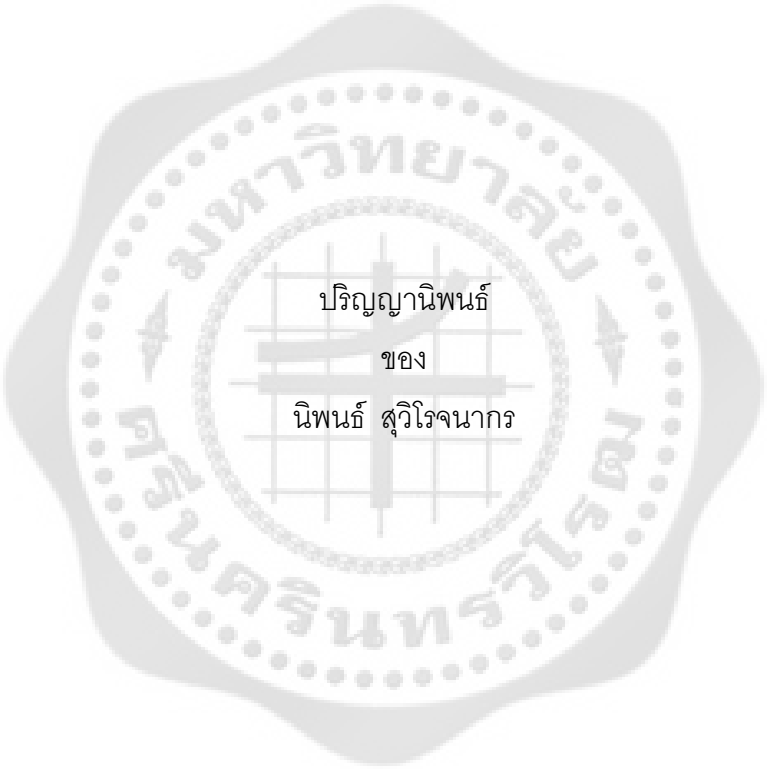
การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า : กรณีศึกษาคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี



ปริญญานิพนธ์

ของ

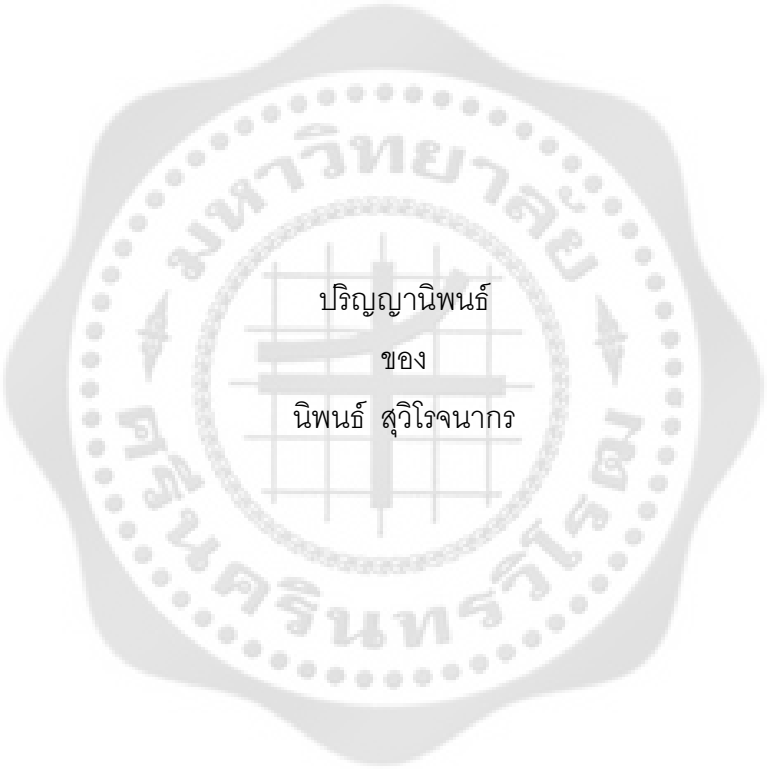
นิพนธ์ สุวิโรจนากร

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

สิงหาคม 2558

การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า : กรณีศึกษาคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี



ปริญญานิพนธ์

ของ

นิพนธ์ สุวิโรจนากร

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

สิงหาคม 2558

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า : กรณีศึกษาคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

บทคัดย่อ

ของ

นิพนธ์ สุวิโรจนากร

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

สิงหาคม 2558

นิพนธ์ สุวิโรจนากร. (2558). *การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า : กรณีศึกษาคณะลูกหลาน-เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพ: บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์: ดร.วีระ พันธุ์เสือ, รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์.

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้เป็นงานวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาซึ่งศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า : กรณีศึกษาคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจีนในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี และศึกษาบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ผลการศึกษาพบว่า

ดนตรีจีนที่ใช้ในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว เป็นวงดนตรีประเภทตั่วโล่วโก้ว มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่หลังสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง อยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2485 – 2490 วงดนตรีเกิดขึ้นจากการรวมตัวกันของพ่อค้าชาวจีนอพยพที่เดินทางมาอาศัยอยู่ในจังหวัดปัตตานี ร่วมกันก่อตั้งสมาคมของชาวจีนเพื่อช่วยเหลือซึ่งกันและกัน รวมทั้งจัดงานประเพณีต่างๆตามความเชื่อของชาวจีน จึงได้มีการก่อตั้งวงดนตรีจีนเพื่อใช้ในงานเหล่านี้ จากนั้นได้มีการสืบทอดวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีจีน และบทเพลง ต่อเนื่องกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะเมื่อมีงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ซึ่งถือว่าเป็นงานประเพณีคู่บ้านคู่เมืองของจังหวัดปัตตานี ก็จะเชิญวงดนตรีตั่วโล่วโก้วมาบรรเลงอวยพร และร่วมในขบวนแห่ เพื่อให้การจัดงานเป็นไปตามที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยแรกเริ่ม

การศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีพบว่า รูปแบบวงดนตรีตั่วโล่วโก้ว เป็นวงดนตรีที่บรรเลงกลางแจ้ง เปรียบเสมือนการเดินทัพ แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ 1.กองหน้า 2.แม่ทัพ และ 3.กองหลัง เครื่องดนตรีที่ใช้ภายในวงแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ 1.เครื่องดำเนินทำนอง ประกอบไปด้วย ขลุ่ยจีน ปี่จีน 2.ประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ประกอบไปด้วย กลอง กรับ ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ล้อ ซิมปอ โซวล้อ

การศึกษาบทเพลงพบว่า เป็นบทเพลงชุดที่บรรเลงแบบต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ จำนวน 10 ลำดับบทเพลง โดยไม่มีการขับร้อง มีแนวทำนองเดียว ใช้อัตราจังหวะ 2/4 1/4 และแบบไม่ระบุอัตราจังหวะรวมอยู่ในบทเพลง ท่อนเพลงในแต่ละบทเพลง ซึ่งประกอบด้วยกัน 3 แบบ คือ ท่อนเดียว สองท่อน และสามท่อน บันไดเสียงที่ใช้มี 2 บันไดเสียง คือ Eb Major Pentatonic และ C Melodic Minor มีการใช้ช่วงเสียงระหว่างโน้ต G – G (Octave 2) การเคลื่อนทำนองเพลงเกิดขั้นคู่ที่มีเสียงกลมกล่อมเป็นส่วนมาก และจำนวนรูปแบบทำนองในแต่ละเพลงที่ใช้ อยู่ระหว่าง 2 – 22 รูปแบบ ลักษณะจังหวะของเครื่องตี จะมีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้นจากการแบ่งท่อนเพลงเป็นสองส่วนใหญ่ๆ คือ 1.ชุดจังหวะก่อนบทเพลง 2.ชุดจังหวะในบทเพลง เครื่องตีที่มีความสำคัญที่สุดในบทเพลงคือ กลอง เนื่องจากเป็น

เครื่องดนตรีที่ควบคุมการดำเนินไปของทำนองเพลง ทั้งการให้สัญญาณแก่เครื่องดนตรีอื่นๆ การแบ่งท่อนเพลง การเปลี่ยนจังหวะ รวมทั้งมีเทคนิคที่หลากหลาย

THE STUDY OF CHINESE MUSIC IN DEITY'S CELEBRATION : A CASE STUDY DESCENDANT BAND OF CHAO MAE LIM KOR NEAW IN MUANG, PATTANI PROVINCE.

AN ABSTRACT

BY

NIPON SUVIROCHANAKORN

Presented in Patial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

August 2015

Nipon Suvirochanakorn. (2015). *The Study of Chinese music in Deity's Celebration : A Case Study Descendant Band of Chao mae lim kor neaw, Muang district, Pattani province.* Master Thesis, M.A. (Ethnomusicology) Bangkok : Graduated school, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Dr. Veera Phansue, Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttipat

This research was on Ethnomusicology which studied the Chinese music of deity's celebration: A case study of descendant band of CHAO MAE LIM KOR NEAW in Muang District, Pattani Province. It aimed to study the cultures of Chinese music in Chinese music of deity's celebration: A case study of descendant band of CHAO MAE LIM KOR NEAW in Muang District, Pattani Province.

The results of the study revealed that Chinese music played in deity's celebration: CHAO MAE LIM KOR NEAW is TUA LOW KOW music. It's performing has started after world war II finished, since 1942 - 1947. The band was groups of Chinese merchants who immigrated to live in Pattani Province. They themselves organized Chinese association to help each other by holding ceremonies and festivals according to Chinese's believe. The objective of performing the Chinese band is to play in these cerebrations. Continuously, they have inherited how to play Chinese music instruments and songs until nowadays. Especially, when deity's celebration: CHAO MAE LIM KOR NEAW is held which believed that it is very important traditions of Pattani Province, the TUA LOW KOW band will be invited to perform to bless and participate in the procession for following the customs which conducted continuously.

The study of music components found that TUA LOW KOW band style was an open air music band, similar to marching in force. It divided into three parts: first, forward, second, army leader, third, defender. The music instruments adopted in the band were separated into two kinds: First, melody instruments consisted of Chinese flutes and Chinese clarinets, second, rhythmic instruments consisted of drums, claves, big cymbals, small Cymbals, Lor, Zimpor and Chinese gong.

The study of the songs shown that they were ten instrumental songs which performed from the beginning to the end continuously with the same melody. The meters

used were 2/4 and 1/4 and no meters conducted in the songs. In each part of the songs, it consisted of three parts: sing part, two parts and three parts. Two scales used were Eb Major Pentatonic and C Melodic Minor. The pitches of all songs ranged from G-G in the second octave. Mostly, the movement of melody produced the intervals which created mellow songs and the amount of melody styles in each song used were between 2-22 styles. The rhythmic characteristics of percussions produced rhythmic styles in two main parts: First, pre-verse rhythm and second, rhythm in verse. The most important percussions in the songs were drums which were the instruments that controlled the movement of the songs' melody. Moreover, they signalized to all music instruments to separate the parts of the songs, change the rhythm and performed various kinds of techniques.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า : กรณีศึกษาคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

ของ

นิพนธ์ สุวิโรจนากร

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)
วันที่ ..... เดือน สิงหาคม พ.ศ. 2558

อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

..... ที่ปรึกษาร่วม
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)

..... กรรมการ
(ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้เสร็จสมบูรณ์ได้ด้วยดี เพราะผู้วิจัยได้รับความร่วมมือช่วยเหลือ ให้การอนุเคราะห์ และคอยเป็นกำลังใจจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีความเพียรพยายามทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่าน ซึ่งจะกล่าวถึงดังต่อไปนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ดร.วีระ พันธุ์เสือ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ กรรมการสอบปริญญานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษาแนะนำ ช่วยเหลือ และแก้ไขข้อบกพร่องในงานปริญญานิพนธ์ของข้าพเจ้า จนสำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยดี ตลอดจนคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้แก่ผู้วิจัย จนสามารถนำความรู้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ นายพรกุล นวพรนิมิต และนายอนุชิต เลิศตระการสกุล หัวหน้าวงดนตรีจีน นายธาตรี พนาวิทยานุศร นายสาทร กาญจนซิม และนางสูเข่ง อุปถัมชาติ ที่ได้ให้ความรู้ ข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานปริญญานิพนธ์ของข้าพเจ้า และให้ความช่วยเหลือเป็นอย่างดี รวมทั้งประธานกรรมการมูลนิธิเทพปูชนียสถาน (ศาลเจ้าเล่งจูเกียง) สำนักวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี ที่ได้อนุญาตและให้ความอนุเคราะห์ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ขอขอบคุณพี่ๆ น้องๆ นักดนตรีในวงดนตรีจีน ที่ให้ความเป็นกันเอง ช่วยเหลืออำนวยความสะดวก และสิ่งที่ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกประทับใจเป็นอย่างมากนั่นคือความพยายามในการฝึกฝนและตั้งใจบรรเลงบทเพลงให้มีความสมบูรณ์ และไพเราะ

สุดท้ายนี้ ขอกราบขอบพระคุณ บุคคลที่มีพระคุณยิ่งต่อข้าพเจ้า คุณพ่อกวิตม์ และคุณแม่อารีวรรณ (สุวิโรจนากร) ผู้ซึ่งอบรมเลี้ยงดู สั่งสอนให้ข้าพเจ้ามีวันนี้ พ่อสงวน แม่แดง พี่กุ้ง (ดวงสุวรรณ) ครอบครัวที่เคยเลี้ยงดูและมีพระคุณต่อข้าพเจ้า อาม๊าเพ็กเกียว และคุณลุงพรทัต (สุวิโรจนากร) ผู้ที่สนับสนุนช่วยเหลือในยามที่ลำบาก รวมถึงครูบาอาจารย์ ญาติพี่น้อง เพื่อนพ้องทั้งหลาย ที่คอยเป็นกำลังใจให้ข้าพเจ้ามาตลอด ท่านทั้งหลายเหล่านี้ทำให้ข้าพเจ้าเกิดแรงบันดาลใจและความตั้งใจที่จะใช้สติปัญญา วิชาความรู้ ในการทำงานจนประสบความสำเร็จในครั้งนี้

นิพนธ์ สุวิโรจนากร

สารบัญ

บทที่ **หน้า**

1 บทนำ..... 1

ภูมิหลัง..... 1

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า..... 7

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า..... 7

ขอบเขตของการศึกษา..... 8

ข้อตกลงเบื้องต้น..... 8

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 9

นิยามศัพท์เฉพาะ..... 9

กรอบแนวคิดการวิจัย..... 11

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 12

เอกสารตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง..... 12

ชาวจีนในประเทศไทย..... 12

วัฒนธรรมจีน..... 13

ดนตรีจีน..... 14

หนังสือเกี่ยวกับการวิเคราะห์..... 16

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 21

3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 27

แหล่งค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล..... 27

วิธีดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม..... 28

อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล..... 28

การศึกษาและจัดทำข้อมูล..... 28

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล..... 29

ขั้นสรุป..... 31

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	32
ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจีนในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว.....	32
ประวัติความเป็นมาของวงดนตรี.....	32
ประวัตินักดนตรี.....	37
เครื่องดนตรี.....	42
วิธีการบรรเลง.....	49
เครื่องแต่งกาย.....	88
รูปแบบการจัดวงดนตรี.....	89
ลำดับขั้นตอนการแสดง.....	91
โอกาสที่ใช้ในการแสดง.....	95
สภาพวงดนตรีในปัจจุบัน.....	95
ศึกษาบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว.....	97
เพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ).....	98
เพลงชิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ).....	117
เพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 - 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ).....	134
เพลงโกวมุ๋ยจิ้ว ต่อ เชงกังเอ้ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ).....	158
เพลงซางเล่าต่อจื้อ.....	181
เพลงเชงจุ้ยเหลง.....	192
เพลงกังยี่จุ้ย.....	204
เพลงหง่างยี้เลาะ ต่อ เชงกังเอ้ง.....	219
เพลงเจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว).....	236
เพลงบ๊วยเซี่ย.....	252
ลักษณะจังหวะของเครื่องตี.....	262
ชุดจังหวะก่อนบทเพลง.....	262
ชุดจังหวะในบทเพลง.....	274
รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 1.....	274

สารบัญ (ต่อ)

4 (ต่อ)

รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 2..... 290
รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 3..... 299
รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 4..... 309
รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 5..... 324
รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 6..... 334
รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 7..... 337
รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 8..... 340
รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 9..... 348
รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 10..... 364

5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 368

บรรณานุกรม..... 374

ภาคผนวก..... 379
ภาคผนวก ก..... 380
ภาคผนวก ข..... 409
ภาคผนวก ค..... 418

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 421

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 ที่ตั้งเดิมของสมาคมจีนจังหวัดปัตตานี…….…….... 32

2 ที่ตั้งเดิมของสมาคมอู่จ่อเสีย…….…….... 33

3 หนังสือสัญญาให้ที่ดินระหว่างสมาคมจีนและสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์…….... 34

4 ที่ตั้งปัจจุบันของสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานี…….…….... 35

5 นายพรกุล นวพรนิมิต ตำแหน่ง หัวหน้าวง……...……..…….. 37

6 นายอนุชิต เลิศตระการสกุล ตำแหน่ง หัวหน้าวง……..…. 38

7 นายปานเทพ โซ๊ะซู ตำแหน่ง ที่ปรึกษาวง……..……..... 39

8 นางสาวกรกมล มณีนวล ตำแหน่ง เลขาฯ และเหรัญญิก……..….. 40

9 นางสาวจตุพร นวพรนิมิต ตำแหน่ง เลขาฯ และเหรัญญิก…….....…..….. 41

10 ขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียว ……..…..…..….. 42

11 ขลุ่ยจีนชนิดสองท่อน ……..…..…..…. 43

12 ปี่จีน ……..…..…..….. 44

13 กรับ ……...……..…..…. 45

14 การถือกรับ ……..……. 45

15 กลอง…… 45

16 ไม้กลอง ……..……. 45

17 ฉาบเล็ก…… 46

18 ฉาบใหญ่…… 46

19 ล้อ ด้านหน้…… 47

20 ล้อ ด้านข้าง…… 47

21 ซิมปอ ด้านหน้า…...…… 47

22 ซิมปอ ด้านข้าง……...……..…… 47

23 โซวล้อ…….……...…..…… 48

24 ท่าทางการเป่าขลุ่ยจีน ชนิดท่อนเดียว……...…… 49

25 ท่าทางการเป่าขลุ่ยจีน ชนิดสองท่อน……...……..… 49

26 ท่าทางการเป่าปี่จีน……...……..……..…. 60

27 ท่าทางการตีฉาบเล็ก…...……...……..…… 67

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

28 ท่าทางการตีฉาบเล็ก..... 67

29 ท่าทางการตีล้อ..... 67

30 ท่าทางการตีซิมปอ..... 68

31 ท่าทางการตีโซวล้อ..... 68

32 ท่าทางการตีกลองและกรับ..... 69

33 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 1 ของบทเพลงสิบเซียน..... 71

34 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 6 ของบทเพลงสิบเซียน..... 72

35 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับสุดท้ายของบทเพลงสิบเซียน..... 73

36 หน้าปกโน้ตเพลงภาษาจีนบทเพลงสิบเซียน 74

37 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 1 75

38 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 2 76

39 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 3 77

40 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 4 78

41 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 5 79

42 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 6 80

43 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 7 81

44 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 8 82

45 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 9 83

46 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 10 84

47 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 11 85

48 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 12 86

49 โน้ตเพลงภาษาจีนลำดับที่ 13 87

50 เครื่องแต่งกายนักดนตรี 88

51 เครื่องแต่งกายนักดนตรี 88

52 ผู้วิจัยชูเสื้อนักดนตรีที่มีสัญลักษณ์เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว 89

53 ชุดที่สวมใส่ขนาดเดินขบวนแห่ตามหลังองค์เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว 89

54 ผู้วิจัยกำลังบันทึกภาพ วงดนตรีบรรเลงหน้าศาลเจ้าเล่งจูเกียง 94

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

55 ภาพนักดนตรีเป่าขลุ่ยและปี่ โดยมีผู้ชมล้อมรอบวงดนตรี ……..…….…... 94

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

มวลมนุษยชาติในโลกล้วนแล้วแต่มีวัฒนธรรม และอารยธรรมเป็นของตนเอง ซึ่งได้มีวิวัฒนาการมาเป็นเวลานานตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน และยังคงต่อเนื่องไปยังอนาคต โดยการพัฒนาการดำเนินชีวิตนั้น จะแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม สภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศ ตลอดจนสังคมและการเมือง จะเห็นได้ว่า มีการศึกษา และมีการถ่ายทอดวัฒนธรรมกันมาอย่างต่อเนื่อง ถึงแม้จะมีการเปลี่ยนยุคสมัย ก็ยังสามารถทำการศึกษาและถ่ายทอดวัฒนธรรม ซึ่งจะมีการพัฒนา และเจริญก้าวหน้าขึ้นไปได้ตามลำดับ

มนุษยชาติต่างมีความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นไปตามการกำเนิดของมนุษย์ที่ปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ และมีความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรม ซึ่งมีพื้นฐานมาจาก สภาพภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ พืชพันธุ์ธรรมชาติที่เป็นตัวกำหนดความเป็นอยู่ การทำมาหากิน การแต่งกาย และเป็นพื้นฐานต่อแนวคิด ความเชื่อ และวัฒนธรรมด้านต่างๆของมนุษย์ ก่อให้เกิดเอกลักษณ์ประจำถิ่นของมนุษย์แต่ละแห่ง แต่ละเผ่าพันธุ์ และสะท้อนให้เห็นได้ถึงความเจริญก้าวหน้าในอดีตโดยพิจารณาจากปัจจุบัน ความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์มีผลถึงประสาทสัมผัส ความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรมมีผลด้านพฤติกรรมทั้งทางกาย ความคิด และพฤติกรรมทางสังคม การออกเสียงในภาษาพูดมีผลมาจากระบบการเปล่งเสียง และระบบประสาทการฟัง ซึ่งมนุษย์ในส่วนต่างๆของโลก แม้จะฟังในสิ่งเดียวกัน ก็ได้ยินไม่เหมือนกัน และแปรความไปคนละอย่างตามสภาพพื้นฐานของตน ดนตรีก็เช่นเดียวกัน เพราะธรรมชาติการได้ยินเสียง และวัฒนธรรมอันเป็นผลมาจากธรรมชาติ ทำให้มนุษย์แต่ละเผ่าคิดสร้างดนตรีตามระบบเสียงธรรมชาติและแนวคิดของตน ซึ่งล้วนมีความสำคัญ และมีคุณค่าต่อมนุษย์เท่าเทียมกันทั้งสิ้น (ปัญญา รุ่งเรือง. 2533: 126)

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมประจำชาติที่แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองทางด้านความคิด ความรู้สึกตลอดจนศิลปะของแต่ละชนชาติที่มีสภาพแวดล้อมแตกต่างกัน จึงกำหนดให้วัฒนธรรมของชนในแต่ละชาติมีความแตกต่างกันหลายประการทั้งความเป็นอยู่ ศิลปะ ภาษา วรรณคดีและดนตรี ดนตรีแต่ละชาติได้มีการสร้างสรรค์ผลงานมาตั้งแต่โบราณและสืบทอดต่อกันมา ต่างก็ถือเป็นดนตรีของชาติเหล่านั้นทั้งสิ้น ลักษณะของดนตรีชาติเดียวกันที่แตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับสภาพสิ่งแวดล้อมวัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิด และวัตถุที่เป็นสื่อแสดงออกซึ่งดนตรีของชนแต่ละท้องถิ่น ดนตรีนั้นมีความสำคัญต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์มาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบันดนตรี มีความสำคัญ

ต่อมนุษย์ทั้งด้านความเชื่อ มนุษย์ใช้ดนตรีเข้ามาประกอบเป็นความเชื่อของลัทธิต่างๆมีการบรวงสรวงต่อธรรมชาติ หรือเทพเจ้าที่มนุษย์มีความเกรงกลัว การใช้ดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนาจึงต้องมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมของกลุ่มชนแต่ละกลุ่มชน ดนตรีจึงมีความสัมพันธ์กับการดำรงชีวิตของมนุษย์ มัลลิกา คณานุรักษ์ ได้กล่าวว่า “ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงออกถึงลักษณะวัฒนธรรมของมนุษย์ในแต่ละชาติแต่ละยุค” กล่าวคือมนุษย์ในแต่ละชาติมักจะมีเครื่องดนตรีและมีการขับร้องเพลงพื้นเมืองที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง ส่วนใหญ่เครื่องดนตรีและเพลงพื้นเมืองมักจะเกิดจากแรงบันดาลใจในการดำเนินชีวิตที่เป็นอยู่ในสังคม (มัลลิกา คณานุรักษ์. 2529: 1)

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีนั้น ซึ่งถ้ามองในภาพรวมแล้วอาจจะกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมนั้นๆ ย่อมเปลี่ยนแปลงได้ตามเงื่อนไข และเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาและถ้าจะรักษาวัฒนธรรมนั้น ให้คงอยู่สืบต่อไป ก็ต้องหาวิธีที่จะช่วยให้วัฒนธรรมนั้นยั่งยืน ดังที่ (พระยาอนุมานราชธน. 2514: 73) ได้กล่าวถึงลักษณะของวัฒนธรรมไว้ดังนี้

1. มีการสะสม หมายถึง จะต้องมีทุนเดิมอยู่ก่อนแล้ว และสะสมทุนนั้นให้เพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ

2. วัฒนธรรมต้องมีการปรับปรุง หมายถึง ต้องรู้จักดัดแปลง และปรับปรุงส่วนที่บกพร่องให้มีความเหมาะสมถูกต้อง

3. จะต้องมีการถ่ายทอด หมายถึง การทำให้วัฒนธรรมนั้นมีการแพร่หลายในวงกว้าง

4. มีการอบรมสั่งสอนให้ผู้อื่นรู้หรือชนรุ่นหลังได้สืบทอดต่อๆ กันไป

นอกจากการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีแล้ว ยังต้องมีการศึกษาวัฒนธรรมอื่นๆ ควบคู่ไปด้วย เช่น พิธีกรรม และประเพณีต่างๆ ที่เกิดขึ้นในท้องถิ่น ในพิธีกรรมและประเพณีนั้น ต่างก็ประกอบไปด้วย บทเพลง พิธีการ และสิ่งประกอบอื่นๆ ที่อยู่ในค่านิยมของชนกลุ่มนั้นๆ (กาญจนา อินทรสุนนท์. 2536: 52)

ประเทศไทยกับประเทศจีนมีความผูกพันและติดต่อกันมาอย่างยาวนานนับแต่โบราณกาล โดยสามารถย้อนไปได้ถึงสมัยราชวงศ์ฮั่นตะวันตก(จักรพรรดิฮั่นอู่ตี้)ของจีน ซึ่งมีบันทึกประวัติศาสตร์เกี่ยวกับชนชาติไทย และที่เด่นชัดก็คือ ความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรสุโขทัยกับจีน ซึ่งมีการติดต่อค้าขายระหว่างกัน และไทยได้รับเทคโนโลยีเครื่องปั้นดินเผามาจากจีนในช่วงเวลาดังกล่าว ความสัมพันธ์ทางสายเลือดระหว่างไทยกับจีนน่าจะเริ่มมีขึ้นในช่วงนี้ด้วย จากการอพยพของชาวจีนในช่วงสงครามสมัยราชวงศ์หยวนและในช่วงต้นราชวงศ์หมิง และนับจากนั้นมา ก็ได้มีการติดต่อค้าขายกันมาโดยตลอดและมีชาวจีนจำนวนมากเข้ามาตั้งรกรากในไทย โดยเฉพาะในช่วงสงครามโลก

และสงครามกลางเมืองของจีนในทศวรรษที่ 1930 - 1950 มีชาวจีนจำนวนมากจากมณฑลทางใต้ของจีน อาทิ กวางตุ้ง ไห่หนาน ฝูเจี้ยน และกวางสี หลบหนีภัยสงครามและความอดอยากเข้ามาสร้างชีวิตใหม่ในประเทศไทย จึงอาจกล่าวได้ว่าความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดดุจพี่น้องระหว่างไทยกับจีนได้มีมาอย่างยาวนาน เหมือนคำกล่าวที่ว่า “ไทยจีนใช่อื่นไกล พี่น้องกัน”

จำนวนประชากรจีนในประเทศไทยเท่าที่ประมาณกันโดยทั่วไป มีประมาณ 3 ล้านคน ซึ่งการประมาณจำนวนดังกล่าวทำไว้หลายปีมาแล้ว ในปัจจุบันยังไม่มีการสำรวจเพิ่มเติม แต่เมื่อคำนึงถึงการเพิ่มของประชากร อาจเป็นไปได้ว่าประชากรชาวจีนเพิ่มขึ้นเป็น 4 – 5 ล้านคนแล้วถ้าหากถือว่าชาวจีนเป็นชนกลุ่มน้อยกลุ่มหนึ่งในประเทศไทย ชาวจีนก็เป็นชนกลุ่มน้อยที่มีจำนวนมากที่สุด ซึ่งแบ่งเป็นกลุ่มตามภาษาพูดจากจำนวนมากไปหาน้อย ดังนี้

1. จีนแต้จิ๋ว (Teochins)
2. จีนแคะ (Hakka)
3. จีนไหหลำ (Hainanse)
4. จีนกวางตุ้ง (Cantonese)
5. จีนฮกเกี้ยน (Hokkien) (บัณฑร อ่อนดำ. 2517: 88)

โดยการอพยพเข้ามาของคนจีนในประเทศไทย มาด้วยกัน 2 ทาง คือ

1. เส้นทางเรือผ่านมหาสมุทรแปซิฟิกอ้อมเข้าอ่าวไทย
2. ทางบกผ่านทางบริเวณตอนใต้ของจีนมณฑลยูนนาน มณฑลกวางสี ผ่านลาว และผ่านบางส่วนของประเทศพม่า

วัฒนธรรมของชาวจีนที่นับเป็นหลักใหญ่คือ การนับถือวิญญาณบรรพบุรุษ ซึ่งเป็นเหตุให้ชุมชนชาวจีนตามดินแดนต่างๆ ในโลกเกิดมีศาลเจ้า เพื่อทำพิธีตามความเชื่อหลักตามวัฒนธรรมของชนชาติจีน มีการเซ่นสรวง เพื่อความเจริญรุ่งเรืองของลูกหลาน (นงเยาว์ ชาญณรงค์. 2531: 41)

อิทธิพลของวัฒนธรรมจีนที่มีต่อไทย จำแนกเป็นด้านต่างๆ ได้ดังนี้คือ

1. ศิลปกรรมและสถาปัตยกรรม ได้แก่ จิตรกรรมในศาลเจ้า ภาพวาด ภาพสลัก รูปประดิษฐ์ ลวดลายสิ่งของ ลวดลายนามธรรม ภาพเขียน ฯลฯ

2. ดนตรี นาฏศิลป์ และศิลปหัตถกรรม ได้แก่ บทประพันธ์ และการบรรเลงดนตรี การแสดงลีลา และนาฏศิลป์ การละเล่นต่างๆ ตลอดจนการประดิษฐ์ และการผลิตเครื่องดนตรี เช่น ซอ ซึง ขลุ่ย แคน พิณ ฉิ่ง ฉาบ ของไทย ซึ่งมีลักษณะความคล้ายคลึง ทั้งด้านรูปทรงสัณฐานและเสียงทำนอง

3. ภาษา ภาษาไทยปัจจุบัน ทั้งภาษาพูด และภาษาเขียน มีจำนวนไม่น้อยที่ใช้คำศัพท์ที่ยืมมาจากภาษาจีน ทั้งคำโดด และคำผสม ทั้งจีนกลาง กวางตุ้ง แต้จิ๋ว และอื่นๆ

4. ระบบความเชื่อทางศาสนา และการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ได้แก่ ความเชื่อในเรื่องผี วิญญาณบรรพบุรุษ หรือวีรบุรุษ วีรสตรี ด้านพิธีกรรม การเข้าทรง การกราบไหว้สัญลักษณ์ การใช้โชคลาภสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และความวิบัติต่างๆ ตามความคิดทางศาสนาและลัทธิเต๋า (ยุพิน คล้ายมนต์. 2536: 1-2)

คนจีนเป็นกลุ่มชนชาติที่มีจำนวนมากที่สุดในสังคมไทย ลูกหลานของชาวจีนอพยพในประเทศไทยได้ผสมผสานกลมกลืนในสังคมวัฒนธรรมไทย จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย หรือกลายเป็นคนไทยไปในที่สุด ทั้งนี้ก็มิได้หมายความว่าชาวไทยเชื้อสายจีนจะขาดการสืบทอดขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมดั้งเดิม ดังจะเห็นได้จากประเพณีจีน ที่มีอยู่อย่างต่อเนื่องในสังคมไทย เช่น ประเพณีตรุษจีน การทำพิธีกงเต็ก การไหว้บรรพบุรุษ พระราชพิธีสังเวยพระป้าย และประเพณีการจัดฉลองแซยิด โดยยังปรากฏให้เห็นได้ในทุกๆเทศกาลในรอบปี ซึ่งมนุษย์จะใช้ดนตรีเป็นองค์ประกอบในการถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ และดนตรีจะเป็นองค์ประกอบที่จะขาดเสียมิได้ในทุกๆ วัฒนธรรม ดนตรีและการแสดงเป็นส่วนหนึ่งของงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมในแต่ละสังคม และวัฒนธรรมได้สร้างสรรค์และสืบทอดงานด้านนี้มาอย่างต่อเนื่อง คุณค่าของดนตรีและการแสดง มิได้อยู่ที่การเป็นดนตรีหรือการแสดงคุณค่าที่แท้จริง แต่คือการนำมาปรุงแต่งให้คละเคล้าเข้ากับชีวิตและความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ ชาวจีนได้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรี มีหลักฐานมากว่า 5,000 ปี โดยเชื่อเรื่องเทพเจ้าบนสรวงสวรรค์ มีการบวงสรวง และมีดนตรีประกอบในพิธีที่จัดขึ้น ดนตรีจีนเน้นด้านความคิดและอารมณ์ คนเล่นดนตรีต้องเป็นคนที่มีความรู้ ต้องเรียน แม้การฟังก็ต้องมีความรู้ ดนตรีจีนในอดีตจึงมีกรอบวงอยู่ในหมู่ชนชั้นสูง ปัญญาชน และนักปราชญ์ราชบัณฑิต คนธรรมดาจึงไม่มีโอกาสได้เรียนรู้หรือเล่นเครื่องดนตรีได้ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2542: 7)

เครื่องดนตรีจีนที่อยู่ในสังคมไทยนั้นมีมากทีเดียว เครื่องดนตรีจำนวนหนึ่งไม่สามารถแยกได้ว่าใครเป็นเจ้าของ แต่เครื่องดนตรีเหล่านั้นผสมผสานกันอย่างแยกไม่ออก การแลกเปลี่ยนกันทางวัฒนธรรมเป็นเรื่องของสังคม ไม่มีอะไรตายตัวแน่นอน การรับเอาเครื่องดนตรีของสังคมหนึ่งไปพัฒนาต่อในอีกสังคมหนึ่งเป็นปรากฏการณ์ธรรมดา เครื่องดนตรีจีนที่ใช้ร่วมกันในวงดนตรีชาวสยามเช่น ซอ ขิม ฉาบ ฆ้อง กลอง ต๊อก แต๋ว เป็นต้น (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. 2542: 125)

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่าไทยเรามีโอกาสฟังดนตรีจีนและชมการแสดงของประเทศจีนมาเป็นเวลานานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ด้วยเหตุที่ชาวจีนได้ย้ายถิ่นฐานเข้า

มาตั้งหลักแหล่งหลายแห่งตั้งแต่ครั้งนั้น ดังปรากฏในจดหมายเหตุรายวันของบาทหลวงเดอชัวซีซึ่งเป็นผู้ช่วยทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่14 แห่งฝรั่งเศสซึ่งเข้ามาเจริญพระราชสัมพันธไมตรีกับประเทศไทยเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2228 และจดหมายเหตุเรื่องพงศาวดารสยามสมัยกรุงศรีอยุธยาของลาลูแบร์ ซึ่งเป็นราชทูตจากฝรั่งเศสอีกท่านหนึ่ง ได้เข้ามาถึงกรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ. 2230 ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์เช่นกัน

ในสมัยอยุธยามีการติดต่อกับจีนเพื่อวัตถุประสงค์ทางด้านการค้าขายเป็นสำคัญ เป็นผลให้การติดต่อทางการค้าระหว่างจีนกับอยุธยามีมากขึ้น ซึ่งเป็นเหตุให้ความสัมพันธ์ระหว่างจีนและไทยแน่นแฟ้น และมีผลมาถึงการขยายตัวและการตั้งหลักแหล่งของชาวจีนในกรุงศรีอยุธยา อีกทั้งยังปรากฏหลักฐานทั้งเอกสาร, โบราณวัตถุ และโบราณสถานที่กล่าวถึงชุมชนจีนในอยุธยา ในสมัยนี้ชาวจีนตั้งบ้านเรือนอยู่ทั่วไปทั้งในและนอกกำแพงเมืองกรุงศรีอยุธยาแต่บริเวณที่อยู่กันมาก คือ แถวป้อมเพชรและแถบวัดพนัญเชิง นอกจากที่กรุงศรีอยุธยาแล้ว ชาวจีนยังไปตั้งหลักแหล่งอยู่ทางหัวเมืองชายทะเล เช่น จันทบุรี, ชลบุรี, ชุมพร, นครศรีธรรมราช, ปัตตานี ตลอดจนหัวเมืองในเขตที่ราบลุ่มตอนกลาง เช่น นครปฐม, ราชบุรี, สมุทรสาคร, สมุทรสงคราม และฉะเชิงเทรา

โดยเฉพาะจังหวัดปัตตานีเป็นดินแดนที่มีความอุดมสมบูรณ์และมีสภาพภูมิประเทศที่เหมาะสมทำให้ชาวจีนที่อพยพและเข้ามาติดต่อจากจีนแผ่นดินใหญ่โดยทางเรือ ได้ตัดสินใจเข้ามาตั้งหลักแหล่งทำมาหากินและติดต่อค้าขายหรือประกอบกิจการอื่นๆ และความสัมพันธ์ระหว่างชาวเมืองปัตตานีกับชาวจีนนั้นได้มีมาแล้วตั้งแต่สมัยอาณาจักรอยุธยา (ดรุณี แก้วม่วง. 2529: 818-820)

ซึ่งชาวจีนที่เข้ามาติดต่อสัมพันธ์กับไทยนั้นได้เกี่ยวพันถึงเมืองปัตตานี ดังนี้ “พระโอรสของกษัตริย์ในดินแดนจีนองค์หนึ่งได้ถูกเนรเทศจากบ้านเมือง จึงเสด็จโดยกองเรือสำเภามาตั้งบ้านเมืองในดินแดนไทย เมืองที่ทรงสร้างขึ้นก็มี ปัตตานี ลังกาสุกะ นครศรีธรรมราช” การเดินทางเข้ามายังเมืองปัตตานีในลักษณะดังกล่าว ได้ปรากฏในทำนองเดียวกับการอพยพเข้ามาของกองทัพเรือลิ้มโต๊ะเคี่ยม ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นตำนานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวที่ชาวเมืองปัตตานีและชาวจังหวัดใกล้เคียงได้เล่าขานสืบต่อกันมาจนกระทั่งปัจจุบัน (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. 2522: 42)

ความเชื่อที่เก่าแก่ที่สุดที่บรรพบุรุษของชาวจีนได้ถ่ายทอดมา มีเทพเจ้าประจำสถานที่ ทะเล ภูเขา ป่า แม่น้ำ บ้านเรือน ประจำอาชีพ เทพเจ้าชั้นสูงที่มีคุณธรรมเป็นเลิศ ได้แก่ เทพเจ้ากวนอู เจ้าแม่ทับทิม เป็นต้น เทพเจ้าชั้นสูงสุด ได้แก่ พระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ และเทพเจ้าที่ถือว่าเป็นเซียนต่างๆ เช่น โป๊ยเซียน เป็นต้น จะมีศาลเจ้าขนาดต่างๆ สร้างไว้ในชุมชนหรือสถานที่ต่างๆ เพื่อการ

สักการะ ดังเช่นชาวไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดปัตตานีซึ่งมีความเลื่อมใสศรัทธาในเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ได้มีการสร้างศาลเจ้าไว้เป็นที่ประดิษฐานขององค์เจ้าแม่และเทพเจ้าที่นับถืออีกหลายองค์ด้วยกัน

กิตติศัพท์อภินิหารของเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ไม่เพียงแต่จะเป็นที่รู้จักกันในหมู่ชาวจีนและไทยในจังหวัดปัตตานีเท่านั้น หากแต่ได้ปรากฏขจรขจายไปยังจังหวัดอื่นๆ อีกหลายจังหวัด เมื่อถึงวันงานพิธีสมโภชฉลองเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวประจำปีแล้ว ก็จะมีสาธุชนชาวไทยจีนจากจังหวัดต่างๆ พากันเดินทางหลั่งไหลมานมัสการเจ้าแม่และร่วมพิธีกันอย่างคับคั่ง งานพิธีสมโภชฉลองเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวจึงเป็นงานประเพณีที่สำคัญ เชิดหน้าชูตาของจังหวัดปัตตานีทีเดียว "ศาลเจ้าเล่งจูเกียง" คือศาลเจ้าที่ประดิษฐานขององค์เจ้าแม่ ตั้งอยู่ที่ถนนอาเนาะรู อำเภอเมือง ปัตตานี ซึ่งเป็นปูชนียสถานอันทรงความศักดิ์สิทธิ์แห่งหนึ่งของจังหวัดปัตตานี เดิมศาลเจ้านี้มีชื่อเรียกว่า "ศาลเจ้าซูก๋ง" ตามหลักฐานที่จารึกอยู่ในศาลเจ้า ปรากฏว่า ตั้งขึ้นเมื่อวันชัยมงคล ปีบวนเละที่ 2 ศักราชราชวงศ์เหม็ง ตรงกับปีพุทธศักราช 2117 ในรัชสมัยของสมเด็จพระมหาธรรมราชา แห่งกรุงศรีอยุธยา

วันสำคัญของทางศาลเจ้าก็คือ งานสมโภชฉลองเจ้าแม่จัดขึ้น 15 ค่ำ เดือนอ้าย ตามจันทรคติจีนทุกปี คือหลังจากวันตรุษจีน 14 วัน ตรงกับจันทรคติของไทยราววันเพ็ญ เดือน 3 งานสมโภชนี้กระทำกันอย่างมโหฬาร พิธีสมโภชจะเริ่มแต่เช้าตรู่ประมาณ 6 นาฬิกา โดยจะมีการอัญเชิญองค์เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว องค์ประธานพระหมอ พร้อมด้วยพระหลายองค์ที่ประดิษฐานอยู่ในศาลเจ้า โดยแห่แหนไปตามถนนต่างๆ รอบเมือง พร้อมกับมีการเชิดสิงโต แห่ธงทิว คณะดนตรีบรรเลงตลอดทาง (เว็บไซต์ตระกูลคณานุรักษ์. 2544: ออนไลน์)

วัฒนธรรมประเพณีของชาวไทยเชื้อสายจีนจังหวัดปัตตานีได้รับการกล่าวขานและมีชื่อเสียงมากเกี่ยวกับงานพิธีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว แต่อีกด้านหนึ่งคือวัฒนธรรมย่อยที่แฝงอยู่ในงาน ซึ่งผู้คนให้ความสนใจน้อยลง และกำลังจะสูญหายหมดไปจากประเพณีอันเลื่องชื่อนี้ นั่นก็คือ วงดนตรีจีนของคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว

การใช้ดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้าของชาวจีนนั้น ปรากฏอยู่ในท้องถิ่นที่มีชุมชนชาวจีนอาศัยอยู่ตามจังหวัดต่างๆ เกือบทั่วทุกภาค อาทิเช่น ชลบุรี นครสวรรค์ ตรัง ปัตตานี ซึ่งเป็นจังหวัดที่มีชุมชนชาวจีนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก และมีการส่งเสริมกิจกรรมงานประเพณีจีนอยู่ตลอด การใช้ดนตรีประกอบในงานประเพณีนี้ จะใช้วงดนตรีที่มีรูปแบบของการเดินเป็นรูปขบวน เน้นเครื่องประกอบจังหวะ เพื่อให้ดนตรีนั้นมีเสียงเป็นเอกลักษณ์ และได้ยินชัดเจน ให้เหมาะสมกับการแห่เฉลิมฉลองไปตามท้องถนน เพื่อให้ชาวบ้านทั่วไปได้รับรู้ถึงการเฉลิมฉลองในงานสมโภชนี้ ส่วนวงดนตรีจีนคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวนั้น ถือได้ว่าเป็นวงดนตรีที่อยู่คู่กับศาลเจ้าเล่งจูเกียง (ศาลเจ้าแม่ลิ้ม

กอเหนี่ยว) มาเป็นเวลานาน มีรูปแบบวงดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ รวมทั้งการบรรเลงบทเพลงถวายศาลเจ้าตามความเชื่อของชาวจีน อย่างที่ได้รับสืบทอดกันมา ในบทเพลงนั้นมีความหมายความสำคัญ และจำเป็นที่จะต้องใช้ในงานสมโภชเท่านั้น มีการใช้เทคนิคต่างๆในการบรรเลงที่น่าสนใจ ดังนั้นในทุกปีเมื่อมีการจัดงานประเพณีนี้ขึ้น ผู้คนที่มาชมในงานจึงให้ความสำคัญและร่วมอยู่ในบรรยากาศของการฟังบทเพลงไปพร้อมกัน ถึงแม้ไม่อาจเข้าใจถึงความหมาย หรือสิ่งต่างๆที่อยู่ในบทเพลงได้นั้น แต่ผู้ที่อยู่ในงานก็รับรู้ได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญและจะขาดบทเพลงเฉพาะนี้ไปมิได้ และนอกเหนือจากความสนใจของผู้คนทั่วไปแล้ว เยาวชนลูกหลานของชาวจังหวัดปัตตานี ที่ซึมซับวัฒนธรรมประเพณีนี้ตั้งแต่เกิด ก็ควรจะได้รับรู้ และเรียนรู้ดนตรีจีนที่พวกเขาได้ชมได้ฟังมานาน เพื่อมิให้ดนตรีจีนที่อยู่คู่กับประเพณีนี้เลือนหายไป และสามารถสร้างนักดนตรีเยาวชนคนรุ่นใหม่ที่จะเป็นผู้สืบทอดดนตรีและรักษาแบบฉบับนี้ได้ต่อไปในอนาคต

ด้วยเหตุผลนี้ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษา เก็บรวบรวมทักษะ ความรู้ บทเพลงและองค์ประกอบต่างๆของวงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว โดยศึกษาจากหัวหน้าวง บุคลากรที่เกี่ยวข้อง นักดนตรี รวมถึงสภาพและบทบาทของวงดนตรีในปัจจุบัน โดยผู้วิจัยเลือกที่จะกำหนดหัวข้อวิจัย เรื่อง “ดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า กรณีศึกษา: คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี” จากการศึกษาในครั้งนี้ ผลการวิจัยคาดว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อวัฒนธรรมประเพณีอันเก่าแก่และดีงามของจังหวัดปัตตานี ได้เผยแพร่และสืบทอดดนตรีจีนที่เป็นแบบฉบับดั้งเดิมให้คงอยู่ต่อไป รวมทั้งสร้างแรงกระตุ้นให้เยาวชนในท้องถิ่นหันมาสนใจและใส่ใจในวัฒนธรรมดนตรีที่คู่ควรแก่การอนุรักษ์ไว้เป็นอย่างยิ่ง

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจีนในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ของ คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

2. เพื่อศึกษาบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ของ คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

วงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เป็นวงดนตรีที่ประกอบอยู่ในประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวมาเป็นระยะเวลายาวนาน เป็นวัฒนธรรมที่มีการสืบ

ทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ในทุกปีเมื่อมีประเพณีนี้เกิดขึ้นจะต้องมีการรวบรวมรับสมัครนักดนตรีเพื่อเข้ามาบรรเลงและฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่องเพื่อใช้บรรเลงในงานพิธี เป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มีความสำคัญต่อการดำเนินงานซึ่งจะขาดไม่ได้และเป็นสัญลักษณ์ของประเพณีคู่บ้านคู่เมืองชาวไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดปัตตานีมาตลอด บทเพลงที่ใช้บรรเลงจะเป็นการอวยพรให้แก่ทวยเทพทั้งหลายที่ได้อัญเชิญมารวมกันในงานประเพณีนี้ ซึ่งเป็นบทเพลงที่ต้องใช้ในงานสมโภชโดยเฉพาะ มีความหมายและลักษณะของบทเพลงที่สื่อถึงความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายจีนที่ได้มีการบูชาเทพเจ้าอันเป็นที่เคารพและศรัทธา

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

ในการศึกษาครั้งนี้ได้กำหนดขอบเขตการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1. ขอบเขตด้านพื้นที่ คือ วงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา คือ ศึกษาดนตรีจีนที่ใช้ในประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวของ คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

2.1 ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีจีนที่ใช้ในประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

2.2 ศึกษาบทเพลงสิบเซียนที่ใช้บรรเลงอวยพรเทพเจ้าในประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

3. ขอบเขตด้านเวลา คือ ศึกษา รวบรวม และเก็บข้อมูลภาคสนาม ในงานประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ประจำปี 2555 และ ปี 2556 เท่านั้น

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า ศึกษาโดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์และสังเกตการณ์จริง

2. ข้อมูลในการศึกษาบทเพลงสิบเซียนที่ใช้บรรเลงอวยพรเทพเจ้า การบันทึกเสียงบรรเลงดนตรีสดที่นำมาถอดเสียงด้วยการบันทึกเป็นโน้ตสากล

3. ในการศึกษาครั้งนี้จะใช้ข้อมูลบทเพลงสิบเซียนที่ใช้บรรเลงอวยพรเทพเจ้า ของวงดนตรีจีนคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

4. การเขียนคำที่ออกเสียงภาษาจีน ใช้การเขียนเป็นภาษาไทยที่สะกดและออกเสียงได้คล้ายกับภาษาจีนนั้นๆ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า กรณีศึกษา: คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี จะได้รับประโยชน์หลายด้านจากบริบท ดังนี้

1. ทำให้ทราบถึงองค์ประกอบของวัฒนธรรมดนตรีจีน
2. ทำให้ทราบถึงสภาพปัจจุบันของวงดนตรีจีน
3. ทำให้ทราบถึงบทบาทของวงดนตรีจีน
4. ทำให้ทราบถึงโครงสร้างและองค์ประกอบดนตรี ในบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรเทพเจ้า

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. **ตั่วโล่วโก้ว** หมายถึง ประเภทวงดนตรีจีนที่ใช้แห่ขบวนในงานประเพณีของชาวจีน

2. **บทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว)** หมายถึง บทเพลงที่ใช้บรรเลงอัญเชิญและอวยพรเทพเจ้าของชาวจีนแต้จิ๋ว

3. **งานสมโภช** หมายถึง งานพิธีเฉลิมฉลองประจำปีขององค์เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

4. **ดนตรีจีน** หมายถึง ดนตรีที่ใช้บรรเลงอวยพรและบรรเลงร่วมในขบวนแห่งานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

5. **คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว** หมายถึง คณะวงดนตรีจีนที่บรรเลงในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

6. **เซียว หรือ ฮวยเต็ก** หมายถึง ขลุ่ยจีน

7. **ตี่ต๊า** หมายถึง ปี่จีน

8. **ซวยบั๊ว** หมายถึง ฉาบเล็ก

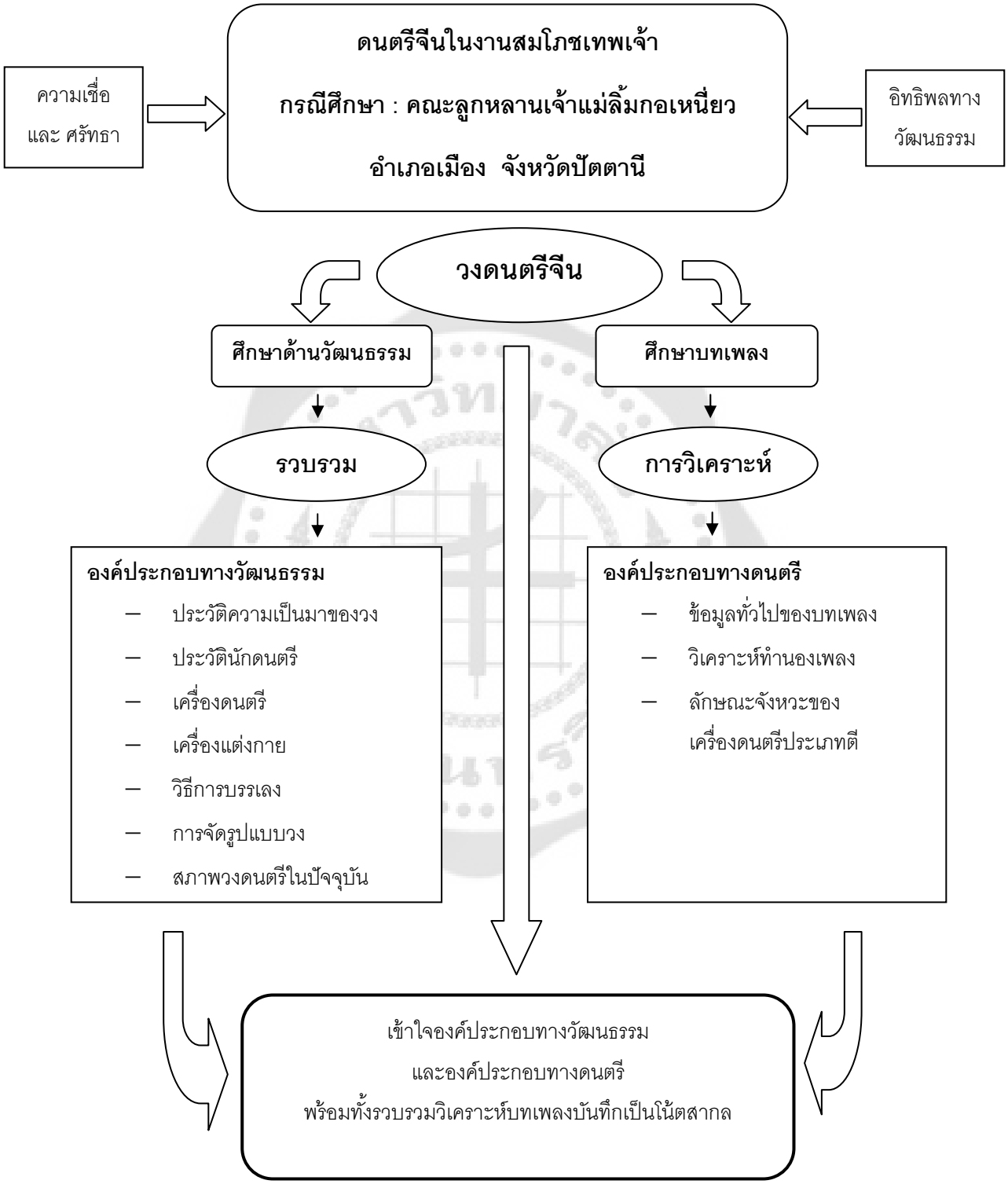
9. **ตั่วบั๊ว** หมายถึง ฉาบใหญ่

10. **ล้อ** หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทตีที่มีลักษณะคล้ายวงล้อ

11. **ซิมปอ** หมายถึง ฆ้องใหญ่ที่มีลักษณะคล้ายวงล้อ

12. **โซวล้อ**	หมายถึง	ฆ้องใหญ่ที่มีลักษณะแบนเรียบคล้ายถาดใบใหญ่
13. **ตั่วโก้ว**	หมายถึง	กลองที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีจีนประเภทตั่วโล่วโก้ว
14. **หล่อโก้วทุย**	หมายถึง	ไม้กลอง
15. **เอียวปั้ง**	หมายถึง	การเว้นจังหวะก่อนเข้าวรรคเพลงถัดไป
16. **เจียปั้ง**	หมายถึง	การบรรเลงตัวโน้ตให้ลงในจังหวะตก
17. **ซาปั้งซวยโก้ว**	หมายถึง	การบรรเลงปี่และกลองในจังหวะเร็ว
18. **เซียง**	หมายถึง	โน้ตตัว โด
19. **แซ**	หมายถึง	โน้ตตัว เร
20. **กง**	หมายถึง	โน้ตตัว มี
21. **หวัม**	หมายถึง	โน้ตตัว ฟา
22. **ลิ่ว**	หมายถึง	โน้ตตัว ซอล เสียงสูง
23. **อู**	หมายถึง	โน้ตตัว ลา เสียงสูง
24. **อิ**	หมายถึง	โน้ตตัว ที
25. **ฮ่อ**	หมายถึง	โน้ตตัว ซอล
26. **ซือ**	หมายถึง	โน้ตตัว ลา

กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังนี้

1. เอกสารตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง
   1.1 ชาวจีนในประเทศไทย
   1.2 วัฒนธรรมจีน
   1.3 ดนตรีจีน
   1.4 หนังสือเกี่ยวกับการวิเคราะห์
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1.1 ชาวจีนในประเทศไทย

ดุสิต น้ำฝน (2525: 69) ได้จัดทำหนังสือเรื่อง การผสมผสานของจีนในสังคมไทย: คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค 2 เส้นทางเศรษฐกิจ กล่าวถึง แหล่งที่มาของชาวจีนในประเทศไทยที่สำคัญ แบ่งออกตามภาษาพูดได้ 6 ภาษา

1. จีนกวางตุ้ง (Cantonese) เป็นประชากรส่วนใหญ่ของมณฑลกวางตุ้ง ซึ่งมีเมืองกวางโจว เป็นเมืองเอกในเขตปากน้ำไข่มุกและบางส่วนทางตะวันตกเฉียงใต้ในมณฑลกวางสี ส่วนมากเป็นผู้มีประสบการณ์ทั้งการค้า และจากแหล่งอุตสาหกรรม จึงมีความชำนาญในด้านการค้าและงานช่าง เช่น งานเครื่องจักรกล โรงสีข้าว โรงเลื่อย และงานเหมืองแร่

2. จีนแต้จิ๋ว (Ch'ao-chou) เป็นชาวจีนที่อยู่ในท้องถิ่นในเขตเมืองซัวเถา (Shantou) ในมณฑลกวางตงภาคตะวันออกและตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งเรียกว่า เซา หรือเขตจังหวัดแต้จิ๋ว เขตดังกล่าวนี้ มีทั้งแหล่งเกษตรและตลาดการค้า

3. จีนไหหลำ (Hainannese) เป็นจีนส่วนใหญ่ของเกาะไหหลำ (Hainan) ในเขตตอนใต้ ของมณฑลกวางตงเป็นชาวจีนที่ทำน้ำตาลมะพร้าว และมีความชำนาญในการต่อเรือ และงานช่างที่ใช้ฝีมือประณีต

4. จีนแคะ (Hakka) เป็นชาวฮั่นที่อพยพหนีสงครามบุกรุกพวกมองโกล มาจากทางเหนือ ที่ถูก เรียกว่า แคะ ส่วนใหญ่จะเป็นชาวจีนที่อยู่ในเขตทุรกันดาร แห้งแล้ง มักอยู่ตามเทือกเขาเร่ร่อน มีอาชีพรับจ้างนอกถิ่นฐาน

5. จีนฮกเกี้ยน (Fukienese) เป็นชาวจีนที่อยู่ทางภาคใต้ของมณฑลฟูเจี้ยน มีแร่ธาตุชนิดต่างๆ มากมาย จึงทำเหมืองแร่กันมาก

6. จีนกลุ่มอื่นๆ เช่น จีนที่มาจากมณฑลยูนานและไต้หวัน เซี่ยงไฮ้ และเมืองนิงโปงบ้าง แต่มีจำนวนน้อย ได้แก่ จีนฮ้อหรือเป็นจีนค้าคาราวาน ตามเส้นทางขึ้นเขาแถบมณฑลยูนานและมณฑลกวางสี และจีนหยา ซึ่งหมายถึงจีนที่นิยมตะวันตก

ยุวดี ต้นสกุลรุ่งเรือง (2543: ตารางท้ายเล่ม) อ้างถึงที่มาของตารางแสดงจำนวนคนจีนโพ้นทะเลบริเวณขอบมหาสมุทรแปซิฟิก (Picific rim) ของนายทวีป วรดิลก ที่คัดลอกมาจากงานเขียนของ David Dodwell แห่ง Financial Times ในปี ค.ศ.1986 ว่ามีชาวจีนแต้จิ๋วที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย จำนวนประมาณ 4 ล้านคน ปัจจุบันกรุงเทพมหานครเป็นเมืองที่ชาวจีนแต้จิ๋วอาศัยอยู่มากที่สุดในประเทศไทย

1.2 วัฒนธรรมจีน

นงเยาว์ ชาญณรงค์ (2531: 41) ได้จัดทำหนังสือเรื่อง วัฒนธรรมและศาสนา กล่าวว่า วัฒนธรรมของชาวจีนที่นับเป็นหลักใหญ่ คือการนับถือวิญญาณบรรพบุรุษซึ่งเป็นเหตุให้ชุมชนชาวจีนตามดินแดนต่างๆ ในโลกเกิดมีศาลเจ้าเพื่อทำพิธีตามความเชื่อหลัก ตามวัฒนธรรมของชาวจีน มีการเซ่นสรวงเพื่อความเจริญรุ่งเรืองของลูกหลาน

พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2539: 90) ได้เขียนบทความ งิ้วชุดเบิกโรงเรื่องสิริมงคลของชาวจีน มีเนื้อหากล่าวว่า ชาวจีนแต่ละกลุ่มภาษา นอกจากนับถือเทพที่เหมือนกันคือ เทพทางศาสนาพุทธ เต๋า ขงจื้อแล้ว ยังนับถือเทพประจำท้องถิ่นที่แตกต่างกันไปอีกด้วย เมื่ออพยพมาอยู่เมืองไทย ความเชื่อเรื่องเทพดั้งเดิมยังมีอยู่ แต่เมื่อตั้งหลักแหล่ง และมีความรุ่งเรือง ร่ำรวย ในเมืองไทยก็ถือว่าเทพประจำท้องถิ่นของไทย เป็นผู้ประทานสิ่งเหล่านั้นให้พวกเขา ชาวจีนจึงนับถือเทพปุ่นเถ้ากง ซึ่งถือว่า เป็นเทพประจำท้องถิ่น จนทำให้เทพองค์นี้กลายเป็นศูนย์รวมความเชื่อ ชาวจีนในทุกภาษา

ความเชื่อทางศาสนาของจีนและขนบธรรมเนียมประเพณีของจีนถูกปลูกฝังให้ยึดมั่นความเชื่อ ต่างๆในตำนานของจิตวิญญาณ และเรื่องพื้นบ้านปรัมปราตามประเพณีที่สืบกันมาหลายปี และ ความเชื่อของจีน ความเชื่อทางศาสนาของจีนนั้นจะเกี่ยวข้องในลักษณะต่างๆ

1. ความมานะพยายามที่จะประสบกับความสำเร็จในชีวิต โดยการแสวงหาความถูกต้องในชีวิตประจำวัน

2. การแสดงความเคารพนับถือต่อผู้วายชนม์ไปแล้วหรือดวงวิญญาณต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับตน

3. ความพยายามที่จะแสวงหาความรู้ที่เร้นลับเกี่ยวกับอนาคตของตน โดยการหาวิธีต่างๆให้เข้าถึงเทพยดาทั้งหลาย

1.3 ดนตรีจีน

คมสันต์ วงศ์วรรณ์ (2547: ออนไลน์) ได้เผยแพร่เรื่อง ดนตรีจีน ผ่านเวปไซด์ กล่าวว่า ประเทศจีนเป็นประเทศที่มีอารยธรรมสูงและมีวัฒนธรรมเก่าแก่ย้อนหลังไปกว่า 4,000 ปี มีดนตรีหลายชนิดที่มีความแตกต่างกัน ทางตะวันตกเฉียงเหนือ นิยมใช้ลักษณะทำนองคล้ายเสียงในบันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ทางตะวันออกเฉียงเหนือใช้บันไดเสียง 7 เสียง และใช้การดำเนินทำนองในลักษณะกระโดด และใช้คู่เสียงกว้าง เช่น คู่ 4, คู่ 5,คู่ 8 ทางตะวันออกและส่วนกลางของจีนใช้บันไดเสียง 5 เสียง และใช้ทำนองเรียบ ไม่กระโดด จังหวะที่ใช้แตกต่างกัน มีตั้งแต่การใช้จังหวะคู่ (duple) เช่น ในงิ้วที่มีการกำหนดจังหวะแน่นอน จนถึงการใช้จังหวะที่ผิดไปจากปกติ เช่น ในการบรรเลงเครื่องดีด chin และการใช้จังหวะคู่ (duple) และจังหวะสามพยางค์ (triple) ในขณะเดียวกันของงิ้วปักกิ่ง การร้องโดยทั่วไปจะเป็นการร้องแนวเดียว มีการร้องเดี่ยวสลับหมู่ แบบโต้ตอบกันในละครเสฉวนและพบการร้องหลายแนวคล้ายออร์แกนนำ (Organum)ในมณฑลกวางสี

จิตรา ก่อนันทเกียรติ (2542: 138-142) ได้จัดทำหนังสือเรื่อง ธรรมเนียมนี้คือคำพร เฮง เฮง เฮง ซก กล่าวไว้ว่า คนจีนโบราณเชื่อว่า เสียงดนตรีช่วยขับไสสิ่งชั่วร้ายให้พ้นไป และการคิดสร้างเครื่องดนตรี เสียงดนตรี มีมาตั้งแต่ปฐมกษัตริย์ – อึ่งตี่ เมื่อประมาณ 4,700 ปี ส่วนการนำดนตรีเข้ามาร่วมในการสวดมนต์ของพระจีน พร้อมกับพระพุทธศาสนา ซึ่งเผยแพร่เข้าประเทศจีนใน พ.ศ. 610 แล้วมีวิวัฒนาการเรื่อยมา

เครื่องดนตรีจีนที่พระจีนใช้ในการสวดมนต์มี ดังนี้

1. บักฮื้อ มีขนาดเล็ก – ใหญ่ ใช้เคาะจังหวะ การเคาะบักฮื้อเป็นจังหวะรับกับการสวดช่วยไม่ให้ผู้สวดเหนื่อยมาก เพราะจังหวะที่เคาะคือจังหวะที่พระได้พักหายใจ ถ้าต้องการสวดช้าเคาะช้า ถ้าจะเร่งจังหวะก็เคาะเร็วขึ้น การเคาะบักฮื้อในการสวดมนต์หมู่ ช่วยให้สวดได้จังหวะประสานกัน โดยการเคาะแต่ละครั้งคือหนังสือแต่ละตัว

2. ตี่ต๊า คือ ปี่

3. อิมเค็ง เป็นกระดิ่งด้ามยาว

4. ปังเจ็ง คือ ระฆังเล็ก

5. บั๊ว คือ ฉาบ

6. เล็ง คือ กระดิ่ง ฯลฯ

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2540: 30) ได้จัดทำหนังสือเรื่อง ดนตรีจีน กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ประกอบในการบรรเลงเพลงของชาวจีนนั้น จะแบ่งได้เป็น 8 ประเภทด้วยกัน คือ

1. โลหะ (Chin) ได้แก่ ระฆังและระฆังราว

2. หิน (Che) ได้แก่ กังสดาลหินชนิดเดี่ยว และกังสดาลหินชุด

3. ไม้ (Mu) ได้แก่ Yu เกราะไม้รูปเสือ บรรเลงด้วยวิธีกวาดถูบนหลัง

4. ดิน (T'u) ได้แก่ Hsuan ขลุ่ยดินรูปทรงกลม

5. หนัง (Ko) ได้แก่ เฉียงกุ (Chieng – ku) กลองรูปทรงที่ป่องตรงกลาง มีขนาดใหญ่ยิงกุ (Ying – Ku) กลองรูปทรงที่ป่องตรงกลาง มีขนาดกลาง โซกุ (So-ku) กลองรูปทรงที่ป่องตรงกลางมีขนาดเล็ก

6. ไม้ไผ่ (Chu) เฉียว ขลุ่ยที่เป่าจากส่วนปลาย

7. น้ำเต้า (P'ao) เซง แคนผิว และ Yu แคนผิวขนาดใหญ่

8. ไหม (Hien) ฉิน จะเข้ 7 สาย

พูนพิศ อมาตยกุล (2529: 1) ได้จัดทำหนังสือเรื่อง ดนตรีวิจักษณ์ กล่าวว่าดนตรีแต้จิ๋วเป็นชื่อรวมของดนตรีพื้นเมืองแต้จิ๋ว ซัวเถา และมณฑล กวางตุ้ง ซึ่งมีอยู่หลายประเภท ดังต่อไปนี้

1. ดนตรี หี่ซี เป็นดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประเภทดีด สี ตี อยู่ด้วยกัน ได้แก่ พวก ซอ พิณ ขิม จะเข้ รวมกับดนตรีประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย แคน ปี่ และดนตรีประเภทเครื่องตี ได้แก่ กรับ เกราะ กลองเล็ก ฉิ่ง ฉาบ

2. ดนตรี เต็กเถ่า (ตจ.) เป็นดนตรีที่มีขลุ่ยเป็นสำคัญ และยังมีดนตรีฆ้อง กลองเต็กเถ่า

3. ดนตรี ฮั่นเตี้ยว เป็นงิ้วจีนฮั่นแห่งกวางตุ้ง

4. ดนตรี เหมี่ยวถัง (ตจ.) เป็นดนตรีที่เล่นในห้องโถงของศาล (บรรพบุรุษ ศาลเจ้า)

5. ดนตรี เจง (ตจ.) เป็นดนตรีที่มีจะเข้จีนเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญ

6. ดนตรี ตั่วหล่อโก้ว (ตจ.) เป็นดนตรีฆ้องกลองวงใหญ่

7. ดนตรี เสี่ยวหล่อโก้ว (ตจ.) เป็นดนตรีฆ้องกลองวงเล็ก

8. ดนตรี โซวหล่อโก้ว (ตจ.) เป็นดนตรีฆ้องกลองที่ใช้ฆ้องโซว

9. ดนตรี ซี่ เป็นดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดเป็นสำคัญ ได้แก่ ซาฮี้ (พิณ 3 สาย) ขนาดเล็ก เจง (จะเข้จีน) และปี่แป๊ ในบางครั้งเพิ่มพ้าฮี้ 1 คัน และขลุ่ย 1 เลา

ดนตรีพื้นเมืองทั้ง 9 ประเภทนี้ มีวงดนตรีประเภทที่เป็นลักษณะวงประสมที่มีเครื่องดนตรีหลากหลายต่างๆ ทั้งตีจังหวะและเล่นทำนอง บรรเลงร่วมกันไป ได้แก่ วงดนตรี ประเภท หี่ซี เต็กเถ่า ฮั่นเตี้ยว เหมี่ยวถัง และดนตรีเจง สำหรับดนตรีประเภทหล่อโก้ว มีการบรรเลงที่เน้นหนักไปทางด้านฆ้อง กลอง เป็นส่วนใหญ่ โดยมีฆ้องและกลองอยู่เป็นจำนวนมาก และในดนตรีหล่อโก้วบางประเภทยังจัดให้มีการแสดง การตีฆ้องกลอง ด้วยลักษณะท่าทางลีลาต่างๆ ดนตรีพื้นเมืองต่างๆ เหล่านี้นักดนตรีแต้จิ๋วเป็นคนคัดเลือกมาบรรเลง

เรืองรอง รุ่งรัศมี (2542: 30) ได้จัดทำหนังสือเรื่อง ขลุ่ยผิว พิณพระจันทร์ กล่าวถึงเครื่องดนตรีจีนที่มีน้ำเสียงและลีลาเฉพาะ ที่ฟังแล้ว ไพเราะ นั่นคือ ขลุ่ยผิวของจีนที่ทำให้น้ำเสียงกังวาล ก้องไกล และใสสะอาด ให้อารมณ์ได้ หลากหลายและถือเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเอกที่มีผู้เล่นแพร่หลายมากที่สุด

หลัว (1982: 3) และ จาง (1974: 3) เพื่อใช้ประโยชน์ในการตอบสนองต่อสังคมชาวแต้จิ๋ว ที่เห็นเด่นชัด มีการนำดนตรีแต้จิ๋ว ไปใช้ใน 3 โอกาส คือ

1. ใช้ในการบรรเลงดนตรีแต้จิ๋ว ตามงานรื่นเริงต่างๆ
2. ใช้ในการแสดงอุปรากร
3. ใช้ในพิธีกงเต็ก

ในปัจจุบันมีการปรับปรุงงิ้วแต้จิ๋วให้พัฒนาขึ้นและเริ่มดำเนินการไปแล้ว เช่น การใช้คำร้องที่เป็นภาษาไทย หรือแม้แต่นำดนตรีของงิ้วภาษาอื่นที่เป็นแบบ 12 ครึ่งเสียง (Semitone) มาทำให้ดนตรีแต้จิ๋วทันสมัยมากขึ้น เมื่อพิจารณาถึงวัฒนธรรมและคุณค่าในศิลปะอันเก่าแก่ของดนตรีจีนแต้จิ๋ว รวมทั้งวงดนตรีจีนแต้จิ๋วที่มีนักดนตรี และเพลง เป็นของชาวแต้จิ๋วอย่างแท้จริง มีบทบาททั้งทางด้านดนตรีแต้จิ๋ว และสมาคมชาวจีนในประเทศไทย

1.4 หนังสือเกี่ยวกับการวิเคราะห์

เฉลิมพล งามสุทธิ (2526: 63 - 64) โครงสร้างอย่างง่าย (Simple Form) บทเพลงจะประกอบด้วยธีม ซึ่งปรากฏในรูปทำนองอันไพเราะด้วยการประสานเสียงอย่างไพเราะ หรือด้วยวิธีการอื่นๆ ในธีมหนึ่งๆ นั้นจะประกอบด้วย Phrase (วลี) หรือด้วยวรรคซึ่งไพเราะสมบูรณ์ในตัวบ้าง ไม่สมบูรณ์บ้าง รวมกันหลายๆ วลี ก็จะเป็นประโยค (Section) แต่ประโยคของดนตรีก็ไม่เหมือนกับประโยคของภาษาหนังสือหรือภาษาพูด ประโยคของดนตรีอาจมีความหมายมากน้อยตั้งแต่ 2 – 3 บรรทัด หรือเกินกว่าหน้ากระดาษก็ได้....

โครงสร้างอย่างง่ายที่นำมากล่าวในที่นี้มี 3 แบบคือ

1. แบบไบนารี่ (Binary Form) ได้แก่บทเพลงที่มีโครงสร้างแบบ 2 ประโยค เช่น

1.1 ทั้ง 2 ประโยคเหมือนกัน จัดเป็น A A

1.2 ทั้ง 2 ประโยคผิดกันเล็กน้อย อาจผิดกันตอนจบ หรือตอนกลางๆ เล็กน้อย จัดเป็น A A'

1.3 ทั้ง 2 ประโยคต่างกัน จัดเป็น A B

1.4 บางประโยคซ้ำ 2 ครั้ง เป็นแบบ A A B , A A' B , A B B หรือ A A' B B'

2. แบบเทอร์นารี่ (Ternary Form) แบบนี้ผิดกับแบบไบนารี่ตรงที่แบบเทอร์นารี่นั้นเมื่อจบท่อน A แล้วจะต่อด้วยท่อน B แล้วจบสมบูรณ์ด้วยท่อน A คือเข้าลักษณะ A B A หรือ A B A' หรือ A A' B A B A หรือ A A' B A" B A" หรือ

3. ฟอร์มเพลงร้อง (Song Form) แบบสากลหรือแบบไทยสากลมีลักษณะ A A B A หรือ A A' B A ฟอร์มเพลงร้องอาจเรียกว่า Rounded Binary ก็ได้

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 1-16) ได้จัดทำหนังสือสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ ว่าด้วยโครงสร้างหรือรูปลักษณ์ที่เรียกว่า สังคีตลักษณ์ รวมไปถึงการวิเคราะห์ลึกลงไปถึงรายละเอียดอื่นๆ ที่น่าสนใจทั้งในแง่ของประวัติและทฤษฎี ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

1. แนวทางการวิเคราะห์

1.1 การบรรยายภาพรวมโดยทั่วไปของบทเพลง

1.2 การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง

1.3 การวิเคราะห์ประโยคเพลง

1.4 การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

2. การวิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุด วิธีนับระยะห่างใช้วิธีเดียวกับการนับขั้นคู่ กล่าวคือ นับโน้ตต่ำสุดเป็นตัวที่ 1 ถ้าช่วงเสียงกว้างกว่าคู่แปด ให้ทอนลงมาอยู่ในช่วงคู่แปดเพื่อหาชนิดของขั้นคู่

2.2 การวิเคราะห์ขั้นคู่ (Interval) ในทำนองแนวเดียวก็คือการวิเคราะห์การดำเนินทำนองว่า เป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใดโดยวัดได้จากการนับขั้นคู่

2.2.1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 ซึ่งหมายรวมถึงการซ้ำโน้ตหรือคู่ 1 เพอร์เฟคด้วย

2.2.2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 การขยับข้ามขั้นซึ่งเรียกว่าขั้นคู่กระโดด มักนำหน้าหรือตามหลังด้วยการขยับเพียงขั้นเดียวในทิศทางตรงกันข้ามเพื่อให้เกิดสมดุล ทำนองที่มีการกระโดดติดต่อกันในทิศทางเดียวกันนั้นเป็นไปได้ ถ้าโน้ตที่กระโดดอยู่ในคอร์ดเดียวกัน แต่ระยะรวมระหว่างโน้ตต่ำสุดและสูงสุดของช่วงนั้นไม่ควรเกิน 1 ช่วงคู่แปดและไม่ควรเป็นขั้นคู่สามเสียงหรือทริยโทน (Tritone) และไม่ควรเป็นคู่ 7 เนื่องจากขั้นคู่ดังกล่าวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง นั่นหมายความว่า กรอบของทำนองไม่ควรเป็นขั้นคู่กระด้างถึงแม้จะมีโน้ตหลายตัวคั่นอยู่ระหว่างโน้ตทั้งสอง แต่ความกระด้างนั้นก็ยังได้ยินค่อนข้างชัดเจน

2.3 ทิศทาง คือการดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป มีอยู่ 3 ทิศทาง คือ ทิศทางขึ้น ถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงสูงกว่า หรือทิศทางลงถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงต่ำกว่า แต่ถ้าโน้ตย้ำอยู่ที่ระดับเสียงเดิม ก็เรียกว่า ทิศทางคงที่ การวิเคราะห์ทิศทางของทำนองโดยดูโน้ตทีละตัวเช่นนี้ อาจเป็นประโยชน์กับทำนองสั้นๆ ที่มีโน้ตอยู่ไม่กี่ตัว แต่ถ้าเป็นทำนองที่มีความยาวอย่างน้อย 2 ห้อง ควรดูภาพรวมของทิศทาง แล้วสรุปทิศทางทั้งหมดของทำนองนั้นๆ ว่า มีทิศทางขึ้นหรือลงหรือคงที่

2.3.1 ทิศทางขึ้น ทำนองที่มีทิศทางขึ้นมักมีการดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งในทิศทางขึ้นบ้างลงบ้าง แต่จะมีทิศทางขึ้นบ่อยครั้งกว่า หรืออาจมีขั้นคู่กระโดดขึ้นหลายครั้งกว่าขั้นคู่กระโดดลง ทำนองที่ดีไม่ว่าของชาติใด ภาษาใด ควรมีทิศทางชัดเจน

2.3.2 ทิศทางลง ในทางกลับกัน ทำนองที่มีทิศทางลงจะมีการดำเนินจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งในทิศทางขึ้นบ้างลงบ้างเช่นกัน แต่จะมีทิศทางในขาลงบ่อยครั้งมากกว่า

2.3.3 ทิศทางคงที่ ทำนองจำนวนไม่น้อยมีทิศทางคงที่ คือ ไม่มีทิศทางชัดเจนว่าขึ้นหรือลง ทำนองที่มีทิศทางคงที่ไม่ได้หมายความว่าเป็นทำนองที่ไม่ดี เพราะแต่ละเพลงจะประกอบด้วยทำนองหลายทำนอง หรือประโยคเพลงหลายประโยค มาเรียงปะติดปะต่อกันจึงต้องมีความสมดุลของทิศทาง ทั้งขึ้น ลง และคงที่ ทำนองที่มีทิศทางคงที่ทำให้เพลงไม่เคลื่อนไหว ให้ความรู้สึกของการรอคอย ซึ่งในเพลงทั่วไปตามความเป็นจริงต้องมีบางช่วงที่ต้องหยุดการเคลื่อนไหวบ้าง มิฉะนั้นเพลงจะขยับไปข้างหน้าอยู่ตลอดเวลาจนไม่ได้พัก

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2528: 19-50) ได้จัดทำหนังสือ สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก กล่าวถึงองค์ประกอบทางดนตรีว่ามีทั้งหมด 9 อย่าง ดังนี้

1. เสียง (Tone) ประกอบด้วย

1.1 ระดับเสียง

1.2 ความยาวของเสียง

1.3 ความเข้มของเสียง

1.4 คุณภาพของเสียง

2. เวลา (Time) ประกอบด้วย

2.1 ความเร็วจังหวะ

2.2 อัตราจังหวะ

2.3 จังหวะ

3. ทำนอง (Melody)

3.1 จังหวะของทำนอง

3.2 มิติ

3.3 ช่วงเสียง

3.4 ทิศทางของทำนอง

4. เสียงประสาน

4.1 คอร์ด

5. ระบบเสียง

5.1 Tonal Music

5.2 Polytonality

5.3 Multitonality

5.4 Atonality

5.5 Microtonality

6. สีสัน (Tone Colour)

6.1 เสียงร้องของมนุษย์

6.2 เครื่องดนตรี

7. ลักษณะของเสียง (Characteristics of Sound)

8. รูปพรรณ (Texture)

9. รูปแบบ (Forms)

9.1 องค์ประกอบพื้นฐานของรูปแบบ

9.2 โครงสร้างของรูปแบบ

9.2.1 โครงสร้างของประโยค

9.2.2 ส่วนหลัก

9.2.3 ส่วนประกอบเฉพาะของบทเพลง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2543: 1-3) ได้ศึกษาลักษณะของดนตรีและวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยตลอดซึ่งในปี พ.ศ. 2544 ได้จัดทำหนังสือวิชาการด้านดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32 ได้รวบรวมความเป็นมาของเครื่องดนตรีในภาคใต้ในแง่ของการศึกษาดนตรี ทางมนุษยวิทยา ลักษณะความเชื่อรวมถึงวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงในดนตรี พิธีกรรมต่าง ๆ นั้น ก็มีผู้สนใจศึกษาและได้ผสมทฤษฎีออกมาในรูปแบบต่าง ๆ นอกจากนี้ยังกล่าวได้ถึงองค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรีดังนี้

1. เสียง
2. พื้นฐานจังหวะ
3. ทำนอง
4. พื้นผิวของเสียง
5. สีสันของเสียง
6. คีตลักษณ์

ในกรณีของดนตรีไทยนั้น คีตลักษณ์สามารถพิจารณาได้ดังนี้

1. รูปแบบของเพลง
2. ลีลาของเพลง

ดังนั้นเราอาจสรุปในเบื้องต้นได้ว่าดนตรีทุกแขนงมีลักษณะโครงสร้างที่เป็นหลัก สามารถศึกษาในลักษณะภายในและภายนอกชัดเจนอย่างมีหลักการออกมาได้

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 27) ได้จัดทำหนังสือเรื่อง ดนตรีไทยวิเคราะห์ ให้ทรรศนะถึงวรรคเพลงว่า วรรคเพลง คือการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วนๆในการแบ่งวรรคยึดถือ “ทำนองเพลง” เป็นหลัก การแบ่งทำนองเพลงทำนองหนึ่งๆนั้นสามารถแบ่งได้เป็นยาวหรือส่วนสั้นๆ ซึ่งจะได้ความหมายและความสมบูรณ์แตกต่างกัน การแบ่งทำนองเพลงจึงไม่ควรแบ่งให้เล็ก หรือสั้นจนไม่ได้ความหมาย

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว (2550: 73-82) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกงเต๊กไหหลำ : กรณีศึกษาคณะกงเต๊ก ด่านเฮ่งกุน (โกกุน) มีความมุ่งหมายของการค้นคว้าวิจัยคือ 1. เพื่อศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกงเต๊กไหหลำคณะกงเต๊ก ด่านเฮ่งกุน (โกกุน) 2. เพื่อศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของดนตรีประกอบพิธีกงเต๊กไหหลำคณะกงเต๊กด่านเฮ่งกุน (โกกุน) จากการศึกษาค้นคว้าโดยการรวบรวมเอกสารตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์ได้ผลสรุป ดังนี้

คณะกงเต๊ก ด่านเฮ่งกุน (โกกุน) ได้ก่อตั้งขึ้นโดยนายเฮ่งกุน แซ่ด่านหรือโกกุน (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ในปี พ.ศ. 2509 ดำเนินกิจการมากว่า 30 ปี และยังคงดำเนินกิจการมาจนปัจจุบัน แต่เดิมนายเฮ่งกุนแซ่ด่านหรือโกกุน เป็นผู้ประกอบพิธีและเป็นเจ้าของคณะ ต่อมานางปราณี หาญวนิชกุล (เจ๊บ่วย)ภรรยาได้ดำเนินกิจการต่อจากนายเฮ่งกุน โดยยึดถือขนบธรรมเนียมจารีตตามแบบอย่างที่นายเฮงกุนปฏิบัติอย่างเคร่งครัด ในปัจจุบันผู้ประกอบพิธีของคณะด่านเฮ่งกุนคือ นายหวั่ง หางเขี่ยง มาจากอำเภอบุ่นเซี้ยวไกว้ มณฑลไหหลำ สาธารณรัฐประชาชนจีน วงดนตรีประกอบพิธีกรรมของคณะด่านเฮ่ง กุน (โกกุน) จะใช้ดนตรีแบบไหหลำพื้นเมือง มีระดับเสียงหลักอยู่ในคีย์ G เป็นพื้นฐานโดยใช้ปี่ดัวดัดเป็นเสียงหลักในวง พบบทเพลงเป็นจำนวนมากเป็นเพลงที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมแต่เพียงอย่างเดียว บทเพลงที่พบสามารถแยกเป็นบทต่างๆ จำนวน 8 บท ในแต่ละบทได้มีการบันทึกบทเพลงในรูปแบบโน้ตตัวเลข พบจำนวน 30 หน้า การบรรเลงจะแบ่งรูปแบบวงในการบรรเลงเป็น 2 ลักษณะ ประกอบด้วย

1. วงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม พบเครื่องดนตรี ปี่ดัวดัด เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองชนิดเดียว

2. วงที่บรรเลงประกอบการแสดงในพิธีกรรม ประกอบด้วยเครื่อง ซอเดียวอี่ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง คู่กับซอเหยาอู่ จากการศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของดนตรีประกอบพิธีกงเต๊กไหหลำคณะกงเต๊กด่านเฮ่งกุน (โกกุน) พบว่ากงเต๊กไหหลำหรือพิธีโต้เจ เป็นพิธีที่มีความสำคัญของชาวจีนไหหลำ เป็นพิธีปลงศพตามประเพณีโบราณ แสดงถึงความกตัญญูที่บุตรพึงมีต่อบุพการี อีกทั้งเป็นเครื่องเตือนสติ เพื่อให้ทำความดี ละเว้นความชั่ว

