การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและไทย

BEI WANG

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรีและการแสดง
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
2565

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยบูรพา

การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและไทย

BEI WANG

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรีและการแสดง
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
2565

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยบูรพา

AN INTERPRETATION FOR PIANO PERFORMANCES COMPOSED BY CHINESE AND THAI COMPOSERS

BEI WANG

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR MASTER DEGREE OF FINE AND APPLIED ART
IN MUSIC AND PERFORMING ARTS
FACULTY OF MUSIC AND PERFORMING ARTS
BURAPHA UNIVERSITY
2022

COPYRIGHT OF BURAPHA UNIVERSITY

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์และคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของ BEI WANG ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีและการแสดง ของมหาวิทยาลัยบูรพาได้

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์	คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	
.....	..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ)	(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์)
	..... กรรมการ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ)
.....	..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น)	(รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น)

..... คณบดีคณะดนตรีและการแสดง
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รณชัย รัตนเศรษฐ)
วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยบูรพา อนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีและการแสดง ของมหาวิทยาลัยบูรพา

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.นุจรี ไชยมงคล)
วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

63910034: สาขาวิชา: ดนตรีและการแสดง; ศป.ม. (ดนตรีและการแสดง)
คำสำคัญ: เปียโน, ดนตรีร่วมสมัย

BEI WANG : การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและไทย. (AN INTERPRETATION FOR PIANO PERFORMANCES COMPOSED BY CHINESE AND THAI COMPOSERS) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์: รณชัย รัตนเศรษฐ, ปร.ด., วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, ปร.ด. ปี พ.ศ. 2565.

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและไทย” ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์คือ 1. เพื่อวิเคราะห์การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย 2. เพื่อจัดแสดงการบรรเลงเปียโนบทประพันธ์เพลงไทยและเพลงจีน โดยกำหนดขอบเขตงานวิจัย คือ 1. การตีความบทเพลง 2. วิธีการบรรเลง ซึ่งจะสามารถทำให้ทราบถึงกระบวนการแนวคิดของผู้ประพันธ์เพลงเป็นอย่างไร และผู้วิจัยนำมาผสมผสานกับแนวคิดการตีความของผู้วิจัยเพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลงของบทเพลงทั้งสองบทเพลง ในการนำเสนอสู่สาธารณะชน

บทเพลงทั้งสองบทเพลงคือ บทเพลง “รามยณะ” (รามเกียรติ์) และบทเพลง “ปี่ฮวง” ของนักประพันธ์เพลงชาวไทยและชาวจีน ซึ่งเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับบรรเลงเดี่ยวเปียโน ที่ใช้วิธีการประพันธ์เพลงร่วมสมัย มานำเสนอแนวคิดจากการนำเสนอทั้งในวรรณคดีประจำชาติ และการแสดงประจำชาติ ทำให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นปรากฏอยู่ในบทเพลงทั้งสองอย่างเด่นชัด และเป็นบทเพลงที่มีคุณค่า สามารถนำไปเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานได้ต่อไป

63910034: MAJOR: MUSIC AND PERFORMING ARTS; M.F.A. (MUSIC AND PERFORMING ARTS)
KEYWORDS: PIANO, CONTEMPORARY MUSIC

BEI WANG : AN INTERPRETATION FOR PIANO PERFORMANCES COMPOSED BY CHINESE AND THAI COMPOSERS. ADVISORY COMMITTEE: RONNCHAI RATTANASETH, Ph.D., WIBOON TRAKULHUN, Ph.D. 2022.

Research study on “Interpretation for playing piano songs by Chinese and Thai composers”, the objectives of the research were: 1. To analyze interpretations for the piano performances of Chinese and Thai composers. 2. To showcase the piano performance of Thai and Chinese compositions. The research scope was defined as 1. Interpretation of songs. 2. How to play This can give an idea of the conceptual process of the composer. and the researcher combined with the researcher's interpretation concept to guide the playing of the two songs. in public presentation.

The two songs are "Ramayana" and "Pi Huang" by Thai and Chinese composers. which is a song written for a solo piano using contemporary methods of composing Come to present ideas from both the presentation of national literature. and national performances resulting in a distinctive identity that appears in both songs prominently and a valuable song can be used as a model for further creativity.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จได้ด้วยความอนุเคราะห์ของบุคคลผู้มีพระคุณหลายท่าน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้มีพระคุณท่านแรก คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ อาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ ผู้ให้ความรู้ ให้คำแนะนำ ตลอดจนแก้ไขในสิ่งที่บกพร่องทุกขั้นตอนของการทำวิทยานิพนธ์อย่างเต็มที่ รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ที่ให้แนวทางการทำงานวิจัย และชี้แนะประเด็นต่าง ๆ ในการทำวิทยานิพนธ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ ประธานกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ที่ให้ความเมตตาและแนะนำแก้ไขจุดบกพร่องต่าง ๆ เพื่อให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สมบูรณ์

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ คณาจารย์ บุคลากร คณะดนตรีและการแสดง และมหาวิทยาลัยบูรพา ที่ให้ความช่วยเหลือ สนับสนุนจนวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จ ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งเป็นอย่างยิ่งในความกรุณาของทุกท่าน จึงขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง ณ โอกาสนี้

BEI WANG

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญ 1

วัตถุประสงค์การวิจัย 3

กรอบแนวคิดในการวิจัย 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4

ขอบเขตของการวิจัย 5

ข้อตกลงเบื้องต้น 5

นิยามศัพท์เฉพาะ 5

บทที่ 2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 7

1. ประวัติย่อของผู้ประพันธ์ 7

2. บริบทของแต่ละเพลง 9

3. แนวทางการวิเคราะห์การบรรเลงเปียโน 14

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 15

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 17

3.1 แนวคิดในการจัดแสดง 17

3.2 ขั้นตอนและกระบวนการในการจัดการแสดงแสดง 18

3.3 วิธีที่ใช้ในการศึกษา 18

3.4 เครื่องมือและวิธีการรวบรวมข้อมูล 19
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล 19
3.6 การนำเสนอข้อมูล 19
บทที่ 4 ผลการวิจัย 20
1. บทเพลง “รามยณะ” ประพันธ์โดย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น 20
2. บทเพลง “ปี่ฮวง” ประพันธ์โดย จาง ฉาว (Zhang Chao) 46
บทที่ 5 สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 68
5.1 สรุปผลการวิจัย 68
5.2 อภิปรายผล 69
5.3 ข้อเสนอแนะ 70
บรรณานุกรม 71
ภาคผนวก 72
ประวัติย่อของผู้วิจัย 102

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

วัฒนธรรมดนตรีประจำชาติ เป็นมรดกภูมิปัญญาของชาติที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของชาตินั้นๆ ประเทศชาติที่มีวัฒนธรรมดนตรีประจำชาติแสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองและยังบ่งบอกถึงวิถีชีวิตของคนในชาติ อรรถรสทางด้านดนตรีบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของคนในชาติ นอกจากนั้นวัฒนธรรมดนตรียังเป็นเครื่องมือสำคัญในการถ่ายทอดเรื่องราวของชาตินั้นๆ ผ่านทางเพลงดนตรี บทเพลงทางดนตรีจึงเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ทำหน้าที่คอยรับใช้คนในสังคมนั้นๆ ในบริบทต่างๆ ของวิถีชีวิตของคนในสังคมตั้งแต่เกิดจนตาย จึงเกิดเป็นบทเพลงดนตรีที่มีหน้าที่แตกต่างกันออกไปแบ่งเป็นประเภทบทเพลงดนตรีต่างๆ เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงสำหรับการเฉลิมฉลองในงานรื่นเริงต่างๆ เพลงที่เกี่ยวข้องกับงานศพ เป็นต้น ประเภทเพลงดนตรีเหล่านี้จึงเป็นเครื่องมือที่ใช้ถ่ายทอด บอกเล่าถึงรากเหง้าและวิถีชีวิตของคนในชาติ เมื่อชาติใดที่มีวัฒนธรรมดนตรีประจำชาติจึงเป็นสิ่งที่แสดงถึงความมีรากเหง้าของอารยธรรมของชาตินั้นๆ

วัฒนธรรมดนตรีโลก ต่างมีวิถีทางในการสร้างสรรค์แนวทางของดนตรีจากบริบทแวดล้อมของสภาพสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครองที่ส่งผลให้การพัฒนาทางด้านวัฒนธรรมดนตรีแตกต่างกันออกไป แนวคิดวัฒนธรรมทางด้านดนตรีตะวันตกแผ่ขยายออกไปทั่วโลก เนื่องด้วยอิทธิพลทางด้านการเมืองการปกครอง เมื่อผู้คนแผ่ขยายไปทางไหนวัฒนธรรมที่ติดตัวไปก็แผ่ขยายตามไปด้วย อย่างไรก็ตามในซีกโลกตะวันออกความมีตัวตนและรากเหง้าของวัฒนธรรมดนตรีก็แฝงไว้ด้วยแนวคิดลัทธิ ปรัชญา ที่น่าสนใจและน่าศึกษา วัฒนธรรมดนตรีที่แข็งแกร่งในซีกโลกตะวันออก ได้แก่ วัฒนธรรมดนตรีอินเดียและวัฒนธรรมดนตรีจีน ที่สร้างสรรค์แนวคิดและผูกติดกับวิถีชีวิตของผู้คนในวัฒนธรรมอย่างเหนียวแน่น ถูกพัฒนาปรับปรุงให้เข้ากับยุคสมัยเรื่อยมา และยังคงรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้ได้ นอกจากสองวัฒนธรรมดนตรีที่กล่าวมาแล้วนั้น ยังมีวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชนชาวตะวันออกเฉียงใต้ที่มีวัฒนธรรมร่วมทางด้านดนตรีจำนวน 10 ประเทศ ได้แก่ เนการาบรูไนดารุสซาลาม, ราชอาณาจักรกัมพูชา, สาธารณรัฐอินโดนีเซีย, สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว, มาเลเซีย, สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา, สาธารณรัฐฟิลิปปินส์, สาธารณรัฐสิงคโปร์, ราชอาณาจักรไทย และสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม กลุ่มประเทศเหล่านี้มีการถ่ายเทแพร่กระจายวัฒนธรรมดนตรีร่วมกัน ทำให้วัฒนธรรมดนตรีตะวันออกมีความหลากหลาย และต่างก็มีอัตลักษณ์ที่ชัดเจนในวัฒนธรรมดนตรีของตนเอง

จากวัฒนธรรมดนตรีทั้งทางด้านตะวันตกและทางด้านตะวันออก ต่างมีพัฒนาการและมีปัจจัยขับเคลื่อนมากมาย การผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีทั้งสองฝากของโลกเริ่มจากการพยายามที่จะค้นหาสีสันของเสียง (Tone Color) ใหม่ๆ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่และน่าสนใจในการบรรเลงดนตรี โดยได้ค้นหาจากแหล่งต่างๆ รวมทั้งการทดลองสร้างเครื่องดนตรีในรูปแบบที่แตกต่างจากของเดิม และการพยายามหารูปแบบใหม่ๆ นอกจากวัฒนธรรมดนตรีของตนเอง เริ่มตั้งแต่ในศตวรรษที่18 จนถึงปัจจุบัน ตั้งแต่การใช้รูปแบบเสียงของดนตรีพื้นบ้านต่างๆ เช่น “ตุรกี จานิสซารี” (Turkish Janissary) โดยการเลียนแบบเอกลักษณ์ของเสียงในชาตินั้นๆ ลักษณะเหล่านี้เกิดขึ้นในผลงานของคีตกวีที่มีชื่อเสียงในยุคคลาสสิค จนถึงยุคโรแมนติกหลายคน เช่น ไฮเดิน (Hydayn), โมสาร์ท (Mozart), บีโธเฟน (Beethoven) จนเข้าถึงยุคศตวรรษที่ 20 จึงเกิดผลงานดนตรีร่วมสมัย (Contemporary) ในลักษณะนี้มากมาย งานดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นจากผู้ประพันธ์เพลง (Music Composers) หลากหลายท่าน ที่เสนอจินตนาการที่ไร้ขอบเขตของงานดนตรี ซึ่งถือได้ว่ามีคุณค่ามากมาย ตัวยุคสมัยที่เกิดขึ้นในยุคต่างๆ นั้น อาจกำหนดกฎเกณฑ์จากค่านิยม หรือความชอบของผู้คนในยุคนั้น แต่ก็มีคีตกวีอีกหลายท่านที่ต้องการความแปลกใหม่ สิ่งใหม่ๆ ให้ผู้คนได้รู้ถึงพลังแห่งดนตรี การผสมผสานสิ่งต่างๆ เข้าด้วยกัน เปรียบเสมือนอาหารหลากรสที่พ่อครัวต้องการค้นหารสชาติใหม่ๆ ในงานดนตรีจึงเกิดงานแนวผสมผสานวัฒนธรรมของซีกโลกตะวันออกและตะวันตก เข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นอีกทางเลือกที่สามารถสร้างงานดนตรีแนวใหม่ได้ คีตกวีมากมายหลายท่านที่มีเป้าหมายในการค้นคว้าหาสิ่งใหม่ของงานดนตรี ทั้งที่ปรากฏหลักฐาน และไม่สามารถสืบค้นได้อีกมากมาย

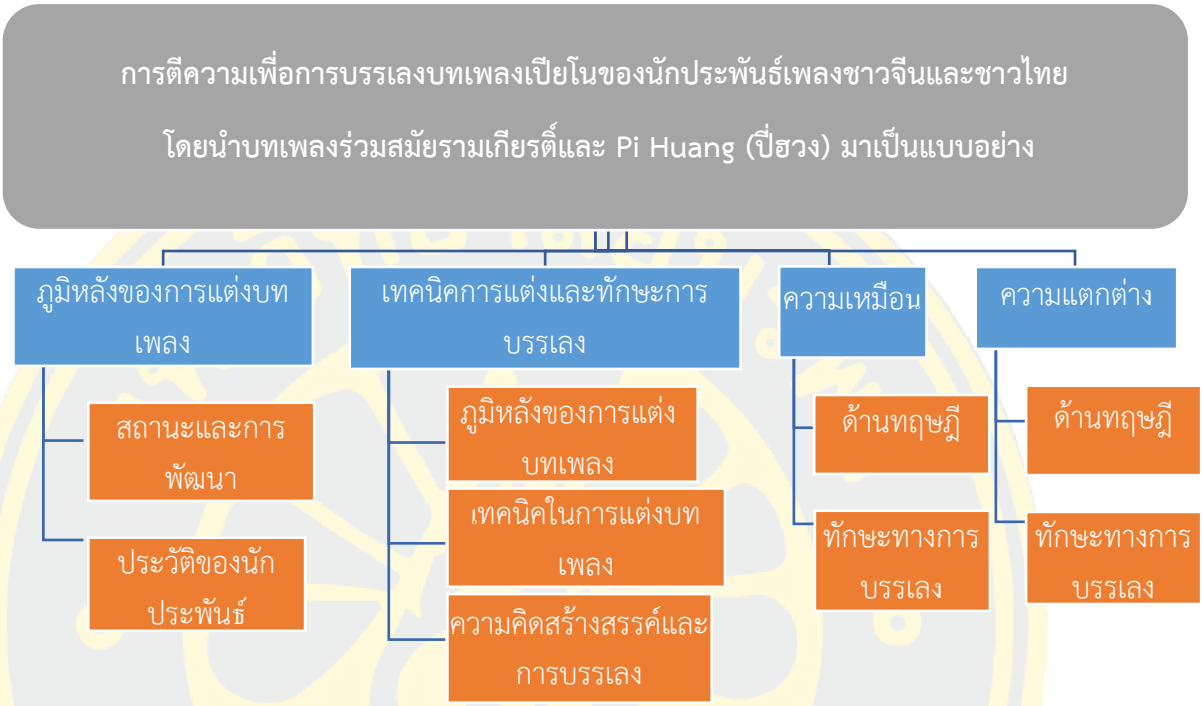
ในยุคปัจจุบันการผสมผสานงานด้านวัฒนธรรมดนตรีมีหลากหลายรูปแบบซึ่งมีผู้ประพันธ์เพลงในลักษณะนี้เป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยมีความสนใจผลงานด้านดนตรีร่วมสมัย โดยเฉพาะบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับเปียโน จึงได้นำบทเพลงของผู้ประพันธ์ดนตรีที่มีชื่อเสียงของประเทศจีนและของประเทศไทยมาศึกษา โดยการสร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโนของไทยยังเป็นไปตามลักษณะของระบบประสานเสียงดนตรีคลาสสิกแบบตะวันตก ซึ่งเป็นแนวหลักของการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัย บทเพลงเปียโน "รามเกียรติ์" ที่นำมาศึกษาในงานวิจัยนี้เป็นบทเพลงมาจากวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงของประเทศไทย ส่วนการสร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโนของจีน ได้ประยุกต์ใช้องค์ประกอบที่หลากหลาย โดยการผสมผสานองค์ประกอบทางชาติพันธุ์ องค์ประกอบของอุปรากร และองค์ประกอบของดนตรีคลาสสิกตะวันตกเป็นแนวหลักของการสร้างสรรค์ดนตรีจีนร่วมสมัย เช่น บทเพลงเปียโน "ซีหยางเซียวกู่" บทเพลงเปียโนคอนแชร์โต "แม่น้ำหวงเหอ" และบทเพลงเปียโน "Pi Huang (ปี่ฮวง)" ที่ใช้ศึกษาในงานวิจัยนี้ ล้วนได้มาจากองค์ประกอบประเภทดังกล่าว การใช้องค์ประกอบทางดนตรีที่เป็นลักษณะเฉพาะของทั้งสองประเทศทำให้งานดนตรีทั้งสองเพลงมีลักษณะเฉพาะของภูมิภาคที่เด่นชัดและมีเสน่ห์ของชาติพันธุ์อยู่ในตัวด้วย

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อตีความการบรรเลงบทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโน และศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีไทยและจีนผ่านบทเพลงร่วมสมัย โดยนำบทประพันธ์เพลงเปียโนมาเป็นตัวอย่างในการศึกษา และคัดเลือกบทเพลงของนักประพันธ์เพลงสมัยใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะของภูมิภาคของทั้งสองประเทศ เพื่อศึกษาความเหมือนและความแตกต่างของบทเพลงที่สร้างสรรค์โดยผู้ประพันธ์ที่มีภูมิหลังทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันของทั้งสองประเทศ ซึ่งการศึกษางานดนตรีของทั้งสองประเทศนี้ ช่วยส่งเสริมการแลกเปลี่ยนดนตรีและวัฒนธรรมระหว่างสองประเทศ นำความคิดและแนวคิดใหม่ๆ มาสู่การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยสำหรับเปียโน และยังเป็นแนวทางให้สำหรับผู้ที่สนใจศึกษางานในลักษณะนี้ได้ต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย
2. เพื่อจัดแสดงการบรรเลงเปียโนบทประพันธ์เพลงไทยและเพลงจีน

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่สนใจในการบรรเลงบทเพลงเปียโนร่วมสมัย ซึ่งผู้วิจัยแสดงถึงแนวทางในการตีความเทคนิคในการบรรเลงของบทเพลงเปียโนทั้งสองเพลง เพื่อแสดงลักษณะทางศิลปะของงานเปียโนร่วมสมัยในประเทศไทยและจีน ให้กับผู้ที่ศึกษาบทเพลงประเภทนี้

2. เพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่สนใจในการประพันธ์บทเพลงเปียโนร่วมสมัย

3. เพื่อเป็นการเผยแพร่แนวทางบทประพันธ์เพลงเปียโนร่วมสมัย ที่มีรากฐานจากวัฒนธรรมดนตรีของประเทศไทยและประเทศจีน

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย” ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการวิจัยในการวิเคราะห์เป็นสองส่วน ดังนี้

1. การตีความบทเพลง
2. วิธีการบรรเลง

ข้อตกลงเบื้องต้น

งานวิจัยเรื่อง “การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย” ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นของการวิจัยไว้ดังนี้

1. ผู้วิจัยกำหนดบทเพลงในการใช้ศึกษาวิจัยครั้งนี้จำนวน 2 บทเพลงคือ

1.1 บทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนของผู้ประพันธ์เพลงชาวไทย คือบทเพลง “รามเกียรติ์” ประพันธ์โดย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

1.2 บทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนของผู้ประพันธ์เพลงชาวจีน คือ บทเพลง “ปี่ฮวง” (Pi Huang) ประพันธ์โดย จาง ฉาว

2. การตีความและการวิเคราะห์การบรรเลง ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์จากการแสดงจัดการแสดงของผู้วิจัยเป็นหลักในการวิเคราะห์

นิยามศัพท์เฉพาะ

ป่าน หมายถึง จังหวะในเพลงโอเปร่าจีน ในดนตรีจีนโบราณและดนตรีพื้นบ้าน มักใช้ไม้พายและกลองเพื่อตีจังหวะ

เต๋าป่าน หมายถึง ความสั้นและกระชับอย่างมาก เป็นจังหวะที่ไม่มีการลงเสียงหนักและเสียงเบา

หยวนป่าน หมายถึง ลักษณะทางดนตรีที่ให้โทนเสียงที่แสดงความสงบและเป็นธรรมชาติ

เออร์ลิ่ว หมายถึง ลักษณะทางดนตรีที่ให้โทนเสียงที่แสดงความร่าเริงและมีชีวิตชีวา

หลิวสุ่ย หมายถึง ลักษณะทางดนตรีที่ให้โทนเสียงที่แทนสายลมริมทะเลสาบ มีความเป็นธรรมชาติและราบรื่น

ไคว่ซานเหย่น หมายถึง ลักษณะทางดนตรีที่ให้โทนเสียงที่แทนการใช้ชีวิตอย่างกระตือรือร้นจิตใจที่สดใส

ไคว่ป่าน หมายถึง ลักษณะทางดนตรีที่ให้โทนเสียงที่แทนการตัดสินใจอันเด็ดขาด มีจังหวะที่คล่องแคล่ว และท่วงทำนองก็ง่ายขึ้น

เหยาป่าน หมายถึง ลักษณะทางดนตรีที่ให้โทนเสียงที่แสดงถึง การดำเนินการอย่างเร่งรีบ บรรยากาศที่ตึงเครียดและวิตกกังวล

ตั๋วป่าน หมายถึง เสียงร้องที่แสดงถึงความขุ่นเคือง ในลักษณะทางดนตรีแสดงถึงท่วงทำนองที่ดังก้องและทรงพลัง เหมาะสำหรับการแสดงฉากและอารมณ์ที่ตื่นเต้นผิดปกติของตัวละคร โดยเฉพาะเมื่อคำนั้นเชื่อมโยงกันอย่างใกล้ชิด

บทที่ 2
แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ดำเนินการทบทวนเอกสาร ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อดำเนินการศึกษาวิจัยเรื่อง “การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและไทย” โดยกำหนดหัวข้อดังนี้

1. ประวัติย่อของผู้ประพันธ์
   1.1 ประวัติย่อผู้ประพันธ์บทเพลงรามยณะ
   1.2 ประวัติย่อผู้ประพันธ์บทเพลงปี่ฮวง
2. บริบทของแต่ละเพลง
   2.1 บทเพลงรามยณะ (รามเกียรติ)
   2.2 บทเพลงปี่ฮวง
3. แนวทางการวิเคราะห์การบรรเลงเปียโน
4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ประวัติย่อของผู้ประพันธ์

1.1 ประวัติย่อผู้ประพันธ์บทเพลงรามยณะ

รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ผู้ประพันธ์บทเพลงเปียโน รามยณะ (รามเกียรติ์) ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัย วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ระหว่างปี 2551 ถึง 2554 เขาได้รับทุนการศึกษาไปเรียนต่อปริญญาเอกที่มหาวิทยาลัยบอลล์สเตต (Ball State University) ในเมืองมันซี รัฐอินดีแอนา และเรียนจบด้านทฤษฎีดนตรีและการประพันธ์เพลง เอกวาทยกร ในขณะนั้น เขาเป็นอาจารย์สอนแต่งเพลงและผู้ช่วยบัณฑิตของมหาวิทยาลัยบอลล์สเตต เขาสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท 2 สาขาในประเทศไทย ได้แก่ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศิลปประยุกต์จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิตจากมหาวิทยาลัยมหิดล นอกจากนี้ เขายังเป็นนักดนตรีตะวันตก (การแสดงเปียโน) ของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เคยร่วมศึกษาการแต่งเพลงกับ Prof. Naronite Dahamabutra Prof. Velachat Premananda Prof. Yasok Prof. Ileano Travik Prof. Vera Stanoyevi Prof. Keith Cossman และ Prof. Jody Nagle เขาเคยศึกษาวิชาวาทยกรกับ Prof. Karma และ Prof. Crowe

รองศาสตราจารย์ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น มีความเชี่ยวชาญด้านทฤษฎีดนตรี การวิเคราะห์ดนตรี ดนตรีศตวรรษที่ 20 การวิจัยดนตรี สัมมนาทฤษฎีดนตรี การสอนทฤษฎีดนตรี และการ

สร้างสรรค์ดนตรี ปัจจุบันเป็นบรรณาธิการบริหารของนิตยสารดนตรี "รังสิต" ล่าสุด ผลงาน "มิติแห่งอากาศธาตุ บทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน" (Ether-Cosmos Twenty Pieces for Piano) ของเขาได้รับรางวัลการวิจัยเชิงสร้างสรรค์จากสภาวิจัยแห่งชาติ (วช.) ในปี 2558 เขาได้รับมอบหมายจาก วช. ให้แต่งเพลงเปียโนสั้น ๆ 20 บท และจัดงานบรรยายสองชั่วโมงที่มหาวิทยาลัยรังสิตเมื่อปี 2559 ต่อมาในปี 2560 เขาแต่งเพลง "เสียงแห่งความสามัคคี" เพื่อแสดงในพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยโลกครั้งที่ 24 ซึ่งจัดขึ้นโดยประเทศไทย และในปี 2561 เขาได้แสดงบทเพลง "String Orchestra" และ "Flute" ที่งาน "ANNYEONG THAILAND, SAWASDEE KOREA : CULTURE CONNECTED " เพื่อเฉลิมฉลองครบรอบ 60 ปีแห่งการสถาปนาความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างสองประเทศ

1.2 ประวัติย่อผู้ประพันธ์บทเพลงปี่ฮวง

จางจาว ผู้ประพันธ์บทเพลงเปียโน "ปี่ฮวง" เป็นศาสตราจารย์ของคณะดนตรี มหาวิทยาลัยชนชาติส่วนกลาง เป็นคนชนชาติหุย อีกทั้งยังเป็นนักแต่งเพลงและนักเปียโนที่มีชื่อเสียงของจีนในยุคร่วมสมัย และเป็นสมาชิกของสมาคมนักดนตรีจีน จางจาวเติบโตที่อำเภอหงเหอ มณฑลยูนนาน ซึ่งเป็นพื้นที่ชนกลุ่มน้อย เขาเริ่มเรียนเปียโนเมื่ออายุ 7 ขวบ และเริ่มเรียนการประพันธ์เพลงกับ จางหนัน บิดาของเขาเมื่ออายุ 12 ขวบ เขาได้เรียนรู้เพลงพื้นบ้านและการตีขิมจีนจาก หม่า จิ้งเฟิง มารดาของเขาตั้งแต่เด็ก ตอนอายุ 13 ปี เขาจากพ่อแม่ไปเรียนที่โรงเรียนศิลปะคุนหมิง ตอนอายุ 16 ปี เขาได้แสดงบทเพลงแรก "ไห่เยี่ยน" และ "Humoresque" ในงานสัปดาห์ดนตรีเนี่ยเอ่อครั้งแรก และได้รับการชื่นชมจากคุณหวัง เจิ้นย่า ซึ่งเป็นนักการศึกษาด้านดนตรีและนักแต่งเพลง ในปี 2526 จางจาวได้สอบเข้าคณะดนตรีของมหาวิทยาลัยชนชาติส่วนกลางด้วยคะแนนที่ดีเยี่ยม ต่อมาในปี 2530 เขาสำเร็จการศึกษาจากสาขาวิชาการประพันธ์เพลงและการแสดงเปียโน ได้เป็นอาจารย์ของมหาวิทยาลัยชนชาติส่วนกลาง ในปี 2540 จางจาวได้เรียนต่อปริญญาโทที่วิทยาลัยดนตรีกลาง เรียนสาขาวิชาการประพันธ์เพลง โดยเป็นลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ กัว เหวินจิ๋ง นักแต่งเพลงชื่อดังของจีน

จางจาวอาศัยอยู่ที่อำเภอหงเหอตั้งแต่เด็ก ดังนั้นผลงานของเขามักจะสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะดนตรีของชนกลุ่มน้อยในยูนนาน เมื่อประพันธ์เพลง เขาจะได้รับแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ธรรมชาติที่มีสีสันของยูนนาน นอกจากที่ยังคงความเป็นชนกลุ่มน้อยแล้ว ยังมีลักษณะเฉพาะตัวที่โดดเด่นของเขา ผลงานของเขามีแนวเพลงและสไตล์ที่แตกต่างกัน เรียกได้ว่ารูปแบบและเนื้อหาของผลงานมักเข้ากันได้อย่างกลมกลืน ผลงานเพลงของเขาได้รับรางวัลมากมาย เช่น "Golden Bell Award" และ "Five One Project Award" เป็นต้น และยังได้รับรางวัลมากมายในการประกวดระดับนานาชาติ เช่น สหรัฐอเมริกาและญี่ปุ่น ผลงานของเขาครอบคลุมดนตรีเปียโนหลากหลายแนวเช่น แชมเบอร์มิวสิค ดนตรีบรรเลงพื้นบ้าน เพลง เพลงแดนซ์ เพลงประกอบภาพยนตร์และโทรทัศน์ ดนตรีสแควร์อาร์ต ฯลฯ ตัวอย่างเช่นบทเพลง "Totem" ที่มีแรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้านทางตะวันตกเฉียงใต้ของจีน ได้รับรางวัลเหรียญทองในการประกวด Melbourne International

Chamber Music Competition บทเพลง "Spring Frolic " ได้รับรางวัลพิเศษในการประกวด Japan International Computer Music Competition บทเพลง "Wind" ได้รับรางวัลเหรียญทองในการประกวดเพลงป๊อประดับประเทศครั้งแรก บทเพลงแชมเบอร์มิวสิก "Night in the Mountain" ได้รับรางวัลที่หนึ่งในงาน World Chinese Music Works ครั้งแรกของไต้หวัน บทเพลงเปียโน "ปี่ฮวง" ได้รับรางวัลที่หนึ่งในงาน "Palatino" Cup China Piano Music Composition (กลุ่มผู้ใหญ่) ครั้งแรก ฯลฯ

2. บริบทของแต่ละเพลง

2.1 บทเพลงรามยณะ (รามเกียรติ)

บทเพลงเปียโน รามยณะ (รามเกียรติ์) ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจมาจาก "เมขลา - รามสูร (รามสูร) เรื่อง "รามสูรถวายศร" ซึ่งตัดตอนมาจากสองบทของวรรณกรรมไทยเรื่องรามเกียรติ์ เรียบเรียงใหม่โดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 1

"เมขลา - รามสูร" หรือ "เมขลาล่อแก้ว" เป็นครั้งแรกที่รามสูรปรากฏในบทรามเกียรติ์ เนื้อหาหลักของบทนี้เกี่ยวกับเมขลาซึ่งเป็นเทพธิดาในมหาสมุทร และจะถือและโบกอัญมณีเวทย์มนตร์ขณะลอยอยู่ในก้อนเมฆ หากมนุษย์มองขึ้นไปบนท้องฟ้าพวกเขาจะเห็นประกายไฟสว่างไสวเหมือนสายฟ้าที่ทำให้เกิดอัญมณีที่ส่องแสง ในขณะนี้เองรามสูรเดินผ่านมาพร้อมกับธนูและขวานเพชรก็ได้เหลือบไปเห็นประกายของเครื่องประดับ ด้วยแรงปรารถนาของเขา ยักษาจึงพยายามยึดเครื่องประดับเพื่อขัดขวางความประสงค์ของเทพธิดา ดังนั้นเรื่องราวส่วนนี้จึงเป็นที่มาของชื่อ “เมขลาล่อแก้ว” หรือ “เหยื่ออัญมณีเมขลา” อย่างไรก็ตามในฐานะเทพธิดาเขาไม่ยอมจำนน แต่ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งเขาพุ่งเข้าไปในก้อนเมฆนั้นและโกรธมาก ตั้งใจจะฆ่าด้วยขวาน ขวานอันทรงพลังทำให้เกิดฟ้าร้องและฟ้าแลบราวกับว่ามันจะแยกแผ่นดินออกจากกัน

"รามสูรถวายศร" หรือ "รามสูรน้อมถวาย" หมายถึงรามกรีติที่เป็นมหาอสูร ในบทนี้พระรามและรามสูรเกิดขึ้นในขบวนแห่ของพระเจ้าทศรถหลังจากที่พระรามและนางสีดาแต่งงานกันในเมืองมิถิลาก็เดินทางมายังอยุธยา (อโยธยา) เมื่อตระหนักถึงสิ่งนี้รามสูรจึงก้าวลงมาต่อสู้กับราชา โดยไม่คาดคิดว่าพระรามจะยอมรับคำท้า รามสูรเริ่มแกว่งขวานสำแดงฤทธิ์ทำให้เกิดควันปิดดวงอาทิตย์ทำให้มองไม่เห็นรามสูร จากนั้นพระรามจึงแผลงศรรามจันทร์ออกไปทำให้เกิดแสงสว่างแลเห็นตัวรามสูร ครั้นแล้วรามสูรได้แผลงศรของตนไปยังพระรามแต่ศรนั้นไม่เข้าประชิดตัวพระราม พระรามจึงแผลงศรอัคนิวาตกลายเป็นจักรแก้วทำลายศรรามสูร รามสูรจึงขว้างขวานอีกครั้งเพื่อต่อกรกับศรอัคนิวาต พระรามเห็นดังนั้นแผลงศรพลายวาทออกไปเพื่อทำลายขวานรามสูร ในที่สุดพระรามก็ใช้ศรตีรามสูร

อย่างเจ็บช้ำ กระทั่งเห็นว่าพระรามเป็นอวตารของพระนารายณ์ จึงกราบบาทขอโทษและถวายศรแก่พระรามซึ่งเป็นคันธนูของรามสูรไตรเมฆได้รับมากจากพระอิศวร

ในช่วงเริ่มต้นของการเคลื่อนไหว การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของโน้ตแสดงถึงรูปแบบการแผลงของลูกศรซึ่งสะท้อนให้เห็นในตลอดการเคลื่อนไหว ในตอนกลางเสียงเคาะที่หนักแน่นบ่งบอกว่าการเผชิญหน้าและการต่อสู้ระหว่างพระรามและรามสูรดำเนินต่อไปจนกระทั่งรามสูรพ่ายแพ้ จากนั้นสามลูกสุดท้ายก็ยุติการยอมจำนนของรามสูรในทันทีและรามสูรก็ได้โค้งคำนับให้กับพระราม

การสร้างสามตัวละคร

สามตัวละครนี้ได้แก่ รามสูร นางเมขลาและพระราม ผู้แต่งได้สร้างหน่วยเมโลดี้หรือรูปภาพเพื่อเป็นตัวแทนของตัวละครทั้งสาม รวมถึงสร้างบรรยากาศของฉาก:

(1) รามสูร

อักษรตัวแรก R ของชื่อ รามสูร ใช้เป็นศูนย์กลางของเสียง ตัวอักษร D (ระดับเสียง, ra หรือ re) อยู่ในช่วงต่ำมากของโน้ต D1 และเพิ่มเสียงโน้ต A และ E ซ้อนทับบน 5 อ็อกเทฟ โดยที่กลุ่มโน้ต D, E, A ถือว่าเป็นชุดสมมาตร (027) แล้วโอนชุดสมมาตรเดิมมาใช้โน้ต C, D, G นอกจากนี้ยังใช้ชุดเสียงพร้อมคีย์โน้ตสีดำในแต่ละรีจิสเตอร์ (Cluster) บนเปียโนด้วยเสียงดัง (mf) ถึงดังมาก (ff) เพื่อถ่ายทอดเสียงของขวานเพชร

