี ๖ รู ภายในกลวง ด้านบนมีรูขนาดเล็กสำหรับเสียบลิ้นปี่ รูล่างใหญ่เป็นรูเสียง ส่วนที่เสียบลิ้นปี่เรียกว่ากำพวด ทำด้วยทองเหลืองยาวประมาณ ๒ นิ้ว ๒ ซม. รูปลายเล็กรูล่างใหญ่ ลิ้นปี่ทำด้วยใบตาลนำมาพับสวมเข้ากับปลายกำพวด ใช้เชือกมัดเข้าตะกุดเบ็ด แล้วใช้มีดคมๆ ตัดเจียนให้เข้ารูปสวยงามตามแบบของลิ้นปี่ เชือกที่ผูกลิ้นปี่นี้ต้องปล่อยให้ห้อยจากตำแหน่งที่วัดประมาณ ๒ นิ้ว เรียกตามภาษาดนตรีว่า “หนวดพราหมณ์” ปี่ในมีความยาวประมาณ ๑๗ นิ้วฟุต เส้นผ่าศูนย์กลางบนล่างประมาณ ๔.๕ ซม.

ระบบเสียงปี่ใน โดยปกติตามธรรมชาติของปี่มี ๗ เสียง เช่นเดียวกับเครื่องดนตรีทั่วไป แต่สามารถเป่าได้ ๓ ทบเสียง คือ ๒๑ เสียง แต่หากคุณภาพของปี่ดี และผู้เป่าคล่อง สามารถเป่าได้ถึง ๒๔ เสียง การเป่าเสียงของปี่ในไม่ใช้นิ้วไล่ระดับเสียงตามรูที่เรียกต่อๆ กัน แต่อาจมีบ้างเมื่อเป่าแหบเสียงสูงบางเสียง

ปี่ใน ประสมวงในวงปี่พาทย์ไม้แข็งสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร และงานพิธีต่างๆ บทบาทในการบรรเลงของปี่ บางเพลงปี่ทำหน้าที่เป็นผู้นำในการขึ้นทำนองเพลง เช่น เพลงตระในชุดเพลงโหมโรงเย็น การเป่านำในเพลงโหมโรงเสภา เช่น เพลงไอยเรศ กระแต มหาชัย เป็นต้น ในด้านการดำเนินทำนองเพลง ปี่ใน เปรียบเสมือนสีที่ระบายเพื่อให้เกิดความกลมกลืน สามารถทำหน้าที่ได้ทั้งผู้นำและผู้ช่วย นอกจากนี้ปี่ในยังมีสำเนียงไพเราะเป็นพิเศษ ความสามารถในการเป่าล้อเลียนเสียงร้องได้อย่างใกล้เคียง เช่นเป่าเสียงล้อในเพลงประกอบรำชุดฉุยฉายพราหมณ์ เป็นต้น

ปี่พาทย์	คำอธิบาย “ตามรอยพระยุคลบาท”

คำว่า “ปี่พาทย์” บางคนเรียกว่า “พิณพาทย์” ทั้ง ๒ ชื่อนี้มีความหมายเดียวกัน คือวงดนตรีไทยที่มีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ ตะโพน กลองทัด ๒ ลูก และ ฉิ่ง ฉาบ กรับโหม่ง ชื่อที่ถูกต้องควรจะเป็น “ปี่พาทย์” เพราะวงดนตรีไทยแบบนี้มี “ปี่” บรรเลงทำนองโหยหวนเป็นหลักมาแต่โบราณ ถ้าหาก “พิณพาทย์” จะต้องมีเครื่องดนตรีประเภท “พิณ” เป็นเครื่องดีดเป็นหลัก อย่างไรก็ตามทั้งสองชื่อนี้ก็ใช้ปะปนกันมานานแล้ว

ปี่พาทย์บ้านนอก	บันทึก “ลายมือเขียน”

ปี่พาทย์บ้านนอก เป็นชื่อเรียกขานเชิงเหยียดหยามในวงการดนตรี ที่เป็นเช่นนี้เพราะลักษณะโดดเด่นของปี่พาทย์บ้านนอกคือ ความเรียบง่าย มีเน้นด้านความสวยงาม เช่น วิธีการบรรเลง การดำเนินกลอนของเครื่องดนตรีระหว่างการบรรเลง ซึ่งแตกต่างจากปี่พาทย์ที่อยู่ในเมืองหลวง รูปแบบการบรรเลงเพลงของปี่พาทย์บ้านนอกโดยเฉพาะคนระนาดเอก การแสวงหาความรู้ทางด้านดนตรีของคนระนาดเอก นอกจากการได้รับความรู้ดนตรีจากครูโดยตรงแล้ว คนระนาดเอกต้องแสวงหาความรู้จากประสบการณ์ด้วยตนเองด้วย วิธีการนี้ครูของคนระนาดผู้นั้นอาจช่วยแนะนำในการเรียนรู้ให้ ดังพบว่าเมื่อที่ใดมีงานและมีมหรสพ เช่น การแสดงลิเก ละคร โขน ครูจะให้ศิษย์ซึ่งเป็นคนระนาดไปฟังการบรรเลงของนักดนตรีต่างวง เพื่อศึกษาทางเพลง การรับ ส่ง สวมเพลง การดำเนินขั้นตอนต่างๆ ระหว่างการแสดง บรรดาเพลงที่ไปศึกษา สังเกต จดจำนั้น มีเพลงใดที่ตนเองยังไม่ได้เพลง ครูก็จะสอนเพิ่มเติมให้ บางงานครูไปพร้อมกับศิษย์และคอยบอกข้อความรู้ต่างๆ เช่น ชื่อเพลง เทคนิคการบรรเลง การรับ – ส่งเพลง ตลอดจนข้อดี ข้อเสีย ที่ได้พบเห็น

ปี่พาทย์ประชันวง	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

ปี่พาทย์ประชันวง เป็นการแข่งขัน แสดงความสามารถเพื่ออวดประชันฝีมือ เป็นการตีค่าให้เห็นว่านักดนตรีวงใดเหนือกว่ากัน การประชันเปรียบได้ดั่งการออกทัพจับศึก มิได้รบกันด้วยศาสตราวุธ แต่เป็นการรบกันด้วยวิชาความรู้ ฝีมือ และสติปัญญา การเตรียมพร้อมขึ้นอยู่กับการจัดการ ผู้ควบคุมการฝึกซ้อม ผู้ควบคุมการตีเปรียบเสมือนแม่ทัพ นักดนตรีดังที่กล่าวนี้ต้องเป็นผู้ที่เรียนรู้ตำรับตำราพิชัยสงคราม ซึ่งหมายถึงว่าบุคคลนี้ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้และความรอบรู้ทางด้านดนตรีเป็นอย่างดี

แปรทางฆ้องเป็นทางระนาด	บันทึก “จากเรื่องของการรักษา ๒”

แปรทางฆ้องเป็นทางระนาด เป็นวิธีการบรรเลงระนาด ผู้ตีระนาดบางรายแปรทำนองจนฟังไม่ออกว่าทำนองที่แปรนั้นคือเพลงอะไร กลอนระนาดไม่มีสัมผัส ฟังแล้วไม่แสดงความฉลาด (ขี้เท่อ) ในความเป็นจริงแล้วการแปรทางฆ้องเป็นทางระนาดไม่ยาก เพราะมีขอบเขตและมีหลักในการแปร เช่น ทำนองลูกฆ้องบางเพลงบังคับไว้โดยไม่ควรเปลี่ยนแปลงปรุงแต่ง แต่ผู้ตีระนาดบางรายก็นำไปคิดกลอนจนฟังไม่รู้เรื่อง ทำนองฆ้องบางเพลง เช่น เพลงประเภททยอยบางวรรคบางประโยค ผู้แต่งเดิมได้แต่งทำนองเอื้ออำนวยให้กับผู้ตีระนาดได้ตีเหมือนหรือใกล้กับทำนองฆ้อง แต่บางรายผู้ตีระนาดคิดกลอนตีห่างออกไป ทำให้ทำนองเดิมเปลี่ยนไปเจตนาเดิม มีตัวอย่างเพลงที่ผู้ตีระนาดไม่ต้องคิดทางใหม่ คือ เพลงชุมนุมเผ่าไทย ของนายมนตรี ตราโมท เพราะผู้แต่งได้

แปรทางฆ้องเป็นทางระนาด	บันทึก “จากเรื่องของการรักษา ๒”
แต่งบังคับทางไว้ทั้งเพลง โดยให้บรรเลงเครื่องดนตรีเหมือนกันทุกเครื่อง ทั้งประเภทดีด สี ตี เป่า แต่ปรากฏว่ายังมีผู้ตีระนาดบางรายคิดประดิษฐ์กลอนตีต่างออกไป ทำให้เพลงที่มีความไพเราะกลับเป็นเพลงที่หนวกหู ผู้ตีระนาดประเภทนี้ จัดเป็นบุคคลที่อยู่ในประเภทดื้อรั้น และขาดการศึกษา	

ฝากตัวเป็นศิษย์ของดนตรีไทย	บันทึก “ลายมือเขียน”
การฝึกหัดปี่พาทย์ของนักดนตรีบ้านนอกที่ถือปฏิบัติกันมา มีกฎระเบียบกำหนดไว้ โดยผู้ปกครองเป็นผู้นำบุตรหลานไปฝากตัวต่อครูดนตรีเพื่อขอให้รับเป็นศิษย์ มิใช่ว่ากระทำโดยผู้เรียนขอฝากตนเองต่อครู สำหรับการรับศิษย์คนใดคนหนึ่งของครูนั้น มีการพิจารณาอย่างรอบคอบ คือ พิจารณาความประพฤติของพ่อแม่ของเด็ก ในด้านอุปนิสัยใจคอ ความเป็นที่ยอมรับนับถือของเพื่อนบ้าน ตลอดจนพฤติกรรมไม่พึงประสงค์บางอย่างเช่น พฤติกรรมเกเร อันธพาล นักเลงหัวไม้ ลักขโมย ฯลฯ การพิจารณาอีกส่วนหนึ่งอยู่ที่ลักษณะของเด็ก ว่ามีความพร้อมสามารถรับการฝึกได้หรือไม่ เมื่อพิจารณาว่ามีความพร้อม มีความเหมาะสม และรับบุคคลผู้นั้นเป็นศิษย์แล้ว บุคคลนั้นย่อมประสบความสำเร็จในชีวิตนักดนตรีปี่พาทย์ กรณีที่ครูจำใจต้องรับเด็กด้วยความเกรงใจ เด็กนั้นก็ย่อมยากที่จะนำไปสู่ความสำเร็จในความเป็นนักดนตรีที่ดี	

ฝึกตีขิม	คำนำในหนังสือ “เบื้องต้นฝึกฝนขิม”
การฝึกตีขิมขั้นเริ่มต้น มีแบบแผนปฏิบัติสำหรับการฝึก ดังนี้ ๑. ฝึกตีพร้อมกันทั้งสองมือ ด้วยวิธีตีให้เกิดเสียงเดียวกัน เริ่มด้วยมือซ้ายตีแถวซ้าย มือขวาตีแถวขวา ตีให้พร้อมกัน โดยตีเสียงละ ๔ ครั้ง ตีไล่ขึ้น – ลงไปตามคู่เสียง ๒. ฝึกตีสับ เริ่มด้วยการตีมือซ้ายก่อนแล้วตามด้วยมือขวา ตีสับไล่เสียงขึ้น-ลงไปตามแต่ละคู่เสียง ๓. ฝึกตีพร้อม และรัวเสียง โดยตีพร้อมกัน ๓ ครั้ง กำหนดช้าหรือเร็วให้มีสัดส่วนเท่ากัน เมื่อถึงครั้งที่ ๔ จึงตีรัวถี่ๆ ๔. ฝึกตีสับ – รัว โดยตีสับ ๓ ครั้งโดยเริ่มตีซ้ายก่อนแล้วตามด้วยตีขวา กำหนดช้าหรือเร็วให้มีสัดส่วนเท่ากัน เมื่อถึงครั้งที่ ๔ จึงตีรัวถี่ๆ	

ฝึกเรียนระนาดเอกเหล็ก	เพลงดนตรี ที่ ๑ ฉบับที่ ๓ ปี พ.ศ. ๒๕๓๙

การฝึกปฏิบัติระนาดเอกเหล็ก เป็นการเรียนต่อจากฆ้องวงเล็ก เมื่อครูพิจารณาเห็นได้ชัดว่าศิษย์ฝึกหัดตีฆ้องวงเล็กจนมีความเข้าใจในการใช้มือได้ถูกต้อง และดำเนินกลอนดนตรีได้ดีพอสมควรแล้ว ครูจึงเปลี่ยนให้ตีระนาดเอกเหล็ก เหตุที่ครูให้ไปตีระนาดเอกเหล็กนั้นก็เพื่อให้ผู้ฝึกหัดได้เรียนรู้แนวทางเทคนิคและวิธีบรรเลงบทเพลงประเภทต่างๆของระนาดเอกเพราะว่าระนาดเอกเหล็กกับระนาดเอกไม้นั้นมีลักษณะแนวทางในการบรรเลงเหมือนกัน แต่ความสำคัญในบทบาทหน้าที่การบรรเลงนั้นผิดกัน ดังนั้นการที่ครูให้ฝึกตีระนาดเอกเหล็กต่อจากฆ้องวงเล็กนั้นก็เพราะต้องการให้ศึกษา เรียนรู้ถึงเทคนิควิธีการต่างๆของระนาดเอก ก่อนเลื่อนไปตีระนาดเอก

ฝึกหัดตีระนาดเอก	เพลงดนตรี ที่ ๑ ฉบับที่ ๓ ปี พ.ศ. ๒๕๓๙

การฝึกหัดตีระนาดเอกนั้น บุคคลผู้ที่กำหนดให้ผู้เรียนตะระนาดเอกเป็นคนแรกคือครูของศิษย์ นอกจากครูท่านแสดงวิธีการบรรเลงให้ดูแล้ว ครูยังแนะนำให้หมั่นไปฟังการบรรเลงระนาดเอกของวงปี่พาทย์วงอื่นๆด้วย การเรียนระนาดเอกในระยะเบื้องต้นนี้ นิยมให้ศิษย์ได้ศึกษาเพลงชุด"โหมโรงเย็น" โดยเริ่มตั้งแต่เพลงอันดับ ๑ คือเพลง "สาธุการ" เป็นต้นไป ให้จดจำวิธีการขึ้นลงของบทเพลงในชุดโหมโรง ตลอดจนการใช้กลอนระนาดเอกที่ครูตีให้ดู กำหนดให้แปรจากทำนองฆ้องโดยศิษย์ตีระนาดเอกตีควบคู่ไปกับครูด้วย ส่วนกลอนระนาดเอกแต่ละวรรคแต่ละประโยคเพลงนั้น ศิษย์ต้องจดจำจากครูไปทีละเล็กทีละน้อย เมื่อจำได้มากขึ้นก็จะเกิดความรู้ความเข้าใจในการใช้กลอนระนาดเอกมากขึ้นต่อไป

การจดจำกลอนดนตรีหรือทางเพลงจากครูนั้น ผู้เรียนคงไม่สามารถจดจำได้หมดเท่าที่ครูตี เพราะเหตุที่ครูตีแต่ละครั้งบางวรรคบางประโยคของทำนองเพลง ครูจะเปลี่ยนวิธีบรรเลงไปด้วยในแต่ละครั้งโดยไม่ให้ซ้ำกลอนทำนองกัน ที่เป็นเช่นนี้เพื่อเป็นการสอนศิษย์ไปในตัว ให้เกิดความเข้าใจทำนองเพลงแต่ละวรรคแต่ละประโยคนั้นๆ สามารถนำกลอนเพลงของเพลงอื่นมาใช้แทนกันได้ ศิษย์มีความสามารถในการจดจำไว้ได้มากน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับความขยันหมั่นเพียรและสติปัญญาของศิษย์ อีกประการหนึ่งหลังจากที่ครูได้สอนนำในทาง ตีเก็บ ตีกลอน แล้วบางวรรคบางตอนของทำนองเพลงครูอาจต้องตี สะบัด ขยี้ ให้ศิษย์ได้ศึกษาและจดจำอีกด้วย เช่น ทำนองเพลงดำเนินไปในลักษณะเรียบครูก็ตีขยี้ (ยืดไปอีกเท่าตัว) หรือเร็วไปอีกเท่าตัว หรือครูอาจตีขยี้บ้างสะบัดบ้าง ควบคู่กันไปให้ศิษย์ได้ศึกษา

นอกจากครูสอนในเรื่องของการตีกลอน (ทาง) แล้ว ครูยังสอนให้ศิษย์มีปฏิภาณไหวพริบในการบรรเลงด้วย เป็นการสอนโดยการตีให้ดูหรือด้วยการอธิบายให้ศิษย์ฟังก็ตาม หากสามารถ

ฝึกหัดตีระนาดเอก	เพลงดนตรี ที่ ๑ ฉบับที่ ๓ ปี พ.ศ. ๒๕๓๙
จดจำตามที่ครูสอนได้หมดหรือมากที่สุด ก็นับว่าศิษย์คนนั้นเป็นผู้มีพรสวรรค์สูง หากศิษย์คนใดไม่สามารถจดจำได้ หรือจดจำได้บ้างเล็กน้อยก็เท่ากับมีพรสวรรค์น้อยหรือขาดพรสวรรค์ พูดง่ายๆ ก็คือ ปัญญาดี ปัญญาไม่ดี หรือ ความจำดี ความจำไม่ดี	

ฝึกหัดเพลงหากิน	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
เพลงหากิน เป็นเพลงที่มีความสำคัญและมีความจำเป็นของพวกปี่พาทย์ พวกปี่พาทย์ในชนบทเมื่อก่อนราว ๕๐ – ๖๐ ปีขึ้นไปนั้น เริ่มต้นการฝึกดนตรีกันด้วยเพลงหากินก่อน เพลงประเภทนี้คือเพลงที่ใช้สำหรับตีในงานพิธีกรรมสวดมนต์เย็น – ฉันเช้า ดังนั้นเพลงที่ทุกคนต้องเรียนกันคือเพลงชุดโหมโรงเย็น เพลงชุดโหมโรงเช้า เพลงที่อยู่ในชุดโหมโรงเย็นที่ครูโบราณลำดับไว้ มี ๑๔ เพลง คือเพลงสาธุการ เพลงตระ เพลงรัวสามลา เพลงเข้าม่าน เพลงปฐม เพลงลา เพลงเสมอ เพลงรัวลาเดียว เพลงเชิด เพลงกลม เพลงชำนาญ เพลงกราวใน เพลงเข้าม่าน และเพลงลา ในจำนวนนี้มีเพลงซ้ำกัน ๒ เพลงคือ เพลงเข้าม่านและเพลงลา วิธีการที่ครูโบราณถือปฏิบัติคือการเว้นเพลงตระ (หรือเพลงตระโหมโรง) เพลงนี้ครูจะต่อให้เมื่อศิษย์ได้ต่อเพลงอื่นๆ ของเพลงชุดโหมโรงจบแล้ว	

พญาโศก, เพลง	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”
เพลงพญาโศก เป็นเพลงหนึ่งที่มีศิลปะความงามสมบูรณ์แบบ แต่เดิมมีทำนองทางพื้นมาก่อนทั้งในอัตรา ๓ ชั้น และ ๒ ชั้น ในยุคที่นิยมเพลงเถา ครูอาจารย์ทางดนตรีจึงได้ตัดลงเป็นชั้นเดียวและนิยมนำมาทำเป็นทางเดี่ยวอย่างแพร่หลาย เพลงพญาโศกทำนองทางพื้นหรือทำนองหลักนี้ในปัจจุบันไม่ปรากฏว่ามีการนำมาตีรับร้อง เพราะมีความเห็นกันว่าเป็นเพลงที่ใช้สำหรับเดี่ยวโดยเฉพาะ การที่ไม่ปรากฏการนำมาตีรับร้อง อาจเกิดขึ้นเพราะนักดนตรีไม่ได้ทำนองพื้นนั้นหรือได้ทำนองแต่ติดขัดที่คนร้อง	

พม่าห้าท่อน, เพลง	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
เพลงพม่าห้าท่อน เป็นเพลงที่มีผู้แต่งทางไว้จำนวนมาก จึงมีหลายสำนวนเพลง ทางของแต่ละครูต่างก็มีทำนองลีลาแตกต่างกัน ทำนองเพลงพม่าห้าท่อนที่เรียกตามภาษาชาวบ้านของนักดนตรีตามหัวเมือง (นักดนตรีบ้านนอก) ว่า “ทางตลาด” เพลงพม่าห้าท่อนทางตลาดนี้นักดนตรีทุกคนควรต้องต่อและตีให้ได้ เพราะเป็นทางกลางๆ สำหรับใช้ตีกับนักดนตรีทั่วไปได้ เพื่อสามารถนำไปตีรวมวงกับผู้อื่นได้ ส่วนทางอื่นๆ ที่มีอยู่ก็ต้องศึกษาและฝึกเรียนให้ได้เช่นกัน	

พม่าห้าท่อน, เพลง	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

โดยเฉพาะทางของครูดนตรีที่มีชื่อเสียง เช่น

เพลงพม่าห้าท่อน ทางพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)

เพลงพม่าห้าท่อน ทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

เพลงพม่าห้าท่อน ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

เพลงพม่าห้าท่อน ทางจางวางทั่ว พาทยโกศล

เพลงพม่าห้าท่อน ทางนายมนตรี ตราโมท

เพลงเกร็ด	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

เพลงเกร็ด มีความหมายถึงเพลงที่ตีต่อท้ายลูกหมด มิใช่เพลงที่เลือกนำมาตีโดยอิสระ

เพลงช้า	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่อง”

เพลงช้าเป็นเพลงบรรเลงประเภทที่ไม่มีการขับร้อง คำว่าเพลงช้าเป็นคำที่เรียกตามการรำของพวกละคร แต่เพลงที่นำมาบรรเลงประกอบการรำนั้นมีชื่อทุกเพลง เมื่อมีการบรรเลงเพลงตามรูปแบบของเพลงช้า ผู้บรรเลงย่อมรู้ทันที หรือเมื่อผู้รำบอกว่าจะรำเพลงช้า ผู้บรรเลงสามารถเลือกเพลงที่มีความเหมาะสม หรือมีความสอดคล้องกับการรำนั้น เพลงช้ามีหลายลักษณะ ดังนี้

๑. เพลงช้า เริ่มต้นด้วยการบรรเลงช้าๆ ออกเพลงเร็วแล้วลงเพลงลา จึงจบชุดของเพลงช้า

๒. เพลงช้า เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการรำของพวกละครในระยะเริ่มฝึกหัด

๓. เพลงช้า เป็นเพลงบรรเลงสำหรับการรำถวายมือในพิธีไหว้ครู

๔. เพลงช้า เป็นเพลงสำหรับประกอบการรำในการแสดงโขน ละคร ตอนใดตอนหนึ่ง

เพลงชุดบรรเลงเสภา	บันทึก “ลายมือเขียน”

เพลงชุดบรรเลงเสภา เป็นเพลงที่กำหนดไว้สำหรับการบรรเลงและรับร้อง ดังนี้

๑. รัวประลอง ทำนองส่วนนี้มิได้เป็นตัวเพลงโหมโรง การบรรเลงรัวประลองเสภาก็เพื่อเป็นการอุ่นข้อ ตรวจสอบความเรียบร้อยของเครื่องดนตรีที่ตีเท่านั้น

๒. เพลงโหมโรง ทำนองส่วนนี้เป็นเพลงใดเพลงหนึ่งก็ได้ เช่น เพลงโอยเรศ เพลงพม่าวัด เพลงขวัญเมือง เพลงครอบจักรวาล เพลงจีนโล้ เพลงสามจีน เพลงแขกมอญ เพลงกระแต เพลงมะลิเลื้อย ฯลฯ

๓. เพลงพม่าห้าท่อน เพลงนี้มีหลายทาง หลายทำนอง สุดแต่ผู้บรรเลงจะนำมาตี

๔. เพลงจระเข้หางยาว เพลงนี้คือเพลงจระเข้หางยาวที่บรรเลงกันทั่วไป

๕. เพลงสี่บท เพลงนี้ที่นิยมหลักมี ๒ ทางคือ ทางฝั่งธนฯ และทางฝั่งพระนคร

เพลงชุดบรรเลงเสภา	บันทึก “ลายมือเขียน”

๖. เพลงบุหลัน เพลงนี้ที่นิยมเป็นหลักมี ๒ ทางเหมือนเพลงสี่บท

๗. เพลงแขกลพบุรี

๘. เพลงแขกโอด

๙. เพลงเขมรราชบุรี

๑๐. เพลงทยอยเขมร

๑๑. เพลงเชิดจีน

๑๒. เพลงทยอยนอก

๑๓. เพลงทยอยใน

เพลงเสภามีจำนวนมากกว่านี้ ครูโบราณอธิบายว่าเพลงใดที่มีคำร้องหรือบทร้องที่เกี่ยวกับเรื่องขุนช้างขุนแผน จัดว่าเป็นเพลงประเภทเสภาทั้งสิ้น กรณีที่มีการนำเพลงมาบรรเลงประชันวงกันอาจมีการกำหนดที่แตกต่างไปบ้าง

เพลงชุดสวดมนต์เย็น - ฉันเช้า	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

เพลงชุดสวดมนต์เย็น - ฉันเช้า เป็นเพลงชุดที่นักดนตรีเริ่มฝึกเรียนกัน คือเพลงชุดโหมโรงเย็น และเพลงชุดโหมโรงเช้า ครูโบราณเรียกเพลงลักษณะนี้ว่า “เพลงชุดหากิน หรือเพลงหากิน” เพราะนักดนตรีต้องใช้เพลงในชุดโหมโรงดังกล่าวบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา

เพลงต่างๆ ในชุดโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า นี้มีความสัมพันธ์กับขั้นตอนพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา เปรียบเทียบได้กับการบวชของชาวพุทธ กล่าวคือผู้ชายชาวพุทธเมื่อมีอายุครบ ๒๐ ปีบริบูรณ์แล้ว นิยมบวชเป็นพระสงฆ์ เมื่อเป็นพระสงฆ์แล้ว กิจของสงฆ์คือต้องสวดมนต์ให้ได้ เพื่อนำบทสวดนั้นไปสวดในงานต่างๆ ทั้งงานมงคล และงานอวมงคล หรือตามที่เจ้าภาพนิมนต์ บทสวดแยกได้คือ

๑. บทสวดสำหรับทำวัตรเช้า – เย็น บทยะถาสัพพี เป็นต้น

๒. บทสวดเจริญพระพุทธมนต์เย็น – เช้า

๓. บทสวดพระธรรม ๗ บท มาติกา บังสุกุล

บทสวดข้างต้นเมื่อเทียบกับเพลงปี่พาทย์ มีดังนี้

บทสวด	**เพลง**
บทสวดทำวัตรเย็น	โหมโรงเย็น
บทสวดทำวัตรเช้า	โหมโรงเช้า
บทสวดพระธรรม ๗ บท มาติกาบังสุกุล	เพลงชุดนางหงส์

เพลงชุดหากิน	บันทึก “ลายมือเขียน”
เพลงชุดหากิน เป็นเพลงเพื่อการนำไปบรรเลงประกอบอาชีพของนักดนตรีไทย โดยเฉพาะเพลงพิธีกรรมต่างๆ ครูโบราณจึงกำหนดให้นักดนตรีฝึกเรียนเพลงโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า ตลอดจนเพลงพิธีกรรมบางเพลง เพื่อให้นักดนตรีมีความสามารถทำเพลงจำพวกสวดมนต์เย็น – ฉันเช้าได้		

เพลงในพิธีทำขวัญนาค	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”
พิธีทำขวัญนาค จัดขึ้นในงานบวชนาค บุคคลสำคัญของการประกอบพิธีคือหมอทำขวัญ หมอทำขวัญ โบราณส่วนใหญ่มีความรอบรู้ในเรื่องของพระธรรมเป็นหลัก และอยู่ในขอบเขตของพิธีกรรม ไม่มีการเพิ่มเติมเสริมต่อให้ผิดเพี้ยนไปจากหลักการ จึงมีความเข้าใจในรายละเอียดของการบวชนาค และการทำขวัญนาคเป็นอย่างดี การทำขวัญนาคเริ่มต้นด้วยการทำน้ำมนต์ธรณีสาร นำผ้ามาหุ้มบายศรี นำเทียนมาติดกับแว่นเทียน ตรวจดูสิ่งของที่ใช้ในพิธีจนครบถ้วน การเริ่มพิธีทำขวัญนาค คือ บทชุมนุมเทวดา การแปลแต่ละประโยคให้ชาวบ้านได้ทราบว่ามีการอัญเชิญเทวดาองค์ใดบ้าง เมื่อจบแล้ว หมอกล่าวต่อท้ายว่า “ให้โห่ร้องขึ้น ๓ ลา ตีฆ้องช่วยอำนวยชัย” จากนั้นปี่พาทย์ตีเพลงสาธุการ เมื่อเพลงสาธุการจบ หมอทำขวัญเริ่มว่าปฏิสนธิ พรรณนาความเป็นมาของนาคที่เริ่มมาตั้งแต่กำเนิดในครรภ์มารดา ระยะของการตั้งท้องนั้นหมอบางท่านกล่าวถึงความยากลำบากของมารดาให้นาคฟัง นาคบางรายถึงกับน้ำตาร่วงเพราะนึกถึงพระคุณของมารดา หมอทำขวัญพรรณนาจนนาคคลอดออกจากครรภ์มารดา โดยว่าทำนองธรรมวัตรจนถึงกำหนดใกล้คลอด ครบ ๙ เดือน มารดาเริ่มปวดท้อง ช่วงนี้หมอทำขวัญร้องส่งให้ปี่พาทย์รับ บางรายยังว่าทำนองธรรมวัตรอย่างต่อเนื่อง โดยร้องส่งในช่วงที่มีการกล่อม จากนั้นจึงมีการร้องส่งในชุดเวียนเทียนไปจนดับควันเทียน และเชิดส่งนาค	

เพลงประโคมศพ	บันทึก “ลายมือเขียน”
เพลงประโคมศพ โบราณกำหนดบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ประโคมศพ หรือปี่พาทย์นางหงส์ กำหนดเพลงสำหรับตีประโคมไว้เฉพาะ ไม่นิยมนำไปตีในงานอื่นๆ คือ เพลงชุดนางหงส์ ซึ่งเป็นเพลงชุดมีจำนวน ๕ เพลง คือ เพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน เพลงนางหงส์ เพลงกระบอกทอง เพลงแมลงปอทอง และเพลงแมลงวันทอง		

เพลงประเภทนางหงส์	คำนำหนังสือโน้ตเพลงประเภทนางหงส์ ๒๕๕๐)

แต่ครั้งโบราณวงปี่พาทย์ใช้บรรเลงทั้งงานมงคลและงานศพ สำหรับวงปี่พาทย์ที่บรรเลงงานศพเรียกกันว่า “วงปี่พาทย์ประโคมศพ” มีกลองทัดทำหน้าที่ตีควบคุมจังหวะ เพลงที่ประโคมเป็นเพลงประเภทนางหงส์ สำหรับในปัจจุบันมีกลองคู่เข้ามาร่วมอยู่ในวงปี่พาทย์จึงเกิดวงปี่พาทย์ขึ้นอีก ๑ วง คือวงปี่พาทย์นางหงส์ เพลงที่ใช้บรรเลงตามที่โบราณได้กำหนดไว้เป็นหลัก คือเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด เช่น เพลงเทพนิมิต เพลงเทพบรรทม เพลงเทพรัญจวน เพลงเทพรำพึง เป็นต้น

เพลงพิธีกรรม	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

เพลงพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับพิธีทางพระพุทธศาสนา และการนำมาใช้บรรเลง มีดังนี้

พิธีกรรมทางศาสนา	**เพลงประเภทพิธีกรรม**
พระสงฆ์เดินทางมาถึงพิธี	เพลงเร็ว
พระสงฆ์สวดมนต์จบ	เพลงกราวใน
พระสงฆ์ฉันภัตตาหาร	เพลงฉิ่งพระฉัน
พระสงฆ์สวดยะถาสัพพีจบ	เพลงกราวรำ
พระสงฆ์เดินทางกลับวัด	เพลงเชิด (กลอง)
ทำขวัญนาค	เพลงเรื่องทำขวัญ (เวียนเทียน)
อาบน้ำเจ้านาค	เพลงลงสรง

เพลงเรื่อง	บันทึก “เรื่องของการรักษา ๒, เก็บเล็กผสมน้อยเรื่อง”

เพลงเรื่องของปี่พาทย์ เป็นเพลงบรรเลงที่ไม่มีการขับร้อง เริ่มต้นด้วยเพลงที่มีอัตรา ๒ ชั้น ซึ่งมีประโยคของเพลงสอดคล้องกัน มีเพลงรวมกันหลายเพลง ตั้งแต่เริ่มไปจนกระทั่งออกเพลงสองไม้ เพลงเร็ว เช่น เพลงเรื่องพญาโศก ขึ้นต้นด้วยเพลงพญาฝัน พญาโศก ท้ายพญาโศก เป็นต้น

เพลงเรื่องแต่ละเรื่องมีทำนองแตกต่างกัน มีความลึกซึ้งในเชิงกลอนและมือฆ้องที่ใช้ ผู้ที่บรรเลงระนาดต้องต่อทำนองเพลงจากทางฆ้องวงใหญ่ และต้องท่องให้แม่ยำจนเกิดความเข้าใจแตกฉานในกลอนของทำนองเพลงจึงจะตีระนาดได้ดี ทั้งนี้เพราะกลอนเพลงของระนาดเอกนั้นผู้บรรเลงต้องบรรเลงในลักษณะภูมิฐาน การใช้กลอนต้องให้ดำเนินอย่างต่อเนื่องเป็นหมวดหมู่ ส่วนกลอนเพลงก็ต้องให้มีสัมผัสในการกลอน การตีสะบัด ขยี้ ต้องตีให้มีความพอเหมาะพอควร โดยดูประโยคของเพลงว่าสมควรมากน้อยเพียงใดในการสะบัดหรือขยี้

เพลงลา	บันทึก “ลายมือเขียน”
เพลงลาที่ใช้บรรเลงก่อนยุติงานหรือกิจกรรม เช่น เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงปลาทอง เพลงนกขมิ้น เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงอกทะเล เพลงลูกวอนแม่ เพลงศรีโศก ฯลฯ	

เพลงออกภาษา	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่อง”
เพลงออกภาษา เป็นเพลงบรรเลงล้วนๆ ไม่มีการขับร้อง ใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงชุด โหมโรงที่มีการแสดง ส่วนมากใช้บรรเลงตามวิกลิเกที่มีการแสดงถาวร ในสมัยก่อนมีวิกลิเกเช่นที่กล่าวนี้ เช่น วิกเมรุปูน วิกบางลำพู เป็นต้น การบรรเลงเพลงออกภาษานี้บรรเลงก่อนลิเกจะออกแขกเพื่อทำการแสดง โดยเมื่อปี่พาทย์บรรเลงเพลงกราวใน เข้าม่าน ลงลาแล้ว จึงบรรเลงเพลงออกภาษา เมื่อตัวแสดงจะลงโรง ปี่พาทย์จึงออกวา จากนั้นตัวแสดงออกแขก ปี่พาทย์บรรเลงเพลงซำเซ	

ภาษาเสียงของฆ้อง	บันทึก “ลายมือเขียน, แบบเรียนดนตรีไทยภาคทฤษฎี”
ภาษาเสียงของฆ้อง ที่ใช้เรียกกันในวงการดนตรีไทย มีหลักในการเรียกสื่อสารกันด้วยภาษาปากเป็นที่เข้าใจกัน โดยกำหนดนับจากมือซ้ายไปทางขวา ดังนี้ คู่ ๔ ตีพร้อมกันทั้ง ๒ มือเรียกว่า ทง ท่ง คู่ ๘ ตีพร้อมกันทั้ง ๒ มือเรียกว่า เตง คู่ ๔ ตีซ้าย ๑ ที ตีมือขวา ๑ ที ตามด้วยการตีพร้อมกัน เรียกว่า ทิง – นัง - โนง คู่ ๘ ตีซ้าย ๑ ที ตีมือขวา ๑ ที ตามด้วยการตีพร้อมกัน เรียกว่า ทิง – นัง - เตง	

ภูมิปฏิบัติของระนาดเอก	บันทึก “เรื่องของการรักษา ๒”
เพลงประเภทเพลงตับ เพลงเกร็ด มีลักษณะทำนองเพลงที่แตกต่างกัน เช่น อารมณ์รัก หลงโกรธ โศกเศร้า หวาน เกี้ยวกราด สนุกสนาน ฯลฯ ผู้บรรเลงระนาดทำหน้าที่เป็นผู้นำวงหรือเป็นพระเอกของวง ต้องทำความเข้าใจทำนองเพลง คำร้อง เพราะทั้ง ๒ อย่างนี้โบราณท่านได้วางหรือกำหนดเพลงในบทต่างๆ ตามท้องเรื่องของบทนั้นๆ ว่าควรต้องดำเนินไปอย่างไร ผู้บรรเลงระนาดที่แสดงพร้อมถึงความเชี่ยวชาญจึงต้องศึกษาและทำความเข้าใจบทร้องเพื่อให้คงรสชาติของเพลง แม้แต่เพลงตับที่ไม่มีตัวแสดงประกอบ ผู้บรรเลงระนาดก็ต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงเพื่อให้ผู้ฟังมองเห็นเป็นรูปธรรมเหมือนดั่งมีตัวแสดงด้วย	

มาตรฐานเสียง	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

มาตรฐานเสียงที่ดีและไม่ดีนั้น เกิดขึ้นจากวัสดุที่นำมาใช้ทำเครื่องดนตรี วัสดุที่นำมาใช้ทำเสียงดนตรีที่ดี เช่น

ระนาดเอก ระนาดทุ้ม	ไม้ชิงชัน ไม้ไผ่
ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก	ส่วนผสมทองเหลือง เงิน ทองม้าล่อ ลงหิน สัมฤทธิ์
ตะโพน	ไม้กุ่ม ไม้เนื้อแข็ง
กลองทัด	ไม้ประดู่ลาย ประดู่ชิงชัน
กลองคู่	ไม้ชิงชัน

มูลเหตุของการประชันวงดนตรี	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

การบรรเลงดนตรีของชาวบ้านนอกในอดีตนั้น เมื่อมีวงดนตรี ๒ วงขึ้นไปมักมีการแข่งขันหรือประชันวงกัน โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ มูลเหตุที่มีการประชันวงปี่พาทย์นั้นส่วนมากเป็นงานศพของผู้มีฐานะทางสังคม หรือมีฐานะร่ำรวย เช่น งานศพเจ้าอาวาสตามวัดต่างๆ ซึ่งมีศิษยานุศิษย์และมีผู้เคารพนับถือจำนวนมากทั้งในท้องถิ่นนั้น ตำบลนั้น ตลอดจนประชาชนทั่วไป ส่วนงานศพของบุคคลธรรมดาที่มีวงปี่พาทย์ ๒ วงขึ้นไปมาประโคม มูลเหตุเพราะบรรดาบุตรหลานของผู้วายชนม์หวังให้งานนั้นครึกครื้นใหญ่โต ตามค่านิยมที่เกิดขึ้นในสังคมชนบท นับถอยหลังไปประมาณ ๕๐ ปี (ปัจจุบัน พ.ศ. ๒๕๕๒) เมื่อมีการจัดงานศพ ของผู้มีฐานะ นิยมจัดงานอย่างน้อย ๒ คืน ๒ วัน หรือ ๓ คืน ๓ วัน หากเป็นงานศพของพระสงฆ์ผู้ใหญ่หรือหลวงพ่อซึ่งมีผู้นับถือจำนวนมาก การจัดงานก็เพิ่มจำนวนวันไปด้วยอาจมีงานถึง ๗ วัน ๗ คืน การตั้งศพบำเพ็ญกุศลหลายวันหลายคืน นอกจากแสดงความยิ่งใหญ่ของงานแล้ว ยังมีวัตถุประสงค์ในการรอคอยบรรดาศิษยานุศิษย์ที่อยู่ไกลๆ ให้ไปร่วมงานและร่วมฌาปนกิจศพหลวงพ่อให้ถ้วนหน้าพร้อมเพรียงกันด้วย

การจัดงานจำนวนหลายวันนั้น มีค่าใช้จ่ายสูง ศิษย์แต่ละคนที่มีความพร้อมก็เข้าร่วมรับผิดชอบด้วยเพื่อร่วมทำบุญ เป็นการตอบแทนพระคุณ เช่น การจัดหาเครื่องมหรสพ บางงานศิษย์แต่ละคนก็ร่วมกันออกค่าใช้จ่ายตามกำลังศรัทธา เครื่องมหรสพนั้นจึงมีทั้งการแสดงและการประโคม เช่น ประเภทการแสดง มี ละคร ลิเก หนังใหญ่ หนังตะลุง ด้านเครื่องประโคม มีการจัดหาปี่พาทย์ไปตีประโคม วงปี่พาทย์ที่ตีประโคมส่วนมากเป็นวงเครื่องใหญ่ เครื่องดนตรีมี ตะโพนไทย กลองทัด ปี่ (ปี่ใน – ปี่ชวา) ระนาดเอกไม้ ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มไม้ ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก กรับโหม่ง (วงปี่พาทย์บางวงมีเพียงเครื่อง ๓ ราง โดยไม่มีระนาดทุ้มเหล็ก)

มูลเหตุของศิลปะที่สูญสลาย	บันทึก “เรื่องของการรักษา ๒”

การสูญสลายหรือสูญสิ้น เป็นเรื่องธรรมดา มิใช่สิ่งแปลกประหลาดแต่อย่างใด สำหรับศิลปะดนตรี การสูญสลาย มีมูลเหตุ ๔ ประการ คือ หลงลืม เลิกรา เพิ่มเติม และปรุงแต่ง

๑. หลงลืม

การหลงลืมเป็นเรื่องธรรมดาของนักดนตรี ไม่มีนักดนตรีคนใดที่มีความสามารถจดจำเพลงเอาไว้ได้ทั้งหมด ต้องมีการหลงลืมบ้าง เหตุแห่งการหลงลืม มี ๓ ประการ คือ

๑.๑ ขาดการฝึกซ้อม ท่องบ่น

๑.๒ ไม่มีโอกาสนำศิลปะดนตรีไปใช้

๑.๓ หวงแหน

๒. เลิกรา

การเลิกราดนตรี ทั้งการไม่เป็นนักดนตรี เลิกอาชีพดนตรี เป็นมูลเหตุหนึ่งที่นำไปสู่การสูญหายมีมูลเหตุ ๓ ประการ คือ

๒.๑ ค่าจ้างต่ำ

๒.๒ ขาดผู้นิยม

๒.๓ ไปประกอบอาชีพอย่างอื่น

๓. เพิ่มเติม

การเพิ่มเติมเสริมแต่งเป็นสิ่งที่น่ากลัวมาก เพราะการเพิ่มเติมเสริมแต่งเป็นมูลเหตุให้พื้นฐานความเป็นเพลงหรือดนตรีสูญเสียไป วิธีการที่เกิดขึ้น เช่น การเพิ่มเติมโดยนำเครื่องดนตรีอื่นเข้าประสม การเพิ่มเติมลีลาตามแบบดนตรีของตะวันตก การเพิ่มเน้นเครื่องดนตรีที่นำมาประสมให้เด่นชัด โอ้อวดความสามารถของผู้เล่น จนถือเป็นแฟชั่นทั่วทั้งบ้านทั้งเมือง ซึ่งนำพาไปสู่การทำลายศิลปะดนตรีของตนเองโดยทางอ้อม กว่าจะรู้ตัวก็สายไปแล้ว

๔. ปรุงแต่ง

การปรุงแต่ง ที่เป็นการเปลี่ยนแปลงสำเนียงลีลาภาษาของเพลงไปตามเครื่องดนตรีนั้นๆ หรือเปลี่ยนสัญชาติไปตามเครื่องดนตรีที่นำมาปรุงแต่ง การนำเพลงเก่ามาปรุงแต่งขึ้นใหม่เพื่อบรรเลงตามแนวของเครื่องดนตรีต่างชาติ หรือวงดนตรีต่างชาติ หากได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ฟังมากๆ ก็ยิ่งส่งเสริมการปรุงแต่งดัดแปลง ก็เป็นมูลเหตุของการสูญสลาย

แม่พิมพ์ของดนตรีไทย	บันทึก “ลายมือเขียน”

ในการฝึกหัดดนตรีไทยประเภทปี่พาทย์ ครูโบราณกำหนดให้เริ่มเรียนด้วยฆ้องวงใหญ่ เพราะฆ้องวงใหญ่เป็นหลักใหญ่ของเครื่องดนตรีต่างๆ เป็นบันไดก้าวแรกสำหรับการฝึกหัดที่จะนำไปสู่ความสำเร็จ เปรียบเสมือนแม่พิมพ์ของดนตรีไทย ถ้าจะเปรียบเทียบกับหนังสือแล้ว ก็เท่ากับเส้นบรรทัด ถ้าผู้เขียนหนังสือไม่มีเส้นบรรทัดก็จะเขียนหนังสือไม่ตรง ไม่มีช่องไฟ ขาดความสวยงาม เพราะขาดหลักที่สำคัญนี้

ไม้ประดน	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

ไม้ประดน เป็นการตีไม้กลองของกลองทัดที่ตีเพิ่มรายละเอียด หรือตีเพิ่มกระชั้น เช่น การตีไม้ประดน ซึ่งเป็นระยะช่วงต่อของเพลงวากับเพลงกราวรำ

