การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน

ปริญญานิพนธ์

ของ

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา

มีนาคม 2542

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

117717

คณะกรรมการควบคุมและคณะกรรมการสอบได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการควบคุม

.....ประธาน
(ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ มานพ วิสุทธิแพทย์)

คณะกรรมการสอบ

..... ประธาน
(ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์.ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(อาจารย์บุญช่วย โสวัตร)

บัณฑิตวิทยาลัยอนุมัติให้รับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ ดร.เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์)
วันที่ เดือน มีนาคม พ.ศ. 2542

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ ด้วยผู้วิจัยได้รับคำแนะนำและความช่วยเหลือเป็นอย่างดี จากบุคคลต่าง ๆ หลายท่าน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณไว้เป็นอย่างสูง ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิ์แพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ และอาจารย์บุญช่วย โสวัตร กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำปรึกษาและแนะนำเพื่อแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ในการทำปริญญานิพนธ์ครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ คณาจารย์ในภาคดุริยางคศาสตร์ทุกท่านที่ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้ตลอดระยะเวลาที่ได้ศึกษาอยู่ในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ขอขอบพระคุณ ครูมนตรี ตราโมท ครูประสิทธิ ถาวร ครูบุญยัง เกตุคง ครูกาหลง พึ่งทองคำ ครูประมวล อรรถชีพ ครูอุทัย แก้วละเอียด ครูจิรัส อาจรณรงค์ และครูสุรินทร์ สงค์ทอง ที่ได้กรุณาอนุเคราะห์ข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้องด้วยเนื้อหาที่นำมาใช้สนับสนุนงานวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์วชิราภรณ์ วรรณดี อาจารย์ปิ๊บ คงลายทอง อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี และอาจารย์นพธร ปัญญาพิสิทธิ์ ที่ให้ความกรุณาช่วยเหลือเป็นอย่างดียิ่งเสมอมา

ขอขอบคุณอาจารย์บุญตา เขียนทองกุล และครอบครัว ที่ให้ความกรุณารับภาระช่วยออกแบบ จัดพิมพ์ และเรียบเรียงเอกสารงานวิจัย จนเป็นรูปเล่มที่สมบูรณ์ ผู้วิจัยขอขอบคุณไว้เป็นที่สุด

ขอบคุณสมาชิกในครอบครัว "เฉยเจริญ" ทุกคนที่เป็นแรงใจให้เกิดความสำเร็จในการศึกษาครั้งนี้

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า	11
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	12
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	12
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	12
	ข้อตกลงเบื้องต้น	13
	นิยามศัพท์เฉพาะ	13
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	19
	เอกสารงานวิชาการ	19
	เอกสารงานวิจัย	22
	ข้อมูลสัมภาษณ์	24
3	**วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า**	26
	1. ขั้นรวบรวมข้อมูล	26
	2. ขั้นศึกษาข้อมูล	26
	3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	27
	4. ขั้นสรุป	28
4	**การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน**	29
	1. วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงเชิดจีน	29
	1.1 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 1	30
	1.2 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 2	39
	1.3 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 3	50
	1.4 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 4	59

บทที่ หน้า

2. วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน 74
2.1 เปรียบเทียบความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกของทำนองหลัก
กับทำนองแปร 74
2.2 การวิเคราะห์ทำนองแปรของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน
ตามเสียงลูกตก 111
2.3 วิเคราะห์รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของทางระนาดทุ้ม
ในเพลงเชิดจีน 129
2.3.1 วิเคราะห์รูปแบบทำนองแปรที่เป็นลักษณะเฉพาะของ
ของระนาดทุ้ม 129
2.3.2 วิเคราะห์กระสวนจังหวะทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน 146
3. ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง 151
3.1 ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ
ที่นำเข้าประสมในวงบรรเลง 151
3.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะเครื่องดนตรี
และหน้าที่ในการบรรเลง 151
3.1.2 ระดับเสียงและช่วงเสียงของเครื่องดนตรี 152
3.2 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง 153
3.2.1 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะ
การบรรเลงรวมวงในเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 154
3.2.2 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะ
การบรรเลงรวมวงในเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 160
3.2.3 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะ
การบรรเลงรวมวงในเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 168
3.2.4 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะ
การบรรเลงรวมวง ในเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 177

5 สรุปผล การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 184
1.สรุปผลการวิจัย..... 184
2.อภิปรายผลการวิจัย..... 189
3.ข้อเสนอแนะ..... 191

บทที่ หน้า

บรรณานุกรม 192

ภาคผนวก 196

โน้ตเพลงเชิดใน 2 ชั้น ตัวที่ 6 197

โน้ตเพลงเชิดในชั้นเดียว ตัวที่ 6 198

โน้ตฆ้องวงใหญ่เพลงเชิดจีนตัว 2 199

โน้ตฆ้องวงใหญ่เพลงเชิดจีนตัว 4 206

รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม 214

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ 231

โน้ตเพลงเชิดจีนตัว 1 (ทางฆ้องวงกับระนาดทุ้ม) 250

โน้ตเพลงเชิดจีนตัว 2 (ทางฆ้องวงกับระนาดทุ้ม) 256

โน้ตเพลงเชิดจีนตัว 3 (ทางฆ้องวงกับระนาดทุ้ม) 267

โน้ตเพลงเชิดจีนตัว 4 (ทางฆ้องวงกับระนาดทุ้ม) 275

ประวัติย่อของผู้วิจัย 294

บัญชีตาราง

ตาราง หน้า

1 แสดงการเปรียบเทียบเสียงลูกตกของเพลงเชิดใน 2 ชั้น กับเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 34

2 สรุปความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 – 4..... 104

3 สรุปจำนวนเสียงลูกตกที่พบในเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ตัว 128

4 สรุปรูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มใน เพลงเชิดจีนตัวที่ 1-4 144

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 1	39
2 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 2	49
3 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 3	58
4 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 4	69
5 ระดับเสียงและช่วงเสียงของเครื่องดนตรี	152
6 การดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัว 1	154
7 การดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัว 2	161
8 การดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัว 3	169
9 การดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัว 4	178

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

เป็นที่ยอมรับกันว่าดนตรี เป็นสมบัติของมนุษยชาติในโลก มนุษย์ทุกเผ่าพันธุ์ทุกสังคมมีดนตรีเป็นของตนเองและสามารถนำดนตรีมาใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อสังคมนั้น เช่น ดนตรีที่เกี่ยวเนื่องด้วยพิธีกรรม ดนตรีประกอบการแสดง ดนตรีเพื่อการปลุกใจ ดนตรีเพื่อส่งสัญญาณ และดนตรีเพื่อการขับกล่อม ซึ่งแต่ละสังคมได้มีการสั่งสมสร้างขึ้นเป็นผลงานไว้อย่างต่อเนื่องจนเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่สืบสานเป็นมรดกของชนชาติและของโลกนับแต่อดีตสู่ปัจจุบัน วิภา คงคากุล (2529 : 34) กล่าวว่า

> "ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม เช่นเดียวกับความเชื่อทางศาสนา ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณี และศิลปะ ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์กระทำให้เกิดขึ้นจนเป็นความเคยชินแต่ละวัฒนธรรมคิดและพัฒนา และจะเป็นฝ่ายกำหนดการแสดงในดนตรีของตน"

ในทำนองเดียวกัน กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2532 : 63)กล่าวว่า ดนตรีเป็นมรดกของวัฒนธรรมที่รับใช้สังคมมนุษย์ทุกชาติ ทุกภาษา ทุกชนชั้น ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน นับได้ว่ามนุษย์เป็นผู้สร้างผลงานทางดนตรีที่มีคุณค่าเป็นอย่างยิ่ง และยังสามารถสืบสานธำรงไว้ให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมประจำชาติของแต่ละชาติได้เป็นอย่างดี ดนตรีไทยเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทยสาขาหนึ่ง ที่เกิดจากการสร้างสรรค์ด้วยภูมิปัญญาอันชาญฉลาดยิ่งของครูทางดนตรีไทย ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์เป็นวัฒนธรรมดนตรีที่ประณีต ละเอียดอ่อน สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญงดงามของจิตใจ และความเป็นอารยะของชนชาติในอดีต ดนตรีไทยได้ใช้เวลาสั่งสมพัฒนาวิทยาการในศาสตร์ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญๆ ของดนตรีเสมอมาทุกยุคสมัยทั้งลักษณะของเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง การประพันธ์ทำนอง การผสมวง ประเภทของการบรรเลง และโอกาสทางการบรรเลงตลอดจนกำหนดขั้นตอนการศึกษาสืบทอดไว้เป็นระเบียบปฏิบัติที่เป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีไทย วีรชาติ เปรมานนท์ (2532 : 7) กล่าวว่า

> "...ดนตรีไทยมีวิวัฒนาการมาพร้อมกับคนไทย ควบคู่ไปกับศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษาพูด และพิธีกรรมทางศาสนาเป็นเวลาช้านาน ดนตรีนอกจากจะแสดงออกถึงความประณีตวิจิตรพิสดารแล้วยังสะท้อนถึงความงามด้าน

จิตใจ และอารมณ์ของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ทั้งยังเป็น เอกลักษณ์ที่สำคัญแสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของชนชาติไทยที่รู้จัก สร้างสรรค์ดนตรีไทย ... "

ดนตรีแต่ละวัฒนธรรมได้รับการพัฒนาจนก้าวขึ้นสู่ความเป็นอารยะแห่งวัฒนธรรมตนเองเมื่อนำมาศึกษาเปรียบเทียบย่อมจะพบเห็นถึงความแตกต่าง และความเหมือนกันในรายละเอียดต่าง ๆ ของดนตรีแต่ละวัฒนธรรม ส่วนสำคัญที่แสดงความเป็นวัฒนธรรมแห่งชาติตนเองนั้นคือ ความแตกต่างที่เป็นลักษณะเฉพาะไม่เหมือนใคร ความไม่เหมือนคือลักษณะเฉพาะที่แสดงปรากฏอยู่ในดนตรีของแต่ละวัฒนธรรม

ดนตรีไทยมีลักษณะเฉพาะที่ถือเป็นเอกลักษณ์และมีความสำคัญยิ่งในขณะบรรเลงดนตรีลักษณะหนึ่ง ที่สามารถสร้างทำนองดนตรีไทยให้มีความพิสดาร ลึกซึ้ง ละเอียดอ่อน สนุกสนานโลดโผนให้เกิดขึ้นแก่ผู้ได้สัมผัสรับฟังในขณะบรรเลงดนตรีไทยแต่ละครั้งได้อย่างมีรส ชาติถือเป็นค่านิยมทางวัฒนธรรมดนตรีที่ได้พัฒนาสืบทอดประยุกต์ใช้อยู่ในวงดนตรีมาตรฐานที่สำคัญ ๆ ของดนตรีไทยเสมอมานั้น คือ การบรรเลงเพลงด้วยวิธีการแปรทำนองหลักในขณะบรรเลงให้เป็นทำนองตกแต่ง(การแปรทำนอง)ซึ่งทั้งสองส่วนนี้มีความสัมพันธ์กันในทางบรรเลงเป็นหลักสำคัญที่ผู้บรรเลงดนตรีไทยทุกคนจำเป็นต้องเรียนรู้และฝึกปฏิบัติให้ได้ตามกรอบที่กำหนด จึงจะสามารถเข้าร่วมบรรเลงรวมวงกับผู้อื่นได้ บุญช่วย โสวัตร (2538 : 1) กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองทั้งสองส่วนว่า

"การประพันธ์ทำนองดนตรีประกอบด้วยรูปแบบของการประพันธ์เนื้อทำนองหลัก และรูปแบบการประพันธ์ทำนองตกแต่ง(การแปลทำนอง) เป็นต้น ในวัฒนธรรมดนตรีไทยถือว่าการประพันธ์ทำนองหลักเป็นหัวใจของดนตรีไทยเพราะเนื้อทำนองหลักจะทำหน้าที่เป็นแกนนำไปสู่การเกิดงานประพันธ์ลักษณะอื่น ๆ ตามมาทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นงานประพันธ์ทำนองตกแต่ง (การแปลทำนอง) การประพันธ์ทำนองร้อง หรือการประพันธ์บทร้อง เป็นหลักที่ต้องคำนึงถึงเสมอในการผสมวง และการบรรเลงอื่น ๆ ..."

ด้วยวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยนิยมใช้วิธีการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ด้วยวิธีแปรทำนองหลักให้เป็นทำนองตกแต่งมากกว่าวิธีอื่น ๆ วงดนตรีที่จัดผสมขึ้นเป็นวงมาตรฐานตามหลักวิชาการดนตรีไทย ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ต่างก็มีรูปแบบและวิธีตกแต่งทำนองเพลงเป็นลักษณะเฉพาะเครื่องมือที่เรียกว่า "ทาง" ทั้งสิ้น เช่น ทางปี่ใน ทางระนาดเอก ทางฆ้องวงเล็ก และทางระนาดทุ้ม เป็นต้น

ดนตรีไทย ถือว่าวิธีแปรทำนองหลักให้เป็นทางเฉพาะเครื่องมือเป็นศิลปะที่เปี่ยมด้วยคุณค่า ซึ่งนอกจากเป็นการแสดงภูมิปัญญาเชิงการเรียงร้อยสำนวนแล้วยังประกอบไปด้วยอรรถรสที่สนุกสนานพิสดารชวนให้ตื่นเต้นเร้าอารมณ์ต่อผู้ฟังอยู่เสมอ โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ผู้บรรเลงภายในวงย่อมมีความเป็นอิสระในขณะบรรเลงสามารถที่จะสร้างสำนวนเพลงให้สอดคล้องประสานเป็นทางเฉพาะเครื่องมือแห่งตนได้อย่างกว้างขวาง ด้วยความมีอิสระในแนวทางปฏิบัติดังกล่าว ทำให้เกิดข้อวิพากย์วิจารณ์ถึงกระบวนการบรรเลงว่าด้วยเรื่องของสุนทรียะในขณะบรรเลงแปรทำนองว่าสิ่งใดคือปัจจัยแห่งความไพเราะที่จริงแท้คุณสมบัติของความถูกต้องสวยงาม ประกอบด้วยระเบียบแบบแผนอย่างไร ใช้หลักวิชาการสักเท่าใด นับแต่อดีตที่ผ่านมาการอบรมสั่งสอนสืบทอดภายในกลุ่มวิชาชีพจะใช้วิธีการอย่างหลากหลาย ปัจจัยหนึ่งที่กลุ่มศิลปินได้ใช้ปฏิบัติยึดถือเป็นกรอบเพื่อความไพเราะดังกล่าว พอจะกล่าวอ้างเป็นประเด็นหลัก ๆ ได้ คือ ต้องมีความทรงจำที่แม่นยำ มีประสบการณ์ความรอบรู้ มีปฏิภาณไหวพริบ การฝึกฝนทักษะเฉพาะเครื่องมือที่ใช้ปฏิบัติการบรรเลงอย่างชำชอง และการได้รับคำแนะนำที่ดีจากครูซึ่งเป็นต้นแบบ ส่วนประกอบเหล่านี้เชื่อกันว่าสามารถส่งผลให้ผู้บรรเลงได้ก้าวขึ้นสู่ความเป็นเลิศทางการบรรเลงเฉพาะเครื่องมือได้

ในทิศทางตรงกันข้ามแนวทางปฏิบัติตามที่โบราณอดีตได้กำหนดขึ้นเป็นกรอบไว้นั้น ยังไม่สามารถชี้นำให้เห็นถึงวิธีการแปรทำนองตกแต่งในดนตรีไทยได้ว่าใช้เกณฑ์ทางวิชาการเท่าใดจึงจะตกแต่งทำนองเพลงให้เห็นเป็นงานศิลปะที่เรียกว่า ความสุนทรีย์ทางดนตรีได้ เทคนิคทางการบรรเลงส่วนใหญ่จึงยังเป็นความรู้เฉพาะกลุ่มผู้ฝึกปฏิบัติทางวิชาชีพเท่านั้น ด้วยปัญหาดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการศึกษาวิธีการตกแต่งทำนองหลักของเพลงไทยให้เป็นทำนองตกแต่ง(การแปรทำนอง)ตามลักษณะของเครื่องดนตรี เพื่อต้องการทราบถึงกลไกทางการบรรเลงและทฤษฎีว่าด้วยการตกแต่งทำนองในเพลงไทย โดยเลือก "ระนาดทุ้ม" เครื่องดนตรีที่มีบทบาทการบรรเลงเป็นทางเฉพาะเครื่องมือ และ "เพลงเชิดจีน"บทประพันธ์เพลงไทยที่ได้รับความนิยมสูงสุดเสมอมานับแต่อดีตมีเนื้อทำนองหลักที่เอื้อประโยชน์ให้เครื่องดนตรีสามารถแปรทำนองได้อย่างโดดเด่น รวมทั้งพิจารณาคัดเลือกตัวอย่างทำนองแปรที่นำมาจากโน้ตต้นฉบับของกรมศิลปากร ซึ่งดำเนินการจดบันทึกโดยคณะกรรมการที่ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นคณะทำงานรวบรวม และจดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล เมื่อ พ.ศ. 2479 - 2483 โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อรวบรวมบทเพลงมิให้สูญหายไป การจดบันทึกครั้งนี้ยังมีเจตนารมณ์ด้วยต้องการกำหนดบทเพลงที่จดบันทึกไว้ให้เป็นทางกลาง ๆ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าต่อไปในอนาคตสำหรับวิชาการดนตรีไทยต่อไป คณะดำเนินงานเพื่อจดบันทึกในครั้งนี้ มีชื่อว่า คณะกรรมการตรวจสอบเพลงไทยบันทึกเป็นโน้ตสากล โดยใช้แนวบันทึกทางปี่พาทย์เป็นเกณฑ์ โดยดำเนินการบอกจด

ทั้งในส่วนของทำนองหลัก(เนื้อฆ้อง)และแนวบรรเลงเป็นทางเฉพาะเครื่องมือ ซึ่งแต่ละแนวเครื่องมือได้พิจารณาคัดเลือกครูอาจารย์ที่มีความชำนาญโดยตรงเป็นผู้บอกจดแล้วตรวจสอบความถูกต้องด้วยคณะกรรมการซึ่งถือเป็นมติที่ประชุมแล้วให้เสนอบันทึกแต่ละแนวดำเนินการจดบันทึกเก็บไว้ ในการพิจารณานำเพลงเข้าจดบันทึกได้จัดแบ่งกลุ่มเพลงออกเป็นหมวดหมู่ ทั้งเพลงเรื่อง เพลงฉิ่ง เพลงหน้าพาทย์ เพลงตับ เพลงเถา และเพลงเสภา บทเพลงต่าง ๆ ได้จดบันทึกเป็นตัวโน้ตและนำเข้าตรวจแก้ทั้งทำนองหลักและทำนองแปรเพื่อความถูกต้อง เชิดจีนเป็นเพลงประเภทเสภาเพลงหนึ่งที่ได้รับการพิจารณานำเข้าจดบันทึกเป็นโน้ตสากลทุกแนวบรรเลงนับแต่ปี่ในระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็ก เมื่อครั้งตรวจสอบบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลเมื่อ พ.ศ.2481 ด้วยการจดบันทึกเพลงประเภทเสภานับว่าต้องใช้ความสุขุมรอบคอบเป็นพิเศษดังที่พระยาภูมีเสวิน(รายงานการประชุมครั้งที่ 7. 2481 : 2) ได้กล่าวไว้ในที่ประชุมก่อนที่จะเริ่มบันทึกว่า "บทเพลงประเภทเสภาเป็นบทเพลงชนิดที่อยู่ในเกณฑ์จะต้องโอ้อวดฝีมือของผู้บรรเลงและความไพเราะอีกด้วยซึ่งเป็นขนาดรองของฝีมือการเดี่ยว จึงขอให้คณะกรรมการได้พิจารณากันอย่างละเอียดละออกวดขันเป็นพิเศษ"

จากที่มีการจดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลโดยมีคณะกรรมการตรวจสอบและควบคุมในครั้งนี้ได้นำมาซึ่งประโยชน์และคุณค่าต่อวิชาการดนตรีไทยในยุครัตนโกสินทร์สืบมา ทั้งบทเพลงและวิธีการบรรเลงเครื่องมือต่าง ๆ ที่สำคัญ ๆ โดยเฉพาะวงปี่พาทย์สามารถใช้เป็นกรอบที่แสดงความชัดเจนในเรื่องของทำนองหลักและทำนองแปร สะท้อนให้เห็นถึงบรรทัดฐานการพัฒนาดนตรีไทยในด้านบทประพันธ์เพลง การแปรทำนอง และลักษณะการบรรเลงรวมวงได้อย่างดียิ่ง โดยเฉพาะหลักฐานแนวบันทึกโน้ตที่จดเป็นทางปี่พาทย์ ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงที่ได้มีการจดบันทึกแยกแนวไว้ทุกประเภทเครื่องมือบรรเลง

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยเลือกนำเสนอเพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงเป็นสำนวนทางเฉพาะเครื่องมือ "ระนาดทุ้ม" เป็นเครื่องดนตรีไทยในระบบเสียงทุ้มที่โบราณาจารย์ทางดุริยางคศิลป์และวิชาการช่าง ได้ร่วมกันคิดสร้างขึ้นใช้ในวงดนตรีไทย นำเข้าผสมวงปี่พาทย์ให้ครบเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในสมัยแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นับได้ว่าเป็นช่วงที่ก่อวิวัฒนาการเรื่องระบบเสียงทุ้มในลักษณะเครื่องดำเนินทำนองเพิ่มขึ้นในวงดนตรีที่เรียกว่า "วงปี่พาทย์" อันนำไปสู่การวิวัฒนาการระบบเสียงทุ้มเพิ่มขึ้นอีกในลักษณะระนาดทุ้มเหล็ก และระนาดเอกเหล็กในภายหลัง ถือได้ว่าเป็นช่วงระยะเวลาที่สำคัญที่วิชาการดนตรีไทยได้พัฒนาตนเองให้ก้าวหน้ามีความสมบูรณ์ในเรื่องระบบเสียงดนตรีในวงบรรเลงได้ครบถ้วน(บุญช่วย โสวัตร,สัมภาษณ์)ระนาดทุ้มที่เพิ่มขึ้นในวงปี่พาทย์ได้ถูกนำไปปรับปรุงให้เกิดระนาดทุ้มเข้าผสมวงในวงมโหรี (ระนาดทุ้มมโหรี) ระนาดทุ้มเป็นเครื่อง

ดนตรีในวงบรรเลงที่ถูกกำหนดให้เป็นผู้มีบทบาทในการตกแต่งทำนองดนตรีให้เกิดรสการบรรเลงในด้านความรื่นเริงสนุกสนาน ด้วยการใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนองชนิดที่เรียกว่า "ทางระนาดทุ้ม"วิชาการของระนาดทุ้มได้วิวัฒนาการเพิ่มขึ้นมีความซับซ้อนในวิชาการด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องเป็นมรดกทางปัญญาที่ตกทอดแด่อนุชนรุ่นหลังในที่สุด และเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์อรรถรสการบรรเลงให้ได้ตามวัตถุประสงค์

ผลสำเร็จของการบรรเลงระนาดทุ้มในด้านการบรรเลงที่จะแสดงความเป็นเอกได้ตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงซึ่งเป็นที่ยอมรับและเข้าใจกันดีในกลุ่มศิลปินจะต้องประกอบด้วยกระบวนการซึ่งเป็นปัจจัยสนับสนุนที่สำคัญ 4 อย่าง คือ เครื่องดนตรีดีเปี่ยมคุณภาพ ผู้บรรเลงดี บทประพันธ์เพลงดี และมีความสัมพันธ์กับยุคสมัย

ในปัจจุบันถึงแม้ว่าวงการศึกษาของไทยจะได้พัฒนาวิชาการและวิชาชีพของดนตรีไทยจนถึงระดับหลักสูตรมหาบัณฑิตแล้วก็ตาม แต่ก็ยังมีปัญหาทางวิชาการอีกหลากหลายปัญหาที่ยังรอคอยกลไกทางการศึกษาในระดับสูงเข้าช่วยคลี่คลายปัญหาและจัดระเบียบอย่างเป็นรูปธรรม เช่น วิชาการว่าด้วยการจัดหมวดหมู่ในเรื่องต่าง ๆ เช่น เพลงดนตรี วงดนตรี การประพันธ์ ตลอดจนทฤษฎีด้านการบรรเลง เป็นต้น โดยเฉพาะเรื่องการบรรเลงระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนก็เป็นประเด็นหนึ่ง ที่กลุ่มนักวิชาการทางดนตรีไทยเชิงทฤษฎีการบรรเลงได้กล่าวไว้เพียงหลักการบรรเลงของระนาดทุ้ม แต่เพียงทั่วไปว่า "หน้าที่ของระนาดทุ้มในการบรรเลงนั้น ทำหน้าที่บรรเลงหยอกยั่วเย้าไปกับทำนองเพลง" เท่านั้น ยังไม่เคยมีข้อเขียนในด้านวิชาการของท่านผู้ใดเลยที่บรรยายแสดงให้เห็นกระบวนการบรรเลงระนาดทุ้มสำหรับเพลงเชิดจีน ทั้งในลักษณะหลักการ กลไก และกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่วิชาการดุริยางค์ไทยกำหนด ปรากฏการณ์การบรรเลงเพลงเชิดจีนที่ดำเนินสืบทอดมาได้ตราบทุกวันนี้เป็นเพียงดำเนินตามหลักการบรรเลงระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง โดยวิชาการทางทฤษฎีได้กล่าวไว้แต่เพียงกว้าง ๆ ในลักษณะนามธรรม ครั้นกาลเวลาล่วงเลยมาสู่ยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งอาศัยสื่อเป็นอุปกรณ์ในการคลี่คลายปัญหาทางวิชาการ สภาพการณ์ส่งผลให้เกิดความสับสนในกระบวนวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มที่แตกต่างกันออกไปจากระเบียบและกฎเกณฑ์ทางทฤษฎีด้านการบรรเลงเป็นอันมาก จนบางโอกาสถึงกับมีการถกเถียงกันในสังคมดนตรีจนมิอาจหาข้อยุติได้ว่าระนาดทุ้มจะบรรเลงด้วยกระบวนวิชาการอย่างไรจึงจะได้ชื่อว่าใช้กระบวนการทางระนาดทุ้มได้ถูกต้องและสมบูรณ์จนได้ระดับใช้เป็นเกณฑ์เพื่อพิสูจน์ประสิทธิ-ภาพทางภูมิปัญญาสำหรับศิลปินผู้บรรเลงระนาดทุ้มดังกล่าวแล้วข้างต้น

เพลงเชิดจีนเป็นบทประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยเลือกเพื่อการวิเคราะห์ศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีกับบทเพลงที่ใช้บรรเลงเป็นทางเฉพาะเครื่องมือ เพลงเชิดจีน 2 ชั้น เป็นผลงานประพันธ์ที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของปราชญ์ทางดนตรีไทยที่มีความแตกฉานในศาสตร์ทาง

ดนตรีอย่างลึกซึ้ง เป็นแบบแผนการประพันธ์เพลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก ศิลปินราชสำนัก พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมพระราชวังบวร ในรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เพลงเชิดจีนเป็นงานประพันธ์ที่แสดงถึงวิวัฒนาการในการปรับเปลี่ยนสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นใหม่ของสังคมดนตรีไทยซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นดนตรีชนชาติที่เจริญแล้วด้วยศาสตร์ชั้นสูงซึ่งพัฒนาควบคู่ไปกับความเป็นอารยะของชาติ แนวความคิดที่เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ประพันธ์สร้างเพลงเชิดจีนนั้น นับตั้งแต่นำบทเพลงของเดิมมาแต่งขยายขึ้นด้วยชั้นเชิงการประพันธ์ที่แยบยลจนกลายเป็นผลงานอมตะแพร่หลายมาทุกยุคทุกสมัยในสังคม ได้มีผู้กล่าวยกย่องผลงานประพันธ์เพลงเชิดจีนไว้ ดังนี้

มนตรี ตราโมท (2523 : 536) กล่าวถึงที่มาของเพลงว่า ... เชิดจีนตัว 1 ท่านได้นำเพลงเชิดในตัวที่ 6 มาทำเป็น 3 ชั้นแล้วประดิษฐ์ทางให้ไพเราะกระฉับกระเฉงดังทำนอง 2 ชั้น ส่วนตัวต่อไปท่านได้แต่งด้วยอารมณ์สนุกสนานไม่ยึดถือกำเนิดจากเพลงใด ๆ และทุก ๆ ตัวต่อท้ายด้วยเชิดในชั้นเดียวทั้งสิ้น... แต่มูลเหตุในการประพันธ์นั้น หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้กล่าวไว้ในเมื่อประชุมคณะกรรมการเพื่อตรวจสอบบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล(รายงานการประชุมครั้งที่ 15 . 2481 : 3) ว่า

> " พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้แต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ในการแต่งครั้งนั้นจะแต่งขึ้นโดยได้รับพระบัณฑูร หรือด้วยความสมัครใจ ไม่สู้จะแน่นัก เป็นแต่เมื่อได้แต่งเรียบร้อยแล้ว นำขึ้นบรรเลงน้อมเกล้าถวายพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้า ฯ ทรงพอพระทัยเป็นอย่างมาก ถึงกับโปรดพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้เป็น "พระ" โดยมีราชทินนามว่า "ประดิษฐ์ไพเราะ" แต่นั้นสืบมา"

การได้รับบรรดาศักดิ์ของครูมีแขกนั้นมนตรี ตราโมท(2523 : 536) อธิบายว่า

> " ระหว่างเดือนพฤศจิกายน กับ เดือนธันวาคม พ.ศ. 2396 ครูมีแขกได้แต่งเพลงเชิดจีนขึ้นแล้วนำขึ้นบรรเลงทูลเกล้า ฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงโปรดมากจึงโปรดเกล้าให้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็นพระประดิษฐ์ไพเราะในวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2396 ซึ่งเมื่อนับถอยหลังไป 1 เดือนท่านเพิ่งได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงประดิษฐ์ไพเราะเมื่อวันที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ. 2396 ตำแหน่งปลัดจางวางมหาดเล็กได้ว่าที่กรมปี่พาทย์ฝ่ายพระราชวัง "

จากคำอธิบายของมนตรี ตราโมท แสดงให้เห็นว่าท่านเพิ่งได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จาก "หลวง" ก่อนหน้าที่จะได้รับพระราชทานเป็น "พระ" นั้นมีระยะเวลาห่างกันเพียง 1 เดือน แสดงให้เห็นความพิเศษในบทประพันธ์ของเพลงเชิดจีน และยังได้อธิบายถึงลักษณะการประพันธ์และสำนวนเพลงว่า "... นับว่าเพลงนี้แปลกกว่าเพลงทั้งหลายมีความไพเราะ กระตุ้นเตือนใจให้ชวนฟังสนุกสนานและรื่นเริง... สำนวนทำนองเพลงที่มีทั้งเชิงล่อเชิงชนทีหนีทีไล่ตลอดเวลา ท่านได้แต่งด้วยอารมณ์สนุกสนานไม่ยึดถือกำเนิดจากเพลงใดๆ " นอกจากนี้ยังปรากฏอยู่บนปกแผ่นเสียงจัดทำขึ้นโดยกรมศิลปากร ในชุดที่ 4 เมื่อ ค.ศ. 1962 ปรากฏคำอธิบายที่กล่าวถึงเพลงเชิดจีนในด้านทำนองเพลงว่า เพลงนี้มีทำนองไพเราะสนุกสนานร่าเริง นับเป็นเพลงเอกในบรรดาเพลงประเภทที่มีเม็ดพรายอย่างที่เรียกว่า "ลูกล้อลูกขัด" ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเพลงเชิดจีนจัดอยู่ในประเภทเพลงใหญ่ ลักษณะของเพลงใหญ่มีกล่าวไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย (2540 : 120-121) ว่า

> "เป็นเพลงที่มีความยาวเป็นพิเศษใช้เวลาในการบรรเลงแต่ละเพลงเป็นเวลานานมีลีลาที่เร้าใจเนื่องจากลักษณะการบรรเลงใช้ลูกล้อลูกขัดและเม็ดพรายต่าง ๆ มาก หากมีเนื้อร้องทางร้องก็จะสั้นกว่าทางรับของเครื่องดนตรีหลายเท่าเพลงใหญ่ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดี เช่น เพลงเชิดจีน เพลงทยอยนอก เพลงทยอยใน เพลงเขมรราชบุรี เพลงแขกลพบุรี"

สงัด ภูเขาทอง (2532 : 191)ได้กล่าวถึงเพลงใหญ่ไว้ว่า เพลงใหญ่เป็นแหล่งรวมศิลปะของการประพันธ์ไว้อย่างแทบครบทุกรูปแบบและเป็นที่รวมเทคนิคการบรรเลงไว้ครบครันเป็นแหล่งรวมสติปัญญาและชั้นเชิงทั้งผู้ประพันธ์เพลงและผู้บรรเลงไว้ในเพลงอย่างครบถ้วน เพลงเชิดจีนเมื่อได้รับความนิยมอย่างสูงสุดแล้วได้มีผู้คิดประดิษฐ์ทำเชิดจีนตัวที่ 5 ขึ้นอีกตัวหนึ่ง โดยกำหนดสำนวนเพลงให้เป็นสำเนียงฝรั่งเรียกต่อเป็นตัวที่ 5 (จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์) สำหรับเรื่องอัตราจังหวะได้มีการกล่าวไว้ในรายงานประชุมครั้งที่ 7 (2481 : 2) โดยฟุ้ม ปาปุยวาทย์เป็นผู้ถามและพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นผู้ตอบ ตามรายละเอียดดังนี้

> "เพลงเชิดจีน 2 ชั้น ซึ่งมี 3 ชั้นบรรเลงปะปนอยู่ด้วยกันนั้น เพราะเหตุเท่าที่ทำการบรรเลงกันในยุคนี้ เขาได้นำเอาเชิดใน 2 ชั้นตัวที่ 6 มาบรรเลงเป็นตัวที่ 1 แล้วจึงบรรเลงเชิดจีนติดต่อไปเป็นตัวที่ 2,3,4 และมีตัวฝรั่ง บรรเลงต่อเป็นตัวที่ 5 อยู่อีกด้วย แต่คงเรียกรวม ๆ ไปว่า เชิดจีน 2 ชั้นเท่านั้น"

เพลงเชิดจีนเป็นเพลงที่ไม่มีหน้าทับกำกับดังเช่นเพลงอื่น ๆ ในเรื่องนี้พิชิต ชัยเสรี กล่าวไว้ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทย 200 ปี แห่งรัตนโกสินทร์ (2532 : 153) ว่า

> "...โดยเฉพาะเพลงเชิดจีน นับว่าเป็นเลิศในกระบวนเพลงโยนทั้งหลาย เพราะนอกจากจะมีลีลาพิสดารไม่ซ้ำแบบเพลงโยนอื่น ๆ ที่เคยมีมาก่อนแล้ว ยังเป็นเพลงโยนเพลงเดียวที่ไม่ต้องใช้หน้าทับเข้าประกอบการขับร้องและบรรเลง ทั้งยังอาจใช้ประกอบการแสดงโขน - ละครได้อย่างพอเหมาะยากที่จะพบได้ในเพลงโยนเพลงอื่น"

ด้วยเหตุที่ไม่ได้ใช้หน้าทับกำกับจึงใช้แต่เพียง "ฉิ่ง" ตีกำกับจังหวะเพลงเท่านั้นโดยตีจังหวะ "ฉับ" ในระหว่างดำเนินเนื้อหาของเพลง และตีจังหวะ "ฉิ่ง" ในส่วนช่วงลงจบเชิดในชั้นเดียว (ผู้วิจัย : จากการมีส่วนร่วมในการบรรเลง)

เชิดจีนเป็นเพลงที่จัดอยู่ในประเภทเสภาแล้วยังนำมาใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน - ละคร และระบำ ด้วยลีลาของทำนองและจังหวะที่กระฉับกระเฉง เหมาะสมต่อการนำไปใช้ในลีลานาฏศิลป์ ดังปรากฏเป็นหลักฐานในรายงานการประชุมตรวจสอบเพลงไทยบันทึกเป็นโน้ตสากล ถึงเพลงเชิดจีนในลักษณะเป็นเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งมีการซักถามถึงรายละเอียดของการบรรจุเพลงโดยมี หลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นผู้ตั้งประเด็นถาม พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นผู้ตอบ และพระเจนดุริยางค์ผู้มีส่วนร่วมด้วยในครั้งนั้น มีข้อความที่ปรากฏในรายงานประชุมครั้งที่ 7 (2481 : 1) ดังนี้

> "... หลวงประดิษฐ์ไพเราะ เสนอว่า เชิดจีน 5 ตัว ที่ใช้อยู่ในทางเสภานั้น มาบรรเลงในทางโขน-ละครด้วยได้หรือไม่ ถ้าได้ควรจดบันทึกและรวมไว้บทเพลงเชิดฉิ่ง 17 ตัวนี้ด้วย
>
> * ทำการแทน(พระเจนดุริยางค์) ถามว่า ในเมื่อนำรวมกันเข้าเช่นนี้ จะไม่ผิดไปจากแบบแผน
>
> พระยาเสนาะฯ เสนอว่า ไม่ผิดเพราะมีใช้อยู่บ้างบางโอกาส เช่น บรรเลงในการแสดงโขน ตอนหนุมานเข้าค้นวังในกรุงลงกา (ตอนผูกผม)
>
> ทำการแทน(พระเจนดุริยางค์)ว่าถ้าเช่นนั้น ควรจดบันทึกไว้ แล้วยกไปรวมอยู่ในหน้าพาทย์พิเศษทั้งเชิดฉิ่ง 17 ตัว กับเชิดจีน 5 ตัว"

---

* ทำการแทน ในการประชุมครั้งนี้ หมายถึง พระเจนดุริยางค์

ประธาน คือ หลวงวิจิตรวาทการ

ตามที่ได้กล่าวแล้วว่าการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลต้องใช้ความละเอียดรอบคอบทุกขั้นตอน ต้องมีการตรวจสอบโดยคณะกรรมการก่อน แล้วจึงลงมติเป็นที่ยอมรับของทุก ๆ ฝ่าย หลังจากนั้นจึงจะดำเนินการจดบันทึกบทเพลงและทำนองแปร เครื่องมือต่าง ๆ เก็บไว้เป็นหลักฐาน ดังจะเห็นได้จากรายงานการประชุมครั้งที่ 13 (2481 : 3) มีพระยาภูมีเสวินเป็นผู้เสนอดังนี้

> "...สำหรับเพลงเชิดจีนในทางกลาง ซึ่งนำมาบรรเลงทดลองวันนี้ ในเมื่อที่ประชุมมีมติให้ถือเป็นต้นร่างแล้ว ก็ใคร่จะได้จดบันทึกทางรับร้อง เสนอให้พิจารณาพร้อมกันไปในคราวสรุปทุกแนวนั้นด้วย เพราะว่าเพลงนี้ก็เป็นเพลงที่อยู่ทั้งในประเภทเสภาและประเภทหน้าพาทย์พิเศษ "

จากที่กล่าวมาทั้งหมดในส่วนของประวัติเพลงเชิดจีน พอที่จะลำดับความถึงที่มาของเพลงเชิดจีนได้ว่า

1. เพลงเชิดจีนมีแหล่งกำเนิด ณ พระราชวังบวร (วังหน้า)

2. ผู้ประพันธ์เพลงเชิดจีน คือ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือ ครูมีแขก

3. ผู้ประพันธ์นำขึ้นบรรเลงทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชวังบวร(วังหน้า) ในรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อ พ.ศ. 2396

4. ได้รับพระราชทานเลื่อนบรรดาศักดิ์จาก "หลวง" เป็น "พระ" ภายในเดือนเดียว หลังจากบรรเลงถวาย

5. เพลงเชิดจีนมีจำนวน 4 ตัว (ท่อน) เฉพาะบทประพันธ์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ

6. เพลงเชิดจีนตัวที่ 1 นำเชิดในตัวที่ 6 มาขยายขึ้นเป็น 3 ชั้น ส่วนตัวที่ 2,3 และ 4 แต่งขึ้นโดยอัตโนมัติและลงจบด้วยเชิดในชั้นเดียวทุกตัว

7. เพลงเชิดจีนเป็นเพลงเสภาประเภทเพลงลูกโยน

8. เพลงเชิดจีนไม่ใช้หน้าทับเข้าประกอบการบรรเลงใช้เพียง "ฉิ่ง" บรรเลงในจังหวะ "ฉับ" ในระหว่างดำเนินเนื้อหาของเพลง ส่วนในช่วงลงจบด้วยเชิดในชั้นเดียวใช้จังหวะ "ฉิ่ง"

9. เพลงเชิดจีนเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีใช้อยู่ในการแสดงโขน ละคร และระบำ

การศึกษาเพื่อการวิเคราะห์ เพลงเชิดจีน ผู้วิจัยนำโน้ตต้นฉบับเดิมที่ได้มีการบันทึกไว้ พ.ศ. 2481 มาทำการวิเคราะห์ เฉพาะส่วนที่เป็นแนวบันทึกทางฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นตัวแปรหลัก และแนวบันทึกโน้ตทางระนาดทุ้มมาเป็นตัวแปรตาม จะวิเคราะห์โครงสร้างของเพลง ซึ่งแบ่งออกเป็น 4 ตัว ในส่วนของเนื้อทำนองหลักและทำนองแปร โดยมุ่งประเด็นสำคัญที่เกี่ยวกับทาง

ระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน ซึ่งประกอบด้วยหัวข้อที่เป็นประเด็นสำคัญต่าง ๆ เช่น ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกของทำนองหลักและทำนองแปร รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มดงความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะบรรเลงรวมวงที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะเครื่องมือ ซึ่งจะปรากฏและมีบทบาทอย่างมากในเพลงเชิดจีน ความสำคัญของโน้ตเพลงไทยที่ผู้วิจัยเลือกใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาสามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ดังต่อไปนี้

1. ความเป็นมาตรฐานของบทเพลงและแนวบรรเลงที่จดบันทึกเป็นทางเฉพาะเครื่องมือสามารถนำมาวิเคราะห์หาข้อสรุป เพื่อใช้เป็นเกณฑ์การศึกษาถึงการใช้สำนวนในเชิงบรรเลงระนาดทุ้ม ได้ในระดับหนึ่ง

2. สถาบันผู้รับผิดชอบโครงการและคณะบุคคลผู้ดำเนินการล้วนเป็นกลุ่มคณาจารย์ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นเลิศในศาสตร์แห่งดนตรีในยุคสมัยนั้นอันเป็นที่เชื่อถือได้เหมาะสมที่จะนำผลงานมาเป็นแบบอย่างเพื่อการศึกษา

3. ขั้นตอนการศึกษาบทเพลงคณะกรรมการได้มีการตรวจสอบประชุม ในทุก ๆ ด้าน ตั้งแต่ ประวัติผู้ประพันธ์เพลง ชื่อเพลง ที่มาของเพลง อัตราจังหวะ หน้าทับ ประเภทเพลง และโอกาสทางการบรรเลงก่อนการจดบันทึกเป็นข้อมูล ได้ผ่านการได้ใช้ดุลยพินิจอย่างรอบคอบทุกขั้นตอน

4. การบอกจดเพื่อบันทึกเป็นแนวทางปี่พาทย์ที่ถือเป็นวงดนตรีที่มีความเป็นมาตรฐานที่หลากหลายในเชิงการบรรเลงนับเป็นผลงานที่ต้องใช้ความคิดและเทคนิคในการเรียบเรียงของศิลปินชั้นสูงในการบอกจดบันทึก

5. บทเพลงที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ คือ เพลงเชิดจีน ระนาดทุ้มนับว่ามีบทบาทในเชิงบรรเลงที่โดดเด่นเครื่องมือหนึ่งตามลักษณะการบรรเลงรวมวงในเพลงเชิดจีน

6. โน้ตต้นฉบับบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ของกรมศิลปากรนับแต่อดีตหลังจากรวบรวมจดบันทึกแล้ว ในปัจจุบันยังไม่มีผู้นำออกมาวิจัยเผยแพร่มากนัก

7. การศึกษาแนวทางการบรรเลงในอดีตจากหลักฐานที่ปรากฏและเชื่อถือได้นับเป็นการรักษารูปแบบตามค่านิยมโบราณที่ควรอนุรักษ์ไว้และเป็นการศึกษาถึงสีสันของสำนวนระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนของโบราณ แนววิธีบรรเลงตามค่านิยมปัจจุบันที่วัฒนธรรมดนตรียอมรับและปฏิบัติใช้กันอย่างแพร่หลายย่อมกระทำได้ไม่ถือเป็นผิด ผลของการศึกษาเรื่องนี้สามารถนำไปปรับใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อวิชาการได้ทั้ง 2 ลักษณะตามแต่โอกาสและจุดประสงค์ทางการบรรเลง

8. นำมาวิเคราะห์เพื่อหากฎเกณฑ์และหลักการใช้สำนวนที่เป็นค่านิยมสำหรับทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนซึ่งบอกจดบันทึกโดยภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางดนตรีไทย

จากที่กล่าวมาทั้งหมดย่อมแสดงให้เห็นว่าแนวบันทึกโน้ตทางระนาดทุ้มที่ใช้เป็นข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้เป็นผลงานการบอกจดของผู้ที่มีความรู้ความสามารถเฉพาะเครื่องมือโดยเฉพาะ เมื่อมีการจดบันทึกเป็นโน้ตสากลได้มีการตรวจสอบเพื่อหาความเป็นมาตรฐานที่สมบูรณ์และถูกต้อง ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะนำทางระนาดทุ้มที่ผ่านการเห็นชอบจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิมาทำการวิจัยเพื่อหาแนวทฤษฎีในการบรรเลงระนาดทุ้ม ต่อไป

เพลงเชิดจีนเป็นบทประพันธ์เพลงที่ได้รับความนิยมสูงสุดเพลงหนึ่งในกระบวนการบรรเลงดนตรีไทยด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งที่เรียกว่า "การบรรเลงปี่พาทย์เสภา" เป็นเพลงซึ่งวงบรรเลงส่วนใหญ่มักนิยมใช้บรรเลงเพื่ออวดฝีมือและภูมิปัญญาในการสร้างสำนวนทางของเครื่องดนตรีด้วยความไพเราะหลากหลายในลีลาของเพลงซึ่งมีโครงสร้างและรูปแบบเป็นเอกลักษณ์แตกต่างไปจากเพลงอื่น ๆ นับได้ว่าเป็นเพชรชิ้นเอกทางด้านบทประพันธ์เพลงที่ได้รับความนิยมตลอดเสมอมานับแต่ได้ประพันธ์สำเร็จแล้วนำออกเผยแพร่เป็นระยะเวลาต่อเนื่องจากพ.ศ.2396ถึง พ.ศ.2541 รวมเวลา 145 ปี เนื้อหาของทำนองหลักเพลงเชิดจีนเอื้ออำนวยให้เครื่องดนตรีในวงบรรเลงสามารถสร้างเอกลักษณ์แสดงกลไกทางการบรรเลงที่เป็นศิลปะเฉพาะเครื่องมือ โดยเฉพาะการบรรเลงในรูปแบบของศิลปะการบรรเลง เพลงเชิดจีนในอดีตถือเป็นเกณฑ์มาตรฐานที่จะใช้ตรวจสอบภูมิปัญญาของผู้บรรเลงได้วิธีหนึ่งถึงความเป็นผู้ที่ควรค่าต่อการยกย่องว่าเป็นเอก

ด้วยปัจจัยแห่งปัญหาดังกล่าวข้างต้น จึงเป็นที่มาของประเด็นปัญหาที่พิจารณาเห็นว่ามีความสำคัญและจำเป็นที่ควรได้รับการคลี่คลายปัญหาด้วยกระบวนการวิจัย ซึ่งเป็นแนวทางนำมาสู่หัวข้อวิทยานิพนธ์ว่า "การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน" ด้วยความหวังว่าผลการวิจัยจะได้เป็นส่วนสนุบสนุนวิชาการของดุริยางค์ไทยในระดับการวิเคราะห์ด้วยหลักการเชิงกระบวนการวิจัยไว้เป็นหลักฐานทางวิชาการอันจะยังมาซึ่งความสมบูรณ์ให้ปรากฏแก่สายตาชาวโลกผู้อยู่ในทิศทางทางการศึกษาที่เป็นสากล ทั้งยังจะช่วยสนับสนุนให้เกิดการสืบสานทั้งในกระบวนการศึกษาค้นคว้าและเป็นแรงจูงใจกระตุ้นให้เกิดการวิจัยเรื่องที่เกี่ยวข้องและต่อเนื่องอย่างกว้างขวางต่อไปอีกด้วย

<u>ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า</u>

1. เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนอัตรา 2 ชั้น จำนวน 4 ตัว
2. เพื่อวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน
3. เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อเป็นการสร้างองค์ความรู้และมีความเข้าใจถึงรูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มยิ่งขึ้น

2. เพลงเชิดจีน เป็นเพลงที่ระนาดทุ้ม มีบทบาทโดดเด่นตามลักษณะการบรรเลงรวมวง ซึ่งนักดนตรีไทยยกย่องในจุดนี้ว่านักระนาดทุ้มที่สามารถบรรเลงเพลงเชิดจีนได้ถึงรสแห่งดนตรีแล้วย่อมควรค่าต่อการยกย่องว่าเป็นผู้ที่มีฝีมืออยู่ในเกณฑ์ขั้นสูงในการบรรเลงระนาดทุ้มดีแล้ว

3. แนวบันทึกโน้ตทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน จากโน้ตต้นฉบับที่สืบทอดมาแต่กรม - ศิลปากรซึ่งบันทึกไว้เมื่อ พ.ศ. 2481 นั้น เป็นข้อมูลที่แสดงภูมิปัญญาที่สำคัญยิ่งข้อมูลหนึ่ง สมควรทำการศึกษาและวิเคราะห์ให้เห็นภาพลักษณ์เชิงวิชาการอย่างเป็นรูปธรรม สืบทอดสู่กระบวนการศึกษาด้วยกระบวนการวิจัย และเอื้อต่อการสืบค้นวิชาการได้สะดวกกว่าปรากฏการณ์ ที่เคยมีมาในอดีตจนสามารถนำมาเป็นแบบอย่าง เพื่อการศึกษาทั้งนี้ด้วยผลงานบันทึกโน้ตในครั้งนี้ ได้จัดทำขึ้นอย่างระมัดระวังทุกขั้นตอน นับแต่การแต่งตั้งคณะบุคคลเข้าร่วมดำเนินการในส่วนต่าง ๆ ครั้งนี้สรุปความเห็นชอบในทุก ๆ เรื่องก่อนจดบันทึกตามมติของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย และดนตรีสากลในสมัยโบราณอดีตทั้งสิ้น

4.การวิเคราะห์ทางบรรเลงระนาดทุ้มเพลงเชิดจีนจากโน้ตต้นฉบับทำให้สามารถทราบถึงค่านิยมของนักระนาดทุ้มที่สร้างสำนวนทางบรรเลงกับเพลงเชิดจีนที่บันทึกไว้เมื่อ พ.ศ.2481 สามารถนำมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ในด้านการอนุรักษ์และสืบทอดในยุคปัจจุบันได้

5. เพื่อใช้อ้างอิงสนับสนุนแนวทางบรรเลงระนาดทุ้มที่แสดงเป็นแบบแผนว่าด้วยเรื่องระนาดทุ้มกับกรณีเพลงเชิดจีน

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ มีขอบเขตของการศึกษา ดังนี้

1. วิเคราะห์เฉพาะเพลงเชิดจีนในอัตรา 2 ชั้นซึ่งเป็นผลงานประพันธ์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางคกูร) หรือ ครูมีแขก

2. วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีนตามหลักฐานโดยยึดถือเฉพาะการบันทึกโน้ตเพลงไทยที่สืบมาแต่ปี พ.ศ. 2481 เป็นสำคัญ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. การวิจัยส่งผลให้มีการบันทึกทางวิชาการเชิงหลักการบรรเลงระนาดทุ้มไว้เป็นหลักฐานที่เป็นรูปธรรมเชิงกระบวนการวิจัย

2. เกิดความชัดเจนในการจำแนกประเภทการบรรเลงระนาดทุ้ม

3. แสดงกรอบและขอบเขตการบรรเลงระนาดทุ้มตามแนวหลักดุริยางค์ไทย

4. เสริมสร้างให้วงการศึกษาไทยมีความสมบูรณ์เชิงมาตรฐานทางวิชาการ ว่าด้วยหลักการบรรเลงระนาดทุ้มในระดับงานวิจัย

5. ผลการวิจัยจะช่วยให้นักวิชาชีพเชิงการบรรเลงระนาดทุ้ม ยุคปัจจุบันและอนาคตได้ใช้เป็นแนวเพื่อการศึกษาค้นคว้าไปสู่การก่อวิวัฒนาการในอนาคตสืบไป

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ มีข้อตกลงเบื้องต้น ดังนี้

1. เพลงเชิดจีนที่นำมาวิเคราะห์เป็นข้อมูลเฉพาะของกรมศิลปากร โดยมีแนวบันทึกของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์จำนวน 5 ชิ้น คือ ปี่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

2. โน้ตเพลงที่จะทำการวิเคราะห์จะคัดลอกตามต้นฉบับที่เป็นข้อมูลเฉพาะ ของกรมศิลปากร

3. การวิจัยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ

4. คำศัพท์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ใช้ตามมาตรฐานศัพท์สังคีต ในวิชาการดุริยางค์ไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

การวิเคราะห์ครั้งนี้มีศัพท์สังคีตทางดนตรีที่ใช้ศึกษาดังนี้

1. **กวาด หมายถึง** วิธีการของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ใช้ไม้ตีลากไปบนเครื่องดนตรีนั้น ๆ จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ หรือจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงก็ตาม

2. **คู่เสียง หมายถึง** เสียง 2 เสียง ในระหว่าง 2 เสียงนั้นจะห่างกันกี่เสียงก็เรียกว่า คู่ทั้งนั้น แต่ต้องนับทั้ง 2 เสียงเข้าด้วยกัน

3. **ความสัมพันธ์ด้านคู่เสียง หมายถึง** วิธีการที่เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ แปรทำนองจากทำนองหลัก แต่ใช้เสียงลูกตกไม่ตรงกัน โดยใช้เสียงอื่นเข้ามาแทนที่ เช่น ทำนองหลักใช้เสียงโด ทำนองแปรใช้เสียงมี ในลักษณะเช่นนี้เรียกว่าเป็นความสัมพันธ์ด้านคู่เสียง

4. **เดี่ยว หมายถึง** วิธีบรรเลงชนิดหนึ่งซึ่งใช้ เครื่องดนตรีบรรเลงชนิดเดียว(ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) การบรรเลงชนิดนี้มีความประสงค์อยู่ 3 ประการ คือ 1. เพื่ออวดทาง (วิธีดำเนินทำนองของเพลง 2. เพื่ออวดความแม่นยำ และ 3. เพื่ออวดฝีมือ

5. **ตัว หมายถึง** เป็นคำที่ใช้เรียกแทนคำว่า "ท่อน" ของเพลงบางประเภท เช่น เพลงเชิดต่าง ๆ เพลงเชิดจีน เป็นต้น

6. ทาง หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ทางระนาดทุ้ม

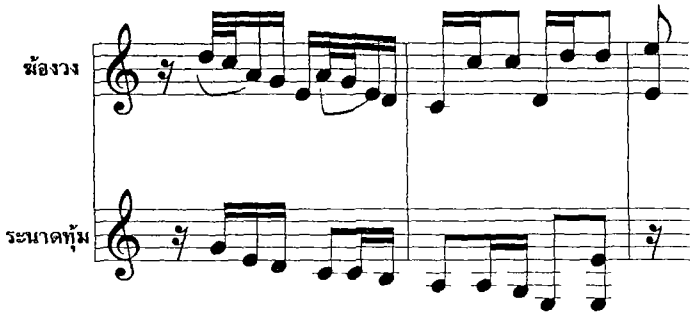
7. ทางบังคับทาง หมายถึง ทำนองเพลงที่ไม่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงตกแต่งหรือเปลี่ยนแปลง เป็นเพลงที่บังคับโดยความประสงค์ของผู้แต่ง เพลงประเภทนี้มักจะเป็นเพลงกรอมากกว่าเพลงเก็บ

8. ทำนองเชื่อม หมายถึง กลุ่มทำนองหนึ่งที่ทำหน้าที่บทบาทคล้ายกับเป็นสะพานในการเคลื่อนย้ายบันไดเสียงระหว่างเนื้อเพลงกับลูกโยนหรือลูกโยนกับลูกโยน

9. ทำนองหลัก หมายถึง แนวทำนองที่ฆ้องวงใหญ่บรรเลงโดยไม่พลิกแพลง คือเป็นทำนองหลักของเพลงนั้น

10. ทำนองแปร(ทำนองตกแต่ง) หมายถึง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี หรือทางร้องที่แตกต่างไปจากเนื้อฆ้องแต่ยังยึดลูกตกของวรรคเป็นสำคัญ ซึ่งมีการแต่งทำนองเตรียมไว้ล่วงหน้าหรือบรรเลงตามที่มีผู้ทำไว้และการแปรโดยฉับพลันขณะที่กำลังบรรเลงนั้น ถือว่าผู้บรรเลงเป็นผู้มีความสามารถ และปฏิภาณดี

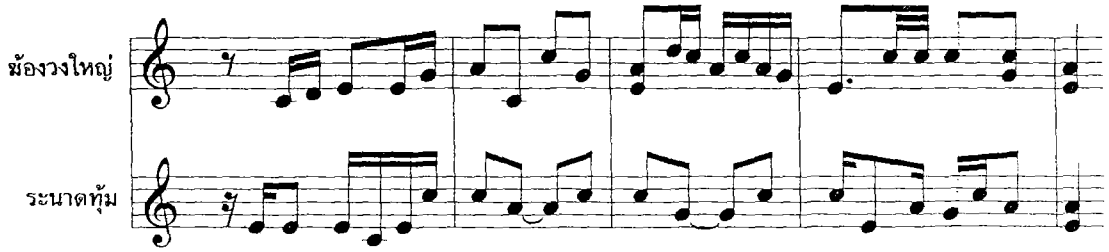
11.ทำนองเรียงเสียง หมายถึง วิธีการดำเนินทำนอง ภายในวรรคหรือประโยคที่มีลักษณะทำนองเรียงเสียงจากต่ำไปหาสูง หรือจากสูงไปหาต่ำ



12. บันไดเสียง หมายถึง กลุ่มเสียงของดนตรีไทยซึ่งมีโครงสร้างของเสียงสำคัญหรือเสียงหลัก 5 เสียง และมีเสียงรอง 2 เสียง

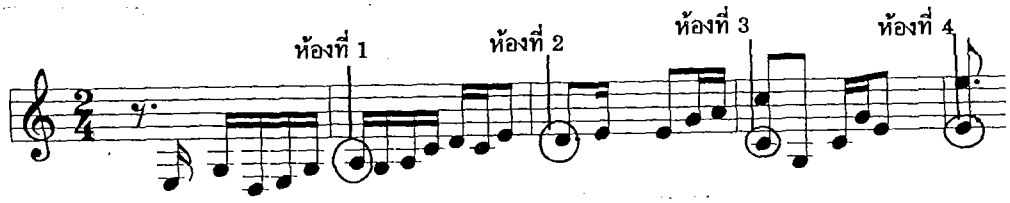
13. ประโยคเพลง หมายถึง การแบ่งส่วนของทำนองเพลงที่แยกมาจากส่วนใหญ่ที่มีความหมายสมบูรณ์ ในแต่ละประโยคอาจจะประกอบด้วยทำนองย่อย ๆ หลายกลุ่ม ใน 1 ประโยคมี 2 วรรค 1 วรรคมี 2 ห้องโน้ตสากล 1 ห้องโน้ตสากลมี 2 กลุ่มทำนองย่อย

14.ยักเยื้องทำนอง หมายถึง ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นทางเฉพาะมีลักษณะการดำเนินทำนองและจังหวะภายในวรรคหรือประโยคอย่างไม่ปกติ



15. รูปแบบทำนอง หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงใน ลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลง

16. ลูกตก หมายถึง เสียงสุดท้ายของแต่ละห้องซึ่งมีความเป็นเสียงสำคัญเรียงตามลำดับ ลูกตกห้องที่ 4 มีความสำคัญที่สุดรองลงมาคือลูกตกห้องที่ 2 และห้องที่ 1 และ 3 มีความสำคัญน้อยที่สุด



18.ลูกโยน หมายถึง ทำนองเพลงตอนหนึ่งมีเสียงหลักเพียงเสียงเดียวไม่จำกัดจังหวะแต่ยึดลูกตกของวรรคเพลงเป็นเสียงสำคัญ ในที่นี้เรียกแบ่งลูกโยนออกตามลักษณะการบรรเลง ได้แก่ลูกโยนทางพื้น ลูกโยนยืนเสียง และลูกโยนยืนกลุ่มเสียง

ลูกโยนทางพื้น

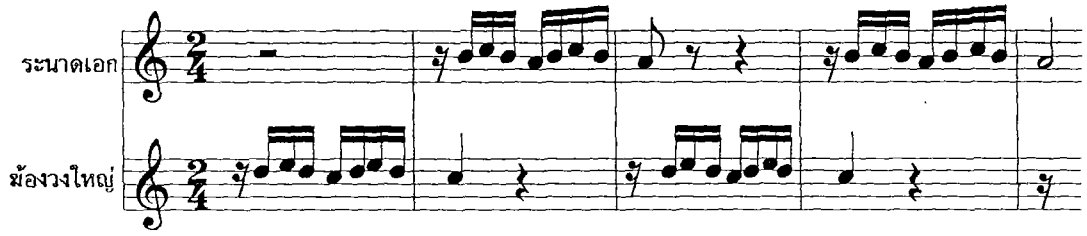
ลูกโยนยืนเสียง

ลูกโยนยืนกลุ่มเสียง

19. **ลูกล้อ หมายถึง** วิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งที่แบ่งเครื่องดนตรี(หรือร้อง)ออกเป็น 2 พวก พวกหนึ่ง เรียกว่า" พวกหน้า " อีกพวกหนึ่งเรียกว่า "พวกหลัง" ทั้ง 2 พวกนี้ผลัดกันบรรเลงคนละทีเมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้ว พวกหลังจึงจะบรรเลงบ้างในที่นี้แบ่งลูกล้อเป็นชนิดต่าง ๆ ได้แก่ ล้อตาม ,ล้อต่อ และลูกเหลื่อม โดยมีวิธีการบรรเลงแตกต่างกัน ดังนี้

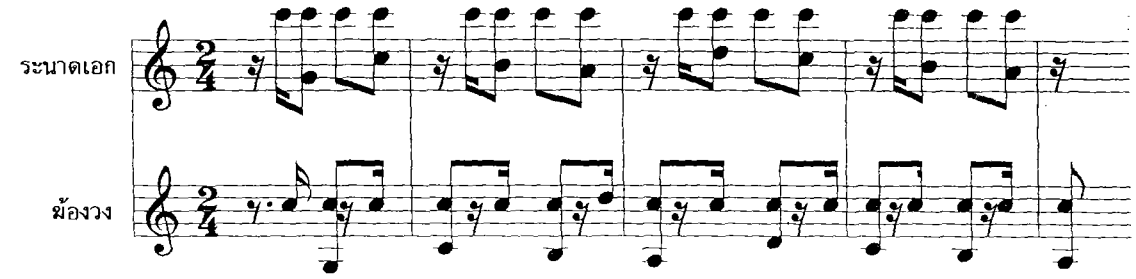
ลูกล้อ-ตาม วิธีบรรเลงคือพวกหน้าบรรเลงไปเป็นทำนองอย่างใดพวกหลังก็จะบรรเลงซ้ำอย่างเดียวกับพวกหน้า

ลูกล้อ- ต่อ วิธีบรรเลงคือ พวกหน้าบรรเลงไปเป็นทำนองอย่างหนึ่ง พวกหลังก็จะบรรเลงอีกทำนองหนึ่งให้ผิดแผกแตกต่างไปอีกอย่างหนึ่ง

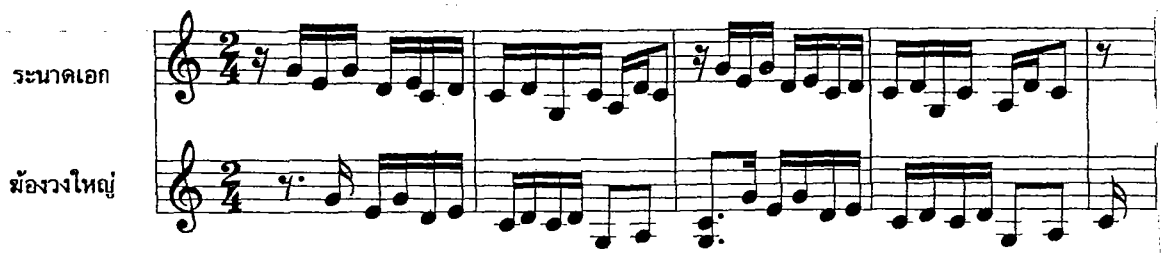


ลูกเหลื่อมวิธีบรรเลงคือการบรรเลงดนตรีที่แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 พวก เป็นพวกหน้ากับพวกหลังทำนองที่บรรเลงเหมือน กันเช่นเดียวกับลูกล้อแต่พวกหน้าบรรเลงก่อนพวกหลังเล็กน้อยพวกหน้าจะต้องมาก่อนและเสียงสุดประโยคของพวกหน้าตกลงก่อนจังหวะและพวกหลังจะบรรเลงตามหลัง และเสียงสุดประโยคของพวกหลังจะตกลงพร้อมจังหวะในที่นี้แบ่งลูกเหลื่อมออกเป็น 2 ชนิดคือลูกเหลื่อมแบบประสานทำนองและแบบกลุ่มทำนอง

<u>ลูกเหลื่อมแบบประสานทำนอง</u>



ลูกเหลื่อมแบบกลุ่มทำนอง



20. **ล่วงหน้า หมายถึง**วิธีการบรรเลงที่เครื่องมือดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่งที่พลิกแพลงเพลงหรือตัดทำนองเพลงให้ไปถึงเสียงตกของจังหวะก่อนเครื่องดนตรีอื่น ๆ วิธีการเช่นนี้มักเป็นวิธีประจำของระนาดทุ้มไม้ - ทุ้มเหล็ก และซออู้ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็มีอยู่บ้างเหมือนกัน