ในปัจจุบันประสบปัญหาขาดแคลนนักดนตรี ต้องว่าจ้างนักดนตรีมาจากประเทศจีน ทำให้เกิดการไม่ครบวงจรในปัจจัยทางวัฒนธรรม ไม่มีการถ่ายทอดให้แก่รุ่นลูกหลานนักดนตรีเชื้อสายจีนไหหลำ เหลือแต่เพียงภาษาพูดที่ยังคงมีอยู่ในสังคมเพียงเล็กน้อย พิธีกงเต๊กเป็นพิธีที่มีความสลับซับซ้อนทางด้านความคิดที่ลึกซึ้ง ผนวกด้วยความเชื่อ, กาลเวลา, การยอมรับ และความนิยมใน

สังคม ทำให้พิธีกรรมกงเต๊กห่างไกลคนรุ่นใหม่ที่ไม่เข้าใจในวัฒนธรรมความเชื่อที่มีภาษาเป็นช่องว่าง รวมทั้งเรื่องของค่าใช้จ่ายในการประกอบพิธี ดังนั้นการที่จะให้พิธีกงเต๊กยังคงอยู่ได้ในโลกยุคใหม่ จำเป็นต้องมีการปลูกฝังแนวความคิดและความเข้าใจให้คนรุ่นใหม่อย่างถูกต้อง และมองพิธีกงเต๊กเป็นเรื่องของศีลธรรมอันดีงาม

ทรงพล สุขุมวาท (2545: 240-248) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ดนตรีจีนแต้จิ๋ว กรณีศึกษาวงดนตรีคลองเตยเหลี่ยงหลักฮึง เป็นงานวิจัยเชิงมานุษยดนตรีวิทยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวงดนตรีคลองเตยเหลี่ยงหลักฮึง การสืบเนื่องทางโครงสร้างของเพลงแต้จิ๋วและกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีวง ผลการวิจัยพบว่า วงดนตรีคลองเตยเหลี่ยงหลักฮึงเป็นวงดนตรีประเภทซือจู๋ชนิดหนึ่ง เรียกว่าวง ที่ซี มีนักดนตรีเป็นชาวแต้จิ๋วที่อยู่เมืองไทยมานาน มีเครื่องดนตรีประเภทขลุ่ยได้แก่ ห่วยเต็ก ถ่งเซียว ประเภทซอ ได้แก่ ยี่ฮี้ หยี่ฮู้ พ้าฮี้ ตั่วผ่า ประเภทขิมได้แก่ เอี่ยวคิ้ม ประเภทพิณได้แก่ ปี่แป๊ มีบทเพลงที่ซี ที่เป็นซือผู่โบราณของแต้จิ๋ว และยังนิยมเล่นมาจนถึงปัจจุบัน เครื่องดนตรียี่ฮี้ ถือเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีที่ซีแต้จิ๋ว

การสืบเนื่องทางโครงสร้างของเพลงที่วงเล่นพบว่า เรเปอร์ทัวร์สำคัญของที่ซีสืบมาจากฉวี่ไผ ที่เป็นทำนองโบราณสำคัญ ลิ่วปั่นและปาปั่นเป็นชื่อเดียวกันของทำนองฉวี่ไผ ที่มีโครงสร้าง 68-จังหวะ เถาฉวี่หรือเท้าเขก (ตจ.) เป็นทำนองเพลงชุดมีลักษณะเหมือน suite ทางดนตรีตะวันตก มีวิธีการบรรเลงจากท่อนช้าก่อน ผ่านท่อนกลางแล้วไปท่อนสุดท้ายที่เร็วที่สุด แสดงจังหวะของทำนองเพลงด้วยระบบปั่นอั่น ที่จัดจังหวะ (beat) ให้อยู่ใน meter ซึ่งโดยปกติสามารถระบุได้ด้วย time signature 4/4 2/4 และ 1/4 บันไดเสียงคิงซาลัก ตั้งซาลัก อัวะซาโหงว คิงซาตั้งลัก และฮวงสั่ว ถือเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแต้จิ๋ว

กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีวง ที่มีขลุ่ย ซอ พิณ และขิมนั้น มีเทคนิคต่างๆ เฉพาะตัว เช่น ขลุ่ย มีการปรับแต่งเยื่อที่ต้องจัดให้เยื่อเกิดรอยจีบย่นที่ละเอียดสม่ำเสมอ ซอมีการใช้คันชักที่ใช้หัวไหล่เป็นจุดหมุนส่งแรงไปที่จุดส่งแรงบริเวณใต้ข้อศอกขวาเล็กน้อย พิณมีการใช้นิ้วมือขวาดีดซึ่งต้องมีการออกแรงและผ่อนแรง ขิมมีวิธีไม้ขิม ซาเตียมเจ็ก ที่มีการตีเป็นทำนอง 3 ครั้ง สลับเสียงต่ำคู่แปด 1 ครั้ง เหล่านี้เป็นวิธีที่มีธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันมา

นิสสานารถ ตรีเพ็ชร์ (2549: 126-134) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ดนตรีจีนในจังหวัดชลบุรี เป็นการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยา โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาสภาพและบทบาทของวงดนตรีจีนตลอดจนรวบรวม และศึกษาวรรณกรรมดนตรีจีนในจังหวัดชลบุรีโดยศึกษาด้านจำนวนบุคลากร เนื้อหา และหลักการ รวมถึงวิธีการถ่ายทอดสภาพและบทบาทของนักดนตรีจีนในปัจจุบัน โดยใช้

ข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก และใช้ข้อมูลทางด้านเอกสารประกอบในการศึกษา ผลของการวิจัยพบว่า สภาพและบทบาทของวงดนตรีจีนจังหวัดชลบุรีในปัจจุบัน จะมีปรากฏอยู่ตามสมาคม ตามวัด และตามสถานศึกษา โดยมีหน่วยงาน และคหบดี ในจังหวัดได้เล็งเห็นความสำคัญและให้การสนับสนุน มีการฝึกเยาวชนให้มีความรู้ความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีจีน มีการจัดหาครูผู้สอนที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีจีนโดยตรงมาเป็นผู้ทำการถ่ายทอด ตลอดจนมีการเสริมสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่ผู้เรียน โดยมีการสนับสนุนค่าตอบแทน ในการฝึกซ้อม และออกปฏิบัติงานจริง ลักษณะการถ่ายทอดของครูผู้สอน มี 3 วิธี คือ

1. ให้ผู้เรียนเรียนรู้ด้วยตนเอง โดยการฝึกฟัง จดจำ และเลียนแบบ

2. ทางการเรียนรู้จากครูผู้สอน โดย ระบบโน้ตตัวเลข (แบบเจี๋ยนกู่)

3. ทางการเรียนรู้จากครูผู้สอน โดยระบบโน้ตสากล นอกจากนี้ยังมีการฝึกต่อเพลงโดยวิธีการสอนแบบมุขปาฐะ และการสอนแบบบูรณาการที่ทันสมัยอีกด้วย

บทบาทของวงดนตรีจีนในปัจจุบัน จะมีใช้อยู่ในการประกอบพิธีกรรมต่างๆทั้งงานมงคลและงานอวมคล โดยเครื่องดนตรีที่ใช้จะแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ และเครื่องดนตรีสำหรับนักสวด ลักษณะของโน้ตที่ใช้จะใช้โน้ต 2 ชนิด คือโน้ตเจี๋ยนกู่ (โน้ตตัวเลขจีน) และโน้ตสากล ซึ่งบทเพลงที่ใช้จะแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ บทเพลงประกอบพิธีกรรม และบทเพลงไพเราะทั่วไป โดยบทเพลงประกอบพิธีกรรมนั้น จะแบ่งเป็น ฝ่ายสงฆ์จะมี 2 ทำนองคือ กวางตุ้ง และแคะ ส่วนฆราวาส จะมี 3 ทำนอง คือกวางตุ้ง เฮียงฮัว และเสี่ยงฮ้อ โดยทำนองสวดกวางตุ้งจะมีมนต์ทั้งสิ้น 121 บท ส่วน ทำนองเฮียงฮัวจะมีมนต์สวดทั้งสิ้น 82 บท ในส่วนของทำนองเสี่ยงฮ้อ มิได้มีผู้ใดรวบรวมและจดบันทึกเป็นโน้ต จึงทำให้ในปัจจุบัน การสวดทำนองเสี่ยงฮ้อในประเทศไทยคงเหลือเพียง 2 คณะเท่านั้น ที่ยังสวดทำนองนี้คือ วงเม่งหุย จังหวัดชลบุรี และวง เม่งหงี จังหวัดจันทบุรี ส่วนทำนองกวางตุ้ง จะเป็นทำนองที่นิยมมากที่สุด และทำนองเฮียงฮัวจะเป็นทำนองที่คนจีนแต้จิ๋วนิยมใช้มากที่สุด บทบาทของวงดนตรีจีนที่ประกอบพิธีกรรม และประกอบการแสดง ยังมีปรากฏให้เห็นโดยในส่วนของดนตรีประกอบพิธีกรรมมีอยู่มาก แต่ดนตรีประกอบการแสดง เพิ่งเริ่มมีปรากฏ

เรวดี อึ้งโพธิ์ (2545: 149-159) ได้ทำการศึกษาวิจัยดนตรีในพิธีกงเต็กแบบอนัมนิกาย กรณีศึกษา คณะดนตรีของวัดโลการนุเคราะห์ ในครั้งนี้เป็นการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยา โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติพิธีกงเต็ก ศึกษาบทบาทดนตรีและวิเคราะห์ดนตรีในพิธีกงเต็กแบบอนัม

นิกาย โดยใช้ข้อมูลภาคสนามเป็นหลักและใช้ข้อมูลทางด้านเอกสารประกอบในการศึกษา ผลของการศึกษาวิจัยพบว่า

1. พิธีกงเต็กแบบอนัมนิกาย เป็นพิธีกงเต็กแบบแรกที่ได้รับการยกย่องให้จัดงานพิธีกงเต็กหลวง และได้จัดขึ้นครั้งแรกในงานพระศพสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี หลังจากนั้นได้มีการจัดพิธีกงเต็กหลวงอีกหลายครั้ง ยังผลให้การประกอบพิธีกงเต็กในงานศพได้รับความนิยมจากชาวไทยชาวจีน และชาวญวนมาจนถึงปัจจุบัน

2. ดนตรีมีบทบาทความสำคัญต่อพิธีกรรม คือ ใช้ในการบรรเลงประกอบการสวดมนต์เพื่อให้พระยึดแนวทำนอง ใช้บรรเลงประสานกับเครื่องเคาะจังหวะของพระ ใช้เป็นสัญญาณบอกขั้นตอนการขึ้นต้นและจบพิธีกรรมต่างๆ และใช้สร้างบรรยากาศในงาน ซึ่งเป็นผลให้พิธีกรรมมีเอกลักษณ์และมีลำดับขั้นตอนที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

3. ดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกงเต็กมีการสืบทอดดนตรีแบบปากต่อปาก ลักษณะดนตรีเป็นแนวทำนองเดียวไม่มีเสียงประสาน มีลักษณะทำนองเป็นเสียงซ้ำๆ มีการแปรทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลักในวรรคสั้นๆ มีกระสวนจังหวะแบบห่างๆ และส่วนใหญ่เป็นกระสวนจังหวะที่มีระยะห่างของจังหวะเท่าๆกัน ใช้บันไดเสียง 5 เสียง บางเพลงมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปมา และบางเพลงใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง แต่มีเสียงประกอบอีก 2 เสียง ทำนองจบมีลักษณะของทำนองในทิศทางของเสียงที่สูงขึ้น มีลักษณะการใช้จังหวะแบบเฉพาะในบทเพลง ไม่มีการแบ่งชั้นความเร็วของจังหวะ แต่ใช้จังหวะเดียวที่มีการเร่งจังหวะ

วรวรรณ เหวียนระวี (2552: 112-121) ได้ทำการศึกษาเรื่อง สภาพและบทบาทของดนตรีจีนในชุมชนตลาดพลู เขตธนบุรี จังหวัดกรุงเทพมหานคร มีความมุ่งหมายของการวิจัย ดังนี้ 1) การศึกษาสภาพและบทบาทของดนตรีจีนในชุมชนตลาดพลู เขตธนบุรี จังหวัดกรุงเทพมหานคร 2) การศึกษากระบวนการสืบทอดดนตรีจีนในชุมชนตลาดพลู เขตธนบุรี จังหวัดกรุงเทพมหานคร ผลการศึกษาวิจัยพบว่า

ในชุมชนตลาดพลูมีคนไทยเชื้อสายจีนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก เมื่อคนจีน คนไทยเชื้อสายจีน ว่างจากการทำงานก็จะมีการพักผ่อน โดยมาพบปะสังสรรค์กันตามสมาคมต่างๆ มีการเล่นดนตรี มีการร้องรำทำเพลงกัน เพื่อเป็นการพักผ่อนหย่อนใจ คลายความตึงเครียดจากการทำงาน จึงได้มีการตั้งสมาคมดนตรีจีนสองสมาคมด้วยกัน คือ 1) สมาคมซัมเป้าเก็งเต็ง 2) สมาคมอิ๋วฮัวก๊กเก้าจู และนักดนตรีอิสระจำนวน 3 ท่าน นักดนตรีในชุมชนตลาดพลู มีอายุระหว่าง 28 – 84 ปี ทั้งยังมีการสืบทอดจากผู้สูงอายุของคนจีนและคนไทยเชื้อสายจีน สู่คนไทยเชื้อสายจีนเพียงไม่กี่คน ในขณะที่นักดนตรีจีน

ที่อพยพเข้ามาไทย และคนไทยเชื้อสายจีนที่อายุมาก เริ่มลดลง นักดนตรีที่เล่นประจำวงก็มีอยู่น้อยและไม่ค่อยมีผู้หัดดนตรีเพิ่ม เนื่องจากดนตรีจีนที่มีอยู่ไม่ค่อยได้เผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนมากนักหรือเปิดสอนกันอย่างจริงจัง นักดนตรียังมีการรับงานอยู่บ้าง ส่วนเรื่องการฝึกซ้อมสมาคมซัมเป้าเก็งเต็ง จะมีการฝึกซ้อมกันทุกวันเสาร์และอาทิตย์ ตั้งแต่เวลา 18.00 น.จนถึงเวลาประมาณ 23.00 น. หรือจนกว่าสมาชิกจะแยกย้ายกันกลับบ้าน ที่สมาคมอิ๋วฮั้วก๊กเก้าจูก็จะทำการฝึกซ้อมดนตรีคล้ายๆกัน แต่จะร้องเพลงงิ้วกันตั้งแต่เวลา 11.00 น. เรื่อยไปจนเวลาประมาณ 17.00 น.ของทุกๆ วันอังคารและวันเสาร์ ส่วนนักดนตรีอิสระท่านอื่นจะทำการฝึกซ้อมที่ที่พักตนเอง

ด้านผู้ฝึกซ้อม ผู้ที่ได้เพลงมากกว่า หรือผู้ที่มีความรู้และประสบการณ์ด้านดนตรีมากกว่าจะมาต่อเพลงให้หรือทบทวนเพลงให้กับสมาชิก หรือในบางครั้งอาจจะมีครูสอนมาจากจังหวัดชลบุรีคืออาจารย์ซ่อ แซ่โง้ว และยังมีอาจารย์ไซเลี๊ยก แซ่ลี่ มาสอนให้กับผู้ที่สนใจเรียนดนตรีจีนที่สมาคมซัมเป้าเก็งเต็ง ที่สมาคมอิ๋วฮั้วก๊กเก้าจู จะมีคุณศรนันท์ มั่นเจริญชัย เป็นผู้ฝึกซ้อมดนตรีให้กับผู้ที่จะมาเล่นดนตรีจีน และจะมีคุณอำนาจ มาช่วยฝึกให้ด้วย มีการเปิดให้ผู้คนที่สนใจดนตรีจีน เข้าไปร่วมฟังเพลงหรือเล่นดนตรีจีน หรือร้องเพลงงิ้วได้ ร่วมกันเผยแพร่ดนตรีจีนและมีการเปิดโอกาสให้ผู้อื่นจากภายนอกเช่นเพื่อนบ้านใกล้เคียง และเพื่อนสนิทมิตรสหาย เข้าชมการฝึกซ้อมดนตรี หรือฟังดนตรี

ในด้านการสืบทอด มีคุณธนเสฏฐ์ ศุภศรีสรรพ์ และคุณจรัสพัฒน์ ศุภศรีสรรพ์ ที่มีการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษทั้งในด้านการดนตรีและทั้งยังเป็นเจ้าของซัมเป้าเก็งเต็ง ทั้งที่อัมพวา และที่กรุงเทพฯ อีกท่านหนึ่ง คือคุณนิดา มีบิดาเป็นผู้เริ่มสอนการเล่นกู่เจิ้งให้ตั้งแต่คุณนิดายังเด็กๆ การรับศิษย์มีการรับผู้ที่สนใจเรียนดนตรีจีนเข้ามาฝึกหัดเรียนโดยการเข้ามาดู หรือมาฟังดนตรีที่สมาคมก่อนแล้วค่อยมาฝากตัวเป็นศิษย์ การเรียนการสอนจะทำการสอนที่สมาคมซัมเป้าเก็งเต็งและที่สมาคมอิ๋วฮั้วก๊กเก้าจู เนื้อหาการเรียนการสอนไม่มีการกำหนดตายตัวแน่นอน การถ่ายทอด โดยการใช้ปากต่อปาก หรือมุขปาฐะในการอธิบายหรือบรรยาย การอธิบายจะช่วยให้เข้าใจเรื่องต่างๆ ได้มากยิ่งขึ้น และการสอนแบบสาธิตเป็นการปฏิบัติให้เห็นจริงและจะมีโน้ตจีนใช้กันเฉพาะแต่ละที่ แต่จะมีลักษณะคล้ายๆกัน โดยใช้โน้ตตัวเลขเหมือนกัน การบันทึกเป็นโน้ตเป็นตัวเลข (แบบเจี๋ยนกู่) และเป็นที่นิยมใช้กันทั่วไปในวงดนตรีของชาวจีน

วรชิน มั่งคั่ง (2549: 311-312) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การศึกษาดนตรีพิธีกงเต๊กแบบฆราวาส กรณีศึกษาคณะดนตรีโรงเจเป๋าเก็งเต็ง อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม ผู้วิจัยใช้หลักการวิจัยทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) โดยผู้วิจัยกำหนดจุดมุ่งหมายของการศึกษาอยู่ 2 ข้อ คือ

1. ศึกษาวัฒนธรรมในดนตรีประกอบพิธีกงเต๊กแบบฆราวาสของโรงเจเป่าเก็งเต็ง อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม 2. วิเคราะห์บทเพลงประกอบพิธีกงเต๊กแบบฆราวาสของโรงเจเป่าเก็งเต็ง อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม

ในข้อที่ 2 จากการอภิปรายผลการวิจัยพบว่า เพลงที่ใช้ประกอบพิธีกงเต๊กของโรงเจเป่า เก็งเต็ง ที่ใช้จำนวน 15 เพลง บรรเลงอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ F เมเจอร์ G เมเจอร์ D ไมเนอร์ และ A ไมเนอร์ ใช้อัตราจังหวะ 2/4 มีความเร็วของจังหวะ โน้ตตัวดำเท่ากับ 70 - 110 เป็นรูปแบบ Unitary Form กระสวนจังหวะแบบธรรมดาเรียบง่าย ชนิด ห่าง และถี่บ้าง ช่วงกว้างของเสียงที่ใช้ประกอบพิธีกงเต๊กของโรงเจเป่า เก็ง เต็ง พบว่าเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 15 การเคลื่อนที่ของเสียงมี 5 ประการ ดังนี้

- การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนองมีผลโดยตรงต่อเทคนิคการขึ้นวรรคเพลง ช่วงเพลง ในช่วงต่อระหว่างห้องเพลง และก่อนจบวรรคเพลง

- การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงทั้งทางขึ้นและลง ส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในตัวบทเพลง โดยเฉพาะก่อนจบประโยคเพลงและก่อนจบบทเพลง

- การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นของทำนองขึ้นลงของบทเพลง พบมากที่สุดคือ การกระโดดขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ซึ่งมีบทบาทสำคัญของบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกงเต๊กของโรงเจเป่าเก็งเต็ง

- การเคลื่อนที่ของห้องเชื่อมประโยคเพลงนิยมใช้การซ้ำเสียงเดิม ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ เป็นหลัก

- ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงทั้ง 15 เพลง เป็นการเคลื่อนที่กระโดดขึ้นและลงเรียงเสียงขึ้นลง แนวตรงสลับกัน ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะของบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกงเต๊กของโรงเจเป่า เก็ง เต็ง

วีเกียรติ มารคแมน (2539: 112) กล่าวถึงแบบแผนเฉพาะ “เค่ก ไป๊” เป็นเอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋ว คือ มีกระสวนทำนองในการบรรจุคำร้องที่มีแบบแผน ต่อมาภายหลังไม่ใช้ “เค่ก ไป๊” โดยมีใช้ประเภทของทำนองและจังหวะ คือทำนองใหญ่ๆ ได้แก่ คิงลัก ฮวงสัว อัวะโหงว และจังหวะใหญ่ๆ ได้แก่ เค้กล้อหี่ คิมเกี้ยหี่ โซวล้อหี่

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า : กรณีศึกษาคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีจีนในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว นอกจากนี้ยังได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และตำราที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Sources) และวิเคราะห์โดยใช้องค์ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยา ทำให้ได้มาซึ่งข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Sources) เสนอผลรายงานการศึกษาวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) มีวิธีดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

แหล่งค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

1. ข้อมูลจากการรวบรวมเอกสารต่าง ๆ ได้แก่ บทความ วารสาร รายงานการวิจัย ตำรา วิทยานิพนธ์ หนังสือต่าง ๆ ทางวิชาการ โดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

1.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

1.2 ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร มหาวิทยาลัยศิลปากร

1.3 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยทักษิณ

1.4 หอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

1.5 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

1.6 หอสมุดประชาชน จังหวัดปัตตานี

1.7 สำนักวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี

1.8 แหล่งข้อมูลอิเล็กทรอนิค (อินเตอร์เน็ท)

2. ข้อมูลจากภาคสนาม

2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีจีนในประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ได้แก่ ความเกี่ยวข้องกับประเพณี บทบาทและความสำคัญ ความเป็นมาของวงดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง วิธีการบรรเลง การฝึกซ้อม การแสดงจริง การเรียนการสอนและการถ่ายทอด โดยการบันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง บันทึกภาพเคลื่อนไหว และสัมภาษณ์อาจารย์ผู้สอน หัวหน้าวงดนตรี นักดนตรี รวมถึงบุคคลที่เกี่ยวข้อง

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้บรรเลง ได้แก่ ประวัติความเป็นมา ความหมายของบทเพลง การสืบทอด ลำดับขั้นตอนในการบรรเลง โดยการบันทึกเสียง บันทึกภาพเคลื่อนไหว และสัมภาษณ์อาจารย์ผู้สอน หัวหน้าวงดนตรี และนักดนตรี

วิธีดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม

1. ทำหนังสือขอความร่วมมือในการเก็บข้อมูลภาคสนามไปยังสำนักวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี

2. ติดต่อแนะนำตนเองและแจ้งวัตถุประสงค์ของการศึกษาค้นคว้ากับผู้อำนวยการสำนักวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี

3. นำหนังสือขออนุญาตเก็บข้อมูลเดินทางไปยังศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ติดต่อประธานคณะกรรมการศาลเจ้า

4. ติดต่อนัดหมายหัวหน้าคณะวงดนตรีและนักดนตรีล่วงหน้าเพื่อทำการสัมภาษณ์เก็บข้อมูล

5. บันทึกข้อมูลทั้งหมด ด้วยการจดบันทึก บันทึกเสียงด้วยเครื่องบันทึกเสียง และบันทึกภาพด้วยกล้องถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว ในการมีส่วนร่วมของวงดนตรี

อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

1. อุปกรณ์ในการจดบันทึก
2. เครื่องบันทึกเสียง
3. กล้องถ่ายรูป
4. กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว
5. เครื่องมือวัดความยาว (ตลับเมตร)

การศึกษาและจัดทำข้อมูล

1. นำข้อมูลการค้นคว้าจากเอกสารตำราวิชาการต่างๆ สิ่งพิมพ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มาจัดลำดับความสำคัญของเนื้อหา

2. นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ มาจัดเรียงให้มีความสัมพันธ์กันและมีความต่อเนื่องกับเนื้อหา

3. ถอดข้อมูลจากการบันทึกเสียงคำสัมภาษณ์เป็นลายลักษณ์อักษร

4. ถอดข้อมูลจากการบันทึกเสียงดนตรีเป็นโน้ตสากล

5. นำข้อมูลที่บันทึกเป็นโน้ตสากลมาเรียบเรียงเพื่อศึกษาวิเคราะห์เป็นลำดับขั้นตอน

6. นำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาตรวจสอบแก้ไข ปรับปรุง เรียบเรียงเนื้อหา

โดยแบ่งประเด็นการศึกษา ดังนี้

1. ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจีนในประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

2. ศึกษาบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว โดยมีวิธีการรวบรวมดังนี้

2.1 ถอดคำให้สัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง

2.2 ถอดการบันทึกเสียงดนตรีจากการบรรเลงสดและบันทึกเป็นโน้ตสากล

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูล ประเด็นการศึกษาจากเอกสารทางวิชาการตลอดจนประเด็นจากการสัมภาษณ์ที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีจีนในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว โดยเป็นการรวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลจากการลงไปเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก ซึ่งมีรายละเอียดของเรื่องที่ทำการศึกษาวิจัยดังนี้

1. ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจีนในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

1.1 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรี

1.2 ประวัตินักดนตรี

1.3 เครื่องดนตรี

1.4 วิธีการบรรเลง

1.5 เครื่องแต่งกาย

1.6 รูปแบบการจัดวงดนตรี

1.7 ลำดับขั้นตอนในการแสดง

1.8 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

1.9 สภาพวงดนตรีในปัจจุบัน

2. ศึกษาบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว โดยมีบทเพลงที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

1. เพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) เรียกว่า เซียน 1
2. เพลงซิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) เรียกว่า เซียน 2
3. เพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 - 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) เรียกว่า เซียน 3
4. เพลงโกวมุ่ยจิ้ว ต่อ เชงกังเอ้ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) เรียกว่า เซียน 4
5. เพลงซางเล่าต่อจี้อ เรียกว่า เซียน 5
6. เพลงเชงจุ้ยเหลง เรียกว่า เซียน 6
7. เพลงกังยี่จุ้ย เรียกว่า เซียน 7
8. เพลงหง่างยี้เลาะ ต่อ เชงกังเอ้ง เรียกว่า เซียน 8
9. เพลงเจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว) เรียกว่า เซียน 9
10. เพลงบ๊วยเซี่ย เรียกว่า เซียน10

แบ่งเป็นหัวข้อในการศึกษาวิเคราะห์ รายละเอียดดังนี้

2.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

2.1.1 ความหมายของบทเพลง

2.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

2.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.2.1 บันไดเสียง (Scale)

2.2.2 ช่วงเสียง (Range)

2.2.3 ขั้นคู่ [การเคลื่อนทำนอง] (Melodic Interval)

2.2.4 ทิศทาง (Direction of Melody)

2.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง (Rhythm of Melody)

2.3 ลักษณะจังหวะของเครื่องตี

2.3.1 ชุดจังหวะก่อนบทเพลง

2.3.2 ชุดจังหวะในบทเพลง

จากนั้นจะนำข้อมูลมาเรียบเรียงเป็นความเรียง แสดงรูปแบบการศึกษาวิเคราะห์บทเพลง โดยบันทึกเป็นโน้ตสากล และสรุปเป็นรายงานการวิจัย

ขั้นสรุป

1. สรุปผลการวิจัยการศึกษา
2. นำเสนอผลงานการวิจัย
3. อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจีนในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

1.1 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรี

หลังสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ประมาณช่วงปี พ.ศ.2485 – 2490 มีการเชิญชวนพ่อค้าเชื้อสายจีนในจังหวัดปัตตานีมารวมตัวกัน เพื่อก่อตั้งสมาคมพ่อค้าจังหวัดปัตตานี ที่เรียกว่า ปงฮ๊วย (จีนฮกเกี้ยน) จุดประสงค์ในการก่อตั้งสมาคม เพื่อช่วยเหลือซึ่งกันและกันในกิจกรรมและประเพณีต่างๆ ของชาวไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดปัตตานี ที่ตั้งสมาคมอยู่บริเวณถนนรามโกมุท ตำบลอาเนาะรู อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี บริเวณที่ตั้งของสมาคมไม่สามารถระบุได้ว่ามีระยะเวลานานเท่าไหร่



ภาพประกอบ 1 ที่ตั้งเดิมของสมาคมจีนจังหวัดปัตตานี ปัจจุบันเป็นอาคารพานิชย์

ต่อมาได้มีการแยกตัวออก เป็นสมาคมเกี่ยวกับการจัดพิธีศพ และได้ย้ายไปตั้งสถานที่ใหม่ อยู่บริเวณถนนปัตตานีภิรมย์ ริมแม่น้ำปัตตานี ที่เรียกว่า สมาคม อู่จ่อเสีย ซึ่งไม่ได้แบ่งแยกเชื้อสายชาวจีนไม่ว่าจะเป็น ฮกเกี้ยน แต้จิ๋ว ไหหลำ แคระ ฯ ก็สามารถเข้าร่วมเป็นสมาชิกของสมาคมได้ทั้งหมด

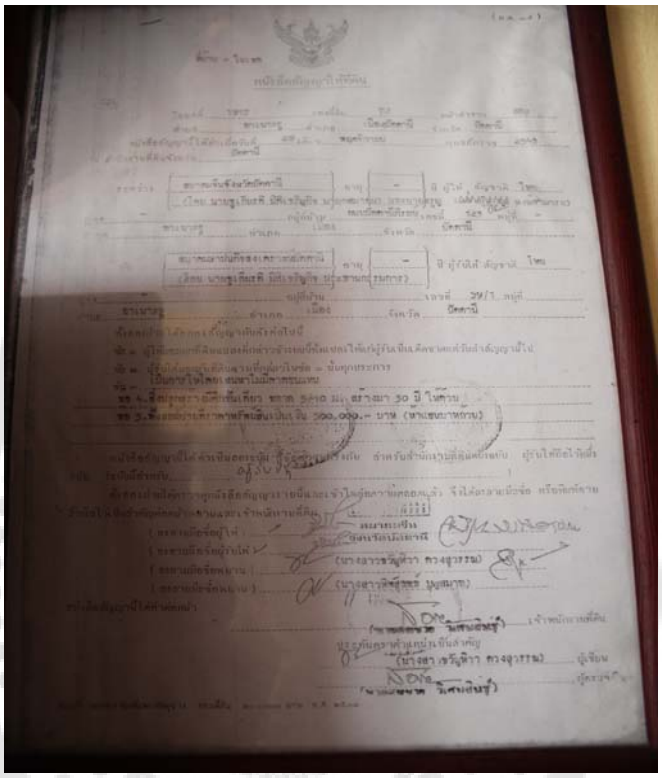


ภาพประกอบ 2 ที่ตั้งเดิมของสมาคมอู่จ่อเสีย ปัจจุบันเป็นบ้านเรือนทั่วไป

ในการจัดพิธีศพนั้นจะมีการแห่ขบวนศพด้วย เริ่มแรกใช้แตรวงในการบรรเลงนำขบวน เนื่องจากไม่มีเครื่องดนตรีจีน และไม่มีผู้ที่มีความรู้ความสามารถเกี่ยวกับทางด้านดนตรีจีนในการสอน หลังจากคณะกรรมการสมาคมเห็นว่าการจัดพิธีศพควรมีความเหมาะสมและให้ถูกต้องตามหลักพิธีกรรมของชาวจีน จึงได้รวบรวมเงินของสมาคมเพื่อเป็นทุนในการจ้างผู้เชี่ยวชาญมาสอนให้แก่ผู้ที่สนใจภายในสมาคม จากคำบอกเล่าของนายสาทร กาญจนซิม กล่าวว่า *"ในสมัยนั้นได้มีการเชิญอาจารย์มาสอน 1 ท่าน ท่านเป็นที่รู้จักในชื่อสั้นๆว่า อาจารย์ วู้ อาจารย์เป็นผู้ที่อาศัยอยู่แถวเยาวราช ในกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ความสามารถและเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีจีน เล่นเครื่องดนตรีจีนได้หลายชิ้น ส่วนผู้ที่ทางสมาคมเชิญชวนให้มาเรียนรู้เล่นดนตรีจีนนั้นมีแต่กลุ่มพ่อค้าและคณะกรรมการภายในสมาคม ที่อยู่ในวัย 30 ปีขึ้นไปเป็นส่วนใหญ่ ใช้เวลาในการสอนเป็นช่วงเวลานับปี จนกระทั่งวงดนตรีสามารถบรรเลงเป็นวงได้ เข้าใจพิธีการและขั้นตอนการเล่นดนตรีประกอบในพิธีต่างๆ อาจารย์ วู้ เป็นอาจารย์เพียงคนเดียวที่มาสอนดนตรีให้กับสมาคมอู่จ่อเสียในสมัยนั้น"*

สอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ของนางสูเข่ง อุปถัมชาติ ที่กล่าวว่า *"ในสมัยนั้น ปงฮ๊วย เป็นสมาคมของชาวจีนฮกเกี้ยน ที่คอยช่วยเหลือชาวจีนอพยพที่มาอาศัยอยู่ในจังหวัดปัตตานี เมื่อได้แยกตัวออกเป็นสมาคมอู่จ่อเสียแล้ว ก็ได้มาอยู่ที่ถนนปัตตานีภิรมณ์ ในตอนนั้นก็มีการรวมตัวกันเล่นดนตรีจีนของคณะกรรมการสมาคม เพื่อใช้ในงานพิธีต่างๆ รวมทั้งเล่นเพื่อความผ่อนคลายด้วย"*

เมื่อมาถึงปี 2543 ได้มีการทำหนังสือสัญญาให้ที่ดิน ระหว่างสมาคมจีนจังหวัดปัตตานี (ปงฮ๊วย) กับ สมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานีอย่างเป็นทางการ เพื่อสร้างเป็นที่ตั้งของสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานี (อู่จ่อเสีย) ในสถานที่ใหม่



ภาพประกอบ 3 หนังสือสัญญาให้ที่ดิน ระหว่าง สมาคมจีนจังหวัดปัตตานี กับ สมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานี (อู่จ่อเสีย)

กิจการต่างๆของสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานีส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับการจัดประเพณีงานศพและเกี่ยวข้องกับงานประเพณีอื่นๆ ของชาวจีนในพื้นที่ เช่น งานตรุษจีน งานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อีกทั้งยังเป็นสถานที่ให้ผู้คนเข้ามากราบไหว้องค์พระต่างๆที่อยู่ภายในสมาคมและเป็นสถานที่ฝึกซ้อมวงดนตรีตั่วโล่วโก้วของอู่จ่อเสียเพื่อเล่นในงานประเพณีเหล่านี้ด้วย



ภาพประกอบ 4 ที่ตั้งปัจจุบันของสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานี (อู่จ่อเสีย)

จากคำให้สัมภาษณ์ของนายธาตรี พนาวิทยานุศร กล่าวว่า *“ประมาณต้นปี 2538 ทางสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานีได้เชิญนายธาตรี (อาจารย์บิ) ไปสอนวงดนตรีตั่วโล่วโก้วของสมาคม เนื่องจากว่าในตอนนั้นวงดนตรีจีนของสมาคมอยู่ในสภาพที่ขาดการถ่ายทอด ส่วนนักดนตรีที่เล่นกันมาเป็นเวลานานและมีประสบการณ์ก็ได้แยกย้ายกันไปอยู่ต่างถิ่น ดังนั้นทางสมาคมจึงต้องการให้ไปช่วยสอนเพื่อให้วงดนตรีกลับมาเล่นได้ดีเหมือนเดิม นายธาตรียังได้เล่าเกี่ยวกับข้อมูลประวัติบางส่วนของวงดนตรีวงนี้ว่า เป็นวงดนตรีคณะตั่วโล่วโก้วของอู่จ่อเสีย ซึ่งสอดคล้องกับที่ชาวจีนในพื้นที่เรียกชื่อของวงดนตรีนี้ เท่าที่ทราบนั้น คณะตั่วโล่วโก้ว เกิดขึ้นมานานประมาณ 60 – 70 ปี เป็นการรวมตัวของชาวจีนอพยพที่เข้ามาอาศัยอยู่ในจังหวัดปัตตานี ในทุกๆปีประเพณีที่สำคัญของชาวจังหวัดปัตตานีก็คืองานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ซึ่งวงดนตรีตั่วโล่วโก้วก็จะมาเล่นถวายให้กับเจ้าแม่เป็นประจำทุกปี”*

ในช่วง 3 – 4 ปีที่ผ่านมา วงดนตรีคณะตั่วโล่วโก้วของอู่จ่อเสีย ได้แยกตัวออกจากสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานี ซึ่งไม่ได้อยู่ในความดูแลของสมาคม เมื่อได้รับการว่าจ้างให้ไปแสดงในงานต่างๆนั้นก็จะติดต่อผ่านทางวงดนตรีมาโดยตรง สำหรับงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวนั้นถือว่าเป็นงานที่สำคัญของวงดนตรีมาตลอด ซึ่งจะมีการเล่นถวายให้กับองค์พระทุกองค์ที่อยู่ภายในศาลเจ้าเล่งจูเกียง (ศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว) เมื่อมาถึงช่วงงานประเพณีนี้ ทางศาลเจ้าเล่งจูเกียงก็จะอุปการะ

สนับสนุนกับทางวงดนตรีโดยตลอด ปัจจุบันนี้ทางวงดนตรีได้เปลี่ยนชื่อเป็น คณะมโหรีจีน ลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จังหวัดปัตตานี ส่วนการรับงานแสดงในงานอื่นๆ ทางวงดนตรีก็จะเป็นผู้บริหารจัดการเอง โดยมีนายพรกุล นวพรนิมิต และ นายอนุชิต เลิศตระการสกุล เป็นหัวหน้าวงทั้งสองคน

1.2 ประวัตินักดนตรี

นักดนตรีของวงมโหรีจีน ลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี มีนักดนตรีประมาณ 50 คน บางครั้งอาจจะมีมากกว่าหรือน้อยกว่าจำนวนนี้ ขึ้นอยู่กับการนัดหมายและภารกิจส่วนตัวของแต่ละคนว่าจะมาร่วมวงได้หรือไม่ แต่จะมีกลุ่มนักดนตรีที่บริหารจัดการวง คอยนัดหมายการฝึกซ้อม และรับงานต่างๆ เป็นผู้ดำเนินงานภายในวง ซึ่งในข้อมูลประวัตินักดนตรีนี้ ผู้วิจัยขอบันทึกประวัติเฉพาะนักดนตรีที่บริหารจัดการวงเท่านั้น



ภาพประกอบ 5 นายพรกุล นวพรนิมิต ตำแหน่ง หัวหน้าวง

ชื่อ – นามสกุล	นายพรกุล นวพรนิมิต (หย่ง)
อายุ	54 ปี
เกิดเมื่อ	17 กันยายน 2501
อาชีพ	ค้าขาย
ที่อยู่	47 ถนนนาเกลือ ตำบลอาเนาะรู อำเมือง จังหวัดปัตตานี 94000
สถานภาพ	สมรสกับ นางอารวี จันทร์มาลี
ระดับการศึกษา	ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6
ตำแหน่ง	หัวหน้าวง
เครื่องดนตรีหลัก	ปี่
เครื่องดนตรีอื่นๆ	บรรเลงได้ทุกเครื่องในวง
ระยะเวลาในการแสดง	เริ่มแสดงตอนอายุ 9 ปี (รวม 45 ปี)
เบอร์โทรศัพท์	089 - 4640122



ภาพประกอบ 6 นายอนุชิต เลิศตระการสกุล ตำแหน่ง หัวหน้าวง

ชื่อ – นามสกุล	นายอนุชิต เลิศตระการสกุล (ชิต)
อายุ	46 ปี
เกิดเมื่อ	14 มีนาคม 2509
อาชีพ	ค้าขาย
ที่อยู่	44 ถนนฤาดี ตำบลอาเนาะรู อำเมือง จังหวัดปัตตานี 94000
สถานภาพ	โสด
ระดับการศึกษา	มัธยมศึกษาปีที่ 6
ตำแหน่ง	หัวหน้าวง
เครื่องดนตรีหลัก	ขลุ่ย
เครื่องดนตรีอื่นๆ	ซออู้ , กีตาร์ 3 สาย
ระยะเวลาในการแสดง	เริ่มแสดงตอนอายุ 8 ปี (รวม 38 ปี)
เบอร์โทรศัพท์	089 - 6593035



ภาพประกอบ 7 นายปานเทพ โซ๊ะซู ตำแหน่ง ที่ปรึกษาวง

ชื่อ – นามสกุล	นายปานเทพ โซ๊ะซู (แชมป์)
อายุ	27 ปี
เกิดเมื่อ	11 เมษายน 2528
อาชีพ	ธุรกิจส่วนตัว
ที่อยู่	62/10 ถนนนาเกลือ ตำบลอาเนาะรู อำเมือง จังหวัดปัตตานี 94000
สถานภาพ	โสด
ระดับการศึกษา	ปริญญาตรี สาขาศิลปะประยุกต์
ตำแหน่ง	ที่ปรึกษาวง
เครื่องดนตรีหลัก	ขลุ่ย , กลอง
เครื่องดนตรีอื่นๆ	บรรเลงได้ทุกเครื่องในวง
ระยะเวลาในการแสดง	เริ่มแสดงตอนอายุ 11 ปี (รวม 16 ปี)
เบอร์โทรศัพท์	090 – 1808771



ภาพประกอบ 8 นางสาวกรกมล มณีนวล ตำแหน่ง เลขาฯ และเหรัญญิก

ชื่อ – นามสกุล	นางสาวกรกมล มณีนวล (หญิง)
อายุ	26 ปี
เกิดเมื่อ	19 มีนาคม 2529
อาชีพ	เจ้าหน้าที่ธุรการ ที่ทำงาน มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
ที่อยู่	1/14 ถนนโรงเหล้า ซอย1 ตำบลสะบารัง อำเมือง จังหวัดปัตตานี 94000
สถานภาพ	โสด
ระดับการศึกษา	ปริญญาตรี สาขาคอมพิวเตอร์ธุรกิจ
ตำแหน่ง	เลขาฯ และเหรัญญิก
เครื่องดนตรีหลัก	ขลุ่ย , กลอง
เครื่องดนตรีอื่นๆ	ฉาบ , ล้อ , ขิม
ระยะเวลาในการแสดง	เริ่มแสดงตอนอายุ 15 ปี (รวม 11 ปี)
เบอร์โทรศัพท์	081 – 0964239



ภาพประกอบ 9 นางสาวจตุพร นวพรนิมิต ตำแหน่ง เลขาฯ และเหรัญญิก

ชื่อ – นามสกุล	นางสาวจตุพร นวพรนิมิต (เบียร์)
อายุ	17 ปี
เกิดเมื่อ	13 มิถุนายน 2538
อาชีพ	กำลังศึกษา
ที่อยู่	47 ถนนนาเกลือ ตำบลอาเนาะรู อำเมือง จังหวัดปัตตานี 94000
สถานภาพ	โสด
ระดับการศึกษา	กำลังศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5
ตำแหน่ง	เลขาฯ และเหรัญญิก
เครื่องดนตรีหลัก	ขลุ่ย
เครื่องดนตรีอื่นๆ	ฉาบ , ล้อ
ระยะเวลาในการแสดง	เริ่มแสดงตอนอายุ 8 ปี (รวม 9 ปี)
เบอร์โทรศัพท์	087 – 3994979

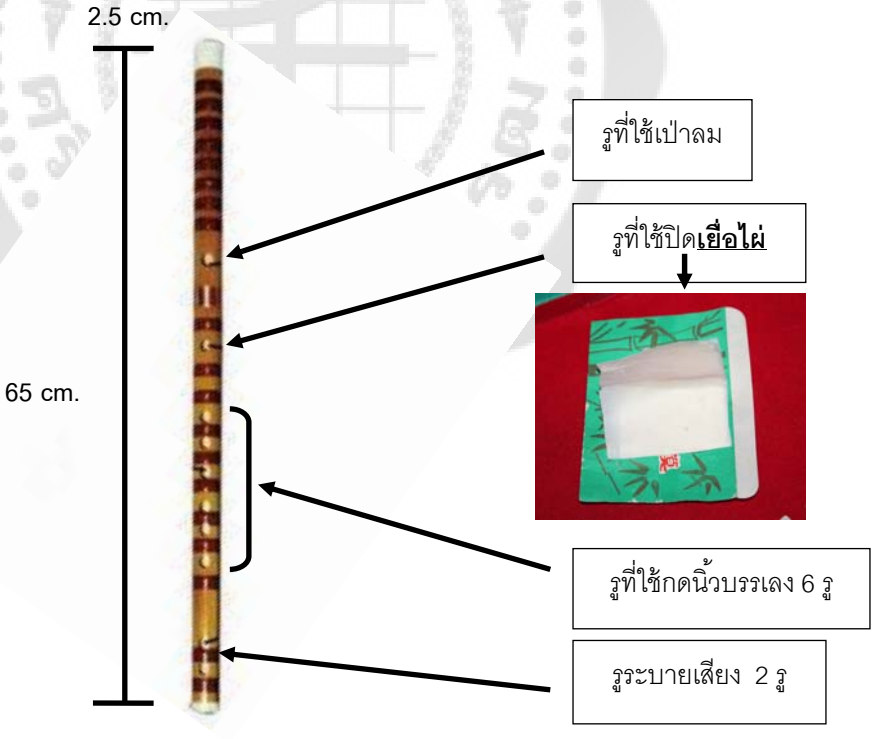
1.3 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีจีนของคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง และ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ โดยมีรายละเอียดดังนี้ เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง คือ 1. ขลุ่ยจีน 2. ปี่จีน ใช้บรรเลงทั้งสองอย่างรวมกัน โดยไม่ระบุจำนวนที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับนักดนตรีว่าสามารถมาร่วมบรรเลงได้กี่คน ถ้ามีจำนวนมากก็จะยิ่งดี การเป่าทำนองเพลงจะเป็นรูปแบบทำนองเดียว (Unison) ไม่มีการประสานเสียง ส่วนเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ 1.กลอง 2.กรับ 3.ฉาบเล็ก 4.ฉาบใหญ่ 5.ล้อ 6.ซิมปอ 7.โซวล้อ ในการบรรเลงของวงดนตรีนั้น ซิมปอ และโซวล้อ จะตีเหมือนกันในทุกจังหวะ รายละเอียดของเครื่องดนตรีมีดังต่อไปนี้

1.3.1 เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง

1.3.1.1 ขลุ่ยจีน มีชื่อเรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วว่า ฮวยเต็ก หรือ ตี๋จื่อ (Dizi) เป็นภาษาจีนกลาง มีสองชนิดคือ ขลุ่ยจีนท่อนเดียว และ ขลุ่ยจีนสองท่อน

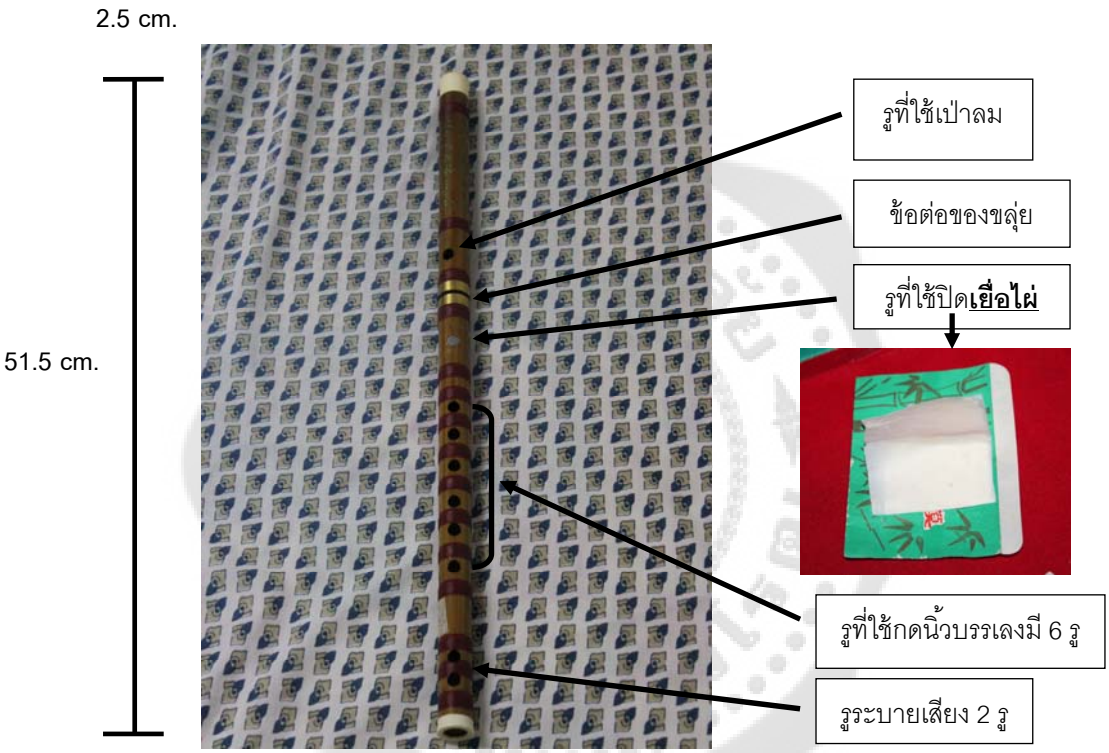
1.3.1.1.1 ขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียว



ภาพประกอบ 10 ขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียว

ขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียวนั้นทำด้วยไม้ ความยาว 65 เซนติเมตร ความกว้าง 2.5 เซนติเมตร เป็นลักษณะท่อนเดียว จากด้านบนของขลุ่ยจะมีรูที่ 1 ใช้ผิวลม รูที่ 2 ใช้ปิดเยื่อไผ่ ซึ่งเยื่อไผ่นั้นเรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วว่า เมาะหรือเซียวเมาะ ตั้งแต่รูที่ 3 – 8 มีจำนวน 6 รู ใช้กดนิ้วบรรเลง ส่วนปลายด้านล่างมีรูที่ 9 – 10 มีจำนวน 2 รู คือรูระบายเสียง

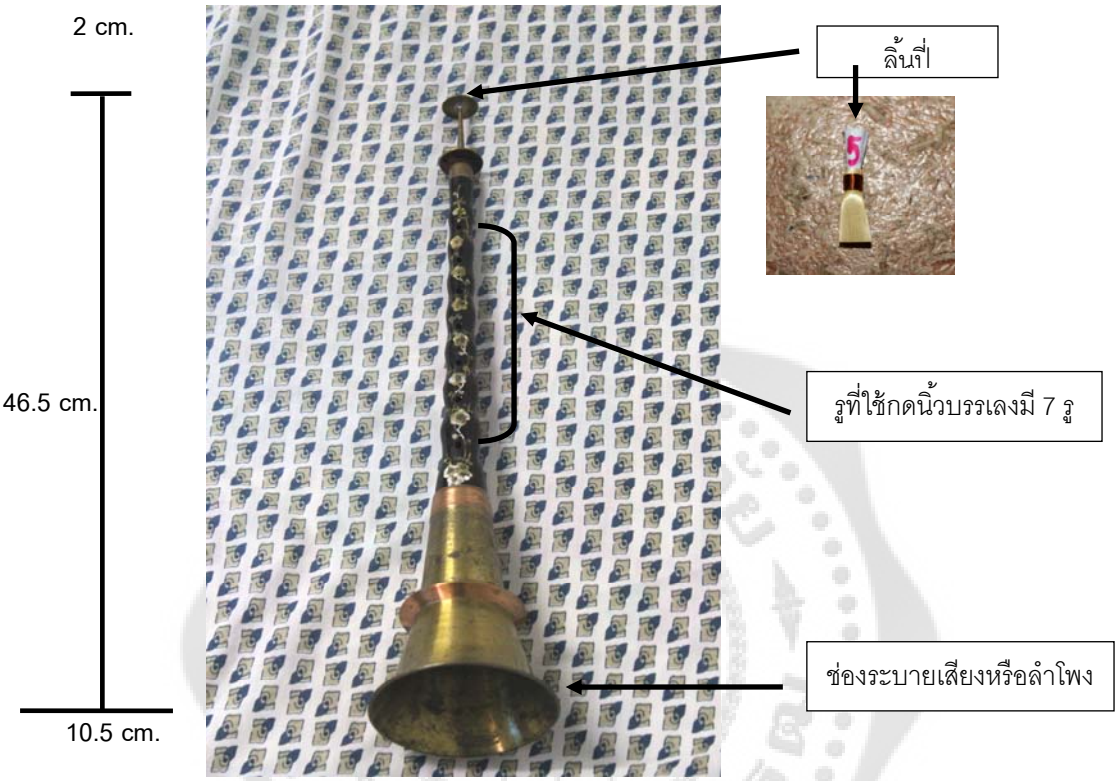
1.3.1.1.2 ขลุ่ยจีนชนิดสองท่อน



ภาพประกอบ 11 ขลุ่ยจีนชนิดสองท่อน

ขลุ่ยจีนชนิดสองท่อนนั้นทำด้วยไม้ ความยาว 51.5 เซนติเมตร ความกว้าง 2.5 เซนติเมตร เป็นลักษณะสองท่อน (สังเกตตรงข้อต่อ) จากด้านบนของขลุ่ยจะมีรูที่ 1 ใช้ผิวลม รูที่ 2 ใช้ปิดเยื่อไผ่ ซึ่งเยื่อไผ่นั้นเป็นชนิดเดียวกันกับขลุ่ยจีนท่อนเดียว เรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วว่า เมาะหรือเซียวเมาะ ตั้งแต่รูที่ 3 – 8 มีจำนวน 6 รู ใช้กดนิ้วบรรเลง ส่วนปลายด้านล่างรูที่ 9 – 10 มีจำนวน 2 รู คือรูระบายเสียง

1.3.1.2 ปี่จีน มีชื่อเรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วว่า ตี่ต๊า หรือ ซัวน่า (Suona) ในภาษาจีนกลาง



ภาพประกอบ 12 ปี่จีน

ปี่จีนทำด้วยวัสดุสองอย่างคือ โลหะและไม้ บริเวณที่เป่าส่วนบนเป็นโลหะ ส่วนกลางเป็นไม้และส่วนลำโพงเป็นโลหะ ความยาว 46.5 เซนติเมตร ส่วนบนที่กว้างที่สุดเท่ากับ 2 เซนติเมตร ส่วนล่างที่กว้างที่สุดเท่ากับ 10.5 เซนติเมตร รูด้านหน้าที่ใช้กดนิ้วบรรเลงมี 7 รู ด้านหลังมี 1 รู

1.3.2 เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

1.3.2.1 กรับ ไม่มีชื่อเรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว



ภาพประกอบ 13 และ 14 กรับ และการถือกรับ

กรับ ทำด้วยไม้ เป็นสีดำ ความยาว 22 เซนติเมตร ความกว้างของปลายทั้งสองด้านเท่ากัน คือด้านละ 5 เซนติเมตร มีเชือกผูกยึดไว้ เพื่อใช้สำหรับคล้องมือข้างเดียวแล้วสามารถตีกระทบกันได้

1.3.2.2 กลอง มีชื่อเรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วว่า ตั่วโก้ว



ภาพประกอบ 15 และ 16 กลอง และไม้กลอง

กลองที่ใช้นั้น ตัวกลองทำด้วยไม้ ส่วนหน้ากลองขึงด้วยหนังวัว ขอบกลองตอกด้วยหมุดโลหะ ลักษณะตัวกลองสีพื้นเป็นสีแดง มีลวดลายเป็นรูปมังกร เส้นผ่านศูนย์กลาง 68.5 เซนติเมตร ความสูงวัดจากขอบด้านบนจนถึงขอบด้านล่าง 76 เซนติเมตร มีไม้ตี 1 คู่ ความยาว 28.5 เซนติเมตร

1.3.2.3 ฉาบเล็ก มีชื่อเรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วว่า ซวยบั้ว



ภาพประกอบ 17 ฉาบเล็ก

ฉาบเล็กทำด้วยโลหะ ลักษณะนูนตรงกลาง ขอบด้านข้างรอบๆเป็นลักษณะแบน เส้นผ่านศูนย์กลาง 20 เซนติเมตร ความสูง 3 เซนติเมตร ตัวฉาบจะผูกยึดด้วยผ้าสีแดง

1.3.2.4 ฉาบใหญ่ มีชื่อเรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วว่า ตั่วบั้ว



ภาพประกอบ 18 ฉาบใหญ่

ฉาบใหญ่ทำด้วยโลหะ ลักษณะนูนตรงกลาง ขอบด้านข้างรอบๆเป็นลักษณะแบน เส้นผ่านศูนย์กลาง 25 เซนติเมตร ความสูง 3 เซนติเมตร ตัวฉาบจะผูกยึดด้วยผ้าสีแดง

1.3.2.5 ล้อ ไม่ได้ระบุชื่อเรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว



ภาพประกอบ 19 และ 20 ล้อด้านหน้า และด้านข้าง

ล้อ ทำด้วยโลหะเป็นรูปทรงกลม เส้นผ่านศูนย์กลาง 45 เซนติเมตร บริเวณขอบด้านข้างกว้าง 12 เซนติเมตร มีไม้ตี 1 อัน ความยาว 22 เซนติเมตร ผูกยึดด้วยผ้าสีแดง

1.3.2.6 ซิมปอ เป็นชื่อเรียกภาษาจีนแต้จิ๋ว



ภาพประกอบ 21 และ 22 ซิมปอด้านหน้าและด้านข้าง

ซิมปอ ทำด้วยโลหะเป็นรูปทรงกลม เส้นผ่านศูนย์กลาง 64 เซนติเมตร บริเวณขอบด้านข้างกว้าง 18 เซนติเมตร มีไม้ตี 1 อัน ด้ามจับทำด้วยไม้ ส่วนหัวเป็นผ้านวมสีแดงมีขอบสีเหลือง

1.3.2.7 โซวล้อ เป็นชื่อเรียกของภาษาจีนแต้จิ๋ว นักดนตรีภายในวงมักเรียกชื่อสั้นๆว่า ผ่าง เนื่องจากเสียงที่ได้ยินมีลักษณะเสียงดังแตกพร่า คล้ายเสียง ผ่างๆ



ภาพประกอบ 23 โซวล้อ

ซิมปอ ทำด้วยโลหะเป็นรูปทรงกลม เส้นผ่านศูนย์กลาง 92 เซนติเมตร บริเวณขอบด้านข้างกว้าง 7 เซนติเมตร มีไม้ตี 1 อัน ด้ามจับทำด้วยไม้ ส่วนหัวเป็นผ้านวมสีแดง

1.4 วิธีการบรรเลง

1.4.1 เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง

1.4.1.1 ขลุ่ยจีน (เซียว หรือ ฮวยเต็ก) มี 2 ชนิด คือ 1.ขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียว 2.ขลุ่ยจีนชนิดสองท่อน



ภาพประกอบ 24 ท่าทางการเป่าขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียว

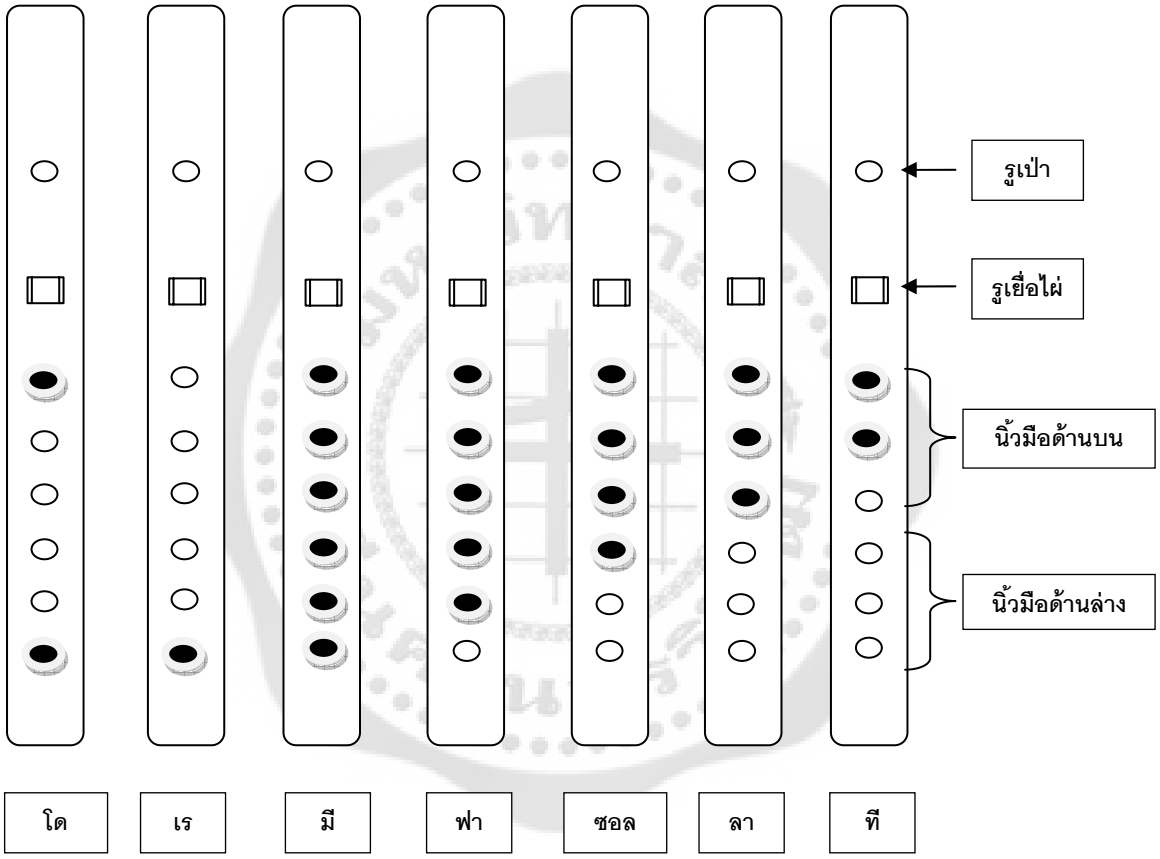


ภาพประกอบ 25 ท่าทางการเป่าขลุ่ยจีนชนิดสองท่อน

ลักษณะท่าทางจะใช้มือทั้งสองข้างจับขลุ่ยในแนวนอน เอียงไปทางด้านขวามือของตนเอง(ถนัดขวา) สามารถสลับด้านได้ คนที่ถนัดซ้ายก็สามารถเล่นได้ ใช้วิธีการผิวลม การบรรเลงจะใช้นิ้วมือข้างหนึ่งปิด 3 รูด้านบนของขลุ่ย นิ้วมืออีกข้างหนึ่งปิด 3 รูด้านล่างของขลุ่ย นิ้วมือที่ใช้ปิดรู คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ของมือทั้งสองข้าง (ลักษณะท่าทางการบรรเลง คล้ายกับฟลุทของเครื่องดนตรีสากล) สิ่งที่แตกต่างกันระหว่างขลุ่ยชนิดท่อนเดียวและขลุ่ยชนิดสองท่อนคือ ลักษณะเสียง การปรับเสียง และ ระบบการวางนิ้วมือของโน้ตแต่ละตัว ลักษณะเสียงของขลุ่ยชนิดท่อนเดียวนั้นจะเป็นเสียงกลาง ส่วนขลุ่ยชนิดสองท่อนจะมีเสียงแหลมกว่าเล็กน้อย ขลุ่ยชนิดท่อนเดียวปรับเสียงไม่ได้ แต่ขลุ่ย

ชนิดสองท่อนสามารถปรับเสียงได้ โดยปรับเลื่อนที่บริเวณข้อต่อของขลุ่ย เช่น ถ้าปรับเลื่อนออกจากกัน เสียงของขลุ่ยจะมีระดับเสียงต่ำลง ถ้าปรับเลื่อนเข้าหากัน เสียงของขลุ่ยจะมีระดับเสียงสูงขึ้น การฝึกเรียงเสียงเบื้องต้น (แบบปกติ) ของขลุ่ยทั้งสองชนิด มีวิธีการวางนิ้วมือบนรูทั้ง 6 รู โดยจะแสดงเป็นแผนภาพประกอบดังนี้

การวางนิ้วมือของขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียว



การเป่าตัวโน้ตขึ้นเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำนั้นขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีในการบังคับลมให้เป่าเสียงออกมา แต่ระบบการวางนิ้วยังเหมือนเดิมทุกตัวโน้ต การอ่านชื่อตัวโน้ตจะแสดงเป็นลำดับของชื่อภาษาไทยและภาษาจีน โดยมีตารางประกอบดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
ชื่อไทย	โด	เร	มี	ฟา	ซอล (ซอลต่ำ)	ลา (ลาต่ำ)	ที
ชื่อจีน	เซียง	แช	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

ตารางด้านบน คือ การอ่านชื่อตัวโน้ต จะแสดงเป็นลำดับชื่อภาษาไทยและภาษาจีน โดยจะมีชื่อตัวโน้ตเสียงต่ำแค่ 2 ตัว คือ ซอลเสียงต่ำ และ ลาเสียงต่ำ

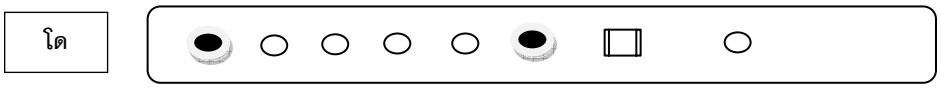
เสียงตัวโน้ตของขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียวแต่ละเสียง สามารถเทียบเสียงมาตรฐานได้ใกล้เคียง โดยจะใช้อักษรภาษาอังกฤษแทนเสียง ดังนี้

ชื่อไทย	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
เสียง	G	A	Bb	C	D	Eb	F

ในบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) ได้พบว่ามีการปรับบันไดเสียงของบทเพลงให้เหมาะกับการบรรเลงขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียว โดยโน้ตตัวโด(เซียง) ที่มีเสียงเท่ากับ G ก็จะขยับเสียงเป็น Eb โดยที่ระบบการวางนิ้วของตัวโน้ตแต่ละตัวยังคงเหมือนเดิม แสดงให้เห็นการเปรียบเทียบในแบบปกติและแบบปรับบันไดเสียง ดังภาพด้านล่าง

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
โน้ตไทย	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
เสียง	G	A	Bb	C	D	Eb	F
โน้ตจีน	เซียง	แช	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

ตารางฝึกเรียงเสียงของขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียว (แบบปกติ)



ภาพด้านบน คือ โน้ตตัวโด (เซียง) วิธีการบรรเลง คือ กดนิ้ว 2 รู บนรูที่ 1 และ 6 (แบบปกติ)

แต่เมื่อมีการปรับบันไดเสียงของบทเพลง จะเรียงลำดับตัวโน้ตใหม่ ดังภาพด้านล่างนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
โน้ตไทย	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
เสียง	Eb	F	G	A	Bb	C	D
โน้ตจีน	เซียง	แช	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

ตารางการเรียงเสียงในบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) (ปรับบันไดเสียง)



ภาพด้านบน คือ โน้ตตัวโด (เซียง) วิธีการบรรเลงกดนิ้ว 3 รู คือ รูที่ 1 - 3 (ปรับบันไดเสียง)

ผู้วิจัยได้นำบันไดเสียงโหมดดนตรีจีน (diao') มาเปรียบเทียบการบรรเลงขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียวในบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) พบว่า มีการใช้โน้ตหลัก 5 เสียง ซึ่งเปรียบเทียบจากเสียงมาตรฐาน แสดงระยะห่างของบันไดเสียงโหมดดนตรีจีน โดยใช้อักษรภาษาอังกฤษแทนเสียง มีรูปแบบ ดังภาพด้านล่างนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
เสียง	C	D	F	G	A	C	D
ระยะห่าง	1 เสียง	1½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1½ เสียง	1 เสียง	

เมื่อนำเสียงของขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียวที่ได้มีการปรับบันไดเสียงมาเรียงลำดับตามบันไดเสียงโหมดดนตรีจีน (diao') แสดงระยะห่างของเสียง จะมีลักษณะดังภาพด้านล่างนี้

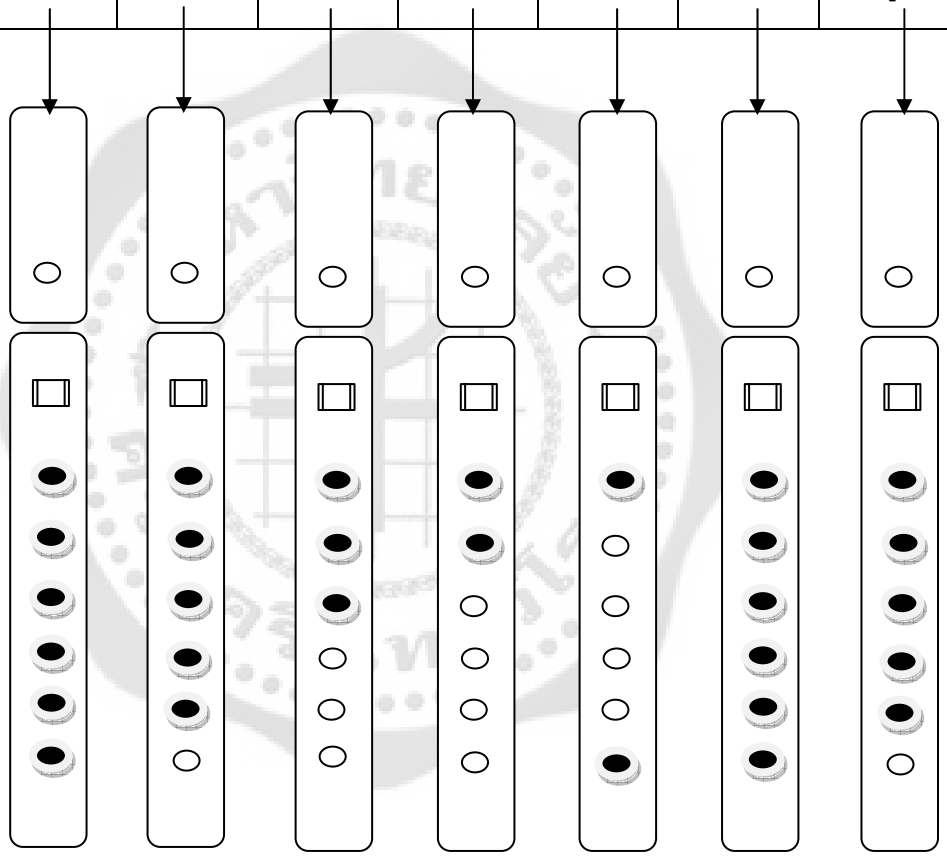
ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
เสียง	Bb	C	Eb	F	G	Bb	C
ระยะห่าง	1 เสียง	1½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1½ เสียง	1 เสียง	

จากตารางด้านบนทำให้ทราบระยะห่างของเสียงที่ใช้บรรเลงขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียวในบทเพลงสิบเซียน ดังนั้นวิธีการเรียงบันไดเสียง ควรอยู่ในบันไดเสียงโหมดแบบดนตรีจีน (diao') และระบบการวางนิ้วจะเปลี่ยนไป ตามตารางและภาพต่อไปนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
ลำดับเสียง	5	6	1	2	3	5	6
โน้ตไทย	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ซอล	ลา
เสียง	Bb	C	Eb	F	G	Bb	C
ชื่อโน้ตจีน	ฮ่อ	ซือ	เซียง	แช	กง	ลิ่ว	อู

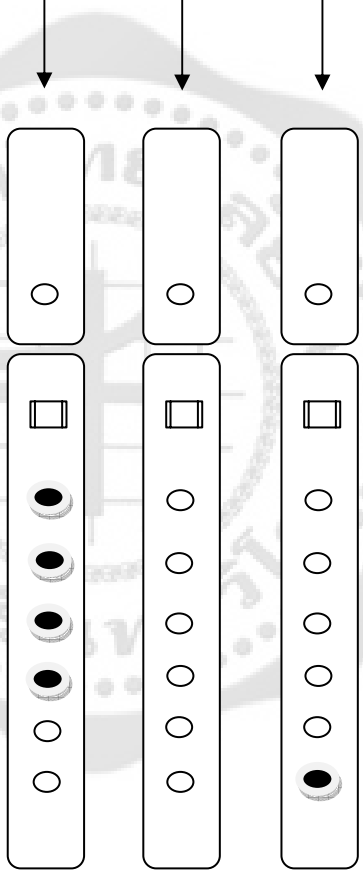
แสดงรายละเอียดของการวางนิ้วบรรเลงขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียวในหน้าถัดไป

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
ลำดับเสียง	5	6	1	2	3	5	6
โน้ตไทย	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ซอล	ลา
เสียง	Bb	C	Eb	F	G	Bb	C
ชื่อโน้ตจีน	ฮ่อ	ซือ	เซียง	แซ	กง	ลิ่ว	อู



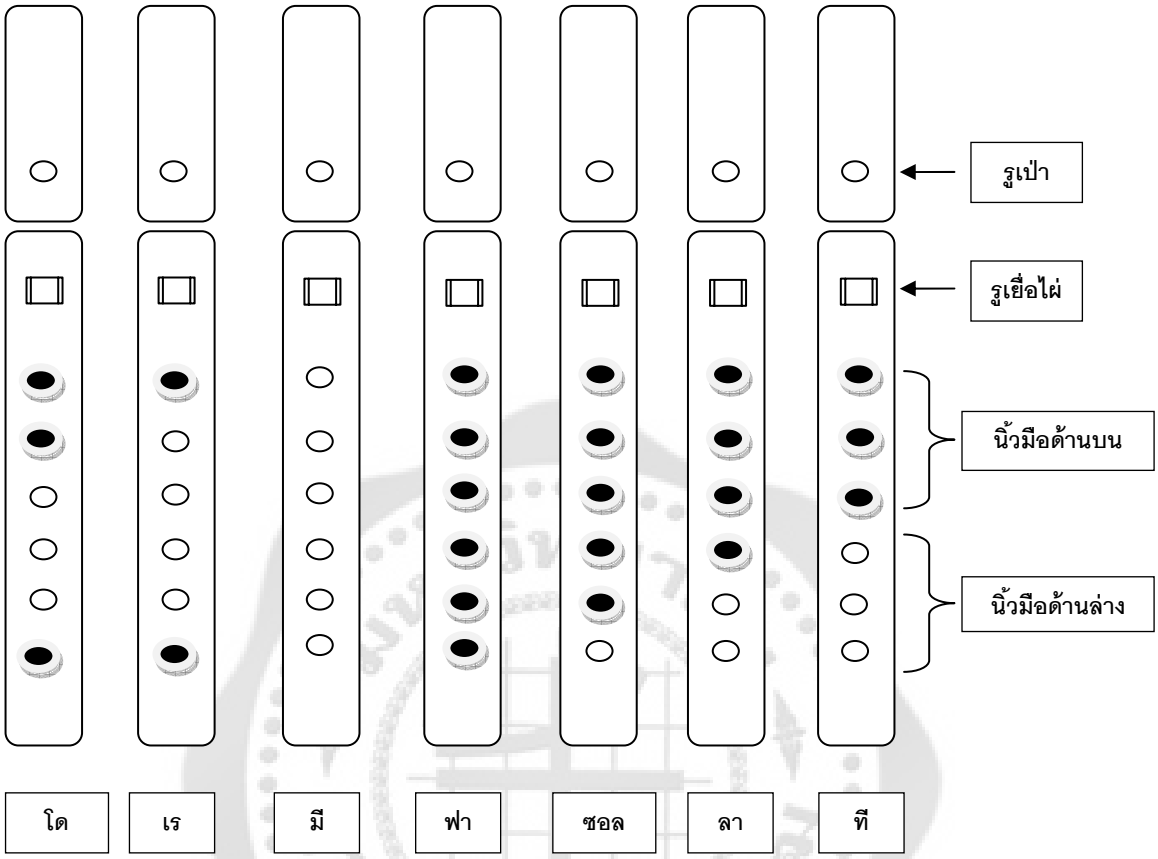
ถึงแม้ว่าในบทเพลงสิบเซียน จะมีการใช้โน้ตลำดับเสียงที่ 4 และ 7 อยู่บ้าง แต่มีจำนวนน้อยครั้ง ฉะนั้นเสียงในบทเพลงส่วนใหญ่ยังคงอยู่ในบันไดเสียงโหมดของดนตรีจีนอยู่

ลำดับเสียง	4	7	7
โน้ตไทย	ฟา	ทีแฟล็ต	ที
เสียง	D	Ab	A
ชื่อโน้ตจีน	หวัม	อิ	อิ



ตารางและภาพด้านบน คือ โน้ตลำดับที่ 4 และ 7 ในบันไดเสียงที่มีการปรับเปลี่ยนแล้วซึ่งโน้ตในลำดับ 7 นั้น บางครั้งมีการใช้เสียงลดต่ำลงครึ่งเสียง จะได้เสียง Ab

การวางนิ้วมือของขลุ่ยจีนชนิดสองท่อน



การเป่าตัวโน้ตขึ้นเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำนั้นขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีในการบังคับลมให้เป่าเสียงออกมา แต่ระบบการวางนิ้วยังเหมือนเดิมทุกตัวโน้ต การอ่านชื่อตัวโน้ตจะแสดงเป็นลำดับของชื่อภาษาไทยและภาษาจีน โดยมีตารางประกอบดังนี้

1	2	3	4	5	6	7
โด	เร	มี	ฟา	ซอล (ซอลต่ำ)	ลา (ลาต่ำ)	ที
เซียง	แซ	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

เสียงตัวโน้ตของขลุ่ยจีนชนิดสองท่อนแต่ละเสียง สามารถเทียบเสียงมาตรฐานได้ใกล้เคียง โดยจะใช้อักษรภาษาอังกฤษแทนเสียง ดังนี้

โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
G	A	Bb	C	D	Eb	F

จะเห็นได้ว่าระบบเสียงของขลุ่ยจีนชนิดสองท่อนจะเหมือนกับขลุ่ยจีนชนิดท่อนเดียว แต่การวางนิ้วมือจะแตกต่างกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอข้ามไปกล่าวถึงวิธีการวางนิ้วมือ ซึ่งมีลักษณะดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
โน้ตไทย	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
เสียง	G	A	Bb	C	D	Eb	F
โน้ตจีน	เซียง	แช	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

ภาพด้านบน คือ ตารางฝึกเรียงเสียงของขลุ่ยจีนชนิดสองท่อน (แบบปกติ)

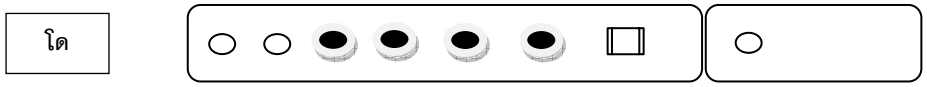


โน้ตตัวโด (เซียง) วิธีการบรรเลงกดนิ้ว 3 รู คือรูที่ 1 - 2 และ 6 (ปกติ)

แต่เมื่อมีการปรับคีย์เพลง จะเรียงลำดับตัวโน้ตใหม่ ดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
โน้ตไทย	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
เสียง	Eb	F	G	A	Bb	C	D
โน้ตจีน	เซียง	แช	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

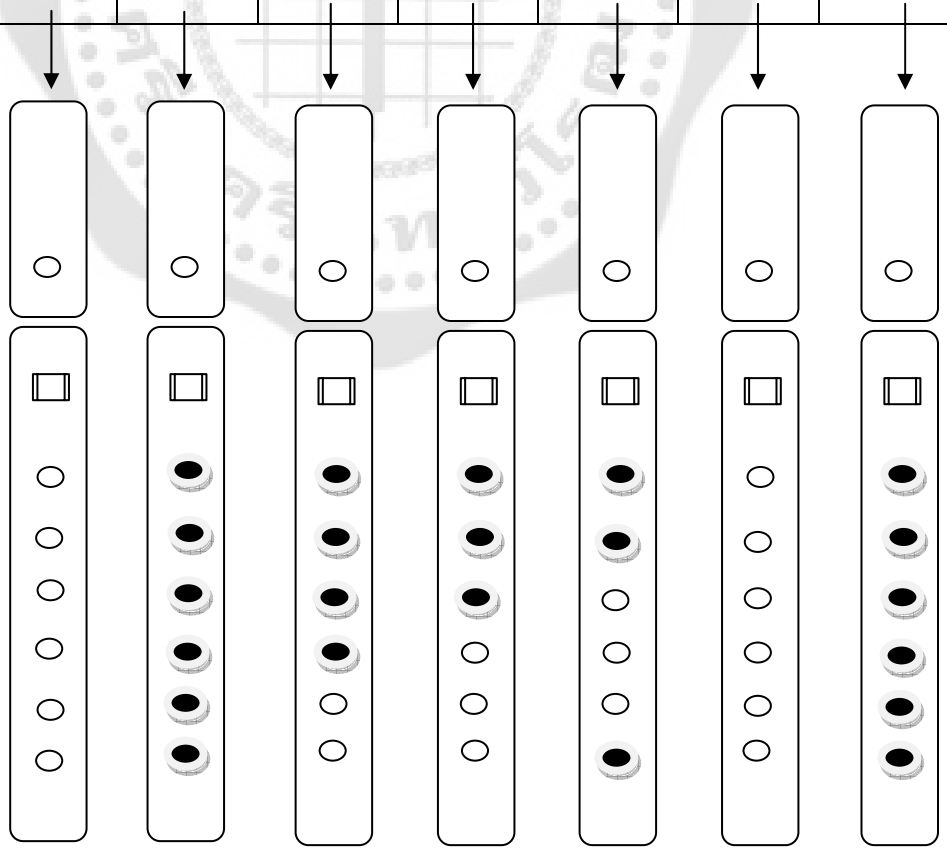
ภาพด้านบน คือ ตารางการเรียงเสียงในบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) (ปรับบันไดเสียง)



โน้ตตัวโด (เซียง) วิธีการบรรเลงกดนิ้ว 4 รู คือ รูที่ 1 - 4 (ปรับบันไดเสียง)

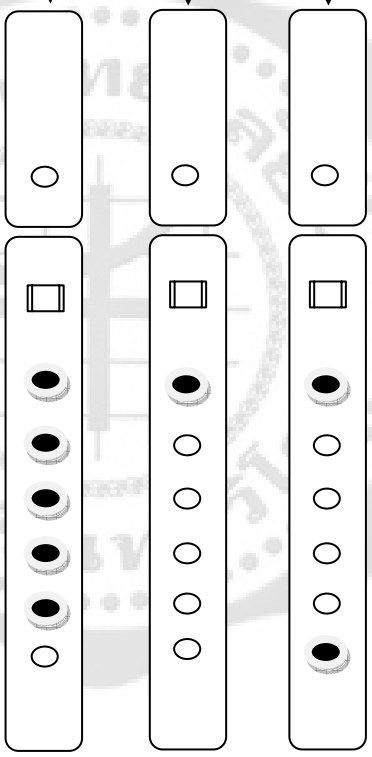
ระบบเสียงที่ใช้บรรเลงขลุ่ยจีนชนิดสองท่อนในเพลงสิบเซียน จะเหมือนกับขลุ่ยจีนท่อนเดียว ดังนั้นวิธีการไล่บันไดเสียง จะอยู่ในโหมดแบบดนตรีจีน (diao') และเรียงลำดับระบบการวางนิ้วใหม่ ตามตารางดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
ลำดับเสียง	5	6	1	2	3	5	6
โน้ตไทย	ซอล	ลา	โด	เร	มี	ซอล	ลา
เสียง	Bb	C	Eb	F	G	Bb	C
ชื่อโน้ตจีน	ฮ่อ	ซือ	เซียง	แช	กง	ลิ่ว	อู



ถึงแม้ว่าในบทเพลงสิบเซียน จะมีการใช้โน้ตลำดับเสียงที่ 4 และ 7 อยู่บ้าง แต่มีจำนวนน้อยครั้ง ฉะนั้นเสียงในบทเพลงส่วนใหญ่ยังคงอยู่ในบันไดเสียงโหมดของดนตรีจีนอยู่

ลำดับเสียง	4	7	7
โน้ตไทย	ฟา	ทีแฟล็ต	ที
เสียง	D	Ab	A
ชื่อโน้ตจีน	หวัม	อิ	อิ



ตารางและภาพด้านบน คือ โน้ตลำดับที่ 4 และ 7 ในบันไดเสียงที่มีการปรับเปลี่ยนแล้ว ซึ่งโน้ตในลำดับ 7 นั้น บางครั้งมีการใช้เสียงลดต่ำลงครึ่งเสียง จะได้เสียง Ab

เทคนิคที่สำคัญของการเป่าขลุ่ยมี 3 แบบคือ 1. การเป่าสลับเสียงโดยเร็ว 2. การทำเสียงสั่นไหว 3. การกระโดดเสียง อธิบายโดยเปรียบเทียบเป็นภาพตัวโน้ตและศัพท์ดนตรีสากลได้ดังนี้



เทคนิคการเป่าสลับเสียงไปมาโดยเร็ว ศัพท์ดนตรีสากลเรียกว่า Trill



เทคนิคการทำเสียงสั่นไหว ศัพท์ดนตรีสากลเรียกว่า Vibrato



เทคนิคการเป่ากระโดดเสียง ศัพท์ดนตรีสากลเรียกว่า Grace note โน้ตเสียงสูงกระโดดลงมาเสียงต่ำอย่างรวดเร็ว
(นายปานเทพ โซ๊ะซู. สัมภาษณ์. 23 กุมภาพันธ์ 2556)

1.4.1.2 ปี่จีน (ตี่ต๊า)