ยกครู	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

ยกครู คือ พิธีบูชาครู กำหนดจัดในวันพฤหัสบดี พิธีนี้จัดขึ้นเมื่อครูเห็นว่าศิษย์ได้ต่อเพลงชุดโหมโรงเย็นทุกเพลงตามข้อกำหนดหมดแล้ว และที่ยังคงเว้นไว้แต่แรก ๑ เพลง คือเพลงตระ ซึ่งศิษย์ต้องนำขันล้างหน้า ผ้าขาว ดอกไม้ ธูป เทียน เงินกำนล เพื่อไปบูชาครู เป็นการคำนับครู งานยกครูนี้มีการนิมนต์พระสงฆ์ไปยังพิธีเพื่อเจริญพระพุทธมนต์เย็นและฉันเช้า ตามประเพณีของการประกอบงานมงคล การต่อเพลงตระ เริ่มด้วยการที่ครูเริ่มจับมือศิษย์เริ่มต้นทำนองเพลงตระ นับจากนี้จึงต่อเพลงตระไปจนจบ ถือว่าศิษย์ได้ต่อเพลงชุดหากินครบถ้วนแล้ว

ย่ำค่ำมอญ	บันทึก “ลายมือเขียน”

ย่ำค่ำมอญ เป็นชุดเพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะกาลเวลา คือบรรเลงในเวลาพลบค่ำหรือก่อนค่ำก็ได้ เพลงย่ำค่ำมอญใช้ได้กับงานทุกลักษณะ คือทั้งงานมงคล และงานอวมงคล รูปแบบการบรรเลงเพลงย่ำค่ำมอญแต่เดิมมานั้นไม่มีการร้องส่ง เริ่มมีครั้งแรกมีราวปี พ.ศ. ๒๕๐๘ นายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้แต่งคำร้องขึ้นและนำไปขับร้องส่งอยู่ในวงดนตรีของนายบุญยงค์ เกตุคง บทร้องในครั้งนั้นมีข้อความบูชาคุณของพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ บิดามารดา และครูอาจารย์ บทร้องมีว่า

ครั้นค่ำย่ำฆ้องขึ้นสามคาบ กราบพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์
พระไตรรัตนะแก้วแพร้วดำรง คุณพระจงปกเกศคุ้มเภทภัย
ไหว้พระอิศวรอดิศร พระนารายณ์สี่กรขอวอนไหว้
ไหว้บิดามารดาบูชาไท้ อีกไหว้ครูบาและอาจารย์

ย่ำค่ำมอญ	บันทึก “ลายมือเขียน”
พระคุณท่านทั้งหลายได้พร่ำสอน	ว่าวอนสอนหลักอัครฐาน
คุณบิดมารดาครูอาจารย์	จงบันดาลประสิทธิ์สุขทุกเวลา
ไหว้พระวิษณุกรรมทรงฤทธิ์	ผู้ประสิทธิ์ศิลป์ไว้ในใต้หล้า
ไหว้พระปัญจะสีขรเทพเทวา	ฤาชาบรรเลงพิณระบิลฝีมือ
ไหว้พระประคนธรรพพระครูเฒ่า	เทพเจ้าที่เคารพและนับถือ
ขอพระคุณทั้งสามนามระบือ	ดลฝีมือผองข้าอย่าเสื่อมคลาย

ในปี พ.ศ. ๒๕๔๔ มหาวิทยาลัยมหิดลได้จัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๓๒ นายพินิจ ฉายสุวรรณได้รับมอบหมายหน้าที่ด้านดนตรี ท่านจึงจัดวงปี่พาทย์มอญ บรรเลงเพลงย่ำค่ำมอญที่มีร้องส่งตามบทของนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ พร้อมทั้งแต่งบทแหล่เพื่อขับร้องต่อท้าย บทแหล่นี้นายพินิจ ฉายสุวรรณแต่งเมื่อวันพฤหัสบดีที่ ๑๑ มกราคม ๒๕๔๔ ใช้นามแฝงว่า “สนม” ซึ่งเป็นชื่อเดิมของท่าน สาระของบทแหล่เน้นความสำคัญและคุณค่าของดนตรีไทยที่สืบทอดต่อกันมา แบบแผนการเรียนที่ครูโบราณกำหนดไว้ ควรที่นักดนตรีในยุคปัจจุบันได้ช่วยกันสืบทอด เช่น เพลงโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า เพลงช้า ตอนท้ายในบทกลอนของท่าน ให้พรแก่ผู้เข้าร่วมงานดนตรีไทยอุดมศึกษา บทแหล่ มีดังนี้

ดนตรีไทย	อุดมศึกษา	จัดผ่านมา	สามสิบเอ็ดปี
บรรดาเรา	ชาวดนตรี	ต่างยินดี	ตลอดมา
จัดปีนี้	ปีที่สามสิบสอง	รุ่นพี่รุ่นน้อง	มวลนักศึกษา
นิสิตหญิงชาย	พร้อมใจกันมา	เพราะเห็นคุณค่า	ศิลปะไทย
ศิลปะนั้น	มากล้นเหลือ	มีอีสาน ภาคเหนือ	ภาคกลาง ภาคใต้
ด้วยทุกท่าน	ช่วยกันห่วงใย	จรรโลงเอาไว้	อยู่คู่แผ่นดิน
แต่ยังห่วง	อยู่อีกสาขา	เกรงนักเกรงหนา	กลัวว่าจะสิ้น
ขอกราบอภัย	มิใช่จะหมิ่น	ที่กลัวจะสิ้น	คือดนตรีไทย
จึงได้หยิบยก	เอามาบอกเล่า	ได้ทราบเรื่องราว	กล่าวแถลงไข
ชวนท่านที่รัก	ดนตรีไทย	มาร่วมรวมใจ	กันพัฒนา
นำหลักสูตร	แบบแก่เก่า	ที่พวกเรา	ได้เรียนมา
เพลงดีดี	มีคุณค่า	กริ่งเกรงว่า	จะสิ้นไป
โหมโรงเย็น	โหมโรงเช้า	เพลงช้าเล่า	จำเป็นต้องใช้
เป็นหลักแม่บท	เกณฑ์กฎของไทย	โบราณท่านได้	เริ่มต้นการเรียน

ย่ำค่ำมอญ		บันทึก “ลายมือเขียน”	
แต่พอมา	ในยุคนี้นั้น	เหตุการณ์เหหัน	แปรผันปรับเปลี่ยน
เพลงหลักการ	ไม่เอามาเรียน	สมองหันเหียน	ไปได้อย่างไร
ขอทุกท่าน	ช่วยกันรักษา	สืบทอดวิชา	เบื้องต้นเอาไว้
มันเป็นมรดก	ตกทอดของไทย	จดจำกันไว้	มาหลายร้อยปี
เป็นโชคดี	ม.มหิดล	นับเป็นกุศล	จัดงานครั้งนี้
ตั้งการอคอย	สามสิบกว่าปี	มาถึงปีนี้	ได้สมดังใจ
สมแล้วสมแล้ว	ที่ได้จัดงาน	มีแผนวิชาการ	ทั้งเก่าและใหม่
ดนตรีสากล	ปนดนตรีไทย	หมุนเวียนกันไป	บรรเลงให้ฟัง
ขอหยุดเอาไว้	แต่เพียงเท่านี้	ขอให้โชคดี	ท่านที่ยืนนั่ง
อายุ วรรณะ	สุขะ พลัง	เงินทองพร้อมพรั่ง	ตลอดทั้งปีเอย

รสมือ	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

รสมือของดนตรีโดยทั่วไปเกิดจากผู้ปฏิบัติ มาตรฐานเสียงดนตรีของปี่พาทย์เทียบเท่ากันยาก ดังนั้นรสมือของผู้ปฏิบัติแต่ละคนจึงเทียบเท่าให้เสมอเหมือนกันไม่ได้ รสมือจึงต้องเป็นไปตามธรรมชาติของแต่ละคน จะหาหลักสูตรนำมาใช้ฝึกด้วยหลักใดวิธีใด จะให้เกิดธรรมชาติของรสมือทุกๆ คนที่ได้ฝึกเกิดคุณภาพเหมือนกันนั้นไม่ได้ และก็เป็นไปไม่ได้

รสมือที่ได้รับการยอมรับ	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

รสมือเป็นความสามารถในการบรรเลงของนักดนตรี มีเรื่องเล่าขานในงานแซยิด ครั้งหนึ่งหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำลูกศิษย์ไปร่วมบรรเลงดนตรีในงานครั้งนั้นด้วย และได้จัดลูกศิษย์แต่ละคนให้เดี่ยวเครื่องดนตรี ๔ คน ดังนี้

นายเผือด นักระนาด ตีเดี่ยวเพลงอาเฮีย
นายประสิทธิ์ ถาวร ตีเดี่ยวเพลงแขกมอญ
นายบุญยงค์ เกตุคง ตีเดี่ยวเพลงจีนขิมใหญ่
นายสำรวย แก้วสว่าง ตีเดี่ยวเพลงดอกไม้ไทร

มีนักดนตรีอีกท่านหนึ่งคือพระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) ในครั้งนั้นหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้เชิญให้เดี่ยวเพลงกราวในเถา สำหรับเพลงกราวในเถาทางเดี่ยวนี้นายเผือด นักระนาดได้เสนอตัวเองเพื่อเป็นผู้แสดงความสามารถ เพราะมีความมั่นใจว่าตนมีความถนัด เพราะเป็นที่ยอมรับของบรรดาเพื่อนๆ และรุ่นน้องว่ามีความสามารถในการตีกราวในแบบ “ไม่มีกระเด็น

รสมือที่ได้รับการยอมรับ	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

จนลูกเดียว” แต่ปรากฏว่า หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อธิบายให้บรรดาศิษย์ๆ ฟังว่า “เจ้าตีก็สู้เขาไม่ได้ เพลงกราวใน ควรจะฟังเขาตีเพื่อจะได้อะไรๆ จากคุณพระเพลง” ซึ่งนายเผือด นักระนาด ก็น้อมรับและเชื่อฟังคำแนะนำของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้อธิบายให้บรรดาศิษย์ครั้งนั้นฟังว่า การที่ท่านจัดให้แต่ละคนตีเดี่ยวตามที่กำหนดนั้น เพราะได้พิจารณาแล้วเห็นว่าแต่ละคนมีความถนัดและตีได้ถึงเพลง และแต่ละเพลงนั้นมีความเหมาะสมแก่ผู้ตี โดยได้ยกตัวอย่าง ดังนี้

เพลงเดี่ยวอาเฮีย นายประสิทธิ์ ถาวร นายบุญยงค์ เกตุคง และนายสำรวย แก้วสว่าง ตีสู้นายเผือด นักระนาด ไม่ได้

เพลงเดี่ยวแขกมอญ นายเผือด นักระนาด นายบุญยงค์ เกตุคง และนายสำรวย แก้วสว่าง ตีสู้นายประสิทธิ์ ถาวร ไม่ได้

เพลงเดี่ยวจีนขิมใหญ่ นายเผือด นักระนาด นายประสิทธิ์ ถาวร และนายสำรวย แก้วสว่าง ตีสู้นายบุญยงค์ เกตุคง ไม่ได้

เพลงเดี่ยวดอกไม้ไทร นายเผือด นักระนาด นายประสิทธิ์ ถาวร และนายบุญยงค์ เกตุคง ตีสู้นายสำรวย แก้วสว่าง ไม่ได้

ในความเป็นจริงแล้วนักดนตรีที่ตีเพลงเดี่ยวทั้ง ๕ ท่าน ต่างก็มีความสามารถในการเดี่ยวเพลงทุกเพลงที่ระบุข้างต้นได้ แต่เมื่อเปรียบเทียบรสมือกันแล้ว นักดนตรีแต่ละท่านต่างก็มีรสมือผิดกัน รสมือจึงเป็นความเฉพาะของแต่ละบุคคล

รสมือในการตีปี่พาทย์	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

รสมือในการตีปี่พาทย์ของพวกปี่พาทย์แต่ละคนนั้น มีความดีเด่นไม่เหมือนกัน รสมือที่เกิดจากการปฏิบัติของแต่ละคนโดยตัวของตนเองมีความพึงพอใจในประโยคเพลงที่ตนเองปฏิบัตินั้น ไม่จัดว่าเป็นรสมือ รสมือต้องเกิดขึ้นจากความพอใจของผู้ฟังที่ชื่นชอบและชื่นชมจึงเรียกว่า “รสมือ” เปรียบได้กับการปรุงอาหาร เช่น แกงส้ม ผู้แกงแต่ละคนแกงได้ ตัวผู้แกงเองเมื่อแกงแล้วชิมแกงเองว่าอร่อย รสดี แต่ผู้อื่นที่ได้ชิมรสแกงนั้นแล้วลงความเห็นว่าไม่อร่อยรสไม่ดี เช่นนี้แล้วตัวผู้แกงจะกล่าวอ้างว่าตัวเองแกงส้มรสดีได้อย่างไร กรณีสมมุติอีกวิธีหนึ่งคือให้มีผู้ทำแกงส้ม ๕ คน ให้มีรสมือเท่าเทียมกัน ก็ต้องหาข้อยุติให้ได้โดยให้แกงหม้อใหญ่ๆ คราวนี้จึงรู้ได้ทันทีว่าใครคือผู้มีฝีมือในการปรุงรส เช่นเดียวกับปี่พาทย์ที่มีคนระนาดเอก ๕ คน มีรสมือเท่าเทียมกันในการบรรเลงเพลงเดี่ยว เพื่อให้ได้ข้อยุติว่าผู้ใดมีรสมือดีกว่ากัน หรือเหนือกว่า ก็ต้องคัดสรรหาเพลงประเภทต่างๆ มาให้ตี จึงรู้ระดับรสมือ เพราะรสมือเป็นความสามารถเฉพาะตัว

ระดับเสียงทางใน ทางนอก	บันทึก “ลายมือเขียน”
ระดับเสียงทางใน มีขอบข่ายของเสียงในทางดนตรีไทย ๔ ระดับ คือ ๑. เสียงใน ๒. เสียงในลด ๓. เสียงนอก ๔. เสียงนอกลด ขอบข่ายของเสียงดังกล่าวนี้ นักดนตรีนำไปใช้ในการตั้งเพลง หรือเพื่อเป็นแนวในการแต่งเพลงไทยได้	

ระนาดสุ่มปลา	บันทึก “เรื่องของการรักษา ๒”
ระนาดสุ่มปลา เป็นลักษณะของคนตีระนาดที่ไม่แม่นเพลง ตีเดาสุ่มไปทุกประโยคเพลง เหมือนไม่ได้ทำนองเพลง การตีมุ่งตีแนวกลอนให้ลงตรงตามลูกตกของแต่ละวรรค แต่ละประโยค สุ่มตามมือพาไป และตามใจนึกคิด โดยไม่คำนึงถึงสัมผัสในกลอนเพลง	

ระนาดเอก	บันทึก “ลายมือเขียน”
ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนอง ตัวระนาดเอกประกอบด้วยรางและผืน คือ **รางระนาด** นิยมใช้ไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะริด ไม้กระยาเลย ไม้เบญจพรรณบางชนิดที่มีคุณสมบัติไม่หด ไม่งอ ส่วนประกอบของราง มีที่ตั้งเรียกว่าเท้าระนาด ตัวรางระนาด คิ้ว และโขน คือส่วนที่ประกบอยู่ตรงตำแหน่งหัว – ท้ายของราง นอกจากนี้ยังนิยมตกแต่งรางด้วยการประกอบงา ประดับมุก **ผืนระนาด** ในสมัยโบราณ นิยมใช้ไม้ไผ่ตง บางพื้นบ้านเรียกว่า ไผ่บง แต่ในปัจจุบันหาไม้ไผ่ประเภทนี้ที่มีคุณสมบัติตรงตามต้องการยาก จึงหันไปนิยมใช้ไม้ชิงชันแทน ผืนระนาดเอกผืนหนึ่งๆ มีลูกระนาดจำนวน ๒๑ ลูก หรือ ๒๒ ลูก ระนาดที่มีลูกจำนวน ๒๑ ลูก เรียกว่าระนาดเสภา ส่วนที่มี ๒๒ ลูก เรียกว่าระนาดนางหงส์ หรือระนาดมอญ ระดับเสียงของระนาดเอกเสภา มี ๗ เสียง ระดับต่ำ - สูง ๓ ทบรวมเป็น ๒๑ ลูก ๒๑ เสียง เมื่อเทียบเสียงสากล ลูกระนาดลูกต่ำสุดคือเสียง “ฟา” เสียงสูงสุดคือเสียง “มี” หากเป็นระนาดนางหงส์หรือระนาดมอญ เสียงสูงสุดคือเสียง “ฟา” เมื่อบรรเลงมีเทคนิคการตี ๘ อย่าง คือ ตีกริบ ตีกรอด ตีกรุบ ตีกรอ ตีล้อ ตีขัด ตีสะบัด และตีขยี้	

รักษาศิลปะดนตรี	บันทึก “เรื่องของการรักษา ๑”

การรักษาศิลปะดนตรีไทย มี ๓ วิธี คือ

๑. การรักษาทำนองเพลง

การรักษาทำนองเพลง นักดนตรีผู้รักษาต้องจดจำเพลงให้แม่นยำ โดยพิจารณาทำนองเพลงแต่ละวรรค แต่ละประโยค การใช้มือให้ถูกต้อง เมื่อตรวจสอบถูกต้องสมบูรณ์เป็นที่แน่ใจแล้วจึงจดจำ อาจบันทึกเสียง หรือบันทึกเป็นโน้ตเพลงไว้เพื่อกันลืม

๒. การรักษาทางเพลง

การรักษาทางทำนองเพลง ในปัจจุบันเพลงจำนวนมากมีหลากหลายทาง ทางทำนองที่นิยมในปัจจุบันซึ่งเป็นที่นิยมมี ๒ ทางหลัก คือ ทางฝั่งพระนครของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และทางฝั่งธนบุรีของสำนักจางวางทั่ว พาทยโกศล ทางทำนองของทั้ง ๒ สำนักนี้จดจำได้ไม่ยากนัก เพราะมีทำนองเพลงที่มีชื่อเพลงเดียวกัน เช่น เพลงเขมรใหญ่ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปากท่อ เป็นต้น ท่วงทำนอง มือที่บรรเลง สำนวนของเพลง มีรูปแบบแตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น เพลงงเขมรพวง ทางทำนองของสำนักฝั่งธนบุรี มีลักษณะ เก็บ ขัด ฉาย ส่วนทางทำนองของสำนักฝั่งพระนครเป็นไปในลักษณะบังคับทาง ใช้การกรอเป็นหลัก ลักษณะเช่นนี้การจดจำจึงไม่ยากทำนองเพลงไม่ปะปนกัน ทั้งนี้นักดนตรีผู้รักษาจึงต้องมีความเข้าใจในเชิงทำนอง และการใช้เมืองของทั้งสองสำนัก

๓. การรักษาหลักการในการปฏิบัติ

หลักการในการปฏิบัติดนตรีที่สำคัญ คือ การใช้มือ ในการปฏิบัติเครื่องดนตรี เช่น การกรอ การฉาย การใช้มือของทั้ง ๒ สำนัก มีความผิดแผกกันไป ตัวอย่างเช่น ประโยคเพลงของฝั่งพระนครลงคู่ ๘ ทางฝั่งธนบุรีอาจจะลงคู่ ๔ การแบ่งมือซ้ายขวาในการตีแต่ประโยคเพลงใช้ไม่เหมือนกัน คืออาจใช้มือขวาหรือมือซ้ายมาก – น้อยกว่ากัน ในด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีอื่นๆ คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ ตะโพน กลอง การปฏิบัติของแต่ละฝั่งก็มีวิธีการของตนเองเป็นลักษณะเฉพาะ ถ้าจดจำ จำแนกได้และรักษาหลักการในการปฏิบัติทั้ง ๒ ฝั่งก็ย่อมเกิดประโยชน์อย่างมาก แก่นักดนตรีผู้รักษานั้น

รั้ง	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

รั้ง มีความหมายถึง การตีหน่วง ถ่วง เพื่อไม่ให้จังหวะเร็วตาม

รากฐานของเพลงไทย	บันทึก “ลายมือเขียน”

ความสำคัญของเพลงอยู่ที่เพลงประเภท ๒ ชั้น และเพลงชั้นเดียว มิใช่อยู่ที่เพลง ๓ ชั้น เพลงเถา หรือเพลงเดี่ยว เพราะครูโบราณถือว่าเพลงประเภท ๒ ชั้น และเพลงชั้นเดียว เป็นรากฐานของเพลงไทย

รากฐานเพลงอัตรา ๒ ชั้น	บันทึก “คำบอกเล่า”

รากฐานสำคัญของเพลงไทย อยู่ที่เพลงอัตรา ๒ ชั้นและชั้นเดียว มิใช่อยู่ที่เพลงอัตรา ๓ ชั้น เพลงเถา หรือเพลงเดี่ยวดังที่เข้าใจกันทั่วไป ครูโบราณอธิบายไว้โดยเฉพาะเพลงประเภทเกร็ด สำเนียงภาษา และเพลงอัตรา ๒ ชั้นอื่นๆ ที่ผู้ศึกษาดนตรีไทยควรต้องศึกษาไว้

รูปลักษณ์ของปี่พาทย์มอญ	บันทึก “เรื่องของการรักษา ๑”

วงปี่พาทย์มอญ ที่จัดรูปแบบวงในปัจจุบันจัดแบบแย่งชิง หรือชิงดีชิงเด่นกัน คณะปี่พาทย์มอญมี ฆ้องวงมอญ ๒ โค้งบ้าง ๓ โค้งบ้าง เมื่อคณะนั้น มี ๓ โค้ง ก็สร้างขึ้นเป็น ๔ โค้ง ๕ โค้ง ๖ โค้ง ไปจนถึง ๑๐ โค้ง ๒๐ โค้ง นอกจากนี้ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ยังมีการเปลี่ยนแปลงให้มีรางอย่างฆ้องกระแต บางคณะก็มีรูปร่างของรางที่ขยายให้เกือบเท่าฆ้องมอญ เมื่อตั้งวงบรรเลงแล้วมองไกลๆ ก็ไม่ทราบว่าระนาดเอก ระนาดทุ้มตั้งอยู่ตำแหน่งใดของวง เพราะเหมือนฆ้องมอญไปหมด การพัฒนานี้แทนที่จะพัฒนาในด้านการปฏิบัติทำนองเพลง และรักษาพิธีการของวงปี่พาทย์มอญให้ถูกต้องตามศิลปะของมอญ เมื่อบรรเลงทำนองเพลงก็ปฏิบัติเป็นลูกผสม พบเห็นอยู่ทั่วไปในปัจจุบัน นับว่าเป็นสิ่งที่น่าอายเจ้าของศิลปะเขามากๆ

ลักษณะของเพลงนางหงส์	เพลงดนตรี ที่ ๑ ฉบับที่ ๓ ปี พ.ศ. ๒๕๓๙

เพลงนางหงส์เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์นางหงส์ มักใช้ประโคมศพ โดยทั่วไปมักใช้เรื่องนางหงส์ ๒ ชั้น เอกลักษณ์ของเพลงเรื่องนางหงส์คือการตั้งต้นด้วยเพลง ๓ ชั้น ที่มีลูกล้อลูกขัด แล้วออกเพลงเร็วที่เหมาะสมกับเพลงที่ตั้งนั้น อาจจะออกเพลงฉิ่งต่อก็ได้ จากนั้นจึงออกด้วยเพลงเกร็ด ประเภทเพลงภาษา แต่ที่นิยมมักเป็นเพลงหน้าทับลาว มักเรียกชื่อเรื่องตามเพลง ๓ ชั้น หน้าทับที่ใช้ก็เปลี่ยนจากปรบไก่ หรือสองไม้ เป็นหน้าทับนางหงส์แทน โดยปกติผู้บรรเลงสามารถหาเพลงเร็วนำมาเป็นเพลงออกไปได้เรื่อยๆ ตามความเหมาะสม ดังนั้นเพลงเรื่องนางหงส์จึงเป็นการวัดความสามารถของผู้บรรเลงทั้งด้านฝีมือและด้านความรู้ของผู้บรรเลงว่าผู้นั้นเรียนมามากน้อยเพียงใด

ลักษณะพิเศษของเพลงประเภทโอ้	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

เพลงประเภทเพลงโอ้ เช่น เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้ปี่ เพลงโอ้ร่าย เพลงโอ้โลม ฯลฯ เป็นเพลงที่มีทำนองร้องและทำนองรับแตกต่างกัน ไม่มีเครื่องหนังตีประกอบจังหวะ ลักษณะเด่นของเพลงอยู่ที่คำร้อง ที่ค่อนข้างอิสระ เยิ่นเย้อ หรือสร้างความเข้าใจยาก แต่เมื่อปี่พาทย์รับทำนองแล้วกลับมีความสนิทสนมกลมกลืนกัน

ลักษณะเสียงของลูกฆ้อง	บันทึก “ลายมือเขียน, แบบเรียนดนตรีไทยภาคทฤษฎี”

ลูกฆ้องของฆ้องวงใหญ่มี ๑๖ ลูก ๑๖ เสียง ลูกฆ้องซ้ายมือเรียกว่าลูกต้น หรือลูกทวน หรือลูกทั่ง ลูกฆ้องลูกที่ ๒ มีระดับเสียงสูงกว่า เรียกว่า ลูกรองต้น หรือลูกรองทวน หรือลูกรองทั่ง จากนั้นช่วงความห่างของเสียงจะลำดับกัน คือ ฆ้องลูกที่ ๓ กับฆ้องลูกที่ ๒ ห่างกัน ๑ เสียง ห่างจากลูกที่ ๑ เป็นคู่สาม ไล่เรียงขึ้นไปเป็นคู่ ๔ คู่ ๕ คู่ ๖ คู่ ๗ และคู่ ๘ และเมื่อไล่ไปจนถึงลูกยอด ซึ่งเป็นลูกฆ้องลูกที่ ๑๖ ลูกฆ้องลูกยอดนี้มีระดับเสียงสูงกว่าลูกฆ้องลูกต้น ๑๕ เสียง การเลื่อนเช่นนี้ระดับเสียงทดหายไป ๑ เสียง ลักษณะระดับเสียงดังกล่าวปรากฏดังนี้

ลูกฆ้องที่	ระดับเสียงต่ำกว่าฆ้องลูกที่ ๑๖
๑	๑๕ เสียง
๒	๑๔ เสียง
๓	๑๓ เสียง
๔	๑๒ เสียง
๕	๑๑ เสียง
๖	๑๐ เสียง
๗	๙ เสียง
๘	๘ เสียง
๙	๗ เสียง
๑๐	๖ เสียง
๑๑	๕ เสียง
๑๒	๔ เสียง
๑๓	๓ เสียง
๑๔	๒ เสียง
๑๕	๑ เสียง

ลูกฆ้องที่มีเสียงเดียวกัน	บันทึก “ลายมือเขียน, แบบเรียนดนตรีไทยภาคทฤษฎี”

เสียงของลูกฆ้องทั้ง ๑๖ ลูก มีเสียงคู่ ๘ ระหว่างเสียงต่ำ – สูง ที่ซ้ำกัน ดังนี้

เสียงลูกฆ้องลูกที่ ๑ ตรงกับลูกฆ้อง ลูกที่ ๘
เสียงลูกฆ้องลูกที่ ๒ ตรงกับลูกฆ้อง ลูกที่ ๙
เสียงลูกฆ้องลูกที่ ๓ ตรงกับลูกฆ้อง ลูกที่ ๑๐
เสียงลูกฆ้องลูกที่ ๔ ตรงกับลูกฆ้อง ลูกที่ ๑๑
เสียงลูกฆ้องลูกที่ ๕ ตรงกับลูกฆ้อง ลูกที่ ๑๒
เสียงลูกฆ้องลูกที่ ๖ ตรงกับลูกฆ้อง ลูกที่ ๑๓
เสียงลูกฆ้องลูกที่ ๗ ตรงกับลูกฆ้อง ลูกที่ ๑๔
เสียงลูกฆ้องลูกที่ ๘ ตรงกับลูกฆ้อง ลูกที่ ๑๕
เสียงลูกฆ้องลูกที่ ๙ ตรงกับลูกฆ้อง ลูกที่ ๑๖

ส่วนลูกฆ้องที่มีเสียงซ้ำกัน ๓ เสียง มี ๒ ชุด คือ

เสียงของลูกฆ้องลูกที่ ๑ ลูกที่ ๘ ลูกที่ ๑๕
เสียงของลูกฆ้องลูกที่ ๒ ลูกที่ ๙ ลูกที่ ๑๖

วงดนตรีไทย	บันทึก “ลายมือเขียน”

วงดนตรีไทย ตามแบบแผนแต่โบราณ มีการประสมวงและจำแนกไว้ ดังนี้

วงปี่พาทย์พิธีการ วงปี่พาทย์เสภา
วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์
วงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสาย
วงมโหรี

วงตีเพลงเดี่ยว	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

วงตีเพลงเดี่ยว เป็นวงดนตรีที่ปรากฏอยู่ในแวดวงดนตรีมานานแล้ว แต่มิได้นำมาจัดเข้าไว้เป็นตำรา และมักกล่าวถึงวงลักษณะต่างๆ เช่น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี หรือเรียกตามขนาดของวงว่า วงเครื่องใหญ่ วงเครื่องคู่ วงเครื่องหก วงเครื่องห้า

วงตีเพลงเดี่ยว ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองอย่างใดอย่างหนึ่งและเพียงชนิดเดียว มีฉิ่งและเครื่องหนังเป็นเครื่องประกอบจังหวะ นอกจากมีเครื่องดนตรีสำหรับทำเพลงแล้ว เพลงที่นำมาบรรเลงก็ต้องเป็นเพลงประเภทเพลงเดี่ยวด้วย ในเครื่องปี่พาทย์ ที่นำมาจัดเป็นวงตีเพลงเดี่ยว เช่น

วงตีเพลงเดี่ยว	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

วงปี่เดี่ยว	หรือวงเดี่ยวปี่	ประกอบด้วย ปี่ เครื่องหนัง ฉิ่ง
วงระนาดเดี่ยว	หรือวงเดี่ยวระนาด	ประกอบด้วย ระนาดเอก เครื่องหนัง ฉิ่ง
วงฆ้องใหญ่เดี่ยว	หรือวงเดี่ยวฆ้องใหญ่	ประกอบด้วย ฆ้องวงใหญ่ เครื่องหนัง ฉิ่ง
วงฆ้องเล็กเดี่ยว	หรือวงเดี่ยวฆ้องเล็ก	ประกอบด้วย ฆ้องวงเล็ก เครื่องหนัง ฉิ่ง
วงทุ้มเดี่ยว	หรือวงเดี่ยวระนาดทุ้ม	ประกอบด้วย ระนาดทุ้ม เครื่องหนัง ฉิ่ง

วงปี่พาทย์กับงานพิธีกรรม	บันทึก “จากปี่พาทย์บ้านนอก”

พระสงฆ์กับงานบุญมีความเกี่ยวพันกันอย่างมาก เมื่อผู้จัดงานที่เรียกว่าเจ้าภาพ ต้องการจัดงานบวชนาค โกนจุก เผาผี ฯลฯ นิยมจัดให้มีปี่พาทย์บรรเลงในงาน ส่วนขนาดของวงเครื่องห้า เครื่องหก เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่นั้นขึ้นอยู่กับฐานะของเจ้าภาพ ส่วนพระสงฆ์ที่เจ้าภาพนิมนต์ไปสวดมนต์ นิยมนิมนต์ ๗ รูป หรือ ๙ รูป ตามความประสงค์ของเจ้าภาพเช่นกัน

วงปี่พาทย์พิธีการ	บันทึก “ลายมือเขียน”

วงปี่พาทย์พิธีการ เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ กรับ และโหม่ง

วงปี่พาทย์วัด	บันทึก “(เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

วงปี่พาทย์วัด เป็นแหล่งเรียนรู้ดนตรีไทยรูปแบบหนึ่ง ที่แตกต่างไปจากสำนักดนตรีและวงดนตรีที่อยู่ในอุปถัมภ์ของวังต่างๆ วงปี่พาทย์วัดเกิดขึ้นด้วยเหตุผลที่แตกต่างกันไป บางวัดมีการจัดตั้งขึ้นเมื่อเจ้าอาวาสให้ความสนใจจัดซื้อเครื่องดนตรีไว้ที่วัด เพื่อให้ศิษย์วัดและเด็กๆ ในละแวกใกล้วัดได้ฝึกเรียนโดยทางวัดจัดครูไปสอน บางวัดได้รับความร่วมมือจากชาวบ้านที่สนใจและมีจิตศรัทธาจัดซื้อเครื่องดนตรีถวายวัด

เหตุผลอีกประการหนึ่ง คนโบราณเชื่อถือกันว่าเครื่องปี่พาทย์ทุกชิ้นเป็นของสูง ถือกันว่าเป็นของชั้นเทพ ชั้นพรหม ไม่เหมาะสมอย่างยิ่งที่จัดเก็บไว้ในบ้านเรือน นอกจากนี้ยังเชื่อว่าเครื่องปี่พาทย์มีครูสิงสถิตอยู่ การเก็บรักษาไว้ที่บ้านย่อมไม่เหมาะสมดังคำที่ว่า “มันร้อน” หากเจ้าของเครื่องดนตรีนั้นขาดการกราบไหว้หรือกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดไม่ถูกต้อง หลงลืม หรือรู้เท่าไม่ถึงการณ์ อาจได้รับโทษแก่ตนและครอบครัว ดังนั้นเจ้าของวงปี่พาทย์จึงนำเครื่องดนตรีไปฝากไว้ที่วัด และโดยมากก็เป็นเช่นนี้ เมื่อเครื่องดนตรีเก็บรักษาไว้ที่วัดและไม่มีกิจกรรมงานประเพณี เจ้าของวงปี่พาทย์จึงขออนุญาตสมภารวัดเพื่อใช้สถานที่วัดเป็นที่ฝึกเรียนดนตรี

วงปี่พาทย์เสภา	บันทึก “ลายมือเขียน”
วงปี่พาทย์เสภา เป็นวงดนตรีรูปแบบหนึ่งที่มีนักร้อง ทำหน้าที่ร้องส่ง ส่วนเครื่องดนตรีในวงดนตรีนี้ประกอบด้วยปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลองสองหน้า ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง วงดนตรีนี้เกิดขึ้นในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย		

วงมโหรี	จาก “วงมโหรีสยาม”
วงมโหรีแบ่งออกได้ ๒ ประเภท คือ วงมโหรีอย่างเก่า บรรเลงด้วยผู้หญิงล้วน วงมโหรีที่บรรเลงกันอยู่ทุกวันนี้ บรรเลงได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง วงมโหรีอย่างเก่า มีอยู่หลายขนาด ในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีดังนี้	
วงมโหรีเครื่องสี่	เครื่องดนตรีประกอบด้วย ซอสามสาย กระจับปี่ ทับ (โทน) คนขับร้องโดยทำหน้าที่ตีกรับพวงไปด้วย
วงมโหรีเครื่องหก	เกิดขึ้นปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา เครื่องดนตรีเหมือนวงมโหรีเครื่องสี่ โดยเพิ่มเครื่องดนตรีอีก ๒ ชนิดคือ รำมะนา และขลุ่ย
วงมโหรีเครื่องแปด	เกิดขึ้นสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เหมือนวงมโหรีเครื่องหก โดยเพิ่มเครื่องดนตรีอีก ๒ ชนิดคือ ระนาดไม้ และระนาดแก้ว (หรือระนาดเหล็ก)
วงมโหรีเครื่องใหญ่	เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ เครื่องดนตรีมีประสมเข้ามารวมจำนวน ๑๔ ชนิด คือ ซอสามสาย กระจับปี่ จะเข้ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดทอง ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องใหญ่ ฆ้องเล็ก ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบ โทน รำมะนา ต่อมานำเครื่องดนตรีออก ๒ ชนิด คือ ฉาบ และกระจับปี่ สำหรับกระจับปี่นั้นหาผู้ดีดยาก จึงเหลือเครื่องดนตรีจำนวน ๑๒ ชิ้น

วงมโหรีเครื่องสาย	จาก “วงมโหรีสยาม”
วงมโหรีเครื่องสาย คือวงมโหรีอย่างเก่าประสมกับเครื่องสาย และเพิ่มซอสามสาย วงมโหรีชนิดนี้เกิดขึ้นเมื่อวงมโหรีหญิงเสื่อมความนิยมลง วงมโหรีชนิดนี้เล่นได้ทั้งหญิงและชาย และยังคงเล่นมาจนถึงปัจจุบันนี้ วงมโหรีเครื่องสายแบ่งขนาดของวงได้ ๓ ขนาดคือ วงมโหรีเครื่องเล็ก วงมโหรีเครื่องคู่ และวงมโหรีเครื่องใหญ่ ข้อพิจารณาคุณลักษณะของวงมโหรีคือ เครื่องดนตรีมีการย่อส่วน ระดับเสียง และเพลงที่ใช้บรรเลง		

วาดภาพขึ้นในใจก่อนแต่งเพลง "ตามรอยพระยุคลบาท"	คำอธิบาย เพลงแต่งใหม่ชุด "ตามรอยพระยุคลบาท"

การแต่งเพลงตามรอยพระยุคลบาทเป็นเพลงใหม่ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ เกิดแรงบันดาลใจในพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่เสด็จพระราชดำเนินขึ้นเขาลงห้วยตามหมู่บ้านและถิ่นทุรกันดาร ตามภูมิภาคต่างๆ ท่านเริ่มด้วยการวาดภาพขึ้นในใจ เพื่อสร้างบรรยากาศก่อนการแต่งเพลงชุด "ตามรอยพระยุคลบาท" เพลงชุดนี้จึงสอดแทรกสำเนียงเพลงพื้นบ้าน และชาวพื้นเมือง เช่น ลาว ละว้า ข่า กะเหรี่ยง ส่วย จีน มอญ แขก เขมร ที่อยู่ในพระบรมโพธิสมภารของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว โดยไม่มีบทร้อง เพื่อให้ผู้ฟังได้ใช้จินตนาการจากทำนองเพลงที่ท่านแต่ง

วิธีการตีเพลงในงานบวชนาค	บันทึก "ปี่พาทย์บ้านนอก"

งานบวชนาคเป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ ผู้ชายที่นับถือพระพุทธศาสนามีค่านิยมที่จะบวชเมื่อมีอายุครบ ๒๐ ปีบริบูรณ์ เพื่อศึกษาพระธรรมวินัย งานบวชมีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการนิมนต์พระเพื่อเจริญพระพุทธมนต์เย็น งานบวชนาค และขั้นตอนการสวดมนต์เย็นมีความแตกต่างจากงานทำบุญเรือนบ้าง โดยงานบวชนาคนิยมเริ่มในช่วงบ่าย เจ้าภาพที่ประสงค์ให้มีวงปี่พาทย์บรรเลงก็จัดหาว่าจ้างเพื่อไปตีในงานบวชนาค สมัยเดิมนั้นนิยมใช้คำว่า "ตี" ซึ่งแตกต่างจากสมัยปัจจุบันที่นิยมใช้ว่า "บรรเลง"

ขั้นตอนการตี เริ่มด้วยเพลงชุดโหมโรงเย็น ตีตามที่เจ้าภาพกับนักดนตรีตกลงกันว่ากำหนดให้ตีโหมโรงบ่ายกี่โมง บางงานที่มีการตกลงกันเรียบร้อยแล้วพวกปี่พาทย์ไปผิดเวลาที่ตกลงกันไว้ก็อาจถูกต่อว่าต่อขาน ส่งผลกระทบในโอกาสต่อไป เพราะอาจจะไม่มีเจ้าภาพในหมู่บ้านหรือตำบลนั้นหาไปตีอีก แต่ทั้งนี้หากวงปี่พาทย์ไปถึงบ้านงานก่อนและตีก่อนเวลาที่กำหนดกันไว้ก็ได้รับความชื่นชอบของเจ้าภาพ เมื่อปี่พาทย์ตีเพลงโหมโรงเย็นจบแล้ว เจ้าภาพจัดหาข้าวปลาอาหารรับรองนักดนตรี จากนั้นปี่พาทย์จึงตีเพลงกราวใน

เจ้าภาพงานบวชนาคบางบ้าน ก่อนที่พระสงฆ์เดินทางมาถึงบ้านงาน มีการนำชายผู้บวชไปโกนศีรษะที่วัด พวกปี่พาทย์ก็ต้องร่วมแห่นาคจากวัดไปยังบ้าน หรือบางบ้านก็อาจทำพิธีโกนศีรษะที่บริเวณบ้าน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับฐานะและความเหมาะสมในการใช้พื้นที่จัดงานเป็น โรงพิธี เพื่อใช้ประกอบพิธีสงฆ์ สวดมนต์เย็น และทำขวัญนาค

การแห่นาค เป็นภาระของหัวหน้าวงที่เรียกว่าโต้โผหรือตั้วโผ ที่ต้องหานักดนตรีที่เป่าปี่ได้ยิ่งมากกว่า ๒ คนขึ้นไปก็ยิ่งดี เพราะเป็นที่พอใจของเจ้าภาพที่ทำหน้าที่เป่าพร้อมเครื่องประกอบ

วิธีการตีเพลงในงานบวชนาค	บันทึก “ปี่พาทย์บ้านนอก”

จังหวะ เพื่อนำขบวนแห่นาค มี ปี่ชวา ปี่ต้อ กลองมะริกัน ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก ส่วนเพลงที่ใช้เป่าที่นิยม เช่น เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงกระแต เพลงลาวกระแซ เพลงเขมรเขียว เป็นต้น เพลงทั้ง ๔ เพลง ที่กล่าวถึงนี้เป็นเพลงที่มีทำนองเอื้อต่อการเป่าปี่ และเป็นเพลงหากินที่นักดนตรีส่วนใหญ่จดจำกันได้

เมื่อแห่นาคไปถึงโรงพิธีซึ่งเป็นสถานที่ที่กำหนดไว้ประกอบพิธีแล้ว พวกปี่พาทย์ที่ไม่ได้ไปร่วมขบวนแห่ก็ตีเพลงกลมรับ จนกระทั่งเจ้านาคเข้าสู่ปะรำพิธีและนั่งเรียบร้อยแล้ว จากนั้นจึงเข้าสู่พิธีการของพระสงฆ์ที่เจ้าภาพนิมนต์สำหรับสวดมนต์เย็น เมื่อพระสงฆ์สวดมนต์เย็นจบ ปี่พาทย์ตีเพลงกราวใน พระสงฆ์ลุกขึ้นจากอาสนะ ปี่พาทย์ตีเพลงเชิดเป็นการส่งพระ จากนั้นจึงเข้าสู่ขั้นตอนของพิธีทำขวัญนาคต่อไป

วิธีการแต่งเพลง	บันทึก “ลายมือเขียน”

วิธีการแต่งเพลง ผู้แต่งต้องแต่งให้ครบจังหวะ แต่ละจังหวะต้องให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกัน การแต่งมีวิธีการ ดังนี้

๑. แต่งโดยอิสระ ๒. แต่งโดยยืดขยาย

๓. แต่งโดยการแปลงสำเนียง ๔. แต่งโดยปฏิภาณ

๔ แต่งโดยรวมวง ๖. แต่งปิดทำนอง

ข้อคำนึงในการแต่ง มี เสียงเริ่มต้น ความยาว สำเนียง ประเภทเพลง ประเภทหน้าทับการเริ่มต้นด้วยเท่า มี เท่าล่าง เท่าบน เท่าลดล่าง เท่าลดบน เท่าฉาย เท่าภาษา เท่าตั้ง เท่าเก็บ การขึ้นเพลง ลงประโยคเพลง ด้วยการกำหนดเสียงขึ้น กำหนดเสียงลง

พื้นฐานผู้แต่ง ผู้แต่งเพลงให้ได้ดี ต้องมีพื้นฐานเพลงต่อไปนี้เป็นอย่างดี คือ เพลงพิธีกรรม เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเถา และเพลงเดี่ยว

ผู้แต่งต้องมีความรู้ภาคสนาม คือต้องมีประสบการณ์ด้าน ทำโขน ทำละคร และทำลิเก

ผู้แต่งต้องมีประสบการณ์ในการฟัง การแสวงหาความรู้พิเศษ อ่านหนังสือประเภทวรรณคดี ประเภทบทกลอนต่างๆ กาพย์ กลอน โคลง ฉันท์ และพอมีความเข้าใจในการแต่งกลอนประเภทกลอนแปด กลอนสี่

วิธีการแต่งเนื้อทำนองเพลง	บันทึก “ลายมือเขียน”

การแต่งเนื้อทำนองเพลง มีวิธีการแต่ง ดังนี้

กำหนดกรอบในการแต่ง ส่วนที่ควรกำหนด คือ เสียงที่เริ่มต้น ความยาว สำเนียง ประเภทเพลง และประเภทหน้าทับ

การเริ่มต้นเพลงที่แต่งด้วย “เท่า” คือ เท่าล่าง เท่าบน เท่าลดล่าง เท่าลดบน เท่าฉาย เท่าภาษา เท่าตั้ง และเท่าเก็บ

การขึ้นเพลงและลงประโยคเพลง ผู้แต่งต้องพิจารณาคือ การกำหนดเสียงขึ้น และการกำหนดเสียงลง

การใช้กลอนเพลง เช่น กลอนเรียบๆ กลอนสลับเก็บ กลอนเก็บล้วน เป็นต้น

วิธีจดจำเพลง	บันทึก “ลายมือเขียน, แบบเรียนดนตรีไทยภาคทฤษฎี”

การฝึกเรียนดนตรีที่เรียกว่า “ต่อเพลง” นั้น ผู้เรียนต้องสังเกตและจดจำลูกฆ้อง โดยสังเกตว่าลูกฆ้องนั้นมีกี่ลูก วิธีการนับให้นับจากซ้ายมือเป็นลูกที่ ๑ จากนั้นจึงนับต่อไปทางขวามือ ลูกยอดเป็นลูกสุดท้ายตรงกับลูกฆ้องลูกที่ ๑๖ จากนั้นให้สังเกตและจดจำตำแหน่งของลูกฆ้องแต่ละลูก โดยสังเกตได้จากไม้ถ่างซึ่งแบ่งลูกฆ้องไว้แต่ละชุด ชุดหนึ่งมี ๔ ลูก ประโยชน์ของการเรียนเพลงด้วยวิธีจดจำ คือ

