การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีน
An Analysis of Characteristics of the Principal Melodies of Cherd-jeen

วราภรณ์ เชิดชู* WARAPORN CHERDCHOO*

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีน เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง เชิดจีน : รูปแบบอัตลักษณ์และแนวคิดการประพันธ์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ของเพลงเชิดจีนโดยใช้วิธีการคัดเลือกประเด็น (selective approach) ในการศึกษาทางเพลงจากสายการสืบทอดจำนวน 4 ทาง ผลการวิจัยพบว่า อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ทาง ได้แก่ 1) สายการสืบทอดจากหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ถูป สาตนวิลัย) และพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) 2) สายหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 3) สายครูสอน วงฆ้องและ 4) สายครูจางวางทั่ว พาทยโกศล พบประเด็นการวิเคราะห์จำนวน 19 ประเด็น สามารถแบ่งออกเป็น 2 แนวทางหลักคือ แนวทางที่ 1 เป็นลักษณะทำนองเฉพาะของแต่ละทางคือ รูปแบบทำนองโยนเฉพาะ การใช้ลูกเหลื่อมเฉพาะ การใช้กลวิธีพิเศษร่วมในการดำเนินทำนอง รูปแบบการใช้คู่เสียงและกลุ่มเสียง รูปแบบการทอนทำนอง รูปแบบทำนองอัตลักษณ์เข้าแบบ และรูปแบบจำนวนท่อน ส่วนแนวทางที่ 2 เป็นลักษณะทำนองที่พบร่วมกันในทุกทางคือ รูปแบบการใช้มือในทำนองทั่วไป รูปแบบการละเสียงในทำนองส่วนต้นของทำนองตัวที่ 2 รูปแบบการเน้นเสียงลูกตกคู่แปด รูปแบบสำนวนการทอนที่ใช้วิธีการตีสับมือ รูปแบบทำนองยืนเสียงแบบลูกเต้น

คำสำคัญ : เชิดจีน/ อัตลักษณ์/ การวิเคราะห์/ พระประดิษฐ์ไพเราะ/ ดนตรีไทย

*อาจารย์ ดร. ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, ann.faa.cu@gmail.com
*Dr., Instructor, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University, ann.faa.cu@gmail.com

received 16/06/2563, revised 13/08/2563, accepted 21/08/2563

Abstract

An analysis of characteristics of the principal melodies of Cherd-jeen is part of my research titled Cherd-jeen: form, identity, and concept of composition, whose aim was set to analyse character of the composition by selective approach the four versions held by four different key masters.

As the results shown, the existing principal melodies of Cherd-jeen are transmitted from the great masters, namely, 1) Luang Bamrungchitcharoen (Thup Sattanawilai) and Phra Pranitworasap (Khian Worawathin) 2) Luang Praditphairoh (Son Silapabanleng) 3) Son Wongkhong and 4) Changwang Thua Phatthayakosol.

Nineteen analytical matters found are categorized into two main groups. One carries the characteristics achieved by making use of specific yon, lueam, a specific practice as interpolation in common melody, specific intervallic dyads and group of notes, thon, structural form of melody, and the number of melodic movements (thon). The other, found in all four versions, is a communal melody, i.e., hand pattern for common melody, omitting of some notes in taking place in early part of Movement 2, emphasizing of luktok with octave dyads, a specific form of thon with sap technique, and a melodic form of sustained notes by means of luk ten technique.

Keywords: Cherd-jeen/ Characteristic/ Analysis/ Phra Praditpairoh/ Thai traditional music

บทนำ

บทความเรื่อง การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีนเป็นผลสรุปจากการศึกษาค้นคว้าวิจัยตามวัตถุประสงค์ข้อที่หนึ่งของงานวิจัยเรื่อง เชิดจีน: รูปแบบอัตลักษณ์และแนวคิดการประพันธ์ เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงเชิดจีนจากทำนองหลักที่ยังมีการสืบทอดและปรากฏการใช้งานในปัจจุบัน ในวงวิชาการดนตรีไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันปรากฏผู้ประพันธ์เพลงประเภทนี้จำนวนน้อยมาก โดยเพลงเชิดจีนนอกจากจะเป็นเพลงที่เมื่อครั้งพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ประพันธ์ขึ้นจนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จาก "หลวง" เป็น "พระยา" ซึ่งเป็นสิ่งที่นักดนตรีสามัญชนธรรมดาได้รับบรรดาศักดิ์สูงสุดในประวัติศาสตร์ไทย นอกจากจะแสดงถึงความเป็นผลงานเพลงชั้นเลิศอันมีความเฉพาะในรูปแบบและเป็นเพลงที่แสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มีความทันสมัยอยู่ตลอดเวลา จนได้รับความนิยมและการยกย่องยอมรับตลอดมาทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟังจนถึงปัจจุบันแล้ว เพลงเชิดจีนยังถือเป็นเพลงประเภท "เพลงใหญ่" เป็นเพลงมีลูกล้อลูกขัดหรือเป็นเพลงที่มีลูกโยน นับว่าเป็นเพลงที่มีการพัฒนารูปแบบและกระบวนการประพันธ์ที่มีความซับซ้อนสูงสุดของดนตรีในหมวดดนตรีบรรเลง (Instrumental Music) ในยุครัตนโกสินทร์ ด้วยความพิเศษและความน่าสนใจดังกล่าว จึงส่งผลให้ผู้ศึกษาเรียนรู้ในบทเพลงนี้ ต้องมีความพร้อมด้านศักยภาพทักษะการบรรเลงและความเข้าใจในขั้นสูงด้านกระบวนการ กลวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจึงจะสามารถถ่ายทอดสุนทรียภาพของเพลงนี้ได้อย่างสมบูรณ์

ดังนั้น การศึกษาวิเคราะห์เพลงเชิดจีนในประเด็นอัตลักษณ์ของเพลงนั้น จึงเป็นความท้าทายอย่างยิ่งต่อการอธิบายความเป็นอัจฉริยภาพแห่งคีตกวีและในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีไทยระดับแบบฉบับ (classic) ของชาติ จากยุคผู้ประพันธ์สู่ยุคปัจจุบัน โดยการศึกษาในครั้งนี้ ได้รับความอนุเคราะห์ข้อมูลจากศิลปินผู้สืบทอดการบรรเลง อันเป็นที่ยอมรับและมีการสืบทอดและส่งต่อผลงานอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน พบว่าการสืบทอดทางเพลงเชิดจีนในแต่ละทางนั้น ปรากฏทั้งความแตกต่างตามลักษณะเฉพาะทางอันเป็นรูปแบบเฉพาะโดดเด่นแห่งสายการสืบทอดนั้น ๆ และความมีลักษณะเหมือนร่วมกัน ในลักษณะที่ทำนองแต่ละทางยังคงรูปแบบการบรรเลงตามหลักการปฏิบัติ ทฤษฎีและกฎเกณฑ์ของเพลงเชิดจีน