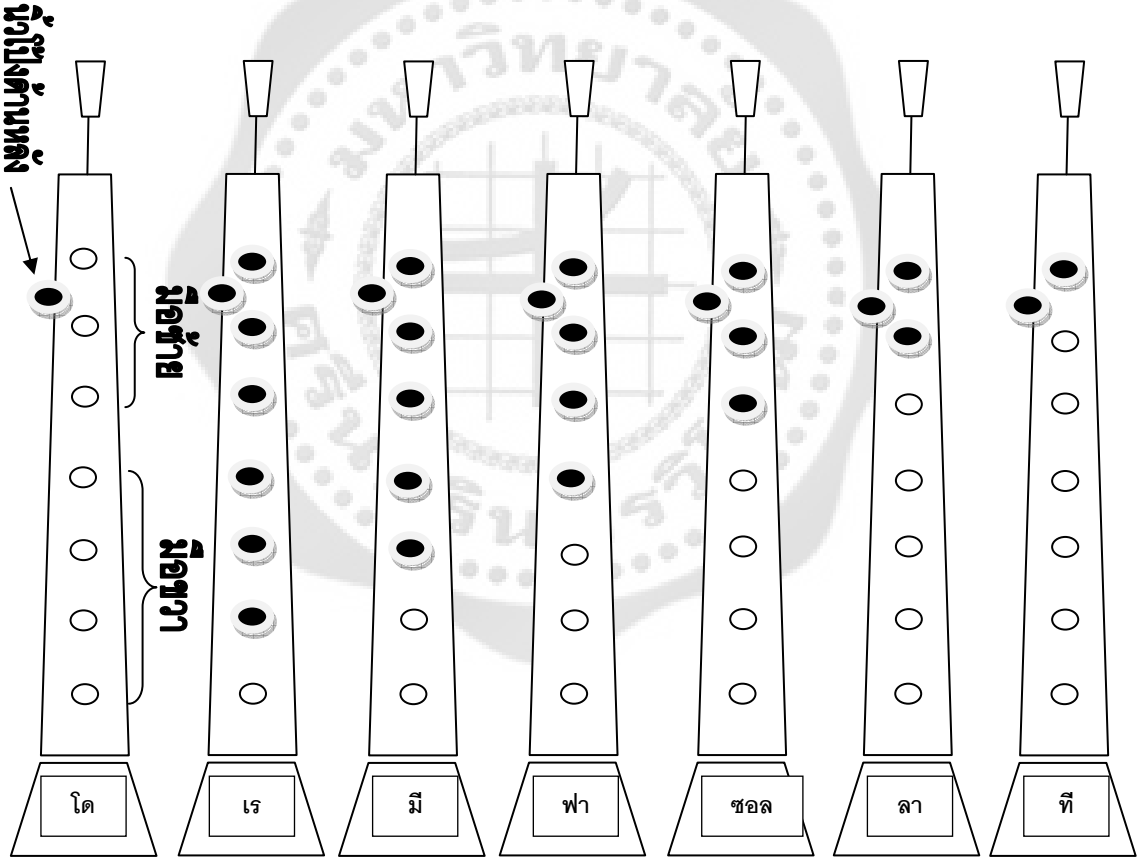
ภาพประกอบ 26 ท่าทางการเป่าปี่จีน

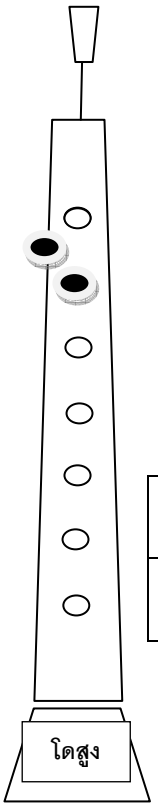
ลักษณะท่าทางการเป่าปี่ มือทั้งสองข้างจะจับปี่ในแนวตั้ง เอียงไปด้านหน้าประมาณ45 องศา ใช้วิธีการเป่าลม มือซ้ายจับส่วนบนของปี่ นิ้วมือด้านซ้ายทำหน้าที่ดังนี้ นิ้วโป้งปิดรูด้านหลัง 1 รู นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ใช้ปิดรูด้านหน้า ปิดตั้งแต่รูที่ 1 – 3 นับจากด้านบน มือขวาจับส่วนล่างของปี่ นิ้วมือด้านขวาทำหน้าที่ดังนี้ นิ้วโป้งพักไว้ด้านหลังของขลุ่ย นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ใช้ปิดรูด้านหน้า ปิดตั้งแต่รูที่ 4 – 7 นับจากด้านบน (ลักษณะท่าทางการบรรเลง คล้ายกับปี่ของเครื่องดนตรีไทย) (นายธาตรี พนาวิทยานุศร. สัมภาษณ์. 7 พฤษภาคม 2555)

การเรียกชื่อตัวโน้ตตามลำดับ และระบบการวางนิ้วมือจะแสดงเป็นตารางและแผนภาพประกอบ ดังนี้

1	2	3	4	5	6	7
โด	เร	มี	ฟา	ซอล (ซอลต่ำ)	ลา (ลาต่ำ)	ที
เซียง	แช	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

ระบบการวางนิ้วมือของปี่จีน





เสียงของปี่จีนแต่ละเสียง สามารถเทียบเสียงมาตรฐานได้ดังนี้

ชื่อ	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
เสียง	F	G	A	Bb	C	D	E

ปี่ที่ใช้อยู่ในคีย์ F หรือ บันไดเสียง F Major มีโครงสร้างดังต่อไปนี้

F Major Scale

เสียง	F	G	A	Bb	C	D	E	F

(มีเส้นกั้นระหว่างช่อง หมายถึงระยะห่าง 1 เสียง ไม่มีเส้นกั้นหมายถึงระยะห่างครึ่งเสียง)

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
โน้ตไทย	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
เสียง	F	G	A	Bb	C	D	E
โน้ตจีน	เซียง	แช	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

ตารางด้านบน คือ การเรียงเสียงแบบเบื้องต้นของปี่จีน (แบบปกติ)

จากการสังเกตในบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) ผู้วิจัยได้พบว่า การเป่าปี่จีนในบทเพลงนี้ จะต้องนำบันไดเสียงโหมดดนตรีจีน (diao') มาใช้เหมือนกับขลุ่ยจีน และมีการปรับคีย์ของบทเพลงเช่นกัน การใช้โน้ต 5 เสียง แสดงระยะห่างของเสียงโดยเปรียบเทียบจากตัวโน้ตดนตรีสากล ได้ดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
โน้ตสากล	C	D	F	G	A	C	D
ระยะห่าง	1 เสียง	1½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1½ เสียง	1 เสียง	

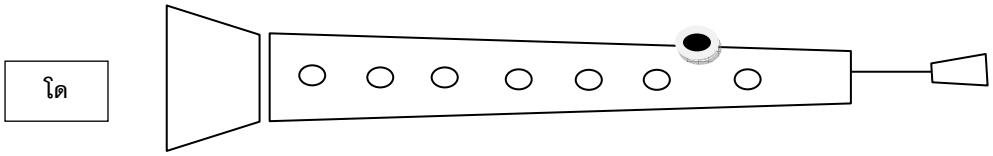
เมื่อนำเสียงของปี่จีนมาเรียงลำดับตามบันไดเสียงโหมดดนตรีจีน (diao') โดยมีการปรับระยะห่างของเสียงให้ได้ตามโครงสร้างที่กำหนด จึงต้องขยับเสียง E ให้ต่ำลงเป็น Eb จะมีลักษณะดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
เสียง	Bb	C	Eb	F	G	Bb	C
ระยะห่าง	1 เสียง	1½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1½ เสียง	1 เสียง	

จากตารางด้านบน เมื่อมีการปรับโครงสร้างเป็นแบบบันไดเสียงโหมดของดนตรีจีน แล้ว โดยโน้ตตัวโด(เซียง) ที่มีเสียงเท่ากับ F ก็จะเปลี่ยนเป็น Eb โดยแสดงให้เห็นการเรียงลำดับเสียงในแบบปกติและแบบปรับคีย์ ดังภาพด้านล่าง

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
โน้ตไทย	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
เสียง	F	G	A	Bb	C	D	E
โน้ตจีน	เซียง	แซ	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

ภาพด้านบน คือ ตารางการฝึกเรียงเสียงตัวโน้ตของปี่จีนเบื้องต้น (แบบปกติ)

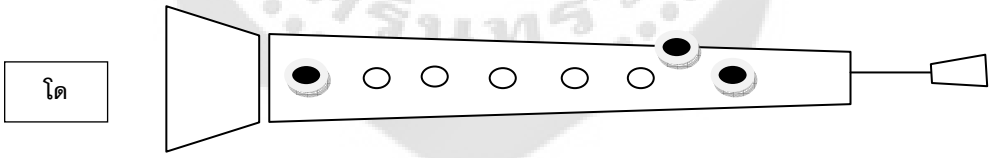


ภาพด้านบน คือ โน้ตตัวโด (เซียง) วิธีการบรรเลงกดนิ้ว 1 รู คือรูด้านหลัง ส่วนรูด้านหน้าปล่อยนิ้วทั้งหมด (แบบปกติ)

แต่เมื่อมีการปรับบันไดเสียงบทเพลง จะเรียงเสียงตัวโน้ตใหม่ ดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
โน้ตไทย	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
เสียง	Eb	F	G	A	Bb	C	D
โน้ตจีน	เซียง	แช	กง	หวัม	ลิ่ว (ฮ่อ)	อู (ซือ)	อิ

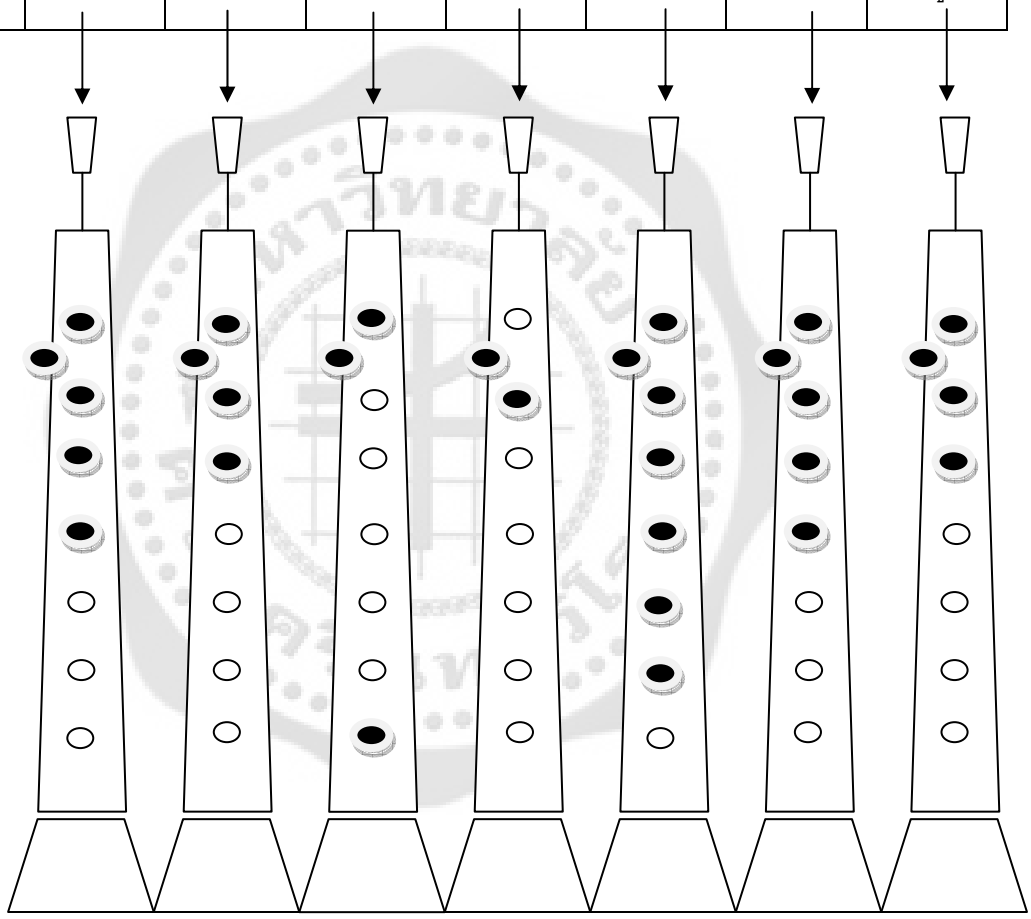
ภาพด้านบน ตารางการไล่เสียงในบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) (ปรับบันไดเสียง) นอกจากปรับลำดับเสียงแล้วยังมีการปรับเสียง E ให้เป็น Eb อีกด้วย



ภาพด้านบน คือ โน้ตตัวโด (เซียง) วิธีการบรรเลงกดนิ้ว 3 รู คือ รูที่ 1 มือด้านบน รูที่ 7 มือด้านล่าง และรูด้านหลังอีก 1 รู (ปรับคีย์) เปลี่ยนการวางนิ้วด้วยการเพิ่มรูที่ 7 เข้ามา จากเสียง E เป็น Eb

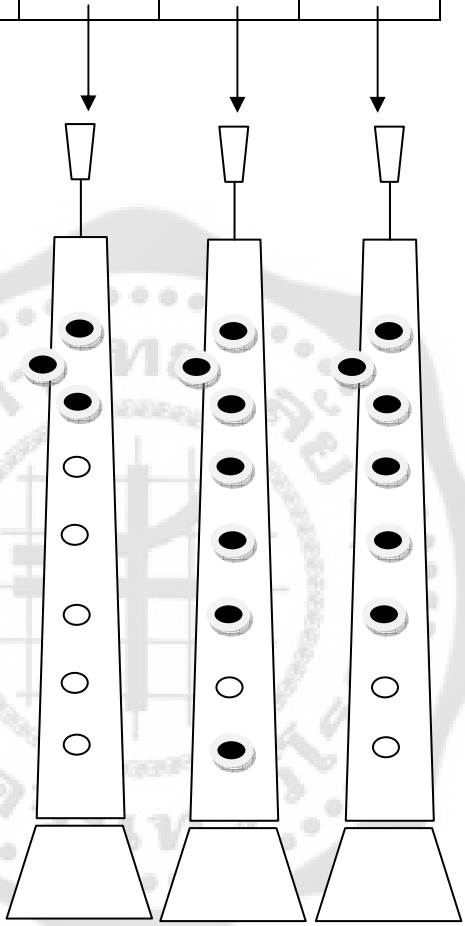
การเป่าปี่จีนในบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) จะมีลำดับเสียงอยู่ในบันไดเสียงโหมดดนตรีจีน (diao') แสดงเป็นตารางและรูปแบบการวางนิ้วมือ ดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7
ลำดับเสียง	5	6	1	2	3	5	6
ตัวโน้ต	Bb	C	Eb	F	G	Bb	C
ชื่อโน้ตจีน	ฮ่อ	ซือ	เซียง	แซ	กง	ลิ่ว	อู



ถึงแม้ว่าในบทเพลงสิบเซียน จะมีการใช้โน้ตลำดับเสียงที่ 4 และ 7 อยู่บ้าง แต่มีจำนวนน้อยครั้ง ฉะนั้นเสียงในบทเพลงส่วนใหญ่ยังคงอยู่ในบันไดเสียงแบบโหมดของดนตรีจีนอยู่

ลำดับเสียง	4	7	7
โน้ตไทย	ฟา	ทีแฟล็ต	ที
เสียง	D	Ab	A
ชื่อโน้ตจีน	หวัม	อิ	อิ



ภาพและตารางด้านบน คือ โน้ตลำดับที่ 4 และ 7 ในบันไดเสียงที่มีการปรับคีย์แล้ว

1.4.2 เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

1.4.2.1 ฉาบเล็ก (ซวยบั้ว) และ ฉาบใหญ่ (ตั่วบั้ว) มีวิธีการเล่นเหมือนกัน




ภาพประกอบ 27 และ 28 ท่าทางการตีฉาบเล็ก

การตีฉาบเล็กหรือฉาบใหญ่จะมีอยู่ 2 ลักษณะคือ การตีในระยะแคบ และ การตีในระยะกว้าง ซึ่งจะทำให้ได้ยินเสียงที่แตกต่างกัน มีลีลาท่าทางไม่เหมือนกัน การตีระยะแคบนั้นเสียงจะเบาลงกว่าเล็กน้อย แต่จะได้ความเร็วและจำนวนครั้งที่มากขึ้น ส่วนการตีระยะกว้าง จะมีเสียงดังกว่า จังหวะจะช้าลง แต่จำนวนครั้งน้อยลง ความพร้อมเพรียงในการตีกับช่วงแขนที่กางออก จะทำให้ดูมีลีลาท่าทางที่สวยงาม โดยเฉพาะถ้าตีพร้อมเพรียงกันหลายๆคน

1.4.2.2 ล้อ



ภาพประกอบ 29 ท่าทางการตีล้อ

การตีล้อ จะใช้มือด้านซ้ายจับบริเวณขอบด้านบนของล้อ สอดอยู่ระหว่างนิ้วโป้งและนิ้วชี้หันหน้าออก มือขวาจับไม้ตีแบบหลวม โดยใช้นิ้วโป้งและนิ้วชี้จับบริเวณส่วนปลายไม้ แล้วปล่อยนิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยออก การตี จะตีไม้เข้าตรงด้านหน้าของล้อ ทุกคนที่เล่นล้อ จะต้องตีโดยพร้อมเพรียงกัน

1.4.2.3 ซิมปอ และโซวล้อ




ภาพประกอบ 30 และ 31 ท่าทางการตีซิมปอ และโซวล้อ

การตีซิมปอและโซวล้อนั้น ผู้ตีจะต้องหันหน้าเข้าหาด้านขอบของเครื่องดนตรี มือหนึ่งจับไม้ในลักษณะเหมือนตีกลองใหญ่ การตีจะมีอยู่สองลักษณะคือ การตีแบบปล่อยให้เสียงกังวาลและการตีแบบอุดเสียง วิธีการตีแบบอุดเสียงนั้นจะใช้มืออีกด้านหนึ่งที่อยู่ฝั่งตรงข้ามกับไม้ตีคอยแตะอยู่ด้านในของตัวเครื่อง เพื่อเป็นการอุดเสียง หรือหยุดเสียง ส่วนใหญ่แล้วซิมปอและโซวล้อจะตีให้สัญญาณจังหวะในการเริ่มท่อนเพลง และเปลี่ยนท่อนเพลง

1.4.2.4 กลอง (ตั่วโก้ว) และ กรับ



ภาพประกอบ 32 ท่าทางการตีกลองและกรับ

การตีกลองนั้น ผู้ตีจะต้องมีการควบคุมจังหวะที่ดี และจดจำท่อนเพลงได้ทั้งหมด เพราะว่าเป็นตำแหน่งที่สำคัญที่สุดในวง ที่จะคอยให้สัญญาณต่างๆเพื่อให้เครื่องดนตรีชิ้นอื่นบรรเลงได้ถูกต้อง การตีจะมีเทคนิคอยู่หลายลักษณะด้วยกัน จากการสังเกตในบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) ผู้วิจัยพอจะสรุปเทคนิคการตีได้ดังนี้

1. ตีกลางหนังกลอง
2. ตีหนังกลองด้านข้างบริเวณ
3. ตีกดหนังกลองด้วยไม้
4. ตีกลองโดยใช้มือข้างหนึ่งกดหนังกลองเพื่ออุดเสียง
5. ตีขอบด้านข้างบริเวณที่มีหมุดยึดหนังกลอง
6. ตีรัว
7. ตีกลองและกรับ (มือข้างหนึ่งจับไม้ตี มือข้างหนึ่งใช้คล้องกรับ) ดังภาพด้านบน

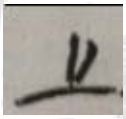
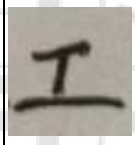
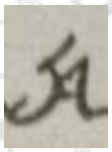
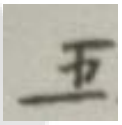
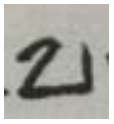
เทคนิคการตีเหล่านี้จะมีใช้ในบทเพลงสิบเซียน(จับซียงฮ่อสิ่ว) ทั้งหมด โดยเฉพาะในเทคนิคที่ 7 การตีกลองและกรับนั้น มือกลองจะต้องใช้การฝึกฝนและความชำนาญเป็นอย่างมาก สามารถแยกประสาทสัมผัสในการเล่นได้ลงตัวและถูกต้อง เนื่องจากกรับจะต้องใช้มือเดียวในการเหวี่ยงให้ตีกระทบกัน ตามกำหนดของบทเพลงในโน้ตเพลงจีน จำนวนครั้งนั้นห้ามขาดและห้ามเกิน

ส่วนมืออีกข้างหนึ่งจะต้องสามารถจับไม้ตีกลองให้ลงจังหวะได้อย่างถูกต้อง การเล่นทั้งสองอย่างจะอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน

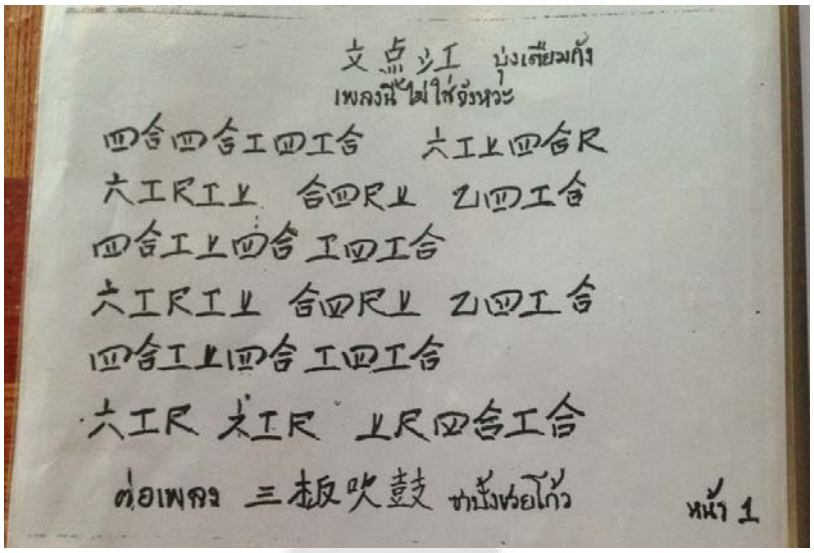
ส่วนสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่จะขาดเสียมิได้ นั่นคือ การอ่านโน้ตเพลงจีนที่ได้รับการสืบทอดมาเป็นเวลานาน โดยตัวโน้ตที่ใช้นั้นก็เป็นภาษาจีน ผู้ที่บรรเลงเครื่องดำเนินทำนองและผู้ที่ตีกลองจะต้องอ่านโน้ตและท่องโน้ตในแบบจีนได้

1.4.3 การอ่านโน้ตดนตรีจีน

โน้ตดนตรีจีนนั้น จะมีการอ่านชื่อโน้ตเป็นภาษาจีน นักดนตรีทุกคนจำเป็นที่จะต้องจำให้ได้ทุกตัวโน้ต ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบรูปร่างลักษณะของโน้ตเพลงจีนที่ได้รับมาจากวงดนตรีกับตัวอักษรภาษาจีนกลางได้ใกล้เคียง โดยมีลักษณะดังนี้

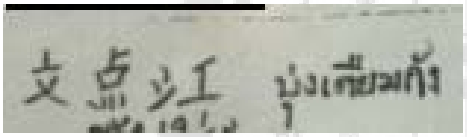
ซอล (ต่ำ)	ลา (ต่ำ)	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
								
合	四	上	尺	工	凡	六	五	乙
ฮ่อ	ซือ	เซียง	แช	กง	หวัม	ลิ่ว	อู	อิ

ยกตัวอย่างโน้ตเพลงจีนจากบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) และคำอธิบายสัญลักษณ์ต่างๆที่มีอยู่ในบทแพลง ดังภาพประกอบด้านล่างนี้



ภาพประกอบ 33 โน้ตเพลงจีนลำดับที่ 1 ของบทเพลงสิบเซียน

อธิบายรายละเอียดแต่ละส่วนในบทเพลงได้ดังนี้



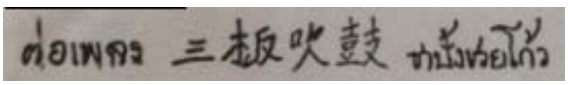
ชื่อของบทเพลงภาษาจีนและภาษาไทย



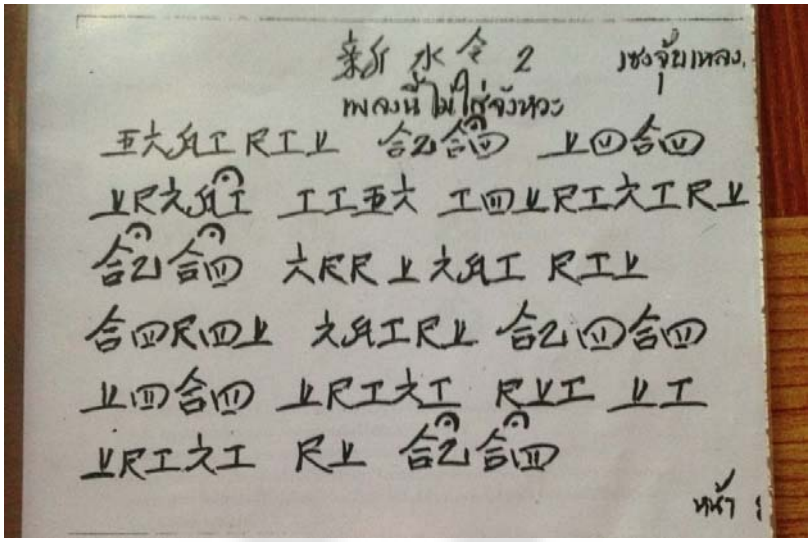
หมายถึง ไม่ใส่จังหวะกรับ (ในเพลงนี้มือกลองจะไม่ใช้กรับ)



ตัวอย่างในการอ่านชื่อตัวโน้ตจีน อยู่ในบรรทัดที่สอง วรรคแรก อ่านว่า ลิ่ว กง แซ กง เซียง

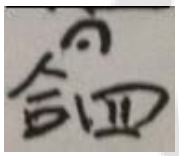


เป็นท่อนเพลงที่มีจังหวะเร็ว

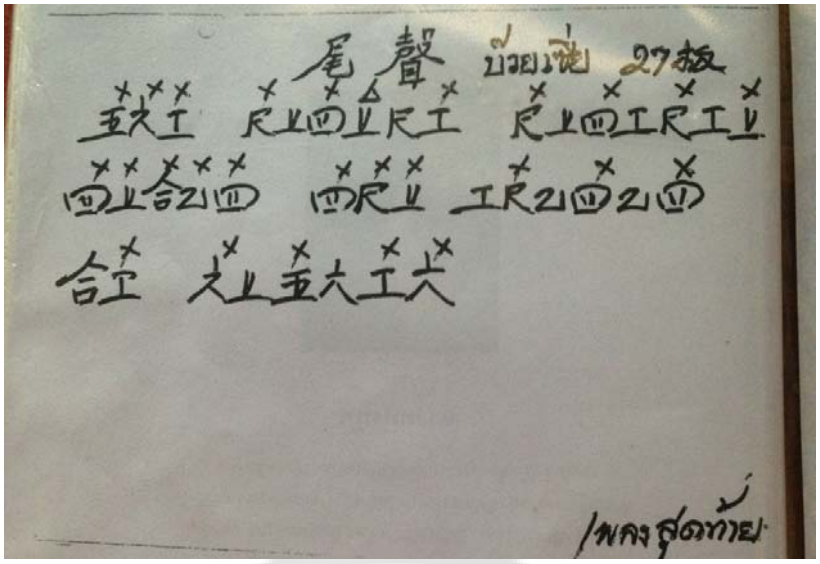


ภาพประกอบ 34 โน้ตเพลงจีนลำดับที่ 6 ของบทเพลงสิบเซียน

อธิบายสัญลักษณ์ที่มีอยู่ในบทเพลงได้ดังนี้

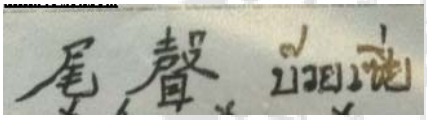


สัญลักษณ์ที่อยู่บนตัวโน้ตจีนนั้นคล้ายกับสัญลักษณ์ในโน้ตดนตรีสากล ชื่อว่า เฟอร์มาตา จากการศึกษาในบทเพลงนั้นมีสัญลักษณ์นี้อยู่ 5 ครั้ง ใช้การบรรเลงให้ค่อยๆช้าลงในโน้ตสองตัวสุดท้ายของบทเพลง ทำให้ผู้วิจัยพอจะสรุปได้ว่าสัญลักษณ์นี้จะบรรเลงให้ค่อยๆช้าลง แต่ใช้แค่จุดเดียวเท่านั้น

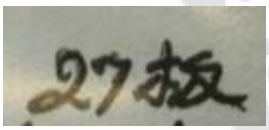


ภาพประกอบ 35 โน้ตเพลงจีนลำดับสุดท้ายของบทเพลงสิบเซียน

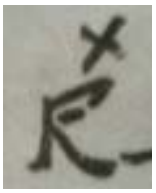
อธิบายสัญลักษณ์ที่มีอยู่ในบทเพลงดังนี้



ชื่อของบทเพลงลำดับสุดท้าย



หมายถึงมีจังหวะของกรับรวมกันได้ 27 จังหวะ
(มือกลองจะใช้กรับในการควบคุมจังหวะ)



สัญลักษณ์ เจียปั้ง (คล้ายกากบาท) หมายถึง ลงจังหวะกรับพร้อมกับตัวโน้ตที่อยู่ด้านล่าง หรือ พร้อมกันในจังหวะตก

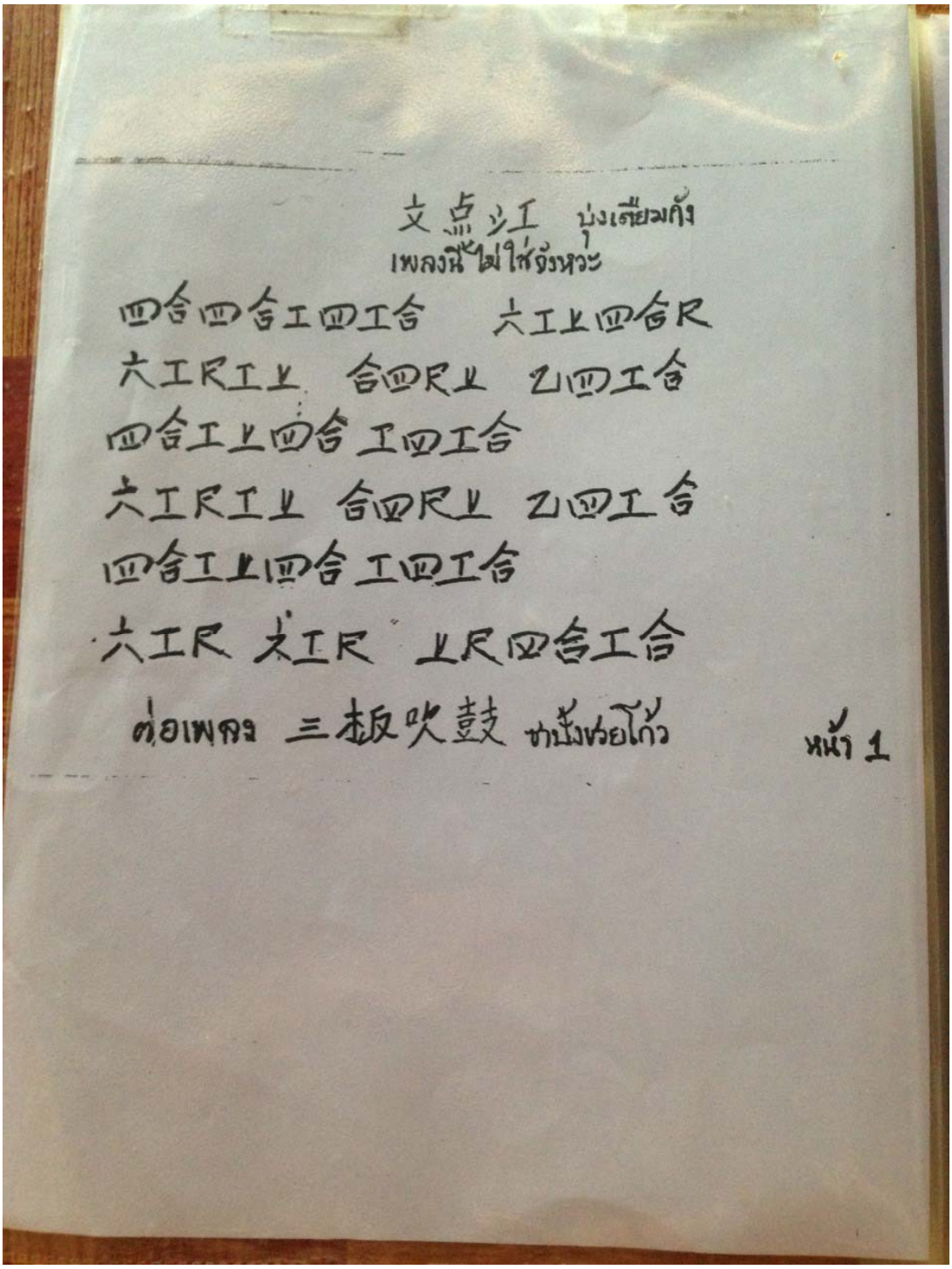


สัญลักษณ์ เอียวปั้ง (คล้ายกับสามเหลี่ยมแต่มีเส้นล่ำขึ้นไปด้านบน) หมายถึง ลงจังหวะกรับหลังจากตัวโน้ตด้านล่างผ่านไปแล้ว หรือ ตัวโน้ตจะเล่นก่อนจังหวะตก

เรียงลำดับโน้ตเพลงจีนในบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) ได้ดังนี้

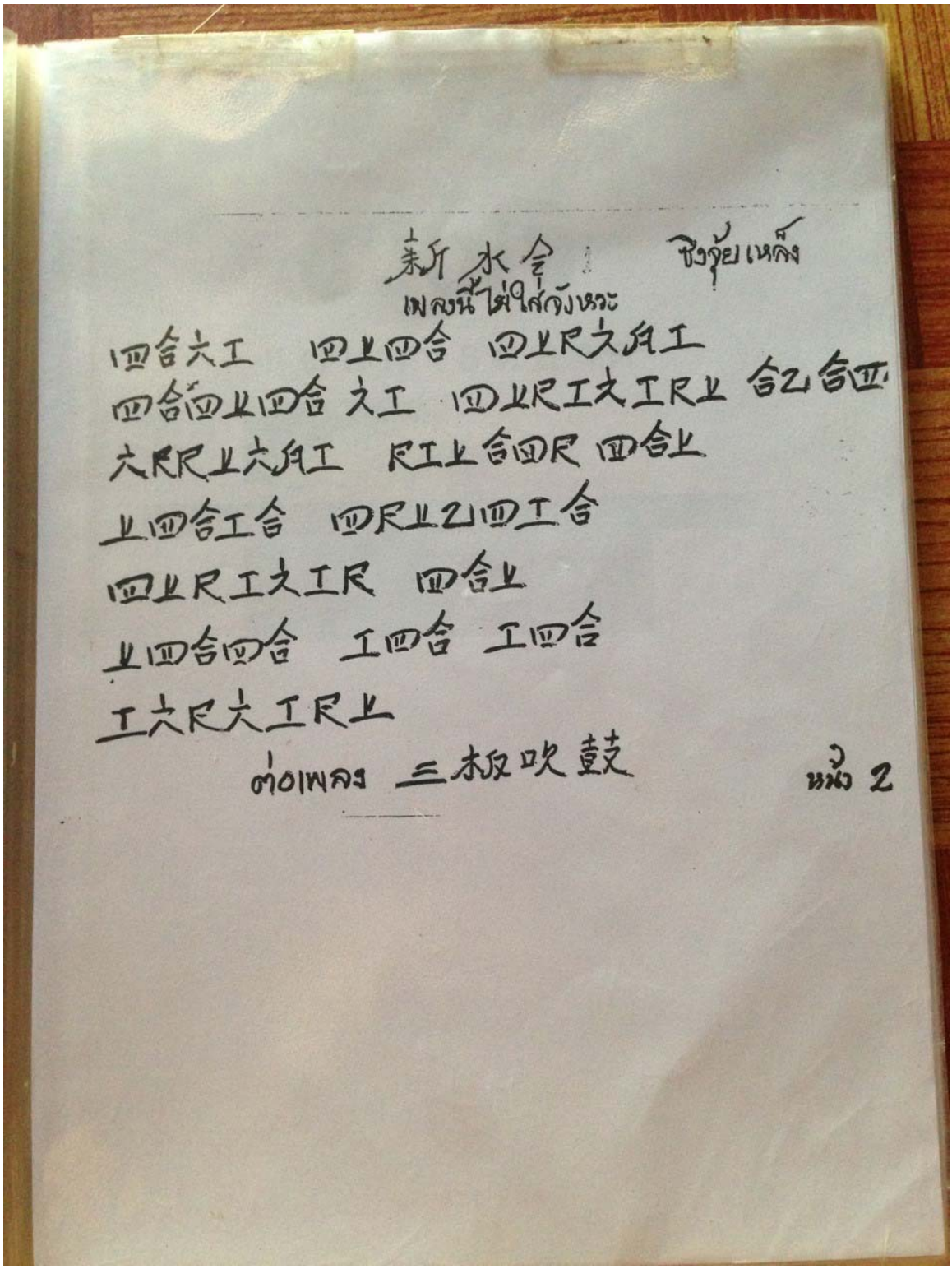


ภาพประกอบ 36 หน้าปกของบทเพลงสิบเซียน



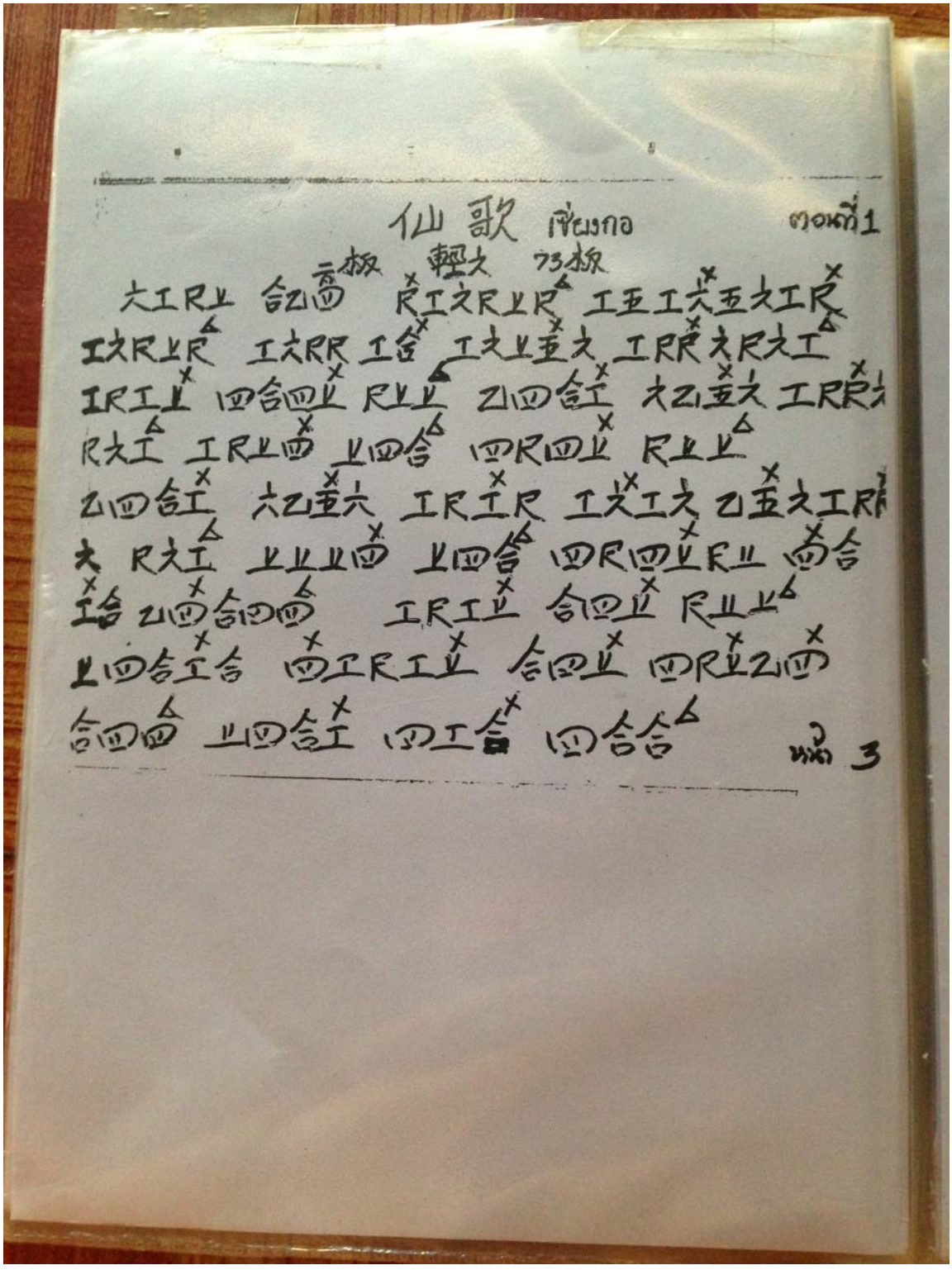
ภาพประกอบ 37 เพลงลำดับที่ 1 ชื่อเพลงว่า บุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งซวยโก้ว

นักดนตรี เรียกว่า เซียน 1

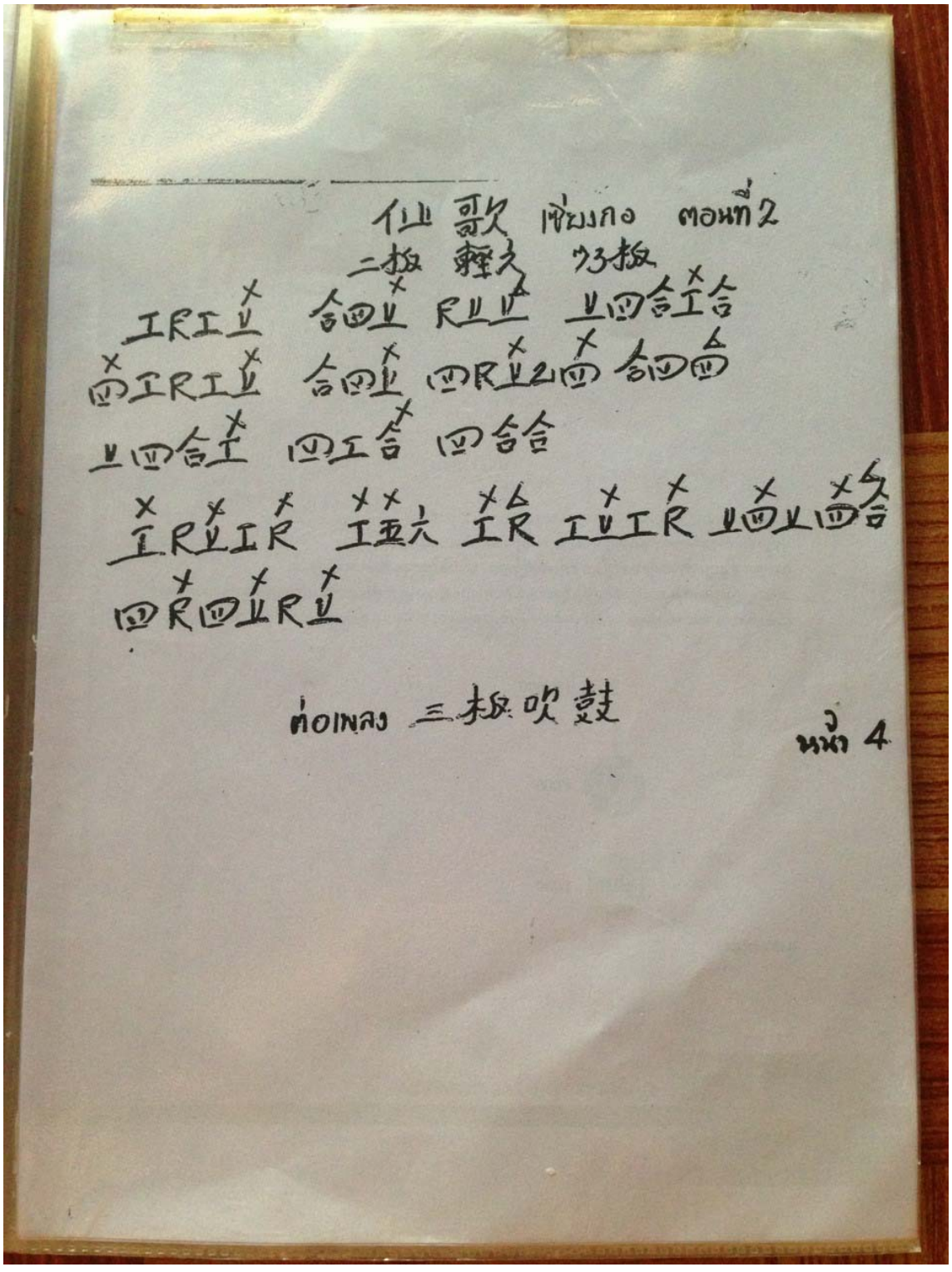


ภาพประกอบ 38 เพลงลำดับที่ 2 ชื่อเพลงว่า ซิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว

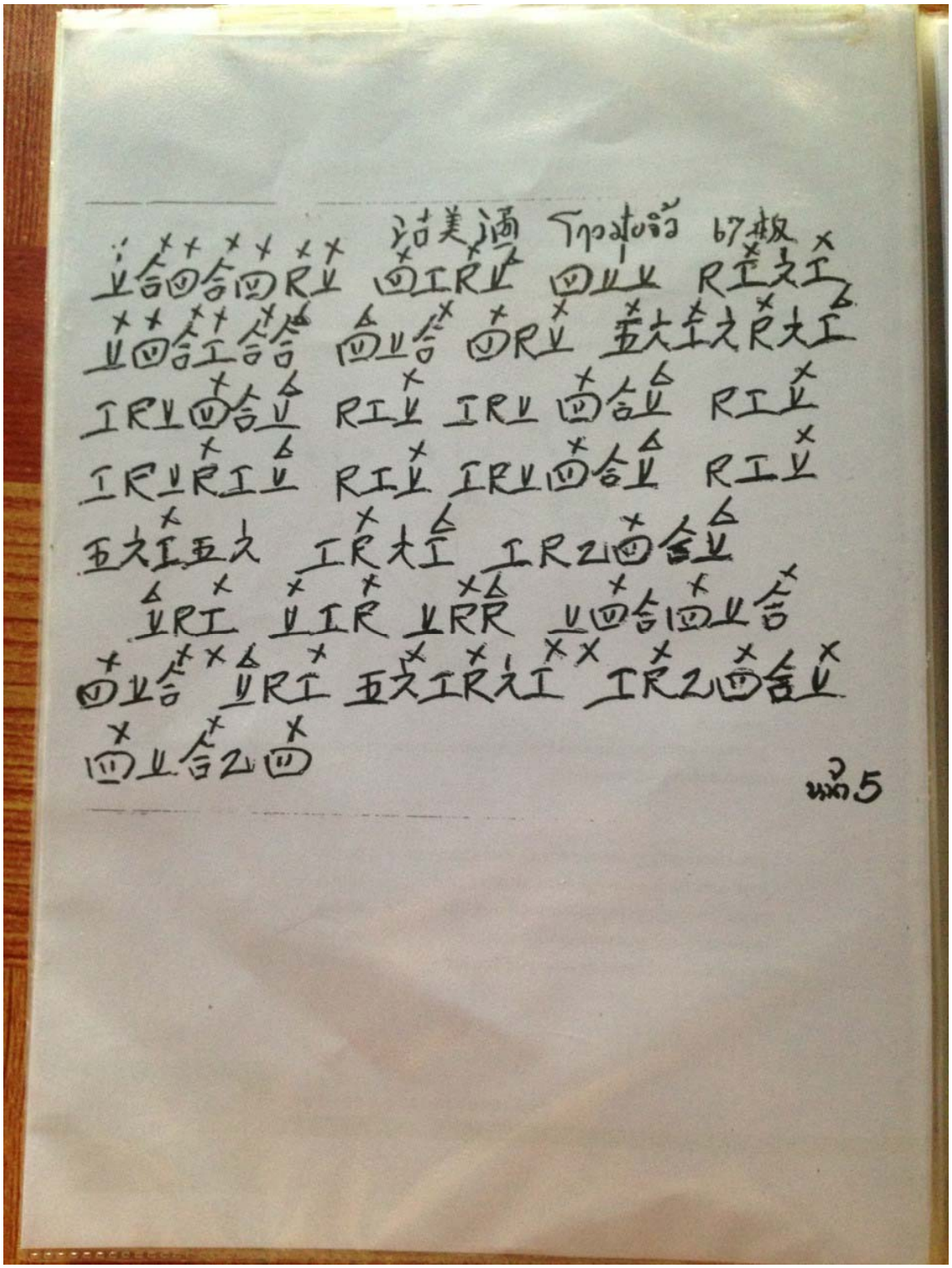
นักดนตรี เรียกว่า เซียน 2



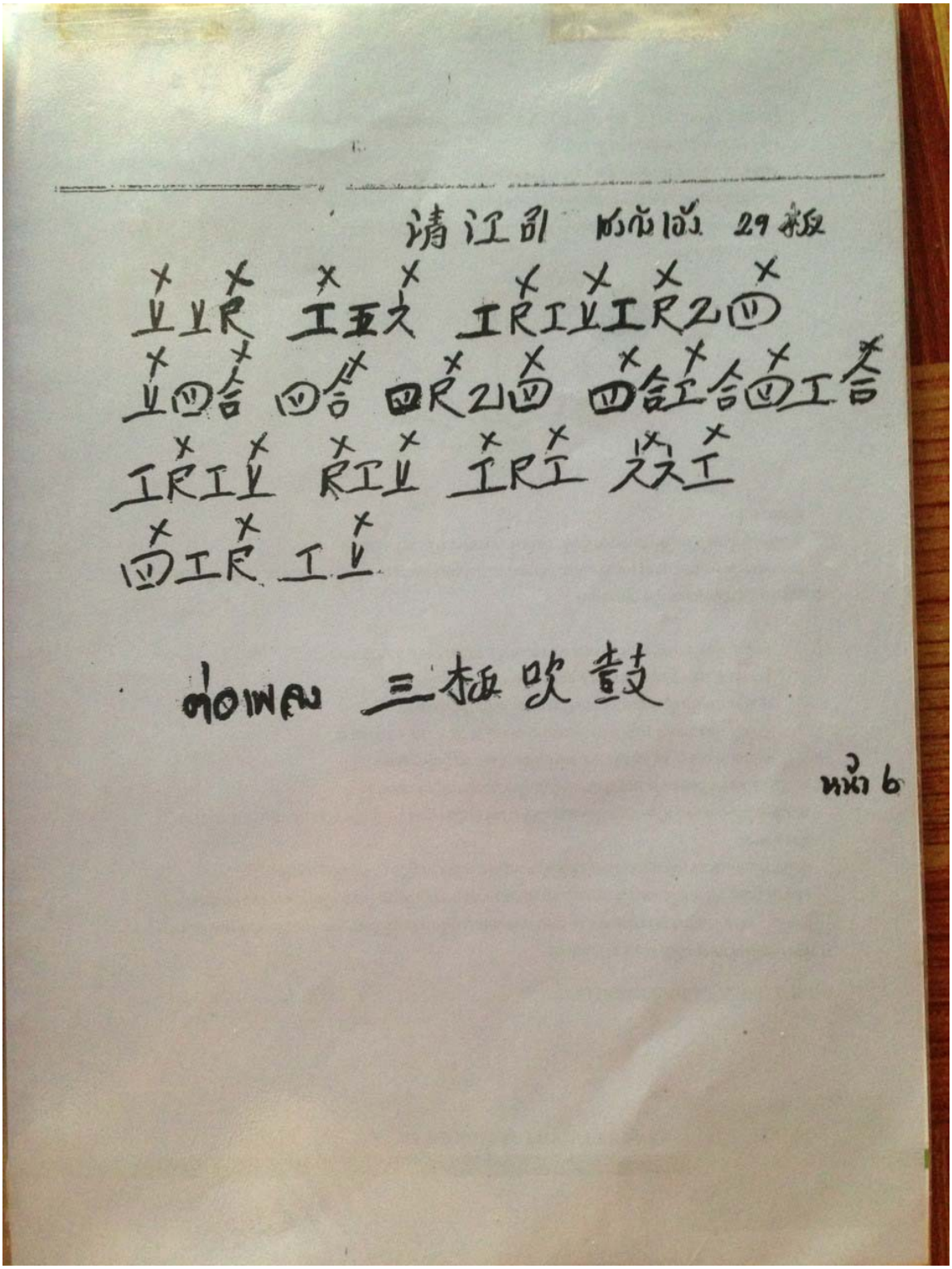
ภาพประกอบ 39 เพลงลำดับที่ 3 ชื่อเพลงว่า เซียงกอ ตอนที่ 1



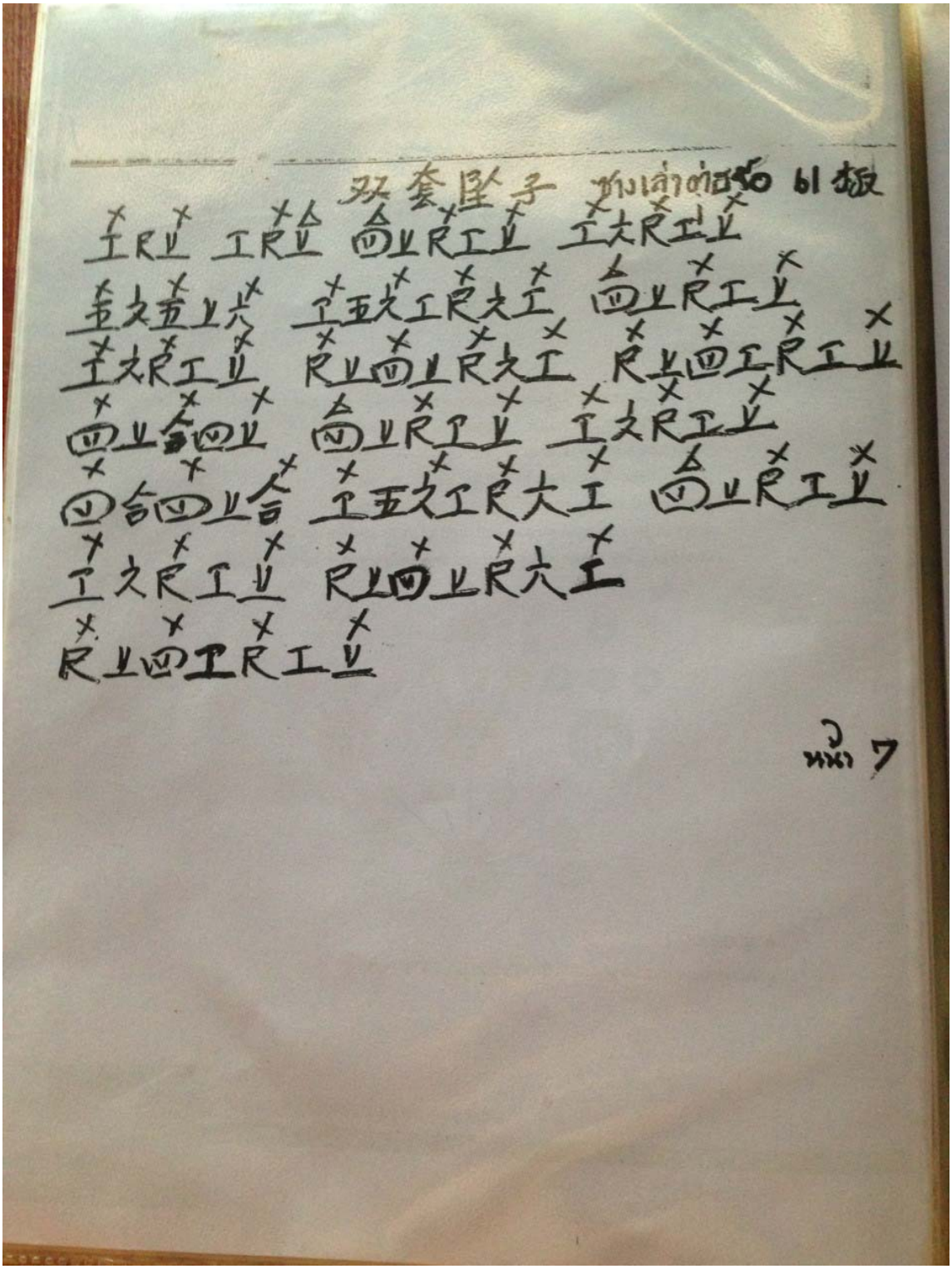
ภาพประกอบ 40 เพลงลำดับที่ 4 ชื่อเพลงว่า เซียงกอ ตอนที่ 2 รวมทั้งสองตอนมี 73 จังหวะ ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว นักดนตรีเรียกว่า เซียน 3



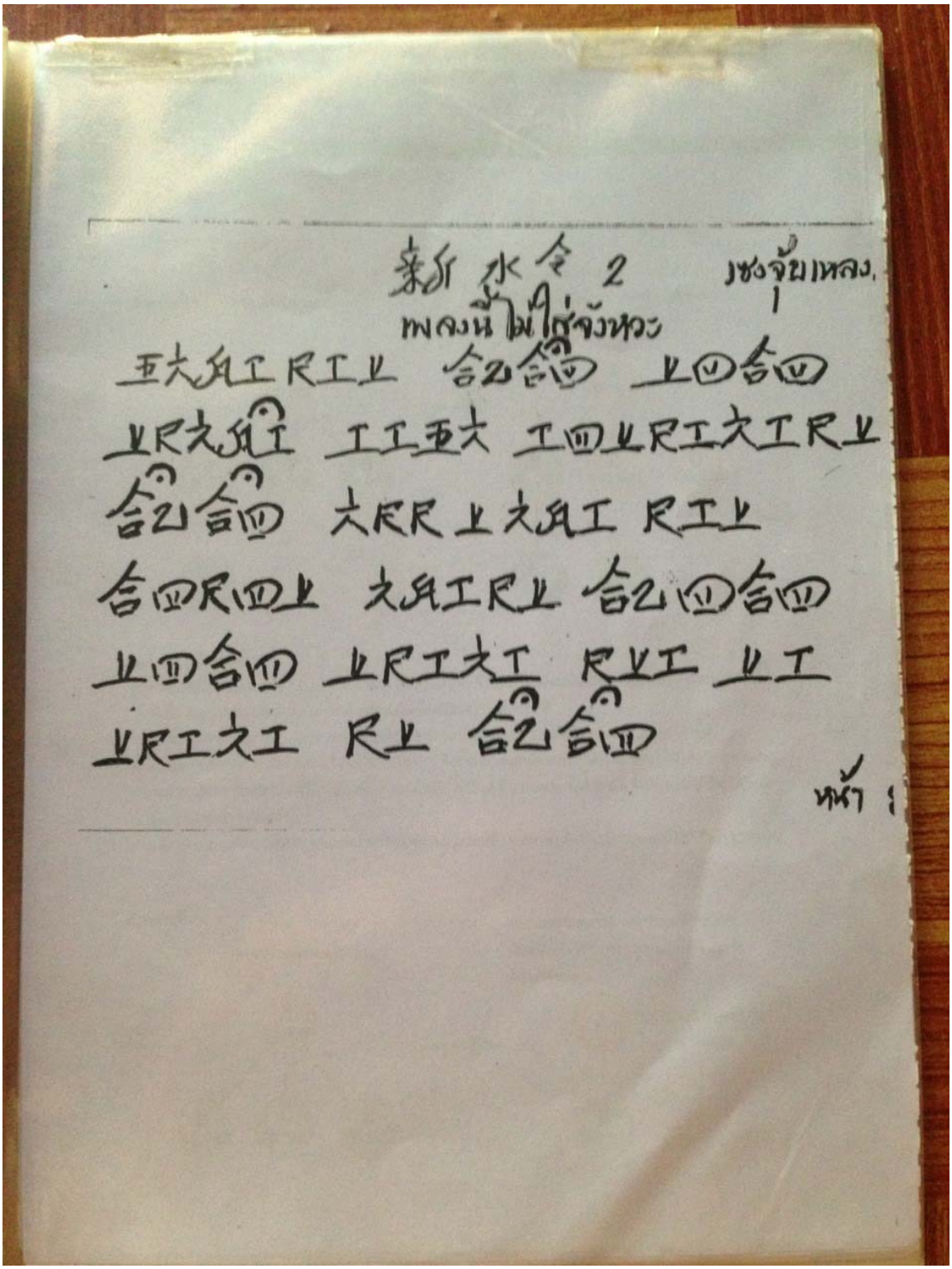
ภาพประกอบ 41 เพลงลำดับที่ 5 ชื่อเพลงว่า โกวมุ๋ยจิ้ว มี 67 จังหวะ



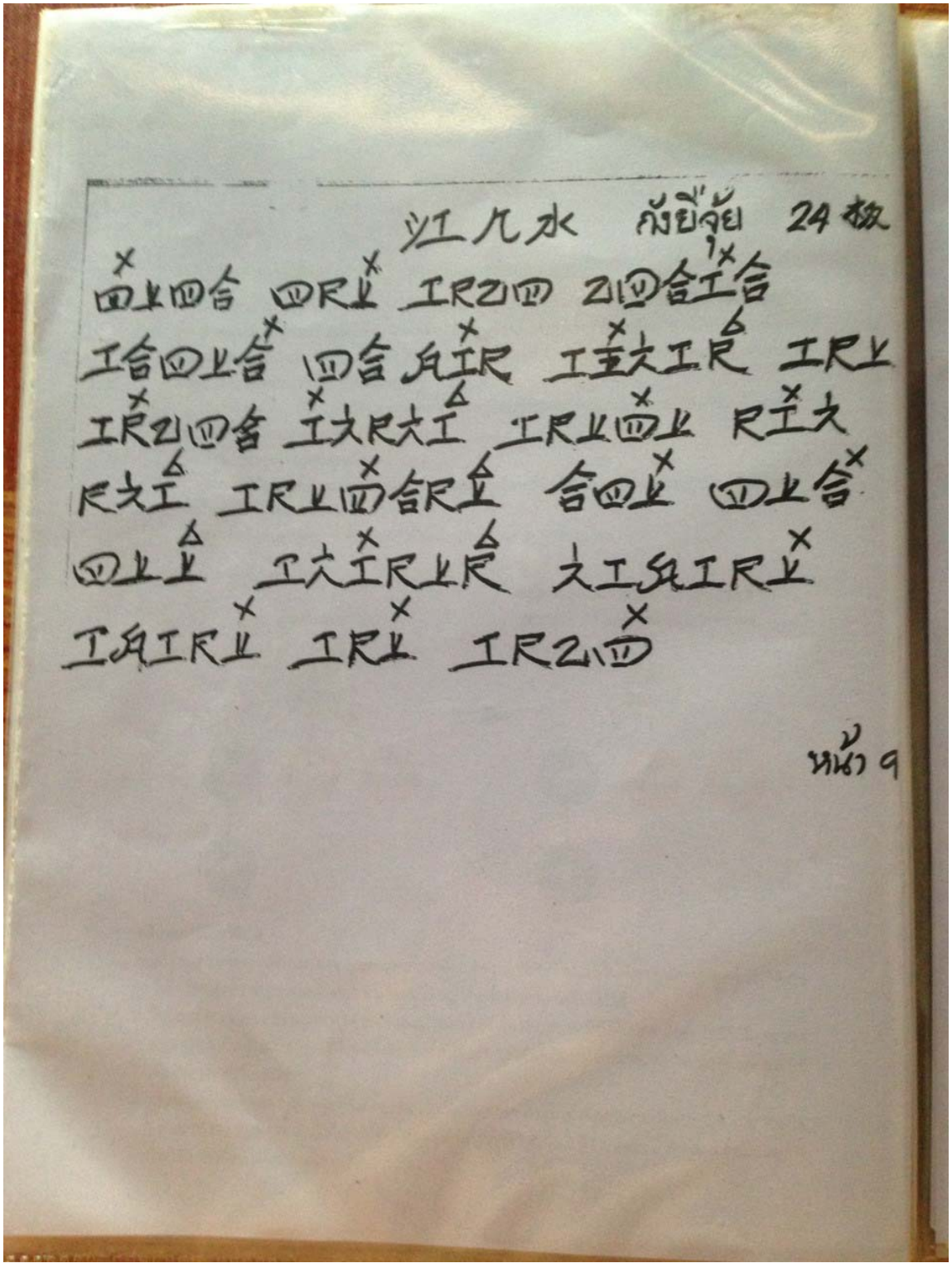
ภาพประกอบ 42 เพลงลำดับที่ 6 ชื่อเพลงว่า เชงกังเอ้ง มี 29 จังหวะ ต่อด้วย ซาปั้งซวยโก้ว เพลงลำดับที่ 5 – 6 รวมกัน นักดนตรีเรียกว่า เซียน 4



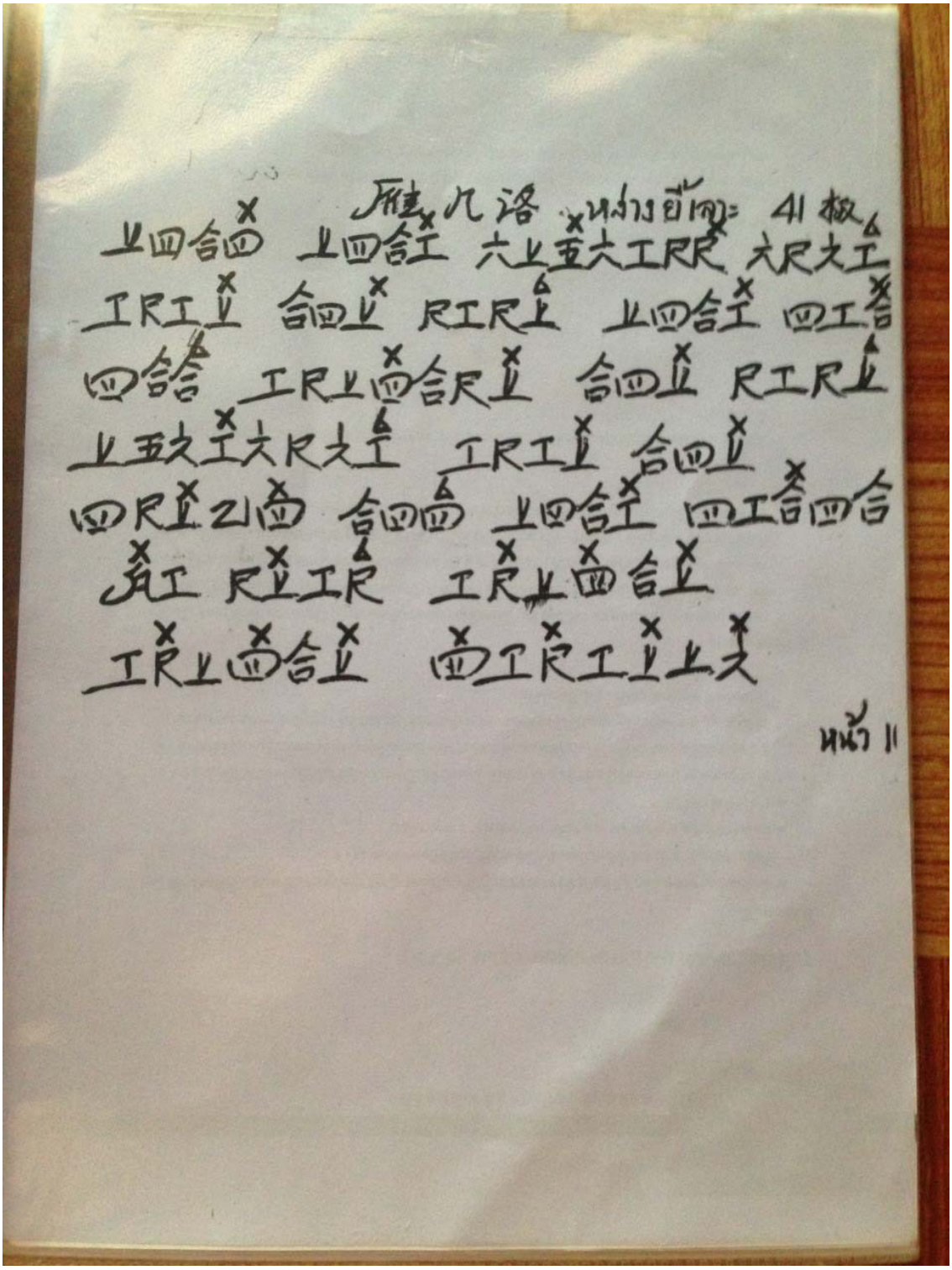
ภาพประกอบ 43 เพลงลำดับที่ 7 ชื่อเพลงว่า ซางเล่าต่อจื้อ มี 61 จังหวะ นักดนตรีเรียกว่า เซียน 5



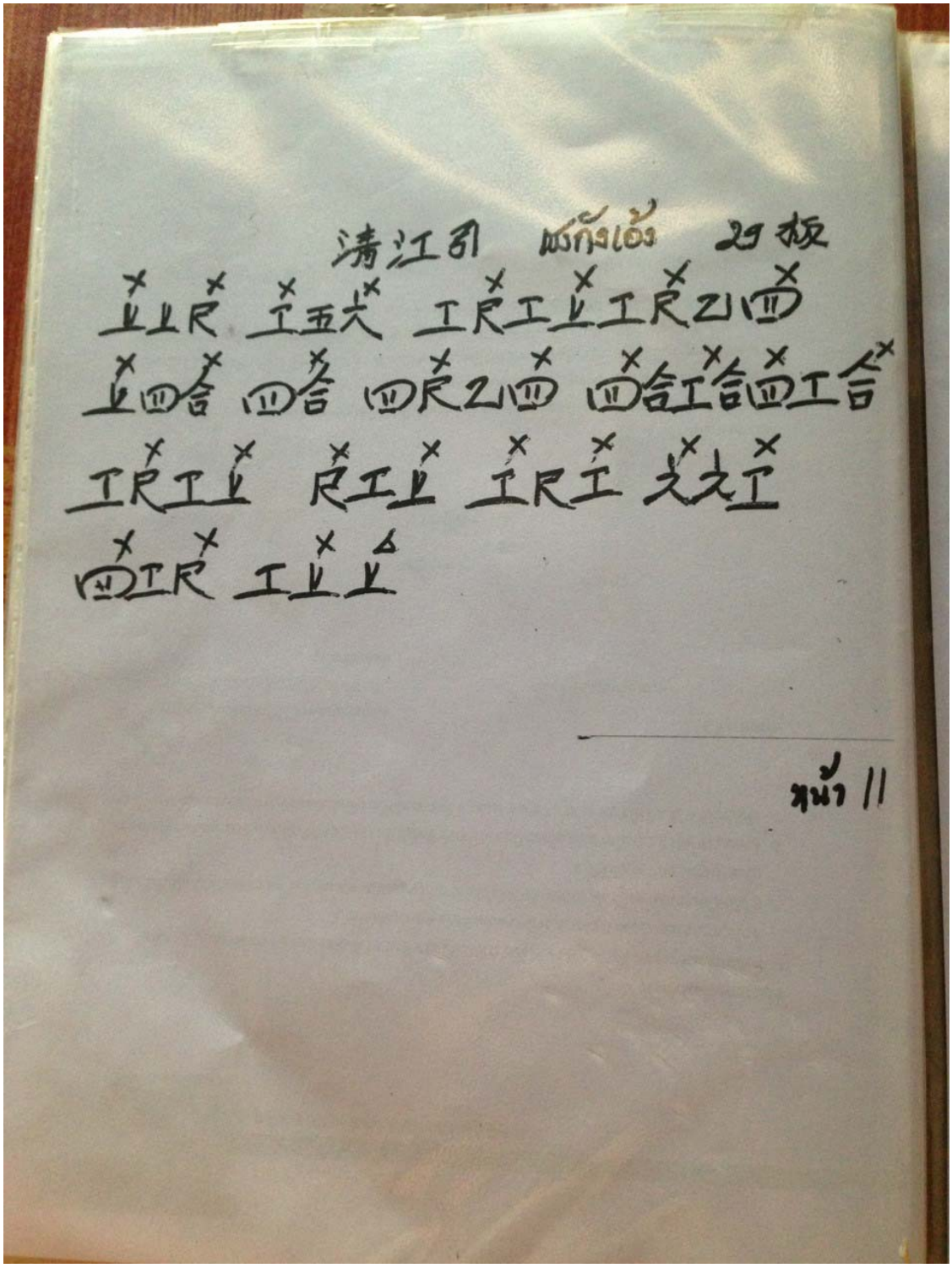
ภาพประกอบ 44 เพลงลำดับที่ 8 ชื่อเพลงว่า เซงจุ้ยเหลง นักดนตรีเรียกว่า เซียน 6



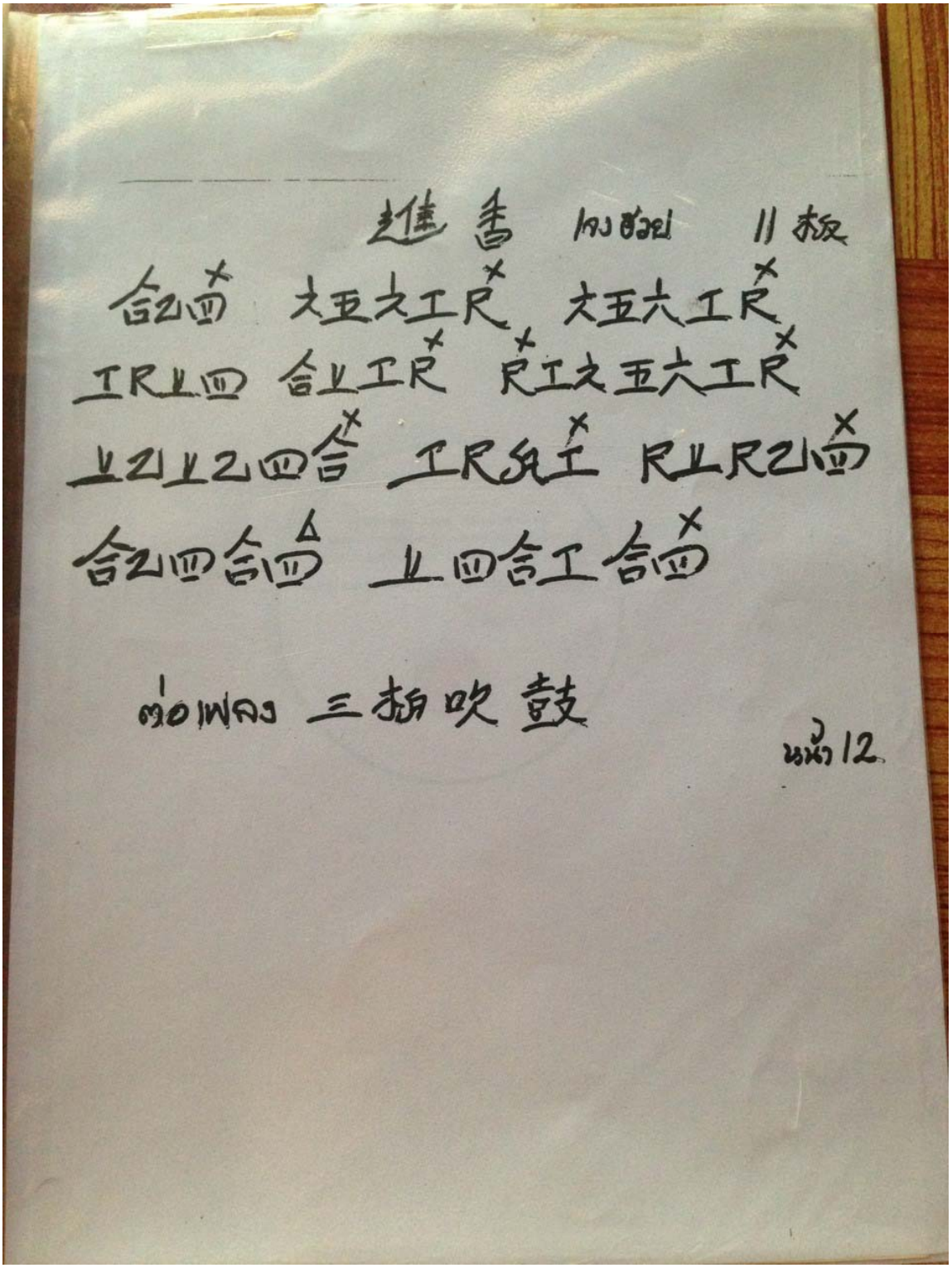
ภาพประกอบ 45 เพลงลำดับที่ 9 ชื่อเพลงว่า กังยี่จุ้ย มี 24 จังหวะ นักดนตรีเรียกว่า เซียน 7



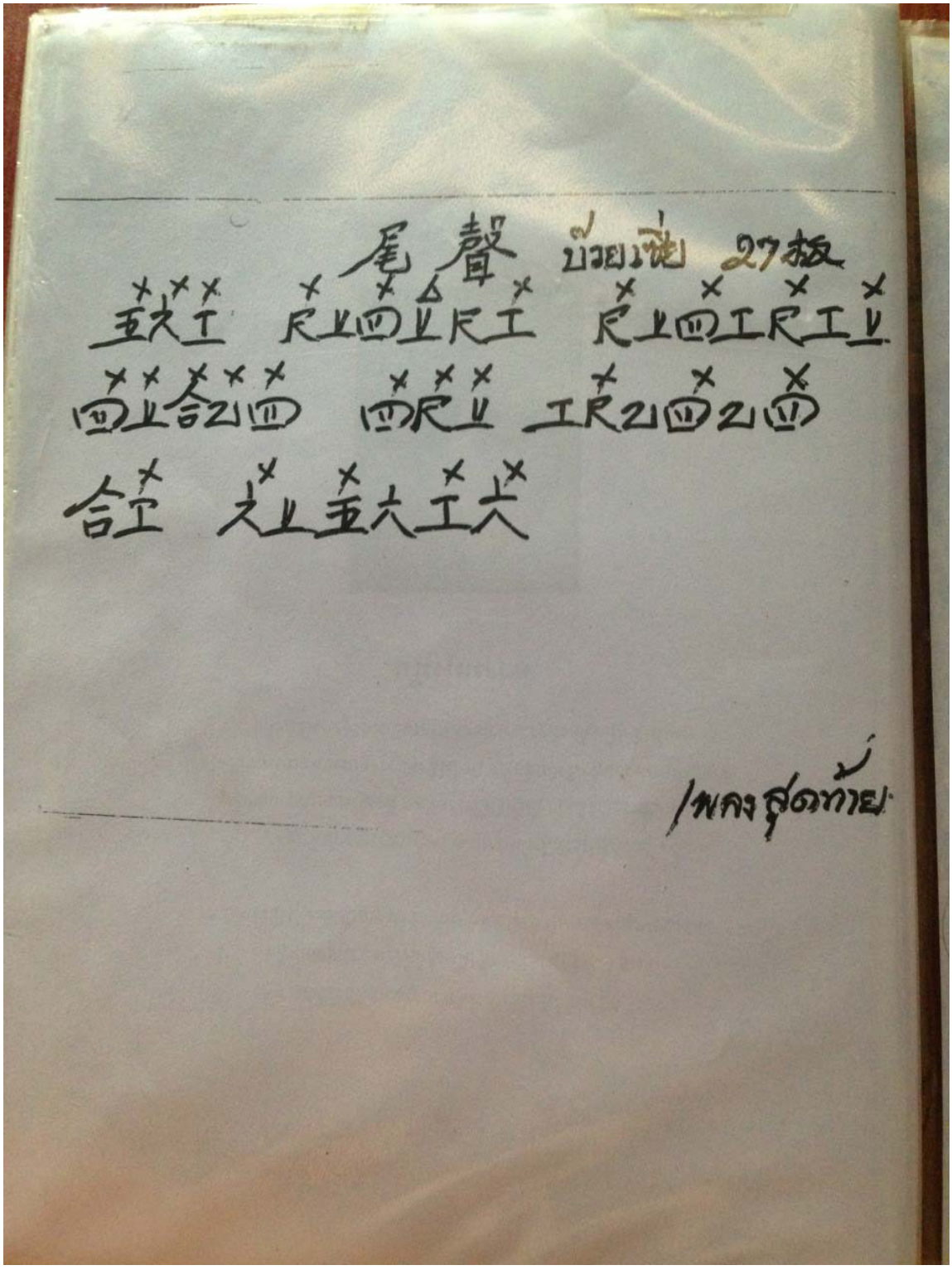
ภาพประกอบ 46 เพลงลำดับที่ 10 ชื่อเพลงว่า หง่างยี้เลาะ มี 41 จังหวะ



ภาพประกอบ 47 เพลงลำดับที่ 11 ชื่อเพลงว่า เชงกังเอ้ง มี 29 จังหวะ เพลงลำดับที่ 10 – 11 รวมกัน นักดนตรีเรียกว่า เซียน 8



ภาพประกอบ 48 เพลงลำดับที่ 12 ชื่อเพลงว่า เจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งช่วยโก้ว มี 11 จังหวะ นักดนตรีเรียกว่า เซียน 9



ภาพประกอบ 49 เพลงลำดับที่ 13 ชื่อเพลงว่า บ๊วยเซี่ย มี 27 จังหวะ นักดนตรีเรียกว่า เซียน 10

1.5 เครื่องแต่งกาย

นักดนตรีในวงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวทุกคน จะต้องสวมเสื้อที่ได้จากผู้สนับสนุน ในทุกปีจะได้รับเสื้อคนละ 2 ตัว 2 แบบ ลักษณะเป็นเสื้อยืดคอปก มีการสกรีนสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับงานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว หรือ สัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับผู้สนับสนุน แล้วแต่ทางผู้สนับสนุนจะกำหนด หรือบางครั้งทางวงจะนำไปออกแบบเอง การแสดงมี 2 เวลา จะสวมเสื้อต่างกัน คือ เวลาแสดงหน้าศาลเจ้าตอนกลางคืน 1 ตัว และเวลาแห่ขบวนตอนเช้าวันรุ่งขึ้นอีก 1 ตัว กางเกงต้องเป็นกางเกงขายาว สวมรองเท้าผ้าใบหุ้มส้น เพื่อความสะดวกในการเดิน ห้ามใส่รองเท้าแตะ เพราะจะดูไม่สุภาพ





ภาพประกอบ 50 และ 51 เครื่องแต่งกายนักดนตรี



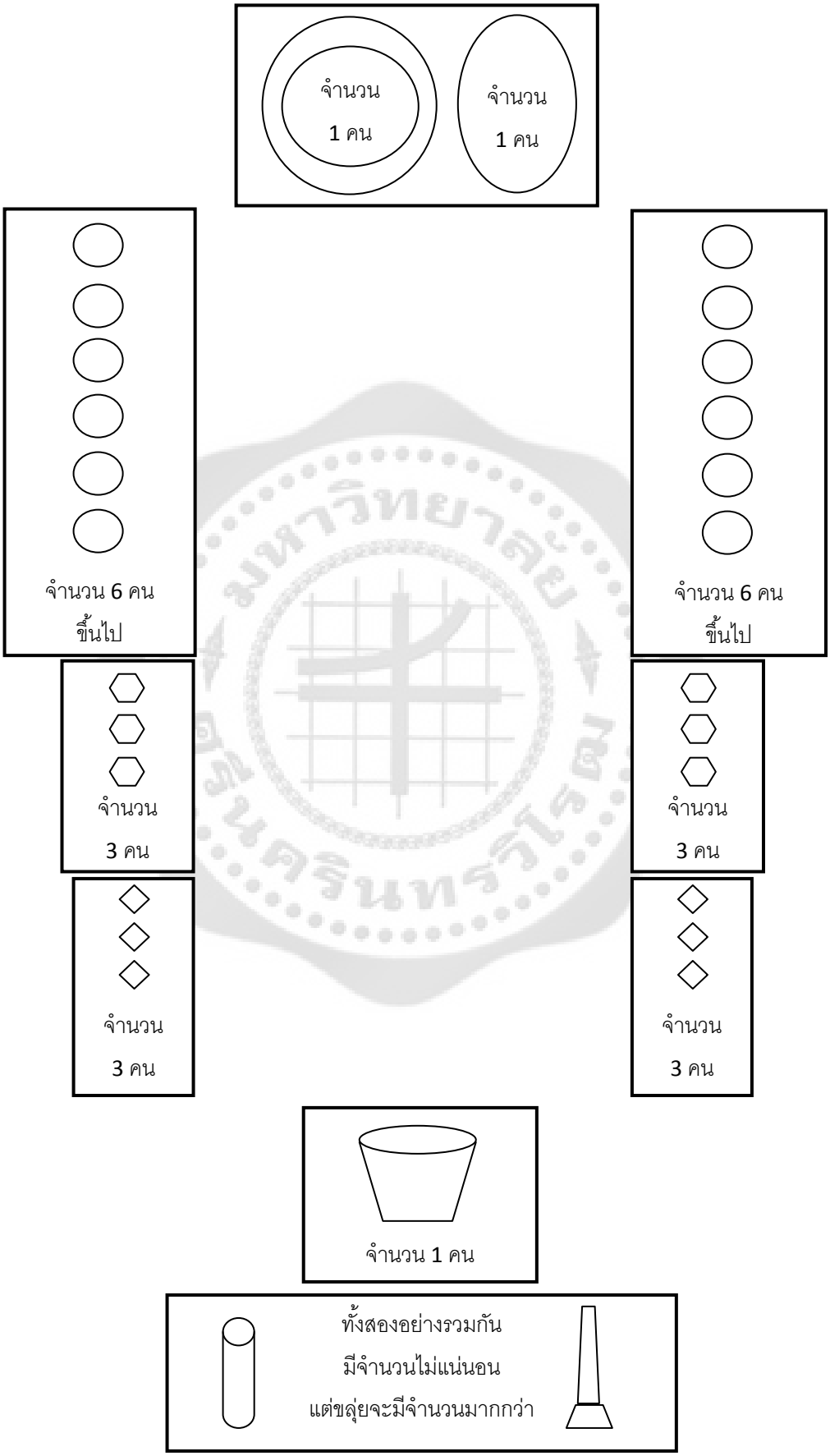
ภาพประกอบ 52 ผู้วิจัยชูเสื้อนักดนตรีที่มีสัญลักษณ์เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว



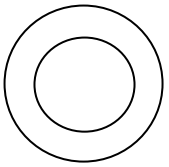
ภาพประกอบ 53 ชุดที่สวมใส่ขนาดเดินขบวนแห่ตามหลังองค์เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว

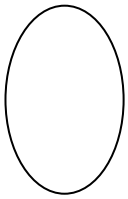
1.6 รูปแบบการจัดวงดนตรี

วงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จะเป็นประเภทวงดนตรีแบบตั่วโล่วโก้ว ที่ใช้ในการแสดงกลางแจ้ง การจัดรูปแบบวงดนตรีเปรียบเสมือนการเดินทัพ แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ 1.กองหน้า 2.แม่ทัพ และ 3.กองหลัง กองหน้านั้นประกอบไปด้วยเครื่องประกอบจังหวะ คือ ซิมปอ โซวล้อ ล้อ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก ลำดับต่อมาเป็นแม่ทัพ คือ กลอง ส่วนกองหลังประกอบไปด้วยเครื่องดำเนินทำนอง คือ ขลุ่ยจีน และ ปี่จีน (นายธาตรี พนาวิทยานุศร. 2555) การจัดรูปแบบวงดนตรีแสดงเป็นแผนผังได้ดังนี้


จำนวน
1 คน
จำนวน
1 คน
จำนวน 6 คน
ขึ้นไป
จำนวน 6 คน
ขึ้นไป
จำนวน
3 คน
จำนวน
3 คน
จำนวน
3 คน
จำนวน
3 คน
จำนวน 1 คน
ทั้งสองอย่างรวมกัน
มีจำนวนไม่แน่นอน
แต่ขลุ่ยจะมีจำนวนมากกว่า

สัญลักษณ์ต่างๆที่ใช้แทนเครื่องดนตรี ตามแผนผังประกอบ โดยผู้วิจัยเป็นผู้กำหนดเอง รายละเอียดมีดังนี้


สัญลักษณ์แทน เครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า โซวล้อ


สัญลักษณ์แทน เครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า ซิมปอ

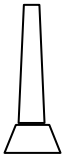

สัญลักษณ์แทน เครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า ล้อ


สัญลักษณ์แทน เครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า ฉาบใหญ่


สัญลักษณ์แทน เครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า ฉาบเล็ก


สัญลักษณ์แทน เครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า กลอง


สัญลักษณ์แทน เครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า ขลุ่ย


สัญลักษณ์แทน เครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า ปี่

1.7 ลำดับขั้นตอนการแสดง

การแสดงของวงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวจะแบ่งออกเป็นสองช่วงเวลา คือ 1.การแสดงหน้าศาลเจ้าเวลากลางคืน 2.การแห่ขบวนวงดนตรีตอนเช้า ซึ่งทั้งสองช่วงเวลานั้นจะมีความเหมือนและความแตกต่างกันของบทเพลงที่ใช้ ในเวลากลางคืนจะบรรเลงบทเพลงจีนทั่วไป เพลงจีนสากล และมีบทเพลงเฉพาะที่ใช้บรรเลงหน้าศาลเจ้าเท่านั้นก็คือ บทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) ส่วนในเวลาแห่ขบวนวงดนตรีตอนเช้า จะใช้บทเพลงจีนทั่วไป และเพลงจีนสากล ซึ่งจะไม่มีบทเพลงเฉพาะ รายละเอียดมีดังนี้