21. **วรรคเพลง หมายถึง** การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นช่วง ๆ โดยที่ทำนองเพลงในแต่ละช่วงมีความหมายสมบูรณ์

22. **สำนวน หมายถึง** การประดิษฐ์ทำนองของเพลงให้พลิกแพลงออกไปจากทำนองปกติ

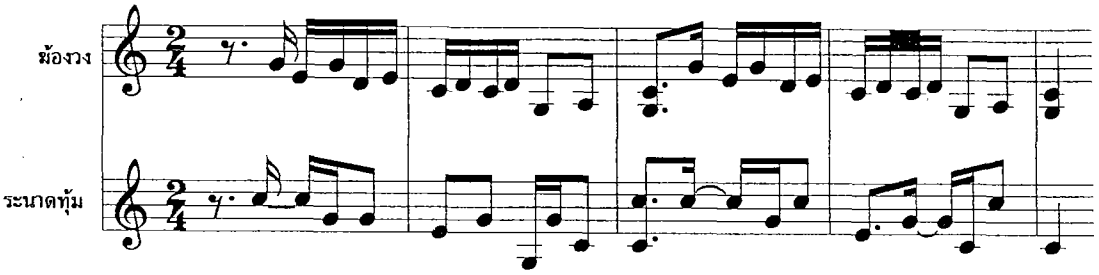
23.**สำนวนตรงจังหวะ หมายถึง** ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นทางเฉพาะเรียงร้อยเป็นสำนวนโดยประสงค์ให้เสียงสำคัญ(ลูกตก)จบลงตรงจังหวะในที่นี้หมายถึงลูกตกเสียงสุดท้ายของห้องที่ 4เท่านั้น ไม่คำนึงถึงเสียงลูกตกในห้องอื่น ๆ

24.**สำนวนไม่ตรงจังหวะหมายถึง** ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นทางเฉพาะเรียงร้อยเป็นสำนวนโดยประสงค์ให้เสียงสำคัญ(ลูกตก)ลงจังหวะอย่างไม่ปกติในที่นี้หมายถึงลูกตกเสียงสุดท้ายของห้องที่ 4 เท่านั้น ไม่คำนึงถึงเสียงลูกตกในห้องอื่น ๆ

25. **สบัด หมายถึง** การแทรกพยางค์ (หรือเสียง) เข้าไปในทางเก็บอีกรวมเป็น 3 พยางค์

26. **เสียงถ่าง หมายถึง**ทำนองระนาดทุ้มชนิดหนึ่งที่ใช้ลักษณะเสียงเกินคู่ 8 หรือใช้ช่วงเสียงเกินคู่ 8 เข้าประสมกันเป็นทำนองระนาดทุ้ม

27. **เสียงกระโดด หมายถึง** ทำนองระนาดทุ้มชนิดหนึ่งที่มีลักษณะการใช้ช่วงเสียงห่างกันตั้งแต่คู่ 2 ขึ้นไปเป็นส่วนประกอบของทำนอง



28. **ช่วงเสียงที่ใช้วิเคราะห์**

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลที่สำคัญจากแหล่งความรู้ต่าง ๆ มาประกอบในการวิจัย ได้แก่ เอกสารทางวิชาการ เอกสารงานวิจัย ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ดังจะกล่าวโดยสังเขป ดังนี้

เอกสารทางวิชาการ

ธนิต อยู่โพธิ์ (2535 : 26) ได้กล่าวในหนังสือประวัติเครื่องดนตรีไทย ถึงที่มาของ ชื่อเครื่องดนตรีว่า มีการเรียกชื่อตามเสียงของเครื่องดนตรีที่ได้ยินบ้าง เรียกชื่อตามรูปลักษณะของเครื่องดนตรี หรือตามตำนานที่เคยมีการเรียกชื่อเครื่องดนตรีนั้น ฯลฯ ซึ่งสรุปเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

1. เรียกชื่อตามเสียง เช่น โกร่ง กรับ ฉาบ ฉิ่ง ปี่ ขลุ่ย ระนาดทุ้ม เป็นต้น
2. เรียกชื่อตามรูปร่างลักษณะ เช่น ซอสามสาย จะเข้ กลองยาว สองหน้า เป็นต้น
3. เรียกชื่อตามประกอบการละเล่น เช่น ฆ้องระเบง กลองชาตรี เป็นต้น
4. เรียกชื่อตามตำนาน เช่น กลองแขก ปี่ชวา กลองมลายู กลองอเมริกัน เป็นต้น
5. เรียกชื่อตามภาษาเดิม เช่น พิณ สังข์ ปี่ไฉน บัณเฑาะว์ เป็นต้น

สำหรับระนาดทุ้มนั้น **ประสิทธิ์ ถาวร** (2530 : 15- 23) ได้กล่าวว่า เกิดขึ้นในแผ่นดินสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการคิดประดิษฐ์เครื่องดำเนินทำนองขึ้นมาอีกชนิดหนึ่ง มีรูปร่างคล้ายระนาด จึงเรียกระนาดที่มีอยู่ก่อนว่า "ระนาดเอก" เรียกระนาดที่คิดประดิษฐ์ขึ้นว่า "ระนาดทุ้ม" สำหรับระนาดทุ้มที่สร้างขึ้นใหม่นั้นแม้จะมีรูปร่างลักษณะคล้ายกับระนาดเอกแต่เสียงและวิธีการบรรเลงแตกต่างจากระนาดเอกโดยสิ้นเชิง ทั้งนี้เมื่อปรมาจารย์ท่านได้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นแต่ละชิ้น ท่านก็จะประดิษฐ์วิธีการบรรเลงและท่วงทีลีลาไว้กำกับประจำเครื่องดนตรีนั้น ๆ ด้วย เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจึงมีเสียง และกลอนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ระนาดเอกนั้นมีเสียงโปร่งใส เช่น เสียงกลม เสียงร่อน ส่วนระนาดทุ้มมีเสียงหนึบ ๆ ระนาดทุ้มใช้ตีด้วยข้อแบบขยอก แต่ไม่ถึงโขยก ลักษณะการตีต้องกดเสียงไว้ จะตีเปิดหัวมีเสียงโปร่งร่อนอย่างระนาดเอกไม่ได้ถือว่าผิดหลักวิชา ทั้งได้กำหนดหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดไว้อย่างชัดแจ้ง ถ้าเปรียบระนาดเอกเป็น "พระเอก" ระนาดทุ้มก็ถูกกำหนดให้เป็น "ตัวตลก" ผู้ช่วยพระเอก เป็นผู้ทำความครึกครื้นให้กับวง การตีทุ้มต้องตีให้หนึด มีหลักว่า "ขวาเปิดซ้ายปิด" (ระนาดเอกมักตีเป็นคู่แปด ส่วนระนาดทุ้มนั้นสองมือลงไม่พร้อมกัน)

ในเรื่องวิธีการบรรเลงนั้น**อุทิศ นาคสวัสดิ์** (2522 : 24) กล่าวว่า เพลงไทยมีความไพเราะและประณีตงดงามในศิลปของการบรรเลงไปตามลีลาของทำนองเพลงในแต่ละเครื่องดนตรีของตน นักดนตรีแต่ละคนจะทำหน้าที่แตกต่างกัน เช่น คนตีระนาดเอก จะแปรลูกฆ้องเป็นทางระนาดเอก ระนาดทุ้มก็จะแปรทำนองเป็น "ทาง" ทุ้ม โดยผู้บรรเลงจะต้องยึดจังหวะจากหน้าทับและโครงสร้างของเพลงเดียวกันนั้นเป็นเกณฑ์ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำในทำนองหลักอีกด้วย

ในทำนองเดียวกัน**ปัญญา รุ่งเรือง**(2533 : 28) ได้กล่าวไว้ในหนังสืออ่านและฟังดนตรีไทยชุดดนตรีไทยประกอบเสียง (Thai Music in Sound) เรื่องทำนองหลักและการแปรทางว่า ทำนองหลัก คือ ท่วงทำนองที่เป็นหัวใจของบทเพลง เรียกทำนองหลักนี้ว่า "ลูกฆ้อง" ทำนองแปร คือ การนำเอาทำนองหลักมาบรรเลงด้วยลีลาใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด แต่คงไว้ซึ่งทำนองเดิมที่เป็นทำนองหลักนั้น เรียกลีลาใหม่ที่แปรทำนองหลักเป็นลักษณะพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นว่า "ทาง" เช่น ทางระนาดเอก ทางซอด้วง ทางระนาดทุ้ม เป็นต้น

ซึ่งในเรื่องนี้ **ดุษฎี มีป้อม**(2529 : 87) ได้กล่าวสนับสนุนว่า ดนตรีไทยเป็นดนตรีที่ให้ความอิสระแก่ผู้บรรเลงอย่างกว้างขวาง เช่น เปิดโอกาสให้แสดงความสามารถในการประดิษฐ์ทำนองเพลงแบบต่าง ๆ การผูกกลอนในการดำเนินทำนองเพลงให้มีลีลาต่าง ๆ นักดนตรีไทยมักไม่นิยมวิธีการบรรเลงซ้ำ ๆ กันอย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว นิสัยของนักดนตรีไทยอย่างหนึ่งคือ การประกวดประชันขันแข่งในการแสดงความสามารถ ความคิดริเริ่ม และการนำสิ่งแปลกใหม่อวดกันจึงคิดค้นหาวิธีบรรเลงใหม่ โดยนำมาประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ เป็นทางเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละอย่างโดยยึดเนื้อเพลงของเดิมเป็นหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(2530 : 97-106) ได้ทำเอกสารรายงานการรวบรวมข้อมูลหลักฐานประวัติดนตรีไทย การบรรเลง และโน้ตเพลง ได้กล่าวถึงวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มและรูปแบบการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยกล่าวถึงวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในการรวมวงว่า บางช่วงต้องการความชัดเจนของทำนองหลัก ระนาดทุ้มก็จะต้องบรรเลงอย่างเนื้อทำนองหลักเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ บางช่วงทำนองเอื้อต่อการประดิษฐ์ทำนองในลักษณะของทางระนาดทุ้มก็จะใช้วิธีดำเนินกลอนอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะเข้าตกแต่งตามความเหมาะสม สำหรับรูปแบบการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้แข็ง(ปี่พาทย์เสภา) เป็นการบรรเลงในกลุ่มเสียงที่แสดงลักษณะความเป็น

ผู้นำ เข้มแข็งเด็ดเดี่ยว ประดุจกองทัพออกศึกสงครามฉะนั้นการบรรเลงของนักดนตรีแต่ละคนต้องแสดงออกถึงความกล้าหาญ มีความพร้อมฮึกเหิม

ซึ่งในเรื่องนี้**สงัด ภูเขาทอง** (2535 : 131)ได้กล่าวสนับสนุนว่า วงดนตรีไทยที่เป็นหลักในปัจจุบันได้แก่ วงปี่พาทย์ เพราะมีเทคนิคการบรรเลงค่อนข้างสูง ทั้งผู้บรรเลงต้องมีความสามารถพิเศษ มีอิสระทางการบรรเลง สามารถบรรเลงได้อย่างไพเราะสนุกสนาน เพลงไทยเป็นเพลงที่มีรูปแบบเฉพาะ โครงสร้าง จังหวะ ทำนอง มีทำนองของการบรรเลง เช่น ทำนองหลัก ทำนองแปร เพราะเพลงไทยนิยมสร้างทำนองการบรรเลงให้เป็นทางเปลี่ยนมากมายหลายหน้า เพราะบทเพลงมีอิทธิพลที่จะกระตุ้นอารมณ์ของผู้ฟังให้แปรผันไปได้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2537 : 129) ได้ทำการวิเคราะห์เรื่อง แนวดำเนินทำนองเพลงโหมโรงไอยเรศทางซออู้ ได้กล่าวถึงเพลงไทยว่า มีวิธีการบรรเลง รูปแบบ และโครงสร้าง แนวดำเนินทำนองที่บ่งบอกถึงความงดงามไพเราะ เครื่องดนตรีแต่ละประเภทมีลักษณะเฉพาะของการบรรเลงและระเบียบวิธีการบรรเลงไปตามโครงสร้างของเสียง

ซึ่งในเรื่อง**นิสุกรี เจริญสุข** (2529 : 142) ได้เขียนบทความลงหนังสือถนนดนตรี กล่าวถึงศักยภาพของเครื่องดนตรีไทยและและนักดนตรีว่า ว่า ดนตรีไทยทุกชิ้นมีบทบาทสำคัญมาก มีทางเป็นของตัวเอง มีบทบาทที่สามารถแสดงศักยภาพของนักดนตรีได้มากที่สุด

ลุดม อรุณรัตน์ (2527 : 1-24) ได้จัดทำหนังสือทฤษฎีเพลงเถา โดยกล่าวถึงเรื่องโครงสร้างของเพลงเถา ได้แก่การขยายจากสองชั้นเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวเรื่องจังหวะและประเภทของหน้าทับต่าง ๆ กล่าวถึงรายละเอียดของความสัมพันธ์ที่เป็นส่วนประกอบของเพลงไทย กล่าวว่าเป็นเพลงที่มีรูปแบบ โครงสร้าง และแบบแผนอันเป็นเอกลักษณ์ทางด้านดนตรีไทย ทั้งในรูปแบบของการบรรเลง

ซึ่งในทำนองเดียวกัน**มานพ วิสุทธิแพทย์** (2535 : 18-21)ได้เขียนเอกสารประกอบคำสอน เรื่องความรู้พื้นฐานที่ใช้ในการประพันธ์เพลงไทย กล่าวถึงความรู้พื้นฐานที่จะนำไปสู่การประพันธ์เพลง ต้องศึกษาเรื่องบันไดเสียง บันไดเสียงของดนตรีไทยมีเสียงสำคัญ หรือเสียงหลัก 5 เสียง และมีเสียงรอง 2 เสียง ตามแผนผังข้างล่าง

เสียงขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงขั้นที่ 4 และ 7 เป็นเสียงรองเสียงแต่ละเสียงจากขั้นที่ 1 ถึงขั้นที่ 7 มีความห่างของระดับเสียงเท่ากัน

สงัด ภูเขาทอง (2532 : 258-259) ได้กล่าวในหนังสือดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย เรื่องหลักการวิเคราะห์บทเพลงไทยว่า การวิเคราะห์บทเพลง หมายถึงการนำเอาบทเพลง ซึ่งอาจจะเป็นบทร้อง หรือบทบรรเลงมาจำแนกส่วนต่าง ๆ หรือรายละเอียดที่อยู่ในเพลงออกมาแสดงให้เห็น รายละเอียดต่าง ๆ สิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยประกอบด้วย 1. ทำนองหลัก 2. ส่วนปรุง 3. ทำนองพิเศษ 4. สำนวนของเพลง 5. ประเภทของเพลง 6. การประสานเสียงตามแบบไทย 7. คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ 8. สำเนียงของทำนองเพลง 9. บันไดเสียง 10. อัตราของเพลง 11. จังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่ง 12.การเปลี่ยนบันไดเสียงภายในตัวเพลง 13. เทคนิคการบรรเลง 14. ประโยคของเพลง 15. อารมณ์ของเพลง และ 16. ประวัติของเพลง

ในทำนองเดียวกัน มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 1) กล่าวไว้ในหนังสือ "ดนตรีไทยวิเคราะห์" ถึงหลักการทางดนตรีไทยในเรื่องลักษณะทั่วไปของดนตรีไทย ระบบเสียง บันไดเสียง หน้าที่ของทำนองเพลง ลูกตกในทำนองหลัก และเรื่องทำนองแปร

มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลดัณฑ์ (2530 : 536) ได้กล่าวถึงประวัติเพลงเชิดจีนในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยว่า ครูมีแขกเป็นครูปี่พาทย์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ เมื่อวันที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ. 2436 ตำแหน่งปลัดจางวางมหาดเล็ก ได้ว่าที่กรมปี่พาทย์ฝ่ายพระบวรราชวัง ใน ระยะเวลาระหว่างเดือนพฤศจิกายนกับเดือนธันวาคม พ.ศ. 2396 ครูมีแขกได้แต่งเพลงเชิดจีนขึ้น แล้วนำขึ้นบรรเลงทูลเกล้า ฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์โปรดมากจึงโปรดให้เลื่อนบรรดาศักดิ์ เป็นที่พระประดิษฐ์ไพเราะในวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ.2396 เพลงเชิดจีนที่ท่านแต่งขึ้นสำนวนทำนองของเพลงมีทั้งเชิงล่อ เชิงชน ทีหนีทีไล่ตลอดเวลา สำหรับเชิดจีนตัวที่ 1 ท่านได้นำเพลงเชิดในตัวที่ 6 มาทำเป็น 2 ชั้น ส่วนตัวต่อ ๆ ไป ท่านได้แต่งด้วยอารมณ์สนุกสนานไม่ยึดถือกำเนิดจากเพลงใด ๆ และทุก ๆ ตัวต่อท้ายด้วยเชิดในชั้นเดียวทั้งสิ้น

มนตรี ตราโมท (2507) ได้จัดทำหนังสือศัพท์สังคีต เป็นหนังสือที่อธิบายความหมายศัพท์ทางดนตรีไทยโดยเฉพาะซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้อ้างอิงในการวิเคราะห์ครั้งนี้ด้วย เช่น ลูกตก ลูกโยน ลูกนำ ลูกล้อ- ลูกขัด ทาง ตัว สะบัด กวาด กรอ เป็นต้น

<u>เอกสารงานวิจัย</u>

วีรชาติ เปรมานนท์ (2532 : 4-5) กล่าวในรายงานผลการวิจัยดนตรีไทยแนวใหม่ปี พ.ศ.2520-2530 ว่าดนตรีไทยมีหลักการ ทฤษฎี และโครงสร้างเป็นแบบแผน เครื่องดนตรีที่ใช้

บรรเลงมีลักษณะเฉพาะ เช่น ระนาด ฆ้องวง ระนาดทุ้ม เมื่อนำมาบรรเลงร่วมวงใช้ทำนองหลักเดียวกัน แต่ต่างแปรทำนองออกไป โดยเรียกวิธีการนี้ว่า เฮเทโรโฟนี (Heterophony)

บุญช่วย โสวัตร (2538 : 88) ได้ทำการวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม ได้กล่าวถึงลักษณะของทฤษฎีการประพันธ์เพลงว่า คือ หลักการเพื่อให้ได้มาซึ่งทำนองเพลงที่มีลักษณะตามแบบแผนที่ประกอบด้วยอัตราจังหวะที่ลดหลั่นหรือเพิ่มขึ้น ซึ่งโดยทั่ว ๆ ไปจะต้องประพันธ์ด้วยแนววิธี 2 แนว คือ การประพันธ์โดยระบบขยายหรือเพิ่มทำนองขึ้น และการประพันธ์โดยระบบตัด หรือย่อทำนองลงมา

ในทำนองเดียวกัน**ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์** (2534) ได้ทำวิจัยเรื่องการวิเคราะห์วิธีการประพันธ์เพลงไทยในลักษณะการแต่งขยายและแต่งตัดทำนองเพลงจากเพลงอัตราสองชั้น โดยกล่าวถึงวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงไทยว่า ได้มีวิธีการประพันธ์หลายลักษณะ ได้แก่ นำเพลงอัตราจังหวะสองชั้นมาขยายเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว นำเพลงอัตราจังหวะสามชั้นมาตัดเป็นสองชั้นและชั้นเดียว นำเพลงชั้นเดียวมาขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสองชั้น และสามชั้น และสุดท้ายได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยไม่ได้นำมาจากเพลงใด ในการวิเคราะห์ได้ใช้กลุ่มตัวอย่างเพลงเถา เพื่อศึกษาถึงความสัมพันธ์ของลูกตกสุดท้ายของแต่ละอัตราจังหวะหน้าทับในแต่ละอัตราว่าใช้ลูกตกเสียงเดียวกันหรือไม่

อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ(2534) ได้ทำการวิจัยเรื่องความคิดและภูมิปัญญาของไทยโดยในการศึกษาเรื่องโครงสร้างของเพลงไทยได้ศึกษาเพลงตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยปัจจุบัน(2524)มาศึกษา ได้กล่าวถึงลักษณะเพลงในเรื่อง บันไดเสียง จังหวะ และทำนองเพลงว่า

บันไดเสียงของเพลงไทยประกอบด้วยเสียง 7 เสียงใน 1 ช่วงคู่ 8 (Octave) โดยมีระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงเท่ากัน(ทางทฤษฎี) เพลงเกิดขึ้นจากการนำเสียงต่าง ๆ ในบันไดเสียงมาต่อเนื่องโดยมีจังหวะมาควบคุม กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงไทยมี 5 เสียง แต่จะมีเสียงเพิ่มเข้ามาอีกเป็นเพียงเสียงผ่าน(Passing)

จังหวะ หมายถึง การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง จังหวะแบ่งออกเป็นจังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ จังหวะเหล่านี้นอกจากจะมีหน้าที่กำกับจังหวะแต่ละเพลงแล้ว ยังมีผลให้เกิดความรู้สึกด้านอารมณ์ของเพลงชัดเจนขึ้น มีความหนักแน่น เร้าความสนใจของผู้ฟัง

ทำนองเพลง กล่าวว่าในช่วงปลายสมัยอยุธยาถึงช่วงแรกของกรุงรัตนโกสินทร์ การดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นเสียงเรียงลำดับ มีเสียงกระโดดในช่วงแคบ ๆ และทำนองค่อย ๆ เคลื่อนขึ้น

ลงอย่างนุ่มนวล เสียงที่ใช้มีความกลมกลืนกัน ในสมัยต่อมามีการใช้เสียงกระโดดกว้างขึ้นมีการยืนเสียงเดียวมากขึ้นโดยเฉพาะเพลงประเภทที่มีลูกโยน มีการสอดแทรกสำเนียงเพลงภาษาในเพลงใหญ่ และเพลงที่เกิดขึ้นในสมัยหลังจากนี้แนวทำนองค่อนข้างเป็นเสียงกระโดดไปกระโดดมาไม่ราบเรียบ และใช้คู่เสียงที่กว้างมากขึ้น

ในทำนองเดียวกัน**อรวรรณ บรรจงศิลปและโกวิทย์ ขันธศิริ** (2526) ได้ทำการวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ได้ทำการวิเคราะห์เพลงไทยโดยเลือกวิเคราะห์จากกลุ่มตัวอย่างเพลงในด้าน บันไดเสียง จังหวะ ทำนอง รูปแบบ การประสานเสียง และอารมณ์ของเพลง ในการวิจัยครั้งนี้มีเพลงเชิดจีนเป็นเพลงหนึ่งในกลุ่มเพลงตัวอย่างด้วย ซึ่งกล่าวโดยภาพรวมว่า เพลงเชิดจีนมีการใช้เสียง 7 เสียงเรียงกัน จังหวะของเพลงมีทั้งเรียบและขืนจังหวะ ทำนองเพลงใช้เสียงค่อนข้างเรียงกัน(Stepwise) สำเนียงเพลงมีลักษณะแบบไทย ฯลฯ

พิชิต ชัยเสรีและคณะ ได้จัดทำรายงานผลการวิจัยนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (2532 :151) ได้กล่าวถึง ประวัติของพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขกหรือครูมี ดุริยางกูร) เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นครูปี่พาทย์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์สูงสุดเป็นพระประดิษฐ์ไพเราะ ได้รับสมญานามว่า เจ้าแห่งเพลงทยอย ผลงานเพลงที่สำคัญ ได้แก่ เพลงทยอยเดี่ยว ทยอยนอก ทยอยเชมร โดยเฉพาะเพลงเชิดจีน นับว่าเป็นเลิศในกระบวนเพลงโยนทั้งหลาย เพราะนอกจากมีลีลาแปลกพิสดารไม่ซ้ำแบบเพลงโยนอื่น ๆ ที่เคยมีมาก่อนแล้ว ยังเป็นเพลงโยนเพลงเดียวที่ไม่ต้องใช้หน้าทับเข้าประกอบในการขับร้องและบรรเลง ทั้งยังอาจใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ได้อย่างพอเหมาะยากที่จะเป็นได้ในเพลงอื่น ๆ

จากเอกสารทางวิชาการและงานวิจัยต่าง ๆ เหล่านี้เป็นข้อมูลที่มีประโยชน์อย่างมาก ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเหล่านี้มาประยุกต์ใช้กับงานวิจัยในครั้งนี้

<u>ข้อมูลจากการสัมภาษณ์</u>

ได้สัมภาษณ์ศิลปินที่มีความสามารถทางบรรเลงระนาดทุ้มและผู้คุณคุณวุฒิทางดนตรีไทย ดังนี้

1. กาหลง พึ่งทองคำ. วันจันทร์ที่ 28 กรกฎาคม 2540.
2. บุญยัง เกตุคง. วันเสาร์ที่ 26 กรฎาคม 2540.
3. บุญช่วย โสวัตร. วันอังคารที่ 22 กรกฎาคม 2540.
4. ประมวล อรรถชีพ. วันจันทร์ที่ 14 กรกฎาคม 2540.
5. อุทัย แก้วละเอียด. วันจันทร์ที่ 21 กรกฎาคม 2540.

บทที่ 3
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

วิธีดำเนินการค้นคว้าจำแนกเป็นขั้นตอน ดังนี้

1. **ขั้นรวบรวมข้อมูล**

ดำเนินโดยใช้ฐานข้อมูลประกอบ ดังนี้

1.1 รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและสิ่งตีพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎี และประวัติเพลงเชิดจีน โดยค้นคว้าจากห้องสมุดสถาบันต่าง ๆ ดังนี้

1.1.1 สถาบันนาฏดุริยางคศิลป กรมศิลปากร

1.1.2 หอสมุดแห่งชาติ

1.1.3 สำนักหอสมุด มศว.ประสานมิตร

1.1.4 ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด

1.1.5 สำนักหอสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.1.6 สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล (ศาลายา)

1.2 รวบรวมโน้ตต้นฉบับเดิมเพลงเชิดจีน 2 ชั้นจากฐานข้อมูลกรมศิลปากร ซึ่งบันทึกไว้เป็นโน้ตสากลด้วยลายมือดินสอดำ 2 แนวเครื่องมือ

1.3 ข้อมูลสัมภาษณ์

ได้สัมภาษณ์นักดนตรีที่มีความสามารถในด้านการบรรเลงระนาดทุ้ม ดังนี้

1.3.1 กาหลง พึ่งทองคำ

1.3.2 บุญยัง เกตุคง

1.3.3 บุญช่วย โสวัตร

1.3.4 ประมวล อรรถชีพ

1.3.5 อุทัย แก้วละเอียด

1.4 ข้อมูลจากการสังเกต

ได้สังเกตโดยมีส่วนร่วมในการปฏิบัติการบรรเลงจริงจากประสบการณ์ตรง

2. **ขั้นศึกษาข้อมูล**

นำข้อมูลในขั้นที่ 1 มาจัดเข้าหมวดหมู่ ดังนี้

2.1 นำข้อมูลที่รวบรวมได้ในข้อ 1.1 มาศึกษาถึงประวัติที่มาของเพลงเชิดจีนแล้วจัดเรียงลำดับตามความสำคัญ และเรียบเรียงขึ้นใหม่

2.2 นำข้อมูลในข้อ 1.2 มาศึกษาดังนี้

2.2.1 นำโน้ตต้นฉบับเดิมมาศึกษาและคัดลอกขึ้นใหม่ โดยยึดแนวการบันทึกของเดิมเป็นสำคัญ

2.2.2 นำโน้ตทำนองหลักทางฆ้องวงใหญ่มาศึกษาในแง่

- วิธีการประพันธ์เพลงเชิดจีน
- บันไดเสียง
- ลักษณะทำนอง

2.2.3 นำโน้ตทำนองแปรทางระนาดทุ้มมาศึกษา

- การลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทางระนาดทุ้ม
- การจัดหมวดหมู่การแปรทำนองในลูกตกเสียงเดียวกัน
- รูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม

2.3 นำข้อมูลการสัมภาษณ์ จากข้อ 1.3 มาถอดเทปและเรียบเรียงบันทึกเป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ขั้นต่อไป

3. **<u>ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล</u>**

นำข้อมูลที่จำแนกและจัดเข้าหมวดหมู่แล้วมาดำเนินการวิเคราะห์ ดังนี้

3.1 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีน โดยทำการวิเคราะห์ตามหัวข้อต่อไปนี้

3.1.1 วิธีการประพันธ์เพลงเชิดจีน

3.1.2 บันไดเสียง

3.1.3 ลักษณะทำนอง

3.2 วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีนเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ตามหลักการบรรเลงเฉพาะเครื่องมือของระนาดทุ้ม

3.2.1 ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปร

3.2.2 วิเคราะห์ทำนองแปรของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตามเสียงลูกตก

3.2.3 วิเคราะห์รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของทางระนาดทุ้ม

3.2.4 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง

4. <u>ขั้นสรุป</u>

4.1 นำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าในแบบพรรณนาวิเคราะห์

4.2 เรียบเรียงจัดทำบทสรุปผลที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

4.3 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน

ในบทนี้จะวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีน วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยจะใช้หลักการ กฎเกณฑ์ ทฤษฎี ตามเอกสารทางวิชาการดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการวิเคราะห์นี้ซึ่งได้มีผู้เขียนขึ้นเผยแพร่ก่อนแล้วส่วนหนึ่ง และข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีไทยที่มีความชำนาญเฉพาะด้านอีกส่วนหนึ่งนำมาใช้เป็นข้อมูลประกอบในการวิจัย ซึ่งผลจากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักและทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีนจะส่งผลให้สามารถวิเคราะห์ถึงความโดดเด่นของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง โดยจะวิเคราะห์ตามหัวข้อดังนี้

1. วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงเชิดจีน
2. วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน
3. วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง

1. <u>วิเคราะห์โครงสร้างทำบองหลักของเพลงเชิดจีน</u>

ในหัวข้อนี้จะกล่าวถึงโครงสร้างของเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ตัว โดยจะวิเคราะห์เกี่ยวกับวิธีการประพันธ์ บันไดเสียง และลักษณะทำนองเพลง โดยแยกศึกษาเป็นหัวข้อย่อยได้ดังนี้

1.1 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 1

1.1.1 วิธีการประพันธ์เพลงเชิดจีนตัวที่ 1

1.1.2 บันไดเสียงเพลงเชิดจีนตัวที่ 1

1.1.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 1

1.2 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

1.2.1 วิธีการประพันธ์เพลงเชิดจีนตัวที่ 2

1.2.2 บันไดเสียงเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

1.2.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

1.3 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

1.3.1 วิธีการประพันธ์เพลงเชิดจีนตัวที่ 3

1.3.2 บันไดเสียงเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

1.3.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

1.4 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

1.4.1 วิธีการประพันธ์เพลงเชิดจีนตัวที่ 4

1.4.2 บันไดเสียงเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

1.4.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

1.1 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 1

เพลงเชิดจีนตัวที่ 1 ทำนองเพลงได้มีการประพันธ์ขยายขึ้นใหม่จากเพลงเชิดใน 2 ชั้น ตัวที่ 6 (มนตรี ตราโมท , 2535 : 536) แล้วนำเพลงเชิดในชั้นเดียวตัวที่ 6 ทั้งตัวมาเชื่อมต่อท้าย เพื่อใช้ลงจบตัว ดังจะกล่าวในรายละเอียดตามหัวข้อต่อไปนี้

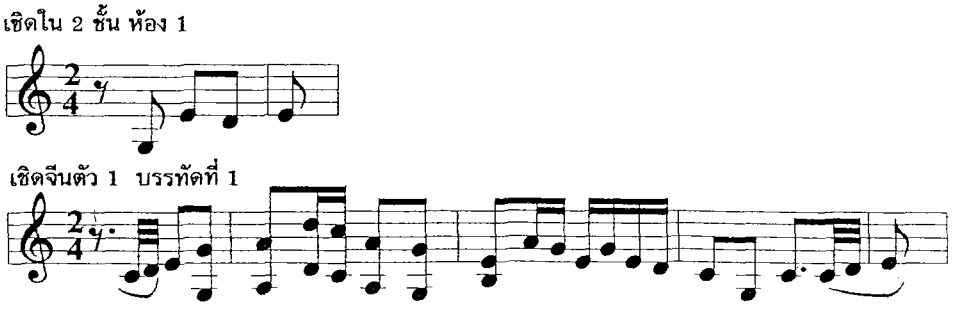
1.1.1 วิธีการประพันธ์ของเพลงเชิดจีนตัวที่ 1

เพลงเชิดจีนตัวที่ 1 ตามที่ได้กล่าวมาแล้วว่า พระประดิษฐ์ไพเราะได้นำเพลงเชิดใน 2 ชั้นตัวที่ 6 มาประพันธ์ขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้นแล้วประดิษฐ์ทางให้ไพเราะกระฉับกระเฉงดังทำนอง 2 ชั้น แล้วนำเพลงเชิดในชั้นเดียวตัวที่ 6 ทั้งตัวมาเชื่อมต่อเพื่อใช้ลงจบตัว เมื่อพิจารณาทำนองเพลงเชิดใน 2 ชั้น ตัวที่ 6 ซึ่งเป็นทำนองเดิมมีจำนวน 23 ห้องโน้ตสากล(โน้ตเพลงเชิดในอัตรา 2 ชั้น ตัว 6 อยู่ภาคผนวกหน้า 195) พบว่า ยืดขยายโดยนำทำนองเพลงเชิดใน จำนวน 15 ห้องโน้ตสากลมาขยายขึ้นเป็นทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 จำนวน 15 บรรทัด โดยใช้ทำนองเพลงเชิดใน 1 ห้องโน้ตสากลขยายเป็นเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 จำนวน 1 บรรทัด ดังจะแสดงเปรียบเทียบการยืดขยายระหว่างเพลงเชิดใน 2 ชั้น ตัวที่ 6 กับเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 ที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ดังนี้

หมายเหตุ บรรทัดบน แสดงโน้ตเพลงเชิดใน 2 ชั้นตัวที่ 6 ครั้งละ 1 ห้องโน้ตสากล

บรรทัดล่าง แสดงโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 ครั้งละ 4 ห้องโน้ตสากล หรือ 1 บรรทัด

ตัวอย่างที่ 1 แสดงการเปรียบเทียบการยืดขยายเพลงเชิดใน 2 ชั้น ตัวที่ 6 ของเก่า กับ เพลงเชิดจีนตัว 1



เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 7

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 7

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 8

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 8

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 9

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 9

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 10

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 10

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 11

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 11

เชิดใน 2 ชั้น ห้อง 2

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 2

เชิดใน 2 ชั้น ห้อง 3

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 3

เชิดใน 2 ชั้น ห้อง 4

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 4

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 5

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 5

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 6

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 6

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 12

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 12

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 13

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 13

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 14

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 14

เชิดใน 2 ชั้น ห้องที่ 15

เชิดจีนตัว 1 บรรทัดที่ 15

จากตัวอย่างที่ 1 แสดงการเปรียบเทียบการยืดขยายเพลงเชิดใน 2 ชั้น ตัวที่ 6 ของเก่า กับเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 หน้า 30-33 เมื่อพิจารณาถึงลูกตกของเพลงที่ประพันธ์ทำนองขยายแล้ว พบว่า ลูกตกทำนองเดิมซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละห้องไม่ตรงกับลูกตกทำนองที่ขยายขึ้นใหม่ซึ่งอยู่ห้องที่ 4 ของแต่ละบรรทัดเสมอไป เพื่อให้เห็นชัดเจนยิ่งขึ้นจึงจัดทำตารางเปรียบเทียบเสียงลูกตกของเพลงเชิดใน 2 ชั้น ตัวที่ 6 กับเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 ในเฉพาะส่วนที่ยืดขยายขึ้นดังนี้

ตาราง 1 แสดงการเปรียบเทียบเสียงลูกตกของเพลงเชิดใน 2 ชั้นกับเพลงเชิดจีนตัวที่ 1

ลูกตกเพลงเชิดในตัว 6		ลูกตกเพลงเชิดจีนตัวที่ 1	
ลูกตกห้องที่ 1	เสียง	บรรทัดที่	เสียง
1	ม	1	ม
2	ม	2	ม
3	ซ	3	ล
4	ม	4	ม
5	ล	5	ด
6	ล	6	ด
7	ด	7	ด
8	ม	8	ม
9	ม	9	ม
10	ซ	10	ซ
11	ม	11	ม
12	ด	12	ล
13	ม	13	ม
14	ร	14	ร
15	ด	15	ล

จากตาราง 1 แสดงการเปรียบเทียบลูกตกของเพลงเชิดใน 2 ชั้นกับเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 หน้า 34 พบว่ามีเสียงลูกตกตรงกันบรรทัดที่ 1,2,4,7,8,9,10,11,13 และ 14 และมีเสียงลูกตกไม่ตรงกันในบรรทัดที่ 3,5,6,12 และ 15 เมื่อพิจารณาถึงเสียงลูกตกของเชิดใน 2 ชั้น กับเชิดจีนตัวที่ 1 ที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกันพบว่าเสียงที่นำมาใช้นั้นเป็นเสียงที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันนั่นเอง

สำหรับเพลงเชิดในชั้นเดียวที่นำมาต่อท้ายนั้นได้เปลี่ยนเสียงห้องสุดท้ายห้องที่ 23 จากโน้ตทำนอง - **มรด** เป็น **ชดฺดรม** และเพิ่มทำนองขึ้นอีก 1 ห้อง คือ **ฟชฺ -ช** ดังโน้ตต่อไปนี้

โน้ตเชิดในชั้นเดียว ของเดิม

เชิดในชั้นเดียว ของใหม่

เมื่อพิจารณาถึงทำนองเพลงเชิดในชั้นเดียวที่เปลี่ยนและเพิ่มขึ้น พบว่านำวิธีการลงจบเพลงเชิดที่ใช้บรรเลงอยู่ทั่ว ๆ ไปเข้ามาปรับใช้ในการลงจบเพลงเชิดจีนทุก ๆ ตัว การบรรเลงเพลงเชิดที่ใช้บรรเลงอยู่ในโหมโรงเย็นหรือกรณีอื่น ๆ วิธีบรรเลงเชื่อมตัวเชิดให้ดำเนินต่อเนื่องได้กำหนดวิธีบรรเลงให้เพลงเชิดแต่ละตัวลงจบด้วยทำนอง "- มรด" จากนั้นจึงจะบรรเลงเพลงเชิดตัวต่อ ๆ ไป แต่กรณีที่ต้องการลงจบโดยสมบูรณ์โดยไม่มีการบรรเลงเพลงเชิดตัวอื่น ๆ ต่อไปอีก ระนาดเอกจะเป็นผู้บรรเลงนำบอกการลงจบด้วยการบรรเลงทำนอง - **ดรม |ฟซ-ซ** ซึ่งเป็นส่วนต้นของทำนองระนาดเอกที่จะนำไปสู่การลงจบเพลงเชิดโดยสมบูรณ์ นับเป็นข้อสมมติฐานได้ว่า มีการนำทำนองเพลงในส่วนดังกล่าวนี้มาใช้ในการลงจบเพลงเชิดจีนแต่ละตัว

1.1.2 บันไดเสียงของเพลงเชิดจีน ตัวที่ 1

บันไดเสียงของเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 อยู่ในบันไดเสียงโด ซึ่งประกอบด้วยโน้ต โด เร มี ซอล และลา เป็นเสียงหลัก โดยมีโน้ตเสียงฟา และ เสียงที เป็นเสียงรองทำหน้าที่เป็นเสียงผ่าน โดยพบเสียงฟาอยู่ในบรรทัดที่ 6,11,16,18 และ 21 และเสียงที พบในบรรทัดที่ 11

1.1.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 1

ลักษณะทำนองของเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 ประกอบด้วยส่วนที่เป็นทำนองทางพื้น และลูกล้อชนิดลูกเหลื่อม ดังจะอธิบายแยกตามทำนองเพลงดังนี้

- บรรทัดที่ 1 - 7 ลักษณะทำนองโดยทั่วไปเป็นทำนองทางพื้น ดังโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 1 - 7 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 2 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 จำนวน 7 บรรทัด

บรรทัดที่ 8 - 15 เป็นทำนองลูกล้อชนิดลูกเหลื่อม ซึ่งส่วนนี้เป็นทำนองเด่นของเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 โดยกำหนดวิธีบรรเลงเป็นแบบพวกหน้า และพวกหลัง รูปแบบการเหลื่อมในกลุ่มทำนองเดียวกันใช้ลักษณะการดำเนินทำนองหลายแบบ ได้แก่ ลักษณะประสานทำนองซึ่งทำให้เกิดเสียงสูงต่ำสอดประสานตามเสียงของเครื่องดนตรี และใช้ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบกลุ่มทำนองโดยจะกล่าวแยกตามลักษณะทำนอง ดังนี้

- บรรทัดที่ 8 ถึง ห้องแรกของบรรทัดที่ 9 ในแต่ละห้องใช้ลักษณะประสานทำนองซ้ำเป็นคู่ โดยใช้เสียงคู่ 4 และคู่ 8 เปลี่ยนเสียงไปทุกห้อง

- บรรทัดที่ 9 ตั้งแต่ห้องที่ 2 - 4 บรรเลงพร้อมกันเป็นทำนองทางพื้น

- บรรทัดที่ 10 -11 ใช้วิธีบรรเลงลูกล้อชนิดเหลื่อมโดยใช้ลักษณะประสานทำนองคู่ 8 ทั้ง 2 บรรทัด ดังนี้

  - บรรทัดที่ 10 วรรคแรกใช้เสียง "ลา" วรรคหลังใช้เสียง"ซอล"
  - บรรทัดที่ 11 วรรรคแรกใช้เสียง ฟา กับ มี วรรคหลังใช้เสียง เร กับ มี

-บรรทัดที่ 12 ถึงบรรทัดที่ 13 วรรคแรก บรรเลงด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อมใช้กลุ่มทำนองครั้งละ 1 ห้องไล่เสียงจากทำนองเสียงสูง ไปสู่ทำนองเสียงต่ำ

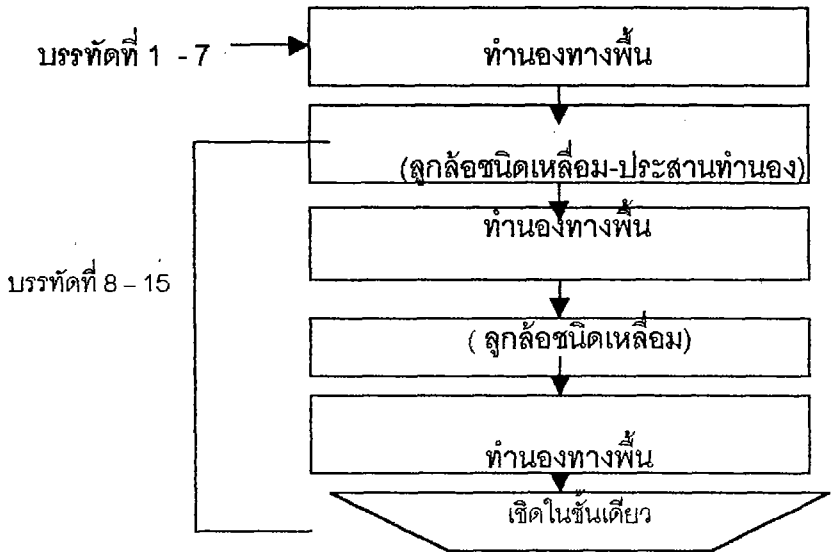
-บรรทัดที่ 13 วรรคหลัง ถึงบรรทัดที่ 15 วรรคแรก เป็นลักษณะทำนองทางพื้น ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 15 เป็นทำนองเชื่อมก่อนไปเชิดในขั้นเดียว ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 8 – 15 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 3 โน้ตเพลงเชิดจีนบรรทัดที่ 8 - 15 ออกเชิดในชั้นเดียว

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 สรุปได้ ดังนี้

เพลงเชิดจีนตัวที่ 1 ได้ประพันธ์ขยายขึ้นจากเพลงเชิดใน 2 ชั้น ตัวที่ 6 มาประพันธ์ขยายขึ้นเป็น 3 ชั้น แล้วนำเพลงเชิดในชั้นเดียวตัวที่ 6 ตัวเดียวกันนี้มาบรรเลงต่อท้ายทั้งตัวเพื่อใช้ลงจบเชิดจีนตัวที่ 1 นี้บรรเลงอยู่ในบันไดเสียงโด โดยมีเสียง "ฟา" และ "ที" เป็นเสียงผ่านเพื่อให้เกิดความกลมกลืนด้านทำนอง เพราะเสียงรองที่นำมาใช้ไม่ได้เป็นเสียงลูกตกสำคัญในห้องทำนองหลัก หรือมีผลในด้านการเปลี่ยนบันไดเสียง ในด้านลักษณะทำนอง ตามที่กล่าวแล้วว่าในตัวนี้ได้ขยายมาจากเพลงเชิดใน 2 ชั้น ฉะนั้นลักษณะทำนองที่ขยายขึ้นใหม่จึงยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักเดิมไว้ให้เห็นชัดเจน

และเพื่อให้เห็นภาพรวมของลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 จึงสรุปลักษณะทำนองเป็น ภาพประกอบ ดังนี้



ภาพประกอบ 1 สรุปโครงสร้างลักษณะทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 1

จากภาพประกอบ 1 หน้า 39 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 พบว่าลักษณะทำนองโดยทั่วไปเป็นทำนองทางพื้น ผสมลูกล้อชนิดเหลื่อม

1.2 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

เพลงเชิดจีนตัวที่ 2 มนตรี ตราโมท (2525 : 536) ได้กล่าวไว้ว่า " ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยไม่ได้นำทำนองมาจากเพลงใด" ในหัวข้อนี้จึงจะกล่าวถึงวิธีการประพันธ์ บันไดเสียง และลักษณะทำนองเพลง แยกเป็นหัวข้อ ดังนี้

1.2.1 วิธีการประพันธ์เพลงเชิดจีนตัวที่ 2

ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัว 2 โดยโครงสร้างของเพลงแบ่งได้ 2 ส่วน คือ

1. ส่วนเนื้อทำนองเพลงเชิดจีนที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

2.ส่วนที่นำทำนองส่วนท้ายของเพลงเชิดในชั้นเดียวมาบรรเลงต่อท้ายเพื่อลงจบ ในส่วนที่ 1 คือส่วนเนื้อทำนองเพลงเชิดจีนที่ประพันธ์ขึ้นใหม่แบ่งออกได้ 2 ส่วน คือ 1.ทำนองทางพื้น 2. ส่วนทำนองที่เรียกว่า "ลูกโยน" ในทำนองส่วนนี้ได้ใช้วิธีการบรรเลงแบบลูกล้อชนิดลูกเหลื่อม โดยแบ่งเครื่องดำเนินทำนองออกเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มหน้าและกลุ่มหลัง กลุ่มหน้ามีเครื่องดนตรี ได้แก่ ระนาดเอกและปี่ จะเป็นกลุ่มบรรเลงนำ และกลุ่มหลังมีเครื่องดนตรีได้แก่

ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม จะเป็นกลุ่มบรรเลงตาม สำหรับเพลงเชิดจีนนี้ ได้มีการสลับกลุ่มบรรเลงโดยนำพวกกลุ่มหลังมาบรรเลงนำแทนกลุ่มหน้า และให้กลุ่มหน้าไปบรรเลงตามเป็นกลุ่มหลังแทน แต่เมื่อพิจารณาถึงลักษณะทำนองในภาพรวมพบว่าสามารถแบ่งทำนองเป็น 4 ส่วนซึ่งจะมีประโยคเพลงทางพื้นที่เหมือนกันแสดงถึงตอนจบในแต่ละส่วน ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อ 4.1.2.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัว 2 ต่อไป

1.2.2 บันไดเสียงเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

บันไดเสียงเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 พบว่ามีการใช้ 2 บันไดเสียง คือบันไดเสียงโด ประกอบด้วยโน้ต โด เร มี ซอล และลา และบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซอล ลา ที เร และมี โดยพบทำนองเพลงในบันไดเสียงโด บรรทัดที่ 1 - 8 , 18 - 52 โดยมี "เสียงฟา และ เสียงที" ซึ่งเป็นเสียงรอง ทำหน้าที่เป็นเสียงผ่านของบันไดเสียงโด พบเสียงฟาอยู่ในบรรทัดที่ 2 และ 3 และพบเสียงทีในบรรทัดที่ 8 ,31, 38 - 41 และ 44 ทำนองเพลงบันไดเสียงซอลอยู่บรรทัดที่ 9 - 17 มีเสียงโด ทำหน้าที่เป็นเสียงผ่านของบันไดเสียงซอล ในบรรทัดที่ 11

1.2.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

ในหัวข้อนี้จะกล่าวถึงลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนใน 2 ส่วน คือ ในส่วนแรกจะกล่าวถึงภาพรวมของเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 และในส่วนที่ 2 กล่าวถึงลักษณะทำนองเพลงโดยจะวิเคราะห์แยกตามกลุ่มทำนอง

1) ลักษณะภาพรวมของเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนที่ประพันธ์ขึ้นใหม่เมื่อบันทึกเป็นโน้ตสากลแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลงเป็นบรรทัด ๆ ละ 4 ห้อง เมื่อศึกษาวิเคราะห์จัดกลุ่มตามลักษณะทำนองเพลงแล้วพบว่าในกลุ่มทำนองหนึ่ง ๆ ไม่ได้จบทำนองในห้องที่ 4 ของบรรทัดเสมอไป แต่พบว่ามีการจบทำนองในห้องที่ 3 แล้วก็เริ่มทำนองกลุ่มใหม่ในในห้องที่ 4 ของบรรทัดเดียวกัน ในลักษณะเช่นนี้เวลานำมาศึกษาวิเคราะห์ทำให้ไม่สะดวกในการมองภาพรวม จึงขอแบ่งทำนองเพลงเชิดจีนตามกลุ่มทำนองเพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์ต่อไป(โน้ตที่บันทึกตามลักษณะการบรรเลงอยู่ภาคผนวก หน้า197)

เมื่อนำทำนองเพลงตามรูปแบบของกลุ่มทำนองมาวิเคราะห์โดยภาพรวมพบว่าแบ่งทำนองเพลงออกเป็น 4 ส่วน คือ

- ส่วนที่ 1 เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 1 ถึง บรรทัดที่ 19
- ส่วนที่ 2 เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 20 ถึง บรรทัดที่ 35
- ส่วนที่ 3 เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 36 ถึง บรรทัดที่ 50
- ส่วนที่ 4 เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 51 ถึง บรรทัดที่ 54

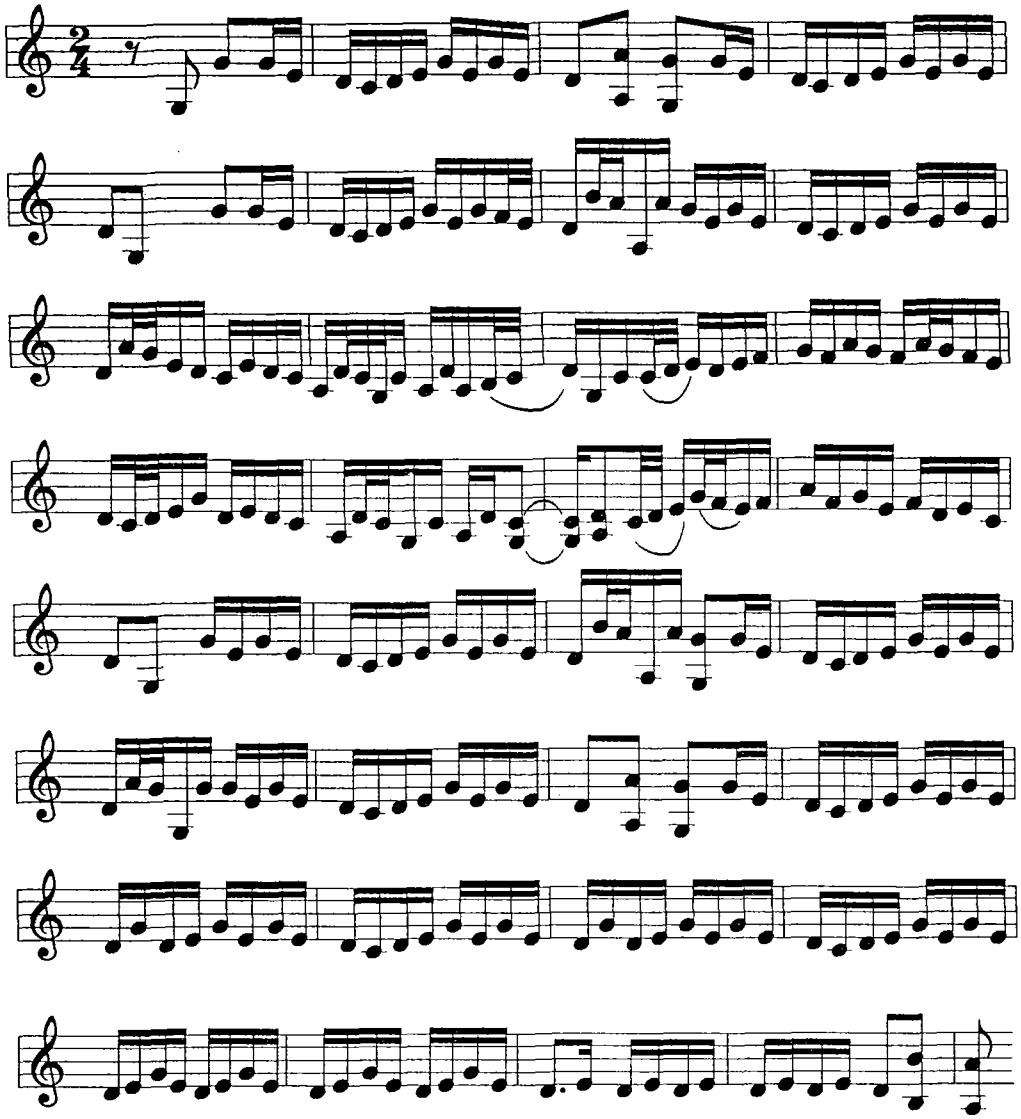
การแบ่งทำนองแต่ละส่วนได้ใช้ทำนองทางพื้นที่มีประโยคเพลงเหมือนกันเป็นประโยคแบ่งได้แก่ ทำนองต่อไปนี้

ซึ่งปรากฏอยู่ในบรรทัดที่ 19 , 35 และ50 ตามลำดับ แต่ในส่วนที่ 4 คือบรรทัดที่ 51 เป็นประโยคเชื่อมก่อนจะออกไปส่วนท้ายของเชิดในชั้นเดียว ทำนองในแต่ละส่วนมีกลุ่มทำนองที่เรียกว่า "ทำนองโยน" ทั้ง 3 ส่วน แต่วิธีการหรือใช้กลุ่มทำนองโยนแตกต่างกันไป โดยส่วนที่ 1 กลุ่มทำนองโยนมีลักษณะเป็นทางพื้นบรรเลงเป็นทำนองคู่ ส่วนที่ 2 และ ส่วนที่ 3 กลุ่มทำนองโยนแบบประสานทำนองตามลักษณะของเครื่องดนตรี แต่มีรายละเอียดแตกต่างกัน ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อลักษณะทำนองเพลงต่อไป

2) ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

จากทำนองเพลงเชิดจีนตัว2 ลักษณะทำนองในส่วนที่ 1 เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่1-19 ลักษณะทำนองโยนทางพื้นบรรเลงเป็นคู่ ๆ ทำนองในส่วนนี้แบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือทำนองกลุ่มเสียงล่าง และทำนองกลุ่มเสียงบน โดยกลุ่มเสียงล่าง อยู่ในบันไดเสียงโดเริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 1 – 8 แต่ยืนเสียงอยู่ที่ "เสียงเร" และกลุ่มเสียงบนอยู่ในบันไดเสียงซอล เริ่มตั้งแต่บรรทัด 9 - 18 แต่ยืนเสียงอยู่ที่ "เสียงลา" ทั้งสองกลุ่มเสียงมีลักษณะการดำเนินทำนองเหมือนกัน โดยใช้กลุ่มทำนองโยนครั้งละ 4 ห้องโน้ตสากล จำนวน 4 บรรทัด แล้วทอนทำนองโยนเหลือ 2 ห้อง จำนวน 2 บรรทัด และทอนทำนองโยนครั้งละ 1 ห้อง จำนวน 1 บรรทัด คือ ในบรรทัดที่ 1 - 4 , 5 - 6 และ 7 ตามลำดับ และบรรเลงยืนกลุ่มเสียงในบรรทัดที่ 8 จำนวน 2 ห้อง ก่อนจะบรรเลงยืนเสียงในห้องที่ 3-4 ของบรรทัดที่ 8 และใช้กลุ่มทำนองท้ายของห้องที่ 4 บรรทัดเดียวกัน เชื่อมออกไปบันไดเสียงซอล ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 ตั้งแต่บรรทัดที่ 1 – 8 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 4 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 1 - 8



ในบรรทัดที่ 9 - 16 ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มเสียงบนโดยใช้วิธีการยืนเสียงและทอนทำนองเหมือนกับกลุ่มเสียงล่าง กล่าวคือ บรรทัดที่ 9 - 12 ใช้กลุ่มทำนองโยนครั้งละ 4 ห้อง จำนวน 4 บรรทัด แล้วทอนกลุ่มทำนองโยนเหลือ 2 ห้อง จำนวน 2 และทอนทำนองโยนครั้งละ 1 ห้อง จำนวน 1 บรรทัด คือ ในบรรทัดที่ 9 - 12 , 13 - 14 และ 15 ตามลำดับ และบรรเลงยืนกลุ่มเสียงในบรรทัดที่ 16 จำนวน 2 ห้อง ก่อนจะบรรเลงยืนเสียงในห้องที่ 3-4 ของบรรทัดที่ 16 ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 ตั้งแต่บรรทัดที่ 9 – 16 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 5 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 9 – 16

ในบรรทัดที่ 17 เป็นทำนองลูกล้อชนิดเหลื่อม ใช้วิธีบรรเลงแบ่งกลุ่มเป็นพวกหน้าและพวกหลังบรรเลงเหลื่อมกันครั้งละ 2 ห้องก่อนจะบรรเลงยืนกลุ่มเสียงพร้อมกันในบรรทัดที่ 18 วรรคแรก แล้วจึงสลับกลุ่มบรรเลงล้อกัน โดยให้กลุ่มเครื่องดนตรีได้แก่ ฆ้องวง ระนาดทุ้มเป็นพวกหน้า แล้วให้ปี่และระนาดเอก บรรเลงเป็นพวกหลัง ก่อนจะบรรเลงพร้อมกันในบรรทัดที่ 19 ซึ่งเป็นประโยคทางพื้นที่ใช้แบ่งเป็นส่วนทำนองจบในส่วนที่ 1 ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 ตั้งแต่บรรทัดที่ 17 – 19 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 6 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 17 - 19

ส่วนที่ 2 เริ่มบรรทัดที่ 20 - 35 โดยบรรทัดที่ 20 - 21 เป็นทำนองเกริ่นโยนเสียงลา ในบรรทัดที่ 22 - 31 เป็นกลุ่มทำนองลูกโยน บรรเลงด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อม ลักษณะเป็นทำนองคู่ที่มีลักษณะประสานทำนองกัน มีการใช้คู่เสียงแตกต่างกันดังนี้

-บรรทัดที่ 22 ใช้เสียงคู่ 3

-บรรทัดที่ 23 ใช้เสียงคู่ 6 ,คู่ 4 และคู่ 3 ทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง

-บรรทัดที่ 24 - 25 ในวรรคแรก ใช้เสียงคู่ 7 , คู่ 6 ,คู่ 4 ,คู่ 3

และวรรคหลัง ใช้เสียงคู่ 4 , คู่ 6 , คู่ 4 และคู่ 3

-บรรทัดที่ 26 - 27 ใช้เสียงคู่ 6, คู่ 7, คู่ 8, คู่ 10, คู่ 7, คู่ 6,คู่ 4 และ คู่ 3

-บรรทัดที่ 28 ใช้เสียงคู่ 7, คู่ 6, คู่ 4, คู่ 3 ทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง

-บรรทัดที่ 29 ใช้เสียงคู่ 6, คู่ 3, คู่ 4, คู่ 3

-บรรทัดที่ 30 ใช้เสียงคู่ 4, คู่ 3, สลับกันทั้งประโยค

-บรรทัดที่ 31 มีลักษณะเป็นกลุ่มทำนองโยนบรรเลงด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบกลุ่มทำนองโดยแบ่งเป็นพวกหน้าและพวกหลัง เหลื่อมกันครั้งละ 2 ห้องก่อนจะบรรเลงยืนกลุ่มทำนองในวรรคแรกบรรทัดที่ 32 ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 32 แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม บรรเลงลูกล้อชนิดล้อตาม ให้กลุ่มเครื่องดนตรีได้แก่ ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้มบรรเลงเป็นพวกหน้า ให้ ปี่และระนาดเอก บรรเลงเป็นพวกหลัง โดยบรรเลงล้อกันครั้งละ 1 ห้อง จำนวน 3 ครั้ง แล้วทอนทำนองล้อกันครั้งละกลุ่มทำนองจำนวน 2 ครั้ง ก่อนจะบรรเลงพร้อมกันอีก 2 ครั้ง แล้วจึงบรรเลงพร้อมกันบรรทัดที่ 35 ซึ่งเป็นประโยคเพลงทางพื้นที่ใช้แบ่งส่วนทำนอง จบกลุ่มทำนองในส่วนที่ 2 ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 20 – 35 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตเพลงเชิดจีนตัว 2 บรรทัดที่ 20 – 35

ส่วนที่ 3 ตั้งแต่บรรทัดที่ 36 - 50 โดยในบรรทัดที่ 36 - 37 เป็นทำนองเกริ่นโยนเสียงมีแล้วจึงเริ่มกลุ่มทำนองลูกโยนแบบลูกล้อชนิดเหลื่อมในบรรทัดที่ 38 – 49 ซึ่งมี 2 รูปแบบ คือใช้ทั้งลูกล้อชนิดเหลื่อมลักษณะประสานทำนอง และกลุ่มทำนองแบบไล่เสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูงและจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำผสมกับการประสานทำนอง แล้วจึงใช้ทำนองโยนเป็นแบบประสานทำนองอีกครั้งหนึ่ง โดยแบ่งทำนองลูกโยนได้ ดังนี้

บรรทัดที่ 38 ใช้ลูกล้อชนิดเหลื่อมลักษณะประสานทำนองเสียงคู่ 3 จำนวน 1 บรรทัด

บรรทัดที่ 39 - 41 ใช้ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบกลุ่มทำนองแยกได้ดังนี้

-วรรคแรกในบรรทัดที่ 39-40 ใช้ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบกลุ่มทำนองไล่จากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูงจำนวน 1 ห้อง แล้วใช้ลักษณะประสานทำนองคู่ 8 อีก 1 ห้อง ในวรรคหลังของบรรทัดเดียวกันใช้กลุ่มทำนองไล่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ จำนวน 1 ห้อง แล้วใช้ลักษณะประสานทำนองคู่ 3 อีก 2 ครั้ง

-บรรทัดที่ 41 ใช้ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบกลุ่มทำนองไล่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำจำนวน 1 ห้อง แล้วใช้ลักษณะประสานทำนองคู่ 5 คู่ 4 และคู่ 3 ตามลำดับ ทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง

บรรทัดที่ 42 - 48 มีลักษณะเป็นประสานทำนอง โดยใช้คู่เสียงแตกต่างกัน ดังนี้

-บรรทัดที่ 42 - 43 ใช้คู่5, คู่4, คู่5, คู่8, คู่5, คู่4, และคู่ 3 ตามลำดับ

-บรรทัดที่ 44 - 45 ใช้คู่6 , คู่7 , คู่8 , คู่10, คู่8, คู่5, คู่4 ,คู่3 ตามลำดับ

การใช้คู่เสียงทั้ง 2 บรรทัดพบว่ามีการใช้ "เสียงที" เป็นคู่เสียงด้วยซึ่งเป็นเสียงรองของบันไดเสียงนี้

- บรรทัดที่ 46 ทอนทำนองลงเหลือครั้งละ 2 ห้อง บรรเลงซ้ำ 2 ครั้งโดยใช้เสียงคู่8 ,คู่ 5, คู่4 และคู่3 ตามลำดับ

- บรรทัดที่ 47 เช่นเดียวกับบรรทัด 46 คือ ทอนลงเหลือครั้งละ 2 ห้อง บรรเลงซ้ำ 2 ครั้งโดยใช้เสียงคู่5 ,คู่3, คู่4 และคู่3 ตามลำดับ

- บรรทัดที่ 48 ทอนทำนองเหลือ 1 ห้อง บรรเลงซ้ำ 4 ครั้ง ใช้เสียงคู่4 กับ คู่ 3

บรรทัดที่ 49 แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 พวกบรรเลงลูกล้อชนิดล้อตาม 1 ครั้ง ก่อนจะบรรเลงพร้อมกันในทำนองทางพื้นในบรรทัดที่ 50 ซึ่งเป็นประโยคทางพื้นที่ใช้แบ่งส่วนทำนอง ดังโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 36 – 50 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 8 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 36 - 50

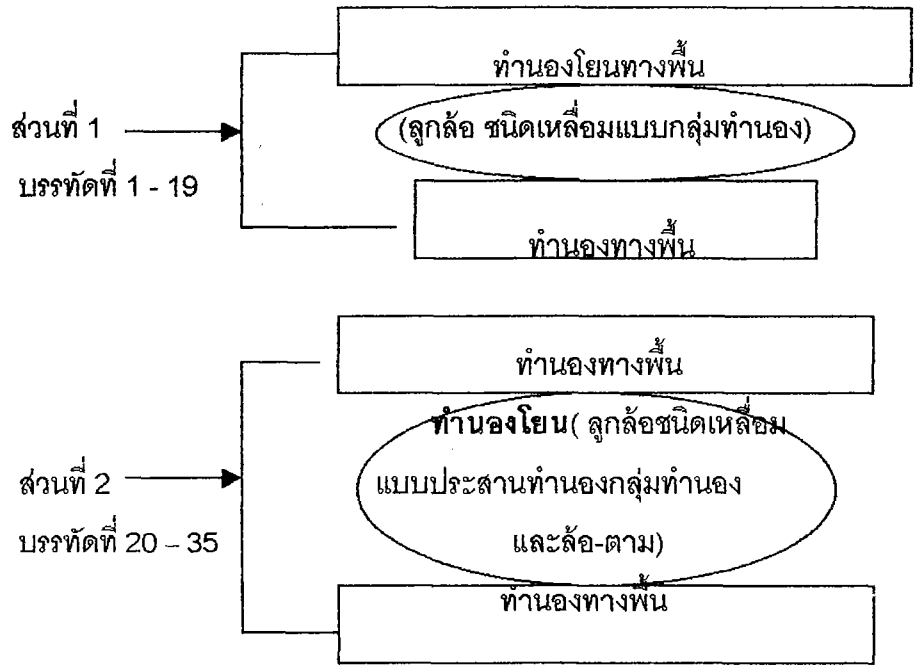
ส่วนที่ 4 ส่วนสุดท้าย ใช้ประโยคเพลงทางพื้นบรรทัดที่ 51 เป็นสำนวนเชื่อมก่อนจะต่อด้วยส่วนท้ายของเชิดในชั้นเดียว ในบรรทัดที่ 52-56 ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 51 – 56 ดังนี้