๑. เป็นการฝึกให้ศิษย์มีสมาธิในการจดจำและอดทน

๒. เป็นการฝึกให้ศิษย์เกิดสติปัญญาในด้านความคิดริเริ่ม

๓. เป็นการฝึกให้ศิษย์เป็นปราชญ์ทางดนตรีในอนาคต

วิธีจับปี่	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

การจับปี่ใน ปี่ชวา ปี่มอญ มีวิธีจับที่เหมือนกัน โดยปกติให้มือซ้ายอยู่ส่วนล่าง มือขวาอยู่ส่วนบน เมื่อเป่าปี่ใน ปี่ชวา ให้ยกปี่ขึ้นอยู่ในระดับที่พอดูสวยงาม ส่วนปี่มอญไม้ต้องยกเพราะปี่มอญมีส่วนยาวกว่า เวลาปฏิบัติให้เลาปี่ทอดไปข้างหน้าพอประมาณ ให้ลำโพงปี่ด้านในตั้งอยู่กับพื้น ส่วนการใช้นิ้วไล่เสียงนั้น ปี่ในใช้นิ้วไล่เสียงแตกต่างไปจากปี่ชวาและปี่มอญ

วิธีจับไม้ตีฆ้อง	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”

การจับไม้ตีฆ้องใหญ่ และไม้ตีฆ้องเล็ก หลักพื้นฐานในการจับ กระทำโดยจับไม้อยู่ในลักษณะคว่ำมือก้านไม้ตีฆ้องอยู่ส่วนกลางของอุ้งมือทั้งสองข้าง ปลายไม้เลยไปอยู่ที่ระหว่างข้อมือส่วนนิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ให้ส่วนปลายของนิ้วกดแนบอยู่ด้านข้างของไม้ ส่วนนิ้วชี้กด

วิธีจับไม้ตีฆ้อง	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”
แนบบนหลังไม้ตี วิธีการจับเช่นนี้ทั้งฆ้องใหญ่และฆ้องเล็กที่ตีลูกบังคับ สำหรับไม้ตีที่ต้องปฏิบัติเทคนิคเฉพาะ มีรายละเอียดที่แตกต่างกันไป การจับไม้ฆ้อง มีวิธีจับไม้ตีแตกต่างกัน วิธีจับแต่ละวิธีช่วยในการสร้างเสียงให้ดำเนินไปตามความต้องการของนักดนตรี เช่น เสียงกรุบ กรอด หนอด โหน่ง ฯลฯ สำหรับการจับไม้ฆ้องมีชื่อเรียก คือ จับแบบปากกา จับแบบฝักมะขาม จับแบบปุ้ม		

วิธีจับไม้ตีระนาด	บันทึก “เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย”
การจับไม้ตีระนาด ทั้งระนาดเอกและระนาดทุ้ม ให้ยึดหลักจากส่วนความยาวของไม้ตี หลักนี้เป็นพื้นฐานการจับไม้ แบ่งออกเป็น ๒ ส่วนโดยประมาณ คือ จับเพียง ๑ ส่วนเหลือช่วงปลายไม้ไว้ ๑ ส่วน หรืออาจยาวกว่าส่วนที่จับได้บ้างเล็กน้อย กำไม้ให้อยู่ในลักษณะคว่ำมือ ก้านไม้ตีอยู่ตรงกลางอุ้งมือทั้งสองข้าง ส่วนนิ้วก้อย นิ้วกลางและนิ้วนางใช้ปลายข้อของนิ้วกดแนบอยู่ข้างล่างของไม้ตี เมื่อจับไม้ตีเรียบร้อยแล้วให้นำมือทั้งสองข้างมาเทียบกันเพื่อวัดระยะการจับไม้ให้เท่ากัน นอกจากพื้นฐานดังกล่าวนี้แล้ว ในทางปฏิบัติวิธีการจับไม้ตีระนาดเอกมีรายละเอียดเฉพาะที่แตกต่างกัน วิธีจับไม้ระนาดนั้น ในวงปี่พาทย์ได้กำหนดชื่อการจับไม้ตีของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท เพื่อให้เสียงที่เกิดจาการตีเครื่องดนตรีนั้นเกิดเสียงตามความต้องการของนักดนตรี เช่น เสียงร่อน เสียงกรอด เสียงสิม ฯลฯ สำหรับการจับไม้ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก มี ๔ วิธี คือ จับแบบปากกา จับแบบปากแก้ว จับแบบปุ้ม และจับแบบจีบ การจับไม้แต่ละวิธีนั้น ครูอาจารย์ท่านอธิบายไว้ว่าเสียงที่ได้รับจากการตีมีความแตกต่างกัน เช่นวิธีจับไม้ระนาดเอกแบบปากนกแก้ว เมื่อตีตามวิธีนี้แล้วเสียงที่ได้คือ เสียงร่อน เสียงกรอด เป็นต้น	

วิธีจำเสียงของลูกฆ้อง	บันทึก “ลายมือเขียน, แบบเรียนดนตรีไทยภาคทฤษฎี”
เสียงของลูกฆ้องวงใหญ่ตามลูกฆ้อง มี ๑๖ เสียง แต่ตามหลักแล้วมี ๗ เสียงเท่านั้น วิธีการจำให้เริ่มที่ลูกฆ้องลูกที่ ๑ ใช้ไม้ฆ้องตีด้วย มือซ้าย ฟังและพยายามจำเสียงนั้นไว้ ทางที่ดีแล้วควรร้องออกเสียงให้ตรงตามเสียงนั้นด้วย โดยเปล่งเสียงด้วยภาษาเสียงของฆ้องว่า “หน่อย” ฆ้องลูกที่ ๒ ว่า “นอย” จากนั้นเลื่อนขึ้นไปทีละขั้นด้วยการตีลูกฆ้องลูกที่ ๓ เปล่งเสียง “นอย” ไปจนถึงลูกฆ้องลูกที่ ๘ ให้ตีลูกฆ้องลูกที่ ๑ กับลูกที่ ๘ พร้อมกัน หรือตรงคู่แปดนี้ให้ตีลูกที่ ๑ ครั้งเดียวตามด้วยการตีลูกที่ ๘ ต่อเนื่องกัน การตีเช่นนี้จะปรากฏเสียงของลูกฆ้องลูกที่ ๑ กับลูกที่ ๘ เป็นเสียงเดียวกัน คือระหว่างเสียงต่ำกับเสียงสูงซึ่งเป็นเสียงเล็กแหลมกว่ากัน จากนั้นจึงให้ตีเข้าคู่แปด โดยตีลูกฆ้องลูกที่ ๒ กับลูกที่ ๙ ลักษณะดังนี้	

วิธีจำเสียงของลูกฆ้อง	บันทึก “ลายมือเขียน, แบบเรียนดนตรีไทยภาคทฤษฎี”

ลูกฆ้องลูกที่ ๑ ตีพร้อมกับลูกฆ้องลูกที่ ๘
ลูกฆ้องลูกที่ ๒ ตีพร้อมกับลูกฆ้องลูกที่ ๙
ลูกฆ้องลูกที่ ๓ ตีพร้อมกับลูกฆ้องลูกที่ ๑๐
ลูกฆ้องลูกที่ ๔ ตีพร้อมกับลูกฆ้องลูกที่ ๑๑
ลูกฆ้องลูกที่ ๕ ตีพร้อมกับลูกฆ้องลูกที่ ๑๒
ลูกฆ้องลูกที่ ๖ ตีพร้อมกับลูกฆ้องลูกที่ ๑๓
ลูกฆ้องลูกที่ ๗ ตีพร้อมกับลูกฆ้องลูกที่ ๑๔
ลูกฆ้องลูกที่ ๘ ตีพร้อมกับลูกฆ้องลูกที่ ๑๕
ลูกฆ้องลูกที่ ๙ ตีพร้อมกับลูกฆ้องลูกที่ ๑๖

วิธีตีขิม	จากหนังสือ “เบื้องต้นฝึกฝนขิม”

การตีขิมมีหลักปฏิบัติ ๘ วิธี คือ

ตีกรอ	ตีเก็บ	ตีพร้อม	ตีรัว
ตีสับ	ตีสะบัดขึ้น	ตีสะบัดลง	ตีเหวี่ยง



ภาพที่ ๔.๒ นายพินิจ ฉายสุวรรณ
ขณะทำพิธีครอบศีรษะพ่อแก่ให้ศิษย์

ศาสตร์จากทำนองหลักของฆ้อง	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

ฆ้องวงใหญ่เป็นพื้นฐานของศาสตร์อื่นๆ ที่เกี่ยวกับดนตรี ความลึกซึ้งนี้มี ๓ โครงสร้างคือ ความเป็นศาสตร์ที่มองเห็นชัด ศาสตร์ที่มองเห็นไม่ชัด และศาสตร์ที่มองไม่เห็น พิจารณาจากเครื่องรองรับของงานศิลปะ เช่น วาดเขียนมีอุปกรณ์วาดเขียน ช่างแกะสลักมีอุปกรณ์สำหรับแก ดนตรีก็ต้องมีเครื่องดนตรีรองรับ เช่นกัน ศาสตร์ที่มองเห็น พิจารณาได้จากท่วงทำนองง่ายๆ ฟังง่าย แต่บางครั้งก็มองข้ามความลึกซึ้งนั้น ตัวอย่างเช่น เพลงเร็วชื่อ “แม่วอนลูก”

ศาสตร์จากทำนองหลักของฆ้อง	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

เพลงแม่วอนลูก

- ม - ลำ	- ซำ - ม	- ร - ม	- ลำ - ซำ	- ร - ซำ	- ลำ - ทำ	- รำ - ทำ	- ลำ - ซำ

- - ดำ ดำ	- - ดำ ดำ	- มำ - รำ	- ดำ - ทำ	- - ซำ ซำ	- ลำ - ทำ	- รำ - ทำ	- ลำ – ซำ
ด	ด			ซ			

จากโน้ตเพลงแม่วอนลูก เป็นทำนองที่ใช้มือจาวๆ ห่างๆ แต่เมื่อฟังแล้ว แนวทำนองมีความเร็วสมกับเป็นเพลงเร็ว

ศาสตร์ที่มองเห็นไม่ชัด หรือยังพอมองเห็น พิจารณาได้จากเพลงคลื่นกระทบฝั่ง ประเภทเพลงสองไม้ อัตรา ๒ ชั้น ดังโน้ตเพลง

เพลงคลื่นกระทบฝั่ง

- - - ม	- - ซำ ซำ	- ซำ - ม	- - ซำ ซำ	- ร - ม	- ฟ ซำ ลำ	- รำ - ลำ	- - ทำ ทำ
	ซ		ซ				ท

- - - ท	- - - -	- ทำ ลำ ซำ	- ลำ - ทำ	- ทำ ลำ ซำ	- ลำ - ทำ	- ซำ ลำ ทำ	- รำ - มำ

- - - ม	- ม - ซำ	- ซำ - ซำ	- - - -	- มำ - มำ	- - - รำ	- รำ ดำ ทำ	- ดำ – รำ

จากโน้ตเพลงที่ยกมานี้ บางท่านอาจวิจารณ์ว่าเป็นเพลงทางเปลี่ยน ก็ต้องตอบว่าใช่ ตามความเข้าใจในปัจจุบัน ซึ่งเมื่อฟังแล้วก็มองเห็นได้บ้างว่าเป็นเพลงที่มีพื้นมาจากสำนวนเพลงใด

ศาสตร์ที่มองไม่เห็น ศาสตร์ที่บรรดานักดนตรีบางส่วนมองไม่เห็น เมื่อฟังก็ฟังไม่ออก ครั้นตรวจสอบก็ตรวจสอบได้ยาก ว่าเพลงตามศาสตร์ที่มองไม่เห็นนั้นมีพื้นมาจากเพลงอะไร เพลงที่ยกมาพิจารณานี้ หากผู้แต่งไม่ระบุชื่อพื้นฐานของทำนองเพลงที่นำมาแต่ง ก็ไม่ทราบว่าเป็นเพลงอะไร ทำนองนี้คือเพลงต้อยตริ่ง

ศาสตร์จากทำนองหลักของฆ้อง	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

เพลงต้อยตริ่ง

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- ท - ม	ร ท - ล	- - - ซ	- - - ม

- - - -	- - - -	- ซ ล ท	- ร - ม	- ซ - ล	- ร - ม	- - - ซ	- - - ล

- - - -	- ซ - ท	- ร - ม	- ร - ม	- - ซ ม	ร ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ท

- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

เพลงนี้เป็นเพลงอัตรา ๒ ชั้น สำเนียงลาว ที่มีความไพเราะมากเพลงหนึ่ง ท่านนำมาทำเป็นเพลงประเภทเพลงช้า และไม่ได้แต่งขยายหรือแต่งตัดเป็นเพลงเถา ทำนองที่แต่งนี้มีทำนองเรียบง่าย ภูมิฐาน ออกสำเนียงลาวน้อยมาก เพราะผู้แต่งได้แต่งปิดสำเนียงเดิมไว้บ้าง เพื่อให้เห็นพื้นเดิม แต่ก็ยังมองไม่เห็นถ้าไม่บอกฐานที่มา เพราะผู้แต่งสร้างทำนองไว้อย่างพิสดาร

ศิลปะการใช้กลอนเพลง	บันทึก “เรื่องของการรักษา ๒”

กลอนเพลงระนาดมีความสำคัญต่อการบรรเลง ผู้บรรเลงระนาดเอกให้เข้าถึงศิลปะการใช้กลอนนั้น ต้องศึกษาให้เกิดความเข้าใจ การประดิษฐ์กลอนเปรียบได้ดั่งการใช้คำพูด คือพูดให้คนมีความเข้าใจว่าผู้พูดนั้นพูดเรื่องอะไร ประโยคของคำพูด ตลอดจนถ้อยคำกระแสเสียงนั้นมีความนุ่มนวล มีสาระมากน้อยเพียงใด มีความชัดเจนหรือไม่ ดังนั้นผู้บรรเลงระนาดให้มีสำนวนกลอนที่ดีนั้น ต้องเป็นผู้แม่นยำทำนองฆ้อง เมื่อบรรเลงยึดหลักลูกฆ้องเป็นหลัก โดยใช้กลอนระนาดให้กลมกลืนกับทำนองฆ้องเสมอ หากผู้บรรเลงระนาดไม่แม่นยำทำนองฆ้อง เมื่อแปรเป็นทางระนาด ผลของทำนองเพลงที่ออกมาย่อมทำให้กลอนเพลงไม่ไพเราะ และไม่น่าฟัง

ศิลปะการตีเป็นวง	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

การตีเป็นวงของวงปี่พาทย์ให้เข้าถึงความเป็นศิลปะนั้นเป็นเรื่องยากแก่การปฏิบัติพอสมควร ศิลปะการตีเป็นวงมีความสำคัญที่ต้องทำความเข้าใจ คือ

๑. เพลงที่นำมาตี ต้องคำนึงถึงความถูกต้องของทำนอง และประเภทของเพลงนั้นๆ

๒. ความสามารถของผู้ตีที่ต้องมีความสอดคล้องกัน

๓. บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรี เช่น

ผู้ตีระนาดเอก	ต้องรู้หน้าที่ของการตีระนาดเอก
ผู้ตีระนาดทุ้ม	ต้องรู้หน้าที่ของการตีระนาดทุ้ม
ผู้ตีฆ้องใหญ่	ต้องรู้หน้าที่ของการตีฆ้องใหญ่
ผู้ตีฆ้องเล็ก	ต้องรู้หน้าที่ของการตีฆ้องเล็ก
ผู้ตีเครื่องหนัง	ต้องรู้หน้าที่ของเครื่องหนัง
ผู้เป่าปี่	ต้องรู้หน้าที่ของการเป่าปี่

เมื่อนักดนตรีเข้าใจ รู้หน้าที่แล้วจึงปฏิบัติไปตามหน้าที่นั้นๆ ทั้งการเป็นผู้นำ ผู้ประคับ ประคอง สนับสนุน ทำนองเพลงที่ตีนั้นจึงมีความสมบูรณ์ และปรากฏศิลปะในการตีเป็นวง

ศิลปะการเห่กล่อมร้อยแปด	บันทึก “คุณค่าของศิลปะเพื่อการรักษา”

การเห่กล่อมเป็นศิลปะที่เกิดจากการร้องกล่อม ผู้ร้องเห่กล่อมคือแม่ แม่บางคนอาจร้องเห่กล่อมได้ไม่เหมือนคนอื่น แต่ก็ต้องพยายามร้องให้ได้เท่าที่ขีดความสามารถที่มีอยู่ในตัว เพื่อให้ลูกหลับ การเห่กล่อมมีทั้งที่เป็นทำนองเปล่าๆ และเนื้อร้อง ศิลปะการเห่กล่อมเป็นศิลปะรูปธรรมที่มีจำนวนมาก ยากที่จะระบุได้ว่ามีอยู่จำนวนเท่าไร ดังนั้นหากสรุปตามแบบโบราณก็เรียกได้ว่าการร้องเห่กล่อมเป็นศิลปะร้อยแปด

ศิลปะในทำนองเพลง	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

เพลงที่มีความครบถ้วนสมบูรณ์แบบที่ปรากฏอยู่ที่ทำนองเพลงนั้น ผู้แต่งหรือผู้สร้างมีความมุ่งหมายที่ต้องการให้เพลงมีความงามเชิงศิลปะ ศาสตร์ที่ปรากฏอยู่ในทำนองเพลง ได้แก่ เท่าเพลง ทำนอง ท่อนเพลง ประโยคเพลง ทำนองร้อง เป็นต้น ความแตกต่างของศิลปะในทำนองเพลงเกิดขึ้นจากผู้แต่งหรือผู้สร้างเพลง เช่น

ศิลปะในทำนองเพลง	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”

๑. ผู้แต่งมีความประสงค์ให้ศิลปะทำนองเพลงดำเนินไปด้วยความงามเรียบ ฟังง่าย สบายหู

๒. ผู้แต่งมีความประสงค์ให้ศิลปะทำนองเพลงดำเนินไปด้วยความไพเราะเพราะพริ้ง ให้เป็นที่นิยมของผู้ฟังส่วนใหญ่เป็นสำคัญ

๓. ผู้แต่งมีความประสงค์ให้ศิลปะทำนองเพลงดำเนินไปด้วยความเผ็ดร้อน สนุกสนาน เพื่อให้ผู้ฟังได้เกิดอารมณ์คล้อยตามทำนองเพลงไปด้วย

๔. ผู้แต่งศิลปะทำนองเพลงมีความมุ่งประสงค์เพื่อปิดบังอำพราง มิให้ผู้ฟังได้รู้ว่าศิลปะทำนองเพลงที่แต่งหรือสร้างขึ้นมานั้นมีพื้นฐานมาจากเพลงอะไร

๕. ผู้แต่งศิลปะทำนองเพลงมิได้มุ่งหวังเพื่อปิดบังแต่อย่างไร เมื่อแต่งเพลงใดขึ้นมาก็บอกชื่อเดิมของเพลงนั้นๆ ไปตามความเป็นจริง

สติปัญญาในการเรียนดนตรี	เพลงดนตรี ที่ ๑ ฉบับที่ ๓ ปี พ.ศ. ๒๕๓๘

สติปัญญา ความรู้ ความสามารถ นั้น ถึงแม้ศิษย์ทุกคนจะเริ่มเรียนพร้อมกันและเรียนจากครูคนเดียวกัน ได้รับการถ่ายทอด (ต่อเพลง) ทำนองเพลงเท่าๆ กันก็ตาม แต่สติปัญญาความรอบรู้ความสามารถของแต่ละคนอาจจะไม่เท่าเทียมกัน เพราะมีความลดหลั่นกันไปตามภูมิปัญญาของศิษย์แต่ละคน

สายใยดนตรีกับมนุษย์	ข้อมูลจาก “หลักสูตรโน้ตเพลงอังกะลุง”

ดนตรีเป็นเครื่องขับกล่อมอารมณ์ให้มีความเพลิดเพลิน และทำให้ลืมทุกสิ่งทุกอย่างที่มีความขุ่นมัวใจได้เป็นอย่างดี ผู้บรรเลง ผู้ขับร้อง และผู้ฟัง ต้องมีสมาธิในการบรรเลง ขับร้อง และฟัง การมีสมาธิย่อมช่วยทำให้จิตใจที่ไม่สบายนั้น หายไปสิ้น มนุษย์ทุกคนมีเชื้อสายดนตรีมาแต่กำเนิดด้วยกันทั้งนั้น สามารถรับรู้ถึงความไพเราะได้ แต่คนทุกคนไม่เคยนึกคิดเลยว่าตนนั้นก็เป็นดนตรีเหมือนกัน ที่ว่าตนเองไม่เป็นดนตรีนั้น เพราะคิดว่าตนปฏิบัติเครื่องดนตรีไม่ได้ เช่น ตีระนาดไม่ได้ หรือตีไม่เป็น ซอสีไม่เป็น เป็นต้น แต่ตามความเป็นจริงแล้วบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหลายนั้น มนุษย์เป็นผู้ประดิษฐ์ทั้งนั้น หากว่าเราไม่เป็นดนตรีแล้ว เครื่องดนตรีทั้งหลายที่ได้พบเห็น ได้ยิน ได้ฟัง จะเกิดขึ้นมาได้อย่างไร ข้อคิดก็คือ มนุษย์เรานั้นเป็นนักดนตรีกันมาตั้งแต่กำเนิดแล้วทั้งสิ้น

สำนักศึกษาดนตรีไทย	บันทึก “ลายมือเขียน”

บ้านของครูดนตรี คือสำนักศึกษาดนตรี ในพื้นที่บ้านนอกมีหลายแห่ง บรรดาศิษย์ที่ฝากตัวกับครู มี ๒ ประเภท คือ

๑. ประเภทเย็นมาเช้ากลับ ประเภทนี้ส่วนมากเป็นศิษย์ที่มีบ้านอยู่ใกล้กับบ้านของครู สามารถเดินทางไปมาได้อย่างสะดวกประเภทอยู่กับครู

๒. ประเภทอยู่ประจำบ้านของครู ประเภทนี้เป็นศิษย์ที่อยู่ไกลจากบ้านครู ไม่สะดวกต่อการเดินทาง การไปอยู่กับครูของศิษย์ประเภทนี้ต้องได้รับความยินยอมทั้งฝ่ายของบิดามารดากับครูก่อน อุปสรรคของครูในการรับศิษย์มี ๒ ประการ คือ

๒.๑ ครูที่มีฐานะทางเศรษฐกิจไม่ดีนัก ย่อมเป็นภาระอย่างมาก สมัยก่อนมีวิธีแก้ปัญหาบ้าง โดยบิดามารดาของศิษย์รับผิดชอบส่งข้าวสาร ส่วนกับข้าวประเภทผัก ปลา มีปัญหาน้อยกว่า

๒.๒ ศิษย์ที่มีฐานะไม่ดี ยากจน บิดามารดาไม่สามารถส่งเสีย หรือแบ่งเบาภาระของครูได้ กรณีที่ครูรับศิษย์ประเภทนี้ไว้ก็เป็นเพราะความเมตตา รับไว้เป็นวิทยาทาน การดำเนินชีวิตของศิษย์เหล่านี้จึงต้องช่วยเหลือกิจการงานของครูเหมือนระบบครอบครัว

เส้นทางสู่ความเป็นคนระนาดเอก	เพลงดนตรี ที่ ๑ ฉบับที่ ๓ ปี พ.ศ. ๒๕๓๙

เส้นทางการพัฒนาทักษะ ความรู้ความสามารถ ในการเป็นคนระนาดเอกที่ดี มีคุณภาพต้องผ่านขั้นตอนการตีเครื่องดนตรีตามลำดับ ๔ ขั้นตอน คือ

๑. ฝึกหัดตีฆ้องวงใหญ่ ๒. ฝึกหัดตีฆ้องวงเล็ก

๓. ฝึกหัดตีระนาดเอกเหล็ก ๔. ฝึกหัดตีระนาดเอกไม้

หมวดการประพันธ์เพลง	บันทึก “แนวคิดในการแต่งเพลงโหมโรงเสภา”

เพลงโหมโรงเสภา เป็นเพลงที่นิยมใช้บรรเลงก่อนการขับร้องส่งในวงปี่พาทย์ วงมโหรี และวงเครื่องสาย กระบวนเพลงของเพลงโหมโรง ส่วนใหญ่ครูผู้แต่งเพลงนิยมสรรหาเพลงประเภท ๒ ชั้น มาเป็นสมุฏฐานในการแต่งขยายให้เป็นเพลงอัตรา ๓ ชั้น เรียบเรียงทำนองเพลงให้ถูกต้องตามหลักของเพลงโหมโรง เพลงโหมโรงเสภาทุกเพลงมีความหลากหลายในลีลาท่วงทำนองที่แทบจะไม่ซ้ำกัน การแต่งเพลงโหมโรงเสภากับการแต่งเพลงเถา มีความเหมือนกันในวิธีการ แต่หลักการในเชิงกลอนนั้นมีความแตกต่างกัน

หลักการประชันวง	บันทึก “ลายมือเขียน”

หลักของการประชันวงของวงดนตรีบ้านนอก โดยเฉพาะในงานที่มีการบรรเลงย่ำค่ำ แต่ละวงก็ตกลงกันโดยมารยาทว่าวงใดควรตีย่ำค่ำ เมื่อวงหนึ่งบรรเลงแล้ววงอื่นๆ ก็ไม่จำเป็นต้องบรรเลงแต่นิยมตีเพลงอื่นแทนซึ่งอยู่ในขอบข่ายของการประโคม เพลงบรรเลงช่วงนี้ไม่ถือเป็นการประชันกัน

เมื่อถึงช่วงของการบรรเลงประชัน มีหลักอยู่ว่า เมื่อวงที่ตีเพลงใดก่อนวงที่ตีเพลงต่อย่อมไม่ตีเพลงซ้ำรอย ซ้ำเพลง ที่เรียกว่า “ทับเพลง” เพราะถือเป็นการลองดีต่อกัน ควรตีเพลงอื่นโต้ตอบ แต่หากต้องการความอวดดีว่ามีวิชาก็อาจจะตีทับเพลงก็ได้ ทั้งนี้วงดนตรีวงนั้นต้องมีความแน่ใจว่าวงของตนมีเพลงที่สามารถนำมาตีทับเพลงของวงฝ่ายคู่ประชันนั้นได้ทุกเพลง ซึ่งแม้ไม่มีการตัดสินว่าฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดชนะ – แพ้ แต่หากวงของตนมีเพลงที่ตีทับเพลงของฝ่ายคู่ประชันไม่ได้ ก็ย่อมได้รับความอับอายขายหน้าแก่วงคู่ประชัน และบรรดาพวกปี่พาทย์ด้วยกันที่มาฟัง

หลักปฏิบัติในการบรรเลงเพลงพิธีกรรม	บันทึก “ลายมือเขียน”

วงปี่พาทย์พิธีกรรม หรือวงดนตรีที่ตีเพลงพิธีกรรม ในงานพิธีต่างๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล มีหลักปฏิบัติตามแบบแผนขั้นตอนของการบรรเลง ดังนี้

ตีเพลงรับพระ บรรเลงเพลงประเภทเพลงเร็ว

ตีเพลงส่งพระขึ้นธรรมาสน์เพื่อเทศน์ บรรเลงเพลงสาธุการ

ตีเพลงเมื่อพระเทศนาจบ บรรเลงเพลงกราวรำ กรณีที่เป็นงานศพและอยู่ในช่วงเวลาสวดพระอธิธรรม บรรเลงเพลงประเภทเพลงนางหงส์

ตีเพลงรับพระเพื่อลงฉันภัตตาหารเช้า หรือภัตตาหารเพล บรรเลงเพลงประเภทเพลงเร็ว

ตีเพลงระหว่างพระฉันภัตตาหารเช้า หรือภัตตาหารเพล บรรเลงเพลงประเภทเพลงฉิ่ง คือเมื่อพระฉันภัตตาหารเช้า บรรเลงเพลงฉิ่งพระฉันเช้า หรือพระฉันภัตตาหารเพล บรรเลงเพลงฉิ่งพระฉันเพล

ตีเพลงรับพระลงสวดพระอธิธรรม บรรเลงเพลงประเภทเพลงเร็ว

หลักสูตรฝึกหัดวิชาการดนตรีไทยภาคปฏิบัติ	บันทึก “ลายมือเขียน”

แบบแผนการฝึกหัดวิชาการดนตรีไทยภาคปฏิบัติที่มีมาแต่โบราณ กำหนดไว้ ๓ ขั้นตอนหลัก คือ

ขั้นตอนที่ ๑ ฝึกเรียนเพลงชุดโหมโรงเย็น และเพลงชุดโหมโรงเช้า

ขั้นตอนนี้เริ่มด้วยการฝึกเรียนเพลงชุดโหมโรงเย็น ประกอบด้วยเพลงสาธุการ เพลงตระโหมโรง เพลงรัวสามลา เพลงเข้าม่าน เพลงปฐม เพลงลา เพลงเสมอ เพลงรัวลาเดียว เพลงเชิด เพลงกลม เพลงชำนาญ และเพลงกราวใน

หลักสูตรฝึกหัดวิชาการดนตรีไทยภาคปฏิบัติ	บันทึก “ลายมือเขียน”

เพลงตระโหมโรง เป็นเพลงที่เว้นไว้เพื่อเรียนในขั้นตอนที่ ๒ ระหว่างนั้นศิษย์เรียนเพลงเหาะ เพื่อนำเข้าชุดบรรเลงสำหรับชุดเพลงโหมโรงเช้า ซึ่งประกอบด้วยเพลงสาธุการ เพลงเหาะ เพลงรัวลาเดียว เพลงกลม และเพลงชำนาญ

ขั้นตอนที่ ๒ ฝึกเรียนเพลงตระ และเพลงเรื่อง

ขั้นตอนนี้ เริ่มที่เพลงตระโหมโรงซึ่งเป็นเพลงที่เว้นไว้ในขั้นตอนที่ ๑ ด้วยถือว่าเป็นเพลงชั้นสูง (เพลงครู) ที่ศิษย์เรียนเพลงนี้ต้องเรียนเพลงอื่นๆ ในชุดโหมโรงเย็นจบก่อน จากนั้นจึงเข้าร่วมพิธีไหว้ครูประจำปี และรับการจับข้อมือจากครู โดยมีเงินค่ากำนลมากกว่าการจับข้อมือครั้งแรก คือ ถ้าเงินกำนล ๖ สลึงให้เพิ่มเป็น ๖ บาท หากเริ่มที่ ๖ บาท ให้เพิ่มเป็น ๑๒ บาท เพลงตระโหมโรงเป็นชุดเพลงมีหลายตัว แต่ที่ครูให้ฝึกเรียนมี ๓ เพลงคือ เพลงตระหญ้าปากคอก เพลงตระมารละม่อม เพลงตระปลายพระลักษณ์ เมื่อฝึกเรียนเพลงตระโหมโรงจบแล้ว จึงเริ่มเรียนเพลงเรื่องต่างๆ เช่น เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงฉิ่งพระฉัน เพลงเรื่องทำขวัญ

ขั้นตอนที่ ๓ ฝึกเรียนเพลงประเภทอัตรา ๒ ชั้น เพลงเถา และเพลงประเภทฝีมือ

ขั้นตอนนี้ครูกำหนดให้ศิษย์ต่อเพลงประเภทอัตรา ๒ ชั้นที่บรรจุอยู่ในเพลงตับต่างๆ เช่น ตับแขกไทร ตับสมิงทอง เป็นต้น ต่อเพลงเอกเทศที่นิยมใช้ขับร้องเมื่อวงดนตรีต้องบรรเลงรับร้องของละคร ลิเก จากนั้นจึงต่อเพลงทั่วไป คือ เพลงเถา เพลงประเภทฝีมือ เพื่อให้ศิษย์สามารถนำไปบรรเลงประกอบงานพิธี ประกอบการแสดง และกิจกรรมต่างๆ ต่อไป

แหล่งที่ก่อให้เกิดปัญญาของนักดนตรี	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

แหล่งที่ก่อให้เกิดปัญญาเกิดขึ้นหลายสถานะ เช่น เกิดจากการเรียนรู้ การพบเห็น การได้ยินได้ฟัง การนึกคิด การกระทบทางใจ สิ่งที่ผ่านเข้ามาทางสมอง ความรู้สึกแล้วหายไป ฯลฯ

โหมโรงเช้า	บันทึก “ลายมือเขียน”

เพลงโหมโรงเช้าเป็นเพลงชุด มีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเช่นเดียวกับเพลงโหมโรงเย็น แต่มีความหมายเพียงเป็นการประกาศว่า ณ ที่แห่งนั้นกำลังจะมีงานทำบุญเลี้ยงพระ เพลงชุดโหมโรงเช้า มีเพลง ๕ เพลง คือ เพลงสาธุการ เพลงเหาะ เพลงรัวลาเดียว เพลงกลม และเพลงชำนาญ

โหมโรงเทศน์	**บันทึก “ลายมือเขียน”**
โหมโรงเทศน์ เรียกอีกชื่อหนึ่งว่าโหมโรงพระเทศน์ เป็นเพลงชุดโหมโรงที่บรรเลงเพื่อประกาศให้ชาวบ้านใกล้เคียงรับทราบว่าบ้านนี้หรือวัดนี้จะมีการแสดงพระธรรมเทศนา นอกจากนี้เพลงโหมโรงลักษณะนี้ยังมีความหมายถึงการอัญเชิญเทพยดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มาร่วมชุมนุมฟังพระธรรมเทศนาในงานนั้นด้วย เพลงโหมโรงเทศน์มีเพลง ๖ เพลง คือ เพลงสาธุการ เพลงกราวใน เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงชุบ และเพลงลา	

โหมโรงเย็น	บันทึก “ลายมือเขียน”
โหมโรงเย็น เป็นเพลงโหมโรงที่บรรเลงในงานพิธีกรรมทางศาสนาซึ่งมีการนิมนต์พระสงฆ์ไปสวดมนต์เย็น เพื่อเป็นการประกาศให้ชาวบ้านใกล้เคียงได้ทราบว่า ณ ที่แห่งนั้นมีงานและมีการสวดมนต์เย็น นอกจากนี้เพลงในชุดโหมโรงเย็นยังเป็นเพลงที่บรรเลงอัญเชิญเทพยดามาเป็นสิริมงคลแก่งานอีกด้วย เพลงชุดโหมโรงเย็น ประกอบด้วยเพลงต่างๆ เรียงตามลำดับ ดังนี้ เพลงสาธุการ เพลงตระโหมโรง เพลงรัวสามลา เพลงเข้าม่าน เพลงปฐม เพลงลา เพลงเสมอ เพลงรัวลาเดียว เพลงเชิด เพลงกลม เพลงชำนาญ เพลงกราวใน และเพลงลา	

โหมโรงเสภา	บันทึก “ลายมือเขียน”
โหมโรงเสภา เป็นเพลงที่นิยมใช้บรรเลงก่อนการขับร้องส่งวงปี่พาทย์ โดยเนื้อหาแล้ว “เสภา” มีกำเนิดมาจากการเล่านิทานธรรมดา จากนั้นจึงพัฒนามาเป็นการเล่าด้วยคำกลอน การขับเสภาที่มีการขับเสภา จนถึงรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงได้มีการนำวงปี่พาทย์มาบรรเลงประกอบเพื่อให้เกิดความครึกครื้น ทั้งยังช่วยให้นักขับเสภาไม่เหน็ดเหนื่อย กล่าวคือเมื่อนักขับเสภาขับมาถึงตอนที่ควรแก่การร้องส่ง ก็จะร้องส่งให้ปี่พาทย์รับเสียทีหนึ่ง เพื่อเป็นการพักเหนื่อย โหมโรงเสภาในสมัยก่อนใช้เพลงชุดเดียวกับโหมโรงในการแสดงละคร ต่อมาเห็นว่าโหมโรงแบบละครมีช่วงเวลายาวมากเกินไป เพราะนักขับเสภาไม่มีการแต่งตัวมากมายอย่างตัวละคร ดังนั้นจึงมีการปรับเพลงต่างๆ ของเพลงโหมโรงละครออกทั้งหมด คงเหลือไว้เพียง “เพลงวา” เพลงเดียว สำหรับในปัจจุบันนี้เมื่อปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเสภาจบลงจะไม่มีการขับเสภาเหมือนสมัยก่อน แต่เป็นการร้องส่งให้ปี่พาทย์รับ โดยกำหนดเพลงไว้และถือปฏิบัติกันมาจนถึงทุกวันนี้	

แอ่ว แอ่วลาว และแอ่วเคล้าซอ	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”

แอ่วเป็นการละเล่นคล้ายคลึงกับลิเก ละคร เรื่องที่นำมาแสดงมีเรื่องเดียวเท่านั้นคือเรื่องขุนช้างขุนแผน ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยามีคณะที่เล่นเพียงคณะเดียวคือแอ่วบ้านแจ้ง ของนายส้มเกลี้ยง และนางเสงี่ยม สองสามีภรรยา

รูปแบบการแสดงก่อนเข้าเรื่องมีการร้องแอ่วเป็นการไหว้ครูก่อน ผู้ร้องแอ่วมีชาย ๑ คน หญิง ๑ คน ผลัดกันร้อง เนื้อความที่ไหว้ครูเป็นไปตามกำหนดของการไหว้ครูแอ่ว ระหว่างการร้องแอ่ว มีตะโพนไทย และฉิ่งตีประกอบจังหวะ กระสวนจังหวะของหน้าทับที่ตะโพนตีมีลักษณะเฉพาะ แตกต่างจากที่เข้าใจในปัจจุบัน ที่เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนไป ทั้งนี้อาจเป็นเพราะนักดนตรีในปัจจุบันไม่เคยได้ยินได้ฟัง หรือมุ่งตีตามใจของผู้มีฝีมือ

การเล่นแอ่วที่เป็นเรื่องเป็นราว มีการส่งรำหน้าเตียง การรำลักษณะนี้มีการบรรเลงเพลงและร้อง ๒ เพลง เพลงแรกเป็นเพลงใดก็ได้ตามความถนัดของผู้เล่น แต่เพลงที่ ๒ ที่นำมาร้องนั้นต้องเป็นประเภทเพลงสองไม้ ภายหลังมีผู้นำมาดัดแปลงชื่อ เรียกว่า “กระบอก” ซึ่งทำให้เกิดความคลาดเคลื่อนจนเกิดความเข้าใจที่ผิด เพลงสองไม้ที่ถูกต้องต้องมีลักษณะ ดังนี้

เพลงประเภทหน้าทับสองไม้
เพลงทำนองสองไม้
ร้องด้นสองไม้
ตีหน้าทับสองไม้

การร้องส่งหน้าเตียงนั้น จึงใช้เพลงสองไม้เพื่อเดินกลอนให้ผู้ชมทราบว่าผู้แสดงนั้นแสดงเป็นตัวอะไร มีฐานะยศศักดิ์ระดับใด ญาติวงศ์พงศามีจำนวนมากน้อยเพียงใด จะไปไหน การร้องให้ร้องคำแรกเพื่อลงให้ปี่พาทย์รับ ตัวอย่างเช่น

“คราที่นั้นขุนแผนเอ๋ยขุนแผนแสนฉกาจ เป็นข้าบาทเจ้าเหนือหัวพระพรรวษา”

เมื่อปี่พาทย์รับจบแล้ว ตัวผู้แสดงก็ร้องแบบด้นจนกว่าผู้ชมรู้เรื่องราวของตัวผู้แสดง จึงลงให้ปี่พาทย์รับ จากนั้นเป็นการดำเนินไปตามท้องเรื่องจนกว่าจะถึงบทที่มีการเกี้ยวพาราสี ตอนนี้ผู้แสดงร้องเป็นทำนองแอ่ว ถ้าเป็นตอนที่เศร้าโศกเสียใจก็ร้องเป็นทำนองแอ่วแล้วจึงต่อด้วยเพลงที่มีทำนองโศกๆ หากเป็นบทการตัดพ้อต่อว่าการร้องแอ่วที่ดำเนินอย่างรวดเร็ว ถึงอกถึงใจผู้ชมการแสดง

สำหรับแอ่วเคล้าซอ ที่เล่นกันนั้นเกิดขึ้นภายหลัง มีพัฒนาการมาจากการเล่นแอ่วที่ดำเนินเป็นเรื่องเป็นราว ดังกล่าวข้างต้น ต่อมามีการนำการแอ่วเฉพาะตอนไหว้ครูของแอ่วกันจึงเรียกว่าแอ่วลาว การเล่นแอ่วลาวนิยมได้ช่วงหนึ่ง ต่อมาจึงนำซออู้เข้ามาสีทำนองประสมแบบหุ่นกระบอก เรียกว่า “แอ่วเคล้าซอ”

แอ่ว แอ่วลาว และแอ่วเคล้าซอ	บันทึก “เก็บความรู้ที่หลากหลาย”
คณะแอ่วของนายส้มเกลี้ยงมีนางเอกชื่อลิ้นจี่ เมื่อคณะแอ่วของนายส้มเกลี้ยงซบเซาลง นางเอกที่ชื่อลิ้นจี่จึงได้หันไปเล่นลิเกกับคณะแม้น สุเมธี ซึ่งมีบ้านอยู่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และคณะก้านระเวงจิตร บ้านอยู่ที่ตำบลจำปาหล่อ อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง		

โอ้ชาตรี	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”
เพลงโอ้ชาตรี เป็นโอ้ที่มีความหมายในทางรัก เกี้ยวพาราสี แทะโลม มิได้มีความหมายเป็นทุกข์กายทุกข์ใจใดๆ เพลงโอ้ชาตรีหากพิจารณาความหมายตามมุมมองแบบชาวบ้าน มีความหมายเชิงความรัก ความเจ้าชู้ของชายชาตรี ดังคำร้องและการเอื้อนออกมาในลักษณะออดอ้อน เช่น คำร้องที่ว่า “ยอดเอย ยอดยิ่ง เป็นความจริง ...” ส่วนทำนองทางรับที่โบราณาจารย์สร้างไว้ มีทำนองที่วิจิตรพิสดาร แต่ก็ฟังได้ง่าย ทั้งการขึ้นร้องและลงใช้ปี่พาทย์สวมรับ ทั้งยังมีลักษณะเหมือนเพลงช้าปี่ คือ ทำนองร้องและทำนองรับตรวจสอบหาลูกตกไม่ได้ เพราะร้องไปทางรับไปทาง	

โอ้ปี่	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”
เพลงโอ้ปี่ เป็นเพลงที่ให้อารมณ์และแสดงถึงการเศร้าโศกเสียใจที่เกิดขึ้นกับตัวละคร เพลงนี้ใช้ในการแสดงโขน ละคร รวมทั้งบรรจุไว้ในเพลงตับ บางท่านเรียกเพลงนี้ว่า “โอ้ร้องไห้” เป็นเพลงที่ไม่มีเครื่องหนังประกอบจังหวะ เน้นเนื้อร้อง และมีทำนองรับที่ต่างจากทำนองร้อง	

โอ้โลม	บันทึก “สิ่งที่ควรรู้มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี”
เพลงโอ้โลม มีความหมายถึงความรักดั่งเจ้าชู้ยักษ์ ในลักษณะปากว่ามือถึง หรือกล้าได้กล้าเสีย แนวเพลงของเพลงโอ้โลม มีความลึกซึ้งทั้งทางร้องและทางรับ	

การสังเคราะห์องค์ความรู้ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ตามหัวข้อที่นำเสนอข้างต้นพบว่ามีประเด็นหลักที่เป็นองค์ความรู้ ดังนี้

กลอนระนาดแบบต่างๆ	การปฏิบัติตนของนักดนตรี
การประชันวงดนตรี	การฟังเพลง
การเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรี	การวิจารณ์ดนตรี
ขนบในการบรรเลงดนตรีไทย	ขนบในวงดนตรีไทย
ความสำคัญของครูดนตรี	ความสำคัญของเครื่องดนตรี

เครื่องบูชาครู	โครงสร้างเพลงประเภทต่างๆ
จังหวะหน้าทับ	เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี
แบบแผนเพลงพิธีกรรม	ประเพณีการทำบุญที่มีวงดนตรีบรรเลง
ประวัติและที่มาของเพลงไทย	ประวัติวงดนตรี
พิธีไหว้ครูดนตรี	เพลงพิธีกรรม
เพลงหน้าพาทย์	ระบบเสียงดนตรีไทย
ระเบียบแบบแผนการบรรเลงดนตรี	ลักษณะเพลงไทย
วิธีเรียนดนตรี	ศัพท์ดนตรี
ศิลปะและศาสตร์ของดนตรีไทย	หลักและวิธีการประพันธ์เพลง
หลักและวิธีปฏิบัติดนตรีไทย	โอกาสในการบรรเลงเพลง



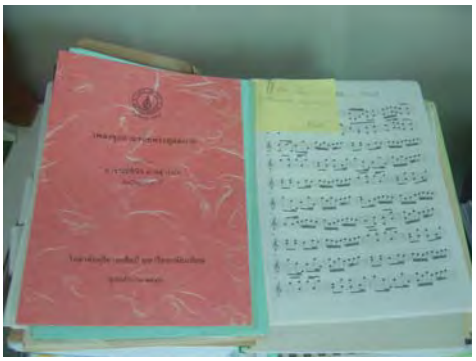
ภาพที่ ๔.๓ เอกสารส่วนหนึ่งของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่ใช้เป็นข้อมูลในการวิจัย