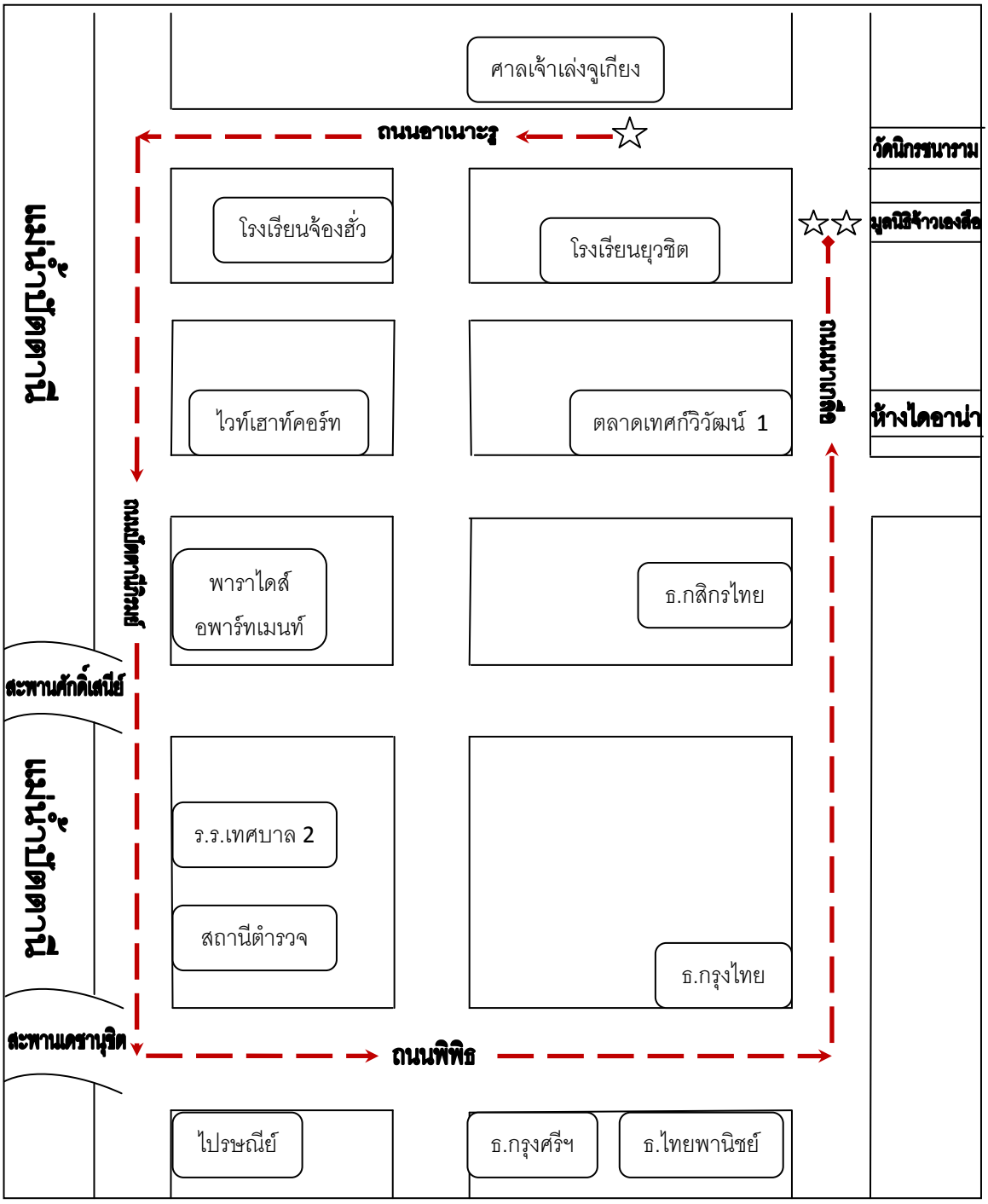
1.7.1 การแสดงหน้าศาลเจ้าเวลากลางคืน

วงดนตรีจะเคลื่อนขบวนจากสถานที่ฝึกซ้อมในเวลาประมาณ 18.45 น. ซึ่งเป็นเวลาที่จะเข้าไปถึงบริเวณหน้าศาลเจ้าได้ทันเวลา เนื่องจากภายในงานมีประชาชนที่เข้ามาเที่ยวชมงานเป็นจำนวนมากดังนั้นจึงจำเป็นที่จะต้องใช้เวลาในการเคลื่อนขบวน ในการเคลื่อนขบวนนั้นไม่ได้มีการบรรเลงเพลง แต่จะเดินแถวเป็นระเบียบเรียบร้อยเพื่อเข้าไปยังบริเวณหน้าศาลเจ้า เมื่อถึงบริเวณที่แสดง เวลาประมาณ 19.00 น. เริ่มจัดขบวนตามแผนผังภาพประกอบที่ระบุไว้ข้างต้น โดยจะมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย คือ เครื่องดนตรีประเภท ล้อ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก ทั้งสองฝั่งจะหันหน้าเข้าหากัน ส่วนเครื่องอื่นๆจะหันหน้าไปทางศาลเจ้าทั้งหมด เมื่อจัดรูปแบบวงเสร็จเรียบร้อย จากนั้นจะมีบุคคลที่เป็นตัวแทนของวง 1 ท่านจุดธูปเพื่อไหว้องค์พระที่อยู่ภายในศาลเจ้า ผู้แทนวงนั้นจะเป็นผู้อาวุโสที่มาช่วยบรรเลง หรือ หัวหน้าวงก็ได้ เมื่อไหว้เสร็จ ก็เริ่มบรรเลง บทเพลงที่เริ่มเล่นจะเป็นบทเพลงจีนทั่วไป ซึ่งบรรยายถึงชีวิตประจำวันของชาวจีน รวมแล้วทั้งหมดประมาณ 3 – 4 เพลง (บทเพลงในส่วนนี้ผู้วิจัยไม่ได้นำมาประกอบการศึกษา จะไม่ขอนำเสนอประกอบการอธิบาย) หลังจากที่บรรเลงบทเพลงทั่วไปจบ ก็จะเริ่มบรรเลงบทเพลงเฉพาะเพื่อเป็นการอัญเชิญ สรรเสริญ อวยพร ตามธรรมเนียมปฏิบัติเป็นประจำทุกปีในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว นั่นคือบทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) ซึ่งเป็นบทเพลงชุดที่บรรเลงต่อเนื่องรวมระยะเวลาความยาวของเพลงทั้งหมด ประมาณ 17 นาที

1.7.2 การแห่ขบวนวงดนตรีตอนเช้า

หลังจากที่วงดนตรีได้บรรเลงบทเพลงเฉพาะประกอบในพิธีไปแล้วนั้น ช่วงเวลาประมาณ 20.00 น. เป็นต้นไป จะยังเปิดให้ผู้คนเข้าไปกราบไหว้ภายในศาลเจ้า แต่เมื่อถึงเวลาประมาณเที่ยงคืน ซึ่งเริ่มเข้าสู่วันใหม่ ทางศาลเจ้าห้ามไม่ให้บุคคลที่ไม่เกี่ยวข้องหรือประชาชนทั่วไปเข้าไปภายใน นอกจากผู้ที่ทำพิธีของศาลเจ้าเท่านั้นจะเข้าไปได้ จากนั้นก็จะมีการทำพิธีภายในศาลเจ้าโดยตลอด มีการจัดเตรียมเกี้ยวขององค์พระต่างๆ ตีกลอง ตีระฆังประกอบการทำพิธี โดยไม่มีการหยุดจนกว่าจะถึงเวลาปล่อยขบวนเกี้ยวขององค์พระออกจากศาลเจ้า พิธีนี้อยู่ในช่วงเวลา 00.00 – 05.00 น. ในส่วนวงดนตรีนั้นจะไม่ได้ร่วมในพิธี แต่ทางวงดนตรีจะนัดหมายเพื่อเตรียมตัวในสถานที่ฝึกซ้อมโดยพร้อมเพรียงกันในเวลาประมาณ 05.30 น. เมื่อนักดนตรีพร้อมก็จะเคลื่อนขบวนไปยังบริเวณหน้าศาลเจ้าเล่งจูเกียง เพื่อไปให้ถึงหน้าศาลเจ้าเวลา 06.00 น.หลังจากองค์พระได้ออกจากศาลเจ้าไปแล้วประมาณ 1 ชั่วโมง ในตอนนี้ขบวนเกี้ยวองค์พระต่างๆได้ทยอยเดินไปตามเส้นทางเพื่อมุ่งหน้าไปยังเชิงสะพานเดชานุชิตที่ข้ามแม่น้ำปัตตานีเพื่อทำพิธีลุยน้ำ ส่วนวงดนตรีจะเริ่มแห่ขบวนจากหน้าศาลเจ้าช้ากว่าขบวนเกี้ยวองค์พระอยู่ประมาณ 1 ชั่วโมง การแห่ขบวนตามหลังองค์พระไปตลอดเส้นทางจะไม่เน้นระยะห่าง จะใกล้หรือไกลกันแค่ไหนก็ได้ เนื่องจากการแห่ขบวนวงดนตรีจะเหมือนกับการตีฆ้องร้องเป่า โดยมีจุดประสงค์เพื่อป่าวประกาศให้ชาวบ้านได้ทราบว่ามีการเฉลิมฉลองงานสมโภชเจ้าแม่

ลิ้มกอเหนี่ยวประจำปีโดยทั่วกัน ระยะเวลาการเดินขบวนแห่ของวงดนตรีตั้งแต่เวลาประมาณ 06.00 – 10.00 น. รวมแล้วประมาณ 4 ชั่วโมง แต่เส้นทางที่ขบวนแห่เดินไปนั้นจะต้องตามรอยเส้นทางองค์พระไปทางเดียวกัน จะออกนอกเส้นทางไม่ได้ แสดงเป็นแผนผังการแห่ขบวนวงดนตรีได้ดังนี้



☆ สัญลักษณ์ที่ใช้แทนจุดเริ่มต้นของขบวนแห่วงดนตรี

☆☆ สัญลักษณ์ที่ใช้แทนจุดสิ้นสุดของขบวนแห่วงดนตรี



ภาพประกอบ 54 ผู้วิจัยกำลังบันทึกภาพ วงดนตรีบรรเลงหน้าศาลเจ้าเล่งจูเกียง



ภาพประกอบ 55 ภาพนักดนตรีเป่าขลุ่ยและปี่ โดยมีผู้ชมล้อมรอบวงดนตรี

1.8 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

วงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว เป็นวงดนตรีที่ใช้ในงานประเพณีต่างๆที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อของชาวจีน เช่น งานสมโภชเทพเจ้าในท้องถิ่นที่ตนเองนับถือ งานตรุษจีน งานกินเจ งานศพ งานที่สำคัญที่จะต้องเล่นเป็นประจำทุกปีและขาดไม่ได้นั่นคือ งานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว เนื่องจากเป็นวงที่ก่อตั้งขึ้นจากคนในท้องถิ่นดั้งเดิม สืบทอดกันมาเป็นเวลานาน จนทำให้ผู้คนทั่วไปจดจำได้ว่าเมื่อถึงงานประจำปีนี้ ก็จำเป็นที่จะต้องมีวงดนตรีจีนมาบรรเลงในช่วงเวลาที่กำหนดทั้งในช่วงเวลากลางคืน และเวลาแห่ขบวนในตอนเช้า ส่วนงานอื่นๆที่ทางวงได้รับเชิญไปเล่นนั้นก็ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและความพร้อมของวงในการรวมตัวนักดนตรี แต่โดยส่วนใหญ่แล้วนักดนตรีที่อาศัยอยู่ในจังหวัดปัตตานีและไม่ได้ไปเรียนหรือทำงานต่างจังหวัดก็จะสามารถเรียกรวมตัวกันได้ งานอื่นๆ ที่ได้รับเชิญไปแสดงในต่างจังหวัดเช่น งานสมโภชศาลเจ้าจังหวัดยะลา งานสมโภชศาลเจ้าจังหวัดนราธิวาส งานประเพณีถือศีลกินเจจังหวัดตรัง งานประเพณีถือศีลกินเจจังหวัดชลบุรี (นายพรกุล นวพรนิมิต; และนายอนุชิต เลิศตระการสกุล. 2555)

1.9 สภาพวงดนตรีในปัจจุบัน

ในปัจจุบัน วงดนตรีจีนวงนี้ใช้ชื่อว่า “คณะมโหรีจีน ลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จังหวัดปัตตานี” มีสมาชิกทั้งหมดประมาณ 50 คน ในจำนวนนี้มีนักดนตรีที่บริหารจัดการวงจำนวน 5 คน แบ่งเป็น หัวหน้าวง 2 คน ที่ปรึกษาวง 1 คน เลขาฯ 2 คน การแสดงในงานต่างๆ บางครั้งจะมีผู้อาวุโสซึ่งมีความเชี่ยวชาญในด้านดนตรีจีนจากจังหวัดใกล้เคียงมาร่วมบรรเลงในวง โดยเฉพาะงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ก็จะมีบุคคลเหล่านี้มาร่วมบรรเลงกับทางวงด้วย นักดนตรีทุกคนนั้น จะมีอาชีพที่แตกต่างหลากหลายกันไป เช่น นักเรียน นักศึกษา ค้าขาย และพนักงานบริษัท การเป็นสมาชิกในวงดนตรีจีนนั้น ไม่ได้ยึดเป็นอาชีพหลัก แต่เป็นงานอดิเรก ที่มีความชอบส่วนตัว และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเป็นคนท้องถิ่นที่อาศัยอยู่ในจังหวัดปัตตานีมาตั้งแต่เกิดหรืออยู่มาเป็นเวลานานก็ยิ่งทำให้ได้รู้ ได้เห็น และได้ซึมซับดนตรีจีนที่อยู่ในงานประเพณีนี้มาเป็นเวลานาน การบริหารจัดการวง พอจะแบ่งเป็นด้านต่างๆ ได้ดังนี้

1.9.1 ด้านการรับสมัครนักดนตรี การรับสมัครนักดนตรีจะรับตั้งแต่อายุ 9 ขวบขึ้นไป หรืออายุมากกว่านี้ก็ได้ แต่ส่วนใหญ่คนที่มาสมัครใหม่ก็จะอยู่ในวัยนักเรียน นักศึกษาเท่านั้น ช่วงเวลาในการรับสมัครอยู่ในช่วงก่อนถึงงานประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวประมาณ 1 เดือน มีการประชาสัมพันธ์เกิดขึ้นจากการบอกต่อ บอกญาติพี่น้อง บอกลูกหลาน บอกเพื่อน ที่สนใจมาเป็นนักดนตรีในวงดนตรีจีน ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นเด็กในท้องถิ่นจังหวัดปัตตานีทั้งหมด

1.9.2 ด้านการเรียนรู้ฝึกฝน เมื่อรับสมัครนักดนตรีเข้ามาแล้ว จะดูว่านักดนตรีอยู่ในวัยไหน และลักษณะรูปร่างเล็ก หรือ รูปร่างใหญ่ เพราะจะได้คัดเลือกให้เล่นเครื่องดนตรีที่เหมาะสม ใน

การเริ่มเล่นนั้น ทุกคนจะต้องเริ่มจากการเล่นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะด้วยกันทั้งสิ้น คนที่รูปร่างเล็กก็จะต้องเล่นฉาบเล็ก หรือ ฉาบใหญ่ ส่วนคนที่รูปร่างใหญ่ก็จะเล่นล้อ แต่เครื่องประกอบจังหวะ ซิมปอ และโซวล้อนั้น จะต้องเป็นนักดนตรีที่มีประสบการณ์ในวงพอสมควรจึงจะเล่นได้ การฝึกเครื่องดนตรีประกอบจังหวะนั้น จะให้นักดนตรีเรียนรู้และจดจำด้วยตนเองมากกว่าการสอน นักดนตรีที่มีประสบการณ์เล่นเครื่องประกอบจังหวะเป็นระยะเวลาพอสมควร ประมาณ 3 – 4 ปีขึ้นไปแล้วก็จะได้ฝึกฝนเครื่องดนตรีดำเนินทำนองคือ ขลุ่ย แต่ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับความชอบส่วนตัวของนักดนตรีเอง และความเห็นชอบจากหัวหน้าวงด้วย

1.9.3 ด้านการเตรียมงาน (จะกล่าวถึงในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวเป็นหลัก) เมื่อถึงช่วงเวลา 1 เดือนก่อนถึงวันงาน จะมีการรับสมัครนักดนตรีใหม่ และนัดหมายนักดนตรีเก่าเพื่อมาฝึกซ้อมและรวมวง โดยใช้สถานที่ฝึกซ้อมในมูลนิธิจ้าวเองสือ ถนนนาเกลือ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ช่วงเวลาในการซ้อม 18.00 – 20.00 น. เมื่อซ้อมเสร็จทางวงดนตรีจะมีค่าตอบแทนให้กับนักดนตรีประมาณ 30 บาทขึ้นไป รวมทั้งเลี้ยงอาหารเย็นแบบง่ายๆ เช่น ข้าวต้ม ทางวงจะได้รับการสนับสนุนเสื้อที่ใช้สวมใส่ในการแสดงจากทางร้านค้าของชาวจีนในจังหวัดปัตตานี และได้รับเงินสนับสนุนเพื่อเป็นค่าตอบแทนสำหรับการแสดงในงานประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวจากทางศาลเจ้าเล่งจูเกียง (ไม่เปิดเผย) ส่วนงานอื่นๆ จะได้รับการสนับสนุนและว่าจ้างจากทางเจ้าภาพที่เชิญไปแสดง

2. ศึกษาบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว

บทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ชื่อชุดบทเพลงว่า จับเซียงฮ่อสิ่ว เป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในช่วงกลางคืนก่อนทำพิธีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวในเช้าวันรุ่งขึ้น การบรรเลงบทเพลงจะจัดวงดนตรีบรรเลงบริเวณหน้าศาลเจ้า เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบไปด้วย ขลุ่ย ปี่ ใช้บรรเลงทำนองเพลง กลอง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ล้อ ซิมปอ ใช้ตีประกอบจังหวะ การบรรเลงบทเพลงจะมีความต่อเนื่องตั้งแต่เริ่มต้นจนจบ โดยเริ่มจากชุดจังหวะก่อนบทเพลง ซึ่งจะแสดงรายละเอียดในหัวข้อลักษณะจังหวะของเครื่องตี รวมระยะเวลาทั้งหมดประมาณ 20 นาที ลำดับบทเพลง มีรายละเอียด ดังนี้

1 เพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)	เรียกว่า เซียน 1
2 เพลงชิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)	เรียกว่า เซียน 2
3 เพลงเซียงกอ ตอนที่ 1	
เพลงเซียงกอ ตอนที่ 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ)	เรียกว่า เซียน 3
4 เพลงโกวมุ่ยจิ้ว	
เพลง เชงกังเอ้ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ)	เรียกว่า เซียน 4
5 เพลงซางเล่าตุ้ยซื้อ	เรียกว่า เซียน 5
6 เพลงเซงจุ้ยเหลง	เรียกว่า เซียน 6
7 เพลงกังยี่จุ้ย	เรียกว่า เซียน 7
8 เพลงหง่างยี้เลาะ	
เพลงเชงกังเอ้ง	เรียกว่า เซียน 8
9 เพลงเจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว)	เรียกว่า เซียน 9
10 ป๊วยเซี่ย	เรียกว่า เซียน 10

1. เพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)



1.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

1.1.1 ความหมายของบทเพลง

เพลงบุ่งเตียมกัง เป็นเพลงลำดับแรกจากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นขั้นตอนแรกของการอวยพรให้กับเหล่าเทพเจ้าที่อยู่บนสวรรค์ชั้นสูงสุดและบรรยายเกี่ยวกับองค์ความรู้ต่างๆของเหล่าเซียนและเทพเจ้าทั้งหลายบนสรวงสวรรค์ (จากคำสัมภาษณ์)

1.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) 3 แบบ คือ 2/4 1/4 และไม่มีอัตราจังหวะ เป็นรูปแบบเพลง 2 ท่อน (A B) ท่อน A ทำนองเพลงจะดำเนินไปพร้อมกับการตีขอบกลอง เริ่มจากจังหวะที่สม่ำเสมอและค่อยๆช้าลงในช่วงท้ายของแต่ละห้องเพลง การแบ่งห้องเพลงขึ้นอยู่กับทำนอง ซึ่งจำนวนตัวโน้ตในแต่ละห้องไม่เท่ากันไม่สามารถระบุอัตราจังหวะได้ มีการบรรเลงสลับกันระหว่างทำนองเพลงและจังหวะของเครื่องตีแต่ละวรรคเพลง ท่อน B (ซาปั้งชวยโก้ว) เป็นท่อนเพลงเร็ว มีการบรรเลงซ้ำ 2 รอบ แต่ลักษณะจังหวะของเครื่องตีในรอบที่ 2 มีการบรรเลงแตกต่างจากในรอบที่ 1 เป็นท่อนเพลงที่บอกให้รู้ว่า มีการเปลี่ยนจังหวะและทำนองในเพลงถัดไป รวมจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 37 ห้อง

1.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

1.2.1 บันไดเสียง (Scale)





จากภาพ ในท่อน A และท่อน B กลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ D จำนวน 3 ครั้ง ในห้อง A:6 , B:8 , B:17 เสียง Ab จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ B:12 (สี่เหลี่ยม) จะสังเกตว่า โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง แนวทำนองจะเน้นหนักไปในด้านบันไดเสียง Pentatonic อีกจุดหนึ่งที่สังเกตได้คือ โน้ตที่จบเพลงเป็นเสียง Eb (วงกลม) เปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง Pentatonic ได้ดังนี้

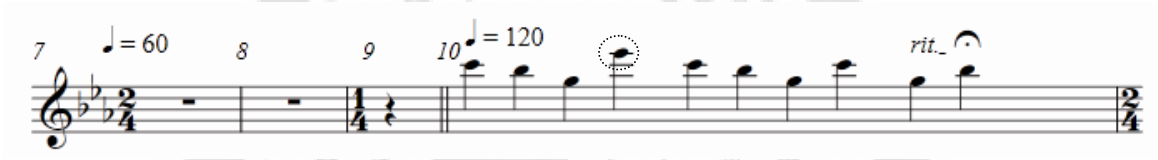
ลำดับ	1	2	3	4	5
เสียง	Eb	F	G	Bb	C
ระยะห่าง	1 เสียง	1 เสียง	(1½ เสียง)	1 เสียง	

ซึ่งมีโครงสร้างมาจากบันไดเสียง Eb Major ตามตารางข้างล่างนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	Eb	F	G	Ab	Bb	C	D	Eb
ระยะห่าง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง		1 เสียง	½ เสียง

สรุปได้ว่า โน้ตเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) จัดอยู่ในบันไดเสียง Eb Major Pentatonic

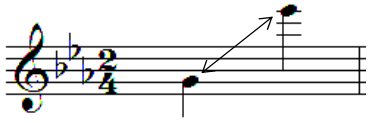
1.2.2 ช่วงเสียง (Range)



จากภาพ เสียงสูงสุดในบทเพลงท่อน A คือ โน้ต Eb ในห้อง A:10



จากภาพ เสียงต่ำที่สุดในบทเพลงท่อน B คือ โน้ต G ในห้อง B:6 , B:9 , B:15 , B:18 และเสียงสูงสุดในบทเพลงท่อน B คือ โน้ต Eb ในห้อง B:12



ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง G – Eb (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 13 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 6 ไมเนอร์ ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลง บุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งซวยโก้ว (แบบปกติ) มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 13 ไมเนอร์ หรือ 6 ไมเนอร์ แสดงระยะห่างเปรียบเทียบเสียงได้ดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	C	D	E	F	G	A	B	C
ระยะห่าง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	

จากตารางด้านบน คือ ระยะห่างของเสียงตามโครงสร้างบันไดเสียง C Major จะเห็นได้ว่า จากโน้ต C – A ตามวงเล็บ เป็นคู่ 6 เมเจอร์ ระยะห่างเสียงเท่ากับ 4½ เสียง

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	Eb	F	G	Ab	Bb	C	D	Eb
ระยะห่าง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	

จากตารางด้านบน คือ ระยะห่างของเสียงตามโครงสร้างบันไดเสียง Eb Major จะเห็นได้ว่า จากโน้ต G – Eb ตามวงเล็บ เป็นคู่ 6 ที่มีระยะห่างของเสียงลดลงครึ่งเสียงเท่ากับ 4 เสียง ซึ่งน้อยกว่าคู่ 6 เมเจอร์ ครึ่งเสียง ทำให้สรุปได้ว่าช่วงเสียง(Range) ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 6 ไมเนอร์

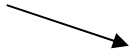
1.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น จากทั้งสองท่อนเพลงรวมทั้งหมด 41 ครั้ง ท่อน A จำนวน 13 ครั้ง ท่อน B จำนวน 28 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

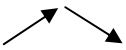
รูปแบบ	1a	1b	1c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง	เสียงคงที่ – คงที่
ระยะเสียง			

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 8 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:2 , A:6 (2 ครั้ง) , A:10 (2 ครั้ง) , A:14 , A:15 , A:17 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง ห้อง B:2 , B:12 , B:13 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 11 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:6 , A:16 ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:2 , B:3 , B:[6 – 7] , B:[15 – 16] รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 6 ครั้ง

รูปแบบ 1c ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[1 - 2] ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:10 รวมรูปแบบ 1c ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 4 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c	2d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง				

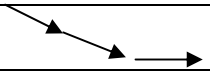
รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:6 ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[3 – 4] , B:9 , B:18 , B:[19 – 20] รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:4 , B:10 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 2c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[8 – 9] , B:[17 – 18] รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 2d ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:7 , B:11 , B:16 รวมรูปแบบ 2d ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

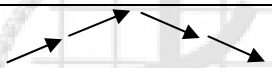
รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – คงที่
ระยะเสียง		

รูปแบบ 3a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:6 , B:15 รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[4 – 5] , B:[13 – 14] รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ – ต่ำ
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4c	
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ - ต่ำ - ต่ำ	
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[5 – 6] , B:[14 – 15] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 4b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[7 – 8] , B:[16 – 17] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 4c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[12 – 13] รวมรูปแบบ 4c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด41 ครั้ง ท่อนบทเพลง A 13 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 28 ครั้ง

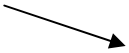
- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)





จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น จากทั้งสองท่อนเพลงรวมทั้งหมด 43 ครั้ง ท่อน A จำนวน 14 ครั้ง ท่อน B จำนวน 29 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

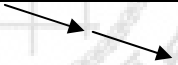
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ ในกรณีที่มีรูปแบบพิเศษเกิดขึ้นจะเพิ่มเครื่องหมาย (*) และอธิบายประกอบ รายละเอียด ดังนี้

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:6 . A:14 , A:15 ในท่อน B จำนวน 10 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:4 , B:5 , B:6 , B:10 , B:12 (2 ครั้ง) , B:13 , B:14 , B:15 , B:20 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 13 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:2 . A:6* (2 ครั้ง) , A:[16 – 17] ในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:7 , B:[9 – 10] , B:11 , B:13 , B:16 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 9 ครั้ง ในห้องที่มีเครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 (ลูกศรชี้)

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

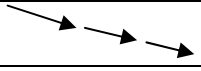
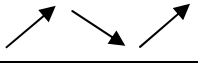
รูปแบบ	2a	2b	2c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง			

รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:6 . A:17 ในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:6 , B:9 , B:11 , B:15 , B:18 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 7 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:6 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 2c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:2 , B:3 , B:4 , B:7 , B:16 รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

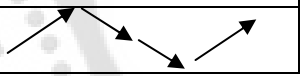
รูปแบบ	3a	3b	3c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ – ต่ำ - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงต่ำ – สูง - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง			

รูปแบบ 3a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:6* ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง เครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในรูปแบบของอาร์เปโจ (Arpeggio) เกิดขึ้นจำนวน 1 ครั้ง (ภายในวงกลม)

รูปแบบ 3b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:10 ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:8 , B:17 รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 3c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[18 – 19] รวมรูปแบบ 3c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง	เสียงต่ำ – สูง - ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:10 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 4b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[2 – 3] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 43 ครั้ง แบ่งเป็น ท่อนบทเพลง A 14 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 29 ครั้ง ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) แต่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 และเมื่อพิจารณาขั้นคู่แล้ว ส่วนมากเป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อม ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อมเป็นส่วนมาก และเกิดขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนน้อย ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ และไม่เกิดเสียงที่กระด้างมากเกินไป

1.2.4 ทิศทาง

- ทิศทางขึ้น



จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางขึ้น ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:[16 – 17] ในท่อน B จำนวน 7 ครั้ง ห้อง B:2 , B:3 , B:7 , B:[10 – 11] , B:16 , B:[18 – 19] , B:[19 – 20] รวมทิศทางขึ้นทั้งหมด 8 ครั้ง

- ทิศทางลง



จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางลง ในท่อน A จำนวน 5 ครั้ง ห้อง A:1 , A:2 , A:10 , A:14 , A:15 ในท่อน B จำนวน 7 ครั้ง ห้อง B:[4 – 5] , B:[5 – 7] , B:[8 – 9] , B:[12 – 13] , B:[13 – 14] , B:[14 – 16] , B:[17 – 18] รวมทิศทางลงทั้งหมด 12 ครั้ง

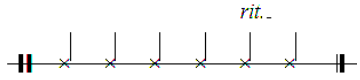
- ทิศทางคงที่

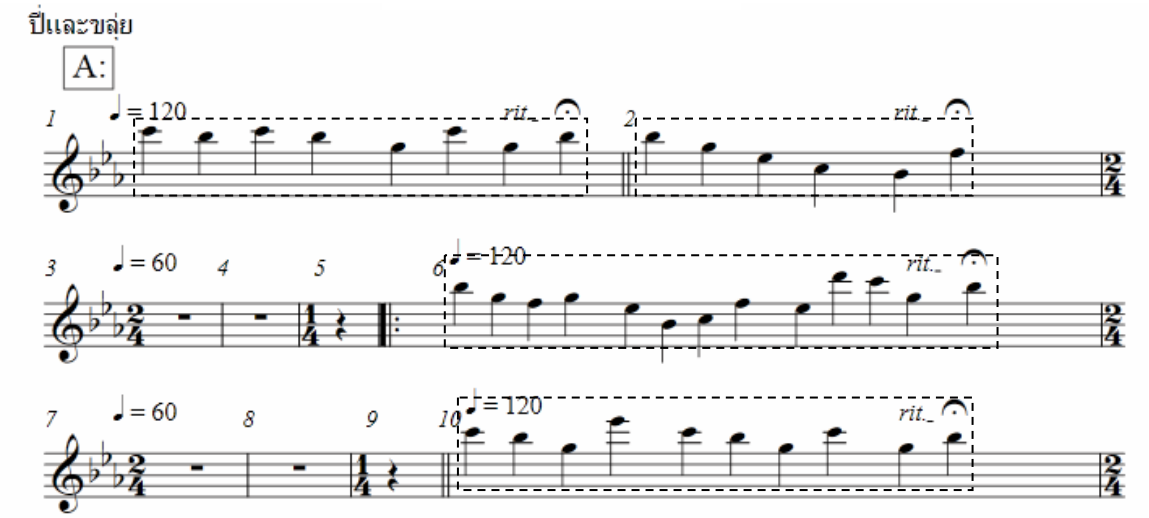


จากภาพ ลักษณะของทิศทางคงที่ จะเริ่มต้นเคลื่อนที่จากโน้ตตัวแรกของทำนองแล้วไปจบที่โน้ตตัวสุดท้ายของทำนองซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกัน ถึงแม้ช่วงกลางท่อนอาจจะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลง แต่สุดท้ายจะจบลงด้วยตัวโน้ตตำแหน่งเดิม จะเห็นได้ว่าไม่ปรากฏทำนองเพลงทิศทางคงที่ ในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:[9 – 10] รวมทิศทางคงที่ทั้งหมด 1 ครั้ง

1.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

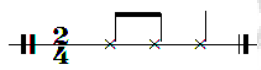
รูปแบบที่ 1

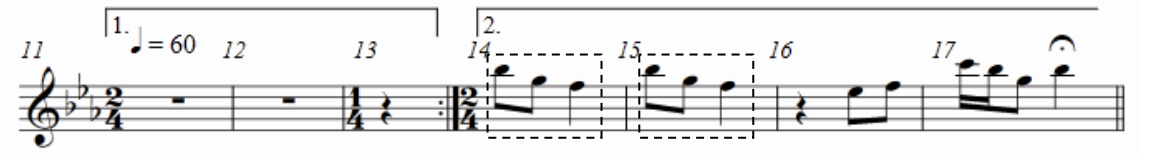




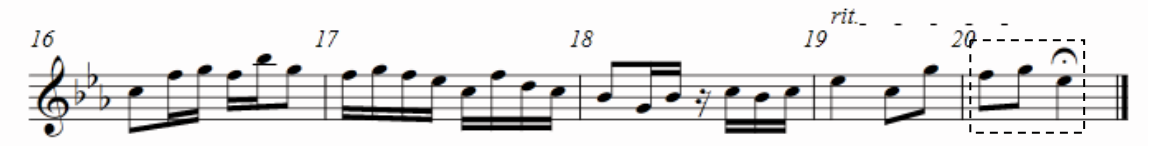
จากภาพ รูปแบบที่ 1 ไม่ระบุอัตราจังหวะ มีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำ ตัวละ 1 จังหวะ ซึ่งจำนวนตัวโน้ตในการบรรเลงขึ้นอยู่กับทำนองว่ามีความสั้นยาวแค่ไหน โดยมีสัญลักษณ์ (*rit.*.) บรรเลงค่อยๆช้าลงในสองตัวโน้ตสุดท้าย บอกให้รู้ว่าใกล้จะจบทำนองเพลง แล้วขึ้นห้องเพลงใหม่ จะเห็นได้ว่าปรากฏในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง ห้อง A:1 , A:2 , A:6 , A:10 แต่ไม่ปรากฏ ในท่อน B รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 4 ครั้ง

รูปแบบที่ 2

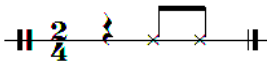


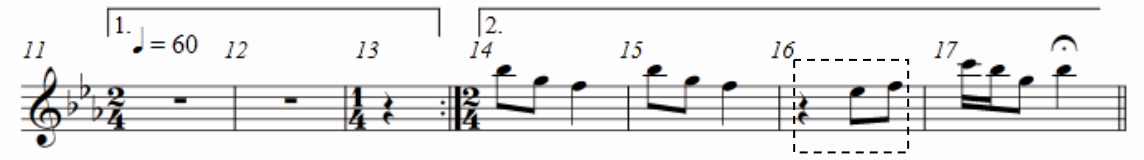


จากภาพ รูปแบบที่ 2 ระบุอัตราจังหวะ 2/4 สามารถแบ่งห้องเพลงได้ ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:14 , A:15 แต่ไม่ปรากฏ ในท่อน B รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

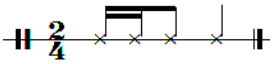


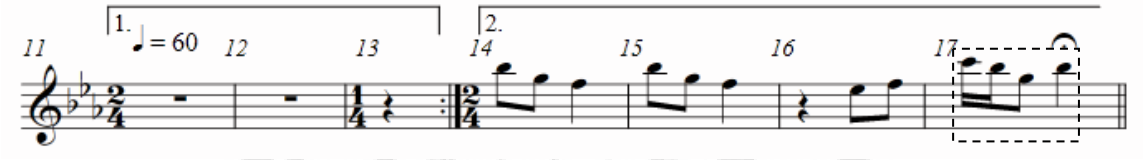
จากภาพ รูปแบบที่ 2 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:20 รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 



จากภาพ รูปแบบที่ 3 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:16 แต่ไม่ปรากฏ ในท่อน B รวมรูปแบบที่ 3 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 

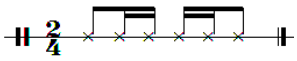


จากภาพ รูปแบบที่ 4 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:17 แต่ไม่ปรากฏ ในท่อน B รวมรูปแบบที่ 4 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 

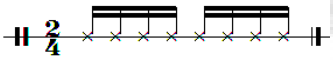


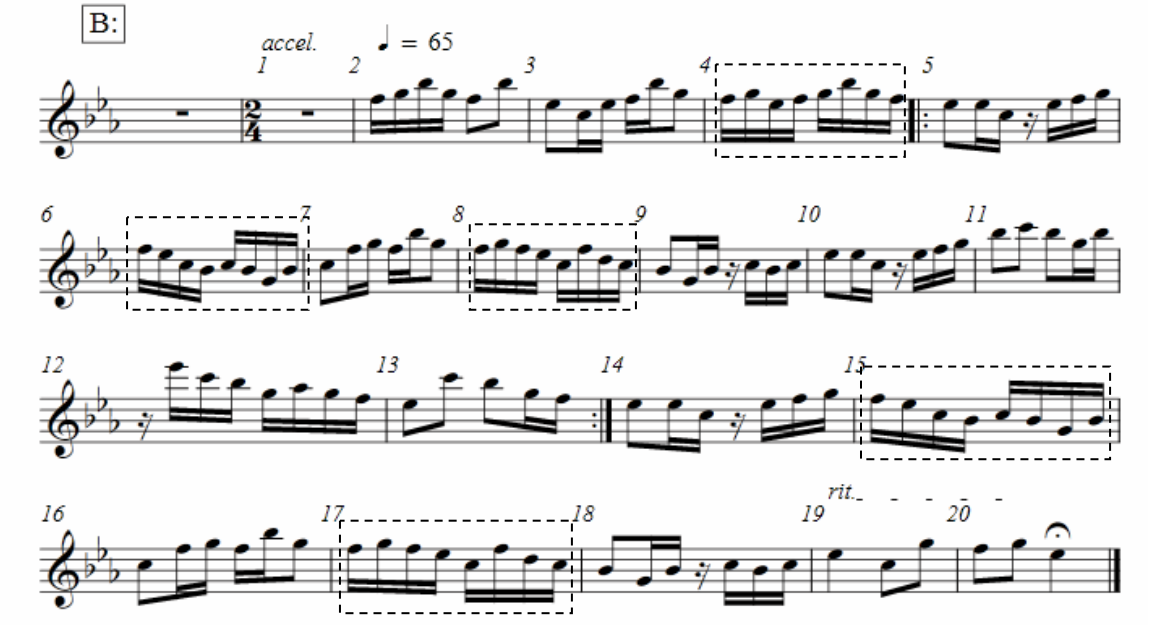
จากภาพ รูปแบบที่ 5 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:2 รวมรูปแบบที่ 5 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 6 

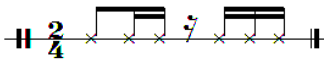


จากภาพ รูปแบบที่ 6 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง ห้อง B:3 , B:7 , B:16 รวมรูปแบบที่ 6 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 7 

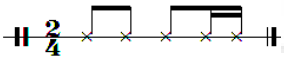


จากภาพ รูปแบบที่ 7 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง ห้อง B:4 , B:6 , B:8 , B:15 , B:17 รวมรูปแบบที่ 7 ทั้งหมดจำนวน 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 8 

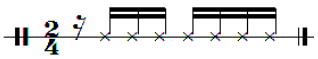


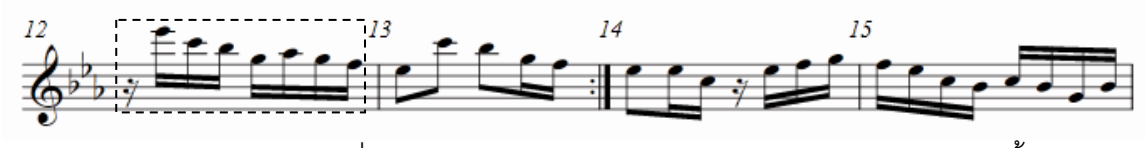
จากภาพ รูปแบบที่ 8 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง ห้อง B:5 , B:9 , B:10 , B:14 , B:18 รวมรูปแบบที่ 8 ทั้งหมดจำนวน 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 9 



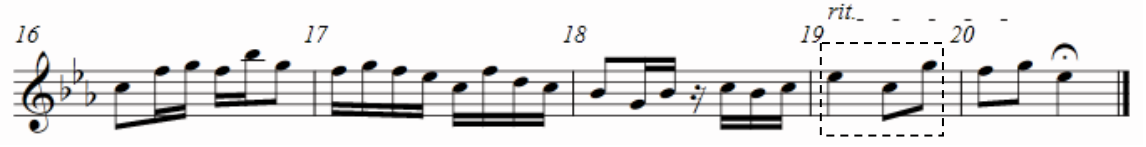
จากภาพ รูปแบบที่ 9 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:13 รวมรูปแบบที่ 9 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 10 



จากภาพ รูปแบบที่ 10 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:12 รวมรูปแบบที่ 10 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 11 



จากภาพ รูปแบบที่ 11 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:19 รวมรูปแบบที่ 11 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

สรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 11 รูปแบบ

2. เพลงซิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งซวยโก้ว (แบบปกติ)





2.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

2.1.1 ความหมายของบทเพลง

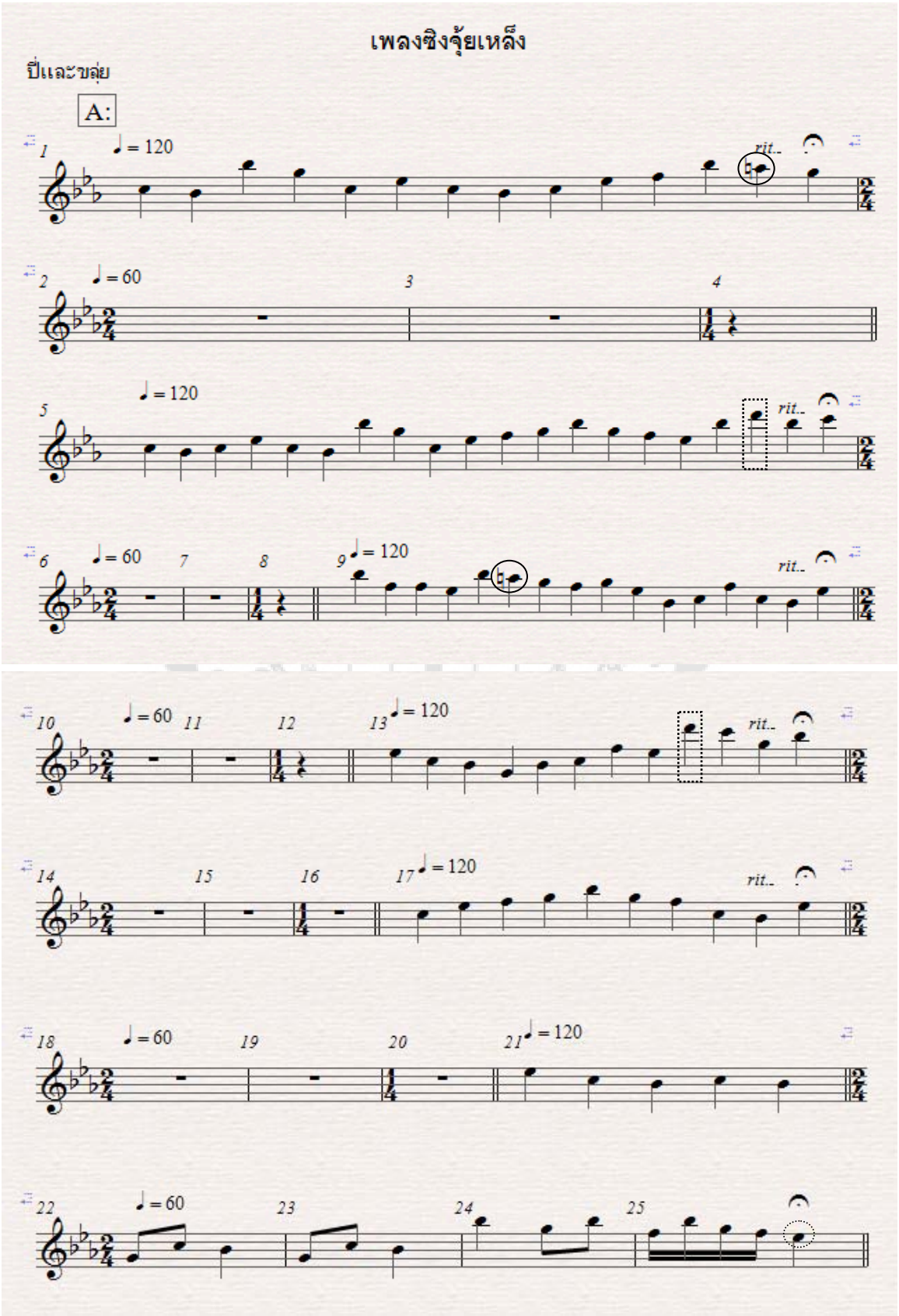
เพลงชิงจุ้ยเหล็ง เป็นเพลงลำดับที่สองจากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นขั้นตอนที่สองของการอวยพรให้กับเหล่าเทพเจ้าที่อยู่บนสวรรค์ชั้นสูงสุดและบรรยายเกี่ยวกับคำสั่งต่างๆของเหล่าเซียนและเทพเจ้าทั้งหลายบนสรวงสวรรค์ (จากคำสัมภาษณ์)

2.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) 3 แบบ คือ 2/4 1/4 และไม่มีอัตราจังหวะ เป็นรูปแบบเพลง 2 ท่อน (A B) ท่อน A ทำนองเพลงจะดำเนินไปพร้อมกับการตีขอบกลอง เริ่มจากจังหวะที่สม่ำเสมอและค่อยๆช้าลงในช่วงท้ายของแต่ละห้องเพลง การแบ่งห้องเพลงขึ้นอยู่กับทำนอง ซึ่งจำนวนตัวโน้ตในแต่ละห้องไม่เท่ากัน ไม่สามารถระบุอัตราจังหวะได้ มีการบรรเลงสลับกันระหว่างทำนองเพลงและจังหวะของเครื่องตีแต่ละวรรคเพลง ท่อน B (ซาปั้งชวยโก้ว) เป็นท่อนเพลงเร็ว มีการบรรเลงซ้ำ 2 รอบ แต่ลักษณะจังหวะของเครื่องตีในรอบที่ 2 มีการบรรเลงแตกต่างจากในรอบที่ 1 เป็นท่อนเพลงที่บอกให้รู้ว่า มีการเปลี่ยนจังหวะและทำนองในเพลงถัดไป รวมจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 45 ห้อง

2.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.2.1 บันไดเสียง (Scale)





จากภาพ ในท่อน A และท่อน B กลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ D จำนวน 4 ครั้ง ในห้อง A:5 , A:13 , B:8 , B:17 เสียง Ab จำนวน 1 ครั้ง ในห้อง B:12 (สี่เหลี่ยม) ปรากฏเสียง A (โน้ตนอกบันไดเสียง)จำนวน 2 ครั้ง ในห้อง A:1 , A:9 (วงกลมทึบ) จะสังเกตว่า โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง แนวทำนองจะเน้นหนักไปในด้านบันไดเสียง Pentatonic อีกจุดหนึ่งที่สังเกตได้คือ โน้ตที่จบเพลงทั้งท่อน A และ B เป็นเสียง Eb (วงกลม) ตารางเปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง Pentatonic [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)]

สรุปได้ว่า โน้ตเพลงซิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) จัดอยู่ในบันไดเสียง Eb Major Pentatonic

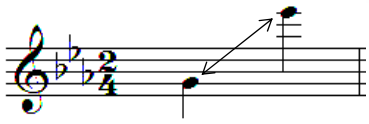
2.2.2 ช่วงเสียง (Range)



จากภาพ เสียงต่ำสุดในบทเพลงท่อน A คือ โน้ต G ในห้อง A:13 , A:22 , A:23



จากภาพ เสียงต่ำที่สุดในบทเพลงท่อน B คือ โน้ต G ในห้อง B:6 , B:9 , B:15 , B:18 และเสียงสูงสุดในบทเพลงท่อน B คือ โน้ต Eb ในห้อง B:12



ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง G – Eb (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 13 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 6 ไมเนอร์ ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลง ซิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 13 ไมเนอร์ หรือ 6 ไมเนอร์ ตารางระยะห่างเปรียบเทียบเสียง [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)] ทำให้สรุปได้ว่าช่วงเสียง(Range) ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 6 ไมเนอร์

2.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

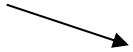
- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

เนื่องจากทำนองเพลงท่อน B เหมือนกับบทเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) [ใช้ดูประกอบ] ดังนั้น ผู้วิจัยจึงศึกษาเฉพาะรูปแบบท่อน A ที่มีความแตกต่างเท่านั้น แต่ตอนสรุปจะนำรูปแบบในท่อน B มารวมไว้ด้วย



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น จากทั้งสองท่อนเพลงรวมทั้งหมด 52 ครั้ง ท่อน A จำนวน 24 ครั้ง ท่อน B จำนวน 28 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

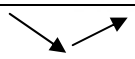
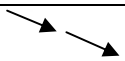
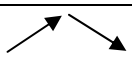
รูปแบบ	1a	1b	1c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง	เสียงคงที่ – คงที่
ระยะเสียง			

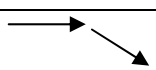
รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 10 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:5 , A:9 , A:13 (3 ครั้ง) , A:17 (2 ครั้ง) , A:22 , A:23 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง ห้อง B:2 , B:12 , B:13 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 13 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:5 , A:9 A:13 ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:2 , B:3 , B:[6 – 7] , B:[15 – 16] รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 8 ครั้ง

รูปแบบ 1c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:10 รวมรูปแบบ 1c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 5 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c	2d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง				

รูปแบบ	2e
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – คงที่ - ต่ำ
ระยะเสียง	

รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:5 ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[3 – 4] , B:9 , B:18 , B:[19 – 20] รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 6 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:5 , A:17 ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:4 , B:10 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

รูปแบบ 2c ในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:5 , A:25 ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[8 – 9] , B:[17 – 18] รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบ 2d ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:7 , B:11 , B:16 รวมรูปแบบ 2d ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

รูปแบบ 2e ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:9 ในท่อน B ไม่ปรากฏ

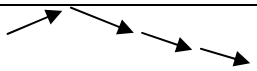
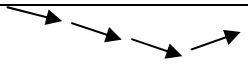
รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – คงที่
ระยะเสียง		

รูปแบบ 3a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:21 ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:6 , B:15 รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[4 – 5] , B:[13 – 14] รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ – ต่ำ
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4c	4d
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ - ต่ำ - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ - ต่ำ - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[5 – 6] , B:[14 – 15] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 4b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[7 – 8] , B:[16 – 17] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 4c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[12 – 13] รวมรูปแบบ 4c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4d ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:9 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4d ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด52 ครั้ง ท่อนบทเพลง A 24 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 28 ครั้ง

- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

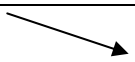
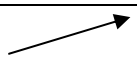
เนื่องจากทำนองเพลงท่อน B เหมือนกับบทเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) ผู้วิจัยจึงศึกษาเฉพาะรูปแบบท่อน A ที่มีความแตกต่างเท่านั้น แต่ตอนสรุปจะนำรูปแบบในท่อน B มารวมไว้ด้วย





จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น จากทั้งสองท่อนเพลงรวมทั้งหมด 54 ครั้ง ท่อน A จำนวน 25 ครั้ง ท่อน B จำนวน 29 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

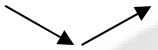
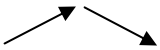
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ ในกรณีที่มีรูปแบบพิเศษเกิดขึ้นจะเพิ่มเครื่องหมาย (*) และอธิบายประกอบ รายละเอียด ดังนี้

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:9 . A:13 , A:17 , A:21 ในท่อน B จำนวน 10 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:4 , B:5 , B:6 , B:10 , B:12 (2 ครั้ง) , B:13 , B:14 , B:15 , B:20 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 14 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 10 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1(2 ครั้ง) . A:9 (2 ครั้ง) , A:13* (2 ครั้ง) , A:17 (2 ครั้ง) , A:22 , A:23 ในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:7 , B:[9 – 10] , B:11 , B:13 , B:16 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 15 ครั้ง ในห้องที่มีเครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 (ลูกศรชี้)

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

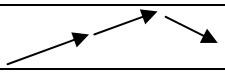
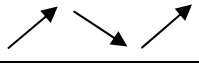
รูปแบบ	2a	2b	2c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง			

รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:13 (2 ครั้ง) ในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:6 , B:9 , B:11 , B:15 , B:18 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 7 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:9 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 2c ในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:5 (2 ครั้ง) , A:9 , A:17 ในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:2 , B:3 , B:4 , B:7 , B:16 รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

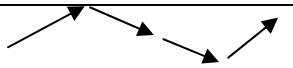
รูปแบบ	3a	3b	3c
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – สูง - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงต่ำ – สูง - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง			

รูปแบบ 3a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:5 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:8 , B:17 รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

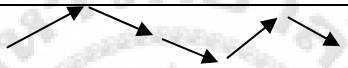
รูปแบบ 3c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[18 – 19] รวมรูปแบบ 3c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 4a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:5 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[2 – 3] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 6 ตัวโน้ต มี 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	5a
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง – ต่ำ
ระยะเสียง	

รูปแบบ 5a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 5a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 6 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 7 ตัวโน้ต มี 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	6a
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง - ต่ำ – สูง – ต่ำ
ระยะเสียง	

รูปแบบ 6a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[23 – 25] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 6a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 6 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต , 5 ตัวโน้ต , 6 ตัวโน้ต และ 7 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 54 ครั้ง แบ่งเป็นท่อนบทเพลง A 25 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 29 ครั้ง ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) แต่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 และเมื่อพิจารณาขั้นคู่แล้ว ส่วนมากเป็นขั้น

คู่เสียงกลมกล่อม ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อมเป็นส่วนมาก และเกิดขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนน้อย ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ และไม่เกิดเสียงที่กระด้างมากเกินไป

2.2.4 ทิศทาง

- ทิศทางขึ้น

เนื่องจากทำนองเพลงท่อน B เหมือนกับบทเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งซวยโก้ว (แบบปกติ) ผู้วิจัยจึงศึกษาเฉพาะทิศทางท่อน A ที่มีความแตกต่างเท่านั้น แต่ตอนสรุปจะนำทิศทางในท่อน B มารวมไว้ด้วย





จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางขึ้น ในท่อน A จำนวน 6 ครั้ง ห้อง A:1 , A:5 , A:13 , A:17 , A:22 , A:23 ในท่อน B จำนวน 7 ครั้ง ห้อง B:2 , B:3 , B:7 , B:[10 – 11] , B:16 , B:[18 – 19] , B:[19 – 20] รวมทิศทางขึ้นทั้งหมด 13 ครั้ง

- ทิศทางลง

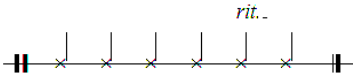


จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางลง ในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:9 , A:21 , A:[24 – 25] ในท่อน B จำนวน 7 ครั้ง ห้อง B:[4 – 5] , B:[5 – 7] , B:[8 – 9] , B:[12 – 13] , B:[13 – 14] , B:[14 – 16] , B:[17 – 18] รวมทิศทางลงทั้งหมด 10 ครั้ง

- ทิศทางคงที่

ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:[9 – 10] รวมทิศทางคงที่ทั้งหมด 1 ครั้ง

2.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

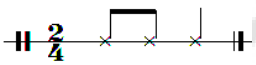
รูปแบบที่ 1 

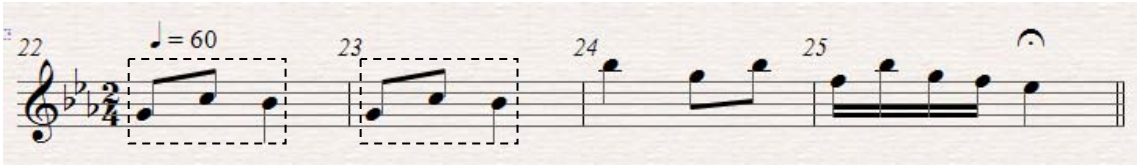
เนื่องจากทำนองเพลงท่อน B เหมือนกับบทเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) ผู้วิจัยจึงศึกษาเฉพาะรูปแบบท่อน A ที่มีความแตกต่างเท่านั้น แต่ตอนสรุปจะนำรูปแบบในท่อน B มารวมไว้ด้วย





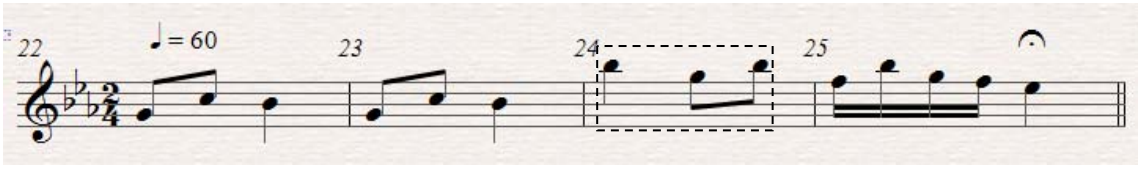
จากภาพ รูปแบบที่ 1 ไม่ระบุอัตราจังหวะ มีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำ ตัวละ 1 จังหวะ ซึ่งจำนวนตัวโน้ตในการบรรเลงขึ้นอยู่กับทำนองว่ามีความสั้นยาวแค่ไหน โดยมีสัญลักษณ์ (*rit*..) บรรเลงค่อยๆช้าลงในสองตัวโน้ตสุดท้าย บอกให้รู้ว่าใกล้จะจบทำนองเพลง แล้วขึ้นห้องเพลงใหม่ จะเห็นได้ว่าปรากฏในท่อน A จำนวน 6 ครั้ง ห้อง A:1 , A:5 , A:9 , A:13 , A:17 , A:21 แต่ไม่ปรากฏ ในท่อน B รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 6 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 



จากภาพ รูปแบบที่ 2 ระบุอัตราจังหวะ 2/4 สามารถแบ่งห้องเพลงได้ ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:22 , A:23 ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:20 รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 



จากภาพ รูปแบบที่ 3 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:24 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 3 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

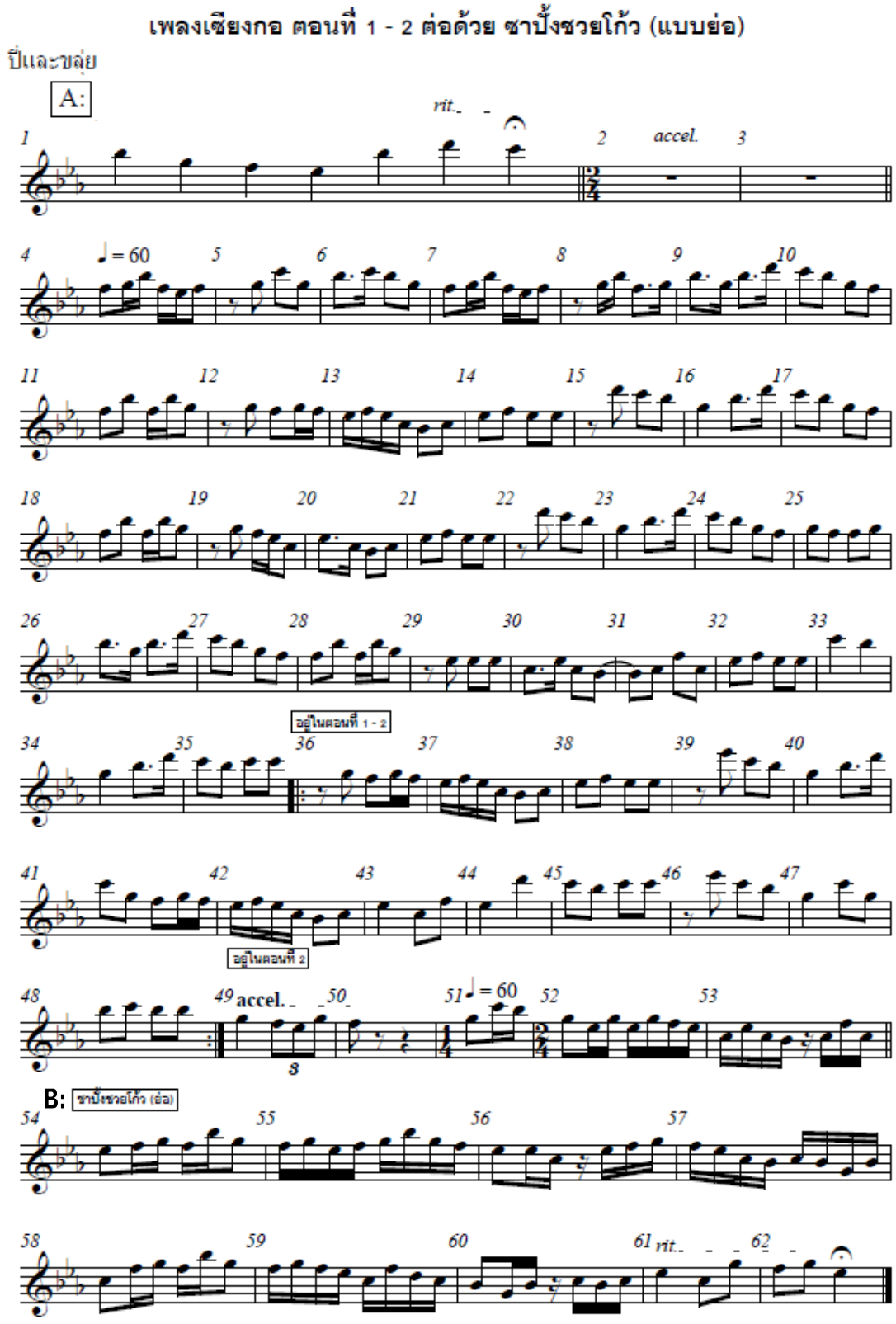
รูปแบบที่ 4 



จากภาพ รูปแบบที่ 4 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:25 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 4 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

ตั้งแต่รูปแบบที่ 5 จนถึง รูปแบบที่ 11 ปรากฏอยู่ในท่อน B (ซาปั้งชวยโก้ว แบบปติ) จึงสรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในเพลงชิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 11 รูปแบบ

3. **เพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 – 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ)**



3.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

3.1.1 ความหมายของบทเพลง

เพลงเซียงกอตอนที่ 1 - 2 เป็นเพลงลำดับที่สามจากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นเพลงเทวดา รายละเอียดเชิงลึกเกี่ยวกับบทเพลง ผู้ให้สัมภาษณ์ไม่ทราบแน่ชัด (จากคำสัมภาษณ์)

3.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) 3 แบบ คือ 2/4 1/4 และไม่มีอัตราจังหวะ เป็นรูปแบบเพลงสองท่อนบรรเลงต่อเนื่อง ท่อน A และ B ในท่อน B เป็นบทเพลงท่อนซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) ท่อน A ในห้องแรก เริ่มจากจังหวะที่สม่ำเสมอและค่อยๆช้าลงในช่วงท้ายห้องเพลง ไม่สามารถระบุอัตราจังหวะได้ ตั้งแต่ห้องที่สี่จะสามารถกำหนดความเร็วจังหวะปกติได้ โดยโน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 60 มีการบรรเลงซ้ำทำนองในห้องที่ 36 – 48 ท่อน B (ซาปั้งชวยโก้ว) เป็นท่อนเพลงที่บอกให้รู้ว่า มีการเปลี่ยนจังหวะและทำนองในเพลงถัดไป รวมจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 62 ห้อง ระยะเวลา 2.28 นาที

3.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

3.2.1 บันไดเสียง (Scale)

เพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 - 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ)





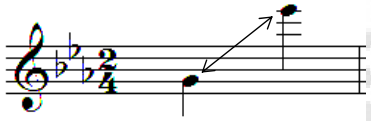
จากภาพ ในท่อน A และท่อน B กลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ D จำนวน 9 ครั้ง ในห้อง A:1 , A:9 , A:15 , A:16 , A:22 , A:23 , A:26 , A:34 , A:40 , A:44 จะสังเกตว่า โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง แนวทำนองจะเน้นหนักไปในด้านบันไดเสียง Pentatonic อีกจุดหนึ่งที่สังเกตได้คือ โน้ตที่จบเพลง เป็นเสียง Eb (วงกลม) ตารางเปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง Pentatonic [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)]

สรุปได้ว่า โน้ตเพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 – 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ)จัดอยู่ในบันไดเสียง Eb Major Pentatonic

3.2.2 ช่วงเสียง (Range)



จากภาพ เสียงสูงที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต Eb ในห้อง A:39 , A:46 และเสียงต่ำที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต G ในห้อง B:57 , B:60

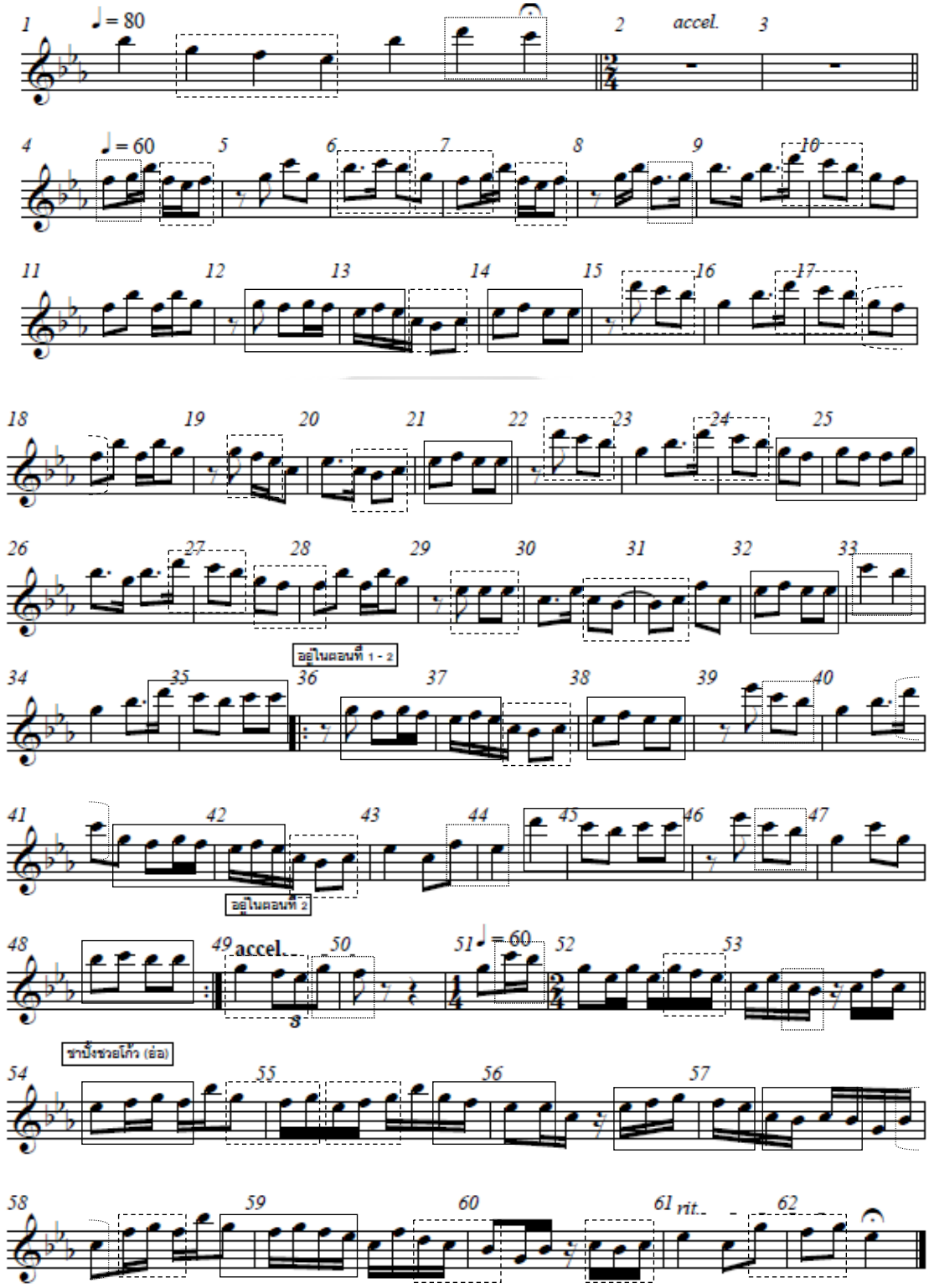


ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง G – Eb (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 13 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 6 ไมเนอร์ ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 – 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 13 ไมเนอร์ หรือ 6 ไมเนอร์ ตารางระยะห่างเปรียบเทียบเสียง [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)] ทำให้สรุปได้ว่าช่วงเสียง(Range) ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 6 ไมเนอร์

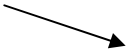
3.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น จากทั้งสองท่อนเพลงรวมทั้งหมด 56 ครั้ง ท่อน A จำนวน 44 ครั้ง ท่อน B จำนวน 12 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

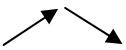
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 9 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:33 , A:39 , A:[40 – 41] , A:[43 – 44] , A:46 , A:[49 – 50] , A:51 , A:53 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 9 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:4 , A:8 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[57 – 58] รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 6 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c	2d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง				

รูปแบบ	2e	2f
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – คงที่	เสียงคงที่ – คงที่ – คงที่
ระยะเสียง		

รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 8 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:4 , A:[6 – 7] , A:7 , A:13 , A:20 , A:[30 – 31] , A:37 , A:42 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[54 – 55] , B:60 , B:[61 – 62] รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 11 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:55 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

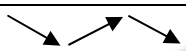
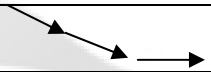
รูปแบบ 2c ในท่อน A จำนวน 10 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:[9 – 10] , A:15 , A:[16 – 17] , A:19 , A:22 , A:[23 – 24] , A:[26 – 27] , A:49 , A:52 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[59 – 60] รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 11 ครั้ง

รูปแบบ 2d ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:6 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:58 รวมรูปแบบ 2d ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 2e ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[17 – 18] , A:[27 – 28] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 2e ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 2f ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:29 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 2f ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 4 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b	3c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – คงที่	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – คงที่
ระยะเสียง			

รูปแบบ	3d
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ
ระยะเสียง	

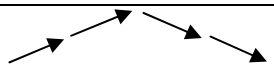
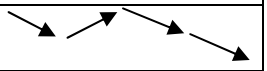
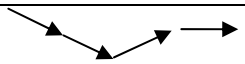
รูปแบบ 3a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:57 รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[55 – 56] รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3c ในท่อน A จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:14 , A:21 , A:32 , A:38 , A:48 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3c ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบ 3d ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:54 รวมรูปแบบ 3d ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ – ต่ำ
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4c	
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ - ต่ำ – สูง – คงที่	
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[56 – 57] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[58 – 59] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

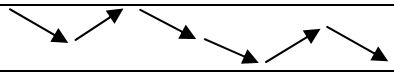
รูปแบบ 4c ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[34 – 35] , A:[44 – 45] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4c ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 6 ตัวโน้ต มี 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	5a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – คงที่ – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 5a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[24 – 25] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 5a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 6 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 7 ตัวโน้ต มี 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	6a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง – ต่ำ
ระยะเสียง	

รูปแบบ 6a ในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[12 – 13] , A:[36 – 37] , A:[41 – 42] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 5a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

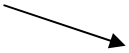
ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 6 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต , 5 ตัวโน้ต , 6 ตัวโน้ต และ 7 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 56 ครั้ง ท่อนบทเพลง A 44 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 12 ครั้ง

- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น จากทั้งสองท่อนเพลงรวมทั้งหมด 54 ครั้ง ท่อน A จำนวน 42 ครั้ง ท่อน B จำนวน 12 ครั้ง ในกรณีที่มีรูปแบบพิเศษเกิดขึ้นจะเพิ่มเครื่องหมาย (*) และอธิบายประกอบ แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

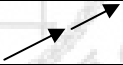
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 13 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 . A:6 , A:10 , A:13 , A:17 , A:24 , A:27 , A:37 , A:39 , A:41 , A:42 , A:46 , A:49 ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:55 , B:56 , B:57 , B:62 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 17 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 7 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[13 – 14] , A:[20 – 21] , A:[32 – 33] , A:[37 – 38] , A:44* , A:49 , A:51 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:58 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 8 ครั้ง ในห้องที่มีเครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 (ลูกศรชี้)

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

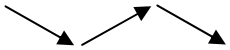
รูปแบบ	2a	2b	2c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ – สูง – สูง	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง			

รูปแบบ 2a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:57 , B:60 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 2c ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:4 , A:7ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:54 , B:55 , B:58 รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b	3c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง - สูง	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงต่ำ – สูง - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง			

รูปแบบ 3a ในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[15 – 16] , A:[22 – 23] , A:[33 – 34] , A:[39 – 40] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[19 – 20] , A:[29 – 30] , A:[52 – 53] ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:59 รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

รูปแบบ 3c ในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[5 – 6] , A:[31 – 32] , A:[42 – 43] , [A:53 – B:54] ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[60 – 61] รวมรูปแบบ 3c ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

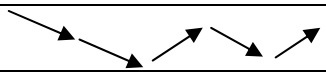
รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง – สูง	เสียงต่ำ – สูง - ต่ำ – สูง – ต่ำ
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4c	
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง	
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[8 – 9] , A:[25 – 26] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 4b ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:11 , A:18 , A:28 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4c ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[46 – 48] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 6 ตัวโน้ต มี 1 รูปแบบ คือ

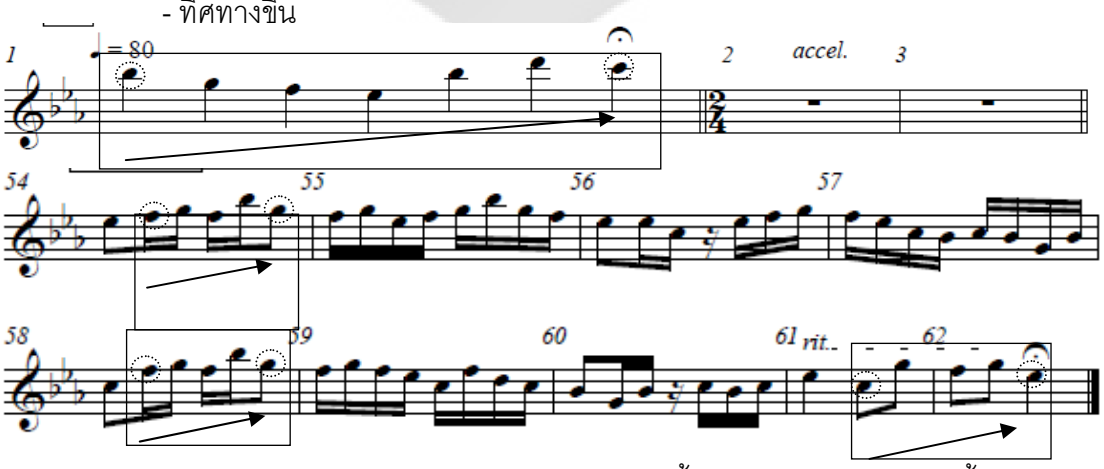
รูปแบบ	5a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 5a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[51 – 52]* ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 5a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง เครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในรูปแบบของอาร์เปโจ (Arpeggio) เกิดขึ้นจำนวน 1 ครั้ง (ภายในวงกลม)

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 5 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต , 5 ตัวโน้ต และ 6 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 54 ครั้ง แบ่งเป็น ท่อนบทเพลง A 42 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 12 ครั้ง ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) แต่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 และเมื่อพิจารณาขั้นคู่แล้ว ส่วนมากเป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อม ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อมเป็นส่วนมาก และเกิดขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนน้อย ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ และไม่เกิดเสียงที่กระด้างมากเกินไป

3.2.4 ทิศทาง

- ทิศทางขึ้น



จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางขึ้น ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:1 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง ห้อง B:54 , B:58 , B:[61 – 62] รวมทิศทางขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง

- ทิศทางลง



จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางลง ในท่อน A จำนวน 11 ครั้ง ห้อง A:[5 – 7] , A:[12 – 14] , A:[15 – 18] , A:[22 – 28] , A:[36 – 38] , A:[39 – 44] , A:[44 – 45] , A:[46 – 48] , A:[49 – 50] , A:[51 – 54] ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง ห้อง B:[54 – 56] , B:[56 – 58] , B:[58 – 61]รวมทิศทางลงทั้งหมด 14 ครั้ง

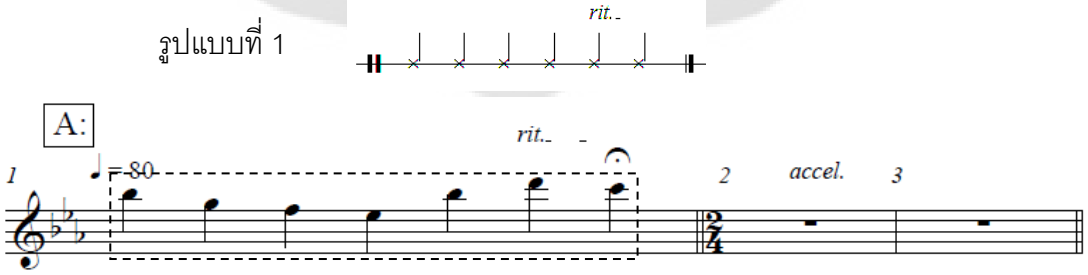
- ทิศทางคงที่



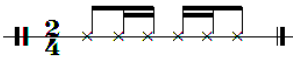
จากภาพ ลักษณะของทิศทางคงที่ จะเริ่มต้นเคลื่อนที่จากโน้ตตัวแรกของทำนองแล้วไปจบที่โน้ตตัวสุดท้ายของทำนองซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกัน ถึงแม้ช่วงกลางท่อนอาจจะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลง แต่สุดท้ายจะจบลงด้วยตัวโน้ตตำแหน่งเดิม จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางคงที่ ในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง ห้อง A:4 , A:[8 – 11] , A:[29 – 32] , A:[33 – 35] แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมทิศทางคงที่ทั้งหมด 4 ครั้ง

3.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

รูปแบบที่ 1



จากภาพ รูปแบบที่ 1 ไม่ระบุอัตราจังหวะ มีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำ ตัวละ 1 จังหวะ ซึ่งจำนวนตัวโน้ตในการบรรเลงขึ้นอยู่กับทำนองว่ามีความสั้นยาวแค่ไหน โดยมีสัญลักษณ์ (*rit.*.) บรรเลงค่อยๆช้าลงในสองตัวโน้ตสุดท้าย บอกให้รู้ว่าใกล้จะจบทำนองเพลง แล้วขึ้นห้องเพลงใหม่ จะเห็นได้ว่าปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:1 แต่ไม่ปรากฏ ในท่อน B รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 



จากภาพ รูปแบบที่ 2 ระบุอัตราจังหวะ 2/4 สามารถแบ่งห้องเพลงได้ ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:4 , A:7

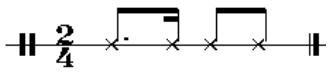


จากภาพ รูปแบบที่ 2 ปรากฏในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง ห้อง B:54 , B:58 รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 4 ครั้ง

รูปแบบที่ 3



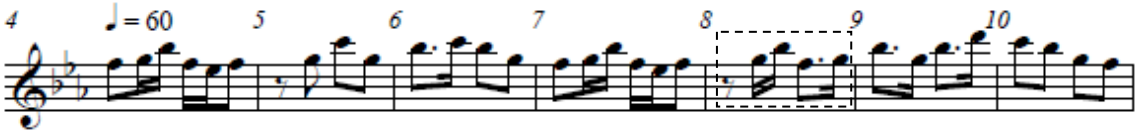
จากภาพ รูปแบบที่ 3 ปรากฏในท่อน A จำนวน 6 ครั้ง ห้อง A:5 , A:15 , A:22 , A:29 , A:39 , A:46 แต่ไม่ปรากฏ ในท่อน B รวมรูปแบบที่ 3 ทั้งหมดจำนวน 6 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 

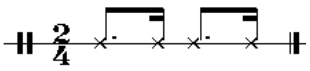


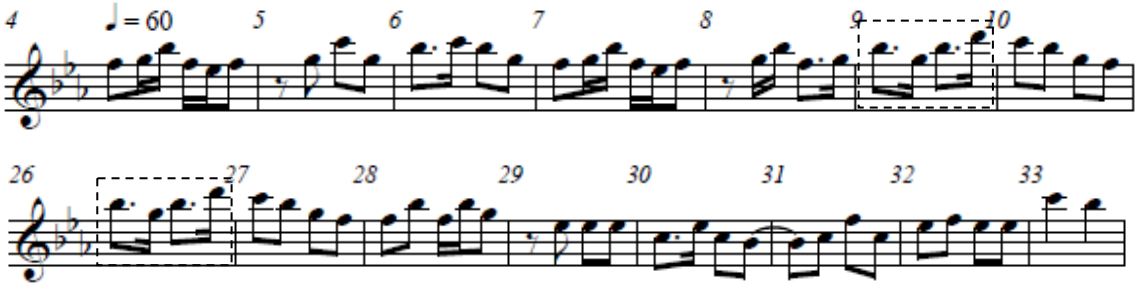
จากภาพ รูปแบบที่ 4 ปรากฏในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:6 , A:20 , A:30 แต่ไม่ปรากฏ ในท่อน B รวมรูปแบบที่ 4 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 

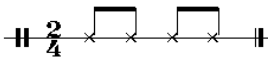


จากภาพ รูปแบบที่ 5 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:8 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 5 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 6 



จากภาพ รูปแบบที่ 6 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:9 , A:26 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 6 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 7 



จากภาพ รูปแบบที่ 7 ปรากฏในท่อน A จำนวน 13 ครั้ง ห้อง A:10 , A:14 , A:17 , A:21 , A:24 , A:25 , A:27 , A:31 , A:32 , A:35 , A:38 , A:45 , A:48 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 7 ทั้งหมดจำนวน 13 ครั้ง

รูปแบบที่ 8



จากภาพ รูปแบบที่ 8 ปรากฏในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:11 , A:18 , A:28แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 8 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 9



จากภาพ รูปแบบที่ 9 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:12 , A:36 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 9 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 10



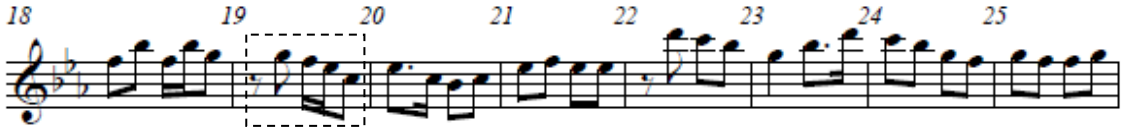
จากภาพ รูปแบบที่ 10 ปรากฏในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:13 , A:37 , A:42 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 10 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 11



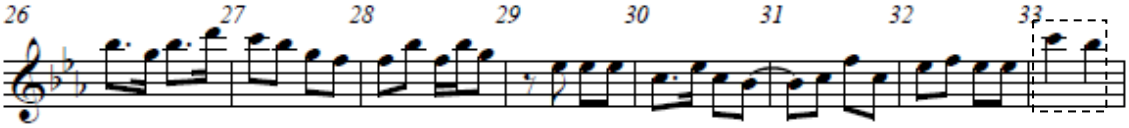
จากภาพ รูปแบบที่ 11 ปรากฏในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:16 , A:23 , A:34 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 11 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 12



จากภาพ รูปแบบที่ 12 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:19 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 12 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 13



จากภาพ รูปแบบที่ 13 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:33 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 13 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 14



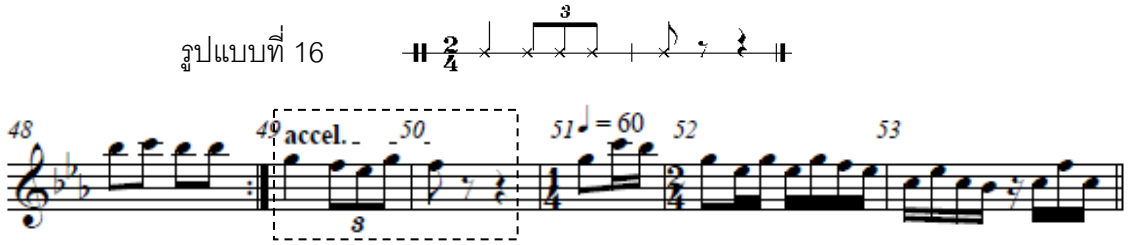
จากภาพ รูปแบบที่ 14 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:41 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 14 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 15



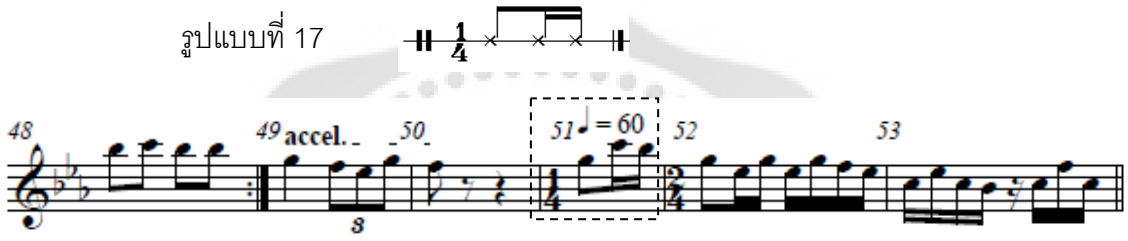
จากภาพ รูปแบบที่ 15 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:41 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 15 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 16



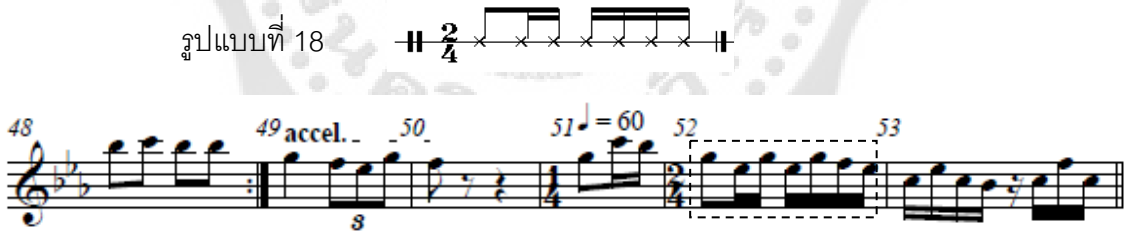
จากภาพ รูปแบบที่ 16 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:[49 – 50]* แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 16 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง เครื่องหมาย (*) มีจำนวนสองห้องเพลง เป็นท่อนส่งทำนองเพลงแบบเร่งจังหวะขึ้นเรื่อยๆเพื่อเปลี่ยนอัตราจังหวะและความเร็วของบทเพลง

รูปแบบที่ 17



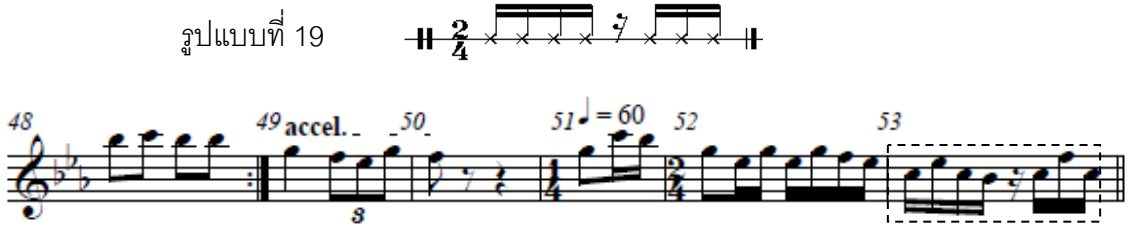
จากภาพ รูปแบบที่ 17 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:(51)* แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 17 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง เครื่องหมาย (*) มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4 และมีความเร็วจังหวะของโน้ตตัวดำเท่ากับ 60