ส่วนเมโลดี้หลักที่ใช้ถ่ายทอดปีศาจนั้น ไม่มีคำจำกัดความ แต่เป็นอักขระที่เคลื่อนไหวช้าพร้อมโน้ตที่ต่ำมากไปจนถึงต่ำมาก บางช่วงก็มีระดับต่างกัน ความเข้มอ่อน (p) และความเข้มของเสียงที่เกิดจากกลุ่มโน้ตยังคงใช้ชุดสมมาตร (027)

(2) นางเมขลา

อักษรตัวแรก M ของชื่อ เมขลา (เสียง me หรือ mi) ใช้เป็นศูนย์กลางของเสียง มันเปรียบได้กับโน้ต E และถูกกำหนดไว้เป็นหน่วยท่วงทำนองในช่วงเสียงกลาง–สูง ซึ่งเป็นโน้ต 5 ตัวที่มีมาตราส่วนเดียวกัน เพนทาโทนิกสเกลเน้นไปที่ศูนย์กลางของเสียงโดยใช้ความสมมาตรของตัวโน้ตที่อยู่ห่างจากศูนย์กลางของเสียง กล่าวคือ อ็อกเทฟบนและล่างมีระยะห่างเท่ากัน

นอกจากนี้ คณะผู้วิจัยยังได้แนะนำท่วงทำนองของ Chet Ching (Double Dance) 5 ระนาดเอกใช้เป็นตัวแทนของนางเมขลา อย่างไรก็ตาม วิธีนี้ไม่ได้ใช้โดยตรง นักแต่งเพลงดวงแก้วมณีเลียนเสียงแฟลชเพื่อเล่นโน้ตทั้งหมดพร้อมๆ กันในระหว่างการกล่าวปาฐกถา เสียงเปียโนมีลักษณะเป็นเสียงกัด หรือมีการเคลื่อนไหวในช่วงสูงอย่างต่อเนื่อง นี่เป็นชุดโน้ตเดียวกันกับเสียงท่วงทำนองของขวาน โดยใช้ระดับเสียงและโน้ตที่มีความเข้มข้นต่ำเท่านั้น

(3) พระราม

นักแต่งเพลงสร้างมาตราส่วนประดิษฐ์ที่ประกอบด้วยชุดโน้ตหนึ่งชุด ซึ่งมี Tetra Chord ทั้ง 4 ตัว แต่ละตัวมีระยะห่างเท่ากับ halftone-3 ครึ่งเสียง และถูกจัดเรียงเข้าด้วยกันเพื่อสร้าง

มาตราส่วน มาตราส่วนนี้เรียกอีกอย่างว่า "ฮาร์โมนิกคู่ (Double Harmonic)" นอกจากนี้ มาตราส่วนนี้ใช้โน้ต D เป็นศูนย์กลางของเสียง ซึ่งได้จากอักษรตัวแรกของคำว่า พระราม สำหรับตัวละครนี้ แนวท่วงทำนองส่วนใหญ่ใช้โทนเสียงที่ไม่เบาหรือดังเกินไป ท่วงทำนองจะเคลื่อนไหวในระดับกลางและไม่สูงเกินไป

ดังที่เห็นได้จากแนวคิดเบื้องต้นของการแต่งเพลงสำหรับตัวละครแต่ละตัว เนื้อหาดนตรีประกอบด้วยท่วงทำนองหลักหรือธีม บางส่วนใช้การเรียบเรียงหรือคอนเนคชั่น เช่น เสียงคำรามของมารและเสียงเป็นประกายของมาดามเมขลา ซึ่งใช้กลุ่มโน้ตเดียวได้แก่ มาตราส่วนเพนทาโทนิกบนแป้นสีดำของเปียโนหรือศูนย์กลางของเสียงบนโน้ต D ของมารและพระราม แต่ผู้ฟังยังคงจินตนาการถึงเสียงที่คุณกำลังพูดถึง ตัวละครใด ๆ หรือแม้แต่สถานการณ์ใด ๆ เพราะผู้แต่งสร้างพื้นหลังของเพลงตามตัวละครหรือเหตุการณ์ เพื่อให้เกิดแรงจูงใจอื่น ๆ และความเข้มของเสียงหรือระดับเสียง - ต่ำ (ไดนามิก) ซึ่งจะทำให้ผู้ฟังรู้ว่าคุณกำลังพูดถึงสถานการณ์ใดอย่างไรก็ตาม บางหน่วยท่วงทำนองหรือ Bang Motives อาจทำให้ผู้ฟังจินตนาการหรือสร้างความคิดที่แตกต่างออกไป เช่น การเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วในพื้นที่ เสียงแหลมของกลุ่มโน้ตรูปห้าเหลี่ยมบนคีย์โน้ตสีดำ ผู้ฟังบางคนนึกภาพสายฟ้าจากขวานของปีศาจได้ หรือบางคนอาจมองว่าเป็นภาพที่ฉายแสงจากอัญมณีของนางเมขลาได้ เป็นเจตนาของผู้แต่งที่จะไม่บิดเบือนเรื่องราวและวรรณคดีแต่อย่างใด ยกเว้นหน่วยท่วงทำนองที่ผู้เขียนสร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นตัวกลางของตัวละครแต่ละตัว รวมทั้งตัวอาวุธ ร่างของรามสูร ลูกธนูของพระรามและอัญมณีของนางเมขลา เพลงได้รับการคัดเลือกให้เข้ากับบรรยากาศเบื้องหลังของสถานการณ์พิจารณาจากตัวละครและภาพรวมของทั้งสองเหตุการณ์ จะเห็นได้ว่านี่เป็นการต่อสู้ระหว่างเทพเจ้าที่ทรงพลัง สามารถทะยานขึ้นไปในอากาศและกระตุ้นให้เกิดเหตุการณ์เหนือธรรมชาติได้

ดังนั้น เพลงนี้จึงใช้สื่อประกอบอื่นๆ สามารถถ่ายทอดบรรยากาศเบื้องหลัง ทำให้ทั้งสองเรื่องนี้ดำเนินไปด้วยดี มันเป็นไดอะโทนิกอ็อกเทฟและคอร์ดที่เจ็ด Diminicht คอร์ดที่กล่าวถึงข้างต้นทั้งหมดมีโครงสร้างคู่สามโน้ต นอกจากนี้ ยังมีการใช้คอร์ดคู่สมมาตร (027) จำนวน 4-5 ชุด เช่นเดียวกับ namotiv ในคอร์ด เล่นลูกล้อระหว่างเครื่องดนตรีในชุดปี่พัต 7 (พี่ใน, ระนาดเอก, โขงวงใหญ่และโขงวงเล็ก) จากเพลงไทยต้นฉบับ ใช้บรรยายเหตุการณ์ที่นางเมขลากำลังยล่อแก้ว

2.2 บทเพลงปี่ฮวง

ผลงานชิ้นนี้บอกเล่าเรื่องราวชีวิตในวัยเด็กของผู้ประพันธ์เพลงริมทะเลสาบเตียนฉือ ในมณฑลยูนนาน ผลงานไม่เพียงแต่แสดงให้เห็นฉากอันงดงามของทะเลสาบเตียนฉือเท่านั้น แต่ยังสะท้อนให้เห็นถึงการแสวงหาและความปรารถนาของเขาในความเงียบสงบของธรรมชาติ

การใช้องค์ประกอบทางดนตรีของอุปรากรจีนแบบดั้งเดิมใน "ปี่ฮวง" ซึ่งเป็นรูปแบบการเน้นเสียงในอุปรากรจีนแบบดั้งเดิม "ด้วยคำพูด" หรือ "ตัวละครที่มีคำพูด" มีลักษณะเฉพาะและในฐานะเปียโนก็เลียนแบบได้ค่อนข้างยาก ดังนั้นการใช้ "การบรรเลงเปียโนของงิ้วปักกิ่ง" และ "การเปล่ง

เสียงเปียโนของงิ้วปักกิ่ง" จึงเป็นวิธีเดียวสำหรับบทเพลงเปียโนจีนที่จะใช้องค์ประกอบของงิ้วปักกิ่ง "การบรรเลงของงิ้วปักกิ่ง" และ "การเปล่งเสียงของงิ้วปักกิ่ง" ทั้งสองแนวคิดนี้ได้รับการหยิบยกโดย Shi Yong ในบทความ "Research on the Creation of Peking Opera Style Piano Music" สิ่งที่เรียกว่า "Piano Instrumentalization of Peking Opera" หมายถึงวิธีการต่อกิ่งเสียงดนตรีการคิดเชิงโครงสร้างและองค์ประกอบอื่น ๆ ของอุปรากรปักกิ่งอย่างมีประสิทธิภาพโดยมีเปียโนเป็นเครื่องดนตรีการผสมผสานระหว่างการร้องเพลงและการแสดง ทั้งสองอย่างนี้เป็นวิธีที่ดีที่สุดในการผสมผสานบทเพลงเปียโนจีนและวัสดุงิ้วปักกิ่ง ในระหว่างการพัฒนาบทเพลงเปียโนจีนผลงานจำนวนมากได้ทำการสำรวจที่เป็นประโยชน์มากมาย ตัวอย่างเช่น เปียโนประกอบเพลง "Red Lantern" ยังคงความเป็นเพอร์คัสชั่นของอุปรากรปักกิ่ง ทำให้ผลงานมีลักษณะการแสดงละครของงิ้วปักกิ่ง "Peking Opera Huadan Flowing Water" ของ Jiang Xiaopeng ยังใช้เสียงของงิ้วปักกิ่ง "Su Sanqi Jie" เมื่อผู้ประพันธ์เพลงนี้นำองค์ประกอบทางดนตรีของอุปรากรปักกิ่ง มาใช้ในการสร้างชิ้นส่วนเปียโนจีนนี้เขาได้ถ่ายทอดผ่านดนตรีแบบ Peking Opera อย่างง่าย ๆ และผสมผสานความคิดทางดนตรีของอุปรากรปักกิ่งเข้ากับความคิดทางบทเพลงเปียโน สิ่งนี้ไม่เพียงแต่ทำให้เพลงมีลักษณะของงิ้วปักกิ่งที่แข็งแกร่งเท่านั้น แต่ยังให้การเล่นเปียโนแบบอะคูสติกอย่างเต็มที่

การใช้ขององค์ประกอบจีน"ปี่ฮวง"

(1) การแนะนำขององค์ประกอบงิ้ว

ลักษณะของงิ้วปักกิ่งที่โดดเด่นโนบทเพลงเปียโน"ปี่ฮวง"เป็นความรู้สึกที่แข็งแกร่งที่สุดของผู้ชม "รสชาติปักกิ่ง" ที่แข็งแกร่งนี้ได้เจาะเข้าไปในแต่ละโน้ตและทำนอง ในกระบวนการของการแต่งเพลง ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้ใช้ทำนองเพลงโรแมนติกที่นุ่มนวลและละเอียด แต่จำลองเสียงร้องงิ้วปักกิ่งและการบรรเลงประกอบงิ้ว เพื่อทำเป็นเนื้อหาหลักของบทเพลงและบรรลุผลเสียงของงิ้วปักกิ่ง ตัวอย่างเช่นในงิ้วปักกิ่ง เสียงร้องและซอหูฉิงมีบทบาทสำคัญ เสียงมักจะสูง บางทีแข็ง บางทีนุ่ม สำหรับเปียโน การสะท้อนลักษณะเฉพาะนี้เป็นเรื่องยาก ผู้ประพันธ์เพลงใช้โน้ตพิง (appoggiatura) อย่างชาญฉลาดเพื่อจำลองเสียงงิ้วปักกิ่ง ในส่วนที่ 35 ของตอนดนตรีสองหก ใช้โน้ตสัมผัสสี่ครั้งติดต่อกัน เพื่อจำลองผลพรีเมนต์ (portamento) ของการบรรเลงประกอบซอหูฉิง ทำให้ทั้งมีเสน่ห์ของงิ้วและมีการแสดงออกของเปียโน

(2) การผสมผสานของทำนองเสียงชาติพันธุ์

ภาพรวมของเปียโน “ปี่ฮวง” จะเป็นไปตามบันไดเสียงแบบเพนทาโทนิกแบบจีนดั้งเดิมแล้วค่อย ๆ ขึ้นโทนเสียง bE ซึ่งตอนกลางของบทเพลงมีการเปลี่ยนโทนเสียงบ่อยครั้ง แต่ในที่สุดจะเป็นไปตามหลักการการประพันธ์เพลงของประเทศตะวันตก โทนเสียงจะอยู่ในเสียง bE เสมอและตอนต้นกับตอนท้ายของบทเพลงจะเชื่อมโยงกัน แต่ต้องเน้นว่า“ปี่ฮวง”มีนวัตกรรมในการขยายโทนเสียง มันไม่เพียงแต่เปลี่ยนเสียงโดยใช้การเคลื่อนไหวของโทนเสียงทำนองเพลง ยังใช้โทนเสียงสอง

ชนิดที่กระโดดขึ้น ในตอนดนตรีตั๋วป่าน ทั้งสองมือใช้โทนเสียงที่แตกต่างกัน มือซ้ายเลียนแบบกลองบอร์ดและมือขวาเลียนแบบดึงสาย ในเวลาเดียวกันได้ผสมโทนเสียงเอ๋อหวง (Erhuang) และซีผี (Xipi) ซึ่งแสดงออกบรรยากาศของตอนดนตรีนี้ และเสริมสร้างความขัดแย้งและแรงผลักดันของงิ้ว ทำให้โทนเสียงซับซ้อนมากขึ้น ส่วนบันไดเสียงแบบเพนทาโทนิกอ่อนแอลง

(3) การใช้ของโครงสร้างงิ้ว

บทเพลงเปียโน"ปี่ฮวง" ใช้รูปแบบของเพลงโพรงอย่างสร้างสรรค์ นี่คือรูปแบบโครงสร้างที่มีเอกลักษณ์ในศิลปะการเล่นดนตรีงิ้วจีน ลักษณะหลักขึ้นอยู่กับโทนเสียงหนึ่ง โดยใช้วิธี"ยืมคำ"เปลี่ยนจังหวะ การเชื่อมต่อและการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบที่แตกต่างกันนั้นใช้เป็นวิธีสำคัญในการสร้างแถลงการณ์งิ้วทั้งหมด เพื่อแสดงอารมณ์ต่างๆ ในบทเพลงเปียโน"ปี่ฮวง" ผู้ประพันธ์เพลงได้ผสมรูปแบบเพลงโพรงกับเพลงเปลี่ยนจังหวะตะวันตกอย่างลึกซึ้ง ซึ่งหยวนป่านเป็นหัวข้อของบทเพลงนี้ ย่อหน้าการเปลี่ยนจังหวะทั้งหมดถือหยวนป่านเป็นศูนย์กลาง ซึ่งประกอบด้วยตอนดนตรีสิบตอนที่เชื่อมต่อกซึ่งกันและกัน ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้ใช้รูปแบบภายนอกของเพลงการเปลี่ยนจังหวะเป็นการพัฒนาของ"ปี่ฮวง" แทนที่เน้นการเปลี่ยนแปลงภายใน เพื่อขยายหรือลดการเปลี่ยนแปลงในจังหวะและความเร็ว ประกอบเป็นส่วนเดียวที่แย่งกันไม่ได้ และเปรียบเทียบการแบ่งแยกอย่างชัดเจนในโครงสร้างของเพลงเปลี่ยนจังหวะตะวันตก นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้โครงสร้างงิ้วปักกิ่งที่น่าทึ่งแทนความขัดแย้งทั่วไปในดนตรีตะวันตก และใช้ความคิดทางศิลปะที่สวยงามและแนวคิดหยินหยางแบบดั้งเดิมแทนการเขียนเปรียบเทียบและรูปแบบการเล่าเรื่องที่น่าทึ่งของส่วนหลักและส่วนรองในโซนาต้าตะวันตก เพื่อเน้นงิ้วจีนมีเอกลักษณ์

(4) การผสมผสานแนวคิดของประเทศตะวันตก

นอกเหนือจากการใช้วิธีการแปรผัน ผู้ประพันธ์เพลงยังได้ผสมผสานแนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรีตะวันตกในรูปแบบต่าง ๆ ประการแรก ในแง่ของโครงสร้างดนตรี ต้นฉบับของบทเพลงเปียโน "ปี่ ฮวง" และส่วนต่อขยายสามธีมของเพลงจะเหมือนกับการนำเรื่องอย่างช้า ๆ และการเคลื่อนไหวจังหวะของประเทศตะวันตก ในส่วนแรกของเพลงและย่อหน้าที่สองและหกมีการใช้ธีมที่สร้างแรงบันดาลใจเหมือนกัน ทำให้ส่วนแรกเป็นไตรภาคเดี่ยว โครงสร้างวลีในข้อความต้นฉบับของละครเป็นบทเพลงทางคู่ขนานที่ถูกมาตรฐาน ประการที่สอง ในแง่ของรูปแบบประเภท ใช้รูปแบบประเภท Toccata โบราณซึ่งเป็นเพลงเปียโนที่มีจังหวะแน่นและการสัมผัสอย่างรวดเร็ว มีการถ่ายทอดอารมณ์ที่ตึงเครียดและวิตกกังวล ผู้ประพันธ์ใช้จังหวะที่แน่นของ Toccata เพื่อให้เห็นจังหวะที่รวดเร็ว และใช้ส่วนบนของทำนองเพลงเพื่อจำลองการร้องเพลงช้า ๆ เพื่อให้อารมณ์และโครงสร้างถูกรวมเข้าด้วยกันอย่างละเอียด

3. แนวทางการวิเคราะห์การบรรเลงเปียโน

(1) การก่อตัวของความรู้สึกทางดนตรีในการเล่นเปียโน

อันที่จริง ความรู้สึกที่ผู้คนแสดงออกต่อศิลปะไม่ได้เกิดขึ้นภายใต้การใช้เหตุผลและการวิเคราะห์ที่มีตรรกะ แต่เป็นเพียงการกระทำที่คนเราเข้าใจธาตุแท้ของสิ่งต่าง ๆ โดยธรรมชาติ สำหรับ "พรสวรรค์" นั้น เป็นความรู้สึกต่อศิลปะอย่างหนึ่งที่มีตั้งแต่เกิดมา ซึ่งรวมถึง "สัญชาตญาณ" และ "คุณสมบัติพิเศษ" ทั้งสองนี้ล้วนเป็นพฤติกรรมจิตใต้สำนึกชนิดหนึ่ง ส่วนอีกอย่างหนึ่งเรียกว่า ความรู้สึกทางดนตรีที่มีเหตุผล ซึ่งสะสมมาจากการศึกษาที่ได้รับและประสบการณ์ภาคปฏิบัติในระยะยาว ความรู้สึกทางดนตรีที่มีตั้งแต่เกิดมานั้นเป็นสิ่งรูปธรรมโดยผ่านจินตนาการ แล้วค่อย ๆ แปลงเป็นสัญลักษณ์ทางดนตรี จึงสร้างความเป็นไปได้ต่อความงามและนวัตกรรมของดนตรีอย่างต่อเนื่อง ความรู้สึกทางดนตรีเป็นความรู้สึกส่วนตัวที่ไม่สามารถอธิบายเป็นคำพูดได้ แต่การก่อตัวของความรู้สึกนี้เป็นกระบวนการที่มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง และต้องเข้าใจธาตุแท้ของศิลปะจากการสะสมในระยะยาวอย่างแข็งขัน ในฐานะที่เป็นทักษะการเรียนรู้ศิลปะเปียโน ผู้เล่นต้องปลูกฝังความรู้สึกทางดนตรีและศิลปะของตนเอง และกระตุ้นพรสวรรค์ทางศิลปะระหว่างการเล่นเปียโน วิธีนี้จะทำให้การแสดงของผู้เล่นค่อยๆ เปลี่ยนจากแบบพาสซีฟเป็นแอคทีฟ และสามารถเข้าใจธาตุแท้ของศิลปะอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

(2) การใช้กำลัง

การแสดงเปียโนเป็นกิจกรรมทางศิลปะที่มีเทคนิคขั้นสูง เทคนิคเหล่านั้นจึงเป็นข้อมูลอ้างอิงหลักในการประเมินความสามารถของผู้เล่น ดังนั้นระดับความสามารถในการเล่นของนักเปียโนจึงสะท้อนได้จากเทคนิค และเทคนิคก็เป็นองค์ประกอบพื้นฐานที่ขาดไม่ได้ในการเล่นเปียโนอีกด้วย นักเปียโนทุกคนต้องมีการฝึกด้านเทคนิคอย่างต่อเนื่อง เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ที่ซ่อนไว้และความหมายของเพลง ดนตรีเป็นศิลปะแห่งเสียง ในศิลปะเปียโน เสียงอันไพเราะที่เกิดจากการเล่นนั้น มีความผูกพันเกี่ยวกับกำลัง ความแข็งแกร่ง วิธีการกดแป้น และอื่น ๆ จากมุมมองของสรีรวิทยา ส่วนบนของร่างกายมนุษย์แบ่งออกเป็นส่วนต่างๆ ที่สามารถเคลื่อนไหวอย่างอิสระ เช่น แขนท่อนบน ต้นแขน ศอก เอว เป็นต้น ส่วนเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญในการใช้กำลังเพื่อฝึกทักษะพื้นฐานของการเล่นระหว่างการเรียนรู้เปียโน การใช้กำลังเหมาะสมหรือไม่เวลาเล่นนั้น จะส่งผลต่อการเล่นโดยตรง และเอวเป็นแหล่งกำเนิดของกำลังที่ประสานการเคลื่อนไหวทั้งหมดเมื่อเล่นเปียโน ดังนั้นจึงเรียกได้ว่า เอวเป็นแรงขับเคลื่อนของมนุษย์ มีหน้าที่ในการทรงตัวและประสานร่างกายเมื่อมนุษย์เดินและนั่ง เวลาใช้กำลังสมองเราจะบัญชาให้ใช้กำลังสำรอง ระหว่างการแสดงเปียโน จะพบความแข็งแกร่งที่ระบุในโน้ต เช่น f-ff-fff เป็นต้น สัญลักษณ์เหล่านี้ล้วนแสดงถึงความรุนแรงของกำลัง ซึ่งเกิดจากเอว ดังนั้นการใช้กำลังในการเล่นเปียโนจึงมีความสำคัญมาก

(3) วิธีการกดแป้น

วิธีการกดแป้นที่ถูกต้องจะได้รับเสียงที่ไพเราะ แม้ว่าผู้ชื่นชอบเปียโนแบบสมัครเล่นบางคนจะมีทักษะการเล่นเปียโนที่ดี เพราะพวกเขาเชื่อว่าการกดแป้นเป็นเพียงเครื่องยืนยันถึงความสมบูรณ์แบบของศิลปะการแสดงเปียโนเท่านั้น จึงไม่ให้ความสำคัญต่อวิธีการกดแป้น ซึ่งทำให้เสียงแข็ง ดังนั้น เมื่อเล่นเปียโน นอกจากการฝึกทักษะการเล่นแล้ว ยังจำเป็นต้องให้เสียงไพเราะอีกด้วย ด้วยการทำงานร่วมกันของไหล่และหลัง ทำให้ปลายนิ้วสามารถบรรเลงเสียงเปียโนที่น่าฟัง ดังนั้น เสียงที่ไพเราะจึงเกิดจากการใช้กำลัง การหลอมรวมและการปะทะของเสียงต่าง ๆ เวลาฝึกการกดแป้น ต้องฝึกระหว่างการบรรเลงดนตรีพร้อมฝึกเทคนิคด้วย เพื่อจะได้เกิดผลในทางปฏิบัติ ด้วยการเรียนรู้และฝึกพื้นฐานที่ถูกต้องดังกล่าว ระดับทักษะการเล่นเปียโนจะพัฒนาได้อย่างต่อเนื่อง

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ค้นหางานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยแฟลตฟอร์มCNKI และWanfang Data ของจีน สามารถสรุปได้ว่ามีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

ด้านงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาการบรรเลง “ปี่ ฮวง”พบได้ว่ามีงานวิจัยในด้านนี้โดยเฉพาะด้านการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงไม่น้อย อย่างเช่น ผู้วิจัย หยางยานหมิง ได้วิเคราะห์เพลงเปียโน “ปี่ ฮวง” โดยรวม ผู้วิจัย เหมา ศึกษาถึงลักษณะสร้างสรรค์และลักษณะทางศิลปะขององค์ประกอบโอเปร่าปักกิ่งที่ใช้ในบทเพลงเปียโน “ปี ฮวง” ของ Zhang Zhao ในวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทของเขา การศึกษาเหล่านี้ได้วิเคราะห์โดยละเอียดและสรุปลักษณะเชิงสร้างสรรค์ของงาน "ปี่ ฮวง"

ด้านงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น เนื่องจากงานวิจัยที่ตีพิมพ์ของ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ผู้ประพันธ์บทเพลงชาวไทย ค่อนข้างหาเจอยากในเว็บไซต์จีน ผู้วิจัยจึงใช้วรรณกรรมอิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้องที่แนะนำโดย ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้นในประเทศไทย เพื่อค้นหาข้อมูลเกี่ยวกับภูมิหลังทางการศึกษา การเล่น รูปแบบและเนื้อหาผลงานของ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

ด้านงานวิจัยที่ศึกษาเพลงเปียโน ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานที่คล้ายกันอีก 2 ชิ้นเพื่อเป็นข้อมูลอ้างอิง อย่างเช่น หลี่ยินไฮ ผู้ประพันธ์เพลงเปียโนชาวจีน ท่านได้พยายามใช้วิธีการค้นหาเสน่ห์ของสไตล์เพลงจีนบนเครื่องดนตรีต่างประเทศอย่างเปียโนเพื่อให้สามารถแสดงสไตล์ของธีมจีนได้อย่างถูกต้อง ให้เพลงเปียโนก็เต็มไปด้วยเสียงกู่เจิง เสียงกลอง ได้นำเสนอท่วงทำนองโบราณนี้ในรูปแบบของภาพวาดทิวทัศน์ที่สวยงาม ตลอดทั้งงานมีการใช้ความกลมกลืนแบบเพนทาโทนิกมากขึ้นในการประมวลผลหลายเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งดูเหมือนเป็นบทกวีที่มีเสียงไพเราะมาก อีกชิ้นหนึ่งจะเป็นผลงานของท่าน หวังเจี้ยนจง ผู้ประพันธ์เพลงเปียโนด้วยลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านแบบ

ดั้งเดิมจีนอย่าง “Suona” ซึ่งท่านมีการปรับเปลี่ยนทำนองและโครงสร้างเพลง ใช้เทคนิคการบรรเลงเปียโนร่วมกับวิธีสุนทรียะของดนตรีตะวันตกและเทคนิคที่สร้างสรรค์ มาพัฒนาบทเพลงแบบดั้งเดิมของจีน

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย” โดย ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการศึกษาและขั้นตอนการปฏิบัติดังนี้

3.1 แนวคิดในการจัดแสดง

3.2 ขั้นตอนและกระบวนการในการจัดการแสดง

3.3 วิธีที่ใช้ในการศึกษา

3.4 เครื่องมือและวิธีการรวบรวมข้อมูล

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.6 การนำเสนอข้อมูล

3.1 แนวคิดในการจัดแสดง

แนวคิดในการจัดแสดง การบรรเลงบทเพลงเปียโน เพื่อใช้แสดงถึงกระบวนการตีความบทเพลง ที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย โดยมีกระบวนคัดเลือกบทเพลงโดยใช้เกณฑ์คัดเลือกบทเพลงที่อยู่ในประเภทเพลงร่วมสมัย (contemporary music) เนื่องจากบทเพลงประเภทดังกล่าวส่วนใหญ่ สามารถเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงสามารถตีความบทเพลงและสื่อสารออกมาเป็นรูปแบบการบรรเลงเฉพาะตัวของผู้บรรเลงได้ อีกทั้งยังมีการใช้เทคนิคในการประพันธ์เพลงที่หลากหลาย ทำให้ผู้บรรเลงสามารถแสดงศักยภาพในการบรรเลงได้อย่างเต็มที่ โดยในโปรแกรมการแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดบทเพลง ไว้ทั้งหมด 3 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มที่ 1 บทเพลงคลาสสิกในยุคต่างๆ ได้แก่ ยุคบาโรค ยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก เพื่อทำให้เกิดความหลากหลายแก่ผู้ชม

กลุ่มที่ 2 บทเพลงร่วมสมัย โดยนักประพันธ์เพลงชาวจีน

กลุ่มที่ 3 บทเพลงร่วมสมัย โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย

โดยกลุ่มบทเพลงที่ 2 และกลุ่มบทเพลงที่ 3 จะเป็นกลุ่มบทเพลงที่นำไปใช้เป็นข้อมูลสำคัญในการทำงานวิจัยฉบับนี้

การจัดแสดงคอนเสิร์ตนี้ เพื่อเป็นการเผยแพร่แนวคิดในการตีความบทการบรรเลงเปีย ของนักประพันธ์ชาวจีนและชาวไทยและการแสดงศักยภาพในการบรรเลงเปียโนของผู้วิจัย นอกจากนั้นผู้วิจัยต้องการให้การจัดแสดงคอนเสิร์ตในครั้งนี้มีความสมบูรณ์ จึงได้เพิ่มบทเพลงกลุ่มที่ 1 ซึ่งเป็นบทเพลงเปียโนคลาสสิกในยุคต่างๆ ทำให้โปรแกรมการแสดงมีความสมบูรณ์ และทำให้ผู้ที่ได้รับชม ได้รับ

อรรถรสของบทเพลงเปียโนในหลากหลายยุคสมัยและหลากหลายสังคีตลักษณ์ของบทเพลง ซึ่งบทเพลงทั้งสามกลุ่ม ที่นำเสนอจะทำให้รูปแบบการแสดงมีความสมบูรณ์

3.2 ขั้นตอนและกระบวนการในการจัดการแสดงแสดง

ผู้วิจัยกำหนดขั้นตอนและกระบวนการในการแสดงจัดการแสดงผลงาน โดยมีการแบ่งขั้นตอนใหญ่ๆ 4 ขั้นตอน ดังนี้

3.2.1 ขั้นตอนการเตรียมงาน

1) การคัดเลือกบทเพลงในการแสดง ผู้วิจัยกำหนดบทเพลงทั้ง 3 กลุ่ม การแสดง โดยผ่านกระบวนการประชุมกับอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงเปียโน เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับการแสดงในระดับบัณฑิตศึกษา โดยตลอดทั้งการแสดงมีบทเพลงจำนวน 9 บทเพลง

2) การวางแผนการแสดง ที่สำคัญ ได้แก่ ช่วงเวลาในการแสดงโดยต้องกำหนดช่วงเวลาให้เหมาะสมกับปฏิทินการศึกษาของบัณฑิตวิทยาลัย, สถานที่ในการจัดแสดง, ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง, การประชาสัมพันธ์โปรแกรมการแสดง และการกำหนดตารางการฝึกซ้อม

3) การศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับเพลงที่บรรเลง และวางแผนกำหนดองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง สำหรับใช้ในการบรรเลง

3.2.2 ขั้นตอนการซ้อมและกำหนดรูปแบบการแสดง

1) การวางแผนการซ้อม ผู้วิจัยได้กำหนดตางรางการฝึกซ้อม โดยแบ่งบทเพลงออกเป็น 3 กลุ่ม โดยในแต่ละกลุ่มจะเลือกบทเพลงมา 1 บทเพลง เพื่อมาจัดตารางซ้อมในแต่ละสัปดาห์

2) การกำหนดรายการการแสดง โดยผู้วิจัยกำหนดระยะเวลาในการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง ซึ่งแบ่งช่วงการแสดงเป็น 2 ช่วงๆ ละ 30 นาที และมีการพักระหว่างการแสดง 15 นาที

3.3 วิธีที่ใช้ในการศึกษา

1) ผู้วิจัยได้ศึกษาบทเพลงที่ใช้สำหรับจัดการแสดงในครั้งนี้ จากแหล่งค้นคว้าต่างๆ ทั้งจากสื่อสารสนเทศต่างๆ ในอินเตอร์เน็ต การปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงเปียโน

2) ผู้วิจัยได้จากบทวิเคราะห์ วิจารณ์ บทความวิชาการ ที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงบทเพลงเปียโน ทั้งจากเอกสารฉบับปกแข็ง (Hard copy) และเอกสารหนังสืออิเล็กทรอนิก (E-book) นำมาศึกษาเปรียบเทียบลักษณะการบรรเลงจากแหล่งต่างๆ เพื่อใช้เป็นข้อมูลสำหรับเป็นแนวทางในกระบวนการทำวิจัยต่อไป

3.4 เครื่องมือและวิธีการรวบรวมข้อมูล

1. ผู้วิจัยใช้เครื่องมือสำหรับการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1.1 เปียโน

1.2 โน้ตเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลง จากสำนักพิมพ์ที่ได้มาตรฐาน

1.3 แบบบันทึกข้อมูลการฝึกซ้อม

1.4 อุปกรณ์สารสนเทศ เช่น กล้องบันทึกวีดีโอ, เครื่องบันทึกเสียง เป็นต้น

2. ผู้วิจัยใช้วิธีการรวบรวมข้อมูล จากหัวข้อที่ 3.3 โดยนำมาสรุปรวบรวม เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการทำวิจัย และนำข้อมูลมาทำการวางแผนการฝึกซ้อมโดยบันทึกในตารางการฝึกซ้อม

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าประเด็นที่ตั้งไว้ โดยนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ ตาม ขอบเขตของงานวิจัย คือ 1) การตีความบทเพลง 2) วิธีการบรรเลง

3.6 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอในการศึกษาเรื่อง “การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย” ออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. ผลงานการแสดง “Piano Recital” จัดแสดงที่ประเทศจีนหรือประเทศไทย โดยมีความยาวประมาณ 40 นาที

2. รูปเล่มรายงานวิทยานิพนธ์ที่สมบูรณ์

บทที่ 4
ผลการวิจัย

ผู้วิจัยทำการศึกษาวิจัยเรื่อง “การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย” โดยนำขอบเขตวิจัยมาเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัย คือ 1.การตีความบทเพลง 2.วิธีการบรรเลง โดยมีผลมีวิจัยดังนี้

การวิเคราะห์การตีความบทเพลงและวิธีการบรรเลง ผู้วิจัยกำหนดบทเพลงในการวิเคราะห์ 2 บทเพลงคือ 1. บทเพลง “รามยณะ” ประพันธ์โดย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น 2. บทเพลง “ปี่ฮวง” ประพันธ์โดย จาง ฉาว ซึ่งมีผลการวิเคราะห์ ดังหัวข้อต่อไปนี้

1. บทเพลง “รามยณะ” ประพันธ์โดย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

เนื้อหาและธีมบทเพลง

บทประพันธ์เพลง “รามยณะ”ถือเป็นบทเพลงอันมีชื่อเสียงที่ดัดแปลงมาจากผลงานวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์สองกระบวนที่พระราชนิพนธ์โดยกษัตริย์ของไทย ซึ่งเป็นตอนที่ยักษ์รามสูรและนางเมขลาปรากฏกายในวรรณกรรม โดย ดร.รามสูร สีตลายันได้ใช้เทคนิคการกดและความเร็วของการกดลิ่มที่สัมพันธ์ต่อระดับเสียงของเปียโนและผสมผสานกับความเข้าใจ เพื่อบรรเลงเปียโนในฉากที่เกิดพายุฝนฟ้าคะนองและแผลงศร นอกจากนั้นยังได้เพิ่มเติมแรงบันดาลใจจากการสร้างสรรค์ที่ไม่เหมือนผู้ใด โดยมีการสอดแทรกเอกลักษณ์การสัมผัสแป้น การประสานเสียง และสไตล์ทางศิลปะที่พิเศษในการแสดงการบรรเลงเปียโนในช่วงที่มีเหตุการณ์ขว้างขวานจนเกิดฟ้าผ่าในวรรณกรรมและช่วงที่มีการดวลธนูในสงคราม เพื่อเป็นการเพิ่มสีสันให้แก่ผลงาน