บทที่ ๕
องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ

ในการศึกษาองค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้พัฒนารูปแบบการบันทึกโน้ตไทย เพื่ออธิบายเทคนิควิธีการปฏิบัติดนตรีไทย และบันทึกเพลงไทยด้วยรูปแบบนี้เพื่อให้นักเรียน นักศึกษาดนตรีไทย ได้เกิดความเข้าใจและสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในทางวิชาการดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง ในด้านการปฏิบัติดนตรี ในวงการดนตรีไทยให้ความสำคัญที่ฆ้องวงใหญ่ เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเพลง หรือเนื้อทำนองของเพลง เรียกว่า “ลูกฆ้อง” หรือ “เนื้อฆ้อง” เมื่อบรรเลงทำนองเรียกว่า “มือฆ้อง” ส่วนทำนองเพลงมีเนื้อหาเกี่ยวกับทำนองฉาย ทำนองเท่า การแปรทำนอง ศัพท์ทางดนตรีที่กล่าวถึงและนิยามเชิงปฏิบัติการในบทนี้มีความหมายดังนี้

ศัพท์	นิยามเชิงปฏิบัติการ
คู่เสียง	การตีลูกฆ้อง ๒ เสียงพร้อมกัน หรือตีคู่เสียงให้ดังครั้งละที คู่เสียงนับจากเสียงทางซ้ายก่อน ตามด้วยเสียงทางขวา ในงานวิจัยนี้แบ่งเป็น คู่ ๒ คู่ ๔ คู่ ๕ คู่ ๖ และคู่ ๘
เท่า	รูปแบบของทำนองเพลงสำหรับเชื่อมระหว่างวรรคเพลง ประโยคเพลง ท่อนเพลง หรือแต่งเติมทำนองให้ครบจังหวะ หรือทำนองที่สร้างขึ้นให้เป็นที่หมายว่ามีการเปลี่ยนแปลงทำนอง ทำนองเท่าสามารถตกแต่ง แปรทางได้ แต่ต้องรักษาลูกตกให้คงเสียงเดิมไว้
ประโยคเพลง	ส่วนหนึ่งของทำนองเพลง เมื่อกำหนดตามระบบการบันทึกโน้ตเพลงไทย ประโยคหนึ่ง มี ๑ บรรทัดโน้ต หรือ ๘ ห้องโน้ต
แปร	รูปแบบทำนองเนื้อฆ้องที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม แต่ยังคงระดับเสียงลูกตกของแต่ละวรรค หรือประโยคเพลงไว้
มือฆ้อง	การแจกแจงวิธีตีฆ้องวงใหญ่ โดยแบ่งการใช้มือซ้าย – ขวา ตามกลอนทำนองเพลง ส่วนการใช้โน้ตแยกมือ ในงานวิจัยนี้ดำเนินไปตามแนวทางการบันทึกต้นฉบับของนายพินิจ ฉายสุวรรณ
มือฉาย	การปฏิบัติทำนองเพลงลักษณะหนึ่งของคนฆ้อง เพื่อเปิดหรือขยายแนวทำนองเพลงให้ชัดเจนขึ้น แต่ยังคงโครงสร้างทำนองหลักไว้ ประโยชน์ของมือฉายในทางปฏิบัติขณะบรรเลงวง สามารถเอื้อทำนองให้คนระนาดหาหนทางตีและ

ศัพท์	นิยามเชิงปฏิบัติการ
	แต่งแปรกลอนเพลงได้ง่ายขึ้น, ทำนองฉาย, ฉายมือ ก็เรียก
วรรคเพลง	ส่วนหนึ่งของทำนองเพลง เมื่อกำหนดตามระบบการบันทึกโน้ตเพลงไทย ในหนึ่งประโยคมี ๑ บรรทัด แบ่งออกได้ ๒ วรรค คือวรรแรก มี ๔ ห้องโน้ต วรรคหลังมี ๔ ห้องโน้ต



ภาพที่ ๕.๑ โน้ตเพลง ผลงานส่วนหนึ่ง
ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ

องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติของนายพินิจ ฉายสุวรรณ มีดังนี้

๕.๑ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง “รูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงไทย”

รูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงไทย กำหนดไว้ ๘ ห้อง ในลักษณะแยกมือตีขวา – ซ้าย สำหรับฆ้องวงใหญ่ เป็นรูปแบบที่นายพินิจ ฉายสุวรรณริเริ่มขึ้น โดยห้องเพลงบรรทัดบนสำหรับการปฏิบัติของมือขวา รวมทั้งเมื่อต้องปฏิบัติเสียงคู่ ๘ มีจุดอยู่บนตัวโน้ต เพื่อบอกตำแหน่งลูกฆ้องที่อยู่ค่อนไปทางระดับเสียงสูง ทั้งนี้บางครั้งอาจละไว้ในฐานที่เข้าใจ โดยไม่จุดบนตำแหน่งตัวโน้ตนั้น ส่วนมือซ้ายกำหนดตำแหน่งไว้ที่บรรทัดล่างเมื่อต้องสร้างเสียงที่เพิ่มไปจากเสียงจากการปฏิบัติของมือขวารวมทั้งเมื่อต้องปฏิบัติคู่ ๒ คู่ ๓ คู่ ๔ คู่ ๕ คู่ ๖ ด้วย โดยไม่วางเส้นประเพื่อสะดวกในการอ่านและปฏิบัติ ทั้งนี้ยังมีจุดอยู่ใต้ตัวโน้ต เพื่อบอกตำแหน่งลูกฆ้องที่อยู่ค่อนไปทางระดับเสียงต่ำ นอกจากนี้ยังวางเครื่องหมายพิเศษในตำแหน่งที่ต้องการรวบเสียงไว้ในกลุ่มโน้ตที่ต้องการให้ปฏิบัติเช่นนั้นด้วย ระบบโน้ตลักษณะเช่นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ง่ายต่อการฝึกเรียน และเพื่อประโยชน์ในการบันทึกทำนองเพลงไทย

นอกจากการบันทึกโน้ตฆ้องวงใหญ่รูปแบบ ๘ ห้องแยกมือแล้ว นายพินิจ ฉายสุวรรณ ยังได้อธิบายวิธีการบรรเลง ไว้ในเอกสาร สมุดบันทึก กระดาษบันทึก แฟ้มเตรียมการสอน ตลอดจน

ข้อความบรรยายในที่ต่างๆ ที่เป็นข้อมูลเสียง พร้อมทั้งจำแนกตามกรอบองค์ความรู้เหล่านั้น การนำเสนอผลการวิจัย ยังคงรูปแบบการบันทึกโน้ตฆ้องวงใหญ่ ๘ ห้องไว้ตามข้อมูลต้นฉบับ

จากการศึกษาองค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ พบว่า นายพินิจ ฉายสุวรรณได้ยึดแนวการปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก ซึ่งในวงการดนตรีไทยให้ความสำคัญต่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในการดำเนินลูกฆ้อง หรือเนื้อทำนองเพลงของวงดนตรี องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ แบ่งการใช้มือฆ้องได้ ๓ ประเภทคือ

๑. การใช้มือฆ้องเพื่อฝึกทักษะปฏิบัติ
๒. การใช้มือฆ้องในเชิงทฤษฎี
๓. การใช้มือฆ้องเพื่อแปรรูปแบบการบรรเลง

๕.๒ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง “การใช้มือฆ้องเพื่อฝึกทักษะปฏิบัติ”

๕.๒.๑ การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น

(๑) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ท๎	- - - ด๎	- - - ร๎
รฺ	มฺ	ฟฺ	ซ	ล	ท	ด	ร

- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ท๎	- - - ด๎	- - - ร๎	- - - ม๎
มฺ	ฟฺ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม

- - - ม๎	- - - ร๎	- - - ด๎	- - - ท๎	- - - ล๎	- - - ซ๎	- - - ฟ	- - - ม๎
มฺ	ร	ด	ท	ล	ซ	ฟ	ม

- - - ร๎	- - - ด๎	- - - ท๎	- - - ล๎	- - - ซ๎	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
ร	ด	ท	ล	ซ	ฟ	ม	ร

(๒) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๒

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ท๎	- - - ด๎	- - - ร๎
รฺ	มฺ	ฟฺ	ซ	ล	ท	ด	ร

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

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

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

(๓) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๓

วิธีไล่ขึ้น

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

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด
ฟ	ซ	ล	ท	ซ	ล	ท	ด

- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
ล	ท	ด	ร	ท	ด	ร	ม

วิธีไล่ลง

- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล
ม	ร	ด	ท	ร	ด	ท	ล

- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ
ด	ท	ล	ซ	ท	ล	ซ	ฟ

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

(๔) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๔

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ๎	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ๎	- - - ล๎
ร๣	ม๣	ฟ๣	ซ	ม๣	ฟ๣	ซ	ล

- - - ฟ	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ท๎	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ท๎	- - - ด๎
ฟ๣	ซ	ล	ท	ซ	ล	ท	ด

- - - ล๎	- - - ท๎	- - - ด๎	- - - ร๎	- - - ท๎	- - - ด๎	- - - ร๎	- - - ม๎
ล	ท	ด	ร	ท	ด	ร	ม๣

(๕) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๕

- - - -	- ม - ร	- - - -	- ฟ - ม	- - - -	- ซ๎ - ฟ	- - - -	- ล๎ - ซ๎
- ม - ร	- - - -	- ฟ - ม	- - - -	- ซ๎ - ฟ	- - - -	- ล๎ - ซ๎	- - - -

- - - -	- ท - ล	- - - -	- ด - ท	- - - -	- ร๎ - ด๎	- - - -	- ม๎ - ร๎
- ท - ล	- - - -	- ด - ท	- - - -	- ร - ด	- - - -	- ม - ร	- - - -

- - - -	- ม๎ - ร๎	- - - -	- ร๎ - ด๎	- - - -	- ด๎ - ท๎	- - - -	- ท๎ - ล๎
- ม - ร	- - - -	- ร - ด	- - - -	- ด - ท	- - - -	- ท - ล	- - - -

- - - -	- ล๎ - ซ๎	- - - -	- ซ๎ - ฟ	- - - -	- ฟ - ม	- - - -	- ม - ร
- ล๎ - ซ๎	- - - -	- ซ๎ - ฟ	- - - -	- ฟ - ม	- - - -	- ม - ร	- - - -

(๖) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๖

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

- - - ล	- - - ล	- - - ท	- - - ท	- - - ด	- - - ด	- - - ร	- - - ร
ล	ซ	ท	ล	ด	ท	ร	ด

- - - ม	- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - - ด	- - - ด	- - - ท	- - - ท
ม	ร	ร	ด	ด	ท	ท	ล

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

(๗) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๗ วิธีเหวี่ยงเก็บ

- - - ร	- - - ร	- - - -	- ด - ร	- - - ม	- - - ม	- - - -	- ร - ม
ร	ด	- ด - ท		ม	ร	- ร - ด	

(๘) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๘

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

(๙) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๙

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

(๑๐) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๐ วิธีเหวี่ยงไล่ซ้าย

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

(๑๑) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๑

- - - ร	- ม - ฟ	- - - ฟ	- ม - ร	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ซ	- ฟ - ม
รฺ		ม		มฺ		ซ	

(๑๒) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๒

- - - ร	- - ม ฟ	- - - ม	- - ฟ ซ	- - - ฟ	- - ซ ล	- - - ซ	- - ล ท
รฺ	รฺ	มฺ	ม	ฟ	ฟ	ซ	ซ

(๑๓) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๓

- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม
รฺ	ด	ด	ด	มฺ	ร	ร	ร

(๑๔) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๔

- - - -	- - - -	- ฟ ม ร	- ม - ร	- - - -	- - - -	- ซ ฟ ม	- ฟ - ม
- ฟ มฺ รฺ	- ม - ร	- - - -	- - - -	- ซ ฟ ม	- ฟ - ม	- - - -	- - - -

(๑๕) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๕

- - - -	- ฟ ม ร	- - - -	- ซ ฟ ม	- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- ท ล ซ
- ฟ ม ร	- - - -	- ซ ฟ ม	- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- ท ล ซ	- - - -

(๑๖) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๖

- - - -	- ร ม ฟ	- - - -	- ม ฟ ซ	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ซ ล ท
- ร ม ฟ	- - - -	- ม ฟ ซ	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ซ ล ท	- - - -

(๑๗) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๗

- - ม ฟ	- ซ - ล	- ท - ด	- ร - ม	- - ฟ ซ	- ล - ท	- ด – ร	- ม – ฟ
รฺ				มฺ			

(๑๘) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๘

- - ม ฟ	- - ฟ ซ	- - ซ ล	- - ล ท
รฺ	มฺ	ฟ	ซ

(๑๙) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๑๙

- - ม ฟ	- ฟ - -	- - ฟ ซ	- ซ - -
รฺ	มฺ รฺ	มฺ	ฟ มฺ

(๒๐) การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น แบบที่ ๒๐

- มฺ - -	- ฟ - -	- ซ - -	- ล - -
ร	ม	ฟ	ซ

๕.๒.๒ วิธีการไล่ลง โดยมือขวาและมือซ้ายปฏิบัติเป็นคู่ ๒ พร้อมกัน

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

การตีสับคู่ ๘ เริ่มตีลูกที่ ๑ ด้วยมือซ้าย ตีลูกที่ ๘ ด้วยมือขวา ไล่ไปตามตัวโน้ตกำหนดจังหวะห้องละ ๑ จังหวะ ในอัตรา ๒ ชั้น ให้แนวของจังหวะดำเนินไปด้วยความสม่ำเสมอ ไม่ตีหนัก หรือตีเบาจนเกินไป ประคองเสียงที่ตีทั้งมือซ่ายและมือขวา ให้เสียงที่ดังออกมานั้นเท่าๆ กัน

๕.๒.๓ วิธีการไล่สับคู่ ๘ ขึ้น

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร
- รฺ - -	- มฺ - -	- ฟฺ - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -	- ร - -

- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- มฺ - -	- ฟฺ - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -	- ร - -	- ม - -

๕.๒.๔ วิธีการไล่สับคู่ ๘ ลง

- - -มำ	- - -รำ	- - -ดำ	- - - ทำ	- - - ลำ	- - - ซำ	- - - ฟ	- - - ม
- ม - -	- ร - -	- ด - -	- ท - -	- ล - -	- ซ - -	- ฟ့ - -	- มฺ - -

- - -รำ	- - -ดำ	- - - ทำ	- - - ลำ	- - - ซำ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
- ร - -	- ด - -	- ท - -	- ล - -	- ซ - -	- ฟ့ - -	- มฺ - -	- รฺ - -

๕.๒.๕ วิธีการตีสับกรอ

เริ่มตีลูกที่ ๑ ห้องที่ ๑ ด้วยมือซ้าย ตีลูกที่ ๘ ห้องที่ ๒ ด้วยมือขวา จากนั้นจึงตีลูกที่ ๑ มือซ้าย ตีลูกที่ ๘ มือขวาพร้อมกันในลักษณะเหลื่อม โดยเกร็งมือทั้งมือซ้ายและมือขวาที่ตีลงไปนั้น สลับให้ถี่ เรียกว่าตีกรอ ห้องต่อไปก็ให้ปฏิบัติเช่นเดียวกันนี้ ในแนวอัตราจังหวะ ๒ ชั้น โดยรักษาแนวจังหวะให้มีความสม่ำเสมอกันทุกห้อง

- - - -	- ร - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ซำ - ซำ
รฺ	ร	มฺ	ม	ฟ	ฟ	ซ	ซ

- - - -	- ลำ - ลำ	- - - -	- ทำ - ทำ	- - - -	- ดำ - ดำ	- - - -	- รำ - รำ
ล	ล	ท	ท	ด	ด	ร	ร

- - - -	- รำ - รำ	- - - -	- ดำ - ดำ	- - - -	- ทำ - ทำ	- - - -	- ลำ - ลำ
ร	ร	ด	ด	ท	ท	ล	ล

- - - -	- ซำ - ซำ	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ร - ร
ซ	ซ	ฟ	ฟ	มฺ	ม	รฺ	ร

๕.๒.๖ วิธีการไล่หนุนหมู่ ๔ ขึ้น

- - - -	- - - -	- รฺ - มฺ	- ฟฺ - ซ	- - - -	- - - -	- มฺ - ฟฺ	- ซ๎ - ล๎
- รฺ - มฺ	- ฟฺ - ซ			- มฺ - ฟฺ	- ซ๎ - ล๎		

- - - -	- - - -	- ฟฺ - ซ๎	- ล๎ - ท๎	- - - -	- - - -	- ซ๎ - ล๎	- ท๎ - ด๎
- ฟฺ - ซ๎	- ล๎ - ท๎			- ซ๎ - ล๎	- ท๎ - ด๎		

- - - -	- - - -	- ล๎ - ท๎	- ด๎ - ร๎	- - - -	- - - -	- ท๎ - ด๎	- ร๎ - ม๎
- ล๎ - ท๎	- ด๎ - ร๎			- ท๎ - ด๎	- ร๎ - ม๎		

๕.๓ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง “การใช้มือฆ้องในเชิงทฤษฎี”

ลักษณะมือฆ้องที่กำหนดเป็นชื่อศัพท์

๕.๓.๑ เก็บหนุนขึ้น – ลง

- - ร ม	- - ฟ ซ๎	- - ล๎ ท๎	- - ด๎ ร๎	- ม๎ - -	ร๎ ด๎ - -	ท๎ ล๎ - -	ซ๎ ฟ - -
ด	ร ม	ฟ ซ๎	ล๎ ท๎	ด๎ ร๎ ด๎	ท๎ ล๎	ซ๎ ฟ	ม ร

๕.๓.๒ เก็บหนุน ซ้ายไล่ขวา ขวาไล่ซ้าย

- - ม ฟ	ซ๎ ล๎ ท๎ ด๎	- - ฟ ซ๎	ล๎ ท๎ ด๎ ร๎	ม๎ ร๎ - -	- - - -	ร๎ ด๎ - -	- - - -
ร		ร ม		ด๎ ท๎	ล๎ ซ๎ ฟ ม	ท๎ ล๎	ซ๎ ฟ ม ร

๕.๓.๓ เก็บม้วนขึ้น – ลง

- - ร ม	ฟ - ม ฟ	ซ๎ - ฟ ซ๎	ล๎ - ซ๎ ล๎	ท๎ - ล๎ ท๎	ด๎ - ท๎ ด๎	ร๎ - ด๎ ร๎	ม๎ - ร๎ ม๎
ด	ร	ม	ฟ	ซ๎	ล๎	ท๎	ด๎

- ม๎ - -	- ร๎ - -	- ด๎ - -	- ท๎ - -	- ล๎ - -	- ซ๎ - -	- ฟ - -	- ม - -
ด๎ ร๎ ด๎	ท๎ ด๎ ท๎	ล๎ ท๎ ล๎	ซ๎ ล๎ ซ๎	ฟ ซ๎ ฟ	ม ฟ ม	ร ม ร	ด ร ด

๕.๓.๔ เก็บเฉาวัลย์ขึ้น – ลง

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

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

๕.๓.๕ เก็บขึ้น – ลง เป็นวรรค

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

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

๕.๔ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง “ลักษณะมือฆ้อง ประเภทมือฉาย”

๕.๔.๑ ฉายบน

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

- ม - ร	- ด - ท	- - - ด	- - - ร	- ม - ร	- ด - ร	- ด - ท	- - - ด

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

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

๕.๔.๒ ฉายกลาง

- - - ซ ำ	- - - ล ำ	- - - ท ำ	- - - ร ำ	- - - ม ำ	- - - ร ำ	- - - ท ำ	- - - ล ำ

- - - ซ ำ	- - - ฟ ำ	- - - ซ ำ	- - - ล ำ	- ท ำ – ล ำ	- ซ ำ - ล ำ	- - - ท ำ	- ด ำ - ร ำ

- - - ซ ำ	- - - ร ำ	- - - ซ ำ	- - - ด ำ	- - - ท ำ	- - - ด ำ	- ม ำ ร ำ ด ำ	- ท ำ - ล ำ
	ล						

- - - ซ ำ	- - - ท ำ	- - - ล ำ	- - - ซ ำ	- ล ำ - ซ ำ	- ฟ ำ - ซ ำ	- - - ล ำ	- - - ม ำ
							ท

๕.๔.๓ ฉายล่าง

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- - - ฟ	- - - ซ ำ
	ม						

- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- ร - ร
			ม		ม		

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ ำ	- ล ำ - ซ ำ	- ฟ - ซ ำ	- - - ล ำ	- - - ร

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

๕.๔.๔ รวมฉายบน กลาง ล่าง

- - - มำ	- - - รำ	- - - ทำ	- - - ลำ	- - ซำ ฟ	- ซำ - ลำ	- ซำ - ฟ	- ม - ร
							ท ล

- - - รำ	- - - ทำ	- มำ - รำ	- ทำ - ลำ	- รำ - ทำ	- ลำ - ฟ	- - - ม	- - - ร
					ด	ท	ล

๕.๔.๕ รวมฉายล่าง กลาง บน

- - - ร	- - - ม	- - - ซำ	- - - ลำ	- ทำ – ลำ	- ซำ - ลำ	- - - ทำ	- ดำ - รำ
ล	ท						

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- ซำ - ลำ	- ทำ - ลำ	- ซ - ดำ	- - มำ รำ	ดำ รำ – มำ
ล	ท	ด			ร		

๕.๕ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง “ลักษณะมือฆ้อง ประเภทกึ่งฉายกึ่งเก็บ”

๕.๕.๑ ประเภทกึ่งฉายกึ่งเก็บ บน

- มำ - มำ	- รำ - ดำ	- - - ทำ	- - - ดำ	รำ ดำ - -	- - ทำ ดำ	รำ ดำ - ดำ	รำ มำ - รำ
ซำ				ทำ ลำ	ซำ ลำ	ทำ	ลำ

- มำ - รำ	- ดำ - -	ทำ ทำ - -	ดำ ดำ - รำ	มำ รำ - -	- - ดำ รำ	ดำ ทำ - ทำ	ดำ รำ - ดำ
	ท	ด		ดำ ทำ	ลำ ทำ	ลำ	ซำ

- มำ - รำ	- ดำ - ทำ	- - ลำ ทำ	- - ดำ รำ	- ดำ - รำ	- มำ - มำ	ลำ - ดำ ลำ	- - - ซำ
		ลำ ซำ	ลำ ทำ ลำ		ซำ	ซำ	ซำ ม ร

- - - มำ	- - - ลำ	- - - มำ	- - - รำ	มำ รำ - -	- - ดำ รำ	มำ รำ - รำ	- - มำ มำ
	ม			ดำ ทำ	ลำ ทำ	ดำ	ม

๕.๕.๒ ประเภทกึ่งฉายกึ่งเก็บ กลาง

- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ท๎	- - - ร๎	- - ซ๎ -	- ซ๎ - ม	- ร - ม	- ม – ร
				ม	ร ท	ท ร	ท ล

- - - ซ๎	- - - ฟ	- - - ซ๎	- - - ล๎	ท๎ ล๎ - -	- - ซ๎ ล๎	ท๎ ล๎ - ล๎	- - - ซ๎
				ซ๎ ฟ	ม ฟ	ซ๎	ซ๎ ฟ - ร

- - - ซ๎	- - - ร	- - - ซ๎	- - - ด๎	ท๎ ล๎ - -	ซ๎ ล๎ ท๎ ด๎	ร๎ ม๎ - -	ร๎ ม๎ - -
	ล			ซ๎ ร		ร๎ ด๎	ท๎ ล๎

- - - ร๎	- - - ท๎	- - - ล๎	- - - ซ๎	ฟ ม - -	ร ม ฟ ซ๎	ฟ ม๎ - ม	ฟ ซ๎ ล๎ ท๎
				ร ล		ร	

๕.๕.๓ ประเภทกึ่งฉายกึ่งเก็บ ล่าง

- - - ร	- - - ม	- ล๎ - ม	- ฟ - ซ๎	ล๎ ซ๎ - -	- - ฟซ๎	ฟ ม - ม	ฟ ซ๎ - ร
ล	ท	ท	ด	ฟ ม	ร ม	ร	ล

- - - ล	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - ซ๎ ล๎	ท๎ ล๎ - -	- - ม ฟ	- - ซ๎ ล๎
ม				ฟ	ซ๎ ฟ	ม ร	ม ฟ

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ๎	- - ร ม	- - ฟซ๎	ฟ ม - ม	ฟ ซ๎ - ซ๎
ล	ท	ด		ด	ร ม	ร	ด

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - ซ๎ ล๎	ซ๎ ฟ - -	ม ร - ร	- - - ด
ซ	ล	ท			ม ร	ด	ด ท ซ

๕.๕.๔ ประเภทกึ่งฉายกึ่งเก็บ บน กลาง ล่าง

- - -มำ	- - -รำ	- - รำมำ	รำ - ร-	ทำลำ - -	- - ซำลำ	ทำลำ - ลำ	- - - -
		ทำ	ทำ ลำ	ซำฟ	มฟ	ซำ	ซำฟมร

-รำ -ทำ	-ลำ -รำ	- - รำมำ	รำดำ - -	มำรำ - -	รำทำ - -	ทำลำ - -	ลำฟ - -
		ด	ทำลำ	ทำลำ	ลำฟ	ฟม	มร

๕.๕.๕ ประเภทกึ่งฉายกึ่งเก็บ ล่าง กลาง บน

- - -ร	- - -ม	- - -ซำ	- - -ลำ	ทำลำ - -	- - ซำลำ	ทำลำ - ลำ	ทำดำรม
ล	ท			ซำฟ	มฟ	ซำ	

- - -ร	- - -ลำ	- - -ทำ	- - -ลำ	ทำลำ - -	ซำลำทำดำ	ทำลำ - ลำ	-ทำดำร
ล				ซำร		ซำ	

๕.๖ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง “ทำนองกลุ่มประโยค”

๕.๖.๑ ทำนองกลุ่มประโยค ทำนองที่ ๑

-รำ -มำ	-รำ - -	ทำทำ- -	ลำลำ -ซำ	- ม - -	ร ร - -	ซำซำ - -	ลำลำ - ทำ
	ท	ล		ท ล	ซ	ล	

-รำ -มำ	-รำ - -	ทำทำ- -	ลำลำ -ซำ	- ร - ซำ	- ลำ - ท	- ล - -	ทำทำ - ลำ
	ท	ล		ล		ท	

-รำ -มำ	-รำ - -	ทำทำ- -	ลำลำ -ซำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ซำ - -	ลำลำ - ซำ
	ท	ล		ท		ล	

-รำ -มำ	-รำ - -	ทำทำ- -	ลำลำ -ซำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ทำ - ลำ	- ซำ -ม
	ท	ล		ท			ท

- รำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ลำ ลำ - ซำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ซำ - ฟ	- ม – ร
	ท	ล		ท			

- รำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ลำ ลำ - ซำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ซำ - ม	- ร - ด
	ท	ล		ด		ท	ล ซ

๕.๖.๒ ทำนองกลุ่มประโยค ทำนองที่ ๒

- รำ - ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- ร - ม	- รำ - -	ท ท - -	ลำ ลำ - ซำ
	ซ	ล			ท	ล	

- รำ - ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- ซำ - ลำ	- ทำ - รำ	- มำ - รำ	- ทำ - ลำ
	ซ	ล					

- รำ - ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- - ทำ ทำ	- ลำ - ทำ	- ลำ - -	- ทำ - ทำ
	ซ	ล		ท		ท	

- รำ - ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- - ลำ ลำ	- ซำ - -	ลำ ลำ - -	ทำ ทำ - ดำ
	ซ	ล		ล	ล	ท	

- รำ - ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- - ซำ ซำ	- ลำ - ทำ	- ลำ - ทำ	- ดำ - รำ
	ซ	ล		ซ			

- รำ - ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- ทำ - -	ลำ ลำ - -	ทำ ทำ - -	รำ รำ - มำ
	ซ	ล		ล	ท	ร	

- รำ - ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- รำ - ทำ	- ลำ - -	- ซำ - ซำ	- - - ฟ
	ซ	ล			ซ		

๕.๖.๓ ทำนองกลุ่มประโยค ทำนองที่ ๓

- - - ด	- - รำ รำ	- - - ม	- - รำ รำ	- มำ - มำ	- รำ - -	ดำ ดำ - -	รำ รำ - มำ
	ร		ร	ซำ	ด	ร	

- - - ด	- - รำ รำ	- - - ม	- - รำ รำ	- ด - รำ	- มำ - มำ	- มำ - มำ	- มำ - รำ
	ร		ร		ซำ	ลำ ซำ	

- - - ด	- - รำ รำ	- - - ม	- - รำ รำ	- ซำ - ดำ	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ดำ
	ร		ร	ร		ซำ	

- - - ด	- - รำ รำ	- - - ม	- - รำ รำ	- ดำ - ทำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ทำ
	ร		ร				

- - - ด	- - รำ รำ	- - - ม	- - รำ รำ	- มำ - มำ	- รำ - -	ดำ ดำ - -	ทำ ทำ - ลำ
	ร		ร	ซำ	ด	ท	

- - - ด	- - รำ รำ	- - - ม	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- ดำ - ทำ	- ลำ - ซำ
	ร		ร				

๕.๖.๔ ทำนองกลุ่มประโยค ทำนองที่ ๔

- - - ซำ	- - ลำ ลำ	- - - ทำ	- - ลำ ลำ	- - รำ มำ	- ซำ - ลำ	- ซำ - ฟ	- ม - ร
	ล		ล	ท			

- - - ซำ	- - ลำ ลำ	- - - ทำ	- - ลำ ลำ	- - รำ มำ	- ซำ - ลำ	- ซำ - -	ลำ ลำ - ซำ
	ล		ล	ท		ล	

- - - ซำ	- - ลำ ลำ	- - - ทำ	- - ลำ ลำ	- - รำ มำ	- ซำ - ลำ	- ทำ – ลำ	- ซำ - ม
	ล		ล	ท			ท

- - - ซ	- - ล ล	- - - ท	- - ล ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ท – ล	- - ท ท
	ล		ล	ท			ท

- - - ซ	- - ล ล	- - - ท	- - ล ล	- ท – ล	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
	ล		ล		ท	ท	

- - - ซ	- - ล ล	- - - ท	- - ล ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ – ล	- ท - ด
	ล		ล	ท			

๕.๖.๕ ทำนองกลุ่มประโยค ทำนองที่ ๕

- - ร ม	ซ ม - -	ท ท - -	ล ล - ซ	- - ร ม	ซ - ม ซ	- - ซ ล	ท - ล ท
ท	ร ท	ล		ท	ร	ร ม	ซ

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

- - ร ม	ซ ม - -	ม ร - -	ร ท - -	- - ร ม	- - ซ ล	ท ล - -	ซ ล - ซ
ท	ร ท	ท ล	ล ซ	ท	ร ม	ซ ม	ร

- - ร ม	ซ ม - -	ม ร - -	ร ท - -	- - ร ม	- - ซ ล	- ท ร -	ท ล - -
ท	ร ท	ท ล	ล ซ	ท	ร ม	ล	ซ ม

- - ร ม	ซ ม - -	ม ร - -	ร ท - -	- - ร ม	- - ซ ล	ท ล - ล	- - - -
ท	ร ท	ท ล	ล ซ	ท	ร ม	ซ	ซ ฟ ม ร

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

๕.๖.๖ ทำนองกลุ่มประโยค ทำนองม้องทั่วไป (ประโยคเพลงหลากหลาย)

- - ลำ ทำ	- รำ - มำ	- มำ – มำ	- รำ - ทำ	- - รำ มำ	- ซำ - ลำ	- ซำ – ลำ	- ทำ - ดำ
ซ		ซำ					

- - ร ม	- ซำ – ลำ	- ทำ – ลำ	- ซำ – ม	- - ซำ ซำ	- ลำ - ร	- - - -	ร ม - ซำ
ท			ท	ซ	ล	- ท - ด	

- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ทำ – ลำ	- ซำ – ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซำ ซำ - ลำ
ท			ท	ท ล	ท	ซ	

- - - -	- ซำ - ซำ	- - ลำ ทำ	- ลำ - ทำ	- ทำ - -	ลำ ลำ - -	ทำ ทำ - -	รำ รำ - มำ
ซ				ล	ท	ร	

- ซ – ลำ	- ทำ - รำ	- มำ - รำ	- ทำ - ลำ	- ทำ – รำ	- ทำ - -	ลำ ลำ - -	ซำ ซำ - ม
					ล	ซ	ท

- - - -	- ทำ - ทำ	- - ลำ ทำ	- รำ - มำ	- มำ– มำ	- มำ - -	มำ มำ - -	รำ รำ – ทำ
ท		ซ		ซำ ลำ	ซำ ม	ร	

๕.๗ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง “ทำนองเท่าเพลง”

๕.๗.๑ ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงบน ๓ ชั้น

- - - ลำ	- - ดำ ดำ	- - - รำ	- - ดำ ดำ	- - ซำ ลำ	- ดำ - รำ	- ดำ - -	รำ รำ - ดำ
ม	ด		ด	ม		ร	

๕.๗.๒ ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงกลาง ๓ ชั้น

- - - ม	- - ซำ ซำ	- - - ลำ	- - ซำ ซำ	- - ซำ ลำ	- ซำ - ลำ	- ซำ - -	ลำ ลำ - ซำ
ล	ซ		ซ	ม		ล	

๕.๗.๓. ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงล่าง ๓ ชั้น สำนวนที่ ๑

- - - ท	-- ร ร	- - - ม	- - ร ร	- - ล ท	- ร - ม	- ร - -	ม ม - ร
ฟ	รฺ		รฺ	ซ		ม	

๕.๗.๔ ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงล่าง ๓ ชั้น สำนวนที่ ๒

- - - ท	-- ร ร	- - - ม	- - ร ร	- - ล ท	- ร - ม	- ล̣ - ซ̣	- ม - ร
ฟ	รฺ		รฺ	ซ			

๕.๗.๕ ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงบน ๒ ชั้น

- - - ล̣	- - ด̣ ด̣	- - - ร̣	- - ด̣ ด̣
ม	ด		ด

๕.๗.๖ ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงกลาง ๒ ชั้น

- - - ม	-- ซ̣ ซ̣	- - - ล̣	- - ซ̣ ซ̣
ล	ซ		ซ

๕.๗.๗ ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงล่าง ๒ ชั้น

- - - ท	-- ร ร	- - - ม	- - ร ร
ฟ	รฺ		รฺ

๕.๗.๘ ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงบน ชั้นเดียว

- ด̣ ด̣ ด̣	- ด̣ - ด̣

๕.๗.๙ ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงกลาง ชั้นเดียว

- ซ̣ ซ̣ ซ̣	- ซ̣ - ซ̣

๕.๗.๑๐ ทำนองเท่าตั้งขึ้น เสียงล่าง ชั้นเดียว

- ร ร ร	- ร - ร

๕.๘ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง "ทำนองเท่าฉาย"

๕.๘.๑ ทำนองเท่าฉาย เสียงบน ๓ ชั้น

- - - ด๋	- - ร๋ ร๋	- - - ม๋	- - ร๋ ร๋	- ด๋ - ร๋	- ม๋ - ม๋	- ม๋ - ม๋	- ม๋ - ร๋
	ร		ร		ซ๋	ล๋ ซ๋	

๕.๘.๒ ทำนองเท่าฉาย เสียงกลาง ๓ ชั้น

- - - ซ๋	- - ล๋ ล๋	- - - ท๋	- - ล๋ ล๋	- ซ๋ - ล๋	- ท๋ - ร๋	- ม๋ - ร๋	- ท๋ - ล๋
	ล		ล				

๕.๘.๓ ทำนองเท่าฉาย เสียงล่าง ๓ ชั้น

- - - ร	- - ม ม	- - - ฟ	- - ม ม	- ร - ม	- ฟ - ซ๋	- ท๋ ล๋ ซ๋	- ฟ - ม
	ม		ม				

๕.๘.๔ ทำนองเท่าฉาย เสียงบน ๒ ชั้น

- - - ด๋	- - ร๋ ร๋	- - - ม๋	- - ร๋ ร๋
	ร		ร

๕.๘.๕ ทำนองเท่าฉาย เสียงกลาง ๒ ชั้น

- - - ซ๋	- - ล๋ ล๋	- - - ท๋	- - ล๋ ล๋
	ล		ล

๕.๘.๖ ทำนองเท่าฉาย เสียงล่าง ๒ ชั้น

- - - ร	- - ม ม	- - - ฟ	- - ม ม
	มฺ		มฺ

๕.๘.๗ ทำนองเท่าชั้นเดียว เสียงบน

- ร ร ร	- ร - ร

๕.๘.๘ ทำนองเท่าชั้นเดียว เสียงกลาง

- ล ล ล	- ล - ล

๕.๘.๙ ทำนองเท่าชั้นเดียว เสียงล่าง

- ม ม ม	- ม - ม

๕.๘.๑๐ ทำนองเท่าขึ้นเสียงเดียว เสียงบน ๓ ชั้น

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

๕.๘.๑๑ ทำนองเท่าขึ้นเสียงเดียว เสียงกลาง ๓ ชั้น

- - - -	- ท - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
ท				ท ล	ซ	ล	

๕.๘.๑๒ ทำนองเท่าขึ้นเสียงเดียว เสียงล่าง ๓ ชั้น

- - - -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	ร ร - ม
ม			ฟ	ฟ ม	ฟ	ร	

๕.๘.๑๓ ทำนองเท่าขึ้นเสียงเดียว เสียงบน ๒ ชั้น

- - - -	- มำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ดำ
ม		ซำ	

๕.๘.๑๔ ทำนองเท่าขึ้นเสียงเดียว เสียงกลาง ๒ ชั้น

- - - -	- ทำ - ทำ	- รำ - ทำ	- ลำ - ซำ
ท			

๕.๘.๑๕ ทำนองเท่าขึ้นเสียงเดียว เสียงล่าง ๒ ชั้น

- - - -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ท
ม			ฟ

๕.๘.๑๖ ทำนองเท่าชั้นเดียว เสียงบน

- - มำ มำ	- รำ - ดำ
ม	

๕.๘.๑๗ ทำนองเท่าชั้นเดียว เสียงกลาง

- - ทำ ทำ	- ลำ - ซำ
ท	

๕.๑๘ ทำนองเท่าชั้นเดียว เสียงล่าง

- - ม ม	- ร - ท
ม	ฟ

๕.๘.๑๙ ทำนองเท่าขึ้นฉายบน ผ่านเสียงควบคุม ๓ ชั้น

- ดำ - รำ	- มำ - มำ	- มำ - ม	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- - ซำ ลำ	- ดำ - รำ
	ซำ	ลำ ซำ			ม	ม	

๕.๘.๒๐ ทำนองเท่าขึ้นฉายกลาง ผ่านเสียงควบคุม ๓ ชั้น

- ซ์ - ล์	- ท์ - ร์	- ม์ - ร์	- ท์ - ล์	- ท์ - ล์	- ซ์ - ม	- - ร ม	- ซ์ - ล์
					ท	ท	

๕.๘.๒๑ ทำนองเท่าขึ้นฉายล่าง ผ่านเสียงควบคุม ๓ ชั้น

- ร - ม	- ฟ - ล์	- ท์ - ล์	- ฟ - ม	- ฟ - ม	- ร - ท	- - ล ท	- ร - ม
						ฟ	

๕.๘.๒๒ ทำนองเท่าขึ้นเก็บ เสียงบน ๓ ชั้น

- - - ล์	- - ด์ ด์	- - - ร์	- - ด์ ด์	- - ซ์ ล์	- - ด์ ร์	ม์ ร์ - -	ด์ ร์ - ด์
ม	ด		ด	ม	ซ์ ล์	ด ล	ซ์

๕.๘.๒๓ ทำนองเท่าขึ้นเก็บ เสียงกลาง ๓ ชั้น

- - - ม	- - ซ์ ซ์	- - - ล์	- - ซ์ ซ์	- - ร ม	- - ซ์ ล์	ท์ ล์ - -	ซ์ ล์ - ซ์
ล	ซ		ซ	ท	ร ม	ซ์ ม	ร

๕.๘.๒๔ ทำนองเท่าขึ้นเก็บ เสียงล่าง ๓ ชั้น

- - - ท	- - ร ร	- - - ม	- - ร ร	- - ล ท	- - ร ม	ฟ ม - -	ร ม - ร
ฟ	ร		ร	ฟ	ล ท	ร ท	ล

๕.๘.๒๕ ทำนองเท่าฉายเก็บ เสียงบน ๓ ชั้น

- - - ด์	- - ร์ ร์	- - - ม์	- - ร์ ร์	- ร์ - ท์	- - - -	- - ล์ ท์	- - ด์ ร์
	ร		ร	ซ	ล์ ซ์ - ร	ซ์	ล์ ท์ ล์

๕.๘.๒๖ ทำนองเท่าฉายเก็บ เสียงกลาง ๓ ชั้น

- - - ซ์	- - ล์ ล์	- - - ท์	- - ล์ ล์	- ล์ - ฟ	- - - -	- - ม ฟ	- - ซ์ ล์
	ล		ล	ร	ม ร - ล	ร	ม ฟ ม

๕.๘.๒๗ ทำนองเท่าฉายเก็บ เสียงล่าง ๓ ชั้น

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

๕.๘.๒๘ ทำนองเท่าขึ้นโยน เสียงบน ๓ ชั้น

- - - รำ	- ดำ - ดำ	- - - -	- - - ดำ	- ซำ - ดำ	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ดำ
	ฟ	ด		ร		ซำ	

๕.๘.๒๙ ทำนองเท่าขึ้นโยน เสียงกลาง ๓ ชั้น

- - - ลำ	- ซำ - ซำ	- - - -	- - - ซ	- ร - ซำ	- ลำ - ทำ	- รำ - ทำ	- ลำ - ซำ
	ด	ซ		ล			

๕.๘.๓๐ ทำนองเท่าขึ้นโยน เสียงล่าง ๓ ชั้น

- - - ม	- ร - ร	- - - -	- - - ร	- ล - ร	- ม - ฟ	- ลำ - ฟ	- ม - ร
	ซ	ร		ม			

๕.๘.๓๑ ทำนองเท่าโยน เสียงบน ๓ ชั้น (ปรบไก่)

- - - -	- - - -	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - -	- - - -	- - - ดำ
	- ร - ด			ฟ		- ร - ด	

๕.๘.๓๒ ทำนองเท่าโยน เสียงกลาง ๓ ชั้น (ปรบไก่)

- - - -	- - - -	- - - ซำ	- - - ซำ	- - - ซำ	- - - -	- - - -	- - - ซำ
	- ล - ซ			ด		- ล - ซ	

๕.๘.๓๓ ทำนองเท่าโยน เสียงล่าง ๓ ชั้น (ปรบไก่)

- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร
	- มฺ - รฺ			ซ		- ลฺ - รฺ	

๕.๘.๓๔ ทำนองเท่าโยนพิเศษ

- - - -	- - ซ๋ ล๋	- ซ๋ - -	- - - ล๋	- - - ล๋	- - - -	- - - -	- - - ล๋
	ฟ	ร ล		ร		- ท - ล	

๕.๘.๓๕ ทำนองเท่าโยนทยอย เสียงบน

- - ร๋ ร๋	- ร๋ - ร๋	- ร๋ - -	ร๋ ร๋ – ร๋
		ซ๋	

๕.๘.๓๖ ทำนองเท่าโยนทยอย เสียงกลาง

- - ล๋ ล๋	- ล๋ - ล๋	- ล๋ - -	ล๋ ล๋ – ล๋
		ร	

๕.๘.๓๗ ทำนองเท่าโยนทยอย เสียงล่าง

- - ร ร	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร
		ซ	

๕.๘.๓๘ ทำนองเท่าโยนเต็มชั้นเดียว เสียงบน

- ร๋ - ร๋	- ร๋ - ร๋	- ร๋ - ร๋	- ร๋ - ร๋	- ร๋ - ร๋	- ร๋ - ร๋	- ร๋ - ร๋	- ร๋ - ร๋
ซ๋		ซ๋		ซ๋		ซ๋	

๕.๘.๓๙ ทำนองเท่าโยนเต็มชั้นเดียว เสียงกลาง

- ล๋ - ล๋	- ล๋ - ล๋	- ล๋ - ล๋	- ล๋ - ล๋	- ล๋ - ล๋	- ล๋ - ล๋	- ล๋ - ล๋	- ล๋ - ล๋
ร		ร		ร		ร	

๕.๘.๔๐ ทำนองเท่าโยนเต็มชั้นเดียว เสียงล่าง

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
ซ	รู	ซ	รู	ซ	รู	ซ	รู

๕.๘.๔๑ ทำนองเท่าโยนชั้นเดียว มือโบราณ

- ร ร ร	- ร ร ร	- ร ร ร	- ร ร ร	- ร ร ร	- ร ร ร	- ร ร ร	- ร ร ร
ซ		ซ		ซ		ซ	

๕.๘.๔๒ ทำนองเท่าใช้กับเพลงหน้าพาทย์ เพลงพิธี

- - - ร	- ด - ด	- - - -	- - - ด
	ฟ	ด	

- - - ล	- ซ - ซ	- - - -	- - - ซ
	ด	ซ	

๕.๙ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง “การแปรประโยคเพลง”

๕.๙.๑ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๑

เนื้อทำนอง

- - - ม	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - -	ล ล - ซ
ล	ซ		ซ	ท		ล	ร

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

- - - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ฟ ซ	- - ร ม	- - ซ ล	ท ล - -	ซ ล - ซ
ร	ฟม		ฟม	ท	ร ม	ซ ม	ร

(๒) แปร ๒ **ทำนองกรอ**

- - - ร	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ

(๓) แปร ๓ ทำนองล้อ

รม ฟซ	มฟ มซ	- - ลซ	- - ฟซ	ลท รม	รม ซล	ทล - -	ซล - ซ
		รม	ฟม			ซม	ร

(๔) แปร ๔ ทำนองขัด

- ร - -	- ซ - -	- ฟ - -	- ซ - -	- ล - -	- ซ - -	- ฟ - -	- ซ - -
ล							

๕.๔.๒ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๒

เนื้อทำนอง

- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- ท - ร	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
ท ล	ท	ซ			ล	ซ	ท

(๑) แปร ๑ ทำนองเก็บ

- - ร ม	- ซ - ม	- - ร ม	- - ซ ล	- ม - -	ม ร - -	ร ท - -	ท ล - -
ท	ร ร	ท	ร ม	ร ท	ท ล	ล ซ	ซ ม