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ของเพลงเชิดจีนจากทำนองหลัก 4 ทาง คือ 1) สายหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนวิลัย) และพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) 2) สายหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 3) สายครูสอน วงฆ้อง และ 4) สายครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีขั้นตอนดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความวิชาการ วิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการด้านดนตรีไทย นักดนตรีจากสำนักดนตรีไทยต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาและการวิเคราะห์ทางดนตรี

2. การบันทึกข้อมูล เมื่อได้ข้อมูลภาคสนามแล้ว นำข้อมูลและทำนองเพลงเชิดจีนที่ได้จากผู้ทรงคุณวุฒิจากสำนักดนตรีไทยต่าง ๆ จำนวน 4 ทางคือ ทางที่หนึ่ง ทำนองเพลงที่ได้รับสืบทอดจากสายหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนวิลัย) และพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร ทางที่สอง ทำนองเพลงที่ได้รับสืบทอดสายหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยคุณครูพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ทางที่สาม ทำนองเพลงที่ได้รับสืบทอดจากสายคุณครูสอน วงฆ้อง โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ชูเกียรติ วงฆ้อง ทางที่สี่ ทำนองเพลงที่ได้รับสืบทอดสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยคุณครูสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์

จากนั้นจึงทำการบันทึกเป็นทำนองหลักโดยระบบโน้ตอักษรภาษาไทย และให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องของการบันทึกโน้ต

3. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีการทางด้านดนตรีวิทยา (Musicology) ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาดนตรี (systematic study) แบบการคัดเลือกประเด็น (selective approach) และการพรรณนาความการวิเคราะห์ (analytical description) จากข้อเท็จจริงที่ได้จากการค้นคว้าเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้ได้ข้อสรุปด้านองค์ความรู้ รูปแบบเฉพาะของทำนองที่แสดงถึงอัตลักษณ์ (identity) ของเพลงเชิดจีน

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ของเพลงเชิดจีนจากทำนองหลัก 4 ทาง พบปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่มีลักษณะร่วมเฉพาะและความต่างแบ่งออกเป็น 19 ประเด็น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1 ทำนองขึ้นต้นเพลงปรากฏสำนวนปรบไก่และสำนวนสองไม้

ทำนองขึ้นต้นเพลงเชิดจีนปรากฏการใช้สำนวนทั้งสำนวนปรบไก่และสองไม้ โดยทำนองหลักขึ้นต้นของทางที่ 1 และทางที่ 2 มีลักษณะแนวทางเดียวกัน แต่ทางที่ 2 มีการขึ้นต้นด้วยการใช้ "สะบัดสามเสียง" เพื่อเป็นการเน้นทำนองที่มีความคล่องแคล่วของการบรรเลงอย่างเพลงในลักษณะเพลงลูกล้อลูกขัด รวมทั้งทำนองทั้งสองทางยังปรากฏสำนวนเพลงอย่างเพลงปรบไก่ในลักษณะทำนองที่เรียกว่า "อัตลักษณ์เข้าแบบ"[1] ดังนี้

ตารางโน้ตที่ 1 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 1 ทางที่ 1 และทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

					สำนวนอัตลักษณ์เข้าแบบ			
มือขวา	- - ร ม	- ซ - ล	- ด̣ - ล	- ซ - ม	- ล - -	ซ ม - -	- - - ด	- - ร ม
มือซ้าย	- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ด - ล̣	- ซ̣ - ท̣	- - ซ ม	- - ร ด	- ซ̣ - -	- ด - -

1. พิชิต ชัยเสรี, *การประพันธ์เพลงไทย* (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 51.

ส่วนทางที่ 3 เป็นทางที่มีลักษณะสำนวนสองไม้ชัดเจน โดยใช้เสียงคู่ 3 เสียงซอลและเสียงมี และการใช้ “สะบัดสามเสียง” มาร่วมดำเนินทำนองดังทำนองขึ้นต้นในห้องที่ 5-8 และพบลักษณะทำนองเดียวกันในทำนองตัวที่ 2 ประโยคที่ 52 ดังนี้ ในขณะที่ทำนองหลักทางที่ 4 ไม่มีทำนองส่วนใดสัมพันธ์กับการขึ้นต้น

ตารางโน้ตที่ 2 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 5-8 ของทางที่ 3 (สำนวนสองไม้)
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

คู่สาม

มือขวา	- ซ - ซ	- ม - -	- - - ด	- - ร ม
มือซ้าย	- - - ม	- - ร ด	- ซฺ - -	- ด - -

ตารางโน้ตที่ 3 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 52 ห้อง 5-8 ทางที่ 3 (สำนวนสองไม้)
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- ร - -	- ลฺ - -	- - - ด	- - ร ม	- - - ด	- ล - -	ซ ม - -	ร ม - ร
มือซ้าย	- - ด ลฺ	- มฺ - -	- ซฺ - -	- ด - -	- ซฺ - -	- - ซ ม	- - ร ด	- - - ล

ทำนองของทั้งสามทางข้างต้น แต่ทำนองของทางที่ 4 นี้ มีสารัตถะตรงกับสำนวนทำนองในตัวที่ 1 ประโยคที่ 6 แต่มีความแตกต่างในการใช้มือเท่านั้น โดยทางที่ 1-3 มีทำนองวรรคหน้าใช้การตีแบบสับมือ ส่วนทางที่ 4 ใช้รูปแบบการตีข้าม 3 เสียง ซึ่งถือเป็นรูปแบบมือเฉพาะทาง และมีวรรคหลังที่ใช้สำนวนเดียวกันดังนี้ ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงตามกลุ่มเสียงและการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงร่วมดำเนินทำนองในทำนอง

ตารางโน้ตที่ 4 ประโยคที่ 1 ทางที่ 4 และประโยคที่ 6 ทางที่ 1-3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 1 สำนวนขึ้นต้นทางที่ 4

มือขวา	- - ม ม	- ซ - ล	- - ดฺ ล	- - ซ ร	- - ม ฟ	ซ ฟ - -	ซ ม - -	ม ร - -
มือซ้าย	- ทฺ - -	- ซฺ - ลฺ	- ซ - -	ซ ม - -	ด ร - -	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ลฺ