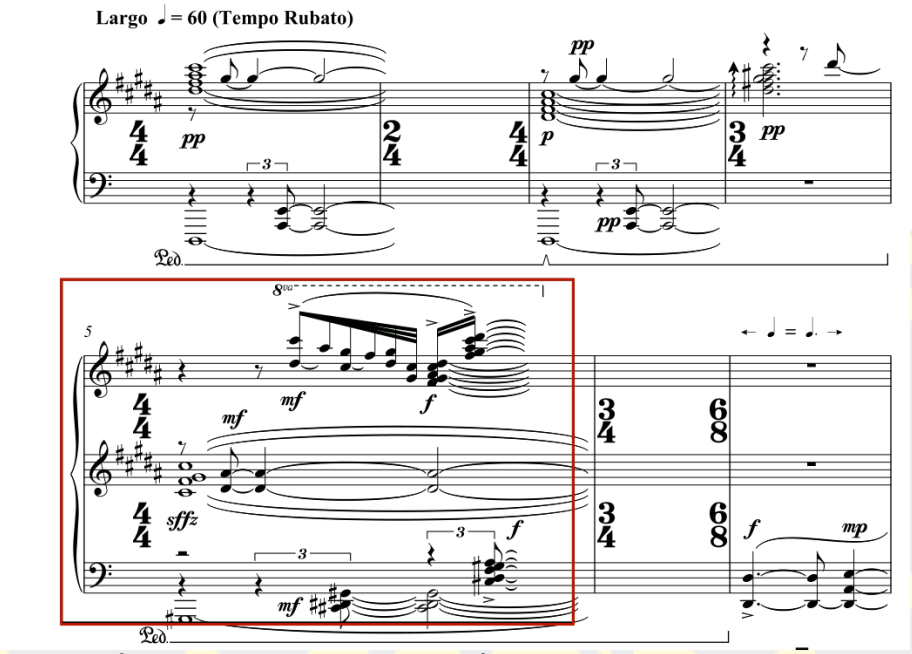
ในการประพันธ์บทเพลงนี้ สามารถสรุปได้ถึงลักษณะอันโดดเด่นของดนตรีร่วมสมัยที่บ่งบอกถึงอารมณ์ที่พลุ่งพล่าน สายน้ำไหล เสียงฟ้าผ่า จากเหตุการณ์ทางธรรมชาติ โดยลักษณะเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงแนวความคิด สไตล์แบบใหม่ และการประสานเสียง ของดนตรีร่วมสมัยและดนตรีข้ามกาลเวลา เพื่อใช้ในการบรรเลงและการดัดแปลงเพลงสำหรับเล่นกับวงดนตรีที่สอดคล้องตามเอฟเฟกต์เสียงดนตรี และสอดรับกับการประยุกต์ใช้ผลงานร่วมสมัยและการแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะตัว ทั้งนี้ ในช่วงการแสดง ผู้บรรเลงเพลงจำเป็นต้องมีทักษะการแสดงและความรู้ความเข้าใจในขั้นสูง

รายละเอียดของบทเพลง

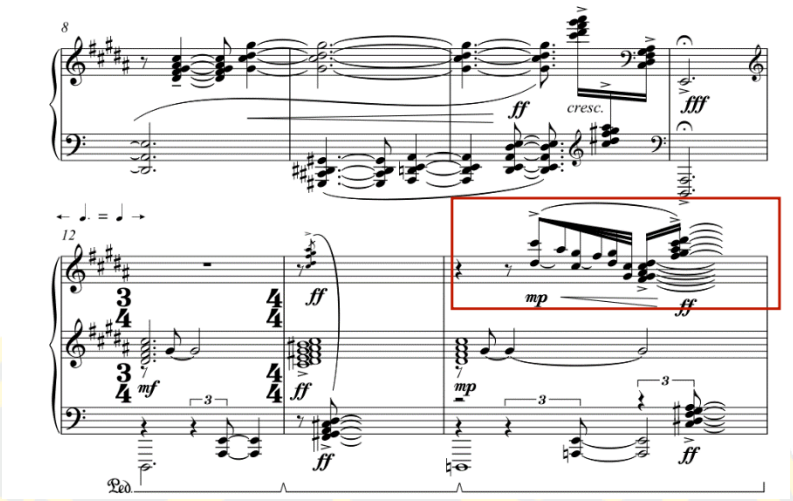
บทประพันธ์เพลง “รามเกียรติ์” มีทั้งหมด 260 ห้อง แบ่งออกเป็น 2 กระบวน (Movement) ซึ่งประกอบด้วย

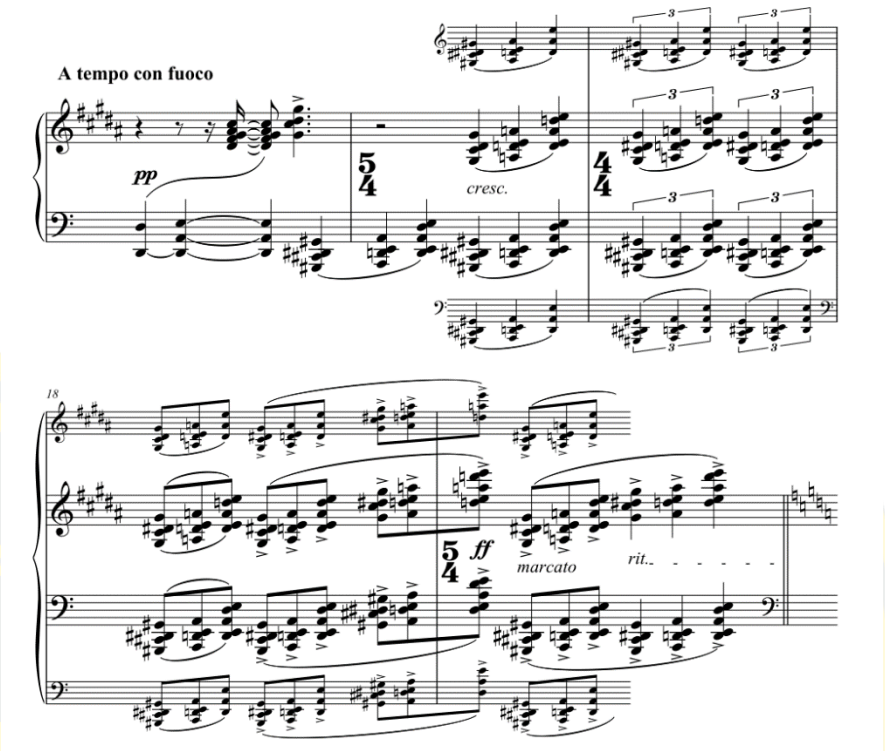
กระบวนที่ 1 (movement) : ฟ้าคำราม (ห้องที่ 1-161)

กระบวนที่ 2 (movement) : แผลงศร (ห้องที่ 162-260)

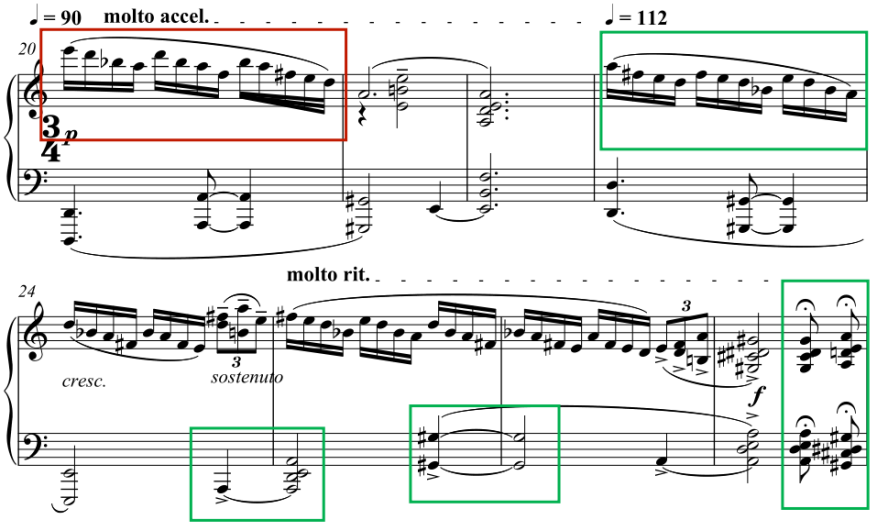


ตัวอย่างที่ 1 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 1-7)

ในหน่วยทำนองนี้ หากดูจากเรื่องระบบเสียงเป็นหลัก จะเห็นได้ว่าในช่วงท่อนแรกเป็นต้นไป ผู้ประพันธ์มีการใช้สองคีย์ที่ต่างกันในเวลาเดียวกัน ซึ่งมีเป้าหมายในการบรรเลงเสียงฟ้าร้อง จึงได้มีการใช้ทุกช่วงเสียงในคีย์เปียโนสีดำและบันไดโน้ตห้าขั้นหลากหลายรูปแบบ เพื่อแสดงเอฟเฟกต์ของเสียงฟ้าผ่าให้ผู้ชมได้รับฟัง ซึ่งประกอบด้วย การใช้เสียงโน้ตในกลุ่มระดับเสียงสูง โดยใช้การเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและค่อยผ่อนจังหวะเป็นนุ่มนวล ใช้การกดแป้นอย่างแผ่วเบา ใช้กลุ่มเสียงกัดและการเปลี่ยนระดับเสียงค่อยอันไพเราะ (p) ไปเป็นระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทั้งนี้ในการบรรเลงเปียโน ในแต่ละครั้งที่สื่อถึงเสียงย่างก้าวและการเคลื่อนไหวของเหล่าทวยเทพ จะใช้การเปลี่ยนการเหยียบ pedal ทุกครั้ง และในบรรทัดที่สองขณะที่ความดังของเสียงค่อย ๆ ลดลง ใช้การเหยียบ pedal ขวา เพื่อลากเสียงของโน้ตให้ยาวขึ้นและทำให้เกิดผลลัพธ์เสียงสะท้อนที่ก้องกังวานได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างที่ 2 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 8-14)

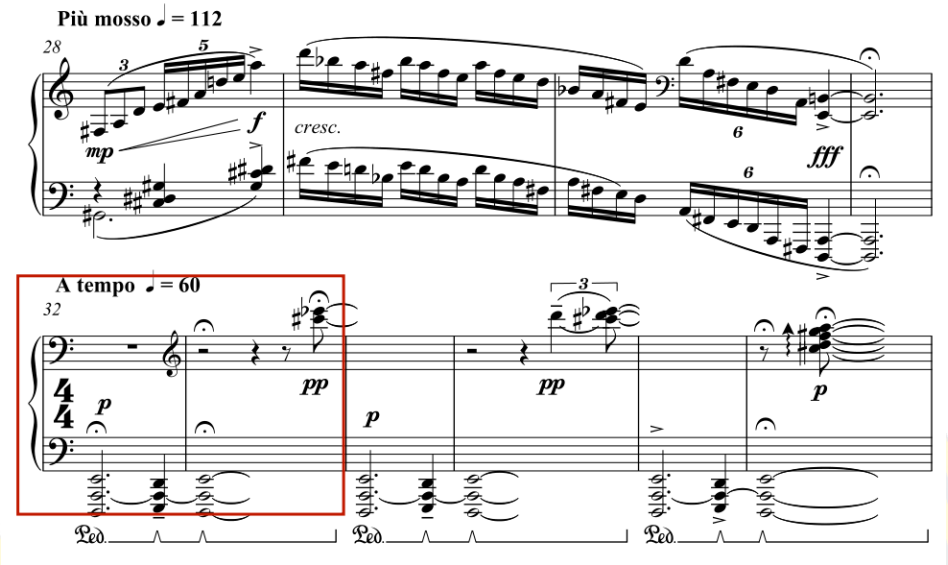
ท่วงทำนองเสียงต่ำใช้แสดงถึงเสียงฝีเท้าของรามสูร และส่วนท่วงทำนองเสียงกลางและสูงใช้แสดงถึงการเคลื่อนไหวของเมขลา ซึ่งในช่วงนี้ มีการใช้การเน้นเสียงและสัมผัสโน้ตในบันไดเสียงโครมาติก อย่างดุดันและมีพลัง เปรียบดั่งเสียงฟ้าร้อง ทั้งนี้ ในกลุ่มโทนเสียงข้างต้น ใช้การบรรเลงที่รวดเร็ว ซึ่งเปรียบดั่งฟ้าแลบ

ตัวอย่างที่ 3 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 15-19)

ในหน่วยทำนองแรกเปรียบเสมือนกลุ่มเสียงของสายฟ้าที่ค่อย ๆ เบาลงและเงียบหายไปในที่สุด จากนั้นจึงเข้าสู่ช่วงที่สอง ที่เสียงการเคลื่อนไหวของเทพทั้งสองและเสียงย่างก้าวดังขึ้นพร้อมกับเสียงฟ้าผ่าและฟ้าร้องที่ดังเป็นครั้งคราวในท่วงทำนองเดียวกัน จนเกิดเป็นการเปรียบเทียบขึ้น



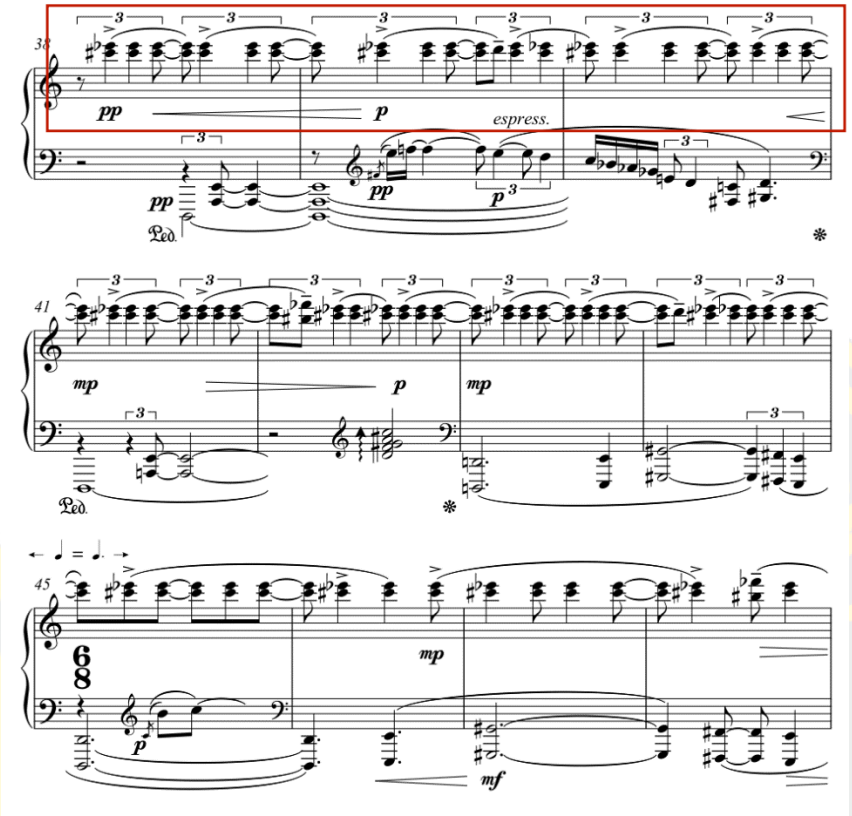
ตัวอย่างที่ 4 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 20-27)

ในช่วงนี้มีส่วนที่คล้ายกันกับช่วงทำนองก่อนหน้า โดยรูปแบบของเสียงที่เกิดจากการวางมือทางขวา เปรียบดั่งเสียงน้ำไหล ท่วงทำนองบรรเลงไปด้วยความผ่อนคลายและเบาหวิว และมือซ้ายเปรียบดั่งเสียงฝีเท้าของรามสูร ที่มีการใช้กลุ่มเสียงต่ำสร้างให้เกิดเสียงทุ้มต่ำ ด้วยช่วงเสียงที่ต่างกันและช่วงเสียงกลางที่มีการว่างเว้นไว้ ทำให้เกิดการเปรียบเทียบระหว่างรูปแบบของเสียงที่นุ่มนวลแต่ดูเลื่อนลอย และเสียงทุ้มต่ำแต่หนักแน่น ทั้งนี้ มือขวามีการใช้เทคนิคการวางนิ้วที่ติดกัน แสดงเสียงน้ำไหลหลากที่ปรากฏในผลงาน อันเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงศิลปะเน้นแนวคิด จากนั้นจึงมีการกดแป้นเสียงต่ำเปลี่ยนจังหวะการเหยียบ pedal เพื่อเป็นการทำให้เสียงประสานเกิดความชัดเจน ไม่ขุ่นมัว แต่ยังคงไว้ซึ่งเสียงหลักในช่วงกลางอยู่

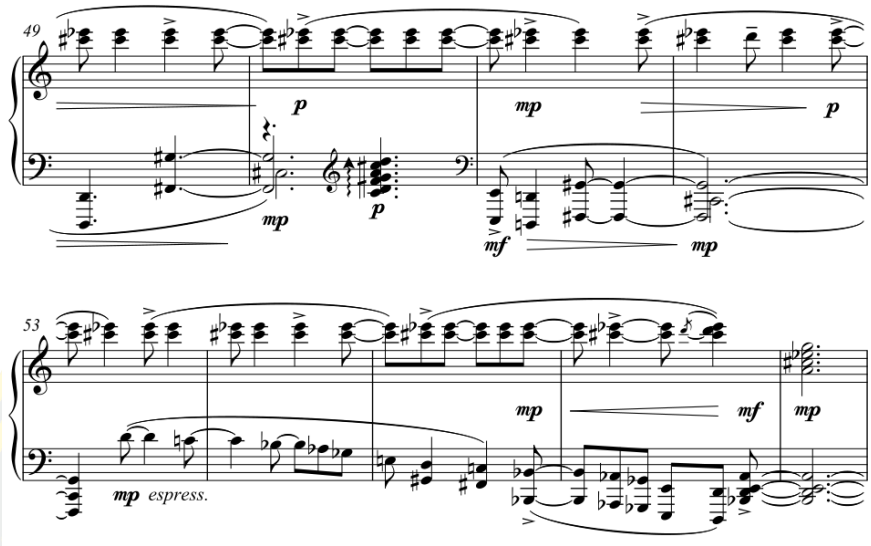


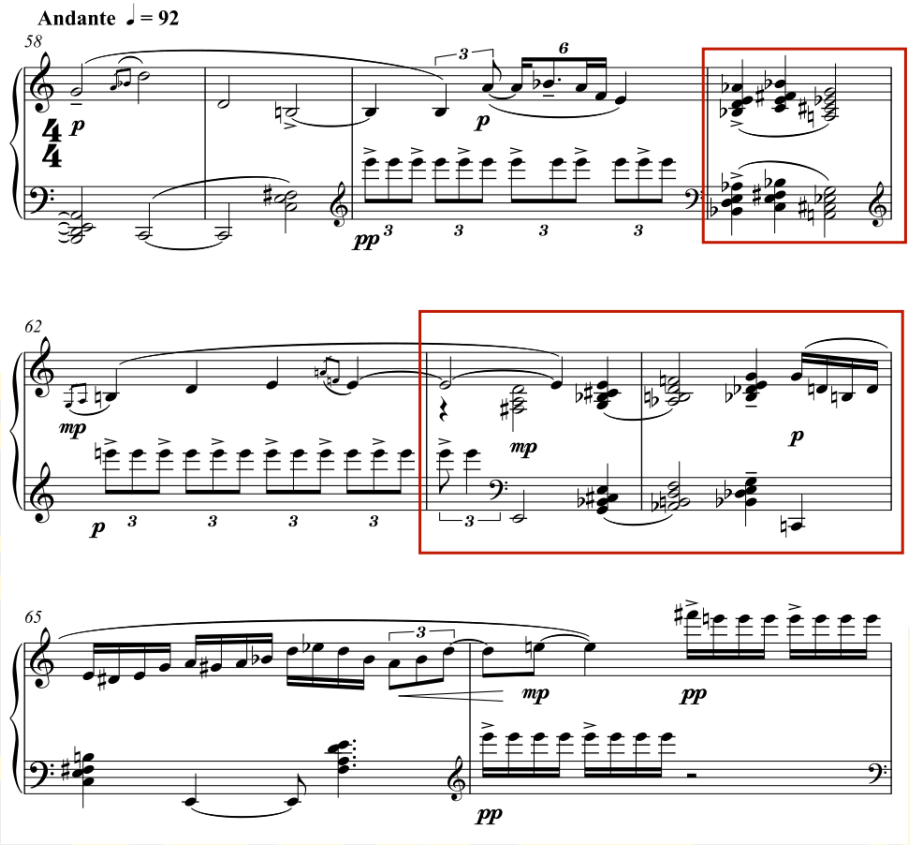
ตัวอย่างที่ 5 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 28-37)

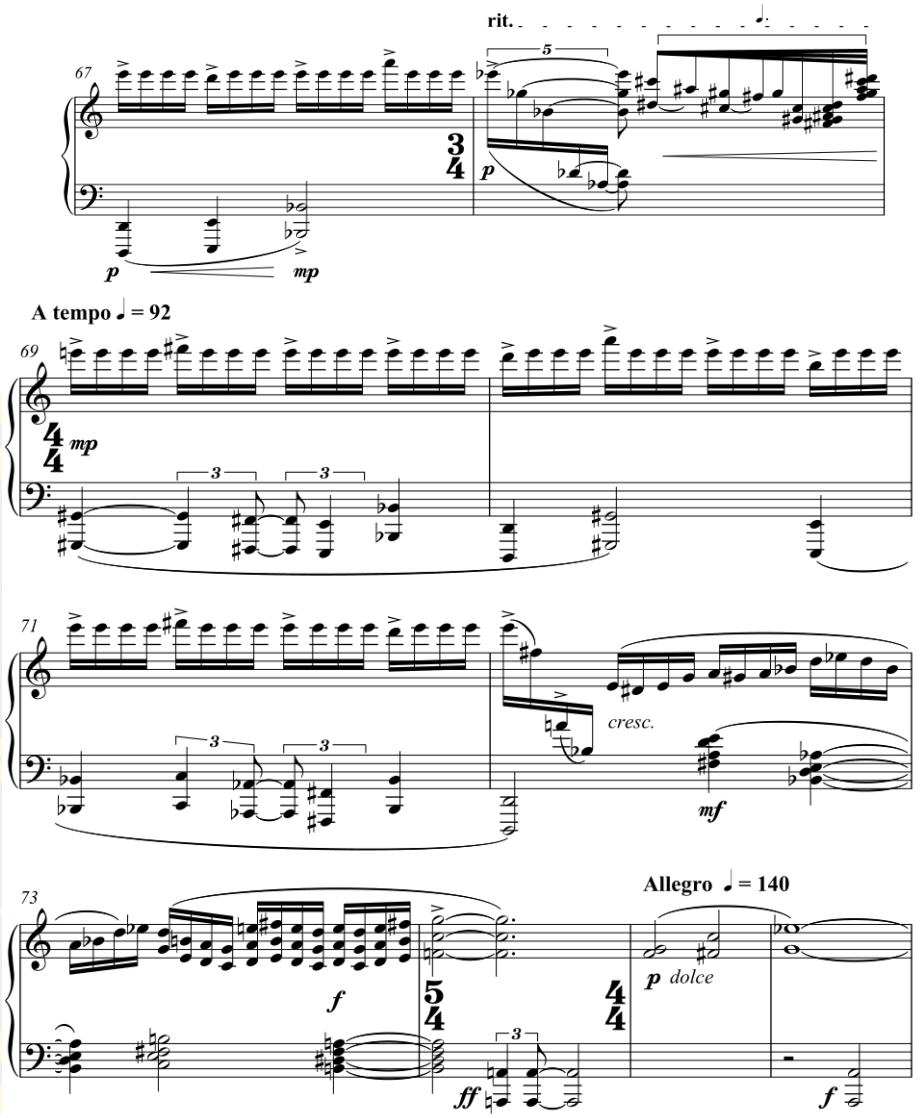
การกดแป้นอย่างต่อเนื่องทำให้การประสานเสียงหลอมรวมเป็นเนื้อเสียงเดียวกัน ก่อให้เกิดเอฟเฟกต์แบบเป็นเลเยอร์ในย่านเสียงสูง ในช่วงห้องที่ 32 ของมือซ้าย แทนเสียงฝีเท้าที่ค่อย ๆ เบาลง และคุณภาพของเสียงที่ปรากฏในท่อนที่สามของมือขวา เป็นดั่งบทนำของท่อนที่สาม ทั้งนี้ ในการบรรเลงเพลง มาจากการเปลี่ยนการเหยียบ pedal ในการไล่ตัวโน้ตขั้นคู่เสียงของมือซ้าย ช่วงเสียงต่ำหนึ่งเสียงเหยียบ pedal หนึ่งครั้ง ซึ่งนี่จะทำให้เสียงในขณะนั้นเกิดความชัดเจน ไม่ขุ่นมัว

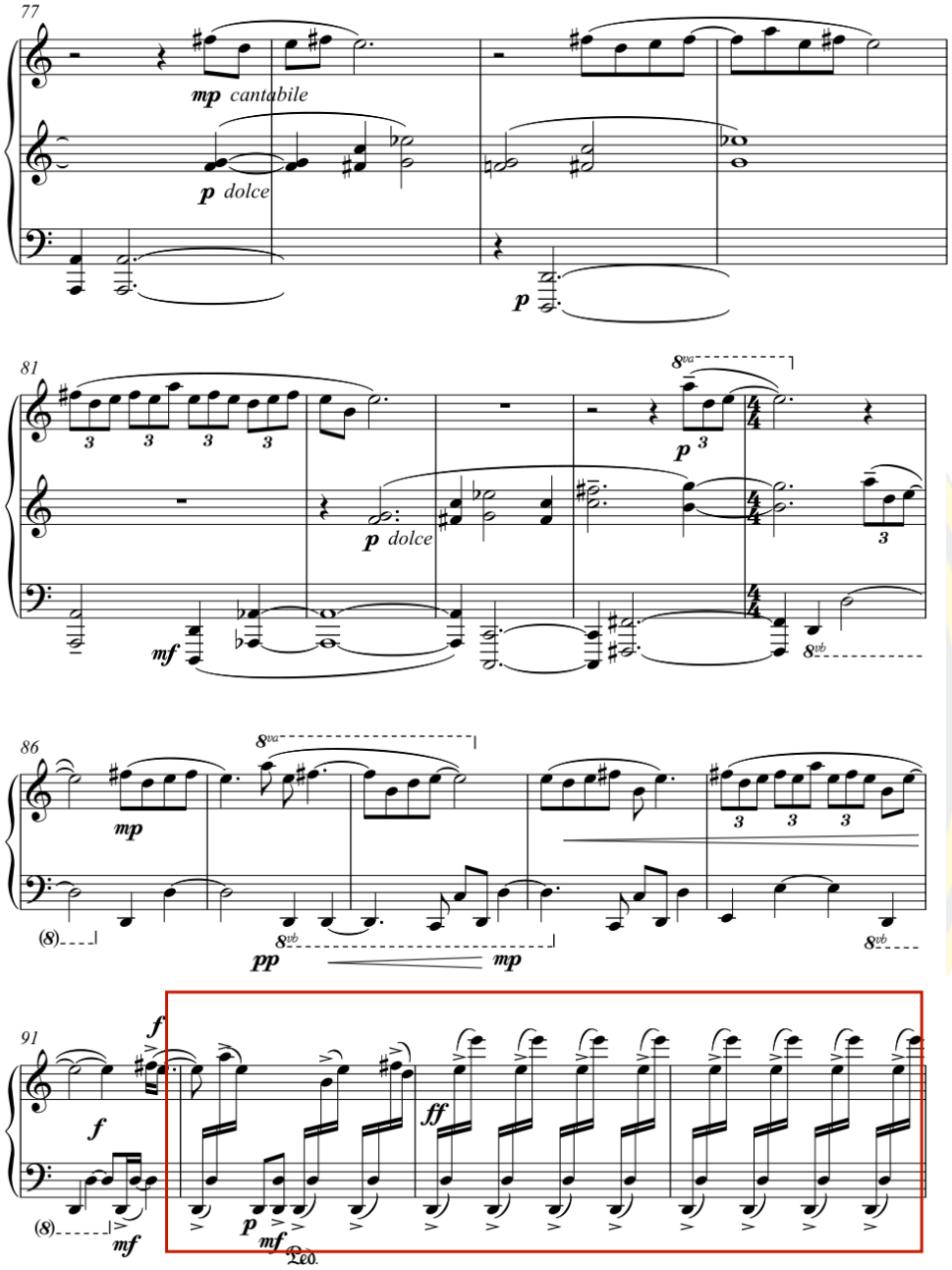


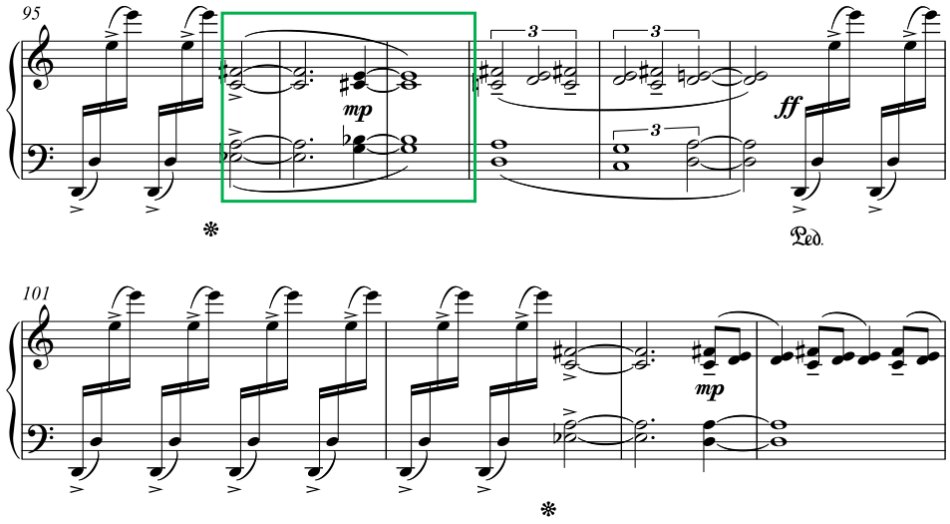
ตัวอย่างที่ 6 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 38-48)

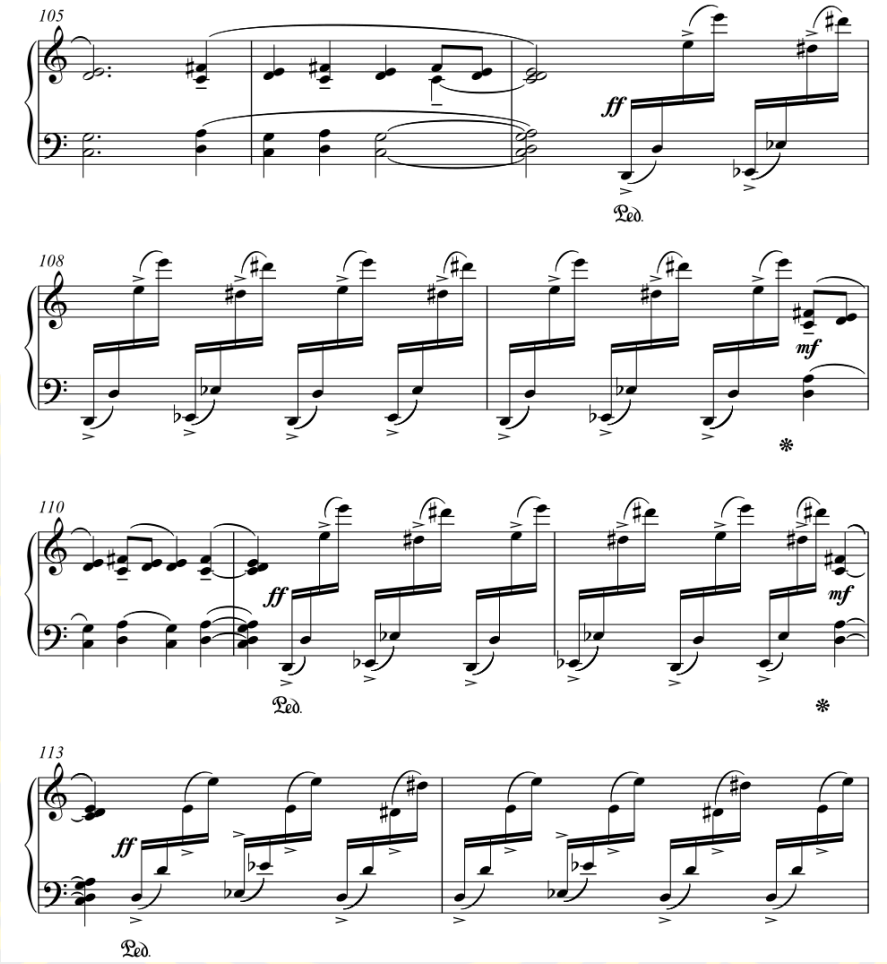
ในช่วงที่สาม ผู้ประพันธ์ได้มีการใช้การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามรูปแบบของการบรรเลงเพลงไทยแบบดั้งเดิม ซึ่งนั่นทำให้การเคลื่อนไหวที่ลอยไปมาและเสียงฝีเท้าที่เป็นดั่งลักษณะสำคัญของเพลงยังคงหลงเหลืออยู่ จากการใช้เสียงที่ต่อเนื่องทำให้เห็นว่า ในท่อนนี้มือขวามีการใช้เทคนิคเสียงพิเศษจากคอร์ด dim คู่สามทำให้เสียงมีความต่อเนื่อง นอกจากนี้แล้ว เทคนิคการกดแป้นที่นุ่มนวลและการเป็นอิสระ อันเป็นการเปรียบเทียบขั้นสูงของจังหวะ รวมถึงเทคนิคของการเล่นเสียงซ้ำราวกับว่าเสียงมาจากที่แสนไกลและใกล้เข้ามา ก่อนที่จะล่องลอยออกไป เทคนิคเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงลักษณะการลอยที่ไม่ค่อยมั่นคง อันเป็นจุดเด่นของเมขลา ในทางด้านการรับฟังราวกับเสียงที่ไม่มีกฎเกณฑ์ แต่กลับมีกฎเกณฑ์และจังหวะที่สม่ำเสมอ ก่อให้เกิดความรู้สึกที่แกว่งไปมา ในระหว่างที่มีการใช้ความสัมพันธ์ของโทนเสียงเดิมซ้ำไปมา ทำให้เกิดบรรยากาศอันน่าสงบ มือซ้ายทำการบรรเลงท่วงทำนองที่อยู่ในช่วงเสียงต่ำและควบคุมเสียงให้มีความนุ่มนวล คล้ายกับเสียงฟ้าร้องที่ดังมาจากที่ไกลแสนไกล

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 49-57)

สไตล์ของทำนองได้มาจากการดัดแปลงท่าเต้นเพลงเชิดของชาวขอนแก่น ที่มีการนำลักษณะท่าทางของเมขลา มาประยุกต์ใช้ในเพลงไทยเดิมอย่างเพลงเฉิดฉิ่งมีท่าร่ายรำพร้อมกวัดแกว่งอัญมณี แต่ทว่า สองเพลงไทยเดิมนี้หลังจากได้รับการดัดแปลงแล้ว เหมาะสำหรับการร้องรำแบบเป็นหมู่คณะ จึงทำให้มีความจำเป็นต้องใช้เพลงต้นฉบับดั้งเดิม ดังนั้นในท่อนนี้ บันไดเสียงและคุณภาพเสียงจึงไม่มีความชัดเจน แต่ใช้น้ำเสียงในการบอกเล่าถึงเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อเป็นสำคัญ