(๒) แปร ๒ ทำนองกรอ

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม
ล							ท

(๓) แปร ๓ ทำนองล้อ

ลท รม	รซ รม	- - ร ม	- - ซ ล	ร ม ร ท	ม ร ท ล	ร ท - -	ท ล - -
		ท	ร ม			ล ซ	ซ ม

(๔) แปร ๔ **ทำนองขัด**

- ร - -	- ม - -	- ซ์ - -	- ล์ - -	- ท์ - -	- ล์ - -	- ซ์ - -	- ม - -
ล	ท						ท

๕.๔.๓ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๓

เนื้อทำนอง

- - - -	- ท - ท	- - ล์ ท์	- ร์ - ม์	- ม์ - ม์	- ม -	ม์ ม์ - -	ร์ ร์ - ท์
ท	ฟ	ซ		ซ์ ล์	ซ์ ม	ร	

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

- - ล์ ท์	- ร - ท์	- - ล์ ท์	- - ร์ ม์	- ท์ - -	ท์ ล์ - -	ล์ ซ์ - -	ซ์ ม - -
ซ์	ล์ ล์	ล์ ซ์	ล์ ท์	ล์ ซ์	ซ์ ม	ม ร	ร ท

(๒) แปร ๒ **ทำนองกรอ**

- - - ล์	- - - ท์	- - - ร์	- - - ม์	- - - ม์	- - - ม์	- - - ร์	- - - ท์
				ซ์			

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

- ซ์ ล์ ท์	ล์ ร์ ล์ ท์	- - ล์ ท์	- - ร์ ม์	ร์ ท์ ล์ ซ์	ท์ ล์ ซ์ ม์	ล์ ซ์ - -	ซ์ ม - -
		ซ์	ล์ ท์			ม ร	ร ท

(๔) แปร ๔ **ทำนองขัด**

- ล์ - -	- ท์ - -	- ร์ - -	- ม์ - -	- ม์ - -	- ม์ - -	- ร์ - -	- ท์ - -
				ซ์			

๕.๕.๔ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๔

เนื้อทำนอง

- - ลำ ทำ	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ทำ	- มำ - -	มำ มำ - -	รำ รำ - -	ทำ ทำ - ลำ
ซ		ซำ		ม	ร	ท	

(๑) แปร ๑ ทำนองเก็บ

- - ล ท	- - รำ มำ	- ลำ - -	ซำ ม - -	- - ซ -	ซำ - ม -	ร - ม -	ม - ร -
ซ	ล ท	ซำ ม	ร ท	ม	ร ท	ท ร	ท ลำ

(๒) แปร ๒ ทำนองกรอ

- - - มำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - ทำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - ทำ	- - - ลำ
ซำ							

(๓) แปร ๓ ทำนองล้อ

- ซำ ลำ ทำ	ลำ ทำ รำ มำ	- ลำ - -	ซำ มำ - -	มร ซำ ม	ซำ ร มท	ร - ม -	ม - ร -
		ซำ ม	ร ท			ท ร	ท ลำ

(๔) แปร ๔ ทำนองขัด

- มำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ทำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ทำ - -	- ลำ - -
ซำ							

๕.๕.๕ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๕

เนื้อทำนอง

- ทำ - ลำ	- ซำ - ม	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ทำ - ลำ	- ซำ - -	ลำ ลำ - -	ทำ ทำ - รำ
	ท	ท			ล	ท	

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

- ทำ รำ -	ทำ ลำ - -	- - ม ฟ	- - ซำ ลำ	ทำ ลำ - -	- - ซำ ลำ	ทำ ลำ - ลำ	- - - -
ลำ	ซำ ฟ	ม ร	ม ฟ	ซำ ฟ	ม ฟ	ซำ	ซำ ฟ ม ร

(๒) แปร ๒ **ทำนองกรอ**

- - - ทำ	- - - ลำ	- - - ซำ	- - - ลำ	- - - ซำ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

ลำทำ รำล	ลำทำ ซำฟ	- - ม ฟ	- - ซำ ลำ	ลำทำ ซำฟ	มฟ ซำลำ	ทำ ลำ - ลำ	- - - -
		ร	ม ฟ			ซำ	ซำ ฟ ม ร

(๔) แปร ๔ **ทำนองขัด**

- ทำ - -	- ลำ - -	- ซำ - -	- ลำ - -	- ซำ - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร - -

๕.๕.๖ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๖

เนื้อทำนอง

- - - ดำ	- - รำ รำ	- - - มำ	- - รำ รำ	- ซำ - ดำ	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ดำ
	ร		ร	ร		ซำ	

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

- - ดำ รำ	- - ดำ รำ	- - มำ รำ	- - ดำ รำ	- ทำ - -	ทำ ลำ - -	ลำ ซำ - -	ซำ ม - -
ทำ	ดำ ทำ	ดำ ทำ	ดำ ทำ	ลำ ซำ	ซำ ม	ม ร	ร ด

(๒) แปร ๒ ทำนองกรอ

- - - ลำ	- - - ทำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - ดำ
				ซำ			

(๓) แปร ๓ ทำนองล้อ

ลำทำ ดำรำ	ดำทำ ดำรำ	ดำ - มำ รำ	- - ดำ รำ	ซำทำ ลำซำ	ทำลำ ซำม	ลำ ซำ - -	ซำ ม - -
		ทำ	ดำ ทำ			ม ร	ร ด

(๔) แปร ๔ ทำนองขัด

- ลำ - -	- ทำ - -	- ดำ - -	- รำ - -	- มำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ดำ - -
				ซำ			

๕.๔.๗ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๗

เนื้อทำนอง

- - ซำ ลำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ลำ	- ดำ - รำ	- ดำ - -	ลำ ลำ - -	ซำ ซำ - ฟ
ฟ					ล	ซ	

(๑) แปร ๑ ทำนองเก็บ

- - ซ ล	- - ด ร	- ม ซ -	ม ร - -	- ม - -	ม ร - -	ร ด - -	ด ล - -
ฟ	ซ ล	ร	ดำ ลำ	ด ร	ดำ ล	ล ซ	ซ ฟ

(๒) แปร ๒ ทำนองกรอ

- - - รำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ลำ	- - - ดำ	- - - ลำ	- - - ซำ	- - - ฟ
ฟ							

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

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

(๔) แปร ๔ **ทำนองขัด**

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

๕.๔.๘ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๘

เนื้อทำนอง

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

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

- - ฟ ซ	ล ซ - -	- - ด ร	- - ฟ ซ	- - ซ ล	- - ท ด	- ร - -	ด ท - -
ร	ฟ ซ	ล	ด ร	ฟ	ซ ล	ท ด ท	ล ซ

(๒) แปร ๒ **ทำนองกรอ**

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

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

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

(๔) แปร ๔ ทำนองขัด

- ฟ - -	- ร - -	- ฟ - -	- ซ๎ - -	- ล๎ - -	- ด๎ - -	- ล๎ - -	- ซ๎ - -
	ล						

๕.๔.๔ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๕

เนื้อทำนอง

- ฟ - -	- ม - -	- ร - ร	- - - ซ๎	- ท๎ - ล๎	- ซ๎ - -	ฟ ฟ - -	ซ๎ ซ๎ - ล๎
ม ร	ร	ล			ฟ๎	ซ	

(๑) แปร ๑ ทำนองเก็บ

ฟ ม - -	ร - ร ม	ฟ ม - ม	ฟซ๎ ล๎ -	- - ซ๎ ล๎	ท๎ ล๎ - -	- - ม ฟ	- - ซ๎ ล๎
ร ล	ล	ร	ซ	ฟ๎	ซ๎ ฟ	ม ร	ม ฟ ม

(๒) แปร ๒ ทำนองกรอ

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ฟ	- - - ซ๎	- - - ล๎
ล	ท	ด					

(๓) แปร ๓ ทำนองล้อ

ฟม รล	รล รม	ฟ ม - ม	ฟ ซ๎ ล๎ -	มฟ ซ๎ล๎	ท๎ล๎ ซ๎ฟ	- - ม ฟ	- - ซ๎ ล๎
		ร	ซ๎			ม ร	ม ฟ

(๔) แปร ๔ ทำนองขัด

- ร - -	- ม - -	- ฟ - -	- ซ๎ - -	- ล๎ - -	- ฟ - -	- ซ๎ - -	- ล๎ - -
ล	ท	ด					

๕.๘.๑๐ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๑๐

เนื้อทำนอง

- - - -	- ด ำ - ด ำ	- ร ำ - ด ำ	- ล ำ - ซ ำ	- ล ำ - ซ ำ	- ฟ - ซ ำ	- - - -	- ล ำ - ล ำ
ด						ล	

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

- - ซ ำ ล ำ	- - ท ำ ด ำ	- ร ำ - -	ด ำ ท - -	ล ำ ซ ำ - -	ฟ - ฟ ซ ำ	ล ำ ซ ำ - ซ ำ	- - ล ำ ล ำ
ฟ	ซ ำ ล ำ	ท ำ ด ำ ท	ล ำ ซ ำ	ฟ ร	ร	ฟ	ล

(๒) แปร ๒ **ทำนองกรอ**

- - - ร ำ	- - - ด ำ	- - - ล ำ	- - - ซ ำ	- - - ฟ	- - - ซ ำ	- - - ล ำ	- ล ำ ล ำ

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

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

(๔) แปร ๔ **ทำนอง ขัด**

- ร ำ - -	- ด ำ - -	- ล ำ - -	- ซ ำ - -	- ฟ - -	- ซ ำ - -	- ล ำ - ล ำ	ล ำ ล ำ - -

๕.๘.๑๑ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๑๑

เนื้อทำนอง

- - - -	- ท ำ - ท ำ	- ล ำ - ท ำ	- ร ำ – ล ำ	- ด ำ - ล ำ	- ซ ำ - ฟ	- ซ ำ - -	ล ำ ล ำ - ซ ำ
ท						ล ำ	

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

- - ลำ ทำ	- ทำ รำ -	ทำ ลำ - -	- - ซำ ลำ	- รำ - -	ดำ ลำ	ซำ ฟ - ฟ	ซำ ลำ - ซำ
ซำ	ลำ ลำ	ซำ ฟ	ม ฟ	ดำ ลำ	ซำ ฟ	ม	ร

(๒) แปร ๒ **ทำนองกรอ**

- - - ทำ	- - - ลำ	- - - ซำ	- - - ลำ	- - - ดำ	- - - ฟ	- - - ลำ	- - - ซำ

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

- ซำ ลำทำ	ลำทำ รำลำ	ทำ ลำ - -	- - ซำ ลำ	ดำรำ ดำลำ	ดำลำ ซำฟ	ซำ ฟ - ฟ	ซำ ลำ - ซำ
		ซำ ฟ	ม ฟ			ม	ร

(๔) แปร ๔ **ทำนองขัด**

- ทำ - -	- ลำ - -	- ซำ - -	- ลำ - -	- ดำ - -	- ฟ - -	- ซำ - -	- ลำ - -

๕.๔.๑๒ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๑๒

เนื้อทำนอง

- - - -	- ซำ - ซำ	- - - -	- ซำ - ซำ	- - ลำ ลำ	- ทำ - ซำ	- ลำ - ทำ	- ดำ - รำ
ซ		ซ		ล			

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

- - - ซ	- - ฟซำ	- - ลำ ซำ	- - ฟ ซำ	- - - ซ	- - ฟซำ	- - - ซำ	ลำ ทำ ดำ รำ
ร	ฟ ม		ฟ ม	ร	ฟ ม	ร	

(๒) แปร ๒ ทำนองกรอ

- - - ร	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร
ล							

(๓) แปร ๓ ทำนองล้อ

- - ร ซ	ฟม ฟซ	- - ล ซ	- - ฟ ซ	- - ร ซ	ฟม ฟซ	- - - ซ	ล ท ด ร
			ฟ ม			ร	

(๔) แปร ๔ ทำนองขัด

- ร - -	- ซ - -	- ฟ - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -	- ร - -
ล							

๕.๔.๑๓ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๑๓

เนื้อทำนอง

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

(๑) แปร ๑ ทำนองเก็บ

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

(๒) แปร ๒ ทำนองกรอ

- - - ร	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

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

(๔) แปร ๔ **ทำนองขัด**

- ร - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -	- ร - -	- ด - -	- ท - -	- ล - -

๕.๕.๑๔ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๑๔

เนื้อทำนอง

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

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

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

(๒) แปร ๒ **ทำนองกรอ**

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

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

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

(๔) แปร ๔ **ทำนองขัด**

- รำ - -	- ลำ - -	- ซำ - -	- ลำ - -	- ดำ - -	- ลำ - -	- ซำ - -	- ฟ - -
ล							

๕.๘.๑๕ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๑๕

เนื้อทำนอง

- - - ลำ	- - - -	- ซำ - ซำ	- - - ร	- - - ฟ	- - - -	- ซำ - ซำ	- - - ฟ
	ซ		ล		ซ		

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

- - ซำ ลำ	- ดำ - ลำ	- - ซำ ลำ	ซำ - - -	- - รำ มำ	- - ฟ ซำ	- ซำ - -	ฟ ซำ - ฟ
ฟ	ซำ ซำ	ฟ	ฟ ม ร	ดำ	ร ม	ร ม	ด

(๒) แปร ๒ **ทำนองกรอ**

- - - ลำ	- - - ซำ	- - - ซำ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซำ	- - - ซำ	- - - ฟ
			ล				

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

- ฟ ซำ ลำ	- ซำ ซำซำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซำ	- ฟ - -	ซำ ซำ - ฟ
		ซ	ล			ซ	

(๔) แปร ๔ **ทำนองขัด**

- ลำ - -	- ซำ - -	- ซำ - -	- ร - -	- ฟ - -	- ซำ - -	- ซำ - -	- ฟ - -
			ล				

๕.๘.๑๖ การแปรประโยคเพลง ตัวอย่างประโยคที่ ๑๖

เนื้อทำนอง

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

(๑) แปร ๑ **ทำนองเก็บ**

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

(๒) แปร ๒ **ทำนองกรอ**

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

(๓) แปร ๓ **ทำนองล้อ**

- ด ร ม	รม ฟซ	- ซ - ม	ฟซ - ฟ	- ฟ ซล	ดล ซฟ	- ล - -	ซ ฟ - -
		ร	ด			ซ ฟ	ม ร

(๔) แปร ๔ **ทำนองขัด**

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

๕.๑๐ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติเรื่อง “ลักษณะมือฆ้อง รูปประโยคทำนองต่างๆ”

รูปแบบทำนองเพลงที่เป็นลักษณะมือฆ้อง ในความหมายนี้ ทำนองในหนึ่งประโยคประกอบด้วย ๒วรรคทำนอง คือวรรคแรกและวรรคหลัง รูปแบบลักษณะมือฆ้องนี้ ในรูปแบบทำนองหนึ่งๆ โดยหลักการของดนตรีไทย สามารถสร้างแนวทำนองหลังให้แปรเปลี่ยนไป ระดับเสียงลูกตกที่เกิดจากการแปรเปลี่ยนนี้จึงมีความแตกต่างไป ลักษณะมือฆ้อง รูปประโยคทำนองต่างๆ มีดังนี้

๕.๑๐.๑ รูปแบบที่ ๑ วรรคแรกทำนองเหมือนกัน วรรคหลังทำนองแปรเปลี่ยนออกไป

- รำ – มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ลำ ลำ - ซำ	- ม - -	ร ร - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ
	ท	ล		ท ล	ซ	ล	

- รำ – มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ลำ ลำ - ซำ	- ร - ซ	- ลำ - ทำ	- ลำ - -	ทำ ทำ - ลำ
	ท	ล		ล		ท	

- รำ – มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ลำ ลำ - ซำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ซำ - -	ลำ ลำ - ซำ
	ท	ล		ท		ล	

- รำ – มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ลำ ลำ - ซำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ทำ - ลำ	- ซำ - ม
	ท	ล		ท		ล	ท

- รำ – มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ลำ ลำ - ซำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ซำ - ฟ	- ม - ร
	ท	ล		ท			

- รำ – มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ลำ ลำ - ซำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ซำ - ม	- ร - ด
	ท	ล		ท		ท	ล ซ

๕.๑๐.๒ รูปแบบที่ ๒ วรรคแรกทำนองเหมือนกัน วรรคหลังทำนองแปรเปลี่ยนออกไป

- รำ – ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- รำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ลำ ลำ - ซำ
	ซ	ล			ท	ล	

- รำ - ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- ซำ - ลำ	- ทำ - รำ	- มำ - รำ	- ทำ - ลำ
	ซ	ล					

- รำ - ทำ	- ลำ - -	ซำ ซำ - -	ลำ ลำ - ทำ	- - ทำ ทำ	- ลำ - ทำ	- ลำ - -	- ทำ - ทำ
	ซ	ล		ท		ท	

- ◌ำ - ◌ท	- ◌ล - -	◌ซ ◌ซ - -	◌ล ◌ล - ◌ท	- - ◌ล ◌ล	- ◌ซ - -	◌ล ◌ล - -	◌ท ◌ท - ◌ด
	ซ	ล		ล	ล	ท	

- ◌ำ - ◌ท	- ◌ล - -	◌ซ ◌ซ - -	◌ล ◌ล - ◌ท	- - ◌ซ ◌ซ	- ◌ล - ◌ท	- ◌ล - ท	- ◌ด - ◌ร
	ซ	ล		ซ			

- ◌ำ - ◌ท	- ◌ล - -	◌ซ ◌ซ - -	◌ล ◌ล - ◌ท	- ◌ท - -	◌ล ◌ล - -	◌ท ◌ท - -	◌ร ◌ร - ◌ม
	ซ	ล		ล	ท	ร	

- ◌ำ - ◌ท	- ◌ล - -	◌ซ ◌ซ - -	◌ล ◌ล - ◌ท	- ◌ร - ◌ท	- ◌ล - -	- ◌ซ - ◌ซ	- - - ฟ
	ซ	ล			ซ		

๕.๑๐.๓ รูปแบบที่ ๓ วรรคแรกทำนองเหมือนกัน วรรคหลังทำนองแปรเปลี่ยนออกไป

- - - ◌ด	- - ◌ำ ◌ำ	- - - ◌ม	- - ◌ำ ◌ำ	- ◌ม - ◌ม	- ◌ำ - -	◌ด ◌ด - -	◌ร ◌ร - ◌ม
	ร		ร	ซ	ด	ร	

- - - ◌ด	- - ◌ำ ◌ำ	- - - ◌ม	- - ◌ำ ◌ำ	- ◌ด - ◌ร	- ◌ม - ◌ม	- ◌ม - ◌ม	- ◌ม - ◌ร
	ร		ร		ซ	ล ซ	

- - - ◌ด	- - ◌ำ ◌ำ	- - - ◌ม	- - ◌ำ ◌ำ	- ◌ซ - ◌ด	- ◌ำ - ◌ม	- ◌ม - ◌ม	- ◌ำ - ◌ด
	ร		ร	ร		ซ	

- - - ◌ด	- - ◌ำ ◌ำ	- - - ◌ม	- - ◌ำ ◌ำ	- ◌ด - ◌ท	- ◌ด - ◌ร	- ◌ม - ◌ร	- ◌ด - ◌ท
	ร		ร				

- - - ◌ด	- - ◌ำ ◌ำ	- - - ◌ม	- - ◌ำ ◌ำ	- ◌ม - ◌ม	- ◌ำ - -	◌ด ◌ด - -	◌ท ◌ท - ◌ล
	ร		ร	ซ	ด	ท	

- - - ดำ	- - รำรำ	- - - มำ	- - รำรำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- ดำ - ทำ	- ลำ - ซำ
	ร		ร				

๕.๑๐.๔ รูปแบบที่ ๔ วรรคแรกทำนองเหมือนกัน วรรคหลังทำนองแปรเปลี่ยนออกไป

- - - ซำ	- - ลำลำ	- - - ทำ	- - ลำลำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ซำ - ฟ	- ม - ร
	ล		ล	ท			

- - - ซำ	- - ลำลำ	- - - ทำ	- - ลำลำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ซำ - -	ลำลำ – ซำ
	ล		ล	ท		ล	

- - - ซำ	- - ลำลำ	- - - ทำ	- - ลำลำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ทำ - ลำ	- ซำ - ม
	ล		ล	ท			ท

- - - ซำ	- - ลำลำ	- - - ทำ	- - ลำลำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ทำ - ลำ	- - ทำทำ
	ล		ล	ท			ท

- - - ซำ	- - ลำลำ	- - - ทำ	- - ลำลำ	- ทำ - ลำ	- ซำ - ม	- - ร ม	- ซำ - ลำ
	ล		ล		ท	ท	

- - - ซำ	- - ลำลำ	- - - ทำ	- - ลำลำ	- - ร ม	- ซำ - ลำ	- ซำ - ลำ	- ทำ - ดำ
	ล		ล	ท			

๕.๑๐.๕ รูปแบบที่ ๕ วรรคแรกทำนองเหมือนกัน วรรคหลังทำนองแปรเปลี่ยนออกไป

- - ร ม	ซำ ม - -	ทำ ทำ - -	ลำลำ - ซำ	- - ร ม	ซำ - ม ซำ	- - ซำ ลำ	ทำ - ลำ ทำ
ท	ร ท	ล		ท	ร	ร ม	ซำ

- - ร ม	ซำ ม - -	ม ร - -	ร ท - -	- - ล ท	- - ด ร	- ม - -	ร ด - -
ท	ร ท	ท ล	ล ซ	ซ	ล ท	ด ร ด	ทำ ลำ

- - ร ม	ซ ำ ม - -	ม ร - -	ร ท - -	- - ร ม	- - ซ ำ ล	ท ำ ล - -	ซ ำ ล - ซ ำ
ท	ร ท	ท ล	ล ซ	ท	ร ม	ซ ำ ม	ร

- - ร ม	ซ ำ ม - -	ม ร - -	ร ท - -	- - ร ม	- - ซ ำ ล	- ท ำ ล -	ท ำ ล - -
ท	ร ท	ท ล	ล ซ	ท	ร ม	ล ำ	ซ ำ ม

- - ร ม	ซ ำ ม - -	ม ร - -	ร ท - -	- - ร ม	- - ซ ำ ล	ท ำ ล - ล ำ	- - - -
ท	ร ท	ท ล	ล ซ	ท	ร ม	ซ ำ	ซ ำ ฟ ม ร

- - ร ม	ซ ำ ม - -	ม ร - -	ร ท - -	- - ร ม	- - ซ ำ ล	ท ำ ล - -	ซ ำ ม - -
ท	ร ท	ท ล	ล ซ	ท	ร ม	ซ ำ ม	ร ด

องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ พบว่า มีการแบ่งวิธีใช้มือฆ้องได้ ๓ ประเภท คือ การใช้มือฆ้องเพื่อฝึกทักษะปฏิบัติ การใช้มือฆ้องในเชิงทฤษฎี และการใช้มือฆ้องเพื่อแปรรูปแบบการบรรเลง โดยใช้รูปแบบการบันทึกโน้ตไทย การใช้มือฆ้อง การใช้ทำนองลักษณะต่างๆ พร้อมกับตัวอย่างโน้ตเพลงประกอบการอธิบายอย่างละเอียด องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ มีประเด็นสรุปตามข้อมูลที่นำเสนอ ดังนี้

(๑) รูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงไทย ตามระบบแยกมือปฏิบัติซ้าย – ขวา
(๒) การใช้มือฆ้องเพื่อฝึกทักษะปฏิบัติ
(๓) การใช้มือฆ้องในเชิงทฤษฎี
(๔) ลักษณะมือฆ้องประเภทมือฉาย
(๕) ลักษณะมือฆ้องประเภทกึ่งฉายกึ่งเก็บ
(๖) ทำนองกลุ่มประโยค
(๗) ทำนองเท่าเพลง
(๘) ทำนองเท่าฉาย
(๙) การแปรประโยคเพลง
(๑๐) ลักษณะมือฆ้อง รูปประโยคทำนองต่างๆ

บทที่ ๖
องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงโหมโรง และเพลงเรื่อง

ผลงานการประพันธ์เพลงเป็นผลสัมฤทธิ์ขององค์ความรู้ ที่ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ แสดงออกมาในรูปของบทเพลงไทย สารัตถะที่ประกอบกันเข้าเป็นบทเพลง ได้แก่ สมุฏฐานทำนองเพลง โครงสร้างเพลงไทยประเภทเพลงเรื่อง และเพลงโหมโรง การสร้างสรรค์จินตนาการ และอารมณ์เพลง ที่เกิดจากหลักวิชาการประพันธ์เพลง ผลสัมฤทธิ์ขององค์ความรู้ดังกล่าวจึงเป็นผลสำเร็จรูปที่ปรากฏในบทเพลงแต่ละเพลง

ผู้วิจัยนำเสนอตามข้อมูลองค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงของนายพินิจ ฉายสุวรรณ โดยนำเสนอประวัติเพลงอย่างสังเขป พร้อมโน้ตเพลงบางส่วนที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ คือ

(๑) ประเภทเพลงโหมโรง จำนวน ๖ เพลง

(๒) ประเภทเพลงเรื่อง จำนวน ๑ เพลง



ภาพที่ ๖.๑ วงปี่พาทย์ไม้แข็งขณะบรรเลงเพลงโหมโรง ในพิธีไหว้ครู
ที่บ้านนายพินิจ ฉายสุวรรณ วันพฤหัสบดีที่ ๓๐ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๒

๖.๑ ประเภทเพลงโหมโรง

๖.๑.๑ เพลงโหมโรงกราวใน

เพลงโหมโรงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทกราว จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครฝ่ายยักษ์ มีอัตรา ๒ ชั้นใช้ประกอบการยกทัพตรวจพลของกองทัพฝ่ายลงกาที่เป็นตัวละครฝ่ายยักษ์ ลักษณะทำนองแสดงความองอาจ สง่างาม กระฉับกระเฉง และฮึกเหิม โบราณาจารย์ได้บรรจุเพลงกราวรำไว้เป็นเพลงอันดับที่ ๑๗ ในเพลงชุดโหมโรงเย็น โดยแฝงความหมายถึงการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่ายอสูร เช่น ท้าวกุเวรเวสสุวรรณ เป็นต้น

เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๗ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำเพลงกราวใน ๒ ชั้น ในเพลงชุดโหมโรงเย็นมาแต่งขยายและปรับปรุงทางเพลงให้มีลูกล้อลูกขัดตามแบบของโหมโรงเสภาและแทรกเดี่ยวเครื่องมือต่างๆไว้ในเพลง สำหรับใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรง

เพลงโหมโรงกราวใน (๑)

นายพินิจ ฉายสุวรรณ



เพลงโหมโรงกราวใน (๒)



เพลงโหมโรงกราวใน (๓)



เพลงโหมโรงกราวใน (๔)



เพลงโหมโรงกราวใน (๕)



เพลงโหมโรงกราวใน (๖)



เพลงโหมโรงกราวใน (๗)



เพลงโหมโรงกราวใน (๘)



เพลงโหมโรงกราวใน (๕)



เพลงโหมโรงกราวใน (๑๐)



เพลงโหมโรงกราวใน (๑๑)



เพลงโหมโรงกราวใน (๑๒)



เพลงโหมโรงกราวใน (๑๓)



เพลงโหมโรงกราวใน (๑๔)



เพลงโหมโรงกราวใน (๑๕)





ภาพที่ ๖.๒ นายไพฑูรย์ เฉยเจริญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ขณะบรรเลงระนาดทุ้ม
ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ณ บ้านนายพินิจ ฉายสุวรรณ

๖.๑.๒ เพลงโหมโรงกรุงเทพมหานคร

เพลงโหมโรงกรุงเทพมหานคร เป็นเพลงประเภทโหมโรงเสภา ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี ๒ ท่อน ท่อนละ ๔ จังหวะ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๑ นายพินิจ ฉายสุวรรณนำทำนองเพลงเทวาประสิทธิ์ ๒ ชั้น มาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น เพื่อบรรเลงในงานมหกรรมดนตรีไทยระดับประถมศึกษาของโรงเรียนในสังกัดกรุงเทพมหานคร

เพลงโหมโรงกรุงเทพมหานคร (๑)



เพลงโหมโรงกรุงเทพมหานคร (๒)



๖.๑.๓ เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก

เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก เป็นเพลงประเภทโหมโรงเสภา หน้าทับปรบไก่ นายพินิจ ฉายสุวรรณได้นำเพลงตระทำนองหนึ่งมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น ตามโครงสร้างของเพลงโหมโรงเสภา นำออกบรรเลงครั้งแรกทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง ๑๑ กรมประชาสัมพันธ์ เนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทรงครองสิริราชสมบัติครบ ๕๐ พรรษา เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๙

เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก (๑)



เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก (๒)



เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก (๓)



เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก (๔)



เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก (๕)



เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก (๖)



เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก (๗)



๖.๑.๔ เพลงโหมโรงเทพเวหา

เพลงโหมโรงเทพเวหา เป็นเพลงโหมโรงเสภา ทำนองเดิมในอัตรา ๒ ชั้น คือ เพลงเหาะ เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับการเหาะเหินเดินอากาศของตัวละคร มี ๒ ท่อน ท่อนละ ๔ จังหวะ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๗ นายพินิจ ฉายสุวรรณ นำทำนองมาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น เพื่อบรรเลงเป็นเพลงโหมโรง เรียกชื่อเพลงใหม่ว่า “โหมโรงเทพเวหา”

เพลงโหมโรงเทพเวหา (๑)



เพลงโหมโรงเทพเวหา (๒)



เพลงโหมโรงเทพเวหา (๓)



เพลงโหมโรงเทพเวหา (๔)



เพลงโหมโรงเทพเวหา (๕)



เพลงโหมโรงเทพเวหา (๖)



๖.๑.๕ เพลงโหมโรงมหาราชินี

เพลงโหมโรงมหาราชินี เป็นเพลงโหมโรงเสภา เมื่อ พ.ศ.๒๕๓๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองเพลงตระทำนองหนึ่งมาเป็นเค้าโครงในการแต่ง เพื่อนำออกบรรเลงเนื่องในวโรกาสที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ ๖๐ พรรษา ในปี พ.ศ. ๒๕๓๕

เพลงโหมโรงมหาราชินี (๑)



เพลงโหมโรงมหาราชินี (๒)



เพลงโหมโรงมหาราชินี (๓)



เพลงโหมโรงมหาราชินี (๔)



เพลงโหมโรงมหาราชินี (๕)



เพลงโหมโรงมหาราชินี (๖)



เพลงโหมโรงมหาราชินี (๗)



๖.๑.๖ เพลงโหมโรงร่มเกล้า

เพลงโหมโรงร่มเกล้า เป็นเพลงที่นายพินิจ ฉายสุวรรณแต่ง โดยนำทำนองของเพลงที่มีความหมายมงคล ๕ เพลง มาเป็นสมุฏฐานในการแต่ง คือเพลง สาธุการ ตระพระประคนธรรพ ตระมารละม่อม สรรเสริญพระบารมี และสดุดีมหาราชา มีโครงสร้างการแต่งตามแนวของเพลงโหมโรงเสภา เพลงนี้มีความยาว ๙ จังหวะ ท่านแต่งเพลงนี้เพื่อน้อมถวายเป็นราชสักการะแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช เนื่องในวโรกาสที่ทรงเจริญพระชนมายุครบ ๖๐ พรรษา เมื่อวันที่ ๕ ธันวาคม ๒๕๓๐

เพลงโหมโรงร่มเกล้า (๑)



เพลงโหมโรงร่มเกล้า (๒)



เพลงโหมโรงร่มเกล้า (๓)



เพลงโหมโรงร่มเกล้า (๔)



๖.๒ ประเภทเพลงเรื่อง

๖.๒.๑ เพลงเรื่องพระทอง

เพลงพระทอง ๒ ชั้น ทำนองเก่าสมัยอยุธยา มีท่อนเดียว ปรากฏชื่ออยู่ในตำรา เพลงมโหรีซึ่งต้นฉบับเป็นลายมือเขียนครั้งรัชกาลที่ ๓ อยู่ในเพลงยาวตำรามโหรี ของ เจ้าพระยาพระคลัง (หน) และอยู่ในเพลงชุดระบำสี่บท มี ๔ เพลง โดยมีเพลงพระทองเป็นเพลงแรก คือ พระทอง เบ้าหลุด สระบุหร่ง และบะหลิ่ม เพลงชุดระบำสี่บทนี้ใช้เป็นระบำเบิกโรง และแทรกอยู่ในการแสดงโขนละคร นายพินิจ ฉายสุวรรณได้นำทำนองมาเรียบเรียงเป็นเพลงเรื่อง โดยมีโครงสร้างของเพลง คือ เพลงพระทอง ๓ ชั้นเที่ยวแรก และเที่ยวกลับ เพลงเร็ว (ไม่ระบุชื่อ) ๖ ท่อน เพลงฉิ่ง เพลงเร็ว ต่อด้วยเพลงอะหวังชั้นเดียว เพลงใบ้นอนฝันชั้นเดียว ออกลูกหมด

เพลงเรื่องพระทอง (๑)

นายพินิจ ฉายสุวรรณ



เพลงเรื่องพระทอง (๒)



เพลงเรื่องพระทอง (๓)



เพลงเรื่องพระทอง (๔)



เพลงเรื่องพระทอง (๕)



เพลงเรื่องพระทอง (๖)



เพลงเรื่องพระทอง (๗)



เพลงเรื่องพระทอง (๘)



เพลงเรื่องพระทอง (๕)



เพลงเรื่องพระทอง (๑๐)



บทที่ ๗
องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงสำเนียงไทย

องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงของของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่แสดงออกมาในรูปของบทเพลงไทย ท่านได้สร้างผลงานการประพันธ์ไว้จำนวนมาก ในงานวิจัยนี้ได้นำเสนอเพลงไทยจำนวนหนึ่ง มีทำนองเพลงที่ท่านได้นำเพลงสมุฏฐานมาจากเพลงไทยอัตรา ๒ ชั้นของเก่า เพลงที่นำมาจากเพลงไทยสากล และเพลงที่ท่านจินตนาการโดยอิสระ นำมาแต่งในรูปแบบการขยายทำนอง และแต่งตัดทำนอง ซึ่งเป็นไปตามหลักวิชาการประพันธ์เพลงไทย ในบทนี้นำเสนอในส่วนของประเภทเพลงสำเนียงไทย จำนวน ๑๕ เพลง ดังนี้




ภาพที่ ๗.๑ พิธีไหว้ครูดนตรีที่บ้านของนายพินิจ ฉายสุวรรณ
เมื่อวันพฤหัสบดีที่ ๓๐ เมษายน ๒๕๕๒ อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

๗.๑ เพลงกบเต้นเฉา

เพลงกบเต้น ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า มี ๒ ท่อน เพลงนี้รวมอยู่ในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำเพลงนี้มาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดลงเป็นชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเฉา เมื่อเดือนกันยายน พ.ศ. ๒๕๓๗ เพลงนี้ท่านได้ส่งเข้าประกวดแสงทิพย์ ประลองปี่พาทย์ ครั้งที่ ๑ มหาวิทยาลัยมหิดลร่วมกับกลุ่มสุราทิพย์จัดขึ้น เมื่อวันที่ ๗ ธันวาคม ๒๕๓๗ ได้รับรางวัลที่ ๓

เพลงกบเต้นเฉา (๑)



เพลงกบเต้นเถา (๒)



เพลงกบเต้นเฉา (๓)



เพลงกบเต้นเถา (๔)



เพลงกบเต้นเถา (๕)



เพลงกบเต้นเถา (๖)



เพลงกบเต้นเถา (๗)



เพลงกบเต้นเถา (๘)



เพลงกบเต้นเฉา (๕)



เพลงกบเต้นเถา (๑๐)



เพลงกบเต้นเถา (๑๑)



เพลงกบเต้นเถา (๑๒)



เพลงกบเต้นเถา (๑๓)



เพลงกบเต้นเถา (๑๔)



เพลงกบเต้นเถา (๑๕)



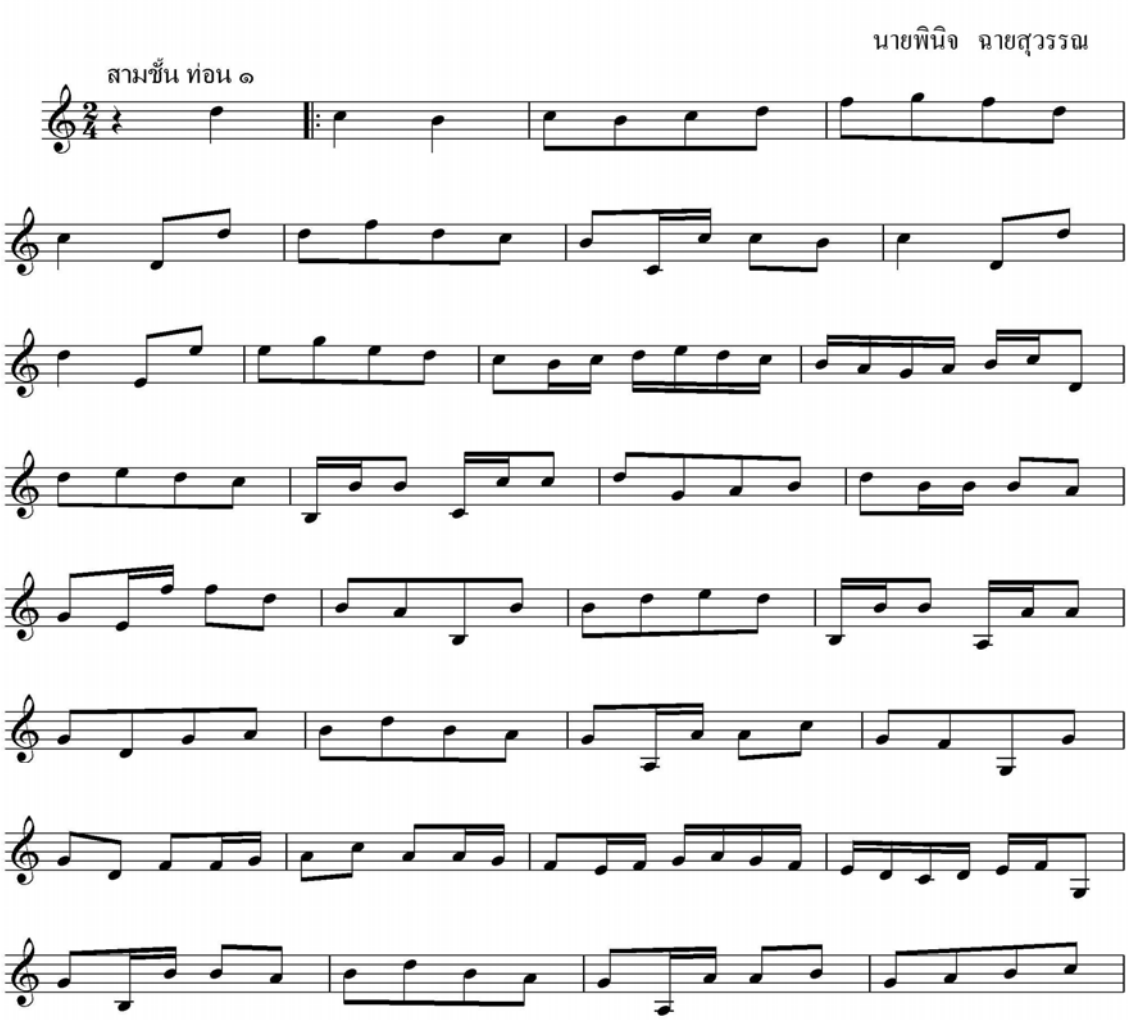
เพลงกบเต้นเถา (๑๖)



๗.๒ เพลงกรรแสงสวาทเถา

เพลงกรรแสงสวาทเป็นเพลงท่อนเดียว ๘ จังหวะ นายพินิจ ฉายสุวรรณ แต่งทำนองเพลงนี้ใหม่ทั้งหมดจนครบเป็นเพลงเถา ทั้งทางเครื่อง ทางร้องและบทร้อง โดยนายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้ยึดแนวเพลงโบราณบางเพลงเป็นแนวในการแต่ง เพลงนี้ได้ส่งเข้าประกวดการแต่งเพลงไทย ชิงรางวัลพิณทองของธนาคารกสิกรไทย เมื่อวันที่ ๒๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๒๕ ได้รับรางวัลที่๓ สำหรับชื่อของเพลงนี้เดิมใช้ว่ากันแสงสวาท โดยคำว่ากันแสงมีความหมายว่า ร้องไห้ ผู้แต่งจึงเปลี่ยนมาใช้คำว่ากรรแสงซึ่งมีความหมายว่า “ผ้าสไบ”

เพลงกันแสงสวาทเถา (๑)



เพลงกันแสงสวาทเถา (๒)



เพลงกันแสงสวาทเถา (๓)



เพลงกันแสงสวาทเถา (๔)



เพลงกันแสงสวาทเถา (๕)



เพลงกันแสงสวาทเถา (๖)



เพลงกันแสงสวาทเถา (๗)



๗.๓ เพลงโคมทองเถา

เพลงโคมทองเถา เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มี ๒ ท่อน ท่อนละ ๔ จังหวะ แต่ละท่อนมีทำนองเที่ยวเปลี่ยน เมื่อ พ.ศ.๒๕๔๑ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้แต่งขึ้นโดยจินตนาการถึงการจุดเทียนเล่นไฟในเดือนสิบสอง เริ่มด้วยการแต่งทำนอง ๒ ชั้นขึ้นก่อน จากนั้นท่านจึงแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงโคมทองเถา (๑)



เพลงโคมทองเถา (๒)



เพลงโคมทองเถา (๓)



เพลงโคมทองเถา (๔)



เพลงโคมทองเถา (๕)



เพลงโคมทองเถา (๖)



เพลงโคมทองเถา (๗)



๗.๔ เพลงจำปาทองเทศเถา

จำปาทองเทศ ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ มีท่อนเดียว ๔ จังหวะ ใช้ประกอบการแสดงละคร และประกอบบทร้องมโหรี เมื่อวันที่ ๑๗ ตุลาคม ๒๕๒๖ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองเพลงจำปาทองเทศ ๒ ชั้นมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว พร้อมทั้งแต่งเที่ยวเปลี่ยน หางเพลง และเดี่ยว นำทำนองทุกส่วนมาเรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงจำปาทองเทศเถา (๑)



เพลงจำปาทองเทศเถา (๒)



เพลงจำปาทองเทศเถา (๓)



เพลงจำปาทองเทศเถา (๔)



เพลงจำปาทองเทศเถา (๕)



เพลงจำปาทองเทศเถา (๖)



เพลงจำปาทองเทศเถา (๓)



เพลงจำปาทองเทศเถา (๘)



๗.๕ เพลงทองย่อนเถา

เพลงทองย่อน ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา เพลงหน้าทับปรบไก่ มี ๒ ท่อน เพลงนี้รวมอยู่ในเพลงช้าเรื่อง เต่ากินผักบุ้ง และเรียบเรียงอยู่ในเพลงตับมโหรี ภายหลังมีผู้นิยมนำไปบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร จนแพร่หลาย เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณ พิจารณาว่าเพลงทองย่อนนี้มีจังหวะน้อย บรรเลงรับ-ร้องทีละท่อนฟังแล้วเหมือนว่ากลอนเพลงยังค้างอยู่ ทำให้ทำนองขาดความไพเราะ จึงนำทำนองท่อน ๑ และ ๒ รวมกันเข้าเป็นท่อนเดียวกัน จากนั้นจึงแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้นและแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว พร้อมทั้งแต่งเที่ยวกลับ เรียบเรียงเป็นเพลงเถา สำเร็จเมื่อวันที่ ๘ สิงหาคม ๒๕๒๕

เพลงทองย่อนเถา (๑)



เพลงทองย่อนเถา (๒)



เพลงทองย่อนเถา (๓)



เพลงทองย่อนเถา (๔)



๗.๖ เพลงเทพประสาทพรเถา

เพลงเทพประสาท ๒ ชั้น เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มีท่อนเดียว ๔ จังหวะ นายไสว ตาตะวาทิต นักดนตรีวงกรุงเทพมหานคร ได้ต่อเพลงนี้ให้แก่ศิลปินดนตรีในวงสำหรับใช้บรรเลงเพื่อเป็นเพลงอำนวยพรต่างๆ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำเพลงเทพประสาทมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา เรียกชื่อเพลงใหม่ว่า เพลงเทพประสาทพร

เพลงเทพประสาทพรเถา (๑)



เพลงเทพประสาทพรเถา (๒)



เพลงเทพประสาทพรเถา (๓)



เพลงเทพประสาทพรเถา (๔)





ภาพที่ ๗.๒ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ขณะกำลังต่อเพลงให้นักศึกษา
เมื่อวันที่ ๙ สิงหาคม ๒๕๔๕

๗.๗ เพลงไทยรำลึกเถา

เพลงไทยรำลึกเถา เป็นเพลงที่มี ๒ ท่อน ๔ จังหวะ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองต้นตระกูลไทย มาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดลงเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงไทยรำลึกเถา (๑)



เพลงไทยรำลึกเถา (๒)



เพลงไทยรำลึกเถา (๓)



เพลงไทยรำลึกเถา (๔)



เพลงไทยรำลึกเถา (๕)



เพลงไทยรำลึกเถา (๖)



เพลงไทยรำลึกเถา (๗)



เพลงไทยรำลึกเถา (๘)



๗.๘ เพลงนเรศชนช้างเถา

เพลงนเรศชนช้าง ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี ๒ ท่อน นายพินิจ ฉายสุวรรณ นำทำนองในอัตรา ๒ ชั้นมาแต่งปรับแนวเพลง จากนั้นจึงแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา เสร็จเมื่อวันอาทิตย์ที่ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๓

เพลงนเรศชนช้างเถา (๑)



เพลงนเรศชนช้างเถา (๒)



เพลงนเรศชนช้างเถา (๓)



เพลงนเรศชนช้างเถา (๔)