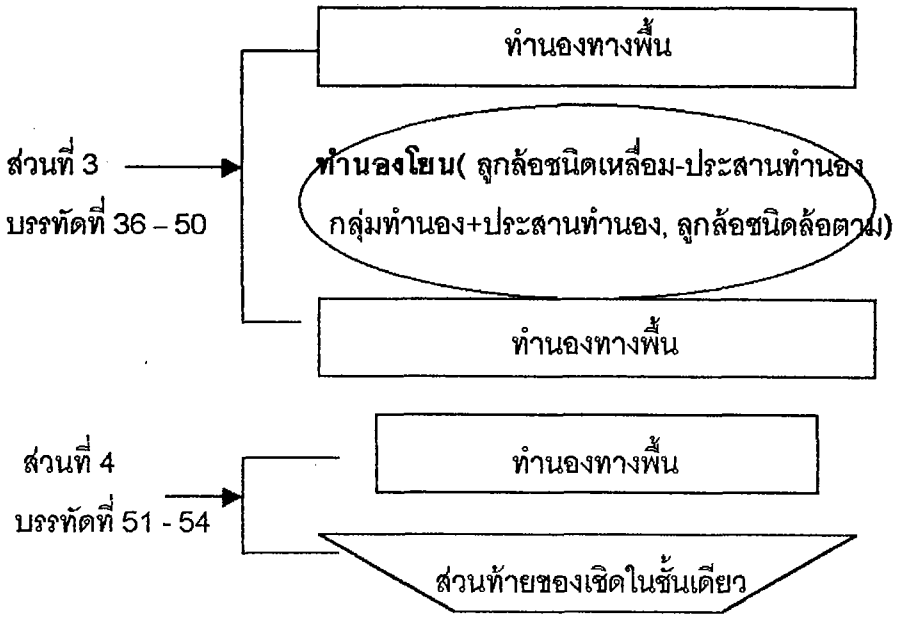
ตัวอย่างที่ 9 โน้ตเพลงเชิดจีนตัว 2 บรรทัดที่ 51 - 56

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 ในหัวข้อต่าง ๆ สรุปได้ ดังนี้

เพลงเชิดจีนตัวที่ 2 มิได้ยืดขยายขึ้นจากเพลงใดผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งตัว แล้วนำเชิดในชั้นเดียวส่วนท้ายมาเชื่อมต่อให้จบตัว โดยใช้บันไดเสียงคาบเกี่ยวอยู่ 2 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงโดและบันไดเสียงซอล ในบันไดเสียงโดมี เสียง " ฟาและที" เป็นเสียงผ่าน และบันไดเสียงซอลมีเสียง "โด และ ฟา"เป็นเสียงผ่าน เพื่อสร้างความกลมกลืนในด้านทำนอง เช่นเดียวกับตัวที่ 1 ยกเว้นเสียงที ในบรรทัดที่ 8 ทำหน้าที่เชื่อมเสียงจากบันไดเสียงโดไปบันไดเสียงซอล

ลักษณะทำนอง โดยทั่วไปเป็นลูกโยนโดยที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งให้เป็นประเภทลูกล้อชนิดเหลื่อม,และล้อตาม ด้วยทำนองเพลงมิได้นำมาจากเพลงใดทั้งเป็นเพลงประเภทลูกโยนเมื่อนำทำนองที่บรรเลงมาบันทึกเป็นโน้ตสากลพบว่าไม่ครบบรรทัด ในการวิเคราะห์จึงแบ่งทำนองเป็นส่วนได้ 4 ส่วน โดยมีประโยคเพลงทางพื้นที่เหมือนกันเป็นตัวแบ่ง โดยทำนองลูกโยนส่วนที่ 1 โยนเสียงเร กับ ลา ทำนองลูกโยนส่วนที่ 2 โยนเสียง ลา และทำนองลูกโยนส่วนที่ 3 โยนเสียงมี ทั้งได้มีวิธีการนำเสนอวิธีบรรเลงลูกล้อชนิดล้อตามแบบใหม่ คือ ให้ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม เดิมบรรเลงเป็นพวกหลัง ให้บรรเลงนำเป็นกลุ่มหน้า และให้ปี่ ระนาดเอก จากเดิมบรรเลงเป็นพวกหน้าให้เป็นกลุ่มหลัง ลักษณะทำนองที่นำมาบรรเลงล้อกันนี้เหมือนกันทั้ง 3 ส่วน แต่จำนวนล้อในแต่ละครั้งต่างกัน และเพื่อให้เห็นภาพรวมของลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 จึงสรุปลักษณะทำนองเป็นภาพประกอบ ดังนี้





ภาพประกอบ 2 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

จากภาพประกอบ 2 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 จะพบว่าในตัวนี้แบ่งทำนองเพลงได้ 4 ส่วน ซึ่งในแต่ละส่วนประกอบด้วยทำนองทางพื้น และทำนองโยนที่ประกอบด้วยลูกล้อชนิดต่าง ๆ นอกจากในส่วนที่ 4 เป็นทำนองทางพื้นแล้วออกเชิดในชั้นเดียวเพื่อลงจบ

1.3 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

ตามที่ได้กล่าวไว้แล้วว่า เชิดจีนตัวที่ 2 - 4 พระประดิษฐ์ไพเราะท่านมิได้ประพันธ์ขึ้นจากเพลงใด ในหัวข้อนี้จึงจะกล่าวถึงวิธีการประพันธ์ บันไดเสียง และลักษณะทำนองเพลง แยกเป็นหัวข้อ ดังนี้

1.3.1 วิธีการประพันธ์เพลงเชิดจีนตัวที่ 3

ทำนองเพลงเชิดจีนตัว 3 โดยโครงสร้างของเพลงแบ่งได้ 2 ส่วน คือ

1.ส่วนเนื้อทำนองเพลงเชิดจีนที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

2.ส่วนที่นำทำนองส่วนท้ายของเพลงเชิดในชั้นเดียวมาบรรเลงต่อท้าย เพื่อใช้ลงจบตัว

ในส่วนของเนื้อทำนองเพลงเชิดจีนแบ่งออกได้ 2 ส่วน คือ

1.ทำนองทางพื้น 2.ส่วนทำนองที่เรียกว่า "ลูกโยน" ทำนองในส่วนลูกโยนนี้ผู้ประพันธ์ได้ปรุงแต่ง "ทำนองโยน" ให้เป็นทำนองชนิดลูกล้อ กำหนดให้ใช้วิธีการบรรเลงแบบลูกล้อชนิดเหลื่อม โดยแบ่งเครื่องดำเนินทำนองออกเป็น 2 พวก โดยใช้วิธีบรรเลงเช่นเดียวกับเชิดจีนตัวที่ 2 กล่าวคือ เครื่องดนตรีพวกหน้าทำหน้าที่บรรเลงนำและบรรเลงตาม และในทางตรงกันข้ามเครื่องดนตรีพวกหลังก็ปฏิบัติเช่นเดียวกัน แต่เมื่อพิจารณาถึงลักษณะทำนองในภาพรวม พบว่าสามารถแบ่งทำนอง ได้ 3 ส่วน โดยจะกล่าวในหัวข้อ 4.1.3.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัว 3 ต่อไป

1.3.2 บันไดเสียงเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

บันไดเสียงเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 พบว่าใช้บันไดเสียงโดเป็นบันไดเสียงหลักเพียงบันไดเสียงเดียว ประกอบด้วยโน้ต โด เร มี ซอล และ ลา ทั้งพบว่ามีการใช้เสียงรองของบันไดเสียง คือ เสียงฟา และเสียงที เป็นเสียงผ่าน โดยใช้เสียงฟาเป็นเสียงรองในบรรทัดที่ 1 , 2 และ 28 และใช้เสียงที เป็นเสียงรองในบรรทัดที่ 26,27,29,30 และ 35

1.3.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

ในหัวข้อนี้จะกล่าวถึงลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนใน 2 ส่วน คือ ในส่วนแรกจะกล่าวถึงภาพรวมของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 และในส่วนที่ 2 กล่าวถึงลักษณะทำนองเพลงโดยจะวิเคราะห์แยกตามลักษณะกลุ่มทำนองทางพื้นและกลุ่มทำนองลูกโยน

1) ลักษณะภาพรวมของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

จากโน้ตที่แสดงสามารถแบ่งโครงสร้างของเพลงออกเป็น 3 ส่วน คือ

- ส่วนที่ 1 เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 1 - 11
- ส่วนที่ 2 เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 12 - 32
- ส่วนที่ 3 เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 33 - 38

โดยพบว่าในแต่ละส่วนจะมีการใช้ลักษณะทำนองขึ้นที่เหมือนกัน คือ

2) ลักษณะทำนองเพลง

ในหัวข้อนี้จะกล่าวถึงทำนองเพลงที่แบ่งไว้ตามส่วนต่าง ๆ ในหัวข้อ 1)ลักษณะภาพรวมของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

<u>ส่วนที่ 1</u> ประกอบด้วยส่วนทำนองนำของท่อนก่อนจะเข้าทำนองเนื้อ มีลักษณะเป็นทางพื้นบังคับทางทำนองเพลงทั้ง 2 บรรทัดเหมือนกัน ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 1 - 2 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 10 โน้ตเพลงเชิดจีนตัว 3 บรรทัดที่ 1 - 2

- บรรทัดที่ 3 - 11 ทำนองเพลงส่วนนี้แบ่งได้ 2 ส่วน คือ ส่วนทำนองทางพื้น และส่วนทำนองลูกโยน ส่วนที่เป็นทำนองทางพื้นอยู่ในบรรทัดที่ 3 - 5 โดยวรรคแรกของบรรทัดที่ 3 เป็นการใช้โน้ตซ้ำเสียงบรรเลงด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อมแต่ในวรรคหลังของบรรทัดเป็นทำนองทางพื้นบรรเลงพร้อมกัน ในบรรทัดที่ 4 - 5 แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 พวกบรรเลงล้อกัน ครั้งละ 1 ห้องโน้ตสากล ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 3 – 5 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 11 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 3 - 5

บรรทัดที่ 6 - 11 เป็นกลุ่มทำนองที่เรียกว่า "ทำนองลูกโยน" โดยบรรทัดที่ 6 เป็นทำนองเกริ่นโยนในบันไดเสียงโด ในบรรทัดที่ 7 - 9 เป็นกลุ่มทำนองลูกโยน บรรเลงด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อม ดังนี้

- บรรทัดที่ 7 - 8 ใช้ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบกลุ่มทำนองครั้งละ 1 บรรทัด
- บรรทัดที่ 9 ทอนทำนองเหลือ 2 ห้องบรรเลงซ้ำ 2 ครั้ง
- บรรทัดที่ 10 ใช้ลูกล้อชนิดล้อตามครั้งละ 2 ห้อง บรรเลงซ้ำ 2 ครั้ง
- บรรทัดที่ 11 ทอนทำนองยืนกลุ่มเสียงในวรรคแรกก่อนจะทอนทำนองยืนเสียงในวรรคหลังของบรรทัดเดียวกัน ตามโน้ตเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 6 –11 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 12 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 6 - 11

- <u>ส่วนที่ 2</u> ทำนองเพลงส่วนนี้ เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 12 - 32 แบ่งทำนองได้ 2 ส่วน คือ ส่วนทำนองทางพื้นและส่วนทำนองลูกโยน ส่วนทำนองทางพื้นอยู่ในบรรทัดที่ 12 ส่วนทำนองลูกโยนอยู่ในบรรทัดที่ 13 - 32 ซึ่งแบ่งได้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มทำนองโยนที่ใช้วิธีบรรเลงลูกล้อชนิดเหลื่อมลักษณะประสานทำนอง และแบบลูกล้อชนิดล้อตาม ดังนี้

- บรรทัดที่ 13 เป็นทำนองเกริ่นโยนเสียงโด ในบรรทัดที่ 14 - 25 ลักษณะกลุ่มทำนองโยนเป็นลักษณะประสานทำนอง โดยมีการใช้คู่เสียงแตกต่างกัน ดังนี้

- บรรทัดที่ 14 ใช้เสียงคู่ 3 ทุกห้อง

- บรรทัดที่ 15 - 16 วรรคแรกของบรรทัดที่ 15 และ 16 ใช้เสียงคู่ 8, คู่11, คู่ 10, วรรคหลังของบรรทัดที่ 15 และ 16 ใช้คู่ 8,คู่11 และคู่ 10

- บรรทัดที่ 17 -18 วรรคแรกของบรรทัดที่ 17 -18 ใช้เสียงคู่ 8, คู่10, คู่ 6, คู่ 7 วรรคหลังของบรรทัดที่ 17 และ 18 ใช้เสียงคู่ 8, คู่7 ,คู่11 และคู่ 10

- บรรทัดที่ 19 - 20 วรรคแรกของบรรทัดที่ 19 - 20 ใช้เสียงคู่ 11, คู่ 6, คู่ 4, คู่ 7 วรรคหลังของบรรทัดที่ 19 และ 20 ใช้เสียงคู่ 8, คู่ 7 คู่ 4,คู่ 11 และคู่ 10

- บรรทัดที่ 21 - 22 วรรคแรกของบรรทัดที่ 21 - 22 ใช้เสียงคู่ 11, คู่ 8, คู่ 9, คู่ 10 วรรคหลังของบรรทัดที่ 21 และ 22 ใช้เสียงคู่ 7, คู่8 , คู่ 9 และคู่ 10

- บรรทัดที่ 23 วรรคแรกและวรรคหลัง ใช้เสียงคู่ 7, คู่ 6, คู่ 4, คู่ 3

- บรรทัดที่ 24 วรรคแรกและวรรคหลัง ใช้เสียงคู่ 6, คู่ 3, คู่ 4, คู่ 3

- บรรทัดที่ 25 ใช้เสียงคู่ 4 และคู่ 3 สลับกันไป

ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 12 – 25 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 13 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 12 - 25

- ในบรรทัดที่ 26 - 32 ทำนองเพลงยังอยู่ในกลุ่มทำนองลูกโยนแต่ใช้วิธีบรรเลงแบบลูกล้อชนิดล้อต่อ วิธีการบรรเลงในส่วนนี้เป็นทำนองเด่นของตัวที่ 3 เพราะวิธีการบรรเลงนำเครื่องดนตรีกลุ่มหลังมาบรรเลงเป็นเครื่องนำ และกลุ่มหน้ามาบรรเลงเป็นเครื่องตาม โดยบรรเลงด้วยลูกล้อชนิดล้อต่อ ครั้งละ 2 ห้อง ตั้งแต่บรรทัดที่ 26 ถึงบรรทัดที่ 31 ห้องแรก แล้วเปลี่ยนวิธีบรรเลงเป็นลูกล้อครั้งละกลุ่มทำนอง ทั้งสลับกลุ่มเครื่องหน้าบรรเลงนำ และเครื่องหลังบรรเลงตาม จนถึงบรรทัดที่ 32 ดังโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 26 – 32 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 14 โน้ตเพลงเชิดจีนตัว 3 บรรทัดที่ 26 - 32

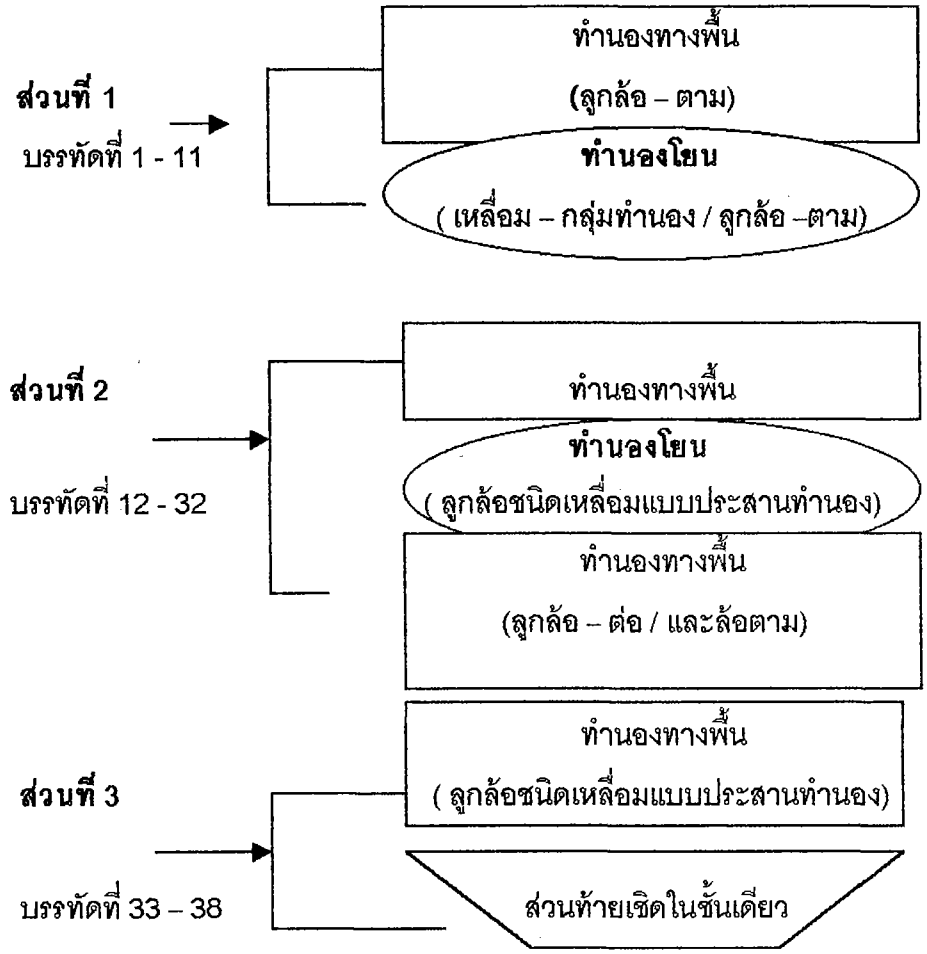
ส่วนที่ 3 ทำนองส่วนสุดท้าย เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 33 - 40 ทำนองในส่วนนี้เป็นส่วนเชื่อมไปสู่เพลงเชิดในชั้นเดียว ซึ่งเป็นส่วนที่นำมาบรรเลงต่อท้ายเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 โดยเริ่มบรรทัดที่ 33 ซึ่งเป็นทำนองทางพื้นที่นำมาใช้ แบ่งส่วนของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 ในบรรทัดที่ 34 เป็นทำนองเกริ่นโยนเสียงลา แล้วบรรเลงต่อด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อมยืนเสียงในบรรทัดที่ 35 ก่อนจะใช้วรรคแรกของบรรทัดที่ 36 เป็นประโยคลงจบเชื่อมไปเชิดในชั้นเดียวส่วนท้าย ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 33 – 40 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 15 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 33 – 40

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 ในหัวข้อต่าง ๆ สรุปได้ ดังนี้ เพลงเชิดจีนตัวที่ 3 นี้มิได้ยืดขยายมาจากเพลงใดเช่นเดียวกับเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 โดยประพันธ์อยู่ในบันไดเสียงโด มีเสียง "ฟา และ ที" เป็นเสียงผ่านเพื่อความกลมกลืนด้านทำนองเพลง

ลักษณะทำนองโดยทั่วไปมีลักษณะเช่นเดียวกับตัวที่ 2 ตามโครงสร้างทำนองเพลงแบ่งทำนองได้ 3 ส่วนโดยมีประโยคทางพื้นที่เหมือนกันเป็นประโยคแบ่ง มีกลุ่มทำนองลูกโยน 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 โยนเสียงโด กลุ่มที่ 2 โยนเสียงลา และทำนองลูกโยนเป็นลูกล้อชนิดเหลื่อม และล้อต่อ ซึ่งลักษณะลูกล้อชนิดล้อต่อจะพบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 3 เพียงตัวเดียวจึงเป็นทำนองเด่นที่สุด และวิธีบรรเลงลูกล้อต่อนี้ใช้วิธีบรรเลงโดยสลับหน้าที่กันโดยให้เครื่องดนตรีกลุ่มหน้าบรรเลงตาม และให้เครื่องดนตรีกลุ่มหลังบรรเลงนำเช่นเดียวกับเชิดจีนตัวที่ 2

และเพื่อให้เห็นภาพรวมของลักษณะทำนองของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 จึงสรุปเป็นภาพประกอบ ดังนี้



ภาพประกอบ 3 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

จากภาพประกอบ 3 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 จะพบว่าในตัวนี้แบ่งทำนองเพลงได้ 3 ส่วน ซึ่งในแต่ละส่วนจะประกอบด้วยทำนองทางพื้น และทำนองโยนที่ประกอบด้วยลูกล้อชนิดต่าง ๆ เฉพาะในส่วนที่ 3 ไม่มีทำนองโยน แต่มีทำนองเพลงเป็นลักษณะลูกล้อชนิดเหลื่อม และลงจบด้วยส่วนท้ายเชิดในชั้นเดียวเช่นกัน

1.4 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

เพลงเชิดจีนตัวที่ 4 ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยมิได้ถือเพลงใดเป็นต้นแบบในการขยายเพียง แต่ผู้ประพันธ์ได้นำเอาทำนองเพลงเร็วสำเนียงจีนจากเพลงเรื่องจีนแสมาขึ้นนำในส่วนต้นจากนั้น จึงใช้วิธีประพันธ์เช่นเดียวกับเชิดจีนตัวที่ 2 และ 3 ในหัวข้อต่อไปจะกล่าวถึงลักษณะทั่วไป ๆ ของ วิธีการประพันธ์ บันไดเสียง และลักษณะทำนองเพลง แยกเป็นหัวข้อ ดังนี้

1.4.1 วิธีการประพันธ์เพลงเชิดจีนตัวที่ 4

ทำนองเพลงเชิดจีนตัว 4 โดยโครงสร้างของเพลงแบ่งได้ 2 ส่วน คือ

1. ส่วนเนื้อทำนองเพลงเชิดจีนที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

2. ส่วนที่นำส่วนท้ายของเพลงเชิดในชั้นเดียวมาบรรเลงต่อท้าย

ในส่วนทำนองเพลงเชิดจีนแบ่งออกได้ 2 ส่วน คือ 1. ทำนองทางพื้น 2. ส่วนทำนองที่เรียกว่า "โยน" ในส่วนทำนองโยนของเพลงเชิดจีนตัว 4 นี้มีลักษณะพิเศษกว่าตัว อื่น ๆ คือ มีการจัดกลุ่มทำนองขึ้นเป็นพิเศษเพื่อใช้บรรเลงเดี่ยวรอบวง ส่วนกลุ่มทำนอง "ลูกโยน" คงใช้วิธีบรรเลงแบบลูกล้อชนิดล้อตาม และแบบเหลื่อม ในตัวที่ 4 นี้ใช้วิธีบรรเลงเหมือนกับตัวที่ 2 และ 3 คือ บางครั้งให้พวกกลุ่มหน้าบรรเลงเป็นกลุ่มหลัง และให้พวกกลุ่มหลังบรรเลงเป็นกลุ่มหน้าแทน โดยจะกล่าวในหัวข้อ 1.4.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัว 4 ต่อไป

1.4.2 บันไดเสียงเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

เพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรเลงอยู่ในบันไดเสียงโด ประกอบด้วย โด เร มี ซอล และ ลา พบว่ามี "เสียงฟา" ซึ่งเป็นเสียงรองทำหน้าที่เป็นเสียงผ่านของบันไดเสียงโด ในบรรทัดที่ 26 , 27

1.4.3 ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

ในหัวข้อนี้จะกล่าวถึงลักษณะทำนองเชิดจีนใน 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 จะกล่าวถึงภาพรวมของเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 และในส่วนที่ 2 จะกล่าวถึงลักษณะทำนองเพลงโดยจะวิเคราะห์แยกตามกลุ่มทำนอง

1) ลักษณะภาพรวมของเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 ที่ประพันธ์ขึ้นใหม่มีลักษณะเดียวกับเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 กล่าวคือเมื่อนำมาบันทึกเป็นโน้ตแบ่งของทำนองเพลงเป็นบรรทัด ๆ ละ 4 ห้อง เมื่อศึกษาวิเคราะห์จัดตามกลุ่มทำนองเพลงแล้ว พบว่าการลงจบในกลุ่มทำนองไม่ได้ลงจบในห้องที่ 4

ของบรรทัดเสมอไป แต่พบว่ามีลงจบในห้องที่ 3 แล้วเริ่มทำนองใหม่ในห้องที่ 4 เช่นเดียวกับเชิดจีนตัวที่ 2 ในลักษณะเช่นนี้เมื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์ทำให้ไม่สะดวกในการมองภาพรวม จึงขอแบ่งทำนองเพลงเชิดจีนออกตามกลุ่มทำนอง (โน้ตที่บันทึกตามลักษณะการบรรเลงอยู่ภาคผนวก หน้า 204)

จากการศึกษาทำนองเพลงเชิดจีนตัว 4 ตามลักษณะกลุ่มทำนอง พบว่าสามารถแบ่งได้ 4 ส่วน ดังนี้

- ส่วนที่ 1 เริ่มบรรทัดที่ 1 ถึง บรรทัดที่ 10
- ส่วนที่ 2 เริ่มบรรทัดที่ 11 ถึง บรรทัดที่ 19
- ส่วนที่ 3 เริ่มบรรทัดที่ 20 ถึง บรรทัดที่ 27
- ส่วนที่ 4 เริ่มบรรทัดที่ 28 ถึงบรรทัดที่ 59

2) ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

ในหัวข้อนี้จะกล่าวถึงทำนองเพลงที่แบ่งออกตามส่วนไว้ในหัวข้อ 1)ภาพรวมของเพลงเชิดจีนตัว 4 ดังนี้

<u>ส่วนที่ 1</u> เริ่มบรรทัดที่ 1 ถึง บรรทัดที่ 10 ทำนองเพลงในกลุ่มนี้ประกอบด้วยทำนองทางพื้น และส่วนทำนองลูกโยน

- ทำนองเพลงทางพื้นในบรรทัดที่ 1 ถึงวรรคแรกของบรรทัดที่ 3 เป็นทำนองเพลงสำเนียงจีนจากเพลงเรื่องจีนแส จากสำนวนเพลงพบว่า 1 สำนวน มีความยาว 5 ห้องโน้ตสากล และบรรเลงซ้ำ 2 ครั้ง

- ทำนองลูกโยนเริ่มตั้งแต่วรรคหลังของบรรทัดที่ 3 ถึง วรรคแรกของบรรทัดที่ 5 โดยกลุ่มพบว่าทำนองโยนอยู่ที่ยืนเสียงเร ด้วยวิธีบรรเลงแบบลูกล้อชนิดล้อตาม ครั้งละ 1 กลุ่มทำนอง 2 ครั้ง แล้วทอนทำนองยืนกลุ่มเสียงในวรรคหลังของบรรทัดที่ 4 และวรรคแรกในบรรทัดที่ 5 แต่ใช้กลุ่มเสียงต่างกัน

-ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 5 จนถึงวรรคแรกของบรรทัดที่ 8 ยังเป็นทำนองลูกโยนเสียงเดิม แต่เปลี่ยนวิธีบรรเลงเป็นลูกล้อชนิดลูกเหลื่อมแบบกลุ่มทำนอง ครั้งละ 2 ห้อง โดยเริ่มตั้งแต่วรรคหลังของบรรทัดที่ 5 แล้วจึงทอนทำนองครั้งละ 1 ห้อง ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 7 จนถึงวรรคแรกของบรรทัดที่ 8 แล้วบรรเลงทางพื้นพร้อมกันในวรรคหลังของบรรทัดที่ 8

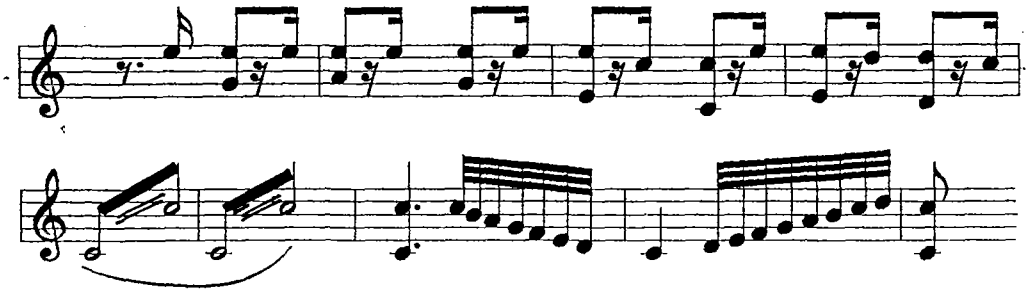
- ในบรรทัดที่ 9 ถึงบรรทัดที่ 10 บรรเลงด้วยลูกล้อชนิดล้อตาม โดยในบรรทัดที่ 9 ใช้ทำนองล้อ แบบไล่เสียงครั้งละ 1 กลุ่มทำนอง ในบรรทัดที่ 10 ใช้ทำนองล้อแบบยืนเสียงซ้ำ

- ครั้งละ 1 กลุ่มทำนอง ดังโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 1 – 10 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 16 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 1 – 10

<u>ส่วนที่ 2</u> เริ่มบรรทัดที่ 11 ถึง บรรทัดที่ 19 กลุ่มทำนองที่ 2 นี้มีทั้งทำนองทางพื้นและทำนองโยนเช่นเดียวกับกลุ่มที่ 1 โดยในบรรทัดที่ 11 เป็นทำนองทางพื้นใช้วิธีบรรเลงแบบลูกล้อชนิดเหลื่อมลักษณะประสานทำนอง โดยวรรคแรกใช้คู่ 6,5,6 และคู่ 8 วรรคหลังใช้คู่ 8 ทั้งหมดแต่ใช้เสียงต่างกัน คือเสียงโด มี เร และเสียงโด ในบรรทัดที่ 12 เป็นเกริ่นโยนเสียงโด ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 11 – 12 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 17 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 11 – 12



ตั้งแต่บรรทัดที่ 13 - 19 เป็นทำนองโยน ด้วยวิธีบรรเลงแบบลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนอง ดังนี้

- บรรทัดที่ 13 เป็นทำนองลูกโยนครั้งละ 1 บรรทัด ใช้ประสานทำนองเสียงคู่ 8 ทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง

- บรรทัดที่ 14 – 17 เป็นทำนองลูกโยนแบบประสานทำนองครั้งละ 2 บรรทัดโดยใช้คู่เสียงแตกต่างดังนี้

- บรรทัดที่ 14-15 พบว่าวรรคแรก ใช้เฉพาะคู่ 8 และคู่ 6 วรรคหลัง ใช้คู่ 6,คู่8, คู่8,คู่8 ตามลำดับ

- บรรทัดที่ 16 -17 พบว่าใช้ประสานทำนองแยกได้ดังนี้

- วรรคแรกใช้คู่ 4, คู่ 8, คู่8, คู่8

- วรรคหลังใช้คู่ 6, คู่8 , คู่8 ,คู่8

- บรรทัดที่ 18 ทอนทำนองโยนเหลือ 2 ห้อง บรรเลงซ้ำ 2 ครั้ง โดยใช้ประสานทำนองคู่ 8 ทั้งหมด ในบรรทัดนี้จะพบว่าใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงรองทำหน้าที่เป็นเสียงผ่านของบันไดเสียงด้วย

- บรรทัดที่ 19 ทอนทำนองโยนเหลือ 1 ห้อง บรรเลงซ้ำ 4 ครั้ง โดยใช้ทำนองเฉพาะคู่ 8 เช่นกัน คือ เสียงเร และเสียงโด ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 13 – 19 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 18 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 13 – 19

<u>ส่วนที่ 3</u> เริ่มบรรทัดที่ 20 -27 เป็นทำนองทางพื้น ทำนองในส่วนนี้สามารถแบ่งทำนองเป็นกลุ่มย่อยตามสำนวนเพลงได้อีก 2 กลุ่มทำนอง ดังนี้

<u>กลุ่มทำนองที่ 1</u> เป็นทำนองกลุ่มเดียวกันแต่สามารถแยกย่อยเป็น 3 ส่วน ดังนี้

-ส่วนที่ 1 เริ่มห้องที่ 1 – 3 ของบรรทัดที่ 20 ยืนทำนองอยู่ที่เสียงโด

-ส่วนที่ 2 เริ่มห้องที่ 4 ของบรรทัดที่ 20 – ห้องที่ 2 ของบรรทัดที่ 23

-ส่วนที่ 3 เริ่มห้องที่ 3 ของบรรทัดที่ 23 – ห้องที่ 3 ของบรรทัดที่ 24

ทั้งส่วนที่ 2 และ 3 ยืนทำนองอยู่ที่เสียงซอล

<u>กลุ่มทำนองที่ 2</u> เริ่มที่ห้องที่ 4 ของบรรทัดที่ 24 – บรรทัดที่ 27

มีลักษณะเป็นลูกล้อชนิดล้อตามโดยแบ่งทำนองเป็น 2 กลุ่ม พวกกลุ่มหลังบรรเลงก่อนและให้พวกกลุ่มหน้าบรรเลงตามครั้งละ 1 ห้องโน้ตสากล และบรรเลงพร้อมกันในทางพื้นในบรรทัดที่ 27 ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 20 – 27 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 19 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 20 – 27

<u>ส่วนที่ 4</u> เริ่มบรรทัดที่ 28 ถึงบรรทัดที่ 60 ทำนองในกลุ่มสุดท้ายนี้มีทั้งทำนองลูกโยน ทำนองทางพื้น และทำนองที่ใช้เดี่ยวรอบวง โดยแยกได้ ดังนี้

- บรรทัดที่ 28 -29 เป็นทำนองเกริ่นโยนยืนอยู่ที่เสียงโดทั้ง 2 บรรทัด

- บรรทัดที่ 30 เป็นทำนองโยนยืนทำนองอยู่ที่เสียงโดเช่นเดียวกันแต่บรรเลงเป็นลูกล้อ ชนิดล้อตามครั้งละ 1 กลุ่มทำนอง

- บรรทัดที่ 31 ยืนกลุ่มเสียง 2 ห้อง และบรรเลงพร้อมกันในทำนองทางพื้นในวรรคหลังของบรรทัดที่ 31-32 ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 28 – 32 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 20 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 28 – 32

บรรทัดที่ 33 - 37 เป็นการบรรเลงเดี่ยวรอบวงของแต่ละเครื่องมือ โดยเริ่มจาก ปี่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

บรรทัดที่ 38 - 42 เป็นกลุ่มทำนองโยนเสียงโด แยกตามลักษณะทำนองได้ ดังนี้

- บรรทัดที่ 38 เป็นทำนองเกริ่นโยนเสียงโด

- บรรทัดที่ 39 - 40 เป็นทำนองโยนโดยใช้วิธีบรรเลงลูกล้อ ชนิดล้อตามครั้งละ 1 ห้อง

- บรรทัดที่ 41 - 42 ทอนทำนองล้อกันครั้งละ 1 กลุ่มทำนอง

วิธีการบรรเลงลูกล้อชนิดตามของบรรทัดที่ 39 – 42 ให้พวกหลังบรรเลงนำ แล้วให้พวกหน้าบรรเลงตาม

- บรรทัดที่ 43 บรรเลงยืนเสียงพร้อมกัน ดังโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 38 – 43 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 21 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 38 – 43

บรรทัดที่ 44 - 60 เป็นทำนองส่วนเนื้อ แต่ใช้วิธีบรรเลงที่แตกต่าง แยกได้ ดังนี้

- บรรทัดที่ 44 -45 มีลักษณะลูกล้อชนิดลูกชัด ทำหน้าที่ลงเสียงตกของห้องที่ 1 , 2, 3 และ 4 จากโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 44 - 45 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 22 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 44 - 45

- บรรทัดที่ 46 – บรรทัดที่ 51 วรรคแรก บรรเลงด้วยทำนองลูกล้อชนิดเหลื่อม ใช้ลักษณะประสานทำนองแตกต่างกัน ดังนี้

- บรรทัดที่ 46 - 47 พบว่าวรรคแรกใช้เสียงคู่ 8 และวรรคหลังใช้คู่ 8 ,คู่ 8 ,คู่ 4 ตามลำดับ

- บรรทัดที่ 48 วรรคแรกใช้เสียงคู่ 8 ทั้งหมด และวรรคหลังใช้คู่ 8 คู่ 8, คู่ 4, คู่ 4 ตามลำดับ

-บรรทัดที่ 49 วรรคแรกใช้เสียงคู่4,คู่8,คู่8 ,คู่ 8 วรรคหลังใช้คู่ 8,คู่8,คู่ 4 และคู่4 ตามลำดับ

-บรรทัดที่ 50 วรรคแรกและวรรคหลังใช้เสียงคู่4, คู่ 8,คู่8 ,คู่ 8

-บรรทัดที่ 51 เฉพาะวรรคแรก พบว่าใช้เสียงคู่ 4 ,คู่ 8, คู่8, คู่ 8 ตามลำดับ วรรคหลังของบรรทัดที่ 51 - วรรคแรกของบรรทัดที่ 52 เป็นลูกล้อ ล้อครั้งละ 1 ห้อง

-วรรคหลังบรรทัดที่ 52 - วรรคแรกบรรทัดที่ 55 บรรเลงพร้อมกันด้วยทำนองทางพื้นบังคับทางมีลักษณะไล่เสียงลงล่าง และขึ้นบน

- วรรคหลังของบรรทัดที่ 55 - วรรคแรก บรรทัดที่ 56 เป็นทำนองลูกล้อ ล้อครั้งละ 1 กลุ่มทำนอง

-วรรคหลังของบรรทัดที่ 56 - วรรคแรกของบรรทัดที่ 57 บรรเลงเป็นทำนองลูกล้กชนิดเหลื่อม

-วรรคหลังของบรรทัดที่ 57 – วรรคแรกบรรทัดที่ 58 เป็นทำนองทางพื้นบรรเลงพร้อมกันจนจบส่วนทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 แล้วออกส่วนท้ายเพลงเชิดในชั้นเดียว ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 58 – 60 ตามโน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 46 – 60 ดังนี้

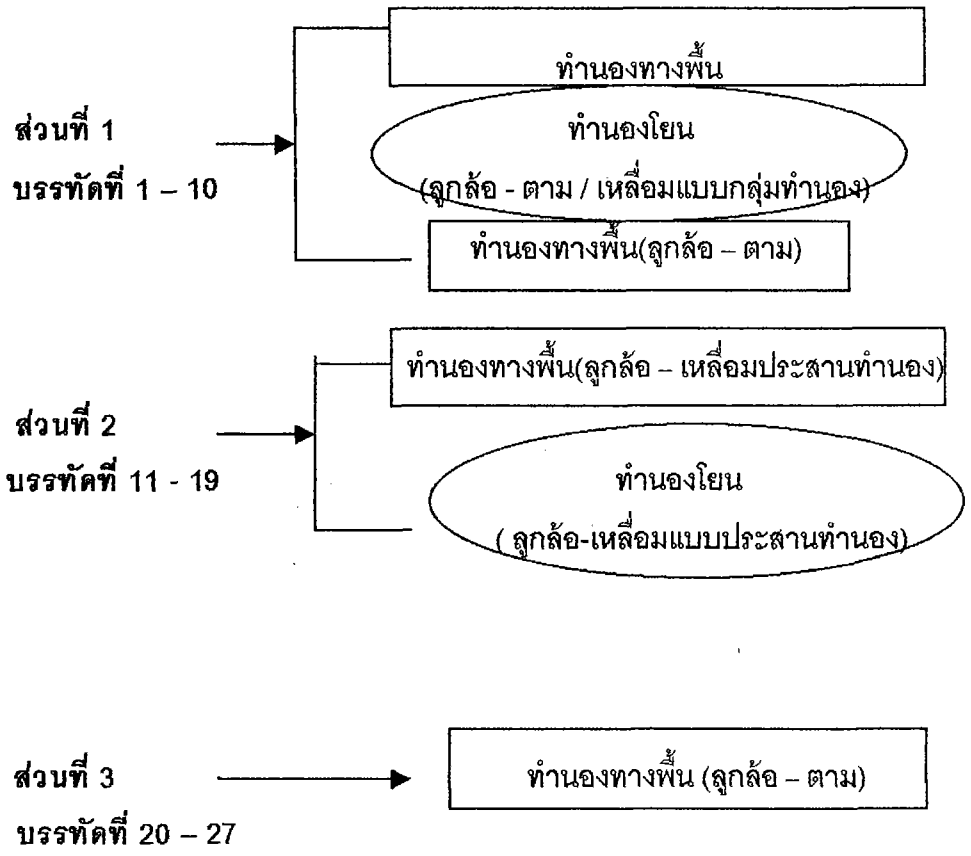
ตัวอย่างที่ 23 โน้ตเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 46 – 60

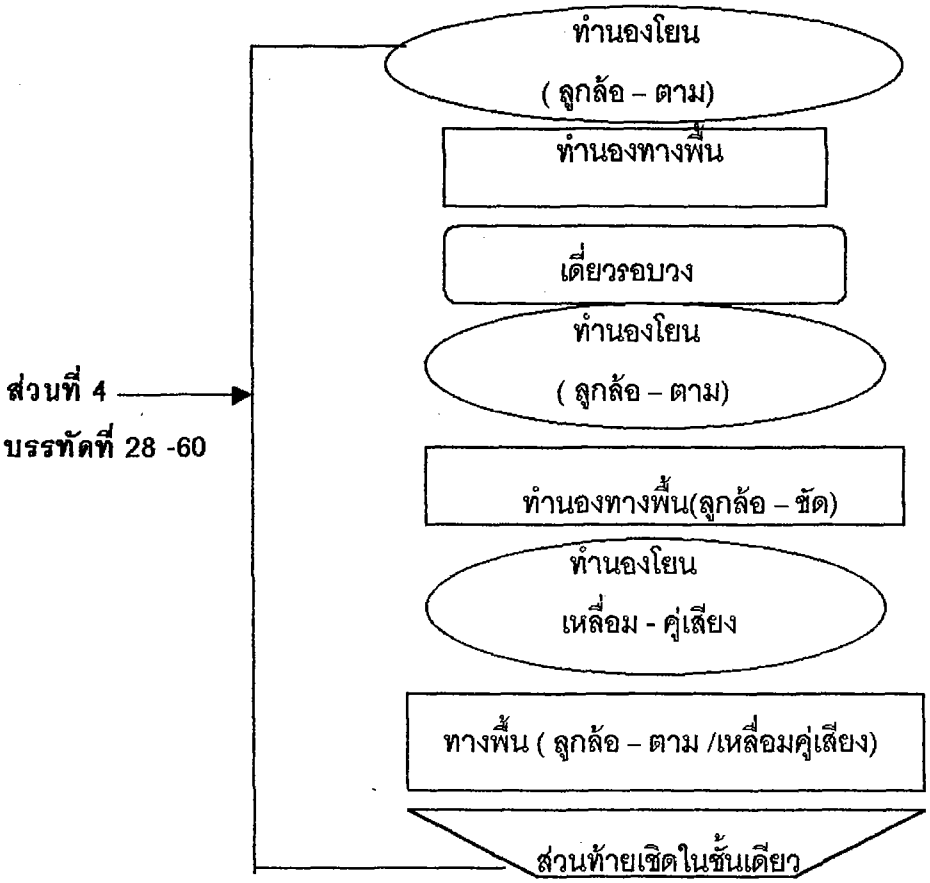
จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 ในหัวข้อต่าง ๆ สรุปได้ ดังนี้

เพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรเลงอยู่ในบันไดเสียงโด มีเสียงฟา เป็นเสียงผ่านเพื่อสร้างความกลมกลืนในด้านทำนองเพลง ในด้านลักษณะทำนอง ในเชิดนี้ได้นำเอาทำนองเพลงเร็วสำเนียงจีน

จากเพลงเรื่องจีนแสขึ้นมานำส่วนต้นแล้วใช้วิธีการประพันธ์เช่นเดียวกับตัว 2 และ 3 ตามโครงสร้างของเพลงแบ่งทำนองได้ 4 ส่วน ลักษณะโครงสร้างของทำนองโดยทั่วไปเหมือนกันกับเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 – 3 กล่าวคือ ประกอบด้วย ทำนองทางพื้นและทำนองลูกโยน แต่ทำนองเพลงในตัวนี้มีความโดดเด่นเป็นพิเศษต่างจากเชิดจีนตัวอื่น ๆ คือ ได้มีการบรรเลงเดี่ยวรอบวงและมีการใช้ลูกล้อชนิดล้อขัดซึ่งไม่พบในเชิดจีนตัวอื่น ๆ มีการสลับหน้าที่ของเครื่องดนตรีให้พวกหลังมาบรรเลงนำ และพวกหน้าบรรเลงตามเหมือนกับเชิดจีนตัวที่ 2 และ 3

และเพื่อให้เห็นภาพรวมของลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 จึงสรุปเป็นภาพประกอบได้ ดังนี้





ภาพประกอบ 4 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

จากภาพประกอบ 4 สรุปโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 จะพบว่าในตัวนี้แบ่งทำนองเพลงได้ 4 ส่วน ซึ่งในส่วนที่ 1 และ 2 ประกอบด้วยทำนองทางพื้น และทำนองโยนที่ประกอบด้วยลูกล้อชนิดต่าง ๆ ในส่วนที่ 3 เป็นทำนองบังคับทาง แต่มีลูกล้อชนิดต่าง ๆ ในส่วนที่ 4 เป็นส่วนที่เด่นที่สุด เพราะมีทั้งทำนองโยนและมีการบรรเลงเดี่ยวรอบวง

ตามที่ได้วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักมาครบ 4 ตัวต่อไปจะกล่าวในภาพรวมเพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างตามหัวข้อที่วิเคราะห์มาแล้วของทั้ง 4 ตัว ดังนี้

1. **วิธีประพันธ์** ตามโครงสร้างในภาพรวมจะพบว่าเพลงเชิดจีนแต่ละตัวประกอบด้วยทำนอง 2 ส่วน คือ 1. ส่วนทำนองเพลงที่ประพันธ์โดยการยืดขยายจากเพลง และที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ 2. ส่วนที่นำเพลงเชิดในชั้นเดียวมาบรรเลงต่อท้าย ซึ่งมีความแตกต่างกันตามวิธีการประพันธ์ ดังนี้

1.1 เพลงเชิดจีนตัวที่ 1 ได้นำเพลงเชิดในอัตรา 2 ชั้นตัวที่ 6 มาประพันธ์ยืดขยายเป็นเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 แล้วนำเพลงเชิดในชั้นเดียวตัวที่ 6 ทำนองเก่ามาเชื่อมต่อท้ายทั้งตัว โดยได้เปลี่ยนทำนองช่วงลงจบ

1.2 เพลงเชิดจีนตัวที่ 2 – 4 ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยมิได้นำทำนองมาจากเพลงใด ยกเว้นเชิดจีนตัวที่ 4 ได้นำเพลงเร็วสำเนียงจีนมาขึ้นนำส่วนต้น นอกนั้นใช้วิธีประพันธ์เช่นเดียวกับตัวที่ 2 และ 3 และได้นำเพลงเชิดในชั้นเดียวส่วนท้ายมาบรรเลงเชื่อมต่อเพื่อลงจบแต่ละตัว

2. **บันไดเสียง** เพลงเชิดจีนบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงโดทั้ง 4 ตัว ยกเว้นตัวที่ 2 ได้มีการใช้บันไดเสียงซอล จึงจัดได้ว่าใช้บันไดเสียงโดเป็นบันไดเสียงหลัก ซึ่งประกอบด้วยโน้ต โด เร มี ซอล และลา โดยมีเสียง "ฟา" และ "ที" เป็นเสียงรองทำหน้าที่เป็นเสียงผ่านของบันไดเสียง สำหรับเพลงเชิดจีนนี้เสียงฟาและเสียงที่ ทำหน้าที่สร้างความกลมกลืนในด้านทำนองเพลงเท่านั้น เพราะเสียงรองที่นำมาใช้ไม่ได้เป็นเสียงลูกตกในห้องทำนองหลัก ยกเว้นในเชิดจีนตัวที่ 2 ได้ใช้เสียง "ที" ซึ่งเป็นเสียงรองของบันไดเสียงโด ทำหน้าที่เป็นเสียงเชื่อมจากบันไดเสียงโดมาบันไดเสียงซอล

การที่เชิดจีนใช้บรรเลงเสียงโดเพียงบันไดเสียงเดียวก็สามารถสร้างทำนองได้โดดเด่นสนุกสนานได้ นับเป็นความสามารถในเชิงการประพันธ์ที่แสดงออกด้วยภูมิปัญญาที่เป็นเลิศ

3. **ลักษณะทำนอง** ลักษณะทำนองของเพลงเชิดจีนพิจารณาได้ 2 ลักษณะ คือ

3.1 ลักษณะภาพรวมในแต่ละตัว

3.2 ลักษณะทำนองที่ใช้ในแต่ละตัว

3.1 <u>ลักษณะภาพรวมในแต่ละตัว</u> เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างของทำนองเพลงในแต่ละตัวพบว่าแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะทำนองทำนองทางพื้น และลักษณะทำนองลูกโยนประเภทต่าง ๆ จัดผสมอยู่ในเชิดจีนแต่ละตัว

<u>ลักษณะทำนองทางพื้น</u> พบได้ในเชิดจีนตัวที่ 1 ตามที่กล่าวแล้วว่าในตัวที่ 1 นี้ได้ยืดขยายมาจากเพลงเชิดใน 2 ชั้น ฉะนั้นลักษณะทำนองจึงยังคงยึดกรอบและหลักของการยืดขยายไว้ให้เห็นอย่างเด่นชัด

<u>ลักษณะทำนองทำนองลูกโยนประเภทต่าง ๆ</u> ซึ่งพบในเชิดจีนตัวที่ 2 – 4 เมื่อนำทำนองที่บรรเลงนำมาบันทึกเป็นโน้ตสากลแบ่งส่วนเป็นบรรทัดหรือประโยค พบว่าในแต่ละตัวยังสามารถแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ

1.ทำนองเพลงที่บรรเลงมีลักษณะจบความ แต่เมื่อนำมาบันทึกเป็นโน้ตสากลไม่ครบ 4 ห้อง หรือ 1 ประโยค ซึ่งอาจจบความที่ห้องที่ 2 หรือห้องที่ 3 ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 และ 4 การวิเคราะห์จึงแบ่งตามกลุ่มทำนอง

2.ทำนองเพลงที่บรรเลงเมื่อนำมาบันทึกเป็นโน้ตสากลมีลักษณะจบความและบันทึกได้ครบ 4 ห้อง หรือ 1 ประโยค ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

จากการสรุปภาพรวมลักษณะทำนองของแต่ละตัว พบว่าไม่สามารถใช้หลักหรือกฎเกณฑ์ที่เป็นหนึ่งเดียวมาใช้ได้ต้องพิจารณาในแต่ละตัวไป

3.2 <u>ลักษณะทำนองที่ใช้ในเพลงเชิดจีนแต่ละตัว</u> เมื่อวิเคราะห์ลักษณะทำนองในแต่ละตัวตั้งแต่ประโยคที่ขึ้นต้นจนถึงออกเชิดในชั้นเดียวจะพบว่า

1.ประโยคที่ใช้ขึ้นต้นทุกตัวจะมีลักษณะเป็นบรรทัดคู่ หรือประโยคคู่ คือประโยคเดียวแต่มีการบรรเลงซ้ำ 2 ครั้งทุกตัว ยกเว้นเชิดจีนตัวที่ 4 มีลักษณะพิเศษ คือ สำนวนเพลงไม่จบใน 1 บรรทัด หรือ 4 ห้อง สำนวนเพลงจะไปจบความที่ห้องที่ 5 แล้วบรรเลงซ้ำอีกครั้งเหมือนกับตัวที่ 1 – 3

2. ลักษณะทำนองเพลงในแต่ละตัว ตามที่กล่าวแล้วว่า เพลงเชิดจีนเป็นเพลงประเภทลูกโยน ด้วยองค์ประกอบของลูกโยนจะใช้กลุ่มทำนองลูกล้อหลายชนิด จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักทั้ง 4 ตัว พบว่ามีการใช้ลักษณะทำนองทางพื้น และกลุ่มทำนองลูกล้อชนิดต่าง ๆ ที่มีความเหมือนและแตกต่างกัน จึงจัดทำเป็นตารางเพื่อสะดวกต่อการสรุป ดังนี้

เชิดจีนตัวที่	ทำนองทางพื้น						ทำนองลูกโยน			
	ทางพื้น	ลูกล้อชนิดต่าง ๆ					ทางพื้น	ลูกล้อชนิดต่าง ๆ		
		ล้อตาม	ล้อต่อ	ล้อขัด	เหลื่อม			ล้อตาม	เหลื่อม	
					คู่เสียง	กลุ่มทำนอง			คู่เสียง	กลุ่มทำนอง
1	/	-	-	-	/	/	-	-	-	-
2	/	/	-	-	-	-	/	-	/	/
3	/	/	/	-	-	-	-	/	/	/
4	/	/	-	/	/	-	-	/	/	/

จากตารางเปรียบเทียบการใช้ลักษณะทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 – 4 สรุปได้ ดังนี้

-เชิดจีนตัวที่ 1 มีลักษณะทำนองเฉพาะที่เป็นทางพื้น ประกอบด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อม แบบคู่เสียงและกลุ่มทำนอง

-เชิดจีนตัวที่ 2 – 4 ใช้ลักษณะทำนองที่เป็นทางพื้นและทำนองลูกโยนโดยมีลักษณะการใช้ลูกล้อในทำนองลูกโยนแตกต่างกัน ดังนี้

- เชิดจีนตัวที่ 2 ใช้ทำนองทางพื้น ประกอบด้วยลูกล้อชนิดล้อตาม ทำนองลูกโยนพบว่าใช้ทำนองโยนทางพื้นซึ่งไม่มีในเชิดจีนตัวอื่น นอกจากนี้ใช้ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบคู่เสียงและแบบกลุ่มทำนอง

- เชิดจีนตัวที่ 3 ใช้ทำนองทางพื้น ประกอบด้วยลูกล้อชนิดล้อตาม และล้อต่อซึ่งพบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 3 เท่านั้น ทำนองลูกโยนใช้ลูกล้อชนิด ล้อตาม และเหลื่อมแบบกลุ่มทำนอง

- เชิดจีนตัวที่ 4 ใช้ทำนองทางพื้น ประกอบด้วยลูกล้อชนิดล้อตาม และล้อขัดพบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 4 เท่านั้น ทำนองลูกโยนใช้ลูกล้อชนิด ล้อตาม เหลื่อม แบบคู่เสียงและแบบกลุ่มทำนอง และที่เด่นที่สุด คือมีการบรรเลงเดี่ยวแต่ละเครื่องมือรอบวง

นอกจากลักษณะทำนองที่มีความหลากหลายแล้ว ยังเปลี่ยนวิธีบรรเลงลูกล้อชนิดต่าง ๆ โดยการสลับหน้าที่การบรรเลง กล่าวคือ แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ พวกหน้าและพวกหลัง พวกหน้ามีเครื่องดนตรี ระนาดเอก และ ปี่ พวกหลังมีเครื่องดนตรี ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม แต่การบรรเลงลูกล้อเฉพาะชนิดล้อตาม(ตัวที่ 2 และ 4) และล้อต่อ (ตัวที่ 3) ในเพลงเชิดจีน จะสลับวิธีบรรเลง คือ เครื่องดนตรีพวกหลังจะเป็นบรรเลงเป็นกลุ่มนำ เครื่องดนตรีพวกหน้าจะบรรเลงตาม ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษไม่ค่อยพบในเพลงอื่น ๆ

ลักษณะทำนองที่นำมาเชื่อมต่อท้ายเพลงเชิดจีนที่ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อใช้ลงจบแต่ละตัวนั้น พบว่าใช้ทำนองเชิดในชั้นเดียวมาเชื่อมต่อท้ายในสัดส่วนที่ไม่เท่ากัน คือตัวที่ 1 นำเอามาเชื่อมทั้งตัว ส่วนตัวที่ 2, 3 และ 4 นำเอาเฉพาะส่วนท้ายของเชิดในมาเชื่อมเท่านั้น

2. วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน

เพลงเชิดจีนเป็นเพลงที่มีสำนวนทำนองหลักประกอบไปด้วยลูกล้อชนิดต่าง ๆ ผสมทางพื้นแบบสองไม้มีโยน การดำเนินทำนองของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนมีความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงด้วยการแปรทำนองหลักให้เป็นทางเฉพาะเครื่องมือที่ถือว่าโดดเด่นกว่าเครื่องมืออื่น ๆ ในวงบรรเลง การศึกษาเพื่อชี้ให้เห็นถึงทางความโดดเด่นของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจึงจะศึกษาตั้งแต่การลงเสียงลูกตกของทำนองหลักกับทำนองแปรในแต่ละห้องว่ามีการใช้เสียงลูกตกตรงกันหรือไม่ ในกรณีที่ลงเสียงลูกตกไม่ตรงกันอาจจะใช้ความสัมพันธ์ทางด้านคู่เสียงอื่น ๆ มาแทนที่ การที่ระนาดทุ้มมีความโดดเด่นย่อมเกิดจากทำนองแปรที่มีความหลากหลาย โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาจากเสียงลูกตก เดียวกันระนาดทุ้มสามารถแปรทำนองโดยใช้ทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงที่มีความแตกต่างกันได้ ในการที่ระนาดทุ้มแปรทำนองในแต่ละประโยคย่อมประกอบด้วยกลุ่มทำนองย่อยหลายกลุ่ม กลุ่มทำนองย่อยเหล่านี้เป็นรูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มที่สร้างขึ้นมาซึ่งต้องจะศึกษาต่อไปว่ามีรูปแบบทำนองใดบ้าง ดังนั้นผู้วิจัยจึงจะทำการวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน ในหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

2.1 เปรียบเทียบความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกของทำนองหลักกับทำนองแปร

2.2 การวิเคราะห์ทำนองแปรของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตามเสียงลูกตก

2.3 วิเคราะห์รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน

2.1 เปรียบเทียบความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกของทำนองหลักกับทำนองแปร

การนำทำนองหลักมาแปรทำนองตามลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในทางปฏิบัติไม่ว่าทำนองแปรจะเคลื่อนที่ไปในทิศทางใดเมื่อจบแต่ละประโยค(ห้องที่ 4 ของโน้ตสากล) จะต้องใช้เสียงลูกตกเดียวกับทำนองหลัก นอกจากนี้ทำนองแปรจะมีความสัมพันธ์หรือกลมกลืนขึ้นอยู่กับการดำเนินทำนองของแต่ละเครื่องมือ ถ้าแปรทำนองโดยใช้เสียงลูกตกตรงกับห้องโน้ตสากลที่ 1 2 3และ 4 ในทุก ๆ ประโยคทำนองเพลงก็มีความสัมพันธ์กันมาก ลักษณะการดำเนินทำนองก็จะไม่ต่างกัน แต่ถ้าทำนองแปรใช้เสียงลูกตกตรงเฉพาะห้องที่ 2 และ ห้องที่ 4(ของโน้ตสากล) ความสัมพันธ์ของทำนองหลักกับทำนองแปรก็จะลดลง การที่ผู้แปรทำนองใช้เสียงลูกตกอื่น ๆ เข้ามาแทนที่ถือว่าเป็นความสัมพันธ์ทางด้านคู่เสียงทำให้มีลักษณะการดำเนินทำนองแตกต่างกันแต่มีความกลมกลืนตามลักษณะการบรรเลงรวมวง

ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักและทำนองแปร (ระนาดทุ้ม)ในเพลงเชิดจีนนั้น จะศึกษาถึงความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกของทำนองเพลงในห้องที่ 1, 2 ,3 และ 4 ว่าใช้เสียงลูกตกตรงกันหรือไม่ แล้วสรุปเสียงลูกตกที่ไม่ตรงกันในแต่ละห้องว่าระนาดทุ้มใช้ความสัมพันธ์ด้านคู่เสียงขั้นอะไรบ้าง และจะพิจารณาเฉพาะเสียงลูกตกสำคัญในห้องที่ 2 และ 4 ว่าลักษณะประโยคใดที่ระนาดทุ้มแปรทำนองแล้วเสียงลูกตกไม่ตรงกับทำนองหลัก

ในการศึกษาครั้งนี้จะแสดงเฉพาะประโยคเพลงที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกันเท่านั้น โดยจะใช้สัญลักษณ์ ◯ ล้อมรอบตัวโน้ตทั้งทำนองหลักและทำนองแปร โดยแยกหัวข้อศึกษาได้ ดังนี้

2.1.1 ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกของทำนองหลักกับทำนองแปรในเพลงเชิดจีนตัว 1

2.1.2 ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกของทำนองหลักกับทำนองแปรในเพลงเชิดจีนตัว 2

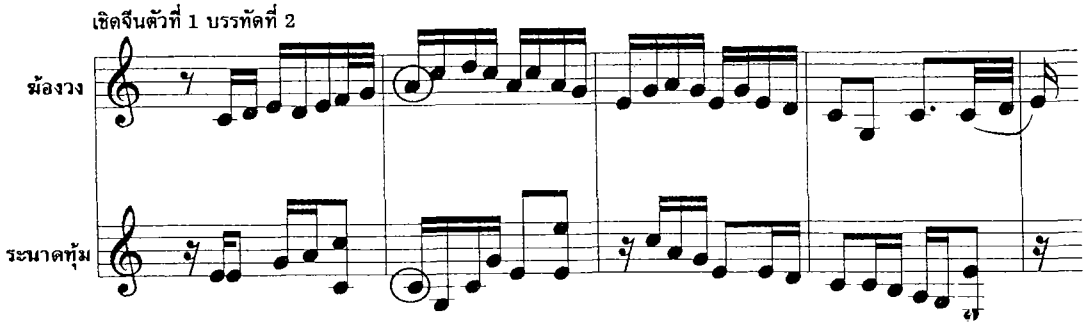
2.1.3 ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกของทำนองหลักกับทำนองแปรในเพลงเชิดจีนตัว 3

2.1.4 ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกของทำนองหลักกับทำนองแปรในเพลงเชิดจีนตัว 4

2.1.1 ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรในเพลงเชิดจีนตัว 1

ความสัมพันธ์ของการลงเสียงตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรในเพลงเชิดจีนตัว 1 พบว่ามีการแปรทำนองที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกัน ในบรรทัดที่ 2 ,3, 5, 6, 7,12 ,14 และ 15 โดยจะแสดงโน้ตระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปร ดังนี้

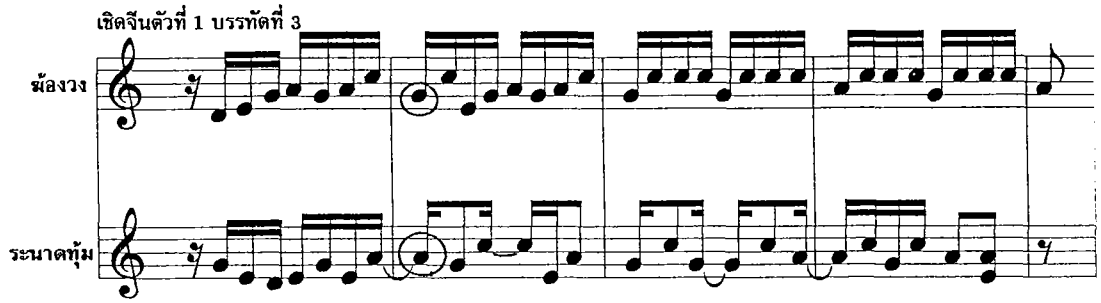
ตัวอย่างที่ 24 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 2



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 2 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	โด	1

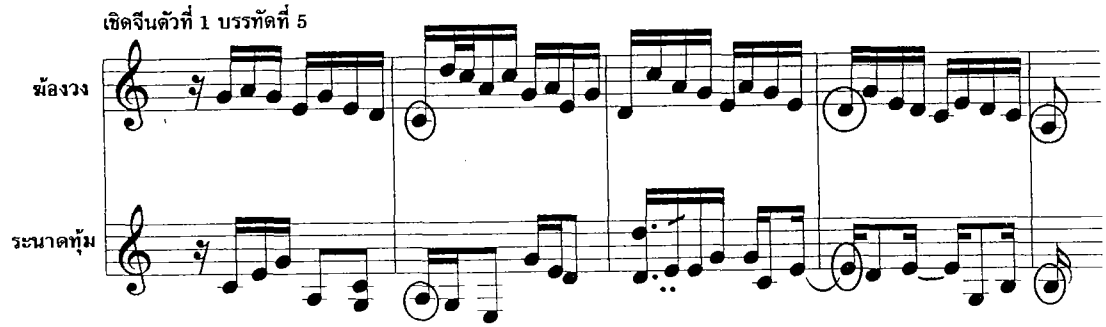
ตัวอย่างที่ 25 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 3



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 3 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ซอล	5
	ระนาดทุ้ม	ลา	6

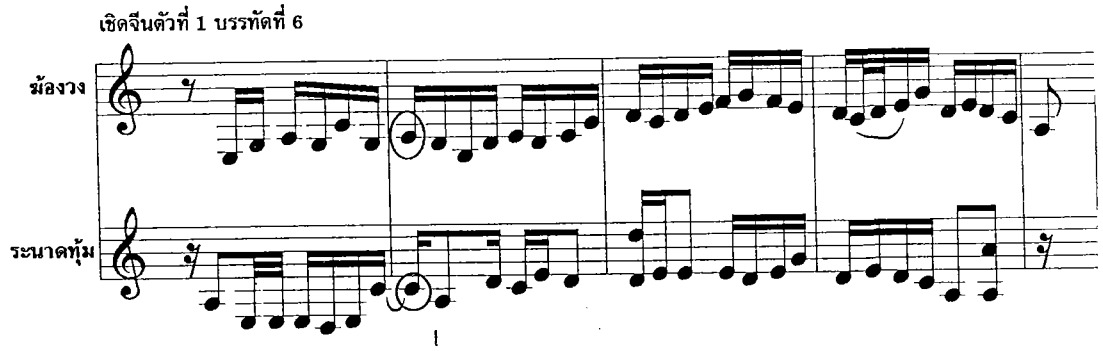
ตัวอย่างที่ 26 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 5