ตัวอย่างที่ 8 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 58-66)

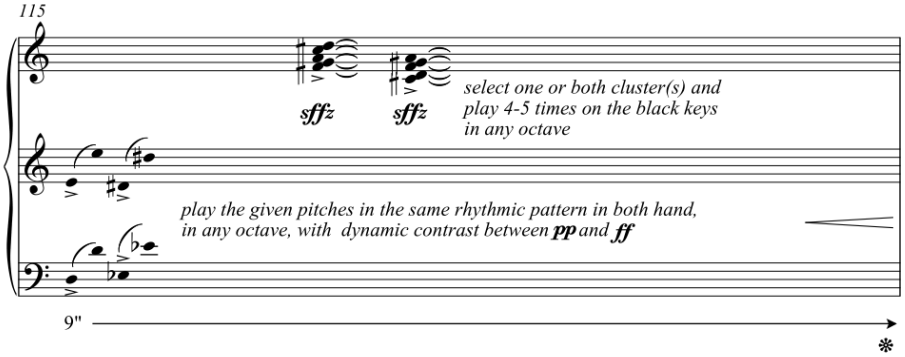
ในส่วนของท่อนแรกจนถึงท่อนที่สี่ มีการใช้องค์ประกอบทางดนตรีของท่อนก่อนหน้านี้ และมีการปรับเปลี่ยนจังหวะที่ขยับไปมาให้กลายเป็นจังหวะการนับแบบ Triplet ที่ไม่มีจังหวะตายตัวและมีการเน้นเสียง มือด้านขวาบรรเลงการเคลื่อนไหวที่ลอยไปมาเป็นหลัก และในช่วงหลังของห้องที่ 61 และห้องที่ 63-64 มีการสอดแทรกองค์ประกอบเสียงฟ้าร้องของในช่วงท่อนที่หนึ่งเข้ามา แต่ความดังและความเบาของเสียงค่อนข้างไม่หนักแน่น มีการควบคุมการกดแป้น ให้ความรู้สึกว่ามีเสียงฟ้าร้องมาจากที่แสนไกล

ตัวอย่างที่ 9 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 67-76)

จากเดิมที่เป็นตัวโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นใช้การนับแบบ Triplet ในตอนแรก ได้กลายเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีความเร็วเพิ่มมากขึ้น ซึ่งการเน้นเสียงแรกในทุกกลุ่มทุกช่วงเวลาล้วนไม่เหมือนกัน ทั้งนี้ การบรรเลงให้ความรู้สึกที่เหมือนการขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ก่อให้เกิดความรู้สึกที่เริ่มกังวลมากขึ้น ซึ่งในขณะนั้นเอง มีการใช้มือซ้ายที่ยังคงบรรเลงเสียงฝีเท้าอันหนักแน่น แต่มีการใช้จังหวะที่อัดแน่นมากกว่าเดิม และมีการหยุดลงที่เสียงฝีเท้าอันแข็งแกร่ง ก่อนจะกลับคืนสู่ความสงบ พร้อมกับเข้าสู่ช่วงต่อไป

ตัวอย่างที่ 10 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 77-94)

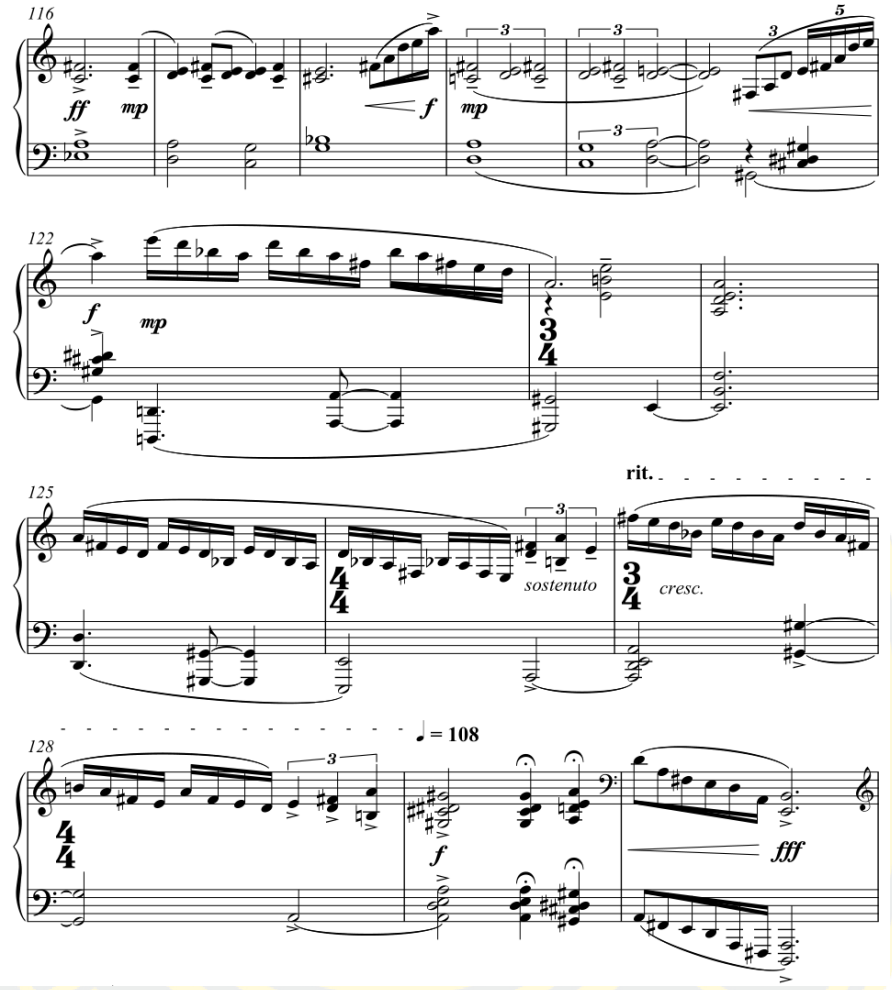
ในช่วงนี้มีการใช้จังหวะที่ค่อย ๆ มากขึ้น มือซ้ายที่อยู่ในกลุ่มเสียงต่ำเคลื่อนไหวด้วยความรวดเร็ว และในช่วงท้ายที่ถึงห้องที่ 92 การบรรเลงเปรียบดั่งส่วนที่เทพทั้งสองกำลังสู้รบกัน

ตัวอย่างที่ 11 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 95-104)

หลังจากที่สงครามสิ้นสุดลงไม่นาน ก็หวนคืนสู่ความเงียบงัน และหลังจากนั้นได้มีการใช้ความดังและความค่อยทางดนตรีที่แข็งแกร่ง โดยได้นำเอาอารมณ์ของดนตรีสองประเภทมาผสมผสานเข้าด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 12 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 105-114)

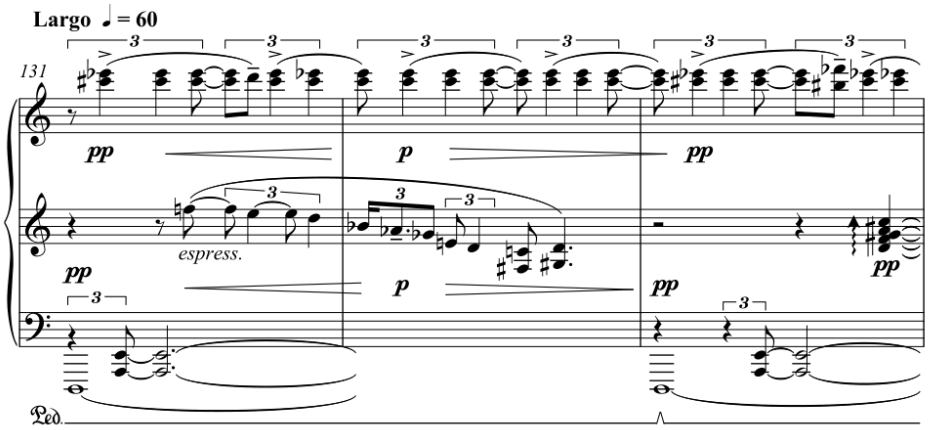
ในตอนท้ายได้ดำเนินมาถึงจุดไคลแม็กซ์ที่มีการกดแป้นเปียโนอย่างต่อเนื่อง และในห้องที่ 115 มีการบรรเลงเปียโนให้ไปจนถึงจุดสูงสุด จากนั้นได้นำเสียงฟ้าร้องที่อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพนทาโทนิกกลับเข้ามาอีกครั้ง



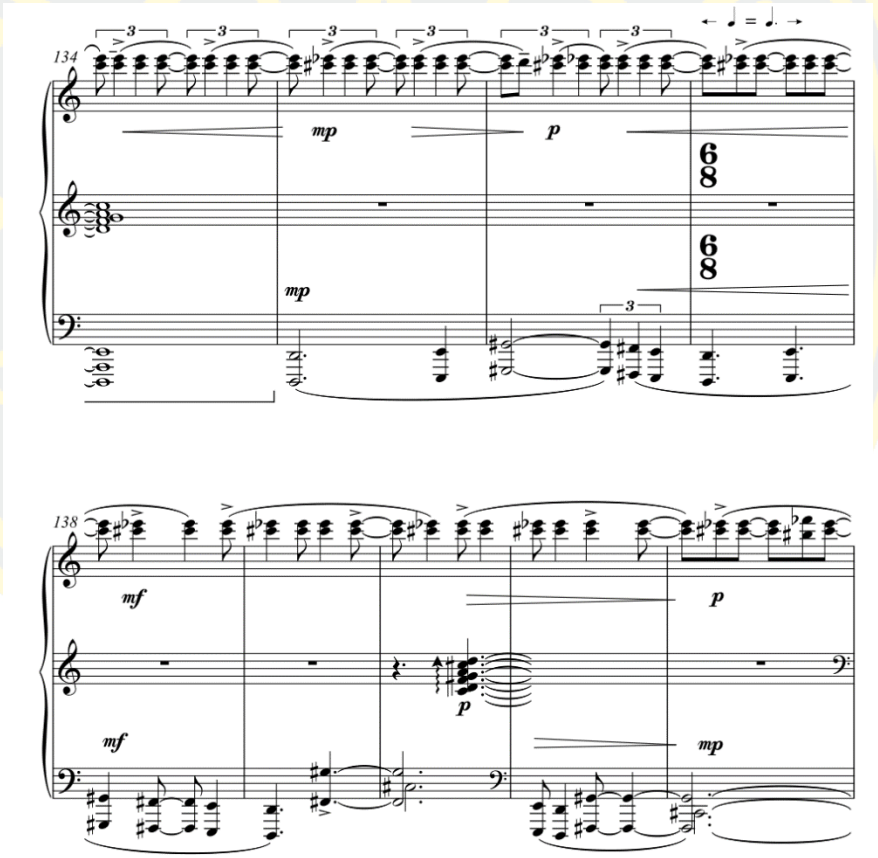
ตัวอย่างที่ 13 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 115)

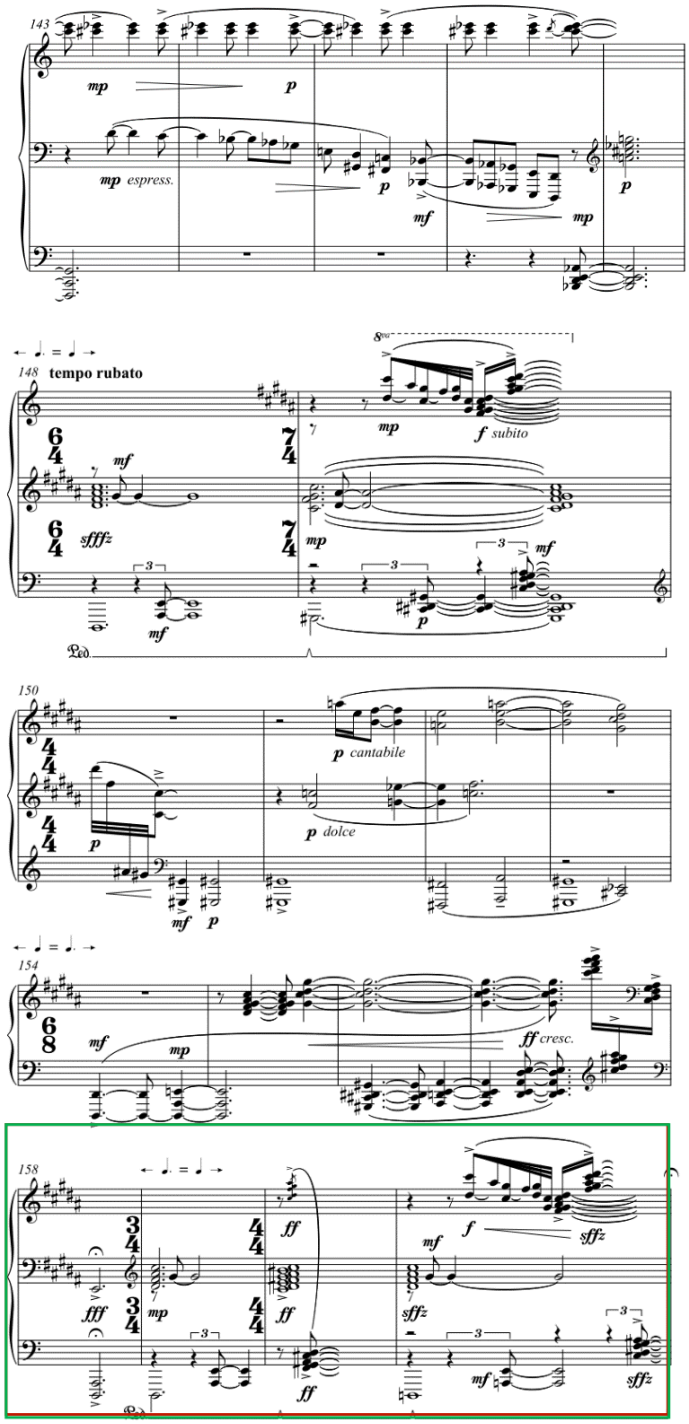
เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 116 ได้ทำการสรุปรูปแบบของดนตรีในช่วงก่อนหน้า และนอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้ทำการลอกเลียนบทเพลงตั้งแต่ช่วงนี้เป็นต้นไป

ตัวอย่างที่ 14 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 116-130)

นำเสียงการเคลื่อนไหวที่ขยับไปมา เสียงฝีเท้า และเสียงฟ้าร้อง ผสมผสานเข้าด้วยกัน มือขวาทำการบรรเลงเสียงที่ราวกับน้ำไหล และมีโทนเสียงที่หนักแน่น ทั้งนี้จำเป็นต้องมีการลากเสียงจากการเหยียบ pedal เพื่อสร้างบรรยากาศของโทนเสียงที่ครบถ้วนสมบูรณ์



ตัวอย่างที่ 15 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 131-133)

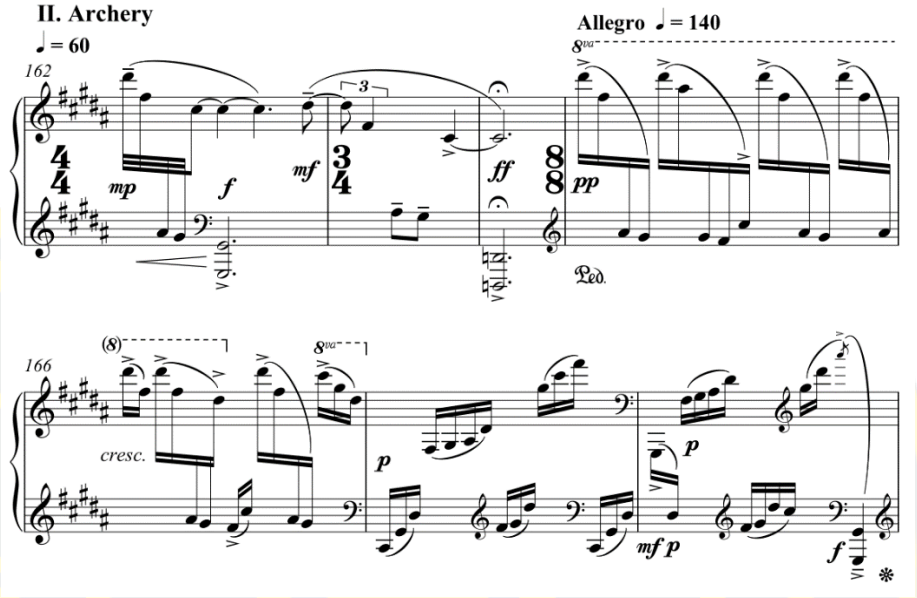
ในช่วงนี้เป็นการลอกเลียนช่วงทำนองในท่อนที่สาม

ตัวอย่างที่ 16 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 134-142)

แสดงองค์ประกอบทางดนตรีให้ชัดเจนมากขึ้นในเส้นที่สามของบรรทัดห้าเส้น โดยในขั้นแรกเป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่มีจังหวะเป็นเพลงไทยเดิม และได้ทำการสอดแทรกเสียงฟ้าแลบและเสียงฝีเท้าไว้ในขั้นที่สองและขั้นที่สามตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 17 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 143-161)

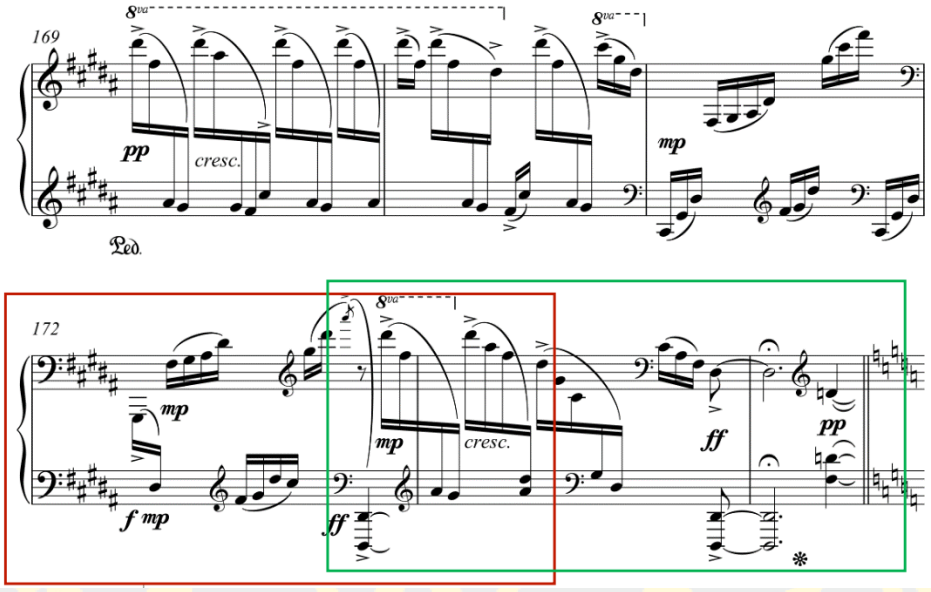
ท่อนสุดท้ายที่บรรเลงคือตอบจบของบทนำของเพลง โดยเป็นการลอกเลียนจุดเด่นของคุณภาพเสียงในท่อนที่หนึ่ง มีคุณสมบัติเด่นคือการบรรเลงแบบโซนาต้า และมีการเน้นเสียงฟ้าแลบเสียงสุดท้ายให้ดำเนินต่อไป ทั้งนี้การเหยียบ pedal จะทำให้ลักษณะของโทนเสียงเกิดการผสมผสานกันและกลายเป็นเสียงที่ยอดเยี่ยม

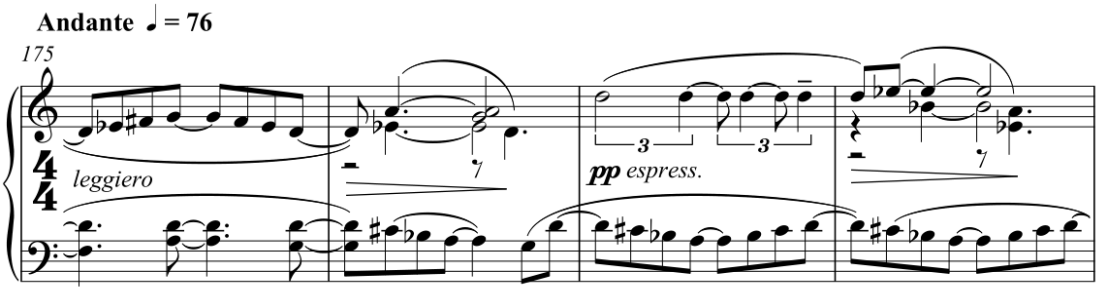
กระบวนที่ 2 (Movement) : แผลงศร (ห้องที่ 162-260)

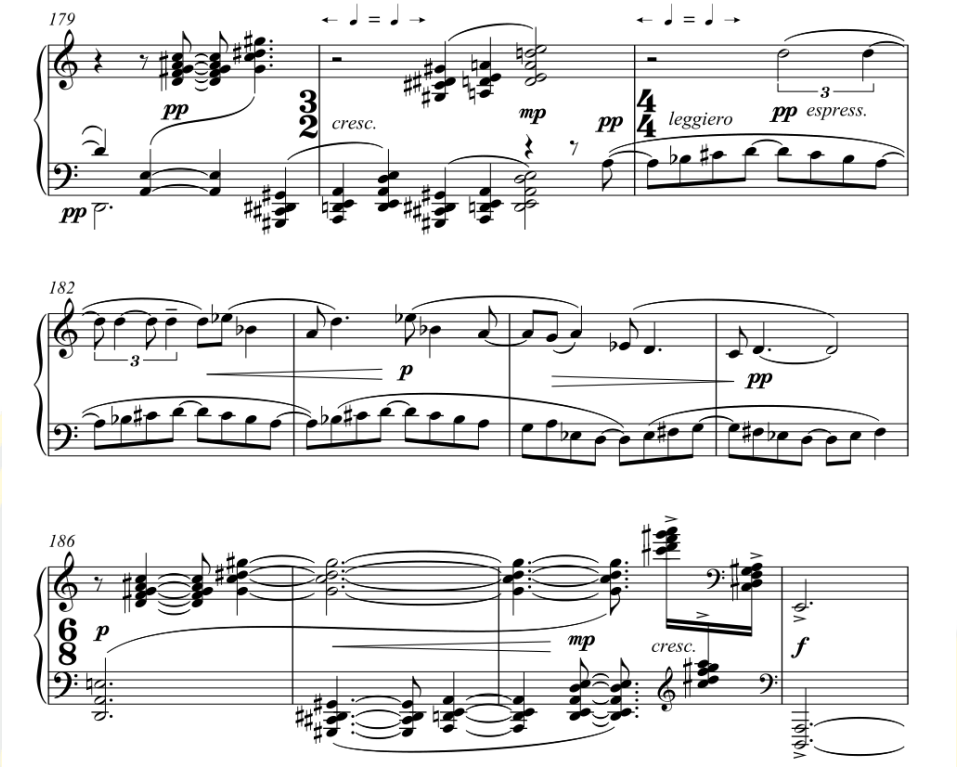
ท่วงทำนองในช่วงนี้ ผู้ประพันธ์ยังคงเลือกใช้กลุ่มเสียงโทนต่ำและกลุ่มบันไดเสียงเพนทาโทนิกบนคีย์สีดำอย่างหนักแน่น เป็นการเปรียบเสียงเข้ากับเสียงฝีเท้าและพละกำลังของรามสูร

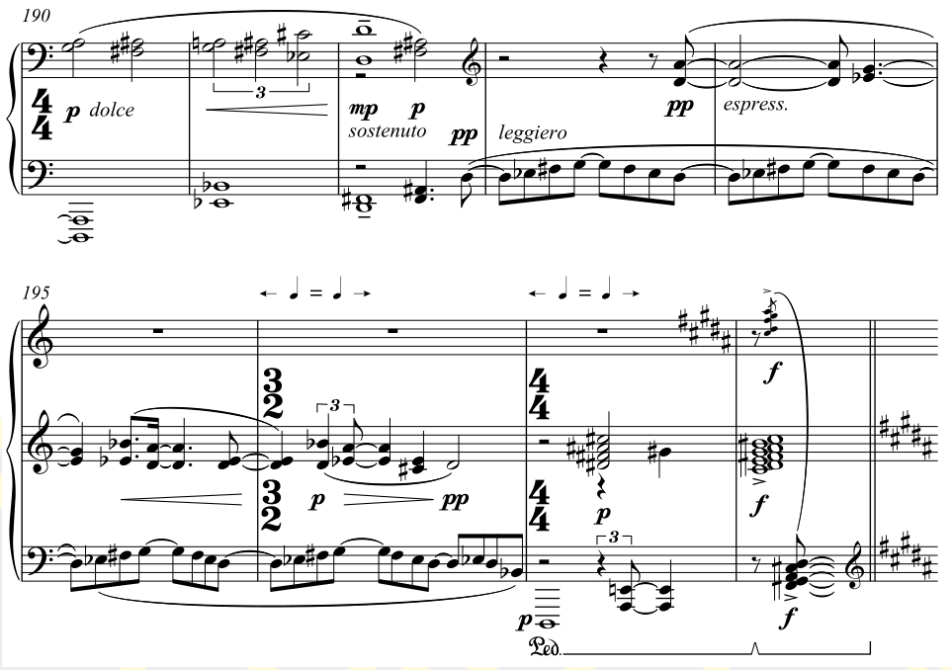


ตัวอย่างที่ 18 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 162-168)

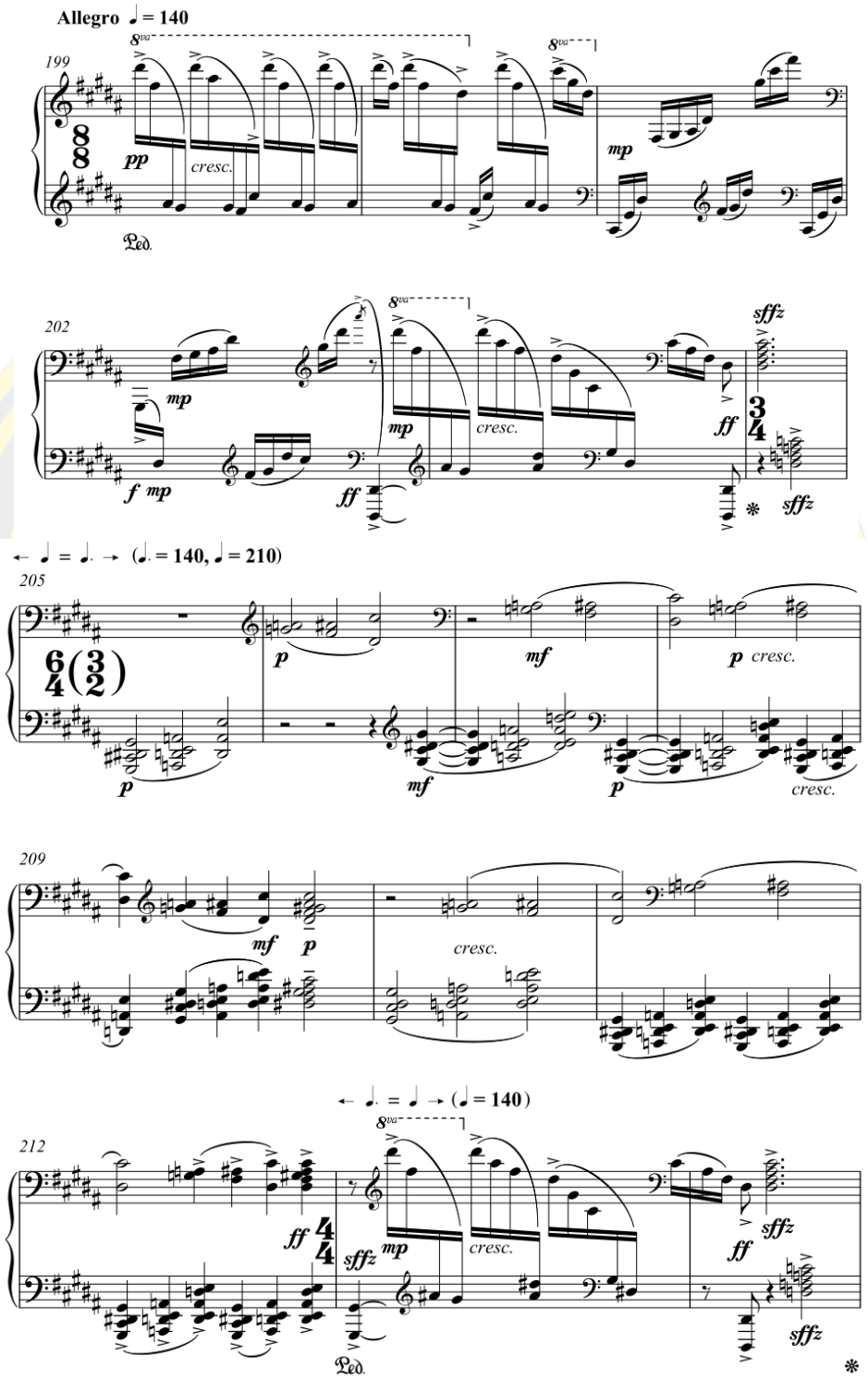
ในช่วงที่เริ่มการวอร์มนิ้วก่อนเล่นเปียโน การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของตัวโน้ตเปรียบเสมือนกลไกที่แสดงสไตล์ของการยิงธนูให้เป็นที่ประจักษ์ต่อผู้ฟัง และในช่วงที่มีการวิ่งของตัวโน้ตอย่างรวดเร็ว ทำให้การเน้นเสียงมีความสำคัญเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ ในช่วงที่สถานการณ์เริ่มเบาลง การบรรเลงเปียโนจำเป็นที่จะต้องเน้นเสียงให้โดดเด่น ปลายนิ้วที่สัมผัสกับแป้นขณะบรรเลงเสียงที่ต้องการเน้นจำเป็นต้องใช้พลังให้มากกว่าเดิม นอกจากนี้ รูปแบบของโทนเสียงที่คงที่เปรียบเสมือนท่าทางของเทพ มือขวาที่พริ้วไหวทำการเลียนแบบท่าทางที่ล่องลอยมาจากกลุ่มเมฆ มือซ้ายที่บรรเลงเสียงฝีเท้าหนักแน่นสร้างข้อเปรียบเทียบกับมือขวาขึ้น

ตัวอย่างที่ 19 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 169-174)

ทั้งสองบรรทัดมีการใช้เทคนิคการลากเสียงจากเหยียบ Pedal ขวา ก่อให้เกิดสีสันในกลุ่มช่วงเสียงสูง มือขวาทำการบรรเลงเสียงอย่างนุ่มนวลโดยไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว และไล่เสียงห้องที่สามจากกลุ่มเสียงต่ำให้ไปสู่เสียงสูง และประโยชน์จากการเหยียบ pedal ทำให้เสียงของเปียโนมีความก้องกังวานและหนักแน่น ทั้งนี้ในห้องที่ 172 มือซ้ายที่มีการเล่นแบบ Sforzando จะทำให้สีสันของเสียงสูงที่เล่นในช่วงก่อนหน้าถูกปกคลุมไป ดังนั้นจึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องเปลี่ยน pedal แต่ควรที่จะสร้าง groove เสียงสูงในทันทีหลังจากที่มีการเล่นเสียงโทนต่ำ

ตัวอย่างที่ 20 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 175-178)

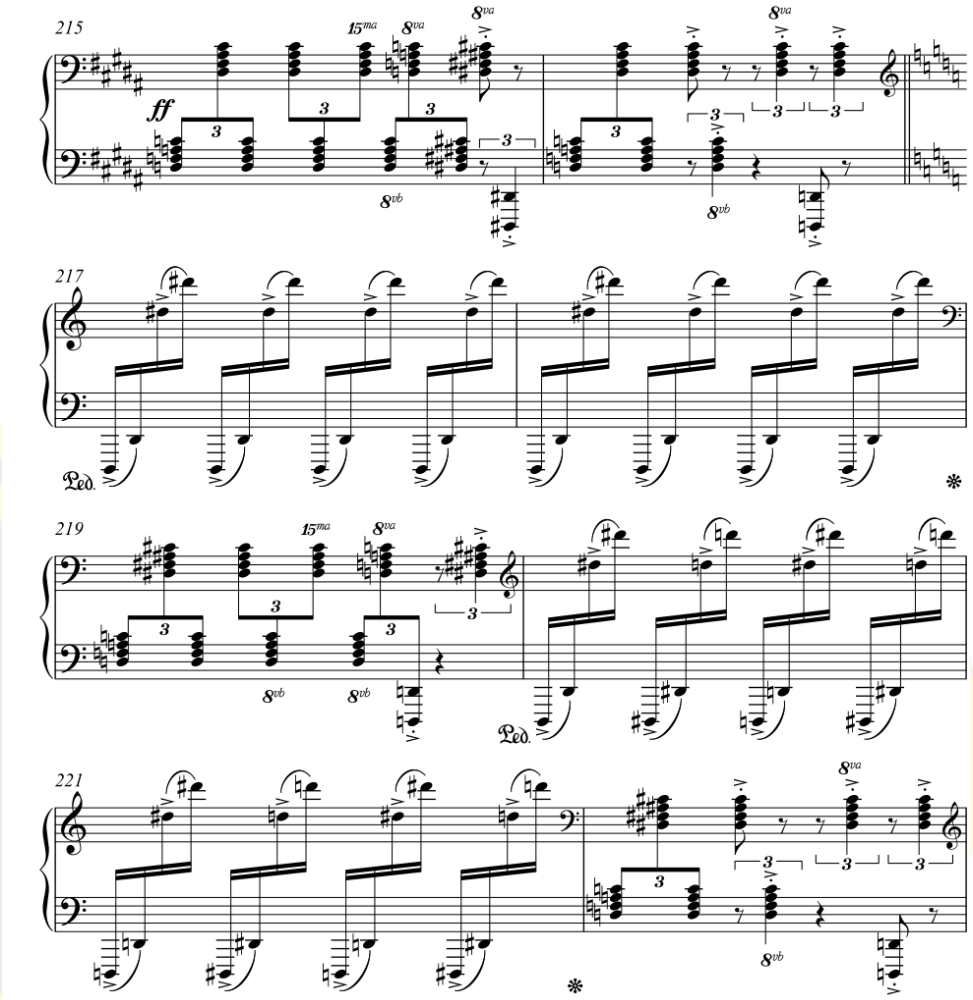
นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังสร้างบันไดเสียงประดิษฐ์ที่มีความสมมาตร ซึ่งในจำนวนนั้นคือศูนย์กลางเสียงบนตัวโน้ต “D” (D Eb F♯G A Bb C♯D) เพื่อใช้สำหรับการบรรเลงที่สื่อถึงลักษณะรูปลักษณ์ภายนอกและการเคลื่อนไหวของพระราม

ตัวอย่างที่ 21 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 179-188)

ในช่วงกลางของการบรรเลงมีเสียงตีของจังหวะเคาะที่มีความดังปานกลางของทำนองเพื่อสื่อถึงการประหัตประหารและต่อสู้กันระหว่างพระรามและรามสูรซึ่งเป็นการบรรเลงอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งสิ้นสุดลงเมื่อรามอสูรพ่ายแพ้ไป ในด้านเทคนิคของการบรรเลงบทประพันธ์ดังกล่าวต้องเหยียบ Pedal ลงจนสุดครึ่งทางเพื่อเชื่อมลักษณะของสียงให้เป็นแบบ Harmony อย่างเล็กน้อย เพื่อไม่ทำให้เสียงขุ่นมัว

ตัวอย่างที่ 22 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 189-198)