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 6 ทางที่ 1-3 ↕ ซ้ำสำนวน

มือขวา	- - ซฺ ลฺ	- ด - ลฺ	- - ซฺ ลฺ	- - ด ร	- - ม ฟ	ซ ฟ - -	ซ ม - -	ม ร - -
มือซ้าย	- มฺ - -	ซฺ - ซฺ -	ซฺ มฺ- -	ซฺ ลฺ - -	ด ร - -	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ลฺ

ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงตามกลุ่มเสียงและการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงร่วมดำเนินทำนองในทำนองเดียวกัน พบลักษณะสำคัญ 3 ประการคือ

ประการแรก การใช้เสียงขึ้นต้นห้องเพลงที่ห่างกันเป็นคู่ 6 และคู่ 4 ที่ปรากฏในประโยคที่ 3 ห้องเพลงที่ 3 ของทั้งสามทางคือ ทางที่ 1 ปรากฏคู่ 4 (จากเสียงลาถึงเสียงมีในทำนอง ลมซล) ทางที่ 2 ปรากฏคู่ 6 (จากเสียงโดถึงเสียงมีในทำนอง ดมซล) และทางที่ 3 ปรากฏคู่ 6 (จากเสียงโดถึงเสียงมีในทำนอง ดมซล) โดยทางที่ 1 มีการเน้นเสียงขึ้นต้นด้วยเสียงลา อันเป็นปรากฏการณ์การใช้เสียงที่เรียกว่า Pillar Tone ซึ่งเป็นทำนองในกลุ่มเสียงทางนอก (โด เร มี x ซอล ลา) ที่มีเสียงโดเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนอง แต่กลับใช้เสียงลามาเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนองแทนเสียงโด ส่วนทางที่ 2-3 ใช้เสียงคู่ 6 มาขึ้นต้นทำนองในห้องเพลงที่ 3 โดยการนำเสียง "โดสูง" มาเน้นทำนองเพลงเพื่อแสดงลักษณะทำนองที่เป็นสำเนียงจีนตามสำเนียงหลักของเพลงนั่นเองดังจะแสดงสัญลักษณ์ต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 5 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 3 ทางที่ 1 และตัวที่ 1 ประโยคที่ 3 ทางที่ 2-3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ทำนอง ตัวที่ 1 ประโยคที่ 3 ทางที่ 1					ทำนอง ตัวที่ 1 ประโยคที่ 3 ทางที่ 2-3			
- - ซ ล	- - ด̣ -	(ล) - ซ ล	- - ด̣ -		- - ซ ล	- - ด̣ -	(ด̣) - ซ ล	- - ด̣ -
- ม - -	ซ ล - ซ	- ม - -	ซ ล - ซ		ร ม - -	ซ ล - ซ	- ม - -	ซ ล - ซ

ประการที่สอง พบทำนองที่มีการเน้นสำนวนเพลงด้วยการสะบัดประกอบกับการตีสับมือในห้องเพลงที่ 3-4 และมีการเน้นสำนวนด้วยการใช้พยางค์เสียงเรียงชิดกัน 6 พยางค์ ซึ่งปรากฏเฉพาะในทางที่ 3 เท่านั้นดังนี้

ตารางโน้ตที่ 6 ทำนองทางที่ 2 และทำนองทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ทำนองทางที่ 2					ทำนองทางที่ 3			
- - - -	ล ซ - ซ	ล ซ - ซ	ล - ด̣ -		- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	ล - ด̣ -
- ม - -	- ม - ร	- - ม -	- ซ - ล		- ม - -	ซ ม - ร	- ม - -	- ซ - ล̣

ประการที่สาม เป็นเรื่องของการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง ซึ่งพบในทางที่ 1 และทางที่ 3 ทำนองตัวที่ 1 ประโยคที่ 5 เป็นทำนองในกลุ่มทางเสียงนอก (โด เร มี x ซอล ลา x) แต่ปรากฏการใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง ในขณะที่ทำนองทางที่ 2 ใช้ระดับเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงทางนอกเท่านั้นมาร้อยเรียงทำนอง ส่วนสำนวนทำนองในทางที่ 4 นั้นพบการใช้กลุ่มเสียงทางนอกในทำนองตัวที่ 1 แต่ด้วยลักษณะทำนองที่มีความเฉพาะ จึงไม่สามารถเปรียบเทียบให้เท่ากับสำนวนในทางที่ 1-3 ได้ จึงนำเสนอได้เพียงประเด็นการใช้เสียงทางนอกเท่านั้น

ประเด็นที่ 3 พบลักษณะทำนองหลักที่ตีด้วยเสียงคู่แปดจำนวน 9 พยางค์เสียงติดต่อกันอย่างระนาดเอก

พบการตีคู่แปดต่อเนื่องในทางที่ 3 โดยบรรเลงอย่างต่อเนื่องจำนวน 9 พยางค์ปรากฏในทำนองตัวที่ 1 ประโยคที่ 9 ในขณะที่ทำนองทางที่ 1 และทางที่ 2 ใช้วิธีการตีกระจายมือ "ซ้ายขวาขวา (ติงเนงเนง)" ในทำนองห้องที่ 3 ดังนี้

ตารางโน้ตที่ 7 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 9 ทางที่ 3 และประโยคที่ 9 ทางที่ 1-2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 9 ทางที่ 3

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
มือขวา	- - ร ร	- - ม ม	- - - ซ	- ล - ด̣	- - - ร̣	ม̣ ร̣ ด̣ ล		- - - ซ	- - - ม
มือซ้าย	- - - ล̣	- - - ท̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ด	- - - ร	ม ร ด ล		- - - ซ̣	- - - ท̣

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 9 ทางที่ 1-2

มือขวา	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- ล - ด̣
มือซ้าย	- - - ล̣	- - - ท̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ด

กล่าวคือหากเป็นการดำเนินทำนองเพื่อ "รั้งแนว" หรือ "ดึงแนว" นักดนตรีสามารถใช้สำนวนตามทางที่ 3 แต่หากนักดนตรีต้องการเร่งแนวหรือส่งแนวให้เร็วขึ้น สามารถดำเนินทำนองได้ตามรูปแบบปกติตามทางที่ 1-2[2] ดังนั้น ทำนองในส่วนนี้จึงเป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน จึงไม่อาจถือเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละทางได้ แต่ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้งานของนักดนตรีเป็นส่วนใหญ่