รูปแบบที่ 18



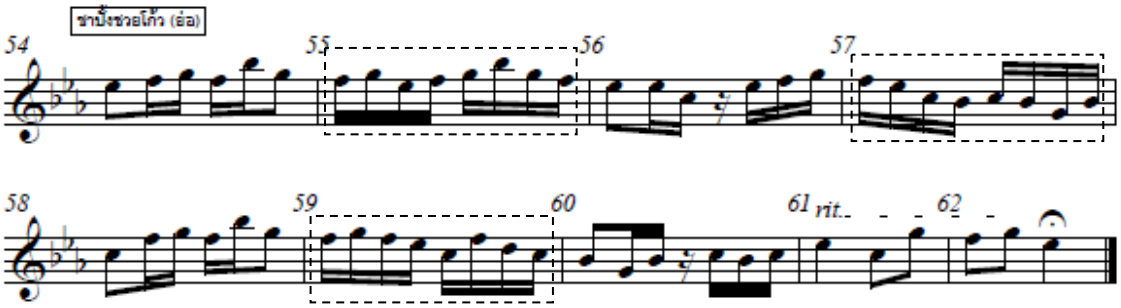
จากภาพ รูปแบบที่ 18 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:(52)* แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 18 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง เครื่องหมาย (*) มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 2/4

รูปแบบที่ 19

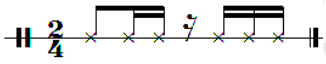


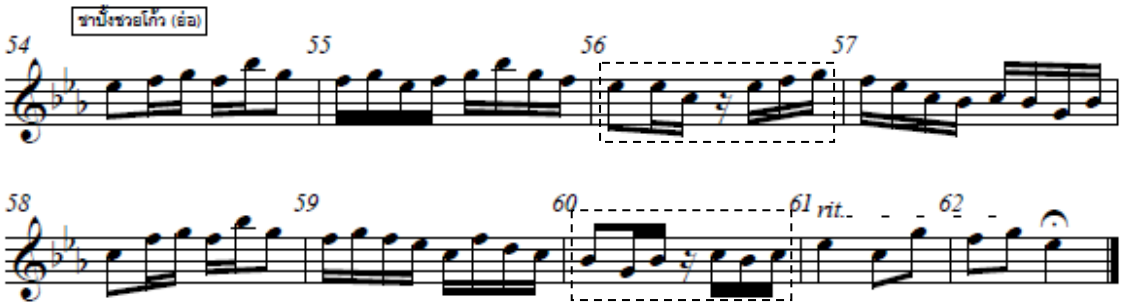
จากภาพ รูปแบบที่ 19 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:(53) แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 19 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 20 

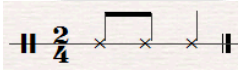


จากภาพ รูปแบบที่ 20 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง ห้อง B:55 , B:57 , B:59 รวมรูปแบบที่ 20 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 21 



จากภาพ รูปแบบที่ 21 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง ห้อง B:56 , B:60 รวมรูปแบบที่ 21 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

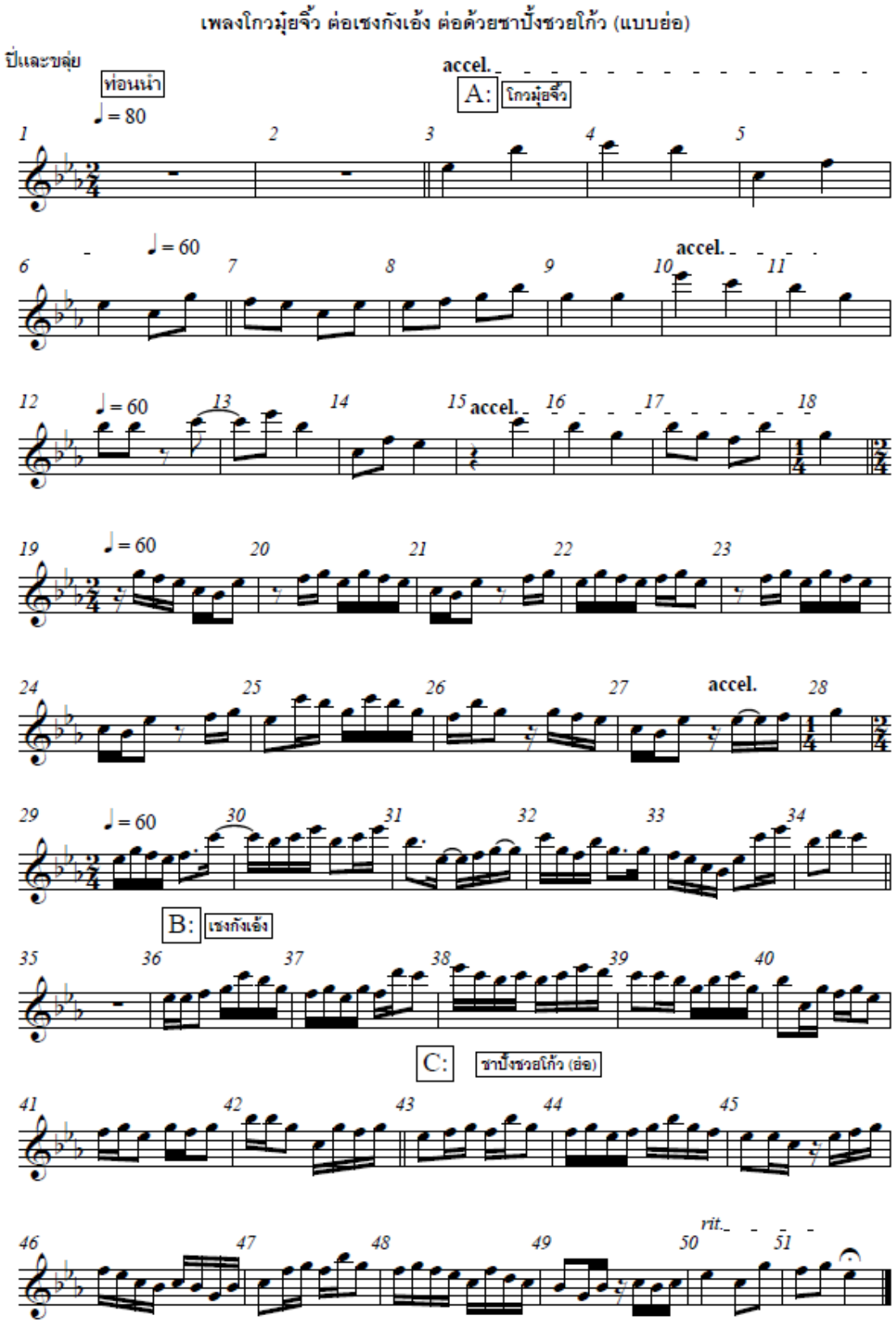
รูปแบบที่ 22 



จากภาพ รูปแบบที่ 22 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:62 รวมรูปแบบที่ 22 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

สรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในบทเพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 – 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 22 รูปแบบ

4. **เพลงโกวมุ๋ยจิ้ว ต่อเชงกังเอ้ง ต่อด้วยซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ)**



4.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

4.1.1 ความหมายของบทเพลง

เพลงเซียงกอตอนที่ 1 - 2 เป็นเพลงลำดับที่สี่จากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับการรินเหล้าอวยพร และช่วงพิธีการสำคัญ รายละเอียดเชิงลึกเกี่ยวกับบทเพลง ผู้ให้สัมภาษณ์ไม่ทราบแน่ชัด (จากคำสัมภาษณ์)

4.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) 3 แบบ คือ 2/4 และ 1/4 เป็นรูปแบบเพลงสามท่อน บรรเลงต่อเนื่อง ท่อน A , B และ C ท่อน A มีการบรรเลงจังหวะที่ค่อยๆเร็วขึ้นและเข้าสู่จังหวะปกติ ความเร็วจังหวะปกติ โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 60 การเปลี่ยนท่อนเพลงจะใช้การตีจังหวะกลองเพื่อส่งสัญญาณ ส่วนในท่อน C เป็นบทเพลงท่อนซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) เป็นท่อนเพลงที่บอกให้รู้ว่า มีการเปลี่ยนจังหวะและทำนองในเพลงถัดไป รวมจำนวนห้องเพลงทั้งสามท่อนทั้งหมด 52 ห้อง ระยะเวลา 1.72 นาที

4.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

4.2.1 บันไดเสียง (Scale)



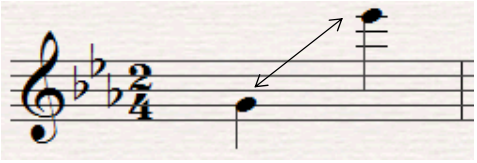
จากภาพ ในท่อน A ท่อน B และท่อน C กลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ D จำนวน 3 ครั้ง ในห้อง A:34 , B:37 , B:38 จะสังเกตว่า โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง แนวทำนองจะเน้นหนักไปในด้านบันไดเสียง Pentatonic อีกจุดหนึ่งที่สังเกตได้คือ โน้ตที่เริ่มต้นท่อนเพลง A ห้อง A:3 , ท่อนเพลง B ห้อง B:36 , ท่อน C ห้อง C:43 และโน้ตที่จบเพลง เป็นเสียง Eb (วงกลม) ตารางเปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง Pentatonic [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)]

สรุปได้ว่า โน้ตเพลงโกวมุ่ยจิ้ว ต่อเชงกังเอ้ง ต่อด้วยซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) จัดอยู่ในบันไดเสียง Eb Major Pentatonic

4.2.2 ช่วงเสียง (Range)



จากภาพ เสียงสูงที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต Eb ในห้อง A:10 , A:13 , A:30 , A:33 , B:38 (2 ครั้ง) และเสียงต่ำที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต G ในห้อง C:46 , C:49

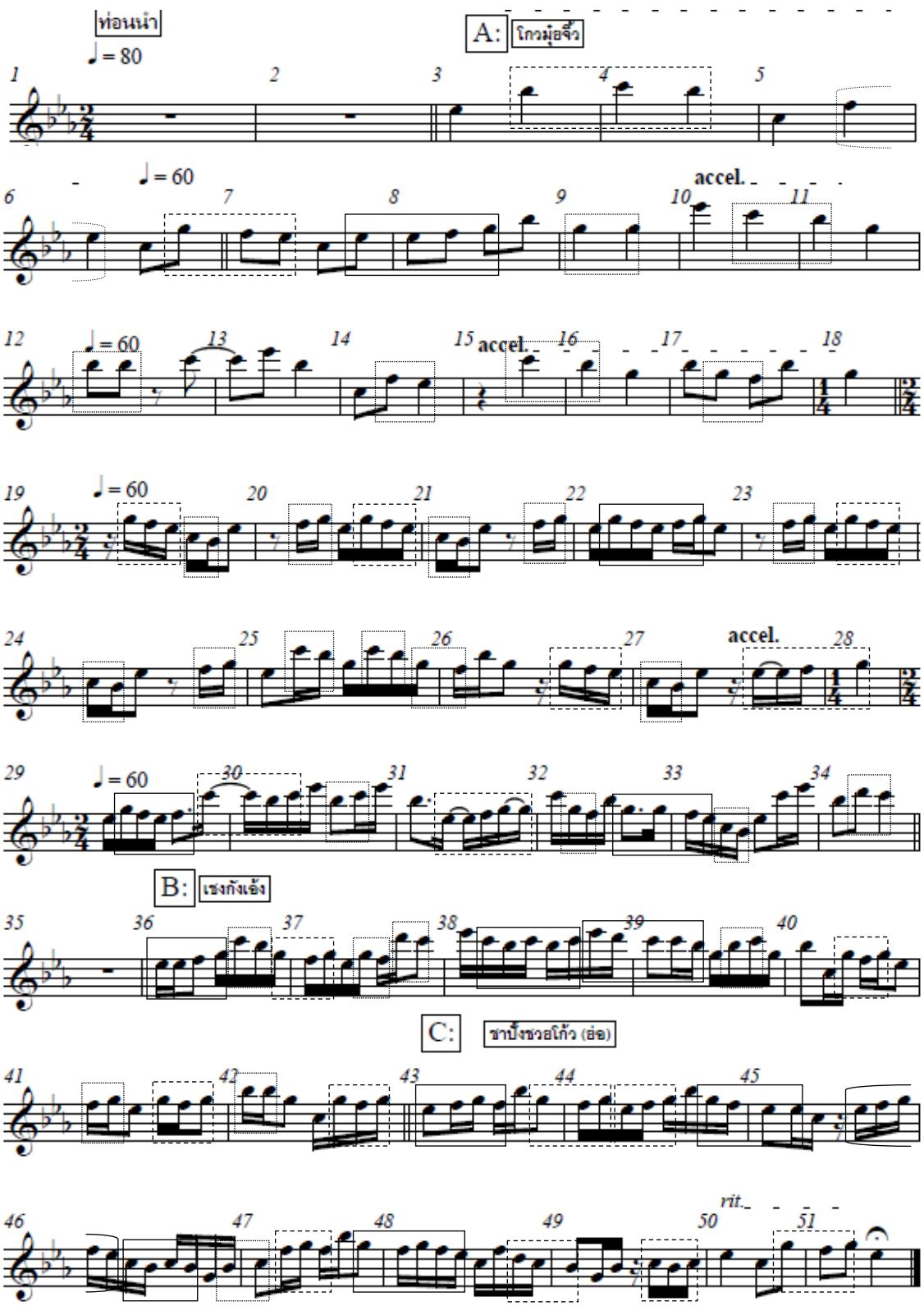


ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง G – Eb (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 13 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 6 ไมเนอร์ ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงโกวมุ่ยจิ้ว ต่อเชงกังเอ้ง ต่อด้วยซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 13 ไมเนอร์ หรือ 6 ไมเนอร์ ตารางระยะห่างเปรียบเทียบเสียง [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)] ทำให้สรุปได้ว่าช่วงเสียง(Range) ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 6 ไมเนอร์

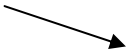
4.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น จากทั้งสามท่อนเพลงรวมทั้งหมด 60 ครั้ง ท่อน A จำนวน 35 ครั้ง ท่อน B จำนวน 13 ครั้ง ท่อน C จำนวน 12 ครั้งแบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

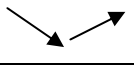
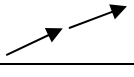
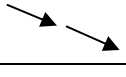
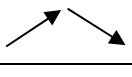
รูปแบบ	1a	1b	1c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง	เสียงคงที่ – คงที่
ระยะเสียง			

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 15 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[5 – 6] , A:[10 – 11] , A:14 , A:[15 – 16] , A:17, A:19 , A:21 , A:24 , A:25(2 ครั้ง) , A:[25 – 26] , A:27 , A:32 , A:33 , A:34 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:36 , B:37(2 ครั้ง) ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 18 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:20 , A:21 , A:23 , A:24 , A:30 ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:39 , B:41 ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:[46 – 47] รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 8 ครั้ง

รูปแบบ 1c ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:9 , A:12 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:42 ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 1c ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 4 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c	2d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง				

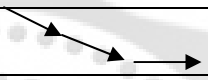
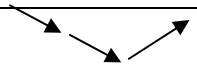
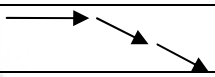
รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[29 – 30] ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[36 – 37] , B:40 , B:41 , B:42 ในท่อน C จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:[43 – 44] , C:49 , C:[50 – 51] รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 8 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[27 – 28] , A:31 ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:44 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 2c ในท่อน A จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:[6 – 7] , A:19 , A:20 , A:23 , A:26 ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:[48 – 49] รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 6 ครั้ง

รูปแบบ 2d ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[3 – 4] ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:47 รวมรูปแบบ 2d ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 6 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b	3c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – คงที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง			
รูปแบบ	3d	3e	3f
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ	เสียงคงที่ – คงที่ – สูง – สูง	เสียงคงที่ – คงที่ – ต่ำ-ต่ำ
ระยะเสียง			

รูปแบบ 3a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:46 รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:[44 – 45] รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

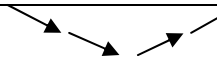
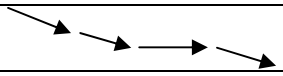
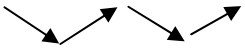
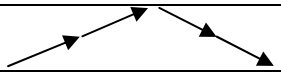
รูปแบบ 3c ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:29 ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3d ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:43 รวมรูปแบบ 3d ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3e ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[7 – 8] ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:36 ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3e ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 3f ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[32 – 33] ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3f ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 5 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง – สูง	เสียงสูง - ต่ำ – ต่ำ – คงที่ – ต่ำ
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4c	4d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง	เสียงต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ – ต่ำ
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4e	
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – ต่ำ	
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:22 ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[38 – 39] ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:38 ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4d ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:[45 – 46] รวมรูปแบบ 4d ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4e ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:[47 – 48] รวมรูปแบบ 4e ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

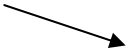
ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 60 ครั้ง ท่อนบทเพลง A 35 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 13 ครั้ง ท่อนบทเพลง C 12 ครั้ง

- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น จากทั้งสามท่อนเพลงรวมทั้งหมด 59 ครั้ง ท่อน A จำนวน 34 ครั้ง ท่อน B จำนวน 13 ครั้ง ท่อน C จำนวน 12 ครั้ง ในกรณีที่มีรูปแบบพิเศษเกิดขึ้นจะเพิ่มเครื่องหมาย (*) และอธิบายประกอบ แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

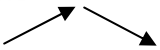
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 7 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:19 . A:[20 – 21] , A:22 , A:[23 – 24] , A:25 , A:[26 – 27] , A:33 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:36 , B:40 , B:[42 – 43] ในท่อน C จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:44 , C:45 , C:46 , C:51 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 14 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 7 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:3 , A:19 , A:21 , A:24 , A:27 , A:29 , A:[29 – 30] ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:36 , B:37 , B:38 , B:[41 – 42] ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:47 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 11 ครั้ง

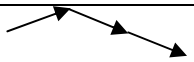
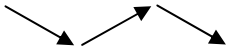
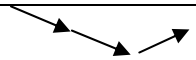
รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 9 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[4 – 5] , A:6 , A:7 , A:[11 – 12] , A:20 , A:[21 – 22] , A:23 , A:[24 – 25] , A:25 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:37 , B:39 , B:41 ในท่อน C จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:46 , C:49 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 14 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A จำนวน 7 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[8 – 9] , A:[9 – 10] , A:[17 – 18] , A:26 , A:30 , A:[31 – 32] , A:32 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[37 – 38] ในท่อน C จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:43 , C:44 , C:47 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 11 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 4 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b	3c
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงต่ำ – สูง - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง			
รูปแบบ	3d		
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง		
ระยะเสียง			

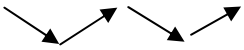
รูปแบบ 3a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[30 – 31] ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[16 – 17] ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:48 รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 3c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง C:[49 – 50] รวมรูปแบบ 3c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3d ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:42 ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3d ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

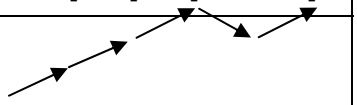
รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[12 – 14]* ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง ในห้องที่มีเครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 (ลูกศรชี้)

รูปแบบ 4b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[39 – 40]* ไม่ปรากฏ ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง ในห้องที่มีเครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 (ลูกศรชี้)

รูปแบบที่ 5 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 6 ตัวโน้ต มี 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	5a
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – สูง – สูง - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 5a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[33 – 34]* ในท่อน B ไม่ปรากฏ ในท่อน C ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 5a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง เครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่ข้ามขั้นต่อเนื่องเกินขั้นคู่ 8 (1 Octave) ทำให้ทำนองเกิดความไม่สมดุล มีการก้าวกระโดดเสียงกว้างเกินไปในช่วงห้องเพลงนั้น

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 5 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต , 5 ตัวโน้ต และ 6 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 59 ครั้ง แบ่งเป็น ท่อนบทเพลง A 34 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 13 ครั้ง ท่อนบทเพลง C 12 ครั้ง ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) แต่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 และปรากฏการก้าวกระโดดข้ามขั้นต่อเนื่องที่กว้างกว่าขั้นคู่ 8 ทำให้เกิดความไม่สมดุลของทำนองเพลงในช่วงเวลานั้น แต่เมื่อพิจารณาขั้นคู่แล้ว ส่วนมากเป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อม ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อมเป็นส่วนมาก และเกิดขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนน้อย ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ และไม่เกิดเสียงที่กระด้างมากเกินไป

4.2.4 ทิศทาง

- ทิศทางขึ้น



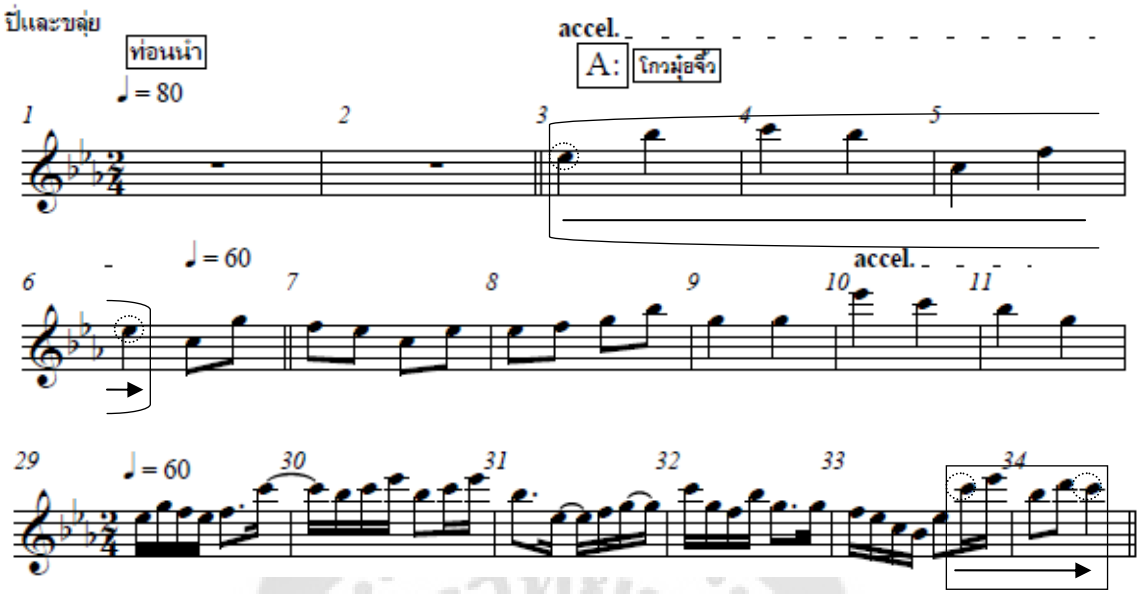
จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางขึ้น ในท่อน A จำนวน 5 ครั้ง ห้อง A:[6 – 9] , A:[24 – 26] , A:[27 – 28] , A:29 , A:31 ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง ห้อง B:[36 – 37] , B:40 , B:[41 – 42] , B:[42 – 43] ในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง ห้อง C:43 รวมทิศทางขึ้นทั้งหมด 10 ครั้ง

- ทิศทางลง



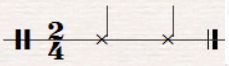
จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางลง ในท่อน A จำนวน 11 ครั้ง ห้อง A:[10 – 12] , A:[12 – 14] , A:[15 – 18] , A:19 , A:[20 – 21] , A:[21 – 22] , A:[23 – 24] , A:[26 – 27] , A:[29 – 31] , A:32 , A:[32 – 33] ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง ห้อง B:[38 – 39] , B:[39 – 40] ในท่อน C จำนวน 3 ครั้ง ห้อง C:[44 – 45] , C:[45 – 47] , C:[48 – 50] รวมทิศทางลงทั้งหมด 16 ครั้ง

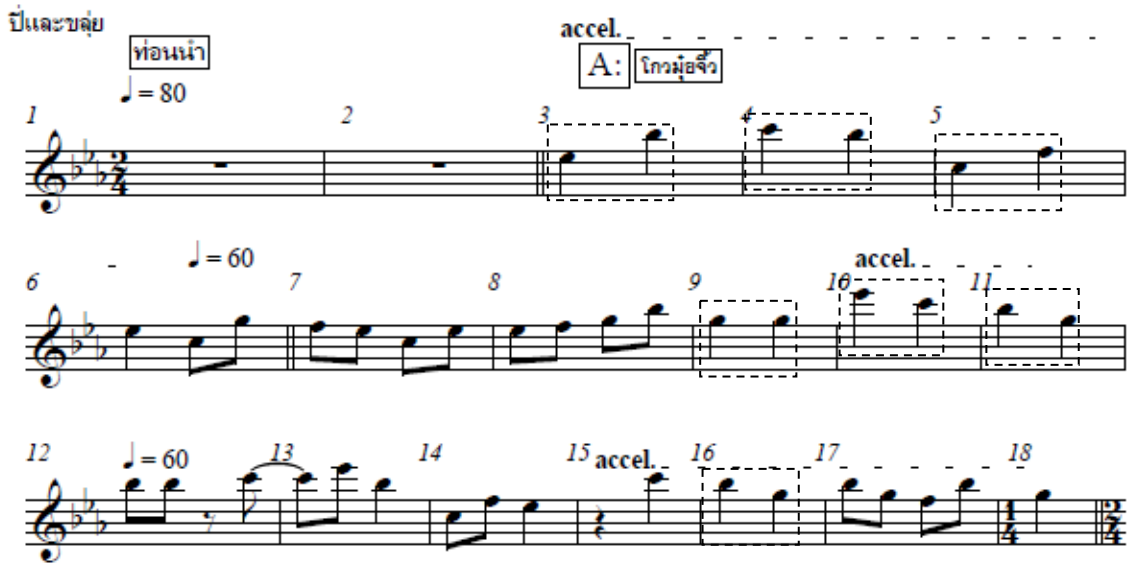
- ทิศทางคงที่



จากภาพ ลักษณะของทิศทางคงที่ จะเริ่มต้นเคลื่อนที่จากโน้ตตัวแรกของทำนองแล้วไปจบที่โน้ตตัวสุดท้ายของทำนองซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกัน ถึงแม้ช่วงกลางท่อนอาจจะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลง แต่สุดท้ายจะจบลงด้วยตัวโน้ตตำแหน่งเดิม จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางคงที่ ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:[3 – 6] , A:[33 – 34] ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมทิศทางคงที่ทั้งหมด 2 ครั้ง

4.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

รูปแบบที่ 1 

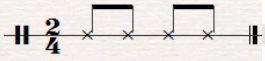


จากภาพ รูปแบบที่ 1 อัตราจังหวะ 2/4 มีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำ ตัวละ 1 จังหวะ สามารถแบ่งห้องเพลงได้ จะเห็นได้ว่าปรากฏในท่อน A จำนวน 7 ครั้ง ห้อง A:3 , A:4 , A:5 , A:9 , A:10 , A:11 , A:16 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 7 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 

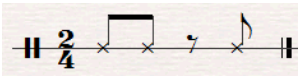


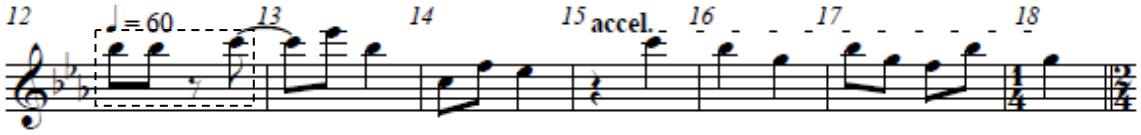
จากภาพ รูปแบบที่ 2 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:6 ไม่ปรากฏในท่อน B ปรากฏในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง ห้อง C:50 รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 

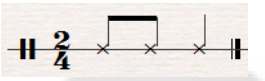


จากภาพ รูปแบบที่ 3 ปรากฏในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:7 , A:8 , A:17 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 3 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 

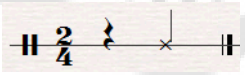


จากภาพ รูปแบบที่ 4 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:12 ไม่ปรากฏ ในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 4 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 

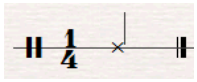


จากภาพ รูปแบบที่ 5 ปรากฏในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:13 , A:14 , A:34 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B ปรากฏในท่อน C จำนวน 1 ครั้ง ห้อง C:51 รวมรูปแบบที่ 5 ทั้งหมดจำนวน 4 ครั้ง

รูปแบบที่ 6 

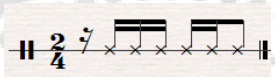


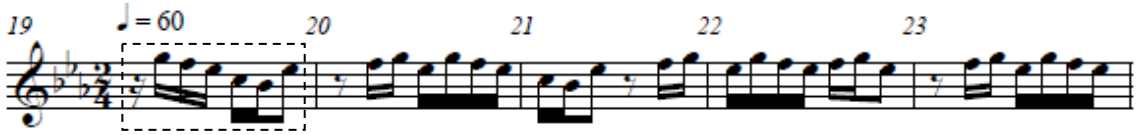
จากภาพ รูปแบบที่ 6 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:15 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 6 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 7 

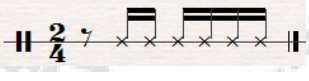


จากภาพ รูปแบบที่ 7 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:18 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 7 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 8 



จากภาพ รูปแบบที่ 8 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:19 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 8 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 9 



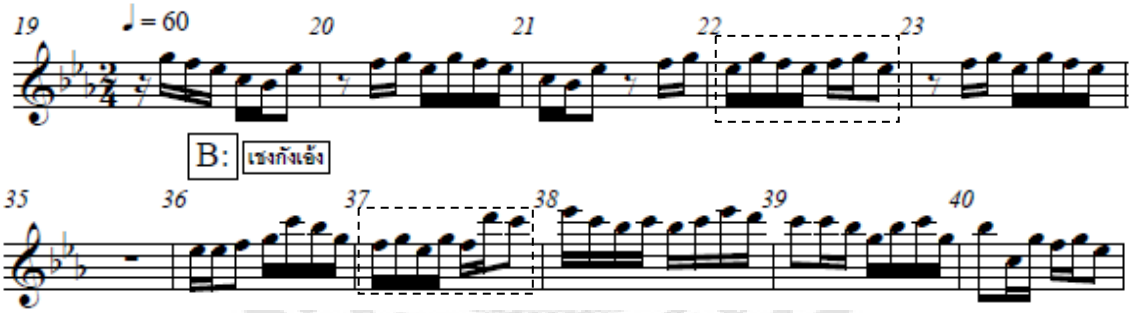
จากภาพ รูปแบบที่ 9 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:20 , A:23 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 9 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 10 

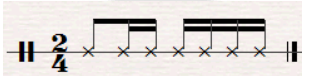


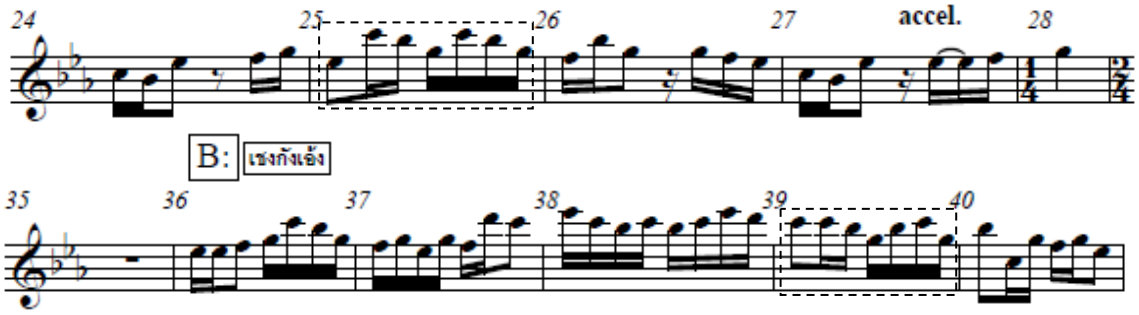
จากภาพ รูปแบบที่ 10 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:21 , A:24 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 10 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 11 

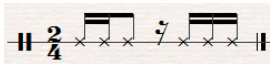


จากภาพ รูปแบบที่ 11 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:22 ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:37 ไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 11 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 12 



จากภาพ รูปแบบที่ 12 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:25 ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:39 ไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 12 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 13 



จากภาพ รูปแบบที่ 13 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:26 , A:26 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 13 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 14 



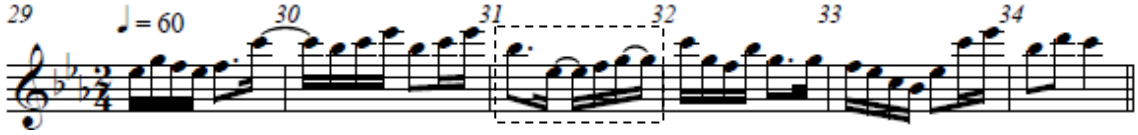
จากภาพ รูปแบบที่ 14 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:29 , A:32 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 14 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 15 

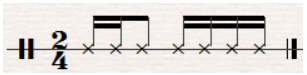


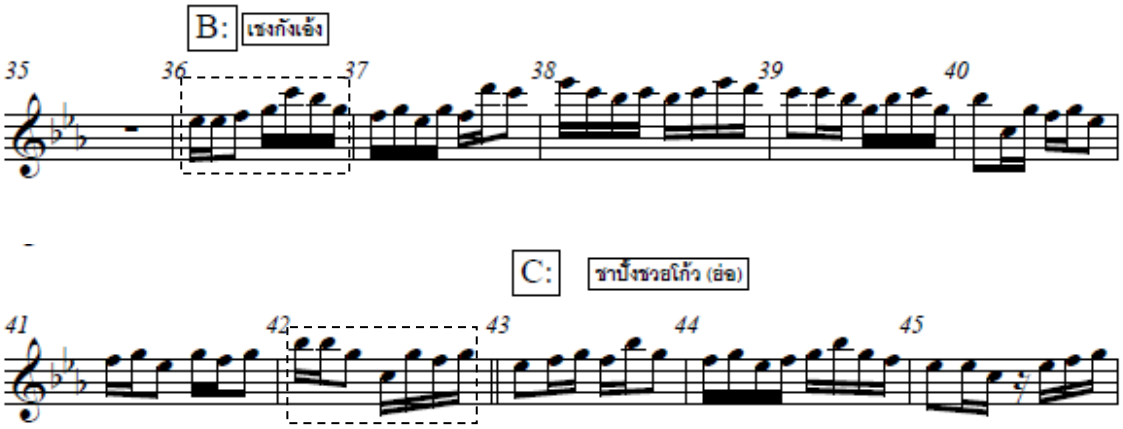
จากภาพ รูปแบบที่ 15 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:30 , A:33 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 15 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 16 

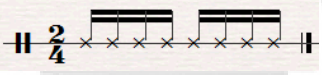


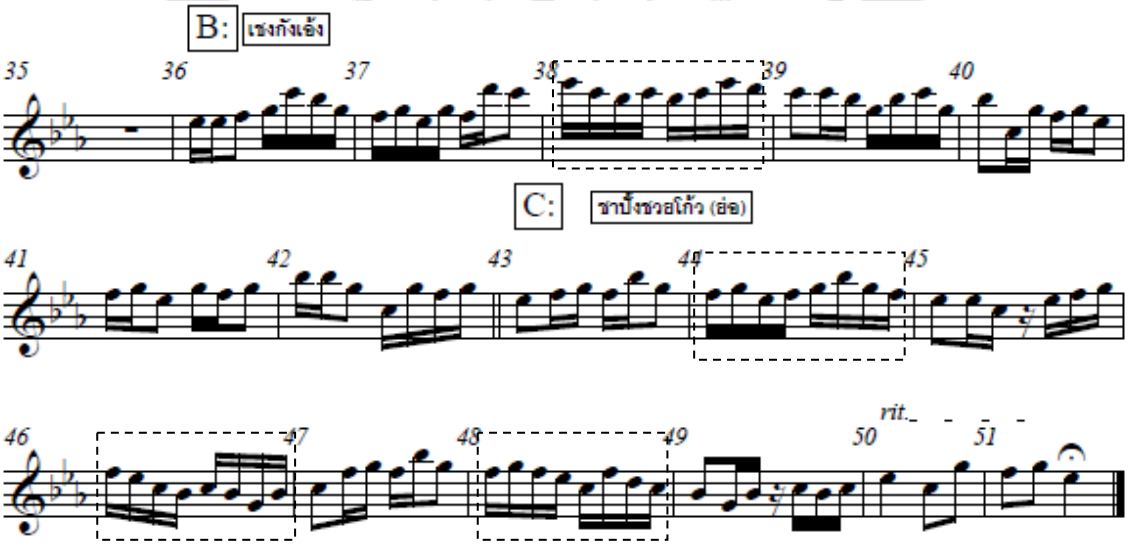
จากภาพ รูปแบบที่ 16 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:31 ไม่ปรากฏในท่อน B และไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 16 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 17 



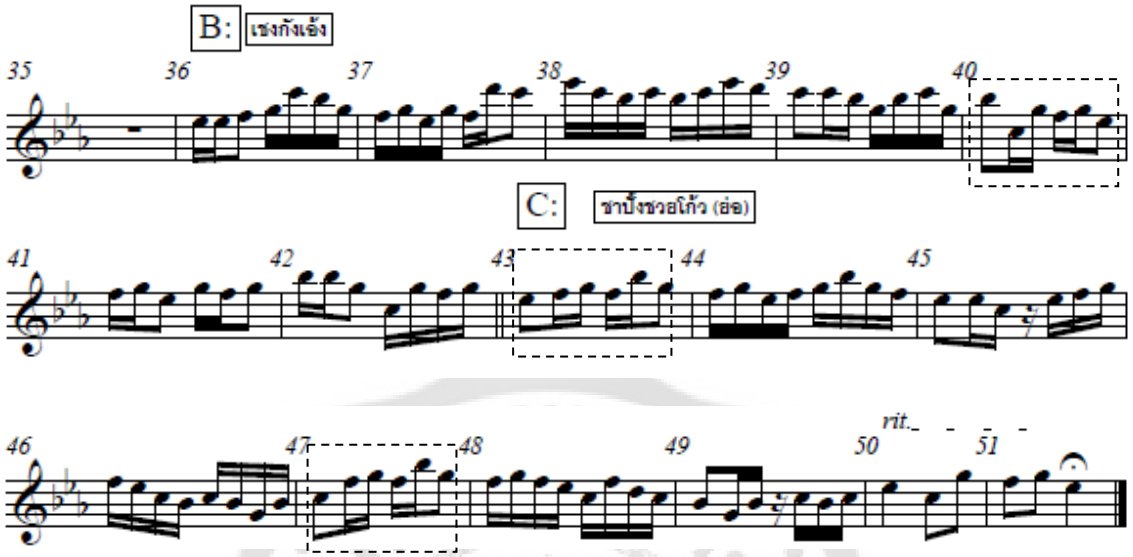
จากภาพ รูปแบบที่ 17 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง ห้อง B:36 , B:42 ไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 17 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 18 

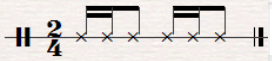


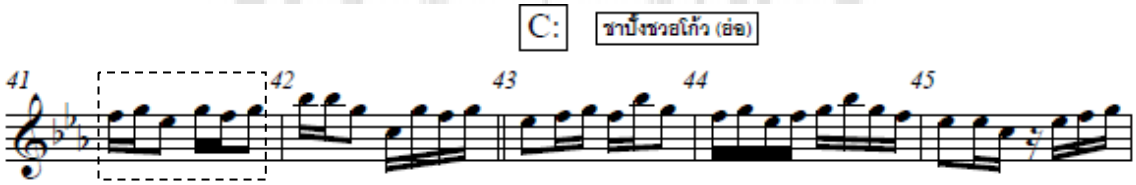
จากภาพ รูปแบบที่ 18 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:38 ปรากฏในท่อน C จำนวน 3 ครั้ง ห้อง C:44 , C:46 , C:48 รวมรูปแบบที่ 18 ทั้งหมดจำนวน 4 ครั้ง

รูปแบบที่ 19 

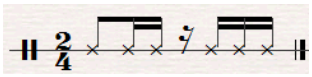


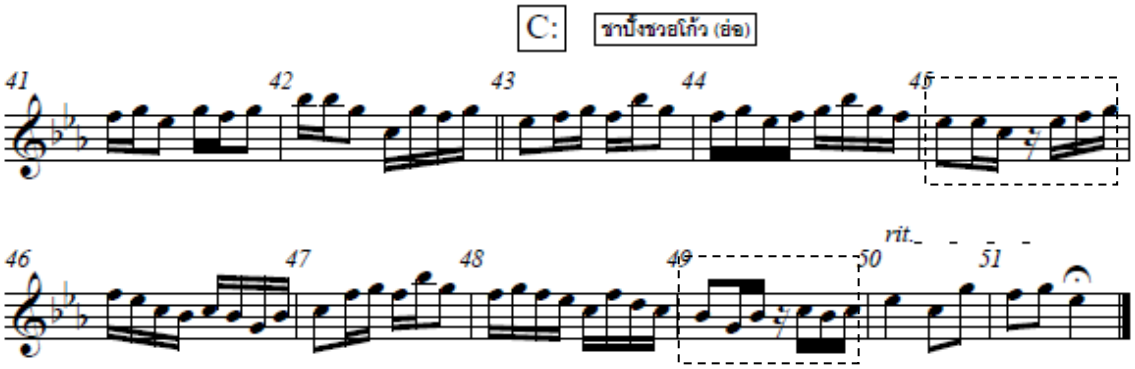
จากภาพ รูปแบบที่ 19 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:40 ปรากฏในท่อน C จำนวน 2 ครั้ง ห้อง C:43 , C:47 รวมรูปแบบที่ 19 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 20 



จากภาพ รูปแบบที่ 20 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:41 ไม่ปรากฏในท่อน C รวมรูปแบบที่ 20 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 21 

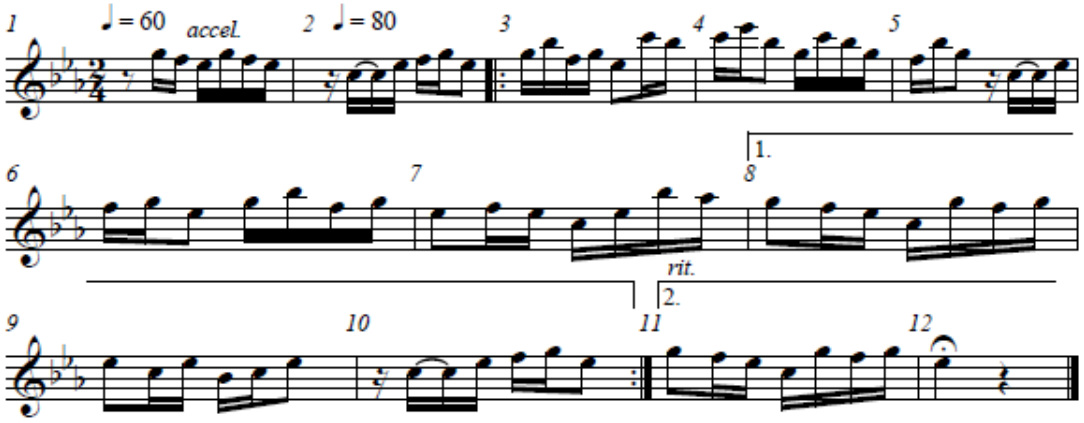


จากภาพ รูปแบบที่ 21 ไม่ปรากฏในท่อน A และไม่ปรากฏในท่อน B แต่ปรากฏในท่อน C จำนวน 2 ครั้ง ห้อง C:45 , C:49 รวมรูปแบบที่ 21 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

สรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในบทเพลงโกวมุ่ยจิ้ว ต่อเชงกังเอ้ง ต่อด้วยซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 21 รูปแบบ

5. เพลงซางเล่าต่อจี้อ

เพลงซางเล่าต่อจี้อ



5.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

5.1.1 ความหมายของบทเพลง

เพลงซางเล่าต่อจี้อ เป็นเพลงลำดับที่ห้าจากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับลำดับการเดินแถวเข้าอวยพร รายละเอียดเชิงลึกเกี่ยวกับบทเพลง ผู้ให้สัมภาษณ์ไม่ทราบแน่ชัด (จากคำสัมภาษณ์)

5.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) 1 แบบ คือ 2/4 เป็นรูปแบบเพลงท่อนเดียว มีการบรรเลงจังหวะที่ค่อยๆเร็วขึ้นและเข้าสู่จังหวะปกติ ความเร็วของจังหวะปกติ โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 80 มีการย้อนบทเพลง 1 รอบ คือ ห้องที่ 3 – 7 รวมจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้อง ระยะเวลา 1.20 นาที

5.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

5.2.1 บันไดเสียง (Scale)



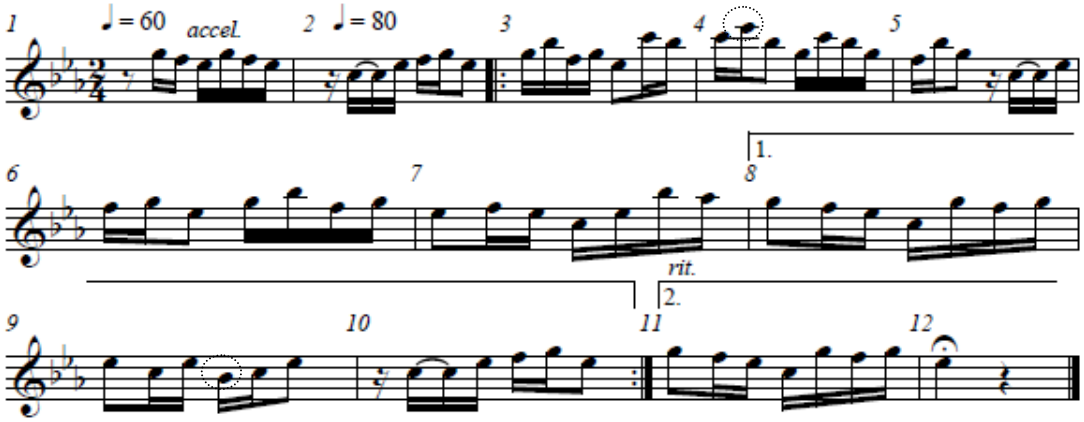


จากภาพ ในบทเพลงซางเล่าต่อจื้อ มีกลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ Ab จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 7 จะสังเกตว่า โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง แนวทำนองจะเน้นหนักไปในด้านบันไดเสียง Pentatonic อีกจุดหนึ่งที่สังเกตได้คือ โน้ตที่จบเพลง เป็นเสียง Eb (วงกลม) ตารางเปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง Pentatonic [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)]

สรุปได้ว่า เพลงซางเล่าต่อจื้อ จัดอยู่ในบันไดเสียง Eb Major Pentatonic

5.2.2 ช่วงเสียง (Range)

เพลงซางเล่าต่อจื้อ



จากภาพ เสียงสูงที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต Eb ในห้องที่ 4 และเสียงต่ำที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต Bb ในห้องที่ 9



ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง Bb – Eb (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 11 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 4 ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงซางเล่าต่อจื้อ มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค หรือ 4 เพอร์เฟค ทำให้สรุปได้ว่า ช่วงเสียง(Range)ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค แสดงระยะห่างเปรียบเทียบเสียงได้ดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	C	D	E	F	G	A	B	C
ระยะห่าง	[1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง]	1 เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	

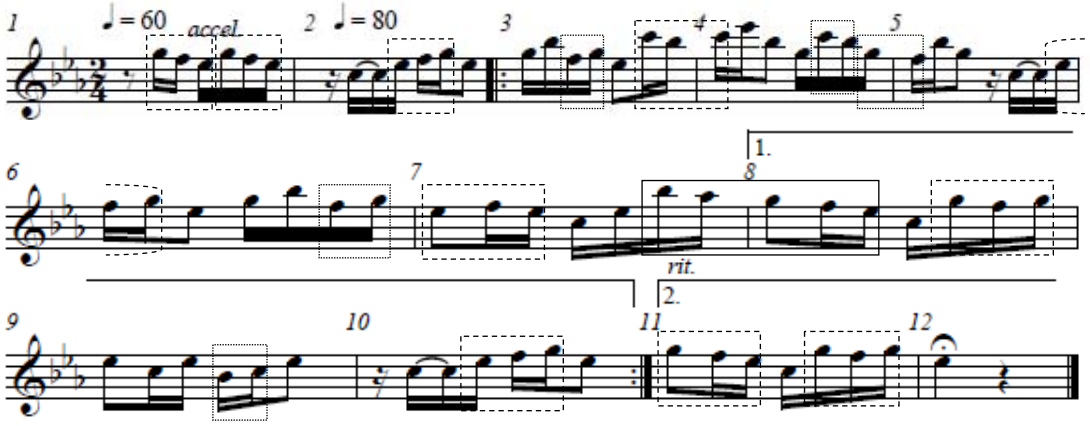
จากตารางด้านบน คือ ระยะห่างของเสียงตามโครงสร้างบันไดเสียง C Major จะเห็นได้ว่า จากโน้ต C – F ตามวงเล็บ เป็นคู่ 4 เพอร์เฟค ระยะห่างเสียงเท่ากับ 2½ เสียง

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	Eb	F	G	Ab	Bb	C	D	Eb
ระยะห่าง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	[1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง]	

จากตารางด้านบน คือ ระยะห่างของเสียงตามโครงสร้างบันไดเสียง Eb Major จะเห็นได้ว่า จากโน้ต Bb – Eb ตามวงเล็บ เป็นคู่ 4 ที่มีระยะห่างของเสียงเท่ากับ 2½ เสียง ซึ่งเท่ากับ คู่ 4 เพอร์เฟค ทำให้สรุปได้ว่าช่วงเสียง(Range) ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค

5.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น รวมทั้งหมด 16 ครั้ง โดยไม่นับห้องที่ย้อนบทเพลง 1 รอบ คือ ห้องที่ 3 – 7 แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง	↘	↗

รูปแบบ 1a จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 4 , [4 – 5] , รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 1b จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 3 , 6 , 9 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 4 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c	2d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง	↘↗	↗→	↘↘	↗↘

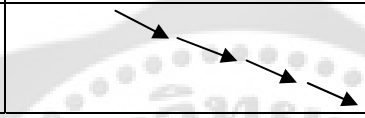
รูปแบบ 2a จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [3 – 4] , 8 , 11 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 2b จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 2 , [5 – 6] , 10 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 2c จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 1 (2 ครั้ง) , 11 รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 2d จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 1 รวมรูปแบบ 2d ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

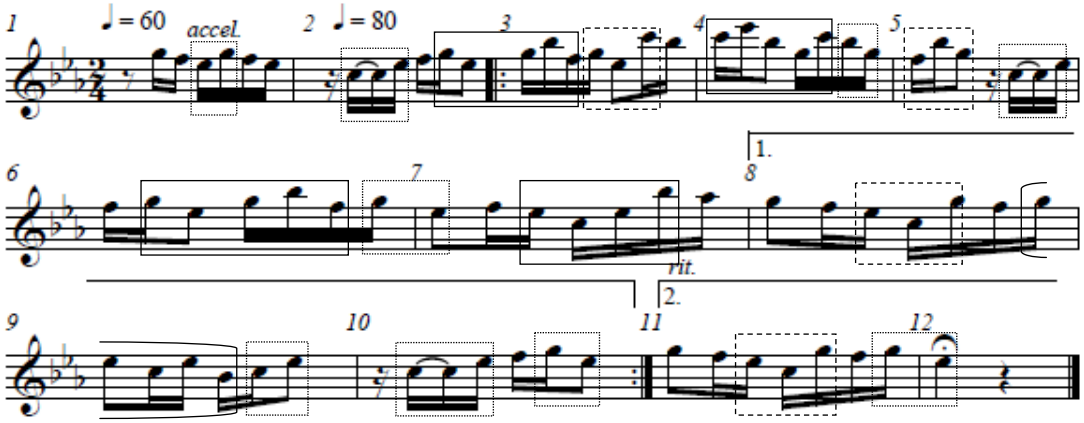
รูปแบบ	4a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ
ระยะเสียง	

รูปแบบ 3a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง [7 – 8] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 3รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 16 ครั้ง

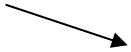
- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

เพลงซางเล่าต่อจื้อ



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น รวมทั้งหมด 18 ครั้ง โดยไม่นับห้องที่ย้อนบทเพลง 1 รอบ คือ ห้องที่ 3 – 7 แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

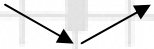
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 4 , [6 – 7] , 10 , [11 – 12] รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

รูปแบบ 1b จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 1 , 2 , 5 , 9 , 10 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 2a จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 3 , 8 , 11 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

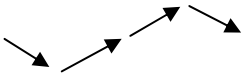
รูปแบบ 2b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 5 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 3a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 7 รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4c	
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง – ต่ำ	
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [2 – 3] , 6 รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

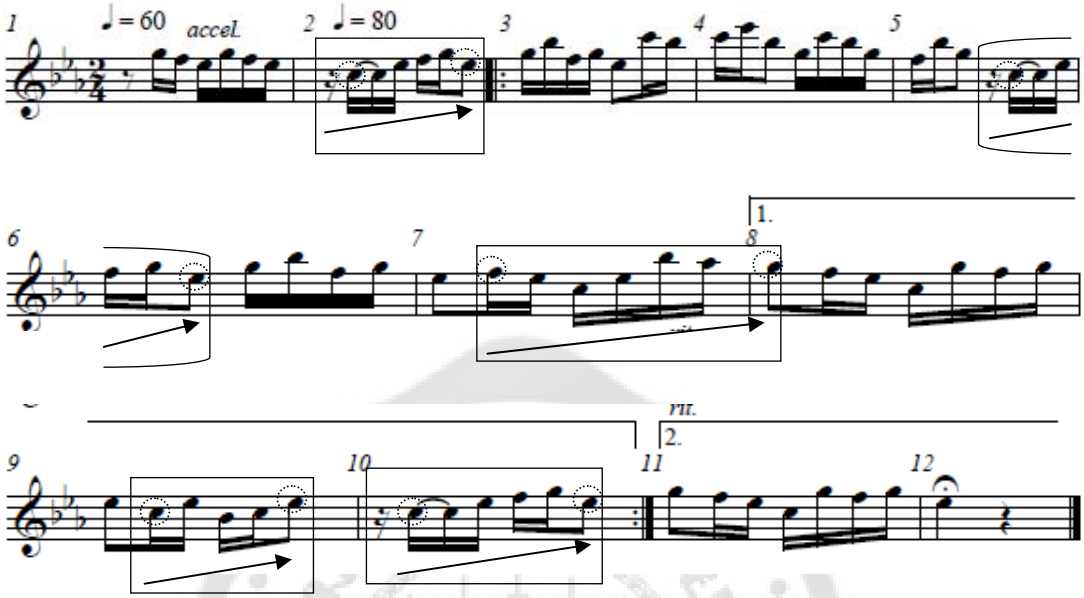
รูปแบบ 4b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 4 รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4c จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [8 – 9] รวมรูปแบบ 4c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 18 ครั้ง ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) และ ขั้นคู่ 7 ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อมทั้งหมด และไม่เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ

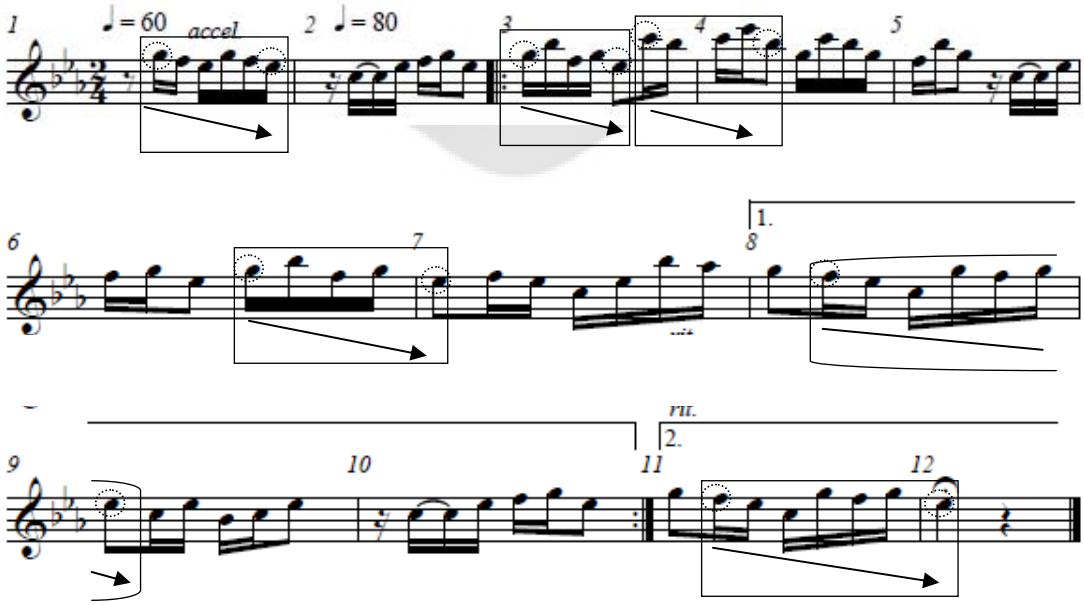
5.2.4 ทิศทาง

- ทิศทางขึ้น



จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางขึ้น จำนวน 5 ครั้ง ห้องที่ 2 , [5 – 6] , [7 – 8] , 9 , 10 รวมทิศทางขึ้นทั้งหมด 5 ครั้ง

- ทิศทางลง



จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางลง จำนวน 6 ครั้ง ห้องที่ 1 , 3 , [3 – 4] , [6 – 7] , [8 – 9] , , [11 – 12] รวมทิศทางลงทั้งหมด 6 ครั้ง

- ทิศทางคงที่



จากภาพ ลักษณะของทิศทางคงที่ จะเริ่มต้นเคลื่อนที่จากโน้ตตัวแรกของทำนองแล้วไปจบที่โน้ตตัวสุดท้ายของทำนองซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกัน ถึงแม้ช่วงกลางท่อนอาจจะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลง แต่สุดท้ายจะจบลงด้วยตัวโน้ตตำแหน่งเดิม จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางคงที่ จำนวน1 ครั้ง รวมทิศทางคงที่ทั้งหมด 1 ครั้ง

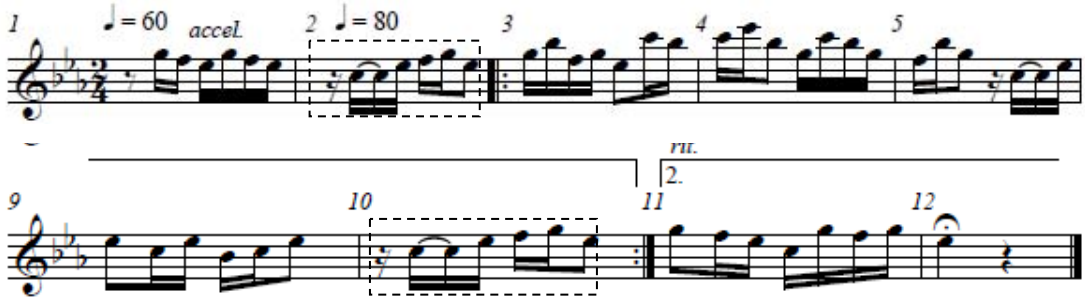
5.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

รูปแบบที่ 1

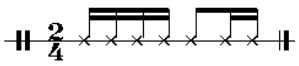


จากภาพ รูปแบบที่ 1 อัตราจังหวะ 2/4 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 1รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 2



จากภาพ รูปแบบที่ 2 อัตราจังหวะ 2/4 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 2 ครั้ง ห้องที่ 2 , 10 รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 

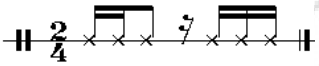


จากภาพ รูปแบบที่ 3 อัตราจังหวะ 2/4 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 3 รวมรูปแบบที่ 3 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 



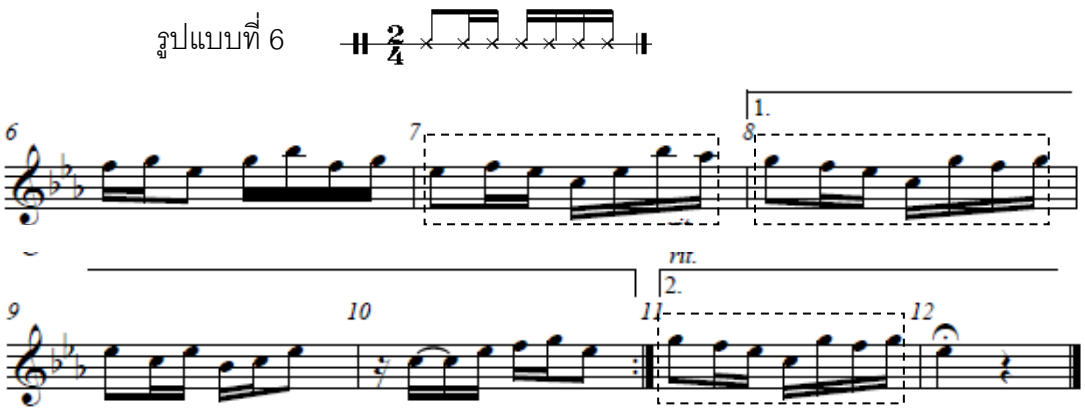
จากภาพ รูปแบบที่ 4 อัตราจังหวะ 2/4 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 2 ครั้ง ห้องที่ 4 , 6 รวมรูปแบบที่ 4 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 



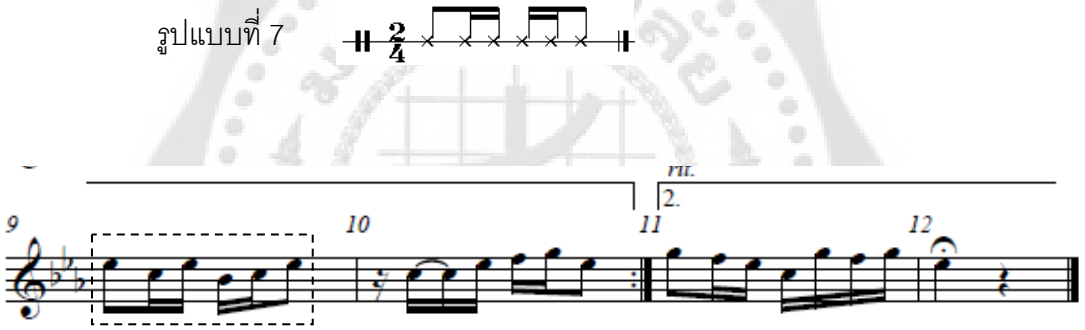
จากภาพ รูปแบบที่ 5 อัตราจังหวะ 2/4 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 5 รวมรูปแบบที่ 5 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 6



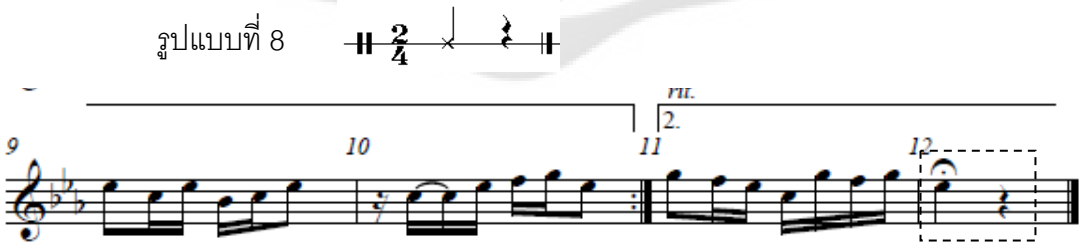
จากภาพ รูปแบบที่ 6 อัตราจังหวะ 2/4 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 3 ครั้ง ห้องที่ 7 , 8 , 11 รวมรูปแบบที่ 6 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 7



จากภาพ รูปแบบที่ 7 อัตราจังหวะ 2/4 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 9 รวมรูปแบบที่ 7 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 8



จากภาพ รูปแบบที่ 8 อัตราจังหวะ 2/4 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 12 รวมรูปแบบที่ 8 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

สรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในบทเพลงซางเล่าต่อจื้อ พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 8 รูปแบบ

6. เพลงเซงจุ้ยเหล็ง



6.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

6.1.1 ความหมายของบทเพลง

เพลงเซงจุ้ยเหล็ง เป็นเพลงลำดับที่หกจากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นเพลงที่บรรยายเกี่ยวกับคำสั่งต่างๆของเหล่าเซียน รายละเอียดเชิงลึกเกี่ยวกับบทเพลง ผู้ให้สัมภาษณ์ไม่ทราบแน่ชัด (จากคำสัมภาษณ์)

6.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) 1 แบบ คือ 2/4 เป็นรูปแบบเพลงท่อนเดียว เป็นเพลงที่บรรเลงทำนองเพลงไปพร้อมกับการตีขอบกลอง บรรเลงจังหวะที่ค่อยๆเร็วขึ้นและเข้าสู่จังหวะปกติ ความเร็วของจังหวะปกติ โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 140 รวมจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 45 ห้องเพลง ระยะเวลา 40 วินาที

6.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

6.2.1 บันไดเสียง (Scale)

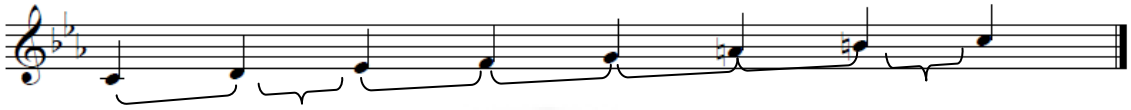
เพลงเซงจุ้ยเหล็ง



จากภาพ ในบทเพลงเซงจุ้ยเหล็ง มีกลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ โน้ต Ab จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 3 , โน้ต D จำนวน 4 ครั้ง ในห้องที่ 6 , 19 , 31 , 44 , โน้ต A จำนวน 3 ครั้ง จะสังเกตว่า ในบทเพลงนี้มีโน้ตที่น่าสนใจคือ A (วงกลมจุด)ซึ่งมีผลกับเสียงในบทเพลง ทำให้แนวทำนองไม่สามารถเน้นหนักไปในด้านบันไดเสียง Major Pentatonic ได้ และเมื่อสังเกตอีกจุดหนึ่ง คือ โน้ตที่เริ่มต้นกับโน้ตที่จบเพลง เป็นเสียง C (วงกลมจุด) ทำให้บทเพลงเน้นหนักไปในทางบันไดเสียงไมเนอร์มากขึ้น ซึ่งการจัดลำดับเสียงก็สามารถทำได้ เนื่องจากบันไดเสียง Eb Major สัมพันธ์กับบันไดเสียง C Melodic Minor (Relative of Key) ดังนั้นทำให้วิเคราะห์ได้ว่าบันไดเสียงในบทเพลงเซงจุ้ยเหล็ง คือ บันไดเสียง C Melodic Minor ตารางเปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง Melodic Minor มีดังนี้

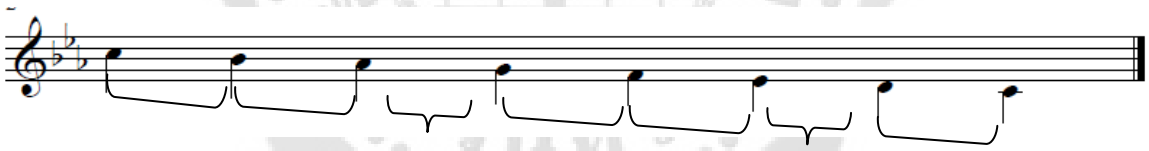
บันไดเสียง C Melodic Minor ขาขึ้น

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	C	D	Eb	F	G	A	B	C
ระยะห่าง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	



บันไดเสียง C Melodic Minor ขาลง

ลำดับ	8	7	6	5	4	3	2	1
เสียง	C	Bb	Ab	G	F	Eb	D	C
ระยะห่าง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	



 สัญลักษณ์แทนระยะห่าง 1 เสียง

 สัญลักษณ์แทนระยะห่าง ½ เสียง

สรุปได้ว่า เพลงเซงจุ้ยเหล็ง จัดอยู่ในบันไดเสียง C Melodic Minor

6.2.2 ช่วงเสียง (Range)



จากภาพ เสียงสูงที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต Eb ในห้องที่ 7 , 33 และเสียงต่ำที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต Bb ในห้องที่ 25



ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง Bb – Eb (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 11 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 4 ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงเซงจุ้ยเหล็ง มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค หรือ 4 เพอร์เฟค ตารางระยะห่างเปรียบเทียบเสียง [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)] ทำให้สรุปได้ว่าช่วงเสียง(Range) ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค แสดงระยะห่างเปรียบเทียบเสียงได้ดังนี้ [แสดงตารางเปรียบเทียบในบทเพลงซางเล่าต่อจื้อ]

6.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น รวมทั้งหมด 20 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

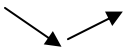
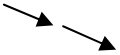
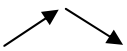
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

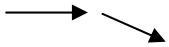
รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง	↘	↗

รูปแบบ 1a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 13 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 1b จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [6 – 7] , [9 – 10] , [25 – 26] , [44 – 45] รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 5 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c	2d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง				

รูปแบบ	2e
การเคลื่อนที่	เสียงคงที่ – คงที่ – ต่ำ
ระยะเสียง	

รูปแบบ 2a จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [8 – 9] , [33 – 34] รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

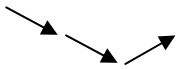
รูปแบบ 2b จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [15 – 16] , [35 – 36] , [40 – 41] รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 2c จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [17 – 18] , [37 – 38] , [42 – 43] รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 2d จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [19 – 20] รวมรูปแบบ 2d ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

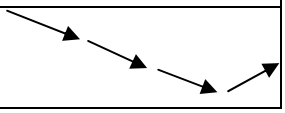
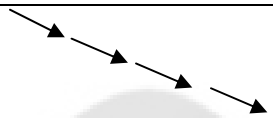
รูปแบบ 2e จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [21 – 22] รวมรูปแบบ 2e ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 3a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [31 – 32] รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

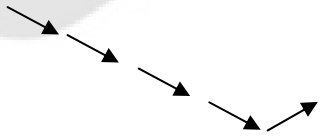
รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – คงที่ – คงที่	เสียงสูง - ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4c	
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ	
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [10 – 12] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [22 – 24] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4c จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [28 – 30] รวมรูปแบบ 4c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 6 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	5a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 5a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [2 – 4] รวมรูปแบบ 5a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 5รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต , 5 ตัวโน้ต และ 6 ตัวโน้ตรวมทั้งหมด 20 ครั้ง

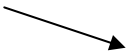
- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

เพลงเซงจุ้ยเหล็ง



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น รวมทั้งหมด 19 ครั้ง ในกรณีที่มีรูปแบบพิเศษเกิดขึ้นจะเพิ่มเครื่องหมาย (*) และอธิบายประกอบ แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

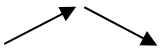
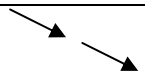
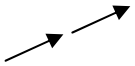
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 9 , [20 – 21] , [34 – 35] รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 1b จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 10 , [12 – 13] , 22 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง – สูง
ระยะเสียง			

รูปแบบ 2a จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [7 – 8] , [16 – 17] , [32 – 33] , [36 – 37] , [41 – 42] รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบ 2b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [24 – 25] รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 2c จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [30 – 31] รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

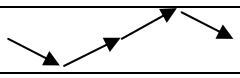
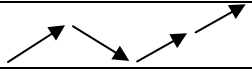
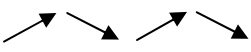
รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง	เสียงต่ำ - สูง – สูง - ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 3a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [13 – 15] รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3b จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [18 – 19] , [43 – 44] รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง – สูง
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4c	
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ	
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [4 – 6] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [26 – 28] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4c จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [38 – 40] รวมรูปแบบ 4c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 19 ครั้ง ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) และไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 เมื่อพิจารณาขั้นคู่แล้ว เป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อมทั้งหมด ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อม และไม่เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ

6.2.4 ทิศทาง



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีจังหวะของตัวโน้ตเท่ากันหมดทุกตัว ดังนั้นจึงไม่สามารถระบุทิศทางของทำนองเพลงได้ เนื่องจากการระบุทิศทางของทำนองเพลงจะต้องมีโน้ตเสียงยาวในตัวสุดท้ายของท่อนเพลงมาเป็นหลักในการแบ่งท่อนเพลง หรือ มีตัวหยุดเพื่อเว้นวรรคของท่อนเพลง ยกตัวอย่างได้ดังนี้

การแบ่งท่อนเพลงโดยใช้โน้ตเสียงยาวในตัวสุดท้าย



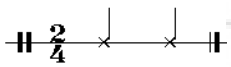
การแบ่งท่อนเพลงโดยใช้โน้ตตัวหยุดเพื่อเว้นวรรคท่อนเพลง



ดังนั้น จึงสรุปได้ว่าในบทเพลง เซงจุ้ยเหล็ง ไม่สามารถระบุทิศทางของทำนองเพลงได้ เนื่องจากไม่มีการแบ่งท่อนเพลง เป็นการบรรเลงต่อเนื่องในจังหวะที่เท่ากันทุกตัวโน้ต

6.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

รูปแบบที่ 1





จากภาพ รูปแบบที่ 1 อัตราจังหวะ 2/4 มีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำ ตัวละ 1 จังหวะ สามารถแบ่งห้องเพลงได้ จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 43 ครั้ง ห้องที่ [2 – 44] รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 43 ครั้ง

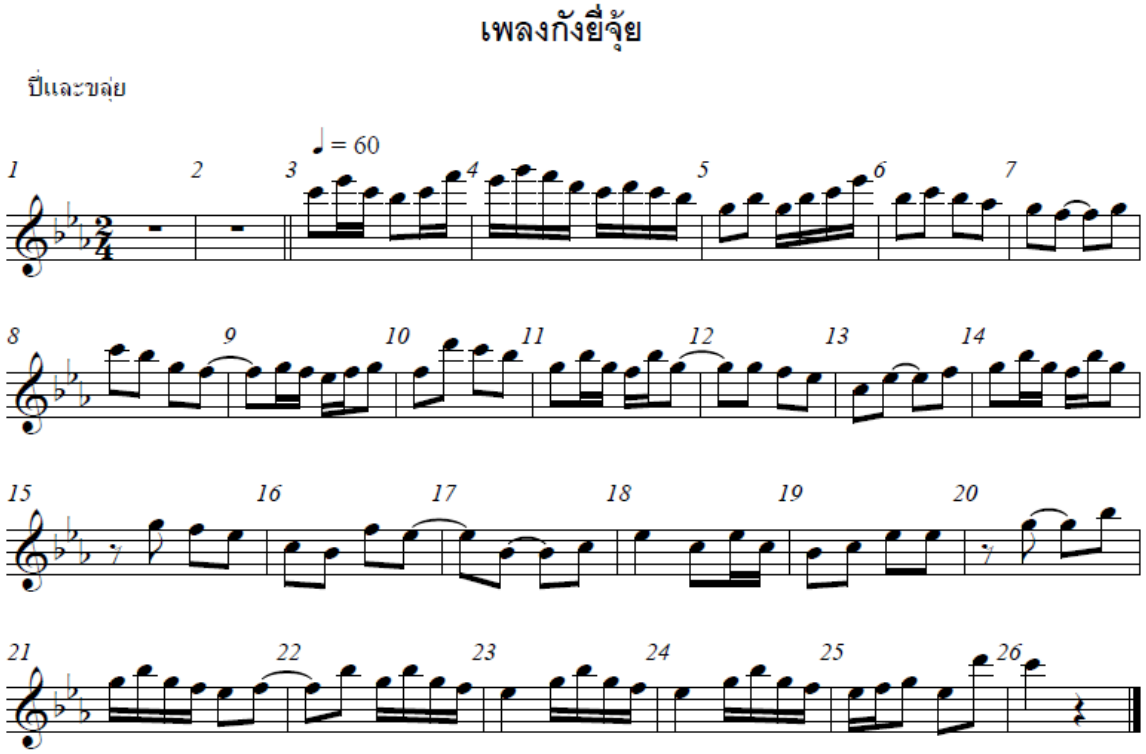
รูปแบบที่ 2



จากภาพ รูปแบบที่ 2 จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 45 รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

สรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในบทเพลงเซงจุ้ยเหล็ง พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 2 รูปแบบ

7. เพลงกังยี่จุ้ย



7.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

7.1.1 ความหมายของบทเพลง

เพลงกังยี่จุ้ย เป็นเพลงลำดับที่เจ็ดจากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นเพลงที่เกี่ยวกับการน้อมถวายความเคารพ รายละเอียดเชิงลึกเกี่ยวกับบทเพลง ผู้ให้สัมภาษณ์ไม่ทราบแน่ชัด (จากคำสัมภาษณ์)

7.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) 2/4 เป็นรูปแบบเพลงท่อนเดียว ความเร็วจังหวะปกติ โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 60 มีการตีกรับและกลองเพื่อควบคุมจังหวะของบทเพลง รวมจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 28 ห้อง ระยะเวลา 53 วินาที

7.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

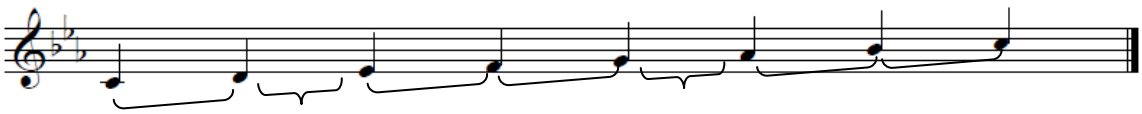
7.2.1 บันไดเสียง (Scale)



จากภาพ กลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ D จำนวน 4 ครั้ง ในห้องที่ 4(2 ครั้ง) , 10 , 27 และโน้ต Ab จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 6 จะสังเกตว่า โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง แต่เมื่อสังเกตอีกจุดหนึ่งพบว่าตัวโน้ตเริ่มต้นและตัวโน้ตที่จบเพลงเป็นเสียง C (วงกลม) ทำให้บทเพลงเน้นหนักไปในทางบันไดเสียงไมเนอร์มากขึ้น ซึ่งการจัดลำดับเสียงก็สามารถทำได้ เนื่องจากบันไดเสียง Eb Major สัมพันธ์กับบันไดเสียง C Natural Minor (Relative of Key) ดังนั้นทำให้วิเคราะห์ได้ว่าบันไดเสียงในบทเพลงกังยี่จุ้ย คือ บันไดเสียง C Natural Minor ตารางเปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง C Natural Minor (C Melodic Minor ขาลง) มีดังนี้

บันไดเสียง C Natural Minor

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	C	D	Eb	F	G	Ab	Bb	C
ระยะห่าง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	



สัญลักษณ์แทนระยะห่าง 1 เสียง

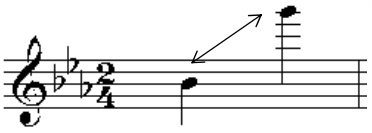
สัญลักษณ์แทนระยะห่าง ½ เสียง

สรุปได้ว่า เพลงกังยี่จุ้ย จัดอยู่ในบันไดเสียง C Melodic Minor

7.2.2 ช่วงเสียง (Range)



จากภาพ เสียงสูงที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต G ในห้องที่ 4 และเสียงต่ำที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต Bb ในห้องที่ 16 , 17 , 19



ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง Bb – G (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 13 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 6 ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงกังยี่จุ้ย มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 6

แสดงระยะห่างเปรียบเทียบเสียงได้ดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	C	D	E	F	G	A	B	C
ระยะห่าง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	

จากตารางด้านบน คือ ระยะห่างของเสียงตามโครงสร้างบันไดเสียง C Major จะเห็นได้ว่า จากโน้ต C – A ตามวงเล็บ เป็นคู่ 6 เมเจอร์ ระยะห่างเสียงเท่ากับ 4½ เสียง

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	C	D	Eb	F	G	Ab	Bb	C
ระยะห่าง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	

จากตารางด้านบน คือ ระยะห่างของเสียงตามโครงสร้างบันไดเสียง C Natural Minor จะเห็นได้ว่า จากโน้ต Bb – G ตามวงเล็บ เป็นคู่ 6 ที่มีระยะห่างเสียงเท่ากับ 4½ ทำให้สรุปได้ว่าช่วงเสียง (Range) ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 6 เมเจอร์

7.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น รวมทั้งหมด 24 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

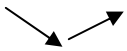
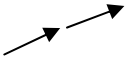
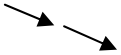
รูปแบบ	1a	1b	1c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง	เสียงคงที่ – คงที่
ระยะเสียง	↘	↗	→

รูปแบบ 1a จำนวน 8 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [3 – 4] , 4 , 8 , 11 , 14 , 16 , [16 – 17] , [27 – 28] รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 8 ครั้ง

รูปแบบ 1b จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 5 , 17 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 1c จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 19 รวมรูปแบบ 1c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ
ระยะเสียง			

รูปแบบ 2a จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 3 , [18 – 19] รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 2b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [13 – 14] รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 2c จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 10 , 15 , [22 – 23] , [23 – 24] รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

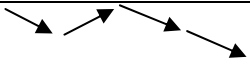
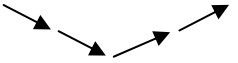
รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b
การเคลื่อนที่	เสียงคงที่ – คงที่ – ต่ำ - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 3a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [11 – 12] รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [21 – 22] รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

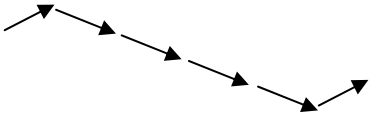
รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ – ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง – สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 4 รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [24 – 25] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 7 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	5a
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ - สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 5a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [6 – 7] รวมรูปแบบ 5a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 6 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 8 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	6a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ – สูง - ต่ำ – ต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ
ระยะเสียง	

รูปแบบ 6a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [8 – 10] รวมรูปแบบ 6a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 6 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต , 5 ตัวโน้ต , 7 ตัวโน้ต และ 8 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 24 ครั้ง

- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น รวมทั้งหมด 24 ครั้ง ในกรณีที่มีรูปแบบพิเศษเกิดขึ้นจะเพิ่มเครื่องหมาย (*) และอธิบายประกอบ แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

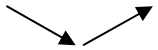
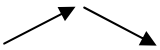
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 4 , 8 , [15 – 16] , [16 – 17]รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

รูปแบบ 1b จำนวน 6 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 3 , 4 , [7 – 8] , 10 , 16 , 19รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 6 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 2a จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [12 – 13] , 25* รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง ในห้องที่มีเครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 (ลูกศรชี้)

รูปแบบ 2b จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 3 , [5 – 6] , [11 – 12] , 14(2 ครั้ง) รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

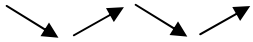
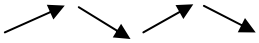
รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงต่ำ – สูง – สูง - ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 3a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [10 – 11] รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3b จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ 23* , 24* รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง เครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในรูปแบบของอาร์เปโจ (Arpeggio) เกิดขึ้นจำนวน 2 ครั้ง (วงกลมทึบ)

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง - ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [4 – 5] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4b จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้องที่ [17 – 18] , [20 – 21] , [21 – 22] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 24 ครั้ง ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) แต่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 แต่เมื่อพิจารณาขั้นคู่แล้ว ส่วนมากเป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อม ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อมเป็นส่วนมาก และเกิดขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนน้อย ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ และไม่เกิดเสียงที่กระด้างมากเกินไป

7.2.4 ทิศทาง

- ทิศทางขึ้น



จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางขึ้น จำนวน 3 ครั้ง ห้องที่ [13 – 14] , [18 – 19] , [24 – 26] รวมทิศทางขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง

- ทิศทางลง

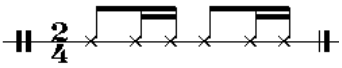


จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางลง จำนวน 10 ครั้ง ห้องที่ [3 –5] , [5 – 7] , [7 – 9] , [9 – 10] , [10 – 12] , [12 – 13] , [15 – 18] , [20 – 22] , [22 – 23] , [23 – 24]รวมทิศทางลงทั้งหมด 10 ครั้ง

- ทิศทางคงที่

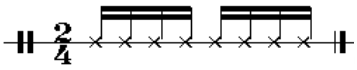
ไม่ปรากฏทิศทางคงที่ในบทเพลงกังยี่จุ้ย

7.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

รูปแบบที่ 1 

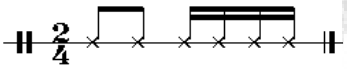


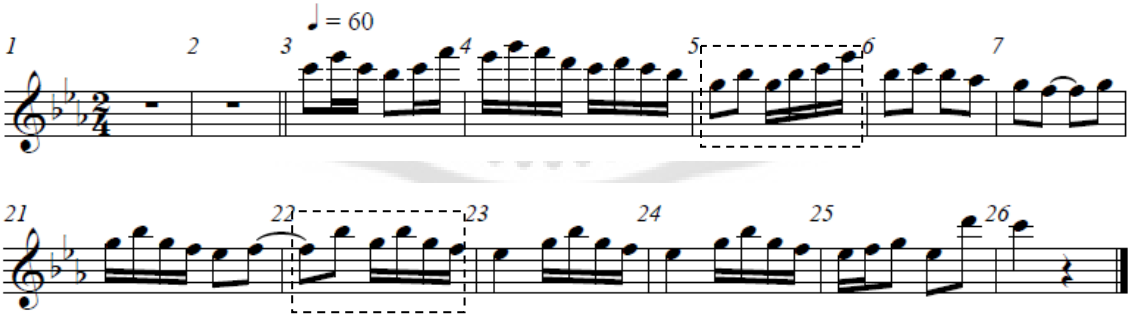
จากภาพ รูปแบบที่ 1 อัตราจังหวะ 2/4 มีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำ ตัวละ 1 จังหวะ สามารถแบ่งห้องเพลงได้ จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 3 รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 

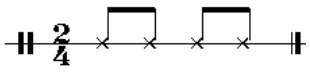


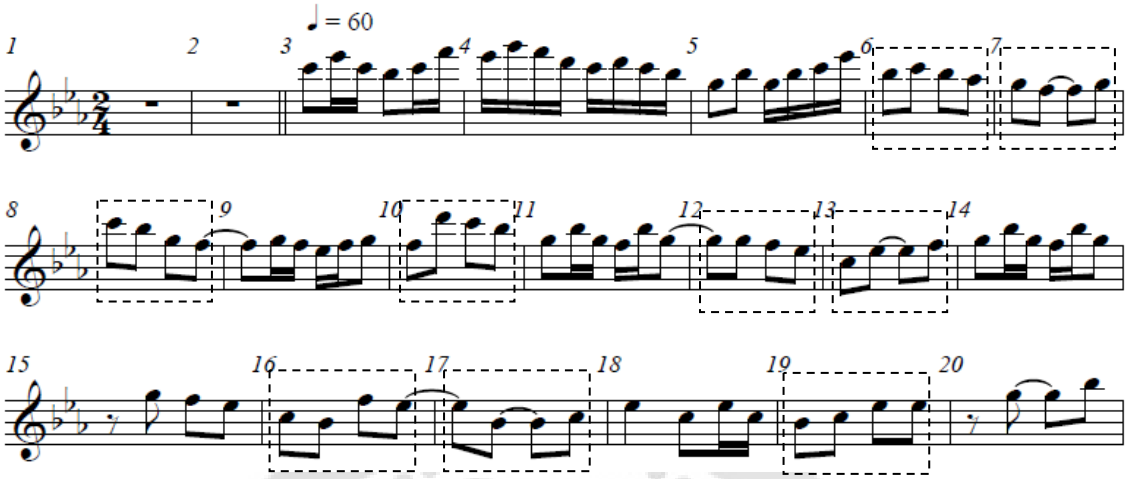
จากภาพ รูปแบบที่ 2 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 4 รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 



จากภาพ รูปแบบที่ 3 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 2 ครั้ง ห้องที่ 5 , 22 รวมรูปแบบที่ 3 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 

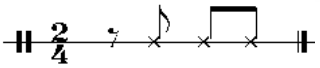


จากภาพ รูปแบบที่ 4 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 9 ครั้ง ห้องที่ 6 , 7 , 8 , 10 , 12 , 13 , 16 , 17 , 19 รวมรูปแบบที่ 4 ทั้งหมดจำนวน 9 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 