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 5 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1,3,และ 4 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	ลา	6
3	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	มี	3
4	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	ที	7

ตัวอย่างที่ 27 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 6



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 6 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

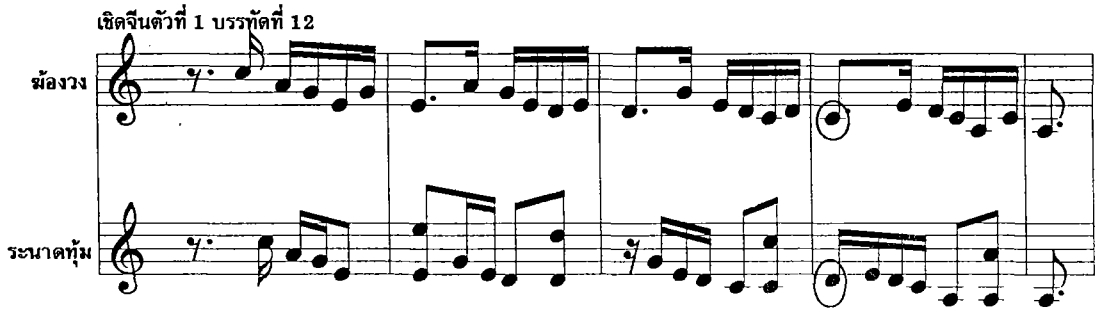
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 28 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 7

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 7 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 29 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 12



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 12 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	เร	2

ตัวอย่างที่ 30 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 14

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 14 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 31 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 15

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 15 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	ลา	6
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรของเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 สรุปได้ ดังนี้

1. ทำนองแปรที่มีเสียงลูกตกตรงกับทำนองหลักในห้องที่ 1,2,3 และ 4 พบในบรรทัดที่ 1,4,8,9,10,11 และ 13 แสดงว่า การแปรทำนองมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักมาก

2. ทำนองแปรที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกับทำนองหลักในห้อง 1,3 และ 4 แยกได้ ดังนี้

2.1 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่ 1 พบในบรรทัดที่ 2,3,5,6 และ 15

2.2 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่ 3 พบในบรรทัดที่ 5,7,12,14 และ 15

2.3 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่ 4 พบในบรรทัดที่ 5

2.1.2 ความสัมพันธ์ของเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรในเชิดจีนตัว 2

ความสัมพันธ์ของเสียงตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรในเพลงเชิดจีนตัว 2 พบว่ามีการแปรทำนองที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกับทำนองหลักในบรรทัดที่2,3,4,5,6,8,9,10,11,12,132,3,4,5,6,8,9,10,11,12,13,14,17,19,20,23,24,26,27,31,32,35,36,47,48 และ 50 โดยจะแสดงโน้ตทำนองหลักกับทำนองแปร ดังนี้

ตัวอย่างที่ 32 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 2

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 2 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 33 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 3

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 3 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	ซอล	5
	ระนาดทุ้ม	ลา	6

ตัวอย่างที่ 34 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 4

จากฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 4 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1,2 และ3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

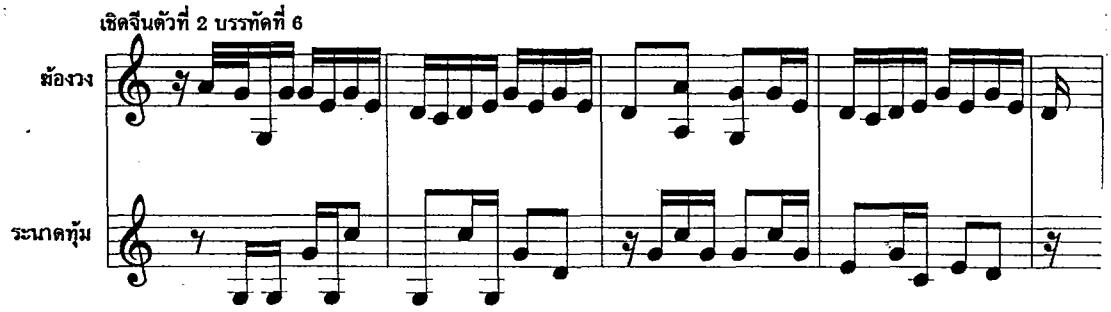
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	มี	3
2	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	เร	2
3	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 35 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 5

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 5 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5
3	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

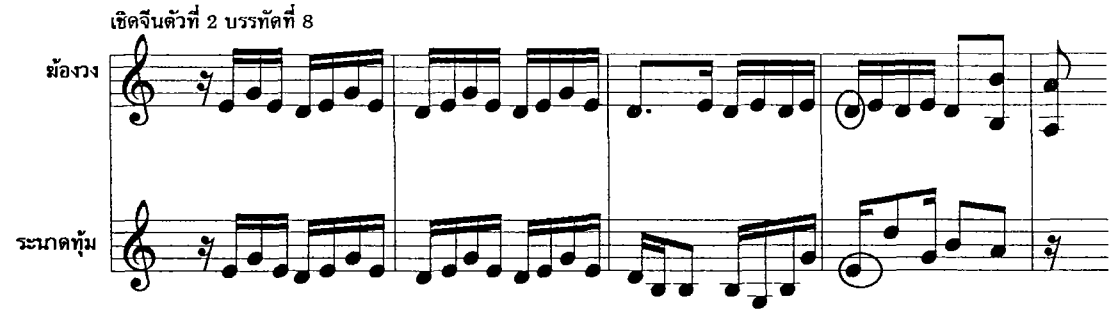
ตัวอย่างที่ 36 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 6



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 6 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5
3	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	มี	3

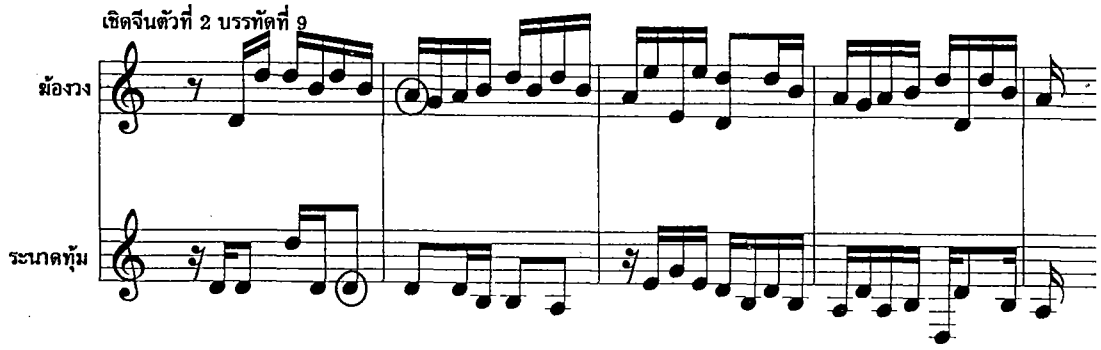
ตัวอย่างที่ 37 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 8



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 8 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 38 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 9



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 9 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

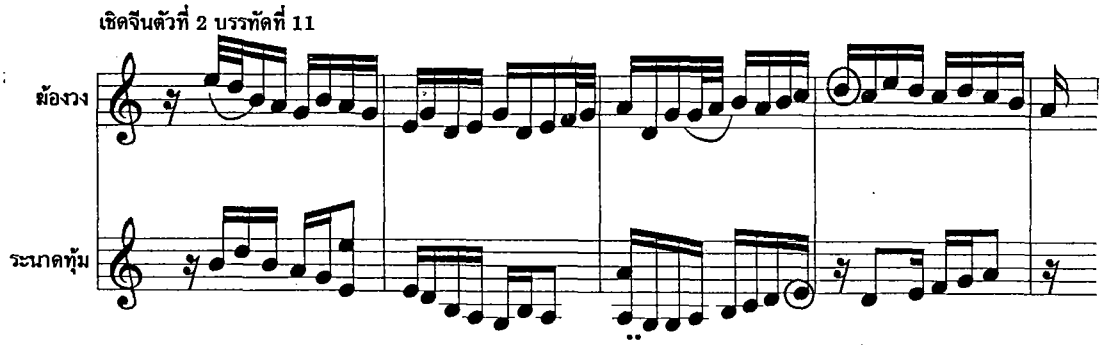
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	เร	2

ตัวอย่างที่ 39 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 10

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 10 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	เร	2

ตัวอย่างที่ 40 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 11



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 11 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 41 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 12

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 12 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

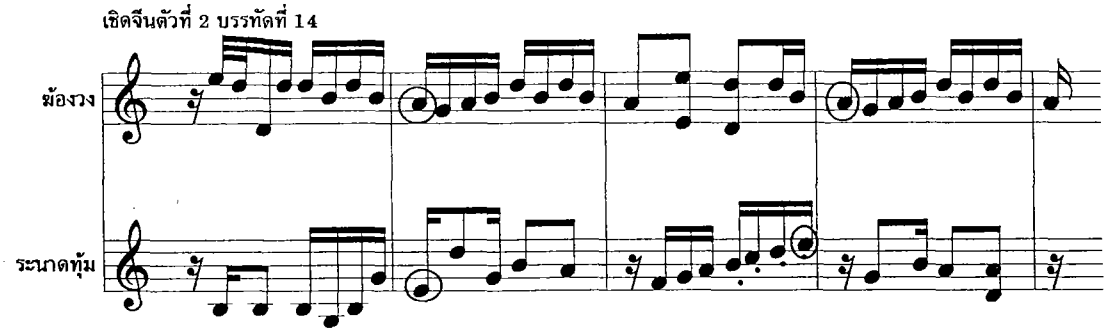
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ที	7
3	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 42 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 13

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 13 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกันกล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวง	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	เร	2
3	ฆ้องวง	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 43 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 14



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 14 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกันกล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวง	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
-	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 44 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 17

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 17 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	ที	7
3	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	เร	5

ตัวอย่างที่ 45 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 19

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 19 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

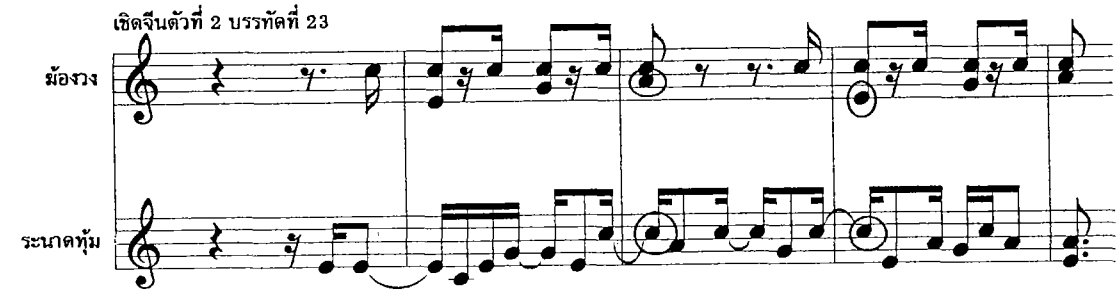
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 46 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 20

จากโน้ตทำนองฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 20 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1, 2 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	โด	1
2	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	โด	1
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 47 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 23



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 23 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 2 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
2	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	โด	1

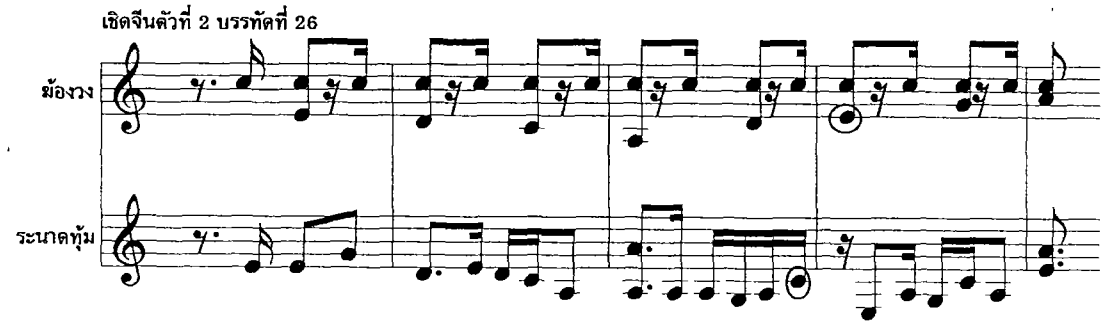
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 48 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 24

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 24 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 2 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5
2	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 49 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 26



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 26 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

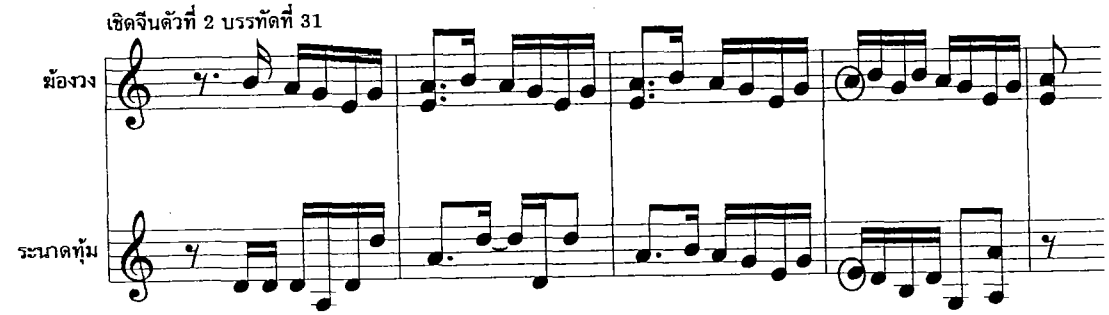
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	2
	ระนาดทุ้ม	โด	5

ตัวอย่างที่ 50 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 27

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 27 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 51 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 31



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 31 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 52 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 32

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 32 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 2 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

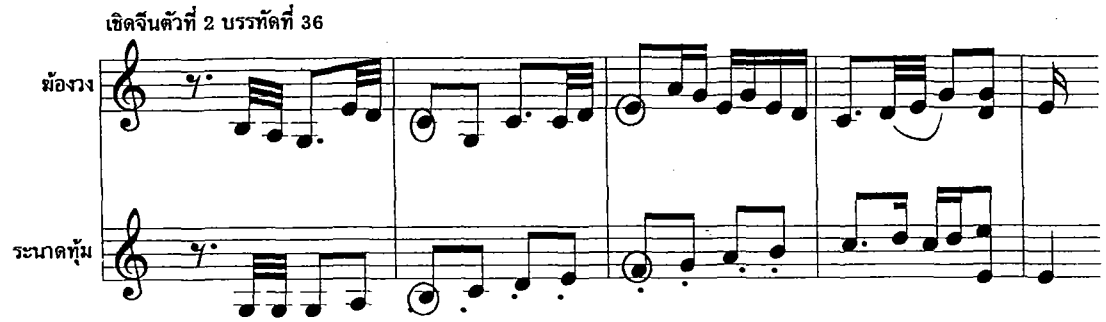
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
2	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	เร	2

ตัวอย่างที่ 53 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 35

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 35 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ฟา	4

ตัวอย่างที่ 54 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 36



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 36 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 2 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	ที	7
2	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ฟา	4

ตัวอย่างที่ 55 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 47

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 47 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1, 2 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5
2	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	โด	1
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 56 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 48

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 48 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 57 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 50

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 50 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	โด	1

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรของเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 สรุปได้ ดังนี้

1. ทำนองแปรที่มีเสียงลูกตกตรงกับทำนองหลักในห้องที่ 1,2,3 และ 4 พบในบรรทัดที่ 1,7,15,16,18,21,22,25,28,29,30,33,34,37-46 และ 49 แสดงว่า การแปรทำนองมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักมาก

2. ทำนองแปรที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกับทำนองหลักในห้อง 1,2,3 และ 4 แยกได้ดังนี้

2.1 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่1พบในบรรทัดที่2,4,5,6,9,10,12, 13,14,17,20,24 ,27,36 และ 47

2.2 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่ 2 พบในบรรทัดที่ 4,20,23,24,32,36 และ47

2.3 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่3พบในบรรทัดที่ 3,4,5,6,8,11,12,13,14,17,19,20 23,26,31,35,47,48 และ 50

2.1.3 ความสัมพันธ์ของการเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรในเชิดจีนตัว 3

ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรในเพลงเชิดจีนตัว 3 พบว่ามีการแปรทำนองที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกับทำนองหลักในบรรทัดที่1,2,4,5,7,8,9,10,11, 12,13,15,16,18,20 โดยจะแสดงโน้ตทำนองหลักและทำนองแปร ดังนี้

ตัวอย่างที่ 58 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 1

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 1 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

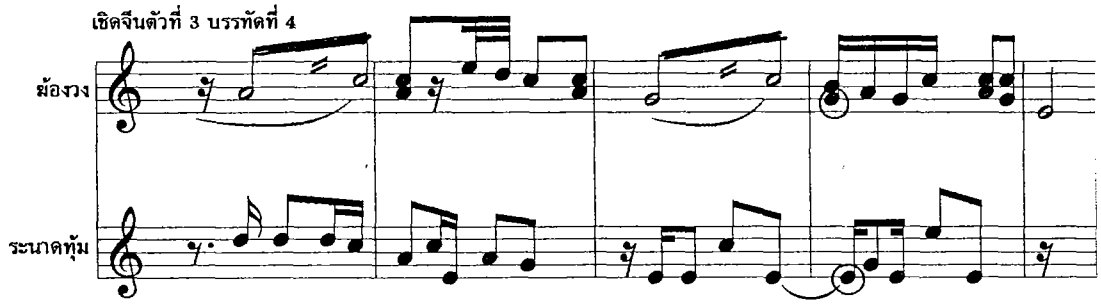
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ซอล	5
	ระนาดทุ้ม	มี	3
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 59 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 2

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 2 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ซอล	5
	ระนาดทุ้ม	มี	3
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 60 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 4



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 4 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

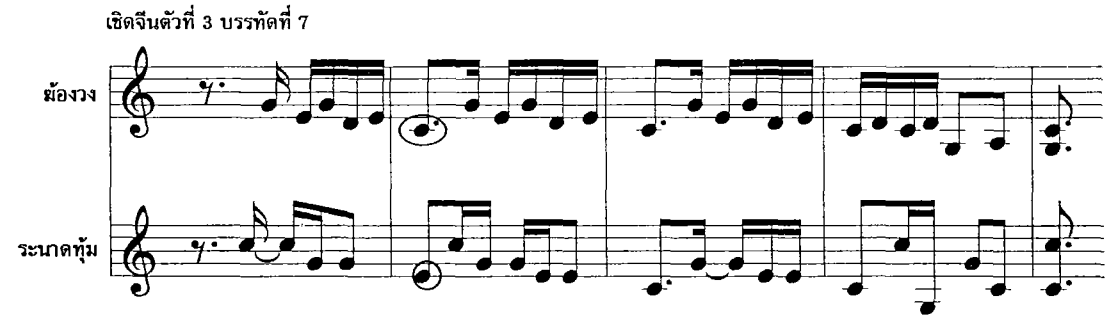
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	ซอล	5
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 61 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 5

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 5 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5
3	ฆ้องวงใหญ่	ซอล	5
	ระนาดทุ้ม	มี	3

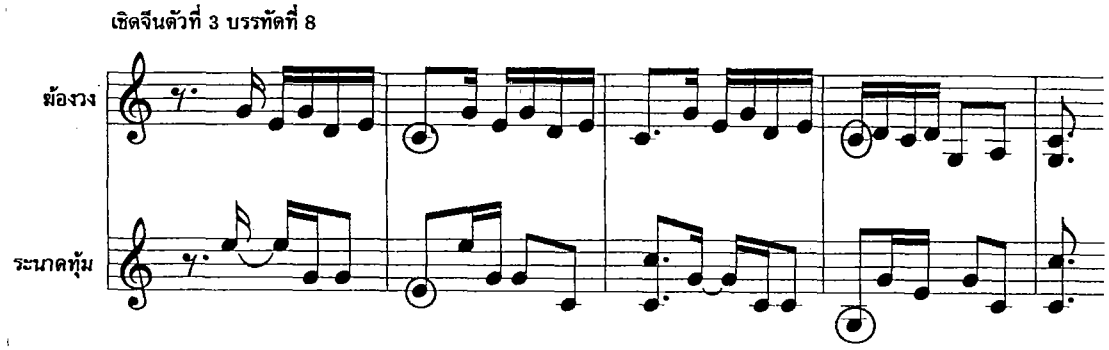
ตัวอย่างที่ 62 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 7



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 7 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 63 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 8



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 ในบรรทัดที่ 8 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกันกล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	มี	3
3	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 64 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 9

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 9 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	มี	3
3	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 65 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 10

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 10 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 66 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 11

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 ในบรรทัดที่ 11 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 67 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 12

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 12 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

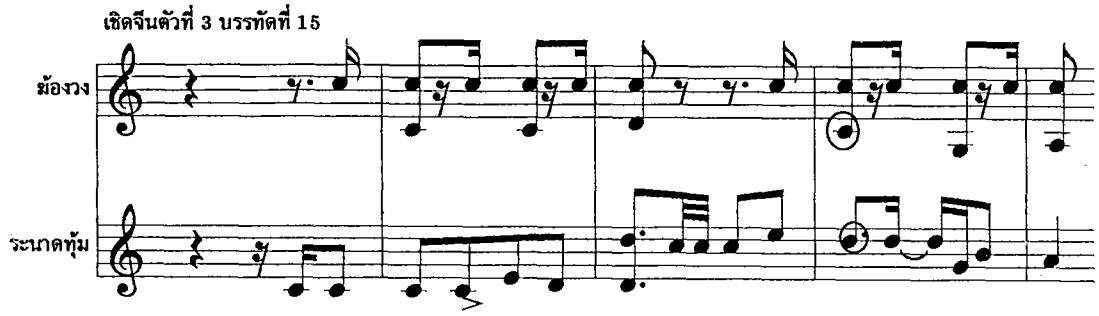
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 68 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 13

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 13 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	เร	2

ตัวอย่างที่ 69 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 15



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 15 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

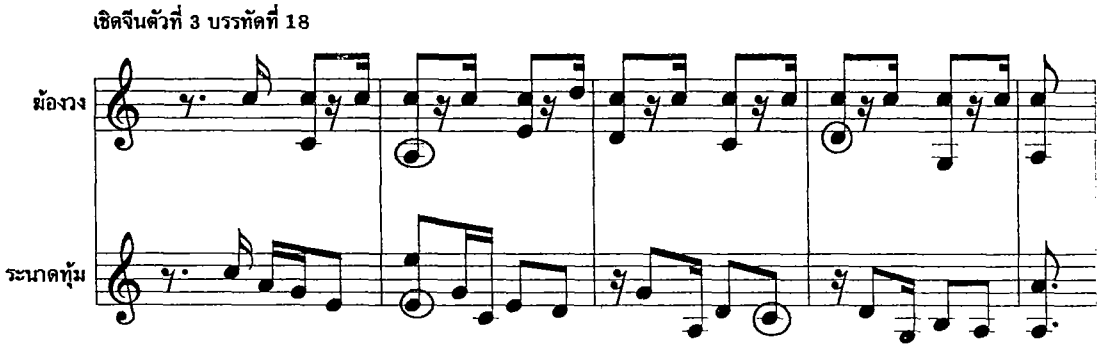
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	เร	2

ตัวอย่างที่ 70 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 16

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 16 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	เร	2

ตัวอย่างที่ 71 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 18



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 18 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 และ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ลา	6
	ระนาดทุ้ม	มี	3
3	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	โด	1

ตัวอย่างที่ 72 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 20

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 3 ในบรรทัดที่ 20 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	เร	2
	ระนาดทุ้ม	โด	1

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 สรุปได้ ดังนี้

1. ทำนองแปรที่มีเสียงลูกตกตรงกับทำนองหลักในห้องที่ 1,2,3 และ 4 พบในบรรทัดที่ 3,4,6,14,17,19,20,21 แสดงว่า การแปรทำนองมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักมาก

2. ทำนองแปรที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกับทำนองหลักในห้อง 1,2,3 และ 4 แยกได้ ดังนี้

2.1 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่ 1 พบในบรรทัดที่ 1,2,4,5,7,8,9 และ18

2.2 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่ 3 พบในบรรทัดที่ 1,2,4,5,8,9,10,11,1213, 15,16,18 และ 20

2.1.4 ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรในเชิดจีนตัว 4

ความสัมพันธ์ของเสียงตกในเพลงเชิดจีนตัว 3 พบว่ามีการแปรทำนองที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกันในบรรทัดที่ 1,6,7,21, และ 32 โดยจะแสดงโน้ตทำนองหลักและทำนองแปรนี้

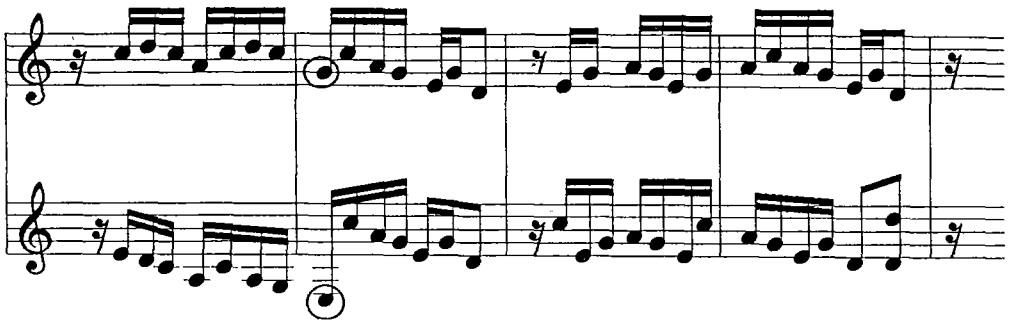
ตัวอย่างที่ 73 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 1

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 ในบรรทัดที่ 1 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 2 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
2	ฆ้องวงใหญ่	ซอล	5
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 74 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 6

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 6

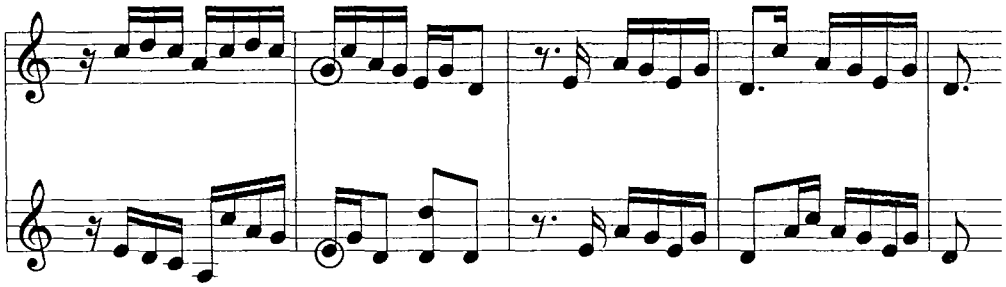


จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 ในบรรทัดที่ 6 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ซอล	5
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 75 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 7

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 7



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 ในบรรทัดที่ 7 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 1 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

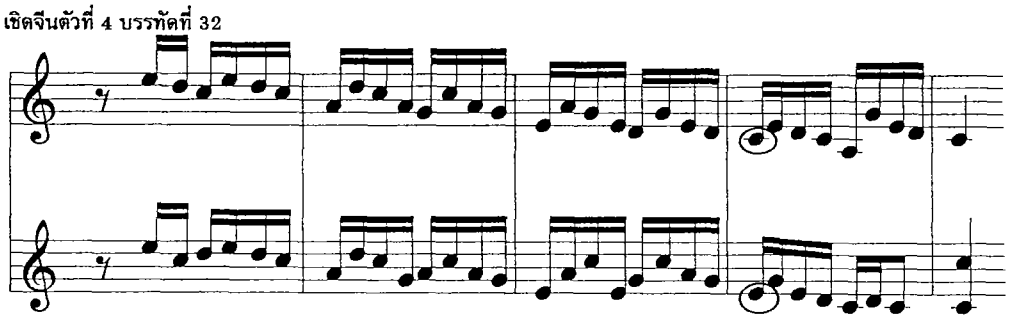
ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
1	ฆ้องวงใหญ่	ซอล	5
	ระนาดทุ้ม	มี	3

ตัวอย่างที่ 76 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 21

จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 ในบรรทัดที่ 21 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	มี	3
	ระนาดทุ้ม	ซอล	5

ตัวอย่างที่ 77 โน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 32



จากโน้ตฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มในเชิดจีนตัวที่ 4 ในบรรทัดที่ 32 พบว่า เสียงลูกตกในห้องที่ 3 ไม่ตรงกัน กล่าวคือ

ห้อง	เครื่องดนตรี	ลูกตกลงเสียง	ลำดับขั้นเสียงที่
3	ฆ้องวงใหญ่	โด	1
	ระนาดทุ้ม	มี	3

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรของเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 สรุปได้ ดังนี้

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรของเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 สรุปได้ ดังนี้

1. ทำนองแปรที่มีเสียงลูกตกตรงกับทำนองหลักในห้องที่ 1,2,3 และ 4 พบในบรรทัดที่ 2,3 4,5,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,1920,22-31,33-58 แสดงว่า การแปรทำนองมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักมาก

2.ทำนองแปรที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกับทำนองหลักในห้อง 1,2 และ 3 แยกได้ดังนี้

2.1 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่ 1 พบในบรรทัดที่ 6 และ 7

2.2 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่ 2 พบในบรรทัดที่ 1

2.3 เสียงลูกตกไม่ตรงกันในห้องที่ 3 พบในบรรทัดที่ 21 และ 32

จากการเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักกับทำนองแปรทั้ง 4 ตัวเพื่อให้เห็นความชัดเจนของเสียงลูกตกในแต่ละห้องจึงจัดทำเป็นตารางดังนี้

ตาราง 2 สรุปความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 – 4

เชิดจีนตัวที่ /บรรทัด	เครื่องดนตรี	ลำดับขั้นของการลงเสียงลูกตก			
		ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4
1/2	ฆ้องวง	6	3	1	3
	ระนาดทุ้ม	1	3	1	3
1/3	ฆ้องวง	5	5	6	6
	ระนาดทุ้ม	6	5	6	6
1/5	ฆ้องวง	1	2	2	6
	ระนาดทุ้ม	6	2	3	7
1/6	ฆ้องวง	6	2	2	6
	ระนาดทุ้ม	1	2	2	6
1/7	ฆ้องวง	3	6	3	1
	ระนาดทุ้ม	3	6	5	1
1/12	ฆ้องวง	3	2	1	6
	ระนาดทุ้ม	3	2	2	6

ตาราง 2 (ต่อ

เชิดจีนตัวที่ /บรรทัด	เครื่องดนตรี	ลำดับขั้นของการลงเสียงลูกตก			
		ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4
1/14	ฆ้องวง	5	6	1	2
	ระนาดทุ้ม	5	6	5	1
1/15	ฆ้องวง	1	3	3	1
	ระนาดทุ้ม	6	3	5	2
2/2	ฆ้องวง	2	2	2	2
	ระนาดทุ้ม	5	2	2	2
2/3	ฆ้องวง	6	2	5	2
	ระนาดทุ้ม	6	2	6	2
2/4	ฆ้องวง	6	2	6	2
	ระนาดทุ้ม	3	2	5	2
2/5	ฆ้องวง	2	2	2	2
	ระนาดทุ้ม	5	2	5	2
2/6	ฆ้องวง	2	2	2	2
	ระนาดทุ้ม	5	2	3	2
2/8	ฆ้องวง	2	2	2	6
	ระนาดทุ้ม	2	2	3	6
2/9	ฆ้องวง	6	6	6	6
	ระนาดทุ้ม	2	6	6	6
2/10	ฆ้องวง	6	6	6	6
	ระนาดทุ้ม	2	6	6	6
2/11	ฆ้องวง	3	6	2	6
	ระนาดทุ้ม	3	6	3	6
2/12	ฆ้องวง	3	6	2	6
	ระนาดทุ้ม	7	6	1	6
2/13	ฆ้องวง	6	6	6	6
	ระนาดทุ้ม	2	6	1	6

ตาราง 2 (ต่อ

เชิดจีนตัวที่ /บรรทัด	เครื่องดนตรี	ลำดับขั้นของการลงเสียงลูกตก			
		ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4
2/14	ฆ้องวง	6	6	6	6
	ระนาดทุ้ม	3	6	3	6
2/17	ฆ้องวง	6	6	6	6
	ระนาดทุ้ม	3	6	3	6
2/19	ฆ้องวง	6	3	3	2
	ระนาดทุ้ม	6	3	5	2
2/20	ฆ้องวง	6	6	3	6
	ระนาดทุ้ม	1	1	1	6
2/23	ฆ้องวง	3	6	3	6
	ระนาดทุ้ม	3	1	1	6
2/24	ฆ้องวง	3	6	3	6
	ระนาดทุ้ม	5	1	3	6
2/26	ฆ้องวง	2	6	3	6
	ระนาดทุ้ม	2	6	1	6
2/27	ฆ้องวง	2	6	3	6
	ระนาดทุ้ม	5	6	3	6
2/31	ฆ้องวง	6	6	6	6
	ระนาดทุ้ม	6	6	3	6
2/32	ฆ้องวง	6	6	5	5
	ระนาดทุ้ม	6	2	5	5
2/35	ฆ้องวง	6	3	3	2
	ระนาดทุ้ม	6	3	4	2
2/36	ฆ้องวง	1	3	1	3
	ระนาดทุ้ม	7	4	1	3
2/47	ฆ้องวง	3	3	3	3
	ระนาดทุ้ม	5	1	1	3

ตาราง 2 (ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ /บรรทัด	เครื่องดนตรี	ลำดับขั้นของการลงเสียงลูกตก			
		ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4
2/48	ฆ้องวง	3	3	3	3
	ระนาดทุ้ม	3	3	1	3
2/50	ฆ้องวง	6	3	3	2
	ระนาดทุ้ม	6	3	5	2
3/1	ฆ้องวง	5	5	3	1
	ระนาดทุ้ม	3	5	5	1
3/2	ฆ้องวง	5	5	3	1
	ระนาดทุ้ม	3	5	5	1
3/4	ฆ้องวง	6	5	5	3
	ระนาดทุ้ม	6	5	3	3
3/5	ฆ้องวง	1	2	5	1
	ระนาดทุ้ม	5	2	3	1
3/7	ฆ้องวง	1	1	1	1
	ระนาดทุ้ม	3	1	1	1
3/8	ฆ้องวง	1	1	1	1
	ระนาดทุ้ม	3	1	5	1
3/9	ฆ้องวง	1	1	1	1
	ระนาดทุ้ม	3	1	3	1
3/10	ฆ้องวง	1	1	1	1
	ระนาดทุ้ม	1	1	3	1
3/11	ฆ้องวง	1	1	1	1
	ระนาดทุ้ม	1	1	3	1
3/12	ฆ้องวง	3	6	3	6
	ระนาดทุ้ม	3	6	1	6
3/13	ฆ้องวง	6	6	6	6
	ระนาดทุ้ม	6	6	2	6

ตาราง 2 (ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ /บรรทัด	เครื่องดนตรี	ลำดับขั้นของการลงเสียงลูกตก			
		ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4
3/15	ฆ้องวง	1	2	1	6
	ระนาดทุ้ม	1	2	2	6
3/16	ฆ้องวง	1	2	1	6
	ระนาดทุ้ม	1	2	2	6
3/18	ฆ้องวง	6	2	2	6
	ระนาดทุ้ม	3	2	1	6
3/20	ฆ้องวง	3	2	2	6
	ระนาดทุ้ม	3	2	1	6
4/1	ฆ้องวง	6	5	5	3
	ระนาดทุ้ม	6	3	5	3
4/6	ฆ้องวง	5	2	6	2
	ระนาดทุ้ม	3	2	6	2
4/7	ฆ้องวง	5	2	2	2
	ระนาดทุ้ม	3	2	2	2
4/21	ฆ้องวง	3	3	3	5
	ระนาดทุ้ม	3	3	5	5
4/32	ฆ้องวง	6	3	1	1
	ระนาดทุ้ม	6	3	3	1

จากตาราง 2 หน้า 104 –108 สรุปความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 – 4 พบว่า ความสัมพันธ์ของการลงเสียงลูกตกระหว่างทำนองหลักและทำนองแปรที่ใช้เสียงลูกตกไม่ตรงกัน พบว่าระนาดทุ้มแปรทำนองโดยใช้เสียงอื่นมาแทนซึ่งเป็นความสัมพันธ์ทางด้านคู่เสียง จึงจะสรุปจากตารางที่ 2 ว่าใช้เสียงขั้นใดในการสร้างความสัมพันธ์ในแต่ละห้อง ดังนี้

1. เสียงลูกตกที่ไม่ตรงกันระหว่างทำนองหลักและทำนองแปร ห้องที่ 1

1.1 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 1 (เสียงโด) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้

เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี) จำนวน 3 ครั้ง
เสียงขั้นที่ 6 (เสียงลา) จำนวน 2 ครั้ง
เสียงขั้นที่ 7 (เสียงที) จำนวน 1 ครั้ง

1.2 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 2 (เสียงเร) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้
เสียงขั้นที่ 5 (เสียงซอล) จำนวน 4 ครั้ง

1.3 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้
เสียงขั้นที่ 5 (เสียงซอล) จำนวน 3 ครั้ง
เสียงขั้นที่ 7 (เสียงที) จำนวน 1 ครั้ง

1.4 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 5 (เสียงซอล) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้
เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี) จำนวน 4 ครั้ง
เสียงขั้นที่ 6 (เสียงลา) จำนวน 1 ครั้ง

1.5 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 6 (เสียงลา) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้
เสียงขั้นที่ 1 (เสียงโด) จำนวน 3 ครั้ง
เสียงขั้นที่ 2 (เสียงเร) จำนวน 3 ครั้ง
เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี) จำนวน 3 ครั้ง
เสียงขั้นที่ 7 (เสียงที) จำนวน 1 ครั้ง

2. เสียงลูกตกที่ไม่ตรงกันระหว่างทำนองหลักและทำนองแปร ห้องที่ 2

2.1 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้
เสียงขั้นที่ 1 (เสียงโด) จำนวน 1 ครั้ง
เสียงขั้นที่ 4 (เสียงฟา) จำนวน 1 ครั้ง

2.2 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 5 (เสียง ซอล) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้
เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี) จำนวน 1 ครั้ง

2.3 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 6 (เสียงลา) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้
เสียงขั้นที่ 1 (เสียงโด) จำนวน 3 ครั้ง
เสียงขั้นที่ 2 (เสียงเร) จำนวน 1 ครั้ง

3. เสียงลูกตกที่ไม่ตรงกันระหว่างทำนองหลักและทำนองแปร ห้องที่ 3

3.1 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 1 (เสียงโด) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้

เสียงขั้นที่ 2 (เสียงเร)	จำนวน	3	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี)	จำนวน	4	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 5 (เสียงซอล)	จำนวน	3	ครั้ง

3.2 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 2 (เสียงเร) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้

เสียงขั้นที่ 1 (เสียงโด)	จำนวน	3	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี)	จำนวน	4	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 5 (เสียงซอล)	จำนวน	1	ครั้ง

3.3 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้

เสียงขั้นที่ 1 (เสียงโด)	จำนวน	6	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 4 (เสียงฟา)	จำนวน	1	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 5 (เสียงซอล)	จำนวน	6	ครั้ง

3.4 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 5 (เสียงซอล) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้

เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี)	จำนวน	2	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 6 (เสียงลา)	จำนวน	1	ครั้ง

3.5 ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 6 (เสียงลา) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้

เสียงขั้นที่ 1 (เสียงโด)	จำนวน	1	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 2 (เสียงเร)	จำนวน	2	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 3 (เสียงมี)	จำนวน	2	ครั้ง
เสียงขั้นที่ 7 (เสียงซอล)	จำนวน	1	ครั้ง

4. เสียงลูกตกที่ไม่ตรงกันระหว่างทำนองหลักและทำนองแปร ห้องที่ 4

ทำนองหลักใช้เสียงขั้นที่ 6 (เสียงลา) ระนาดทุ้มแปรทำนองใช้

- เสียงขั้นที่ 7 (เสียงที)	จำนวน	1	ครั้ง

จากการสรุปเสียงลูกตกที่ไม่ตรงกันระหว่างทำนองหลักและทำนองแปรตั้งแต่ห้องที่1 – 4 มาตามลำดับ ในการแปรทำนองจะถือว่าลูกตกห้องที่ 4 เป็นห้องที่สำคัญที่สุด รองลงมาคือห้องที่ 2 ดังนั้นจึงสรุปแยกห้องที่ 4 ห้องที่ 2 ดังนี้

1. ลูกตกที่ไม่ตรงกันระหว่างทำนองหลักและทำนองแปรในห้องที่ 4 พบเพียงครั้งเดียวในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 5 โดยทำนองหลักใช้เสียงลูกตก ขั้นที่ 6 เสียงลา ทำนองแปรใช้เสียงขั้นที่ 7 (เสียงที) แต่เมื่อพิจารณาจากทำนองเพลงในประโยคต่อไปห้องที่ 1 พบว่าใช้โน้ตเสียงลา ซึ่งน่าจะเป็นวิธีบรรเลงแบบย้อยจังหวะ

2. ลูกตกที่ไม่ตรงกันระหว่างทำนองหลักและทำนองแปรในห้องที่ 2 พบว่ามี 7 ประโยค เมื่อพิจารณาจากลักษณะทำนองพบว่า

- เป็นประโยคทางพื้นอยู่ใน
  - เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 20
  - เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 1 (เป็นวิธีลงจบวรรคแบบย้อยจังหวะ)
- เป็นทำนองประเภทลูกโยนชนิดเหลื่อมอยู่ในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 23,24,32,36 และ 47 (บรรทัดที่ 23,24 และ 47 มีวิธีลงจบแบบย้อยจังหวะ)

สำหรับเสียงลูกตก ที่ไม่ตรงกันระหว่างทำนองหลักและทำนองแปรในห้องที่ 1 และ 3 พบว่าเสียงที่ใช้มาแทนที่ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ทางด้านคู่เสียงนั้นเป็นโน้ตในบันไดเสียงนั่นเอง

2.2 วิเคราะห์ทำนองแปรของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตามเสียงลูกตก

ในหัวข้อนี้จะศึกษาวิเคราะห์ทำนองแปรของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตามเสียงลูกตก เพื่อศึกษาถึงทำนองของระนาดทุ้มในแต่ละประโยคว่าตกเสียงเดียวกันมีการแปรทำนองที่หลากหลายอย่างไรที่ส่งผลให้ระนาดทุ้มมีความโดดเด่นในเพลงเชิดจีนโดยจะวิเคราะห์ตั้งแต่เชิดจีนตัวที่ 1 ถึงตัวที่ 4 แล้วจัดหมวดหมู่ตามลูกตกเสียงเดียวกันนำมาไว้รวมกัน

เมื่อศึกษาครบทั้ง 4 ตัวแล้วจึงจะศึกษาถึงลูกตกเสียงเดียวมีการใช้ลักษณะทำนองชนิดใดบ้าง ในประโยคที่มีทำนองหลักเหมือนกันมีการแปรทำนองซ้ำกันหรือไม่ และหาสรุปหาความถี่ว่าใช้เสียงลูกตกชนิดใดมากที่สุด

1. ทำนองแปรของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงโด

ทำนองแปรของระนาดทุ้มเพลงเชิดจีนตั้งแต่ตัวที่ 1 ถึงตัวที่ 4 ในลูกตกเสียงโดมีอยู่ในเชิดจีนทุกตัว รวมทั้งสิ้น 25 ประโยคซึ่งพบว่ามีทำนองซ้ำกันในเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 1 –2

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 14-15, และ 16-17 ซึ่งเมื่อระนาดทุ้มแปรแล้วไม่มีการใช้ทำนองซ้ำกันเลย การแปรทำนองในลูกตกเสียงโดในแต่ละประโยคมีความแตกต่างกัน ดังนี้

-เชิดจีนตัวที่ 1 พบในบรรทัดที่ 7,15

- เชิดจีนตัวที่ 2 พบในบรรทัดที่ 51

-เชิดจีนตัวที่ 3 พบในบรรทัดที่ 1,2,5,7,8,9,10,11

-เชิดจีนตัวที่ 4 พบในบรรทัดที่ 8,9,11, 13, 14,15,16,17,18,19,32, 50,51 ,55

จากทำนองแปรลูกตกเสียงโดแยกตามประเภทของทำนองเพลงได้ ดังนี้

1.1<u>ทำนองเพลงทางพื้น</u> ได้แก่

- เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 7,15
- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 51
- เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 1 ,2 และ5
- เชิดจีนตัวที่ 4 ได้แก่ บรรทัดที่ 8,9,11,32,50,51 และ 55 ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 78 ทำนองแปรทางพื้นของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงโด

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 7

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 15

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 51

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 1

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 2

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 5

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 8

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 9

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 11

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 32

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 50

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 51

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 55

1.2 <u>ทำนองเพลงประเภทลูกโยน</u> ได้แก่

-เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 7,8,9,10 และ11

-เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 13,14,15,16,17,18 และ 19 ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 79 ทำนองแปรประเภทลูกโยนของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงโด

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 7

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 8

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 9

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 10

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 11

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 13

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 14

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 15

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 16

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 17

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 18

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 19

2. ทำนองแปรของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงเร

ทำนองแปรของระนาดทุ้มเพลงเชิดจีนตั้งแต่ตัวที่ 1 ถึงตัวที่ 4 ในลูกตกเสียงเร มีอยู่ในเชิดจีนเฉพาะตัวที่ 1, 2 และ 4 รวมทั้งสิ้น 20 ประโยค ซึ่งพบว่ามีทำนองซ้ำกันเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 1 – 2 และ 9,35 และ 50(ใช้ทำนองหลักเหมือนกันทั้ง 3 บรรทัด) ซึ่งเมื่อระนาดทุ้มแรปแล้วไม่มีการใช้ทำนองซ้ำกันเลย การแปรทำนองในลูกตกเสียงเรในแต่ละประโยคแยกอยู่ในเชิดจีนตัวต่าง ๆ ดังนี้

-เชิดจีนตัวที่ 1 พบในบรรทัดที่ 14

-เชิดจีนตัวที่ 2 พบในบรรทัดที่ 1,2,3,4,5,6,7,18, 19,35, และ 50

-เชิดจีนตัวที่ 4 พบในบรรทัดที่ 3,4,5,6, 7,54,56,57

จากทำนองแบ่รลูกตกเสียงเร แยกตามประเภทของทำนองเพลงได้ ดังนี้

2.1 <u>ทำนองเพลงทางพื้น</u> ได้แก่

- เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 14
- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 19,35, และ 50
- เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 54,56 และ57 ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 80 ทำนองแปรทางพื้นของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงเร

2.2 <u>ทำนองเพลงประเภทลูกโยน</u> ได้แก่

- เชิดจีนตัวที่ 2 พบในบรรทัดที่ 1,2,3,4,5,6,7,18
- เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 3,4,5,6, 7

ตัวอย่างที่ 81 ทำนองแปรประเภทลูกโยนของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงเร

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 1

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 2

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 3

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 4

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 5

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 6

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 7

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 18

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 3

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 4

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 5

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 6

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 7

3.ทำนองแปรของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงมี

ทำนองแปรของระนาดทุ้มใน เพลงเชิดจีนตั้งแต่ตัวที่ 1 ถึงตัวที่ 4 พบลูกตกเสียงมี อยู่ในเชิดจีนทุกตัว รวมทั้งสิ้น 25 ประโยค ซึ่งพบว่ามีทำนองซ้ำกันอยู่ในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 39-40 , 42-43 และ 44-45 ซึ่งเมื่อระนาดทุ้มแปรแล้วไม่มีการใช้ทำนองซ้ำกันเลย การแปรทำนองในลูกตกเสียงมีในแต่ละประโยคแยกอยู่ในเชิดจีนตัวต่าง ๆ ดังนี้

-เชิดจีนตัวที่ 1 พบในบรรทัดที่ 2,4,8,9,11 และ 13

-เชิดจีนตัวที่ 2 พบในบรรทัดที่ 36,37,38,39,40,41,42,43,44, 45,46,47,48

-เชิดจีนตัวที่ 3 พบในบรรทัดที่ 4

-เชิดจีนตัวที่ 4 พบในบรรทัดที่ 1, 46,47,48,49

จากทำนองแปรลูกตกเสียงมี แยกตามประเภทของทำนองเพลงได้ ดังนี้

3.1 <u>ทำนองเพลงทางพื้น</u> ได้แก่

- เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 2,4,8,9 ,11, และ13
- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 36
- เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 4
- เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 1 ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 82 ทำนองแปรทางพื้นของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงมี

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 2

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 4

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 8

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 9

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 11

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 13

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 36

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 4

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 1

3.2 <u>ทำนองเพลงประเภทลูกโยน</u> ได้แก่

- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 36,37,38,39,40,41,42,43,44, 45,46,47,48
- เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 46,47,48,49 ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 83 ทำนองแปรประเภทลูกโยนของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงมี

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 46

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 47

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 48

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 46

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 47

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 48

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 49

4.ทำนองแปรของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงซอล

ทำนองแปรของระนาดทุ้มใน เพลงเชิดจีนตั้งแต่ตัวที่ 1 ถึงตัวที่ 4 พบลูกตกเสียงซอล มีอยู่ในเชิดจีนเฉพาะตัวที่ 1 และ 4 และไม่มีทำนองซ้ำกันเลย ซึ่งอยู่ในเชิดจีนตัว 1 และ 4 ดังนี้

-เชิดจีนตัวที่ 1 พบในบรรทัดที่ 10

-เชิดจีนตัวที่ 4 พบในบรรทัดที่ 2,52

จากทำนองแปรลูกตกเสียงซอล มีอยู่เฉพาะทำนองทางพื้น ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 84 ทำนองแปรทางพื้นของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงซอล

5. ทำนองแปรของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงลา

ทำนองแปรของระนาดทุ้มใน เพลงเชิดจีนตั้งแต่ตัวที่ 1 ถึงตัวที่ 4 พบลูกตกเสียงลาอยู่ในเชิดจีนทุกตัว รวมทั้งสิ้น 42 ประโยค ซึ่งพบว่ามีทำนองหลักซ้ำอยู่ในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 9-10 , 24-25, และ26-27 และเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 3 ,12 และ 33(ทำนองหลักเดียวกันทั้ง 3 ประโยค) 15-16,17-18,19-20,21-22, การแปรทำนองหลักในลูกตกเสียงลาในแต่ละประโยคแยกอยู่ในเชิดจีนตัวต่าง ๆ ดังนี้

-เชิดจีนตัวที่ 1 พบในบรรทัดที่ 3,6 และ 12

-เชิดจีนตัวที่ 2 พบในบรรทัดที่ 8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,20,21,22,23,24, 25,26,27,28,29,30,31

-เชิดจีนตัวที่ 3 พบในบรรทัดที่ 3,12,14, 15, 16,17, 18,19 ,20,21,22,23,24,25, 33 และ 35

-เชิดจีนตัวที่ 4 พบในบรรทัดที่ 53

จากทำนองแปรลูกตกเสียงลา แยกตามประเภทของทำนองเพลงได้ ดังนี้

5.1 <u>ทำนองเพลงทางพื้น</u> ได้แก่

- เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 3,6 และ 12
- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 20
- เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 3,12 ,33 และ 35
- เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 53 ดังทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 85 ทำนองแปรทางพื้นของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงลา

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 3

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 6

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 12

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 20

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 3

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 12

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 33

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 35

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 53

5.2 <u>ทำนองเพลงประเภทลูกโยน</u> ได้แก่

- เชิดจีนตัวที่ 2 พบในบรรทัดที่ 8,9,10,11,12,13, 14,15,16,17,21,22, 23,24,25,26,27,28,29,30 และ31
- เชิดจีนตัวที่ 3 พบในบรรทัดที่ 14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24 และ 25

ตัวอย่างที่ 86 ทำนองแปรประเภทลูกโยนของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงลา

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 8

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 9

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 10

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 11

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 12

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 13

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 14

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 15

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 16

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 17

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 21

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 22

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 23

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 24

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 25

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 26

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 27

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 28

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 29

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 30

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 31

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 14

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 15

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 16

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 17

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 18

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 19

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 20

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 21

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 22

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 23

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 24

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 25

6. ทำนองแปรของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงที

ทำนองแปรของระนาดทุ้มใน เพลงเชิดจีนตั้งแต่ตัวที่ 1 ถึงตัวที่ 4 พบลูกตกเสียงที ใน เชิดจีนตัวที่ 1 พบในบรรทัดที่ 5 ซึ่งเป็นทำนองทางพื้น

ตัวอย่างที่ 87 ทำนองแปรทางพื้นของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงที

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 5

จากการศึกษาลูกตกเสียงเดียวกันพบว่า ในลูกตกเสียงโด ,เร, และมี มีทั้งลักษณะทำนองทางพื้นและทำนองประเภทลูกโยน แต่ในลูกตกเสียงซอลและที มีแต่ลักษณะทำนองทางพื้น

เมื่อพิจารณาถึงทำนองหลักที่ระนาดทุ้มแปรเป็นทางเฉพาะพบว่ามีทำนองหลักที่มีลักษณะเป็นประโยคซ้ำ มีทั้งประโยคทางพื้น และลูกล้อชนิดเหลื่อมในเชิดจีนทุกตัว ดังนี้

เชิดจีนตัวที่ 2	บรรทัดที่	1,2 / 9,35,50	ลูกตกเสียงเร
	บรรทัดที่	39,40 / 42,43 / 44,45	ลูกตกเสียงมี
	บรรทัดที่	9,10 / 24,25 / 26,27	ลูกตกเสียงลา
เชิดจีนตัวที่ 3	บรรทัดที่	1,2 / 7,8	ลูกตกเสียงโด
	บรรทัดที่	3,12,33 / 15,16 / 17,18	ลูกตกเสียงลา
		19,20 / 21,22	
เชิดจีนตัวที่ 4	บรรทัดที่	14,15 / 16,17	ลูกตกเสียงโด

แต่เมื่อนำทำนองหลักมาแปรเป็นทางระนาดทุ้มไม่พบว่ามีการใช้ทำนองซ้ำกันเลย

จากการศึกษาในเรื่องความถี่ของเสียงลูกตกที่ใช้ในเพลงเชิดจีนตั้งแต่ตัวที่ 1 – 4 สรุปเป็นตาราง ดังนี้

ตาราง 3 สรุปจำนวนเสียงลูกตกที่พบในเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ตัว

ลำดับที่	ทำนองแปรของระนาดทุ้มเพลงเชิดจีนใน	จำนวนประโยคที่พบในเชิดจีน				รวมทั้งหมด
		ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	
1	ลูกตกเสียงโด	3	1	8	13	25
2	ลูกตกเสียงเร	1	11	-	8	20
3	ลูกตกเสียงมี	6	13	1	5	25
4	ลูกตกเสียงซอล	1	-	-	2	3
5	ลูกตกเสียงลา	3	22	16	1	42
6	ลูกตกเสียงที	1	-	-	-	1
รวม		14	47	25	29	116

จากตาราง 3 สรุปความถี่การแปรทำนองของระนาดทุ้มในลูกตกเสียงต่าง ๆ พบว่ามีการใช้เสียงลูกตกแตกต่างกันโดยเรียงจากลำดับที่มากที่สุดไปหาน้อยที่สุด ดังนี้

ลำดับที่ 1 ลูกตกเสียงลา จำนวน 42 ประโยค
ลำดับที่ 2 ลูกตกเสียงโดและมี จำนวน 25 ประโยค
ลำดับที่ 3 ลูกตกเสียงเร จำนวน 20 ประโยค
ลำดับที่ 4 ลูกตกเสียงซอล จำนวน 3 ประโยค
ลำดับที่ 5 ลูกตกเสียงที จำนวน 1 ประโยค

สรุปได้ว่ามีการใช้เสียงลามากที่สุด รองลงมา คือเสียงโดและเสียงมี และลำดับที่ 3 เสียง มี ด้วยเพราะลูกตกเหล่านี้นำมาใช้ในการสร้างทำนองลูกโยนในเพลงเชิดจีนตัวที่ 2-4

2.3 วิเคราะห์รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน

ในหัวข้อนี้จะวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม โดยจะศึกษาถึงวิธีแปรทำนองของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตามแนวบันทึกครั้งนี้ว่า ในการแปรทำนองในแต่ละประโยคมีองค์ประกอบชนิดใดบ้าง และแต่ละรูปแบบมีวิธีการลงประโยคเพลงด้วยลักษณะอย่างไร โดยแบ่งหัวข้อในการศึกษาออกเป็นดังนี้

2.3.1 วิเคราะห์รูปแบบทำนองแปรที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม

2.3.2 วิเคราะห์กระสวนจังหวะทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน

2.3.1 วิเคราะห์รูปแบบทำนองแปรที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้มจัดว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีเทคนิคทางการบรรเลงสูงชิ้นหนึ่งในวงปี่พาทย์มีวิธีการดำเนินทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะเครื่องมือไม่เหมือน ปี่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้มไม่สามารถทำเสียงให้หวานหรือโหยหวลได้อย่างเครื่องเป่าหรือเครื่องสี ไม่นิยมทำทางรัวคาบลูกคาบดอก สบัดขยี้อย่างระนาดเอก และไม่เก็บซอยถี่อย่างฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้มมีลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลาย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์แล้วพบว่าในภาพรวมของประโยคเพลงเรื่องการดำเนินทำนองของจังหวะในท้ายประโยคพบว่าจำแนก ได้ 2 รูปแบบ ได้แก่

1. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ
2. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ

เมื่อศึกษาถึงองค์ประกอบย่อยในประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ และประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ พบว่าในประโยคเพลงหนึ่ง ๆ อาจจะมีเสียง หรือทำนองชนิดต่าง ๆ ผสม

อยู่ในแต่ละประโยค เช่น ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมยักเยื้องทำนอง เป็นต้น จากการศึกษาวิเคราะห์การดำเนินทำนองแปรของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ตัวในแต่ละประโยค พบว่าประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะมีเสียงหรือทำนองผสม จำนวน 8 รูปแบบ และประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะมีเสียงหรือทำนองผสม จำนวน 7 รูปแบบ ดังนี้

1. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ
   1.1 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด
   1.2 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง
   1.3 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง
   1.4 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองยักเยื้องทำนอง
   1.5 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสม เสียงถ่าง และเสียงกระโดด
   1.6 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองเรียงเสียง
   1.7 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง
   1.8 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองล่วงหน้า
2. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ
   2.1 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด
   2.2 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง
   2.3 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง
   2.4 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมยักเยื้องทำนอง
   2.5 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และเสียงถ่าง
   2.6 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองเรียงเสียง
   2.7 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองรูปแบบต่าง ๆ เหล่านี้มีกระจายอยู่ทั่วไปในเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ตัว จึงจะแจกแจงตามลักษณะการดำเนินทำนองที่พบว่ามีอยู่ในเพลงเชิดจีนตัวใดบ้าง ทั้งยกตัวอย่างทำนองเพลงบางส่วนโดยแสดงทั้งทำนองหลักและทำนองแปรทางระนาดทุ้มเปรียบเทียบคู่กันไป(นอกนั้นอยู่ในภาคผนวกหน้า 212) ดังนี้

1. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ

ลักษณะประโยคสำนวนตรงจังหวะ พบในเชิดจีนทุก ๆ ตัว ดังนี้

- เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 8,9,10 และ 12
- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 16,25,28,32,35 และ 46
- เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 10 และ 36
- เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 1,2,4,5,7,8,32,52,53 และ 54

ตัวอย่างที่ 88 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ

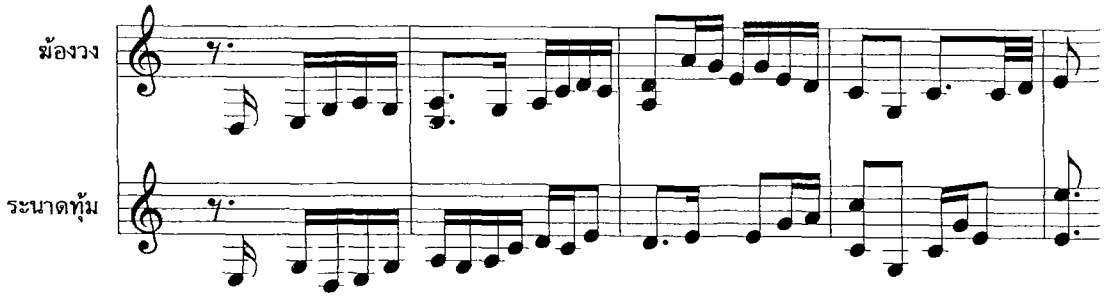
1.1 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด พบในเชิดจีนทุกตัว ดังนี้

- เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 4 และ 13
- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 1,2,4,9,10,15,26,27,37,39,41,42,43,44 และ 48
- เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 5,7,8,9,11,14,15,16,17,18,19,20 และ33
- เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 3

ตัวอย่างที่ 89 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 13

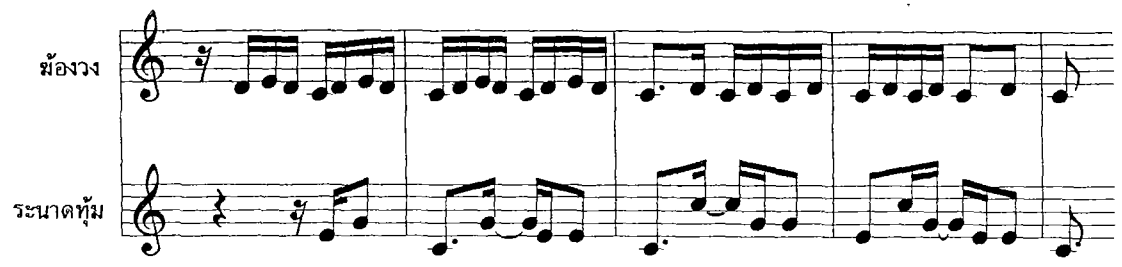


เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 4

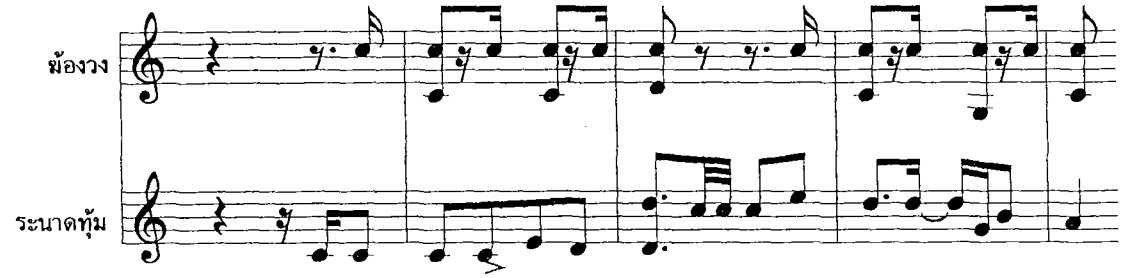
เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 15

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 39

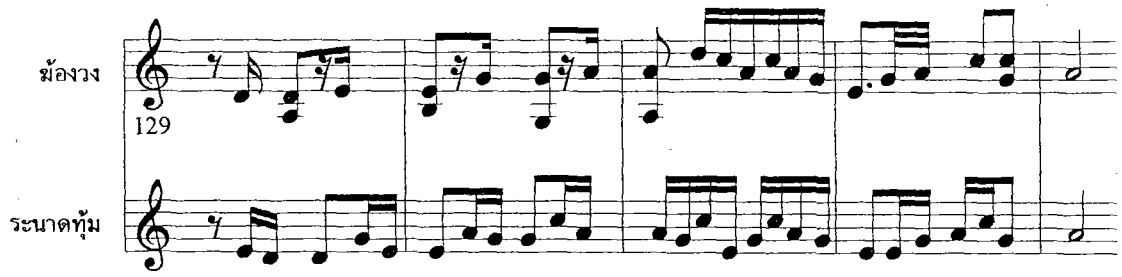
เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 11



เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 15



เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 33



เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 3

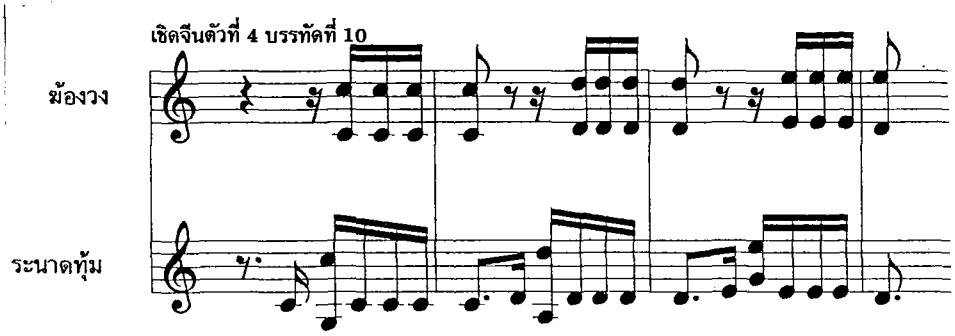
1.2 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2,3 และ 4 ดังนี้

- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 21,22,29,33,38,40,49
-เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 21,22,23,24,25 และ 35
-เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 9,10,11,13,14,15,16,17,18,19,46,47,48,49,50,51,56

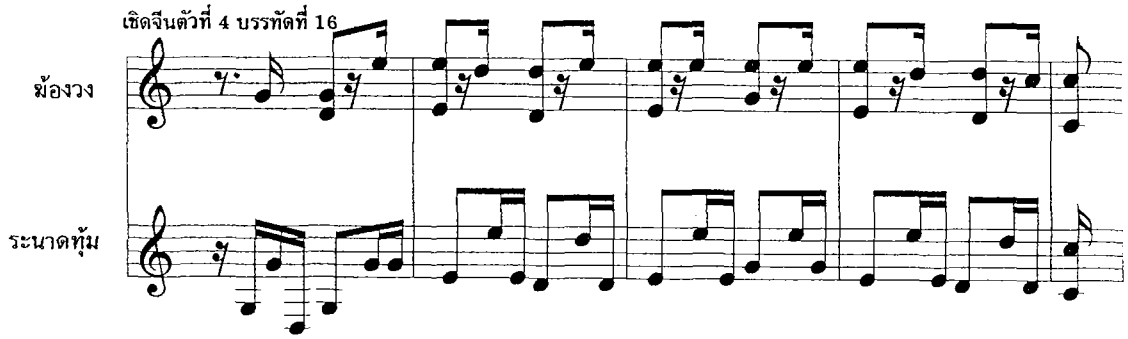
ตัวอย่างที่ 90 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 10



เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 13

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 16



เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 50

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 56

1.3 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2 และ 3 ดังนี้

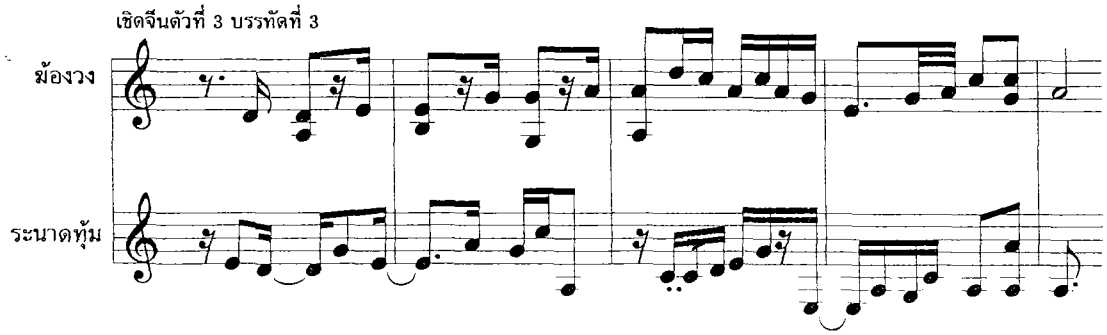
- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 36
- เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 12

ตัวอย่างที่ 91 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง

1.4 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำบองยักเยื้องทำนอง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองยักเยื้องทำนอง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 3 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 92 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองยักเยื้องทำนอง



1.5 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง และเสียงกระโดด

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง และเสียงกระโดด พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 34

ตัวอย่างที่ 93 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ผสมเสียงถ่าง และเสียงกระโดด

1.6 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองเรียงเสียง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองเรียงเสียง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 14 และ 15 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 94 ลักษณะประโยคสำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองเรียงเสียง

1.7 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 20, 23 และ 24

ตัวอย่างที่ 95 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง

1.7 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองกระโดด และทำนองล่วงหน้า

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองล่วงหน้า พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 11 ดังนี้

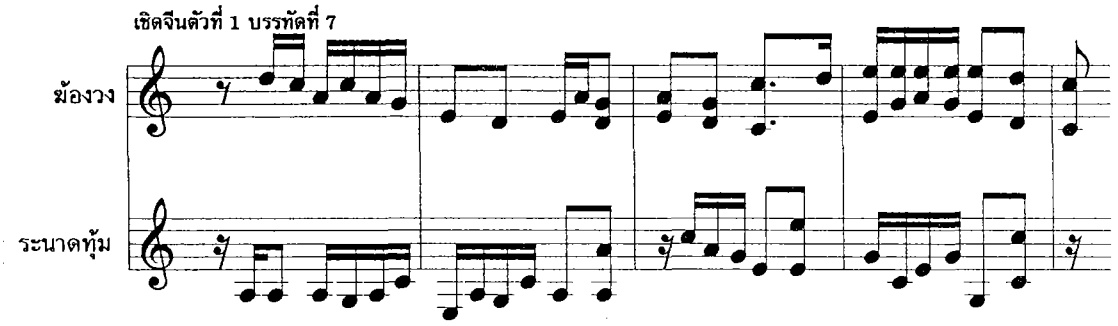
ตัวอย่างที่ 96 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด

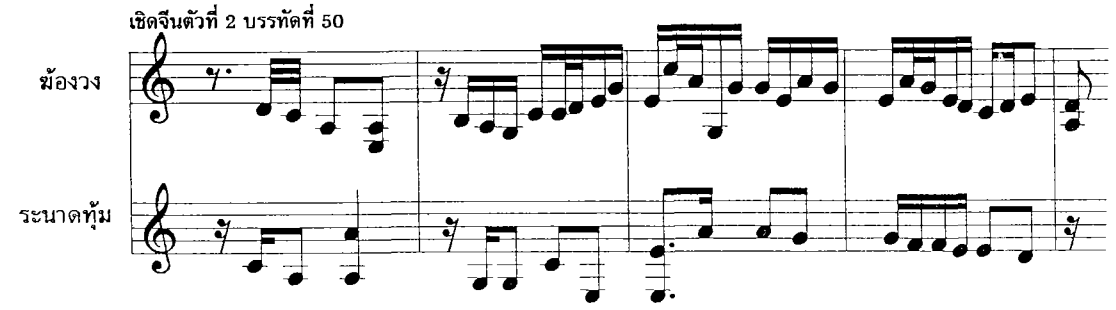
2.ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 1,2 และ 4 คือ

- เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 7
- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 50 และ 51
- เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 6, 55 และ 58

ตัวอย่างที่ 97 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ





2.1ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดดพบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2 และ 3 ดังนี้

- เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 3,5,6,7,8,11,13,14,17,19,31 และ 45
- เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 1, 2 และ 4

ตัวอย่างที่ 98 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมกระโดด

2.2 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 57 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 98 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง

2.3 ประโยคเพลงสำนวนไม่ตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 12 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 100 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง

2.3 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมยักเยื้องทำนอง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมยักเยื้องทำนอง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 47

ตัวอย่างที่ 101 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมยักเยื้องทำนอง

2.5 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และเสียงถ่าง

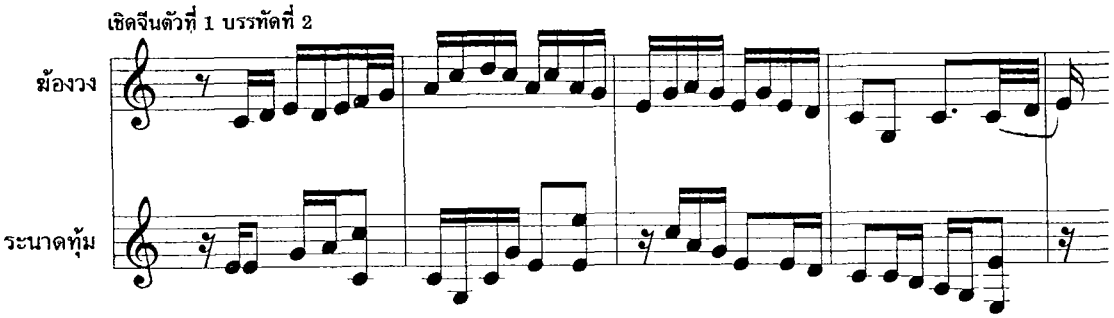
ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และเสียงถ่าง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 18 และ 30 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 102 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และเสียงถ่าง

2.6 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองเรียงเสียง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองเรียงเสียง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 2 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 102 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดดและทำนองเรียงเสียง



2.7 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดดและยักเยื้องทำนอง

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 3, 5 และ 6

ตัวอย่างที่ 103 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดดและยักเยื้องทำนอง

ตามที่ได้จำแนกรูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มครบทั้ง 4 ตัวแล้วเพื่อให้เห็นชัดเจนว่าในแต่ละรูปแบบพบในเชิดจีนตัวใดจึงสรุปเป็นตาราง ดังนี้

ตาราง 4 สรุปรูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตัวที่ 1–4

ลำดับที่	รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม	จำนวนประโยคที่พบ				รวมทั้งหมด
		เชิดจีนตัว 1	เชิดจีนตัว 2	เชิดจีนตัว 3	เชิดจีนตัว 4	
1	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ	4	6	2	10	22
2	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด	2	15	13	1	31
3	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง	-	7	6	17	30
4	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ผสมทำนองเรียงเสียง	-	1	1	-	2
5	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ผสมยักเยื้องทำนอง	-	-	1	-	1
6	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ผสมเสียงถ่าง และเสียงกระโดด	-	1	-	-	1
7	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และเรียงเสียง	2	-	-	-	2
8	ประโยคเพลงที่มีสำนวนตรงจังหวะ ผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง	-	3	-	-	3
9	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ผสมเสียงกระโดด และทำนองล่วงหน้า	1	-	-	-	1
10	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ	1	2	-	3	6
11	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด	-	12	3	-	15
12	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง	-	-	-	1	1

ตาราง 4 (ต่อ)

ลำดับที่	รูปแบบทำนอง ที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม	จำนวนประโยคที่พบ				รวมทั้งหมด
		เชิดจีนตัว 1	เชิดจีนตัว 2	เชิดจีนตัว 3	เชิดจีนตัว 4	
13	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง	-	1	-	-	1
14	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมยักเยื้องทำนอง	-	1	-	-	1
15	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และเสียงถ่าง	-	2	-	-	2
16	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองเรียงเสียง	1	-	-	-	1
17	ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง	3	-	-	-	3
รวม		14	51	26	32	123

จากการวิเคราะห์รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนแต่ละตัว พบว่ามีการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองที่เหมือนกันและแตกต่างกัน ดังนี้

1. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะอย่างเดียว และประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด พบในเชิดจีนทุกตัว

2.ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง พบเฉพาเชิดจีนตัวที่ 2 ,3 และ 4

3.ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 1 , 2 และ 4

4. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองเรียงเสียง และ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2 และ 3

5. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดดและเรียงเสียง,ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดดและทำนองล่างหน้า ,ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และทำนองเรียงเสียง และประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมกระโดดและยักเยื้องทำนอง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 1

6. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ผสมเสียงถ่าง และเสียงกระโดด , ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง , ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ ผสมทำนองเรียงเสียง ,ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ ผสมยักเยื้องทำนอง และประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ ผสมเสียงกระโดด และเสียงถ่าง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 2

7. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมยักเยื้องทำนอง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 3

8. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 4

เมื่อพิจารณารูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม จากสำนวนที่ใช้ดำเนินทำนองเป็นรูปแบบต่าง ๆ สามารถเรียงลำดับการใช้ได้ดังนี้

ลำดับที่ 1 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองกระโดด มีจำนวน 31 ประโยค

ลำดับที่ 2 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง มีจำนวน 30 ประโยค

ลำดับที่ 3 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ อย่างเดียว มีจำนวน 22 ประโยค

เมื่อพิจารณาถึงลักษณะทำนองตามโครงสร้างของเพลงแบ่งได้เป็นลักษณะทำนองทางพื้นและทำนองลูกโยน จะพบว่ารูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มแบบต่าง ๆ มีใช้อยู่ทั้งทำนองทางพื้นและทำนองลูกโยน มิได้เฉพาะเจาะจงว่าประโยคเพลงสำนวนใดสำนวนหนึ่งใช้ได้เฉพาะทำนองทางพื้นหรือทางทำนองลูกโยน เพียงแต่ในแต่ละสำนวนจะใช้ทำนองหรือเสียงผสมไม่เหมือนกัน

2.3.2 วิเคราะห์กระสวนจังหวะทางระนาดทุ้มในแต่ละประโยค

ในหัวข้อที่ 2.3.1 ได้ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบทำนองแปรที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มแล้ว ในหัวข้อนี้จะวิเคราะห์กระสวนจังหวะทางระนาดทุ้มในแต่ละประโยค ซึ่งจะศึกษาแยกเฉพาะกระสวนจังหวะที่ใช้ลงท้ายในแต่ละวรรคโดยแบ่งประโยคเพลงออกเป็น 2 วรรค คือ วรรคที่ 1 หมายถึงทำนองสุดท้ายห้องที่ 2 ของโน้ตสากล และ วรรค 2 หมายถึง ทำนองสุดท้ายห้องที่ 4 ของโน้ตสากล เพื่อพิจารณาว่ากระสวนจังหวะที่ใช้ลงท้ายในแต่ละวรรคของ 1 ประโยคเพลง มีการใช้กระสวนจังหวะชนิดเดียวกัน หรือแตกต่างกัน โดยจะศึกษาตั้งแต่ตัวที่ 1 – 4 แล้วสรุปเป็นภาพรวมว่ากระสวนจังหวะที่พบเป็นรูปแบบเดียวกันมีใช้ในเชิดจีนตัวใดบ้าง ทั้งจัดลำดับการใช้จากจำนวนมากที่สุดไปหาน้อยที่สุด

ผลจากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะแต่ละประโยค พบว่ามี 6 รูปแบบ คือ

รูปแบบที่ 1 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และท้ายวรรคที่ 2 ลงตรงจังหวะ

รูปแบบที่ 2 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และท้ายวรรคที่ 2 ลงไม่ตรงจังหวะ

รูปแบบที่ 3 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงตรงจังหวะ-ท้ายวรรคที่ 2 ลงไม่ตรงจังหวะ

รูปแบบที่ 4 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงไม่ตรงจังหวะ -ท้ายวรรคที่ 2 ลงตรงจังหวะ

รูปแบบที่ 5 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงย้อยจังหวะ- ท้ายวรรคหลังลงตรงจังหวะ

รูปแบบที่ 6 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงตรงจังหวะ – ท้ายวรรคที่ 2 ลงย้อยจังหวะ

จากกระสวนจังหวะทั้ง 6 รูปแบบนี้พบว่าในแต่ละกระสวนจังหวะยังมีลักษณะทำนองแตกต่างกันไปอีก ซึ่งจะแสดงเป็นตารางตามรูปแบบ ดังนี้

หมายเหตุ X หมายถึงส่วนสำคัญที่มีโน้ต , – ส่วนที่ว่างไว้ไม่มีโน้ต

รูปแบบที่ 1 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และท้ายวรรคที่ 2 ลงตรงจังหวะ มีลักษณะทำนองแตกต่างจำนวน 16 รูปแบบ จำแนกได้ ดังนี้

ที่	กระสวนจังหวะ		พบในเชิดจีน / บรรทัด				รวม
	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	
1	XXXX	XXXX	-	-	25,31	3,4,17	5
2	XXXX	- X – X	-	16	-	5	2
3	XXXX	- XXX	-	-	32	-	1
4	XXXX	X X – X	-	15	-	8,32	3
5	XX – X	XX – X	4,10,11 13,14	2,22,26,2 737,3940	9,10, 11,14 16	9	18
6	XX – X	X – XX	-	-	-	52	1
7	XX – X	- X – X	9	38,41, 48	7	-	5
8	-XXX	- XXX	8	46	21,22, 23,24	14,15, 16,18, 19,46, 47,48, 49,50	16
9	- XXX	XXXX	-	-	-	13	1

ที่	กระสวนจังหวะ		พบในเชิดจีน / บรรทัด				รวม
	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	
10	- XXX	- X – X				11	1
11	- XXX	XX – X	-	-	33	51	2
12	- X – X	-X – X	-	21,29, 42,44	8,12, 17,19	-	8
13	- X – X	XX – X		25,28 35,36	15		5
14	X- XX	XXXX	-	-	35	53	2
15	X – XX	X – XX	-	1	-	-	1
16	X - XX	XX – X	-	-	54	-	1
รวม			7	22	18	23	70

<u>รูปแบบที่ 2</u> กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และท้ายวรรคที่ 2 ลงไม่ตรงจังหวะ มีลักษณะทำนองแตกต่างกัน จำนวน 3 รูปแบบ จำแนกได้ ดังนี้

ที่	กระสวนจังหวะ		พบในเชิดจีน / บรรทัด				รวม
	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	
1	- X - -	-X - -	7	5,6,12,13 14,17,18, 19,45	2,4,20	57	14
2	- X - -	XX - -	2	-	-	-	1
3	XX - -	- X - -	-	-	-	6	1
รวม			2	9	3	2	16

<u>รูปแบบที่ 3</u> กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงตรงจังหวะ-ท้ายวรรคที่ 2 ลงไม่ตรงจังหวะ มีลักษณะทำนองแตกต่างกันจำนวน 5 รูปแบบ จำแนกได้ ดังนี้

ที่	กระสวนจังหวะ		พบในเชิดจีน / บรรทัด				รวม
	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	
1	XXXX	- X - -	-	8	1	-	2
2	- XXX	-X - -	-	7	-	-	1
3	- X – X	- X - -	-	50,51	-	-	2

ที่	กระสวนจังหวะ		พบในเชิดจีน / บรรทัด				รวม
	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	
4	XX – X	- X - -	3,6	3,30,31	-	55	6
5	XX – X	XX - -	-	11	-	-	1
รวม			2	8	1	1	12

<u>รูปแบบที่ 4</u> กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงไม่ตรงจังหวะ -ท้ายวรรคที่ 2 ลงตรงจังหวะ มีลักษณะทำนองแตกต่างกัน จำนวน 7 รูปแบบ จำแนกได้ ดังนี้

ที่	กระสวนจังหวะ		พบในเชิดจีน / บรรทัด				รวม
	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	
1	XX - -	- X – X	-	-	3	-	1
2	- X - -	XXXX	-	-	-	7	1
3	- X - -	- XXX	-	-	-	56	1
4	- X - -	X X – X	-	20	-	-	1
5	- X - -	- X – X	12	-	18	-	2
6	- X - -	XX – X	15	4,43	5	-	4
7	- X - -	X – XX	-	9,10	-	-	2
รวม			2	5	3	2	12

<u>รูปแบบที่ 5</u> กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงย้อยจังหวะ- ท้ายวรรคหลังลงตรงจังหวะ มีลักษณะทำนองแตกต่างกัน จำนวน 3 รูปแบบ จำแนกได้ ดังนี้

ที่	กระสวนจังหวะ		พบในเชิดจีน / บรรทัด				รวม
	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	
1	XXX –X	XXXX	-	-	-	1	1
2	X – X –X	XX - X	-	23,24	-	-	2
3	X-X-X	- X- -	-	47	-	-	1
รวม			-	3	-	1	4

<u>รูปแบบที่ 6</u> กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงตรงจังหวะ – ท้ายวรรคที่ 2 ลงย้อยจังหวะ มีลักษณะทำนองแตกต่างกัน จำนวน 2 รูปแบบ จำแนกได้ ดังนี้

ที่	กระสวนจังหวะ		พบในเชิดจีน / บรรทัด				รวม
	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	
1	XX – X	X – X - X	5	-	-	-	1
2	- XXX	X X – - X	-	-	-	2	1
รวม			1	-	-	1	2

จากตารางแสดงกระสวนจังหวะทางระนาดทุ้มในแต่ละประโยคของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตั้งแต่ตัวที่ 1 – 4 สรุปเป็นภาพรวมได้ว่ากระสวนจังหวะทางระนาดทุ้มในแต่ละประโยค ทั้ง 6 รูปแบบมีใช้ในเพลงเชิดจีนทุกตัว ยกเว้นวิธีการลงจบแบบย้อยจังหวะ พบว่ามีใช้เฉพาะในเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 , 2 และตัวที่ 4 เมื่อหาความถี่ของการใช้กระสวนจังหวะท้ายวรรค เรียงตามลำดับจากมากไปหาน้อย ได้ดังนี้

ลำดับที่ 1 รูปแบบที่ 1 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และท้ายวรรคที่ 2 ลงตรงจังหวะ มี 16 รูปแบบ จำนวน 70 ประโยค

ลำดับที่ 2 รูปแบบที่ 4 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงไม่ตรงจังหวะ -ท้ายวรรคที่ 2 ลงตรงจังหวะมี 7 รูปแบบ จำนวน 12 ประโยค

ลำดับที่ 3 รูปแบบที่ 3 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงตรงจังหวะ-ท้ายวรรคที่ 2 ลงไม่ตรงจังหวะมี 5 รูปแบบ จำนวน 12 ประโยค

ลำดับที่ 4 รูปแบบที่ 2 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และท้ายวรรคที่ 2 ลงไม่ตรงจังหวะ มี 3 รูปแบบ จำนวน 16 ประโยค

ลำดับที่ 5 รูปแบบที่ 5 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงย้อยจังหวะ- ท้ายวรรคหลังลงตรงจังหวะมี 3 รูปแบบ จำนวน 4 ประโยค

ลำดับที่ 6 รูปแบบที่ 6 กระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงตรงจังหวะ – ท้ายวรรคที่ 2 ลงย้อยจังหวะมี 2 รูปแบบ จำนวน 2 ประโยค

ตามที่ได้วิเคราะห์รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน และวิเคราะห์กระสวนจังหวะทางระนาดทุ้มในแต่ละประโยคได้ผลสรุปตามที่นำเสนอในข้างต้นแล้ว หัวข้อต่อไปจะวิเคราะห์เรื่องความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง

3. **ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง**

จากการที่ได้วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ เปรียบเทียบความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกของทำนองหลักกับทำนองแปร วิเคราะห์ทำนองแปรของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตามเสียงลูกตก วิเคราะห์รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน มาเป็นลำดับ ซึ่งผลของการวิเคราะห์ดังกล่าวสามารถนำมาชี้ให้เห็นถึงลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนว่าใช้วิธีการดำเนินทำนองลักษณะใดที่ส่งผลให้ระนาดทุ้มมีความโดดเด่น ในหัวข้อนี้จะศึกษาถึง ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะบรรเลงรวมวง โดยอธิบายถึงลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่นำเข้าประสมในวงบรรเลง โดยจะแบ่งหัวข้อที่ศึกษาดังนี้

3.1 ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่มีนำเข้าประสมในวงบรรเลง

3.2 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง

3.1 ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่นำเข้าประสมในวงบรรเลง

การบรรเลงรวมวงของปี่พาทย์เครื่องคู่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเป็นเครื่องเป่าเป็นหลัก เครื่องดนตรีที่นำเข้าผสมในวงมีองค์ประกอบหลายอย่างที่แตกต่างกัน ได้แก่ ระดับเสียงและช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะเครื่อง องค์ประกอบเหล่านี้ส่งผลให้การบรรเลงรวมวงมีความสมบูรณ์ โดยจะกล่าวแยกได้ ดังนี้

3.1.1. ลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะเครื่องดนตรีและหน้าที่ในการบรรเลง

3.1.2 ระดับเสียงและช่วงเสียงของเครื่องดนตรี

3.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะเครื่องดนตรี และหน้าที่ในการบรรเลง

ด้วยวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยนิยมใช้วิธีการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ด้วยวิธีแปรทำนองหลักให้เป็นทางเฉพาะเครื่องของตน โดยแบ่งหน้าที่การบรรเลงและบทบาททางการบรรเลง ดังนี้

ฆ้องวงใหญ่ ทำหน้าที่ บรรเลงทำนองหลัก

ปี่ใน ดำเนินทำนองเป่าเก็บบ้าง โหยหวนบ้าง บางครั้งช่วยนำวง

ระนาดเอก ทำหน้าที่ เป็นผู้นำวง ใช้วิธีการตีเก็บเป็นพื้นบรรเลงแปรเนื้อให้เป็นทำนอง เต็ม โดยวิธีตีเก็บเป็นคู่แปดและคู่อื่น ๆ เช่น คู่3,4 และ 5 สอดแทรกกับทำนองเพลงตามความเหมาะสม

ระนาดทุ้ม ทำหน้าที่โดยแปรทำนองให้เป็นลักษณะเฉพาะเครื่องมือโดย ใช้วิธีตีสลับมือเป็นลักษณะเฉพาะสอดแทรกไปแนวทำนองเพลง

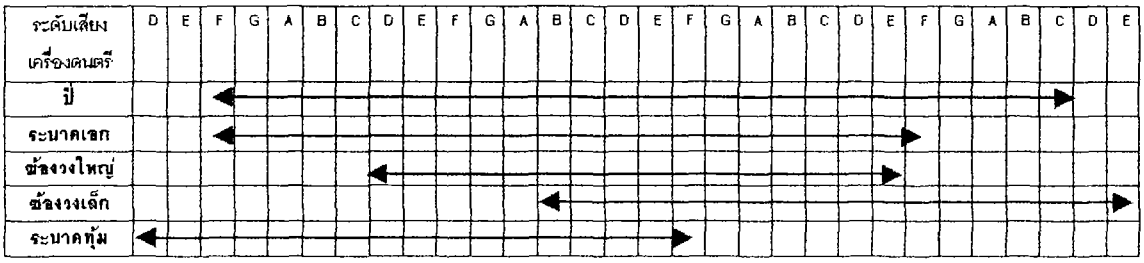
ฆ้องวงเล็ก บรรเลงแปรเป็นทำนองเต็มเช่นเดียวกับระนาดเอก โดยตีสลับมือเก็บซอยเป็นทางบรรเลงสอดแทรกไปกับทำนองเพลงแต่เมื่อแบ่งตามวิธีการบรรเลงสามารถแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มหน้า และกลุ่มหลัง กลุ่มหน้าประกอบด้วยเครื่องดนตรี ปี่ใน และระนาดเอก กลุ่มหลังประกอบด้วยเครื่องดนตรี ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

3.1.2 ระดับเสียงและช่วงเสียงของเครื่องดนตรี

เมื่อพิจารณาถึงระดับเสียงและช่วงเสียงเครื่องดนตรีของวงปี่พาทย์เครื่องคู่จะพบว่าเครื่องดนตรีได้แก่ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม มีระดับเสียงและช่วงเสียงที่แตกต่างกัน ดังนี้

ปี่ใน	มีช่วงเสียงตั้งแต่ เสียงฟาต่ำ - เสียงโดสูง (สามช่วงเสียง)
ระนาดเอก	มีช่วงเสียงตั้งแต่ เสียงฟาต่ำ – เสียงฟาสูง (สามช่วงเสียง)
ฆ้องวงใหญ่	มีช่วงเสียงตั้งแต่ เสียงเรต่ำ – เสียงมี(สองช่วงเสียง)
ฆ้องวงเล็ก	มีช่วงเสียงตั้งแต่ เสียงทีต่ำ – เสียงมีสูง (สองช่วงเสียง)
ระนาดทุ้ม	มีช่วงเสียงตั้งแต่เสียงเรต่ำ - เสียง ฟา (สองช่วงเสียง)

โดยจะแสดงภาพประกอบเปรียบเทียบระดับเสียงและช่วงเสียงของเครื่องดนตรีทุกชิ้นดังนี้



ภาพประกอบ 5 ระดับเสียงและช่วงเสียงของเครื่องดนตรี

จากภาพประกอบ 5 แสดงถึงระดับเสียงและช่วงเสียงของเครื่องดนตรีจะเห็นว่า ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงเล็ก และฆ้องวงใหญ่ มีช่วงเสียงและระดับเสียงอยู่ในกลุ่มเสียงบน แต่

ระนาดทุ้มจะมีช่วงเสียงและระดับเสียงอยู่ในระดับต่ำกว่าเครื่องมืออื่น ๆ เมื่อได้ดำเนินวิธีการตามองค์ประกอบที่กล่าวมาทั้งหมดจะพบว่ามีการประสานเสียงกันในลักษณะแนวนอนในขณะบรรเลงวง กล่าวคือเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นต่างดำเนินทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของตน

3.2 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง

การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้ม เพลงเชิดจีนตามแนวบันทึกโน้ตเมื่อ พ.ศ. 2481 ตามที่ได้กำหนดไว้ และได้วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มในหัวข้อ 2 ไว้แล้วนั้น ถ้าพิจารณาตามหลักของการบรรเลงรวมวงหรือมองในภาพรวมแล้วยังไม่สามารถที่จะชี้นำให้เห็นความชัดเจนได้ในประเด็นที่กล่าวว่า " เพลงเชิดจีนนั้นเมื่อบรรเลงรวมวงระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องมือบรรเลงอื่น ๆ " ผู้วิจัยจึงพิจารณาที่จะนำทางบรรเลงของระนาดทุ้มเปรียบเทียบกับทางบรรเลงเครื่องดนตรีที่แปรทำนองชิ้นอื่น ๆ ได้แก่ ปี่ ระนาดเอก และฆ้องวงเล็ก ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความชัดเจนในภาพรวมของการบรรเลงรวมวงโดยพิจารณาเลือกเน้นเฉพาะวรรคเพลงและประโยคเพลงในท่วงทำนองที่ระนาดทุ้มจะแสดงลักษณะโดดเด่นตามลักษณะเฉพาะเครื่องมือแห่งตนเองได้ กับแนวบันทึกเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ที่ปรากฏในแต่ละตัว โดยจะแยกตามลักษณะของทำนอง ได้แก่ ลักษณะการดำเนินทำนองทางพื้น ลักษณะการดำเนินทำนองแบบลูกล้อชนิดต่าง ๆ ได้แก่ ลูกล้อชนิดต่าง ๆ โดยจะพิจารณาว่าระนาดทุ้มใช้วิธีการดำเนินทำนองลักษณะใด หรือมีองค์ประกอบใด จึงทำให้มีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ดังจะยกตัวอย่างทำนองขึ้นประกอบการอธิบาย ตามลำดับ

ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงในเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ตัวเมื่อพบประโยคเพลงที่ระนาดทุ้มแปรทำนองแล้วมีความโดดเด่น ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างโดยใช้แนวบันทึกของเครื่องดนตรีทุกชิ้น เพื่อนำเสนอเปรียบเทียบถึงลักษณะการดำเนินทำนองและวิธีบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามหัวข้อที่กำหนดดังนี้

1. ลักษณะทำนอง(ทางพื้น หรือลูกล้อชนิดต่างๆ)

2.วิธีบรรเลง (ในกรณีที่เป็นการบรรเลงทางพื้นไม่มีการแบ่งกลุ่มทำนองออกเป็นกลุ่มหน้าและกลุ่มหลังก็จะไม่กล่าวถึง)

3.ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ

4.ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม

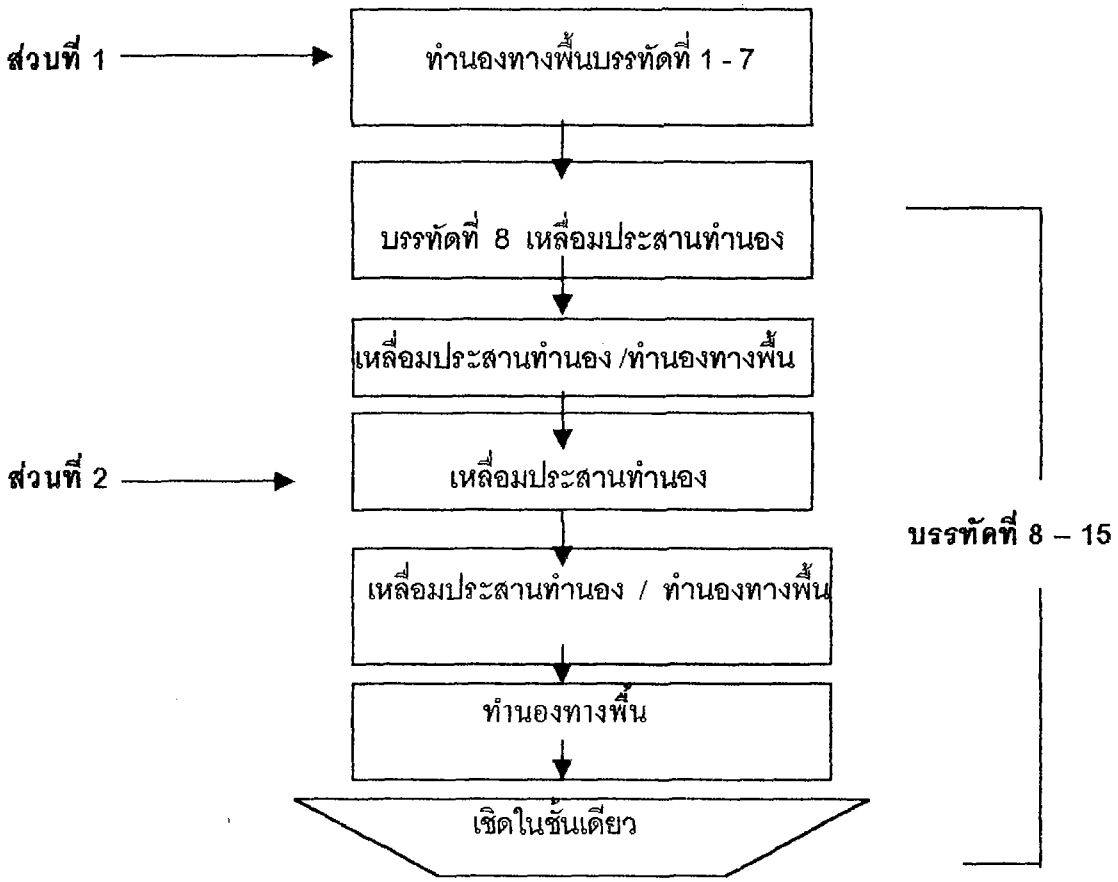
5.สรุปลักษณะการดำเนินทำนองทุกเครื่องมือตามลักษณะการบรรเลงรวมวง

3.2.1 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง ในเพลงเชิดจีนตัวที่ 1

จากการศึกษาลักษณะโครงสร้างทำนองของเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 พบว่ามีการแบ่งลักษณะทำนองภายในตัวเพลงเป็นทางพื้นและลูกล้อชนิดต่าง ๆ สลับกันไปมาเพื่อให้เห็นภาพรวมการดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวง จึงจะแสดงภาพประกอบ ดังนี้

หมายเหตุ ส่วนที่ 1 บรรทัดที่ 1 – 7

ส่วนที่ 2 บรรทัดที่ 8 - 15



ภาพประกอบ 6 การดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงของเพลงเชิดจีนตัว 1

จากภาพประกอบที่ 6 แสดงถึงการดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงของเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 พบว่ามีการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองทางพื้น ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบยืนเสียงและแบบกลุ่มทำนอง จากการศึกษาเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 พบว่าระนาดทุ้มได้แปรทำนองเป็น

รูปแบบเฉพาะได้แก่ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะและไม่ตรงจังหวะ ผสมทำนองหรือเสียงต่าง ๆ เช่น ยักเยื้องทำนอง เสียงกระโดด และการวิธีหลบกลุ่มเสียง เมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวง การแปรทำนองของระนาดทุ้มที่มีความโดดเด่นตามลักษณะการบรรเลงรวมวงพบในบรรทัดที่ 3,6,7,8,10,11,12 และ 15 โดยแยกตามลักษณะการดำเนินทำนองได้ ดังนี้

1. ลักษณะการดำเนินทำนองทางพื้น บรรทัดที่ 3,6,7 และ 15

2. ลักษณะการดำเนินทำนองแบบลูกล้อชนิดเหลื่อม บรรทัดที่ 8,10,11 และ 12

โดยจะยกตัวอย่างอธิบายลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มที่มีความโดดเด่นต่อการบรรเลงรวมวงในเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 3, 7,10,11, และ12

ตัวอย่างที่ 105 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีน 1 บรรทัดที่ 3

<u>ลักษณะทำนอง</u> ทางพื้น

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ</u> จากทำนองเพลงในวรรคแรกจะพบว่าเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงแปรทำนองทางพื้นตามลักษณะเฉพาะเครื่องดนตรีของตน ในวรรคหลังแยกตามลักษณะการบรรเลงได้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแรก ระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ บรรเลงอยู่ในกลุ่มทำนองเดียวกัน กลุ่มที่ 2 ปี่และฆ้องวงเล็กแปรทำนองตามลักษณะของเครื่องดนตรี ด้านระดับเสียงปี่บรรเลงอยู่ในระดับเสียงกลุ่มบน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่

และฆ้องวงเล็กอยู่ในระดับเสียงกลุ่มกลาง

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม</u> แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดดและยักเยื้องทำนอง และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงตรงจังหวะ และท้ายวรรคที่ 2 ลงไม่ตรงจังหวะ และดำเนินทำนองอยู่ระดับเสียงกลุ่มล่าง

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้นจะพบว่าในขณะที่เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ บรรเลงเป็นทางพื้นด้วยทำนองและจังหวะปกติทั้งหมดแต่ระนาดทุ้มแปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดดและยักเยื้องทำนอง ระนาดทุ้มจึงมีความโดดเด่นตามลักษณะการดำเนินทำนอง ในด้านระดับเสียงพบว่าปี่บรรเลงอยู่ในระดับเสียงกลุ่มบน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็กอยู่ในระดับเสียงกลุ่มกลางต่ำกว่า ปี่ ระนาดทุ้มดำเนินทำนองอยู่ระดับเสียงกลุ่มล่างแต่สอดแทรกทำนองสลับขึ้นลงกับเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นที่อยู่กลุ่มเดียวกัน

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 105 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 106 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 7

ลักษณะทำนอง ทางพื้น

ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ แปรทำนองตามลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี

ลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดทุ้ม แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ และใช้วิธีการลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และ 2 ลงไม่ตรงจังหวะ

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น จะพบว่า " ปี " ดำเนินทำนองอยู่ระดับกลุ่มเสียงบน ในขณะที่ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่, และฆ้องวงเล็กอยู่ระดับกลุ่มเสียงกลาง(แต่ในห้องที่ 4 ฆ้องวงเล็กไปอยู่ระดับเสียงเดียวกับปี่) ระนาดทุ้มแปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะโดยใช้กลุ่มทำนองเสียงแคบในการดำเนินทำนอง ทั้งหลบลงมากลุ่มเสียงล่างในห้องที่ 1 – 2 ในห้องที่ 3 สร้างทำนองโดยใช้กลุ่มทำนองเสียงห่างขึ้นไปสัมพันธ์อยู่แนวเดียวกับระดับกลุ่มเสียงกลาง ก่อนจะหลบลงมาระดับกลุ่มเสียงล่างในห้องที่ 4 และใช้วิธีลงก่อนจังหวะทั้ง 2 วรรค

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 106 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 107 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัด 10

ลักษณะทำนอง ลูกล้อชนิดเหลื่อม

<u>วิธีบรรเลง</u> แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม

- กลุ่มหน้า ได้แก่ ระนาดเอก
- กลุ่มหลัง ได้แก่ ปี่ ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ</u> ปี่ และ ระนาดเอก แปรทำนองใกล้กับทำนองหลัก ฆ้องวงเล็กไม่ได้แปรทำนอง

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม</u> แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ และใช้วิธีการลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และ 2 ลงตรงจังหวะ

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น พบว่าในระดับกลุ่มเสียงบนมีระนาดเอกบรรเลงทางพื้น สลับตียืนเสียงคู่ 8 ระหว่างระดับกลุ่มเสียงกลางและระดับเสียงกลุ่มล่าง มีฆ้องวงใหญ่ตียืนเสียงคู่ 8 และปี่บรรเลงทางพื้น

ระนาดทุ้มทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ กลุ่มเสียงที่ใช้มีเสียงอื่นเข้ามาประสมทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง โดยบรรเลงสอดแทรกอยู่ระดับกลุ่มเสียงกลางระหว่างปี่ และฆ้องวงใหญ่ จึงทำให้ระนาดทุ้มเกิดความโดดเด่นตามลักษณะการดำเนินทำนอง

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 107 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 108 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัด 11

<u>ลักษณะทำนอง</u> ลูกล้อชนิดเหลื่อม

<u>วิธีบรรเลง</u> แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม

- กลุ่มหน้า ระนาดเอก และปี่
- กลุ่มหลัง ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ</u> ปี่ และ ระนาดเอก แปรทำนองใกล้ทำนองหลัก ฆ้องวงเล็กไม่ได้แปรทำนอง

<u>ลักษณะการดำเนินทำบองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม</u> แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และล่วงหน้า และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และ 2 ลงตรงจังหวะทั้ง 2 วรรค

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น พบว่า ปี่และระนาดเอกบรรเลงทางพื้นสลับกับบรรเลงประสานทำนอง โดยในห้องที่ 1 และห้องที่ 3 ระนาดเอกบรรเลงอยู่ในระดับกลุ่มเสียงกลาง ในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 4 อยู่ในระดับกลุ่มเสียงบน แต่ปี่และฆ้องวงใหญ่บรรเลงอยู่ระหว่างระดับกลุ่มเสียงกลางและระดับกลุ่มเสียงล่าง ระนาดทุ้มซึ่งใช้ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะในห้องที่ 1 บรรเลงอยู่ในระดับกลุ่มเสียงเดียวกับปี่และฆ้องวงใหญ่ แต่ในห้องที่ 2 ใช้ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนผสมเสียงกระโดดบรรเลงคาบเกี่ยวถึง 3 ระดับเสียง คือ ระดับกลุ่มเสียงบน เสียงกลาง และเสียงล่าง และในวรรคหลังใช้วิธีบรรเลงแบบล่วงหน้าซึ่งบรรเลงจบก่อนเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ถึง 1 กลุ่มทำนอง

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 108 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 109 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัด 12

ลักษณะทำนอง ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบกลุ่มทำนอง

วิธีบรรเลง แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม

- กลุ่มหน้า ระนาดเอก
- กลุ่มหลัง ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ระนาดเอกแปรทำนองใกล้กับทำนองหลัก ปี่ และ ฆ้องวงเล็กไม่ได้แปรทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงประโยค และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงไม่ตรงจังหวะ และท้ายที่ 2 ลงตรงจังหวะ

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น พบว่าระนาดเอกบรรเลงนำเพียงชิ้นเดียว นอกนั้นเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงเหลื่อมเป็นกลุ่มหลังลักษณะการดำเนินทำนองเหมือนกัน แต่ระนาดทุ้มใช้วิธีบรรเลงแบบล่วงหน้าในกลุ่มทำนองโดยการตัดโน้ตบางตัวเหมือนบรรเลงเหลื่อมทำนองในขณะที่บรรเลงเป็นกลุ่มหลังเหมือนเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 109 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

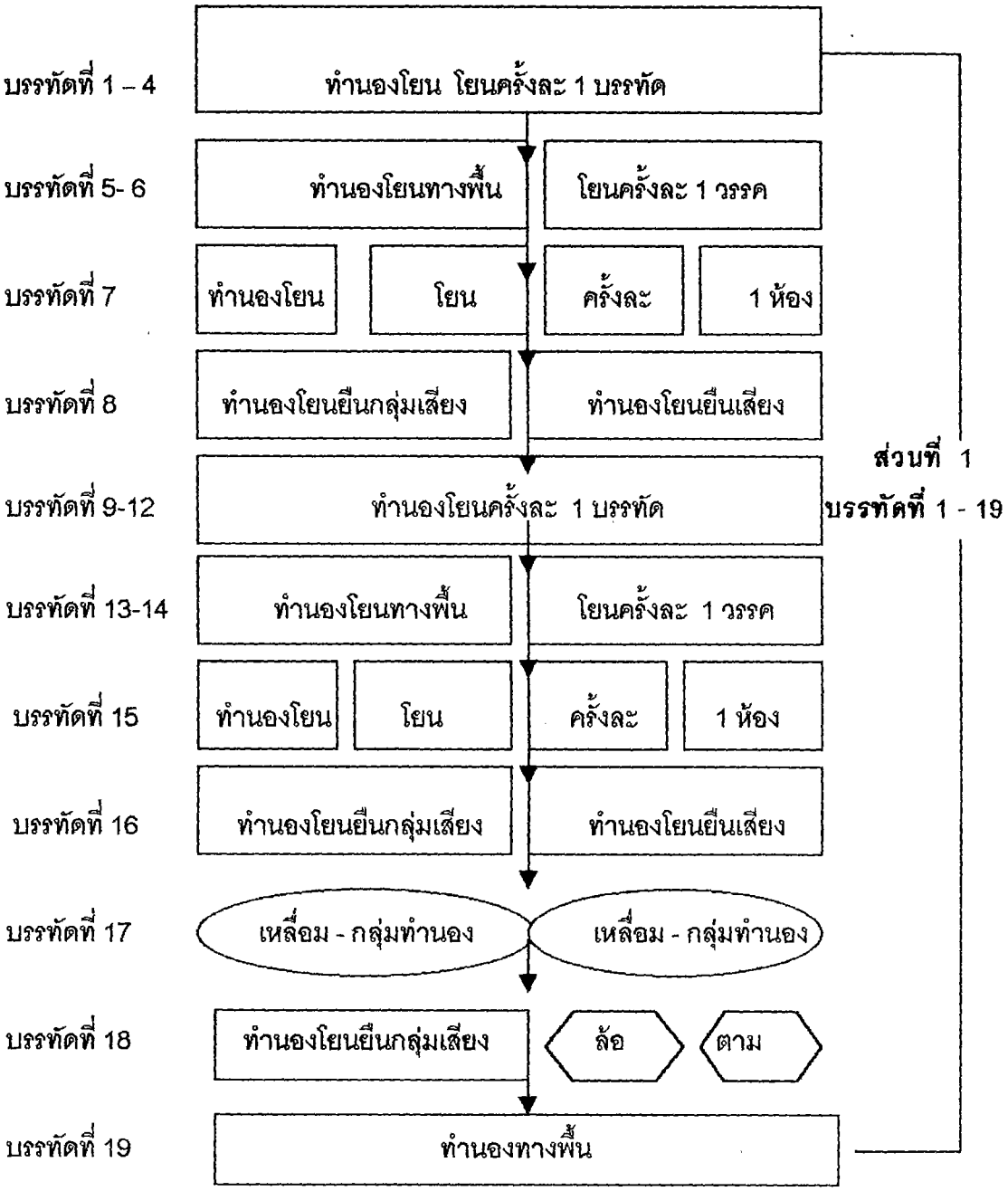
3.2.2 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง ในเพลงเชิดจีนตัวที่ 2

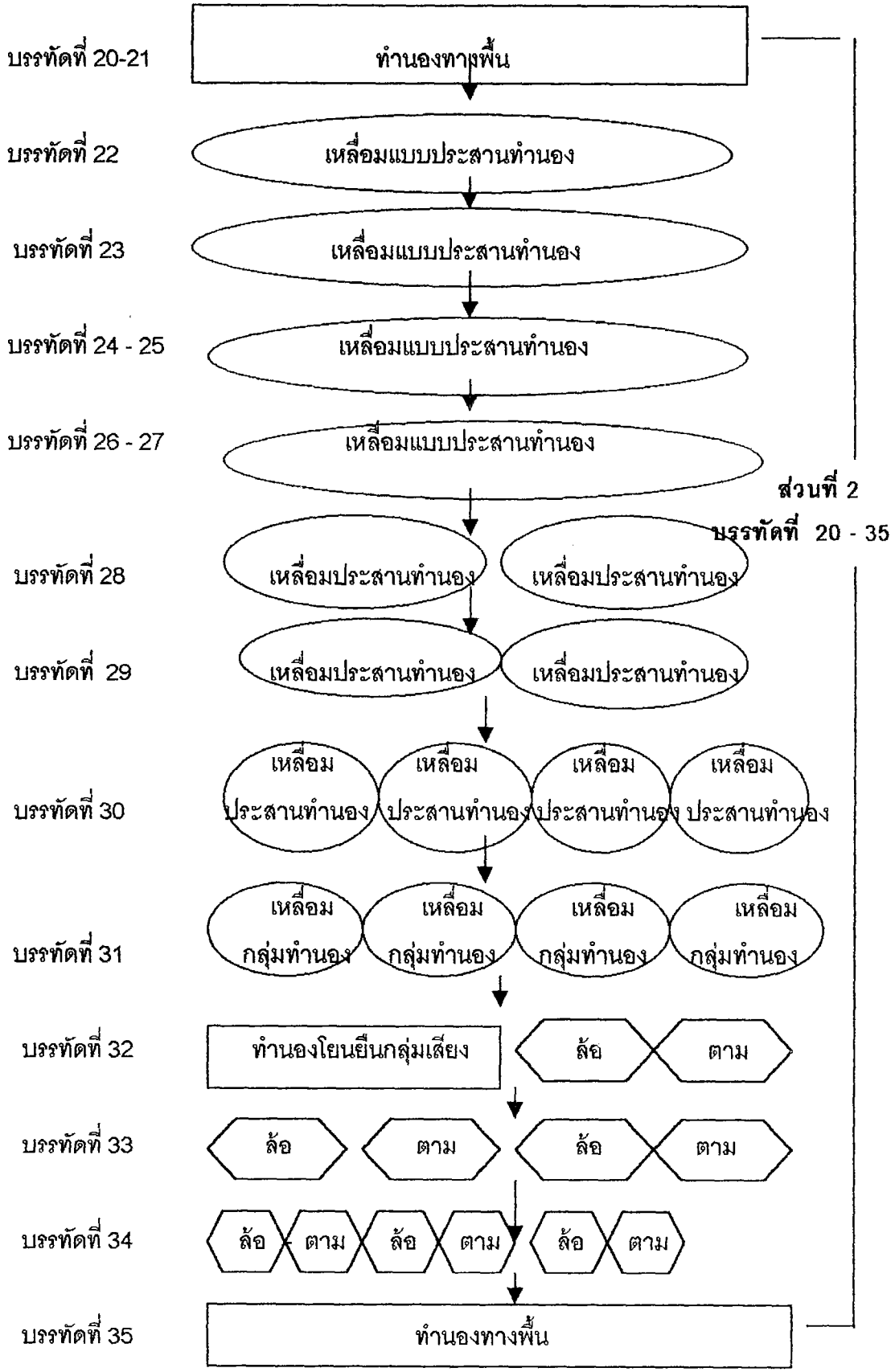
จากการศึกษาลักษณะโครงสร้างของเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 พบว่ามีการแบ่งลักษณะทำนองภายในตัวเพลงเป็นทางพื้น ลูกโยนทางพื้น ลูกล้อชนิดล้อตามและชนิดเหลื่อม สลับกันไปมาเพื่อให้เห็นภาพรวมการดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวง จึงจะแสดงภาพประกอบดังนี้

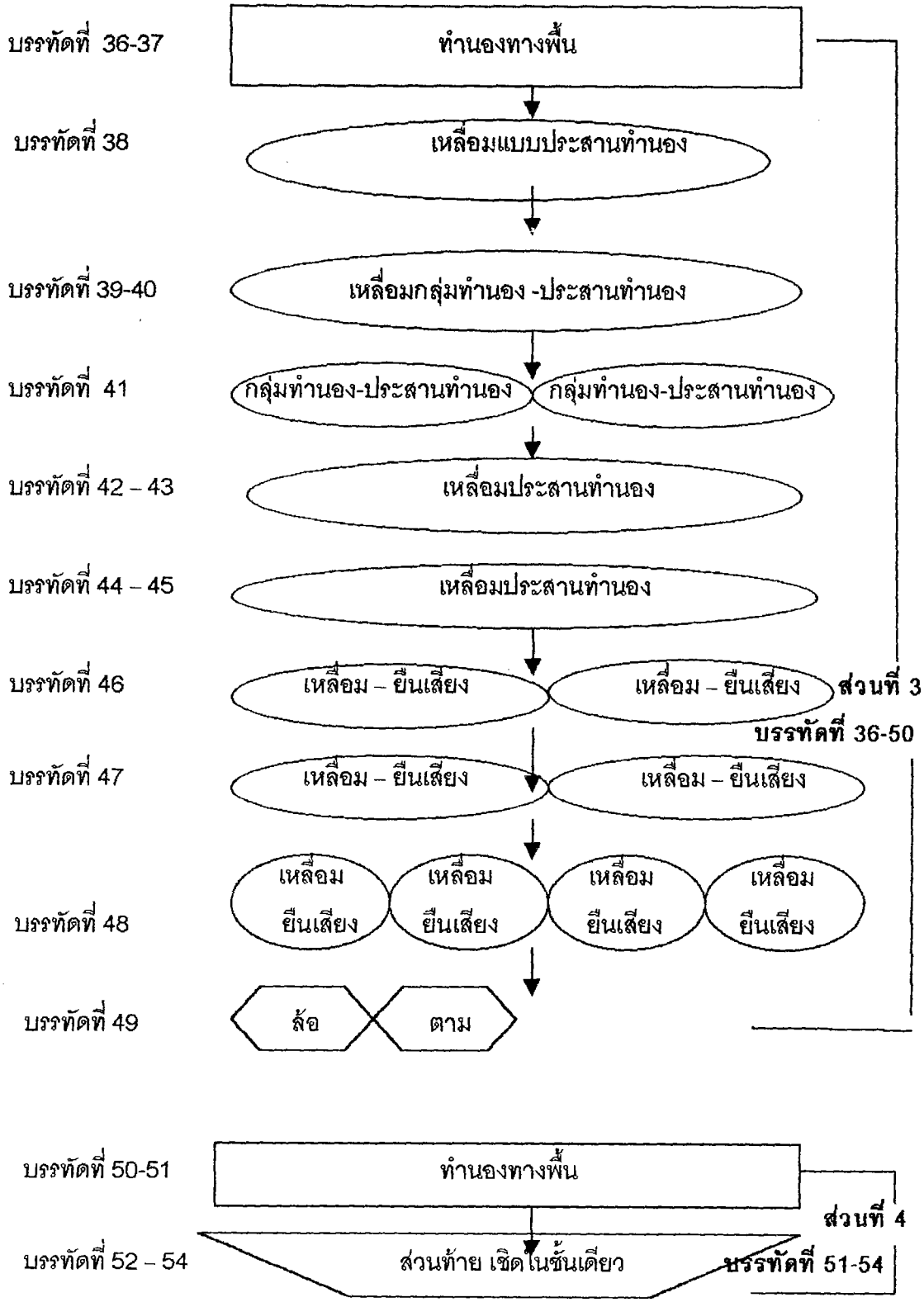
หมายเหตุ เชิดจีนตัวที่ 2 สามารถแบ่งทำนองออกเป็น 4 ส่วน

- ส่วนที่ 1 บรรทัดที่ 1 – 19 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า 161)
- ส่วนที่ 2 บรรทัดที่ 20 – 35 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า 162)
- ส่วนที่ 3 บรรทัดที่ 36 – 50 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า 163)
- ส่วนที่ 4 บรรทัดที่ 51 - 54 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า 164)

รายละเอียดของแต่ละส่วนได้แสดง ดังนี้


บรรทัดที่ 1 – 4
ทำนองโยน โยนครั้งละ 1 บรรทัด
บรรทัดที่ 5- 6
ทำนองโยนทางพื้น
โยนครั้งละ 1 วรรค
บรรทัดที่ 7
ทำนองโยน
โยน
ครั้งละ
1 ห้อง
บรรทัดที่ 8
ทำนองโยนยืนกลุ่มเสียง
ทำนองโยนยืนเสียง
บรรทัดที่ 9-12
ทำนองโยนครั้งละ 1 บรรทัด
บรรทัดที่ 13-14
ทำนองโยนทางพื้น
โยนครั้งละ 1 วรรค
บรรทัดที่ 15
ทำนองโยน
โยน
ครั้งละ
1 ห้อง
บรรทัดที่ 16
ทำนองโยนยืนกลุ่มเสียง
ทำนองโยนยืนเสียง
บรรทัดที่ 17
เหลื่อม - กลุ่มทำนอง
เหลื่อม - กลุ่มทำนอง
บรรทัดที่ 18
ทำนองโยนยืนกลุ่มเสียง
ล้อ
ตาม
บรรทัดที่ 19
ทำนองทางพื้น
ส่วนที่ 1
บรรทัดที่ 1 - 19


บรรทัดที่ 20-21
ทำนองทางพื้น
บรรทัดที่ 22
เหลื่อมแบบประสานทำนอง
บรรทัดที่ 23
เหลื่อมแบบประสานทำนอง
บรรทัดที่ 24 - 25
เหลื่อมแบบประสานทำนอง
บรรทัดที่ 26 - 27
เหลื่อมแบบประสานทำนอง
ส่วนที่ 2
บรรทัดที่ 20 - 35
บรรทัดที่ 28
เหลื่อมประสานทำนอง
เหลื่อมประสานทำนอง
บรรทัดที่ 29
เหลื่อมประสานทำนอง
เหลื่อมประสานทำนอง
บรรทัดที่ 30
เหลื่อม ประสานทำนอง
เหลื่อม ประสานทำนอง
เหลื่อม ประสานทำนอง
เหลื่อม ประสานทำนอง
บรรทัดที่ 31
เหลื่อม กลุ่มทำนอง
เหลื่อม กลุ่มทำนอง
เหลื่อม กลุ่มทำนอง
เหลื่อม กลุ่มทำนอง
บรรทัดที่ 32
ทำนองโยนยืนกลุ่มเสียง
ล้อ
ตาม
บรรทัดที่ 33
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
บรรทัดที่ 34
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
บรรทัดที่ 35
ทำนองทางพื้น



ภาพประกอบ 7 การดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัว 2

(ตั้งแต่หน้า 161 – 163)

จากภาพประกอบ 7 แสดงถึงการลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 พบว่ามีการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองโยนทางพื้น ลูกล้อชนิดตาม ทำนองทางพื้นยืนเสียง (เกริ่นโยน) ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบยืนเสียงและแบบกลุ่มทำนอง ลูกล้อชนิดล้อตาม ทำนองทางพื้น ลูกล้อชนิดเหลื่อม แบบยืนเสียง ลูกล้อชนิดล้อตาม ทำนองทางพื้น ตามลำดับ

จากการศึกษาพบว่าระนาดทุ้มได้แปรทำนองเป็นรูปแบบเฉพาะได้แก่ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะและไม่ตรงจังหวะ ผสมทำนองหรือเสียงต่าง ๆ เช่น ยักเยื้องทำนอง เสียงถ่าง และเสียงกระโดด ทั้งมีวิธีการหลบกลุ่มเสียง เมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงพบว่าทำนองแปรของระนาดทุ้มที่มีความโดดเด่นตามลักษณะการบรรเลงรวมวง ในบรรทัดที่ 4,6,9,10,11,12,13,14,18,20,21,22 – 34 ,36 และ 38 - 48 โดยแยกตามลักษณะการดำเนินทำนองได้ ดังนี้

1. ลักษณะการดำเนินทำนองทางพื้น บรรทัดที่ 4,6,9,10,11,12,13,14,18,20,21 และ 36
2. ลักษณะการดำเนินทำนองแบบลูกล้อชนิดต่าง ๆ บรรทัดที่ 22 – 34 , 38 - 48

โดยจะยกตัวอย่างอธิบายลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มที่มีความโดดเด่นต่อการบรรเลงรวมวงจากเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 18,21 ,38 และ 41

ตัวอย่างที่ 110 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 18

<u>ลักษณะทำนอง</u> วรรคแรกทำนองโยน วรรคหลังเป็นลูกล้อชนิดล้อตาม

<u>วิธีบรรเลง</u> - วรรคแรกบรรเลงพร้อมกันทั้งวง

- วรรคหลังแบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม บรรเลงล้อกัน โดยฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก บรรเลงนำ ระนาดเอกบรรเลงตาม ปี่และระนาดทุ้มบรรเลงทั้งกลุ่มหน้าและกลุ่มหลัง

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ</u> ไม่ได้แปรทำนองบรรเลงเหมือนทำนองหลักทุกชิ้น

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม</u> แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และเสียงถ่าง และใช้วิธีการลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และ 2 ลงไม่ตรงจังหวะทั้ง 2 วรรค

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น จะพบว่า

- ในวรรคแรก เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงเหมือนกันหมดแต่แบ่งตามลักษณะการดำเนินทำนองได้ 2 ระดับเสียง คือ ฆ้องวงเล็ก บรรเลงอยู่ระดับเสียงกลุ่มบน ระนาดเอก,ปี่ และฆ้องวงใหญ่บรรเลงอยู่ระดับเสียงกลุ่มกลาง แต่ระนาดทุ้มสร้างทำนองขึ้นใหม่บรรเลงแทรกแนวระดับเสียงระหว่างระดับเสียงกลุ่มบนและเสียงกลุ่มกลาง โดยใช้ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และเสียงถ่าง

- ในวรรคหลังเป็นวิธีการบรรเลงแบบล้อตาม ระนาดทุ้ม ใช้ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง ในห้องที่ 3 และห้องที่ 4 โดยบรรเลงแทรกระหว่างระดับเสียงกลุ่มบนและเสียงกลุ่มกลางเช่นเดียวกับวรรคแรก

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 110 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 111 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 21

ลักษณะทำนอง ทางพื้นบรรเลงยืนเสียง

ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ดำเนินทำนองยืนเสียงและใช้เทคนิคการบรรเลงที่เรียกว่า " กวาด " ตามลักษณะเครื่องดนตรีทั้ง 2 วรรค

ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และ 2 ลงตรงจังหวะ

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น พบว่าในขณะที่เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ บรรเลงยืนเสียงและบรรเลงอยู่ในระดับเสียงกลุ่มบน ระนาดทุ้มใช้ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่างเสียงซึ่งใช้ช่วงเสียงกว้างโดยบรรเลงอยู่ระหว่างระดับเสียงกลุ่มกลางถึงระดับเสียงกลุ่มล่างถึงเสียงสุดท้ายด้วย ระนาดทุ้มจึงสร้างความโดดเด่นทั้งลักษณะการดำเนินทำนอง และใช้วิธีสร้างทำนองแบบหลบกลุ่มเสียง

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 111 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 112 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 38

ลักษณะทำนองโดยทั่วไป ทำนองโยนลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนอง

วิธีบรรเลง แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม

- กลุ่มหน้า ปี่ และระนาดเอก
- กลุ่มหลัง ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ</u> ไม่ได้แปรทำนอง

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม</u> แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง โดยวรรคแรกใช้กลุ่มเสียงเดียวกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ วรรคหลังมีเสียงอื่นเข้ามาประสม

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น พบว่า ระนาดเอกและฆ้องวงเล็กบรรเลงยืนเสียงคู่ 3 อยู่ระดับกลุ่มเสียงบน ฆ้องวงใหญ่ บรรเลงยืนเสียงคู่ 3 เช่นกัน อยู่ระดับเสียงกลุ่มกลางกับปี่ ระนาดทุ้มสร้างประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่างทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง แต่วรรคหน้าตีสอดแทรกทำนองอยู่ระดับเสียงกลุ่มกลาง และใช้วิธีการบรรเลงเสียงถ่างไปถึงระดับเสียงกลุ่มบนซึ่งมีระนาดเอกและฆ้องวงเล็กตียืนเสียงอยู่ ในวรรคหลังกลุ่มทำนองแรกของห้องที่ 3 เครื่องดนตรีชิ้นอื่นไม่ได้บรรเลง มีระนาดทุ้มตีเสียงถ่างห่างคู่ 12 เพียงชิ้นเดียวก่อนจะดำเนินทำนองหลบกลุ่มเสียงมาระหว่างระดับเสียงกลุ่มกลางกับระดับเสียงกลุ่มล่างในห้องที่ 3 และในห้องที่ 4 ใช้วิธีตีเสียงถ่างคู่ 12 ก่อนจะไปสอดแทรกอยู่ระดับเสียงกลุ่มเดียวกับฆ้องวงใหญ่ และปี่ จะเห็นได้ว่าระนาดทุ้มสร้างความโดดเด่นโดยการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองแบบถ่างโดยวิธีสอดแทรกเสียงและหลบกลุ่มเสียง

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 112 พบว่า ระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 113 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 41

ลักษณะทำนอง ทำนองโยน ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบกลุ่มทำนองและประสานทำนอง

วิธีบรรเลง แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม

- กลุ่มหน้า ระนาดเอก และปี่
- กลุ่มหลัง ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ไม่ได้แปรทำนอง ทั้ง 2 บรรทัด

ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และ 2 ลงตรงจังหวะทั้ง 2 วรรค

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ระนาดทุ้มแปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดดต่อเนื่องไปทั้งประโยคและระดับเสียง ต่างกันคือ ในห้องที่ 1 ใช้ระดับเสียงกลุ่มล่าง ในห้องที่ 2 กลุ่มทำนองแรกขึ้นไปอยู่ระดับเสียงกลุ่มกลาง และกลุ่มทำนองหลังของห้องที่ 2 พาดขึ้นไประดับเสียงกลุ่มบน และในห้องที่ 3 และ 4 อยู่ระดับเสียงกลุ่มกลาง ซึ่งเป็นการใช้เสียงกระโดดแบบกระจายไปทุกระดับกลุ่มเสียง

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 113 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

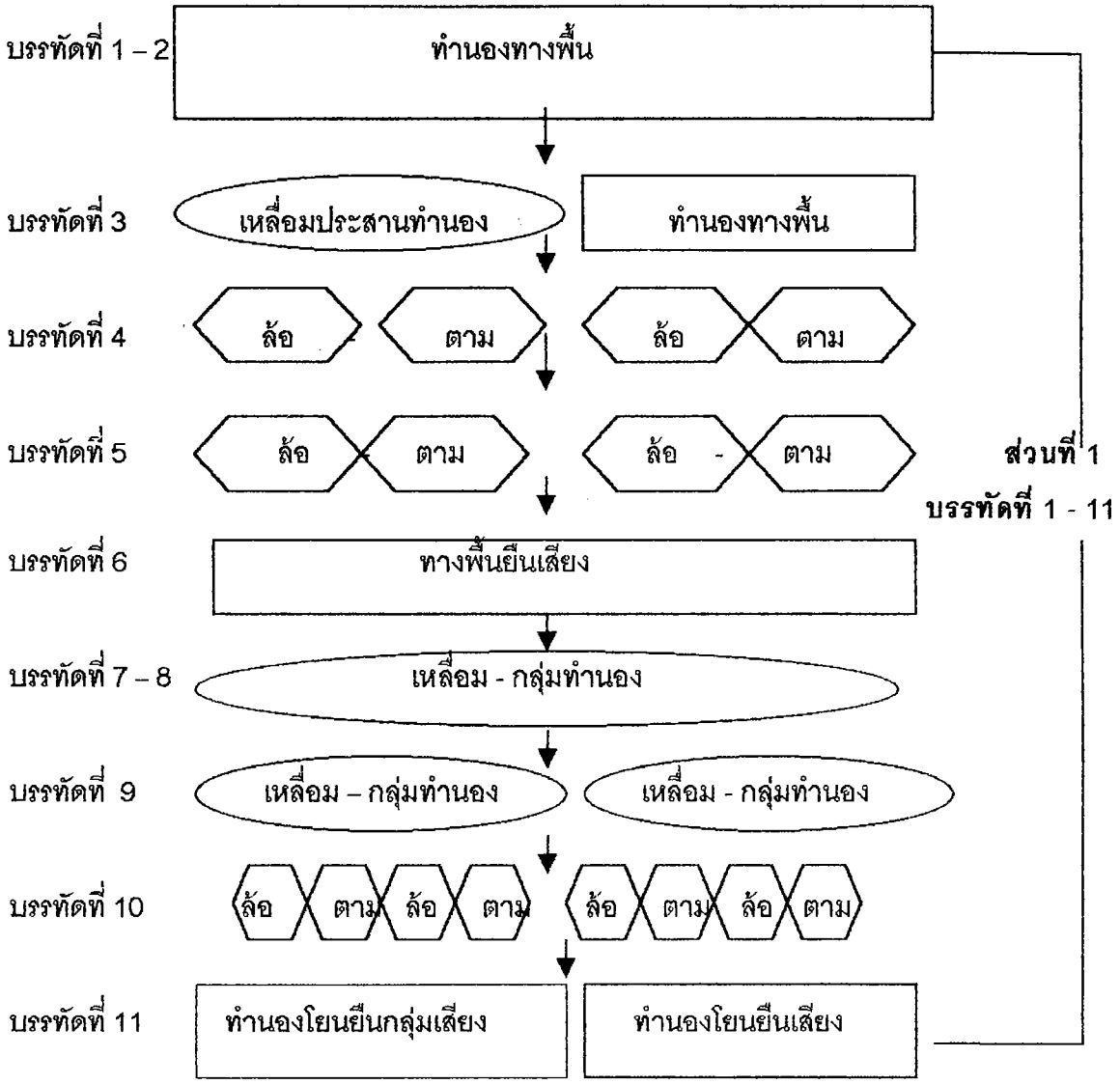
3.2.3 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง ในเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