ประเด็นที่ 4 พบการเลือกใช้สำนวนเพลงของแต่ละทาง เมื่อเลือกใช้สำนวนใดจะเลือกใช้สำนวนนั้นเป็นคู่กัน

ปรากฏในทำนองเชิดจีนตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ของทางที่ 1-3 ส่วนทางที่ 4 นั้นไม่ปรากฏทำนองในลักษณะนี้ โดยทั้ง 3 ทางจะเลือกใช้สำนวนที่สัมพันธ์กันมาเรียงร้อยเป็นคู่เสียงกัน ดังปรากฏทำนองในวรรคหน้าเป็นเสียงสัมพันธ์กับทำนองวรรคหลังห่างกันเป็นคู่สี่ดังนี้

ตารางโน้ตที่ 8 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ทางที่ 1

มือขวา	- ม - -	ซ ม - ซ	- ม - ซ	ล ด̣ - ล	- ล - -	ด̣ ล - ด̣	- ล - ด̣	ร̣ ม̣ - ร̣
มือซ้าย	- ท̣ - -	ซ̣ ท̣ - ซ̣	- ท̣ - ซ̣	ล̣ ด - ล̣	- ม - -	ด ม - ด	- ม - ด	ร ม - ร

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ทางที่ 2

มือขวา	- ม - -	ซ ม - ซ	- - ล ซ	- - ล ล	- ล - -	ด̣ ล - ด̣	- - ร̣ ด̣	- - ร̣ ร̣
มือซ้าย	- ท̣ - -	ซ̣ ท̣ - ซ̣	- - - ซ̣	- ล̣ - -	- ม - -	ด ม - ด	- - - ด	- ร - -

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ทางที่ 3

มือขวา	- ม - -	ซ ม - ซ	- ม - ซ	- - - ล	- ล - -	ด̣ ล - ด̣	- ล - ด̣	- - - ร̣
มือซ้าย	- ท̣ - -	ซ̣ ท̣ - ซ̣	- ท̣ - ซ̣	- ล̣ - -	- ม - -	ด ม - ด	- ม - ด	- ร - -

เสียงห่างเป็นคู่สี่

2. สงบศึก ธรรมวิหาร, "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนวิลัย) และพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน)," สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 29 เมษายน 2556.

ประเด็นที่ 5 พบการใช้กลวิธี "การสะบัด" ร่วมดำเนินทำนองในทำนองหลัก

ปรากฏในทำนองหลักทางที่ 2 และทางที่ 4 หลายแห่ง โดยใช้กลวิธี "สะบัดสามเสียง" ซึ่งมีลักษณะสำนวนเดียวกันแต่เปลี่ยนเสียงไปตามทำนองหลักของช่วงเพลงนั้น ๆ ดังตัวอย่างทำนอง

ตารางโน้ตที่ 9 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 3 วรรคหลังทางที่ 2 และตัวที่ 1 ประโยคที่ 10 วรรคหลังทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 2 ประโยคที่ 3 วรรคหลังของทางที่ 2					ตัวที่ 1 ประโยคที่ 10 วรรคหลังของทางที่ 4			
- ด - รม	- - ฟ ซ	- ล - -	ซ ฟ - -		ซ ม - -	- ด - รม	ซ ล - -	ซ ม - -
ซ - ด -	ร ม - -	ฟ - ซ ฟ	- - ม ร		- - ร ด	ซ - ด -	- - ซ ม	- - ร ด

ประเด็นที่ 6 การเว้นพยางค์เสียงแรกของการดำเนินทำนอง

ปรากฏในสำนวนทำนองทางที่ 2 และทางที่ 3 เป็นส่วนใหญ่ โดยการเว้นพยางค์เสียงแรกของการดำเนินทำนองนี้เป็นการเว้นเสียงแรกจากสำนวนเต็มปกติดังสำนวนเต็มปกติที่พบในทางที่ 1 ดังนี้

ตารางโน้ตที่ 10 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 1 ทางที่ 1 สำนวนเต็มปกติ
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - ซ ซ	- ม - ร	- - ม ซ	- ม - ร	- ล - ซ	- ม - ร	- - ม ซ	- ม - ร
มือซ้าย	- ซ - -	- ท - ล	ด ร - ซ	- ท - ล	- ล - ซ	- ท - ล	ด ร - ซ	- ท - ล

โดยการเว้นพยางค์เสียงหน้าของทางที่ 2 พบจำนวน 15 ตำแหน่ง และในทางที่ 3 พบจำนวน 24 ตำแหน่ง ในขณะที่ทำนองหลักทางที่ 4 เป็นการเติมเต็มเสียงในทุกตำแหน่งในห้องเพลงดังนี้

ตารางโน้ตที่ 11 ตัวอย่างทำนองตัวที่ 2 ประโยคที่ 2 ในการเว้นพยางค์เสียงแรกของทางที่ 2-3 และเติมพยางค์เสียงแรกของทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

	เว้นพยางค์เสียงแรก ทางที่ 2			เว้นพยางค์เสียงแรก ทางที่ 3			เติมพยางค์เสียงแรก ทางที่ 4	
มือขวา	- - - ซ	- ซ - -		- - ซ ซ	- ซ - -		- - ซ ซ	- ซ - -
มือซ้าย	- ซ - -	- - ม ร		- ซ - -	- - ม ร		- ซ - -	ซ - ม ร

ประเด็นที่ 7 กรณีสำนวนเพลงลูกล้อลูกขัด โดยเครื่องนำเป็นทำนองตามและเครื่องตามเป็นทำนองนำ พบการเน้นเสียงลูกตกด้วยการย้ำเสียงในทำนองตาม

ประเด็นนี้ปรากฏลักษณะการเน้นเสียงคู่แปดในทำนองหลักทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 3 โดยเป็นทำนองที่เปลี่ยนหน้าที่ระหว่างเครื่องนำและเครื่องตาม ซึ่งพบสำนวนนี้ลงจบด้วยลักษณะการตีย้ำเสียงในท้ายห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 4 ซึ่งต่างจากการลงจบในสำนวนปกติดังที่พบในทางที่ 3 ในขณะที่ทำนองหลักทางที่ 4 ปรากฏรูปแบบการใช้มือที่แตกต่างออกไปดังลักษณะทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 12 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 19 วรรคหน้า ทางที่ 1 และทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

	เครื่องตาม		เครื่องนำ	
มือขวา	- - -(ซ)	- - -(ซ)	- ด -(ด)	- ร -(ร)
มือซ้าย	- ม - -	- ม - -	- ซฺ - -	- ลฺ - -