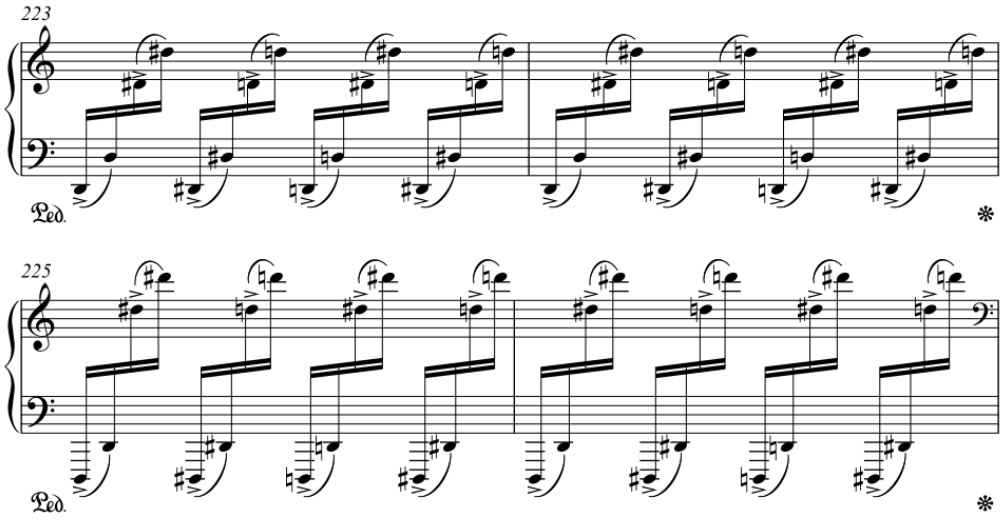
ในห้องที่ 193 มีการบรรเลงบันไดเสียงสมมาตรอีกครั้ง ซึ่งเป็นช่วงเวลาของการพักรบระหว่างพระรามกับรามสูร ในห้องที่ 198 มีการเพิ่มความดังของเสียงฟ้าแลบอีกครั้งในการบรรเลงโดยการเขยิบเสียงโน้ตลงให้เป็นขั้นคู่ไมเนอร์ เพื่อสื่อถึงการประหัตประหารอันดุเดือดที่กำลังจะเริ่มต้นขึ้น



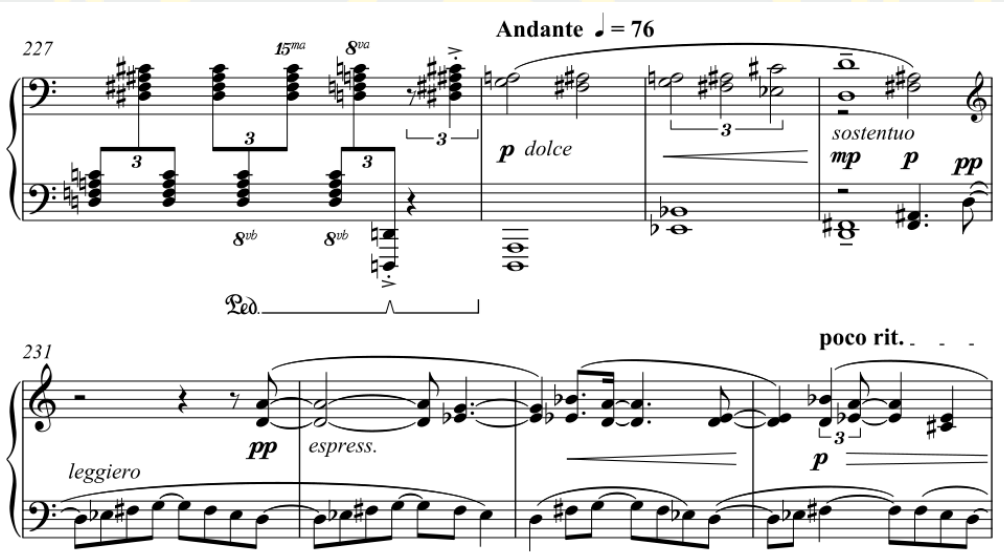
ตัวอย่างที่ 23 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 199-214)

ผู้ประพันธ์เพลงนำองค์ประกอบทางดนตรีที่ปรากฏตรงหน้ามาทำการผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อทำให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

ตัวอย่างที่ 24 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 215-222)

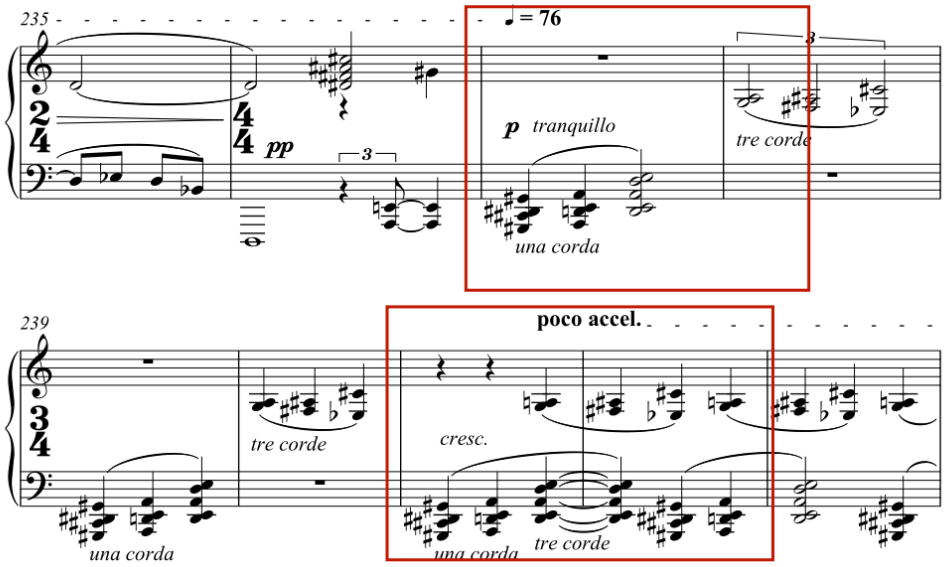
รูปแบบ Triplets และลีลาจังหวะของตัวโน้ตดนตรีทั้งสี่สิบหกตัวที่สลับสับเปลี่ยนกันเพื่อทำให้เกิดการกระแทกของจังหวะ groove



ตัวอย่างที่ 25 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 223 -226)

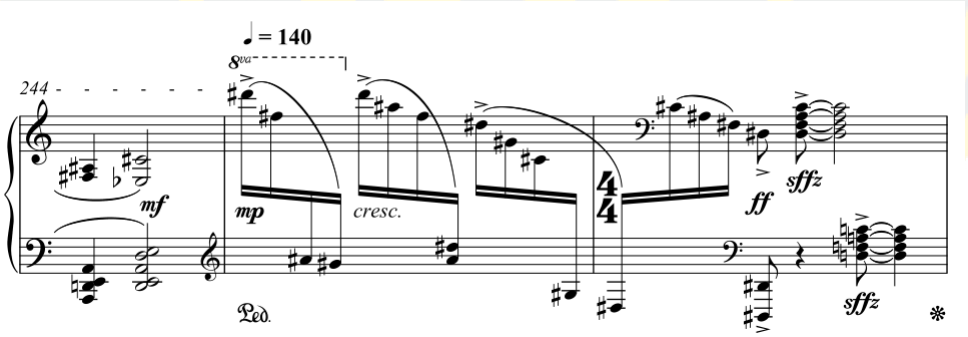
การประหัตประหารและต่อสู้ของทั้งสองเทพยังคงดำเนินอย่างต่อเนื่องราวกับว่านี้เป็นมหาสงครามรามเกียรติ์

ตัวอย่างที่ 26 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 227 -234)

ในห้องที่ 231 เป็นการบรรเลงบันไดเสียงที่มีการเปลี่ยนความเร็วเสียงของตัวโน้ตเป็น Andante เพื่อการบรรเลงของเสียงของดนตรีที่นุ่มนวลขึ้น



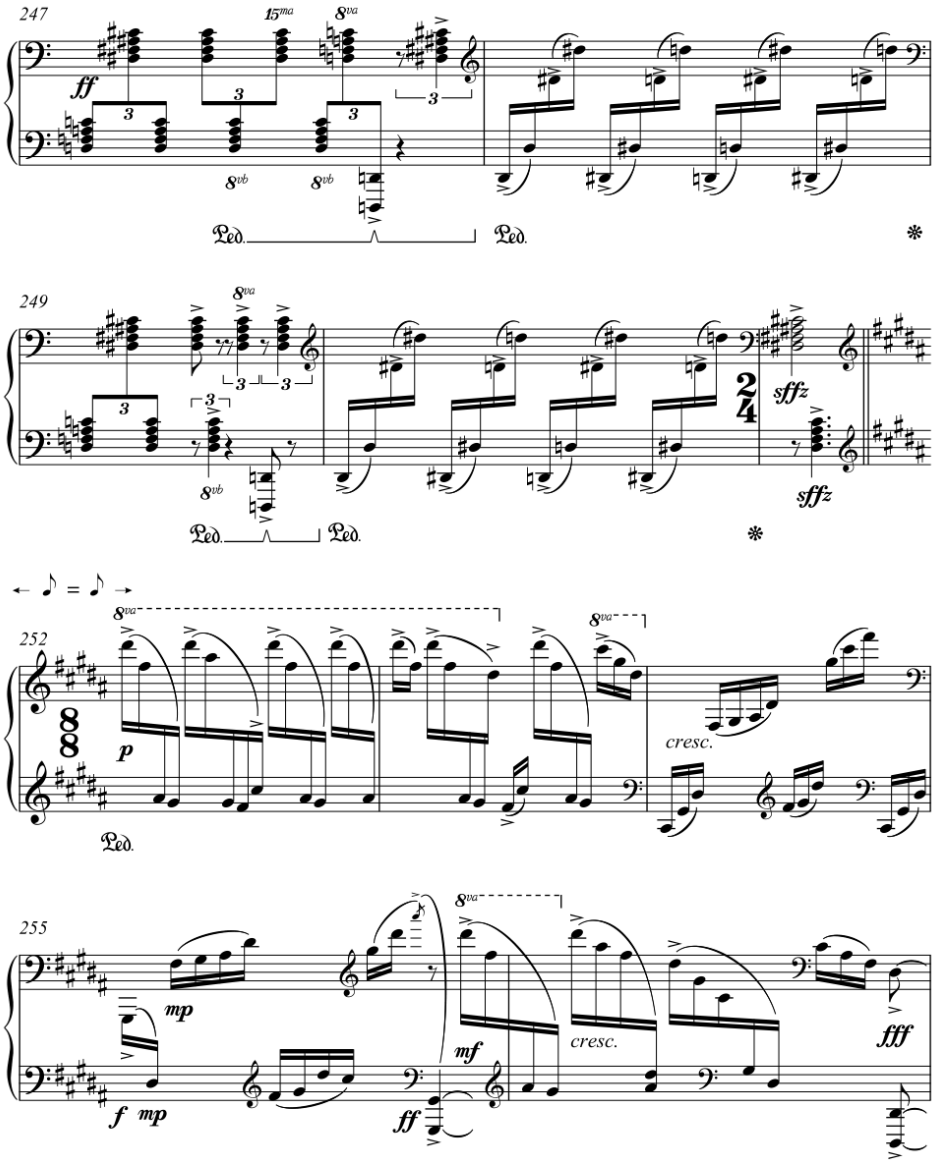
ตัวอย่างที่ 27 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 235-243)

ในห้องที่ 237 จะเปลี่ยนมาใช้ช่วงเสียงที่ต่ำสุดเพื่อเปลี่ยนมาใช้ pedalซ้าย ซึ่งสามารถเปลี่ยนสีสันของเสียงทำให้เกิดจังหวะที่นุ่มนวลและอ่อนโยน ซึ่งนี่ยังแสดงให้เห็นว่าเสียงของฝีเท้าที่เบาแต่กลับมีความรู้สึกราวกับมาจากระยะไกล ในห้องเสียงที่ 241 เป็นการกดแป้นคีย์โดยการเริ่มเพิ่มความเร็วขึ้นเพื่อที่จะเข้าสู่ช่วงปัจฉิมบทของการต่อสู้

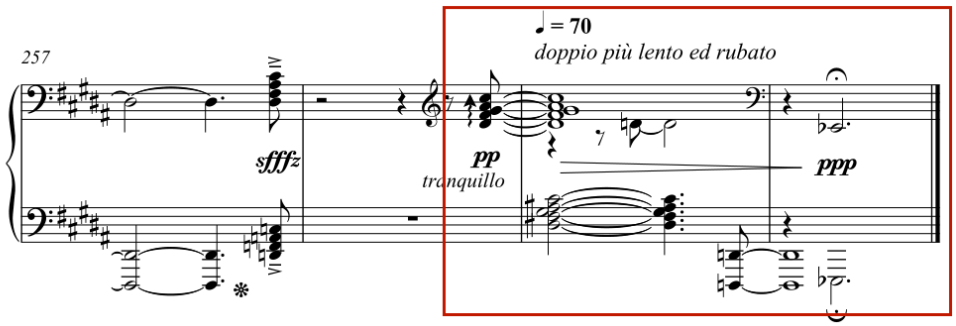


ตัวอย่างที่ 28 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 244-246)

ในขณะที่สายฟ้าแลบพรวดขึ้นอีกครั้ง ช่วงเวลานี้จึงเป็นการเชื่อมโยงของการบรรเลงโน้ตที่จะเปลี่ยนเป็นรูปแบบ semitone ซึ่งการฟังท่วงทำนองดังกล่าวจะทำให้เกิดสภาวะของเสียง dissonant ของดนตรีอย่างมาก



ตัวอย่างที่ 29 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 247-256)

ผู้ประพันธ์เพลงใช้การขยายของแอมปริจูดในช่วงเสียงโดยการนำช่วงเสียงสูงและช่วงเสียงต่ำมาทำการเปรียบเทียบ โดยผ่านการประหัตประหานและต่อสู้กันระหว่างพระรามและรามสูรที่ดำเนินอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งกระบวนท่าในการต่อสู้ของรามสูรสิ้นสุดลงและจึงเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ไป

ตัวอย่างที่ 30 บทเพลงรามยณะ (ห้องที่ 257-260)

ใน 3 ห้องสุดท้ายของการบรรเลงเป็นการสรุปจุดจบการต่อสู้โดยรามสูรเป็นฝ่ายยอมแพ้และก้มกราบบาททูลขอพระราชทานอภัยต่อพระราม การบรรเลงเพลงในช่วงท้ายเป็นเสียงที่แผ่วเบาและนิ่มนวลมากซึ่งเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงการยอมศิโรราบของยักษ์รามสูรพร้อมกับถวายศรของตนให้แก่พระราม

ผู้ประพันธ์ออกแบบโดยใช้การ Stress ของเสียง และ Dynamics ของเสียงในการผสานเสียงดนตรีของเปียโนเพื่อสื่อให้เข้าใจถึงเสียงฝน เสียงฟ้าแลบ และเสียงยิงธนู ซึ่งเป็นการใช้ประโยชน์จากเอกลักษณ์ของแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ โดยแสดงให้เห็นถึงการกดแป้นคีย์เปียโน การประสานเสียง และเอกลักษณ์ของรูปแบบศิลปะดนตรีในผลงานประพันธ์อันยอดเยี่ยมที่มีเนื้อหากล่าวถึงการต่อสู้ปะทะกันระหว่างขวานเพชรที่ทำให้เกิดเสียงดังกัมปนาทดุจสายฟ้าและศรของพระราม ซึ่งเป็นบทประพันธ์เพลงที่มีเอกลักษณ์ของท่วงทำนองและจินตภาพ

2. บทเพลง “ปี่ฮวง” ประพันธ์โดย จาง ฉาว (Zhang Chao)

เนื้อหาและธีมบทเพลง

บทเพลงปี่ฮวงเป็นบทเพลงสำหรับเปียโนบรรเลงเดี่ยวที่ประพันธ์โดยจาง ฉาว นักประพันธ์ดนตรีชาวจีนสมัยใหม่ ได้แต่งขึ้นในปี ค.ศ.1995 จาง ฉาวได้กล่าวว่าบทเพลงปี่ฮวง เหมือนกับชีวประวัติและบทบันทึกของชีวิตช่วงหนึ่ง ซึ่งได้บันทึกความทรงจำที่สวยงามและความนึกคิดในการใช้ชีวิตของผู้ประพันธ์เพลง บทเพลงโดยรวมได้แบ่งออกเป็นสามตอน ซึ่งสอดคล้องกับสามช่วงเวลาของชีวิตผู้ประพันธ์ ดังนั้น ในการบรรเลงแต่ละตอนของบทเพลง จำเป็นต้องเชื่อมโยงกับประสบการณ์ทางชีวิตและลักษณะทางจิตวิทยาของช่วงต่าง ๆ ในการใช้ชีวิตเพื่อทำให้ผู้บรรเลงเพลงสมามารถสื่อถึงความหมายและอารมณ์ของบทเพลง การวิจัยครั้งนี้ได้ผสมผสานลักษณะเฉพาะของรูปแบบ โทนเสียง และทำนองแบบอุปรากรปักกิ่งของบทเพลงปี่ฮวง เพื่อวิเคราะห์รูปแบบการแสดงออกของ "การผสมเสียงดนตรีเปียโนในการแสดงอุปรากรปักกิ่ง" และ "เสียงอุปรากรปักกิ่งในการบรรเลงเปียโน" ในบทเพลงเปียโนเปียโนปี่ฮวง เพื่ออภิปรายถึงการผสมผสานที่ชาญฉลาดของ"อุปรากรปักกิ่ง" และ "เปียโน" ที่เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก ตลอดจนการพัฒนาและนวัตกรรมของการประยุกต์ใช้องค์ประกอบของอุปรากรปักกิ่งในการสร้างสรรค์เพลงเปียโน ตามความเข้าใจในบทเพลง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ลักษณะที่แตกต่างกันของการเปลี่ยนจังหวะทุกครั้งด้วยภาพหรือความหมายเชิงสัญลักษณ์ของสิ่งต่าง ๆ และทำการสรุปด้วยการวิเคราะห์และประสบการณ์ในการแสดง ซึ่งยังเป็นการสร้างสรรค์ใหม่ของวิจัย

รายละเอียดของบทเพลง

บทเพลงปี่ฮวง ทั้งบทเพลงมี 270 ห้องเพลง (Bar) และประกอบด้วย 3 กระบวน (Movement) ได้แก่

กระบวนที่ 1 ความทรงจำที่บริสุทธิ์ ของบทเพลงแบ่งออกเป็น 5 ตอน ได้แก่ (1) เต๋าป่าน (โหมโรง-Overture) (2) หยวนป่าน (3) เอ้อร์ลิ่ว (4) หลิวสุ่ย (5) ไคว่ซานเหย่น โดยรวมถึงบาร์ที่ 1-85

กระบวนที่ 2 ม่านป่าน-อารมณ์แห่งกวีและจินตนาการ ของบทเพลงรวมถึงบาร์ที่ 86-101

กระบวนที่ 3 มหากาพย์แห่งวีรบุรุษ ของบทเพลงแบ่งออกเป็น 4 ตอน ได้แก่ (1) ไคว่ป่าน (2) เหยาป่าน (3) ตั๋วป่าน (4) เหว่ยเซิง โดยรวมถึงบาร์ที่ 102-270

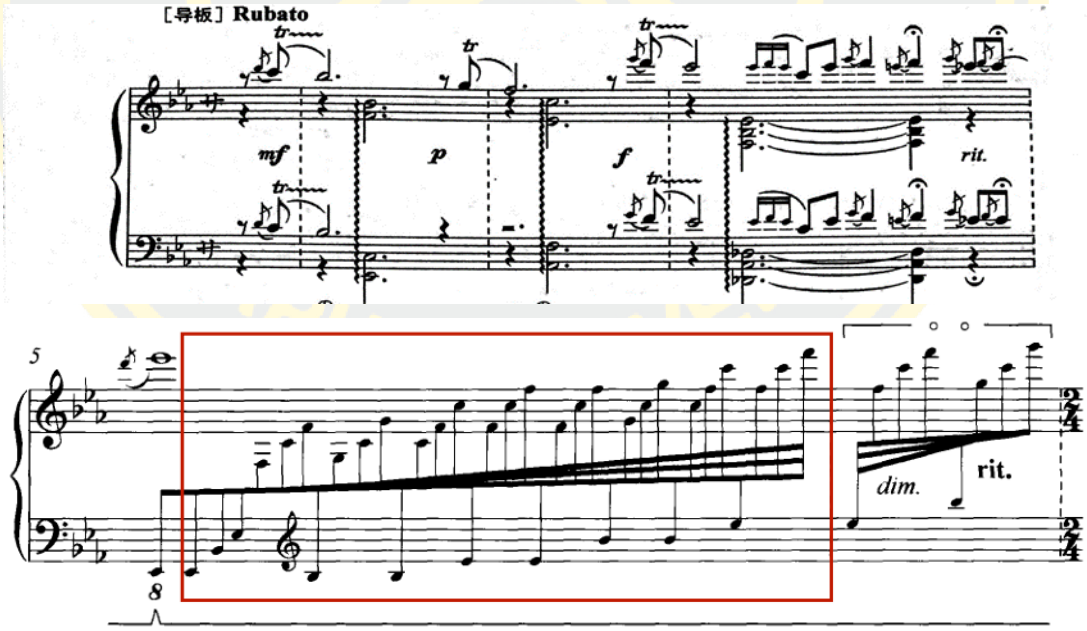
วิธีการบรรเลง

กระบวนที่ 1 : ความทรงจำที่บริสุทธิ์ (บาร์ที่1-85)

กระบวนที่1 ของบทเพลงแบ่งออกเป็น 5 ตอนที่มีจังหวะแตกต่างกัน ได้แก่ (1) เต๋าป่าน (โหมโรง-Overture) (2) หยวนป่าน (3) เอ้อร์ลิ่ว (4) หลิวสุ่ย (5) ไคว่ซานเหย่น สำหรับ “ป่าน” และ “เหย่น” ในจังหวะของอุปรากรจีน หากอธิบายด้วยจังหวะ 4/4 จังหวะที่หนึ่งมีนามว่า “ป่าน” จังหวะที่สองมีนามว่า “โถว เหย่น” จังหวะที่สามมีนามว่า “จง เหย่น” และ จังหวะที่สี่มีนามว่า “มั่ว เหย่น” หากเป็นหนึ่งป่านหนึ่งเหย่นโดยทั่วไปเทียบเท่ากับหนึ่งเคาะหนึ่งจังหวะ และหากเป็นจังหวะไม่มีทั้งป่านและเหย่นก็เทียบเท่าเป็นจังหวะอิสระ ซึ่งในจังหวะอิสระจะไม่มีเสียงหนักและเสียงเบา เท่ากับจังหวะ 1/4 จังหวะของบทเพลงโดยรวมได้รับการจัดการอย่างอิสระและมีความยืดหยุ่น

ผู้ประพันธ์แสดงถึงวัยเยาว์ของตนเองที่มีความรักและความผูกพันกับธรรมชาติ เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงอาศัยอยู่ในมณฑลยูนนานที่มีทัศนียภาพที่สวยงามตั้งแต่ยังเป็นเด็ก ดังนั้น เมื่อได้ฟังเพลง 5 ตอนดังกล่าวมักจะทำให้ผู้ฟังนึกถึงทัศนียภาพทางธรรมชาติที่สวยงามของยูนนาน ราวกับรูปถ่ายอันเก่าแก่ที่ได้บันทึกเรื่องราวหรือบุคคลที่อยู่ในความทรงจำในวัยเด็กของตนด้วย

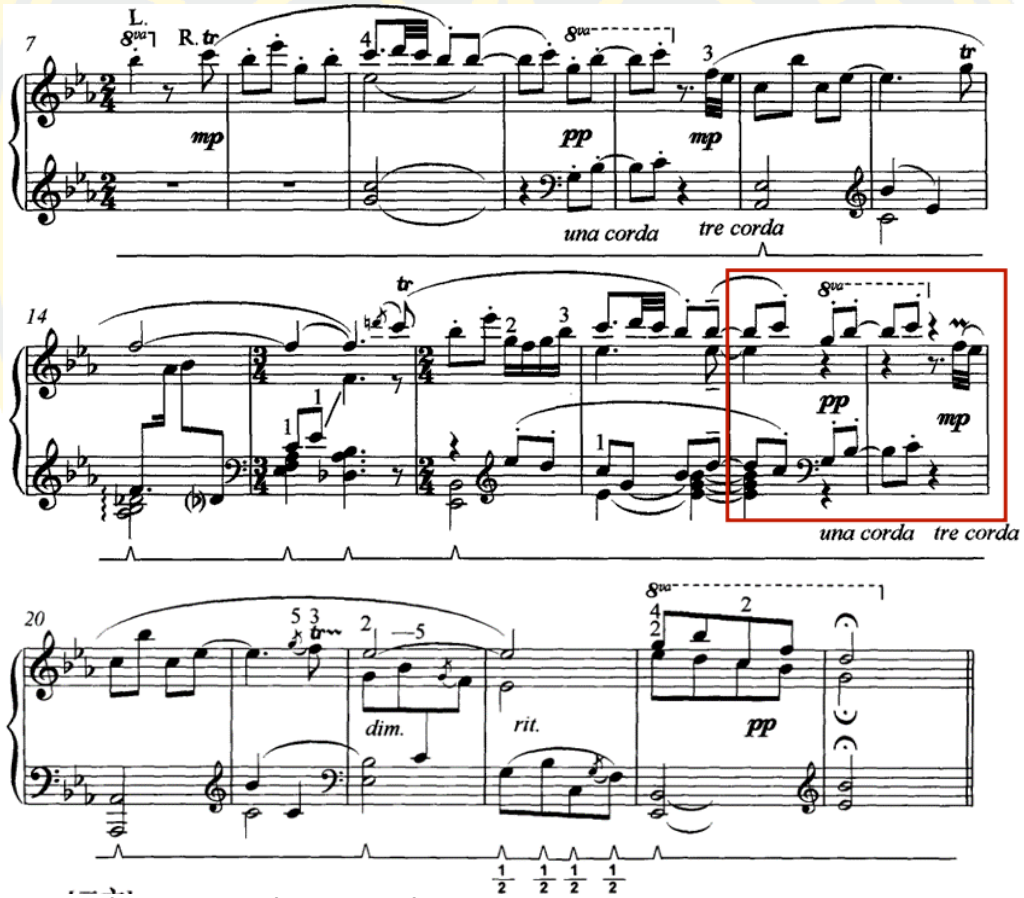
(1) เต๋าป่าน—นกที่อิสระ(บาร์ 1-6)



ตัวอย่างที่ 31 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องที่ 1-6)

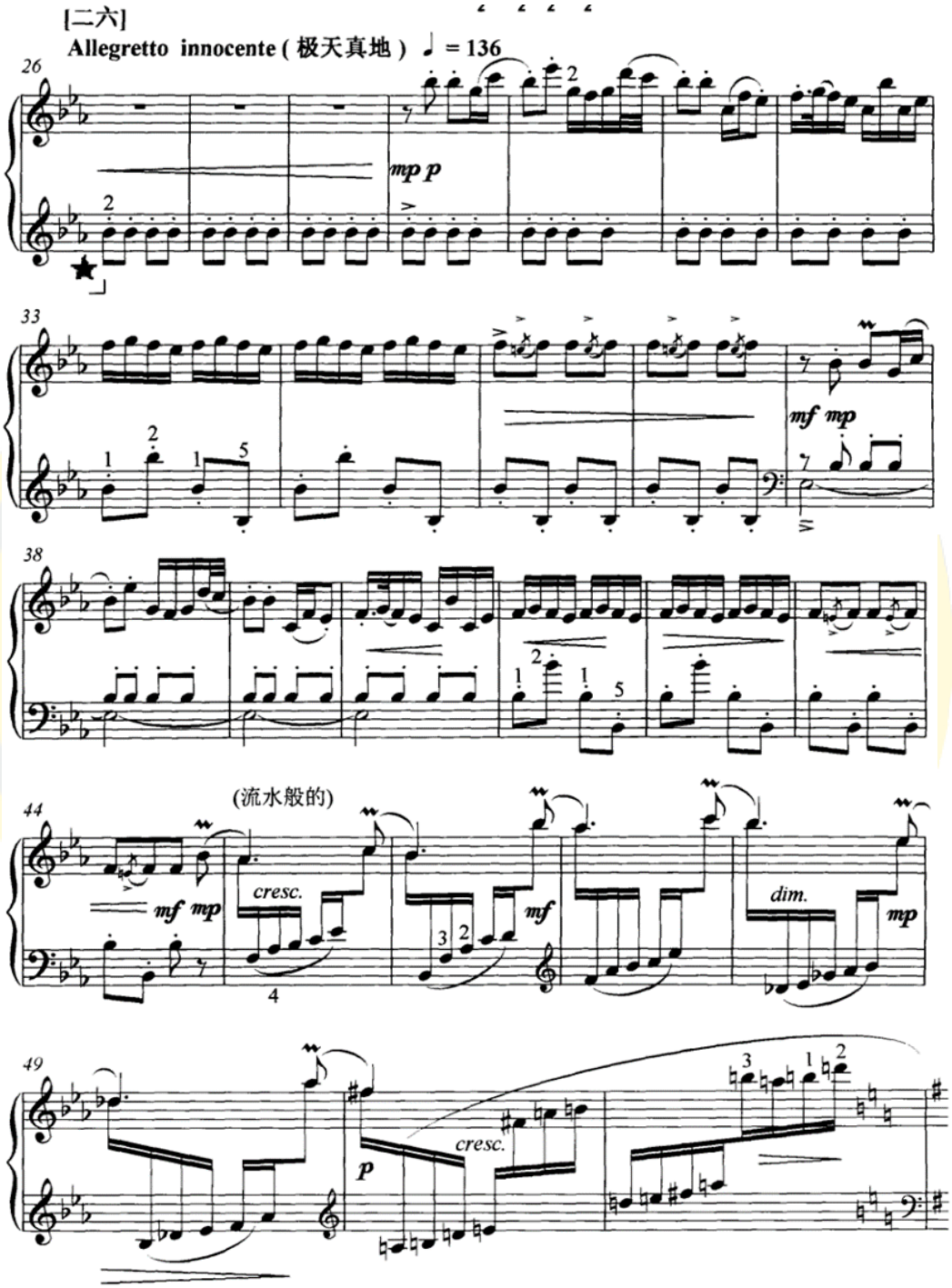
เต๋าป่านในตอนนี้มีความสั้นและกระชับอย่างมาก เป็นจังหวะที่ไม่มีการลงเสียงหนักและเสียงเบาการเกิดเสียงรัว (Trill) สามครั้งในบาร์ที่ 1-3 ด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบอ็อกเทฟ ซึ่งไม่เพียงแต่มีลักษณะทางศิลปะของ "เจี้ยว ป่าน (จังหวะตอนจบของบทพูด)" ในอุปรากรปักกิ่ง แต่ยังมีลักษณะเปรียบเสมือนนกสองสามตัวที่ส่งเสียงร้องในยามรุ่งอรุณอันเงียบสงบ การเพิ่มความแรงทีละ

ขั้นในการบรรเลงดังเสียงที่จากไกลค่อย ๆ เข้าสู่ใกล้ และเสียงอาร์เปจโจ (Arpeggio) ที่แทรกอยู่ในเสียงรัว (Trill) เปรียบเหมือนเสียงสายลมอ่อนๆ พัดใบไม้ที่ร่วงหล่นจากต้นไม้ จากนั้นบรรเลงช้าลงตรงเครื่องหมายจุด "ชะลอตัวลง" ต่อมาในบาร์ที่ 5 เสียงอาร์เปจโจ (Arpeggio) จากการบรรเลงสลับกันของมือซ้ายและขวาข้ามในแถบบนจะเปลี่ยนจากช้าไปเร็วและเลื่อนจากพื้นที่เสียงต่ำไปยังพื้นที่เสียงสูง เปรียบเสมือนเสียงนกกระพือปีกบินขึ้นไปบนท้องฟ้าอย่างอิสระ จำเป็นต้องเน้นความคมชัดและความคล่องแคล่วของเสียงโน้ตสะบัดสั้น ๆ ที่บรรเลงอย่างรวดเร็ว ควรบรรเลงเสียงขาขึ้นอาร์เปจโจ (Arpeggio) ต่อเนื่องในครั้งเดียว และควบคุมความเร็วให้เหมาะสม แสดงออกด้วยทัศนคติที่มั่นใจและเป็นธรรมชาติขณะบรรเลงเสียงทีมีความหนาแน่น การกระจาย ความช้าและความเร็ว

(2) หยวนป่าน -แทนทะเลสาบอันเงียบสงบ – โทนเสียงที่สงบและเป็นธรรมชาติ (บาร์ที่ 7-25)

ตัวอย่างที่ 32 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องที่ 7-25)

เพลงตอนนี้เริ่มแสดงถึงธีมของบทเพลง และยังเป็นต้นแบบของการเปลี่ยนแปลงในตอนถัดไป โดยอธิบายความเงียบงันของธรรมชาติด้วยเสียงดนตรีที่สงบและเป็นธรรมชาติ โครงสร้างประโยคของเพลงตอนนี้ใช้ประโยคถามและประโยคตอบ มีประโยคหน้าและประโยคหลังที่สลับเสียงหนักและเสียงเบา เพื่อให้โครงสร้างของประโยคถัดไปมีความชัดเจนมากขึ้นในการได้ยิน เสมือนตัวคน

ยืนอยู่ริมทะเลสาบอันเงียบสงบและมีเงาสะท้อนในทะเลสาบ ส่วนตัวคนเอาแต่ครุ่นคิดและถามหัวใจของตัวเอง และเงาสะท้อนในทะเลสาบก็ให้คำตอบทีละประโยคอย่างมีความอดทน ส่วนบาร์ที่ 18-19 ของเพลงท่อนนี้แสดงลักษณะเสียงของอ็อกเทฟจากทั้งมืออีกครั้ง เสียงจากการเคลื่อนไหวในพื้นที่เสียงต่ำของมือซ้ายนั้นลึกและมั่นคงราวกับก้นทะเลสาบ ต้องมีความตั้งใจในการฟังเสียงขณะบรรเลงและการเคลื่อนไหวของนิ้วกดเพื่อสร้างภาพลักษณ์ทางดนตรีที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้นผ่านโทนเสียงดนตรี

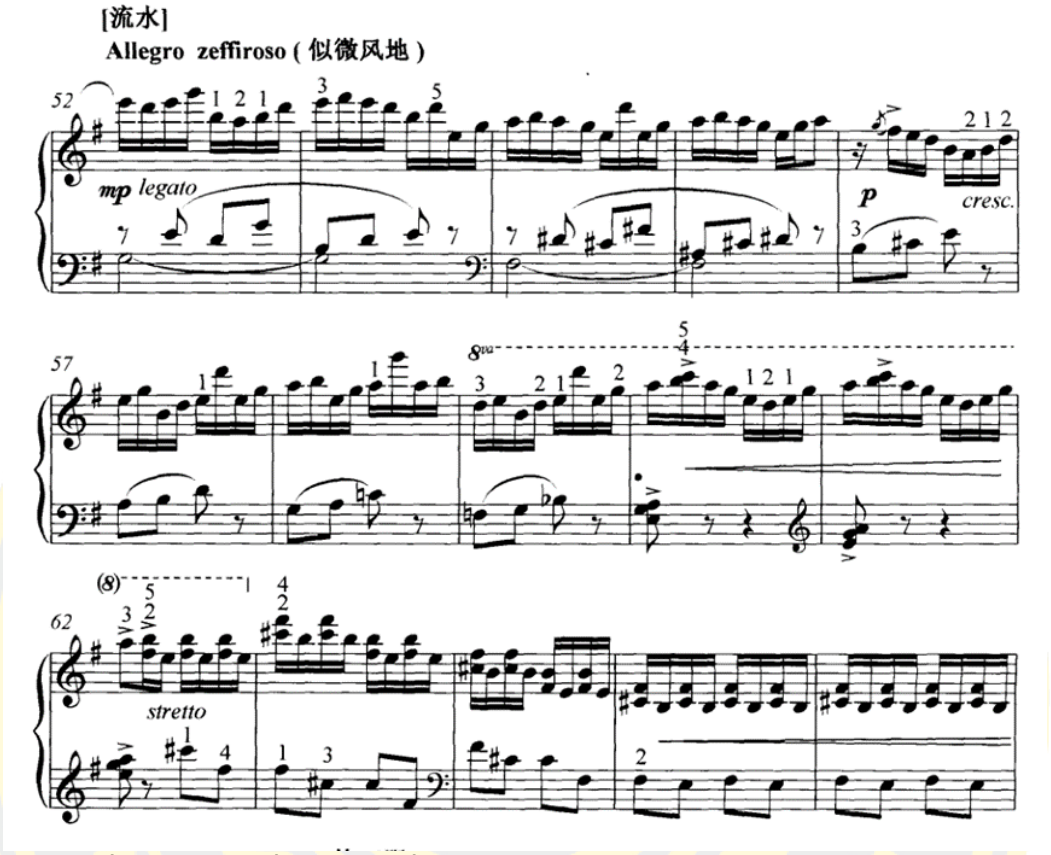
(3) เออร์ลิ่ว - แทนเพื่อนบรรเลงที่ไร้เดียงสา—ความร่าเริงและมีชีวิตชีวา (บาร์ที่ 26-51)