๗.๕ เพลงประทีปอับแสงเถา

เพลงประทีปอับแสงเถา เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ นายพินิจ ฉายสุวรรณ แต่งเพลงนี้ขึ้นจากจินตนาการโดยไม่มีเค้าโครงจากทำนองใด การแต่งท่านมีจินตนาการถึงความรุ่งโรจน์ของสรรพสิ่งที่เกิดมีขึ้น แต่เมื่อถึงเวลาหนึ่งสรรพสิ่งทั้งปวงก็ถึงกาลสิ้นสุดและอับแสงลง

เพลงประทีปอับแสง (๑)



เพลงประทีปอับแสง (๒)



เพลงประทีปอับแสง (๓)



เพลงประทีปอับแสง (๔)



เพลงประทีปอับแสง (๕)



เพลงประทีปอับแสง (๖)



เพลงประทีปอับแสง (๗)



เพลงประทีปอับแสง (๘)



๗.๑๐ เพลงปี่นสยามเถา

เพลงปี่นสยามเถา เป็นเพลงที่นายพินิจ ฉายสุวรรณ แต่งขึ้นจากจินตนาการโดยรำลึกถึงพระบารมีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช พระองค์ผู้ทรงเป็นที่รักและทรงเป็นปี่นเกล้าของชาวสยาม

เพลงปี่นสยามเถา (๑)



เพลงปี่นสยามเถา (๒)



เพลงปี่นสยามเถา (๓)



เพลงปี่นสยามเถา (๔)



เพลงปี่นสยามเถา (๕)



เพลงจิ่นสยามเถา (๖)



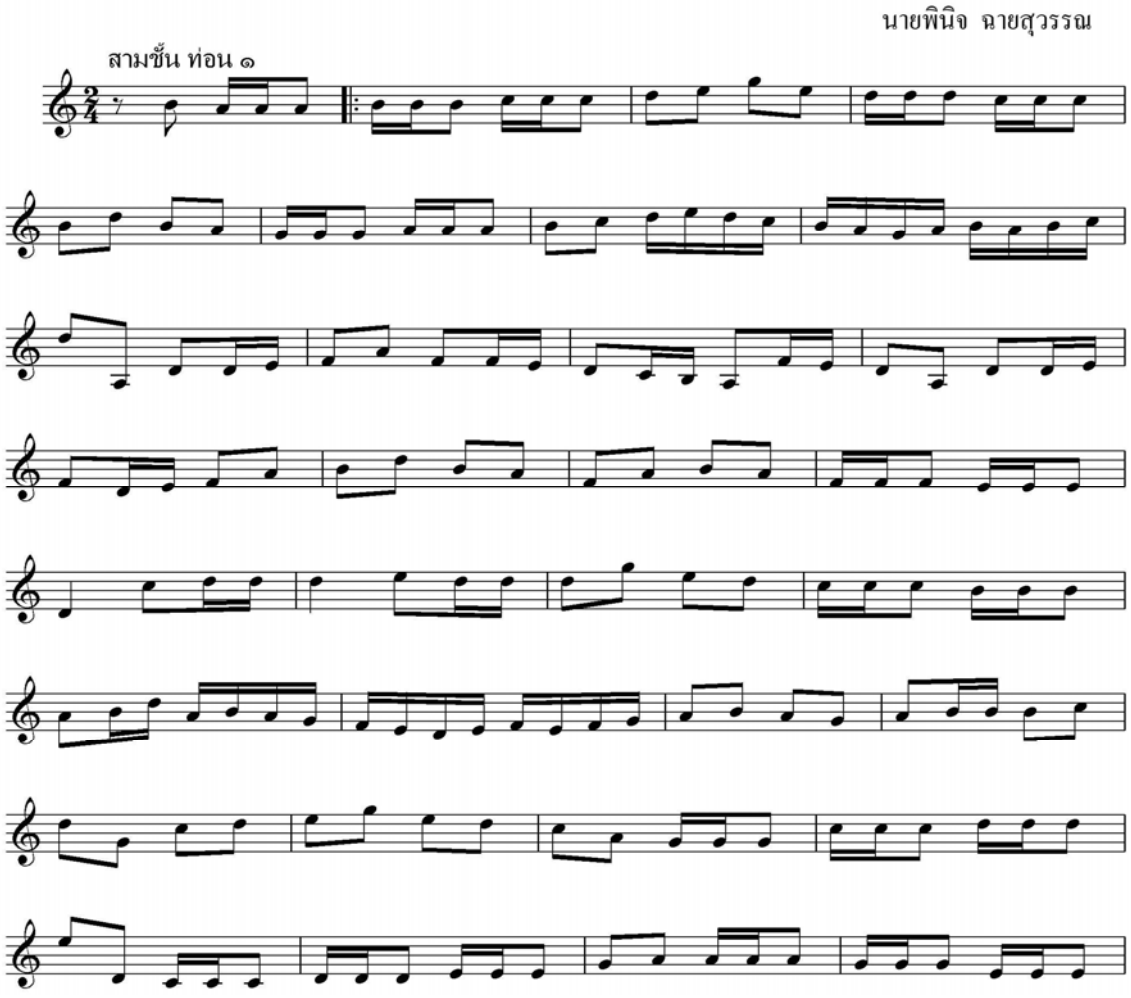
เพลงปี่นสยามเถา (๗)



๗.๑๑ เพลงเพราะสำเนียงเถา

เพลงเพราะสำเนียง ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มีท่อนเดียว ๔ จังหวะ ในช่วงสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ศิลปินลิเกนิยมนำมาขับร้องในการแสดงลิเก เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณได้นำทำนองมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงเพราะสำเนียงเถา (๑)



เพลงเพราะสำเนียงเถา (๒)



เพลงเพราะสำเนียงเถา (๓)



เพลงเพราะสำเนียงเถา (๔)



๗.๑๒ เพลงสร้อยมยุเรศเถา

เพลงสร้อยมยุเรศ เป็นเพลงใหม่ที่นายพินิจ ฉายสุวรรณ แต่งขึ้นเพื่อส่งเข้าประลองปี่พาทย์ ในงาน “แสงทิพย์ประลองปี่พาทย์” ครั้งที่ ๒ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จัดขึ้นระหว่างวันที่ ๑-๓ พฤศจิกายน ๒๕๓๙ ในนามของวงสมพล มันเทศ เพลงนี้กำกับด้วยหน้าทับปรบไก่มีท่อนเดียว และมีเที่ยวเปลี่ยน

เพลงสร้อยมยุเรศเถา (๑)



เพลงสร้อยมยุเรศเถา (๒)



เพลงสร้อยมยุเรศเถา (๓)



เพลงสร้อยมยุเรศเถา (๔)



เพลงสร้อยมยุเรศเถา (๕)



เพลงสร้อยมยุเรศเถา (๖)



เพลงสร้อยมยุเรศเถา (๗)



เพลงสร้อยมยุเรศเถา (๘)





ภาพที่ ๗.๓ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ขณะทำพิธีเจิมหน้าให้นายกฤษฎ์ เลกะกุล
ศิษย์ดนตรีคนหนึ่งของท่าน ในพิธีไหว้ครูดนตรี

๗.๑๓ เพลงสิงโตเล่นหางเถา

เพลงสิงโตเล่นหาง ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี ๒ ท่อน ท่อนละ ๔ จังหวะ นิยมใช้ขับร้องประกอบการแสดงโขน ละคร เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองเพลงสิงโตเล่นหาง ๒ ชั้น มาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดลงเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงสิงโตเล่นหางเถา (๑)



เพลงสิงโตเล่นหางเถา (๒)



เพลงสิงโตเล่นหางเถา (๓)



เพลงสิงโตเล่นหางเถา (๔)



เพลงสิงโตเล่นหางเถา (๕)



เพลงสิงโตเล่นหางเถา (๖)



เพลงสิงโตเล่นหางเถา (๗)



๗.๑๔ เพลงหงส์ร่อนเถา

เพลงหงส์ร่อน ๒ ชั้น ชื่อเดิมคือเพลงแว่นทอง มีทำนองแตกต่างไปจากเพลงหงส์ร่อนซึ่งเป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ที่ปรากฏอยู่ในเพลงมอญ ๔๘ เพลง และที่อยู่นอกเรื่องเพลงตับมโหรีโบราณ สำหรับเพลงหงส์ร่อนที่มีชื่อเดิมว่าแว่นทองนี้ มีท่อนเดียว ๕ จังหวะ นายพินิจ ฉายสุวรรณต่อเพลงนี้มาจากนายมาก (ไม่ทราบนามสกุล) นักดนตรีตำบลบ้านอิฐ อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง ต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๑ ท่านจึงได้นำทำนองมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา เรียกชื่อเพลงใหม่ว่า “หงส์ร่อน”

เพลงหงส์ร่อนเถา (๑)



เพลงหงส์ร่อนเถา (๒)



เพลงหงส์ร่อนเถา (๓)



เพลงหงส์ร่อนเถา (๔)



๗.๑๕ เพลงหนีเสือเถา

เพลงหนีเสือ ๒ ชั้น และชั้นเดียว เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มีท่อนเดียว ๖ จังหวะ ใช้ประกอบการแสดงละคร และบรรจุในเพลงตับต่างๆ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองเพลงหนีเสือ ๒ ชั้น มาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียวใหม่ พร้อมเทียวกลับ เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงหนีเสือเถา (๑)



เพลงหนีเสือเถา (๒)



เพลงหนีเสือเถา (๓)



เพลงหนีเสือเถา (๔)



เพลงหนีเสือเถา (๕)



เพลงหนีเสือเถา (๖)



เพลงหนีเสือเถา (๗)



บทที่ ๘
องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงไทยสำเนียงแขก จีน ลาว

องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงที่นายพินิจ ฉายสุวรรณได้สร้างสรรค์ขึ้น เป็นผลงานด้านศิลปะดนตรีไทย นอกจากเพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงเถาที่เป็นเพลงสำเนียงไทยแล้ว ท่านยังได้ประพันธ์เพลงสำเนียงภาษาไว้อีกหลายเพลง ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยนำเสนอองค์ความรู้ที่เกิดจากการประพันธ์เพลงสำเนียงแขก สำเนียงจีน และสำเนียงลาว ดังนี้



ภาพที่ ๘.๑ นายพินิจ ฉายสุวรรณ และนายสำราญ เกิดผล
สองศิลปินแห่งชาติ เมื่อวันพฤหัสบดีที่ ๓๐ เมษายน ๒๕๕๒

๘.๑ เพลงสดายงแปลงเถา ทางกรอ

เพลงสดายงแปลง ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มีสำเนียงแขก มีท่อนเดียว ๔ จังหวะ เมื่อวันที่ ๙ มกราคม พ.ศ. ๒๕๑๔ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้นโดยแต่งให้ทำนองเที่ยวแรกเป็นทางเก็บ เที่ยวเปลี่ยนเป็นทางกรอ ในอัตรา ๒ ชั้นแต่งเที่ยวกลับเพิ่ม พร้อมทั้งแต่งตัดในอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา สำหรับโน้ตเพลงสดายงแปลงเถาที่นำเสนอนี้คือ ทำนองเพลงทางกรอ

เพลงสดายงแปลงเถา ทางกรอ (๑)



เพลงสดายงแปลงเถา ทางกรอ (๒)



เพลงสดายงแปลงเถา ทางกรอ (๓)



เพลงสดายงแปลงเถา ทางกรอ (๔)



๘.๒ เพลงสดายงแปลงเถา ทางเก็บ

เพลงสดายงแปลงเถา ทางเก็บ เป็นทางเพลงของเพลงสดายงแปลงที่นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้แต่งขึ้น เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๔ ในอัตรา ๓ ชั้น มีเที่ยวกลับ ส่วน ๒ ชั้น และชั้นเดียวไม่มีเที่ยวกลับ โน้ตเพลงสดายงแปลงเถาทำนองทางเก็บ มีดังนี้

เพลงสดายงแปลงเถา ทางเก็บ (๑)



เพลงสดายงแปลงเถา ทางเก็บ (๒)



เพลงสดายงแปลงเถา ทางเก็บ (๓)



๘.๓ เพลงอิเหนาแปลงเถา

เพลงอิเหนาแปลง ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มีท่อนเดียว นิยมใช้ประกอบ การแสดงละครและลิเก ทำนองเพลงในอัตรา ๒ ชั้นนี้ เมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๕๒๖ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้ต่อทำนองเพลงนี้จากนายสกล แก้วเพ็ญกาศ ต่อมาจึงได้นำทำนองมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เพลงในอัตรา ๓ ชั้น และ ๒ ชั้น แต่งทำนองเที่ยวเปลี่ยนและเรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงอิเหนาแปลงเถา (๑)



เพลงอิเหนาแปลงเถา (๒)



เพลงอิเหนาแปลงเถา (๓)



เพลงอิเหนาแปลงเถา (๔)



๘.๔ เพลงขิมกลางเถา

เพลงขิมกลาง ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับสองไม้ สำเนียงจีน รวมอยู่ในเพลงเรื่องอาเฮีย เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองเพลงขิมกลางมาปรับปรุงให้เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ จากนั้นจึงแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียวเรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงขิมกลางเถา (๑)



เพลงขิมกลางเถา (๒)



เพลงชิมกลางเถา (๓)



เพลงขิมกลางเถา (๔)



เพลงขิมกลางเถา (๕)



เพลงขิมกลางเถา (๖)



เพลงชิมกลางเถา (๗)



๘.๕ เพลงอากู๋ ๓ ชั้น

เพลงอากู๋ ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า สำเนียงจีน มี ๓ ท่อน ท่อนละ ๔ จังหวะ ช่วงท้ายของท่อน ๓ มีสร้อยทำนอง นายพินิจ ฉายสุวรรณ ต่อเพลงอากู๋ ๒ ชั้นซึ่งอยู่ในเพลงเรื่องอาเฮียจากนายสว่าง มะลิทอง ต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ ท่านจึงได้นำเพลงอากู๋ ๒ ชั้นที่ต่อนี้มาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น พร้อมแต่งเที่ยวเปลี่ยน

เพลงอากู๋ 3 ชั้น (๑)



เพลงอาถู่ 3 ชั้น (๒)



เพลงอาถู่ 3 ชั้น (๓)



เพลงอาถู่ 3 ชั้น (๔)



เพลงอาถู่ 3 ชั้น (๕)



เพลงอาถู 3 ชั้น (๖)



๘.๖ เพลงลาวกระแตเถา

เพลงกระแตเล็ก ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า สำเนียงลาว นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองเพลงนี้มาแต่งขยายเป็นเพลงอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงลาวกระแตเถา (๑)



เพลงลาวกระแตเถา (๒)



เพลงลาวกระแตเถา (๓)



เพลงลาวกระแตเถา (๔)



เพลงลาวกระแตเถา (๕)



เพลงลาวกระแตเถา (๖)





ภาพที่ ๘.๒ บริเวณบ้านพักของนายพินิจ ฉายสุวรรณ
อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

๘.๗ เพลงลาวสมเด็จเถา

เพลงลาวสมเด็จ ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า สำเนียงลาว มีท่อนเดียว เพลงนี้รวมอยู่ในเพลงเรื่องลาวสมเด็จ นิยมบรรเลงในวงปี่พาทย์ และวงเครื่องสายมาแต่โบราณ ต่อมามีผู้นำไปบรรเลงประกอบการแสดงละคร เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองลาวสมเด็จ ๒ ชั้น มาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงลาวสมเด็จเถา (๑)



เพลงลาวสมเด็จเถา (๒)



เพลงลาวสมเด็จเถา (๓)



เพลงลาวสมเด็จเถา (๔)



เพลงลาวสมเด็จเถา (๕)



บทที่ ๕

องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงไทยสำเนียงพม่า มอญ

องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงประเภท เพลงไทยสำเนียงพม่า มอญ เป็นผลงานการสร้างสรรค์เช่นเดียวกับเพลงประเภทสำเนียงไทย และสำเนียงภาษาอื่นๆ ซึ่งตามหลักวิชาการดนตรีไทยแล้ว รูปแบบและประเภทของเพลง ได้สะท้อนแนวความคิดของการสร้างสรรค์ ความเข้าใจต่อกลุ่มชนชาติพันธุ์ต่างๆ ที่อยู่ร่วมกันหรือมีความสัมพันธ์กัน โดยกระบวนความคิดในการสื่อทำนองเพลงออกมาเป็นสำเนียงเพลง นักดนตรีไทยทั้งในอดีตและปัจจุบันจึงสืบทอดหลักวิชาการประพันธ์เพลงต่อกันมา นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นศิลปินดนตรีท่านหนึ่งที่ได้เรียนรู้หลักวิชาการดังกล่าว ท่านจึงได้แสดงความรอบรู้และความเชี่ยวชาญ ประพันธ์เพลงไทยสำเนียงภาษาต่างๆ ไว้จำนวนมาก สำหรับเพลงไทยประเภทสำเนียงพม่า และสำเนียงมอญ ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนำเสนอองค์ความรู้บางส่วนที่เกิดจากการประพันธ์เพลงของท่าน ดังนี้



ภาพที่ ๕.๑ เอกสารส่วนหนึ่งที่นายพินิจ ฉายสุวรรณ
ได้บันทึกข้อเขียน โน้ตเพลง และมอบให้ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์องค์ความรู้

๕.๑ เพลงเก้าทัพเถา

เพลงเก้าทัพ ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า สำเนียงพม่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี ๒ ท่อน ท่อน ๑ มี ๔ จังหวะ ท่อน ๒ มี ๕ จังหวะ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ต่อทำนองเพลงนี้ให้นายรวม พรหมบุรี ต่อมานายบุญยงค์ เกตุคง ได้เพลงนี้จากนายรวม พรหมบุรี เป็นโน้ตสากล และมอบให้นายพินิจ ฉายสุวรรณ เมื่อวันที่ ๒๕ สิงหาคม ๒๕๒๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณได้นำทำนองเพลงเก้าทัพทั้ง ๒ ท่อน คือ ท่อนแรกจำนวน ๔ จังหวะ ท่อน ๒ จำนวน ๕ จังหวะรวมเข้าด้วยกัน เป็นเพลง ๙ จังหวะ สอดคล้องกับชื่อของเพลงเก้าทัพ จากนั้นได้นำเพลงอะแซ หวุ่นกี้ ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาเป็นแนวทางในการแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงเก้าทัพเถา (๑)



เพลงเก้าทัพเถา (๒)



เพลงเก้าทัพเถา (๓)



เพลงเก้าทัพเถา (๔)



๕.๒ เพลงพม่าชมเดือนเถา

เพลงพม่าชมเดือน ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า มีท่อนเดียว อัตราความยาว ๔ จังหวะ เป็นเพลงของละครร้อง มีชื่อว่าเพลง “อ้ายอียอ” ทำนองเพลงมีสำเนียงพม่า นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองเพลงมาแต่งขยายขึ้นเป็น ๓ ชั้นและแต่งตัดลงเป็นชั้นเดียว พร้อมทั้งแต่งเที่ยวกลับไว้ครบตลอดทั้งเถา สำเร็จเมื่อวันที่ ๒๔ กันยายน ๒๕๒๑ เพื่อนำไปบรรเลงประกวดในงานไหว้ครูของชมรมสงเคราะห์สหายศิลปินที่วัดพระพิเรนทร์ เขตวรจักร กรุงเทพมหานคร เพลงนี้คณะกรรมการตัดสินได้รับรางวัลศิรษะครู ๑ ศิรษะ

เพลงพม่าชมเดือนเถา (๑)



เพลงพม่าชมเดือนเถา (๒)



เพลงพม่าชมเดือนเถา (๓)



เพลงพม่าชมเดือนเถา (๔)



เพลงพม่าชมเดือนเถา (๕)



เพลงพม่าชมเดือนเถา (๖)



๕.๓ เพลงช่อลูกหว้าเถา

เพลงช่อลูกหว้า ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า สำเนียงมอญ ใช้ประกอบการแสดงละคร นายพินิจ ฉายสุวรรณได้นำทำนองมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว พร้อมแต่งเที่ยวกลับ เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงช่อลูกหว้าเถา (๑)



เพลงช่อลูกหว้าเถา (๒)



เพลงช่อลูกหว้าเถา (๓)



เพลงช่อลูกหว้าเถา (๔)



๕.๔ เพลงทยอยมอญเถา

เพลงทยอยมอญ ๒ ชั้น เป็นเพลงสำเนียงมอญ หลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) แต่งสำหรับใช้บรรเลงต่อจากเพลงมอญยกศพ ทั้งนี้เพราะเมื่อครั้งที่วงปี่พาทย์คณะศิษย์ครูหลวงประดิษฐไพเราะ ประจำอยู่ที่วัดไตรมิตร กรุงเทพมหานคร เมื่อถึงเวลายกศพขึ้นเชิงตะกอน วงปี่พาทย์มอญต้องบรรเลงเพลงมอญยกศพกลับไปกลับมาหลายเที่ยว ท่านจึงแต่งเพลงทยอยมอญขึ้น เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองเพลงทยอยมอญ ๒ ชั้น มาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว และแต่งเที่ยวเปลี่ยนทุกอัตราชั้น เรียบเรียงเป็นเพลงเถา ทำนองที่แต่งนี้ท่านได้สอดแทรกลูกล้อลูกขัดตามแบบฉบับของเพลงทยอยไว้ด้วย

เพลงทยอยมอญเถา (๑)



เพลงทยอยมอญเถา (๒)



เพลงทยอยมอญเถา (๓)



เพลงทยอยมอญเถา (๔)



เพลงทยอยมอญเถา (๕)



เพลงทยอยมอญเถา (๖)



เพลงทยอยมอญเถา (๗)



เพลงทยอยมอญเถา (๘)



เพลงทยอยมอญเถา (๕)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๐)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๑)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๒)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๓)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๔)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๕)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๖)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๗)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๘)



เพลงทยอยมอญเถา (๑๕)



เพลงทยอยมอญเถา (๒๐)



เพลงทยอยมอญเถา (๒๑)



เพลงทยอยมอญเถา (๒๒)



๙.๕ เพลงพญาลำพองเถา

เพลงพญาลำพอง ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า มีสำเนียงมอญ ใช้ประกอบการแสดงละคร เช่น บรรจุในบทละครเรื่องพญาผานอง บทของกรมศิลปากร เป็นต้น เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๕ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว พร้อมเทียวกลับ เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงพญาลำพองเถา (๑)



เพลงพญาลำพองเถา (๒)



เพลงพญาลำพองเถา (๓)



เพลงพญาลำพองเถา (๔)



๕.๖ เพลงมอญจับดาบเถา

เพลงมอญจับดาบ ๒ ชั้น เป็นเพลงที่นายพินิจ ฉายสุวรรณแต่งขึ้นใหม่เพื่อร่วมวงบรรเลงของนายเสนอ ลัดดาอ่อน เมื่อครั้งบรรเลงปี่พาทย์ประชันกับวงปี่พาทย์ของนายประเสริฐ สดแสงจันทร์ วงปี่พาทย์วงปากจั่น ที่วัดปางโศก เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๖ ภายหลังจึงได้นำมาตกแต่งปรับแนวเพลงให้สมบูรณ์ขึ้น สำเร็จเป็นเพลงเถาเมื่อวันที่ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๒๖ เรียกชื่อเพลงใหม่ว่า “เพลงมอญจับดาบ”

เพลงมอญจับดาบเถา (๑)



เพลงมอญจับดาบเถา (๒)



เพลงมอญจับดาบเถา (๓)



เพลงมอญจับดาบเถา (๔)



๙.๗ เพลงมอญแปลงเถา

เพลงมอญแปลง อัตรา ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา มี ๒ ท่อน ท่อนละ ๒ จังหวะ นายมณเฑียร สมานมิตร นักดนตรีของวงดนตรีกรุงเทพมหานครได้นำเพลงมอญแปลงเถา (ไม่ทราบผู้แต่ง) ต่อให้นายพินิจ ฉายสุวรรณ และนักดนตรีในวงดนตรีกรุงเทพมหานคร ต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๘ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองเพลงนี้มาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น ขยายขึ้นอีกเท่าตัวเป็นเพลงอัตรา ๖ ชั้น (บางแห่งเรียกว่า ๔ ชั้น) และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงมอญแปลงเถา (๑)



เพลงมอญแปลงเถา (๒)



เพลงมอญแปลงเถา (๓)



เพลงมอญแปลงเถา (๔)



เพลงมอญแปลงเถา (๕)



๙.๘ เพลงมอญโยนดาบเถา

เพลงมอญโยนดาบ ๒ ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มีท่อนเดียว ๔ จังหวะ ใช้ขับร้องและบรรเลงประกอบละคร ลิเก บางแห่งเรียกชื่อเพลงนี้ว่า “โยนดาบ” เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๖ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำทำนองมาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว พร้อมเที่ยวกลับ เรียบเรียงเป็นเพลงเถา

เพลงมอญโยนดาบเถา (๑)



เพลงมอญโยนดาบเถา (๒)



เพลงมอญโยนดาบเถา (๓)



เพลงมอญโยนดาบเถา (๔)



บทที่ ๑๐
องค์ความรู้ด้านการถ่ายทอดดนตรีไทย

ในการศึกษา “การถ่ายทอดดนตรีไทยของนายพินิจ ฉายสุวรรณ” ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์เอกสารจากข้อมูลต่างๆ ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ คือ เอกสารบันทึกและเตรียมการสอนแบบฝึกดนตรีภาคปฏิบัติ เอกสารการวิเคราะห์เพลง ข้อสอบและการตอบคำถามของนักศึกษา เอกสารประกอบการสอน เอกสารแผ่นปลิว บันทึกลายมือเขียน และโน้ตเพลงรวมเล่มแบบต่างๆ ผลการศึกษามีดังนี้

๑๐.๑ การถ่ายทอดดนตรีไทย



ภาพที่ ๑๐.๑ การเตรียมงานวิชาการ
เมื่ออยู่ในห้องดนตรีส่วนตัวที่บ้านพัก



๑๐.๑.๑ การถ่ายทอดดนตรีไทยในสถาบันการศึกษา

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ตั้งแต่ภาคเรียนที่ ๑ ปีการศึกษา ๒๕๓๙ จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ.๒๕๕๒) เป็นเวลา ๑๓ ปี ทำการสอนดนตรีให้แก่นักเรียนระดับเตรียมศิลปิน ช่วงระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ระดับปริญญาตรี และระดับปริญญาโท ทั้งภาคทฤษฎีดนตรีไทย และปฏิบัติดนตรีไทย ควบคุมวงดนตรีไทย



ภาพที่ ๑๐.๒ นายพินิจ ฉายสุวรรณ
ขณะทำพิธีจับมือตีตะโพนให้แก่ศิษย์



ภาพที่ ๑๐.๓ นายพินิจ ฉายสุวรรณ
ขณะบรรเลงระนาดทุ้มร่วมกับนักศึกษา

๑๐.๑.๒ การสอนดนตรีไทยภาคปฏิบัติ

การสอนดนตรีไทยภาคปฏิบัติ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ทำการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีแต่ละชนิดของวงปี่พาทย์ และสอนการรวมวงดนตรี ในช่วงแรกๆ ของการเริ่มเปิดหลักสูตรระดับปริญญาตรีนั้น เมื่อถึงต้นปีการศึกษา คณาจารย์ดนตรีไทยเข้าร่วมประชุม เช่น ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ นายสำราญ เกิดผล นายสงัด ภูเขาทอง นางบุญชู รอดประสิทธิ์ รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ นายสนอง คลังพระศรี นายสหรัฐ จันทร์เฉลิม นายอัษฎาวุธ สาคริก ฯลฯ ในที่ประชุมภาคเรียนแรก ปีการศึกษา ๒๕๔๔ มีวางแผนการสอน กำหนดเพลง กำหนดทางเพลง แบ่งหน้าที่กันปฏิบัติงาน ข้อพิจารณานำมาสู่การปฏิบัติงานคือ ถ้าเป็นเพลงโหมโรงเย็นซึ่งเป็นเพลงพื้นฐานที่นักดนตรีต้องเรียน ให้ใช้ทางเพลงสายสำนักบ้านพาทยโกศล ส่วนเพลงเรื่อง เพลงประเภทเสภา ให้นายพินิจ ฉายสุวรรณ รับผิดชอบ สำหรับเพลงเถาบางเพลง มีการจัดแบ่งกันระหว่างอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง ๒ ท่าน เพลงทางเครื่องสายให้อาจารย์ฝ่ายเครื่องสายรับผิดชอบและดำเนินการ ส่วนรายละเอียดของเพลงบางเพลงที่ต้องวางแผนให้สอดคล้องกันเพื่อนำไปสู่วิชารวมวง หรือเพื่อออกฝึกประสบการณ์ หรือออกวงบรรเลงตามงานที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์รับงานดนตรีภายนอก ก็ให้มีการประชุมตกลงแต่ละปีการศึกษา

การกำหนดกรอบการทำงานของที่ประชุมมีความชัดเจน นายพินิจ ฉายสุวรรณ จึงวางแผนเพลงที่ใช้สอนนักเรียน นักศึกษาแต่ละคน แต่ละระดับชั้นการศึกษา จากบันทึกและเตรียมการสอนพบว่า ท่านได้เลือกเพลงที่เหมาะสมกับพื้นฐานของผู้เรียน และดำเนินการตามที่

ประชุมคณาจารย์ผู้สอนดนตรีไทย นอกจากนี้ท่านยังได้บันทึกโน้ตเพลงด้วยระบบโน้ตสากล ระบบโน้ตอักษรไทย ระบบโน้ตตัวเลขแยกมือของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ จะเข้ ซอด้วง ซออู้ ขิม เพื่อให้นักเรียนได้ใช้เรียนเพิ่มเติมนอกเวลา หรือเพื่อการทบทวน ส่วนเพลงประเภทเพลงเดี่ยวท่านใช้วิธีการสอนตัวต่อตัวซึ่งได้ผลมากกว่าวิธีอื่นๆ

ด้านการสอนวิชาทฤษฎีดนตรีไทย นายพินิจ ฉายสุวรรณ สอนวิชาการประพันธ์เพลงไทย การแปรทำนอง และการวิเคราะห์ดนตรีไทย ท่านได้สร้างแบบเรียน แบบฝึก โดยใช้โน้ตอักษรไทย แยกมือซ้าย – ขวา เพื่อง่ายต่อการฝึกและศึกษาเนื้อเพลงหลักจากลูกฆ้องวงใหญ่ไว้จำนวนมาก ดังได้นำเสนอไว้ในบทที่ ๕ องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติแล้ว มีแบบฝึกปฏิบัติการแต่งเพลง การวิเคราะห์เพลงที่นักศึกษาส่งงาน รวมทั้งการทำข้อสอบวัดผล แสดงให้เห็นว่าหลักวิชาการดนตรีไทยภาคทฤษฎีที่ท่านได้คิดค้นวิธี และสร้างขึ้น ช่วยให้การสอนประสบความสำเร็จ และนักศึกษาได้ความรู้จริงทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎี

ด้านการพัฒนาหลักสูตรดนตรีไทยของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ โดยเฉพาะในระดับปริญญาตรี ซึ่งเปิดเรียนครั้งแรกในปีการศึกษา ๒๕๔๑ นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้วางรากฐานหลักสูตรโดยนำแนวิธีจากแบบดั้งเดิมมาประยุกต์ให้สอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบัน ซึ่งเยาวชนที่รับการศึกษาเป็นนักดนตรีอาชีพในระบบการศึกษา ฐานความรู้ดนตรี โดยเฉพาะทางด้านภาคปฏิบัติมีความแตกต่างไปจากการศึกษาดนตรีในอดีต หรือที่เคยผ่านระบบการเรียนและอยู่ประจำในบ้านของครูดนตรีที่ถือเป็นสำนักดนตรี มาเป็นการเรียนดนตรีแบบเดินเรียน ทั้งยังต้องเรียนรายวิชาภาคบังคับหรือเกณฑ์มาตรฐานหลักสูตรอื่นๆ ตามเกณฑ์ของสำนักการอุดมศึกษาแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ ดังนั้นการกำหนดเพลงแต่ละชั้นปี จึงมีทั้งเพลงโหมโรงเย็นที่ทุกคนต้องเรียนแล้ว เพลงที่มีความจำเป็นอื่นๆ เช่น เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงตับ เพลงเกร็ด เป็นต้น ก็นำเข้าสู่ระบบการสอนด้วย

การถ่ายทอดความรู้ ด้านการเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และสารนิพนธ์ ท่านทำหน้าที่เป็นประธานควบคุมวิทยานิพนธ์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ทั้งระดับปริญญาโทและระดับปริญญาเอก ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยศรีครินทรวิโรฒ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาอื่นๆ

๑๐.๒ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ระนาดเอก”

นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้บันทึกโน้ตเพลงนำมาใช้สำหรับให้ศิษย์ได้ศึกษาเพิ่มเติม หรือฝึกหัดทบทวน มีเพลงดังนี้

เพลงแขกมอญ ๓ ชั้น	เพลงสารถี ๓ ชั้น	เพลงกลันตันรันทด
เพลงก่องข้าว	เพลงกะหร่างตะวันตก	เพลงขอมสุวรรณ
เพลงขึ้นพลับพลา	เพลงเขนง	เพลงแขกครวญ
เพลงแขกปัตตานี	เพลงแขกปัตตาเวีย	เพลงแขกยิงนก
เพลงแขกโศก	เพลงแขกสุโง้ะ	เพลงแขกโหย
เพลงแขกอ้อนนาง	เพลงครอบจักรวาล	เพลงเงี้ยวมลายู
เพลงจำปาทองเทศ	เพลงจีนขิมเล็ก	เพลงชมแสงจันทร์
เพลงญวนรำพึง ๓ ชั้น	เพลงตะละแม่ศรี	เพลงถนอมนวล
เพลงทองย่อน	เพลงทะแย ๓ ชั้น	เพลงทาสระทม
เพลงเทพประสาทพร	เพลงไทยมุง	เพลงนกเขาขะแม
เพลงนเรศชนช้าง	เพลงนาคเกี้ยว	เพลงนาคราช
เพลงนางครวญ	เพลงปทุมทอง	เพลงมหิตลานุสรณ์, โหมโรง
เพลงแป๊ะ	เพลงฝรั่งจรกา	เพลงพญาลำพอง
เพลงพม่าชมเดือน	เพลงพม่าฝัน	เพลงพยายาม
เพลงเพชรน้อย	เพลงเพชรน้ำค้าง	เพลงมอญจับดาบ
เพลงมอญช่อลูกหว้า	เพลงมอญดูดาว	เพลงมุล่ง
เพลงแม่ศรีทรงเครื่อง	เพลงยวนจากถิ่น	เพลงยางเหนือ
เพลงร่มเกล้า, โหมโรง	เพลงร่มฉัตร	เพลงลานนา
เพลงลาวชมนก	เพลงลำพลับพลา	เพลงวิลันดาโอด
เพลงเวสสุกรรม	เพลงศรีเชียงใหม่	เพลงสดายงแปลง
เพลงสิบสองจุไทย	เพลงสี่บท	เพลงสุดคิด
เพลงสุดสงวน	เพลงสุดอาลัย	เพลงเหราเล่นน้ำ
เพลงอัปสรสำอาง		

๑๐.๓ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ฆ้องวงใหญ่”

นายพินิจบันทึกและใช้สำหรับให้ศิษย์ได้ศึกษาเพิ่มเติม หรือฝึกหัดทบทวน มีเพลงดังนี้

เพลงกรรเชียง	เพลงกราวนอก	เพลงกราวใน
เพลงกราวรำ	เพลงกลม	เพลงกลันตันรันทด
เพลงกล่อมพญา	เพลงก่องข้าว	เพลงกะหร่างตะวันตก
เพลงก้านต่อดอก	เพลงกุหลาบเชียงใหม่	เพลงเก็งนังกังเก็ง
เพลงขอมสุวรรณ	เพลงขึ้นพลับพลา	เพลงเขมรจะเด็ด
เพลงเขมรเดินป่า	เพลงเขมรไทรโยค	เพลงเขมรสุดใจ
เพลงเข้าม่าน	เพลงแขกครวญ	เพลงแขกดูนัง
เพลงแขกถนอมนวล	เพลงแขกบรเทศ ๒ ชั้น	เพลงแขกบรเทศ เถา
เพลงแขกปัตตานี	เพลงแขกปัตตาเวีย	เพลงแขกพยนต์
เพลงแขกมอญบางช้าง	เพลงแขกยิงนก	เพลงแขกรำพึง
เพลงแขกสุโง้ะ	เพลงแขกสุหรี	เพลงครอบจักรวาล
เพลงคุกพาทย์	เพลงคู่บ้าบ่น	เพลงคู่บ้าระบุ่น
เพลงเคียงบ้าบ่น	เพลงเงี้ยวมลายู	เพลงจันทร์ขึ้น
เพลงจันทร์ฉาย	เพลงจันทร์แรม	เพลงจันทร์ลอย
เพลงจันทร์โลม	เพลงจันทร์สว่าง	เพลงจันทร์สะท้อน
เพลงจันทร์สะอื้น	เพลงจำปาทองเทศ	เพลงจีนขิมเล็ก
เพลงชมนาง	เพลงชมดง	เพลงช้าหวน
เพลงช้าโหย	เพลงช้าไห้	เพลงชำนาญ
เพลงเชิด ๒ ชั้น	เพลงเชิดชั้นเดียว (เชิดกลอง)	เพลงเชื้อ
เพลงเซ่นเหล้า	เพลงญวนเดินป่า	เพลงช้างประสานงา
เพลงญวนอาลัย	เพลงดอกไม้เงินดอกไม้ทอง	เพลงดอกไม้ไทร
เพลงดอกไม้นาค	เพลงดอกไม้ไพร	เพลงดอกไม้ร่วง
เพลงดับควันเทียน	เพลงดาวล่อ	เพลงเดือนหงายกลางป่า
เพลงต้นกราวรำ	เพลงต้นผีมด	เพลงต้นบรเทศ
เพลงต้นเพลงฉิ่ง	เพลงต้นเพลงยาว	เพลงต้มยำ
เพลงตระกริ่ง	เพลงเพลงตระนอน	เพลงเพลงตระนาฏราช
เพลงตระประทานพร	เพลงตระพระนารายณ์	เพลงตระพระปัญจะสิงขร
เพลงตระพระพรหม	เพลงตระพระพิฆเนศ	เพลงตระพระวิษณุกรรม

เพลงตระพระอุมา
เพลงตระมงคลจักรวาล
เพลงตระฤาษีกไลยโกฏ
เพลงตับนิทราชาคริต
เพลงเต่ากินผักบุ้ง
เพลงตะลุ่มโปง
เพลงทองย่อน
เพลงทยอย
เพลงท่องสมุทร
เพลงทาสระทม
เพลงเทพประสาทพร
เพลงเทพหรรษา
เพลงเทวาประสิทธิ์
เพลงไทยเหนือ
เพลงนกกระจอกทอง
เพลงนกขมิ้น
เพลงนกเขาขะแม
เพลงนเรศชนช้าง
เพลงนาคเกี้ยว
เพลงนาคราช
เพลงนาคาม้วนหาง
เพลงนางครวญ
เพลงนางจำแลง
เพลงนางเดิน
เพลงนางนอน
เพลงนางนาค
เพลงบันตน
เพลงบ้าบ่น
เพลงบ้าระบุ่น
เพลงบุหลันลอยเลื่อน
เพลงปฐม
เพลงปทุมทอง
เพลงมหิตลานุสรณ์, โหมโรง
เพลงแป๊ะ
เพลงผสมลูกศิษย์
เพลงฝรั่งจรกา
เพลงพญาลำพอง
เพลงพญาสี่เสา
เพลงพม่าชมเดือน
เพลงพม่าฝัน
เพลงพยายาม
เพลงพระยาเดิน
เพลงพญาโศก
เพลงเพชรน้อย
เพลงเพชรน้ำค้าง
เพลงเพชรพิโรธ
เพลงเพลงฉิ่ง
เพลงฟ้อนภูคา
เพลงภมรเคล้า
เพลงภิรมย์สวาท
เพลงภุมรา
เพลงมโนราห์โอด
เพลงมยุราเล่นลม
เพลงมลายู
เพลงมหาชัย
เพลงมหานิมิต
เพลงมหาฤกษ์ ทางเก่า
เพลงมอญจับดาบ
เพลงมอญช่อลูกหว้า
เพลงมอญดูดาว
เพลงมะกล่ำทอง
เพลงมะลิดง
เพลงมานีมานา
เพลงมุล่ง
เพลงแม่ศรีทรงเครื่อง
เพลงยวนจากถิ่น
เพลงยางเหนือ
เพลงร่มเกล้า, โหมโรง
เพลงย่าเฮ
เพลงยิงนก
เพลงร่มฉัตร
เพลงรัวสามลา
เพลงเรือติดปลัก
เพลงลมพัดชายเขา
เพลงละครพูด
เพลงลา
เพลงลาวชมนก
เพลงลาวต้อยตริ่ง
เพลงลาวล่องเรือ
เพลงลำดวนดง
เพลงลำพลับพลา
เพลงลีลากระทุ่ม
เพลงโลมนาง
เพลงวิลันดาโอด
เพลงเวสสุกรรม
เพลงแว่นทอง, โหมโรง
เพลงแววมณี
เพลงศรีเชียงใหม่
เพลงสดายงแปลง
เพลงสร้อยญวน

เพลงสร้อยทอง	เพลงสร้อยนาค	เพลงสร้อยพระศรี
เพลงสร้อยสนตัด	เพลงสร้อยสวาท	เพลงสร้อยสังวาล
เพลงสอดสร้อย	เพลงสะสม	เพลงสาธุการ
เพลงสาธุการครึ่งชั้น	เพลงสารถี	เพลงสาลิกาแปลง
เพลงสาวน้อย	เพลงสาวสะอื้น	เพลงสิบสองจุไทย
เพลงสี่บท	เพลงสุดระทม	เพลงสุรางค์อรชร
เพลงเสมอ	เพลงเสมอพราหมณ์	เพลงแสงดาว
เพลงแสงมรกต	เพลงแสงสุรีย์	เพลงหงส์บิน
เพลงหงส์เล่นน้ำ	เพลงหงส์เหินห้าท่อน	เพลงเหราเล่นน้ำ
เพลงเหาะ	เพลงโหยหา	เพลงอกโคลง
เพลงอัปสรสำอาง	เพลงอาลัยลา	เพลงอิเหนาแปลง
เพลงโอด		

๑๐.๔ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ซอด้วง”

นายพินิจบันทึกและใช้สำหรับให้ศิษย์ได้ศึกษาเพิ่มเติม หรือฝึกหัดทบทวน มีเพลงดังนี้

เพลงก่องข้าว	เพลงกะหร่างตะวันตก	เพลงกลันตันรันทด
เพลงขอมสุวรรณ	เพลงขึ้นพลับพลา	เพลงเขมรพายเรือ
เพลงแขกครวญ	เพลงแขกปัตตานี	เพลงแขกปัตตาเวีย
เพลงแขกยิงนก	เพลงแขกลพบุรี ๓ ชั้น	เพลงแขกสุโง้ะ
เพลงครอบจักรวาล	เพลงเงี้ยวมลายู	เพลงญวนเดินป่า
เพลงญวนอาลัย	เพลงทองย่อน	เพลงทาสระทม
เพลงนกเขาขะแม	เพลงนเรศชนช้าง	เพลงนาคเกี้ยว
เพลงนาคราช	เพลงนางครวญ	เพลงน้ำลอดใต้ทราย
เพลงปทุมทอง	เพลงมหิตลานุสรณ์, โหมโรง	เพลงแป๊ะ
เพลงฝรั่งจรกา	เพลงพญาลำพอง	เพลงพม่าชมเดือน
เพลงพม่าฝัน	เพลงพยายาม	เพลงพม่าห้าท่อน ๓ ชั้น ออกหางพม่า
เพลงเพชรน้อย	เพลงเพชรน้ำค้าง	เพลงมอญจับดาบ
เพลงมอญช่อลูกหว้า	เพลงมอญดูดาว	เพลงมุล่ง
เพลงแม่ศรีทรงเครื่อง	เพลงยวนจากถิ่น	เพลงยางเหนือ
เพลงร่มเกล้า, โหมโรง	เพลงร่มฉัตร	เพลงลาวจ้อย

เพลงลาวชมนก	เพลงลาวต้อยตริ่ง	เพลงลาวล่องแก่ง
เพลงลำพลับพลา	เพลงวิลันดาโอด	เพลงเวสสุกรรม
เพลงศรีเชียงใหม่	เพลงสดายงแปลง	เพลงสิบสองจุไทย
เพลงสี่บท	เพลงเหราเล่นน้ำ	เพลงอัปสรสำอาง

๑๐.๕ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ซออู้”

นายพินิจบันทึกและใช้สำหรับให้ศิษย์ได้ศึกษาเพิ่มเติม หรือฝึกหัดทบทวน มีเพลงดังนี้

เพลงก่องข้าว	เพลงกะหร่างตะวันตก	เพลงกลันตันรันทด
เพลงขอมสุวรรณ	เพลงขึ้นพลับพลา	เพลงเขมรพายเรือ
เพลงแขกครวญ	เพลงแขกไทร	เพลงแขกปัตตานี
เพลงแขกปัตตาเวีย	เพลงแขกยิงนก	เพลงแขกมอญบางขุนพรหม
เพลงแขกลพบุรี ๓ ชั้น	เพลงแขกสุโง้ะ	เพลงครอบจักรวาล
เพลงเงี้ยวมลายู	เพลงจอมสุรางค์, โหมโรง	เพลงจับดาบ (มอญจับดาบ)
เพลงจีนอาหนู	เพลงทองย่อน	เพลงทาสระทม
เพลงนกเขาขะแม	เพลงนเรศชนช้าง	เพลงนาคเกี้ยว
เพลงนาคราช	เพลงนางครวญ	เพลงปทุมทอง
เพลงมหิตลานุสรณ์, โหมโรง	เพลงแป๊ะ	เพลงฝรั่งจรกา
เพลงพญาลำพอง	เพลงพม่าชมเดือน	เพลงพม่าฝัน
เพลงพม่าใหม่	เพลงพยายาม	เพลงเพชรน้อย
เพลงพชรน้ำค้าง	เพลงมอญจับดาบ	เพลงมอญช่อลูกหว้า
เพลงมอญดูดาว	เพลงมุล่ง	เพลงแม่ศรีทรงเครื่อง
เพลงยวนจากถิ่น	เพลงยางเหนือ	เพลงร่มเกล้า, โหมโรง
เพลงร่มฉัตร	เพลงลาวคำหอม	เพลงลาวจ้อย
เพลงลาวชมนก	เพลงลาวดวงเดือน	เพลงลาวดำเนินทราย
เพลงลาวล่องแก่ง	เพลงลำพลับพลา	เพลงวิลันดาโอด
เพลงเวสสุกรรม	เพลงศรีเชียงใหม่	เพลงสดายงแปลง
เพลงสิบสองจุไทย	เพลงสี่บทสุดสงวน	เพลงเหราเล่นน้ำ
เพลงอัปสรสำอาง		