ตารางโน้ตที่ 13 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 19 วรรคหน้า ทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

	เครื่องตาม		เครื่องนำ	
มือขวา	- - -[ซ]	- - -[ซ]	- ด -(ด)	- ร -(ร)
มือซ้าย	- ม -[ร]	- ม -[ร]	- ซฺ - -	- ลฺ - -

ตารางโน้ตที่ 14 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 21 ทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

	เครื่องตาม		เครื่องนำ	
มือขวา	ซ - - ซ	- - - ซ	- - ด ด	- - ร ร
มือซ้าย	- ม - ร	- ม - ร	- ด - -	- ร - -

ประเด็นที่ 8 ปรากฏการดำเนินทำนองแบบหักสำนวนเพลง ในขณะที่ทางอื่น ๆ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบย้ำเสียงคู่แปด

ปรากฏเฉพาะในทำนองหลักทางที่ 3 เท่านั้น ซึ่งเป็นการดำเนินทำนอง 2 กลุ่มย่อยแบบไม่สัมพันธ์กันในลักษณะการ "หักสำนวน"[3] ระหว่างทำนองในห้องเพลงที่ 1-2 กับ ห้องเพลงที่ 3-4 โดยหากเป็นสำนวนสัมพันธ์กันจะต้องมีความต่อเนื่องสัมพันธ์กันดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 15 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 21 ทางที่ 3 และตัวอย่างทำนองที่สัมพันธ์กัน
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 2 ประโยคที่ 21 ทางที่ 3				ตัวอย่างทำนองที่สัมพันธ์กัน			
- - ร ม	ซ - ม ซ	- - ซ ล	ดฺ ดฺ - ดฺ	- - ร ม	ซ - ม ซ	- - ซ ล	ดฺ - ล ดฺ
- ด - -	- ร - -	ร ม - -	- ซ - ลฺ	- ด - -	- ร - -	ร ม - -	- ซ - -

ประเด็นที่ 9 ปรากฏทำนองโยน 4 รูปแบบ

ทำนองโยน 4 รูปแบบประกอบด้วย 1) ทำนองโยนที่มีการดำเนินทำนองแบบลักษณะทำนองทั่วไป 2) ทำนองโยนที่มีลักษณะฉายมืออย่างเพลงสองไม้และ 3) ทำนองโยนทำหน้าที่เชื่อมทำนองระหว่างประโยค 4) ทำนองโยนที่ทำหน้าที่เชื่อมทำนองระหว่างประโยคโดยเพิ่มการตีกรอด ทำนองโยนนี้มีความแตก

3. ชูเกียรติ วงฆ้อง, "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายครูสอน วงฆ้อง," สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 31 มีนาคม 2556.

ต่างกันออกไปตามความประสงค์ของแต่ละทาง โดยทางที่ 1 เป็นลักษณะการใช้มือคู่แปดดำเนินทำนองลูกโยนตามแบบทั่วไปและเป็นลักษณะทำนองที่แปรทางเรียบร้อยแล้ว สามารถนำไปใช้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ได้ ส่วนทางที่ 2 เป็นลักษณะการใช้มือแบบจาว ๆ ฉายมือออกอย่างเพลงสองไม้ กล่าวคือเป็นการตีคู่แปดแยกมือแบบห่าง ๆ แต่จบด้วยการเน้นเสียงคู่แปดในห้องเพลงสุดท้าย สำหรับทางที่ 3 ปรากฏลักษณะโครงสร้างเดียวกับทางที่ 2 คือมีลักษณะสำนวนสองไม้ แต่เสียงสุดท้ายลงจบที่เสียงคู่สี่ ซึ่งไม่ลงจบด้วยเสียงคู่แปดอย่างทางที่ 2 ทั้งนี้ เพื่อเป็นการเชื่อมเสียงและเชื่อมทำนองไปสู่ทำนองต่อไป โดยทางที่ 4 มีรูปแบบคล้ายกับทางที่ 3 แต่มีการเพิ่มเสียงในห้องเพลงที่ 4 จากกระสวนจำนวน 2 พยางค์ให้เป็นเสียงจำนวน 3 พยางค์และใช้วิธีการตีกรอดเข้าไป[4] ดังตัวอย่างทำนองรูปแบบโยนทั้ง 4 รูปแบบต่อไปนี้

รูปแบบแรก ทำนองโยนที่มีการดำเนินทำนองแบบลักษณะทำนองทั่วไป

ตารางโน้ตที่ 16 ทางที่ 1 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 22
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - -	- - - ด̣	- ม̣ ร̣ -	ร̣ ด̣ - ด̣	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - - ด̣	- ซ - ล̣	- - - -	- - - ล̣	- ล̣ ล̣ ล̣	- ล̣ - ล̣

รูปแบบที่สอง ทำนองโยนที่มีลักษณะฉายมืออย่างเพลงสองไม้

ตารางโน้ตที่ 17 ทางที่ 2 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 22
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - -	- - - ด̣	- ม̣ ร̣ -	ร̣ ด̣ - ด̣	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - - ด̣	- ซ - ล̣	- - - -	- - - -	- - - ล̣	- - - ล̣

รูปแบบที่สาม ทำนองโยนทำหน้าที่เชื่อมทำนองระหว่างประโยค

ตารางโน้ตที่ 18 ทางที่ 3 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 22
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - -	- - - ด̣	- - ร̣ -	ร̣ ด̣ - ด̣	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด̣
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - - ด̣	- ซ - ล̣	- - - -	- - - -	- - - ล̣	- - - ล̣

รูปแบบที่สี่ ทำนองโยนทำหน้าที่เชื่อมทำนองระหว่างประโยคเพิ่มการตีกรอด

ตารางโน้ตที่ 19 ทางที่ 4 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 22
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - -	- - - ด̣	- - ร̣ ร̣	ร̣ ด̣ - ด̣	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด̣
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - - ด̣	- ซ - ล̣	- - - -	- - - -	- - - ล̣	- - - ล̣

4. สมศักดิ์ ไตรย์วาสน์, "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล," สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 30 มีนาคม 2556

ประเด็นที่ 10 พบการรวบทำนองมี 3 ลักษณะคือ การรวบทำนองเฉพาะส่วนท้ายประโยค การรวบทำนองชิดกันแล้วทำการซ้ำทำนองและการรวบทำนองในส่วนต้นประโยค