ตัวอย่างที่ 33 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องที่ 26-51)

จังหวะเอ้อร์ลิ่วเป็นจุดแรกที่เปลี่ยนจังหวะจากจังหวะหยวนป่าน เป็นของการเพิ่มเสียงประดับของธีมในแง่ของเทคนิคการสร้างสรรค์ สำหรับเพลงในตอนนี้ทางมือซ้ายเริ่มบรรเลงก่อนและยังคงบรรเลงโน้ต B-flat ต่อเนื่องในบาร์ที่ 26-44 โน้ตทั้งหมดที่บรรเลงด้วยมือซ้ายในพื้นที่เสียงช่วงนี้ล้วนเป็นโน้ต B-flat เทียบเท่ากับบันไดเสียงจื่อในดนตรีจีนดั้งเดิม โดยเลียนแบบจังหวะการเคาะกลอง

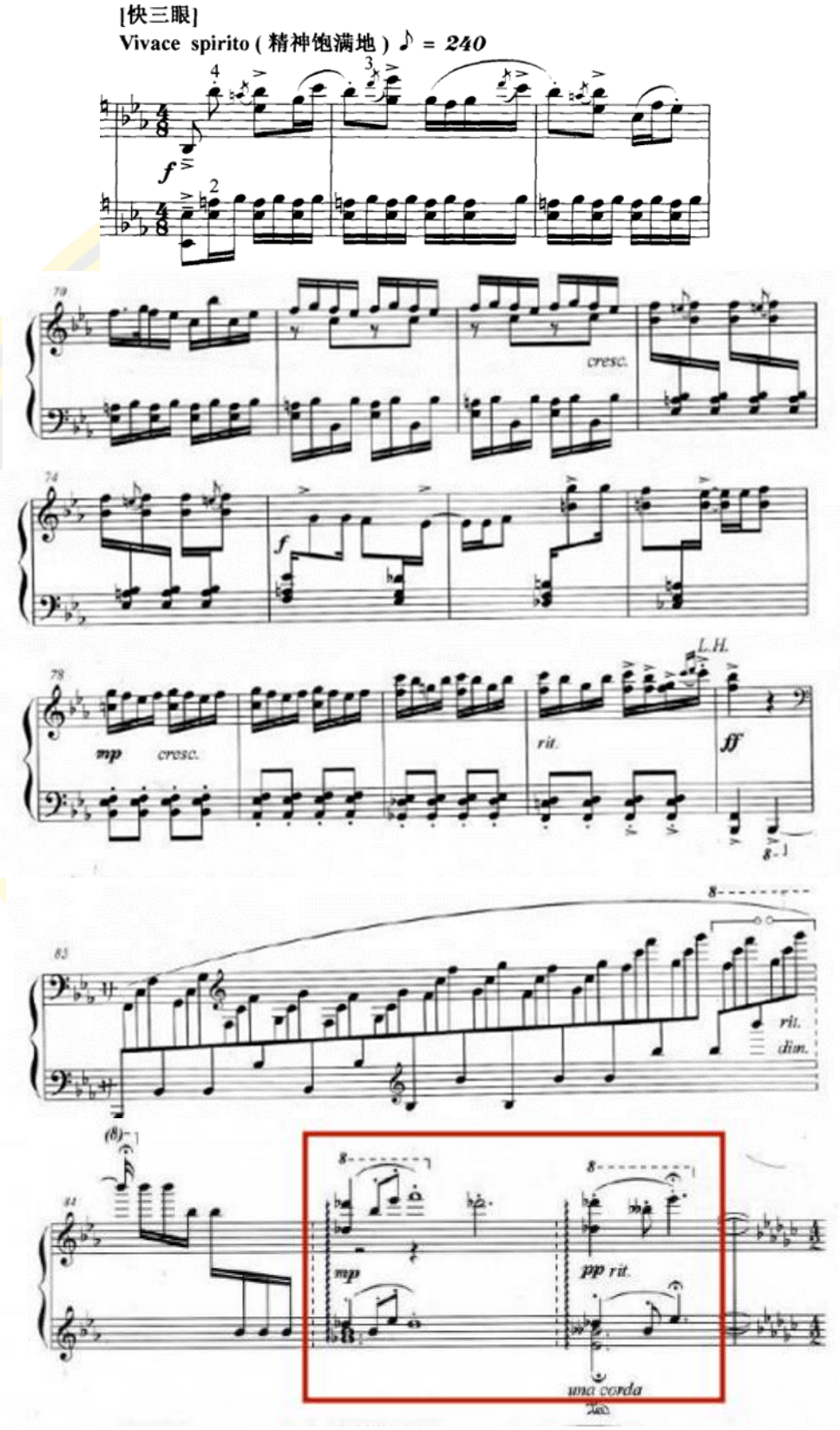
เล็กในการแสดงอุปรากรปักกิ่ง ซึ่งเต็มไปด้วยบรรยากาศที่สนุกสนาน เมื่อเทียบท่อนที่ใช้จังหวะหยวนป่าน การเปลี่ยนธีมของเพลงตอนนี้ไม่ได้เป็นเพียงการเพิ่มเสียงประดับอย่างกระชับ แต่ยังเปลี่ยนวิธีการบรรเลง เช่น การปรากฏสแตกคาโต (Stagato) เครื่องหมายควบโน้ตสั้น เป็นต้น ราวกับเด็กกระหยิ่มใจและวิ่งเข้ามาอย่างมีความสุขเพื่อเล่าเรื่องสนุกที่เขาได้พบ และเมื่อเล่าถึงประเด็นสำคัญบางทีลดเสียงลงและบางทีเพิ่มเสียงขึ้น เพื่อนบรรเลงสองสามคนร้องเพลงประกอบการตีกลองเล็กอย่างช่างมีชีวิตชีวา เช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงของเสียงหนักและเสียงเบาที่แสดงออก ในการบรรเลงตอนนี้ควรมีความว่องไวและคล่องแคล่วเพื่อสร้างบรรยากาศที่ร่าเริง และเสียงประดับควรกระฉับกระเฉงโดยเน้นแสดงภาพลักษณ์ของเด็กที่ร่าเริงและมีชีวิตชีวา

ลักษณะทำนองของเพลงตอนนี้มีความคล้ายกับทำนองของอุปรากรจีนอย่างมาก เสียงดนตรีจากการบรรเลงด้วยมือซ้ายเลียนแบบจังหวะของ ป่านกู่ในอุปรากรปักกิ่ง ในท่วงทำนองที่คมชัดจากการบรรเลงทางมือขวาได้ผสมเสียงของเครื่องสายประเภทเครื่องดีดและเครื่องสายประเภทสี ส่วนที่ใช้โน้ตพิง (appoggiatura) ระหว่างบาร์ที่ 35-36 ได้เลียนแบบเสียงหูฉิน (เครื่องสายชนิดหนึ่งของจีน)

ห้องเพลงที่ 44-49 เป็นส่วนเชื่อม เพลงส่วนนี้ให้เกิดความรู้สึกผ่อนคลาย เสียงดนตรีเลื่อนไหลดังสายน้ำและได้เชื่อมโยงระบบเสียง (Tonality) และอารมณ์ไปยังตอนถัดไป

(4) หลิวสุ่ย - แทนสายลมริมทะเลสาบ – มีความเป็นธรรมชาติและราบรื่น (บาร์ที่ 52-67)

ตัวอย่างที่ 34 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องที่ 52-66)

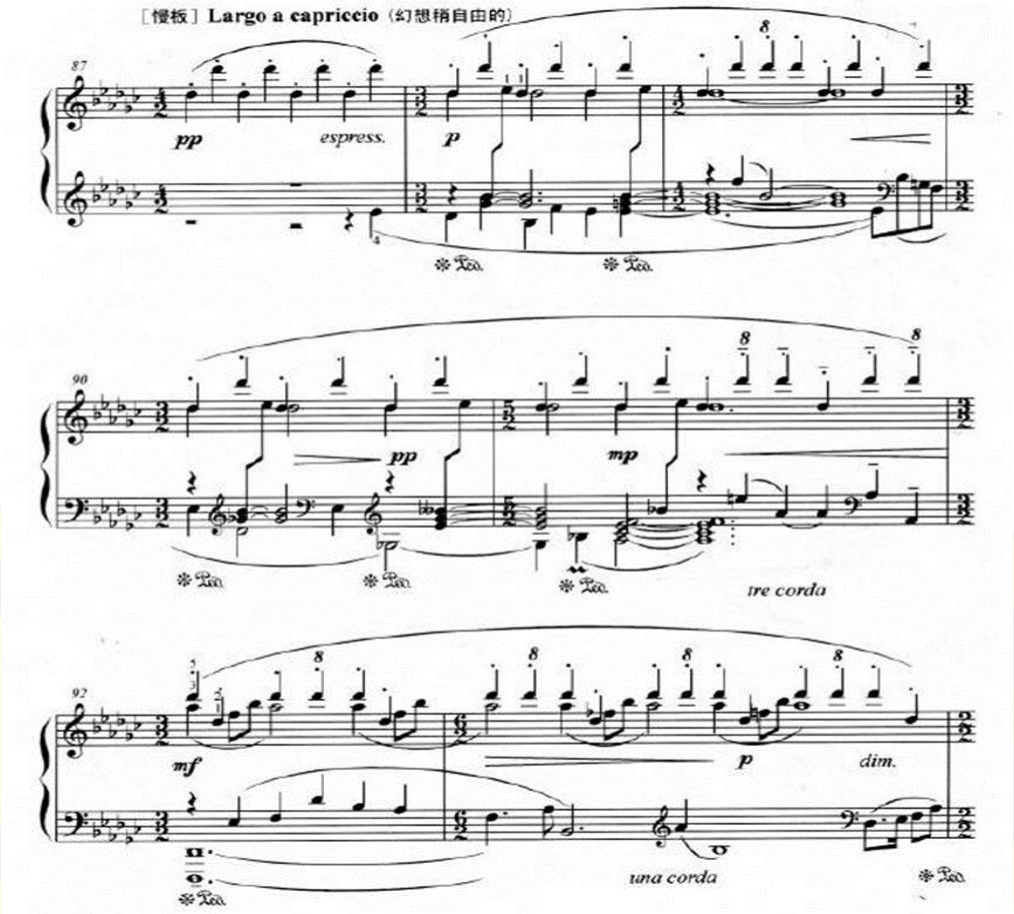
เพลงตอนนี้ได้ใช้จังหวะแบบหลิวสุ่ย ผู้ประพันธ์เน้นแสดงลักษณะ “สายลมอ่อน” ลักษณะทั่วไปของกระแสน้ำและสายลมอ่อนคือความสม่ำเสมอและมีความราบรื่น เพื่อแสดงถึงลักษณะที่เป็นธรรมชาติและราบรื่นของกระแสน้ำและลมอ่อนที่พัดผ่านในท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นอย่างต่อเนื่อง ก่อเป็นเอฟเฟคแบบมีป่านแต่ไม่มีเหย่น (มีเสียงหนักแต่ไม่มีเสียงเบา) การเคลื่อนไหวบนตัวโน้ตมีความสม่ำเสมอและเป็นธรรมชาติโดยไม่มีช่องว่าง และเพิ่มความเร็วจากจังหวะเอ้อร์ลิ่วในท่อนก่อน ความแรงโดยรวมจะเพิ่มจากเสียงเบาไปหาดังและเคลื่อนไหวไปที่พื้นที่เสียงสูงสุด จากนั้นเคลื่อนไหวจากพื้นที่เสียงสูงไปจนถึงพื้นที่เสียงกลางอีกครั้ง ในกระบวนการของการเพิ่มจากเสียงเบาไปหาดังควรเน้นที่การดำเนินการแบบการซ้ำทำนอง (Sequence) ของมือซ้ายแบบต่อเนื่องหลายครั้ง ซึ่งทำให้เกิดระบบเสียงที่แตกต่างจากการบรรเลงทางมือขวา เพิ่มความรู้สึกของความขัดแย้งทางดนตรี และนำบทเพลงไปสู่การพัฒนาอย่างต่อเนื่องด้วยการเลื่อนขึ้นทีละชั้นตามอารมณ์ที่แสดงออกของบทเพลง

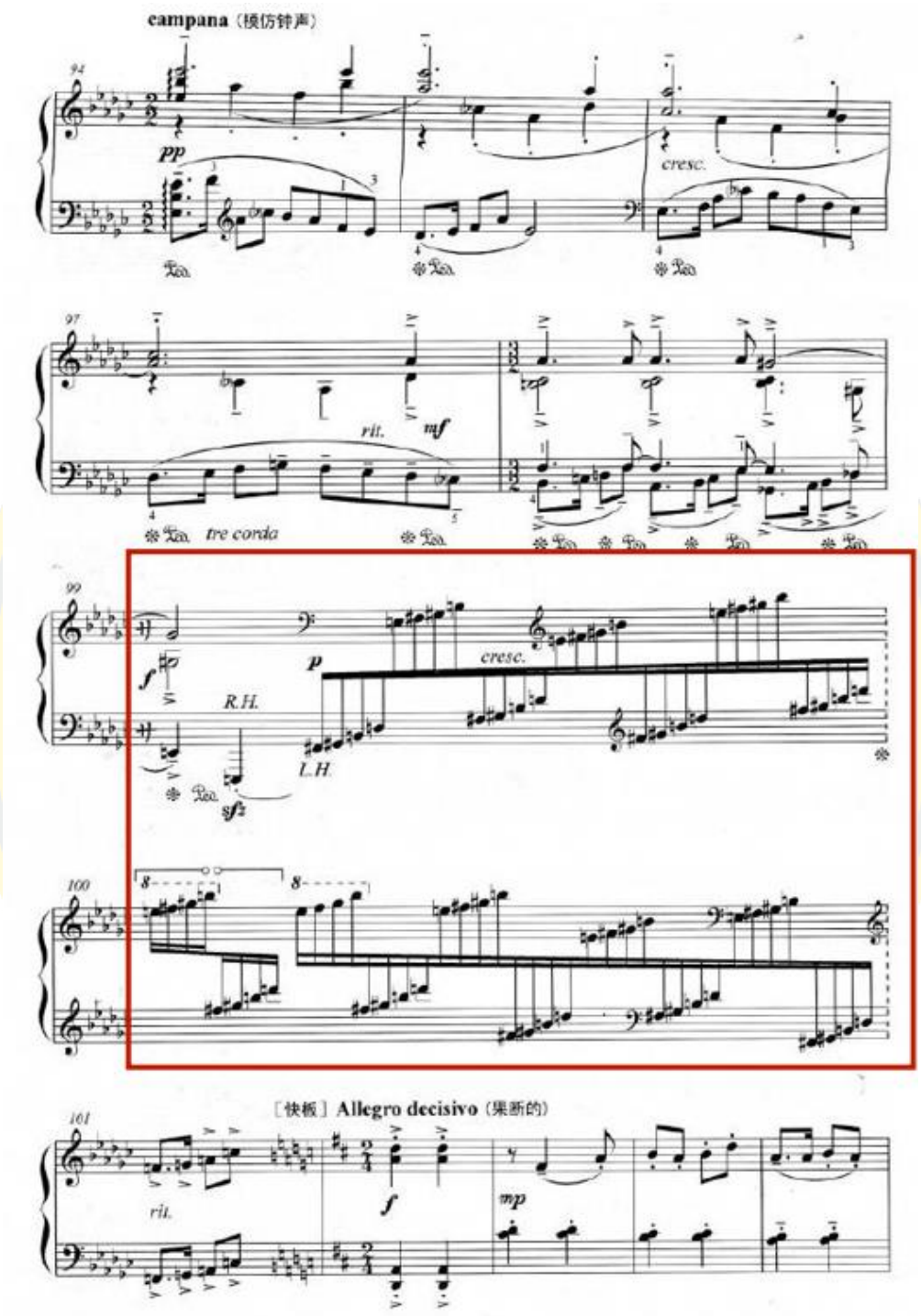
(5) ไคว่ซานเหย่น-แทนการใช้ชีวิตอย่างกระตือรือร้น-จิตใจที่สดใส (บาร์ที่ 68-85)

ตัวอย่างที่ 35 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 68-86)

จังหวะ “ไคว่ซานเหย่น” เป็นจังหวะแบบหนึ่งของกลุ่ม 4 จังหวะ ได้สร้างความรู้สึกที่ร้อนแรงให้แก่ผู้ฟัง เปรียบเสมือนคนหนุ่มสาวที่กำลังสร้างชีวิตของตนเองด้วยความกระตือรือร้นและมีความทะเยอทะยานอันยิ่งใหญ่ต่ออนาคตเพลงตอนนี้ได้สร้างธีมขึ้นมาใหม่อย่างมีชีวิตชีวา เพิ่มความแรงในการบรรเลง จนสร้างจุดสุดยอดของภาคแรก ทางมือซ้ายเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องบนโน้ตเขบ็ตสองชั้น (sixteenth note) ด้วยวิธีการแตกคริ่งคอร์ดที่เหมือนกันในช่วงต้น ประกอบการไล่ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor Second) ทำให้เสียงต่ำของเพลงตอนนี้เต็มเปี่ยมอย่างมากราวกับความหวังในชีวิตของอนาคต

ในส่วนต่อมาบรรเลงด้วยจังหวะสานป่านที่ได้เพิ่มความเร็วและเคลื่อนไหวไปยังพื้นที่เสียงสูง และบรรเลง B-flat ซ้ำๆ แล้วชะลอความเร็วลง เปลี่ยนระบบเสียง (Tonality) เป็นระบบเสียงใหม่ของตอนถัดไป เพื่อเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงของตอนต่อไป

กระบวนที่ 2 ม่านป่าน : อารมณ์แห่งกวีและจินตนาการ (บาร์ที่ 87-101)

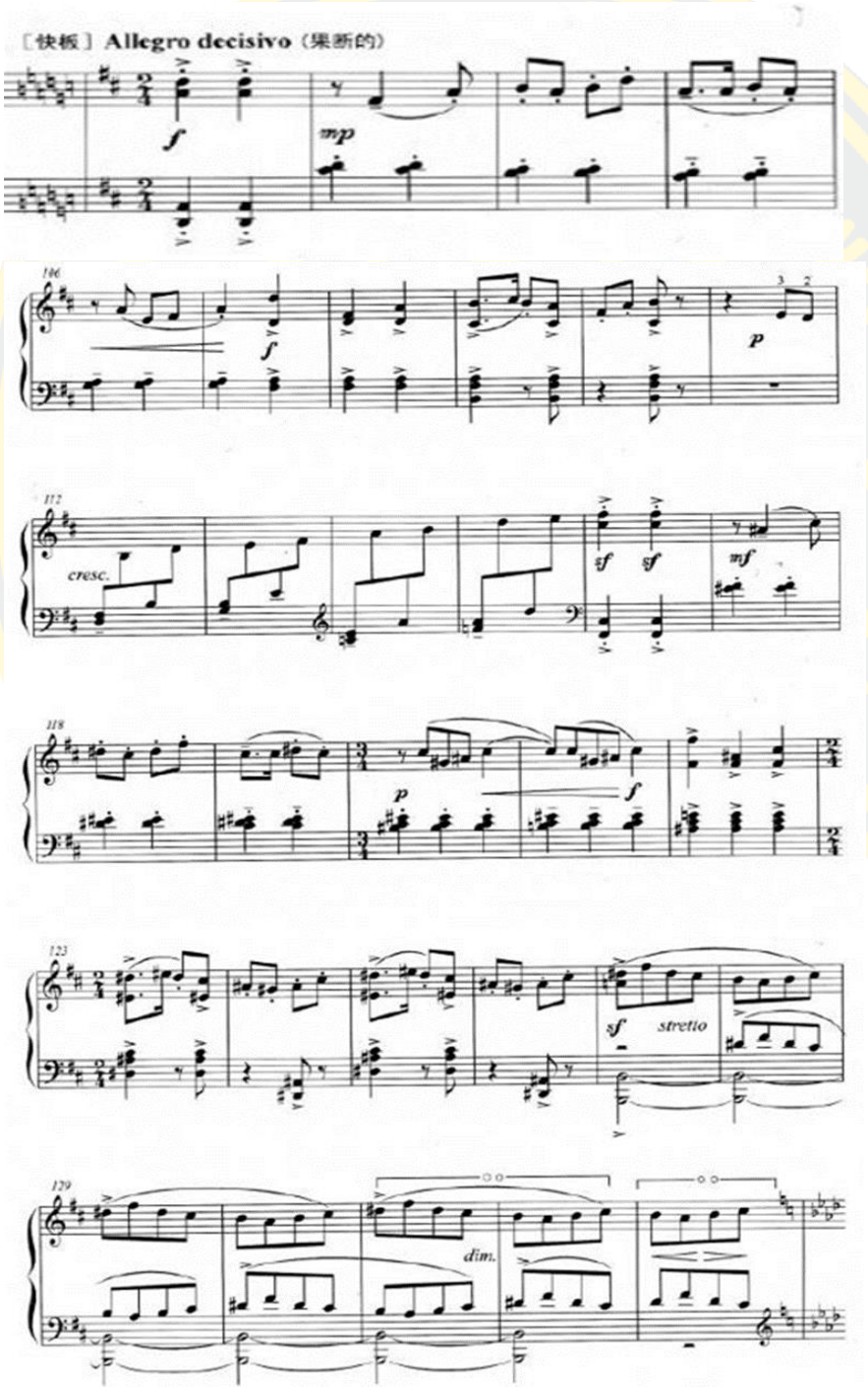
ท่อนที่สองของบทเพลงนี้ได้บรรเลงด้วยจังหวะม่านป่าน (Adagio) คำอธิบายประกอบ capriccio ของผู้ประพันธ์ เดิมหมายถึงบทเพลงแฟนตาเซียรูปแบบ "ฟิวจ์" (fugue)ซึ่งจากคำนี้สามารถทราบได้ว่าการปฏิบัติโดยรวมของเพลงท่อนนี้ค่อนข้างอิสระและมีจินตนาการ ในแง่ของจังหวะ จังหวะ 4/2 5/2 และ 6/2 จะสลับกัน และมือขวาจะบรรเลงโทนเดียวกันซ้ำภายในสองอ็อกเทฟในพื้นที่เสียงสูง ราวกับเสียงระฆังที่จากห่างไกล ทำให้เพลงท่อนนี้เต็มไปด้วยบรรยากาศที่ชวนฝันเวลาการบรรเลงเพลงท่อนดังกล่าวนี้ ทางมือซ้ายรับผิดชอบการสร้างทำนองและเคลื่อนไหวในพื้นที่เสียงกลางเป็นหลัก ราวกับเสียงเบา ๆ จากใจของผู้ประพันธ์บทกวี และพื้นที่เสียงกลางได้เติมเต็มช่องว่างของพื้นที่เสียงสูงและเสียงต่ำ ได้เสริมและเพิ่มสีสันที่กลมกลืนของบทเพลงท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ได้กล่าวไว้ว่า "ต้องการรวมบทกลอนยาวที่เขียนบนอาคารต้ากวนเมืองคุนหมิงของมณฑลยูนนานด้วยรูปแบบของบทสนทนาในขณะที่บรรเลงม่านป่าน (Adagio) ของท่อนนี้ ซึ่งแสดงถึงความปรารถนาภายในของผู้ประพันธ์ที่จะแสดงอารมณ์แห่งกวีออกมาอย่างเต็มที่จากเสียงเพลงท่อนนี้

ตัวอย่างที่ 36 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 87-93)

การบรรเลงของมือขวาในพื้นที่เสียงกลางได้ปรากฏเสียงคล้ายทำนองของอุปรากรปักกิ่งขึ้นหลายครั้ง เพื่อตอบสนองกับท่วงทำนองจากการบรรเลงของมือซ้าย จังหวะควรจะกระชับอย่างเหมาะสมในการบรรเลงท่อนนี้ ท่วงทำนองที่บรรเลงของมือซ้ายในบาร์ที่ 97 ได้ใช้เทคนิคการซ้ำทำนอง (Sequence) ลักษณะการซ้ำทำนองสามารถส่งเสริมการพัฒนาของดนตรีอย่างง่าย ราวกับพยายามที่จะนำผู้คนกลับมาสู่ความเป็นจริงจากจินตนาการ ซึ่งเป็นตัวเร่งสำหรับการแสดงออกทางอารมณ์ของเพลงท่อนนี้

ตัวอย่างที่ 37 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 94-101)

จากนั้นเริ่มบรรเลงประโยคยาวที่มีเสียงอาร์เปจโจ (Arpeggio) ตามด้วยเตตระคอร์ด (Tetrachord) ที่รวดเร็วซึ่งทำให้โหมด (Mode) ไม่ชัดเจน ความเร็วจากช้าไปเร็วเหมือนเดิม และเริ่มเตรียมการสำหรับการบรรเลงไคว่ป่าน (จังหวะที่รวดเร็วและมีชีวิตชีวา) ของท่อนถัดไป

กระบวนที่ 3 : มหากาพย์แห่งวีรบุรุษ (บาร์ที่ 102-270)

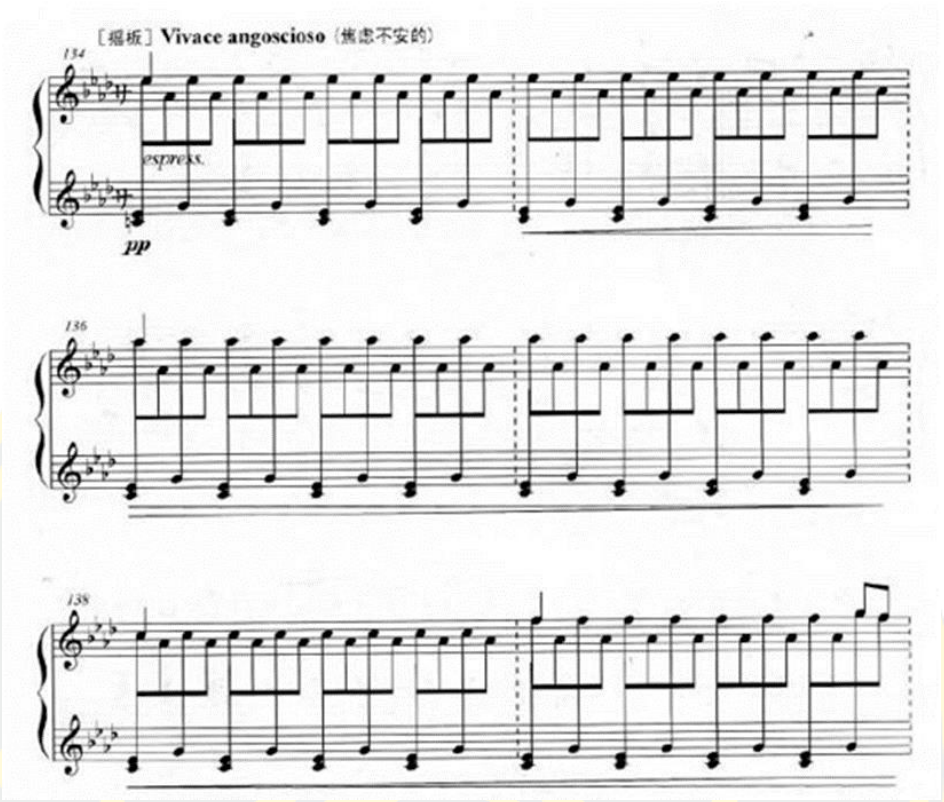
กระบวนที่ 3 ของบทเพลงรวมถึงตอนที่ 7-10 ซึ่งได้แบ่งออกเป็น 4 ตอน ตามจังหวะที่ใช้ ได้แก่ (1) ไคว่ป่าน (2) เหยาป่าน (3) ตั๋วป่าน (4) เหว่ยเซิง ในบทเพลงตอนนี้มักจะมีเสียงแสดงถึงความขุ่นเคือง และโดยรวมมีความเร็วสูง ซึ่งเป็นจุดสุดยอดของทั้งบทเพลง

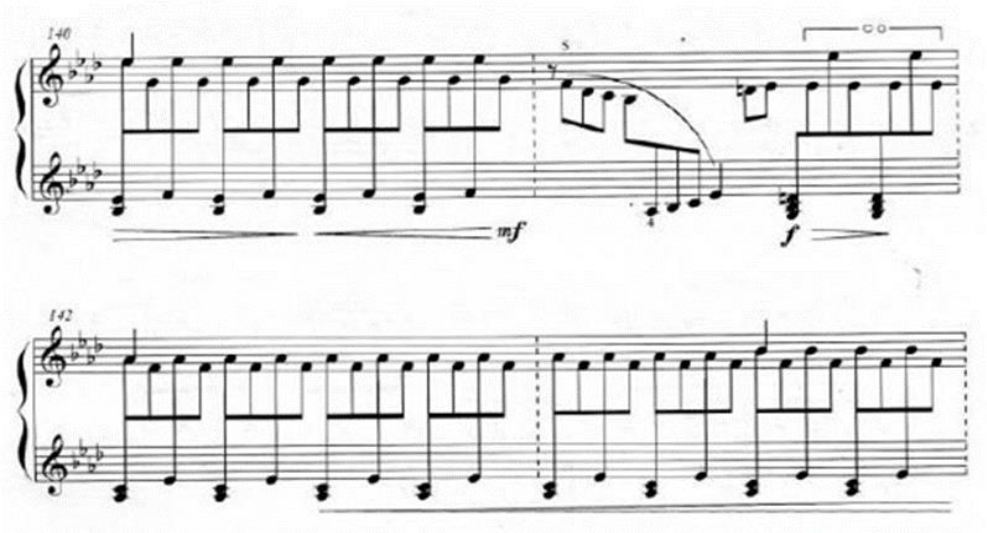
(1) ไคว่ป่าน – แทนการตัดสินใจอันเด็ดขาด – จังหวะที่คล่องแคล่ว (บาร์ที่ 102-133)

ตัวอย่างที่ 38 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 102-133)

แม้ว่าเพลงตอนนี้จะสั้นแต่ก็มีความกระชับและประณีต การเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์เสร็จสมบูรณ์โดยการซ้ำทำนองเพียงสองครั้งในโหมดที่แตกต่างกัน ได้เชื่อมโยงอย่างสมบูรณ์แบบกับประโยคการเปลี่ยนจากม่านป่าน (adagio) ในตอนที่สอง และได้ใช้จังหวะเหยาป่านในท่อนถัดไปโดยผ่านการเปลี่ยนโหมด (mode) สองครั้ง ราวกับตอนที่ผู้คนตัดสินใจ โดยได้ตัดสินใจเลือกอย่างฉับพลันหลังจากไตร่ตรองอยู่นาน ในบทเพลงผู้ประพันธ์ได้ใช้ม่านป่านในก่อนหน้าเพื่อแทนการไตร่ตรองและใช้จังหวะไคว่ป่านเพื่อแทนการตัดสินใจอย่างเด็ดขาดของตอนนี้

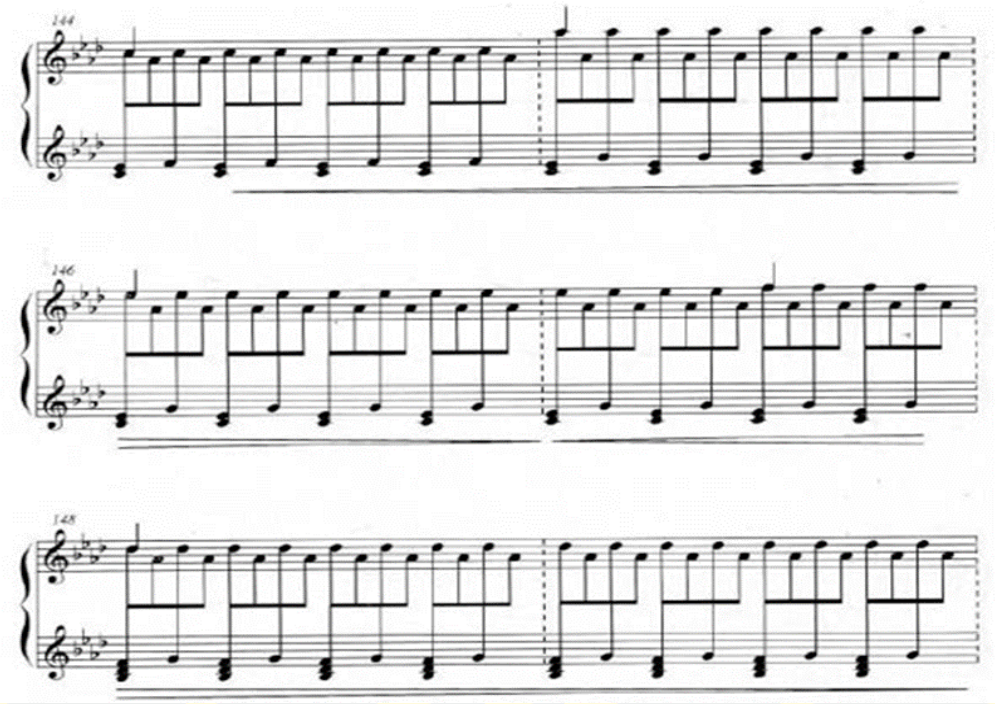
ท่วงทำนองที่บรรเลงด้วยมือขวามีความหนักแน่น และผ่านการซ้ำทำนองอีกครั้งเพื่อแทนการตอกย้ำความมุ่งมั่น คู่ประสานที่บรรเลงด้วยมือซ้ายมีจังหวะที่สม่ำเสมอเหมือนจังหวะการตีกลองแต่มีขั้นคู่เสียงเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) และขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ซึ่งทำให้จังหวะกระชับยิ่งขึ้น ระบบเสียงเปลี่ยนแปลงไปตามการเปลี่ยนของประโยค แสดงถึงอาราณ์ที่ตื่นเต้นเร้าใจ ซึ่งได้ช่วยเพิ่มบรรยากาศของความตึงเครียดและจริงจัง