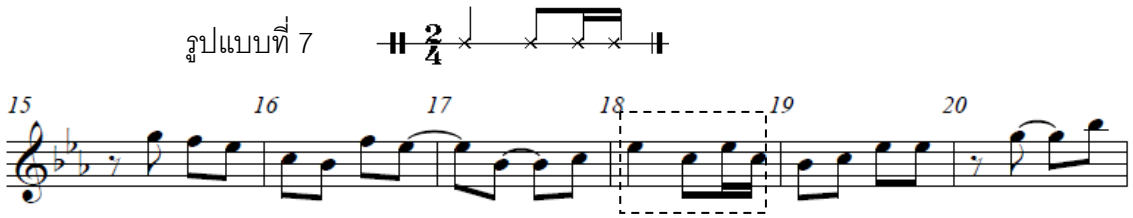
จากภาพ รูปแบบที่ 5 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 3 ครั้ง ห้องที่ 9 , 11 , 14 รวมรูปแบบที่ 5 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 6 



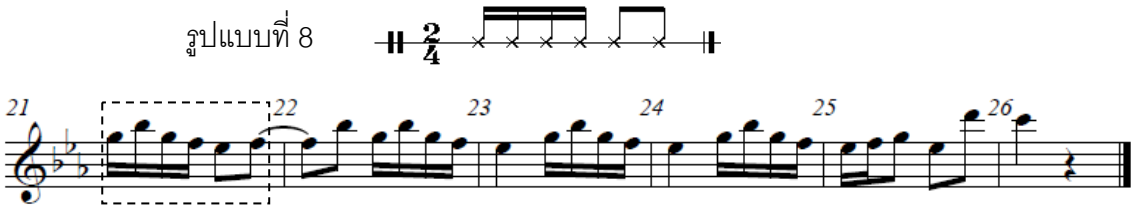
จากภาพ รูปแบบที่ 6 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 2 ครั้ง ห้องที่ 15 , 20 รวมรูปแบบที่ 6 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 7



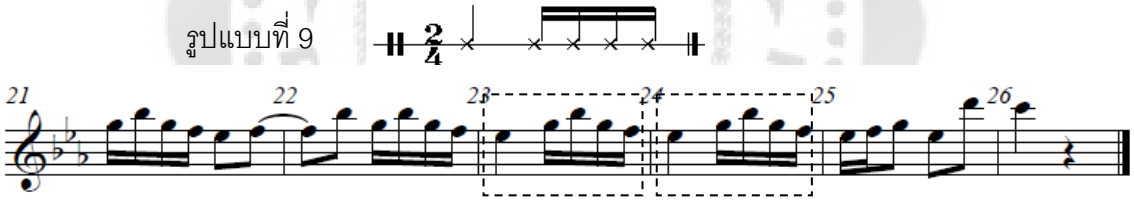
จากภาพ รูปแบบที่ 7 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 18 รวมรูปแบบที่ 7 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 8



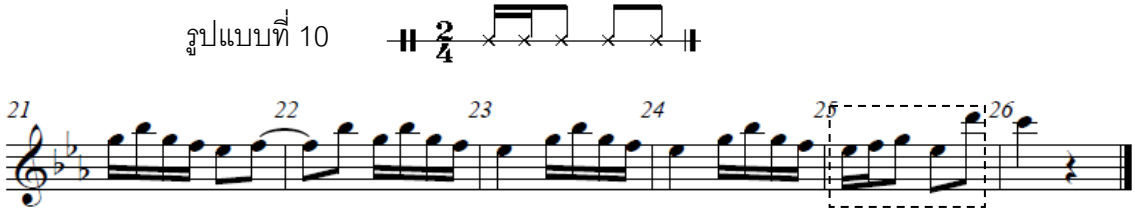
จากภาพ รูปแบบที่ 8 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 21 รวมรูปแบบที่ 8 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 9

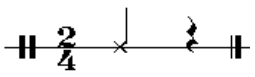


จากภาพ รูปแบบที่ 9 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 2 ครั้ง ห้องที่ 23 , 24 รวมรูปแบบที่ 9 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 10



จากภาพ รูปแบบที่ 10 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 25 รวมรูปแบบที่ 10 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 11 



จากภาพ รูปแบบที่ 11 จะเห็นได้ว่าปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ห้องที่ 26 รวมรูปแบบที่ 11 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

สรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในบทเพลงกังยี่จุ้ย พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 11 รูปแบบ

8. เพลงหง่างยี้เลาะ ต่อ เชงกังเอ้ง



8.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

8.1.1 ความหมายของบทเพลง

เพลงหง่างยี้เลาะ ต่อ เชงกังเอ้ง เป็นเพลงลำดับที่แปดจากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นเพลงที่เกี่ยวกับการดำเนินพิธีมาถึงสุดทาง อวยพรให้มีแต่ความสุข และต่อด้วยช่วงพิธีการ รายละเอียดเชิงลึกเกี่ยวกับบทเพลง ผู้ให้สัมภาษณ์ไม่ทราบแน่ชัด (จากคำสัมภาษณ์)

8.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) 2/4 และ 1/4 เป็นรูปแบบเพลงสองท่อน คือ ท่อน A1 ท่อน A2 ท่อน B ในท่อน A1 และ A2 ความเร็วจังหวะปกติ โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 60 ท่อน A2 นั้นเป็นท่อนที่มีจังหวะเร็วขึ้นกว่าท่อน A1 ส่วนในท่อน B ความเร็วจังหวะปกติ โน้ตตัวดำมี

ความเร็วเท่ากับ 70 มีการตีกรับและกลองเพื่อควบคุมจังหวะของบทเพลง รวมจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 36 ห้อง ระยะเวลา 1.06 นาที

8.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

8.2.1 บันไดเสียง (Scale)



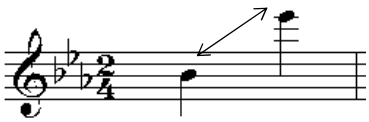
จากภาพ ในท่อน A1 , A2 และท่อน B กลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ D จำนวน 4 ครั้ง ในห้อง A:3 , A:21 , B:30 , B:31 จะสังเกตว่า โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง แนวทำนองจะเน้นหนักไปในด้านบันไดเสียง Pentatonic อีกจุดหนึ่งที่สังเกตได้คือ โน้ตที่เริ่มต้นท่อน A ห้อง A:1 โน้ตที่จบเพลงท่อน A ห้อง A:27 , โน้ตที่เริ่มต้นท่อน B ห้อง B:29 โน้ตที่จบเพลงท่อน B ห้อง B:36 เป็นเสียง Eb (วงกลม) ตารางเปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง Pentatonic [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)]

สรุปได้ว่า โน้ตเพลงหง่างยี้เลาะ ต่อ เชงกังเอ้ง จัดอยู่ในบันไดเสียง Eb Major Pentatonic

8.2.2 ช่วงเสียง (Range)



จากภาพ เสียงสูงที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต Eb ในห้อง A:1 , A:2 , A:9 , A:16 , A:22 , B:31 (2 ครั้ง) และเสียงต่ำที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต Bb ในห้อง A:7 , A:13 , A:14 , A:19 , A:25 , A:26



ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง Bb – Eb (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 11 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 4 ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงหง่างยี้เลาะ ต่อ เชงกังเอ้ง มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค หรือ 4 เพอร์เฟค ตารางระยะห่างเปรียบเทียบเสียง[แสดงประกอบในบทเพลงซางเล่าต่อจื้อ]

8.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น จากทั้งบทเพลงรวมทั้งหมด ครั้ง ท่อน A จำนวน 33 ครั้ง ท่อน B จำนวน 14 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

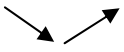
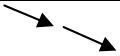
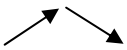
รูปแบบ	1a	1b	1c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง	เสียงคงที่ – คงที่
ระยะเสียง	↘	↗	→

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 12 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:2 , A:[4 – 5] , A:9 , A13 , A:[13 – 14] , A:16, A:17 , A:[20 – 21] , A:22 , A:24 , A:25, A:26 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:29 , B:30(2 ครั้ง) รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 15 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:14 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:32 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 1c ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:15 , A:27 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:35 รวมรูปแบบ 1c ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 5 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c	2d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง				

รูปแบบ	2e
การเคลื่อนที่	เสียงคงที่ – คงที่ – คงที่
ระยะเสียง	

รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 6 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:6 , A:7 , A:18 , A:19 , A:27 ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[29 – 30] , B:33 , B:34 , B:35 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 10 ครั้ง

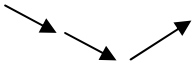
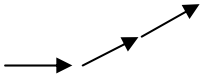
รูปแบบ 2b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:15 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[33 – 34] รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 2c ในท่อน A จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[3 – 4] , A:12 , A:24 , A:25 , A:26 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 5 ครั้ง

รูปแบบ 2d ในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:7 , A:19 , A:23 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 2d ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 2e ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:36 รวมรูปแบบ 2e ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

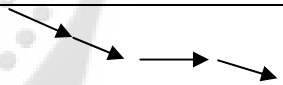
รูปแบบ	3a	3b	3c
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ - สูง – ต่ำ – คงที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง	เสียงคงที่ – คงที่ – สูง – สูง
ระยะเสียง			

รูปแบบ 3a ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:8 , A:11 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[21 – 22] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:29 รวมรูปแบบ 3c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 5 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง	เสียงสูง - ต่ำ – ต่ำ – คงที่ – ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:31 รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[31 – 32] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

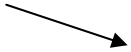
ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 47 ครั้ง ท่อนบทเพลง A จำนวน 33 ครั้ง ท่อนบทเพลง B จำนวน 14 ครั้ง

- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น จากทั้งบทเพลงรวมทั้งหมด 45 ครั้ง ท่อน A จำนวน 32 ครั้ง ท่อน B จำนวน 13 ครั้ง ในกรณีที่มีรูปแบบพิเศษเกิดขึ้นจะเพิ่มเครื่องหมาย (*) และอธิบายประกอบ แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

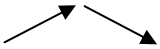
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 16 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 , A:2 , A:4 , A:[6 – 7] , A:7 , A:9 , A:[12 – 13] , A:14 , A:15 , A:16 , A:[18 – 19] , A:19 , A:22 , A:25 , A:26 , A:27 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:29 , B:33 , B:[35 – 36] รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 19 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 7 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[7 – 8] , A:13 , A:[14 – 15] , A:21* , A:24 , A:25 , A:[27 – 28] ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:29 , B:30 , B:31 , B:[34 – 35] รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 11 ครั้ง ในห้องที่มีเครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 (ลูกศรชี้)

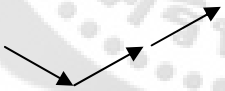
รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

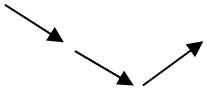
รูปแบบ	2a	2b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 2a ไม่ปรากฏในท่อน A ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:30 , B:32 , B:34 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:17 ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[30 – 31] รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 4 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b	3c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ - สูง – สูง	เสียงสูง – ต่ำ - สูง – ต่ำ	เสียงต่ำ – สูง - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง			

รูปแบบ	3d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง	

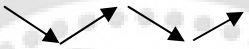
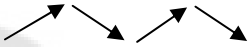
รูปแบบ 3a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[2 – 3] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[16 – 17] , A:[23 – 24] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 3c ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[19 – 20] , A:[26 – 27] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3c ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 3d ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:35 รวมรูปแบบ 3d ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง	เสียงต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[9 – 11] , A:[22 – 23] ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[32 – 33]* รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง ในห้องที่มีเครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 (ลูกศรชี้)

รูปแบบ 4b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:5 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 45 ครั้ง แบ่งเป็น ท่อนบทเพลง A 32 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 13 ครั้ง ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) แต่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 แต่เมื่อพิจารณาขั้นคู่แล้ว ส่วนมากเป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อม ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อมเป็นส่วนมาก และเกิดขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนน้อย ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ และไม่เกิดเสียงที่กระด้างมากเกินไป

8.2.4 ทิศทาง

- ทิศทางขึ้น



จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางขึ้น ในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:[14 – 15] , A:[20 – 21] , A:[27 – 28] ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง ห้อง B:[29 – 30] , B:33 , B:[34 – 35] , B:[35 – 36] รวมทิศทางขึ้นทั้งหมด 7 ครั้ง

- ทิศทางลง

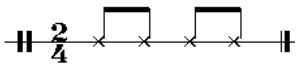


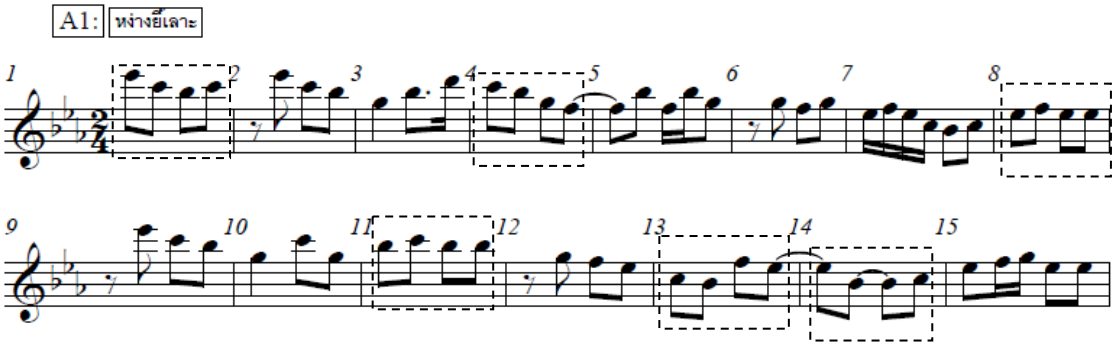
จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางลง ในท่อน A จำนวน 12 ครั้ง ห้อง A:1, A:[2 – 3] , A:[3 – 5] , A:[6 – 8] , A:[9 – 11] , A:[12 – 14] , A:[16 – 17] , A:[18 – 20] , A:[22 – 23] , A:24 , A:25 , A:26 ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง ห้อง B:[31 – 32] , B:[32 – 33] รวมทิศทางลงทั้งหมด 14 ครั้ง

- ทิศทางคงที่

ไม่ปรากฏทิศทางคงที่ในบทเพลงนี้

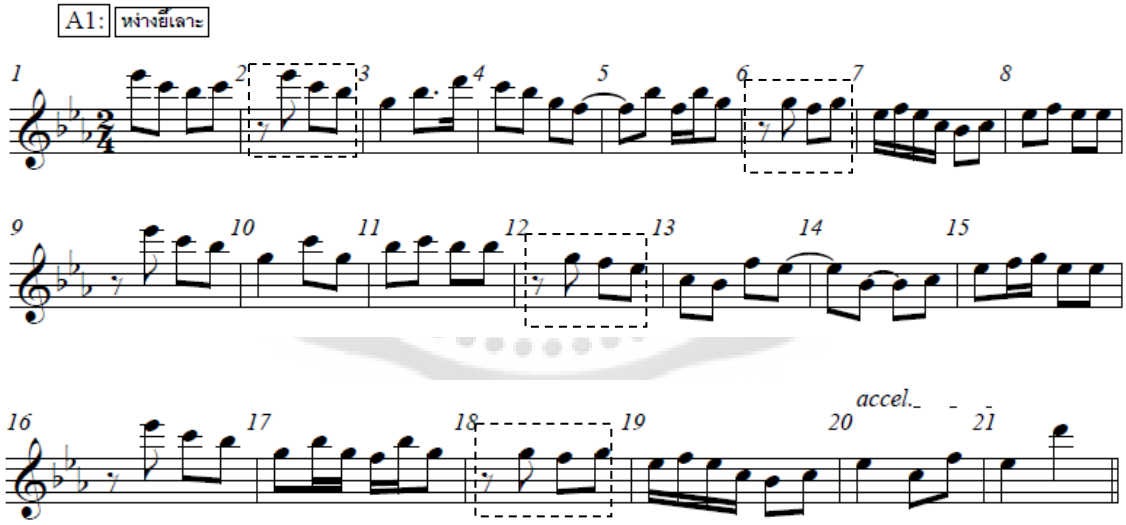
8.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

รูปแบบที่ 1 

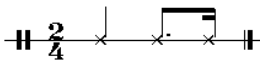


จากภาพ รูปแบบที่ 1 อัตราจังหวะ 2/4 มีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำ ตัวละ 1 จังหวะ สามารถแบ่งห้องเพลงได้ จะเห็นได้ว่าปรากฏในท่อน A จำนวน 6 ครั้ง ห้อง A:1 , A:4 , A:8 , A:11 , A:13 , A:14 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 6 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 

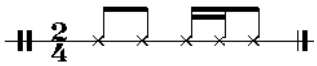


จากภาพ รูปแบบที่ 2 ปรากฏในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง ห้อง A:2 , A:6 , A:12 , A:18 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 4 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 

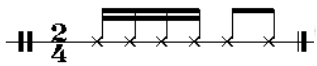


จากภาพ รูปแบบที่ 3 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:3 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 3 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 



จากภาพ รูปแบบที่ 4 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:5 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 4 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 



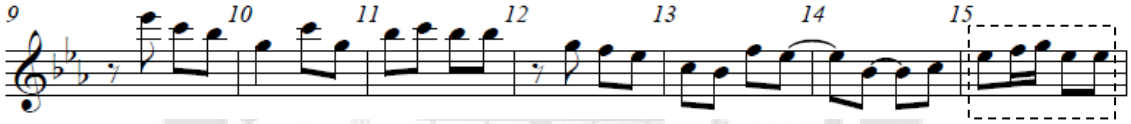
จากภาพ รูปแบบที่ 5 ปรากฏในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:7 , A:19 , A:27 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 5 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 6 



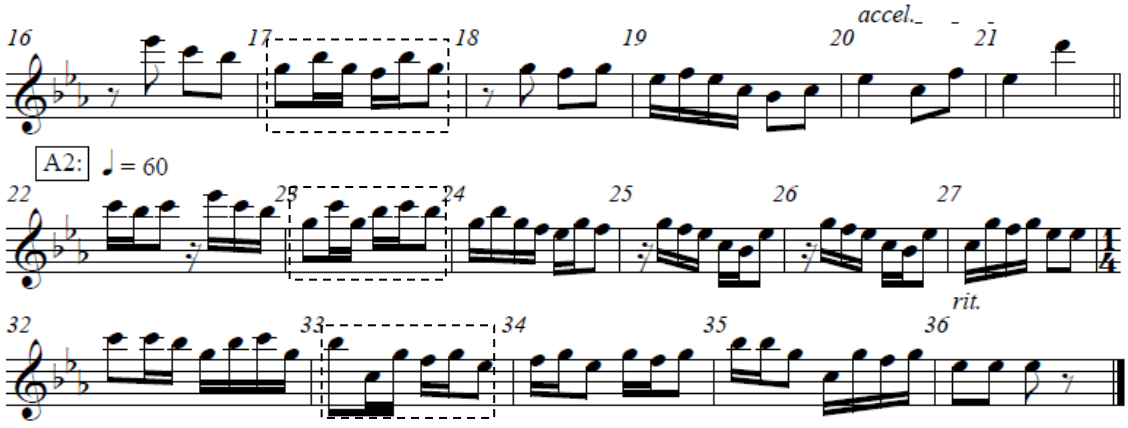
จากภาพ รูปแบบที่ 6 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:10 , A:20 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 6 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 7 



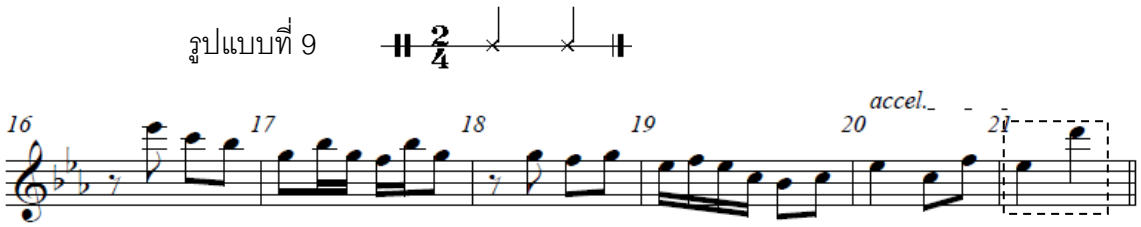
จากภาพ รูปแบบที่ 7 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:10 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 7 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 8 



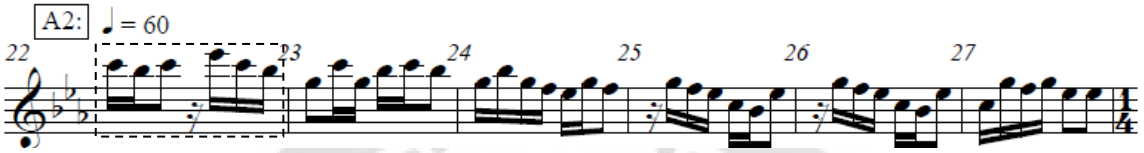
จากภาพ รูปแบบที่ 8 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:17 , A:23 ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:33 รวมรูปแบบที่ 8 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 9



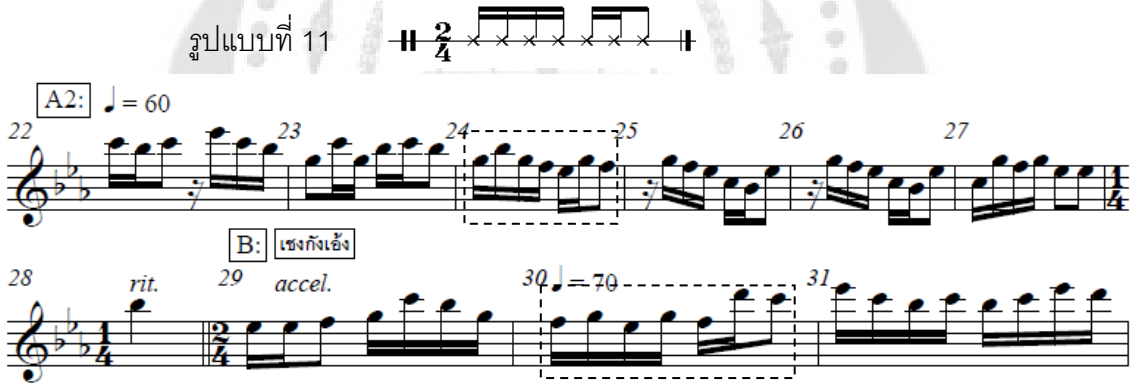
จากภาพ รูปแบบที่ 9 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:21 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 9 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 10



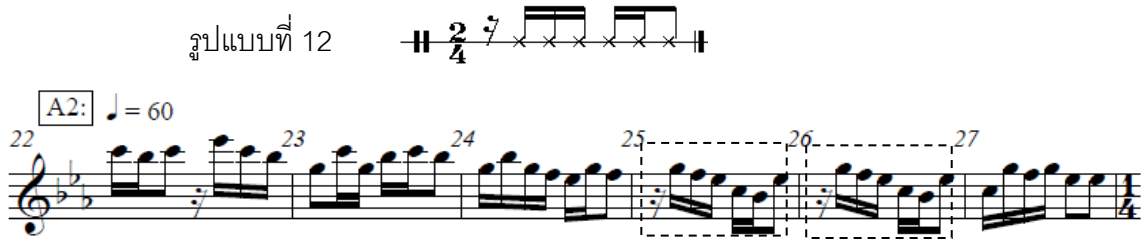
จากภาพ รูปแบบที่ 10 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:22 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 10 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 11



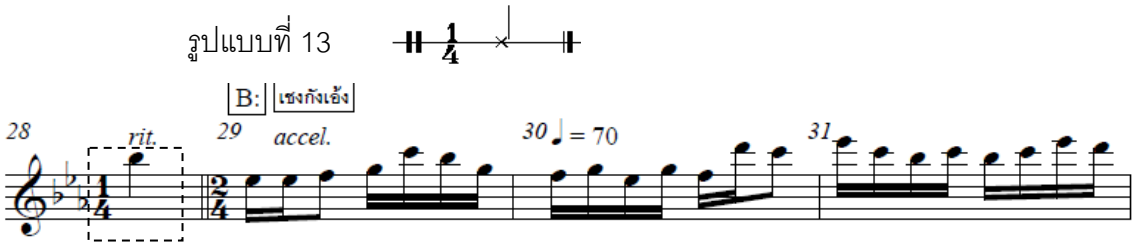
จากภาพ รูปแบบที่ 11 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:24 ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:30 รวมรูปแบบที่ 11 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 12



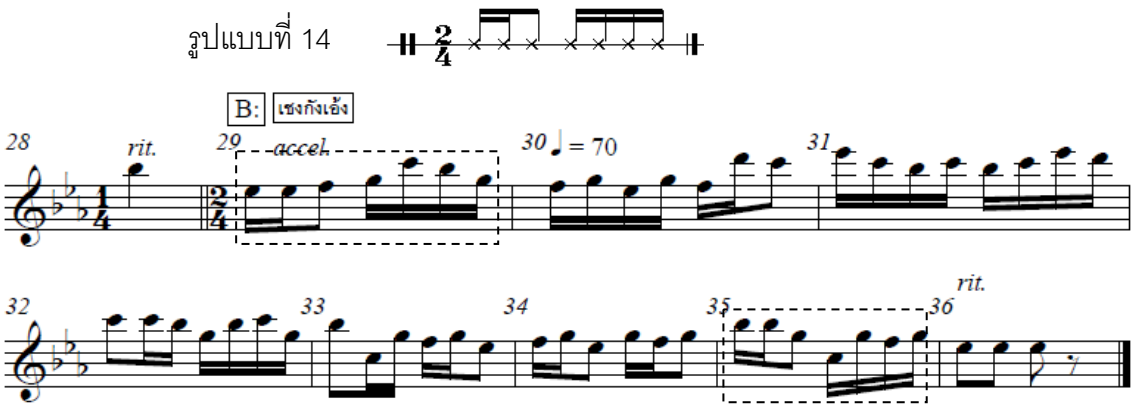
จากภาพ รูปแบบที่ 12 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:25 , A:26 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 12 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 13



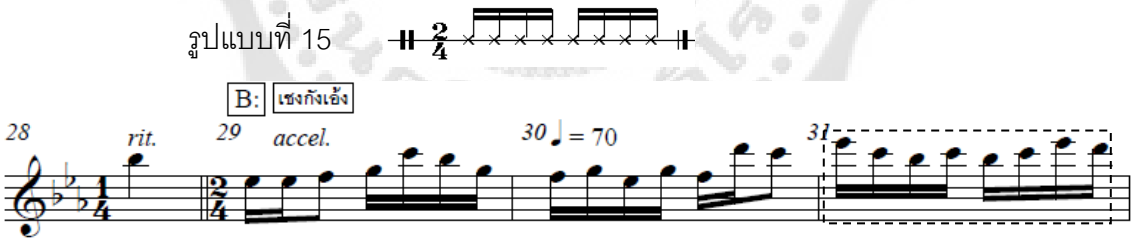
จากภาพ รูปแบบที่ 13 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:28 ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 13 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 14



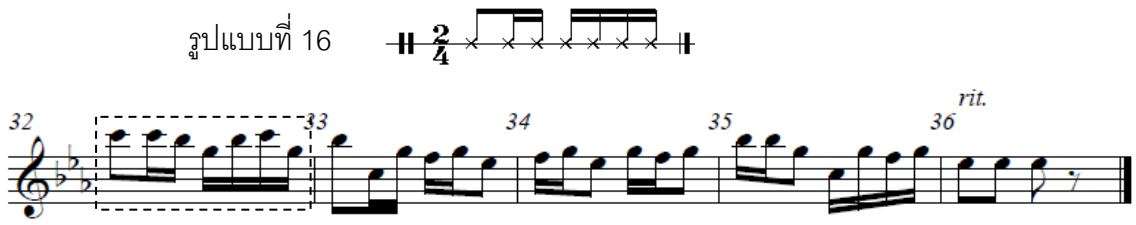
จากภาพ รูปแบบที่ 14 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ไม่ปรากฏในท่อน A ปรากฏในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง ห้อง B:29 , B:35 รวมรูปแบบที่ 14 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 15



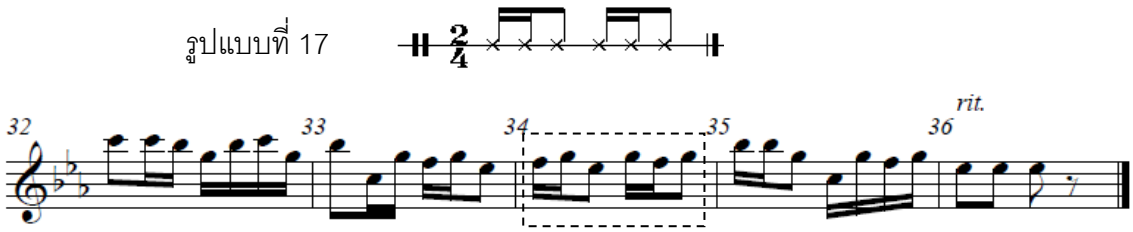
จากภาพ รูปแบบที่ 15 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ไม่ปรากฏในท่อน A ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:31 รวมรูปแบบที่ 15 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 16



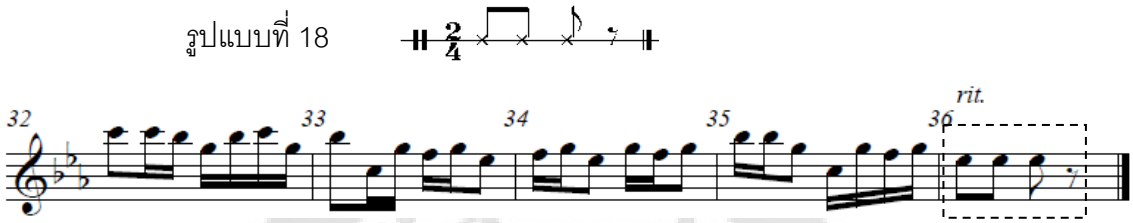
จากภาพ รูปแบบที่ 16 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ไม่ปรากฏในท่อน A ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:32 รวมรูปแบบที่ 16 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 17



จากภาพ รูปแบบที่ 17 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ไม่ปรากฏในท่อน A ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:34 รวมรูปแบบที่ 17 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 18

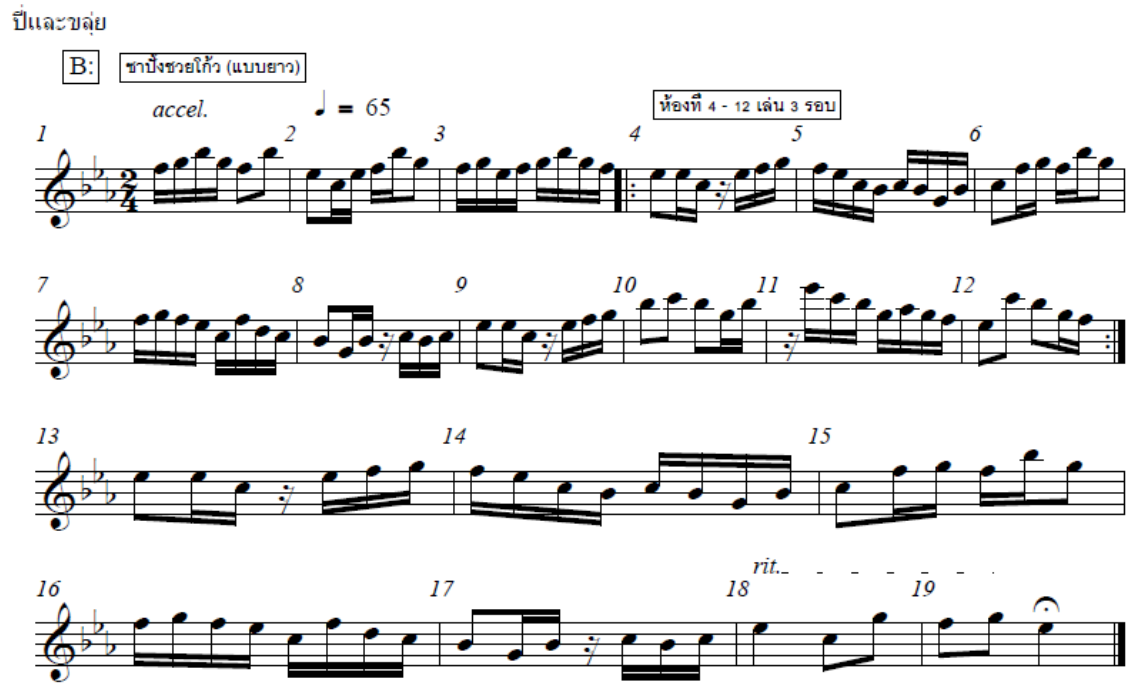


จากภาพ รูปแบบที่ 18 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ไม่ปรากฏในท่อน A ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:36 รวมรูปแบบที่ 18 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

สรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในบทเพลงหง่างยี้เลาะ ต่อ เชงกังเอ้ง พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 18 รูปแบบ

9. **เพลงเจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว)**





9.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

9.1.1 ความหมายของบทเพลง

เพลงเจงฮวย ต่อด้วยซาปั้งชวยโก้ว เป็นเพลงลำดับที่เก้าจากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นขั้นรองสุดท้ายของพิธีการอวยพรให้กับเหล่าเทพเจ้า (จากคำสัมภาษณ์)

9.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) 2 แบบ คือ 2/4 และ 1/4 เป็นรูปแบบเพลง 2 ท่อน (A B) ท่อน A ทำนองเพลงจะดำเนินต่อจากเซียนที่ 8 แบบต่อเนื่อง มีอัตราความเร็วเท่ากับ 60 เพลงนี้จะไม่มีการใช้กรับร่วมบรรเลง กลองจะใช้ไม้ตีคู่ ซึ่งต่างจากบทเพลงที่ผ่านมาตั้งแต่เซียนที่ 3 – 8 ซึ่งมีการใช้กรับร่วมบรรเลงมาตอลด ท่อน B (ซาปั้งชวยโก้ว แบบยาว) เป็นท่อนเพลงที่เร็วขึ้นกว่าท่อน A มีการบรรเลงซ้ำทำนองห้องที่ 4 – 12 ซ้ำถึง 3 รอบ ซึ่งแตกต่างจาก ซาปั้งชวยโก้วแบบปกติ และซาปั้งชวยโก้วแบบย่อ มีการเปลี่ยนแปลงจังหวะของเครื่องตี ทั้ง 3 รอบที่ซ้ำทำนอง รวมจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 34 ห้องเพลง แบ่งเป็นท่อน A จำนวน 15 ห้อง และ ท่อน B จำนวน 19 ห้อง ระยะเวลา 1.57 นาที

9.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

9.2.1 บันไดเสียง (Scale)



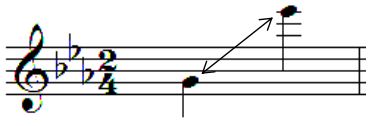
จากภาพ ในท่อน A และท่อน B กลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ D จำนวน 5 ครั้ง ในห้อง (ก่อนห้องที่ 1) , A:6 , A:8 , B:7 , B:16 เสียง Ab จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ B:11 (สี่เหลี่ยม) จะสังเกตว่า โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง แนวทำนองจะเน้นหนักไปในด้านบันไดเสียง Pentatonic อีกจุดหนึ่งที่สังเกตได้คือ โน้ตที่จบเพลงเป็นเสียง Eb (วงกลม) เปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง Pentatonic [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)]

สรุปได้ว่า โน้ตเพลงเจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว) จัดอยู่ในบันไดเสียง Eb Major Pentatonic

9.2.2 ช่วงเสียง (Range)



จากภาพ เสียงต่ำที่สุดในบทเพลงท่อน B คือ โน้ต G ในห้อง B:5 , B:8 , B:14 , B:17 และเสียงสูงสุดในบทเพลงท่อน A และ B คือ โน้ต Eb ในห้อง A:6 (2 ครั้ง) , A:10 , B:11



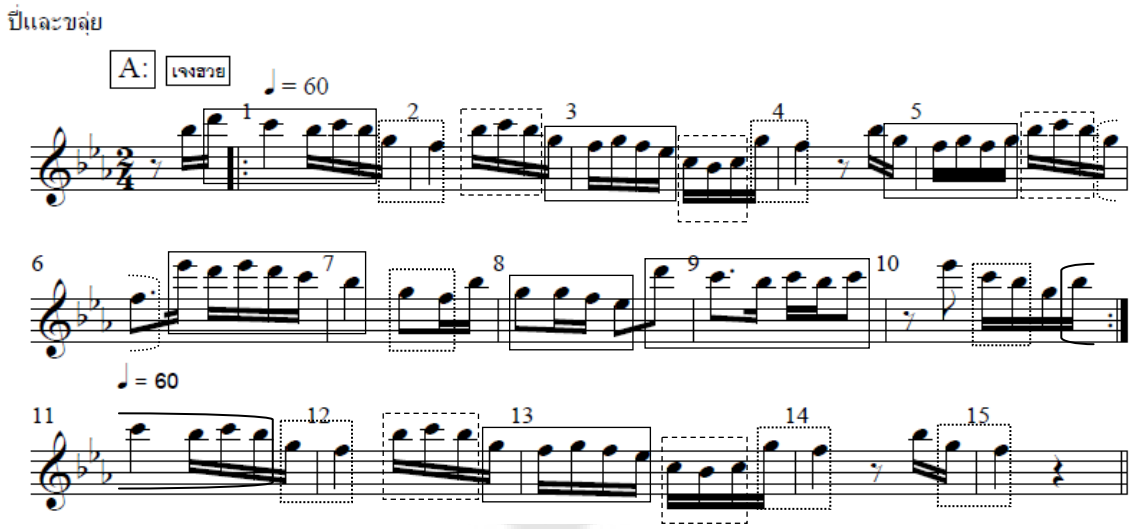
ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง G – Eb (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 13 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 6 ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลง เจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว) มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 13 ไมเนอร์ หรือ 6 ไมเนอร์ ตารางระยะห่างเปรียบเทียบเสียง [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)] ทำให้สรุปได้ว่าช่วงเสียง(Range) ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 6 ไมเนอร์

9.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

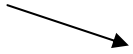
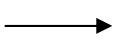
- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

เนื่องจากทำนองเพลงท่อน B เหมือนกับบทเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) [ใช้ดูประกอบ] ดังนั้น ผู้วิจัยจึงศึกษาเฉพาะรูปแบบท่อน A ที่มีความแตกต่างเท่านั้น แต่ตอนสรุปจะนำรูปแบบในท่อน B มารวมไว้ด้วย



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น จากทั้งสองท่อนเพลงรวมทั้งหมด 49 ครั้ง ท่อน A จำนวน 21 ครั้ง ท่อน B จำนวน 28 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

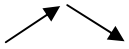
รูปแบบ	1a	1b	1c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง	เสียงคงที่ – คงที่
ระยะเสียง			

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 8 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[2 – 3] , A:[3 – 4] , A:[5 – 6] , A:7 , A:10 , A:[11 – 12] , A:[13 – 14] , A:[14 – 15] ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง ห้อง B:2 , B:12 , B:13 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 11 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:2 , B:3 , B:[6 – 7] , B:[15 – 16] รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

รูปแบบ 1c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:10 รวมรูปแบบ 1c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 4 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c	2d
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - สูง	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง				

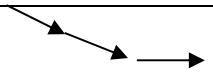
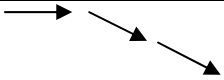
รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:3 , A:13 ในท่อน B จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[3 – 4] , B:9 , B:18 , B:[19 – 20] รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 6ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:4 , B:10 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 2c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[8 – 9] , B:[17 – 18] รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 2d ในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:2 , A:5 , A:12 ในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:7 , B:11 , B:16 รวมรูปแบบ 2d ได้ทั้งหมด 6 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

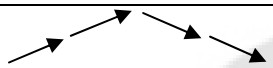
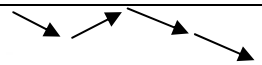
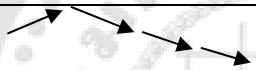
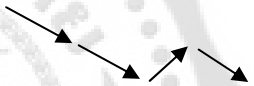
รูปแบบ	3a	3b	3c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – คงที่	เสียงคงที่ – คงที่ - ต่ำ – ต่ำ
ระยะเสียง			

รูปแบบ 3a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:6 , B:15 รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[4 – 5] , B:[13 – 14] รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 3c ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:8 ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 3c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 6 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ – ต่ำ
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4c	4d
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ - ต่ำ - ต่ำ	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ - สูง – ต่ำ
ระยะเสียง		
รูปแบบ	4e	4f
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – สูง	เสียงต่ำ - สูง – ต่ำ - สูง – ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[5 – 6] , B:[14 – 15] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบ 4b ในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[2 – 3] , A:[12 – 13] ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[7 – 8] , B:[16 – 17] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง

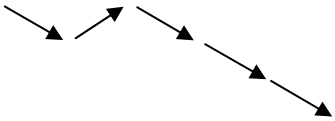
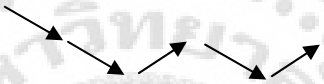
รูปแบบ 4c ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[12 – 13] รวมรูปแบบ 4c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4d ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[ก่อนห้อง 1 – 1] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4d ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4e ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[4 – 5] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4e ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 4f ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[10 – 11] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 4f ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 6 ตัวโน้ต มี 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	5a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – สูง – ต่ำ – ต่ำ – ต่ำ
ระยะเสียง	
รูปแบบ	5b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ – ต่ำ – สูง - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 5a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[6 – 7] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 5a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบ 5b ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[8 – 9] ในท่อน B ไม่ปรากฏ รวมรูปแบบ 5b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 5 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต , 5 ตัวโน้ต และ 6 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 49 ครั้ง ท่อนบทเพลง A 21 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 28 ครั้ง

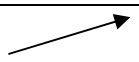
- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

เนื่องจากทำนองเพลงท่อน B เหมือนกับบทเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) ผู้วิจัยจึงศึกษาเฉพาะรูปแบบท่อน A ที่มีความแตกต่างเท่านั้น แต่ตอนสรุปจะนำรูปแบบในท่อน B มารวมไว้ด้วย



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น จากทั้งสองท่อนเพลงรวมทั้งหมด 50 ครั้ง ท่อน A จำนวน 21 ครั้ง ท่อน B จำนวน 29 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

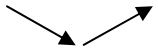
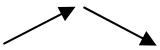
รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ ในกรณีที่มีรูปแบบพิเศษเกิดขึ้นจะเพิ่มเครื่องหมาย (*) และอธิบายประกอบ รายละเอียด ดังนี้

รูปแบบ	1a	1b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 1a ในท่อน A จำนวน 11 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:1 . A:2 , A:3 , A:4 , A:5 , A:7 A:10 , A:11 , A:12 , A:13 , A:14 ในท่อน B จำนวน 10 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:4 , B:5 , B:6 , B:10 , B:12 (2 ครั้ง) , B:13 , B:14 , B:15 , B:20 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 21 ครั้ง

รูปแบบ 1b ในท่อน A จำนวน 8 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[ก่อนห้อง 1] , A:2 , A:3 , A:5 , A:6* , A:8* , A:12 , A:13 ในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:7 , B:[9 – 10] , B:11 , B:13 , B:16 รวมรูปแบบ 1b ได้ทั้งหมด 13 ครั้ง ในห้องที่มีเครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 (ลูกศรชี้)

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 2a ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:10 ในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:6 , B:9 , B:11 , B:15 , B:18 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 6 ครั้ง

รูปแบบ 2b ในท่อน A ในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง A:[7 – 8] ในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:2 , B:3 , B:4 , B:7 , B:16 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 6 ครั้ง

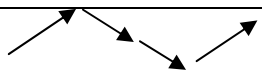
รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a	3b
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ	เสียงต่ำ – สูง - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง		

รูปแบบ 3a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:8 , B:17 รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง

รูปแบบ 3b ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[18 – 19] รวมรูปแบบ 3b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

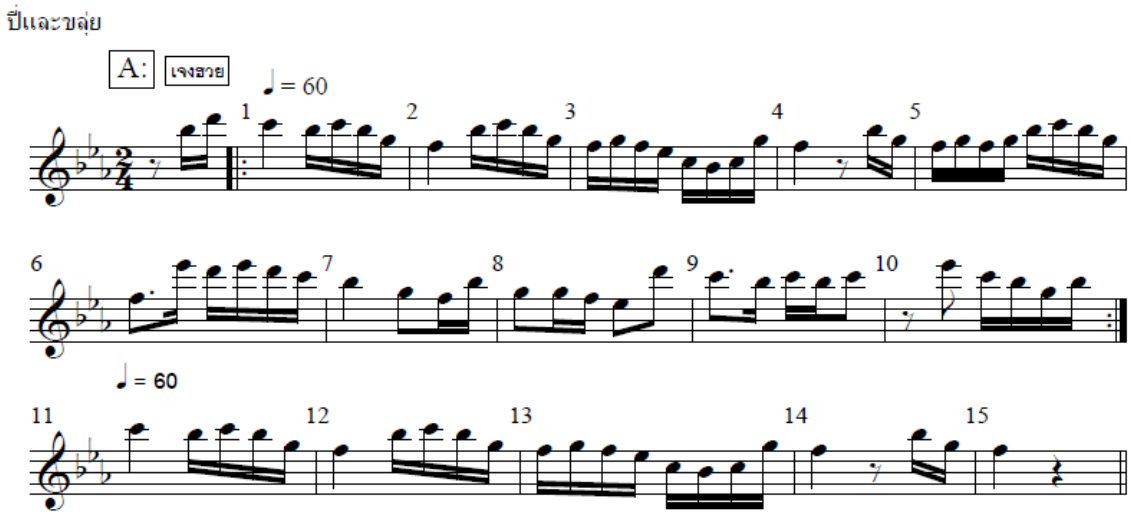
รูปแบบ	4a
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง - ต่ำ – ต่ำ – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 4a ในท่อน A ไม่ปรากฏ ในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง B:[2 – 3] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 4 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 50 ครั้ง แบ่งเป็น ท่อนบทเพลง A 21 ครั้ง ท่อนบทเพลง B 29 ครั้ง ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) แต่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้าง ขั้นคู่ 7 และเมื่อพิจารณาขั้นคู่แล้ว ส่วนมากเป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อม ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อมเป็นส่วนมาก และเกิดขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนน้อย ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ และไม่เกิดเสียงที่กระด้างมากเกินไป

9.2.4 ทิศทาง

- ทิศทางขึ้น



จากภาพ จะเห็นได้ว่าไม่ปรากฏทำนองเพลงทิศทางขึ้น ในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 7 ครั้ง ห้อง B:2 , B:3 , B:7 , B:[10 – 11] , B:16 , B:[18 – 19] , B:[19 – 20] รวมทิศทางขึ้นทั้งหมด 7 ครั้ง

- ทิศทางลง



จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางลง ในท่อน A จำนวน 10 ครั้ง ห้อง A:[ก่อนห้อง 1 – 2] , A:[2 – 4] , A:[4 – 6] , A:[6 – 7] , A:[7 – 8] , A[8 – 9] , A:[10 – 11] , A:[11 – 12] , A:[12 – 14] , A:[14 – 15] ในท่อน B จำนวน 7 ครั้ง ห้อง B:[4 – 5] , B:[5 – 7] , B:[8 – 9] , B:[12 – 13] , B:[13 – 14] , B:[14 – 16] , B:[17 – 18] รวมทิศทางลงทั้งหมด 17 ครั้ง

- ทิศทางคงที่

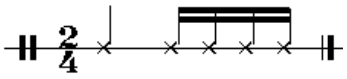
ไม่ปรากฏทำนองเพลงทิศทางคงที่ในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:[9 – 10] รวมทิศทางคงที่ทั้งหมด 1 ครั้ง

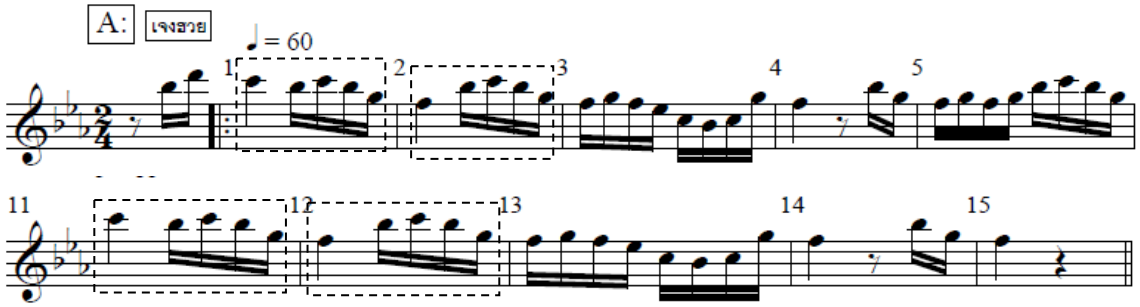
9.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

รูปแบบที่ 1 



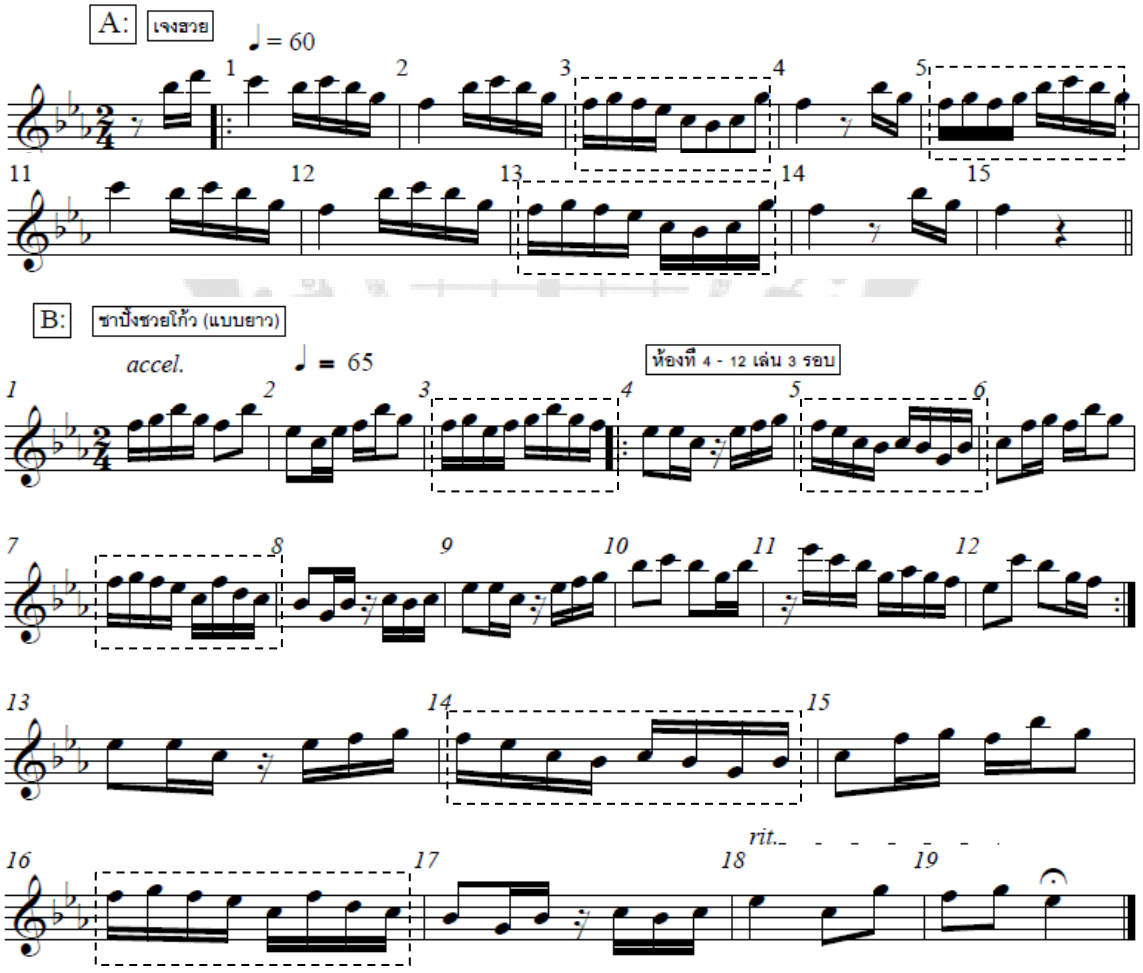
จากภาพ รูปแบบที่ 1 อัตราจังหวะ 2/4 โน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ เป็นโน้ตก่อนเข้าห้องเพลงหลักห้องที่ 1 (Pick up note) จึงมีจำนวนไม่ครบห้องเพลง จะเห็นได้ว่าปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:[ก่อนห้อง 1] แต่ไม่ปรากฏ ในท่อน B รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 



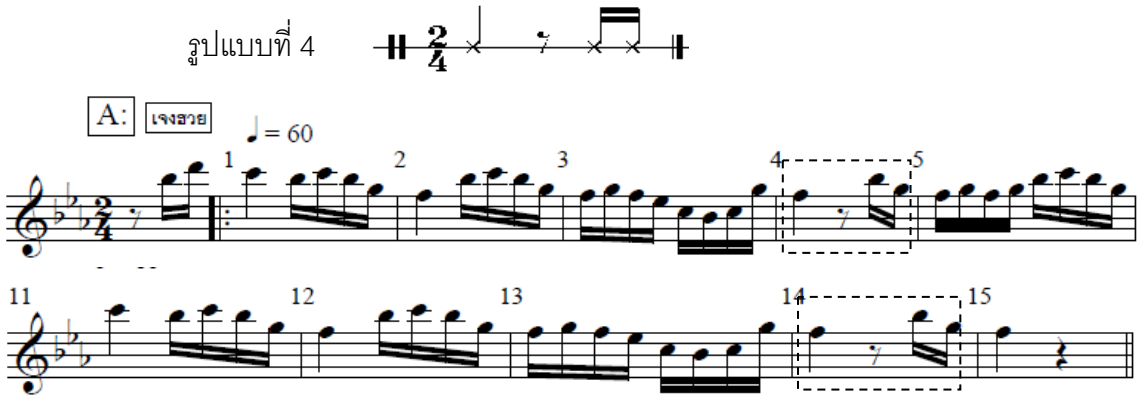
จากภาพ รูปแบบที่ 2 ปรากฏในท่อน A จำนวน 4 ครั้ง ห้อง A:1 , A:2 , A:11 , A:12

รูปแบบที่ 3 



จากภาพ รูปแบบที่ 3 ปรากฏในท่อน A จำนวน 3 ครั้ง ห้อง A:3 , A:5 , A:13ปรากฏในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง ห้อง B:3 , B:5 , B:7 , B:14 , B:16 รวมรูปแบบที่ 3 ทั้งหมดจำนวน 8 ครั้ง

รูปแบบที่ 4



จากภาพ รูปแบบที่ 4 ปรากฏในท่อน A จำนวน 2 ครั้ง ห้อง A:4 , A:14 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 4 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 5



จากภาพ รูปแบบที่ 5 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:6 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 5 ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 6



จากภาพ รูปแบบที่ 6 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:7 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 6 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 7



จากภาพ รูปแบบที่ 7 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:8 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 7 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 8



จากภาพ รูปแบบที่ 8 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:9 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 8 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 9



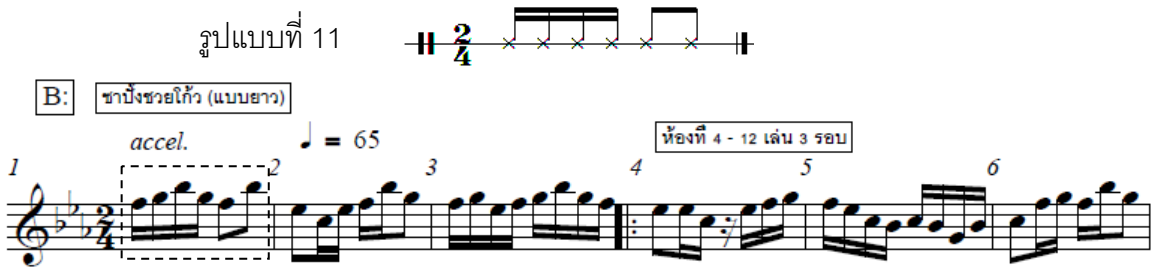
จากภาพ รูปแบบที่ 9 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:10 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 9 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 10



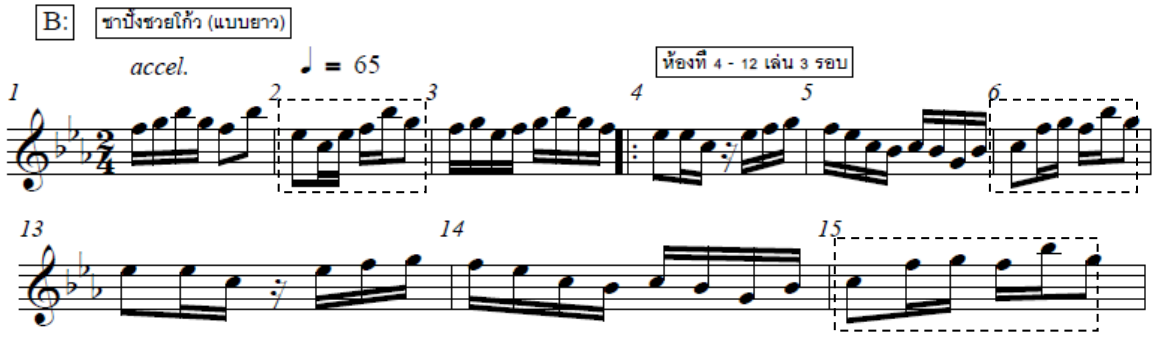
จากภาพ รูปแบบที่ 10 ปรากฏในท่อน A จำนวน 1 ครั้ง ห้อง A:15 แต่ไม่ปรากฏในท่อน B รวมรูปแบบที่ 10 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 11

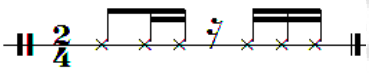


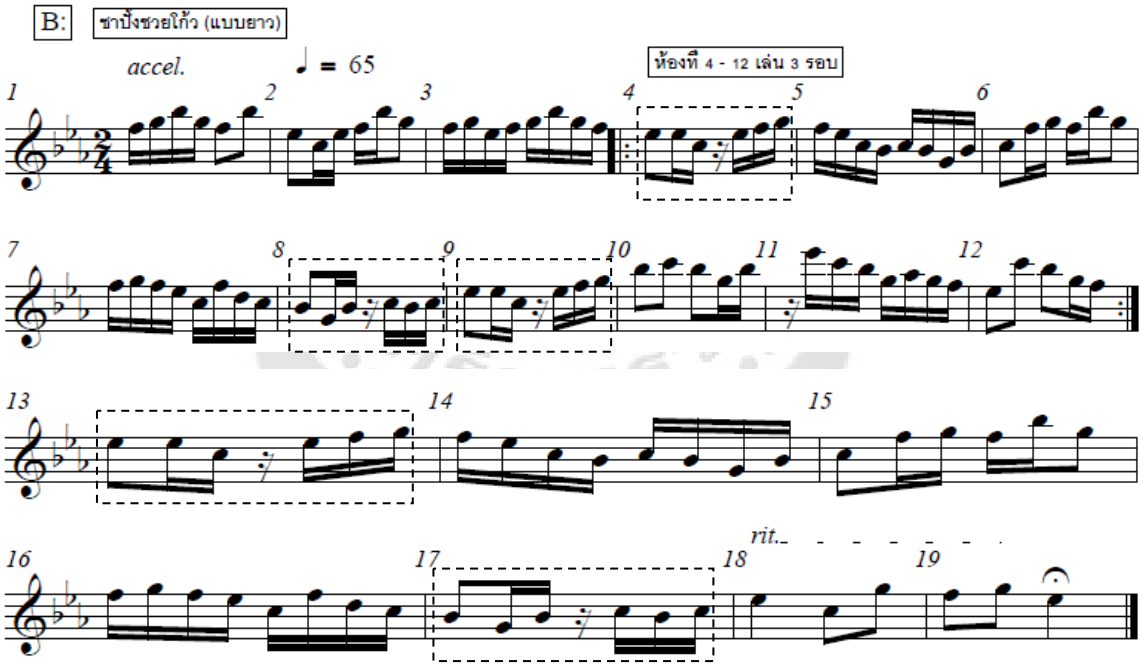
จากภาพ รูปแบบที่ 11 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:1 รวมรูปแบบที่ 11 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 12 

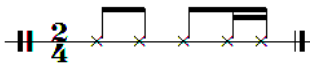


จากภาพ รูปแบบที่ 12 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 3 ครั้ง ห้อง B:2 , B:6 , B:15 รวมรูปแบบที่ 12 ทั้งหมดจำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 13 



จากภาพ รูปแบบที่ 13 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 5 ครั้ง ห้อง B:4 , B:8 , B:9 , B:13 , B:17 รวมรูปแบบที่ 13 ทั้งหมดจำนวน 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 14 

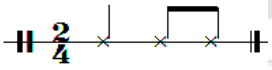


จากภาพ รูปแบบที่ 14 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:12 รวมรูปแบบที่ 14 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 15 



จากภาพ รูปแบบที่ 15 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:11 รวมรูปแบบที่ 15 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 16 



จากภาพ รูปแบบที่ 16 ไม่ปรากฏในท่อน A แต่ปรากฏในท่อน B จำนวน 1 ครั้ง ห้อง B:18 รวมรูปแบบที่ 16 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

สรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในเพลงเจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว) พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 16 รูปแบบ

10. เพลงบ๊วยเซี่ย



10.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

10.1.1 ความหมายของบทเพลง

เพลงบ๊วยเซี่ย เป็นเพลงลำดับสุดท้ายจากบทเพลงชุดสิบเซียน เป็นเพลงที่บอกให้รู้ว่าสิ้นสุดพิธีการอวยพร (จากคำสัมภาษณ์)

10.1.2 เอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะ

ใช้อัตราจังหวะ(Time signature) คือ 2/4 เป็นรูปแบบเพลงท่อนเดียว ตอนเริ่มบทเพลงจะมีท่อนก่อนเข้าห้องเพลงที่ 1(Pick up note) บทเพลงมีอัตราความเร็วเท่ากับ 65 เพลงนี้จะไม่มีการใช้กรับร่วมบรรเลง กลองจะใช้ไม้ตีคู่ รวมจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 9 ห้องเพลง รวมระยะเวลา 18 วินาที

10.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

10.2.1 บันไดเสียง (Scale)

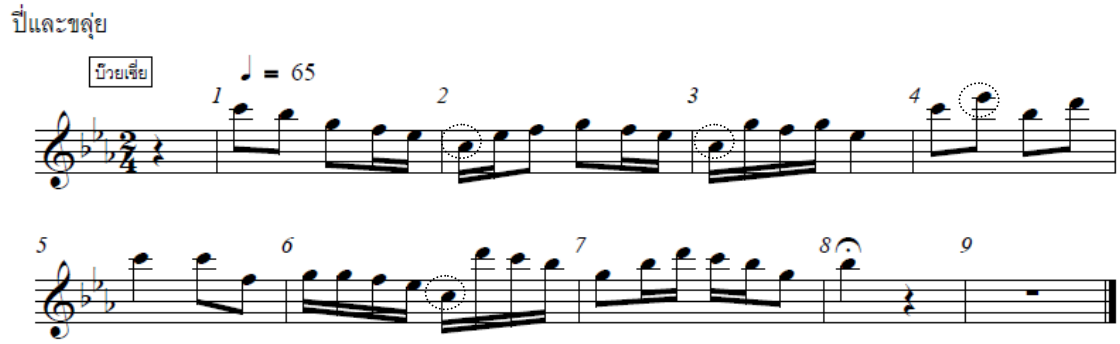


จากภาพ ในบทเพลง มีกลุ่มเสียงที่ใช้บ่อยครั้งคือ Eb F G Bb C และปรากฏเสียงที่ใช้น้อยครั้ง คือ D จำนวน 2 ครั้ง ในห้อง 4 , 6 จะสังเกตว่า โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง

แนวทำนองจะเน้นหนักไปในด้านบันไดเสียง Pentatonic เปรียบเทียบระยะห่างของบันไดเสียง Pentatonic [แสดงประกอบในเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)]

สรุปได้ว่า โน้ตเพลงบ๊วยเซี่ย จัดอยู่ในบันไดเสียง Eb Major Pentatonic

10.2.2 ช่วงเสียง (Range)



จากภาพ เสียงต่ำที่สุดในบทเพลง คือ โน้ต C ในห้อง 2 , 3 , 6 และเสียงสูงสุดในบทเพลง คือ โน้ต Eb ในห้อง 4



ระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำในบทเพลง

การบรรเลงทำนองเพลงอยู่ในช่วงเสียง C – Eb (Octave 2) ระยะห่างระหว่างเสียงคือขั้นคู่ 10 เมื่อจัดระดับเสียงตัวโน้ตให้อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะได้ขั้นคู่ของเสียงเป็น คู่ 3 ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ช่วงกว้างของเสียงในบทเพลง บ๊วยเซี่ย มีระยะห่างเป็น ขั้นคู่ 10 ไมเนอร์ หรือ 3 ไมเนอร์ แสดงตารางระยะห่างเปรียบเทียบเสียง ได้ดังนี้

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	C	D	E	F	G	A	B	C
ระยะห่าง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	

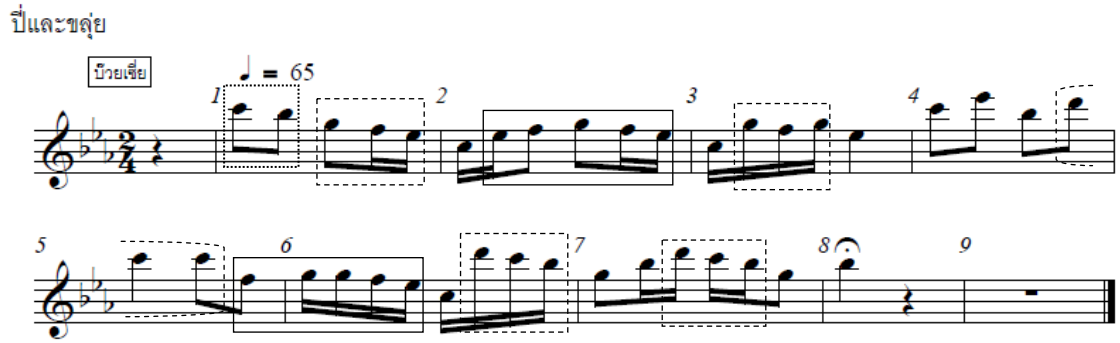
จากตารางด้านบน คือ ระยะห่างของเสียงตามโครงสร้างบันไดเสียง C Major จะเห็นได้ว่า จากโน้ต C – E ตามวงเล็บ เป็นคู่ 3 เมเจอร์ ระยะห่างเสียงเท่ากับ 2 เสียง

ลำดับ	1	2	3	4	5	6	7	8
เสียง	Eb	F	G	Ab	Bb	C	D	Eb
ระยะห่าง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	1 เสียง	1 เสียง	1 เสียง	½ เสียง	

จากตารางด้านบน คือ ระยะห่างของเสียงตามโครงสร้างบันไดเสียง Eb Major จะเห็นได้ว่า จากโน้ต C – Eb ตามวงเล็บ เป็นคู่ 3 ที่มีระยะห่างของเสียงลดลงครึ่งเสียงเท่ากับ 1½ เสียง ซึ่งน้อยกว่าคู่ 3 เมเจอร์ ครึ่งเสียง ทำให้สรุปได้ว่าช่วงเสียง(Range) ที่ใช้เป็นระยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์

10.2.3 ขั้นคู่ (Interval)

- การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)



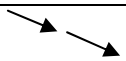
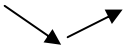
จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น รวมทั้งหมด 8 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	1a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ
ระยะเสียง	↘

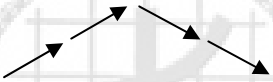
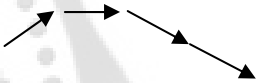
รูปแบบ 1a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง 1 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a	2b	2c
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - ต่ำ	เสียงสูง - ต่ำ - สูง	เสียงสูง - ต่ำ – คงที่
ระยะเสียง			

รูปแบบ 2a จำนวน 3 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง 1 , 6 , 7 รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 3 ครั้ง
รูปแบบ 2b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง 3 รวมรูปแบบ 2b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง
รูปแบบ 2c จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง [4 – 5] รวมรูปแบบ 2c ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

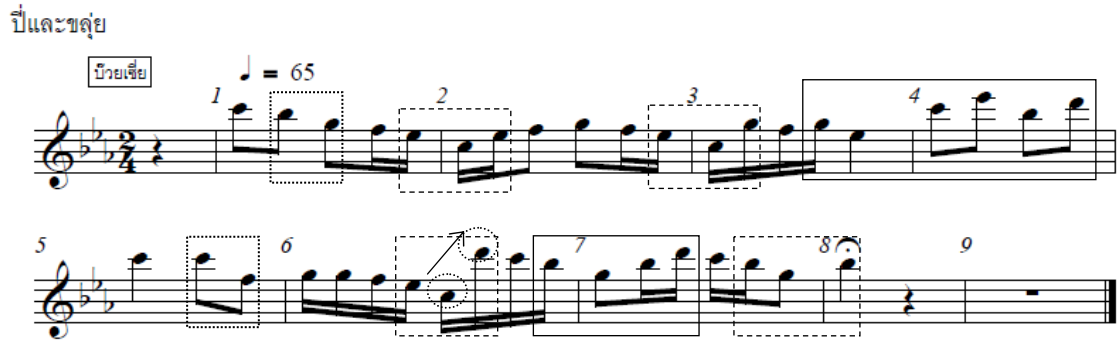
รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 5 ตัวโน้ต แยกเป็น 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	4a	4b
การเคลื่อนที่	เสียงต่ำ – สูง – สูง – ต่ำ - ต่ำ	เสียงต่ำ - สูง – คงที่ - ต่ำ – ต่ำ
ระยะเสียง		

รูปแบบ 4a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง 2 รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง
รูปแบบ 4b จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง [5 – 6] รวมรูปแบบ 4b ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

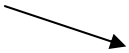
ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 1 (ซ้ำเสียง) เท่านั้น และการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต และ 5 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 8 ครั้ง

- การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)



จากภาพ จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น รวมทั้งหมด 8 ครั้ง แบ่งเป็นรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ ในกรณีที่มีรูปแบบพิเศษเกิดขึ้นจะเพิ่มเครื่องหมาย (*) และอธิบายประกอบ รายละเอียด ดังนี้

รูปแบบ	1a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ
ระยะเสียง	

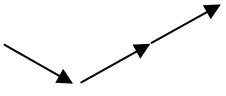
รูปแบบ 1a จำนวน 2 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง 1 , 5 รวมรูปแบบ 1a ได้ทั้งหมด 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 3 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	2a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ - สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 2a จำนวน 4 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง [1 – 2] , [2 – 3] , 6* , [7 – 8]รวมรูปแบบ 2a ได้ทั้งหมด 4 ครั้ง เครื่องหมาย (*) มีการเคลื่อนที่ข้ามขั้นต่อเนื่องเกินขั้นคู่ 8 (1 Octave) จาก C – D (Octave 2) ทำให้ทำนองเกิดความไม่สมดุล มีการก้าวกระโดดเสียงกว้างเกินไป ในช่วงห้องเพลงนั้น

รูปแบบที่ 3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 4 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

รูปแบบ	3a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง – ต่ำ - สูง - ต่ำ
ระยะเสียง	

รูปแบบ 3a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง [6 – 7] รวมรูปแบบ 3a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 6 ตัวโน้ต แยกเป็น 1 รูปแบบ คือ

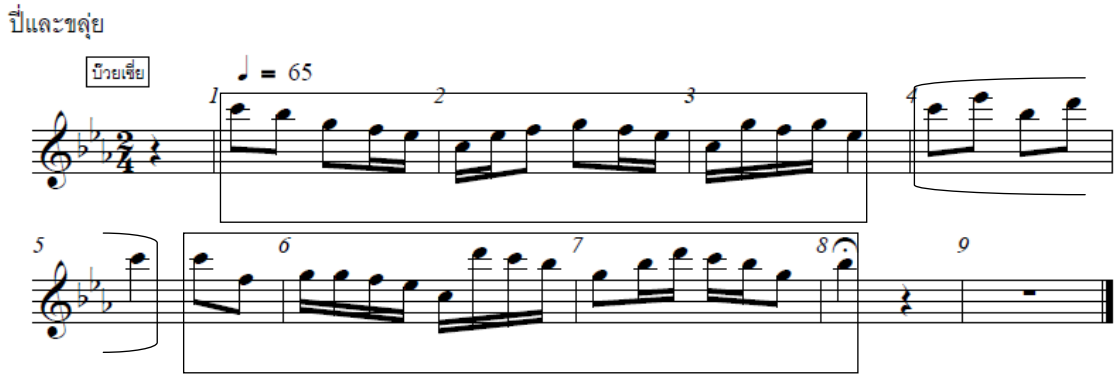
รูปแบบ	4a
การเคลื่อนที่	เสียงสูง - ต่ำ – สูง – สูง - ต่ำ – สูง
ระยะเสียง	

รูปแบบ 4a จำนวน 1 ครั้ง มีปรากฏดังนี้ ห้อง [3 – 4] รวมรูปแบบ 4a ได้ทั้งหมด 1 ครั้ง

ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น จะเคลื่อนทีละตัวโน้ตเป็นระยะขั้นคู่ 3 ขึ้นไป และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นมีรูปแบบเกิดขึ้น 5 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น 2 ตัวโน้ต , 3 ตัวโน้ต , 4 ตัวโน้ต และ 6 ตัวโน้ต รวมทั้งหมด 8 ครั้ง แบ่งเป็น ผลจากการศึกษา ไม่ปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างที่เป็นขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) แต่ปรากฏการก้าวกระโดดข้ามขั้นต่อเนื่องที่กว้างกว่าขั้นคู่ 8 ทำให้เกิดความไม่สมดุลของทำนองเพลงในช่วงเวลานั้น แต่เมื่อพิจารณาขั้นคู่แล้วปรากฏว่าทั้งหมดเป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อม ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้ง 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น และ การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น เกิดลักษณะทำนองที่มีขั้นคู่เสียงกลมกล่อมเป็นส่วนมาก และเกิดขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนน้อย ทำให้ทำนองเพลงโดยรวมมีความกลมกล่อม ไพเราะ และไม่เกิดเสียงที่กระด้างมากเกินไป

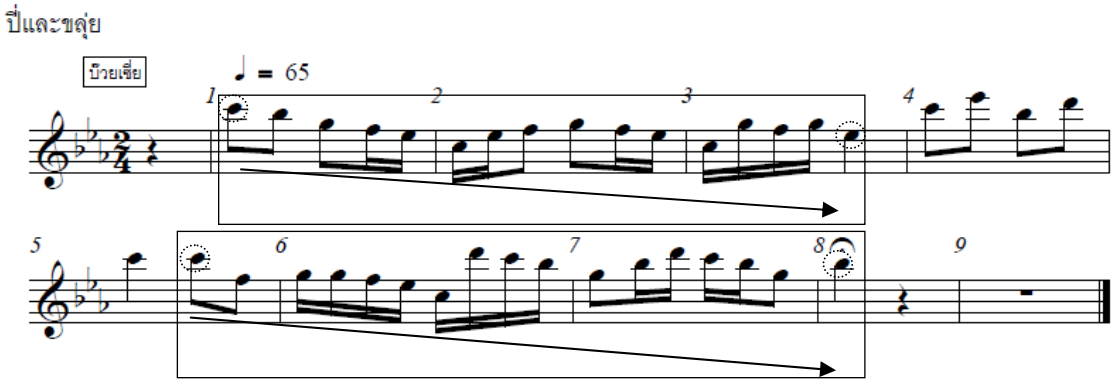
10.2.4 ทิศทาง

- ทิศทางขึ้น



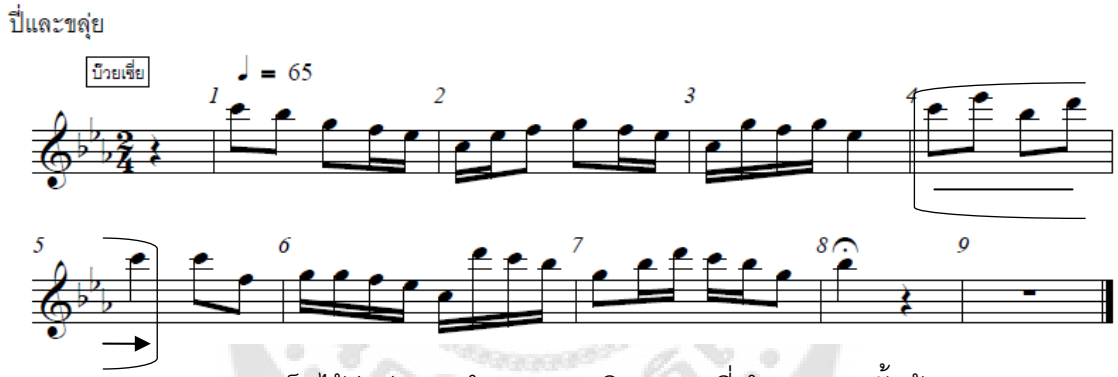
จากภาพ จะเห็นได้ว่าไม่ปรากฏทำนองเพลงทิศทางขึ้น

- ทิศทางลง



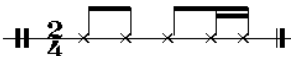
จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางลง จำนวน 2 ครั้ง ห้อง [1 – 3] , [5 – 8] รวมทิศทางลงทั้งหมด 2 ครั้ง

- ทิศทางคงที่



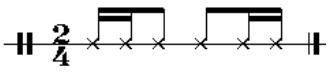
จากภาพ จะเห็นได้ว่าปรากฏทำนองเพลงทิศทางคงที่ จำนวน 1 ครั้ง ห้อง [4 – 5]

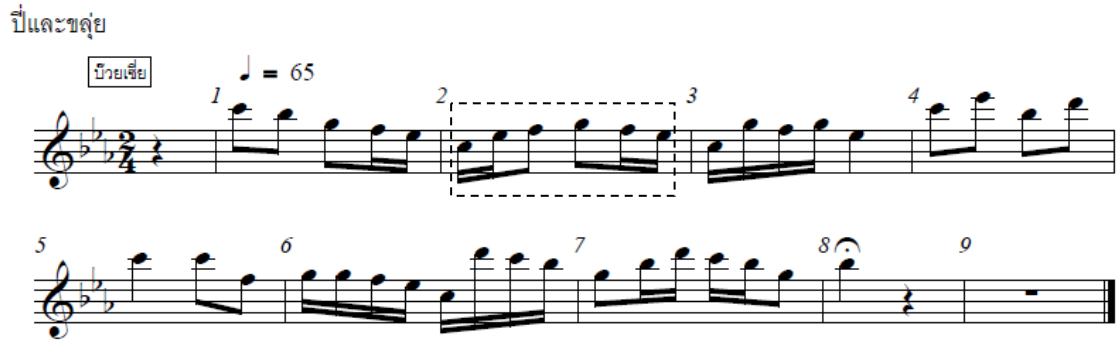
10.2.5 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

รูปแบบที่ 1 

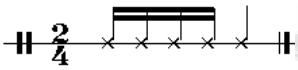


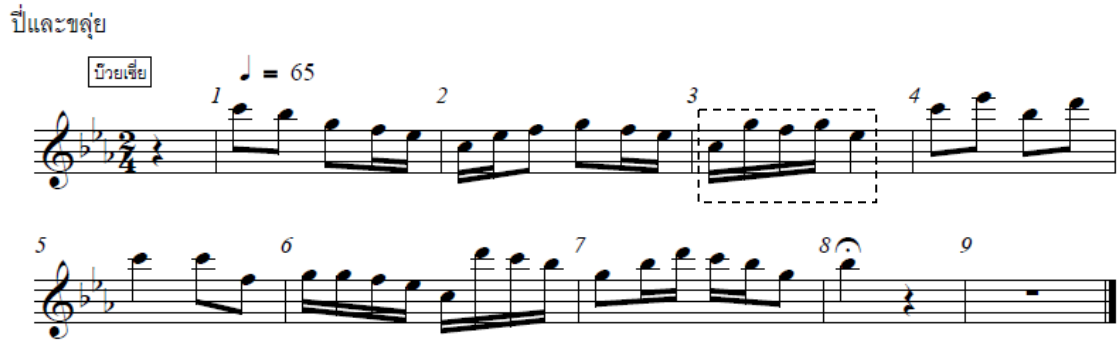
จากภาพ รูปแบบที่ 1 จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 1 รวมรูปแบบที่ 1 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 

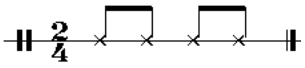


จากภาพ รูปแบบที่ 2 จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 2 รวมรูปแบบที่ 2 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 



จากภาพ รูปแบบที่ 3 จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 3 รวมรูปแบบที่ 3 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 4 



จากภาพ รูปแบบที่ 4 จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 4 รวมรูปแบบที่ 4 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 5 



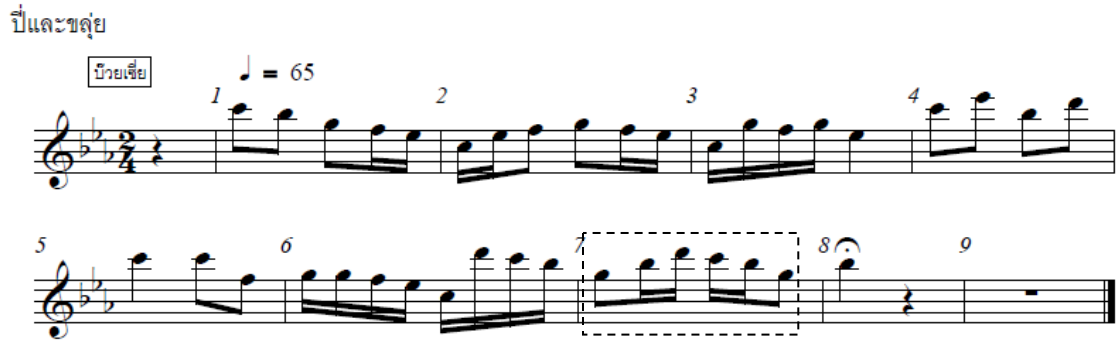
จากภาพ รูปแบบที่ 5 จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 5 รวมรูปแบบที่ 5 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 6 



จากภาพ รูปแบบที่ 6 จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 6 รวมรูปแบบที่ 6 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 7 



จากภาพ รูปแบบที่ 7 จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 7 รวมรูปแบบที่ 7 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 8 



จากภาพ รูปแบบที่ 8 จะเห็นได้ว่าปรากฏ จำนวน 1 ครั้ง ในห้องที่ 8 รวมรูปแบบที่ 8 ทั้งหมดจำนวน 1 ครั้ง

สรุปได้ว่า ลักษณะจังหวะของทำนอง ในเพลงบ๊วยเซี่ย พบว่ามีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงทั้งหมด 8 รูปแบบ

2.3 ลักษณะจังหวะของเครื่องตี

2.3.1 ชุดจังหวะก่อนบทเพลง

บทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) มีการใช้เครื่องประกอบจังหวะดังนี้ 1.กลอง 2.กรับ 3.ฉาบเล็ก 4.ฉาบใหญ่ 5.ล้อ 6.ซิมปอ รายละเอียดในการบรรเลงบทเพลงผู้วิจัยขอนำเสนอโดยการบันทึกเป็นโน้ตสากลประกอบการอธิบาย ผู้วิจัยจะศึกษารายละเอียดของบทเพลงที่มาจากการบันทึกภาพและเสียงจากสถานที่ฝึกซ้อมเท่านั้น ซึ่งอาจจะแตกต่างจากการบรรเลงในเวลาแสดงสด โดยเฉพาะกลอง เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เทคนิคตามอารมณ์ของผู้บรรเลงเป็นส่วนใหญ่ อาจจะไม่มีความสม่ำเสมอหรือตีไม่เหมือนกันในการแสดงทุกครั้ง แต่ผู้วิจัยจะกำหนดสัญลักษณ์และบอกรายละเอียดสำคัญของบทเพลงทั้งหมด

สัญลักษณ์ต่างๆที่มีอยู่ในบทเพลง แสดงรายละเอียดให้ทราบ เพื่อความสะดวกในการใช้ภาพประกอบต่างๆ ดังนี้



อัตราจังหวะ กำหนดให้ 1 ห้อง มี 2 จังหวะ โดยที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 1 จังหวะ

1. โน้ตกลอง ใช้บรรทัดสองเส้นในการบันทึก มีรายละเอียดดังนี้



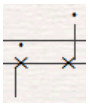
จากสัญลักษณ์ คือ การตีกลองเสียงปกติ (โน้ตทับเส้นด้านล่าง)



จากสัญลักษณ์ คือ การตีรัวกลอง ซึ่งความเร็วจะขึ้นอยู่กับจำนวนเส้นขีดทับบนหางของตัวโน้ต เช่น ความเร็ว 1 เท่า มีหนึ่งเส้น ความเร็ว 2 เท่า มีสองเส้น (โน้ตทับเส้นด้านล่าง)



จากสัญลักษณ์ คือ การตีอุดเสียงโดยใช้ไม้กลองข้างหนึ่งหรือมือข้างหนึ่งกดหนังกลอง (โน้ตทับเส้นด้านล่าง)



จากสัญลักษณ์ คือ การตีอุดเสียงโดยใช้ไม้ทั้งสองข้างกดหนังกลอง (โน้ตทับเส้นด้านล่าง)



จากสัญลักษณ์ คือ การตีบริเวณขอบหนังกลอง (โน้ตทับเส้นด้านล่าง)



จากสัญลักษณ์ คือ การตีขอบด้านข้างของกลอง (โน้ตทับเส้นด้านบน)



จากสัญลักษณ์ คือ การตีรัวบริเวณขอบด้านข้างของกลอง (โน้ตทับเส้นด้านบน)



จากสัญลักษณ์ คือ การตีกรับ (โน้ตทับเส้นด้านบน)



การตีกลองให้เกิดเสียงก่อนจังหวะหลักแต่เกิดขึ้นก่อนโดยเร็ว (ตีสะบัด)

2. โน้ตเครื่องตีอื่นๆ มีดังนี้ ฉาบเล็ก , ฉาบใหญ่ , ล้อ , ซิมปอ ใช้บรรทัดเส้นเดียวในการบันทึก มีรายละเอียดดังนี้



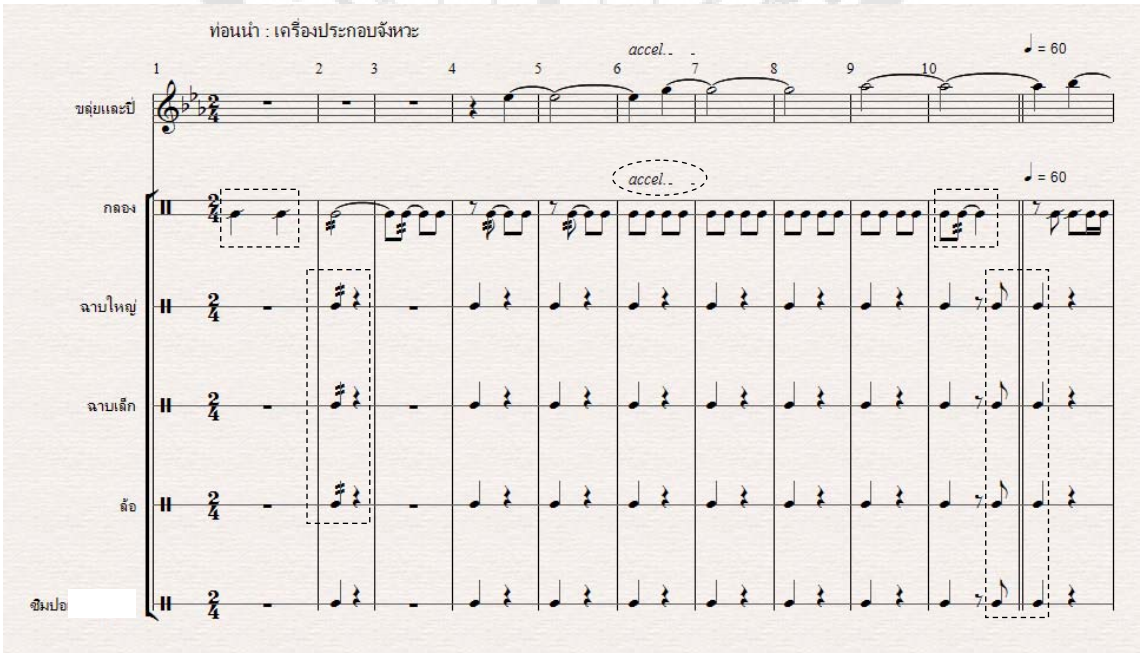
จากสัญลักษณ์ คือ การตีให้เกิดเสียงปกติ



จากสัญลักษณ์ คือ การตีขอบด้านข้าง (ใช้กับล้อเท่านั้น)