ประเด็นการรวบทำนองเป็นการเพิ่มพยางค์เสียง ปรากฏในส่วนใดส่วนหนึ่งของประโยค ดังเช่นการรวบเสียงในส่วนท้ายของประโยคหรือส่วนท้ายของวรรคที่ปรากฏในทางที่ 1 และทางที่ 3 และหากเป็นการรวบสำนวนในส่วนท้ายวรรคจะมีการบรรเลงซ้ำหรืออยู่ในลักษณะของการทอนทำนองหรือมีการรวบเสียงเฉพาะวรรคหน้าดังที่ปรากฏในทางที่ 2 รวมทั้งลักษณะการรวบทำนองในส่วนต้นของประโยคดังที่พบในทางที่ 2 ส่วนทางที่ 4 นั้นไม่ปรากฏการรวบทำนองดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

การรวบทำนองท้ายประโยค

ตารางโน้ตที่ 20 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 23 ทางที่ 1 และทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - -	- - ด ด	- - ด ด	- - ด ด	- ร ร -	ม ร - ด	- - ด ด	- - ด ด
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ร	- - ด ล	- - - ล	- - - ล

การรวบทำนองท้ายวรรคและทำการซ้ำทำนอง

ตารางโน้ตที่ 21 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 23 ทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- ร ร -	ม ร - ด	- - ด ด	- - ด ด	- ร ร -	ม ร - ด	- - ด ด	- - ด ด
มือซ้าย	- - - ร	- - ด ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ร	- - ด ล	- - - ซ	- - - ล

การรวบทำนองต้นประโยค

ตารางโน้ตที่ 22 ตัวที่ 4 ประโยคที่ 16 ทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - -	ท ด ร ม	- - ร ร	- - ม ม	- - ม ม	- - ม ม	- - ร ร	- - ด ด
มือซ้าย	- - ซ ล	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ด

ไม่มีการรวบทำนอง

ตารางโน้ตที่ 23 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 16 ทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล
มือซ้าย	- - - -	ซ ม - -	- - - -	ซ ม - -	- - - -	ซ ม - -	- - - -	ซ ม - -

ประเด็นที่ 11 การขึ้นต้นทำนองกลุ่มย่อยในห้องที่ 1 และ 5 ของประโยคพบ 2 รูปแบบ คือ รูปแบบการเริ่มต้นเสียงในแนววิถีเสียงขึ้นและรูปแบบการเรียงเสียงชิดติดกัน

การขึ้นต้นทำนองในรูปแบบแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏในทำนองหลักทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 4 ส่วนรูปแบบเรียงเสียงชิดติดกันปรากฏในทำนองหลักทางที่ 3 ดังนี้

รูปแบบเริ่มต้นทำนองเป็นแนววิถีเสียงขึ้น

ตารางโน้ตที่ 24 ตัวที่ 2 ทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣
มือซ้าย	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล

รูปแบบการเรียงเสียงชิดติดกัน

ตารางโน้ตที่ 25 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 27 ทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣	- - ด̣ ด̣
มือซ้าย	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล

ประเด็นที่ 12 การเดินกลอนแบบแปรทางหรือทำนอง “เก็บ” ในทำนองเชิด

พบประเด็นนี้ในท้ายทำนองตัวที่ 2 ของทางที่ 3 เท่านั้น เป็นลักษณะการดำเนินกลอนทำนองหลักแบบเก็บทั้งประโยค อยู่ในแนววิถีเสียงลง ซึ่งทำนองดังกล่าวโดยปกติไม่มีการแปรทำนองหรือตกแต่งทำนองในส่วนนี้ ดังทำนองที่ไม่แปรทางที่ปรากฏในอีก 3 ทางและตัวอย่างทำนองเชิดที่มีการแปรต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 26 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 55 (ทำนองเชิด) ทางที่ 3 (แปรทาง)
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	ด̣ ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -	ม ร - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- ล - -	ซ ฟ - -
มือซ้าย	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ล̣	- ด - -	ร ม - -	ฟ - ซ ฟ	- - ม ร

ตารางโน้ตที่ 27 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 55 (ทำนองเชิด) ทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - ซ ล	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - -	ม̣ ม̣ - ร̣
มือซ้าย	- ฟ - -	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ม	- ร - ด	- - - ม	- ร - ม	- - - ร

ประเด็นที่ 13 การใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมดำเนินทำนองในทำนองขึ้นต้นตัวที่ 3

ประเด็นนี้พบในทางที่ 2 และทางที่ 4 ที่นำเสียงนอกกลุ่มเสียงมาเรียงร้อยเป็นทำนองขึ้นต้นตัวที่ 3 โดยทำนองขึ้นต้นอยู่ในกลุ่ม "ทางนอก" (โด เร มี x ซอล ลา x) แต่มีการใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมดำเนินทำนองดังทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 28 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 1 ทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - ซ	- - - ซ	- - ล ซ	- - - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	ซ ม - -	- ร - -
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ร	- ด - ทฺ	- ลฺ - ท	- - ร ด	- - - ด

ตารางโน้ตที่ 29 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 1 ทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - ซ	- - - ซ	- - ล ซ	- - - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- ม - -	- ร - -
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ม - -	- ม - -	- ม - -	- ด - ทฺ	- ลฺ - ท	- - ร ด	- - - ด

โดยทำนองดังกล่าวมีความแตกต่างจากทำนองในทางที่ 1 และทางที่ 3 ที่ยังคงใช้เสียงในกลุ่มเสียงคือ "เสียงมี" ดำเนินทำนองในรูปแบบทำนอง (- ม ม ม l - ร - ม)

ประเด็นที่ 14 การรวบทำนองท้ายประโยคเป็นลักษณะ "ลูกเหลื่อม" เคลื่อนแนวเสียงเป็นวิถีขึ้น

ประเด็นนี้พบในทำนองหลักทางที่ 1 ในขณะที่ทางที่ 2 และทางที่ 3 เคลื่อนที่อยู่ในแนวเสียงต่ำ ส่วนทางที่ 4 เป็นการบรรเลงยืนเสียงตกและอยู่ในแนวเสียงต่ำเช่นกัน จึงได้นับได้ว่าทำนองหลักทางที่ 1 ดำเนินทำนองในกระสวนแนวเสียงไปทางเสียงสูงทำให้ทำนองเพลงส่วนนี้มีความโดดเด่น ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 30 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 7-8 ทางที่ 1 รวบทำนองท้ายประโยคและมีแนววิถีเสียงขึ้น
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - ซ -	ซ - ม -	- - ซ -	ซ - ม -	- - ซ -	ซ - ม -	ซ - ล -	ด̣ - ร̣ -
มือซ้าย	- - - ม	- ร - ด	- - - ม	- ร - ด	- - - ม	- ร - ด	- ม - ซ	- ล - ด̣