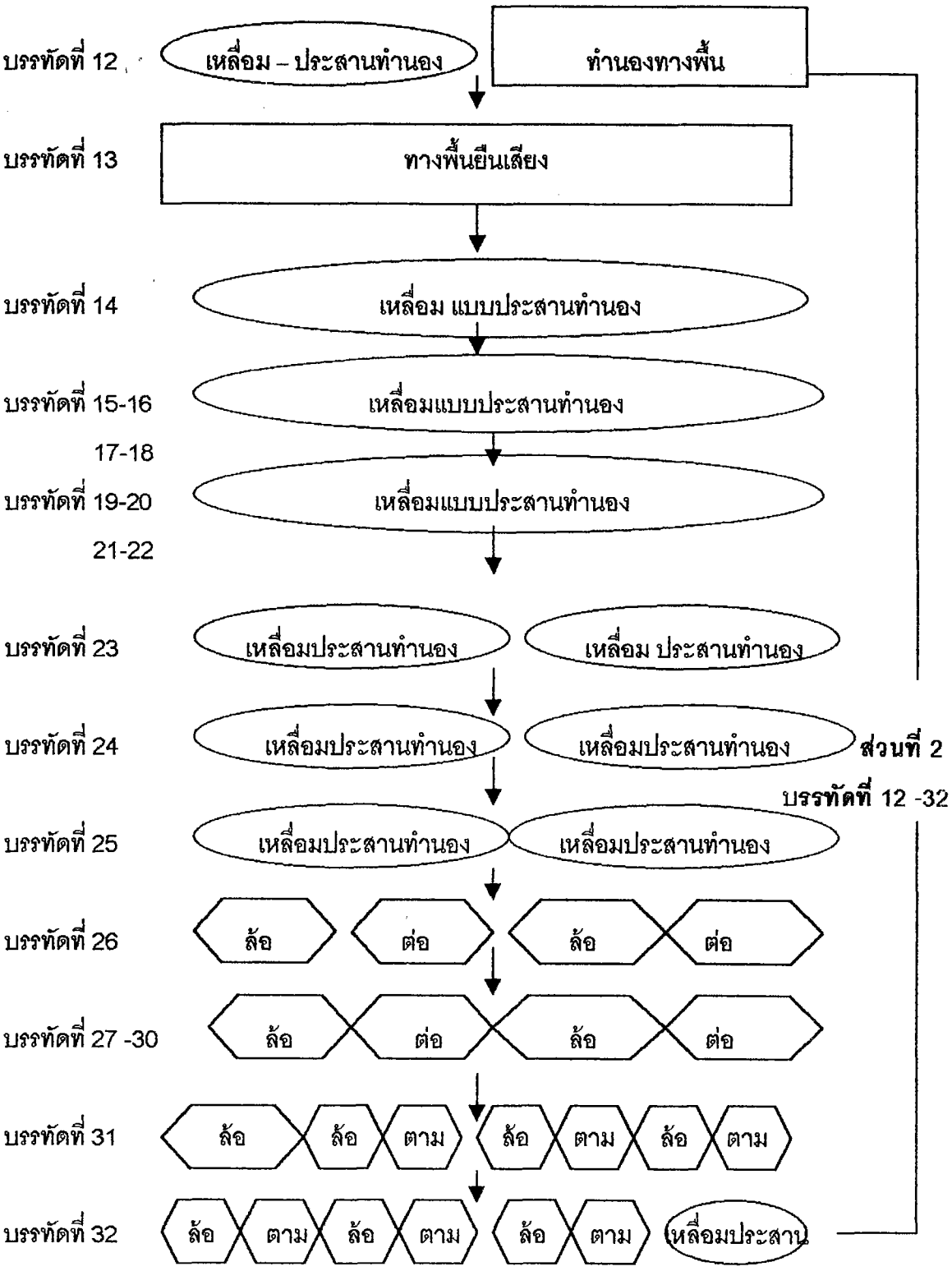
จากการศึกษาลักษณะโครงสร้างทำนองเพลงของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 พบว่ามีการแบ่งลักษณะทำนองภายในตัวเพลงเป็นทางพื้นและลูกล้อชนิดล้อต่อ ลูกเหลื่อม สลับกันไปมา เพื่อให้เห็นภาพรวมการดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวง จึงจะแสดงภาพประกอบดังนี้

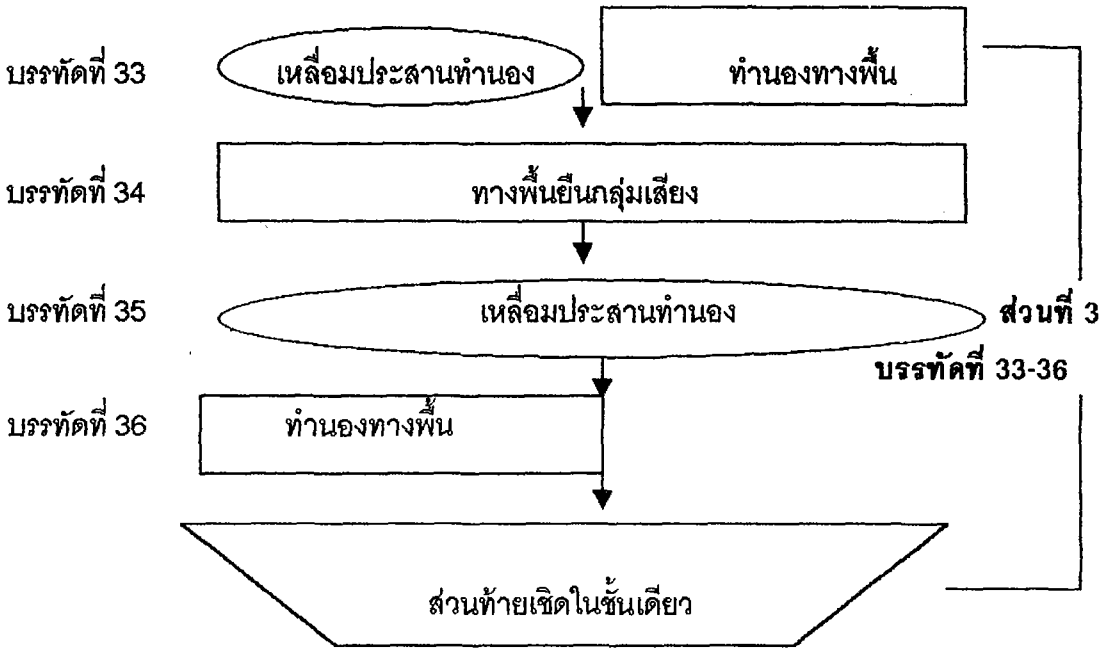
หมายเหตุ เชิดจีนตัว 3 สามารถแบ่งทำนองออกเป็น 3 ส่วน

- ส่วนที่ 1 บรรทัดที่ 1 – 11 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า169)
- ส่วนที่ 2 บรรทัดที่ 12 – 32 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า 170)
- ส่วนที่ 3 บรรทัดที่ 33 – 36 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า 171)

รายละเอียดของแต่ละส่วนได้แสดง ดังนี้


บรรทัดที่ 1 – 2
ทำนองทางพื้น
บรรทัดที่ 3
เหลื่อมประสานทำนอง
ทำนองทางพื้น
บรรทัดที่ 4
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
บรรทัดที่ 5
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ส่วนที่ 1
บรรทัดที่ 1 - 11
บรรทัดที่ 6
ทางพื้นยืนเสียง
บรรทัดที่ 7 – 8
เหลื่อม - กลุ่มทำนอง
บรรทัดที่ 9
เหลื่อม – กลุ่มทำนอง
เหลื่อม - กลุ่มทำนอง
บรรทัดที่ 10
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
บรรทัดที่ 11
ทำนองโยนยืนกลุ่มเสียง
ทำนองโยนยืนเสียง


บรรทัดที่ 12
เหลื่อม – ประสานทำนอง
ทำนองทางพื้น
บรรทัดที่ 13
ทางพื้นยืนเสียง
บรรทัดที่ 14
เหลื่อม แบบประสานทำนอง
บรรทัดที่ 15-16
เหลื่อมแบบประสานทำนอง
17-18
บรรทัดที่ 19-20
เหลื่อมแบบประสานทำนอง
21-22
บรรทัดที่ 23
เหลื่อมประสานทำนอง
เหลื่อม ประสานทำนอง
บรรทัดที่ 24
เหลื่อมประสานทำนอง
เหลื่อมประสานทำนอง
ส่วนที่ 2
บรรทัดที่ 12 -32
บรรทัดที่ 25
เหลื่อมประสานทำนอง
เหลื่อมประสานทำนอง
บรรทัดที่ 26
ล้อ
ต่อ
ล้อ
ต่อ
บรรทัดที่ 27 -30
ล้อ
ต่อ
ล้อ
ต่อ
บรรทัดที่ 31
ล้อ
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
บรรทัดที่ 32
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
เหลื่อมประสาน

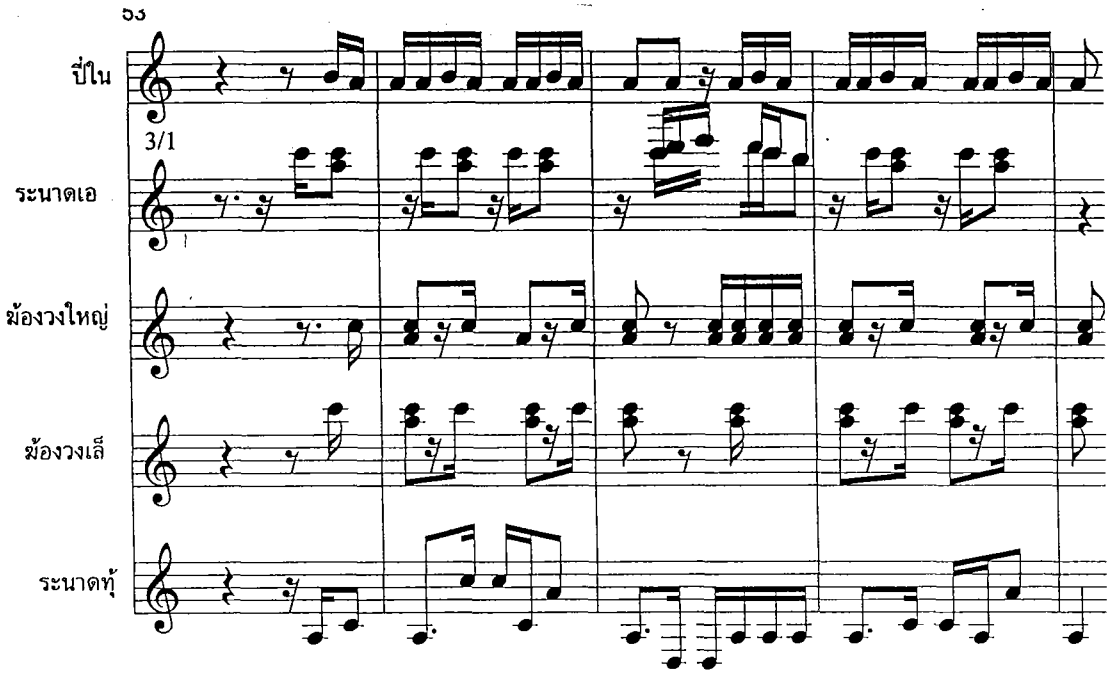


ภาพประกอบ 8 ลักษณะการดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงวงเพลงเชิดจีนตัว 3
(ตั้งแต่หน้า 169-171)

จากภาพประกอบ 8 แสดงถึงการลักษณะการดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 พบว่ามีการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองทางพื้น ลูกล้อชนิดต่าง ๆ ชนิด ล้อ-ตาม ล้อ- ต่อ, เหลื่อม-ประสานทำนอง , เหลื่อม – กลุ่มทำนอง สลับกันไป ตามลำดับ

จากการศึกษาพบว่าระนาดทุ้มได้แปรทำนองเป็นรูปแบบเฉพาะได้แก่ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ และสำนวนไม่ตรงจังหวะ ผสมการใช้ยักเยื้องทำนอง เสียงถ่าง และเสียงกระโดด และการหลบกลุ่มเสียง เมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงพบว่าทำนองแปรของระนาดทุ้มที่มีความโดดเด่นตามลักษณะการบรรเลงรวมวงในบรรทัดที่ 4,5,7,8,910,14, 15,16,17,18,19,20,21,22,23,24 และ 25 ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบลูกล้อชนิดต่าง ๆ จึงจะยกตัวอย่างอธิบายลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มที่มีความโดดเด่นต่อการบรรเลงรวมวงจากเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 14, 15 – 16,19 – 20 และ 25

ตัวอย่างที่ 114 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 14



<u>ลักษณะทำนอง</u> ทำนองโยน ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนอง

<u>วิธีบรรเลง</u> แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม -กลุ่มหน้า ระนาดเอก

- กลุ่มหลัง ปี่ ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ</u> ไม่ได้แปรทำนอง ยกเว้นปี่ แปรทำนองเป็นทางพื้นเก็บแทรกแซง

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม</u> แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่1 และ 2 ลงตรงจังหวะทั้ง 2 วรรค

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ บรรเลงประสานทำนองคู่ 3 ทั้งประโยค โดยระนาดเอกและฆ้องวงเล็กบรรเลงระดับเสียงกลุ่มบน ฆ้องวงใหญ่และปี่ อยู่ระหว่างระดับเสียงกลุ่มบนและกลาง ในห้องที่ 1 และ ห้องที่ 3 ระนาดทุ้มบรรเลงประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง หลบลงมาระดับเสียงกลุ่มล่าง ในห้องที่ 2 อยู่ระดับเสียงกลุ่มกลาง ในการสร้างทำนองใหม่ของระนาดทุ้มไม่ได้ใช้เสียงอื่นเข้ามาประสมนอกจากเสียงมี ในห้องที่ 3 เพียงเสียงเดียว แต่สร้างความเด่นโดยวิธีการหลบกลุ่มเสียง

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 114 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 115 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 15 – 16

<u>**ลักษณะทำนอง**</u> ทำนองโยน ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนอง

<u>**วิธีบรรเลง**</u> แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม

- กลุ่มหน้า ระนาดเอก กับปี่
- กลุ่มหลัง ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ</u> ไม่ได้แปรทำนอง ทั้ง 2 บรรทัด

<u>ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม</u> ทั้ง 2 บรรทัดระนาดทุ้มแปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่1 และ 2 ลงตรงจังหวะทั้ง 2 บรรทัด

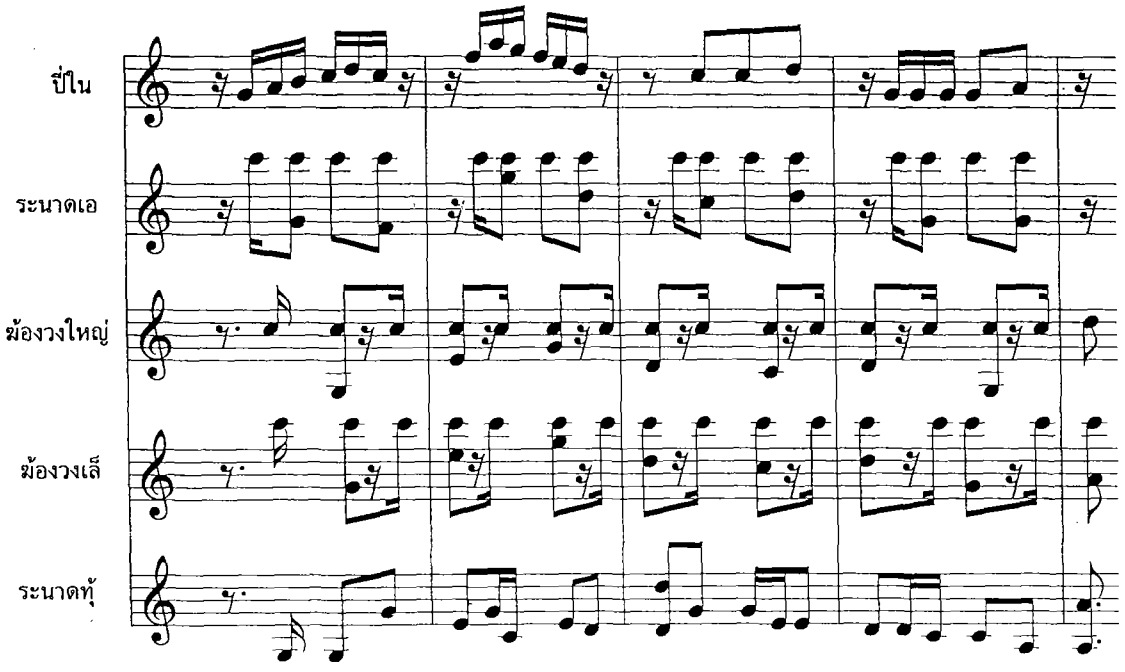
จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น

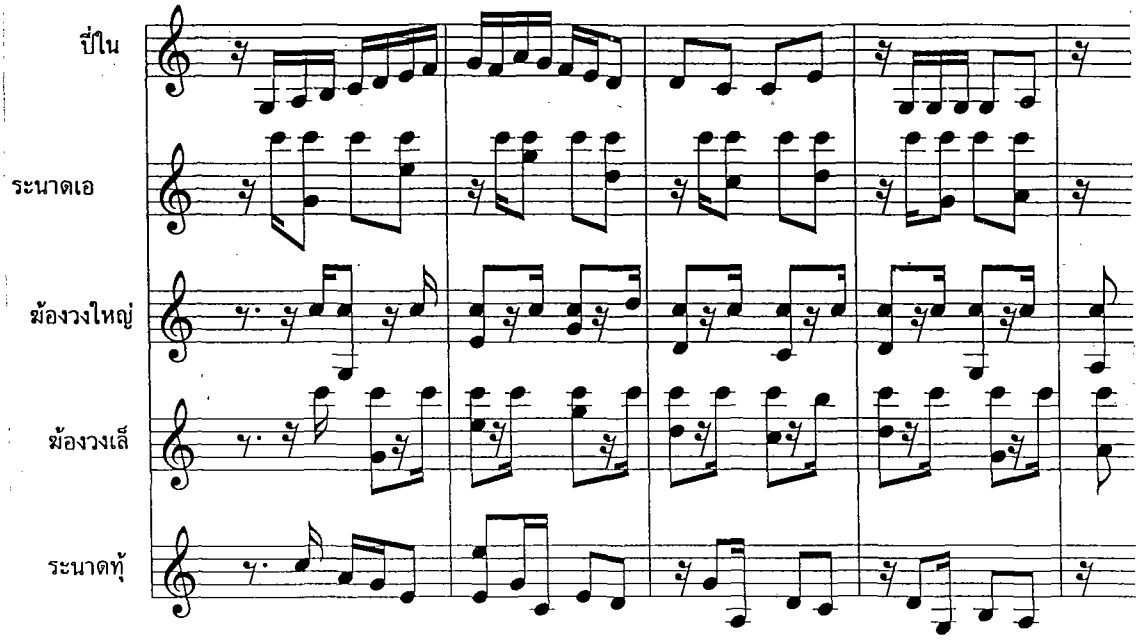
- ในบรรทัดที่ 15 พบว่าในวรรคแรกเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ บรรเลงประสานทำนองโดยวรรคแรก และวรรคหลังใช้คู่8,คู่ 11,คู่10 โดยระนาดเอกและฆ้องวงเล็กบรรเลงระดับเสียงกลุ่มบน ฆ้องวงใหญ่ตีประสานทำนองอยู่ระดับเสียงกลุ่มกลาง โดยตียืนเสียงโด เป็นคู่ 8 ขณะที่ปี่ดำเนินทำนองอยู่ใต้ระดับเสียงที่ฆ้องวงใหญ่ยืนอยู่ คือ เสียงโด ระนาดทุ้มเริ่มดำเนินทำนองระดับเสียงกลุ่มเดียวกับปี่ในห้องที่ 1 และสร้างทำนองผ่านไปขึ้นไปถึงระดับเสียงกลุ่มบนจนถึงห้องที่ 3 และกลับลงมาที่ระดับเสียงกลุ่มกลางในห้องที่ 4 ลักษณะการดำเนินทำนองนั้นได้สอดแทรกกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่ตียืนเสียงอยู่ตามระดับกลุ่มเสียงที่ได้กล่าวไว้แล้ว

-ในบรรทัดที่ 16 ระนาดทุ้มได้สร้างลักษณะการดำเนินทำนองเหมือนบรรทัดที่ 15 แต่เปลี่ยนกลุ่มเสียงที่สอดแทรกโดยห้องที่ 1 เริ่มที่ระดับเสียงกลุ่มบน แล้วสร้างทำนองลงมาที่ระดับเสียงกลุ่มกลาง จนถึงห้องที่ 3 แล้วลงมาที่ระดับเสียงกลุ่มล่างในห้องที่ 4

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 115 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 116 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 19 - 20





ลักษณะทำนอง ทำนองโยน ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนอง

วิธีบรรเลง แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม

- กลุ่มหน้า ระนาดเอก และ ปี่

- กลุ่มหลัง ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ไม่ได้แปรทำนอง ทั้ง 2 บรรทัด ยกเว้นปี่ แปรทำนองเป็นทางเก็บแทรกแซงสลับประสานทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม

-บรรทัดที่ 19 แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่1 และ 2 ลงตรงจังหวะ

- บรรทัดที่ 20 แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด ใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่1 และ 2 ลงไม่ตรงจังหวะทั้ง 2 วรรค

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น พบว่าในบรรทัดที่ 19 เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ บรรเลงประสานทำนองคู่11 ,คู่6 , คู่4, คู่7 คู่8, คู่ 7, คู่11 และ คู่10 ตามลำดับ โดยระนาดเอกและ ฆ้องวงเล็ก บรรเลงระดับเสียงกลุ่มบนและกลางตามลักษณะทำนองที่บรรเลง ปี่บรรเลงอยู่ต่างระดับเสียง ในห้องที่ 1 บรรเลงอยู่ระหว่างระดับเสียงกลุ่ม

กลางและระดับเสียงกลุ่มบน ในห้องที่ 2 – 3 อยู่ระดับเสียงกลุ่มบน และห้องที่ 4 อยู่ในระดับเสียงกลุ่มล่าง ฆ้องวงใหญ่เริ่มที่ระดับเสียงกลุ่มบนและระดับเสียงกลุ่มล่างตามลักษณะทำนองที่บรรเลงประสานทำนอง

-บรรทัดที่ 19 ห้องที่ 1 กลุ่มทำนองแรกระนาดทุ้มบรรเลงเสียงซ้ำในลักษณะแนวนอนอยู่ในระดับเสียงกลุ่มล่าง ซึ่งตรงกับเสียงสุดท้ายที่ฆ้องวงใหญ่ตีประสานทำนองอยู่ ในกลุ่มทำนองหลังบรรเลงอยู่ระดับเสียงกลุ่มกลาง ในห้องที่ 2 ดำเนินทำนองหลบกลุ่มเสียงอยู่ในระดับเสียงกลุ่มกลางด้วยทำนองหลักบรรเลงประสานทำนองคู่ 4 และ ใช้วิธีการลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคลงตรงจังหวะพร้อมทำนองหลัก ในวรรคหลังดำเนินทำนองสอดแทรกกับฆ้องวงใหญ่ และใช้วิธีการลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคลงตรงจังหวะพร้อมทำนองหลักแต่ต่างคู่เสียง

-บรรทัดที่ 20 ระนาดทุ้มดำเนินทำนองลักษณะเดียวกับบรรเลงที่ 19 แต่เปลี่ยนระดับเสียง ได้แก่ ห้องที่ 1 กลุ่มทำนองแรกระนาดทุ้มสอดแทรกทำนองกับฆ้องวงใหญ่อยู่ระดับเสียงกลุ่มกลาง ห้องที่ 2 ดำเนินทำนองเหมือนบรรทัดที่ 19 แต่ใช้วิธีการลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 ลงไม่ตรงจังหวะ ในห้อง 3 – 4 บรรเลงหลบกลุ่มเสียงโดยเริ่มจากระดับเสียงกลุ่มกลางลงมาระดับเสียงกลุ่มล่างแล้วกลับไประดับเสียงกลุ่มกลาง และใช้วิธีการลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคลงไม่ตรงจังหวะ

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 116 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ตัวอย่างที่ 117 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 25

ลักษณะทำนอง ทำนองโยน ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนอง เหมือนกันทุกห้อง

วิธีบรรเลง แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม

- กลุ่มหน้า ระนาดเอก และปี่
- กลุ่มหลัง ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ไม่ได้แปรทำนอง ทั้ง 2 บรรทัด

ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองถ่าง และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และ 2 ลงตรงจังหวะทั้ง 2 วรรค

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น พบว่าในวรรคแรกเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ บรรเลงประสานทำนองคู่ 4 และ คู่3 ตามลำดับทุกห้อง โดยระนาดเอกและฆ้องวงเล็กบรรเลงระดับเสียงกลุ่มบน ฆ้องวงใหญ่และปีอยู่ระดับเสียงกลุ่มกลาง ระนาดทุ้มบรรเลงประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่างครั้งละ 1 ห้องโดยสร้างทำนองสอดแทรกกับฆ้องวงใหญ่ทั้งประโยค

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 117 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

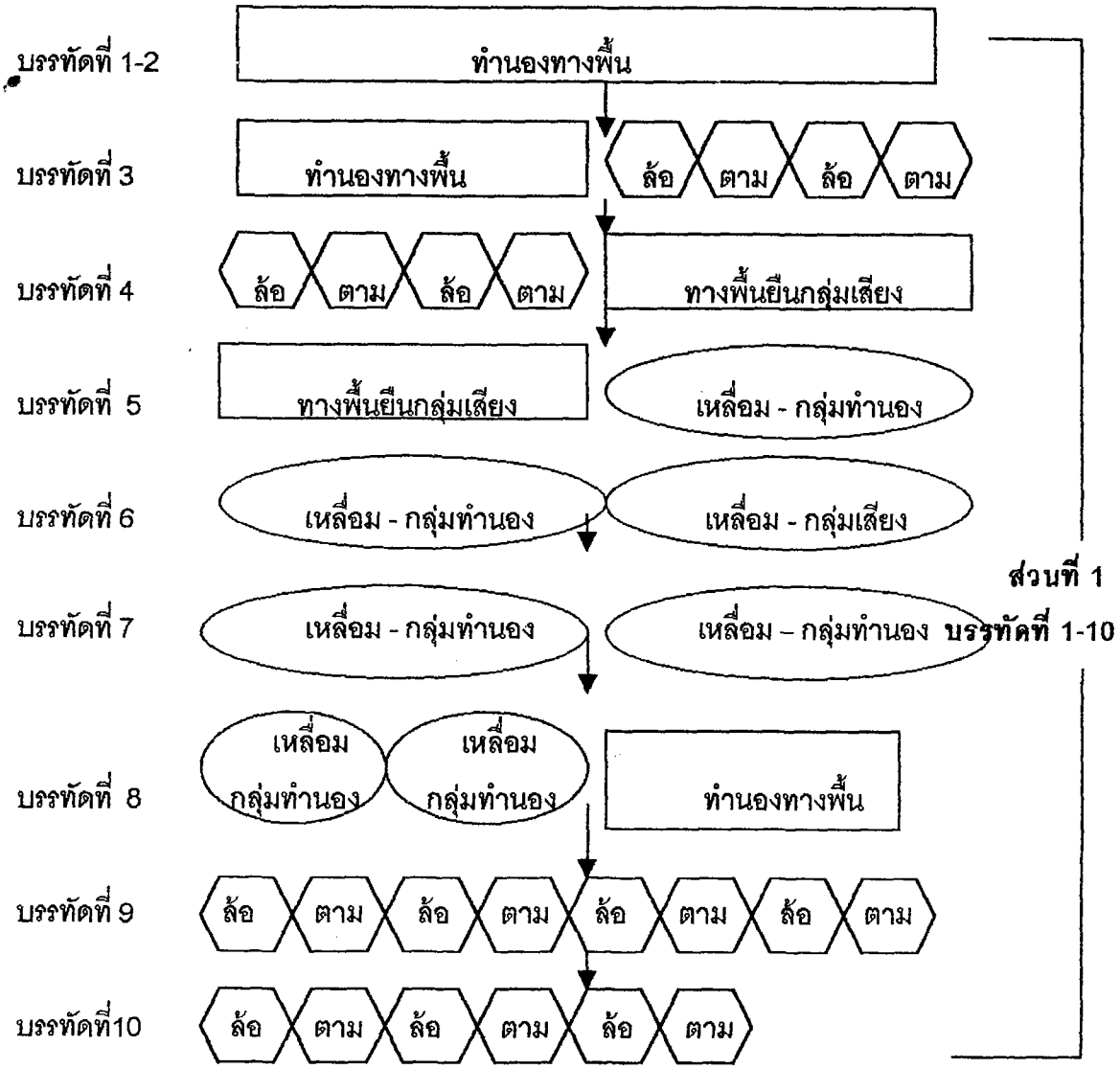
3.2.4 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง ในเพลงเชิดจีนตัวที่ 4

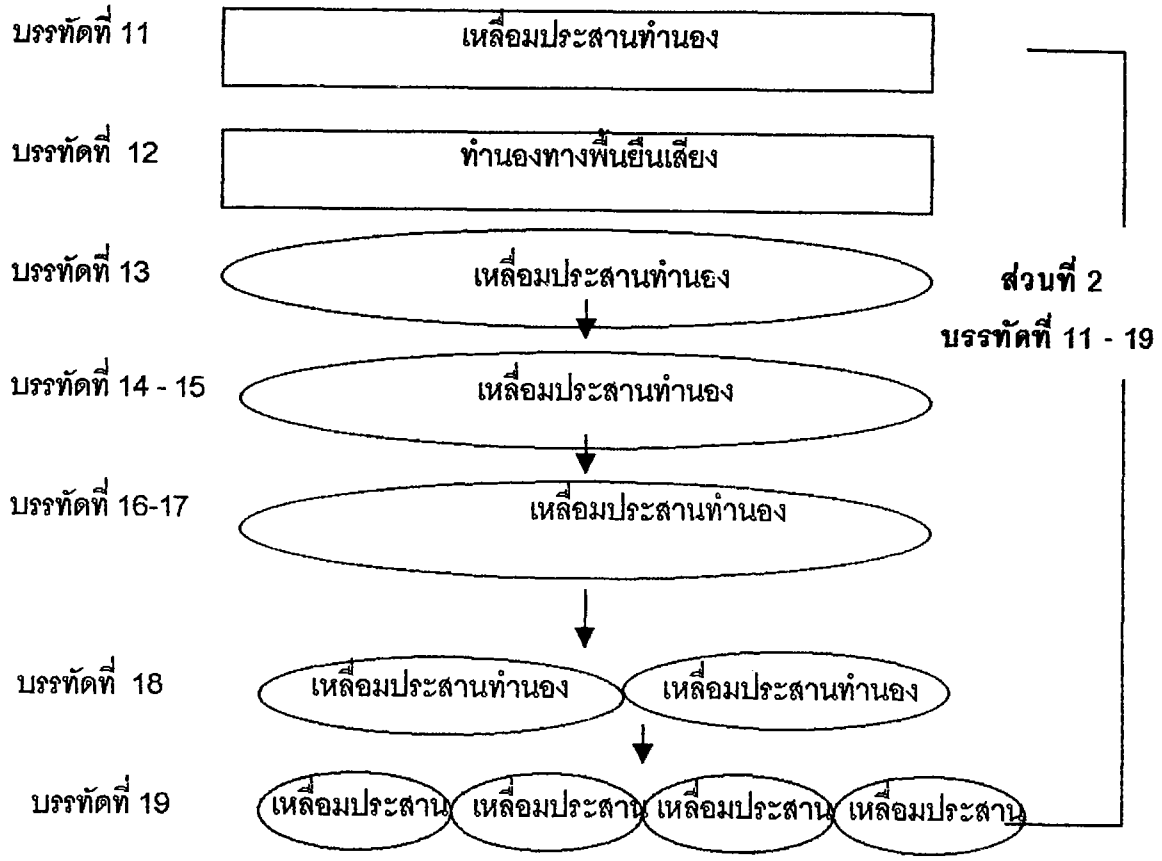
จากการศึกษาโครงสร้างทำนองของเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 พบว่ามีการแบ่งลักษณะทำนองภายในตัวเพลงเป็นทางพื้นและลูกล้อชนิดล้อต่อ ลูกเหลื่อม สลับกันไปมาเพื่อให้เห็นภาพรวมการดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวง จึงจะแสดงภาพประกอบ ดังนี้

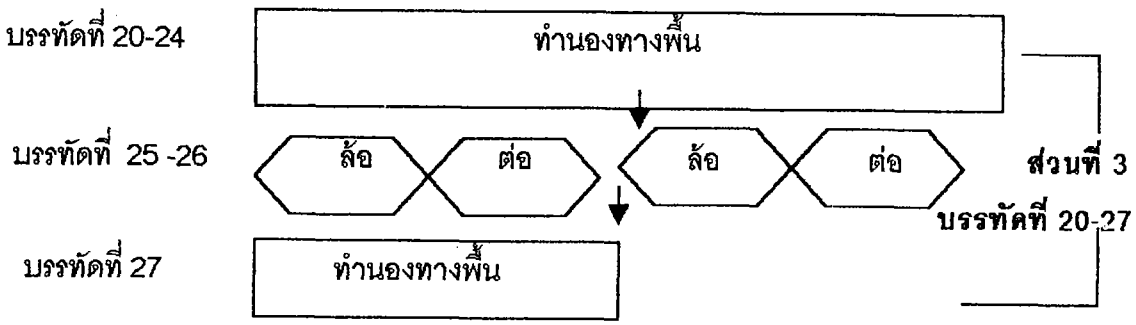
หมายเหตุ เชิดจีนตัว 4 สามารถแบ่ง ทำนองออกเป็น 4 ส่วน

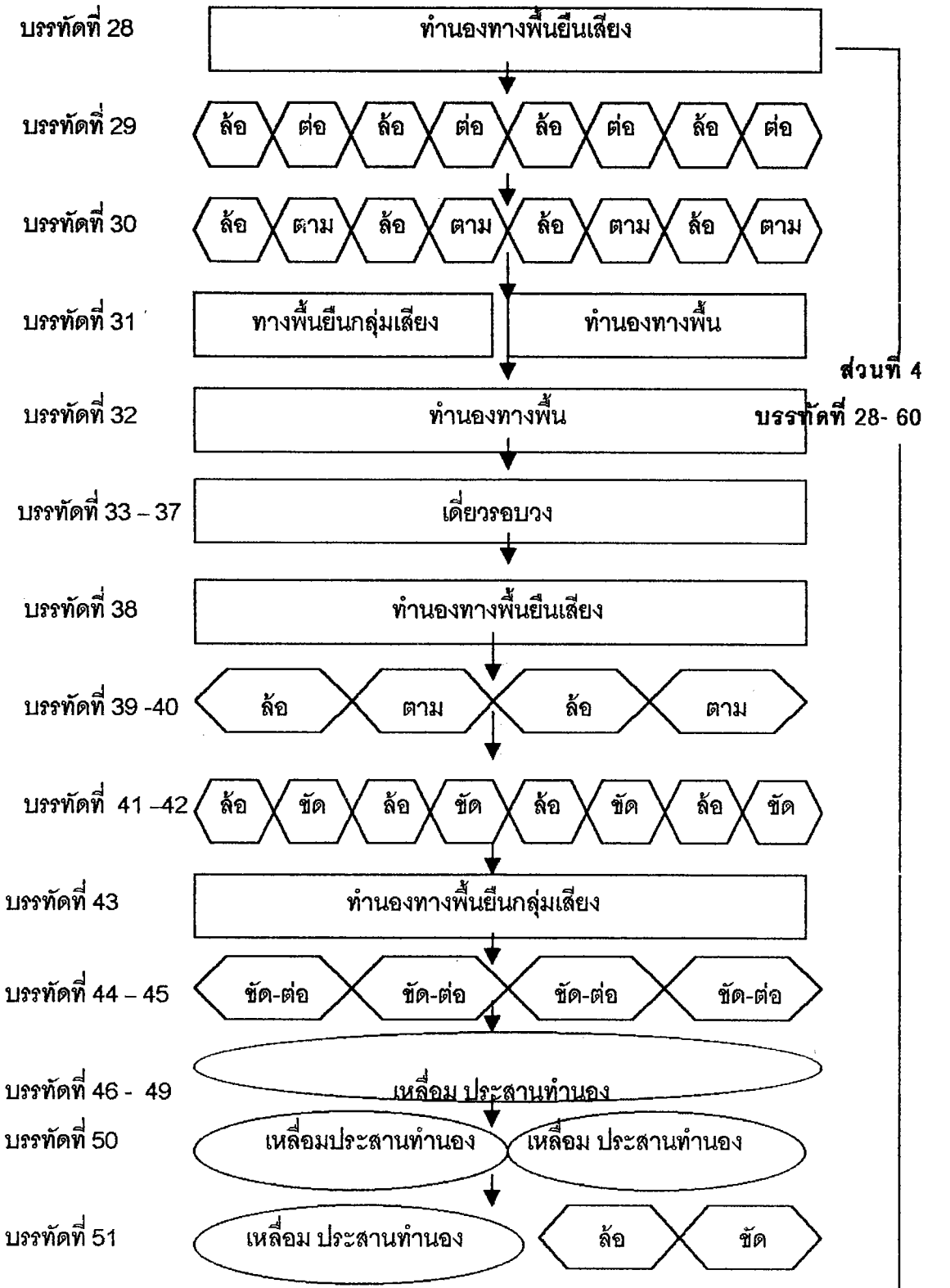
- ส่วนที่ 1 บรรทัดที่ 1 – 10 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า 178)
- ส่วนที่ 2 บรรทัดที่ 11 – 19(ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า 179)
- ส่วนที่ 3 บรรทัดที่ 20 – 27 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า 179)
- ส่วนที่ 4 บรรทัดที่ 28 – 60 (ภาพประกอบแสดงรายละเอียดอยู่หน้า180-181)

รายละเอียดของแต่ละส่วนได้แสดง ดังนี้


บรรทัดที่ 1-2
ทำนองทางพื้น
บรรทัดที่ 3
ทำนองทางพื้น
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
บรรทัดที่ 4
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ทางพื้นยืนกลุ่มเสียง
บรรทัดที่ 5
ทางพื้นยืนกลุ่มเสียง
เหลื่อม - กลุ่มทำนอง
บรรทัดที่ 6
เหลื่อม - กลุ่มทำนอง
เหลื่อม - กลุ่มเสียง
บรรทัดที่ 7
เหลื่อม - กลุ่มทำนอง
เหลื่อม – กลุ่มทำนอง
บรรทัดที่ 8
เหลื่อม
กลุ่มทำนอง
เหลื่อม
กลุ่มทำนอง
ทำนองทางพื้น
บรรทัดที่ 9
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
บรรทัดที่10
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ล้อ
ตาม
ส่วนที่ 1
บรรทัดที่ 1-10

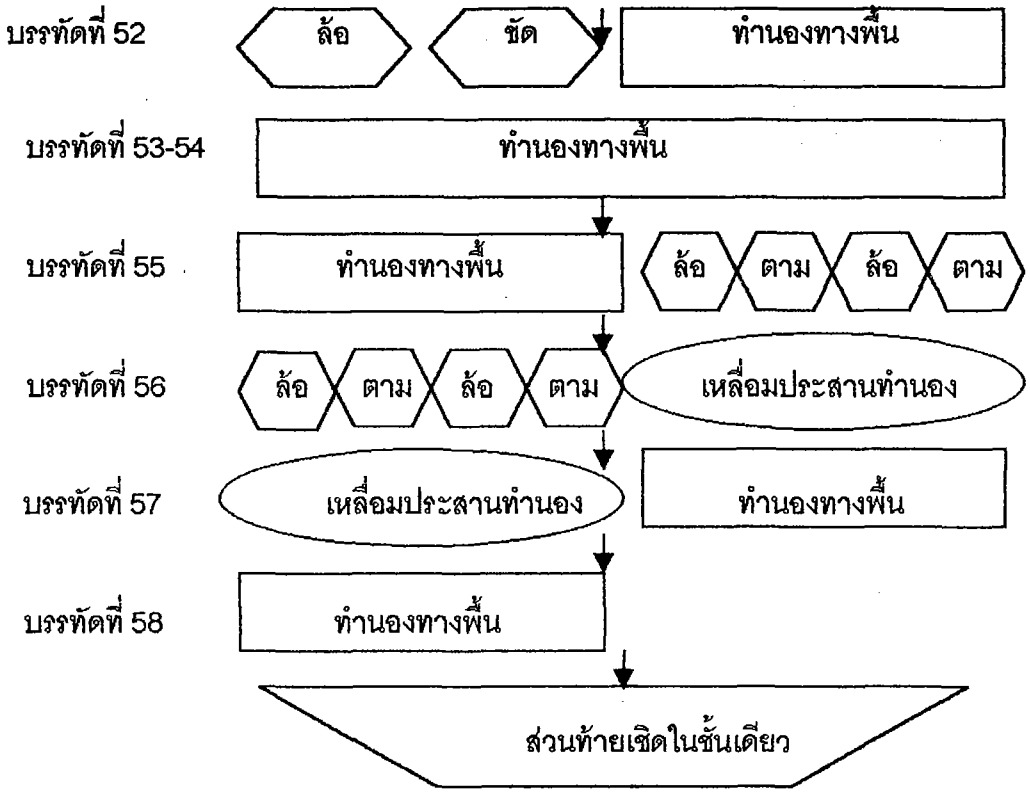

บรรทัดที่ 11
เหลื่อมประสานทำนอง
บรรทัดที่ 12
ทำนองทางพื้นยืนเสียง
บรรทัดที่ 13
เหลื่อมประสานทำนอง
ส่วนที่ 2
บรรทัดที่ 11 - 19
บรรทัดที่ 14 - 15
เหลื่อมประสานทำนอง
บรรทัดที่ 16-17
เหลื่อมประสานทำนอง
บรรทัดที่ 18
เหลื่อมประสานทำนอง
เหลื่อมประสานทำนอง
บรรทัดที่ 19
เหลื่อมประสาน
เหลื่อมประสาน
เหลื่อมประสาน
เหลื่อมประสาน


บรรทัดที่ 20-24
ทำนองทางพื้น
บรรทัดที่ 25 -26
ล้อ
ต่อ
ล้อ
ต่อ
ส่วนที่ 3
บรรทัดที่ 20-27
บรรทัดที่ 27
ทำนองทางพื้น



(ส่วนที่ 4 ต่อหน้า 181)

ส่วนที่ 4(ต่อ)

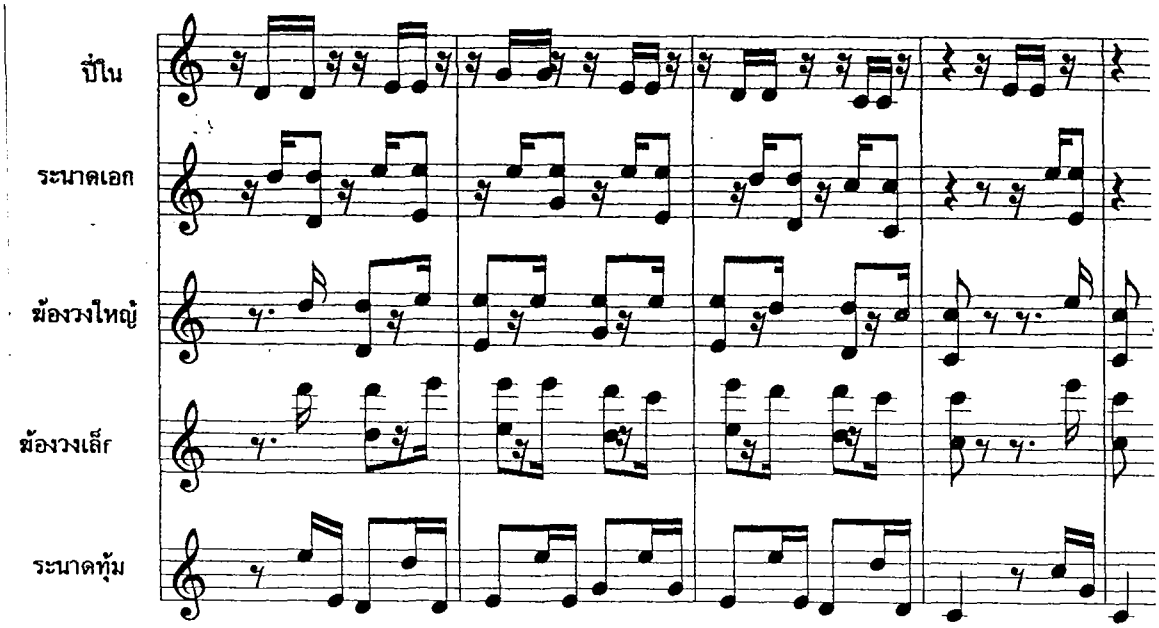


ภาพประกอบ 9 การดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัว 4

จากภาพประกอบ 9 การดำเนินทำนองตามลักษณะการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัว 4 พบว่ามีการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองโยนทางพื้น ลูกล้อชนิดตาม ทำนองทางพื้นยืนเสียง(เกริ่นโยน) ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบยืนเสียงและแบบกลุ่มทำนอง ลูกล้อชนิดล้อตาม ทำนองทางพื้น ลูกล้อชนิดเหลื่อม แบบประสานทำนอง ลูกล้อชนิดล้อตาม ทำนองทางพื้น ตามลำดับ

จากการศึกษาพบว่าระนาดทุ้มได้แปรทำนองเป็นรูปแบบเฉพาะได้แก่ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ ผสมทำนองหรือเสียงต่าง ๆ และการหลบกลุ่มเสียง เมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงพบว่าทำนองแปรของระนาดทุ้มที่มีความโดดเด่นตามลักษณะการบรรเลงรวมวง ในบรรทัดที่ 9,11,13-19 และ 46 - 57 ซึ่งลักษณะการดำเนินทำนองแบบลูกล้อชนิดเหลื่อม จากการศึกษาพบว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตีประสานทำนองเป็นคู่ต่าง ๆ ระนาดทุ้มได้แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะและไม่ตรงจังหวะผสมเสียงต่างทั้งหมด โดยจะยกตัวอย่างประโยคเพลงในบรรทัดที่ 14 - 15

ตัวอย่างที่ 118 แนวบันทึกการบรรเลงรวมวงเพลงเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 14 -15



ลักษณะทำนอง ทำนองโยน ลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนอง เป็นประโยคคู่

วิธีบรรเลง แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม

- กลุ่มหน้า ระนาดเอก และปี่
- กลุ่มหลัง ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ไม่ได้แปรทำนอง ยกเว้นปี่แปรทำนองเป็นทางเก็บแทรกแซงผสมเก็บถี่

ลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดทุ้ม แปรทำนองโดยประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง และใช้วิธีลงแบบกระสวนจังหวะท้ายวรรคที่ 1 และ 2 ลงตรงจังหวะทั้ง 2 วรรค

จากลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตามที่อธิบายข้างต้น พบว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ บรรเลงประสานทำนองคู่8 ทั้งประโยค แต่ใช้ระดับเสียงต่างกันคือเสียง มี ,เร,มี,ซอล ,มี เร และโด ตามลำดับ โดยมีฆ้องวงเล็กดำเนินทำนองอยู่ระดับเสียงกลุ่มบนเพียงเครื่องเดียว เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ได้แก่ ระนาดเอก ปี่ ฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้มอยู่ระดับกลุ่มเสียงกลาง โดยปี่บรรเลงประสานทำนองอยู่ในแนวนอน จากการที่เครื่องดนตรีทุกชิ้นนอกจากปี่บรรเลงอยู่ในระดับเสียงกลุ่มเดียวกันทำให้ระนาดทุ้มที่แปรประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง มีลักษณะถูกประกบด้วยระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ตลอดทั้งประโยค ด้วยวิธีการดำเนินทำนองนั้นระนาดเอกบรรเลงอยู่กลุ่มหน้า และฆ้องวงใหญ่บรรเลงอยู่กลุ่มหลัง ระนาดทุ้มในตีเสียงถ่างอยู่ระหว่างกลางที่ระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ตีประสานทำนองอยู่ ทำนองที่เกิดขึ้นจึงมีลักษณะสลับกันระหว่างทำนองประสานทำนองกับเสียงถ่างไปตลอดทั้งประโยค

ตามที่ได้ศึกษาความสัมพันธ์ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากตัวอย่างที่ 118 พบว่าระนาดทุ้มมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

จากการศึกษาความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง พบว่าระนาดทุ้มได้ใช้วิธีการหลายอย่างที่ทำให้มีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ องค์ประกอบที่ระนาดทุ้มใช้ตามลักษณะการบรรเลงรวมวงเหล่านั้น ได้แก่ ลักษณะการดำเนินทำนอง เช่น ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ ซึ่งอาจจะมีเสียงหรือทำนองอื่น ๆ เข้าผสม ได้แก่ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง หรือประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด หรือผสมยักเยื้องทำนอง เป็นต้น การสร้างแนวเสียง ให้แตกต่างจากเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ เช่น ใช้วิธีหลบกลุ่มเสียงลงมากลุ่มเสียงล่าง หรือสร้างแนวเสียงให้สัมพันธ์กับแนวเสียงอื่น ๆ หรือทำหน้าที่ประสานระหว่างแนวเสียงด้วยกัน

ตามที่กล่าวมานี้เป็นผลการศึกษาที่ได้จากการวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตามแนวบันทึกโน้ตพ.ศ. 2481 ในหัวข้อต่อไปจะเป็นการสรุปผลและอภิปรายผลการศึกษา

บทที่ 5
สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์เรื่อง การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน ได้ดำเนินการเป็นขั้นตอนโดยลำดับมาจนถึงขั้นสรุปในบทนี้ ผู้วิจัยได้สรุปผลการศึกษา ทั้งอภิปรายผล และข้อเสนอแนะเป็นลำดับดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัยมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาข้อมูลในส่วนที่เป็นเนื้อหาทำนองหลักของเพลงเชิดจีนที่เป็นผลงานการประพันธ์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ(ครู มีแขก) และศึกษาถึงทางบรรเลงเฉพาะเครื่องมือของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตามลักษณะการบรรเลงรวมวงโดยมีแนวบันทึกโน้ตของกรมศิลปากรเมื่อ พ.ศ. 2481 เป็นประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์ ผลการศึกษามีดังนี้

1.1 วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีนอัตรา 2 ชั้น ผลการศึกษามีดังนี้

เพลงเชิดจีนที่ผลงานการประพันธ์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) มี 4 ตัว ได้ผลการศึกษาตามหัวข้อ ดังนี้

1.1.1 วิธีประพันธ์ ตามโครงสร้างในภาพรวมจะพบว่าเพลงเชิดจีนแต่ละตัวประกอบด้วยทำนอง 2 ส่วน คือ 1. ส่วนทำนองเพลงที่ประพันธ์โดยการยืดขยาย หรือที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ 2. ส่วนที่นำเพลงเชิดในชั้นเดียวมาบรรเลงต่อท้าย ซึ่งมีความแตกต่างกันตามวิธีการประพันธ์ ดังนี้

- เพลงเชิดจีนตัวที่ 1 ได้นำเพลงเชิดในอัตรา 2 ชั้นตัวที่ 6 มาประพันธ์ยืดขยายเป็นเพลงเชิดจีนตัวที่ 1 แล้วนำเพลงเชิดในชั้นเดียวตัวที่ 6 ทำนองเก่ามาเชื่อมต่อท้ายทั้งตัว โดยได้เปลี่ยนทำนองช่วงลงจบ

- เพลงเชิดจีนตัวที่ 2 – 4 ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยมิได้นำทำนองมาจากเพลงใด ยกเว้นเชิดจีนตัวที่ 4 ได้นำเพลงเร็วสำเนียงจีนมาขึ้นนำส่วนต้น นอกนั้นใช้วิธีประพันธ์เช่นเดียวกับตัวที่ 2 และ 3 และได้นำเพลงเชิดในชั้นเดียวส่วนท้ายมาบรรเลงเชื่อมต่อเพื่อลงจบแต่ละตัว

1.1.2. บันไดเสียง เพลงเชิดจีนบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงโดทั้ง 4 ตัว ยกเว้นตัวที่ 2 ได้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปใช้ในบันไดเสียงซอลในบรรทัดที่ 9 – 16 จึงจัดได้ว่าใช้บันไดเสียงโดเป็นบันไดเสียงหลัก

1.1.3. ลักษณะทำนอง ลักษณะทำนองของเพลงเชิดจีนพิจารณาได้ 2 ลักษณะ คือ

1. ลักษณะภาพรวมแต่ละตัว
2. ลักษณะทำนองที่ใช้ในแต่ละตัว

1. ลักษณะภาพรวมแต่ละตัว เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างของทำนองเพลงในแต่ละตัวพบว่าแปงได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะทำนองที่มีทางพื้นผสมอยู่มากกว่าตัวอื่น ๆ และลักษณะทำนองที่มีลักษณะเป็นทำนองลูกโยนประเภทต่าง ๆ จัดผสมอยู่ในเชิดจีนแต่ละตัว

ลักษณะที่มีทำนองทางพื้น โดยทั่วไปจะพบในส่วนต้น กลาง และท้ายของท่อนโดยเฉพาะทำนองทางพื้นของแต่ละท่อนมีขนาดไม่เท่ากันแสดงวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ต้องการให้เกิดความหลากหลาย ในส่วนของทำนองทางพื้นนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้หลักตามแบบแผนของการประพันธ์เพลงประเภทหน้าทับปรบไก่นั่นเอง

ลักษณะทำนองที่มีทำนองลูกโยนประเภทต่าง ๆ ซึ่งพบในเชิดจีนเมื่อนำทำนองที่บรรเลงนำมาบันทึกเป็นโน้ตสากลแบ่งส่วนเป็นบรรทัดหรือประโยค พบว่าในแต่ละตัวยังสามารถแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ

- ทำนองเพลงที่บรรเลงมีลักษณะจบความ แต่เมื่อนำมาบันทึกเป็นโน้ตสากลไม่ครบ 4 ห้อง หรือ 1 ประโยค ซึ่งอาจจบความที่ห้องที่ 2 หรือห้องที่ 3 ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงเชิดจีนตัวที่ 2 และ 4 การวิเคราะห์จึงแบ่งตามกลุ่มทำนอง
- ทำนองเพลงที่บรรเลงเมื่อนำมาบันทึกเป็นโน้ตสากลมีลักษณะจบความและบันทึกได้ครบ 4 ห้อง หรือ 1 ประโยค ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงเชิดจีนตัวที่ 3

2. ลักษณะทำนองที่ใช้ในเพลงเชิดจีนแต่ละตัว เมื่อวิเคราะห์ลักษณะทำนองในแต่ละตัวตั้งแต่ประโยคที่ขึ้นต้นจนถึงออกเชิดในชั้นเดียวพบว่า

1. ประโยคที่ใช้ขึ้นต้นทุกตัวจะมีลักษณะเป็นบรรทัดคู่ หรือประโยคคู่ คือ ประโยคเดียวแต่มีการบรรเลงซ้ำ 2 ครั้งทุกตัว ยกเว้นเชิดจีนตัวที่ 4 มีลักษณะพิเศษ คือ สำนวนเพลงไม่จบใน 1 บรรทัด หรือ 4 ห้อง สำนวนเพลงจะไปจบความที่ห้องที่ 5 แล้วบรรเลงซ้ำอีกครั้งเหมือนกับตัวที่ 1 – 3

2. ลักษณะทำนองเพลงในแต่ละตัว ตามที่กล่าวแล้วว่า เพลงเชิดจีนเป็นเพลงประเภทลูกโยน ด้วยองค์ประกอบของลูกโยนจะใช้กลุ่มทำนองลูกล้อหลายชนิด จากการ

วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักทั้ง 4 ตัว พบว่ามีการใช้ลักษณะทำนองทางพื้น และกลุ่มทำนองลูกล้อชนิดต่าง ๆ ที่มีความเหมือนและแตกต่างกัน ดังนี้

2.1 เชิดจีนตัวที่ 1 มีลักษณะทำนองที่เป็นทางพื้น สลับด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนองและกลุ่มทำนอง

2.2 เชิดจีนตัวที่ 2 – 4 ใช้ลักษณะทำนองที่เป็นและทำนองลูกโยนโดยมีลักษณะทำนองที่ตกแต่งเป็นลูกล้อชนิดต่าง ๆ แตกต่างกัน ดังนี้

- เชิดจีนตัวที่ 2 ใช้ทำนองโยนเก็บทางพื้นเป็นลักษณะสำคัญ ซึ่งไม่มีในเชิดจีนตัวอื่นในช่วงต้น ๆ ของ 2 กลุ่มเสียงแล้วผสมด้วยทำนองที่เป็นลูกล้อชนิดต่าง ๆ เช่น ชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนอง - แบบกลุ่มทำนอง และชนิดล้อตาม

- เชิดจีนตัวที่ 3 ใช้ทำนองทางพื้น และทำนองชนิดล้อประเภทต่าง ๆ เช่น ล้อต่อ ล้อตาม และชนิดเหลื่อมแบบประสานทำนอง – แบบกลุ่มทำนอง โดยเฉพาะลูกล้อชนิดล้อต่อ พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 3 เท่านั้น

- เชิดจีนตัวที่ 4 ใช้ทำนองทางพื้น และลูกล้อชนิดต่าง ๆ เช่น ล้อตามเหลื่อม แบบคู่เสียงและแบบกลุ่มทำนอง ลูกขัด (พบเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 4) และที่เด่นที่สุด คือ กำหนดกลุ่มทำนองเพื่อบรรเลงเดี่ยวแต่ละเครื่องมือรอบวง

นอกจากลักษณะทำนองที่มีความหลากหลายแล้ว ยังเปลี่ยนวิธีบรรเลงลูกล้อชนิดต่าง ๆ โดยสลับหน้าที่การบรรเลง กล่าวคือ แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ พวกหน้าและพวกหลัง พวกหน้ามีเครื่องดนตรี ระนาดเอก และ ปี่ พวกหลังมีเครื่องดนตรี ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม แต่การบรรเลงลูกล้อในเพลงเชิดจีนเฉพาะชนิดล้อตาม(ตัวที่ 2 และ 4) และล้อต่อ (ตัวที่ 3) จะสลับวิธีบรรเลง คือ เครื่องดนตรีพวกหลังจะเป็นบรรเลงเป็นกลุ่มนำ เครื่องดนตรีพวกหน้าจะบรรเลงตาม ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษไม่ค่อยพบในเพลงอื่น ๆ

ลักษณะทำนองที่นำมาเชื่อมต่อท้ายเพลเชิดจีนที่ประพันธขึ้นใหม่เพื่อใช้ลงจบแต่ละตัวนั้นพบว่าใช้ทำนองเชิดในชั้นเดียวมาเชื่อมต่อท้ายในสัดส่วนที่ไม่เท่ากัน คือตัวที่ 1 นำเอามาเชื่อมทั้งตัว ส่วนตัว 2,3 และ 4 นำเอาเฉพาะส่วนท้ายของเชิดในมาเชื่อมเท่านั้น

1.2 วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน แยกตามหัวข้อได้ ดังนี้

1.2.1 เปรียบเทียบความสัมพันธ์การลงเสียงลูกตกของทำนองหลักกับทำนองแปร ผลการศึกษาพบว่า

การเปรียบเทียบความสัมพันธ์แปรทำนองของระนาดทุ้มพบว่าการแปรทำนองที่ไม่ตรงกับทำนองหลักในลูกตกเสียงสำคัญ คือ ห้องที่ 4 พบเพียงครั้งเดียว ในเชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 5 โดยทำนองหลักใช้ลูกตกเสียงขั้นที่ 6 (เสียงลา ทำนองแปรใช้เสียงขั้นที่ 7 (เสียงที) ซึ่งเมื่อศึกษาแล้วพบว่าเป็นวิธีการบรรเลงแบบย้อยจังหวะ ลูกตกสำคัญรองลงมาคือเสียงลูกตกห้องที่ 2 พบว่ามีเสียงตกไม่ตรงกัน 7 ประโยคซึ่งเมื่อศึกษาแล้วพบว่า ในเชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 23, 24, 32 และเชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 1 เป็นวิธีการลงแบบย้อยจังหวะ ส่วนในบรรทัดอื่น ๆ เป็นการใช้สัมพันธ์ด้านคู่เสียง เป็นการแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของการประดิษฐ์สำนวนทางระนาดทุ้มลักษณะหนึ่ง

1.2.2 การวิเคราะห์ทำนองแปรของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนตามเสียงลูกตก ผลการศึกษาพบว่า

การแปรทำนองของระนาดทุ้มในตามลูกตกเสียงต่าง ๆ พบว่ามีการใช้เสียงลูกตกจำนวน 6 เสียง รวมทั้งสิ้น 116 ประโยคแยกตามลำดับจากมากที่สุดไปหาน้อยที่สุดได้ ดังนี้

ลำดับที่ 1 ลูกตกเสียงลา	มีจำนวน	42	ประโยค
ลำดับที่ 2 ลูกตกเสียงโดและมี	มีจำนวนเสียงละ	25	ประโยค
ลำดับที่ 3 ลูกตกเสียงเร	มีจำนวน	20	ประโยค
ลำดับที่ 4 ลูกตกเสียงซอล	มีจำนวน	3	ประโยค
ลำดับที่ 5 ลูกตกเสียงที	มีจำนวน	1	ประโยค

เสียงลูกตกที่ใช้เป็นกลุ่มเสียงอยู่ในบันไดเสียงโด ลูกตกเสียงลามีจำนวนมากที่สุด 42 ประโยคเพราะนำมาสร้างเป็นทำนองลูกโยน และลูกตกเสียงซอลมีจำนวนน้อยที่สุดเพราะนำมาสร้างเป็นประโยคทางพื้น

1.2.3 วิเคราะห์รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน ผลการศึกษาพบว่า

1) <u>รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน</u> พบว่าแบ่งออกเป็นได้ 2 ประเภท คือ 1. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ 2. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ และยังมีเสียงหรือทำนองต่าง ๆ เข้ามาผสม เช่น ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ ผสมเสียงถ่าง เป็นต้น ประโยคเพลงเหล่านี้ไม่ได้มีอยู่ในเชิดจีนทุกตัว ซึ่งพบว่าประโยคเพลงรูปแบบต่าง ๆ สามารถเรียงลำดับการใช้ได้ดังนี้

ลำดับที่ 1 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมทำนองกระโดด มีจำนวน 31 ประโยค

ลำดับที่ 2 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง มีจำนวน 30 ประโยค

ลำดับที่ 3 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ อย่างเดียว มีจำนวน 22 ประโยค

เมื่อพิจารณาถึงลักษณะทำนองตามโครงสร้างของเพลงแบ่งได้เป็นลักษณะทำนองทางพื้นและทำนองลูกโยน จะพบว่ารูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มแบบต่าง ๆ มีใช้อยู่ทั้งทำนองทางพื้นและทำนองลูกโยน มิได้เฉพาะเจาะจงว่าประโยคเพลงสำนวนใดสำนวนหนึ่งใช้ได้เฉพาะทำนองทางพื้นหรือทางทำนองลูกโยน เพียงแต่ในแต่ละสำนวนจะใช้ทำนองหรือเสียงผสมไม่เหมือนกัน

2) กระสวนจังหวะทางระนาดทุ้มในแต่ละประโยคของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน ตั้งแต่ตัวที่ 1 – 4 สรุปเป็นภาพรวมได้ว่ากระสวนจังหวะทางระนาดทุ้มในแต่ละประโยค ทั้ง 6 รูปแบบมีใช้ในเพลงเชิดจีนทุกตัว ยกเว้นวิธีการลงจบแบบย้อยจังหวะพบว่ามีใช้เฉพาะในเพลงเชิดจีนตัวที่ 1, 2 และตัวที่ 4

1.2.4 ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง ผลการศึกษาพบว่า

ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวงประกอบด้วย ลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะเครื่องดนตรี หน้าที่ในการบรรเลง ระดับเสียงและช่วงเสียงของเครื่องดนตรี นอกจากนี้องค์ประกอบที่สำคัญที่ส่งผลให้ระนาดทุ้มมีความโดดเด่นตามลักษณะการบรรเลงรวมวง คือ วิธีการใช้รูปแบบการแปรทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มทั้ง 17 รูปแบบ เช่น การสร้างประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ หรทออาจมีทำนองหรือเสียงต่าง ๆ ผสม ได้แก่ เสียงถ่าง เสียงกระโดด และยังมีวิธีการใช้กระสวนจังหวะที่ลงท้ายวรรคในแต่ละประโยคที่แตกต่างกัน นอกจากนี้องค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง คือ กลุ่มทำนองส่วนใหญ่ในเพลงเชิดจีนแต่ละตัว ได้แก่ กลุ่มทำนองลูกล้อชนิดเหลื่อมที่เอื้อประโยชน์ให้ระนาดทุ้มสามารถแปรทำนองเป็นทางเฉพาะได้อย่างกว้างขวางและมากกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในวงบรรเลง การที่มีสำนวนทางมากแล้วนำมาเลือกใช้ได้สอดคล้องกับอารมณ์ของเพลง

2. **<u>อภิปรายผลการวิจัย</u>**

จากสรุปผลการวิจัยดังกล่าว นำมาอภิปรายผลได้ ดังนี้

2.1 ผลการศึกษางานประพันธ์

ผลการศึกษางานการประพันธ์เพลงเชิดจีนของพระประดิษฐ์ไพเราะ(ครู มีแขก) ทำให้ทราบถึงแนวทางในการประพันธ์เพลงอีกลักษณะหนึ่งของผู้ประพันธ์ที่ต้องการแสดงแนวคิดใหม่ในเชิงการประพันธ์โดยกำหนดโครงสร้างและรูปแบบของบทเพลงให้มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากผลงานประพันธ์ในเพลงอื่น ๆ เพื่อสะท้อนให้เห็นการสร้างท่วงทำนองเพลงที่ให้ความรู้สึกสนุกสนานด้วยลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะจนเป็นที่นิยมนำมาบรรเลงแพร่หลายตลอดเสมอมานับแต่อดีตถึงปัจจุบัน วิธีการประพันธ์ที่นำมาสอดแทรกไว้ในผลงานครั้งนี้ มีลักษณะเด่นที่พบในเพลงเชิดจีนแต่ละตัว ดังนี้

1. เอกลักษณ์ในรูปแบบการประพันธ์ ได้แก่

- การประพันธ์ขยายทำนองขึ้นใหม่บนฐานของทำนองเดิม
- การประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยไม่ใช้ฐานของทำนองเดิม
- ได้นำเพลงเดียวกันแต่มีอัตราจังหวะต่างกันมาไว้ในท่อนเดียวกัน
- การใช้กระสวนจังหวะที่ลงท้ายวรรคที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ
- นำรูปแบบของเพลงเชิดมาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ คือ กำหนดทำนองในแต่ละตัวในส่วนขึ้นต้นให้มีความหลากหลายแตกต่างกันเหมือนหัวเพลงเชิดและกำหนดให้ในส่วนของการลงจบเพลงเชิดจีนทุก ๆ ตัวลงจบคล้ายกับลักษณะของเพลงเชิดทั่ว ๆ ไป
- งานประพันธ์บางตัวเมื่อนำมาบันทึกโน้ตพบว่าไม่ครบบรรทัด แต่ทำนองเพลงก็มีความสมบูรณ์จบความ
- การไม่นำหน้าทับเข้ามาใช้ในงานประพันธ์เพลงเชิดจีน ใช้แต่เพียง "ฉิ่ง" ควบคุม นับเป็นเอกลักษณ์ที่ปรากฏในเพลงเชิดจีน
- ทำนองเพลงที่สร้างขึ้นใหม่บางกลุ่มทำนองในเพลงเชิดจีนบางตัวยังกำหนดวิธีบรรเลงโดยสลับกลุ่มเครื่องดนตรีให้บรรเลงแตกต่างไปจากการบรรเลงปกติ คือ ให้เครื่องดนตรีกลุ่มหลังบรรเลงนำ และให้เครื่องดนตรีกลุ่มหน้าบรรเลงตาม
- ได้กำหนดกลุ่มทำนองสำหรับเดี่ยวอวดเครื่องมือบรรเลงมาสอดแทรกไว้ในผลงานประพันธ์ครั้งนี้

2.ลักษณะทำนองหลักที่เอื้อต่อการสร้างสำนวนลักษณะเสริมสร้างอารมณ์สนุกสนุกสนาน

3.กลไกของระบบการบรรเลงเอื้อต่อการใช้ความสามารถและภูมิปัญญาชั้นสูง

2.2 ผลการวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน นำมาอภิปรายผลได้ ดังนี้

การวิเคราะห์ทางบรรเลงระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนจากหลักฐานการบันทึกเมื่อ พ.ศ. 2481 ได้ศึกษาถึงส่วนย่อยและส่วนใหญ่ของท่วงทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม เมื่อได้พิจารณาจากความสัมพันธ์ของการดำเนินทำนองที่โดดเด่นของระนาดทุ้มในการบรรเลงเพลงเชิดจีนที่ปรากฏตามลักษณะการบรรเลงรวมวงแล้ว พบว่าการสร้างทำนองเพลงที่เป็นลักษณะเฉพาะที่เกิดขึ้นในแต่ละท่วงทำนองมีความสัมพันธ์ทั้งทำนองหลักและสำนวนที่สร้างขึ้นใหม่ด้วยการใช้ลักษณะเฉพาะ ได้แก่ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ ผสมหรือทำนองต่าง ๆ เป็นต้น โดยการเชื่อมลักษณะเฉพาะต่าง ๆ เหล่านี้ให้เปลี่ยนไปตามท่วงทำนองของทำนองหลัก สำนวนทางระนาดทุ้มนี้มีความกระชั้นและต่อเนื่อง(ไม่ใช้ระบบครึ่งเนื้อครึ่งกลอน) ซึ่งมีความสอดคล้องกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางการบรรเลงด้านดนตรีไทยได้แสดงความเห็นถึงความสำคัญของการบรรเลงระนาดทุ้มกับเพลงเชิดจีน ดังนี้

-ครูประมวล อรรถชีพ – ระนาดทุ้มมีความอิสระมากในเพลงเชิดจีน

-ครูบุญยัง เกตุคง - ระนาดทุ้มสามารถยั่วเย้าหยอกล้อเพิ่มอารมณ์เพลงให้คึกคะนองสนุกยิ่งขึ้น ระนาดทุ้มจะตายไม่ได้(กลอน) ต้องพยายามหา พยายามค้นใช้สติปัญญามาก ๆ ในแต่ละวรรคเพลงของเชิดจีนเครื่องมืออื่น ๆ ต้องบรรเลงยืนอยู่เสียงเดียว ระนาดทุ้มจะใช้ช่วงโอกาสตรงนี้สร้างทำนองออกมาให้โดดเด่นหยอกล้อกับทำนองหลักและเครื่องมือบรรเลงภายในวงได้

-ครูกาหลง พึงทองคำ- ได้เปรียบเทียบเพลงเชิดจีนกับเพลงทยอยอื่น ๆ ว่าเมื่อเวลาบรรเลงเครื่องมือทุกชิ้นภายในวงมีแนวทางบรรเลงเสมอ ๆ กัน แต่เชิดจีนทุ้มทำได้มากกว่าจะใช้ทางได้ค่อนข้างมาก สมัยโบราณมักจะใช้ต่อหรือให้เป็นแนวทางกับผู้บรรเลงภายในวงของแต่ละสำนัก

-ครูอุทัย แก้วละเอียด – เพลงเชิดจีนเมื่อนำมาบรรเลงแล้วเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ค่อนข้างจะลูกตายหมด บรรเลงเล่นอะไรไม่ได้มาก แม้แต่ระนาดเอก ส่วนระนาดทุ้มจะแสดงบทบาทได้มากกว่าดนตรีชิ้นอื่น ๆ

-อาจารย์บุญช่วย โสวัตร – เพลงเชิดจีนเน้นหนักที่วงดนตรีเป็นสำคัญ โดยเฉพาะในเรื่องของอารมณ์สนุกสนาน บทบาทอยู่ที่ระนาดทุ้มสร้างมาเพื่อระนาดทุ้ม อย่างทยอยอื่น ๆ เครื่องดนตรีในวงมีความเสมอกัน ในการขับเคี่ยว ... เพลงเชิดจีนถ้าระนาดทุ้มไม่ได้แสดงบทบาท

อย่างเต็มภาคภูมิเท่ากับไม่ได้ฟังเชิดจีน เป็นเพลงที่มีบทบาทสำคัญที่สุดของระนาดทุ้ม ก่อนที่ระนาดทุ้มจะพัฒนาไปสู่ระบบการสร้างเพลงเดี่ยวเป็นลักษณะของตัวเอง....