การบรรเลงบทเพลงสิบเซียน กลองจะมีความสำคัญมากที่สุด คอยควบคุมจังหวะ กำหนดจังหวะ แบ่งท่อนเพลง และส่งสัญญาณให้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ได้ทราบถึงการดำเนินไปของบทเพลงว่าเป็นเช่นไร

ในช่วงเริ่มต้นจะมีการเล่นเครื่องประกอบจังหวะก่อนเข้าบทเพลง เรียกว่าท่อนนำ (Intro) และมีทำนองเพลงเกริ่นนำให้เล็กน้อย และต่อด้วยชุดจังหวะ แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

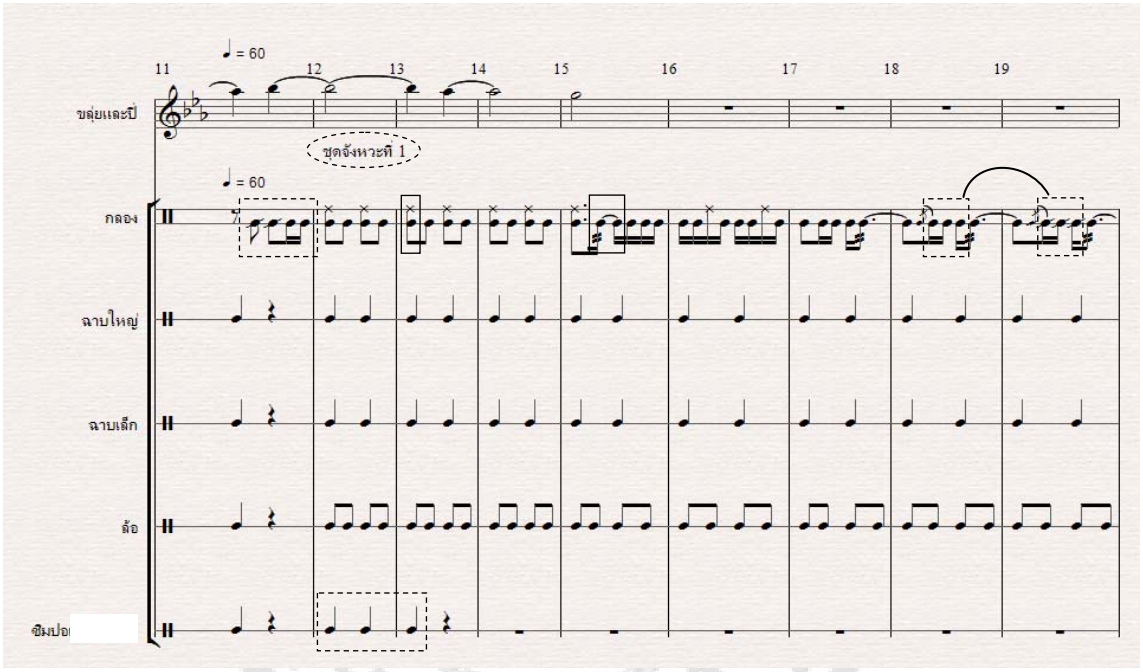


จากห้องที่ 1 – 11 มีจุดสำคัญ 3 จุดในท่อนนำ

จุดที่ 1 ห้องที่ 1 กลองตีส่งสัญญาณเพื่อให้เครื่องประกอบจังหวะตีรัวในห้องที่ 2 (ฉาบและล้อ)

จุดที่ 2 ห้องที่ 6 เครื่องหมาย (*accel..*) หมายถึงจังหวะค่อยๆเร็วขึ้น

จุดที่ 3 ห้องที่ 10 - 11 กลองตีส่งสัญญาณเพื่อให้เครื่องประกอบจังหวะอื่นๆตีส่งไปยังชุดจังหวะที่ 1



จากห้องที่ 11 – 19 ท่อนนี้เป็นการเริ่มต้นชุดจังหวะที่ 1 มีจุดสำคัญ 5 จุด

จุดที่ 1 ห้องที่ 11 กลองตีส่งสัญญาณเพื่อเข้าสู่ชุดจังหวะที่ 1

จุดที่ 2 ห้องที่ 12 – 13 ซิมปอและโซวล้อตีสามครั้งเพื่อให้ทราบว่าเริ่มชุดจังหวะที่ 1

จุดที่ 3 ห้องที่ 13 ตำแหน่งโน้ตซ้อนกัน คือ ตีหน้ากลองและขอบด้านข้างไปพร้อมกัน

จุดที่ 4 ห้องที่ 15 รัวกลองไปจนถึงโน้ตถัดไป ตามที่เครื่องหมายโยงเสียงกำหนด

จุดที่ 5 ห้องที่ 18 – 19 เป็นจังหวะกลองที่เหมือนกันทั้งสองห้อง แต่สีสันของเสียงแตกต่างกัน คือ ห้องที่ 18 เสียงเกิดจากการตีตรงกลางหนังกลอง ห้องที่ 19 เสียงเกิดจากตีด้านข้างหนังกลอง



จากห้องที่ 20 – 28 ยังอยู่ในชุดจังหวะที่ 1 มีจุดสำคัญ 3 จุด

จุดที่ 1 ห้องที่ 20 กลองส่งสัญญาณด้วยการตีอุดเสียงโดยใช้ไม้ทั้งสองข้าง

จุดที่ 2 ห้องที่ 21 - 28 กลองใช้เทคนิคการตีสะบัดจนถึงห้องที่ 28

จุดที่ 3 ห้องที่ 22 , 24 , 26 ล้อ ซิมปอ และโซวล้อ จะรับจังหวะจากกลอง



จากห้องที่ 29 – 35 เป็นช่วงท้ายของชุดจังหวะที่ 1 มีจุดสำคัญ 4 จุด

จุดที่ 1 ห้องที่ 29 – 30 ตีจังหวะแบบเดียวกันแต่สร้างเสียงที่แตกต่างกัน เหมือนกับห้องที่ 18 – 19

จุดที่ 2 ห้องที่ 31 กลองส่งสัญญาณด้วยการตีอุดเสียง

จุดที่ 3 ห้องที่ 34 เครื่องหมาย (*rit..)* บรรเลงค่อยๆช้าลง

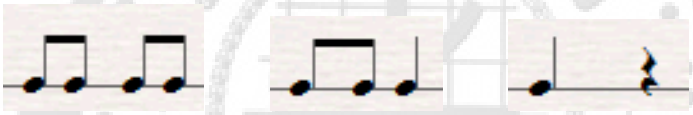
จุดที่ 4 ห้องที่ 34 จังหวะส่งกลองตอนจบชุดจังหวะที่ 1

ชุดจังหวะที่ 1 ตั้งแต่ห้องที่ 11 – 35 กลองจะมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะการเล่นบ่อยครั้ง โดยที่เครื่องอื่นๆ มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะน้อยครั้งและคงที่ แสดงรายละเอียดของเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ ยกเว้นกลอง ได้ดังนี้

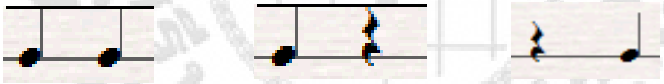
1. ฉาบเล็กและฉาบใหญ่ มี 2 รูปแบบจังหวะ คือ

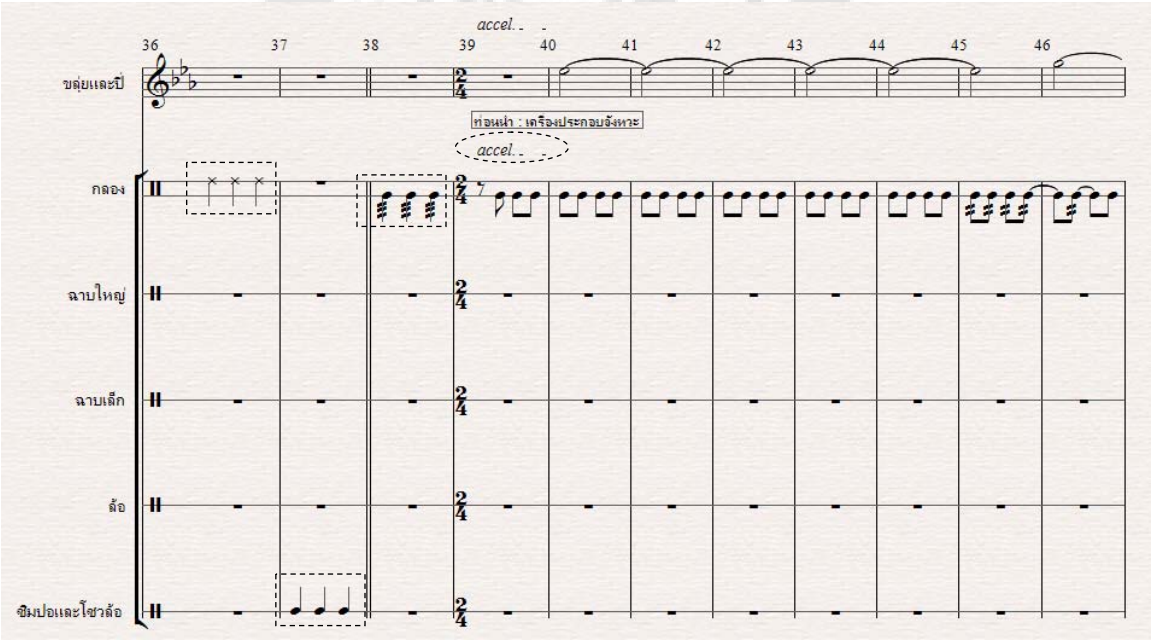


2. ล้อ มี 3 รูปแบบจังหวะ คือ



3. ซิมปอ มี 3 รูปแบบจังหวะ คือ





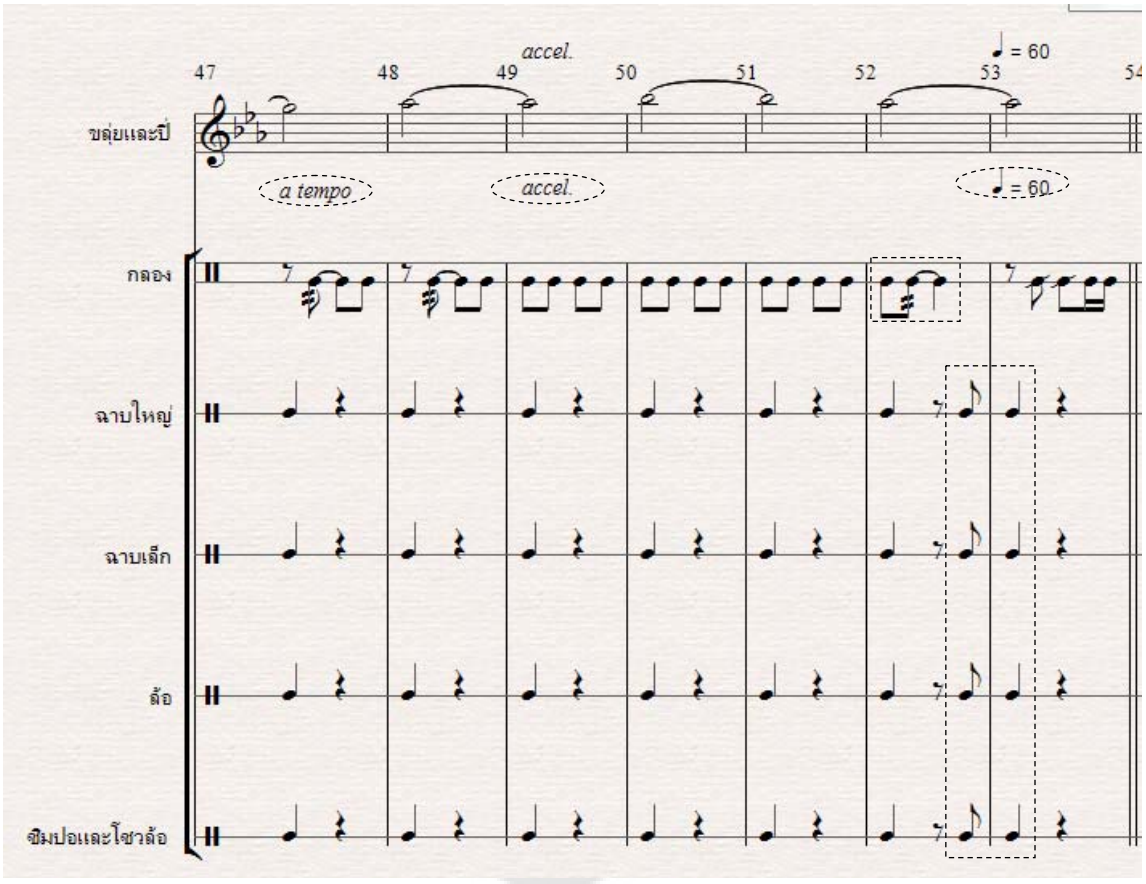
จากห้องที่ 36 – 46 เป็นการเริ่มต้นท่อนนำอีกครั้งหนึ่ง แต่จำนวนห้องจะแตกต่างจากครั้งแรก มีจุดสำคัญ 4 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 36 กลองส่งสัญญาณด้วยการตีขอบกลอง 3 ครั้ง

จุดที่ 2 ห้องที่ 37 ซิมปอตีรับ 3 ครั้ง

จุดที่ 3 ห้องที่ 38 กลองรัว 3 ครั้ง เพื่อเข้าท่อนนำ

จุดที่ 4 ห้องที่ 39 เครื่องหมาย *(accel..)* บรรเลงค่อยๆเร็วขึ้น

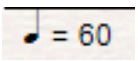


จากห้องที่ 47 – 53 อยู่ในท่อนนำ มีจุดสำคัญ 4 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 47 เครื่องหมาย *(a tempo)* กลับสู่จังหวะปกติ

จุดที่ 2 ห้องที่ 49 เครื่องหมาย *(accel..)* บรรเลงค่อยๆเร็วขึ้น

จุดที่ 3 ห้องที่ 52 – 53 เป็นการส่งในจังหวะจบท่อนนำเพื่อเข้าสู่ชุดจังหวะที่ 1 ซึ่งเหมือนกับ ห้องที่ 10 – 11

จุดที่ 4 ห้องที่ 53  สัญลักษณ์นี้ คือ โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 60 ของเครื่องวัดความเร็วจังหวะ (Metronome)



จากห้องที่ 53 – 61 เป็นการเริ่มต้นชุดจังหวะที่ 1 อีกครั้งหนึ่ง มีจุดสำคัญ 3 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 53 มีการส่งจังหวะกลองเพื่อเข้าสู่ชุดจังหวะที่ 1 ซึ่งเหมือนกับห้องที่ 11

จุดที่ 2 ห้องที่ 54 – 55 มีการตีซิมปอรับจังหวะกลอง 3 ครั้ง เพื่อให้ทราบว่าเริ่มต้นชุดจังหวะที่ 1

จุดที่ 3 ห้องที่ 54 – 61 เป็นรูปแบบการตีกลองที่เหมือนกับชุดจังหวะที่ 1แต่จำนวนห้องเพลงลดลง



จากห้องที่ 62 – 63 มีจุดสำคัญ 1 จุด คือ

ห้องที่ 62 - 63 จังหวะส่งกลองในตอนจบชุดจังหวะที่ 1 เหมือนกับห้องที่ 34



จากห้องที่ 64 – 70 มีจุดสำคัญ 3 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 64 – 65 กลองตีส่งสัญญาณเพื่อเข้าชุดจังหวะที่ 2

จุดที่ 2 ห้องที่ 66 เครื่องหมาย *(accel..)* บรรเลงค่อยๆเร็วขึ้น ช่วงสั้นๆ และกลับมาจังหวะปกติในห้องที่ 67

จุดที่ 3 ห้องที่ 67 – 68 และ 69 – 70 กลองตีรูปแบบจังหวะเดียวกันแต่สีสันของเสียงต่างกัน



จากห้องที่ 71 – 79 มีจุดสำคัญ 3 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 71 – 72 และ 73 – 74 รูปแบบจังหวะเดียวกัน แต่สีสันของเสียงต่างกัน

จุดที่ 2 ห้องที่ 75 จังหวะส่งกลองเพื่อเข้าท่อนเร่งจังหวะ

จุดที่ 3 ห้องที่ 76 - 79 เครื่องหมาย *(accel..)* บรรเลงค่อยๆเร็วขึ้น ท่อนนี้เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของบทเพลง เนื่องจากจะได้ยินเสียงของล้อ โต้ตอบกับ เสียงกลอง ฉาบ และซิมปอ มีการเคลื่อนที่จังหวะค่อยๆเร็วขึ้นไปเรื่อยๆ



จากห้องที่ 80 – 89 มีจุดสำคัญ 4 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 80 – 85 ล้อโต้ตอบกับ เสียงกลอง ฉาบ และซิมปอ มีการเคลื่อนที่จังหวะค่อยๆเร็วขึ้นไปเรื่อยๆ จนถึงห้องที่ 85

จุดที่ 2 ห้องที่ 86 กลับเข้าสู่ความเร็วจังหวะปกติ โน้ตตัวดำเท่ากับ 60

จุดที่ 3 ห้องที่ 87 กลองตีอุดเสียงด้วยไม้ทั้งสองข้างเพื่อส่งจังหวะให้ซิมปอ

จุดที่ 4 ห้องที่ 89 เครื่องหมาย *(rit..)* บรรเลงค่อยๆช้าลง



จากห้องที่ 90 – 99 มีจุดสำคัญ 2 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 90 จังหวะส่งกลองตอนจบท่อนเพลง

จุดที่ 2 ห้องที่ 91 – 98 ล้อโต้ตอบกับ เสียงกลอง ฉาบ และซิมปอ มีการเคลื่อนที่จังหวะค่อยๆเร็วขึ้นไปเรื่อยๆ

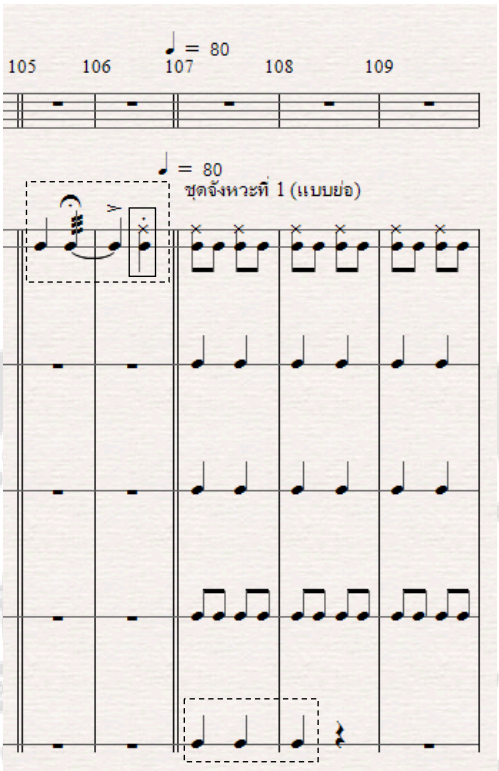


จากห้องที่ 100 – 104 มีจุดสำคัญ 3 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 100 กลับเข้าสู่ความเร็วจังหวะปกติ โน้ตตัวดำเท่ากับ 60

จุดที่ 2 ห้องที่ 101 กลองตีอุดเสียงด้วยไม้ทั้งสองข้างเพื่อส่งจังหวะให้ซิมปอ

จุดที่ 3 ห้องที่ 104 จังหวะส่งกลองตอนจบท่อนเพลง

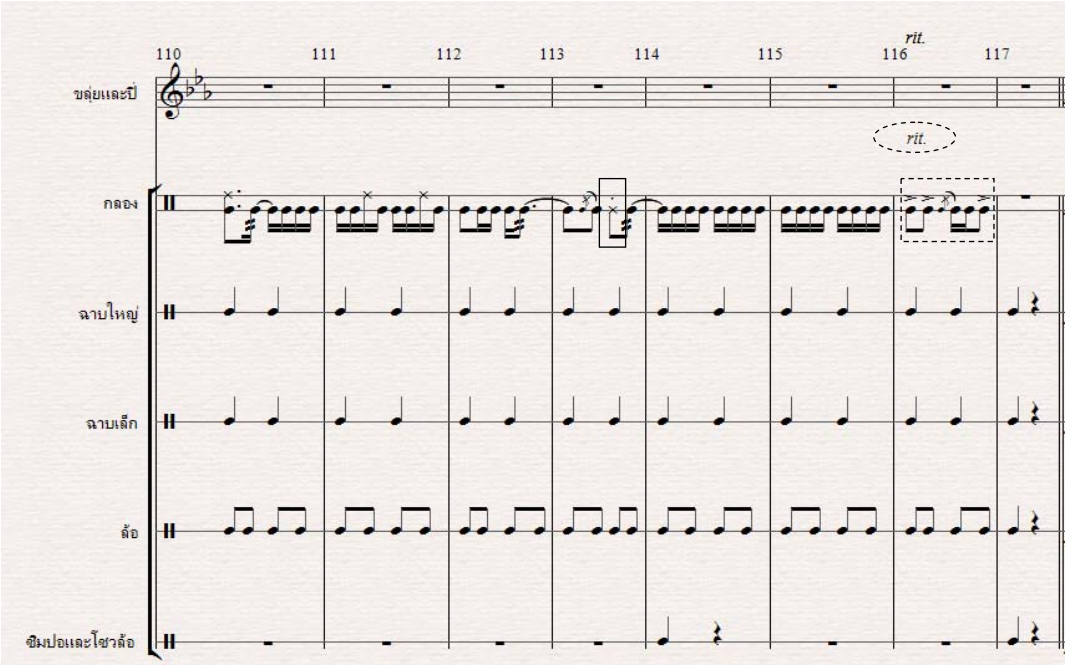


จากห้องที่ 105 -109 มีจุดสำคัญ 3 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 105 – 106 จังหวะส่งกลองเพื่อเข้าชุดจังหวะที่ 1 แบบย่อ

จุดที่ 2 ห้องที่ 106 ตีขอบกลองและตีอุดเสียงพร้อมกัน เพื่อส่งสัญญาณเข้าชุดจังหวะที่ 1 แบบย่อ

จุดที่ 3 ห้องที่ 10 107 – 108 ซิมปอตีสามครั้ง เพื่อส่งสัญญาณให้รู้ว่าเข้าชุดจังหวะที่ 1 แบบย่อ



จากห้องที่ 110 – 117 มีจุดสำคัญ 3 จุด คือ

จุดที่ 1 ห้องที่ 113 กลองตีอุดเสียงเพื่อส่งสัญญาณให้ซิมปอ

จุดที่ 2 ห้องที่ 116 เครื่องหมาย *(rit..)* บรรเลงค่อยๆช้าลง

จุดที่ 3 ห้องที่ 116 จังหวะส่งกลองในท่อนจบ

จากโน้ตเพลงทั้งหมดสรุปได้ว่า มีการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะก่อนเข้าบทเพลงสิบเซียนโดยแบ่งออกเป็นท่อนเพลงได้ดังนี้

ท่อนนำ → **ชุดจังหวะที่ 1** → **ท่อนนำ** → **ชุดจังหวะที่ 1** →

ชุดจังหวะที่ 2 → **ชุดจังหวะที่ 1 (แบบย่อ)**

จุดที่สังเกตในท่อนนำ คือ การตีกลองจากช้าไปเร็ว

จุดที่สังเกตในชุดจังหวะที่ 1 คือ การตีซิมปอ 3 ครั้ง ตอนเริ่มชุดจังหวะ

จุดที่สังเกตในชุดจังหวะที่ 2 คือ การตีล้อ โต้ตอบกับ เสียงกลอง ฉาบ และซิมปอ โดยมีการเคลื่อนที่จังหวะค่อยๆเร็วขึ้นไปเรื่อยๆ จนเข้าสู่จังหวะปกติ

2.3.2 ชุดจังหวะในบทเพลง

2.3.2.1 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 1

ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ ท่อนนำ และ ท่อนบทเพลง แบ่งเป็น ท่อน A และท่อน B แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

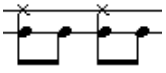
- ท่อนนำ



จากภาพ คือ ท่อนนำ ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ อัตราความเร็วที่ 60 ใช้อัตราจังหวะ 5/4 , 2/4 , 1/4 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 13 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 13 ส่วนห้องที่ 14 เป็นการตีให้สัญญาณเพื่อเริ่มทำนองเพลง(วงกลม) รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

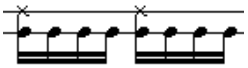
- กลอง

รูปแบบที่ 1



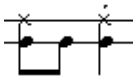
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 , 2 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 2



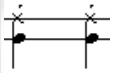
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 3 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 3



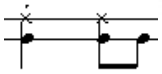
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 4 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกันมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีอุดเสียงกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 4



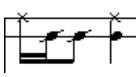
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 5 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกันมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีอุดเสียงกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 5



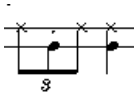
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 6 , 8 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตซ้อนกันมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 6



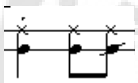
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 7 , 9 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 10 , 11 , 13 จังหวะหนึ่ง เป็นโน้ตสามพยางค์ ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 8



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 12 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตซ้อนกันมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง

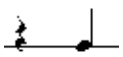
- ฉาบเล็ก และ ฉาบใหญ่

รูปแบบที่ 1



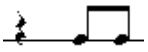
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 8 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7 , 9

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ ห้องที่ 8 , 10 , 11 , 13

รูปแบบที่ 3



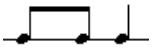
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 12 และหยุดเล่น 1 ห้อง คือ ห้องที่ 14

- ล้อ

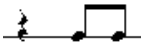
รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6

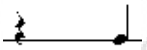
รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 7 , 9

รูปแบบที่ 3

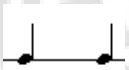
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 8 , 12

รูปแบบที่ 4

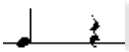
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 10 , 11 , 13 และหยุดเล่น 1 ห้อง คือ ห้องที่ 14

- ซิมปอ

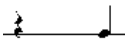
รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 1

รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 2

รูปแบบที่ 3

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 5 ครั้ง คือ ห้องที่ 7 , 9 , 10 , 11 , 13

จาก ท่อนนำ ของบทเพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

1. กลองใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 8 รูปแบบ
2. ฉาบเล็ก และ ฉาบใหญ่ ตีเหมือนกัน ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
3. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ
4. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ

- ท่อนบทเพลง A (บุ่งเตียมกัง)

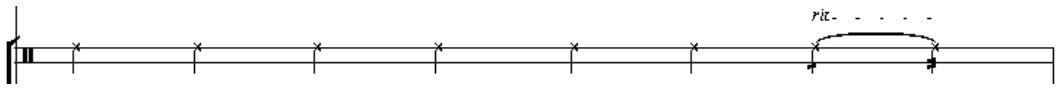




จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง A ใช้อัตราจังหวะ 2/4 , 1/4 และไม่มีอัตราจังหวะ ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ ห้องเพลงที่ไม่กำหนดอัตราจังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 120 ส่วนห้องเพลงที่กำหนดอัตราจังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 60 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 14 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 4 , 6 – 8 , 10 – 12 , 14 - 17 ส่วนห้องที่ 5 , 9 , 13 เป็นการตีให้สัญญาณเพื่อเริ่มทำนองเพลง รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

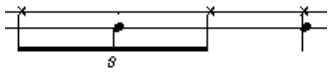
- กลอง

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 , 2 , 6 , 10 หัวตัวโน้ตกากบาท คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับทำนองเพลง การเพิ่มลดจำนวนครั้งในการตี ขึ้นอยู่กับทำนองเพลงว่ามีความยาวแค่ไหน และบรรเลงโน้ตเพลงสองตัวสุดท้ายค่อยๆช้าลง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีรัวให้ถี่ขึ้นเรื่อยๆ

รูปแบบที่ 2



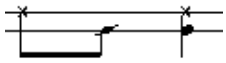
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 4 , 8 , 12 และ รอบ 2 ห้องที่ 7 , 8 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 3



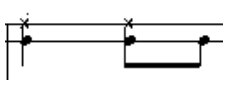
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 7 , 11 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตซ้อนกันมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง

รูปแบบที่ 4



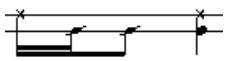
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 14 , 15 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 16 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตซ้อนกันมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

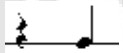
รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 17 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

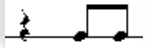
- ฉาบเล็ก และ ฉาบใหญ่

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 9 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 4 , 8 , 12 , 14 , 15 , 16 และรอบ 2 ห้องที่ 7 , 8

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 7 , 11

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 17

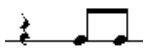
- ล้อ

รูปแบบที่ 1



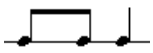
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 8 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 4 , 8 , 12 , 14 , 15 และรอบที่ 2 ห้องที่ 7 , 8

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 7 , 11 , 16

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 17

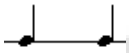
- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 11 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 4 , 7 , 8 , 11 , 12 , 14 , 15 , 16 และรอบที่ 2 ห้องที่ 7 , 8

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 17

จาก ท่อน A ในบทเพลง บุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

1. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 6 รูปแบบ
2. ฉาบเล็ก และ ฉาบใหญ่ ตีเหมือนกัน ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
3. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
4. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ

- ท่อนบทเพลง B (ซาปั้งชวยโก้ว)



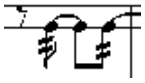

8
9
10
11
12
13
ปี่เดี่ยขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ซิมบอรอบ 1
ซิมบอรอบ 2


14
15
16
17
18
19
20
rit.
ปี่เดี่ยขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ซิมบอรอบ 1
ซิมบอรอบ 2

จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง B (ซาปั้งชวยโก้ว) ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ อัตราความเร็วที่ 80 ใช้อัตราจังหวะ 2/4 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 20 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 20 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

- กลอง

รูปแบบที่ 1



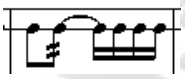
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 1 จังหวะหนึ่ง และจังหวะสอง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีรัวให้ถี่ขึ้นเรื่อยๆ ส่วนเส้นโยงเสียง คือ ตีรัวจนถึงตัวโน้ตถัดไปตามเส้นโยงเสียง

รูปแบบที่ 2



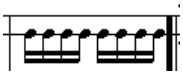
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 2 จังหวะสอง หัวตัวโน้ตรูปกากบาทมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงด้วยไม้ทั้งสองข้าง และจังหวะถัดไป คือ เทคนิคการตีโน้ตสะบัด

รูปแบบที่ 3



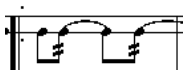
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 6 และรอบ 2 ห้องที่ 14 จังหวะหนึ่ง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีรัวให้ถี่ขึ้นเรื่อยๆ ส่วนเส้นโยงเสียง คือ ตีรัวจนถึงตัวโน้ตถัดไปตามเส้นโยงเสียง

รูปแบบที่ 4



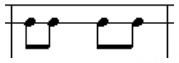
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 4 , 8 และรอบ 2 ห้องที่ 15 , 17

รูปแบบที่ 5



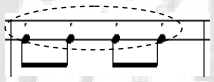
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 5 , 7 และรอบ 2 ห้องที่ 13 , 16 จังหวะหนึ่ง และจังหวะสอง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีรัวให้ถี่ขึ้นเรื่อยๆ ส่วนเส้นโยงเสียง คือ ตีรัวจนถึงตัวโน้ตถัดไปตามเส้นโยงเสียง

รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 9 และรอบ 2 ห้องที่ 7 , 8

รูปแบบที่ 7



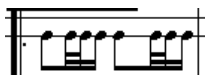
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 10 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 8



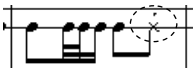
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 11 , 12 , 13 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 9



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 5

รูปแบบที่ 10



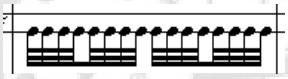
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 6 จังหวะสอง หัวตัวโน้ตกากบาทมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงด้วยไม้ทั้งสองข้าง

รูปแบบที่ 11



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 9 จังหวะสอง ตัวโน้ตจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงด้วยไม้ข้างเดียว

รูปแบบที่ 12



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 10 , 11

รูปแบบที่ 13



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 12 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตกากบาทมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงด้วยไม้ทั้งสองข้าง

รูปแบบที่ 14



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 18 จังหวะสอง มีการตีเน้นเสียง

รูปแบบที่ 15



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 19 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตรูปกากบาทมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงด้วยไม้ทั้งสองข้าง และจังหวะสอง คือ เทคนิคการตีโน้ตสะบัด

รูปแบบที่ 16



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 20 จังหวะหนึ่ง คือ เทคนิคการตีโน้ตสะบัด และจังหวะสอง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับส่วนหางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้น คือ เทคนิคการตีรัวบริเวณขอบหนังกลอง

- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 2

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 16 ครั้ง คือ ห้องที่ 3 – 18

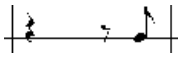
รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 19 - 20

- ฉาบใหญ่

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 2

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 12 , 13 รอบ 2 ห้อง 13

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 5 , 6

รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 7 – 12

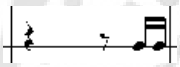
รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 20

- ล้อ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 2

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 12 , 13

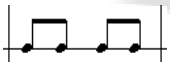
รอบ 2 ห้อง 13

รูปแบบที่ 3



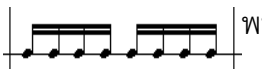
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 5 , 6

รูปแบบที่ 4



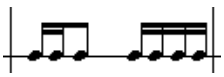
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 7 , 8 , 9

รูปแบบที่ 5



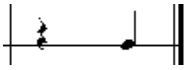
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 10 , 11

รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 12

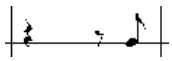
รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 20

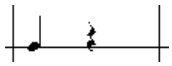
- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



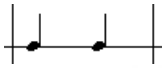
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 2

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 12 , 13
รอบ 2 ห้องที่ 13

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 8 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 5 – 12

รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 20

จาก ท่อน B ในบทเพลง บุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

1. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 16 รูปแบบ
2. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
3. ฉาบใหญ่ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 5 รูปแบบ
4. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 7 รูปแบบ
5. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ

2.3.2.2 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 2

ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ ท่อนนำ และ ท่อนบทเพลง แบ่งเป็น ท่อน A และท่อน B แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

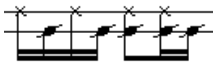
- ท่อนนำ



จากภาพ คือ ท่อนนำ ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ อัตราความเร็วที่ 60 ใช้อัตราจังหวะ 2/4 , 1/4 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 12 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 2 – 13 ส่วนห้องที่ 14 เป็นการตีให้สัญญาณเพื่อเริ่มทำนองเพลง(วงกลม) รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

- กลอง

รูปแบบที่ 1



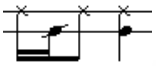
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 5 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 , 3 , 4 , 6 , 8 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีขอบหนังกลอง

รูปแบบที่ 2



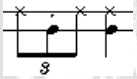
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 5 , 7 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีขอบหนังกลอง เครื่องหมายเน้นเสียง(วงกลม)

รูปแบบที่ 3



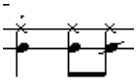
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 9 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 10 , 11 , 13 จังหวะหนึ่ง เป็นโน้ตสามพยางค์ ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

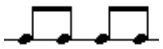
รูปแบบที่ 5



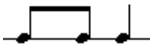
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 12 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตซ้อนกันมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง

- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 7 ครั้ง คือห้องที่ 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7 , 8

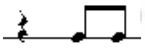
รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 9

รูปแบบที่ 3

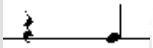
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือห้องที่ 10 , 11 , 13

รูปแบบที่ 4

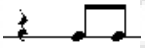
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 12

- ฉาบใหญ่

รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือห้องที่ 9 , 10 , 11 , 13

รูปแบบที่ 2

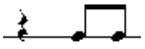
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 12

- ล้อ

รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือห้องที่ 9 , 10 , 11 , 13

รูปแบบที่ 2

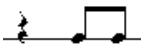
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 12

- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือห้องที่ 9 , 10 , 11 , 13

รูปแบบที่ 2

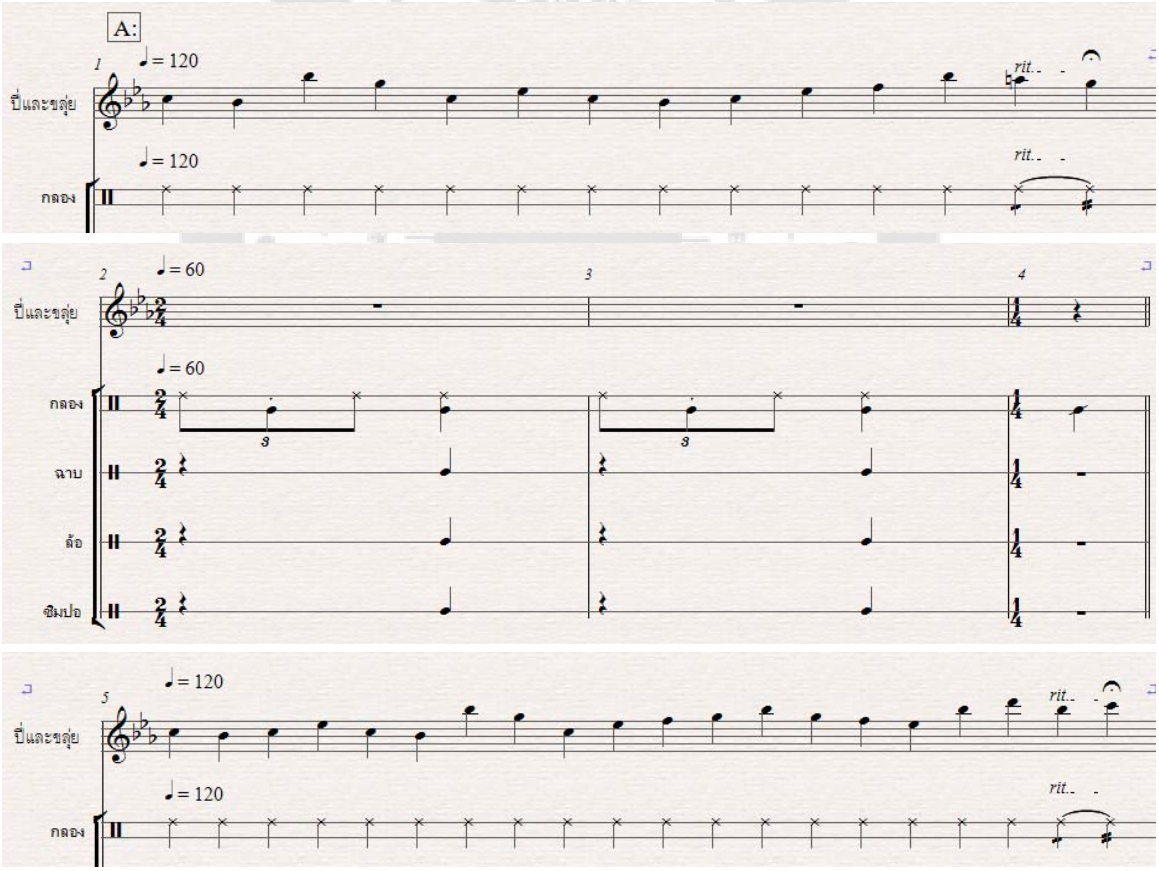


พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 12

จาก ท่อนนำ ของบทเพลงซิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

5. กลองใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 5 รูปแบบ
6. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ
7. ฉาบใหญ่ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
8. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
9. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ

- ท่อนบทเพลง A (ซิงจุ้ยเหล็ง)



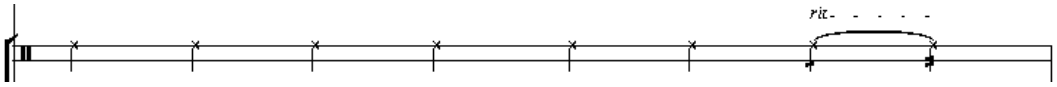

6
7
8
♩= 60
ปี่และขลุ่ย
กลอง
ฉาบ
ล้อ
ซิมปอ
9
♩= 120
rit..
10
11
12
s
13
14
15
16



จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง A ใช้อัตราจังหวะ 2/4 , 1/4 และไม่มีอัตราจังหวะ ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ ห้องเพลงที่ไม่กำหนดอัตราจังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 120 ส่วนห้องเพลงที่กำหนดอัตราจังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 60 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 14 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 3 , 5 – 7 , 9 – 11 , 13 – 15 , 17 – 19 , 2 1- 25 ส่วนห้องที่ 4 , 8 , 12 , 16 , 20 เป็นการตีให้สัญญาณเพื่อเริ่มทำนองเพลง รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

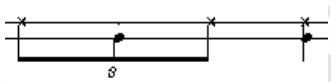
- กลอง

รูปแบบที่ 1



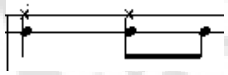
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 5 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 , 5 , 9 , 13 , 17 หัวตัวโน้ตกากบาท คือ เทคนิคการตีขอบกลองให้พร้อมกับทำนองเพลง การเพิ่มลดจำนวนครั้งในการตี ขึ้นอยู่กับทำนองเพลงว่ามีความยาวแค่ไหน และบรรเลงโน้ตเพลงสองตัวสุดท้ายค่อยๆช้าลง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีรัวให้ถี่ขึ้นเรื่อยๆ

รูปแบบที่ 2



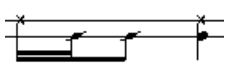
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 , 3 , 10 , 11 , 18 , 19 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 3



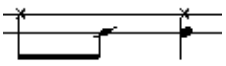
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 6 , 14 , 24 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตซ้อนกันมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 4



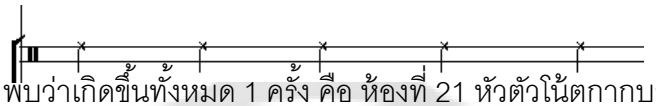
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 7 , 15 , 25 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 22 , 23 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

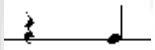
รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 21 หัวตัวโน้ตกากบาท คือ เทคนิคการตีขอบกลองให้พร้อมกับทำนองเพลง

- ฉาบเล็ก และ ฉาบใหญ่

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 11 ครั้ง คือห้องที่ 2 , 3 , 6 , 10 , 11 , 14 , 18 , 19 , 22 , 23 , 24

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือห้องที่ 7 , 15 , 25

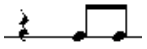
- ล้อ

รูปแบบที่ 1



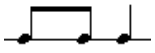
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 8 ครั้ง คือห้องที่ 2 , 3 , 10 , 11 , 18 , 19 , 22 , 23

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือห้องที่ 6 , 14 , 24

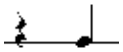
รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือห้องที่ 7 , 15 , 25

- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 11 ครั้ง คือห้องที่ 2 , 3 , 6 , 10 , 11 , 14 , 18 , 19 , 22 , 23 , 24

รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือห้องที่ 7 , 15 , 25

จาก ท่อน A ในบทเพลงซิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

5. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 6 รูปแบบ
6. ฉาบเล็ก และ ฉาบใหญ่ ตีเหมือนกัน ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
7. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
8. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ

- ท่อนบทเพลง B (ซาปั้งชวยโก้ว)

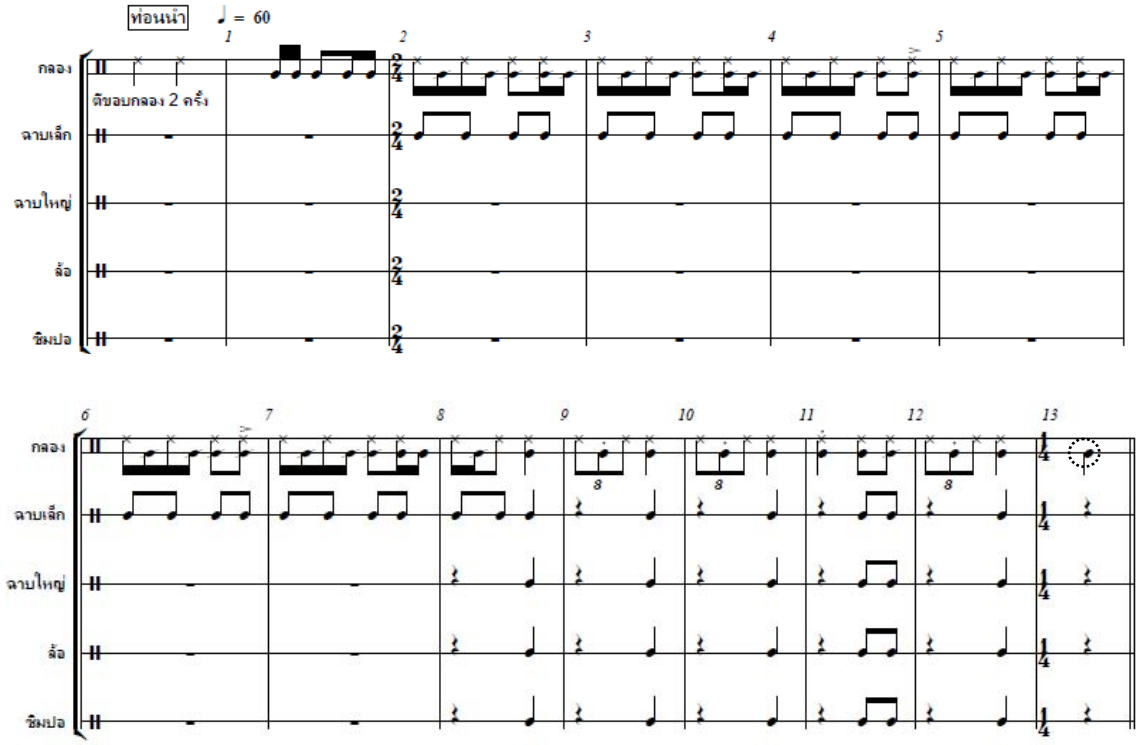
จาก ท่อน B ในบทเพลงซิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

1. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 16 รูปแบบ
2. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
3. ฉาบใหญ่ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 5 รูปแบบ
4. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 7 รูปแบบ
5. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ

2.3.2.3 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 3

ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ ท่อนนำ และ ท่อนบทเพลง แบ่งเป็น ท่อน A และท่อน B แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

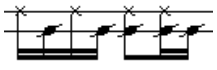
- ท่อนนำ



จากภาพ คือ ท่อนนำ ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ อัตราความเร็วที่ 60 ใช้อัตราจังหวะ 2/4 , 1/4 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 11 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 2 – 12 (ฉาบเล็กบรรเลง) ส่วนห้องที่ 13 เป็นการตีให้สัญญาณเพื่อเริ่มทำนองเพลง(วงกลม) รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

- กลอง

รูปแบบที่ 1



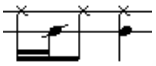
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 , 3 , 5 , 7 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีขอบหนังกลอง

รูปแบบที่ 2



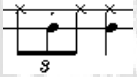
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 4 , 6 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีขอบหนังกลอง มีเครื่องหมายเน้นเสียง(วงกลม)

รูปแบบที่ 3



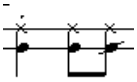
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 8 จังหวะหนึ่ง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 9 , 10 , 12 จังหวะหนึ่ง เป็นโน้ตสามพยางค์ ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 5



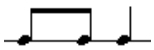
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 11 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตซ้อนกันมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีอุดเสียงกลางหนังกลอง และจังหวะสอง ตัวโน้ตซ้อนกัน คือ เทคนิคการตีขอบกลองพร้อมกับตีกลางหนังกลอง หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง

- ฉาบเล็ก

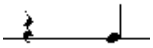
รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือห้องที่ 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7

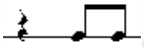
รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 8

รูปแบบที่ 3

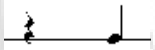
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือห้องที่ 9 , 10 , 12

รูปแบบที่ 4

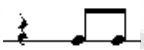
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 11

- ฉาบใหญ่ , ล้อ และซิมปอ

รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือห้องที่ 8 , 9 , 10 , 12

รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 11

จาก ท่อนนำ ของบทเพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 – 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

10. กลองใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 5 รูปแบบ
11. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ
12. ฉาบใหญ่ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
13. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
14. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ

- ท่อนบทเพลง A (เชียงกอ ตอนที่ 1 - 2)

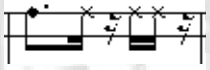




จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง A ใช้อัตราจังหวะ 2/4 , 1/4 และไม่มีอัตราจังหวะ ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ ห้องเพลงที่ไม่กำหนดอัตราจังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 120 ส่วนห้องเพลงที่กำหนดอัตราจังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 60 ในบทเพลงนี้มีการใช้กรับบรรเลงร่วม โดยมือข้างหนึ่งจะตีกรับ ส่วนอีกข้างหนึ่งใช้ไม้ตีกลอง สัญลักษณ์ที่ใช้แทนตีกรับ คือ มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 59 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 4 – 62 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

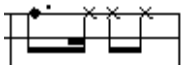
- กลอง

รูปแบบที่ 1



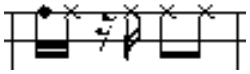
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 4 หัวตัวโน้ตเหลี่ยม คือ เทคนิคการตีกรับ และหัวตัวโน้ตกากบาท คือเทคนิคการตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 12 ครั้ง คือ ห้องที่ 5 , 8 , 12 , 15 , 19 , 22 , 29 , 33 , 36 , 39 , 43 , 46 หัวตัวโน้ตเหลี่ยม คือ เทคนิคการตีกรับ และหัวตัวโน้ตกากบาท คือเทคนิคการตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 3



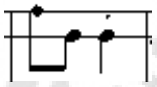
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 32 ครั้ง คือ ห้องที่ 6 , 7 , 9 , 10 , 11 , 13 , 14 , 16 , 17 , 18 , 20 , 21 , 23 , 24 , 25 , 26 , 27 , 28 , 30 , 31 , 32 , 34 , 35 , 37 , 38 , 40 , 41 , 42 , 44 , 45 , 47 , 48 หัวตัวโน้ตเหลี่ยม คือ เทคนิคการตีกรับ และหัวตัวโน้ตกากบาท คือเทคนิคการตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 4



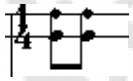
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 49 หัวตัวโน้ตเหลี่ยม คือ เทคนิคการตีกรับ ส่วนหัวตัวโน้ตกากบาท คือเทคนิคการตีขอบกลอง จังหวะสอง เกิดตัวโน้ตสามพยางค์ (วงกลม)

รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 50 จังหวะหนึ่งหัวตัวโน้ตเหลี่ยม คือ เทคนิคการตีกรับ จังหวะสอง ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือเทคนิคการตีอุดเสียงกลอง

รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 51 ซึ่งมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 52 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

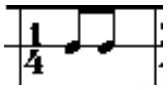
รูปแบบที่ 8



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 53 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

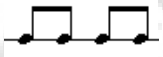
- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 51ซึ่งมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4

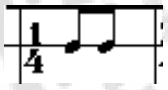
รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ ห้องที่ 52 – 53

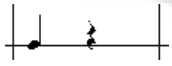
- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 51ซึ่งมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4

รูปแบบที่ 2

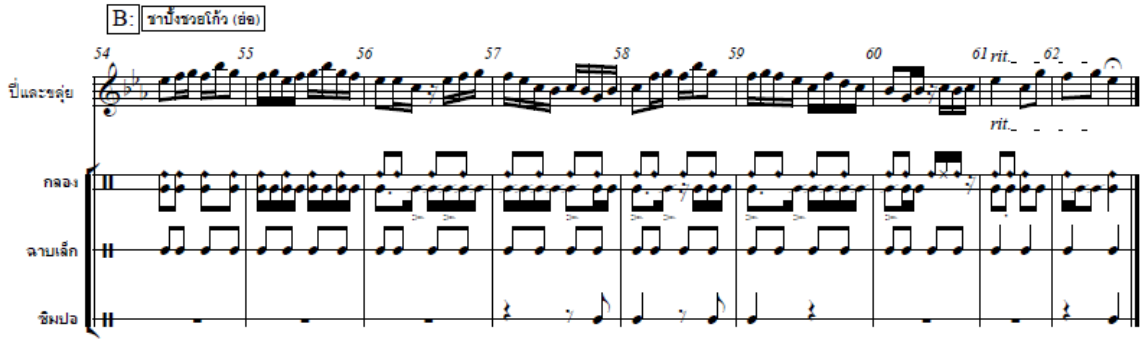


พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 12 , 13 รอบ 2 ห้องที่ 13

จาก ท่อน A ของบทเพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 – 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

9. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 8 รูปแบบ
10. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
11. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ

- ท่อนบทเพลง B (ซาปั้งชวยโก้ว แบบย่อ)



- กลอง

รูปแบบที่ 1



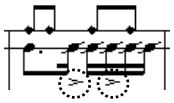
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 54 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 55 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 3



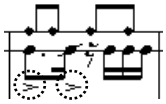
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 56 , 59 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 4



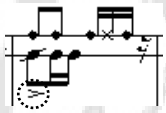
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 57 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 5



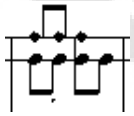
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 58 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 6



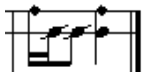
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 60 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 61 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน ตัวโน้ตมีจุดอยู่ด้านล่าง คือ เทคนิคการตีอุดเสียง

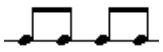
รูปแบบที่ 8



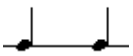
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 62 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง

- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1

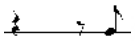
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ ห้องที่ 54 – 60

รูปแบบที่ 2

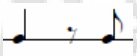
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 61 – 62

- ซิมปอ

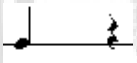
รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 57

รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 58

รูปแบบที่ 3

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 59

รูปแบบที่ 4

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 62

จาก ท่อน B ของบทเพลงเซียงกอ ตอนที่ 1 – 2 ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

1. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 8 รูปแบบ
2. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
3. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ

2.3.2.4 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 4

ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ ท่อนนำ และ ท่อนบทเพลง แบ่งเป็น ท่อน A ท่อน B และท่อน C แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

- ท่อนนำ



จากภาพ คือ ท่อนนำ ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ อัตราความเร็วที่ 80 ใช้อัตราจังหวะ 2/4 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 2 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 2 มีการบรรเลงเครื่องดนตรีสองเครื่องเท่านั้น รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรี มีดังนี้

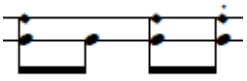
- กลอง

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน

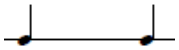
- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 1

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือห้องที่ 2

จาก ท่อนนำ ของบทเพลงโกวมุ๋ยจุ้ว ต่อเชงกังเอ้ง ต่อด้วยซาปั้งซวยโก้ว (แบบย่อ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

15. กลองใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ

16. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ

- ท่อนบทเพลง A (โกวมุ๋ยจิ้ว)

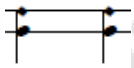




จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง A ใช้อัตราจังหวะ 2/4 , 1/4 ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 60 ในบทเพลงนี้มีการใช้กรับบรรเลงร่วม โดยมือข้างหนึ่งจะตีกรับ ส่วนอีกข้างหนึ่งใช้ไม้ตีกลอง สัญลักษณ์ที่ใช้แทนตีกรับ คือ มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 32 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 3 – 34 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

- กลอง

รูปแบบที่ 1



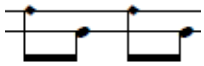
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 5 ครั้ง คือ ห้องที่ 3 , 4 , 5 , 10 , 11 จังหวะหนึ่ง และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 6 จังหวะหนึ่ง และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 7 จังหวะหนึ่ง และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ การตีกรับ

รูปแบบที่ 4



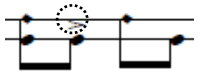
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 8 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 9 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน

รูปแบบที่ 6



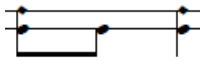
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 12 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 7



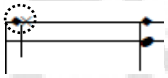
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 13 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน

รูปแบบที่ 8



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 14 จังหวะหนึ่ง และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 9



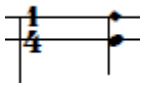
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 15 , 16 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมคู่กับตัวโน้ตกากบาท (วงกลม) คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบกลองพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 10



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 17 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 11



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 17 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 12



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 19 , 22 มีการบรรเลงสลับกัน ตามจังหวะระหว่าง ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ ตีกรับ ตัวโน้ตกากบาท คือ ตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 13



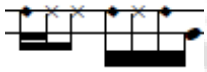
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ ห้องที่ 20 , 23 , 25 , 26 มีการบรรเลงสลับกัน ตามจังหวะระหว่าง ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ การตีกรับ ตัวโน้ตกากบาท คือ ตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 14



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 21 , 24 มีการบรรเลงสลับกัน ตามจังหวะระหว่าง ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ ตีกรับ ตัวโน้ตกากบาท คือ ตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 15



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 27 เป็นท่อนส่งจังหวะกลอง มีการบรรเลงสลับกัน ตามจังหวะระหว่าง ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ ตีกรับ ตัวโน้ตกากบาท คือ ตีขอบกลอง และตัวโน้ตปกติ คือ ตีกลางหนังกลอง

รูปแบบที่ 16



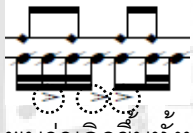
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 28 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4 เป็นท่อนส่งสัญญาณเพื่อเปลี่ยนอัตราจังหวะและความเร็ว จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน

รูปแบบที่ 17



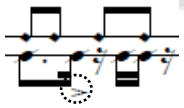
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 29 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน และจังหวะสอง หัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 18



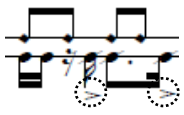
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 30 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 19



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 31 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 20



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 32 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 21



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 33 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 22



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 34 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง เป็นท่อนส่งจังหวะกลองเพื่อจบท่อน A ในจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน มีเครื่องหมายเฟอร์มาตา (วงกลม) คือ เมื่อตีจังหวะสองแล้วจะเว้นช่วงระยะเวลาสักครู่หนึ่ง

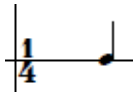
- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 15 ครั้ง คือ ห้องที่ 3 – 17

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 18 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 5 ครั้ง คือ ห้องที่ 29 – 33

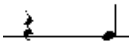
รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 34

- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 8 , 17 , 34

รูปแบบที่ 2



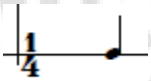
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 9

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 14

รูปแบบที่ 4



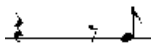
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 18 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4

รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 29

รูปแบบที่ 6

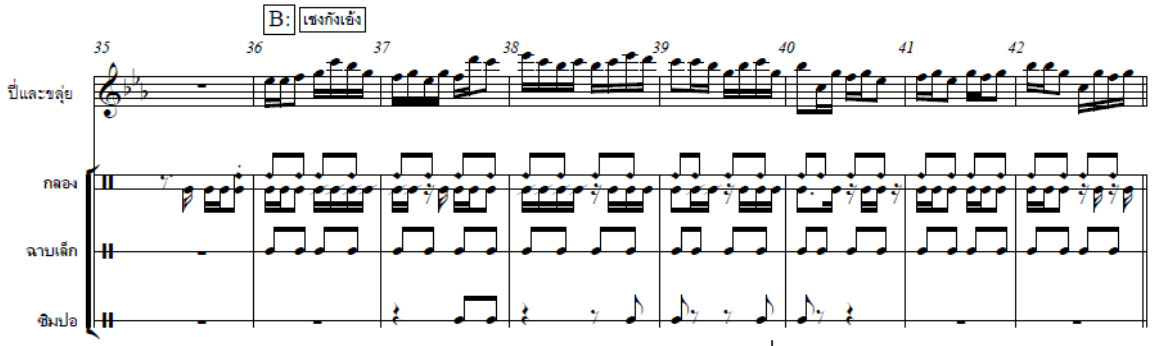


พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 33

จาก ท่อน A ของบทเพลงโกวมุ๋ยจุ้ว ต่อเชงกังเอ้ง ต่อด้วยซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

12. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 22 รูปแบบ
13. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ
14. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 6 รูปแบบ

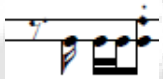
- ท่อนบทเพลง B (เชงกังเอ้ง)



จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง B ใช้อัตราจังหวะ 2/4 ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 60 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 8 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 35 – 42 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

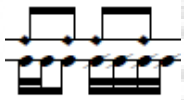
- กลอง

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 35 เป็นจังหวะส่งกลองเพื่อเข้าท่อน B ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 36 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 37 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนัง

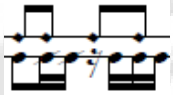
กลองพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 4



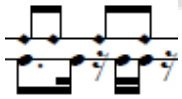
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 38 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 5



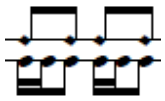
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 39 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 6



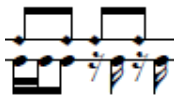
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 40 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 41 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

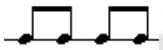
รูปแบบที่ 8



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 42 เป็นจังหวะส่งกลองเพื่อเข้าท่อนต่อไป โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

- ฉาบเล็ก

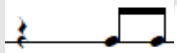
รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 7 ครั้ง คือ ห้องที่ 36 – 42

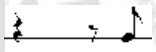
- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



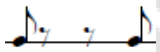
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 37

รูปแบบที่ 2



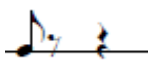
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 38

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 39

รูปแบบที่ 4

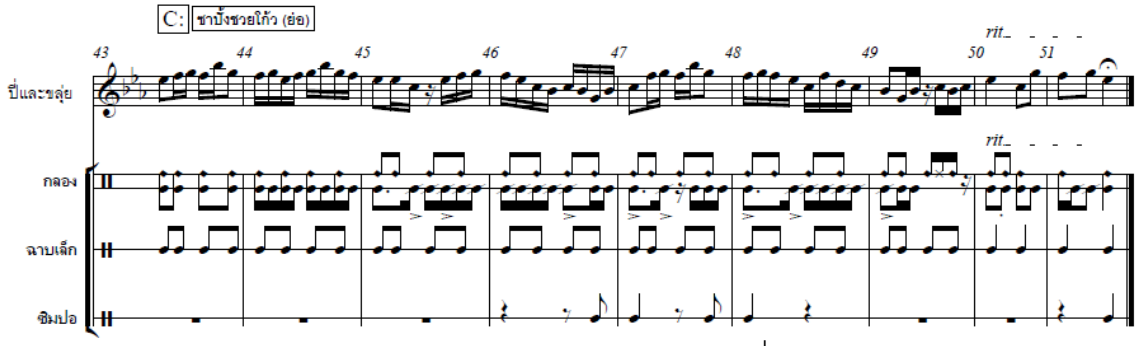


พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 40

จาก ท่อน B ของบทเพลงโกวมุ๋ยจุ้ว ต่อเชงกังเอ้ง ต่อด้วยซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

1. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 8 รูปแบบ
2. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 1 รูปแบบ
3. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ

- ท่อนบทเพลง C (ซาปั้งชวยโก้ว แบบย่อ)



จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง C ใช้อัตราจังหวะ 2/4 ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 60 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 9 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 43 – 51 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

- กลอง

รูปแบบที่ 1



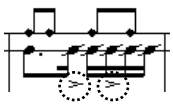
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 43 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 44 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 3



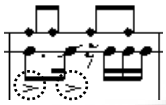
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 45 , 48 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 4



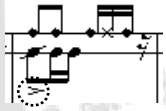
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 46 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลองมีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 5



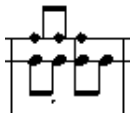
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 47 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลองมีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 6



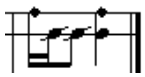
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 49 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลองมีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 50 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน ตัวโน้ตมีจุดอยู่ด้านล่าง คือ เทคนิคการตีอุดเสียง

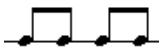
รูปแบบที่ 8



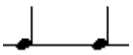
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 51 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีขอบหนังกลอง

- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1

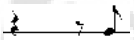
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ ห้องที่ 43 – 49

รูปแบบที่ 2

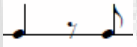
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 50 – 51

- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 46

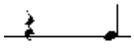
รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 47

รูปแบบที่ 3

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 48

รูปแบบที่ 4

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 51

จาก ท่อน C ของบทเพลงโกวมุ่ยจุ้ว ต่อเชงกังเอ้ง ต่อด้วยซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

1. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 8 รูปแบบ
2. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
3. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ

2.3.2.5 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 5

ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ ท่อนนำ และ ท่อนบทเพลง แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

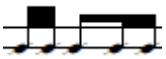
- ท่อนนำ



จากภาพ คือ ท่อนนำ ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ อัตราความเร็วที่ 60 ใช้อัตราจังหวะ 2/4 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 28 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 28 มีการบรรเลงเครื่องดนตรีสามชิ้น รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรี มีดังนี้

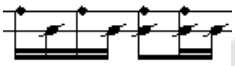
- กลอง

รูปแบบที่ 1



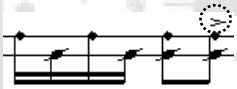
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 เป็นจังหวะส่งกลองเพื่อเข้ารูปแบบจังหวะปกติ หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ การตีขอบหนังกลอง

รูปแบบที่ 2



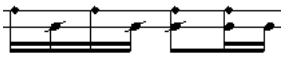
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 , 3 , 4 , 5 , 7 , 9 หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ การตีขอบหนังกลอง จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 3



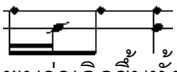
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 6 , 8 , 10 หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ การตีขอบหนังกลอง จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน มีเครื่องหมายเน้นเสียง (วงกลม)

รูปแบบที่ 4



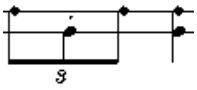
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 11 หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ การตีขอบหนังกลอง จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน และตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 12 หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ การตีขอบหนังกลอง จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 6



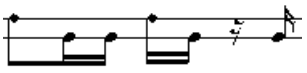
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 13 , 14 , 16 จังหวะหนึ่งเป็นโน้ตสามพยางค์ (Tripet) หัวตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียง จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 7



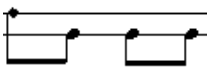
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 15 จังหวะหนึ่งตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน และตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 8



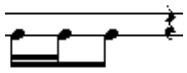
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 17 , 18

รูปแบบที่ 9



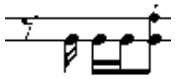
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 19

รูปแบบที่ 10



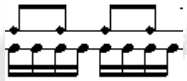
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 20

รูปแบบที่ 11



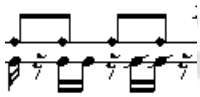
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 21 เป็นจังหวะส่งกลองเพื่อเข้าสู่จังหวะปกติ ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน

รูปแบบที่ 12



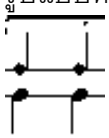
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 22 , 23 , 24 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือตีกลอง จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 13



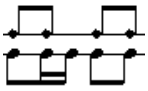
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 25 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 14



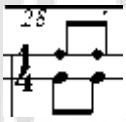
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 26 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน

รูปแบบที่ 15



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 27 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

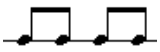
รูปแบบที่ 16



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 28 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4 ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านบนมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน

- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 14 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 – 11 และ 22 - 25

รูปแบบที่ 2



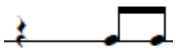
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 12

รูปแบบที่ 3

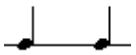


พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 13 , 14 , 16

รูปแบบที่ 4

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 15

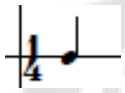
รูปแบบที่ 5

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ ห้องที่ 17 , 18 , 27

รูปแบบที่ 6

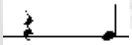
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 19 , 26

รูปแบบที่ 7

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 28

- ซิมปอ

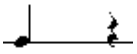
รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ ห้องที่ 12 , 13 , 14 , 20

รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 15

รูปแบบที่ 3

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 26

จาก ท่อนนำ ของบทเพลงซางเล่าต่อจื้อ สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

4. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 16 รูปแบบ
5. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 7 รูปแบบ
6. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ

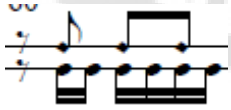
- ท่อนบทเพลง (ซางเล่าต่อจื้อ)



จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง ใช้อัตราจังหวะ 2/4 ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ มีอัตราความเร็วที่ 60 และ 80 ในบทเพลงนี้มีการใช้กรับบรรเลงร่วม โดยมือข้างหนึ่งจะตีกรับ ส่วนอีกข้างหนึ่งใช้ไม้ตีกลอง มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 12 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 12 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

- กลอง

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 จังหวะหนึ่ง และจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 2



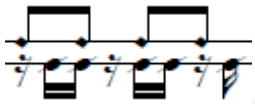
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 3 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 4



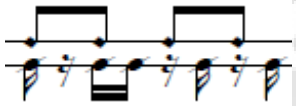
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 4 , 6 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 5 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 6



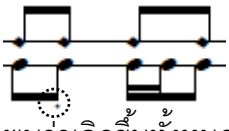
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 7 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 8 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน และตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 8



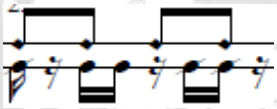
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 9 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน และตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติด้านล่างมีจุด คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน

รูปแบบที่ 9



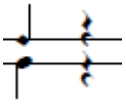
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 10 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตมีด้านล่างมีจุดคือการตีอุดเสียง จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 10



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 11 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

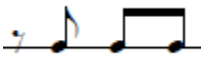
รูปแบบที่ 11



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 12 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1

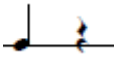


พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 1

รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 10 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 – 11

รูปแบบที่ 3

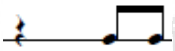
 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 12

- ซิมปอ

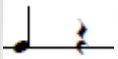
รูปแบบที่ 1

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 9

รูปแบบที่ 2

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 10

รูปแบบที่ 3

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 12

จาก ท่อนบทเพลงซางเล่าต่อจื้อ สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

1. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบ
2. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
3. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ

2.3.2.6 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 6

ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะมีท่อนเดียว คือ ท่อนบทเพลง แสดงรายละเอียดได้ดังนี้



จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง ใช้อัตราจังหวะ 2/4 ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ มีการบรรเลงที่ค่อยๆเร็วขึ้นและเข้าสู่จังหวะปกติ อัตราความเร็วปกติที่ 140 ในบทเพลงนี้มีการใช้กรับบรรเลงร่วม โดยมือข้างหนึ่งจะตีกรับ ส่วนอีกข้างหนึ่งใช้ไม้ตีกลอง มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 44 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 2 – 45 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

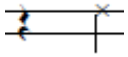
- กลอง

รูปแบบที่ 1



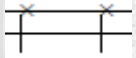
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน เป็นการตีส่งสัญญาณเพื่อเข้าบทเพลง

รูปแบบที่ 2



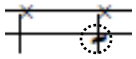
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 4 จังหวะสอง ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 3



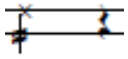
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 39 ครั้ง คือ ห้องที่ [5 – 43] ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบกลองไปพร้อมกับทำนองเพลง

รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 44 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบกลองไปพร้อมกับทำนองเพลง และจังหวะสอง ตัวโน้ตกากบาท หางโน้ตมีเส้นขีดทับ 1 เส้น คือ การตีรัวขอบกลองให้ถี่ขึ้นเรื่อยๆ 1 เท่า (วงกลม)

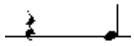
รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 45 จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตกากบาท หางโน้ตมีเส้นขีดทับ 2 เส้น คือ การตีรัวขอบกลองให้ถี่ขึ้นเรื่อยๆ 2 เท่า (วงกลม)

- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 45 เป็นการตีส่งสัญญาณเพื่อจบทำนองเพลง

จาก ท่อนบทเพลงเซงจุ้ยเหล็ง สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

4. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 5 รูปแบบ
5. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 1 รูปแบบ

2.3.2.7 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 7

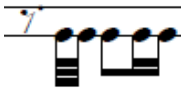
ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะมีท่อนเดียว คือ ท่อนบทเพลง แสดงรายละเอียดได้ดังนี้



จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง ใช้อัตราจังหวะ 2/4 ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ มีการบรรเลงที่ค่อยๆเร็วขึ้นและเข้าสู่จังหวะปกติ อัตราความเร็วปกติที่ 60 ในบทเพลงนี้มีการใช้กรับบรรเลงร่วม โดยมือข้างหนึ่งจะตีกรับ ส่วนอีกข้างหนึ่งใช้ไม้ตีกลอง มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 28 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 28 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

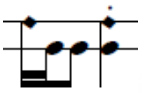
- กลอง

รูปแบบที่ 1



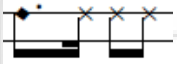
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 เป็นจังหวะการตีส่งกลองเพื่อเข้าบทเพลง

รูปแบบที่ 2



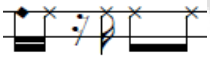
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 เป็นจังหวะการตีส่งกลองเพื่อเข้าบทเพลง

รูปแบบที่ 3



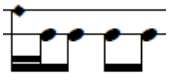
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 5 ครั้ง คือ ห้องที่ 3 , 7 , 12 , 18 , 20 ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ การตีกรับ ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 4



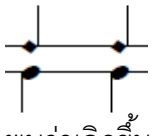
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 17 ครั้ง คือ ห้องที่ 4 , 5 , 6 , 8 , 9 , 10 , 11 , 13 , 14 , 15 , 16 , 17 , 19 , 21 , 22 , 23 , 24 ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ การตีกรับ ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 27 ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ การตีกรับ ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 28 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน เป็นการตีส่งสัญญาณจบเพลง และเข้าบทเพลงต่อไป

- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 28 เป็นการตีส่งสัญญาณเพื่อจบทำนองเพลง และเข้าบทเพลงต่อไป

จาก ท่อนบทเพลงกังยี่จุ้ย สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

6. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 6 รูปแบบ
7. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 1 รูปแบบ

2.3.2.8 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 8

ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะมีสองท่อน คือ ท่อนบทเพลง A1 , A2 และ ท่อนบทเพลง B แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

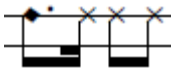


จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง A1 , A2 และ B ใช้อัตราจังหวะ 2/4 , 1/4 ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ มีการบรรเลงที่ค่อยๆเร็วขึ้นและเข้าสู่จังหวะปกติในห้อง A:20 และ B:29 และ

ค่อยๆช้าลงในห้อง A:28 และ B:36 ท่อน A1 , A2 อัตราความเร็วปกติที่ 60 ความแตกต่างระหว่าง A1 และ A2 คือ จังหวะของกลองเปลี่ยนไป และทำนองเพลงจะมีความถี่ของตัวโน้ตมากขึ้น ในบทเพลงนี้มีการใช้กรับบรรเลงร่วม โดยมือข้างหนึ่งจะตีกรับ ส่วนอีกข้างหนึ่งใช้ไม้ตีกลอง มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 36 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 36 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

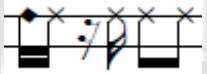
- กลอง

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 , 3 , 6 , 9 , 12 , 16 ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ การตีกรับ ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 2



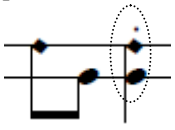
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 13 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 , 4 , 5 , 7 , 8 , 10 , 11 , 13 , 14 , 15 , 17 , 18 , 19 ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ การตีกรับ ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 20 ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ การตีกรับ ตัวโน้ตปกติ คือ การตีกลางหนังกลอง มีการบรรเลงค่อยๆเร่งจังหวะให้เร็วขึ้น

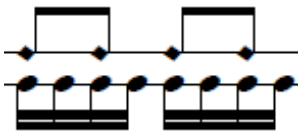
รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 20 ตัวโน้ตเหลี่ยม คือ การตีกรับ ตัวโน้ตปกติ คือ การตีกลางหนังกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีกรับ

และตีอุดเสียงพร้อมกัน การตีอุดเสียงเป็นการให้สัญญาณเปลี่ยนจังหวะของเครื่องตี มีการบรรเลงค่อยๆเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นต่อเนื่องจากรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 5



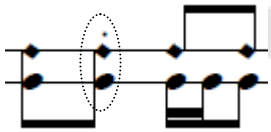
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 22 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน เป็นห้องเพลงแรกของท่อน A2

รูปแบบที่ 6



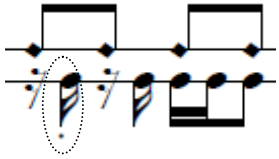
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 23 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน ตัวโน้ตเหลี่ยมติดกับตัวโน้ตกากบาท คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 7



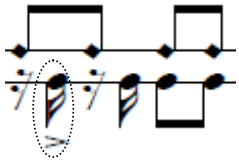
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 24 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีกรับและตีอุดเสียงพร้อมกัน เป็นการส่งสัญญานให้ซิมปอ

รูปแบบที่ 8



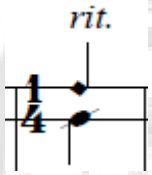
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 25 , 26 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตปกติมีจุดด้านล่าง คือ เทคนิคการตีอุดเสียง เป็นการส่งสัญญานให้ซิมปอ

รูปแบบที่ 9



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 27 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตปกติมีการตีเน้นเสียง (ในวงรี)

รูปแบบที่ 10



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 28 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 1/4 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน บรรเลงค่อยๆช้าลง ช่วงท้ายของท่อน A2

รูปแบบที่ 11



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 29 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 2/4 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน บรรเลงค่อยๆเร็วขึ้น เป็นห้องเพลงแรกของท่อน B

รูปแบบที่ 12



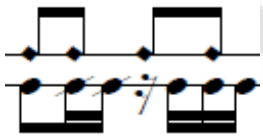
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 30 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 13



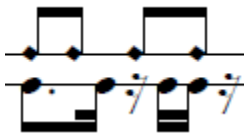
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 31 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 14



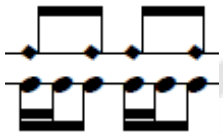
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 32 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง จังหวะหนึ่ง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ เทคนิคการตีกรับและตีขอบหนังกลองพร้อมกัน จังหวะสอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 15



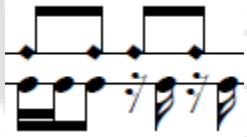
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 33 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 16



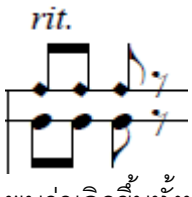
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 34 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

รูปแบบที่ 17



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 35 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน

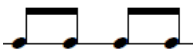
รูปแบบที่ 18



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 36 โน้ตแนวบนคือ ตีกรับ โน้ตแนวล่างคือ ตีกลอง ตัวโน้ตเหลี่ยมซ้อนกับตัวโน้ตปกติ คือ เทคนิคการตีกรับและตีกลางหนังกลองพร้อมกัน บรรเลงค่อยๆช้าลง ในตอนท้ายของบทเพลง

- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1



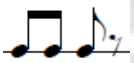
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 13 ครั้ง คือ ห้องที่ [22 – 27] และ [29 – 35]

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 28
มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น ¼

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 36

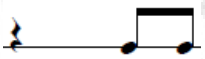
- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



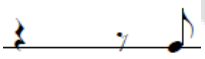
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 22

รูปแบบที่ 2



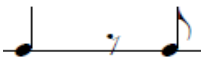
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 24 , 25 , 26 , 30

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 31

รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 32

รูปแบบที่ 5



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 33

จาก ท่อนบทเพลงหง่างยี้เลาะ ต่อ เชงกังเอ้ง สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

8. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 18 รูปแบบ
9. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
10. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 5 รูปแบบ

2.3.2.9 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 9

ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะแบ่งออกเป็นสองท่อน คือ ท่อน A และท่อน B แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

- ท่อน A

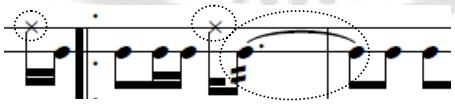




จากภาพ คือ ท่อน A (เจงฮวย) ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ อัตราความเร็วที่ 60 ใช้อัตราจังหวะ 2/4 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 15 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 15 และมีการย้อนท่อนเพลงตั้งแต่ห้องที่ 1 – 10 เครื่องประกอบจังหวะบรรเลงสองรอบ หลังจากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 11 – 15 จะบรรเลงรอบที่ 2 ต่อจนจบ รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

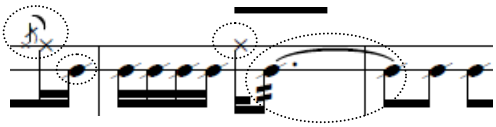
- กลอง

รูปแบบที่ 1



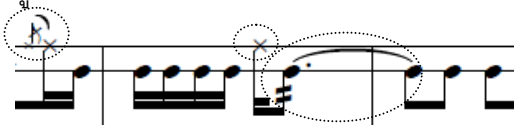
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ [ก่อนห้อง1 – 2] ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบน คือ การตีขอบกลอง และเป็นจุดเริ่มต้นรูปแบบจังหวะ หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวจนถึงโน้ตตัวถัดไป

รูปแบบที่ 2



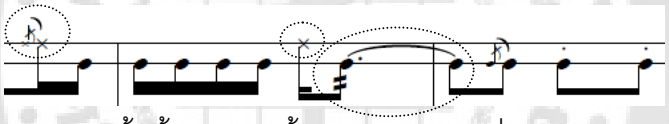
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ [2 – 4] , [6 – 8] , [11 – 13] ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบนและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบริเวณขอบกลองโดยเร็ว และเป็นจุดเริ่มต้นรูปแบบจังหวะ หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ การตีขอบหนังกลอง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวจนถึงโน้ตตัวถัดไป

รูปแบบที่ 3



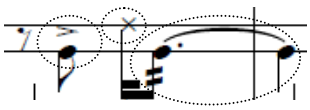
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ [4 – 6] ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบนและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบริเวณขอบกลองโดยเร็ว และเป็นจุดเริ่มต้นรูปแบบจังหวะ หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวจนถึงโน้ตตัวถัดไป

รูปแบบที่ 4



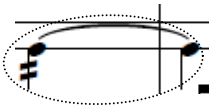
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ [8 – 10] ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบนและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบริเวณขอบกลองโดยเร็ว และเป็นจุดเริ่มต้นรูปแบบจังหวะ ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบน คือ การตีขอบกลอง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวจนถึงโน้ตตัวถัดไป

รูปแบบที่ 4



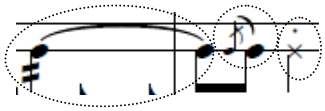
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ [1 – 2] ตัวโน้ตมีเครื่องหมายเน้นเสียงเป็นจุดเริ่มต้นรูปแบบจังหวะ ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบน คือ การตีขอบกลอง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวจนถึงโน้ตตัวถัดไป

รูปแบบที่ 5



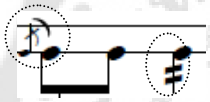
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ [2 – 3] หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวจนถึงโน้ตตัวถัดไป

รูปแบบที่ 6



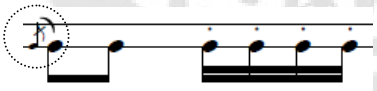
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ [3 – 4] หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวจนถึงโน้ตตัวถัดไป ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว ตัวโน้ตกากบาททับเส้นล่างมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงด้วยไม้กลองทั้งสองข้าง

รูปแบบที่ 7



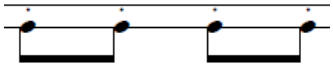
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 5 , 6 , 7 ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้น คือ เทคนิคการตีรัว

รูปแบบที่ 8



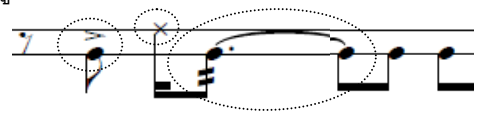
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 8 ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงโดยใช้มือข้างหนึ่งกดหนังกลอง

รูปแบบที่ 9



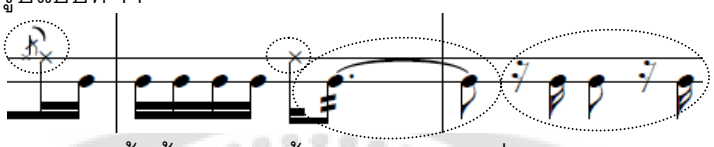
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 9 ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงโดยใช้มือข้างหนึ่งกดหนังกลอง

รูปแบบที่ 10



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ [1 – 2] ตัวโน้ตเครื่องหมายเน้นเสียงเป็นจุดเริ่มต้นรูปแบบจังหวะ ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบน คือ การตีขอบกลอง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวจนถึงโน้ตตัวถัดไป

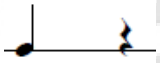
รูปแบบที่ 11



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ [13 – 15] ตัวโน้ตกากบาทและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบริเวณขอบกลองโดยเร็ว และเป็นจุดเริ่มต้นรูปแบบจังหวะ ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบน คือ การตีขอบกลอง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวจนถึงโน้ตตัวถัดไป ห้องที่ 15 (ข้างหลังสุด) เป็นการตีส่งจังหวะเพื่อเข้าท่อน B

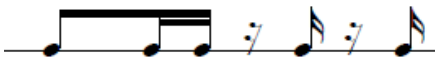
- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 19 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 1 , 2 , 5 , 6 , 9 , 10 รอบ 2 ห้องที่ [1 – 10] , 11 , 14 , 15

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 7 รอบ 2 ห้องที่ 12

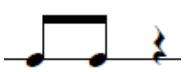
- ฉาบใหญ่

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 2 , 3 , 4 , 11

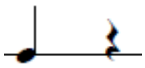
รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 5 , 6 , 7 , 8

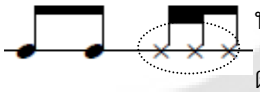
- ล้อ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 2 , 3 , 4 , 11

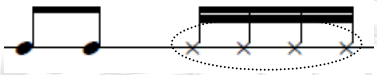
รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 5 , 6 , 7

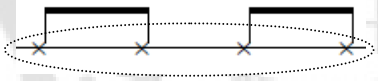
ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบล้อ

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 8 ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบล้อ

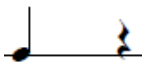
รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 8 ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบล้อ

- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 8 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ [1 – 6] , 10 , 11