ตารางโน้ตที่ 31 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 7 ทางที่ 2 และทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - ซ -	ซ - ม -	- - ซ -	ซ - ม -	- - ซ -	ซ - ม -	ร - ร -	- - - ด
มือซ้าย	- - - ม	- ร - ด	- - - ม	- ร - ด	- - - ม	- ร - ด	- ด - ซฺ	- ลฺ - ซฺ

ตารางโน้ตที่ 32 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 7 ทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - รำ -	รำ - ร -	- - รำ -	รำ - ร -	รำ - รำ -	รำ - รำ -	รำ - รำ -	รำ - รำ -
มือซ้าย	- - - ดำ	- ดำ - ด	- - - ดำ	- ดำ - ด	- ด - ดำ	- ดำ - ด	- ด - ดำ	- ดำ - ด

ประเด็นที่ 15 พบทำนองหลักทางที่ 2 ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ปรากฏการทอนทำนองน้อยกว่าทางอื่น ๆ

ประเด็นนี้พบในทำนองหลักตัวที่ 3 ประโยคที่ 13-14 ของทางที่ 2 ที่มีการทอนทำนองน้อยกว่าทางอื่น ที่ถือได้ว่ามีความแตกต่างจากทางอื่นโดยสิ้นเชิง นับเป็นลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งของทางที่ 2 นี้ โดยพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ให้ความเห็นว่า "อาจจะเป็นเพราะทางนี้ยึดตามแบบโบราณ จึงไม่นิยมดำเนินทำนองให้ซับซ้อนมากนัก"[5] ดังลักษณะทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 33 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 13 ทางที่ 2 (บรรเลงประโยคนี้ 1 ครั้ง)
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - -	- - ดำ ดำ	- - ดำ ดำ	- - ดำ ดำ	- - - -	- - ดำ ดำ	- - ดำ ดำ	- - ดำ ดำ
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล

ตารางโน้ตที่ 34 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 13 ทางที่ 3 (บรรเลงประโยคนี้ 2 ครั้ง)
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - -	- - ดำ ดำ	- - ดำ ดำ	- - ดำ ดำ	- รำรำ -	มำ รำ - ดำ	- - ดำ ดำ	- - ดำ ดำ
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - รำ	- - ดำ ล	- - - ล	- - - ล

ประเด็นที่ 16 พบการใช้กลวิธีแบบ "สะบัดสามเสียง" ในทำนองขึ้นต้นตัวที่ 4 เฉพาะทางที่ 3 เท่านั้น

การใช้กลวิธีสะบัดสามเสียงปรากฏในทำนองตัวที่ 4 ของทางที่ 3 โดยเป็นการสะบัดสามเสียง อันประกอบด้วย เสียงเร เสียงมีและเสียงซอล เพื่อขึ้นต้นทำนองเพลงให้มีความหนักแน่นและเข้มขึ้นมากกว่าทำนองตัวอื่น ๆ อีกทั้งเป็นการเน้นทำนองเพลงเนื่องจากเป็นเพลงลำดับสุดท้าย ในขณะที่ทำนองหลักทางอื่นบรรเลงขึ้นต้นด้วยทำนองจาว ๆ ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 35 ตัวที่ 4 ประโยคที่ 1 ทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- - - ซ	- ดำ - -	- ดำ - -	- - - ซ	- - ล ซ	- - - ซ	- - ม ม	- - - -
มือซ้าย	- ร ม -	- - - ล	- - - ร	- ม - ร	- ม - -	- ม - ร	- ม - -	- ร - ม

5. เสนาะ หลวงสุนทร, "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)," สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 28 เมษายน 2556.

ประเด็นที่ 17 พบการใช้เสียงห่างกันเป็นคู่เจ็ด ร่วมดำเนินทำนองประโยคแรกของตัวที่ 4

ประเด็นนี้พบในทำนองหลักทางที่ 2 และทางที่ 3 ซึ่งมีความห่างของเสียงเป็นคู่เจ็ด ด้วยการตีแบบแบ่งมือซ้ายและขวา ซึ่งต่างจากสำนวนในทางที่ 1 ที่มีการใช้เสียงเรียงชิดติดต่อกันจากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ ดังตัวอย่างทำนอง

ตารางโน้ตที่ 36 ตัวที่ 4 ประโยคที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ทางที่ 2					ทางที่ 3			
- - - ซ	- ด ำ - -	ร ำ - ด ำ	- - - ซ		- - - ซ	- ด ำ - -	- ด ำ - -	- - - ซ
- ม -	- - - ล	- ล - ร	- ม - ร		- ร ม -	- - - ล	- - - ร	- ม - ร

ประเด็นที่ 18 ปรากฏการทอนสำนวนด้วยการตี "สับมือ"

พบการทอนด้วยการใช้ "สับมือ" ซึ่งเป็นลักษณะที่มักปรากฏในเพลงประเภทสองไม้ โดยปรากฏในตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ของทางที่ 1 และทางที่ 3 ที่เป็นการตีสับมือสลับสามเสียงและปรากฏในทางที่ 2 ซึ่งเป็นการใช้วิธีสับมือสลับสองเสียง ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 37 ตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ทางที่ 1 และทางที่ 3 และตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

	ตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ทางที่ 1 และทางที่ 3					ตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ทางที่ 2			
มือขวา	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ร		- - - ร	- ร - ร	- ร - ร	- - - ร
มือซ้าย	ด - ด -	ด - ด -	ด - ด -	ด - ด -		- - ด -	ด -ด -	ด -ด -	- ด - -

ประเด็นที่ 19 พบทำนองลูกโยนเสียงโด กลุ่มที่ 2 ของตัวที่ 4 มีการทอนเป็นอิสระแตกต่างกันในทุกทาง