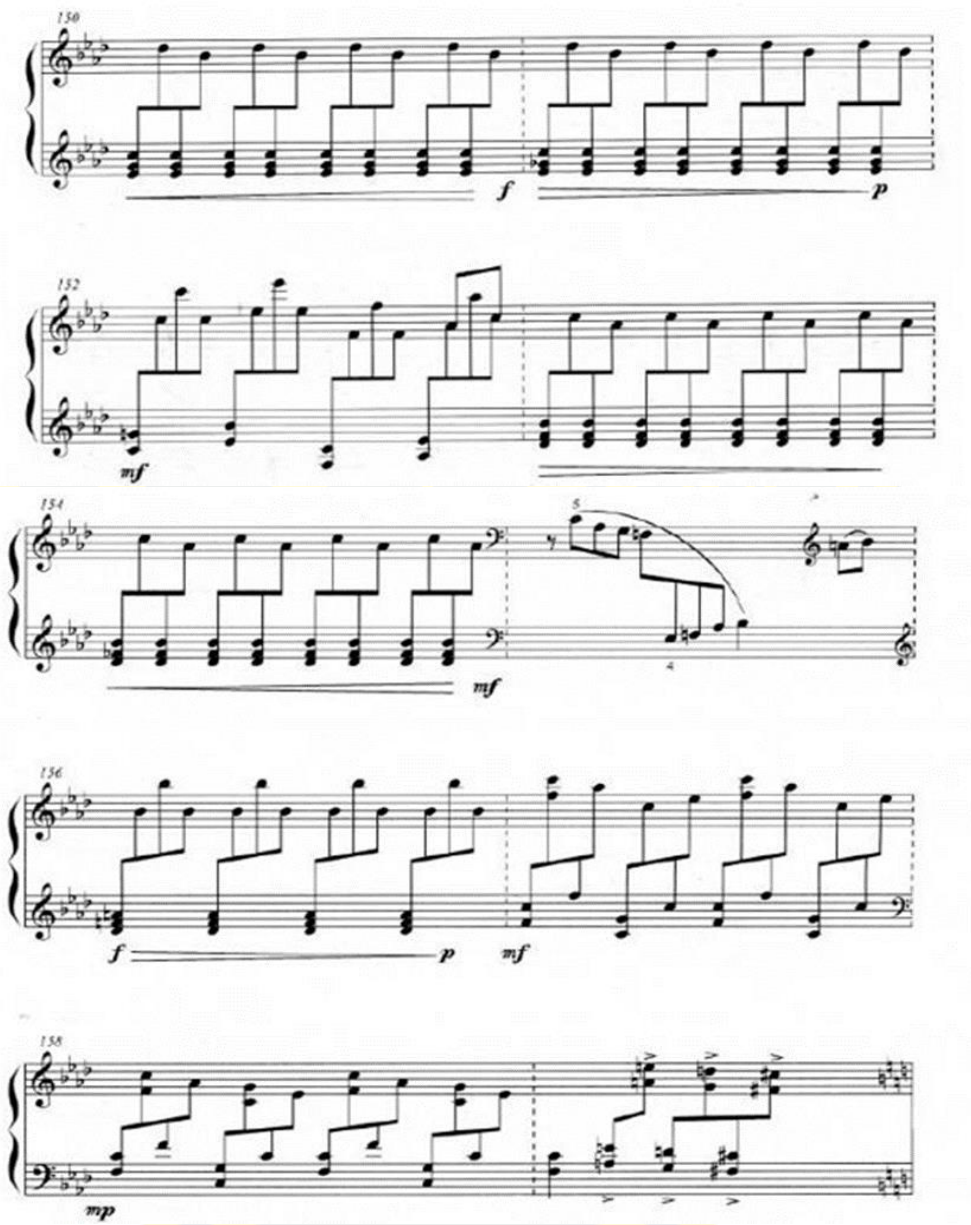
(2) เหยาป่าน – ดำเนินการอย่างเร่งรีบ – บรรยากาศที่ตึงเครียดและวิตกกังวล (บาร์ที่ 134-175)

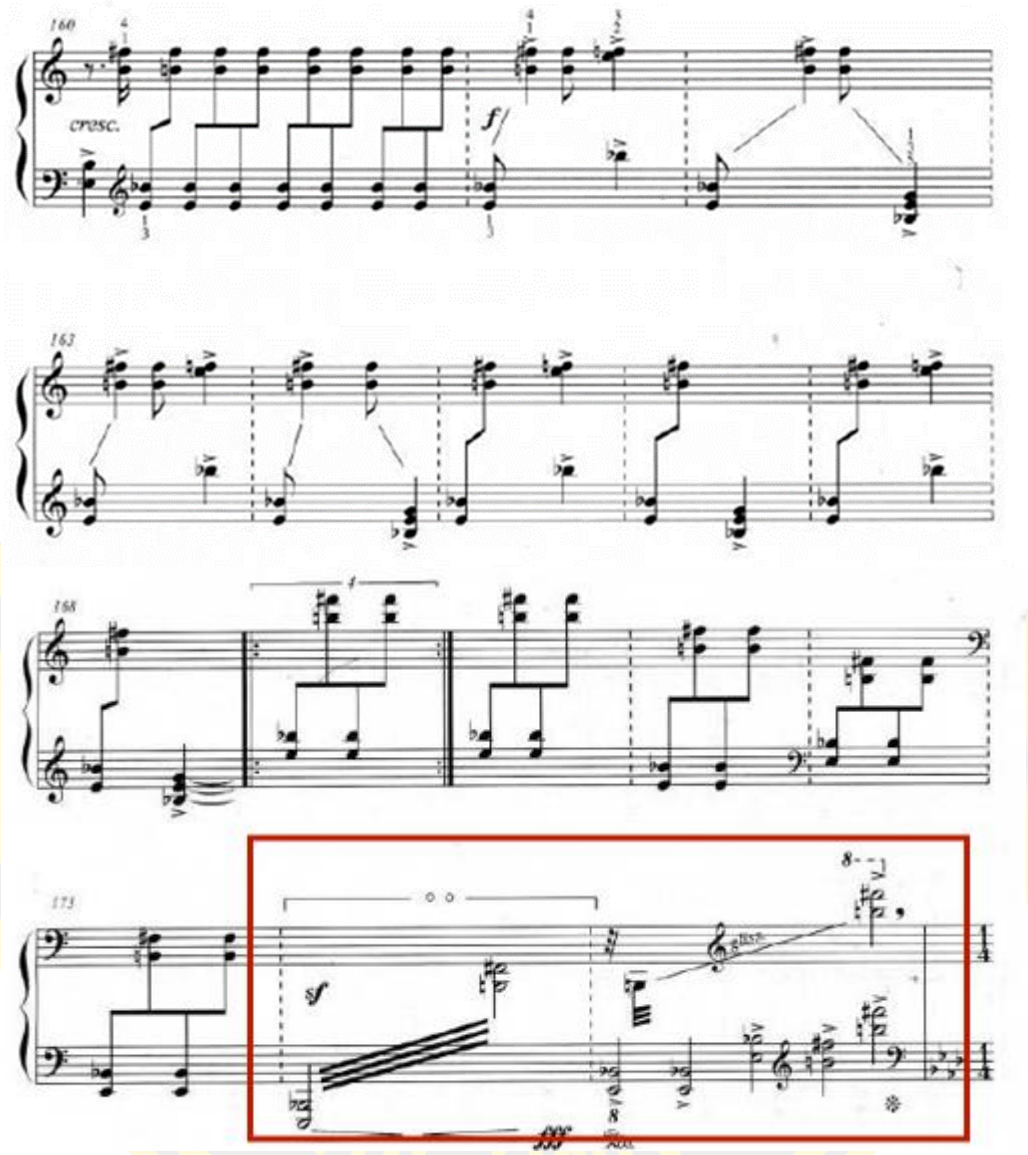
บทเพลงตอนของเหยาป่านค่อนข้างยาว และลักษณะเหยาป่านในอุปรากรณ์จีนคือการเล่นเสียงเครื่องดนตรีอย่างรวดเร็วแต่เสียงการขับร้องช้า ซึ่งทำให้เต็มไปด้วยบรรยากาศที่ตึงเครียดและวิตกกังวล ความเร็วในการบรรเลงโดยรวมค่อนข้างเร็ว แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงด้านความดังและความค่อยในช่วงแรกๆ แต่ควรให้ความสนใจในการสร้างบรรยากาศที่คลุมเครือและไม่สงบ

ตัวอย่างที่ 39 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 134-139)

เพลงตอนนี้เป็นการเปลี่ยนจังหวะครั้งที่สองของโทนเสียงเอ้อร์หวง (ท่วงทำนองชนิดหนึ่งในการขับร้องในอุปรากร) เสียงจบท้ายของประโยคหน้าและประโยคหลังแต่ละประโยคใช้จังหวะเหมือนกันกับหยวนป่าน การใช้ทอคคาตา (toccata) แบบตะวันตกในพื้นผิวของเสียง (Texture) และการเปลี่ยนแปลงของเสียงประสานได้สร้างแรงผลักดันที่ดีในการแสดงออกทางอารมณ์

ตัวอย่างที่ 40 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 140-143)

ในระหว่างการบรรเลง มือขวาจะบรรเลงซ้ำด้วยโทนเสียงเดียวกัน และในขณะเดียวกัน ให้ความสนใจกับการเร่งเสียงดังขึ้นเป็นลำดับและการผ่อนเสียงเบาลงเป็นลำดับ ทางมือซ้ายยังคงเคลื่อนไหวตามทำนองที่เปลี่ยนแปลงด้วยมือขวาอีกด้วย

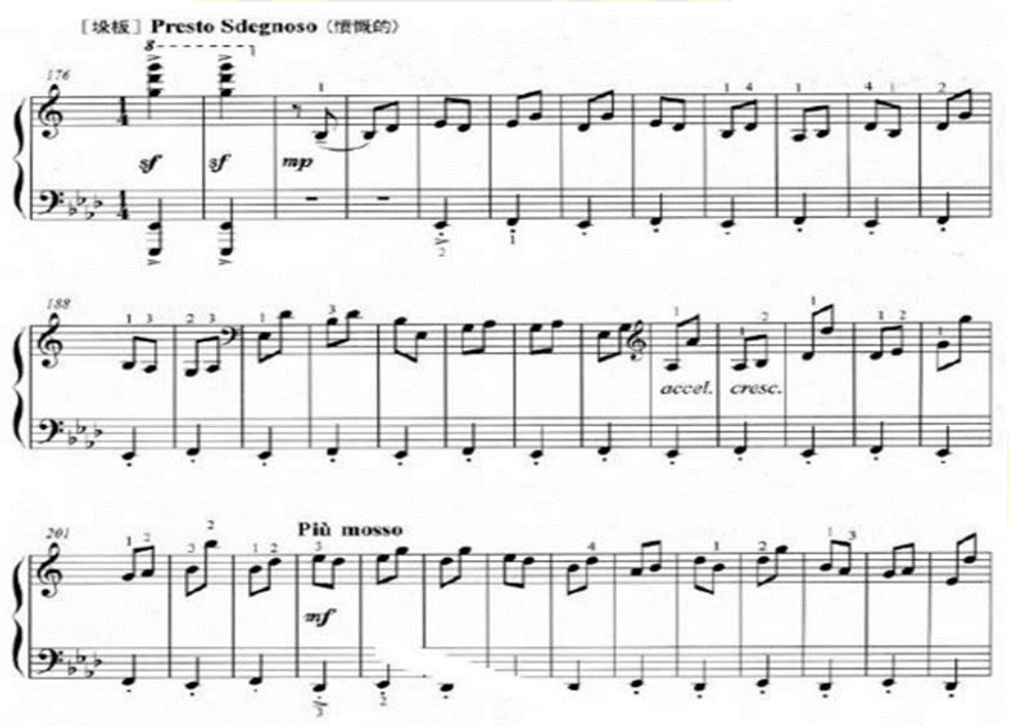
BURAPHA UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 41 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 144-149)

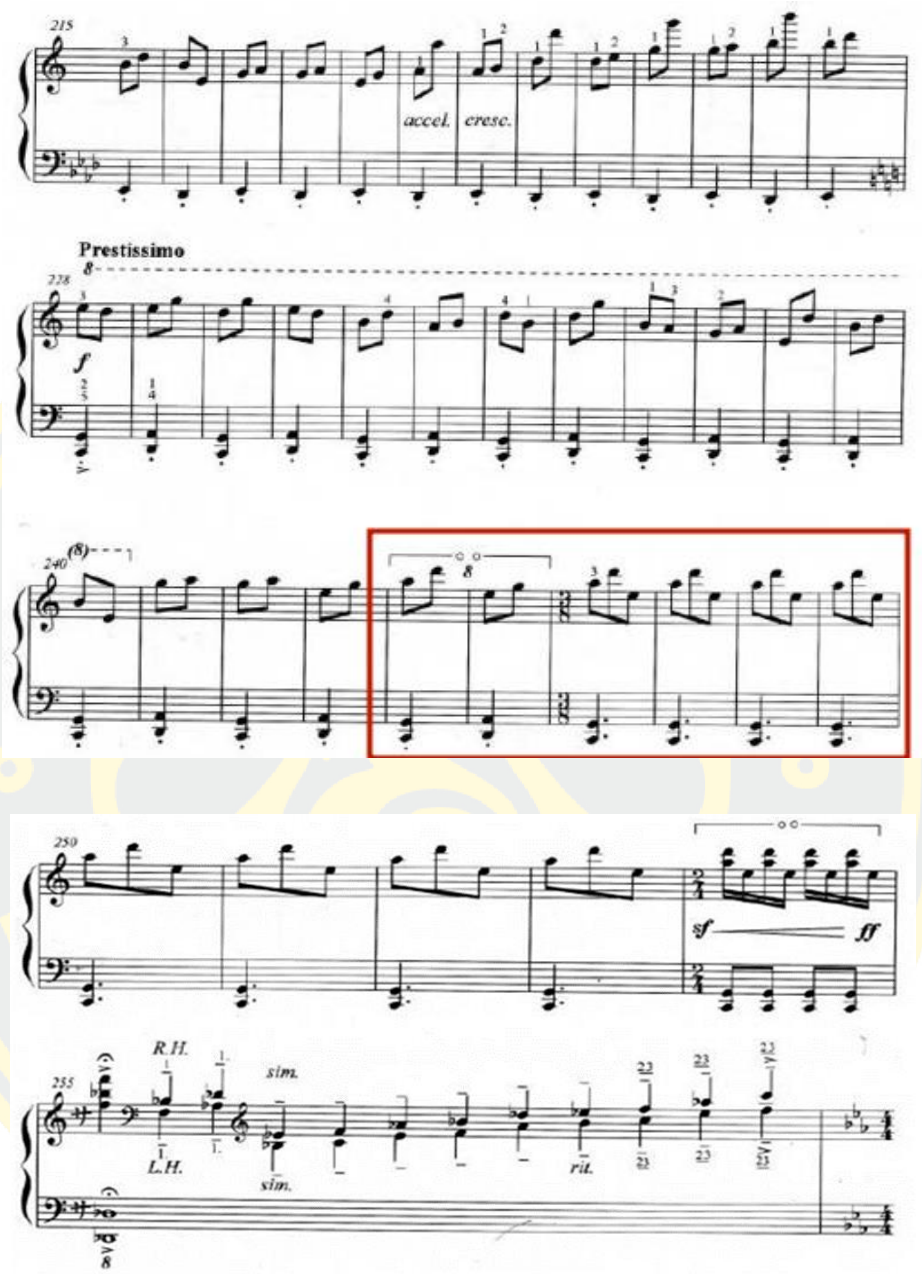
ในการบรรเลงบทเพลงท่อนนี้ ผู้วิจัยมักจะนึกถึงหวู่เซิงเครายาว (ตัวละครที่เก่งศิลปะการต่อสู้ในอุปรากรจีน) ที่กำลังขี่ม้าหรือถือเครา เดินกระฉับกระเฉงบนเวที บางเวลาก็หยุดเดินและขับร้องบ้าง ราวกับกำลังรอข่าวสำคัญหรือความคืบหน้าอย่างวิตกกังวล เสียงตีกลองและเสียงเครื่องดนตรีจิงหู (เครื่องสายขนิดหนึ่งที่ใช้ประกอบอุปรากรปักกิ่ง) ในการบรรเลงประกอบจะทำซ้ำในเสียงดังและเสียงเบาเป็นครั้งคราว

ตัวอย่างที่ 42 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 150-159)

เสียงประสานที่ไม่กลมกลืนจำนวนมากปรากฏขึ้นหลังจากห้องที่ 159 ซึ่งได้เพิ่มความเข้มข้นขึ้นทั้งทางอารมณ์และเอฟเฟกต์เสียง นอกจากนั้นจะเห็นได้ว่ายังมีใช้เครื่องหมายเน้นเสียง (Accent.) เพิ่มเข้ามาด้วย

ตัวอย่างที่ 43 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 160-175)

ตามด้วยเทคนิคการเทอร์โมโล่ (Tremolo symbol) และกลีซานโด (Glissando) เพื่อเลียนแบบลักษณะเสียงฆ้องและกลองในการแสดงอุปรากร ซึ่งได้ผลักดันอารมณ์ของบทเพลงให้ถึงจุดสุดยอด

(3) ตั๋วป่าน -เสียงร้องแห่งความขุ่นเคือง – ท่วงทำนองนั้นดังก้องและทรงพลัง (บาร์ที่ 176-255)

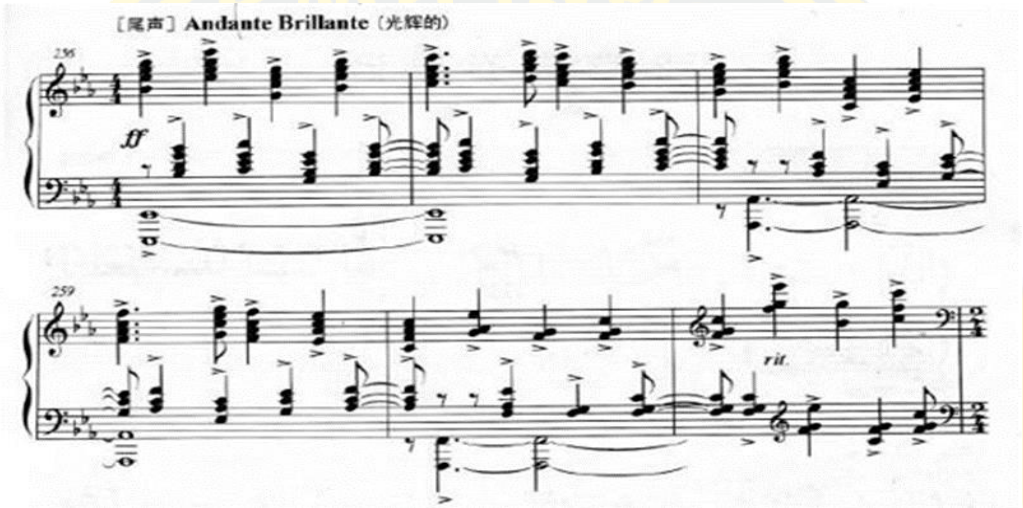
บทเพลงตอนนี้มีจังหวะที่กระชับที่สุดในทั้งบทเพลงและโดยส่วนใหญ่เป็นจังหวะหนัก ความขัดแย้งรุนแรงขึ้น ซึ่งตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของ "ความขุ่นเคือง" ในบทเพลงตอนนี้

ตัวอย่างที่ 44 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 176-214)

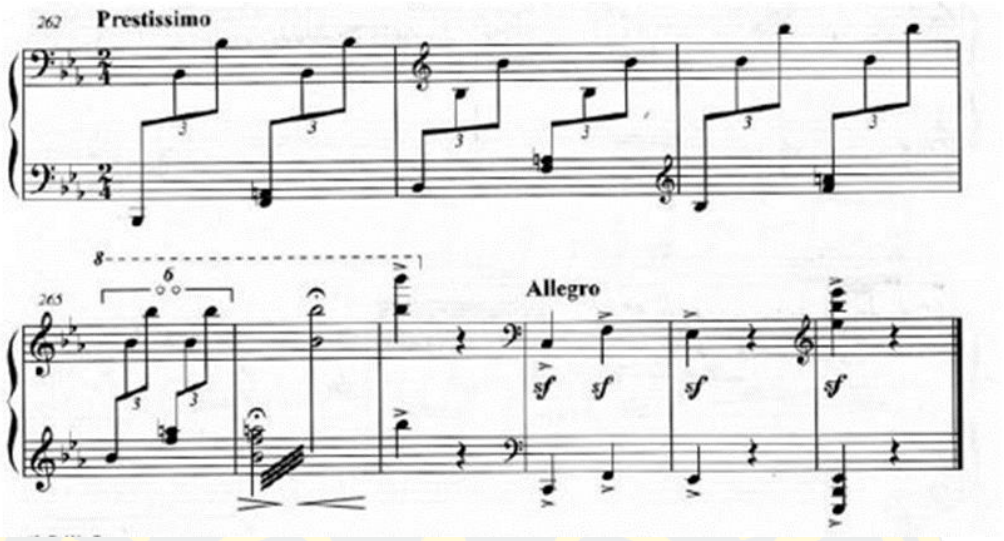
ท่วงทำนองของตั๋วป่านมีความราบรื่นหู และได้บรรเลงซ้ำ 3 รอบในอ็อกเทฟ (octave) ที่ต่างกัน ในส่วนนี้การบรรเลงของมือซ้ายเลียนแบบเสียงกลองและมือขวาเลียนแบบเสียงของเครื่องสาย ด้านความเร็วผู้ประพันธ์แต่งเป็นจังหวะเร็ว การบรรเลงในอ็อกเทฟจะเพิ่มความเร็วมากขึ้นในแต่ละรอบ เมื่อถึงรอบที่ 3 มีความเร็วถึงระดับเร็วที่สุด ขณะเดียวกันระบบเสียงก็เปลี่ยนเป็นเอโทนาลิตี (Atonality) นำอารมณ์ทางดนตรีไปสู่ระดับของความตึงเครียด ราวกับพื้นทะเลภายใต้พายุจนเกิดคลื่นขนาดใหญ่และคลื่นลูกหนึ่งสูงกว่าอีกคลื่นหนึ่ง ซึ่งทำให้อารมณ์ในบทเพลงดำเนินต่อไปและรุนแรงยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 45 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 215-255)

การบรรเลงซ้ำในอ็อกเทฟรอบที่ 3 จะต่างจาก 2 รอบแรก โดยผู้ประพันธ์ได้ตัดตอน ทำซ้ำและลดหย่อนทำนองของบาร์ที่ 244-255 ในการบรรเลงอ็อกเทฟ (octave) รอบที่ 3 ในกระบวนการการลดหย่อนทำนองได้ลดโน้ตดนตรีหนึ่งพยางค์ และทำซ้ำด้วยโน้ต 3 พยางค์ แล้วเปลี่ยนเป็นเสียงเทอร์โมโล่ (tremolo symbol) ทำซ้ำจนหยุดที่คอร์ดเมเจอร์ อาจกล่าวได้ว่าวิธีการส่งเสริมอารมณ์ทางดนตรีรูปแบบดังกล่าวมีความพิเศษและเป็นวิธีการที่ได้ประสบความสำเร็จ หลังจากการยืดยาวขั้นคู่เสียงของคอร์ดเมเจอร์แบบอิสระแล้วตามด้วยขั้นคู่ 4 ซึ่งมีความกลมกลืนอย่างยิ่งในการต่อเนื่องจาก

อารมณ์ที่แสดงถึงจุดสูงสุดของประโยคหน้า จากนั้นลดความเร็วให้ช้าลงเพื่อเตรียมพร้อมสำหรับท่อนสุดท้ายของบทเพลง

(4) เหว่ยเซิง - กลับสู่ความมุ่งมั่นดั้งเดิม – การบรรเลงคอร์ดเมเจอร์ทำให้เสียงกระจ่างแจ่มใส (บาร์ที่ 256-270)

ท่อนสุดท้ายของบทเพลงเป็นบทส่งท้ายและได้แสดงธีมของบทเพลงด้วยคอร์ดเมเจอร์ (major chords)

ตัวอย่างที่ 46 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 256-261)

เพลงท่อนนี้เป็นการเลียนแบบเสียงระฆังของวัด ธีมของบทเพลงได้กระจายอยู่ในท่อนต่างๆ ของบทเพลง แต่เสียงดนตรีที่สะท้อนถึงธีมในเพลงท่อนนี้มีความกระจ่างแจ่มใส กระฉับกระเฉง และเต็มไปด้วยพลังอันไร้ขอบเขต ซึ่งเป็นสัญลักษณ์เพื่อแทนการกลับสู่ความมุ่งมั่นดั้งเดิมของผู้ประพันธ์หลังได้ประสบกับความสุขในช่วงวัยรุ่น ความพยายามและความผิดหวังในช่วงวัยเยาว์ จากนั้นตั้งความเชื่อมั่นของตนอีกครั้งจนกลับสู่ความมุ่งมั่นดั้งเดิม

ตัวอย่างที่ 47 บทเพลงปี่ฮวง (ห้องเพลงที่ 262-270)

รูปแบบการแสดงของท่อนนี้สามารถกล่าวได้ว่า "เรียบง่ายและตรงไปตรงมา" คอร์ดเมเจอร์และเพิ่มความสูงในอ็อกเทฟที่ต่างกันจากการบรรเลงสลับกันของทั้งสองมือ และเสียงเทอร์โมโล่ (tremolo symbol) อ็อกเทฟและคอร์ดเมเจอร์ของประโยคสุดท้ายมีความเรียบง่ายและทรงพลัง โดยถือได้ว่าเป็นประเด็นหลักของทั้งบทเพลง ทำให้ตอนท้ายของท่อนนี้กลายเป็นตอนจบในรูปแบบจีนที่ได้ระเบิดอารมณ์ออกมาและจบอย่างสมบูรณ์แบบ

บทที่ 5
สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยทำการศึกษาวิจัยเรื่อง “การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย” โดยได้สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.1.1 บทเพลงรามยณะ (รามเกียรติ์)

บทเพลงเปียโนที่แต่งโดยรองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น นักเปียโนชื่อดังชาวไทย ซึ่งได้ตัดตอนมาจากสองบทของวรรณกรรมไทยเรื่องรามเกียรติ์ เรียบเรียงใหม่โดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 1 เป็นการบอกเล่าเรื่องราวของ ยักษ์อสูรเทพนาม “รามสูร” กับ “เมขลา” และยักษ์อสูรเทพนาม “รามสูร” กับ“พระราม” ผู้ประพันธ์ใช้ความเข้าใจของตนในเรื่องฟ้าคำรามและการแผลงศรผสมผสานกับการออกแบบระดับความเข้มเสียงหรือความดัง-เบา (Dynamic) ในการบรรเลงเปียโน และใช้แรงบันดาลใจที่สร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์เพื่อนำเสนอธีมที่น่าสนใจของการต่อสู้ด้วยขวานและการแผลงศรในบทเพลงด้วยความดัง-เบา และการวางน้ำหนักของเสียง เสียงประสาน ได้ใช้คีย์ที่แตกต่างกันในเวลาเดียวกัน (Bitonality) ในการเริ่มต้นของบทเพลง มีวัตถุประสงค์เพื่อแทนเสียงฝีเท้าของรามสูรด้วยมือซ้าย และผ่านการกดคีย์สีดำทั้งห้าพร้อม 5 เครื่องหมายตั้งบันไดเสียงด้วยมือขวาได้สร้างเอฟเฟกต์ของฟ้าผ่าขึ้นโดยมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์

บทเพลงดังกล่าวนี้ สามารถสรุปคุณลักษณะบางลักษณะของดนตรีสมัยใหม่ที่เกิดจากการเลียนแบบปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เช่น สายน้ำไหล ฟ้าร้องและฟ้าผ่า ผู้ประพันธ์ได้แสดงให้เห็นถึงแนวดนตรีสมัยใหม่และแนวคิดและรูปแบบใหม่ ๆ ที่ข้ามยุค การแสดงความเป็นเอกเทศในผลงานสมัยใหม่ และในกระบวนการการแสดงผู้บรรเลงยังต้องมีความสามารถในการทำความเข้าใจในระดับสูงและทักษะการบรรเลงที่ยอดเยี่ยมอีกด้วย

5.1.2 บทเพลง "ปี่ ฮวง"

บทเพลงเปียโนบรรเลงเดี่ยวที่แต่งโดยนักประพันธ์เพลงชาวจีนร่วมสมัย จาง ฉาว (Zhang Chao) และยังเป็นหนึ่งในผลงานที่ใช้องค์ประกอบของอุปรากรปักกิ่งเพื่อถ่ายทอดศิลปะขั้นสูงในเพลงเปียโนจีนร่วมสมัย งานวิจัยครั้งนี้ได้วิเคราะห์ด้านการประยุกต์ใช้และนวัตกรรมของบทเพลงเปียโน "ปี่ ฮวง" จากแง่มุมของเนื้อหาการแสดงออกทางดนตรีและแนวคิดการสร้างสรรค์ โดยผสมผสานกับรูปแบบของจังหวะ โทนเสียง และทำนองเพลงของอุปรากรปักกิ่ง มีจุดประสงค์เพื่อวิเคราะห์รูปแบบการแสดงออกของ "การผสมเสียงดนตรี

เปียโนเข้ากับการแสดงอุปรากรปักกิ่ง" และ "การผสมเสียงอุปรากรปักกิ่งเข้ากับการบรรเลงเปียโน" ในบทเพลง และศึกษาพิจารณาการผสมผสานที่ชาญฉลาดของ"อุปรากรปักกิ่ง" และ "เปียโน" ที่เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก ตลอดจนพัฒนาการและนวัตกรรมของการประยุกต์ใช้องค์ประกอบของอุปรากรปักกิ่งในการสร้างสรรค์เพลงเปียโน

ลักษณะทางศิลปะที่โดดเด่นที่สุดของบทเพลง "ปี่ ฮวง" คือการได้หลุดพ้นจากโครงสร้างขององค์ประกอบดนตรีแบบดั้งเดิมของตะวันตก และโครงสร้างขององค์ประกอบดนตรีแบบอุปรากรปักกิ่งถูกใช้แทนเป็นแกนหลักของรูปแบบดนตรี ทั้งเพลงประกอบด้วยสิบส่วน ได้แก่เต๋าป่าน หยวนป่าน เอ้อร์ลิ่ว หลิวสุ่ย ไคว่ซานเหย่น ม่านป่าน ไคว่ป่าน เหยาป่าน ตั๋วป่าน และเหว่ยเซิงซึ่งล้วนเป็นโครงสร้างรูปแบบที่มีลักษณะโดดเด่นในโครงสร้างดนตรีของอุปรากรปักกิ่ง ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์โดยละเอียดของแต่ละส่วนตามลักษณะของรูปแบบดนตรี โทนเสียง และทำนองเพลงของอุปรากรปักกิ่ง นอกจากนี้ ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่ากวีนิพนธ์และวรรณคดีคลาสสิกจีนเป็นแรงบันดาลใจอย่างมากต่อการคิดเชิงสร้างสรรค์ของผู้วิจัย และเนื้อหาการแสดงบางส่วนของผู้ประพันธ์ก็มาจากเนื้อหาดังกล่าวด้วยเช่นกัน เมื่อบรรเลงทั้งบทเพลง ผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีความเข้าใจเกี่ยวกับคุณลักษณะของดนตรีอุปรากรปักกิ่ง และเมื่อจัดการน้ำหนักเสียงและความเร็วทางจังหวะของทั้งเพลง ก็เปรียบเสมือนการแสดงอุปรากรปักกิ่ง ผสมผสานตรรกะโดยธรรมชาติของดนตรีเปียโนเข้ากับความขัดแย้งในอุปรากรปักกิ่งอย่างชาญฉลาด เพื่อให้ตัวโน้ตที่มีจำนวนจำกัดสามารถแสดงเสน่ห์ทางดนตรีอย่างไม่มีจำกัด

5.2 อภิปรายผล

บทเพลง รามเกียรติ์ และบทเพลงปี่ฮวง (Pi Huang) แนวความคิดและจินตภาพทางศิลปะได้แสดงถึงการเลียนแบบองค์ประกอบส่วนหนึ่งของธรรมชาติหรือเสียงเครื่องดนตรีในการแสดงอุปรากรปักกิ่ง บทเพลงทั้งสองบทล้วนได้แสวงหาคุณภาพของโทนเสียงของเปียโนเพื่อสะท้อนภาพและฟื้นฟูเอฟเฟกต์เสียงในองค์ประกอบดั้งเดิม

ในการบทเพลง รามเกียรติ์ ผู้ประพันธ์ผู้ประพันธ์ประยุกต์ใช้ความเข้าใจของตนเองเกี่ยวกับพายุฝนฟ้าคะนองและการยิงลูกศรผสมผสานกับเสียงเน้นและไดนามิกในการแสดงเปียโน ด้วยแรงบันดาลใจสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์ และด้วยแรงบันดาลใจที่มีเอกลักษณ์เฉพาะในการสร้างสรรค์เพื่อนำเสนอธีมที่น่าตื่นตาตื่นใจของการต่อสู้ด้วยขวานและการยิงลูกศรโดยผ่านเสียงจากคีย์สัมผัส เสียงประสาน และรูปแบบทางศิลปะ ซึ่งเป็นแนวความคิดและจินตภาพที่มีลักษณะเฉพาะตัว

ในบทเพลง Pi Huang (ปี่ฮวง)ผู้ประพันธ์ได้แสดงให้เห็นถึง "การผสมเสียงดนตรีเปียโนในการแสดงอุปรากรปักกิ่ง" และ "การเปล่งเสียงอุปรากรปักกิ่งในการบรรเลงเปียโน" ในบทเพลง เพื่อ

อภิปรายถึงการผสมผสานที่ชาญฉลาดของ"อุปรากรปักกิ่ง" และ "เปียโน" ที่เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก ตลอดจนการพัฒนาและนวัตกรรมของการประยุกต์ใช้องค์ประกอบของอุปรากรปักกิ่งในการสร้างสรรค์เพลงเปียโน ทำให้บทเพลงนี้มีแนวความคิดและจินตภาพที่มีลักษณะเฉพาะตัว

อย่างไรก็ตาม บทเพลทั้งสองบทใช้องค์ประกอบดั้งเดิมในการถ่ายทอดแนวมความคิดและจินตภาพผ่านเสียงเปียโน โดยบทหนึ่งคือการใช้โครงเรื่องราวแบบดั้งเดิมกับบทเพลงเปียโน และอีกบทคือ การใช้องค์ประกอบของอุปรากรแบบดั้งเดิมกับบทเพลงเปียโน ดังนั้น บทเพลงทั้งสองบทนี้จึงมีประเด็นที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งเป็นจุดที่น่าสนใจของงานวิจัยเรื่องนี้ด้วย (ส่วนสีม่วงตรงนี้ให้ตัดเอาไปไว้ในอภิปรายผลในบทที่ 5)

5.3 ข้อเสนอแนะ

1) งานวิจัยในลักษณะนี้ เป็นส่วนหนึ่งในการพยายามอธิบาย คุณลักษณะของงานประพันธ์เพลงร่วมสมัย ที่มีกลุ่มผู้ฟังไม่กว้างขวางมากนัก ซึ่งเมื่อผู้ที่สนใจงานในลักษณะนี้ ได้ศึกษาทำความเข้าใจ จะสามารถเห็นความงามของงานประพันธ์เพลงในลักษณะนี้ได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

2) ผู้ที่สนใจสามารถนำแนวทางในลักษณะการตีความในบทเพลง ไปเปรียบเทียบกับงานในลักษณะเดียวกันได้ และสามารถเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนี้ได้ต่อไป

บรรณานุกรม

ตรีจันทร์ ทยาหทัย. (2564). การศึกษามิติพื้นที่การเรียนรู้ดนตรีไทยในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. *วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 20*(1), 289-311.

เต๋าเฉิงเฉิง. (2562). *การแสดงเปียโน “ปี่ ฮวง” ของ Zhang Chao.* Yanbian University.

เสรี หวังในธรรม. (2527). *บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พาลีสอนน้อง*. โรงพิมพ์ดำรงธรรม.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2559). *โครงการอากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลงเปียโนเพื่อการวิเคราะห์: รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์.* สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.