๑๐.๖ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “จะเข้”

นายพินิจบันทึกและใช้สำหรับให้ศิษย์ได้ศึกษาเพิ่มเติม หรือฝึกหัดทบทวน มีเพลงดังนี้

เพลงก่องข้าว	เพลงกะหร่างตะวันตก	เพลงกลันตันรันทด
เพลงขอมสุวรรณ	เพลงขึ้นพลับพลา	เพลงแขกครวญ
เพลงแขกปัตตานี	เพลงแขกปัตตาเวีย	เพลงแขกยิงนก
เพลงแขกสุไง้ะ	เพลงครอบจักรวาล	เพลงเงี้ยวมลายู
เพลงทองย่อน	เพลงทาสระทม	เพลงนกเขาขะแม
เพลงนเรศชนช้าง	เพลงนาคเกี้ยว	เพลงนาคราช
เพลงนางครวญ	เพลงน้ำลอดใต้ทราย	เพลงปทุมทอง
เพลงมหิตลานุสรณ์, โหมโรง	เพลงแป๊ะ	เพลงฝรั่งจรกา
เพลงพญาลำพอง	เพลงพม่าชมเดือน	เพลงพม่าฝัน
เพลงพยายาม	เพลงเพชรน้อย	เพลงเพชรน้ำค้าง
เพลงมอญจับดาบ	เพลงมอญช่อลูกหว้า	เพลงมอญดูดาว
เพลงมุล่ง	เพลงแม่ศรีทรงเครื่อง	เพลงยวนจากถิ่น
เพลงยางเหนือ	เพลงร่มเกล้า, โหมโรง	เพลงร่มฉัตร
เพลงลาวจ้อย	เพลงลาวชมนก	เพลงลาวล่องแก่ง
เพลงลำพลับพลา	เพลงวิลันดาโอด	เพลงเวสสุกรรม
เพลงศรีเชียงใหม่	เพลงสดายงแปลง	เพลงสิบสองจุไทย
เพลงสี่บท	เพลงเหราเล่นน้ำ	เพลงอัปสรสำอาง

๑๐.๗ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย “ขิม”

นายพินิจบันทึกและใช้สำหรับให้ศิษย์ได้ศึกษาเพิ่มเติม หรือฝึกหัดทบทวน มีเพลงดังนี้

เพลงก่องข้าว	กล่อมนารี	เพลงกลันตันรันทด
เพลงกะหร่างตะวันตก	เพลงการเวก	เพลงขอมสุวรรณ
เพลงขึ้นพลับพลา	เพลงเขมรชมดง	เพลงเขมรไทรโยค
เพลงเขมรปากท่อ	เพลงเขมรปี่แก้ว	เพลงเขมรพวง
เพลงเขมรพายเรือ	เพลงเขมรลอออองค์	เพลงเขมรเลียบนคร
เพลงเขมรสุดใจ	เพลงแขกกล่อมเจ้า	เพลงแขกครวญ
เพลงแขกเจ้าเซ็น	เพลงแขกต่อยหม้อ	เพลงแขกบรเทศ

เพลงแขกถอนสายบัว เพลงแขกไทร เพลงแขกปัตตานี
เพลงแขกปัตตาเวีย เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม
เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงแขกยิงนก เพลงแขกลพบุรี ๓ ชั้น
เพลงแขกสาหร่าย เพลงแขกสุโง้ะ เพลงแขกหนัง
เพลงครวญหา เพลงครอบจักรวาล เพลงคลื่นกระทบฝั่ง
เงี้ยวมลายู เพลงจระเข้หางยาว เพลงจระเข้หางยาว ทางสักวา
เพลงจอมสุรางค์, โหมโรง เพลงจับดาบ (มอญจับดาบ) เพลงจีนเจ๊ไจ๋ยอ
เพลงจีนตะลุ่มโปง เพลงจีนรำพัด เพลงจีนโล้เรือ
เพลงจีนหลวง เพลงจีนหัวเรือ เพลงจีนหุยฮา
เพลงจีนอาหนู เพลงชมแสงจันทร์ เพลงช่อลูกหว้า
เพลงช้างประสานงา เพลงต้นบรเทศ เพลงต้นเพลงฉิ่ง
เพลงตะลุ่มโปง เพลงตะลุ่มโปงจีน เพลงทองย่อน
เพลงทาสระทม เพลงเทวาประสิทธิ์ เพลงนกขมิ้น ๒ ชั้น
เพลงนกขมิ้น ๓ ชั้น เพลงนกเขาขะแม เพลงนเรศชนช้าง
เพลงนาคเกี้ยว เพลงนาคราช เพลงนางครวญ
เพลงบังใบ เพลงปทุมทอง เพลงมหิตลานุสรณ์, โหมโรง
เพลงแป๊ะ เพลงฝรั่งจรกา เพลงเพลงพญาลำพอง
เพลงพม่าชมเดือน เพลงพม่าฝัน เพลงพม่าใหม่
เพลงพยายาม เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เพลงเพชรน้อย
เพลงเพชรน้ำค้าง เพลงมหาชัย เพลงมหาฤกษ์ ทางเก่า
เพลงมอญจับดาบ เพลงมอญช่อลูกหว้า เพลงมอญดูดาว
เพลงมอญรำดาบ เพลงมุล่ง เพลงแม่ศรีทรงเครื่อง
เพลงยวนจากถิ่น เพลงยางเหนือ เพลงร่มเกล้า, โหมโรง
เพลงร่มฉัตร เพลงราตรีประดับดาว เพลงลาวคำหอม
เพลงเพลงลาวจ้อย เพลงลาวเจริญศรี เพลงลาวชมนก
เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวดำเนินทราย เพลงลาวล่องแก่ง
เพลงลำพลับพลา เพลงวิลันดาโอด เพลงวิวาห์พระสมุท,ตับ
เพลงเวสสุกรรมศรี เพลงเชียงใหม่ เพลงสดายงแปลง
เพลงสรรเสริญพระจันทร์ เพลงสร้อยมยุรา เพลงสร้อยลำปาง
เพลงสารถี เพลงสิบสองจุไทย เพลงสี่บท

เพลงสุดสงวน เพลงสุรินทราหู เพลงหงส์ทอง
เพลงเหราเล่นน้ำ เพลงอัปสรสำอาง

๑๐.๘ องค์ความรู้ด้านการบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตสากล มีดังนี้

เพลงกรรเชียง
เพลงแขกมอญ ๓ ชั้น, พื้นฐานระนาดเอก
เพลงฉิ่งพระฉัน (ยิกินใหญ่ ๔ ท่อน)
เพลงกราวนอก, โหมโรง
เพลงกล่อมนาง
เพลงกัลยาเยี่ยมห้อง
เพลงการะเกด
เพลงเก็งนังกังเก็ง
เพลงเก้าทัพ
เพลงเขมรใหญ่, เพลงเรื่อง
เพลงแขกปัตตาเวีย
เพลงแขกมอญ ๓ ชั้น, พื้นฐานระนาดเอก
เพลงแขกมอญ, โหมโรง
เพลงแขกรำพึง
เพลงแขกสุโง้ะ
เพลงแขกโอด
เพลงคืนนคร
เพลงคู่บ้าระบุ่น
เพลงเงาะถอดรูป
เพลงจันทร์ขึ้น
เพลงจันทร์ทรงกลด
เพลงจันทร์ลับฟ้า
เพลงจำปาทองเทศ
เพลงจำปานาค
เพลงจีนโล้, โหมโรง
เพลงจีนแส, เพลงเรื่อง
เพลงกระแต, โหมโรง
เพลงสารถี ๓ ชั้น, พื้นฐานระนาดเอก
เพลงกระบอกนาค
เพลงกรุงเทพมหานคร, โหมโรง
เพลงกล่อมนิทรา
เพลงการเวกใหญ่, โหมโรง
เพลงกินนรรำ, เพลงเรื่อง
เพลงเกสรปทุม
เพลงขอมนาค
เพลงแขกดูนัง
เพลงแขกพยนต์
เพลงแขกมอญ, เพลงเรื่อง
เพลงแขกยิงนก
เพลงแขกสาหร่าย
เพลงแขกสุหรี
เพลงครอบจักรวาล, โหมโรง
เพลงคู่บ้าบ่น
เพลงเคียงบ้าบ่น
เพลงจอมสุรางค์, โหมโรง
เพลงจันทร์ฉาย
เพลงจันทร์แรม
เพลงจำปาเงิน
เพลงจำปาทิพย์
เพลงจีนอาหนู
เพลงจีนแส (๕ท่อน), เพลงเรื่อง
เพลงจุฬามณี, โหมโรง

เพลงฉัตรกมล
เพลงฉัตรนาคฉิ่ง
เพลงช้างประสานงา (ช้าง ๗ เชือก)
เพลงฉิ่งพระฉัน
เพลงฉิ่งพระฉันชั้นเดียว
เพลงฉิ่งเพล, เพลงพระฉันเรื่อง
เพลงฉิ่งมุล่ง ๒ ชั้น
เพลงฉิ่งมุล่งชั้นเดียว
เพลงชมดง
เพลงชลาลัย
เพลงช้าตะนาว, เพลงเรื่อง
เพลงชุมนุมเทวราช, โหมโรง
เพลงเชิด ๓๐ ตัว
เพลงดอกไม้นาค
เพลงต้นแขกไทร, เพลงเรื่อง
เพลงต้นเสมอ
เพลงตระกริ่ง
เพลงตระนอน
เพลงตระนาฏราช
เพลงตระประทานพร
เพลงตระพระนารายณ์
เพลงตระพระปัญจะสิงขร
เพลงตระพระพรหม
เพลงเพลงตระพระพิฆเนศวร
เพลงตระพระฤาษีกไลยโกฏ
เพลงตระพระวิษณุกรรม
เพลงตระพระอุมา
เพลงตระมงคลจักรวาล
เพลงตามรอยพระยุคลบาท, เพลงชุด
เพลงเต่ากินผักบุ้ง, เพลงเรื่อง
เพลงเต่าทอง, เพลงเรื่อง
เพลงท่องสมุทร
เพลงทะแยกลองโยน, เรื่อง
เพลงทะเลบ้า
เพลงทำขวัญเรื่องเล็ก, เพลงเรื่อง
เพลงเทพนิมิต
เพลงเทพประสาทพร
เพลงเทพมงคล
เพลงเทพรำพึง
เพลงเทพเวหา, โหมโรง
เพลงเทพสถิต
เพลงเทพไสยาสน์
เพลงเทพหรรษา
เพลงเทวาประสิทธิ์
เพลงไทยเหนือ
เพลงนกขมิ้น, เพลงเรื่อง
เพลงนเรศวร, โหมโรง
เพลงนาคเกี้ยว
เพลงนาคาม้วนหาง
เพลงนางกราย, โหมโรง
เพลงนางจำแลง
เพลงนางเดิน
เพลงนางนอน
เพลงนางหงส์ชั้นเดียว, เพลงชุด
เพลงนิราศนาง
เพลงบังใบ
เพลงบุษบง
เพลงบุหลันลอยเลื่อน
เพลงปฐมดุสิต, โหมโรง
เพลงปราสาทเงิน

เพลงปักษาลืมรัง
เพลงแป๊ะ
เพลงฝรั่งรำเท้า, เพลงเรื่อง
เพลงพม่าวัด, โหมโรง
เพลงพระยาเดิน, เพลงเรื่อง
เพลงพระรามเดินดง, เพลงเรื่อง
เพลงพราหมณ์เป่าสังข์
เพลงเพชรน้ำหนึ่ง
เพลงฉิ่ง
เพลงภมรเคล้า
เพลงภิรมย์สุรางค์
เพลงมโนราห์โอด, โหมโรง
เพลงมหาชัย, โหมโรง
เพลงมหาฤกษ์ ทางเก่า
เพลงมอญแปลง, เพลงเรื่อง
เพลงมะลิดง
เพลงมะลิเลื้อย, โหมโรง
เพลงเทพประสาทพร
เพลงแว่นทอง
เพลงเวสสุกรรม
เพลงนกกระจอกทอง
เพลงมหาชัย
เพลงมุล่ง ๒ ชั้น
เพลงแมลงปอนาค
เพลงแมลงภู่ทอง, เพลงฉิ่ง
เพลงเยี่ยมวิมาน, โหมโรง
เพลงร่มฉัตร
เพลงรัตนโกสินทร์, โหมโรง
เพลงเรือติดปลัก
เพลงลมโชย
เพลงปี่นสยาม
เพลงผสมลูกศิษย์
เพลงพม่าชมเดือน
เพลงพม่าเห่ (ทางหมื่นประคมเพลงประสาน)
เพลงพญาโศก, เพลงเรื่อง
เพลงพรายสมุทร
เพลงเพชรน้ำค้าง
เพลงเพชรพิโรธ
เพลงฟ้อนภูคา
เพลงภิรมย์สวาท
เพลงภุมรา
เพลงมยุราเล่นลม
เพลงมหานิมิต
เพลงมอญ (ไม่ระบุชื่อ)
เพลงมะกล่ำทอง
เพลงมะลิลา
เพลงมานีมานา
เพลงมหาฤกษ์ ทางเก่า
เพลงเทวาประสิทธิ์
เพลงครอบจักวาล
เพลงบุหลันลอยเลื่อน
เพลงมุล่งชั้นเดียว
เพลงแมลงปอเงิน
เพลงแมลงภู่ทอง
เพลงยิงนก
เพลงร่มเกล้า, โหมโรง
เพลงร้อยมาลา
เพลงราโค
เพลงลงสรง, เพลงเรื่อง
เพลงละอองแก้ว

เพลงลาวล่องเรือ
เพลงโลมนาง
เพลงแว่นทอง, โหมโรง
เพลงศรีสำอาง
เพลงสร้อยทอง
เพลงสร้อยพระศรี
เพลงสร้อยเพชร
เพลงสร้อยระยับ
เพลงสร้อยสน, เพลงเรื่อง
เพลงสร้อยสังวาล
เพลงสามสถาบัน, โหมโรง
เพลงสารถี, เพลงเรื่อง
เพลงสาวน้อย
เพลงสาวสะอื้น
เพลงสี่เกลอ, เพลงเรื่อง
เพลงสุรางค์อรชร
เพลงเสมอลิง
เพลงแสงมรกต
เพลงแสนเสนาะ
เพลงหงส์เล่นน้ำ
เพลงเหมราชเหมรา, เพลงเรื่อง
เพลงอกทะเล
เพลงอาลัยลา
เพลงไอยเรศ, โหมโรง
เพลงลำดวนดง
เพลงเวสสุกรรม, เพลงเรื่อง
เพลงแววมณี
เพลงสร้อยญวน
เพลงสร้อยนาค
เพลงสร้อยพระศอ
เพลงสร้อยม่าน
เพลงสร้อยระย้า
เพลงสร้อยสวาท
เพลงสามม้า (ตรีอาชา) , โหมโรง
เพลงสายสวาท
เพลงสาลิกาแปลง
เพลงสาวน้อยเล่นน้ำ, โหมโรง
เพลงสิงโตเล่นหาง
เพลงสุดระทม
เพลงสมอพราหมณ์
เพลงแสงดาว
เพลงแสงสุรีย์
เพลงหงส์บิน
เพลงหงส์เหิน
เพลงโหยหา
เพลงอาถรรพณ์
เพลงโอ้ลาว

๑๐.๙ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตสากล เพลงเรื่อง เพลงตับ

เพลงกินนรรำ, เพลงเรื่อง
เพลงฉิ่ง, เพลงเรื่อง
เพลงเต่าทอง,เพลงเรื่อง
เพลงนกขมิ้น, เพลงเรื่อง
เพลงสารถี, เพลงเรื่อง
เพลงอาเฮีย, เพลงเรื่อง
เพลงเขมรใหญ่, เพลงเรื่อง
เพลงต้นแขกไทร, เพลงเรื่อง
เพลงทยอย, เพลงเรื่อง ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ
เพลงพระทอง, เพลงเรื่อง
เพลงสี่เกลอ, เพลงเรื่อง

๑๐.๑๐ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตไทย ทางฆ้องวงใหญ่

เพลงเขมรใหญ่, เพลงเรื่อง
เพลงกระบอก, เพลงเรื่อง
เพลงตะนาว, เพลงเรื่อง
เพลงทองย่อน, เพลงเรื่อง
เพลงทำขวัญใหญ่, เพลงเรื่อง
เพลงนางนาค, เพลงตับ (๓ เพลง)
เพลงพระฉันเพล, เพลงเรื่อง
เพลงพระยาเดิน, เพลงเรื่อง
เพลงลงสรง, เพลงเรื่อง
เพลงสารถี, เพลงเรื่อง
เพลงเหมราชเหมรา, เพลงเรื่อง
เพลงแขกมอญ, เพลงเรื่อง
เพลงจีนแส, เพลงเรื่อง
เพลงเต่าทอง, เพลงเรื่อง
เพลงทำขวัญเล็ก, เพลงเรื่อง
เพลงนกขมิ้น, เพลงเรื่อง
เพลงฝรั่งรำเท้า, เพลงเรื่อง
เพลงพระทอง, เพลงเรื่อง
เพลงพญาโศก, เพลงเรื่อง
เพลงลาวเจริญศรี, เพลงตับ
เพลงสี่เกลอ, เพลงเรื่อง
เพลงอาเฮีย, เพลงเรื่อง

๑๐.๑๑ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตเพลงตับทางฆ้องวงใหญ่

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย
เพลงตับเขนง	เพลงเขนง เพลงน้ำค้าง เพลงราโค เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย
เพลงตับแขกมอญ	เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงลมพัดชาวเขา เพลงลมหวน เพลงทยอยญวน

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย
เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง ๓ ชั้น	เพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงสามเส้า เพลงตวงพระธาตุ เพลงนกขมิ้น ธรณีร้องไห้

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย
เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง ๒ ชั้น	เพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงจระเข้หางยาว (สามเส้า) เพลงตวงพระธาตุ เพลงนกขมิ้น

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย
เพลงตับทะแย, เพลงตับ	เพลงทะแย เพลงยาว ๗ ท่อน เพลงย่องหงิด เพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน เพลงมอญร้องไห้

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย
เพลงตับนางซินเดอร์ริลลา	เพลงวิลันดาโอด เพลงฝรั่งจรกา เพลงครอบจักรวาล เพลงฝรั่งรำเท้า เพลงเวสสุกรรม เพลงเวสสุกรรมทางเปลี่ยน

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย
เพลงตับนกกระจอก	เพลงนกกระจอก เพลงสมิงทอง เพลงสามไม้ใน เพลงสามไม้กลาง เพลงสามไม้นอก เพลงต้นบรเทศ

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย	
เพลงตับนางนาค	เพลงนางนาค	เพลงพัดชา
	เพลงกราวรำ	เพลงลีลากระทุ่ม
	เพลงโล้	เพลงสี่เกลอ

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย	
เพลงตับมหาฤกษ์	เพลงมหาฤกษ์	เพลงมหาชัย
	เพลงม้าย่อง	เพลงม้ารำ
	เพลงตุ้งติ้ง	

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย	
เพลงตับลาวเจริญศรี	เพลงลาวเล็กตัดสร้อย	เพลงลาวเล่นน้ำ
	เพลงลาวกระตุกกี่	เพลงลาวกระแตเล็ก
	เพลงดอกไม้เหนือ	เพลงลาวเฉียง
	เพลงลาวครวญ	เพลงลาวกระแซ

โน้ตทางฆ้องวงใหญ่	เพลงในตับ ประกอบด้วย	
เพลงตับวิวาห์พระสมุท	เพลงคลื่นกระทบฝั่ง	เพลงบังใบ
	เพลงแขกสาหร่าย	

๑๐.๑๒ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตเพลงโหมโรงกลางวัน

โน้ตเพลงโหมโรงกลางวันที่นายพินิจ ฉายสุวรรณได้เขียน และรวบรวมเป็นเอกสารสำเนาเย็บเล่ม เพื่อให้นักเรียนนักศึกษา ได้ฝึกหัดเพลงที่ต่อจากท่านไปแล้ว เพิ่มเติมส่วนที่หลงลืม และใช้การทบทวนเพลงที่ได้เขียนไว้เป็นโน้ตสากลและโน้ตไทย เพื่อให้นักเรียนนักศึกษาที่มีความถนัดโน้ตรูปแบบใดก็ให้ใช้โน้ตรูปแบบที่ตนมีความถนัดนั้น เพลงในชุดโหมโรงกลางวันเรียงตามโครงสร้างของเพลงโหมโรง มีดังนี้

เพลงกราวใน ๓ ท่อน (๓ ท่า)	เพลงเสมอข้ามสมุทร
เพลงรัวสามลา	เพลงเชิด ๒ ชั้น
เพลงเชิดชั้นเดียว	เพลงชุบ
เพลงลา	เพลงรัวลาเดียว

เพลงตระบองกัน	เพลงโปรยข้าวตอก
เพลงประสิทธิ	เพลงย้อนเสี้ยนย้อนหนาม
เพลงปลูกต้นไม้	เพลงชายเรือ
เพลงตะคุกรุกรั้น	เพลงแผละ
เพลงเหาะ	เพลงโล้
เพลงเชิดฉาน	เพลงวา

๑๐.๑๓ องค์ความรู้ด้านการบันทึกโน้ตเพลงโหมโรงเย็น

โน้ตเพลงโหมโรงเย็นที่นายพินิจ ฉายสุวรรณได้เขียน และรวบรวมเป็นเอกสารสำเนาเย็บเล่ม เพื่อให้นักเรียนนักศึกษา ได้ฝึกหัดเพลงที่ต่อไปแล้ว เพิ่มเติมส่วนที่หลงลืม และใช้การทบทวน เพลงที่ได้เขียนไว้เป็นโน้ตไทย มีเพลงตามลำดับตามโครงสร้างของเพลง ดังนี้

เพลงสาธุการ	เพลงตระโหมโรง ๓ ตัว
เพลงรัวสามลา	เพลงต้นเข้าม่าน
เพลงเข้าม่าน	เพลงปฐม
เพลงลา	เพลงเสมอ
เพลงรัวลาเดียว	เพลงเชิด ๒ ชั้น
เพลงเชิดชั้นเดียว	เพลงกลม
เพลงชำนาญ	เพลงกราวใน
เพลงต้นเข้าม่าน	เพลงลา

๑๐.๑๔ องค์ความรู้ด้านการถ่ายทอดวิธีการแต่งเพลง

๑๐.๑๔.๑ หลักการแต่งเพลงไทย

หลักการแต่งเพลงไทย ตามองค์ความรู้ที่นายพินิจ ฉายสุวรรณ ถ่ายทอดไว้เริ่มด้วยการแต่งทำนองจากลูกฆ้อง กระบวนกลอนของทำนองที่นำมาเป็นแนวในการแต่งนั้น นำมาจากรูปแบบทำนองลูกฆ้อง รวมทั้งทำนองรากฐานที่ท่านได้ผ่านประสบการณ์ในการศึกษา การบรรเลงวง บรรเลงเดี่ยว การประชันวง การสังเกต ตลอดจนการได้สร้างสมการสร้างสรรค์ผลงานแต่ง อีกส่วนหนึ่งที่ก่อให้เกิดความโดดเด่นในผลงานเพลงของท่านคือการใช้จินตนาการ นำเสียงจากธรรมชาติที่หลากหลายมาปรุงแต่งทำนองเพลง ซึ่งส่งผลให้ผลงานเกิดลักษณะเด่นเฉพาะขึ้นมา ในด้านหลักการแต่งเพลงไทย ท่านได้สรุปไว้ ๔ วิธี คือ

วิธีที่ ๑ นำเพลงทำนองชั้นเดียวมาแต่ง

วิธีที่ ๒ นำเพลงทำนอง ๒ ชั้นมาแต่ง

วิธีที่ ๓ นำเพลงทำนอง ๓ ชั้นมาแต่ง

วิธีที่ ๔ แต่งโดยอิสระโดยมิได้นำเพลงใดมาแต่ง

๑๐.๑๔.๒ ลักษณะการแต่งเพลง ตามหลักการแต่งทั้ง ๔ วิธี มีดังนี้

วิธีที่ ๑ การนำเพลงทำนองชั้นเดียวมาแต่ง ใช้วิธีการนำทำนองเพลงมายืดขึ้นไปหรือตัดลงไปตามทำนองเพลงเดิม

วิธีที่ ๒ นำเพลงทำนอง ๒ ชั้นมาปรุงแต่งขยาย หรือตัดลงด้วยการปรุงแต่ง

วิธีที่ ๓ นำเพลงทำนอง ๓ ชั้นมาแต่ง การแต่งวิธีนี้ คือการนำมาปรุงแต่งด้วยการถอดทำนอง แต่ยังคงรักษาทำนองเพลง และสำเนียงเพลงเดิมไว้

วิธีที่ ๔ แต่งโดยอิสระโดยมิได้นำเพลงใดมาแต่ง การแต่งวิธีนี้มีความยากมากกว่า ๓ วิธีแรก เพราะไม่มีทำนองเพลงใดเป็นหลัก ผู้แต่งต้องแต่งขึ้นมาลอยๆ เหมือนฝัน ลักษณะการแต่งเช่นนี้ผู้แต่งจึงต้องมีความแตกฉานในเรื่องกลอนเพลงลักษณะต่างๆ

๑๐.๑๔.๓ อัตราจังหวะของเพลง

การแต่งเพลงต้องใคร่ครวญ พิจารณาถึงอัตราจังหวะ ความสั้นยาวของเพลง และควรเลือกกำหนดว่าเพลงที่แต่งนั้นควรเป็นเพลงกี่จังหวะ ในเพลงไทยโดยทั่วไปมีโครงสร้างความยาวหลายอัตราจังหวะ คือ

เพลงโครงสร้างอัตราจังหวะคู่ เช่น

เพลงที่มีอัตรา ๔ จังหวะ

เพลงที่มีอัตรา ๖ จังหวะ

เพลงที่มีอัตรา ๘ จังหวะ

เพลงโครงสร้างอัตราจังหวะคี่ เช่น

เพลงที่มีอัตรา ๓ จังหวะ

เพลงที่มีอัตรา ๕ จังหวะ

เพลงที่มีอัตรา ๗ จังหวะ

อัตราจังหวะของเพลงไทยที่ไม่นิยมนำมาแต่ง คืออัตราที่มี “ครึ่งจังหวะ” เช่น ๓ จังหวะครึ่ง ๔ จังหวะครึ่ง เป็นต้น เหตุผลที่ไม่นิยมนำมาแต่ง มี ๒ ประการ คือ ประการแรก ทำนองเพลงบางเพลงนั้น เมื่อแต่งขยายขึ้นหรือแต่งตัดลงแล้ว กลอนเพลงตอนที่เป็นครึ่งจังหวะนั้นมักจะไม่กลมกลืน กลอนไม่สละสลวย เหมือนเพลงที่มีจังหวะเต็มครบจังหวะ อีกประการหนึ่งคือ

การแต่งทำนองทางร้องก็จะปรากฏทำนองทางร้องที่เป็นตะเข็บ และขวางจังหวะหน้าทับ การวางคำร้องก็จะส่งผลให้ขาดข้อความที่ต่อเนื่องกัน

๑๐.๑๔.๔ หน้าทับในการแต่งเพลง

เพลงที่นำมาแต่งนั้น ผู้แต่งควรพิจารณาทำนองเพลงที่ต้องการแต่งก่อนว่ามีความเหมาะที่จะใช้หน้าทับใดมากำกับ เพลงที่นิยมใช้หน้าทับเป็นหลักในการแต่ง มี ๒ หน้าทับ คือ หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ส่วนหน้าทับเขมรและหน้าทับแขกนั้นจัดอยู่ในจำพวก “ภาษา”

๑๐.๑๔.๕ เสียงที่เป็นหลักในการแต่งเพลง

การแต่งเพลงไทย นิยมยึดเสียงของปี่ในเป็นหลัก มี ๒ เสียงคือ

เสียงที่ ๑ เสียงนี้หลักของดนตรีไทยเรียกว่า “เสียงกรวด”

เสียงที่ ๒ เสียงนี้หลักของดนตรีไทยเรียกว่า “ในตรง”

เสียงที่สำคัญของการแต่งเพลงคือเสียงตอนจบเพลง หมายความว่าในดนตรีไทยให้ความสำคัญที่เพลงท้ายสุดของจังหวะที่อยู่ช่วงสุดท้ายตอนลงจบของเพลง เหตุผลเพราะเมื่อแต่งจบแล้ว เพลงที่บรรเลงต้องลงลูกหมดให้รู้ว่าจบเพลง ทำนองเพลงตอนสุดท้ายนั้นต้องให้กลมกลืนกับเวลาลงลูกหมด หากว่าผู้แต่งไม่คำนึงถึงลูกหมดแล้ว จะเสียเวลาแต่ง เพราะเหตุว่าเมื่อแต่งแล้วเวลาจะลงลูกหมด กลอนเพลงจะไม่กินกัน เพลงก็จะใช้ไม่ได้

๑๐.๑๔.๖ วิธีการแต่งเพลงไทย

วิธีการแต่งเพลงไทยมี ๓ วิธี ดังนี้

การแต่งวิธีที่ ๑

การแต่งวิธีนี้ใช้การแต่งแบบยืด – ขยาย เพื่อเพิ่มทำนองและอัตราขึ้นไปอีกเท่าตัว โดยให้มองเห็นทำนองเพลง ๒ ชั้นที่นำมาขยายนั้นอย่างชัดเจน การแต่งวิธีนี้ บางเพลงอาจมีความไพเราะ บางเพลงอาจไม่ไพเราะ เพราะผู้แต่งไม่ต้องคิดกลอนเพลงอะไรมาก เนื่องจากมีแนวทางของทำนองเดิมบ่งบอกอยู่แล้ว

การแต่งวิธีที่ ๒

การแต่งวิธีนี้ ผู้แต่งต้องแต่งไปเป็นกลอน ต้องผูกกลอนให้เหมาะสมกลมกลืน เริ่มตั้งแต่ทำนองเพลงจากจังหวะที่ ๑ ของ ๒ ชั้น ไปจนถึงจังหวะที่ ๔ ทำนองที่แต่งต้องให้ตกตรงกับจังหวะที่ ๔ ของ ๒ ชั้น ถ้าจะนับจังหวะที่แต่ง จาก ๒ ชั้น ขึ้นไปเป็น ๓ ชั้นแล้ว จะนับได้จังหวะที่ ๘ และตรงกับเสียงจังหวะที่ ๔ ของ ๒ ชั้น จากนั้นให้ดำเนินกลอนที่มีความสัมผัสกันไปจนถึง

จังหวะที่ ๑๖ ทำนองเพลงจะต้องตรงกับจังหวะที่ ๘ ของ ๒ ชั้น การแต่งวิธีนี้ ผู้แต่งต้องใช้ความสามารถในการผูกกลอนเพลง และต้องเข้าใจในทำนองเพลงตรงทำนองอัตรา ๒ ชั้นให้เป็นอย่างดีว่า ทำนองของเพลง ๒ ชั้นนั้น ทำนองเพลงมีลีลาไปในรูปลักษณะใด หากว่าเพลง ๓ ชั้นที่แต่งขึ้นนั้น รูปทำนองของเพลงผิดลักษณะของ ๒ ชั้น ก็ถือว่าเพลงที่แต่งนั้น ยังไม่สมบูรณ์และยังไม่ดีเท่าที่ควรตามแบบฉบับของการแต่งเพลงไทย

การแต่งวิธีที่ ๓

การแต่งเพลงวิธีนี้ ผู้แต่งต้องยึดเสียงที่ขึ้นของทำนอง ๒ ชั้น ในจังหวะที่ ๑ เท่านั้น จากนั้นผู้แต่งก็จะดำเนินกลอนเพลงหรือผูกกลอนเพลงไปเรื่อยๆ โดยไม่ต้องแต่งทำนองเพลงให้ไปลงสำเนียงในจังหวะที่ ๔ ของ ๒ ชั้น ก็ได้ โดยการลงตกสำเนียงของจังหวะ ๒ ชั้นให้ไปที่จังหวะที่ ๘ ก็ได้ ผู้แต่งก็จะต้องแต่งกลอนจากจังหวะที่ ๑ ของ ๒ ชั้น ยืดขยายขึ้นเป็น ๓ ชั้น ซึ่งเป็นการขยายเพิ่มขึ้นไปอีกเท่าตัวของทำนอง ๒ ชั้น คือ หากทำนอง ๒ ชั้นมี ๘ จังหวะ เมื่อยืดเป็น ๓ ชั้นแล้ว ก็ต้องเป็น ๑๖ จังหวะ ในจำนวน ๑๖ จังหวะของ ๓ ชั้นนี้ เสียงที่แต่งขึ้นในจังหวะที่ ๑ ของ ๓ ชั้นนั้น จะเป็นเสียงเดียวกันกับเสียงของจังหวะที่ ๑ ของ ๒ ชั้น จากนั้นผู้แต่งก็ต้องหาทำนองเพลงให้ดำเนินทำนองไปอย่างถูกต้อง มีสัมผัสกลมกลืนไปจนถึงจังหวะที่ ๘ ของ ๒ ชั้น ทำนองเพลงก็ต้องลงตรงเสียงเดียวกัน ในจังหวะที่ ๑๖ ของ ๓ ชั้น

การแต่งโดยรักษาลูกตก

คำว่า “ลูกตก” หรือ “เสียงตก” เป็นศัพท์ที่ใช้ในวงการดนตรีไทย เมื่อเปรียบเทียบกับคำประพันธ์ประเภทกลอน การแต่งกลอนก็ต้องยึดหลักคำสัมผัสเป็นหลักใหญ่ การแต่งเพลงไทยก็ต้องถือลูกตกหรือเสียงตกเป็นหลักสำคัญ แต่การแต่งเพลงไทยนั้นเมื่อผู้แต่งนำทำนองเพลง ๒ ชั้นมาเป็นแนวในการแต่ง ก่อนที่จะเริ่มแต่งก็ต้องสังเกตว่า ในวรรคแรก หรือทำนองที่หน้าทับแรกนั้นทำนองเพลงมีจุดเริ่มขึ้นที่เสียงใด และเมื่อหมดหน้าทับแล้ว เสียงจะไปตกที่เสียงใด

สมมุติว่า เพลงที่นำมาแต่งเป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ เปรียบวิธีนับตามตัวเลข โดยจังหวะหน้าทับมีจำนวน ๘ เสียง ดังนี้

พรึง	พรึง	ป๊ะ	ตุ๊บ	พรึง	พรึง	ตุ๊บ	พรึง
๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘

๑๐.๑๔.๗ วิธีแต่งเพลงโดยการปรุงแต่งขยายจาก ๒ ชั้น เป็น ๓ ชั้น

เมื่อนำหน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น มาเป็นเครื่องกำหนดในการแต่งแล้ว ก็นำมาแปลออกเป็นตัวเลข เพื่อสะดวกในการแต่งได้ง่ายขึ้น การแต่งโดยวิธีนี้ จากทำนองเพลงเสียงที่ ๑ มาถึงเสียงที่ ๒ ทำนองเพลงตกเสียงใด สมมุติว่า ทำนองตกเสียง “มี” หมายความว่า เสียงที่ ๑ เป็นเสียง

“โด” เสียงที่ ๒ เป็นเสียง “มี” ก็ต้องแต่งทำนองเพิ่มไปอีกเท่าตัว เช่น เสียงที่ ๒ เป็นเสียง “มี” ก็ต้องแต่งทำนองให้เป็นเสียง “มี” นั้น ไปตกจังหวะที่นับได้ ๔ เสียง ตรงกับเสียงจังหวะที่ ๒ สรุปแล้วเสียงต้องตกดังนี้คือ ๒ ตรงกับ ๔ และ ๔ ตรงกับ ๘ เมื่อเปรียบเทียบตัวเลข ๑ – ๘ ในอัตรา ๒ ชั้น เมื่อเป็นอัตรา ๓ ชั้น ตัวเลขจึงต้องเพิ่มต่อไป คือ จาก ๘ เป็น ๑๖ ดังนี้

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘
๒	๔	๖	๘	๑๐	๑๒	๑๔	๑๖

เปรียบเทียบการแต่งขยายเป็นเสียงตัวโน้ต โดยการขยายอีกเท่าตัว ดังนี้

สมมุติว่า ๒ ชั้น มีความยาว ๘ เสียง

โด เร มี ฟา ซอล ลา ที โด

เมื่อแต่งขึ้นเป็น ๓ ชั้นแล้ว ทำนองเพลงต้องขยายอีก เท่าตัว ดังนี้

๒ ชั้น	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด
๓ ชั้น	โดโด	เรเร	มีมี	ฟาฟา	ซอลซอล	ลาลา	ทีที	โดโด

๑๐.๑๔.๘ เปรียบเทียบกลอนดนตรีไทยกับบทกลอน

กลอนของเพลงไทยมีลักษณะเช่นเดียวกับบทกลอนสี่ กลอนแปด กาพย์ โคลง ฉันท์ ฯลฯ เพราะมีลักษณะการสัมผัสเช่นเดียวกัน เมื่อเวลาแต่งกลอนหรือแต่งทำนองเพลงจึงต้องคำนึงถึงสัมผัสเป็นหลัก ลักษณะที่เด่นของดนตรีคือ สัมผัสของเพลงไทยไม่สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นคำพูดได้ มีแต่ทำนองเพลง สำเนียงเพลง ขอยกตัวอย่างบทกลอนของเก่า กับกลอนเพลงแขกบรเทศ ดังนี้

“คิดไปใจหายไม่วายโศก เหมือนเดือนดับลับโลกไม่แลเห็น”

ทำนองเพลงแขกบรเทศ เมื่อถอดเป็นโน้ตห่างๆ มีดังนี้

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ด - ซ	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
คิด	ไป	ใจ	หาย			ไม่วาย	โศก

- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด
เหมือน	เดือนดับ	ลับ	โลก		ไม่	แล	เห็น

ความสัมพันธ์ของสัมผัสในบทกลอนกับสัมผัสของทำนองเพลง คือ
วรรคแรก กลอนลงด้วยคำว่า “โศก” ทำนองเพลงตกที่อักษรย่อ “ม” หรือเสียงมี
วรรคหลัง กลอนลงด้วยคำว่า “โลก” ทำนองเพลงตกที่อักษรย่อ “ม” หรือเสียงมี เช่นกัน
ดังนั้นการแต่งกลอนมีสัมผัสอย่างไร การแต่งเพลงไทยก็มีสัมผัสเช่นนั้น

๑๐.๑๕ บทสรุปองค์ความรู้ด้านการถ่ายทอดดนตรีไทย

การถ่ายทอดดนตรีไทยของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ประกอบด้วยการสอนด้วยวิธีบรรยายและการสอนภาคทักษะปฏิบัติดนตรีให้แก่ศิษย์ ทั้งที่เป็นข้าราชการศิลปินของวงกรุงเทพมหานคร ครู - อาจารย์ ในโรงเรียนสังกัดกรุงเทพมหานคร นักเรียน นิสิต นักศึกษา ที่ท่านทำหน้าที่เป็นอาจารย์ผู้สอน โดยมีบันทึกการสอน เอกสารประกอบการสอน เอกสารแผ่นปลิว บันทึกลายมือเขียนและโน้ตเพลงรวมเล่มแบบต่างๆ ที่ปรากฏหลักฐานการปฏิบัติหน้าที่ ในปัจจุบันท่านดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย และสอนนักเรียนดนตรี นักศึกษาดนตรีของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ตั้งแต่ระดับเตรียมศิลปิน ระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก

เนื้อหาสาระที่ถ่ายทอดและทำการสอนมีวิชาทฤษฎีดนตรีไทย วิชาการประพันธ์เพลงไทย การแปรทำนองเพลง การวิเคราะห์ดนตรีไทย นอกจากการสอนตามเนื้อหาสาระแล้ว ท่านได้สร้างแบบเรียน แบบฝึก โดยใช้โน้ตอักษรไทย แยกมือซ้าย – ขวา เพื่อง่ายต่อการฝึกและศึกษาเนื้อเพลงหลักจากลูกฆ้องวงใหญ่ไว้จำนวนมาก ในการสอนการเรียนรู้เพื่อปฏิบัติจริง จึงมีแบบฝึกปฏิบัติการแต่งเพลง การวิเคราะห์เพลง ส่วนการถ่ายทอดดนตรีไทยภาคปฏิบัติเครื่องดนตรีต่างๆ เมื่อครั้งที่ปฏิบัติหน้าที่เป็นครูและหัวหน้าวงกรุงเทพมหานคร ท่านได้ถ่ายทอดดนตรีตามโครงสร้างของดนตรีสำหรับศิลปิน เพื่อให้ศิลปินสามารถนำเพลงไปบรรเลงให้สอดคล้องกับลักษณะของงานหรือกิจกรรมที่จัดขึ้น ส่วนการถ่ายทอดในระบบการศึกษาท่านได้ถ่ายทอดดนตรีตามกรอบโครงสร้างหลักสูตรของแต่ละระดับชั้นการศึกษา เพลงที่ถ่ายทอด เช่น เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงเดี่ยว เพลงเถา เพลงตับ เพลงเกร็ด เป็นต้น องค์ความรู้ที่ถ่ายทอดเป็นโน้ตเพลงด้วยระบบโน้ตไทยแยกเครื่องมือจำนวนมาก คือโน้ตเพลงทางระนาดเอก ทางฆ้องวงใหญ่ ทางซอด้วง ทางซออู้ ทางจะเข้ และทางขิม นอกจากนี้ยังถ่ายทอดด้วยโน้ตสากล ทั้งที่เป็นเพลงโหมโรง เพลงเดี่ยว เพลงเถา เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเกร็ด และโน้ตที่แยกเฉพาะเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ

การถ่ายทอดดนตรีด้วยการบันทึกด้วยโน้ตเพลง ซึ่งก่อให้เกิดผลในทางปฏิบัติดนตรีไทย คือโน้ตเพลงตับทางฆ้องวงใหญ่ มี

เพลงตับเขนง	เพลงตับแขกมอญ
เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง ๓ ชั้น	เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง ๒ ชั้น
เพลงตับทะแย	เพลงตับนางซินเดอร์ริลลา
เพลงตับนกกระจอก	เพลงตับนางนาค
เพลงตับมหาฤกษ์	เพลงตับลาวเจริญศรี
เพลงตับวิวาห์พระสมุท	

โน้ตเพลงชุดโหมโรงทางฆ้องวงใหญ่ มี

เพลงชุดโหมโรงกลางวัน	เพลงชุดโหมโรงเย็น

การถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการแต่งเพลง นายพินิจ ฉายสุวรรณได้ถ่ายทอดด้วยการสอนฝึกให้ศิษย์ได้ทดลองฝึกปฏิบัติ ในขณะเดียวกันก็เรียบเรียงองค์ความรู้ไว้เป็นเอกสารตำรา เพื่อบอกความรู้เรื่องของหลักวิธีการแต่งเพลง การสร้างจินตนาการในการแต่ง ระบบเสียง แนวทำนองหน้าทับ กลอนเพลง การขยายทำนอง การตัดทำนอง และองค์ประกอบต่างๆ ที่สัมพันธ์กับการแต่งเพลง

บทที่ ๑๑
สรุปผลวิจัย และข้อเสนอแนะ

๑๑.๑ สรุปผลวิจัย

การวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาตินี้ เป็นการวิจัยเฉพาะกรณี นายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี ๒๕๔๐ ดำเนินการศึกษาระหว่างเดือนพฤษภาคม ถึงเดือนธันวาคม ๒๕๕๒ โดยมีประเด็นการศึกษาตามที่กำหนดไว้ ดังนี้

(๑) ประวัติศิลปิน ผลงานดนตรี และเอกลักษณ์ด้านดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ

(๒) องค์ความรู้ด้านดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ

(๓) การถ่ายทอดดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ

การวิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ข้อมูลที่ศึกษาใช้การสังเคราะห์เอกสาร ข้อมูลบันทึกต่างๆ ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ข้อมูลจากภาคสนาม การสัมภาษณ์ การมีส่วนร่วมในบางกิจกรรม ข้อมูลจากบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับนายพินิจ ฉายสุวรรณ ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ เสวนากลุ่ม และการเปิดรับข้อมูลทางจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ ผลการวิจัยมีดังนี้