นอกจากนี้เมื่อวิเคราะห์เพลงเชิดจีนจากแนวบันทึกโน้ตได้พบลักษณะการใช้กลอน หรือสำนวนทางที่มีท่วงทำนองเป็นแบบแผนสำหรับใช้เป็นเกณฑ์การบรรเลงที่สำคัญสำหรับทางระนาดทุ้มกับเชิดจีนทั้ง 4 ตัว ด้วยผู้บอกจดนั้นมีความเข้าใจในเครื่องมือบรรเลงกับอารมณ์เพลงอย่างลึกซึ้ง ได้ให้ความสำคัญกับสำนวนทางที่บอกจดในครั้งนี้ นอกจากนี้ได้สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางระนาดทุ้มโดยท่านได้รับฟังแนวบันทึกโน้ตครั้งนี้ ได้แสดงความคิดเห็นดังนี้

-ครูประมวล อรรถชีพ – สำนวนทางโน้ตมีความเป็นระเบียบแบบแผนเรียบง่ายเหมาะสมเป็นแนวทางใช้ศึกษาได้เป็นสำนวนโบราณ

-ครูบุญยัง เกตุคง – เป็นทางโบราณควรนำเสนอเผยแพร่ ตีกอดเพลงเรียบ ๆ เป็นระเบียบใช้เป็นเกณฑ์เพื่อการศึกษาได้ดี

-ครูอุทัย แก้วละเอียด – มีความเหมาะสมที่จะใช้เป็นเกณฑ์ต้นแบบศึกษา มีแนวทางที่เรียบร้อยเป็นกลุ่ม เป็นคู่ และครบถ้วนด้วยลักษณะของระนาดทุ้มที่มีลักจังหวะ ตรงจังหวะผูกพันไปกับทำนองฆ้อง

-ครูกาหลง พึงทองคำ - มีความครบถ้วนตามลักษณะการบรรเลงระนาดทุ้ม เรียบร้อยดีมีสำนวนโบราณที่ปัจจุบันไม่ค่อยได้นำมาใช้ผสมอยู่ น่าศึกษานำมาเผยแพร่เป็นพื้นฐานเพื่อการศึกษา

-อาจารย์บุญช่วย โสวัตร – ลักษณะการผูกกลอนที่ฟังรู้เรื่องในระบบของระนาดทุ้ม การเรียงร้อยสำนวนนับแต่ต้นจนจบเหมือนผูกกลอนเดี่ยว มีความเป็นระเบียบที่เลือกสรรแล้วนำมาเรียงร้อยโดยเชื่อมโยงคล้องจองเป็นพื้นฐานของโบราณ

3. <u>ข้อเสนอแนะ</u>

ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ คือ เพลงเชิดจีนที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ได้ศึกษาเพียงเครื่องดนตรีชิ้นเดียวคือ ระนาดทุ้ม ควรจะมีการศึกษาเพลงเชิดจีนผลงานประพันธ์อื่น ๆ และเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ได้แก่ ฆ้องวงใหญ่ที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก หรือปี่ ระนาดเอก เป็นต้นซึ่งเป็นเรื่องที่น่าจะศึกษาค้นคว้าต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีต - ดุริยางค์. กรุงเทพ : มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย ,2540.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. " การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน," มนุษย์ศาสตร์ปริทัศน์. 11(2) : 2532.

กาหลง พึ่งทองคำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพฑูรย์ เฉยเจริญ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่อำเภอบางใหญ่ นนทบุรี เมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2540.

จิรัส อาจณรงค์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพฑูรย์ เฉยเจริญ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 25 กรกฎาคม พ.ศ. 2540.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. รายงานรวบรวมข้อมูลหลักการบรรเลงการขับร้องและโน้ตเพลง. โครงการดนตรีไทยปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์, 2530. เอกสารโรเนียว.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. การวิเคราะห์วิธีการประพันธ์เพลงไทยในลักษณะการแต่งขยายและแต่งตัดทำนองเพลงจากเพลงอัตราสองชั้น. งานวิจัยได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2534. เอกสารโรเนียว.

---------- "แนวดำเนินทำนองเพลงโหมโรงไอยเรศทางซออู้, " ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 25. วันที่ 22 มกราคม 2537 หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพ ฯ : ธรรมศาสตร์, 2537.

ดุษฎี มีป้อม. "เพลงเดี่ยว," พริ้ง กาญจนผลิน. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ครูพริ้ง กาญจนผลิน ณ เมรุวัดประชาศรัทธาธรรม(เสาหิน) 7 มกราคม 2529 หน้า 87-90. กรุงเทพ ฯ : รักษ์สิปป์, 2529.

ธนิต อยู่โพธิ์. ประวัติเครื่องดนตรีไทย. เอกสารประกอบการประชุมสัมมนาวิชาการเรื่องการพัฒนามาตรฐานการผลิตเครื่องดนตรีไทย , กรุงเทพฯ : ทบวงมหาวิทยาลัย, 2535.

บุญช่วย โสวัตร. การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม.วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงทพ ฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล , 2538. อัดสำเนา .

บุญช่วย โสวัตร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพฑูรย์ เฉยเจริญ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2540.

บุญยัง เกตุคง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพฑูรย์ เฉยเจริญ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่อำเภอบางกระดี่ เมื่อวันที่ 26 กรกฎาคม พ.ศ. 2540.

ปัญญา รุ่งเรือง. ดนตรีไทยประกอบเสียง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2533.

ประมวล อรรถชีพ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพฑูรย์ เฉยเจริญ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านอยู่เจริญ เขตดินแดง เมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม พ.ศ. 2540.

ประสิทธิ์ ถาวร. "เครื่องดนตรีไทยในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว," ศิลปกรรมปริทรรศน์ หน้า 11-32 .จัดทำเป็นที่ระลึกในวาระครบรอบ 200 ปี แห่งวันพระราชสมภพ, กรุงเทพ ฯ : สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิต, 2530.

พิชิต ชัยเสรีและคณะ นามานุกรมศิลปินเพลงไทย 200 ปี กรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพ ฯ : เรือนแก้ว 2522.

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพขุนทรงสุภาพ(นายแพทย์ทรง บุณยะรัตเวช) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันเสาร์ที่ 29 พฤศจิกายน 2523 กรุงเทพ ฯ : ไทยเขษม. 2523.

----------. ศัพท์สังคีต. กรุงเทพ ฯ: ห้างหุ้นส่วนศิวพร, 2507.

มานพ วิสุทธิแพทย์. ดนตรีไทยวิเคราะห์. หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22 กรุงเทพ ฯ : ชวนพิมพ์, 2533.

----------. หลักการประพันธ์เพลงไทยเบื้องต้น. เอกสารประกอบคำสอน. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2535. เอกสารโรเนียว .

รายงานการประชุมครั้งที่ 7 , วันเสาร์ที่ 16 กรกฎาคม 2481

รายงานการประชุมครั้งที่ 13 , วันเสาร์ที่ 27 สิงหาคม 2481.

รายงานการประชุมครั้งที่ 15 , วันเสาร์ที่ 10 กันยายน 2481.

วิภา คงคากุล "ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม," ถนนดนตรี. กรุงเทพ ฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์, 2529.

วีรชาติ เปรมานนท์. ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ.2520 - 2530 :งานวิจัย . กรุงเทพ ฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

สงัด ภูเขาทอง. ดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพ ฯ : เรือนแก้ว, 2532.

----------. ประชุมบทความทางวิชาการ. กรุงเทพ ฯ : เรือนแก้ว, 2535.

สุกรี เจริญสุข. " ดนตรีและความหมาย ," ถนนดนตรี . กรุงเทพ ฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์, 2529.

อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ. ความคิดและภูมิปัญญาไทย ชุดดุริยางค์ศิลป์ : งานวิจัย. กรุงเทพ ฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

อรวรรณ บรรจงศิลปและโกวิทย์ ขันธศีริ. วิวัฒนาการเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์ .รายงานผลการวิจัย ทุนวิจัยเพื่อเพิ่มพูนประสิทธิภาพทางวิชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, มิถุนายน, 2526. เอกสารโรเนียว .

อุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพฑูรย์ เฉยเจริญ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่หมู่บ้านซ.รุ่งเรือง อำเภอเมือง นนทบุรี เมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2540.

อุดม อรุณรัตน์. ทฤษฎีเพลงเถา. นครปฐม : สำนักงานอธิการบดี พระราชวังสนามจันทร์. มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2527.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2 . กรุงเทพ : เทพนิมิตรการพิมพ์, 2522.

ภาคผนวก

เพลงเชิดในอัตรา 2 ชั้น ตัวที่ 6

เพลงเชิดในอัตราชั้นเดียว ตัวที่ 6

โน้ตฆ้องวงใหญ่เพลงเชิดจีนตัว 2

ตามลักษณะการบรรเลง

33
37
41
45
49
53
57
61

65
69
73
77
ส่วนที่ 2
81
85
89
93

97
101
105
109
113
117
121
125

129
133
137
ส่วนที่ 3
141
145
149
153
157

161
165
169
173
177
181
185
189

193
197
ส่วนที่ 4
201
205
209
213
217

โน้ตฆ้องวงใหญ่เพลงเชิดจีนตัว 4

ตามลักษณะการบรรเลง

33
ส่วนที่ 2
37
41
45
49
53
57
61

65
69
ส่วนที่ 3
73
77
81
85
89
93

97
105
ส่วนที่ 4
109
113
117
121
125

129
133
137
141
145
149
153
157

161
173
177
181
185
189

193
197
201
205
209
213
217
221

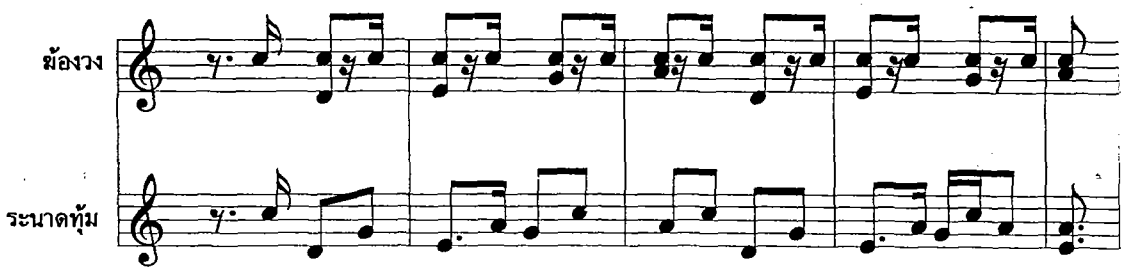
225
229
233
237
241
245

รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม

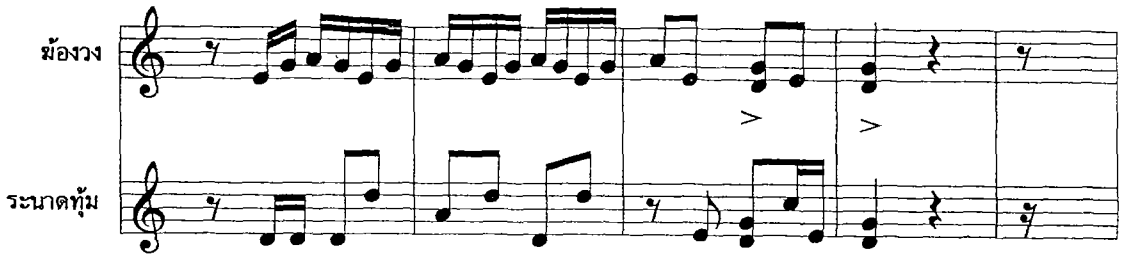
1. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ (ต่อจากตัวอย่างที่ 88)

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ (ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 28



เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 32

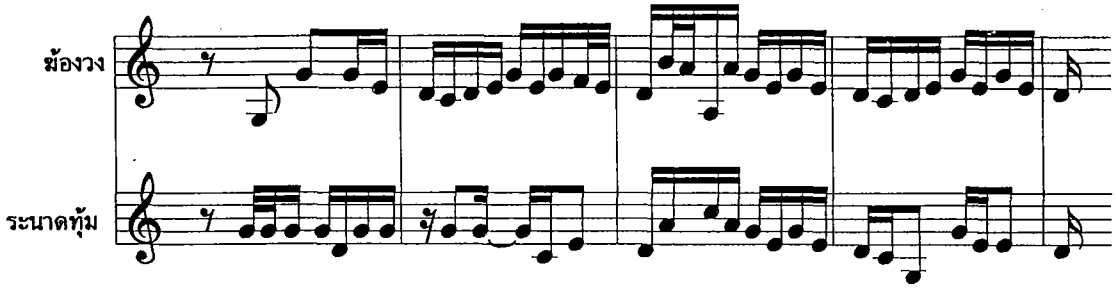


เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 35

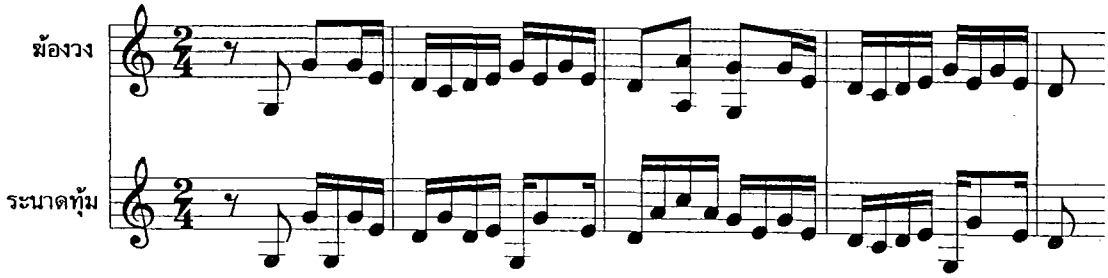
เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 46

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ(ต่อ)

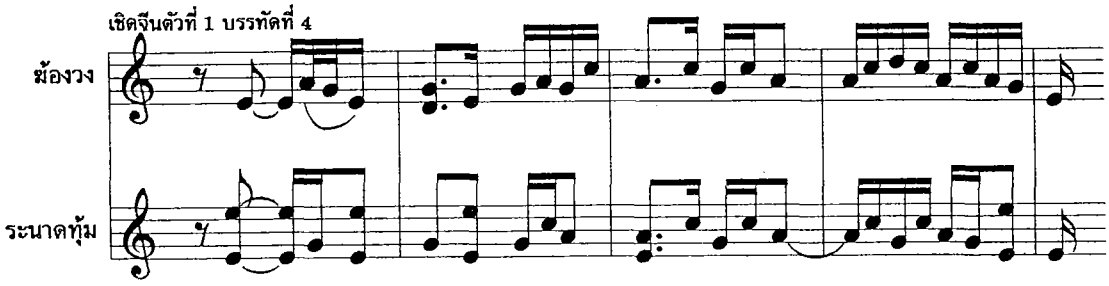
เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 2



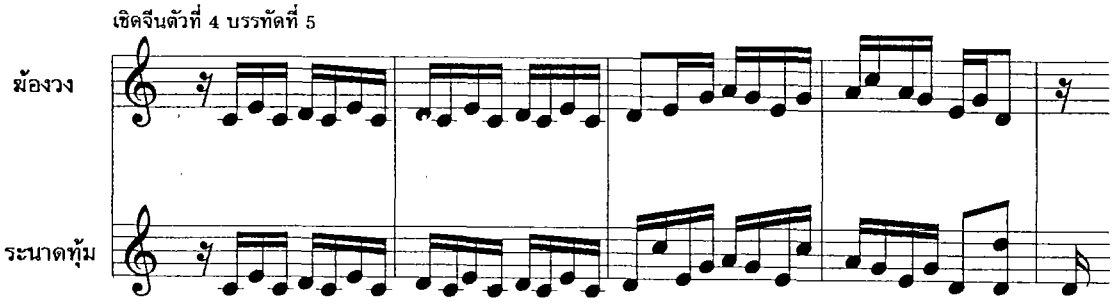
เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 1



เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 4



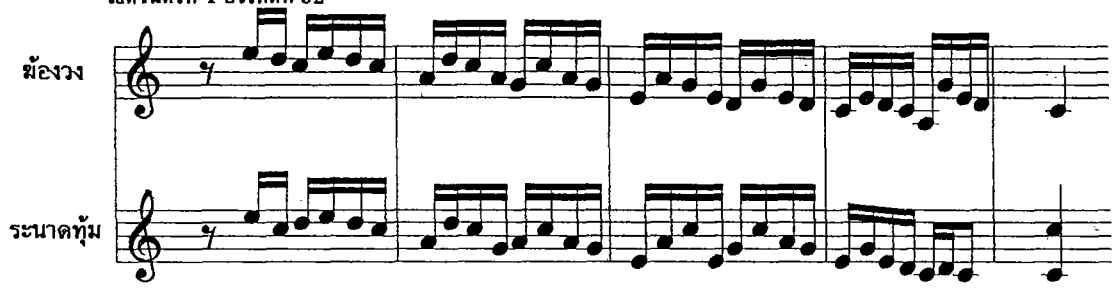
เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 5



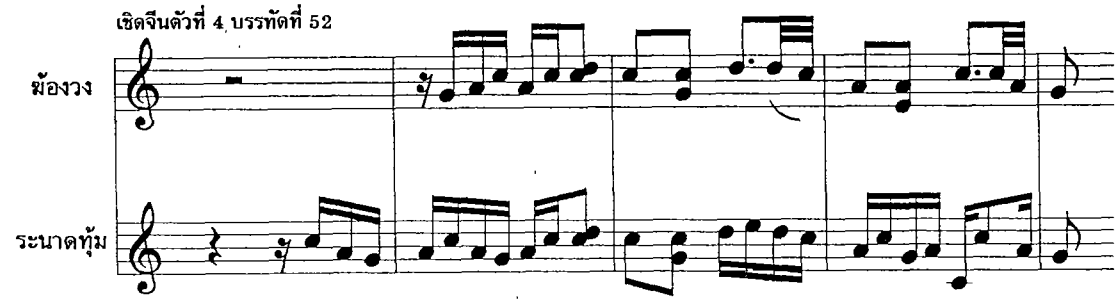
เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 7

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะ(ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 32

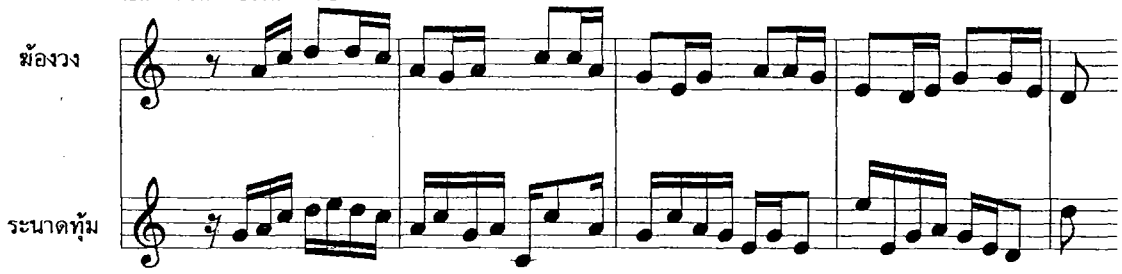


เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 52



เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 53

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 54

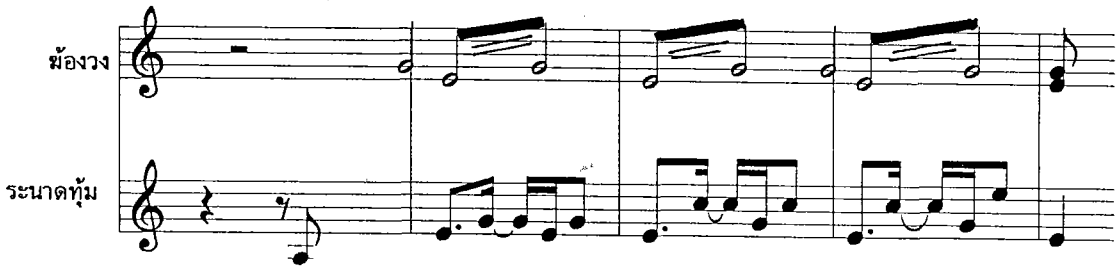


1.1 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด (ต่อจากตัวอย่างที่ 89)

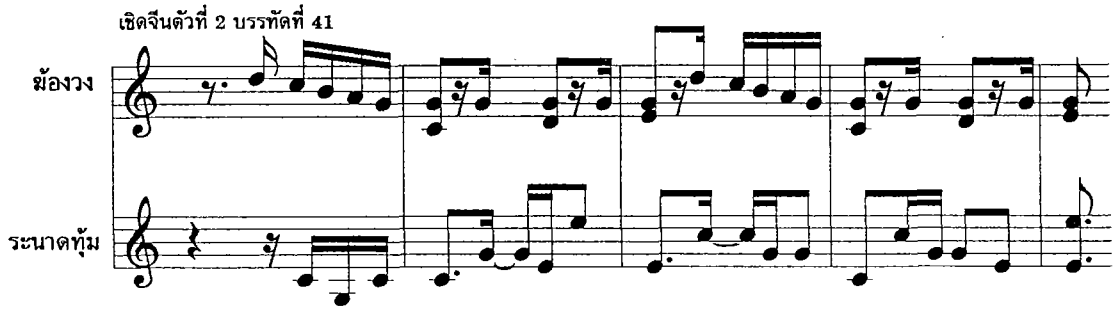
1.6 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด(ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 27

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 37

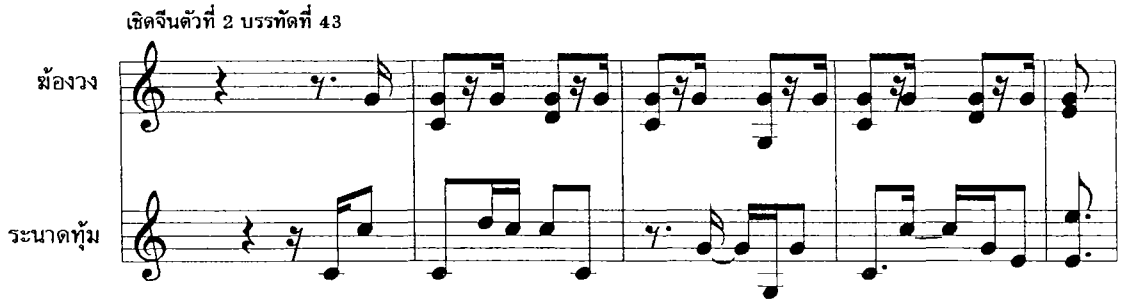


เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 41



เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 42

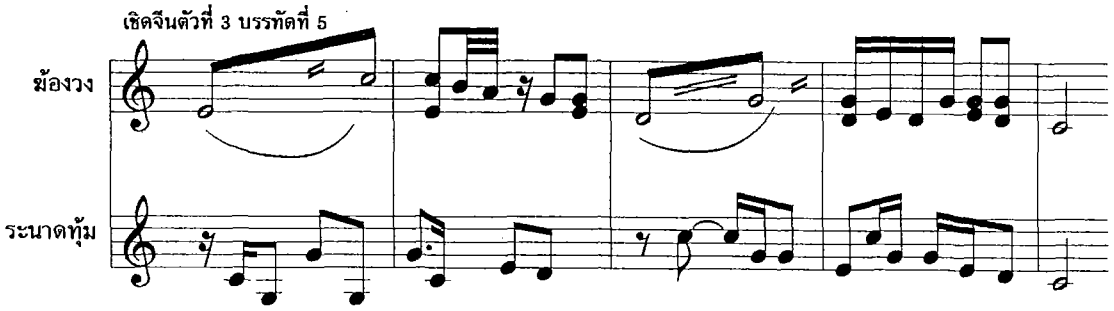
เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 43



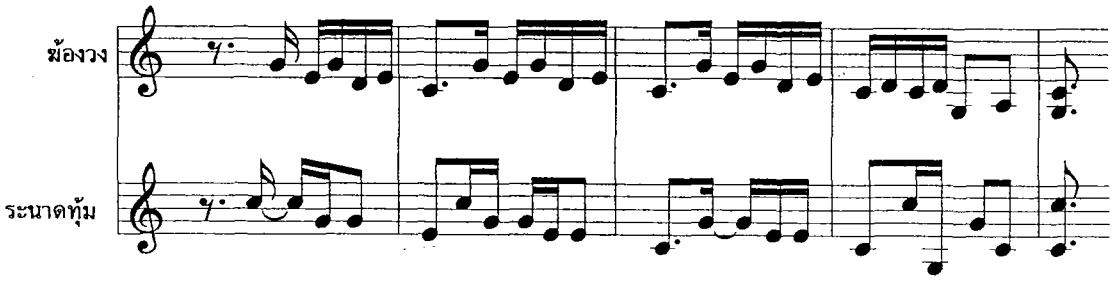
ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด(ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 44

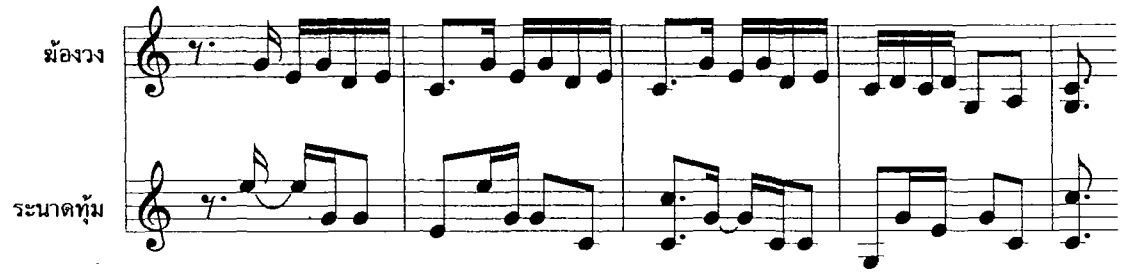
เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 5



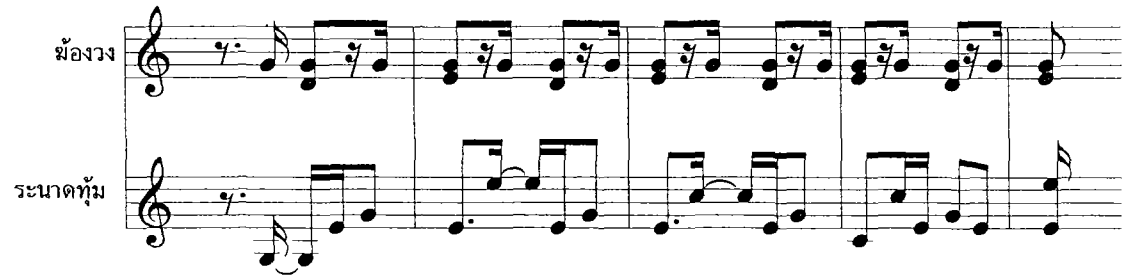
เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 7



เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 8



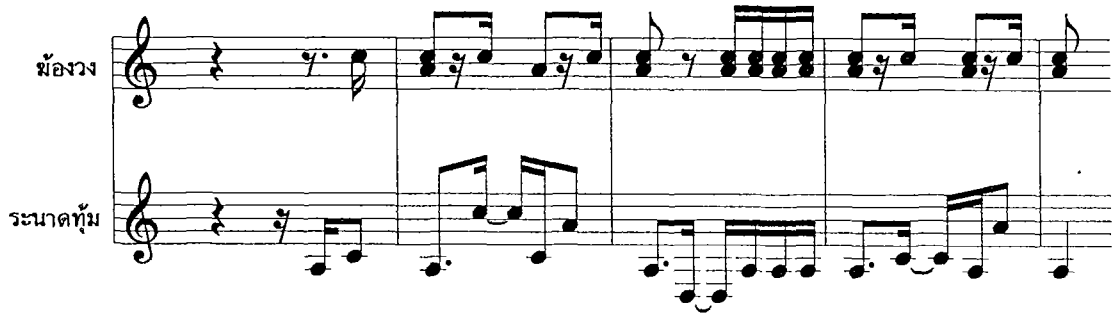
เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 48



ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด(ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 9

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 14



เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 16

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 17

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 18

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด(ต่อ)

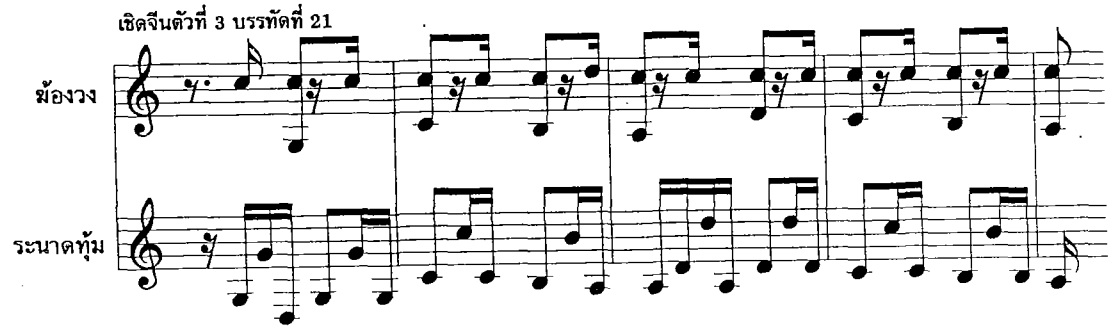
1.2 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง (ต่อจากตัวอย่างที่ 90)

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง(ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 40

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 49

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 21



เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 23

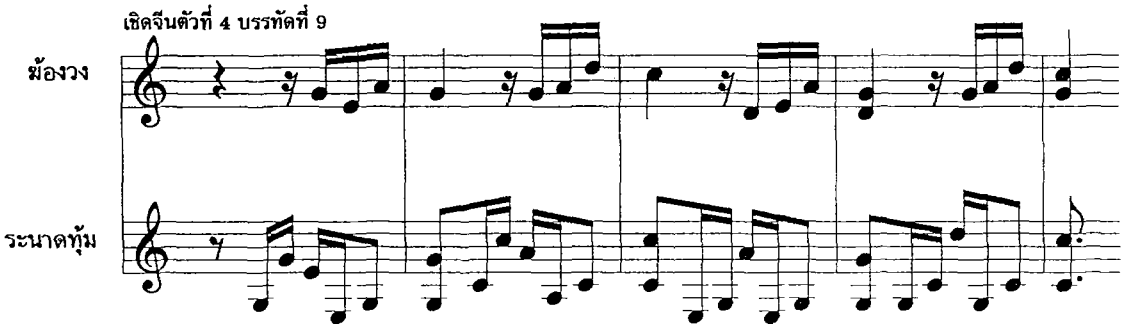
เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 24

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงต่าง(ต่อ)

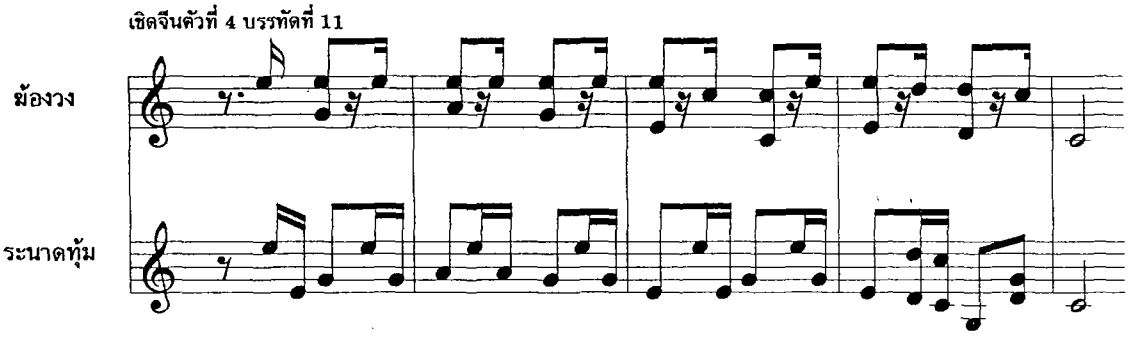
เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 25

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 35

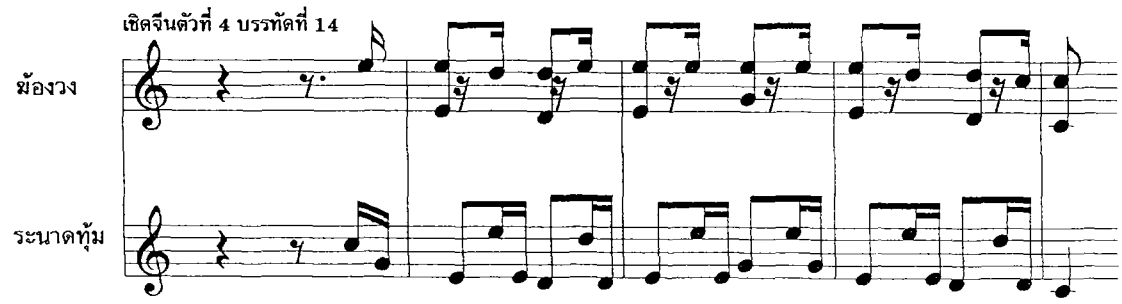
เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 9



เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 11

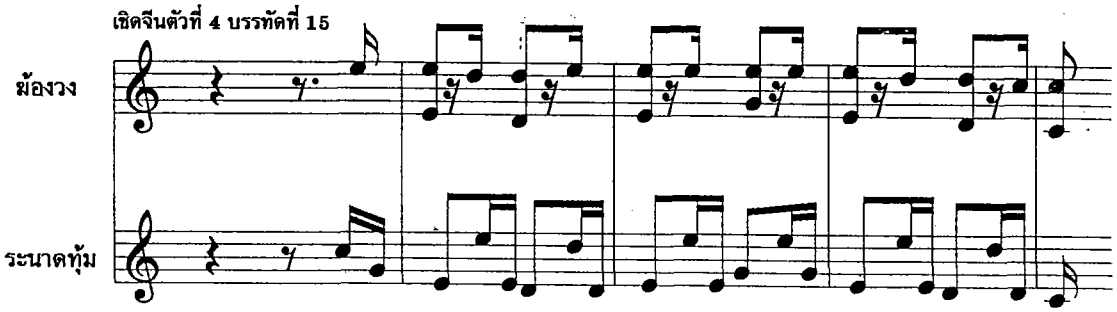


เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 14

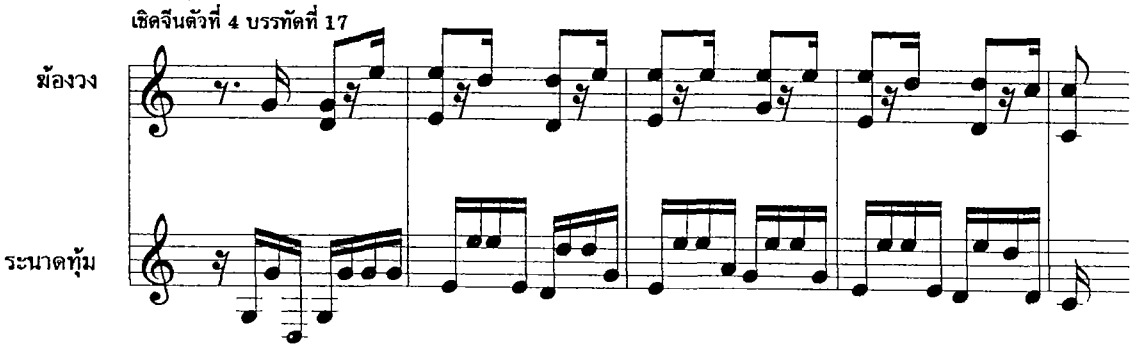


ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง(ต่อ)

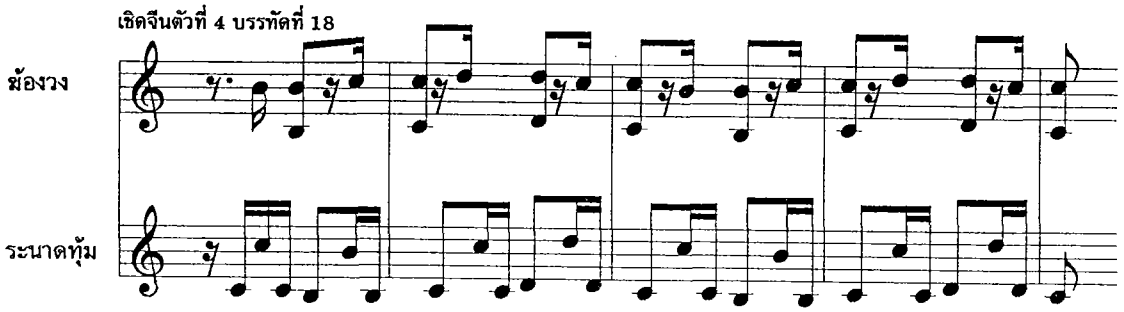
เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 15



เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 17

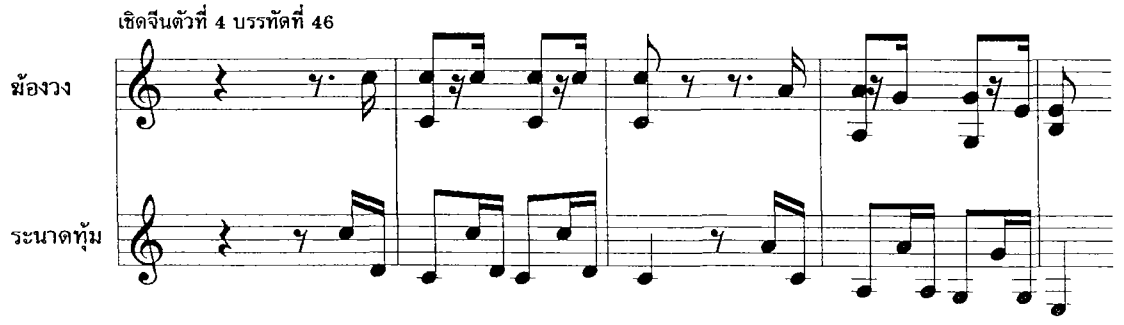


เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 18



เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 19

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 46

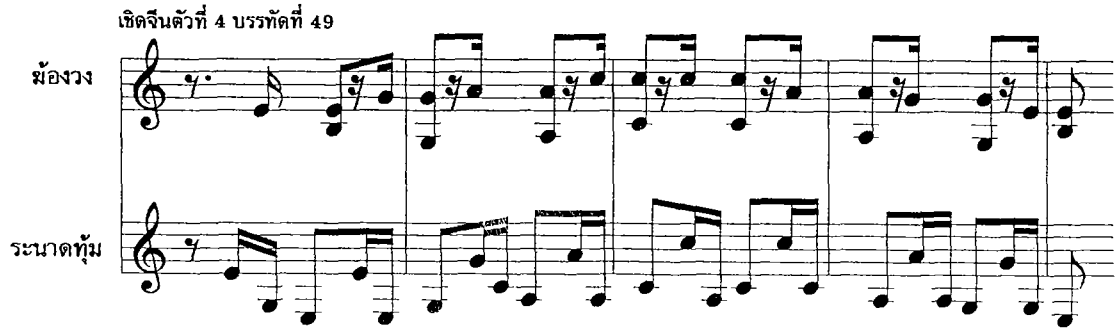


ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนตรงจังหวะผสมเสียงถ่าง(ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 47

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 48

เชิดจีนตัวที่ 4 บรรทัดที่ 49

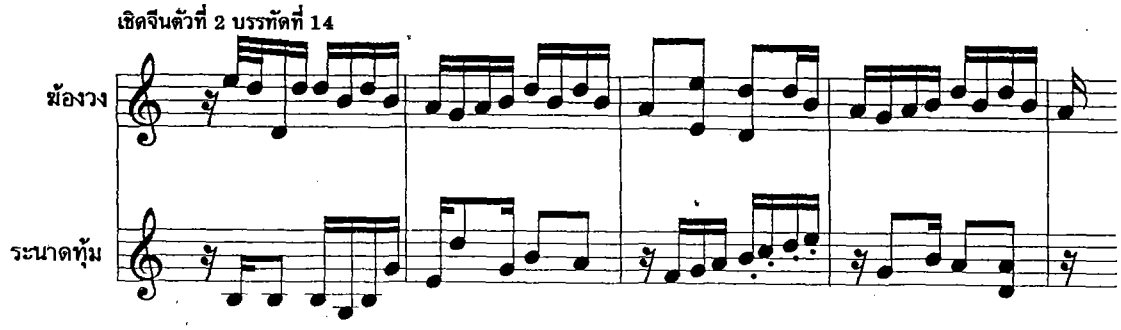


เชิดจีนตัวที่4 บรรทัดที่ 51

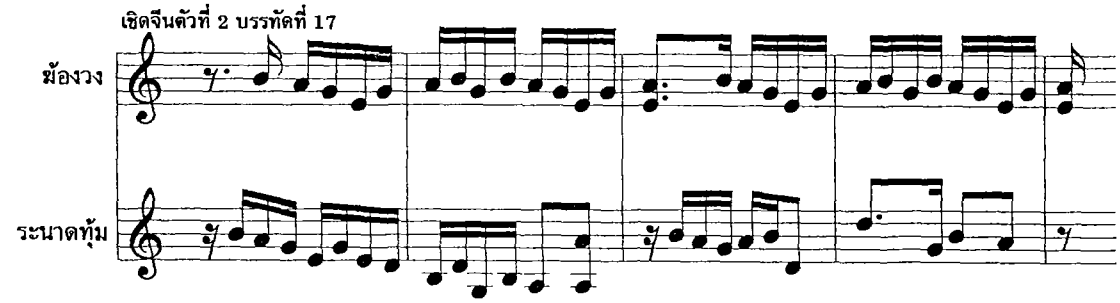
2. ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ (ต่อจากตัวอย่างที่ 97)

2.1 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด (ต่อจากตัวอย่างที่ 98)

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 14

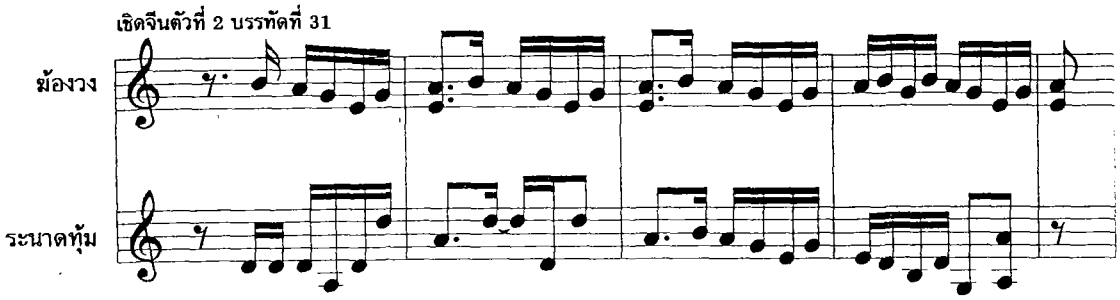


เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 17



เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 19

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 31

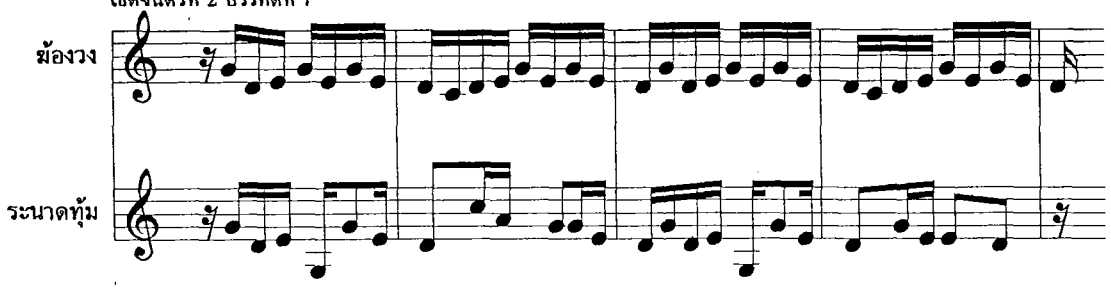


เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 45

ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด(ต่อ)

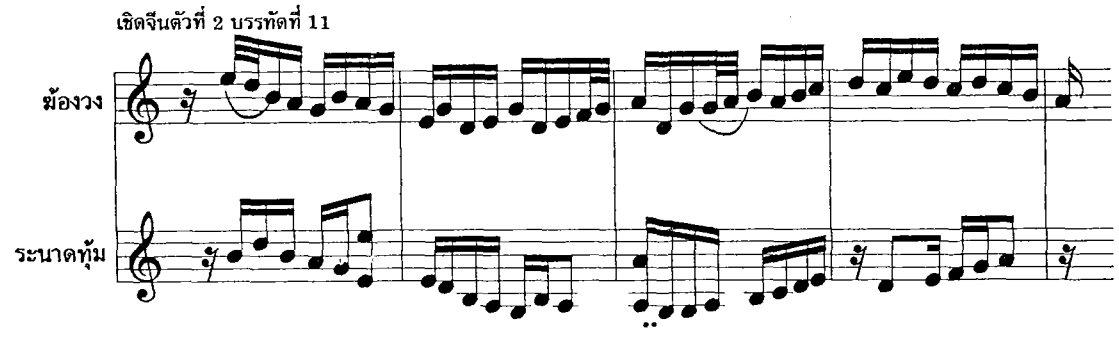
เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 6

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 7

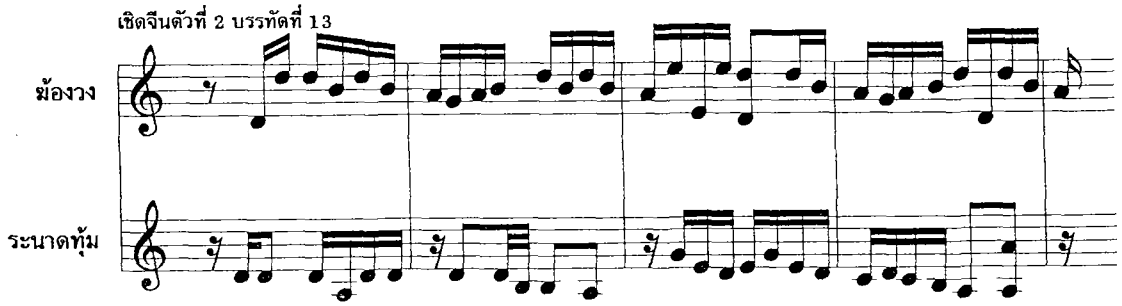


เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 8

เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 11



เชิดจีนตัวที่ 2 บรรทัดที่ 13

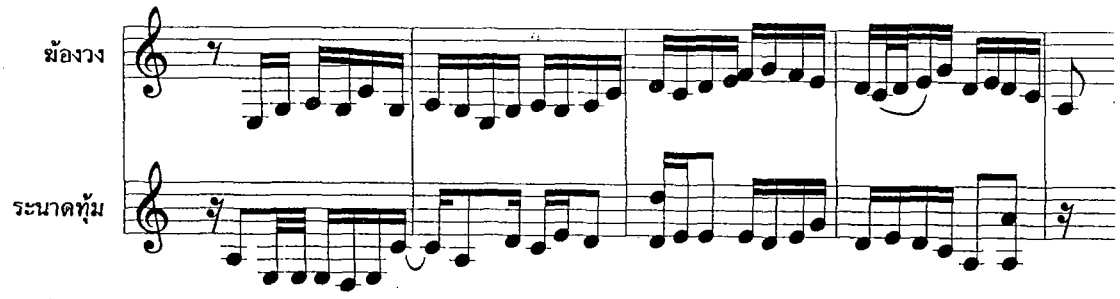


ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะ ผสมเสียงกระโดด(ต่อ)

เชิดจีนตัวที่ 3 บรรทัดที่ 2

2.7 ประโยคเพลงที่ใช้สำนวนไม่ตรงจังหวะผสมเสียงกระโดด และยักเยื้องทำนอง (ต่อจากตัวอย่างที่104)

เชิดจีนตัวที่ 1 บรรทัดที่ 6



ข้อมูลการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

ในการสืบค้นข้อมูลเพื่อใช้เป็นส่วนประกอบที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้นนั้น นอกจากข้อมูลด้านเอกสารและสิ่งพิมพ์แล้ว ข้อมูลด้านการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ตรงด้านวิชาการทางระนาดทุ้มเป็นปัจจัยสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่งานวิจัยฉบับนี้มิอาจละเลยที่จะสืบค้นเป็นส่วนประกอบให้งานวิจัยเป็นผลงานที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ตามเป้าหมายของกระบวนการวิจัย

บุคคลที่ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดทุ้ม ในส่วนที่ว่าด้วยการวิวัฒนาการทางของระนาดทุ้ม หลักการบรรเลงระนาดทุ้ม ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มกับเพลงเชิดจีน บุคคลที่สัมภาษณ์ประกอบด้วยบุคคลที่ทรงคุณวุฒิทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีซึ่งเป็นเครื่องมือเฉพาะ(ระนาดทุ้ม) ที่มีความสามารถชั้นสูงในยุคปัจจุบันที่วงการดนตรีไทยระดับแนวหน้าถือว่าเป็นสีสันของวงการวิชาชีพอย่างแท้จริง คณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิเหล่านี้นอกจากมีความรู้ความสามารถทักษะทางการบรรเลง เฉพาะเครื่องมือ(ระนาดทุ้ม) สูงแล้ว ยังมีความรอบรู้ในเครื่องบรรเลงอื่น ๆ ในวงบรรเลงไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าเครื่องมือหลักดังกล่าว วิชาการดุริยางคไทยได้กำหนดมาตรฐานวิชาการ เพื่อความสอดคล้องทางกระบวนการบรรเลงไว้ในเรื่องคุณสมบัติของผู้บรรเลงในระดับสูงทุก ๆ ลักษณะเครื่องมือภายในวงบรรเลงประเภทที่เรียกว่า "วงปี่พาทย์" ไว้ดังนี้

1. เป็นผู้มีความรู้ดี
2. เป็นผู้มีความสามารถดี
3. เป็นผู้มีความจำดี
4. เป็นผู้ที่ผ่านประสบการณ์การบรรเลงมาแล้วทุกรูปแบบ
5. เป็นผู้มีแนวการบรรเลงดี
6. เป็นผู้รอบรู้ในระบบการบรรเลงและระบบการควบคุมรูปแบบวิธีการบรรเลงเพลงต่าง ๆ ตามหลักและทฤษฎีการบรรเลงเพลงไทยเป็นอย่างดี

ด้วยคุณสมบัติดังกล่าวนี้วิชาการดนตรีไทยถือว่าเป็นบุคคลที่เหมาะสมด้วยคุณ - ลักษณะที่เรียกว่าเป็นผู้มี "พื้นฐานและฝีมือชั้นสูงดีแล้ว" ผู้วิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลจากบุคคลผู้พร้อมด้วยคุณลักษณะตามที่มาตรฐานทางวิชาชีพได้กำหนดไว้ทุกประการแต่ละท่าน

ได้กรุณาถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ทางการบรรเลงระนาดทุ้ม เพื่อนำมาเป็นข้อมูลประกอบการวิจัยตามหัวข้อที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ ซึ่งมีรายนามดังต่อไปนี้

1. ครูประมวล อรรถชีพ
2. ครูบุญยัง เกตุคง
3. ครูอุทัย แก้วละเอียด
4. ครูกาหลง พึ่งทองคำ
5. ครูบุญช่วย โสวัตร

ผลของการสืบค้นข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ได้ข้อสรุปทางวิชาการที่เป็นประเด็นสำคัญ 3 ข้อ ดังนี้

1. เรื่องวิวัฒนาการทางวิชาการของระนาดทุ้ม
2. หลักการบรรเลงระนาดทุ้ม
3. ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มกับเพลงเชิดจีน

1. เรื่องวิวัฒนาการทางวิชาการของระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้มนับเป็นเครื่องดนตรีที่ก่อวิวัฒนาการขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นำเข้าผสมเป็นวงบรรเลงที่สมบูรณ์ตามลักษณะการผสมวงบรรเลงที่เรียกว่า "วงปี่พาทย์เครื่องคู่" อันเป็นวงมาตรฐานหลักวงหนึ่งตามรูปแบบการจัดวงของปี่พาทย์

วงปี่พาทย์เป็นวงบรรเลงที่แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของการดนตรีไทยที่มีการวิวัฒนาการมาตามลำดับควบคู่มากับการพัฒนาสังคมไทย เครื่องมือบรรเลงแต่ละชิ้นที่นำเข้าผสมวง ต่างได้รับการพัฒนาให้มีทางบรรเลงเป็นลักษณะเฉพาะเครื่องมือแห่งตนเองใช้บรรเลงในบทเพลงนับแต่ขั้นพื้นฐานไปจนถึงระดับขั้นสูง (ระดับเดี่ยว) สามารถบรรเลงได้อย่างหลากหลายพิศดารมากกว่าวงบรรเลงอื่นในบรรดาดนตรีไทยด้วยกัน ระนาดทุ้มหลังจากที่ได้พัฒนาเข้าผสมวงแล้ว ความชัดเจนในบทบาทของระนาดทุ้มอาจจะไม่ชัดเจนเท่าที่ควรด้วยจุดประสงค์แรกที่นำเข้าผสมพอจะประมาณได้ว่าต้องการเพียงให้วงบรรเลงมีเครื่องดนตรีในระบบเสียงทุ้มเพื่อทำหน้าที่สอดประสานกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่มีระบบเสียงแหลมสูงกว่าเท่านั้น ด้วยเหตุที่หลักฐานการวิวัฒนาการของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นที่บันทึกไว้ให้พอสืบค้นได้ ไม่ปรากฏการบันทึกในส่วนของรายละเอียดทางการบรรเลงมากนัก ระนาดทุ้มก็เป็นลักษณะเดียวกัน หลักฐานการบรรเลงที่ปรากฏสืบทอดมาแต่โบราณอดีต ในเรื่องของบทบาทในวงบรรเลง กระบวนวิธีการบรรเลงต่าง ๆ

ของระนาดทุ้มสืบทอดมาโดยวิธีฝึกปฏิบัติและบอกเล่าที่ใช้ยึดถือเป็นระบบการเรียนดนตรีไทยเสมอมาแต่อดีต แสดงให้เห็นได้ว่าการคิดค้นถึงระเบียบวิธีบรรเลงต่าง ๆ ของระนาดทุ้มนั้นได้พัฒนาการอย่างสม่ำเสมอต่อเนื่องนับแต่นำเข้าผสมในวงแล้ว เพียงแต่ไม่ได้บันทึกไว้เป็นหลักฐานให้ปรากฏเท่านั้น แต่เรียนรู้สืบทอดกันภายในกลุ่มวิชาชีพจากบุคคลหนึ่งไปสู่บุคคลที่สืบทอดกันเป็นลำดับต่อมาถึงปัจจุบัน ผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 5 ท่านที่มีความสามารถทางระนาดทุ้มที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้แต่เบื้องต้นต่างได้สืบทอดการเรียนระนาดทุ้มมาแล้วด้วยวิธีดังกล่าวทั้งสิ้น แต่ละท่านได้ให้ข้อมูลในเรื่องวิวัฒนาการของระนาดทุ้มไว้ดังนี้

ครูประมวล อรรถชีพ (สัมภาษณ์) ได้เสนอแนวคิดไว้ในเรื่องการวิวัฒนาการทางวิชาการของระนาดทุ้มในส่วนของวิธีบรรเลงว่า

> "ระนาดทุ้มในยุคที่เริ่มก่อวิวัฒนาการ คงใช้วิธีบรรเลงด้วยสำนวนเป็นทางพื้น ๆ เช่น ทางฆ้องวงใหญ่ ไม่โลดโผนหรือซับซ้อน เช่น ปัจจุบัน เพราะสังเกตจากการเริ่มหัดระนาดทุ้มครั้งแรก ๆ ต้องบรรเลงด้วยวิธีตีเป็นฆ้องวงใหญ่สลับทางระนาดทุ้มไปพลาง ๆ ก่อน เมื่อประสบการณ์มากขึ้นจากการฝึกปฏิบัติและการจดจำจากผู้อื่นตลอดจนคำแนะนำจากครูผู้สอนจึงทำให้สามารถแปรเป็นสำนวนทางที่สละสลวยและหลากหลายสำนวนตามจุดประสงค์ของการบรรเลงได้ จนกระทั่งปัจจุบันสำนวนทางและลีลาของระนาดทุ้มที่บรรเลงแพร่หลายอยู่ในวงการดนตรีไทยสามารถที่จะบอกถึงแหล่งที่มาของสำนักเรียนได้ ด้วยสำนักดนตรีแต่ละสำนักที่เกิดขึ้นในยุคที่ดนตรีไทยเจริญรุ่งเรืองต่างก็ได้คิดและพัฒนาการละเล่นแต่ละเครื่องมือในสำนักแห่งตนให้มีลีลาและลักษณะเฉพาะจึงเกิดเป็นทางประจำของแต่ละสำนักไปในที่สุด แต่กระนั้นทางบรรเลงเหล่านี้ก็ยังไม่มีการจดบันทึกเก็บไว้เป็นหลักฐานเพียงแต่ถ่ายทอดกันอยู่ เฉพาะลูกศิษย์ในสายสำนักเดียวกันเท่านั้นการตรวจสอบสำนวนทางในแต่ละสำนักจะรู้กันเฉพาะกลุ่มผู้บรรเลงด้วยกัน แต่ละสำนวนทางต่างมีดีไปคนละรูปแบบ ดีด้วยกันทั้งนั้น"

ครูบุญยัง เกตุคง(สัมภาษณ์) ได้กล่าวในเรื่องเดียวกันนี้ ว่า

"การวิวัฒนาการของระนาดทุ้มนับแต่โบราณมาหลังจากนำเข้าผสมวงในวงบรรเลงแล้ว พอจะ วิเคราะห์ได้ว่า การบรรเลงระนาดทุ้มที่วิวัฒนาการในช่วงต้น ๆ ย้อนอดีตขึ้นไปไม่มีลวดลายอะไรมาก มีบ้างเล็กน้อย แต่ไม่สนุกและเร้าอารมณ์เหมือนปัจจุบัน

สมัยโบราณไม่ค่อยพูดถึงกันเรื่องทฤษฎีมากนัก การเรียนการสอนใช้วิธีฝึกปฏิบัติเรียนรู้ขั้นเชิงไปตามเนื้อเพลง แล้วฝึกให้เกิดความชำนาญ ระนาดทุ้มสมัยโบราณ ครูผู้ใหญ่ที่พอทันเห็นไม่นิยมบรรเลงดีดดิ้นมากนัก เรียบ ๆ แบบพื้นโบราณ ๆ จากประสบการณ์ในอดีตเรื่องวิชาการดนตรีไทย มีความรู้พื้นฐานเบื้องต้นและเรื่องระนาดทุ้มจากครูหรั่ง พุ่มทองสุก ย่านภาษีเจริญ จากนั้นจึงไปเรียนกับครูเพชร จรรย์นาฏ ที่จังหวัดอยุธยา และสุดท้ายมาเรียนที่สำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะ เป็นการเรียนที่ใช้วิธีต่อเป็นทางระนาดทุ้มโดยเฉพาะ ส่วนมากจะเป็นประเภทเพลงเดี่ยว ส่วนการเรียนที่ใช้วิธีจดจำเอาจากตัวอย่างที่พบเห็นแล้วประทับใจนำมาเป็นแบบอย่างในการพัฒนาตนเองนั้น ได้จากครูเจริญ ทรัพย์โสภณ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ และครูพริ้ง กาญจนผลิน แต่ละท่านต่างมีอาวุโสที่ใกล้เคียงกัน ลักษณะการบรรเลงแฝงด้วยแนวคิดและการพัฒนาที่ผิดไปจากครูโบราณท่านอื่น ๆ เช่น ครูเจริญ ทรัพย์โสภณ มีวิธีการตีระนาดทุ้มแบบสมัยใหม่ทั้งที่เป็นรุ่นเก่ามีอายุแก่กว่าครูพริ้ง กาญจนผลิน ท่านมีชั้นเชิงการตีระนาดทุ้มอย่างแพรวพราว ผู้ที่พบเห็นต้องปรบมือให้ทุกครั้ง เดินกลอนเป็นทางระนาดทุ้มด้วยสำนวนถี่ ๆ ผูกพันไปกับทำนองหลัก ส่วนครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ชอบตีถ่างเสียง เล่นเป็นคู่ 16 หรือคู่อื่น ๆ ฟังออกมาดีมีลูกที่สละสลวยคมลึกและภูมิฐาน ความแตกต่างระหว่างการบรรเลงที่ใช้สำนวนถี่ ๆ กับการใช้สำนวนที่คมลึกจึงทำให้ดูตัดกันในที แต่มีลักษณะเด่นทั้งสองท่าน ส่วนครูพริ้ง กาญจนผลิน มีลักษณะพิเศษชอบนำลูกฝรั่งมาใช้ในสำนวนกลอนของท่านให้กลุ่มเสียงออกมาแปลก ๆ ดี การเรียนดนตรีไทยไม่ใช่ผูกติดอยู่กับการต่อเพลงกับครูอย่างเดียวจะต้องใช้ความสังเกตให้มาก รู้จักฟังผู้อื่นจดจำนำมาประยุกต์และเก็บแต่สิ่งดี ๆ มาประยุกต์ใช้เพื่อพัฒนาตนเองได้ ตัวอย่าง เช่น การจดจำในวิธีการเล่นเปียโนของดนตรีตะวันตก ซึ่งใช้มือซ้ายและขวาทำหน้าที่ในการดำเนินทำนองเป็นแนวทางที่ต่างกัน การจับคอร์ดของเปียโนก็เป็นตัวอย่างหนึ่งที่นำมาใช้ในการบรรเลงระนาดทุ้มพัฒนาเข้าใช้กับวิธีการบรรเลงของเราได้