ประเด็นนี้ปรากฏในทำนองตัวที่ 4 กลุ่มลูกโยนเสียงโด กลุ่มที่ 2 โดยทางที่ 1 ทำนองประโยคที่ 37-38 เป็นการซ้ำทำนอง ส่วนทำนองในประโยคที่ 39-40 เป็นการทอนทำนองและลงจบการทอนด้วยสำนวนการกวาดในประโยคที่ 41 ส่วนทางที่ 2 พบว่าทำนองประโยคที่ 37-38 มีลักษณะเช่นเดียวกับทางที่ 1 แต่เมื่อมีการทอนทำนองเพลงในประโยคที่ 39-40 กลับมีความยาวทำนองเพิ่มขึ้นเป็น 2 ประโยค โดยไม่มีทำนองปิดท้ายสรุปการทอนอย่างทางที่ 1 ในขณะที่ทำนองทางที่ 3 พบการใช้ทำนอง "ลูกล้อนำ" ของประโยคที่ 37-38 มีสำนวนซ้ำกันระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง และมีการทอนและสำนวนลงจบวรรคการทอนในรูปแบบเดียวกับทางที่ 2 ดังนั้นจะสังเกตได้ว่า สำนวนในส่วนนี้เป็นส่วนท้ายของเพลงเชิดจีน การตกแต่งทำนองต่าง ๆ ปรากฏลักษณะความมีอิสระในการดำเนินทำนอง ในทำนองหลักของแต่ละทางมีการดำเนินทำนองที่มีสำนวนเพลงแตกต่างกันออกไปมากกว่าในส่วนต้นของเพลง

สรุปผลและอภิปรายผล

การวิเคราะห์อัตลักษณ์จากทำนองหลักเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ทางนั้น พบว่า ทำนองหลักทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 3 อยู่ในทิศทางเดียวกัน ต่างกันเพียงรูปแบบการใช้มือฆ้องในการบรรเลง กลวิธีพิเศษที่นำมาใช้ดำเนินทำนอง โดยกลวิธีพิเศษที่นำมาใช้ตกแต่งทำนอง (embellishments) ดังที่อุทิศ นาคสวัสดิ์เรียกว่า "*การตกแต่งลูกฆ้อง*"[6] นี้ เพื่อให้เกิดความไพเราะตลอดจนเป็นการสร้างลักษณะความเฉพาะของแต่ละทาง ส่วนทางที่ 4 นั้น พบว่ามีทำนองบางส่วนมีความแตกต่างไปจาก 3 ทางแรก เนื่องจากรูปแบบลักษณะของเพลงที่เอื้อต่อการขยายทำนองในลักษณะเพลงสองไม้หรือลักษณะการทอนทำนอง[7] พบว่ามีการขยายทำนองในหลาย ๆ ส่วนของทำนอง ปรากฏทั้งการลดทอน การตัด การเพิ่มเสียง อย่างไรก็ตาม แม้ว่าทำนองจะมีความแตกต่างกันตามลักษณะเฉพาะของทางก็ตาม ส่วนทำนองในทางที่ 4 ยังมีทำนองเอกลักษณ์ของเพลงในแต่ละตัวที่ปรากฏไว้อย่างชัดเจนนั้นแสดงให้เห็นว่า ผู้ประพันธ์ในทางนี้ ยังให้ความสำคัญกับสำนวนหลักหรือสำนวนเอกลักษณ์ของเพลง ดังนั้น ถึงแม้จะมีการขยาย ตัด ทอนทำนองอย่างไร แต่หากต้องบรรเลงแล้วก็ยังสามารถเข้าใจได้ว่าเป็นเพลงเชิดจีน นอกจากนี้ สำนวนทำนองที่ปรากฏในทางที่ 4 ผู้ประพันธ์ทางเพลงได้ทำการสร้างสรรค์ทำนองให้เพลงเชิดจีนมีจำนวนเพิ่มขึ้นมากกว่าทางอื่นเป็นจำนวน 5 ตัว ซึ่งต่างไปจากทำนองตัวอื่น ๆ[8] โดยทำนองในตัวที่ 5 นี้ มีทำนองเป็นสำเนียงภาษา อันเป็นลีลาของเพลง (Intonation)[9] อย่างไรก็ตาม ลักษณะร่วมกันของทั้ง 4 ทางคือ รูปแบบการใช้มือฆ้อง หลักการบรรเลง ทำนองหลักที่เป็นสำนวนหลัก ดังที่พิชิต ชัยเสรีได้กล่าวไว้ว่า "*ทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองสารัตถะมากที่สุด*"[10] จึงสามารถทำให้ได้ผลการวิเคราะห์ที่แสดงความชัดเจนของทำนองในแต่ละทางได้มากยิ่งขึ้น จึงทำให้มีวิธีการที่ใกล้เคียงกัน ต่างกันก็แต่เพียงลีลาและสำนวนเฉพาะแต่ละทางเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้ได้แสดงผลการวิเคราะห์ที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของเพลงเชิดจีนจากทำนองหลักสี่สายการสืบทอดที่ปรากฏในดนตรีไทย เพื่อให้เข้าใจในหลักทฤษฎีและหลักการปฏิบัติ อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้ที่มีความเหมือนร่วมและความแตกต่างเฉพาะทาง อันเป็นปัจจัยในการอธิบายถึงองค์ประกอบทางดนตรีที่สามารถอธิบายถึงปรากฏการณ์ความเป็นบทเพลงชั้นเลิศและสำคัญของวัฒนธรรมดนตรีไทยนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้ ดังนั้น นอกจากจะได้องค์ความรู้ รูปแบบต่าง ๆ จากการศึกษาเพลงเชิดจีนนี้แล้ว รูปแบบการวิจัยนี้ยังเป็นรูปแบบที่เปิดโอกาสให้นักวิชาการหรือผู้สนใจได้นำไปเป็นต้นแบบในกระบวนการศึกษาผลงานการประพันธ์ชิ้นสำคัญของคีตกวีแห่งดนตรีไทย รวมถึงการนำผลการวิจัยนี้ไปต่อยอดพัฒนาองค์ความรู้ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงและพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยต่อไป

---

6. อุทิศ นาคสวัสดิ์, *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย* (กรุงเทพมหานคร : เจริญการพิมพ์, 2512), 26.
7. สำราญ เกิดผล, "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล," สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 27 เมษายน 2556.
8. สมศักดิ์ ไตรย์วาสน์, "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล," สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 30 มีนาคม 2556.
9. พิชิต ชัยเสรี, *การประพันธ์เพลงไทย* (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 48.
10. _____, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 2.

บรรณานุกรม

ชูเกียรติ วงฆ้อง. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายครูสอน วงฆ้อง." สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู. 31 มีนาคม 2556.

พิชิต ชัยเสรี. *การประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

_____. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

สงบศึก ธรรมวิหาร. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนวิลัย) และพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน)." สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู. 29 เมษายน 2556.

สมศักดิ์ ไตรย์วาสน์. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล." สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู. 30 มีนาคม 2556.

เสนาะ หลวงสุนทร. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)." สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู. 28 เมษายน 2556.

สำราญ เกิดผล. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล." สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู. 27 เมษายน 2556.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร : เจริญการพิมพ์, 2512.