ประวัติศิลปิน

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เกิดวันที่ ๒๑ เมษายน ๒๔๗๔ ที่ตำบลบ้านนา อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ท่านเริ่มฝึกดนตรีจากคุณลุงชื่อนายผัน กองโชค โดยได้รับการทำพิธีจับมือตีตะโพน และเริ่มต่อเพลงสาธุการ เพลงในชุดโหมโรงเย็นจากพระพรผู้มีศักดิ์เป็นคุณอาของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ต่อมาท่านได้เข้าศึกษาดนตรีเป็นนักเรียนวงจุลดุริยางค์ของกรมศิลปากร เลือกฝึกไวโอลิน และเรียนทฤษฎีดนตรีตะวันตก เมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ ๒ ช่วง พ.ศ. ๒๔๘๔ – ๒๔๘๘ นายพินิจ ฉายสุวรรณได้เดินทางกลับบ้านที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ระหว่างนี้ได้ศึกษาดนตรีไทยเพิ่มเติมคุณครูดนตรีหลายท่าน เมื่ออายุ ๑๘ ปี ท่านได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของนายพริ้ง ดนตรีรส ศึกษาเพลงลักษณะต่างๆ จนถึงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงคือเพลงองค์พระพิราพ ได้รับมอบโองการประกอบพิธีไหว้ครูจากนายยอด พูลสมบัติ จากนั้นท่านได้ทำหน้าที่เป็นพิธีกรประกอบพิธีไหว้ครูให้แก่บ้านดนตรี สำนักดนตรี สถาบันดนตรีต่างๆ ทั้งของทางราชการและเอกชน มาโดยตลอด

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เข้ารับราชการเป็นนักดนตรีสังกัดวงดนตรีกรุงเทพมหานคร ในปี พ.ศ. ๒๕๐๖ ในครั้งนั้นมีนายพริ้ง ดนตรีรสเป็นหัวหน้าวงดนตรีไทย นายบุญยงค์ เกตุคง บรรเลงระนาดเอก นายพินิจ ฉายสุวรรณทำหน้าที่บรรเลงฆ้องวงเล็ก จนเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๐ นายพริ้ง ดนตรีรส

เกษียณอายุราชการ นายบุญยงค์ เกตุคง ได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าวงดนตรีไทยต่อ ช่วงนี้นายพินิจ ฉายสุวรรณ รับหน้าที่เป็นคนระนาดเอกแทนนายบุญยงค์ เกตุคง จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๔ นายบุญยงค์ เกตุคง เกษียณอายุราชการ นายพินิจ ฉายสุวรรณจึงได้รับการแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าวงดนตรีไทยต่อ ปฏิบัติหน้าที่ควบคุมวงดนตรีกรุงเทพมหานคร และปฏิบัติภารกิจด้านดนตรีไทยที่กรุงเทพมหานครที่ท่านรับผิดชอบ เช่น การบรรเลงดนตรีไทยตามงานต่างๆ ของกรุงเทพมหานคร การอบรมครู – อาจารย์ผู้สอนดนตรีในโรงเรียนสังกัดกรุงเทพมหานคร และหน้าที่อื่นๆ ที่เกี่ยวกับดนตรีจนเกษียณอายุราชการ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๔ จากนั้นปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรุงเทพมหานคร เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๓๙ จนถึงปัจจุบัน ทำหน้าที่เป็นกรรมการวิชาการดนตรีของราชบัณฑิตยสถาน เกียรติประวัติสูงสุดที่นายพินิจ ฉายสุวรรณได้รับคือการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี ๒๕๔๐

ผลงานดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณเริ่มแต่งเพลงโหมโรงเทพเวหา เป็นเพลงแรกในปี พ.ศ. ๒๕๑๐ จากนั้นจึงแต่งอีกเป็นจำนวนมาก ทั้งเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีต่างๆ เพลงเถา เพลงชุด เพลงที่เรียบเรียงเป็นเพลงเรื่อง ผลงานเพลงที่ท่านประพันธ์ขึ้นได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในวงการดนตรีไทยมาโดยตลอด ในการจัดอันดับนักแต่งเพลงของนักแต่งเพลงที่ยังมีชีวิตอยู่ สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยได้จัดอันดับให้นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นนักแต่งเพลงไทยอันดับที่ ๖ ต่อจากนายมนตรี ตราโมท นายเฉลิม บัวทั่ง นายสุวิทย์ บวรวัฒนา นายบุญยงค์ เกตุคง และนายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ผลงานการแต่งเพลงของนายพินิจ ฉายสุวรรณ จำแนกตามประเภท ดังนี้

ประเภทเพลงเถา

เพลงกบเต้น	(พ.ศ. ๒๕๐๙)	เพลงกรรแสงสวาท	(พ.ศ. ๒๕๒๕)
เพลงเก้าทัพ	(พ.ศ. ๒๕๒๕)	เพลงขิมกลาง	(พ.ศ. ๒๕๒๕)
เพลงจำปาทองเทศ	(พ.ศ. ๒๕๒๖)	เพลงช่อลูกหว้า	(ไม่ทราบปีที่แต่ง)
เพลงทยอยมอญ	(พ.ศ. ๒๕๒๕)	เพลงทองย่อน	(พ.ศ. ๒๕๒๕)
เพลงเทพประสาท	(พ.ศ. ๒๕๒๕)	เพลงไทยรำลึก	(พ.ศ. ๒๕๒๕)
เพลงนเรศชนช้าง	(พ.ศ. ๒๕๒๖)	เพลงประทีปอับแสง	(ไม่ทราบปีที่แต่ง)
เพลงปี่นสยาม	(ไม่ทราบปีที่แต่ง)	เพลงพญาลำพอง	(พ.ศ. ๒๕๒๕)
เพลงพม่าชมเดือน	(พ.ศ. ๒๕๒๑)	เพลงเพราะสำเนียง	(พ.ศ. ๒๕๒๔)

เพลงมอญจับดาบ	(พ.ศ. ๒๕๒๖)	เพลงมอญแปลง	(พ.ศ. ๒๕๑๘)
เพลงโยนดาบ	(พ.ศ. ๒๕๒๖)	เพลงร่มฉัตร	(พ.ศ. ๒๕๓๙)
เพลงลาวกระแต	(ไม่ทราบปีที่แต่ง)	เพลงลาวสมเด็จ	(พ.ศ. ๒๕๑๙)
เพลงแว่นทอง	(พ.ศ. ๒๕๒๑)	เพลงสดายงแปลง	(พ.ศ. ๒๕๑๔)
เพลงสร้อยมยุเรศ	(พ.ศ. ๒๕๒๙)	เพลงสิงโตเล่นหาง	(พ.ศ. ๒๕๑๙)
เพลงหงส์ร่อน	(พ.ศ. ๒๕๒๑)	เพลงหนีเสือ	(พ.ศ. ๒๕๑๙)
เพลงอิเหนาแปลง	(พ.ศ. ๒๕๒๖)		

ประเภทเพลงโหมโรง

เพลงโหมโรงกราวใน	(พ.ศ. ๒๕๓๗)
เพลงโหมโรงกรุงเทพมหานคร	(พ.ศ. ๒๕๓๑)
เพลงกาญจนาภิเษก	(พ.ศ. ๒๕๓๙)
เพลงโหมโรงเทพเวหา	(พ.ศ. ๒๕๑๗)
เพลงโหมโรงเทพเวหน	(พ.ศ. ๒๕๒๖)
เพลงมโหมโรงหิตลานุสรณ์	(พ.ศ. ๒๕๔๐)
เพลงโหมโรงมหาราชินี	(พ.ศ. ๒๕๓๕)
เพลงโหมโรงร่มเกล้า	(พ.ศ. ๒๕๓๒)
เพลงโหมโรงนเรศวร	(พ.ศ. ๒๕๔๓)

ประเภทเพลงระบำ

เพลงระบำขลุ่ย	เพลงระบำเก็บขยะ
เพลงระบำนาฏบงกช	เพลงระบำหาปลา
เพลงระบำสี่ภาค	เพลงระบำรวมไทย

ประเภทเพลงเดี่ยว

ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงแขกมอญบางช้าง ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงท่าน้ำ ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงนารายณ์แปลงรูป ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงแป๊ะ ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดเอก	เพลงมหาชัย ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม	เพลงต่อยรูป ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม	เพลงแป๊ะ ๓ ชั้น

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม	เพลงมหาชัย ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงต่อยรูป ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงนารายณ์แปลงรูป ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงฟองน้ำ ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงมหาชัย ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	เพลงสุดสงวน ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงเชิดนอก ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงกราวใน ๓ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงฟองน้ำ ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงมหาชัย ๒ ชั้น
ทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก	เพลงม้าย่อง ๓ ชั้น

เพลงชุดตามรอยพระยุคลบาท

นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้แต่งเพลงชุดตามรอยพระยุคลบาท จำนวน ๒๓ เพลง (ยกเว้นเพลงมหาฤกษ์) ดังนี้

เพลงสักการะ	เพลงดอกไม้ทอง
เพลงมหาฤกษ์ (ทำนองเพลงของเดิม)	เพลงทรงเสด็จ
เพลงพนมไพร	เพลงลำพลับพลา
เพลงก่องข้าว	เพลงลายโปง
เพลงแถนผู้ไท	เพลงพาทย์ฆ้อง
เพลงตีหนังวังช้าง	เพลงกะหร่างตะวันตก
เพลงยางเหนือ	เพลงหงส์พลัดฟ้า
เพลงจีนจาม	เพลงเชียงล้าน
เพลงแกวกุมกาว	เพลงกระบอกไม้
เพลงฉิ่ง ฉับ กรับ โหม่ง	เพลงโกร่ง เกราะ เคาะ ไม้
เพลงย่ำหอกลอง	เพลงผีเสื้อและดอกไม้
เพลงหาดทรายแก้ว	เพลงสิบเก้าเจ้าฟ้า

ด้านการเรียบเรียง

เพลงเรื่อง เป็นเพลงไทยลักษณะหนึ่งที่ครูดนตรีไทยในอดีตได้เรียบเรียงไว้เพื่อให้เป็นชุดเพลงสำหรับการบรรเลง การเรียนเพลงดนตรี การฝึกซ้อม เพื่อให้นักดนตรีที่ฝึกมีพื้นฐานทักษะปฏิบัตินักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงเพลงเรื่องและจดจำไว้จำนวนมากย่อมได้รับความชื่นชมและกล่าวขวัญถึงความรอบรู้ เป็นต้นทุนสำหรับการนำไปเป็นสมุฏฐานในการแต่งเพลง บรรดาเพลงเรื่องในอดีตมีทั้งประเภทเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง ส่วนชื่อของเพลงเรื่องนิยมเรียกชื่อเพลงแรกเป็นชื่อของเพลงเรื่อง เช่น เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง มีเพลงเต่ากินผักบุ้ง เป็นเพลงแรก เพลงเรื่องช้างประสานงา มีเพลงช้างประสานงาเป็นเพลงแรก เป็นต้น

นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำเพลงที่มีโครงสร้างคล้ายเคียงกันมาเรียบเรียง ลักษณะโครงสร้างของเพลงบางเรื่องที่เริ่มจากเพลงประเภทปรบไก่อัตรา ๒ ชั้นนั้น ในการเรียบเรียงท่านเริ่มต้นด้วยเพลงประเภทอัตรา ๓ ชั้น และร้อยเรียงต่อด้วยเพลงอื่นๆ แต่ก็ยังคงแบบแผนตามหลักวิชาการดนตรีไทยไว้ โดยเพลงเรื่องที่เรียบเรียงไว้เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงนางหงส์ มีเพลงที่เรียบเรียงไว้ ดังนี้

รายชื่อเพลงเรื่องที่เรียบเรียงจำนวน ๓๑ เรื่อง

เพลงเรื่องกล่อมนารี
เพลงเรื่องแขกมอญบางช้าง
เพลงเรื่องแขกสาหร่าย
เพลงเรื่องจีนแส
เพลงเรื่องถอนสมร
เพลงเรื่องเทพนิมิต
เพลงเรื่องเทพรำพึง
เพลงเรื่องนางหงส์เรื่องใหญ่
เพลงเรื่องพระทอง
เพลงเรื่องภิรมย์สุรางค์
เพลงเรื่องแมลงภู่ทอง
เพลงเรื่องวิเวกเวหา
เพลงเรื่องแสนสุดสวาท
เพลงเรื่องอกทะเล
เพลงเรื่องอาแป๊ะ
เพลงเรื่องอาเฮีย
เพลงเรื่องกัลยาเยี่ยมห้อง
เพลงเรื่องแขกลพบุรี
เพลงเรื่องจีนลั่นถัน
เพลงเรื่องต้นบรเทศ
เพลงเรื่องทะเลบ้า
เพลงเรื่องเทพรัญจวน
เพลงเรื่องธรณีกันแสง
เพลงเรื่องบังใบ
เพลงเรื่องพิรุณสร่างฟ้า
เพลงเรื่องมุล่ง
เพลงเรื่องราโค
เพลงเรื่องสร้อยมยุเรศ
เพลงเรื่องแสนเสนาะ
เพลงเรื่องอาถรรพ์
เพลงเรื่องอาหนู

ด้านการประพันธ์บทร้องเพลงไทย

นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีผลงานการประพันธ์บทร้องเพลงไทยหลายเพลง เช่น

๑. เพลงกรรแสงสวาท

๒. เพลงหงส์ร่อน

๓. เพลงลาวสมเด็จ

๔. เพลงอนุรักษ์ธรรมชาติ

๕. เพลงเชิญชวนรักษาความสะอาด

๖. เพลงอิเหนาแปลง

๗. เพลงมอญจับดาบ

๘. เพลงอวยพรตามโอกาสต่างๆ

ผลงานด้านบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารเพลงดนตรี

๑. ปี่พาทย์บ้านนอก

๒. ปี่พาทย์หากิน

๓. ปี่พาทย์ประชันวง

๔. ปี่พาทย์ประโคมศพ

๕. ปี่พาทย์โหมโรงกลางวัน

๖. ปี่พาทย์ชุดเพลงเรื่องนางหงส์

ผลงานด้านการวิเคราะห์เพลง เช่น

๑. วิเคราะห์เพลงแขกมอญ ๒ ชั้น

๒. วิเคราะห์เพลงหกบท ๒ ชั้น

ผลงานบันทึกโน้ตทั้งระบบโน้ตไทย และระบบโน้ตสากล สำหรับพิมพ์เผยแพร่ มีดังนี้

๑. โน้ตเพลงเบื้องต้นฝึกฝนขิม

๒. โน้ตเพลงพรรณนาเพลงเรื่อง

๓. โน้ตเพลงโหมโรงเสภา

๔. โน้ตเพลงมูลบทดุริยกิจ

๕. หนังสือโน้ต เรียบเรียบเพลงไทย เล่ม ๑

๖. หนังสือโน้ต เรียบเรียบเพลงไทย เล่ม ๒

๗. หนังสือโน้ตเพลงซอด้วง เล่ม ๑

๘. หนังสือโน้ตเพลงรากฐาน สำเนียงพื้นบ้านชานเมือง ๑

๙. หนังสือโน้ตเพลงรากฐานเพลงไทย เล่ม ๒

๑๐. หนังสือโน้ตเพลงซออู้

๑๑. หนังสือโน้ตเพลงจะเข้

๑๒. หนังสือโน้ตเพลงฝึกหัดตีทุ้ม

๑๓. หนังสือโน้ตเพลงหลักสูตรปฏิบัติดนตรีไทยประเภทเสภา

เอกลักษณ์ด้านดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งของไทย ที่มีผลงานโดดเด่นเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรี ภาพลักษณ์ที่เป็นเอกลักษณ์ด้านดนตรีของท่าน มีดังนี้

๑. ความเป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณมีความเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับการยอมรับในวงวิชาการวัฒนธรรม และวงวิชาการดนตรี ท่านจึงได้รับเชิญให้ปฏิบัติหรือยกย่องในฐานะผู้ทรงคุณวุฒิ เช่น เป็นกรรมการวิชาการดนตรีของราชบัณฑิตยสถาน เพื่อพิจารณาศัพท์ องค์ความรู้ดนตรีไทยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ พิธีกรผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรุงเทพมหานคร และผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย เป็นประธานที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ เป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิและควบคุมวิทยานิพนธ์ของมหาวิทยาลัยต่างๆ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิตรวจอ่านและประเมินบุคคลเข้าสู่ตำแหน่งทางวิชาการระดับศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ของมหาวิทยาลัยต่างๆ

๒. ความเป็นศิลปินดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ มีความเป็นเลิศทางด้านฝีมือการบรรเลงดนตรีไทยทุกประเภท โดยเฉพาะเอกลักษณ์ด้านการบรรเลงระนาดเอก ฝีมือการบรรเลงเพลงที่มีกลวิธีแยบยล ด้วยรสมือและรสเพลง ความเป็นศิลปินดนตรีที่ ได้รับการฝึกฝนและพัฒนาตามขั้นตอนจากการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก จนได้รับมอบหมายให้เป็นคนระนาดของวงดนตรีกรุงเทพมหานคร ที่ลำดับต่อจากนายพริ้ง ดนตรีรส นายบุญยงค์ เกตุคง จนถึงนายพินิจ ฉายสุวรรณ นับเป็นความสามารถด้านทักษะปฏิบัติ ที่ท่านได้แสดงความรู้ความสามารถจนเป็นที่ยอมรับ ผลงานการบรรเลงของท่านได้รับการบันทึกเสียง บันทึกภาพเคลื่อนไหวไว้จำนวนมาก นอกจากนี้เมื่อมีการประชันวงดนตรีท่านยังได้แสดงศักยภาพในเชิงฝีมือของความเป็นศิลปิน จนเป็นที่ประจักษ์ทั่วไปในวงการดนตรี โดยเฉพาะการบรรเลงระนาดเอก ความโดดเด่นด้านความเป็นศิลปินดนตรี

ดังกล่าวนี้ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติจึงนำเสนอและประกาศเกียรติประวัติและยกย่องให้ท่านเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ. ๒๕๔๐

๓. ความเป็นนักสร้างสรรค์

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นนักสร้างสรรค์ ได้ประจักษ์ในผลงานการแต่งเพลงไทยไว้จำนวนมาก ทั้งประเภทเพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงระบำ ฯลฯ การสร้างสรรค์ด้านการแต่งเพลงมีทั้งที่ดำเนินการตามแบบแผนวิธีการของเดิม ที่นำเพลงทำนองเดิมมาเป็นสมุฏฐานในการแต่ง และสร้างสรรค์สิ่งใหม่ให้เกิดขึ้น เช่นการนำทำนองเพลงต่างวัฒนธรรมดนตรีมาสู่รูปแบบของดนตรีไทย การศึกษาหลักการและสร้างทฤษฎีดนตรีไทยเพื่อให้นักดนตรีรุ่นใหม่ได้เข้าถึงโครงสร้างและสาระดนตรีไทย เช่น ทฤษฎีด้านการปฏิบัติดนตรีไทย การวิเคราะห์เพลงไทยด้วยหลักวิชาการดนตรีไทย การเรียบเรียงเพลงเรื่องที่ใช้โครงสร้างเพลงอัตรา ๓ ชั้นนำเรื่อง ซึ่งมีแบบแผนที่เคยมีมาก่อน ท่านก็ได้สร้างสรรค์ต่อยอดความรู้เดิม นับว่าวิธีการเช่นที่กล่าวนี้ได้มีผลงานดนตรีปรากฏในวงการดนตรีไทยจำนวนมาก

๔. ความเป็นนักวิชาการ

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นนักวิชาการดนตรี มีผลงานการวิเคราะห์เพลงไทยจำนวนหลายเพลงเพื่อศึกษาโครงสร้างเพลงรูปแบบต่างๆ เขียนบทความดนตรี และบทวิจารณ์ดนตรี ลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรี เขียน เรียบเรียง และรวบรวมโน้ตเพลงไทยลักษณะต่างๆ ทั้งระบบโน้ตไทย และโน้ตสากล โน้ตเพลงแยกเครื่องดนตรีเพื่อการฝึกปฏิบัติ การบันทึกโน้ตเพลงจำนวนมากครอบคลุมตั้งแต่เพลงระดับพื้นฐานไปจนถึงเพลงเดี่ยว และเพลงที่มีความซับซ้อน แยกส่วนทำนองที่เป็นวรรค ประโยค ที่เอื้อต่อการเรียนการสอนดนตรี การคิดค้นเชิงวิทยาการดนตรีส่งผลต่อระบบการศึกษาดนตรี นอกจากนี้นายพินิจ ฉายสุวรรณยังเป็นนักวิชาการที่ใจกว้างรับฟังความคิดเห็นของศิลปินดนตรี คณาจารย์ นักวิชาการท่านอื่นๆ รวมทั้งนักศึกษาที่แสดงความคิดเห็นแตกต่างไปจากท่านหรือที่เคยมีมาก่อน ทั้งยังการเปิดโอกาสให้นักดนตรีผู้หญิงได้เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเท่าเทียมกับนักดนตรีผู้ชาย ด้วยเหตุผลที่ท่านพิจารณาว่า ไม่มีกฎข้อห้ามใดที่กีดกันหรือห้ามนักดนตรีผู้หญิงเรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง แม้แต่นักดนตรีผู้หญิงชั้นครูในอดีตที่ได้เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงก็มีหลายท่าน ด้วยเหตุผลทางวิชาการเช่นที่กล่าวถึงนี้ท่านจึงเปิดโอกาสและต่อเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพให้แก่นักดนตรีผู้หญิง

๕. ความเป็นครูดนตรี

นายพินิจ ฉายสุวรรณ เป็นครูดนตรีทั้งในระบบการศึกษา และนอกระบบการศึกษา มีหลักวิธีการสอนจากง่ายไปหายาก พิจารณาตามฐานภูมิของศิษย์แต่ละคน อธิบาย ชี้แนะ ชี้นำ ในด้านเนื้อหาสาระ วิธีการบรรเลง การปฏิบัติตนที่ถูกที่ควรตามขนบประเพณีไทย การแก้ไขปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างการบรรเลงดนตรี สอนให้ศิษย์รักษาจรรยาบรรณนักดนตรี ความอ่อนน้อมถ่อมตน นายพินิจ ฉายสุวรรณได้ทุ่มเทเวลาในการสร้างแบบฝึกหัดเรียนดนตรีไทยทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ในช่วงที่เจ็บป่วยและพักรักษาร่างกาย ท่านยังมีสมุดโน้ตสำหรับบันทึกเพลงที่นึกได้ โดยเฉพาะเพลงเกร็ดเล็กน้อยที่อยู่ตามพื้นบ้านชานเมืองได้คงอยู่ เพลงใดที่รำลึกทำนองได้แต่ไม่ปรากฏชื่อเพลงก็ตั้งชื่อใหม่ไว้ เพื่อให้ทำนองคงอยู่ต่อไป ดังพบในงานรวบรวมเล่มโน้ตเพลงที่พิมพ์เผยแพร่ นอกจากการให้ความรู้ทางด้านดนตรีแล้ว ท่านยังได้สอดแทรกคติสอนใจเป็นคำสอนที่มีสาระ ชี้แนะแนวคิด แนวทางปฏิบัติตนให้เป็นคนดี มีคุณธรรม มีความกตัญญูรู้คุณ ประกอบวิชาชีพดนตรีด้วยความรับผิดชอบ คำสอนต่างๆ ของท่านได้เขียนแทรกไว้ในแผ่นโน้ตเพลงด้านล่างที่เป็นบันทึกงานเขียน และในบันทึกส่วนตัวของท่าน จำนวนมาก

องค์ความรู้ด้านดนตรีของนายพินิจ ฉายสุวรรณ

องค์ความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีไทย ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่ถ่ายทอดไว้ มีดังนี้

กลอนระนาดแบบต่างๆ	การปฏิบัติตนของนักดนตรี
การประชันวงดนตรี	การฟังเพลง
การเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรี	การวิจารณ์ดนตรี
ขนบในการบรรเลงดนตรีไทย	ขนบในวงดนตรีไทย
ความสำคัญของครูดนตรี	ความสำคัญของเครื่องดนตรี
เครื่องบูชาครู	โครงสร้างเพลงประเภทต่างๆ
จังหวะหน้าทับ	เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี
แบบแผนเพลงพิธีกรรม	ประเพณีการทำบุญที่มีวงดนตรีบรรเลง
ประวัติและที่มาของเพลงไทย	ประวัติวงดนตรี
พิธีไหว้ครูดนตรี	เพลงพิธีกรรม
เพลงหน้าพาทย์	ระบบเสียงดนตรีไทย
ระเบียบแบบแผนการบรรเลงดนตรี	ลักษณะเพลงไทย
วิธีเรียนดนตรี	ศัพท์ดนตรี
ศิลปะและศาสตร์ของดนตรีไทย	หลักและวิธีการประพันธ์เพลง
หลักและวิธีปฏิบัติดนตรีไทย	โอกาสในการบรรเลงเพลง

องค์ความรู้ดนตรี ภาคปฏิบัติ ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ พบว่า มีการแบ่งวิธีใช้มือฆ้องได้ ๓ ประเภท คือ การใช้มือฆ้องเพื่อฝึกทักษะปฏิบัติ การใช้มือฆ้องในเชิงทฤษฎี และการใช้มือฆ้องเพื่อแปรรูปแบบการบรรเลง โดยใช้รูปแบบการบันทึกโน้ตไทย การใช้มือฆ้อง การใช้ทำนองลักษณะต่างๆ พร้อมกับตัวอย่างโน้ตเพลงประกอบการอธิบายอย่างละเอียด องค์ความรู้ดนตรีภาคปฏิบัติ ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ มีประเด็นสรุปตามข้อมูลที่นำเสนอ ดังนี้

(๑) รูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงไทย ตามระบบแยกมือปฏิบัติซ้าย – ขวา
(๒) การใช้มือฆ้องเพื่อฝึกทักษะปฏิบัติ
(๓) การใช้มือฆ้องในเชิงทฤษฎี
(๔) ลักษณะมือฆ้องประเภทมือฉาย
(๕) ลักษณะมือฆ้องประเภทกึ่งฉายกึ่งเก็บ
(๖) ทำนองกลุ่มประโยค
(๗) ทำนองเท่าเพลง
(๘) ทำนองเท่าฉาย
(๙) การแปรประโยคเพลง
(๑๐) ลักษณะมือฆ้อง รูปประโยคทำนองต่างๆ

ผลงานการประพันธ์เพลงเป็นผลสัมฤทธิ์ขององค์ความรู้ของนายพินิจ ฉายสุวรรณที่แสดงออกมาในรูปของบทเพลงไทย สารัตถะที่ประกอบกันเข้าเป็นบทเพลง ได้แก่ สมุฏฐานของทำนองเพลง โครงสร้างของเพลงไทยประเภทเพลงเรื่อง และเพลงโหมโรง การสร้างสรรค์จินตนาการ และอารมณ์เพลง ที่เกิดจากหลักวิชาการประพันธ์เพลง ผลสัมฤทธิ์ขององค์ความรู้ดังกล่าวจึงเป็นผลสำเร็จรูปที่ปรากฏในบทเพลงแต่ละเพลง

องค์ความรู้ด้านผลงานการประพันธ์เพลงของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ที่นำเสนอบางส่วนในงานวิจัยนี้ประกอบด้วยประวัติเพลงอย่างสังเขปพร้อมโน้ตเพลง ๓ ประเภท คือ

๑. ประเภทเพลงเรื่อง จำนวน ๑ เพลง คือ เพลงเรื่องพระทอง
๒. ประเภทเพลงโหมโรง จำนวน ๖ เพลง คือ

เพลงโหมโรงกราวใน	เพลงโหมโรงกรุงเทพมหานคร
เพลงโหมโรงกาญจนาภิเษก	เพลงโหมโรงเทพเวหา
เพลงโหมโรงมหาราชินี	เพลงโหมโรงร่มเกล้า

๓. ประเภทเพลงเถา จำนวน ๓๐ เพลง แบ่งเป็น

เพลงสำเนียงไทย จำนวน ๑๕ เพลง คือ

เพลงกบเต้นเถา	เพลงกรรแสงสวาทเถา
เพลงโคมทองเถา	เพลงจำปาทองเทศเถา
เพลงทองย่อนเถา	เพลงเทพประสาทพรเถา
เพลงไทยระลึกเถา	เพลงนเรศชนช้างเถา
เพลงประทีปอับแสงเถา	เพลงปี่นสยามเถา
เพลงเพราะสำเนียงเถา	เพลงสร้อยมยุเรศเถา
เพลงสิงโตเล่นหางเถา	เพลงหงส์ร่อนเถา
เพลงหนีเสือเถา	

เพลงไทยสำเนียงแขก จีน ลาว จำนวน ๗ เพลง คือ

เพลงสดายงแปลงเถา (ทางกรอ)	เพลงสดายงแปลงเถา (ทางเก็บ)
เพลงอิเหนาแปลงเถา	เพลงขิมกลางเถา
เพลงอากู๋ ๓ ชั้น	เพลงลาวกระแตเถา
เพลงลาวสมเด็จเถา	

เพลงไทยสำเนียงพม่า มอญ จำนวน ๘ เพลง คือ

เพลงเก้าทัพเถา	เพลงพม่าชมเดือนเถา
เพลงช่อลูกหว้าเถา	เพลงทยอยมอญเถา
เพลงพญาลำพองเถา	เพลงมอญจับดาบเถา
เพลงมอญแปลงเถา	เพลงมอญโยนดาบเถา

การถ่ายทอดดนตรีไทย

ด้านการถ่ายทอดดนตรีไทยของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ประกอบด้วยการสอนด้วยวิธีบรรยายและการสอนภาคทักษะปฏิบัติดนตรีให้แก่ศิษย์ ทั้งที่เป็นข้าราชการศิลปินของวงกรุงเทพมหานคร ครู - อาจารย์ ในโรงเรียนสังกัดกรุงเทพมหานคร นักเรียน นิสิต นักศึกษา ที่ท่านทำหน้าที่เป็นอาจารย์ผู้สอน โดยมีบันทึกการสอน เอกสารประกอบการสอน เอกสารแผ่นปลิว บันทึกลายมือเขียนและโน้ตเพลงรวมเล่มแบบต่างๆ ที่ปรากฏหลักฐานการปฏิบัติหน้าที่ ในปัจจุบันท่านดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย และสอนนักเรียนดนตรี นักศึกษาดนตรีของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ตั้งแต่ระดับเตรียมศิลปิน ระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก

เนื้อหาสาระที่ถ่ายทอดและทำการสอน มี วิชาทฤษฎีดนตรีไทย วิชาการประพันธ์เพลงไทย การแปรทำนองเพลง การวิเคราะห์ดนตรีไทย นอกจากการสอนตามเนื้อหาสาระแล้ว ท่านได้สร้าง

แบบเรียน แบบฝึก โดยใช้โน้ตอักษรไทย แยกมือซ้าย – ขวา เพื่อง่ายต่อการฝึกและศึกษาเนื้อเพลง หลักจากลูกฆ้องวงใหญ่ไว้จำนวนมาก ในการสอนการเรียนรู้เพื่อปฏิบัติจริง จึงมีแบบฝึกปฏิบัติการแต่งเพลง การวิเคราะห์เพลง ส่วนการถ่ายทอดดนตรีไทยภาคปฏิบัติเครื่องดนตรีต่างๆ เมื่อครั้งที่ปฏิบัติหน้าที่เป็นครูและหัวหน้าวงกรุงเทพมหานคร ท่านได้ถ่ายทอดดนตรีตามโครงสร้างของดนตรีสำหรับศิลปิน เพื่อให้ศิลปินสามารถนำเพลงไปบรรเลงให้สอดคล้องกับลักษณะของงานหรือกิจกรรมที่จัดขึ้น ส่วนการถ่ายทอดในระบบการศึกษาท่านได้ถ่ายทอดดนตรีตามกรอบโครงสร้างหลักสูตรของแต่ละระดับชั้นการศึกษา เพลงที่ถ่ายทอด เช่น เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงเดี่ยว เพลงเถา เพลงตับ เพลงเกร็ด เป็นต้น องค์ความรู้ที่ถ่ายทอดเป็นโน้ตเพลงด้วยระบบโน้ตไทยแยกเครื่องมือจำนวนมาก คือโน้ตเพลงทางระนาดเอก ทางฆ้องวงใหญ่ ทางซอด้วง ทางซออู้ ทางจะเข้ และทางขิม นอกจากนี้ยังถ่ายทอดด้วยโน้ตสากล ทั้งที่เป็นเพลงโหมโรง เพลงเดี่ยว เพลงเถา เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเกร็ด และโน้ตที่แยกเฉพาะเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ

การถ่ายทอดดนตรีด้วยการบันทึกด้วยโน้ตเพลง ซึ่งก่อให้เกิดผลในทางปฏิบัติดนตรีไทย คือโน้ตเพลงตับทางฆ้องวงใหญ่ มี

เพลงตับเขนง	เพลงตับแขกมอญ
เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง ๓ ชั้น	เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง ๒ ชั้น
เพลงตับทะแย	เพลงตับนางซินเดอร์ริลลา
เพลงตับนกกระจอก	เพลงตับนางนาค
เพลงตับมหาฤกษ์	เพลงตับลาวเจริญศรี
เพลงตับวิวาห์พระสมุท	

โน้ตเพลงชุดโหมโรงทางฆ้องวงใหญ่ มี

เพลงชุดโหมโรงกลางวัน	เพลงชุดโหมโรงเย็น

การถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการแต่งเพลง นายพินิจ ฉายสุวรรณได้ถ่ายทอดด้วยการสอนฝึกให้ศิษย์ได้ทดลองฝึกปฏิบัติ ในขณะเดียวกันก็เรียบเรียงองค์ความรู้ไว้เป็นเอกสารตำรา เพื่อบอกความรู้เรื่องของหลักวิธีการแต่งเพลง การสร้างจินตนาการในการแต่ง ระบบเสียง แนวทำนองหน้าทับ กลอนเพลง การขยายทำนอง การตัดทำนอง และองค์ประกอบต่างๆ ที่สัมพันธ์กับการแต่งเพลง

๑๐.๒ ข้อเสนอแนะ

๑๐.๒.๑ ข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย

องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ ที่ทำการวิจัยเฉพาะกรณีของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ. ๒๕๔๐ ได้ปรากฏผลขององค์ความรู้จำนวนมาก ทั้งด้านขนบธรรมเนียมประเพณีของวิถีไทยที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรี องค์ความรู้ด้านประวัติดนตรี ประวัติเพลงไทย ขนบปฏิบัติของดนตรีไทย องค์ความรู้ดนตรีไทยภาคทฤษฎี องค์ความรู้ด้านการผสมผสานระหว่างทฤษฎีดนตรีกับภาคปฏิบัติ เช่นการใช้มือฆ้อง การแปรประโยคเพลง องค์ความรู้ดนตรีภาคปฏิบัติ องค์ความรู้ที่ปรากฏเป็นผลงานการประพันธ์เพลงประเภทต่างๆ องค์ความรู้ด้านการแต่งเพลงไทย และโน้ตเพลงไทยประเภทต่างๆ ที่ท่านบันทึกไว้จำนวนมาก นับเป็นความโดดเด่นที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจน

ข้อมูลองค์ความรู้ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) ปรากฏจำนวนมาก ดังผลวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงขอเสนอแนะให้หน่วยงานของภาครัฐ และเอกชน เช่น กระทรวงวัฒนธรรม ประกอบด้วยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ วัฒนธรรมจังหวัด วัฒนธรรมอำเภอ สภาวัฒนธรรมระดับต่างๆ และกรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงศึกษาธิการ ประกอบด้วยมหาวิทยาลัยของรัฐบาล มหาวิทยาลัยเอกชน โรงเรียนระดับต่างๆ กระทรวงกีฬาและการท่องเที่ยว กรมประชาสัมพันธ์ วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร วงดนตรีไทยของเหล่าทัพ องค์กรที่เกี่ยวกับสื่อสารมวลชน ประเภทต่างๆ รายการโทรทัศน์ รายการวิทยุ ฯลฯ แต่ละหน่วยงาน แต่ละฝ่าย ควรได้ศึกษาผลขององค์ความรู้จากงานวิจัยนี้ เพื่อร่วมอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ ขยายผล หรือนำไปประยุกต์ใช้กับกิจกรรมต่างๆ เพื่อก่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด ดังนี้

(๑) จัดเก็บข้อมูลองค์ความรู้ และจัดทำคลังข้อมูลทางวัฒนธรรมด้านดนตรีไทย

(๒) จัดทำโครงการที่เกี่ยวกับองค์ความรู้ของศิลปินแห่งชาติสาขาดนตรีไทย เพื่อนำไปสู่การขับเคลื่อนต่อระบบการศึกษาดนตรีไทย และวัฒนธรรมไทยที่เกี่ยวข้อง

(๓) จัดทำโครงการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เพื่อเปิดสายทรรศน์ทางด้านศิลปวัฒนธรรมสู่ระดับชาติ และนานาชาติ

(๔) ใช้ข้อมูลองค์ความรู้ดนตรีไทยที่ได้จากการวิจัยนี้ในการวางแผนดำเนินการอนุรักษ์มรดกวัฒนธรรม การพัฒนาวัฒนธรรม การเผยแพร่วัฒนธรรมด้านดนตรีไทย

(๕) ส่งเสริมให้มีการนำผลงานการประพันธ์เพลงของศิลปิน ไปใช้ในหลักสูตรเพื่อจัดการเรียนการสอนของแต่ละระบบการศึกษา

๑๐.๒.๒ ข้อเสนอทั่วไป

(๑) ในปัจจุบันวงการดนตรีไทย ยังมีศิลปินทั้งนักดนตรีและนักร้องที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญจำนวนหนึ่ง ที่ครอบครององค์ความรู้ด้านดนตรีไว้ จึงควรมีโครงการวิจัยองค์ความรู้ของศิลปินเหล่านี้

(๒) นอกจากศิลปินดนตรีไทยแล้ว ในประเทศไทยยังมีศิลปินดนตรีพื้นบ้าน และศิลปินกลุ่มชนชาติพันธุ์ ที่มีบทบาทหน้าที่ในสังคมและวัฒนธรรม ทั้งยังเป็นผู้คงไว้ซึ่งความรอบรู้ในศาสตร์วัฒนธรรมของตน จึงควรมีโครงการวิจัยองค์ความรู้ของศิลปินพื้นบ้าน และศิลปินดนตรีของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. (๒๕๔๑). **ศิลปินแห่งชาติ ๒๕๔๐.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

คึกฤทธิ์ ปราโมช. (๒๕๒๕). **การศึกษากับการถ่ายทอดและเสริมสร้างวัฒนธรรม.** (พิมพ์ครั้งที่ ๒) กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ จัดพิมพ์.

งานดนตรีไทย กองนันนาการ (ม.ป.ป.). **แบบฝึกหัดเรียนขลุ่ยเบื้องต้น.** สำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทมหานคร (เอกสารสำเนา).

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (๒๕๓๗). มานุษยดนตรีวิทยา. **วารสารปาริชาต, ๘** (๑), ๕ – ๑๑.

————————. (๒๕๔๒). **สารานุกรมเพลงไทย.** ธนาคารกรุงเทพจำกัด (มหาชน) จัดพิมพ์ เนื่องในวโรกาสเจริญพระชนมพรรษา ๖ รอบ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช มหาราช กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

————————. (๒๕๔๕). วงความรู้ของดนตรีวิทยา นิยามและบุคคลสายวิชาการดนตรี. **วารสารเพลงดนตรี**, ๑๒ (๑), ๑๕.

————————. **(๒๕๕๑).** พิธีไหว้ครูดนตรีไทย. **เอกสารประกอบการรายงาน ในการประชุม** แลกเปลี่ยนวิชาการดนตรี ไทย – เยอรมัน ณ ห้องประชุมทูนกระหม่อมบริพัตร อาคารภูมิพลสังคีต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดนัย ไชยโยธา. (๒๕๒๗). **ประวัติศาสตร์นิพนธ์ ๑**. กรุงเทพมหานคร: O.S. Printing House Co., Ltd. ทหารเรือจัดพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (๒๕๒๙). การบรรเลงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธี **ใน สารัตถะดนตรีไทย**. ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ นายชวลิสร์ กันตารัติ ณ เมรุวัดทองนพคุณ กรุงเทพมหานคร.

ธรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัย. (๒๕๑๕). **พื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย.** พระนคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นาฏวิภา ชลิตานนท์. (๒๕๒๔). **ประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: ลิ้นจี่การพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. (๒๕๔๕). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากรจัดพิมพ์, โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

พินิจ ฉายสุวรรณ. (ม.ป.ป.) **เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย.** เอกสารบันทึกลายมือ.

พินิจ ฉายสุวรรณ. (๒๕๓๙). **การฝึกหัดระนาดเอกแบบโบราณ.** วารสารเพลงดนตรี ปีที่ ๓ ฉบับที่ ๑ หน้า ๘๐ – ๘๑.

————— . (ม.ป.ป.). **เก็บเล็กผสมน้อยเรื่องดนตรีไทย**. เอกสารบันทึกลายมือ.

————— . (ม.ป.ป.). **บันทึกเก็บความรู้ที่หลากหลาย จากที่รู้ ที่ได้เห็น ที่ได้ยิน ที่ได้ฟัง**. เอกสารบันทึกลายมือ.

————— . (ม.ป.ป.). **วงมโหรีสยาม**. เอกสารบันทึกลายมือ.

————— . (ม.ป.ป.). **สิ่งที่ควรรู้ มากมายหลายหลากของศิลปะดนตรี**. เอกสารบันทึกลายมือ.

————— . (๒๕๔๓). **แนวทางปฏิบัติทำนองเพลง ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ เล่ม ๑.** วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดลจัดพิมพ์

————— . (๒๕๔๔). **เบื้องต้นฝึกฝนขิม.** วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลจัดพิมพ์ เนื่องในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๓๒ มหาวิทยาลัยมหิดล.

————— . (๒๕๔๔). **พรรณนาเพลงเรื่อง.** วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลจัดพิมพ์ เนื่องในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๓๒ มหาวิทยาลัยมหิดล.

————— . (๒๕๔๔). **พินิจเพลงประโคม.** วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลจัดพิมพ์ เนื่องในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๓๒ มหาวิทยาลัยมหิดล.

————— . (๒๕๔๔). **มูลบทดุริยกิจ.** วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลจัดพิมพ์ เนื่องในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๓๒ มหาวิทยาลัยมหิดล.

————— . (๒๕๔๔). **โหมโรงเสภา.** วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลจัดพิมพ์ เนื่องในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๓๒ มหาวิทยาลัยมหิดล.

————— . (ม.ป.ป.) **เพลงพื้นบ้านชานกรุง ท้องทุ่ง ท้องนา.** รวมโน้ตเพลง.

————— . (ม.ป.ป.). **โน้ตเพลงไทยเดิม ฆ้องวงใหญ่ รวมเพลงที่ใช้บรรจุรับร้อง อวยพร และใช้บรรเลง.** เอกสารสำเนาเย็บเล่ม.

———————. (ไม่ระบุปี). บันทึกลายมือเขียน หัวข้อ **วิธีการแต่งเพลงไทย.**

———————. **เรื่องของการรักษา เล่ม ๒.** เอกสารบันทึกลายมือ.

พูนพิศ อมาตยกุล และคนอื่นๆ. (๒๕๒๖). **นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. (๒๕๔๑). **สุนทรียศาสตร์ : แนวความคิด ทฤษฎีและการพัฒนา.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เสมาธรรม.

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๔๐). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ – ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

———————. (๒๕๔๖). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒**. กรุงเทพมหานคร: นานมี บุ๊คส์ พับลิเคชั่นส์.

วงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร. (ม.ป.ป.). **เพลงแต่งใหม่ชุด ตามรอยพระยุคลบาท.** เอกสารสำเนาเย็บเล่ม.

สำนักสวัสดิการสังคม. (๒๕๓๐). **สังคีต ไหว้ครูวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ประจำปี ๒๕๓๐ ครั้งที่ ๒๒.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิฆเนศ.

http://www.dopa.go.th/stat/y_stat51.html, ๑ ธันวาคม ๒๕๕๒

ประวัตินักวิจัย

ชื่อ ว่าที่ร้อยตรี รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

เกียรติประวัติ อาจารย์ดีเด่นแห่งชาติ สาขามนุษยศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ ประจำปี ๒๕๔๖

ที่ทำงาน แขนงวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

การศึกษา

๑. ประกาศนียบัตรวิชานาฏศิลป์ชั้นสูง (สาขาดุริยางค์ไทย)

๒. การศึกษาบัณฑิต (ภาษาไทย)

๓. การศึกษามหาบัณฑิต (การอุดมศึกษา)

๔. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วัฒนธรรมการดนตรี)

ผลงานวิจัย

๑. การวิเคราะห์โครงสร้างเพลงเถาจากทำนองลูกม้องของเพลงซึ่งกำกับด้วยจังหวะหน้าทับปรบไก่.

๒. การวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงไทยในลักษณะการแต่งขยายและแต่งตัดทำนองจากเพลงอัตราจังหวะสองชั้น.

๓. การวิเคราะห์แนวทำนองเพลงโหมโรงไอยเรศทางซออู้.

๔. การศึกษาความเห็นและความต้องการตลาดงานอาชีดนตรีในเขตความรับผิดชอบของสหวิทยาลัยทักษิณ.

๕. แกฺว ของชนเผ่าปวาเกอญอ อำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่.

๖. เค่งและเพลงในพิธี ตฺจอ ผลี่ ของชนเผ่าม้ง.

๗. ดนตรีของชนเผ่าสะกอในพื้นที่มูเส่คี.

๘. บทบาทและกิจกรรมดนตรีในสังคมและวัฒนธรรมชาวกาญจนบุรี.

๙. Sonic Orders in Asian Music; The Tuning Systems of Folk Music in Thailand (Southern Thailand).

๑๐. การวิเคราะห์ศักยภาพด้านทุนและเครือข่ายในพื้นที่จังหวัดนครปฐม : กรณีศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของชาวไทยทรงดำและดนตรีไทย.

๑๑. องค์ความรู้ด้านดนตรีไทย.ในโครงการ “วิจัยเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ใหม่สาขาดนตรี”.

๑๒. ความเข้มแข็งด้านดนตรีของชาวไทยรามัญบ้านไร่ จังหวัดสมุทรสาคร : ชุดความรู้เพื่อขับเคลื่อนนโยบายสาธารณะ.