ครูอุทัย แก้วละเอียด (สัมภาษณ์) นักระนาดทุ้มผู้มีประสบการณ์สูงอีกท่านหนึ่งจากสำนักครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการทางวิชาการของระนาดทุ้มว่า

"ระนาดทุ้มในสมัยโบราณมีลักษณะการบรรเลงเดินทำนองเป็นทางห่าง ๆ คล้ายฆ้องใหญ่และทุ้มเหล็กผสมกัน ทำนองที่ออกมาฟังง่าย ๆ ส่วนการวิวัฒนาการเป็นทางบรรเลงแบบใหม่ ที่สังคมสมัยใหม่ยอมรับและถือเป็นค่านิยมที่นำสมัย ผู้ที่ควรกล่าวถึง คือ ครูบุญยัง เกตุคงเป็นผู้ที่สามารถบังคับเสียงทุ้มให้ ดื่มลึกและมือคล่องมาก ประเภททางเหลือล้น รสมือเหลือหลาย "

ครูกาหลง พึ่งทองคำ (สัมภาษณ์) ครูดนตรีไทยแห่งสำนักบางม่วง จังหวัดนนทบุรี ผู้มีความสามารถเล่นดนตรีไทยได้หลายอย่าง โดยเฉพาะระนาดทุ้มมีความถนัดเป็นลำดับที่ 1 ได้กล่าวถึงการวิวัฒนาการทางวิชาการของระนาดทุ้มว่า

"ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำดังมากเวลาบรรเลงรวมวง เสียงจะลอดออกมาเด่นชัดตัดกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในวงบรรเลง ระยะแรก ๆ ที่เรียนรู้จะใช้สำนวนทางห่าง ๆ ไม่โลดโผน เคยเห็นครูผู้ใหญ่ เช่น ครูพิณ บางคูเวียง ได้เรียนระนาดทุ้มขั้นพื้นฐานจากครูหยด ศรีอยู่ จากสำนักบางม่วงได้ต่อเป็นทางบรรเลงที่ใช้กับเพลงประเภทโหมโรงเย็น - เช้า เพลงฉิ่งพระฉัน และเพลงเรื่อง จากนั้นจึงเริ่มต่อเพลงเดี่ยวพญาโศก เคยศึกษาแนวทางระนาดทุ้มจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศรศิลปบรรเลง) และของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ พบว่ามีความแตกต่างกันในสำนวนการใช้ทางและการเล่นจังหวะแต่มีความไพเราะทั้ง 2 แนวทาง ได้จดจำมาใช้เป็นแนวทางทางบรรเลงทั้งสองลักษณะ เลือกใช้ให้ถูกกับประเภทของเพลง ส่วนนักระนาดทุ้มที่มีลีลาเข้าใจมีพัฒนาการด้านระนาดทุ้มในยุคปัจจุบันต้องยกย่องให้ครูบุญยัง เกตุคง"

และท่านสุดท้ายครูบุญช่วย โสวัตร เป็นอีกท่านหนึ่งที่มีฝีมือตีระนาดทุ้มอยู่ในระดับสูงก่อนที่จะไปเรียนการเป่าปี่จนประสบความสำเร็จเพิ่มขึ้นอีกเครื่องมือหนึ่งได้กล่าวถึงวิวัฒนาการของระนาดทุ้มและการจัดทฤษฎีของระนาดทุ้มว่า (บุญช่วย โสวัตร ,สัมภาษณ์)

"หลักและการบรรเลงระนาดทุ้ม แต่เดิมทีเดียววิชาการต่าง ๆ ทางด้านของระนาดทุ้มนั้นมันเป็นไปโดยธรรมชาติยังไม่มีการหลอมรวมเป็นแนวคิดเป็นหลักวิชาการใด ๆ ทั้งหมด กล่าวได้ว่า แนวหลักในการบรรเลงระนาดทุ้มนั้น ได้มาเป็นรูปธรรมในเชิงแนวคิดหรือหลักทางการศึกษาก็อยู่ในยุคของการดูแลวิชาการของกรมศิลปากรประมาณ พ.ศ. 2475 เป็นต้นมาถึงปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่าแนวคิดเชิงทฤษฎีหรือ

แนวทฤษฎีในการบรรเลงทางดนตรีไทยนั้น หน่วยงานที่จัดทำเป็นรูปธรรมทางการศึกษา ก็คือ กรมศิลปากร หน่วยงานที่กระจัดกระจายอยู่ในปัจจุบันก็รับแนวคิดมาจากความเห็นที่กรมศิลปากรได้ดำเนินการ เหตุผลก็คือ กรมศิลปากรนั้นได้มีบุคลากรชั้นนำที่สืบทอดมาตั้งแต่ในราชสำนักมากกว่าหน่วยงานทางดนตรีอื่น ๆ มีบุคคลซึ่งเป็นศูนย์กลางของสำนักต่าง ๆ เป็นแกนกลางในการดูแลวิชาการทางด้านทฤษฎีดนตรีมาตลอดระยะเวลาหลักในการบรรเลงระนาดทุ้มก็ได้มาจากระบบในเชิงวิชาการ เริ่มต้นตั้งแต่การแบ่งหน้าที่ของการบรรเลงดนตรีไทยหลักทฤษฎีของอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้พยายามรวบรวมไว้เป็นหลักการทางการศึกษา ที่สำคัญคือ การแบ่งบทบาทของระนาดทุ้มออกเป็นระบบต่าง ๆ แยกออกจากกัน คือระบบเพลงเรื่อง ระบบเพลงเถา ระบบเพลงเดี่ยว มาเกิดขึ้นในยุคของกรมศิลปากร ที่แยกออกเป็นรูปต่าง ๆ ดังนี้ ถ้าหากว่าจะถามว่าแต่เดิมนั้น เขามีมาอย่างไรหรือเปล่า ก็ต้องบอกว่ามี แต่มีชนิดที่เรียกว่า ใครรู้ก็ทำ ใครไม่รู้ก็ไม่ทำ ใครรู้ว่าดีอย่างไรก็จัดระบบแล้ว ก็อยู่ในความนิยมว่าใครจะตีดีกว่ากันเป็นข้อสรุป เพราะฉะนั้นผู้ที่บรรเลงระนาดทุ้มได้ดีอดีตนั้นเห็นควรจะกล่าวถึงบุคคลอยู่จำนวนหนึ่ง คือ ชุน บรรจง ทุ้มเลิศ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ และครูมนตรี ตราโมท บทบาทในการที่จะไปยืนยันในทางวิชาการว่าตีระนาดทุ้มนั้นดีอย่างไร ค่อนข้างจะมีน้ำหนักน้อย แต่ว่ายังมีคนอยู่อีกจำนวนหนึ่งที่เป็นรูปแบบใหม่อย่างครูเจิม เรือนนาค และครูบุญยัง เกตุคงที่ปรากฏร่องรอยการสืบทอดการบรรเลงระนาดทุ้มให้เห็นชัดเจนถึงระดับที่เรียกว่า "ดี" ได้ สิ่งเหล่านี้ไม่ได้มีขึ้นแต่ในสมัยนี้ แต่มันเกิดขึ้นมาแต่โบราณ วิวัฒนาการสืบทอดกันมาในระบบมุขปาฐะ เป็นการนำเอาของโบราณมาจัดทำหมวดหมู่ให้เป็นระบบขึ้น เป็นแนวคิดเชิงทฤษฎีทางวิชาการ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการให้คนรุ่นหลังได้จัดถูกว่าการบรรเลงชนิดใด ควรจะอยู่ในเกณฑ์ลักเท่าไร มิฉะนั้นก็จะเกิดการปะปนกัน"

2 หลักการบรรเลงระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้มวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง โดยมีการนำมาเรียบเรียงจัดเป็นหมวดหมู่อย่างมีหลักเกณฑ์ และระเบียบแบบแผนแสดงกระบวนวิธีบรรเลงกับบทเพลงต่าง ๆ หลายลักษณะตามประเภทการบรรเลงและโอกาสทางการบรรเลงในเรื่องนี้ได้มีนักระนาดทุ้มในยุคปัจจุบันกล่าวและให้สัมภาษณ์ถึงหลักการบรรเลงไว้พอรวบรวมได้ดังนี้

ครูประมวล อรรถชีพ (สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงหลักการบรรเลงระนาดทุ้ม บรรเลงรวมวงไว้ ดังนี้

"จากการที่ได้ศึกษาแนวทางการบรรเลงระนาดทุ้มจากสำนักครูหลวงประดิษฐไพเราะและประสบการณ์ตรงที่ได้จากการปฏิบัติบรรเลงจริงพบว่า หลักสำคัญของนักระนาดทุ้มประกอบด้วย

- ต้องมีความเชื่อมั่นในตนเองเป็นประการแรก มีสมาธิในขณะบรรเลงที่ตื่นตัวและรับรู้การเคลื่อนไหวของเพื่อนร่วมวงในแต่ละเครื่องมือไม่ตื่นกลัวจนเสียรูปแบบการบรรเลง

- มีความแม่นยำในส่วนของทำนองหลักเพื่อประโยชน์ในการแปรเป็นทางระนาดทุ้มความแม่นยำในทำนองหลักยังเอื้อประโยชน์ในด้านการช่วยวงบรรเลงเมื่อเกิดความผิดพลาดหลงลืมส่วนใดส่วนหนึ่งของบทเพลงไปและส่งผลให้การแปรสำนวนทางก้าวไกลออกไปจากทำนองหลักได้ถ้าเป็นเจตนาทางการบรรเลง

- มีความชัดเจนต่อการลงเสียงทุกเสียงการเคลื่อนไหวทุกสำนวนกระทำด้วยความคล่องมือบังคับเสียงด้วยรสมือที่สามารถควบคุมให้เกิดเสียงตามที่ต้องการได้เหมาะสมด้วยประเภทการบรรเลง

-แสดงวิธีสร้างเสียงและสำนวนทางที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนเองสามารถเล่นกับจังหวะ และมีความสัมพันธ์กอดไปกับทำนองเพลง เสียงตกในจังหวะและประโยคที่สำคัญทุก ๆ วรรคเพลง

- มีปฏิภาณกวีแสดงสำนวนยั่วเย้ากับเครื่องมือต่าง ๆ ในวงบรรเลงเพื่อให้ได้รสแห่งอารมณ์เพลงได้

- ไม่บรรเลงรุกแนวและถ่วงแนวอันเป็นการขัดขวางการบรรเลงให้เกิดล้มแนวและล้มเพลงได้ เพราะระนาดทุ้มมีบทบาทสำคัญที่จะส่งผลให้การบรรเลงสมบูรณ์หรือเสียหายได้ด้วยวิธีบรรเลงอันเป็นลักษณะเฉพาะของเครื่องมือนอกจากหลักการบรรเลงรวมวงของระนาดทุ้ม ที่ใช้เป็นเกณฑ์ปฏิบัติดังกล่าวเบื้องต้นแล้ว วิธีบรรเลงกับบทเพลงแต่ละประเภทก็ใช้หลักปฏิบัติที่มีความแตกต่างกันตามกลุ่มเพลง เช่น กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ กลุ่มเพลงพื้นฐาน เป็นต้น กลุ่มเพลงหน้าพาทย์เป็นกลุ่มเพลงที่ใช้อยู่ในพิธีกรรมไหว้ครูถือเป็นกลุ่มเพลงที่วิชาชีพดนตรีไทยจัดลำดับไว้สูงสุด สมมติไว้เสมอด้วยดุริยเทพทางดนตรีการบรรเลง

ระนาดทุ้มเพื่อพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ควรงดเว้นการใช้สำนวนทางโดยเด็ดขาด เว้นไว้แต่เพลงบางเพลง ได้แก่ ชุดโหมโรงเย็นบางเพลงเท่านั้น แต่ต้องไม่มากเกินจนดูรุงรัง ควรแสดงพฤติกรรมที่เคารพบูชาสร้างสำนวนที่เรียบง่าย ส่วนกลุ่มเพลงประเภทเพลงพื้นฐานซึ่งมีลักษณะเป็นเพลงทางพื้น เช่น เพลงชุดโหมโรงเช้า เพลงเรื่อง เพลงฉิ่งพระฉัน และอื่น ๆ ระนาดทุ้มสามารถดำเนินทางในส่วนของตนอย่างเต็มที่มีภูมิปัญญาเท่าใดสามารถนำมาใช้และอวดชั้นเชิงได้

สำหรับเพลงบังคับทางและเพลงประเภทเพลงกรอ ระนาดทุ้มต้องจัดสำนวนให้ถูกกลุ่มดูกาละเทศะที่เกี่ยวด้วยโอกาสทางการบรรเลงเป็นสำคัญกลุ่มเพลงที่ถือว่าเป็นการบรรเลงในชั้นสูงสุดในการใช้ฝีมือใช้ประสบการณ์และใช้สติปัญญาอย่างมาก คือ กลุ่มเพลงประเภทเสภาซึ่งเกณฑ์มาตรฐานที่โบราณกำหนดกลุ่มเพลงไว้สูงสุดไว้ที่เพลงเดี่ยวอวดเครื่องมือทุกชิ้นในวงบรรเลง การบรรเลงระนาดทุ้มกับเพลงกลุ่มนี้ถือเป็นความฝันหรือความต้องการของนักระนาดทุ้มทุกคนที่ต้องการจะก้าวขึ้นสู่การเป็นนักบรรเลงมืออาชีพที่ได้รับการยกย่องยอมรับในสังคมดนตรีว่าเป็นผู้มีความรอบรู้แตกฉานในศาสตร์ของระนาดทุ้มอย่างแท้จริง ผู้บรรเลงกลุ่มนี้มักจะผ่านกระบวนการที่เรียกว่า **การปรับวง** มาทุกคน การบรรเลงต้องใช้ความระมัดระวังตรวจสอบละเอียดทุกขั้นตอนในการใช้ทางเพื่อความพร้อมเพรียงของส่วนรวมเป็นสำคัญ ผู้บรรเลงต้องพร้อมที่จะถูกปรับเปลี่ยนตามความต้องการของผู้ปรับ การบรรเลงเสภาเป็นการบรรเลงที่ใช้ความเร็วสูง การฝึกซ้อมในการสร้างสำนวนให้ทันกับแนวบรรเลงเป็นสิ่งจำเป็นเพลงทุกเพลงที่นำเข้าบรรเลงในกลุ่มเสภาสามารถอวดการบรรเลงได้ทุกเครื่องมือทั้งเพลงทางพื้น ลูกล้อ-ลูกขัด จนถึงเพลงเดี่ยว

ครูบุญยัง เกตุคง (สัมภาษณ์) ได้กล่าวไว้ในเรื่องหลักการบรรเลงระนาดทุ้มว่า " ดนตรีไทยมีความเป็นประชาธิปไตย ไม่จำเป็นต้องไปดำเนินการบรรเลงตามโน้ตโน้ตเป็นเพียงเครื่องช่วยความจำเท่านั้นต้องปล่อยให้ผู้บรรเลงใช้ความเป็นอิสระหาวิธีเล่นให้แปลกออกไปจากเดิม หัดล้วง หัดลักจังหวะด้วยวิธีง่าย ๆ ก่อน แล้วจึงค่อยพัฒนาขึ้นทีหลัง ระนาดทุ้มมีลักษณะการบรรเลงสร้างทางสนุกสนาน เมื่อภายในวงบรรเลงมีความแน่นหนาแม่นยำ ระนาดทุ้มสามารถยั่วเย้าหยอกล้อได้

บรรเลงล้ำหน้าบ้าง กระตุกอารมณ์ให้เครื่องมืออื่น ๆ กระตือรือร้นพลอยสนุกไปกับการบรรเลงบ้าง ทางระนาดทุ้มจะทำให้ดีต้องแม่นเพลง(ทำนองหลัก) เป็นหลักสำคัญ ถ้าไม่แม่นเพลงจะสร้างความวุ่นวายลอยไปลอยมาจับต้นชนปลายไม่ได้ผูกทางออกไปแล้วกลับเข้ามาไม่ถูกส่วน เกร็ดและปัญญาเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองหรือจดจำผสมเอาเองบ้าง ระนาดทุ้มมีกรอบเกณฑ์ทางการบรรเลงที่เกี่ยวกับโอกาสทางการบรรเลง ซึ่งใช้เป็นหลักที่ยึดถือปฏิบัติมาโดยตลอดซึ่งโดยส่วนใหญ่ระนาดทุ้มจะบรรเลงเพื่อให้เกิดความสอดคล้องด้วยกาละเทศะ แบ่งออกเป็นหลักได้ 3 ประเภท

1. บรรเลงเนื่องในโอกาสถวายเจ้านายหรือเจ้านายเข้าร่วมบรรเลง ควรบรรเลงด้วยวิธีดูด (เดินกลอน) เล็กน้อย บรรเลงตามเนื้อเพลงเป็นส่วนใหญ่ สลับกับทางฆ้องผสมทางทุ้มแบบโบราณ

2. บรรเลงเนื่องในงานวัด งานศพ งานโกนจุก-บวชนาค งานขึ้นเมา นักดนตรีฝีมือดี ๆ มาร่วมงานมาก มีความเป็นอิสระบรรเลงอย่างไรก็ได้ คิดอะไรได้ออกจากสมองสามารถบรรเลงออกไปได้ ทำนองหลักบังคับให้เสียงตกแล้ว แต่ระนาดทุ้มยังสร้างสำนวนไปตกเสียงที่หลังเครื่องบรรเลงอื่น ๆ ได้ ถือเป็นความสนุกสนานไม่ยึดกฎเกณฑ์ทางการบรรเลงมากนัก

3. บรรเลงเนื่องในโอกาสประชันวง(ประเภทเสภา) จัดเป็นประเภทที่หลักฐานที่สุดต้องรู้ระเบียบของการบรรเลงประเภทเสภา ขั้นตอนการบรรเลงตามลำดับเพลงต้องอยู่ในกรอบการบรรเลงไม่สร้างทางบรรเลงเกินเลยไปในเครื่องมืออื่น การบรรเลงชนิดนี้นักดนตรีมีความกดดันสูงในสภาพของจิตใจ และต้องแสวงหาสิ่งที่ดีที่สุดมาบรรเลงในประเภทเสภานี้ให้เต็มกำลังความสามารถ "

หลักการบรรเลงระนาดทุ้มนอกจากการบรรเลงที่เหมาะด้วยโอกาสและกาละเทศะแล้วในรายละเอียดย่อย ซึ่งจำแนกการบรรเลงเพลงแต่ละประเภทไว้ตามแบบแผนโบราณยังประกอบไปด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน ครูบุญยัง เกตุคง(สัมภาษณ์) ได้กล่าวไว้เป็นหลักการดังนี้

"1. การบรรเลงระนาดทุ้มกับเพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครู ควรงดการเดินกลอนระนาดทุ้มโดยเด็ดขาด เพื่อความเรียบร้อยดูศักดิ์สิทธิ์และเคารพต่อพิธี เว้นแต่บางเพลงสามารถทำได้เพียงเล็กน้อย

2. การบรรเลงเพลงประเภทเพลงกรอและเพลงบังคับทาง ต้องใช้สติปัญญาว่าทำอย่างไรจึงจะดี แต่ต้องไม่เกินเลยจากบทเพลงเดิมไปมาก ควรจะรักษาระเบียบท่วงทำนองที่บังคับทางไว้เป็นหลักสำคัญ

3. การบรรเลงเพลงประเภททางพื้น และลูกล้อ-ลูกขัด ระนาดทุ้มสามารถบรรเลงได้อย่างเต็มความสามารถ เพราะบทเพลงประเภทนี้เปิดโอกาสให้ระนาดทุ้ม และเครื่องมือบรรเลงอื่น ๆ ใช้สติปัญญาได้อย่างหลากหลายวิธีการ"

ครูอุทัย แก้วละเอียด (สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงหลักการบรรเลงระนาดทุ้มที่ใช้กับบทเพลงประเภทต่าง ๆ ไว้ดังนี้

"หลักการตีระนาดทุ้มต้องดูเพลงที่จะบรรเลง เพราะบทบาทของระนาดทุ้มนี่ต้องหยอกล้อ ใครก็รู้ว่าเขาเป็นตัวตลกประจำวง แต่ว่าการหยอกล้อจะใช้เป็นบางเพลงและบางประเภทไม่ทุกเพลงไป ถ้ามากเกินไปก็ไม่เหมาะสมจะล้มทันที การบรรเลงระนาดทุ้มกับประเภทเพลงหมู่ การใช้กลอนทาง ต้องเชื่อฟังผู้ปรับวง ซึ่งเป็นคนสำคัญที่จะชี้แนะให้การบรรเลงออกมาดี ต้องคอยดูระนาดเอกว่าเขาบรรเลงขึ้นด้านบน หรือด้านล่าง เราต้องพยายามตีให้เข้ากับเขาเป็นทางทุ้ม แต่ต้องให้เข้ากับฆ้องวงที่เป็นหลักด้วย การบรรเลงเพลงหมู่เราจะตีแหวกแนวออกไปไม่ได้มันจะรกรุงรังทันที ดูไม่เรียบร้อยผู้บรรเลงระนาดทุ้มจะให้ดีจะต้องแม่นเพลงประโยชน์ที่จะได้จากตรงนี้คือ สามารถที่จะแปรอะไรได้เพราะมีความแม่นในใจ โดยไม่ต้องอาศัยผู้อื่น สามารถแปรทางออกไปไกล ๆ แต่ไกลไม่มากนักบางครั้งต้องดูผู้อื่นบ้าง พยายามให้เข้าเครื่องไว้เป็นดีให้กลมกลืนไปด้วยกัน อย่าก้าวก่ายหน้าที่ เช่น ไปตีขยี้ซึ่งไม่ใช้หน้าที่ของระนาดทุ้ม และประการสำคัญต้องตีให้มีสัมผัส ถ้าไม่มีสัมผัสถือว่าลูกตายผู้บรรเลงระนาดทุ้มจากประสบการณ์ที่พบมาในอดีตคนเก่า ๆ บรรเลงเป็นทางเพียงแต่เล็กน้อย ดูเรียบร้อย ถ้าเอาสนุกปัจจุบันดูสนุกกว่า เราสามารถนำแนวทางระหว่างของเก่าและของใหม่มาประยุกต์ใช้ให้ถูก กาละเทศะ จะทำให้การบรรเลงสนุก การศึกษากับแนวเก่า ๆ จะได้กำไรกับตัวเราเอง เพราะจะทราบถึงฐานที่มาของลูกแต่ละลูกได้ เมื่อนำมาเปรียบเทียบครูเก่า ๆ ที่เคยศึกษาระนาดทุ้ม เช่น ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศรศิลปบรรเลง) ครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ส่วนผู้บรรเลงระนาดทุ้มที่ชอบและติดตาม

ผลงานอยู่เสมอ นับแต่อดีตมา เช่น ครูมนตรี ตราโมท ครูเจริญ(เตี้ย) ครูพิณ บางคูเวียง ครูไสว ตาทะวาทิต และครูบุญยัง เกตุคง เป็นต้น

หลักการบรรเลงกับเพลงประเภทต่าง ๆ ของระนาดทุ้มโบราณได้สั่งสอนไว้เป็นแนวทาง และใช้ปฏิบัติสืบต่อมาในปัจจุบันนี้ เช่น การบรรเลงระนาดทุ้มกับเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู การบรรเลงไม่สมควรตีเป็นทางระนาดทุ้มกับกลุ่มเพลงนี้ เพราะดูจะไม่แสดงความเคารพ เพราะเพลงหน้าพาทย์ถ้าบรรเลงธรรมดาเรียบ ๆ ก็ฟังไพเราะดีแล้ว ด้วยเรียบเรียงมาดีจะได้บ้างเล็กน้อยในบางเพลงเท่านั้นการบรรเลงระนาดทุ้มกับเพลงทางกรอหรือบังคับทาง ไม่สมควรอย่างยิ่ง เพลงกรอต้องการความไพเราะอ่อนหวาน ลูกที่บังคับทางบางลูกเขาแปรไว้แล้วไม่สมควรไปแปรซ้อนเพิ่มเข้าไปอีก ทำให้ผิดจุดประสงค์ไป ลูกบังคับทั้งวงต้องเหมือนกัน ถ้าเพลงประเภทเสภาทางพื้น หรือล้อ-ขัด สามารถบรรเลงได้สุดฝีมือทุกเพลง"

ครูกาหลง พึ่งทองคำ(สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงหลักการบรรเลงระนาดทุ้มและวิธีบรรเลงระนาดทุ้มกับเพลงประเภทต่าง ๆ ไว้ดังนี้

" การบรรเลงหมู่ ระนาดทุ้มต้องช่วยวงเพราะเสียงดัง ระนาดทุ้มมีหลักการบรรเลงเป็นทางเฉพาะตัวแปรสำนวนทางให้มีลักษณะลงตามจังหวะ ลักจังหวะ ย้อยจังหวะ ตีถ่างเสียง ตีดูด และตีขัด ความสามารถในการผสมลักษณะดังกล่าวจะดีขึ้นได้ขนาดไหนอยู่ที่ประสบการณ์ของผู้บรรเลงในเรื่องหลักการบรรเลงระนาดทุ้มกับเพลงประเภทต่าง ๆ มีความเห็นว่า "**เพลงหน้าพาทย์**ไม่ควรเล่นทางในเพลงประเภทตระ ควรตีเป็นทางฆ้องให้มากไว้ เพราะโบราณจะห้ามไม่ให้เล่นข้อเล่นมือ กับเพลงหน้าพาทย์ เล่นทางได้เฉพาะบางเพลงแต่ต้องไม่มากนัก เช่น เพลงในชุดโหมโรง เพราะถือว่าหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้ไหว้ครูเพื่อเคารพกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ของทางดนตรี

เพลงทางกรอ ครูเฉลิม บัวทั่ง แนะนำว่า พยายามตีให้เหมือนทางระนาดตีจาว ๆ เนื่องจากทำนองเข้าบังคับต้องการความไพเราะ ส่วนเพลงทางพื้นและล้อ-ขัดสามารถใช้ทางได้เต็มที่ สำนวนในเพลงบางประโยคต้องดูว่าเขาบังคับทางหรือให้อิสระต้องศึกษาก่อน ถ้าบังคับทางไม่ควรไปแปรอีกตีให้เหมือนกันระนาดทุ้มมี

หน้าที่ทำให้เพลงสนุก แต่จะบรรเลงให้สนุกผู้บรรเลงต้องได้พื้นก่อน(ทางฆ้อง) และแม่นเพลงทำให้สามารถแจกแจงทางออกไปได้มากวิธีสร้างอารมณ์ในบทเพลงต้องพิจารณาหลาย ๆ อย่างเป็นส่วนประกอบ เช่นประเภทของเพลง อารมณ์เพลง และผู้ร่วมบรรเลง ซึ่งต้องมีอารมณ์ทางการบรรเลงร่วมกันจึงจะสนุก"

บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์) ได้กล่าวไว้ในเรื่องหลักการบรรเลงระนาดทุ้มและวิธีบรรเลงระนาดทุ้มกับบทเพลงต่าง ๆ ไว้ดังนี้

" ทำนองหลักของเพลงไทยมี 40 % แต่เพลงนั้นจะวิจิตรพิศดารได้อยู่ที่ผู้บรรเลงจะต้องเพิ่มอีก 60 % การตีระนาดทุ้มกับเพลงทำนองต่าง ๆ ของเพลงไทยในบทบาทที่ไม่เหมือนกันจะรู้ได้อย่างไรตรงนี้เป็นสิ่งที่ควรจะต้องสังเกต เนื่องจากโดยข้อเท็จจริงแล้วถ้าถามว่ามีข้อเขียนเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้อย่างชัดเจนหรือไม่ มีหลักอย่างไร ตีต่างกันอย่างไร คำตอบก็คือไม่มีหรอกในอดีต แต่ว่าภายหลัง กรมศิลปากรไปได้ทำงานให้กับกรมวิชาการนำเอาเรื่องนี้มาสังคายนา แล้วเอามาผูกจัดเป็นหมวดหมู่โดยมี ครูมนตรี ตราโมท เป็นประธานแยกลักษณะการบรรเลงออกเป็นลักษณะเฉพาะแบ่งได้ 3 ลักษณะ คือ

1. ลักษณะการบรรเลงประเภทเพลงเรื่องหรือเพลงช้าเป็นจำพวกหนึ่ง ซึ่งมีอิสระเสรีในการที่จะดำเนินกลอนต่าง ๆ ทั้งในเชิงดำเนินกลอนประเภท กลอนชิด ต่อเชื่อมโยง หรือลักษณะที่บรรเลงเสียงขึ้นลงสุดสำนวน เป็นไปในเรื่องของการฝึกปรือฝีไม้ลายมือ หรือภูมิปัญญาสร้างฝึกฝนหาความชำนาญ เชื่อมโยงกลอนต่าง ๆ ให้เป็นพวกเป็นหมู่อย่างที่ค่านิยมมักจะพูดว่า การผูกกลอนคนนี้เป็นดอกเป็นดวง เป็นชั้นเป็นเชิงเป็นปัจจัยหลัก

2. ลักษณะการบรรเลงเพลงเถาหรือเพลง 3 ชั้น เป็นการบรรเลงที่ต้องการฟังเพลงรู้เรื่อง ซึ่งจะต่างกับประการแรกในประเภทเพลงเรื่อง ฉะนั้นการผูกกลอนในเพลงประเภทนี้ ต้องผูกในลักษณะที่จะต้องยึดเนื้อทำนองหลักที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้เป็นสำคัญ เพื่อที่จะให้เพลงนั้นฟังรู้เรื่องว่า เพลงนี้บรรเลงขึ้นหรือลง เสียงอยู่กลาง อยู่บน อยู่ล่างอย่างไร เพราะฉะนั้นเหตุนี้จึงกำหนดวิชาการว่าบรรดาพวกเครื่องดนตรีดำเนินกลอนทั้งหลายควรจะต้องผูกกลอนโดยคำนึงถึงเนื้อทำนองหลักเป็นสำคัญ

3. ลักษณะการบรรเลงเดี่ยว เป็นอีกหมวดหมู่หนึ่ง ซึ่งจะไปเกี่ยวข้องกับเพลงต่าง ๆ ซึ่งเป็นเนื้อทำนองหลักที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้เพลงประเภทเพลงเดี่ยวมักจะมีคำถามกันว่าเพลงเพลงเดียวกันบรรเลงอย่างไรให้มันแตกต่างกัน แต่ในข้อเท็จจริงนั้นมีวิชาการว่าด้วยการบรรเลงเพลงเรื่อง เพลงหมู่ เพลงเถา และเพลงเดี่ยว เพลงเดี่ยวทั้งหลายที่มีอยู่นั้นพบว่ามีความพิเศษในเรื่องของการใช้กลอนเป็นกรณีพิเศษมีความซับซ้อนมาก และมีอัตราในการเสี่ยงที่ต้องใช้ความสามารถสูงผู้ที่ปฏิบัติจริง ต้องมีความสามารถหลาย ๆ ด้าน ทั้งในเชิงของความชำนาญแม่นลูก แม่นเสียง แม่นตา เพราะฉะนั้นการบรรเลงเพลงเดี่ยววิชาการจึงกำหนดว่าจะต้องอยู่ในเกณฑ์ที่ใช้ความสามารถพิเศษต่าง ๆ เช่น กลอนพิเศษที่มีความยากในเชิงปฏิบัติในขณะที่ต้องใช้แนวทางที่รวดเร็วในสำนวนกลอนนั้น ๆ เพื่อสร้างความเป็นเลิศให้ปรากฏในเพลงเดี่ยวอันเป็นจุดประสงค์หลักของการประพันธ์เดี่ยวที่ต้องการอวดภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์และความชำนาญของผู้บรรเลงเป็นปัจจัยสำคัญ" ในบทบาทของการบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองระนาดทุ้มอยู่ในเกณฑ์ที่ต้องใช้หลักวิชาตามกรอบที่กำหนดใน 3 ลักษณะ "

3. ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มกับเพลงเชิดจีน

วัฒนธรรมดนตรีไทยจะสร้างบทเพลงไว้เป็นทำนองหลักในระดับหนึ่ง ทำนองหลักนั้นจะไพเราะวิจิตรพิสดารเพียงใดขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของผู้บรรเลงที่จะต้องใช้รากฐานของการฝึกฝนและภูมิปัญญา ในเชิงการสร้างสรรค์ เพื่อปรุงแต่งทำนองหลักให้เกิดรสบรรเลงขึ้นถึงขีดสุดของอารมณ์แห่งเพลงนั้น เพลงเชิดจีนเป็นบทเพลงหนึ่งจัดกลุ่มอยู่ในเพลงประเภทเพลงเสภาเป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองเป็นเพลงประเภทลูกล้อลูกขัดให้อารมณ์เพลงในทางสนุกสนาน ด้วยท่วงทำนองที่มีลักษณะพิเศษส่งผลให้เครื่องมือบรรเลงภายในวงสามารถให้ชั้นเชิงในทางบรรเลงอันเป็นลักษณะเฉพาะทางเครื่องมือสร้างสำนวนทางให้มีลักษณะโดดเด่น จนเป็นที่กล่าวขานกันว่าเพลงเชิดจีนมีความสัมพันธ์กับระนาดทุ้มมากที่สุดเป็นเพลงที่ใช้อวดศักยภาพของนักระนาดทุ้มได้ดีเพลงหนึ่ง ดังที่มีนักระนาดทุ้มในยุคปัจจุบันได้กล่าวไว้ดังนี้

ครูประมวล อรรถชีพ(สัมภาษณ์) รับราชการอยู่ที่ กองดุริยางค์กองทัพบก เป็นอาจารย์สอนพิเศษวิชาดนตรีไทย ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างเพลงเชิดจีนกับระนาดทุ้มว่า

"เพลงเชิดจีนเป็นเพลงฝีมือของนักระนาดทุ้มเพลงหนึ่ง ต้องมีความคล่องตัวสูงถ้าไม่ทันเขา เข้าไปนั่งไม่ได้ ผู้บรรเลงระนาดทุ้มต้องมีพื้นฐานดีแม่นทำนองหลัก เชิดจีนไม่ใช่เพลงที่ต้องการความเร็วสูง เป็นเพลงอารมณ์สนุกสนานการ บรรเลงต้องรักษาแนวให้พอดีไม่เร็วเกินไป ระนาดทุ้มจะบรรเลงได้ดี ระนาดทุ้มมีความเป็นอิสระมากในเพลงนี้ แต่บรรเลงยากถ้าไม่มีประสบการณ์หรือผ่านการต่อทางมาบ้างพอสมควร"

ครูบุญยัง เกตุคง(สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติ ได้กล่าวถึงเพลงเชิดจีนกับระนาดทุ้มไว้ว่า

"เพลงเชิดจีนเป็นเพลงประเภทเสภา การบรรเลงประเภทนี้ทุกเครื่องมือมีความสำคัญทัดเทียมกัน ที่จะแสดงชั้นเชิงทางการบรรเลง แต่สำหรับเพลงเชิดจีนลักษณะของทำนองที่ครูมีแขกได้แต่งขึ้นเฉพาะแต่ทำนองหลัก เมื่อนำมาบรรเลงรวมวง เครื่องมือชิ้นอื่น ๆ ค่อนข้างที่จะมีโอกาสแสดงน้อย กว่าระนาดทุ้ม เพราะทำนองหลักเปิดโอกาสให้ระนาดทุ้มแสดงได้เต็มที่ ยิ่งภายในวงที่มีผู้บรรเลงที่แน่นหนาแข็งแกร่งทำนองหลักแม่น จังหวะแม่น ผู้บรรเลงระนาดเอกไม่อ่อนหัดจนเกินไป ระนาดทุ้มสามารถยั่วเหย้าหยอกล้อเพิ่มอารมณ์เพลงให้คึกคะนองสนุกยิ่งขึ้น ระนาดทุ้มจะตายไม่ได้ ต้องพยายามหา พยายามค้นใช้สติปัญญามาก ๆ ในแต่ละวรรคของเพลงเชิดจีน เครื่องมืออื่น ๆ ต้องบรรเลงยืนอยู่เสียงเดียว ระนาดทุ้มจะใช้ช่วงโอกาสตรงนี้สร้างทางออกมาให้โดดเด่น จะทำเสียงดูดลึก เสียงโชก เสียงอื่น ๆ เป็นสำนวนหยอกล้อกับทำนองหลัก และเครื่องมือบรรเลงภายในวงได้"

ครูอุทัย แก้วละเอียด(สัมภาษณ์) เป็นอาจารย์สอนพิเศษวิชาดนตรีไทย ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ได้กล่าวถึงเพลงเชิดจีนกับระนาดทุ้มว่า

" เพลงเชิดจีน เริ่มแรกเมื่อพระประดิษฐ์ไพเราะได้แต่งขึ้นอาจจะไม่มีเจตนาให้เครื่องใดเด่นกว่ากัน ในวงบรรเลงต่อเมื่อนำไปบรรเลงรวมวงแล้วเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ค่อน

ข้างจะลูกตายหมด บรรเลงเล่นอะไรไม่ได้มาก แม้แต่ระนาดเอก ส่วนระนาดทุ้มจะแสดงบทบาทได้มากกว่าดนตรีชิ้นอื่น ๆ ยิ่งระนาดทุ้มได้พัฒนาการตีมาถึงยุคครูบุญยัง เกตุคง ผู้มีฝีมือการบรรเลงระนาดทุ้มเป็นเลิศแล้ว เพลงเชิดจีนกับระนาดทุ้มยิ่งเด่นชัดมากขึ้น มีความสนุกเร้าอารมณ์ทุกครั้งที่บรรเลงระนาดทุ้มกับเพลงเชิดจีน ผู้บรรเลงระนาดทุ้มบางคนต้องต่อทางเป็นเฉพาะในเพลงนี้ เพราะช่องทางเปิดโอกาสให้ระนาดทุ้มเล่นมากบางครั้งถ้าคิดเอาเองลูกจะไปซ้ำ ๆ ไม่สนุกเท่าที่ควรเป็นอาการที่เรียกว่า "ตีไม่ออก" เพลงเชิดจีนถ้าไม่คิดแนวทางเอาไว้ก่อนจะยืนตายเหมือนเครื่องมืออื่น ๆ ไม่ได้อารมณ์ การด้นสดสู้ต่อไว้บ้างไม่ได้จำต้องมีพื้นไว้บ้าง ช่องทางที่จะเล่นมีตั้งแต่ตัวที่ 1 ถึงตัวที่ 4 หรืออีกวิธีหนึ่งต้องใช้จดจำจากครูผู้ใหญ่ที่มีความรู้ความสามารถในด้านนี้ เพลงเชิดจีนเวลาประชันวงมักจะนำมาบรรเลงเกือบทุกงานเพื่อจะอวดระนาดทุ้ม "

กาหลง พึ่งทองคำ(สัมภาษณ์) รับราชการกองดุริยางค์กรมตำรวจ และเป็นอาจารย์สอนพิเศษวิชาดนตรีไทย ที่โรงเรียนทวีธาภิเษก ได้กล่าวถึงเพลงเชิดจีนกับระนาดทุ้มไว้ว่า

" เชิดจีนมีศักดิ์ศรีอยู่ในระดับเพลงทยอยหรือกลุ่มเพลงโยน ตามที่โบราณได้กำหนดไว้ เฉพาะเชิดจีนโบราณจะดูความคล่องของนักระนาดทุ้มแต่ละวง แนวบรรเลงที่ใช้กับเพลงเชิดจีนต้องไม่เร็วเกินไปเหมือนเพลงทยอยอื่น ๆ เพราะระนาดทุ้มจะตายด้วยตีไม่ทัน ตีไม่ออกในวงบรรเลงระดับฝีมือเขาจะรู้การวางแนว เมื่อถึงเพลงเชิดจีน การขัดล้อต่อกลอนของระนาดทุ้มกับระนาดเอก และเครื่องมืออื่น ๆ จะได้อารมณ์ทางการบรรเลง "

เพลงทยอยอื่น ๆ เมื่อเวลาบรรเลงเครื่องมือทุกชิ้นภายในวง มีแนวทางที่จะทำทางบรรเลงเสมอ ๆ กัน แต่เชิดจีนทุ้มทำได้มากกว่า การบรรเลงนอกจากจะใช้ทางได้ค่อนข้างมากแล้วรสมือในการควบคุมเสียงเป็นสิ่งสำคัญ การใช้มือซ้ายมาก ๆ ยิ่งดีมากขึ้นเพลงเชิดจีนวัดฝีมือผู้บรรเลงได้ถึงระดับของฝีมือและความแตกฉาน สมัยโบราณมักจะใช้ต่อหรือให้เป็นแนวทางกับผู้บรรเลงภายในวงของแต่ละสำนัก "

ครูบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์)ได้กล่าวถึงระนาดทุ้มกับเพลงเชิดจีนไว้ว่า " การบรรเลงระนาดทุ้มกับเพลงเชิดจีนต้องใช้วิชาการทั้ง 3 ลักษณะดังได้กล่าวไว้แล้ว แต่เบื้องต้นในเรื่องหลักการบรรเลงระนาดทุ้ม เนื่องจากการบรรเลงเพลงเชิดจีนมีทั้งระบบการบรรเลงหมู่และมีทั้งระบบการบรรเลงเดี่ยว แต่จะใช้น้ำหนักในส่วนของเพลงเถากับเพลงเดี่ยวมากเป็นสำคัญ เนื่องจากเพลงเชิดจีนนั้นเป็นโครงสร้างที่สร้างขึ้นมาเพื่อศักยภาพขั้นสูงไม่ใช่ศักยภาพขั้นพื้นฐานลักษณะการใช้ปัญญาค่อนข้างสูง ความวิจิตรพิศดารอย่างมีเจตนาเฉพาะในเพลงเชิดจีนจะใช้วิธีการต่างกันกับกลุ่มเพลงอื่น ๆ เรื่องเชิดจีนเป็นเรื่องของการสร้างมาเพื่อให้ใช้ศักยภาพเฉพาะทั้งในเชิงของเพลงลูกล้อลูกขัด ในเชิงของเพลงดำเนินทำนอง ทั้งในเชิงของเพลงบรรเลงเดี่ยว ลักษณะของเพลงไทยมีลักษณะเฉพาะกลายเป็นศิลปะที่ไม่เหมือนของชนชาติไหนในโลกนี้ เพราะเมื่อมีทำนองหลักแล้วต้องมาสร้างตัวเองอีก เชิดจีนเป็นเพลงที่สร้างมาในอารมณ์สนุกสนานความช่างคิด ช่างหยอก ช่างล้อ เพลงลักษณะนี้เป็นเพลงที่มีอยู่ในเพลงไทยเพียงเพลงเดียว กลุ่มเพลงโยน เป็นเพลงลูกล้อ-ลูกขัด จะพบเพลงประเภทสองไม้ โดยทั่วไปแต่เพลงนี้เป็นเพลงระบบลูกโยน ที่ไปใช้กับการควบคุมด้วยจังหวะย่อย ได้รับความเสรีหรือความอิสระที่กว้างขวางขึ้น การควบคุมเชิดจีนด้วยจังหวะย่อย ความสั้นยาวของทำนองเพลงย่อมไม่มีขีดจำกัด ผู้ประพันธ์จะกำหนดเท่าใดย่อมได้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมเพลงเชิดจีนถ้าจัดเรียงตามลำดับเพลงประเภทเสภาจะอยู่ในลำดับสูงสุดในระบบการบรรเลงที่ต่อเนื่องนับแต่โหมโรงเสภา เพลงเชิดจีนจะอยู่ในระดับสุดท้ายก่อนเดี่ยว เพลงในกลุ่มนี้ประกอบด้วยโอ้ลาว ทยอยนอก ทยอยใน และเชิดจีน เพลงเชิดจีนเน้นหนักที่วงดนตรีเป็นสำคัญ โดยเฉพาะในเรื่องของอารมณ์สนุกสนาน บทบาทอยู่ที่ระนาดทุ้มสร้างมาเพื่อระนาดทุ้ม อย่างทยอยอื่น ๆ เครื่องดนตรีในวงมีความเสมอกันในการขับเคี่ยวแต่ละเชิง การประพันธ์ในครั้งแรกเจาะจงจะส่งผลให้ระนาดทุ้มหรือไม่ไม่อาจทราบได้แต่โดยโครงสร้างของเพลงประมาณได้ว่า ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะได้อารมณ์นี้ เพลงเชิดจีน ถ้าระนาดทุ้มไม่ได้แสดงบทบาทอย่างเต็มภาคภูมิเท่ากับไม่ได้ฟังเพลงเชิดจีน เป็นเพลงที่มีบทบาทสำคัญที่สุดของระนาดทุ้ม ก่อนที่ระนาดทุ้มจะพัฒนาไปสู่ระบบการสร้างเพลงเดี่ยวเป็นลักษณะของตัวเอง แต่เดิมอาจจะกล่าวได้ว่าระนาดทุ้มไม่มีเพลงเดี่ยวเป็นของตนเอง แต่หลังจากงานในบทบาทของเพลงเชิดจีนได้รับความนิยมมากขึ้น ความคิดที่สร้างงานในบทบาทของระนาดทุ้มจึงเพิ่มมากขึ้น

ระบบการเรียนสำนวนทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนจำเป็นต้องต่อเป็นทางหรือไม่ ขึ้นอยู่กับพื้นฐานของผู้บรรเลง แต่เดิมในสมัยโบราณนักบรรเลงระนาดทุ้มต้องสร้างตนเอง ฝึกฝนมาจากการบรรเลงเพลงเรื่องจนแตกฉาน สามารถเลือกใช้สำนวนได้ทั้งในเชิงอย่างเรียบ และไม่เรียบ ขวางหรือไม่ขวางตามหลักการบรรเลง แล้วจึงพัฒนามาบรรเลงเพลงในระดับสูง เพลงเชิดจีนถ้าพิจารณาแล้วเป็นเพลงเดี่ยวโดยใช้ระนาดทุ้ม เพราะใช้ทางในระดับที่ต้องใช้ความโลดโผน ใช้สติปัญญา ครูโบราณเอาระบบเพลงเดี่ยวเคลื่อนตัวเข้ามาใช้ในการบรรเลงเพลงเอกโดยสร้างขึ้นมาเป็นลักษณะเฉพาะแล้วให้เครื่องมือใดเครื่องมือหนึ่งทำหน้าที่โดยตรง เช่นเพลงเชิดจีนระนาดทุ้มไปบรรเลงครึ่งเนื้อ ครึ่งกลอนไม่ได้จะทำให้ไม่น่าฟัง ไม่มีรสชาติ ต้องดำเนินการบรรเลงด้วยกลอนตลอดแทบติดชิดทุกกระเบียด โดยเฉพาะถ้าสามารถใช้กลอนโลดโผนแล้วมีความซับซ้อนสูงย่อมได้รับการยกย่อง

บุคคลที่ทำบทบาทของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนได้มากที่สุด สมควรได้กล่าวยกย่องด้วยความมีศักยภาพพิเศษ คือ บรรเลงไม่บอดทั้งเสียงและทาง ทั้งเลือกคัดเรียบร้อยและซับซ้อน ได้อารมณ์กับเพลงเชิดจีนที่สุดยังไม่พบว่าใครสามารถบรรเลงได้เกินครูบุญยัง เกตุคงในช่วงระยะปัจจุบันนี้ "

การนำโน้ตต้นฉบับจากกรมศิลปากร เพื่อทำการวิเคราะห์ในครั้งนี้ดังสมมติฐานผู้วิจัยได้ตั้งเอาไว้ด้วยต้องการทราบถึงระเบียบและแบบแผนในสำนวนของระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีน ซึ่งจดบันทึกไว้เป็นหลักฐานของชาติเพื่อใช้เป็นหลักวิชาในทางดนตรีสืบไปมิให้สูญหายข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคลากรผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้ร่วมพิจารณาแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับทางบรรเลงระนาดทุ้มเพลงเชิดจีนจากแนวการบันทึกโน้ตหลังจากที่ทุกท่านได้ตรวจฟังแล้วได้กล่าวถึงแนวบันทึกครั้งนี้เป็นข้อความ ดังนี้

ครูประมวล อรรถชีพ ได้กล่าวถึงแนวบันทึกโน้ตสากลทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนว่า

" การอ่านโน้ต หรือฟังเสียงการบรรเลงที่ถ่ายออกมาจากแนวบันทึกโน้ตเป็นสิ่งยากที่จะคำนวนการใช้มือหรือการแจกในแต่ละสำนวนได้ ฟังได้แต่เสียงต้องจัดมือเอาเองแต่ไม่ยากเกินไปที่จะคำนวน ถ้าผู้ฟังพื้นฐานอยู่ในขั้นสูงย่อมคำนวน

ได้ สำนวนทางโน้ต มีความเป็นระเบียบแผนเรียบง่ายเหมาะสมเป็นแนวทาง ใช้ศึกษาได้ เป็นสำนวนโบราณ ๆ สมควรนำออกเผยแพร่ ในทางปฏิบัติจริง สามารถกระทำได้มากกว่าการบันทึกโน้ต"

ครูบุญยัง เกตุคง ได้กล่าวถึงแนวบันทึกโน้ตสากลทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนว่า

" เป็นทางโบราณ คิดอย่างโบราณ ควรนำเสนอเผยแพร่ ตีกอดเพลงเรียบ ๆ เป็นระเบียบใช้เป็นเกณฑ์เพื่อการศึกษาวิเคราะห์ได้ การบอกจดโน้ตจะต่างกับการบรรเลงจริงการบอกจดเพื่อบันทึกโน้ตมีข้อจำกัดมาก เช่น จุดประสงค์ในความต้องการให้เป็นแบบพื้นฐานแสดงวิธีบรรเลงเพียงเท่านั้น ไม่ใช่ต้องการแสดงฝีมือทางการบรรเลงโดยตรง"

ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้กล่าวถึงแนวบันทึกโน้ตสากลทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนว่า

" มีความเหมาะสมที่จะใช้เป็นเกณฑ์ต้นแบบศึกษามีแนวทางที่เรียบร้อย เป็นกลุ่มเป็นคู่และครบถ้วนด้วยลักษณะของระนาดทุ้มที่มีทั้ง ลักจังหวะ ตรงจังหวะผูกพันไปกับทำนองฆ้อง"

ครูกาหลง พึ่งทองคำ ได้กล่าวถึงแนวบันทึกโน้ตสากลทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนว่า

" มีความครบถ้วนตามลักษณะการบรรเลงระนาดทุ้ม เรียบร้อยดี มีแนวทางแปลกที่ค่อนข้างทำยากไปบางสำนวนหรือเป็นด้วยฟังแต่เสียงไม่เห็นการปฏิบัติจริง จึงไม่เข้าใจการผสมมือ แต่สามารถวิเคราะห์มือได้ ถ้าพื้นฐานดี และใช้เวลาพอสมควร มีสำนวนโบราณที่ปัจจุบันไม่ค่อยได้นำมาใช้ผสมอยู่น่าศึกษาเอาออกมาเผยแพร่เป็นพื้นฐานเพื่อการศึกษา การบรรเลงจริงในวงดนตรีสามารถยักเยื้องได้มากกว่านี้"

ครูบุญช่วย โสวัตร ได้กล่าวถึงแนวบันทึกโน้ตสากลทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดจีนว่า

"แนวทางที่ปรากฏเป็นแนวที่ฟังแล้วรู้เรื่องถือว่าบอกจดตามเกณฑ์ประมาณปี 2481 ถ้าพิจารณาตามแนวบันทึกนี้ จะพบได้ว่า ลักษณะของการผูกกลอนเป็นเพลงฟังรู้เรื่องในระบบของระนาดทุ้ม แนวทางในช่วงต้น ๆ จะเป็นสำนวนฝรั่ง ในตอนท้ายเป็นสำเนียงระนาดทุ้มไทยแท้ ๆ การบอกจดในลักษณะนี้ขาดปัจจัยในส่วนสำคัญ คือ การบังคับเสียงซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มไป แต่ในลักษณะโครงของการผูกสำนวนเรียกว่า เรียงร้อย สำนวนตั้งแต่ต้นจนจบเหมือนกับเรียงร้อยเพลงเดี่ยว แม้แต่ในส่วนทำนองที่ควรบังคับให้เหมือนกันกับทำนองหลัก ถือว่าภูมิปัญญาของผู้บอกจดในขณะนั้นมิได้ปิดบังวิชาการเลย แต่มีข้อสังเกตไม่ทราบว่าเป็นปัจจัยให้เขียนโน้ตหรือไม่ กลอนที่ซับซ้อนมีลักษณะพิเศษไม่ค่อยพบ คือกลอนที่แสดงล่วงหน้า ตามหลัง ฝาก ไม่ค่อยมีปรากฏ ลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้มเวลานำไปเขียนกับปฏิบัติจะไม่เหมือนกัน เพราะว่ายังมีกระบวนปฏิบัติที่ตีผูกลงตัว ผูกยักเยื้อง หยอกล้อ ผูกชนิดตามหลังนำหน้า อยู่อีกมาก

กระบวนการบรรเลงชั้นสูงของระนาดทุ้มที่ถือเป็นกลอนทางพิเศษในระดับที่สร้างสำนวนเป็นลักษณะพิเศษ ประเภทล่วงหน้า หรือตามหลัง หรือเล่นกลุ่มเสียงเฉพาะสูง - ต่ำ โดยปรกติไม่ค่อยพบในการบรรเลงทั่วไป ส่วนมากจะพบกับการใช้วิชาการในระดับที่มีการแข่งขันหรืออวดภูมิปัญญา ความสามารถในเชิงความคิด สิ่งเหล่านี้อาจจะเป็นเงื่อนไขที่ไม่สอดคล้องในระบบการเขียนโน้ต"

ข้อสรุปในความงามของดนตรีไปสรุปในสิ่งที่พิสูจน์ว่าไพเราะ และมีความสมบูรณ์ในเรื่องความสามารถ หรือความเสี่ยงต่าง ๆ แนวบันทึกนี้มีความสมบูรณ์ด้วยจุดประสงค์และเงื่อนไขที่เป็นตัวกำหนดมีความดีด้วยคุณสมบัติของความเป็นดนตรี ความเป็นระเบียบการเลือกสรรที่คัดแล้วนำมาเรียงร้อยโดยระบบสัมพันธ์ เชื่อมโยงคล้องจอง และภูมิฐานเป็นข้อพิสูจน์ที่ได้ดำเนินการมาแต่โบราณควรที่จะเรียกว่าความเป็นศาสตร์"

เพลงเชิดจีนตัวที่ 1

(ทางฆ้องวงใหญ่กับระนาดทุ้ม)

เพลงเชิดจีนตัวที่ 2

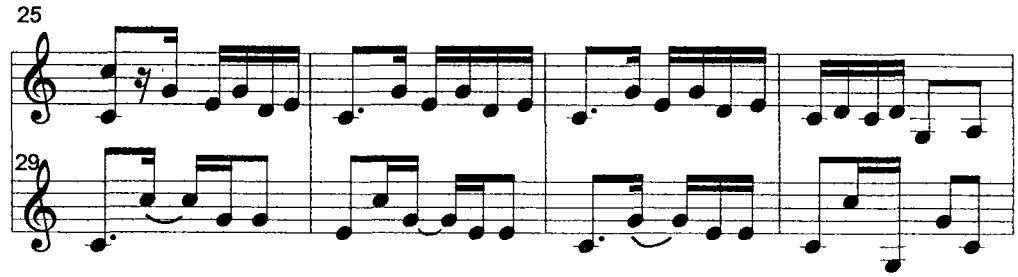
(ทางฆ้องวงใหญ่กับระนาดทุ้ม)

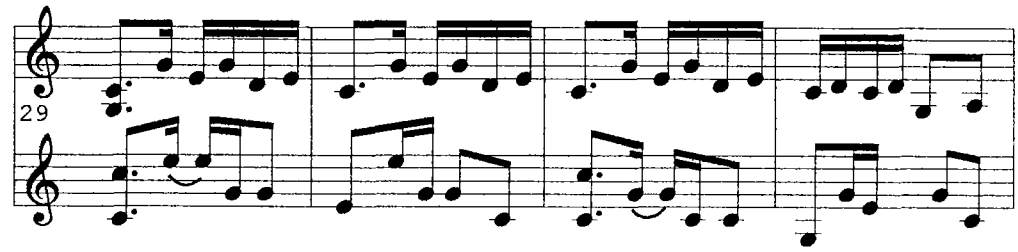
101

เพลงเชิดจีนตัวที่ 3

(ทางฆ้องวงใหญ่กับระนาดทุ้ม)

3/2



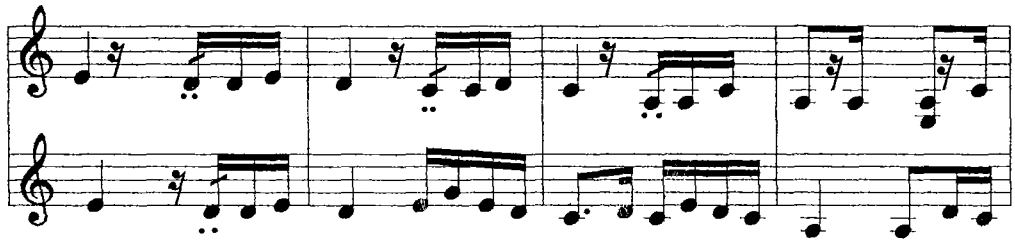


41
45
3/3
⑦
53
57

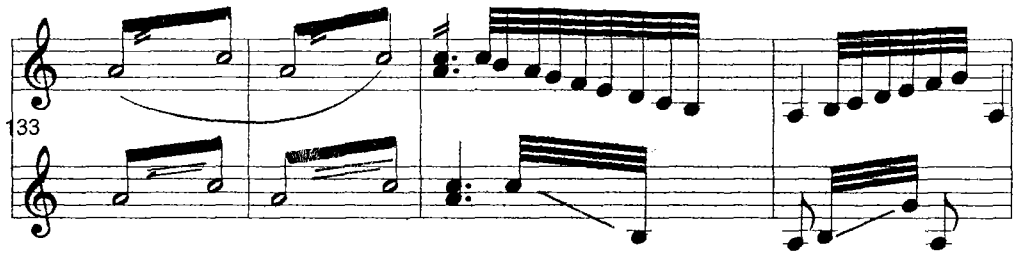
61
3/4
65
69
73
77

81
3/31/1
85
89
93
97

101
3/1/2
105
109
113
117



129


133

เพลงเชิดจีนตัวที่ 4

(ทางฆ้องวงใหญ่กับระนาดทุ้ม)

4/3

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	ไพฑูรย์ เฉยเจริญ
เกิด	6 สิงหาคม 2490
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดฉะเชิงเทรา
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 124/295 ซอยเรวดี 40 ถนนติวานนท์ ต. ตลาดขวัญ อ. เมือง จ. นนทบุรี
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2500 จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนวัดเทพนิมิตร อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา
	พ.ศ. 2512 จบประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นสูง (ดุริยางค์ไทย) วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพมหานคร
	พ.ศ. 2530 จบคุรุศาสตร์บัณฑิต วิชาเอกดนตรีศึกษา สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรุงเทพมหานคร
	พ.ศ. 2542 จบศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
ตำแหน่งและสถานที่ทำงาน	ดุริยางคศิลปิน (กลุ่มดุริยางค์ไทย) สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน

บทคัดย่อ

ของ

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมนุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2542

การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน ผู้วิจัยได้ใช้ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีนที่บันทึกเป็นโน้ตสากลโดย กรมศิลปากร ในปี พ.ศ.2481 ทำนองหลักเป็นผลงานการประพันธ์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ(ครูมีแขก) จำนวน 4 ตัว เป็นข้อมูลในการศึกษา

ผู้วิจัยได้กำหนดความมุ่งหมายของการศึกษาไว้ ดังนี้

1. วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีน 2 ชั้น จำนวน 4 ตัว
2. วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน
3. วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง

ผลการวิเคราะห์มีรายละเอียด ดังนี้

1. วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีน 2 ชั้น จำนวน 4 ตัว จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า

1.1 เชิดจีนตัวที่ 1 ได้นำเพลงเชิดในอัตรา 2 ชั้น ตัวที่ 6 มาใช้ในการประพันธ์และใช้เพลงเชิดในชั้นเดียวตัวที่ 6 มาเชื่อมลงจบ

1.2 เชิดจีนตัวที่ 2 และ ตัวที่3 พบว่ามิได้มีความสัมพันธ์กับเพลงใด ๆ และสามารถกล่าวได้ว่า พระประดิษฐ์ไพเราะได้ประพันธ์ขึ้นเองยกเว้นส่วนท้ายผู้ประพันธ์ใช้เชิดในชั้นเดียวเชื่อมลงจบ

1.3 เชิดจีนตัวที่ 4 พบว่ามิได้มีความสัมพันธ์กับเพลงใด ๆ ยกเว้นเฉพาะส่วนต้นเพลงที่ใช้เพลงเร็วสำเนียงจีนในเพลงเรื่องจีนแสมาขึ้นนำ และเชื่อมลงจบด้วยเชิดในชั้นเดียว

ลักษณะทำนองทั่วไป เชิดจีนตัวที่ 1 เป็นทางพื้นผสมด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อม ในเชิดจีนตัวที่ 2 , 3 และ 4 เป็นทำนองลูกโยนที่ใช้ลักษณะทำนองลูกล้อชนิดล้อตาม ล้อขัด และชนิดเหลื่อมเฉพาะตัว การกำหนดเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองลูกล้อชนิดต่าง ๆ มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีการบรรเลงเดี่ยวรอบวงเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 4

2. วิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน จากการศึกษาพบว่า

รูปแบบทางระนาดทุ้มมีลักษณะเฉพาะตัว แตกต่างจากทางเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงอย่างชัดเจน สำนวนระนาดทุ้มสามารถแบ่งได้เป็น 2 ชนิดได้แก่

2.1 สำนวนตรงจังหวะ

2.2 สำนวนไม่ตรงจังหวะ

นอกจากนี้ยังพบว่าในแต่ละสำนวนยังมีทำนองกลุ่มย่อยที่เป็นลักษณะเฉพาะ และแบ่งได้ คือ เสียงกระโดด เสียงถ่าง ทำนองยักเยื้อง ทำนองเรียงเสียง และทำนองล่วงหน้า ทางระนาดทุ้มที่ใช้ในการวิเคราะห์ครั้งนี้มีความโดดเด่นอย่างชัดเจนในเรื่องการเชื่อมโยงประโยค ซึ่งจะเป็นไปอย่างต่อเนื่อง และสนิมสนมกันตลอดในเชิดจีนแต่ละตัว

3.วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวงจากการศึกษาพบว่า

กลุ่มทำนองของเพลงเชิดจีนโดยเฉพาะในส่วนของทำนองลูกโยนชนิดต่าง ๆ เปิดโอกาสให้ระนาดทุ้มแสดงศักยภาพทางการบรรเลงได้อย่างโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ

AN ANALYSIS OF RANAD THUM'S MELODY ON CHOET CHIN

AN ABSTRACT

BY

PHAITOON CHAYCHAROEN

Presented in partial fulfillment of the requirements for the

Master of Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakarinwirot University

March 1999

The pupose of this study was shown as followed :

1. To analyse the basic melody of four sections of Choet Chin Song Chan .

2. To analyse Ranad Thum ' s melody on Choet Chin.

3. To analyse the relationship between Ranad Thum ' s melody and other melodies in an ensemble.

Choet Chin used in this study was composed by Pra Praditpiroe (khru Mee Khaek) and the Ranad Thum' s melody on Choet Chin was organized for western notation in B.E 2481 by Fine Arts Department in Bangkok.

The results of the study were as followed :

1. An analysis of the basic melody of four sections of Choet Chin ;

1.1 Choet Chin Section I , it was found that the composer made use of the sixth Choet Ching Song Chan as a meterial and the sixth Choet Nai Chan Dio was used at the and of a Section.

1.2 Choet Chin Section II and III , it was found that the basic melody had no relationship to any other compositions, and it could be said that the composer independently composed this Section, excepted that the composer made use of Choet Nai Chan dio at the end of this Section.

1.3 Choet Chin Section IV , it was found that the composer made use of Pleng Raw in Pleng Ruang Chin Sae at the beginning of the Section and the composer ended up the basic melody with Choet Nai Chan Dio. Special dialogue technique was extensively used especially in the Section II, III and IV . The solo technique also applied in Section IV.

2. An analysis of the Ranad Thum 's melody , it was found that the Ranad Thum' s melody on Choet Chin revealed in unique characters and clearly distinct to other melodies in the Piphat ensemble.

There were two styles of Ranad Thum's melody which shown as followed :

2.1 A style in the ordinary rhythm.

2.2 A style in the syncopated rhythm.

Both styles could be sub – divided into smaller groups such as Seang Kra dot, Seang Thang, Tham Nong Yak Yuang, Tham Nong Reang Seang and Tham Nong Loung Na . The Ranad Thum's melody was found in very well refine as well as solo repertoire of Ranad Thum.

3. An analysis the relationship between Ranad Thum' s melody and other melodies in an ensemble, it was found that the Ranad Thum's melody revealed in elaborated form especially in section II , III and IV.