รูปแบบที่ 2



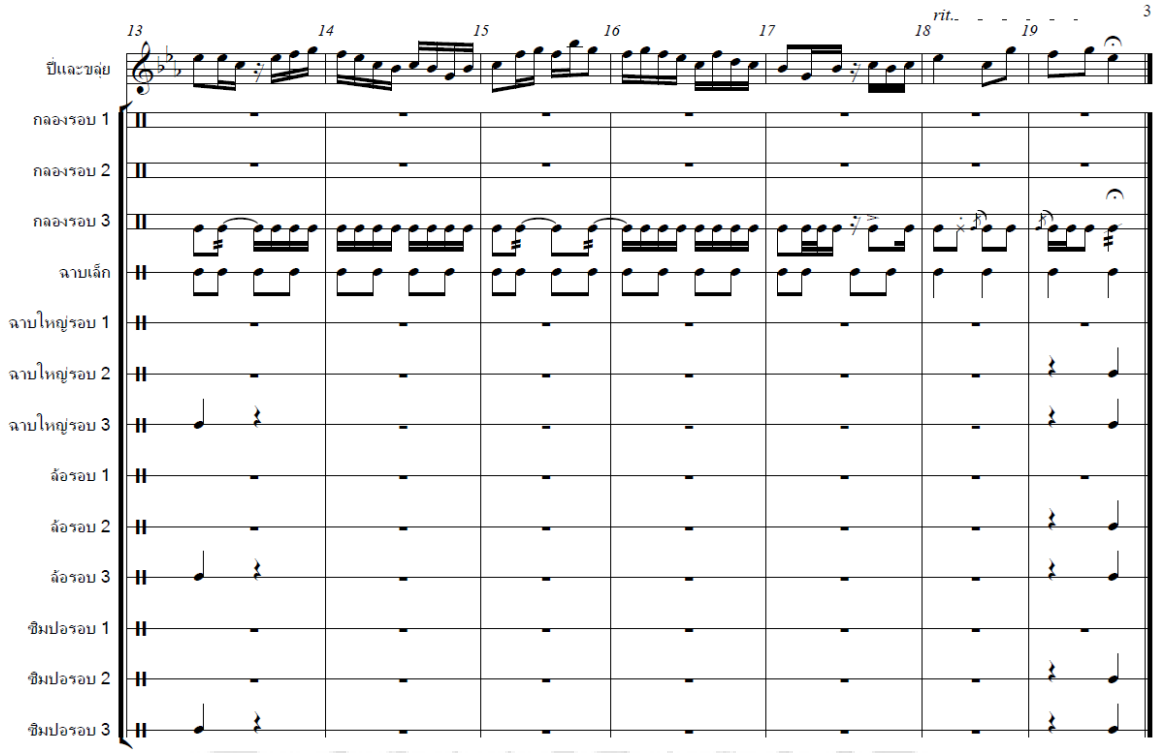
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ [7 – 8]

จาก ท่อน A ในบทเพลง เจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

15. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบ
16. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
17. ฉาบใหญ่ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
18. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
19. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ

- ท่อน B (ซาปั้งชวยโก้ว แบบยาว)

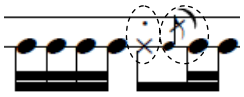




จากภาพ คือ ท่อนบทเพลง B (ซาปั้งชวยโก้ว แบบยาว) ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ อัตราความเร็วที่ 65 ใช้อัตราจังหวะ 2/4 และไม่มีอัตราจังหวะ ความแตกต่างระหว่าง ซาปั้งชวยโก้วแบบยาวกับแบบปกติ คือ มีการย้อนทำนองเพลงมากขึ้น และเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะของเครื่องตี มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 19 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 19 รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

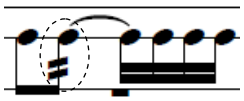
- กลอง

รูปแบบที่ 1



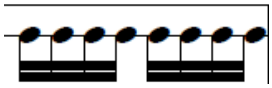
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 1 จังหวะสอง ตัวโน้ตกากบาททับเส้นล่างมีจุดด้านบน คือ เทคนิคการตีอุดเสียงด้วยไม้กลองทั้งสองข้าง ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว

รูปแบบที่ 2



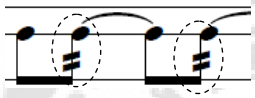
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 1 , 5 รอบ 3 ห้องที่ 13 จังหวะหนึ่ง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวไปจนถึงโน้ตตัวถัดไป

รูปแบบที่ 3



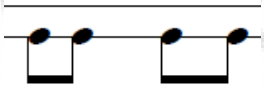
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 3 , 7 รอบ 3 ห้องที่ 14 , 16

รูปแบบที่ 4



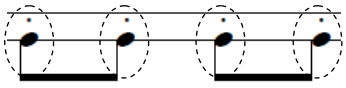
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 4 , 6 รอบ 3 ห้องที่ 15 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวไปจนถึงโน้ตตัวถัดไป

รูปแบบที่ 5



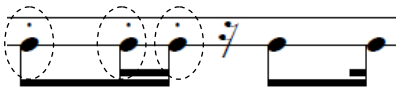
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 8 รอบ 2 ห้องที่ 7 รอบ 3 ห้องที่ 8

รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 9 ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงโดยใช้มือข้างหนึ่งกดหนังกลอง

รูปแบบที่ 7



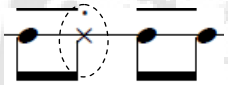
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 10 , 11 , 12 ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงโดยใช้มือข้างหนึ่งกดหนังกลอง

รูปแบบที่ 8



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 4 , 5

รูปแบบที่ 9



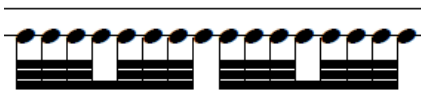
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 6 ตัวโน้ตกากบาททับเส้นล่างมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงด้วยไม้กลองทั้งสองข้าง

รูปแบบที่ 10



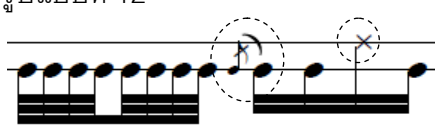
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 8 รอบ 3 ห้องที่ 9 ตัวโน้ตมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงโดยใช้มือข้างหนึ่งกดหนังกลอง

รูปแบบที่ 11



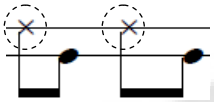
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 9 , 10 รอบ 3 ห้องที่ 10 , 11 ตัว

รูปแบบที่ 12



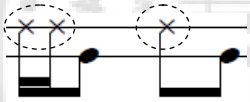
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 11 ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบน คือ การตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 13



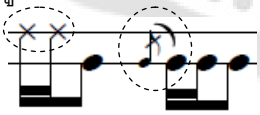
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 12 ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบน คือ การตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 14



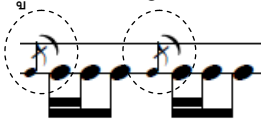
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 12 ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบน คือ การตีขอบกลอง

รูปแบบที่ 15



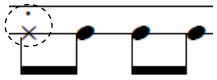
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 5 ตัวโน้ตกากบาททับเส้นบน คือ การตีขอบกลอง ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว

รูปแบบที่ 16



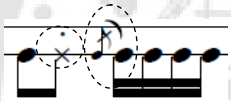
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 6 ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว

รูปแบบที่ 17



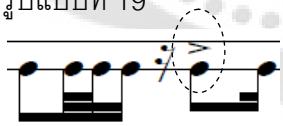
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 7 ตัวโน้ตกากบาททับเส้นล่างมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงด้วยไม้กลองทั้งสองข้าง

รูปแบบที่ 18



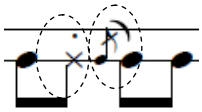
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 12 ตัวโน้ตกากบาททับเส้นล่างมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงด้วยไม้กลองทั้งสองข้าง ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว

รูปแบบที่ 19



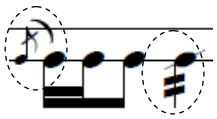
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 17 ตัวโน้ตมีเครื่องหมายเน้นเสียง

รูปแบบที่ 20



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 18 ตัวโน้ตกากบาททับเส้นล่างมีจุดด้านบน คือ การตีอุดเสียงด้วยไม้กลองทั้งสองข้าง ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว

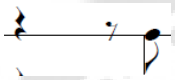
รูปแบบที่ 21



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 18 ตัวโน้ตปกติและมีโน้ตประดับ (Grace Note) คือ การตีสลับซ้ายขวาบนหนังกลองโดยเร็ว หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ การตีขอบหนังกลอง หางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้นโดยมีเส้นเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไป คือ เทคนิคการตีรัวไปจนถึงโน้ตตัวถัดไป

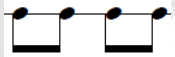
- ฉาบเล็ก

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 1

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 16 ครั้ง คือ ห้องที่ [2 – 17]

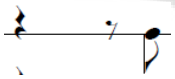
รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 18 , 19

- ฉาบใหญ่

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 1

รูปแบบที่ 2



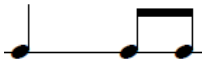
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 2 , 11 , 12 รอบ 3 ห้อง 13

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 4 , 5

รูปแบบที่ 4



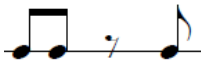
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 6

รูปแบบที่ 5



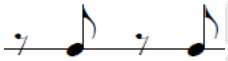
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 10 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ [7 – 11] , รอบ 3 ห้อง [8 – 12]

รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 12

รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 4 , 5 , 6

รูปแบบที่ 8



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 7

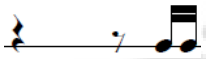
รูปแบบที่ 9



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 19

- ล้อ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 1

รูปแบบที่ 2



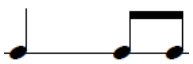
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 2 , 11 , 12 รอบ 3 ห้อง 13

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 4 , 5

รูปแบบที่ 4



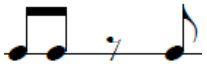
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 7 , 8 รอบ 3 ห้องที่ 8 , 9

รูปแบบที่ 5



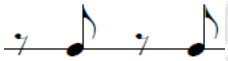
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 5 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 9 , 10 , 11 รอบ 3 ห้องที่ 10 , 11

รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 12

รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 4 , 5 , 6

รูปแบบที่ 8



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 7

รูปแบบที่ 9



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 12

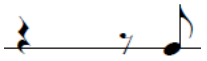
รูปแบบที่ 10



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 19

- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 1

รูปแบบที่ 2



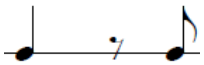
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 4 ครั้ง คือ รอบ 1 ห้องที่ 2 , 11 , 12
รอบ 3 ห้อง 13

รูปแบบที่ 3

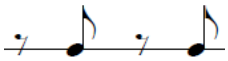


พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 11 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ [4 – 11]
รอบ 3 ห้องที่ 10 , 11 , 12

รูปแบบที่ 4

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 2 ห้องที่ 12

รูปแบบที่ 5

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 6 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ [4 – 9]

รูปแบบที่ 6

 พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ รอบ 3 ห้องที่ 19

จาก ท่อน B ในบทเพลง เจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว) สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

6. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 21 รูปแบบ
7. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 3 รูปแบบ
8. ฉาบใหญ่ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 9 รูปแบบ
9. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 10 รูปแบบ
10. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 6 รูปแบบ

2.3.2.10 รูปแบบจังหวะเพลงลำดับที่ 10

ในบทเพลงนี้เครื่องประกอบจังหวะมีท่อนเดียว แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

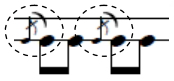
- เพลงบ๊วยเซี่ย



จากภาพ คือ บทเพลงบ๊วยเซี่ย ซึ่งโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ อัตราความเร็วที่ 65 ใช้อัตราจังหวะ 2/4 มีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้น 9 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 9 ส่วนโน้ตก่อนห้องที่ 1 เป็นการตีให้สัญญาณเพื่อเริ่มทำนองเพลง(วงกลม) รูปแบบจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมีดังนี้

- กลอง

รูปแบบที่ 1



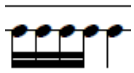
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 , 4 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง คือ เทคนิคการตีโน้ตสะบัด

รูปแบบที่ 2



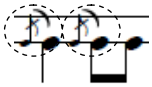
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 2 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง คือ เทคนิคการตีโน้ตสะบัด

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 3

รูปแบบที่ 4



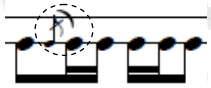
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 5 จังหวะหนึ่งและจังหวะสอง คือ เทคนิคการตีโน้ตสะบัด

รูปแบบที่ 5



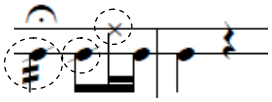
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 6 จังหวะหนึ่ง คือ เทคนิคการตีโน้ตสะบัด

รูปแบบที่ 6



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 7 จังหวะหนึ่ง คือ เทคนิคการตีโน้ตสะบัด

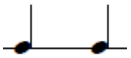
รูปแบบที่ 7



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง มีสองห้องเพลง คือ ห้องที่ [7 – 8] เป็นจังหวะสุดท้ายของการจบเพลง อธิบายในวงกลมจากซ้ายไปขวา หัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ และหางตัวโน้ตมีเส้นขีดทับสองเส้น คือ การตีรัวบริเวณขอบหนังกลอง ถัดมาหัวตัวโน้ตมีเส้นขีดทับ คือ การตีบริเวณขอบหนังกลอง และถัดมา ตัวโน้ตกากบาท คือ การตีขอบด้านข้างของกลอง

- ฉาบเล็กและฉาบใหญ่

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 7 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 – 7

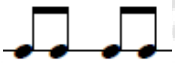
รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 8 , 9

- ล้อ

รูปแบบที่ 1



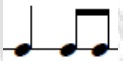
พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 5 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 , 2 , 4 , 6 , 7

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 3

รูปแบบที่ 3



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 1 ครั้ง คือ ห้องที่ 5

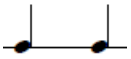
รูปแบบที่ 4



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 8 , 9

- ซิมปอ

รูปแบบที่ 1



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 7 ครั้ง คือ ห้องที่ 1 – 7

รูปแบบที่ 2



พบว่าเกิดขึ้นทั้งหมด 2 ครั้ง คือ ห้องที่ 8 , 9

จากบทเพลงบ๊วยเชี่ย สรุปได้ว่า มีการใช้รูปแบบจังหวะของเครื่องตี ดังนี้

11. กลอง ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 7 รูปแบบ
12. ฉาบเล็ก ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
13. ฉาบใหญ่ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ
14. ล้อ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ
15. ซิมปอ ใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 2 รูปแบบ

ผลจากการศึกษาลักษณะจังหวะของเครื่องตี ของบทเพลงชุดสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะ 3 แบบ คือ อัตราจังหวะ 2/4 , อัตราจังหวะ 1/4 , และแบบไม่ระบุอัตราจังหวะ ความเร็วของจังหวะเป็นโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ โดยแบ่งเป็น 2 แบบ คือ แบบมีอัตราจังหวะโน้ตตัวดำมีความเร็วอยู่ในช่วง 60 – 80 , แบบไม่มีอัตราจังหวะ โน้ตตัวดำมีความเร็วอยู่ในช่วง 120 – 140 กลองจะตีส่งสัญญาณเพื่อให้เครื่องตีอื่นๆบรรเลง หรือตีส่งสัญญาณเปลี่ยนแปลงจังหวะของบทเพลง กลองมีจำนวนรูปแบบจังหวะมากที่สุดที่ใช้ในแต่ละบทเพลง อยู่ระหว่าง 5 – 22 รูปแบบ รวมทั้งมีเทคนิคที่เกิดขึ้นจากรูปแบบจังหวะที่มีความหลากหลายโดยบันทึกเป็นโน้ตสากลได้ 9 ลักษณะ ฉาบเล็กมีจำนวนรูปแบบจังหวะในแต่ละเพลงที่ใช้อยู่ระหว่าง 1 – 7 รูปแบบ ฉาบใหญ่ มีจำนวนรูปแบบจังหวะในแต่ละเพลงที่ใช้อยู่ระหว่าง 2 – 9 รูปแบบ ล้อ มีจำนวนรูปแบบจังหวะในแต่ละเพลงที่ใช้อยู่ระหว่าง 2 – 10 รูปแบบ ซิมปอ มีจำนวนรูปแบบจังหวะในแต่ละเพลงที่ใช้อยู่ระหว่าง 2 – 6 รูปแบบ

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ เพื่อศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า กรณีศึกษา คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะศึกษาเฉพาะองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีจีน และศึกษาบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงอวยพร ในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว โดยใช้ระเบียบวิธีการทางมานุษยดุริยางควิทยา ดำเนินตามขั้นตอน เริ่มจากขั้นศึกษาค้นคว้า เก็บข้อมูลภาคสนาม ศึกษาข้อมูล จัดทำข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูล จนนำมาสู่ขั้นสรุปผล และอภิปรายผล ตลอดจนมีข้อสังเกตที่ได้จากการวิจัยมาเสนอแนะตามลำดับขั้นตอน ดังต่อไปนี้

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจีนในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ของ คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

2. เพื่อศึกษาบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ของ คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษารวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากการสัมภาษณ์หัวหน้าวงดนตรี และผู้ที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีจีนคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมืองจังหวัดปัตตานี และการแสดงสดของวงดนตรี

3. ศึกษาจากผู้ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรีจีนในงานสมโภช

สรุปผล

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสรุปผล โดยแบ่งเป็น 2 หัวข้อดังนี้

1. ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจีนในประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

1.1 ดนตรีจีนที่ใช้ในงานสมโภชเทพเจ้า คือ วงดนตรีประเภทตั่วโล่วโก้ว ที่ใช้ในงานสมโภชศาลเจ้าเล่งจูเกียง อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ซึ่งมีองค์เทพที่ชาวไทยเชื้อสายจีนในท้องถิ่น ให้ความเคารพนับถือและศรัทธามาเป็นเวลานาน คือองค์เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว วงดนตรีตั่วโล่วโก้วมีประวัติ

ความเป็นมาตั้งแต่หลังสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ในช่วงปี พ.ศ. 2485 – 2490 โดยมีการรวมตัวกันของพ่อค้าชาวจีนอพยพที่เดินทางมาอาศัยอยู่ในจังหวัดปัตตานี ก่อตั้งเป็นสมาคมพ่อค้าจีนจังหวัดปัตตานี (ปงฮ๊วย) ที่ให้ความช่วยเหลือชาวจีนด้วยกันในด้านต่างๆ ในช่วงแรกเริ่ม ทางสมาคมมีการนำดนตรีมาใช้กับงานประเพณี โดยใช้วงดนตรีคล้ายกับประเภทแตรวงในการนำขบวนแห่ แต่หลังจากที่ได้มีการแยกสมาคมออกเป็นสมาคมที่สอง คือสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานี (อู่จ่อเสีย) ทางสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ก็ได้จัดตั้งวงดนตรีให้มีความเหมาะสมและถูกต้องกับประเพณี เป็นวงตั่วโล่วโก้วอย่างสมบูรณ์ วงดนตรีตั่วโล่วโก้วนั้นได้มีการสืบทอดมาหลายรุ่นรวมระยะเวลาประมาณ 70 ปี ในช่วง 3 – 4 ปีที่ผ่านมา วงดนตรีคณะตั่วโล่วโก๊ว ได้แยกตัวออกจากสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานี เพื่อมาบริหารวงด้วยตนเอง ปัจจุบันวงดนตรีตั่วโล่วโก้วนี้ ใช้ชื่อว่า “คณะมโหรีจีน ลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จังหวัดปัตตานี”

1.2 นักดนตรีส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในอำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ช่วงอายุตั้งแต่ 9 ขวบขึ้นไป นับถือศาสนาพุทธและอิสลาม มีอาชีพที่หลากหลาย เช่น นักเรียน นักศึกษา ค้าขาย พนักงานบริษัท การเป็นสมาชิกในวงดนตรีจีนนั้น ไม่ได้ยึดเป็นอาชีพหลัก แต่เป็นงานอดิเรก ที่มีความชอบส่วนตัว

1.3 เครื่องดนตรีที่ใช้ภายในวงแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ 1.เครื่องดำเนินทำนอง ประกอบไปด้วย ขลุ่ยจีน ปี่จีน 2.ประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ประกอบไปด้วย กลอง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ล้อซิมปอ โซวล้อ

1.4 วิธีการบรรเลงแบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 ประเภท คือ 1. เครื่องดำเนินทำนอง ประกอบด้วย ปี่ และ ขลุ่ย จะใช้บันไดเสียงโหมดดนตรีจีนในการบรรเลง มีการฝึกอ่านโน้ตเพลงจีนและสัญลักษณ์ต่างๆที่มีอยู่ในบทเพลง 2. เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ กลองจะมีเทคนิคและวิธีการบรรเลงที่ต้องใช้การฝึกฝนและประสบการณ์ ต้องจดจำรูปแบบจังหวะทั้งหมด สามารถตีโดยใช้ไม้ทั้งสองข้างได้อย่างคล่องแคล่ว และตีโดยใช้ไม้และกรับคู่กันได้อย่างคล่องแคล่ว ส่วน ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ล้อซิมปอ และโซวล้อ บรรเลงด้วยการตีตามจังหวะที่จดจำ และรอฟังสัญญาณจากกลองเป็นหลัก

1.5 เครื่องแต่งกายของนักดนตรี จะต้องสวมเสื้อที่ได้จากผู้สนับสนุน ในทุกปีจะได้รับเสื้อคนละ 2 ตัว 2 แบบ ใช้ในเวลาแสดงหน้าศาลเจ้าตอนกลางคืน 1 ตัว และเวลาแห่ขบวนตอนเช้าวันรุ่งขึ้นอีก 1 ตัว ลักษณะเป็นเสื้อยืดคอปก มีการสกรีนสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับงานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว หรือ สัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับผู้สนับสนุน ใส่กางเกงขายาว และสวมรองเท้าผ้าใบหุ้มส้น

1.6 วงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จะเป็นประเภทวงดนตรีแบบตั่วโล่วโก้ว ที่ใช้ในการแสดงกลางแจ้ง การจัดรูปแบบวงดนตรีเปรียบเสมือนการเดินทัพ แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ 1.กองหน้า 2.แม่ทัพ และ 3.กองหลัง กองหน้านั้นประกอบไปด้วยเครื่องประกอบจังหวะ คือ ซิมปอ

โซวล้อ ล้อ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก ลำดับต่อมาเป็นแม่ทัพ คือ กลอง ส่วนกองหลังประกอบไปด้วยเครื่องดำเนินทำนอง คือ ขลุ่ย และ ปี่

1.7 การแสดงของวงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวจะแบ่งออกเป็นสองช่วงเวลา คือ 1.การแสดงหน้าศาลเจ้าเวลากลางคืน 2.การแห่ขบวนวงดนตรีตอนเช้า ในเวลากลางคืนจะบรรเลงบทเพลงจีนทั่วไป เพลงจีนสากล และมีบทเพลงเฉพาะที่ใช้บรรเลงหน้าศาลเจ้าเท่านั้น คือ บทเพลงสิบเซียน (จับเซียงฮ่อสิ่ว) ส่วนในเวลาแห่ขบวนวงดนตรีตอนเช้า จะใช้บทเพลงจีนทั่วไป และเพลงจีนสากล ซึ่งจะไม่มีบทเพลงเฉพาะ

1.8 วงดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว เป็นวงดนตรีที่ใช้ในงานประเพณีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อของชาวจีน เช่น งานสมโภชเทพเจ้าในท้องถิ่นที่ตนเองนับถือ งานตรุษจีน งานกินเจ งานศพ งานที่สำคัญที่จะต้องเล่นเป็นประจำทุกปีและขาดไม่ได้นั่นคือ งานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว

1.9 ในปัจจุบัน วงดนตรีจีนวงนี้ใช้ชื่อว่า “คณะมโหรีจีน ลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จังหวัดปัตตานี” มีสมาชิกทั้งหมดประมาณ 50 คน ในจำนวนนี้มีนักดนตรีที่บริหารจัดการวงจำนวน 5 คน แบ่งเป็น หัวหน้าวง 2 คน ที่ปรึกษาวง 1 คน เลขานุการ 2 คน แบ่งการบริหารงานเป็น 3 ด้าน คือ ด้านการรับสมัครนักดนตรี ด้านการเรียนรู้ฝึกฝน ด้านการเตรียมงาน

2. ศึกษาบทเพลงที่ใช้บรรเลงอวยพรในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว

2.1 ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง เป็นบทเพลงบรรเลงไม่มีเนื้อร้อง มีความหมายเกี่ยวข้องกับการอัญเชิญเทพทั้งหลายมาร่วมอวยพรให้แก่เทพประจำถิ่น ซึ่งเป็นบทเพลงชุดที่ต้องบรรเลงต่อเนื่องตามลำดับ มีทั้งหมด 10 ลำดับบทเพลง ไม่มีการหยุดพัก มีการใช้อัตราจังหวะ 2/4 1/4 และแบบไม่ระบุอัตราจังหวะรวมอยู่ในบทเพลง เป็นรูปแบบเพลงทำนองเดียว มีความเร็วจังหวะอยู่ในช่วง 60 – 140 โดยกำหนดให้โน้ตตัวดำเท่ากับ 1 จังหวะ ท่อนเพลงในแต่ละบทเพลง ซึ่งประกอบด้วยกัน 3 แบบ คือ ท่อนเดียว สองท่อน และสามท่อน บางท่อนของบทเพลงมีการบรรเลงซ้ำ ดังนี้ ท่อนซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ) ท่อนซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ) และท่อนเชงกังเอ้ง

2.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลง เป็นบทเพลงชุดที่ใช้บันไดเสียง 2 บันไดเสียง คือ Eb Major Pentatonic และ C Melodic Minor มีการใช้ช่วงเสียงระหว่างโน้ต G – G (Octave 2) ปรากฏขั้นคู่ในรูปแบบของการเคลื่อนทำนองตามขั้น และการเคลื่อนทำนองข้ามขั้น ที่เป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อมจำนวนมาก และปรากฏขั้นคู่เสียงกระด้างขั้นคู่ 7 จำนวนน้อย แต่ไม่ปรากฏขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone) ทิศทางของทำนองเพลงเกิดขึ้น 3 รูปแบบ คือ ทิศทางขึ้น ทิศทางลง ซึ่งพบเป็นจำนวนมาก และทิศทางคงที่ พบเป็นจำนวนน้อย ลักษณะจังหวะของทำนอง พบว่ามีการใช้รูปแบบที่มีความ

หลากหลายทั้งแตกต่างและเหมือนกัน ซึ่งจำนวนรูปแบบทำนองในแต่ละเพลงที่ใช้ อยู่ระหว่าง 2 – 22 รูปแบบ

2.3 ลักษณะจังหวะของเครื่องตี จะมีรูปแบบจังหวะเกิดขึ้นจากการแบ่งท่อนเพลงเป็นสองส่วนใหญ่ๆ คือ 1.ชุดจังหวะก่อนบทเพลง 2.ชุดจังหวะในบทเพลง (ท่อนนำในบทเพลง และท่อนบทเพลง) จากท่อนในบทเพลง แบ่งเป็นลักษณะของแต่ละเครื่องดนตรีดังนี้ กลอง มีรูปแบบจังหวะเป็นจำนวนมากที่สุด ซึ่งจำนวนรูปแบบจังหวะในแต่ละเพลงที่ใช้ อยู่ระหว่าง 5 – 22 รูปแบบ รวมทั้งมีเทคนิคในการบรรเลงที่เกิดขึ้นจากรูปแบบจังหวะ ซึ่งบันทึกเป็นสัญลักษณ์โดยใช้รูปแบบสัญลักษณ์ในทางดนตรีสากลได้ 9 ลักษณะ ฉาบเล็กมีจำนวนรูปแบบจังหวะในแต่ละเพลงที่ใช้ อยู่ระหว่าง 1 – 7 รูปแบบ ฉาบใหญ่ มีจำนวนรูปแบบจังหวะในแต่ละเพลงที่ใช้ อยู่ระหว่าง 2 – 9 รูปแบบ ล้อ มีจำนวนรูปแบบจังหวะในแต่ละเพลงที่ใช้ อยู่ระหว่าง 2 – 10 รูปแบบ ซิมปอ มีจำนวนรูปแบบจังหวะในแต่ละเพลงที่ใช้อยู่ระหว่าง 2 – 6 รูปแบบ โดยเครื่องตีเหล่านี้ไม่มีเทคนิคซับซ้อน บรรเลงตามจังหวะปกติ

อภิปรายผล

จากการศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า กรณีศึกษา คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลและศึกษาวิเคราะห์จนได้ผลสรุปตามความมุ่งหมาย และมีข้ออภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

1. การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า กรณีศึกษา คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี วงดนตรีจีนนี้เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันก่อตั้งสมาคมของชาวจีนในจังหวัดปัตตานี กิจการหลักของสมาคม มีการให้ความช่วยเหลือในด้านต่างๆ จัดงานประเพณีที่สำคัญ เป็นที่กราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของชาวจีน การก่อตั้งวงดนตรีนั้นจุดประสงค์เพื่อใช้ร่วมในประเพณีทั่วไป เช่น งานมงคล และงานอวมงคล ต่างๆ เนื่องจากชาวจังหวัดปัตตานีนั้นมีความเชื่อและศรัทธาในองค์เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ชาวปัตตานีจึงได้มีการจัดงานสมโภชศาลเจ้าเล่งจูเกียงซึ่งเป็นที่ประดิษฐานขององค์เจ้าแม่เป็นประจำทุกปี เมื่อวงดนตรีจีนที่เกิดจากการก่อตั้งของสมาคมมีความสมบูรณ์แบบแล้วนั้น จึงได้มีการเชิญวงดนตรีเข้าร่วมในงานประเพณีนี้มาโดยตลอด รวมระยะเวลาประมาณ 70 ปี และยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนี้

งานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวนั้น แสดงให้เห็นถึงความเชื่อและความศรัทธาของชาวไทยเชื้อสายจีนในท้องถิ่นอำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ที่ยังมีการสืบทอดวัฒนธรรมอันดีงามและมีคุณค่า ซึ่งตราบใดที่ยังมีงานสมโภชศาลเจ้าและองค์เทพประจำท้องถิ่นอยู่ ดนตรีจีนนั้นก็จะต้องเข้าร่วมในขบวนแห่บรรเลงเป็นประจำทุกปี ซึ่งจะขาดไปมิได้ และดนตรีจีนยังเป็นสิ่งที่สร้างความสนใจให้กับเยาวชน

และบุคคลทั่วไปได้รู้จัก ได้เห็นถึงความสำคัญและความเกี่ยวข้องกับงานประเพณีนี้มากขึ้น อีกทั้งยังเป็นการช่วยส่งเสริมให้สืบทอดดนตรีนี้ต่อไป

2. จากการศึกษาสภาพในปัจจุบันพบว่า วงดนตรีจีนวงนี้ยังคงมีเยาวชนรุ่นต่อไปที่จะขึ้นมาเป็นผู้สืบทอดการบรรเลงเครื่องดนตรี และยังคงไว้ซึ่งบทเพลงที่มีความสำคัญต่องานประเพณีนี้อยู่ หัวหน้าวงดนตรี คือ นายพรกุล นวพรนิมิต และนายอนุชิต เลิศตระการสกุล เป็นผู้ควบคุมและบริหารจัดการวงดนตรี ซึ่งมีด้านที่สำคัญอยู่ 3 ด้าน คือ ด้านการรับสมัครนักดนตรี ด้านการฝึกฝนเรียนรู้ ด้านการเตรียมงาน นักดนตรีส่วนใหญ่ซึ่งมาจากหลากหลายอาชีพ อยู่ในวัยตั้งแต่ 9 ขวบขึ้นไป เป็นคนในท้องถิ่นอำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี อาชีพนักดนตรีถือเป็นงานอดิเรกที่มีความชอบส่วนตัว ไม่ได้ยึดเป็นอาชีพหลัก แต่ก็มีความเคร่งครัดในการฝึกซ้อมและจัดการวงดนตรีเมื่อมีการแสดงในงานต่างๆ การร่วมบรรเลงในงานประเพณีสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ถือเป็นงานหลักที่ต้องร่วมเป็นประจำทุกปี ตามการสืบทอดตั้งแต่สมัยเก่าก่อน ส่วนงานอื่นๆนั้น ได้รับเชิญให้ไปบรรเลงตามเทศกาล หรือวันสำคัญต่างๆของชาวจีน ซึ่งในบางครั้งอาจได้รับเชิญให้ไปบรรเลงในจังหวัดอื่น ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพในงานที่ได้เชิญไป

3. จากการศึกษาบทเพลงพบว่าโครงสร้างและองค์ประกอบในบทเพลง มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทั้งทำนองเพลง จังหวะ รูปแบบการเล่น และเทคนิคของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะ กลอง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ควบคุมการดำเนินไปของบทเพลง และมีความโดดเด่นมากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้า กรณีศึกษา คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 ควรมีการส่งเสริมให้มีการจัดแสดงผลงานของวงดนตรีจีนร่วมในงานต่างๆ ของท้องถิ่นนอกเหนือจากการใช้ในงานสมโภชเทพเจ้า อาทิ เช่น การบรรเลงวงดนตรีจีนประกอบการแสดง หรือ การบรรเลงบทเพลงจีนทั่วไปตามที่นิยม เพื่อเป็นการเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ให้ผู้คนในท้องถิ่นได้รู้จักวงดนตรีนี้มากขึ้น

1.2 ควรมีการรวบรวมและบันทึกข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีจีนไว้กับหน่วยงานทางด้านศิลปวัฒนธรรม หรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นการอนุรักษ์ และเป็นข้อมูลทางด้านการศึกษาให้แก่ผู้ที่สนใจในดนตรีจีน

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาวิจัย

2.1 การศึกษาดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้านั้น เป็นการศึกษาเฉพาะวงดนตรีจีนในจังหวัดปัตตานีเท่านั้น แต่ในจังหวัดต่างๆ ก็มีการใช้ดนตรีจีนในงานสมโภชเทพเจ้าเช่นกัน ดังนั้นจึงควรศึกษาวงดนตรีจีนคณะอื่นๆ ในเรื่องของวัฒนธรรม องค์ประกอบทางดนตรี และบทเพลงที่น่าสนใจ เป็นต้น

2.2 ควรมีการศึกษาวิจัยศิลปวัฒนธรรมแขนงอื่น ของชาวไทยเชื้อสายจีนในท้องถิ่นนี้และท้องถิ่นใกล้เคียง

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2542). พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม. ใน *เอกสารการสอน*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

คมสันต์ วงศ์วรรณ์. (2546). *ดนตรีจีน*. สืบค้นเมื่อ 27 มีนาคม 2554, จาก http://dynamic.psu.ac.th/musiclib.psu.ac.th/data/western-musuc/CHAINA/China%20Music.htm

จิตรา ก่อนันทเกียรติ. (2542). *ธรรมเนียมนี้คือคำพร เฮง เฮง เฮง ซก*. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว. (2550). *ดนตรีประกอบพิธีกงเต๊กไหหลำ : กรณีศึกษาคณะกงเต๊กด่านเฮ่งกุน (โกกุน)*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2540). *ดนตรีจีน*. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

เฉลิมพล งามสุทธิ. (2526). *เอกสารประกอบการสอน ดุริย 102 พื้นฐานดนตรีตะวันตก (สังคีตนิยม)*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2542). *สารานุกรมไทยวัฒนธรรมไทยภาคกลาง เล่ม 5*. มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. กรุงเทพฯ: สยามเพรส แมนเนจเม้นท์.

----------. (2544). *มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2528). *สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2544). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดรุณี แก้วม่วง. (2529). *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. 2529 เล่ม 2*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

ดวงใจ อมาตยกุล. (2533). *ดนตรีตะวันออก*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดุสิต น้ำฝน. (2530). *การผสมผสานของจีนในสังคมไทย*: คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค 2. *เส้นทางเศรษฐกิจ*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ต้วน ลี่ ชิงและบุญยิ่ง ไร่สุขสิริ. (2543). *ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: ส่องสยาม.

ทรงพล สุขุมวาท. (2545). *ดนตรีจีนแต้จิ๋ว: กรณีศึกษาวงดนตรีคลองเตยเหลี่ยงหลักฮึง*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ดนตรี). นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

นงเยาว์ ชาญณรงค์. (2531). *วัฒนธรรมและศาสนา*. กรุงเทพฯ: น่ำกังการพิมพ์.

นิสานารถ ตรีเพ็ชร์. (2549). *การศึกษาดนตรีจีนในจังหวัดชลบุรี*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

บัณฑร อ่อนดำ. (2517, มิถุนายน - กันยายน). *ข้อคิดบางประการเกี่ยวกับชาวจีนในประเทศไทย*. *วารสารธรรมศาสตร์*. 4(1) : 89.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2533). *ดนตรีไทยประกอบเสียง*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรพรรณ จันทโรนานนท์. (2539, มกราคม – มีนาคม). งิ้วชุดเบิกโรงเรื่องสิริมงคลของชาวจีน. *เมืองโบราณ*. 22(1): 90.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). *ดนตรีวิจักษณ์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สยามสมัย.

มหาวิทยาลัยบูรพา; และสมาคมศิษย์เก่ามหาวิทยาลัยบูรพา. (2545). *คอนเสิร์ตการกุศล เพลง 9 รัชกาล " ย้อนรอยดนตรีแผ่นดินจักรีจอมไทย"*. กรุงเทพฯ: เนติกุลการพิมพ์ (2541).

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์*. กรุงเทพ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

มัลลิกา คณานุรักษ์. (2529). *ชีวิตและผลงานเพลงอมตะของแก้ว อัจฉริยะกุล*. รายงานการวิจัย ปัตตานี: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

ยุพิน คล้ายมนต์. (2536). *อิทธพลของวัฒนธรรมจีนที่มีต่อไทย*. รายงานการวิจัยสถาบันเอเชียตะวันออกศึกษา. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยุวดี ต้นสกุลรุ่งเรือง. (2543). *จากอาสำถึงหยำฉ่า ตำนานคนกวางตุ้งกรุงสยาม*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

เรวดี อึ้งโพธิ์. (2545). *การศึกษาดนตรีในพิธีกงเต็กแบบอนัมนิกาย: กรณีศึกษาคณะดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

เรืองรอง รุ่งรัศมี. (2542). *ขลุ่ยผิว พิณพระจันทร์*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

วรชิน มั่งคั่ง. (2549). *การศึกษาดนตรีพิธีกงเต๊กแบบฆราวาส: กรณีศึกษาคณะดนตรีโรงเจเป่าเก็งเต็ง อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วรวรรณ เหวียนระวี. (2552). *การศึกษาสภาพและบทบาทของดนตรีจีนในชุมชนตลาดพลู เขตธนบุรี จังหวัดกรุงเทพมหานคร.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วีเกียรติ มารคแมน. (2539). *งิ้วแต้จิ๋วกับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี: กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนี้ชุงปัง.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

เว็บไซต์ตระกูลคณานุรักษ์. (2544). ประวัติเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ฉบับตระกูลคณานุรักษ์. สืบค้นเมื่อ 27 มีนาคม 2554, จาก http://www.kananurak.com/mcontents/marticle.php?Ntype=2&id=74159

วัลภา บุรุษพัฒน์. (2517). *ชาวจีนในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา.

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. (2530). *"จีนในไทย". ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิ์สมภาร ภาค 2 เส้นทางเศรษฐกิจ.* กรุงเทพฯ: ศิริชัยการพิมพ์.

สมพงษ์ เมืองวัฒนะ. (2545). *การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของซอเดียวอี่ในวงดนตรีประกอบการแสดงงิ้วไหหลำ คณะนำศิลป์.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง. (2551). *การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2542). *กตัญญูของชาวจีนที่สะท้อนผ่านพิธีกงเต็ก: กรณีศึกษาพิธีกงเต็กจีนไหหลำในสังคมไทย.* งานวิจัย. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ. ถ่ายเอกสาร.

เสาวภาคย์ วรลัคนากุล. (2532). *ลักษณะคำซ้ำในภาษาจีนแต้จิ๋ว.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ภาษาศาสตร์). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

เอกรัฐ ศรีสว่าง. (2552). *ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

อมรา พงศาพิชญ์. (2525). *วัฒนธรรม ศาสนาและชาติพันธุ์: วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาคผนวก

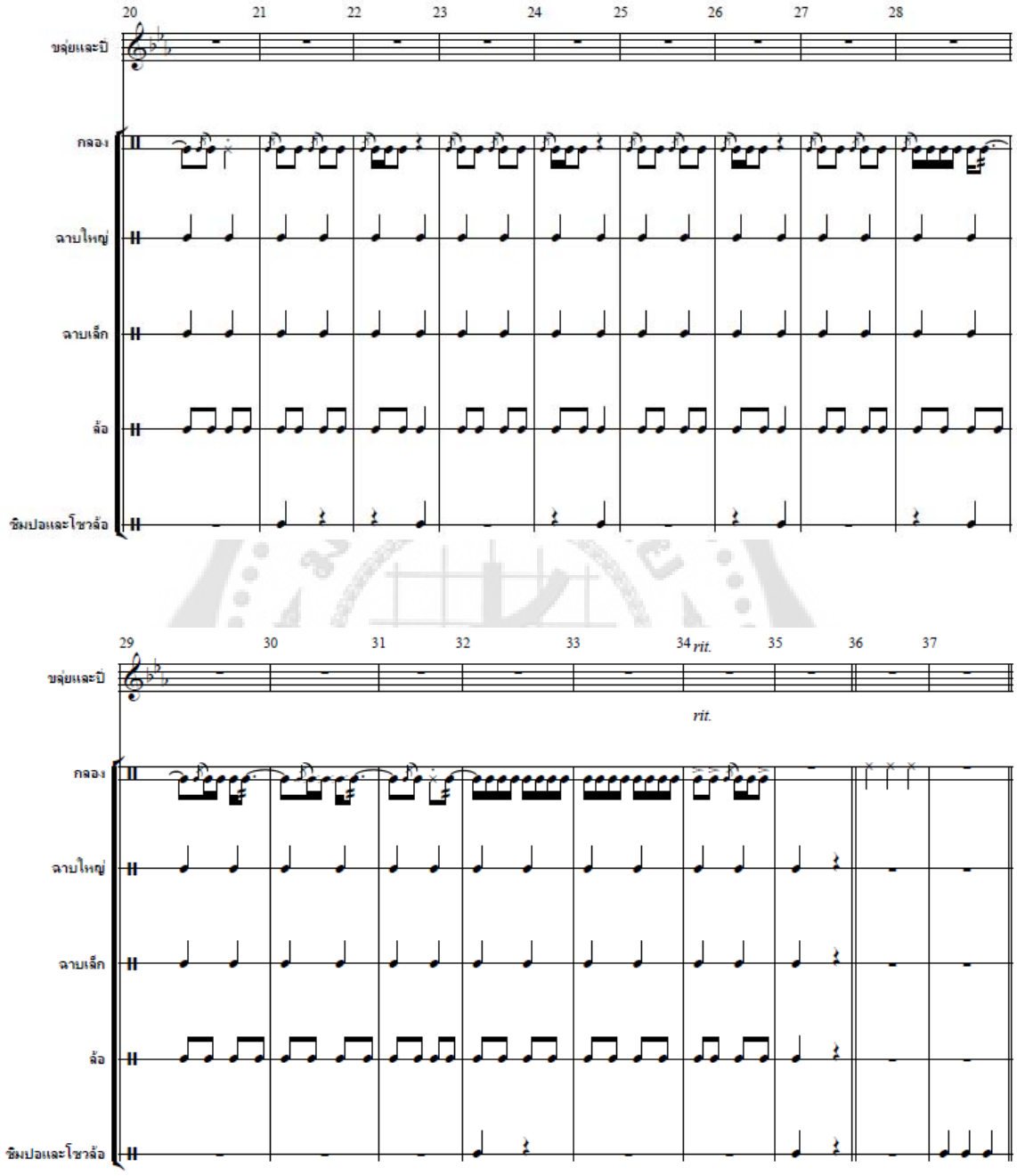
ภาคผนวก ก
รวบรวมบทเพลงและบันทึกเป็นโน้ตสากล

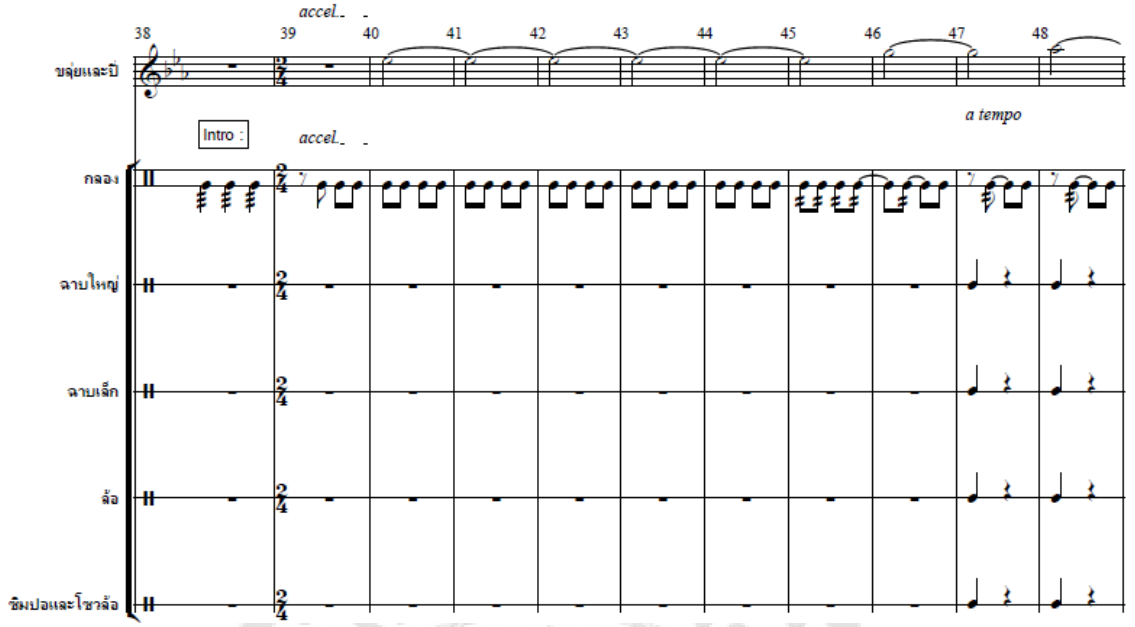
ภาคผนวก ก
รวบรวมบทเพลงและบันทึกเป็นโน้ตสากล

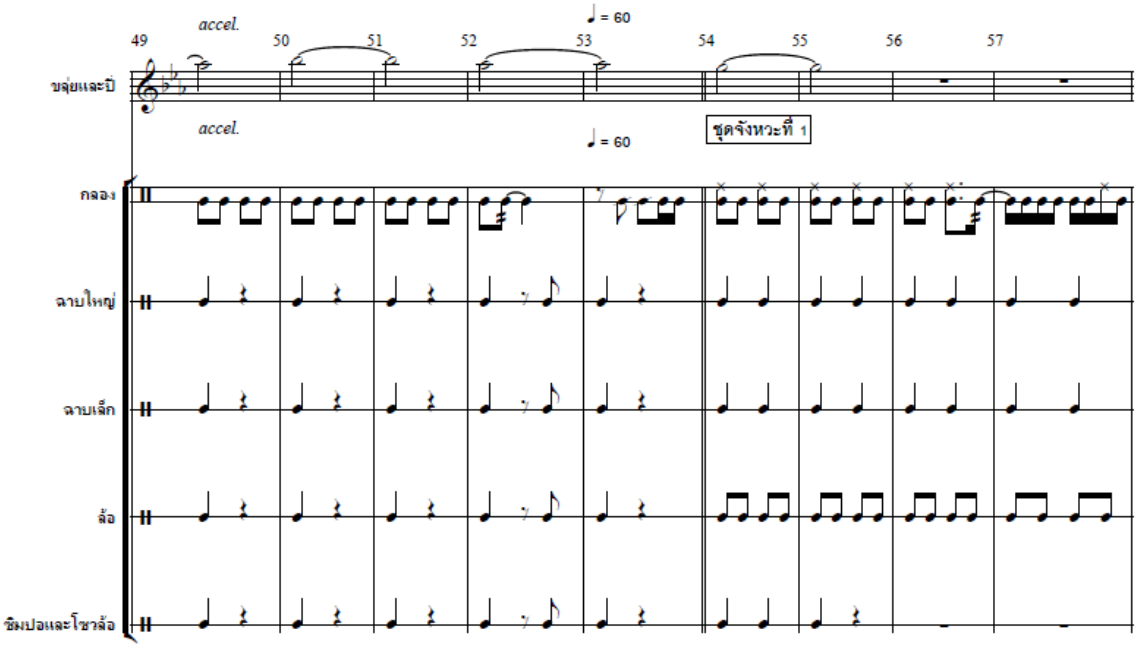
โน้ตเพลงที่รวบรวมแบ่งออกเป็นสองส่วน ดังนี้ 1. ชุดจังหวะก่อนบทเพลง (เครื่องประกอบจังหวะ) 2. ท่อนบทเพลง

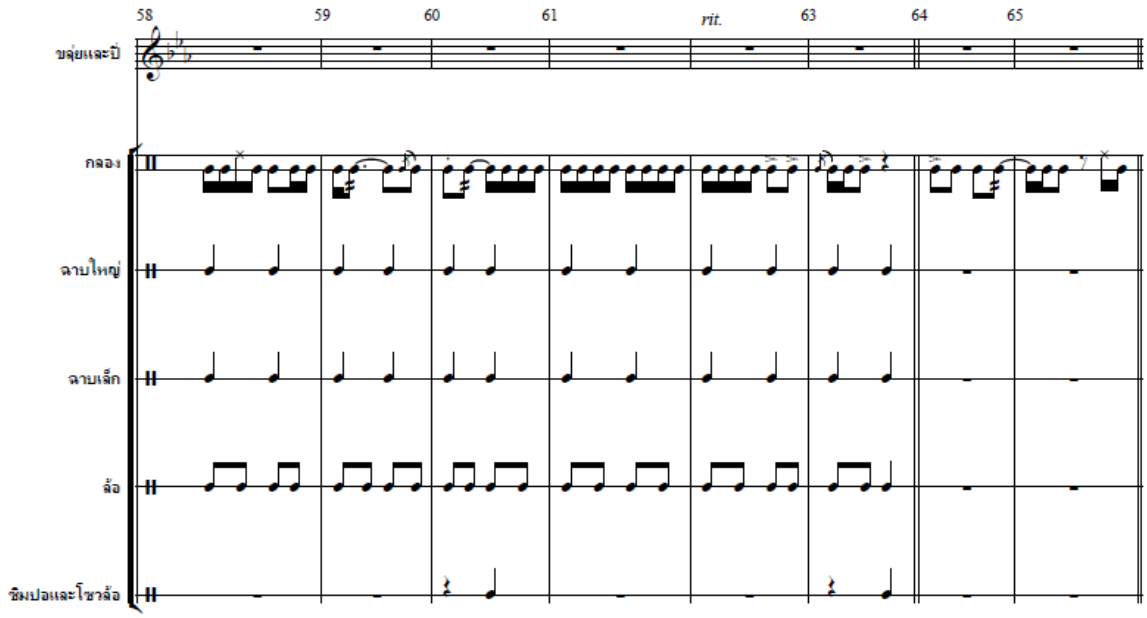
1. ชุดจังหวะก่อนบทเพลง (เครื่องประกอบจังหวะ)

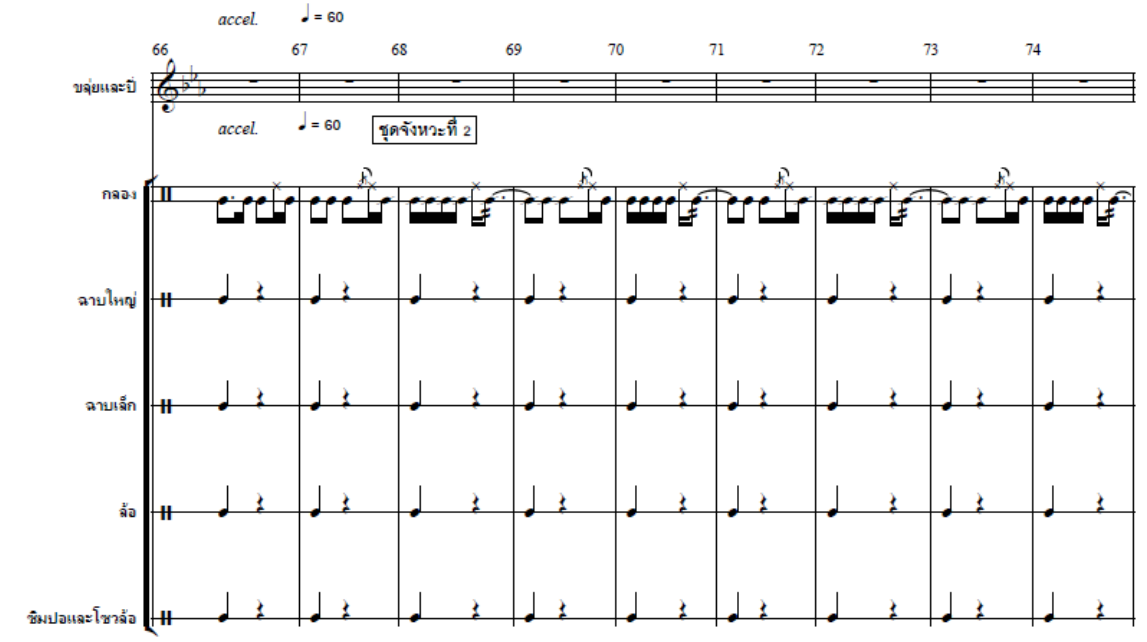



20
21
22
23
24
25
26
27
28
ขลุ่ยและปี่
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมปอและโซวล้อ
29
30
31
32
33
34
rit.
35
36
37
ขลุ่ยและปี่
rit.
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมปอและโซวล้อ

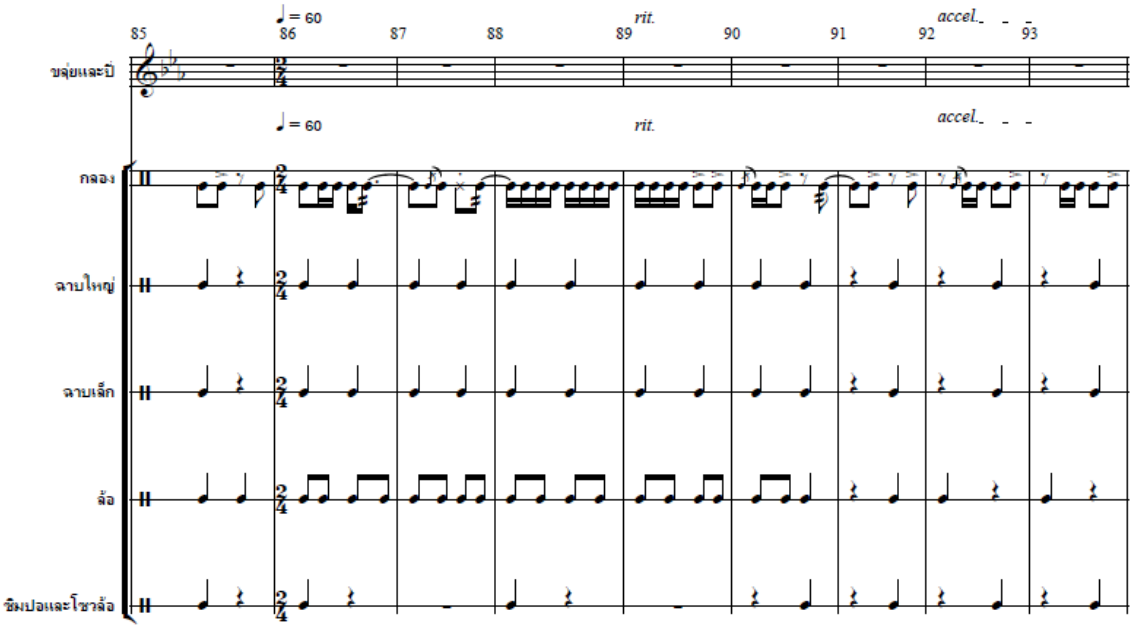

accel.
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
ขลุ่ยและปี่
a tempo
Intro :
accel.
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมบอและโซวล้อ

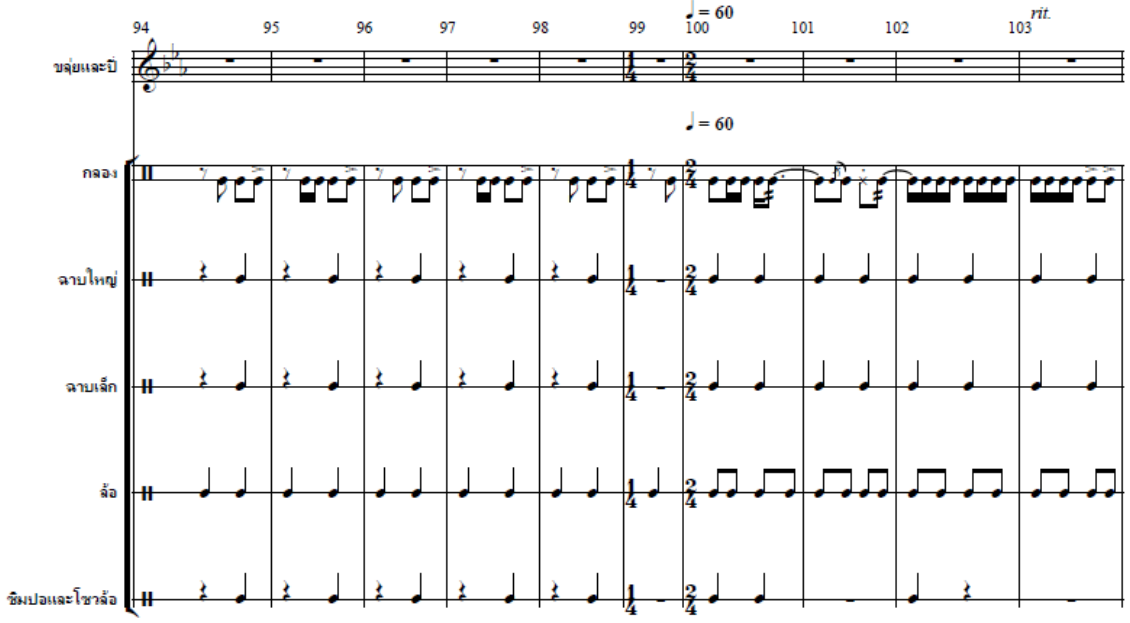

accel.
♩ = 60
49
50
51
52
53
54
55
56
57
ขลุ่ยและปี่
accel.
♩ = 60
ชุดจังหวะที่ 1
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมบอและโซวล้อ

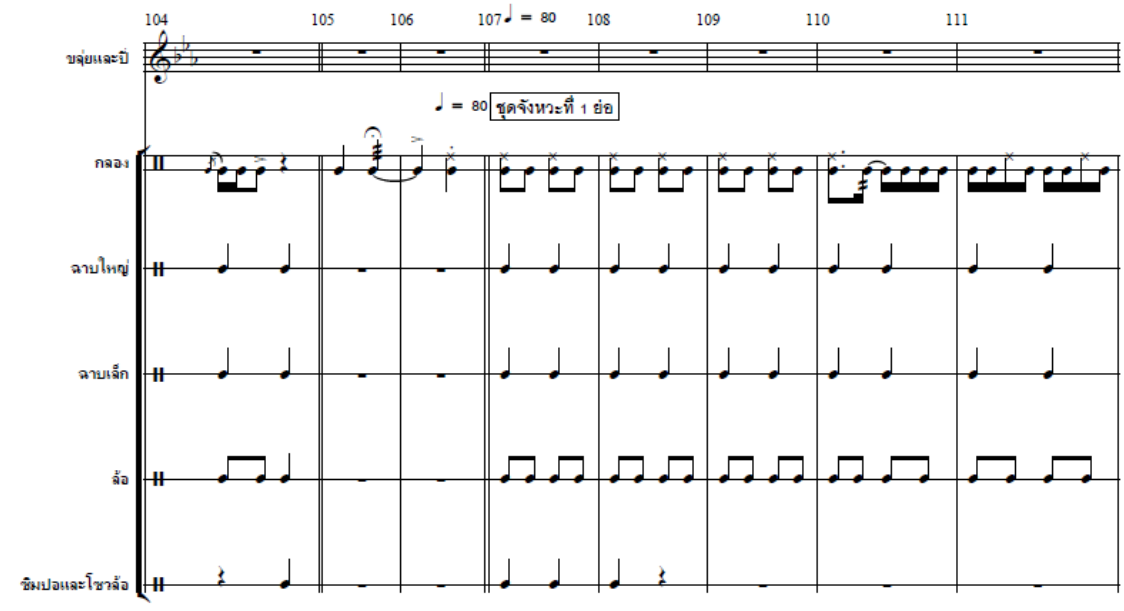

58
59
60
61
rit.
63
64
65
ขลุ่ยและปี่
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมปอและโซวล้อ

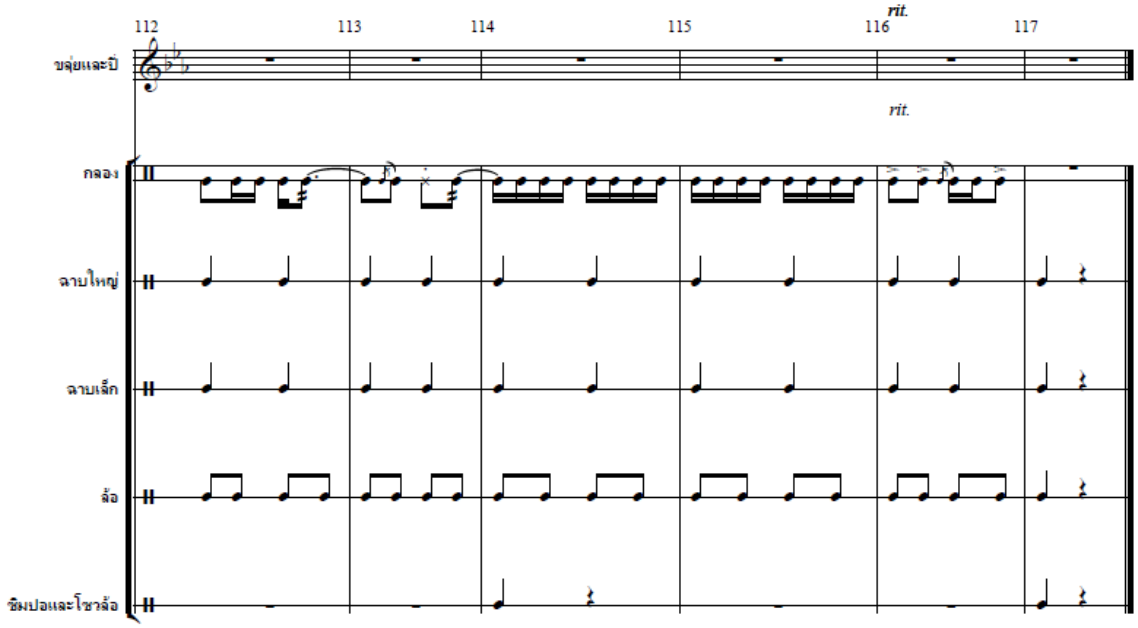

accel.
♩ = 60
66
67
68
69
70
71
72
73
74
ขลุ่ยและปี่
accel.
♩ = 60
ชุดจังหวะที่ 2
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมปอและโซวล้อ


75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
ขลุ่ยและปี่
accel.
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมปอและโซวล้อ


85
86
87
88
89
90
91
92
93
♩= 60
rit.
accel.
ขลุ่ยและปี่
♩= 60
rit.
accel.
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมปอและโซวล้อ


♩ = 60
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
rit.
ขลุ่ยและปี่
♩ = 60
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมบอและโซวล้อ


104
105
106
107
♩ = 80
108
109
110
111
ขลุ่ยและปี่
♩ = 80
ชุดจังหวะที่ 1 ย่อ
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ล้อ
ซิมบอและโซวล้อ


112
113
114
115
116
117
rit.
rit.
ขลุ่ยและปี่
กลอง
ฉาบใหญ่
ฉาบเล็ก
ฉ่อ
ซิมบอและโชวฉ่อ

2. ท่อนบทเพลง

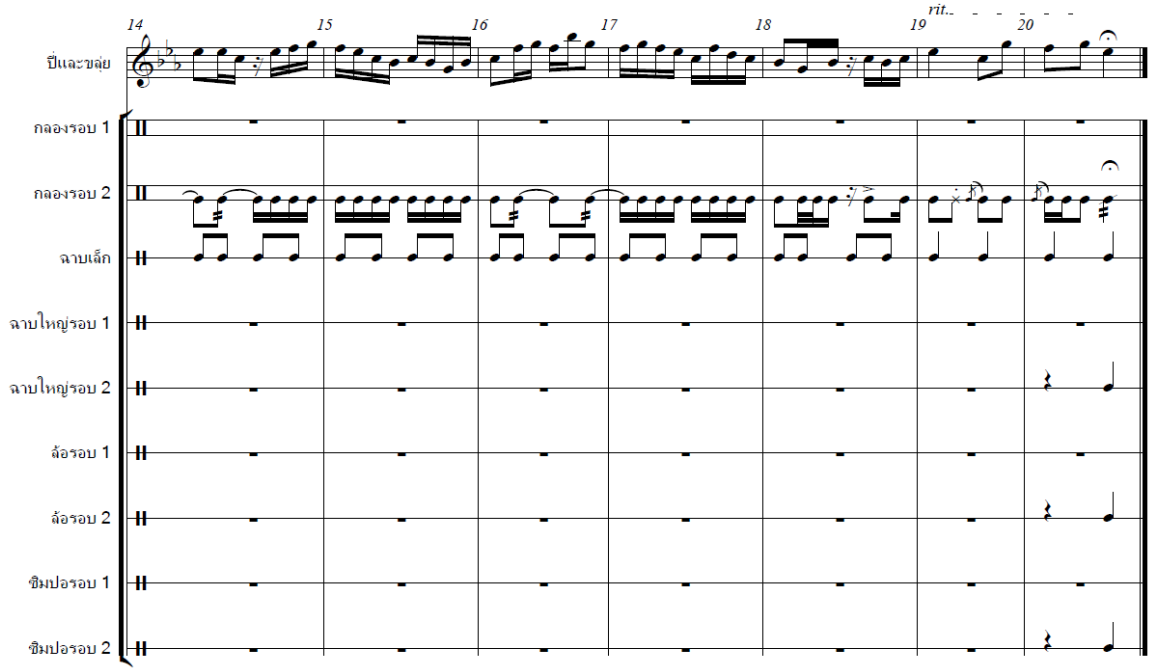
2.1 เพลงบุ่งเตียมกัง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)




3
4
5
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบรอบ 1
ฉาบรอบ 2
ฉ้อรอบ 1
ฉ้อรอบ 2
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2
6
rit.
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
rit.
7
8
9
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบรอบ 1
ฉาบรอบ 2
ฉ้อรอบ 1
ฉ้อรอบ 2
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2
10
rit.
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
rit.


11
12
13
1.
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบรอบ 1
ฉาบรอบ 2
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2
3
14
15
16
17
2.


B:
ซาปั่งชวยโก้ว (แบบปกติ)
accel.
♩ = 65
ปี่และขลุ่ย
ตีขอบกลอง 3 ครั้ง
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2


14
15
16
17
18
19
rit.
20
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ฆ้อรอบ 1
ฆ้อรอบ 2
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2

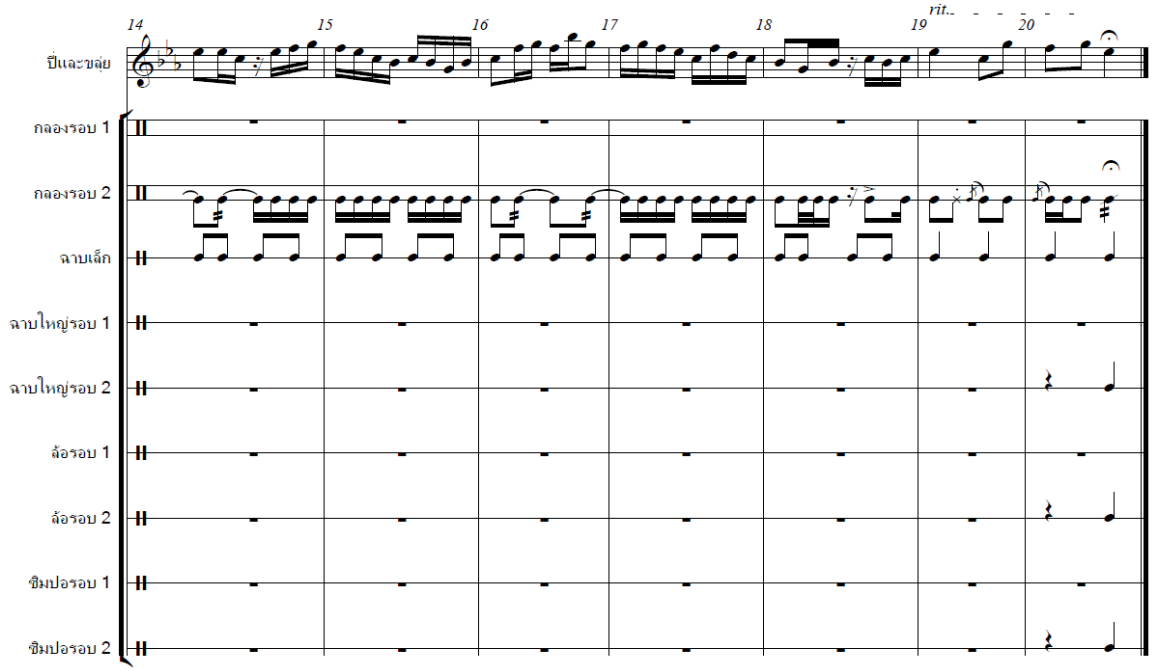
2.2 เพลงชิงจุ้ยเหล็ง ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบปกติ)




6
7
8
♩ = 60
ปี่และขลุ่ย
กลอง
ฉาบ
ฉ่อ
ซิมปอ
9
♩ = 120
rit.
10
11
12
3
13
14
15
16


17
♩ = 120
rit.
ปี่และขลุ่ย
กลอง
18
19
20
♩ = 60
กลอง
ฉาบ
ล้อ
ซิมปอ
21
22
23
24
25
ปี่และขลุ่ย
กลอง
ฉาบ
ล้อ
ซิมปอ
B: ซาปั่งชวยโก้ว (แบบปกติ)
accel.
♩ = 65
1
2
3
4
5
6
7
ปี่และขลุ่ย
ตีขอบกลอง 3 ครั้ง
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2


8
9
10
11
12
13
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ซิมบอรอบ 1
ซิมบอรอบ 2


14
15
16
17
18
19
20
rit.
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ซิมบอรอบ 1
ซิมบอรอบ 2

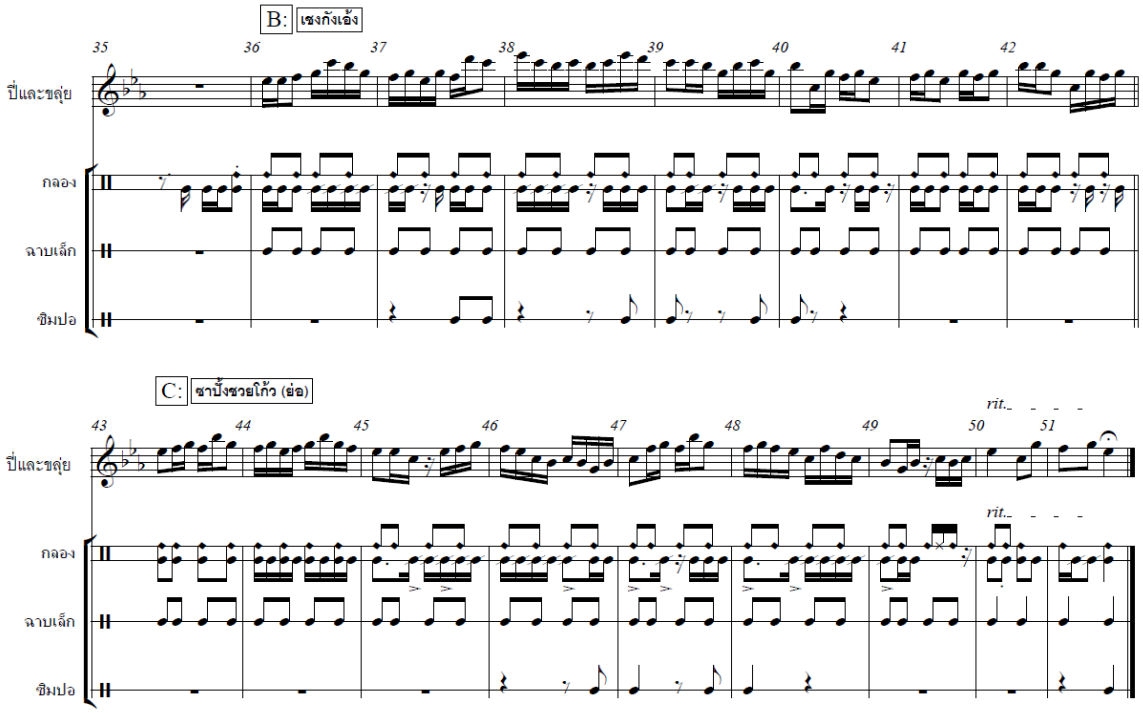
2.3 เพลงเชียงกอ ตอนที่ 1 – 2 ต่อด้วย ซาปั้งซวยโก้ว (แบบย่อ)




ปี่และขลุ่ย
กลอง
ฉาบเล็ก
ซิมปอ
อยู่ในตอนที่ 1 - 2
อยู่ในตอนที่ 2
accel.
= 60
B:
ชาปี้งชวยโก้ว (ย่อ)
rit.

2.4 เพลงโกวมุ๋ยจิ้ว ต่อเชงกังเอ้ง ต่อด้วยซาปั้งชวยโก้ว (แบบย่อ)




B: เซงกังเอ้ง
35
36
37
38
39
40
41
42
ปี่แคะขลุ่ย
กลอง
ฉาบเล็ก
ซิมปอ
C: ซาปั้งขวยโก้ว (ย่อ)
43
44
45
46
47
48
49
50
51
rit.
rit.
ปี่แคะขลุ่ย
กลอง
ฉาบเล็ก
ซิมปอ

2.5 เพลงซางเล่าต่อจี้อ



เพลงซางเล่าต่อจี้อ



2.6 เพลงเซงจุ้ยเหล็ง



2.7 เพลงกังยี่จุ้ย



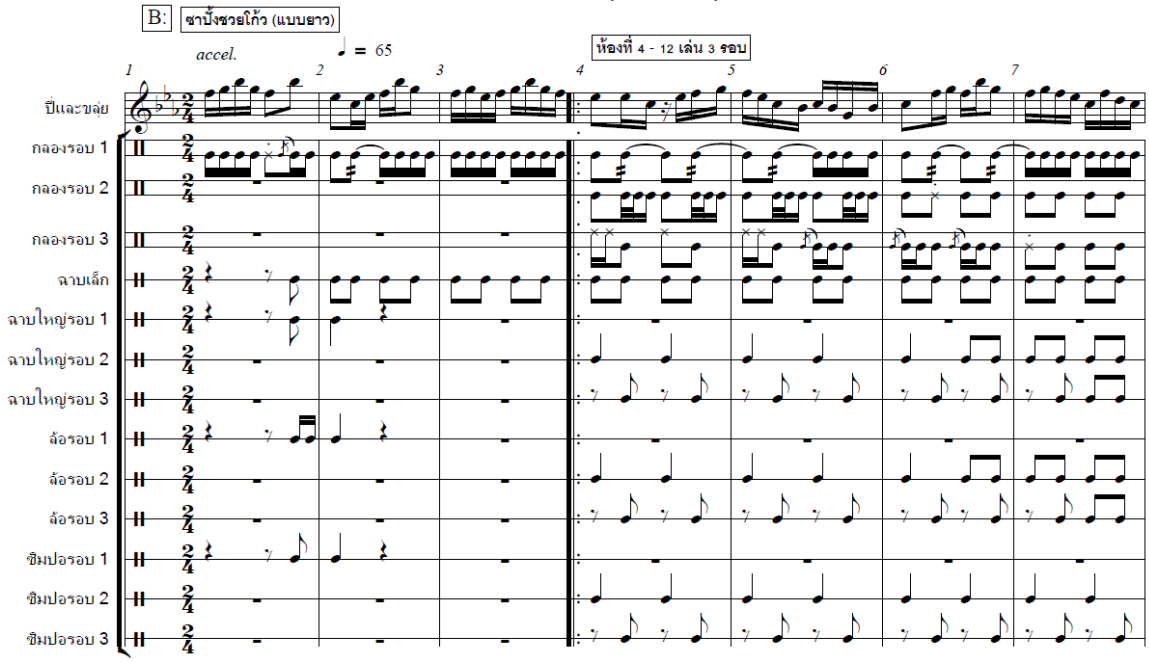
2.8 เพลงหง่างยี้เลาะ ต่อด้วย เชงกังเอ้ง



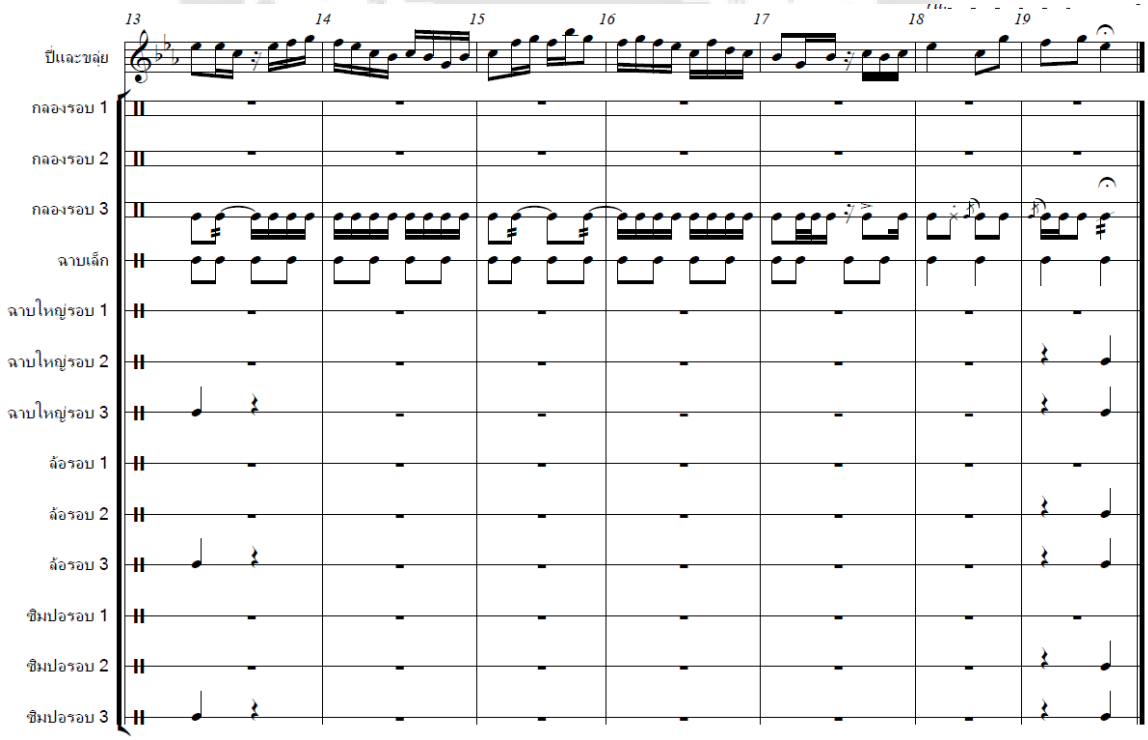
2.9 เพลงเจงฮวย ต่อด้วย ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว)



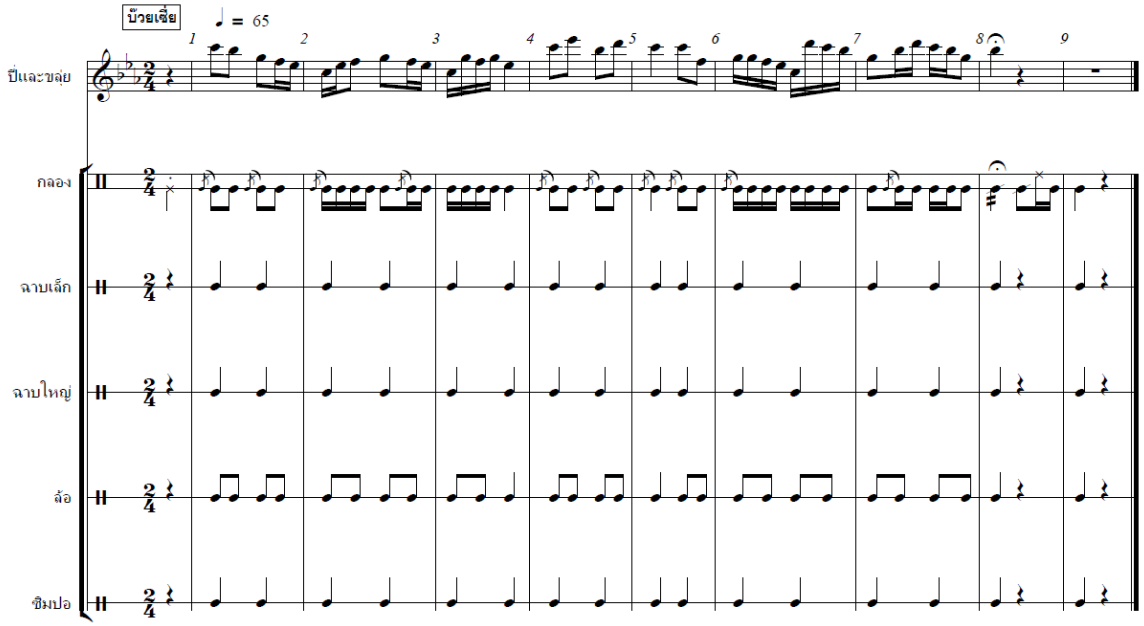

♩ = 60
3
11
12
13
14
15
ขลุ่ยและปี่
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
ฉาบเล็กรอบ 1
ฉาบเล็กรอบ 2
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2


B:
ซาปั้งชวยโก้ว (แบบยาว)
accel.
♩ = 65
ห้องที่ 4 - 12 เล่น 3 รอบ
1
2
3
4
5
6
7
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
กลองรอบ 3
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ฉาบใหญ่รอบ 3
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ล้อรอบ 3
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2
ซิมปอรอบ 3


8
9
10
11
12
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
กลองรอบ 3
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ฉาบใหญ่รอบ 3
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ล้อรอบ 3
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2
ซิมปอรอบ 3


13
14
15
16
17
18
19
ปี่และขลุ่ย
กลองรอบ 1
กลองรอบ 2
กลองรอบ 3
ฉาบเล็ก
ฉาบใหญ่รอบ 1
ฉาบใหญ่รอบ 2
ฉาบใหญ่รอบ 3
ล้อรอบ 1
ล้อรอบ 2
ล้อรอบ 3
ซิมปอรอบ 1
ซิมปอรอบ 2
ซิมปอรอบ 3

2.10 เพลงบ๊วยเซี่ย



ภาคผนวก ข
ภาพประกอบ

ภาคผนวก ข
ภาพประกอบ



องค์เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวประทับเกี้ยวก่อนออกขบวนแห่



การแห่ขบวนวงดนตรีจีนไปตามท้องถนน



ผู้วิจัยร่วมในขบวนแห่เกี้ยวใหญ่ไปตามท้องถนน



ผู้วิจัยติดต่อประสานงานกับเจ้าหน้าที่สำนักวัฒนธรรมจังหวัด



ผู้วิจัยยื่นหนังสือขออนุญาตเข้าเก็บข้อมูลต่อประธานกรรมการศาลเจ้าเล่งจูเกียง



สถานที่ฝึกซ้อมของวงดนตรีจีน



ช่วงเวลาที่บรรเลงหน้าศาลเจ้าเล่งจูเกียง



ผู้วิจัยร่วมในบรรยากาศการบรรเลงหน้าศาลเจ้า



บรรยากาศการแห่ขวบวนเกี้ยวขององค์พระออกจากศาลเจ้า



การทำพิธีลุยไฟขององค์พระ



คณะมโหรีจีน ลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จังหวัดปัตตานี
ร่วมในขบวนแห่เกี้ยวใหญ่ เมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธ์ 2555



คณะมโหรีจีน ลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จังหวัดปัตตานี
ร่วมในขบวนแห่เกี้ยวใหญ่ เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2556



สัมภาษณ์ นายสาทร กาญจนชิม เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2555
ปัจจุบันนายสาทรเป็นคณะกรรมการมูลนิธิเทพปูชนียสถาน (ศาลเจ้าเล่งจูเกียง)



นางสูเช่ง อุปถัมชาติ ผู้ให้สัมภาษณ์เรื่องของสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ปัตตานี
ปัจจุบันนางสูเช่ง เป็นสมาชิกอาวุโสของสมาคมฌาปนกิจสงเคราะห์ ปัตตานี



สัมภาษณ์นายธาตรี พนาวิทยานุศร เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2555
ปัจจุบันประกอบอาชีพค้าขาย และเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีจีน



สัมภาษณ์หัวหน้าวงดนตรีจีน นายพรกุล นวพรนิมิต และ
นายอนุชิต เลิศตระการสกุล ปัจจุบันทั้งคู่ประกอบอาชีพค้าขาย

ภาคผนวก ค
เอกสารประกอบการศึกษาข้อมูล

ภาคผนวก ค
เอกสารประกอบการศึกษาข้อมูล

แบบสัมภาษณ์นักดนตรี

คำชี้แจง

แบบสัมภาษณ์ชุดนี้ใช้สำหรับสัมภาษณ์ นักดนตรีจีน คณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จัดทำขึ้นเพื่อนำไปเป็นข้อมูลประกอบในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ซึ่งบุคลากรเหล่านี้เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ เป็นทรัพยากรบุคคลที่ทรงคุณค่าทางด้านดนตรีจีนของคณะลูกหลานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

<u>ตอนที่ 1</u> ข้อมูลส่วนตัว

ชื่อ.....สกุล.....ชื่อเล่น.....

วัน/เดือน/ปีเกิด.....อายุ.....ปี สถานที่เกิด (จังหวัด).....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

.....

สถานภาพ ○ โสด ○ สมรส ○ แยกกันอยู่ ○ อย่าร้าง ○ หม้าย

ชื่อ(คู่สมรส).....สกุล.....ชื่อเล่น.....

จำนวนบุตรทั้งหมด.....คน หญิง.....คน ชาย.....คน

ระดับการศึกษา ○ ประถมศึกษาปีที่..... ○ มัธยมศึกษาปีที่.....

○ ปริญญาตรี ○ ปริญญาโท (☐จบการศึกษา / ☐อยู่ระหว่างศึกษา)

สาขาวิชา.....คณะ.....

สถานศึกษา.....

อาชีพปัจจุบัน.....

สถานที่ทำงาน.....

.....

โทรศัพท์บ้าน.....มือถือ.....

E-mail.....Facebook.....

<u>ตอนที่ 2</u> ข้อมูลด้านดนตรี

เครื่องดนตรีจีนหลักที่เล่นคือ.....

เริ่มฝึกเล่นตั้งแต่อายุ.....ปี รวมระยะเวลาที่เล่น.....ปี

อาจารย์ผู้สอน (ระบุได้มากกว่า 1 คน เรียงลำดับว่าใครสอนก่อน-หลัง)

ชื่อ.....สกุล.....ชื่อเล่น.....

ชื่อ.....สกุล.....ชื่อเล่น.....

ชื่อ.....สกุล.....ชื่อเล่น.....

ชื่อ.....สกุล.....ชื่อเล่น.....

เหตุผลที่มาเล่นดนตรีจีน.....

.....

ความรู้เกี่ยวกับดนตรีจีนที่ใช้อวยพรเทพเจ้า.....

.....

ความคิดเห็นที่มีต่อดนตรีจีน.....

.....

เครื่องดนตรีจีนอื่นที่สามารถเล่นได้คือ (เขียนได้มากกว่า 1 เครื่อง).....

.....

ผู้สัมภาษณ์ นายนิพนธ์ สุวิโรจนากร

สถานที่.....

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายนิพนธ์ สุวิโรจนากร
วันเดือนปีเกิด	16 พฤศจิกายน 2525
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	โรงเรียนวัดบึงทองหลาง เลขที่ 1 แยก 41 ซอยลาดพร้าว 101 ถนนลาดพร้าว แขวงคลองจั่น เขตบางกะปิ 10240
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	ตำแหน่ง ครู อันดับ คศ.1
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนวัดบึงทองหลาง สำนักงานเขตบางกะปิ สังกัดกรุงเทพมหานคร

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2536	ประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวรคามินอนุสรณ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี
พ.ศ. 2542	มัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนเดชะปัตตนยานุกูล อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี
พ.ศ. 2546	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์สากล) มหาวิทยาลัยทักษิณ
พ.ศ. 2558	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ประสานมิตร)