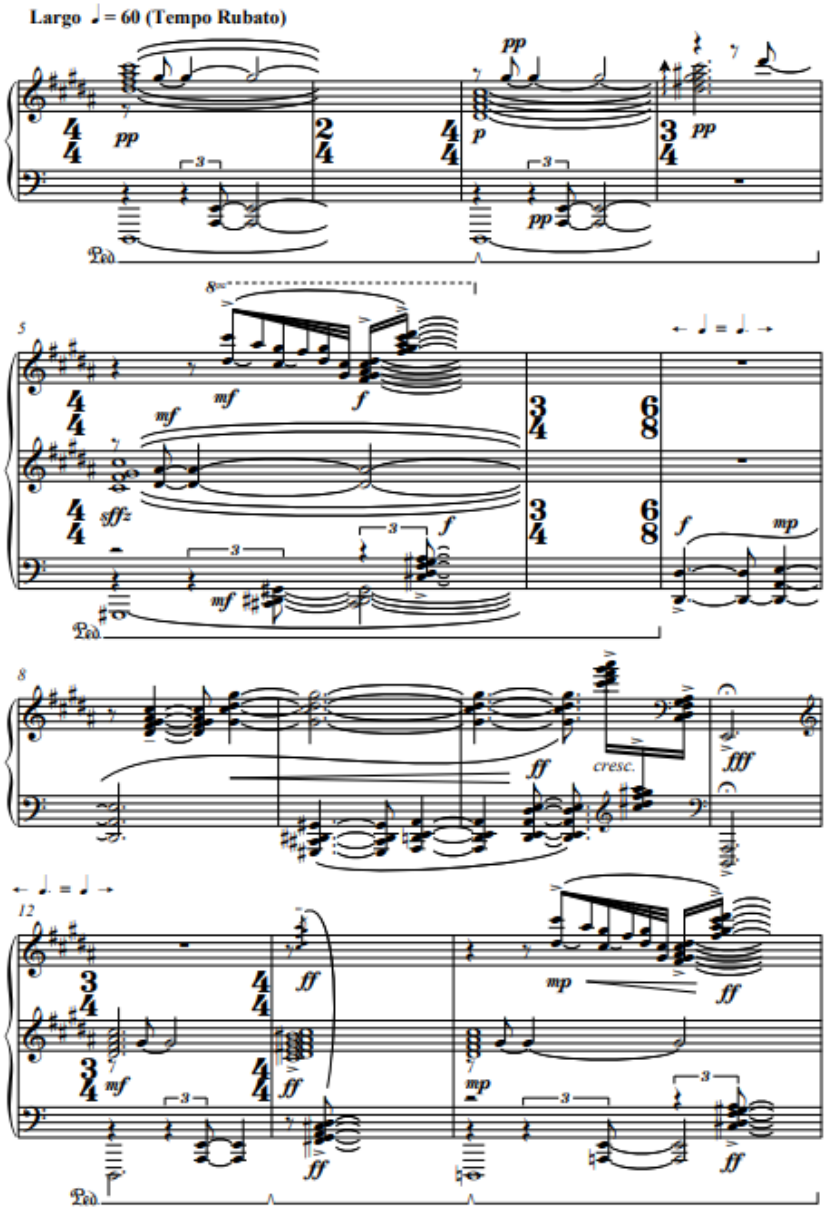
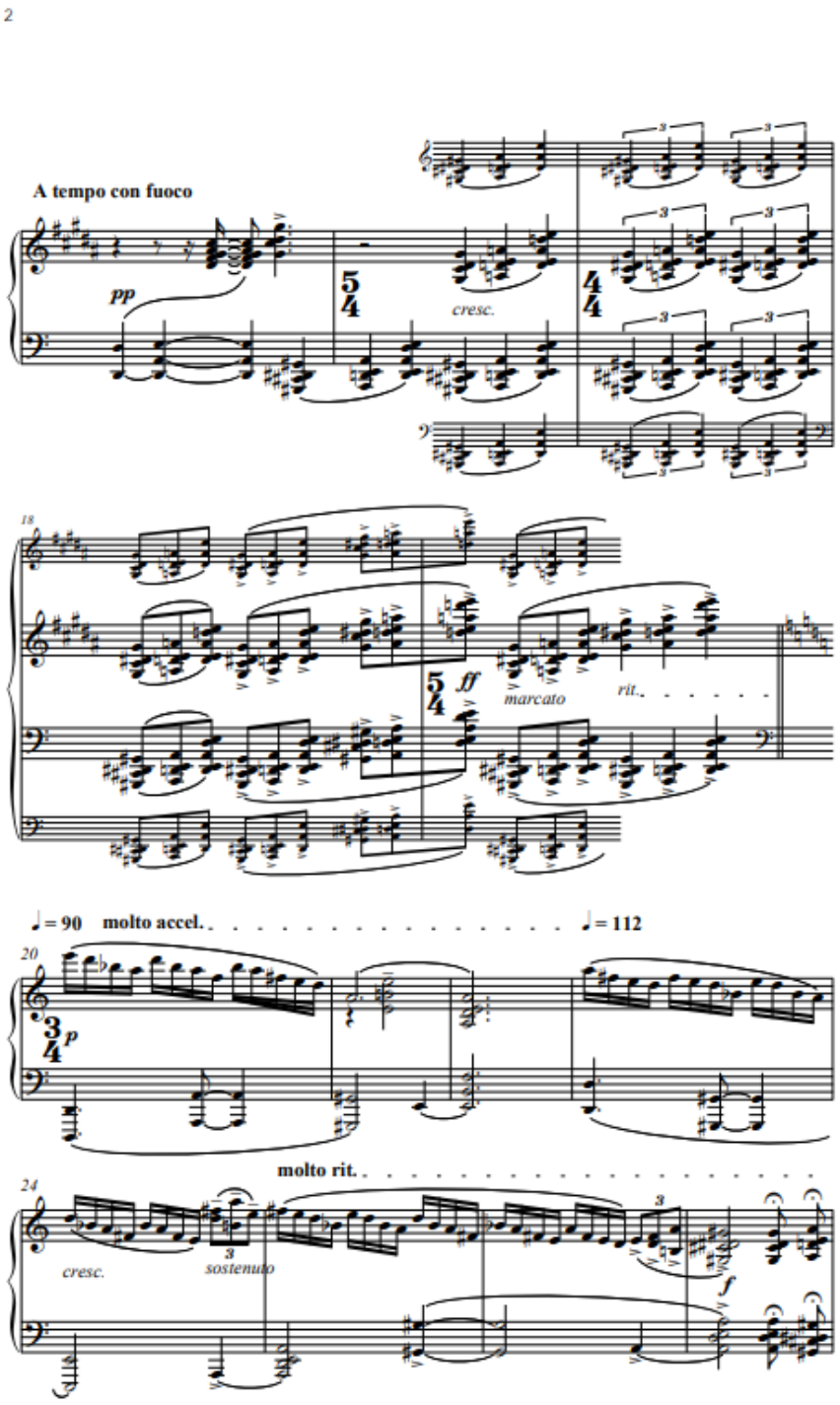
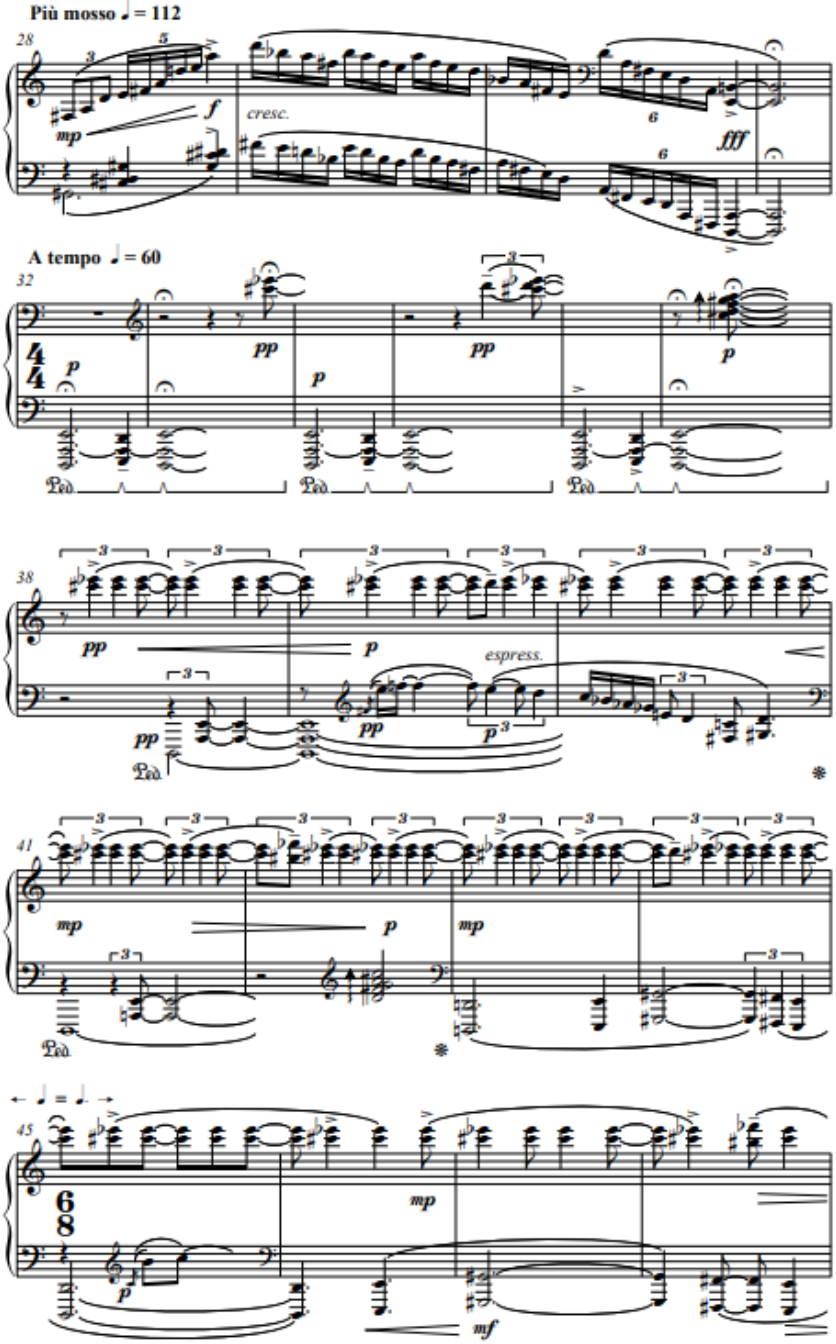
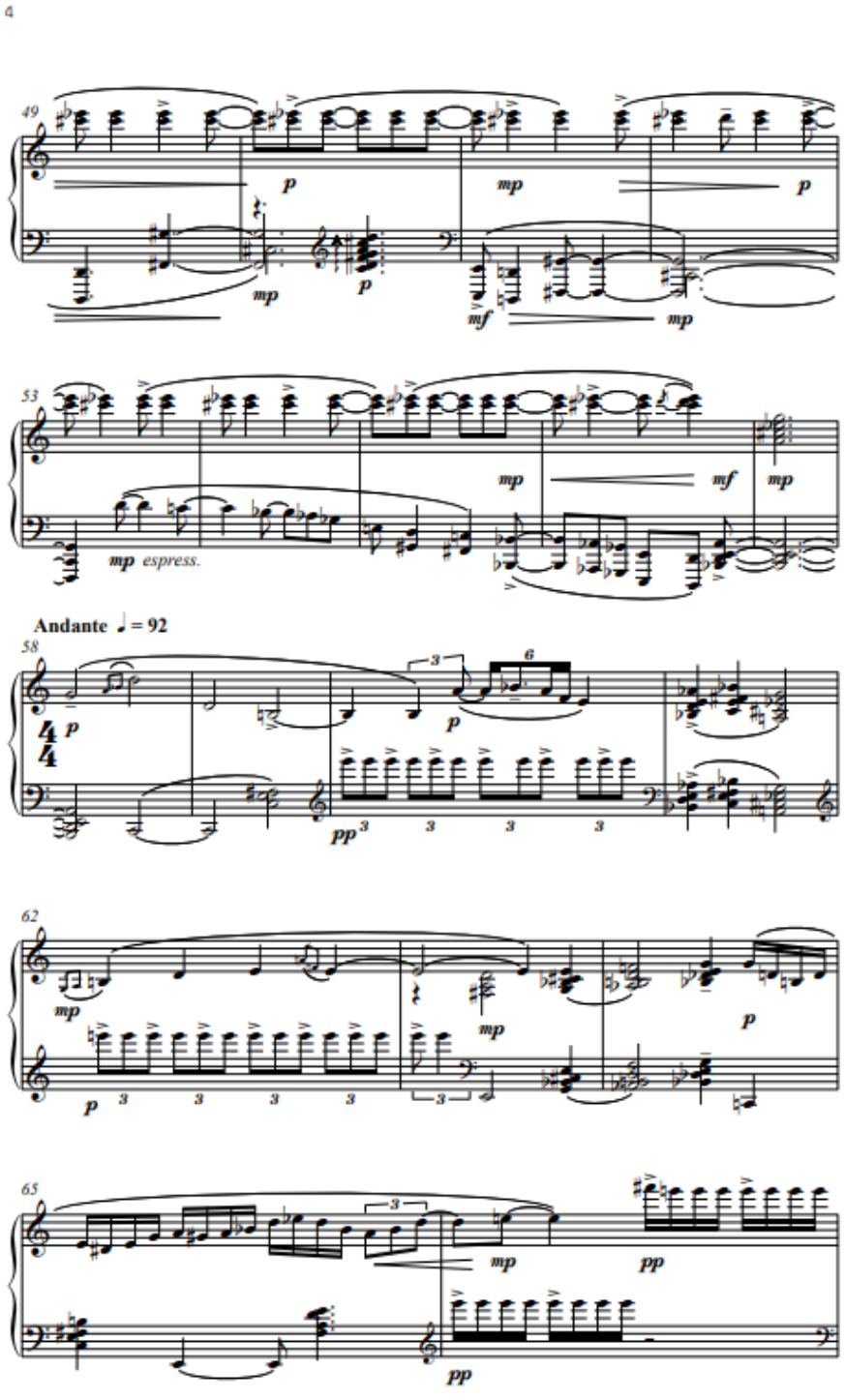
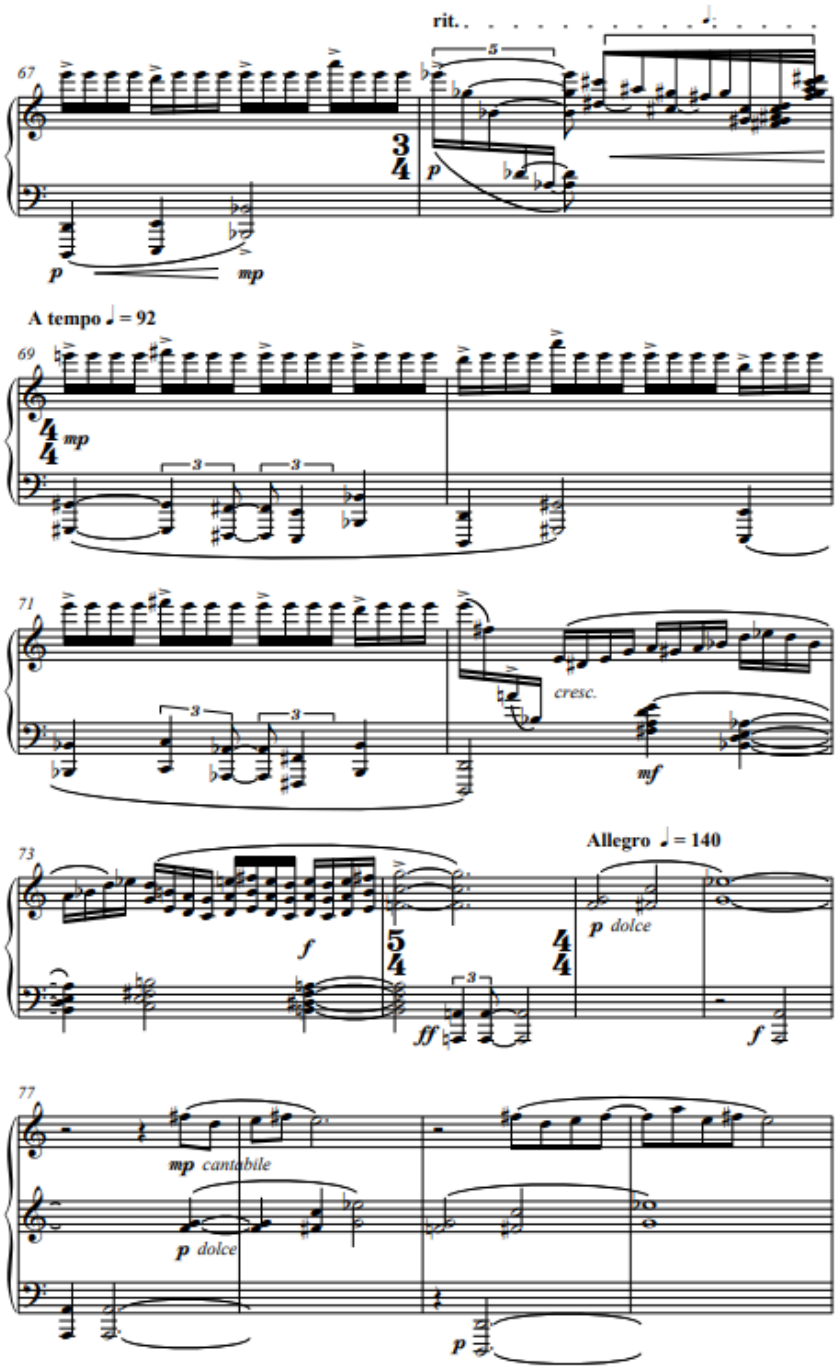
ธีระพัสตร์ ถนัดสอนสาร. (2556). *โครงการจัดตั้งโรงเรียนดนตรี ในลักษณะค่ายเพลงจำลอง.* มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

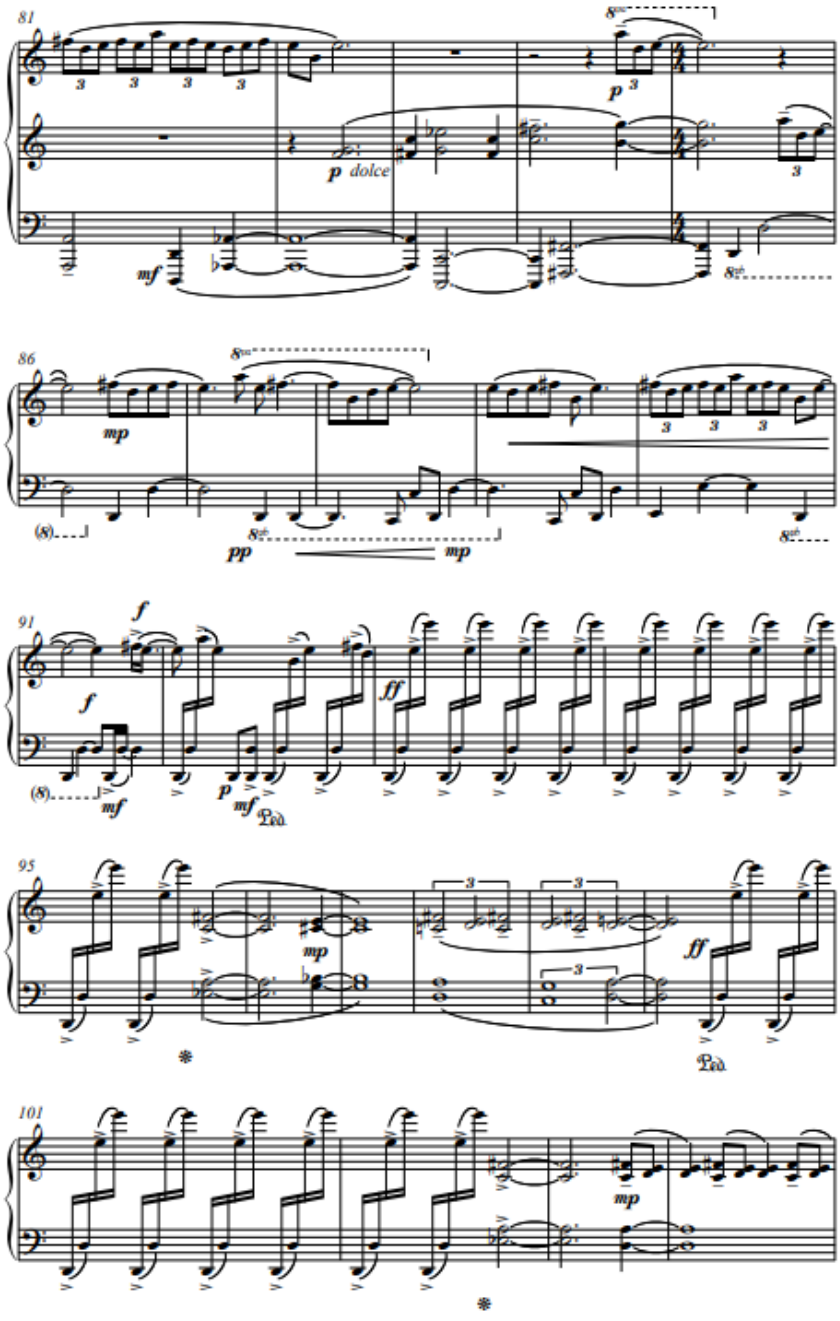
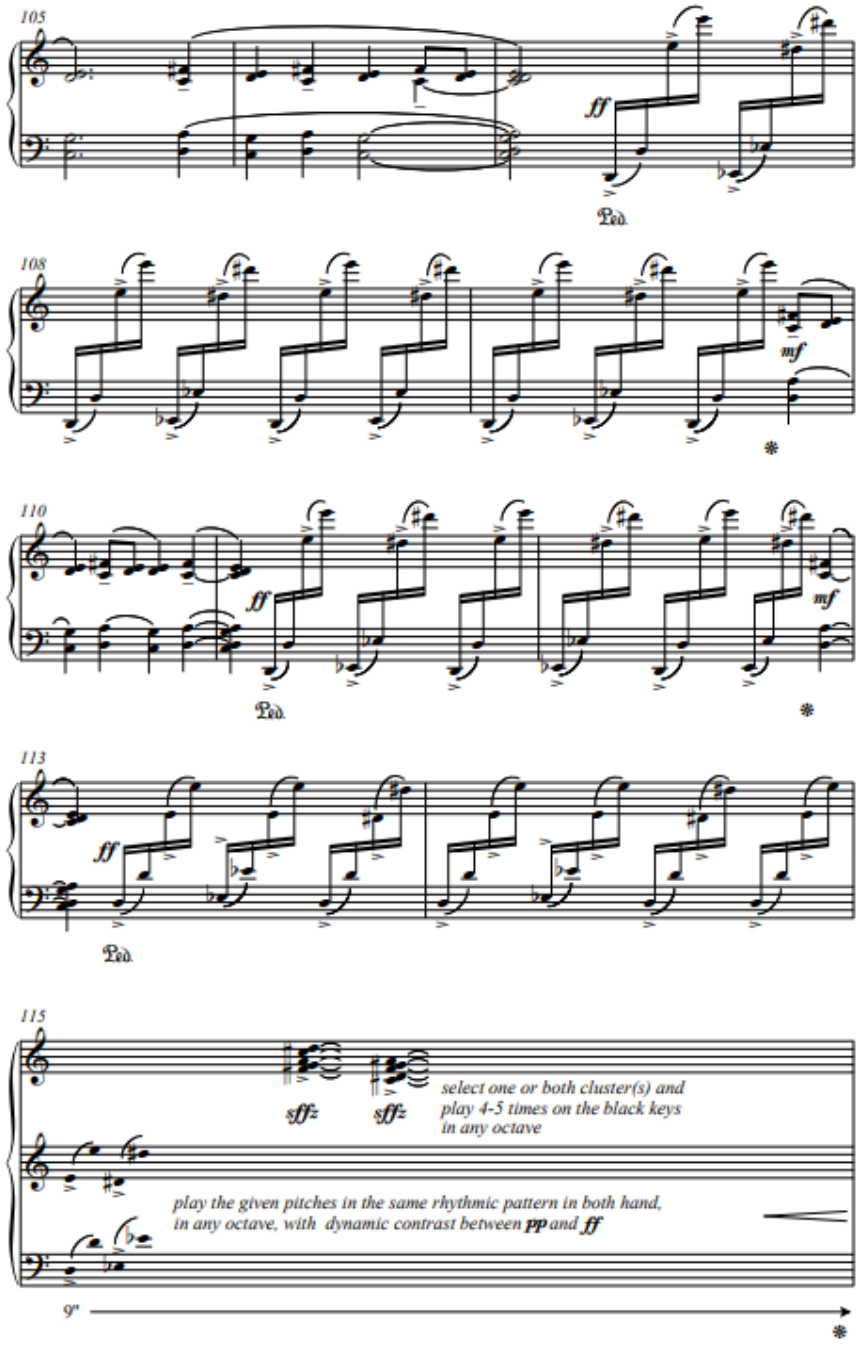
อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2506). *บทความบางเรื่องเกี่ยวกับดนตรีและละครไทย.* โรงพิมพ์ภักดีประดิษฐ์.

ภาคผนวก

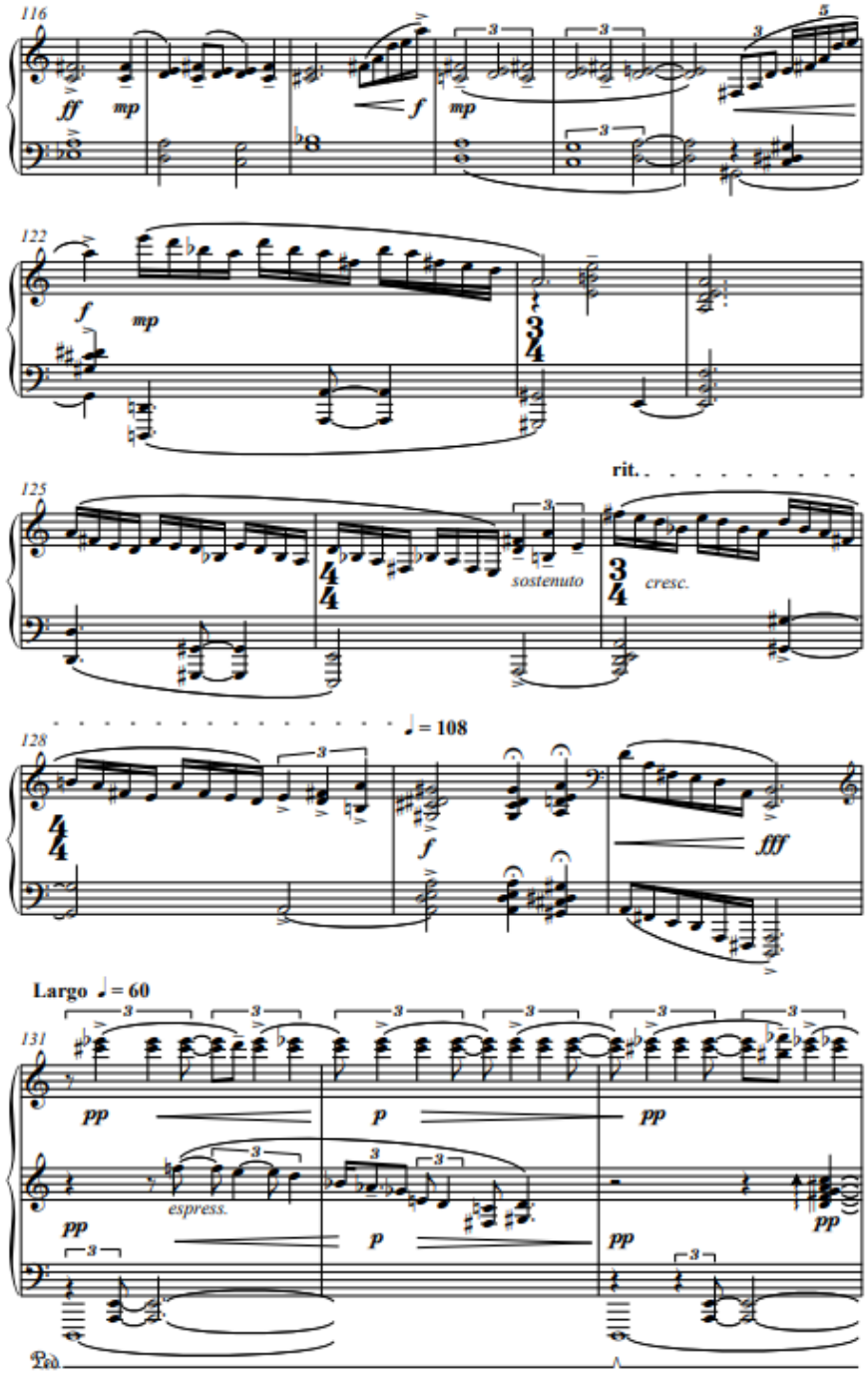
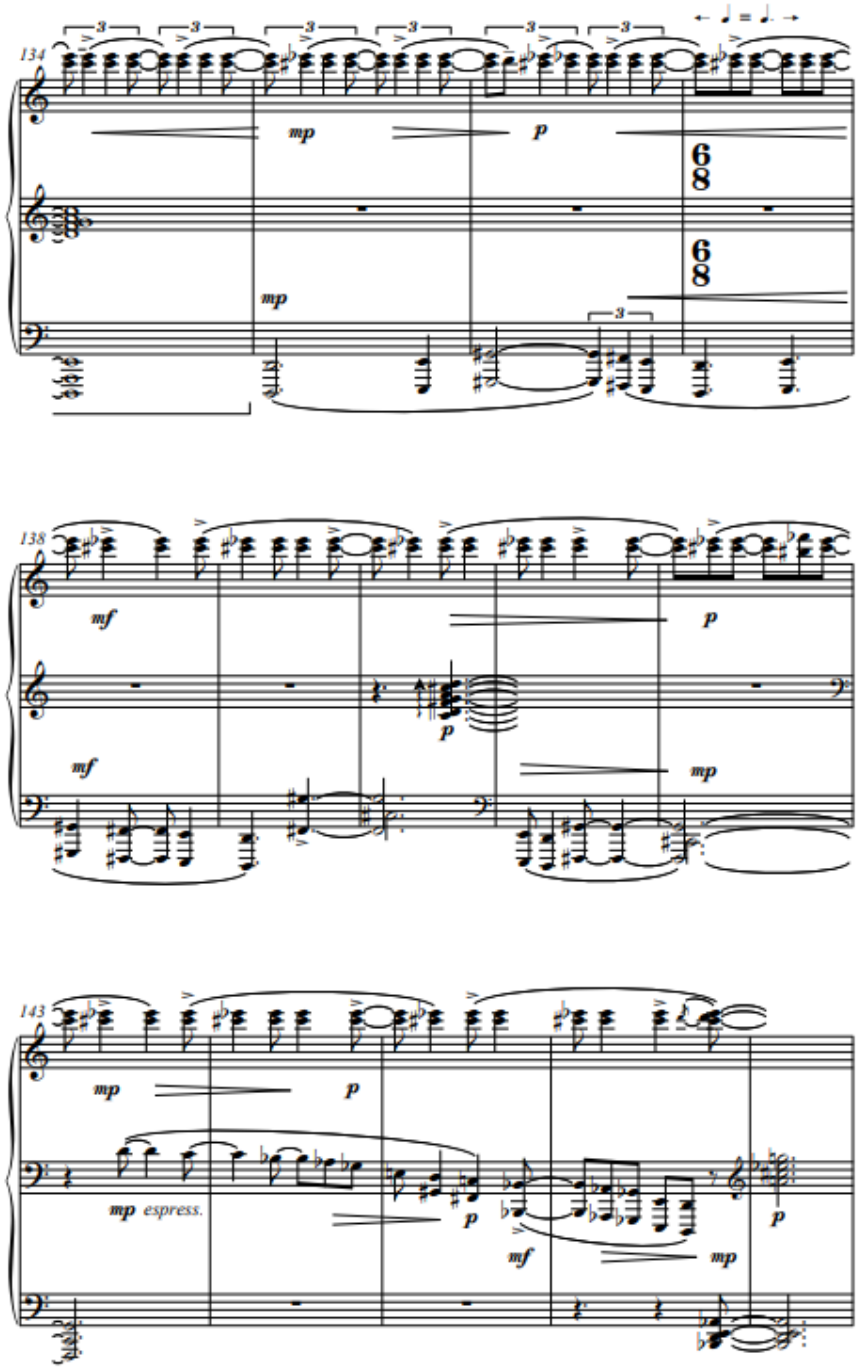
RAMAYANA

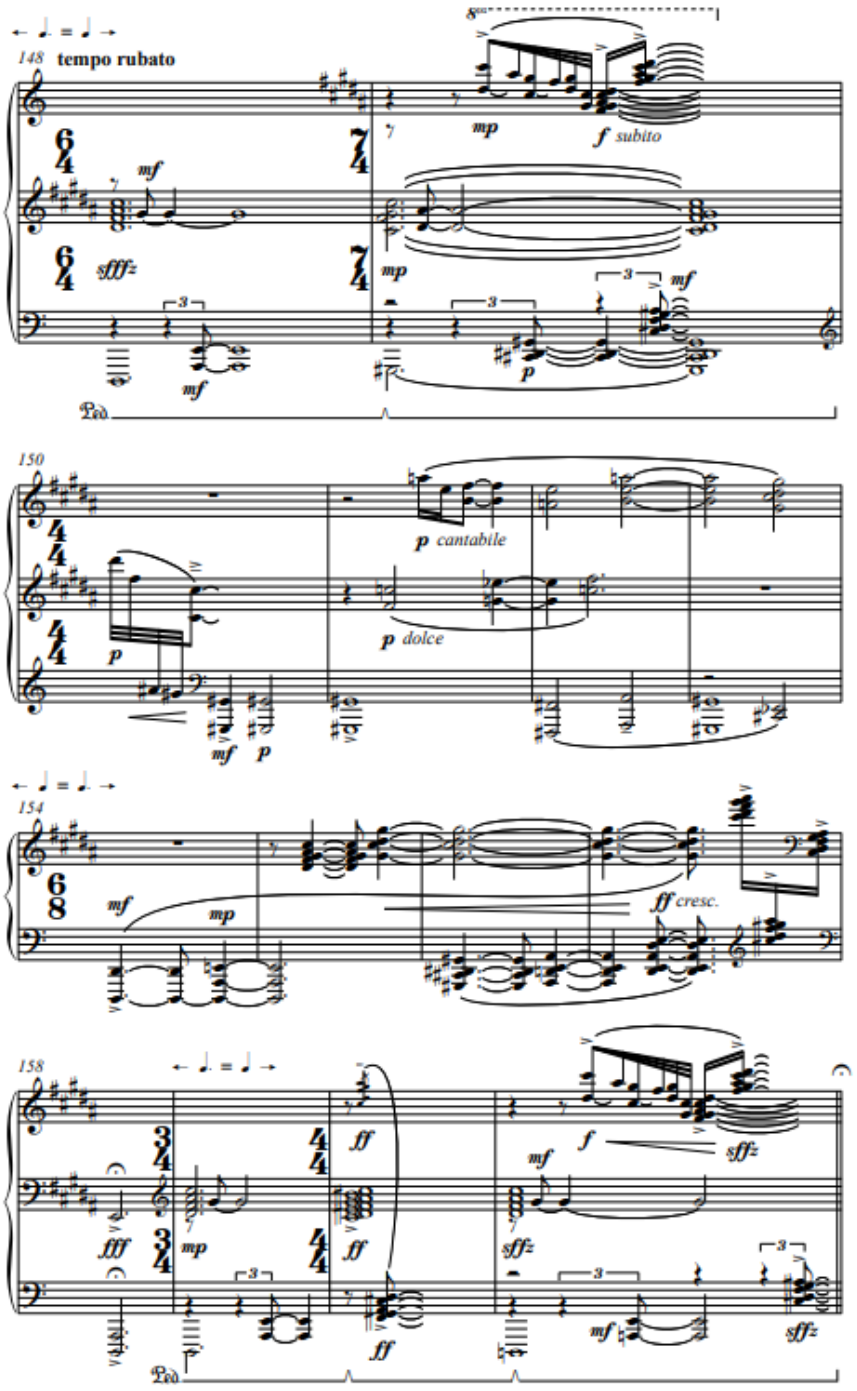
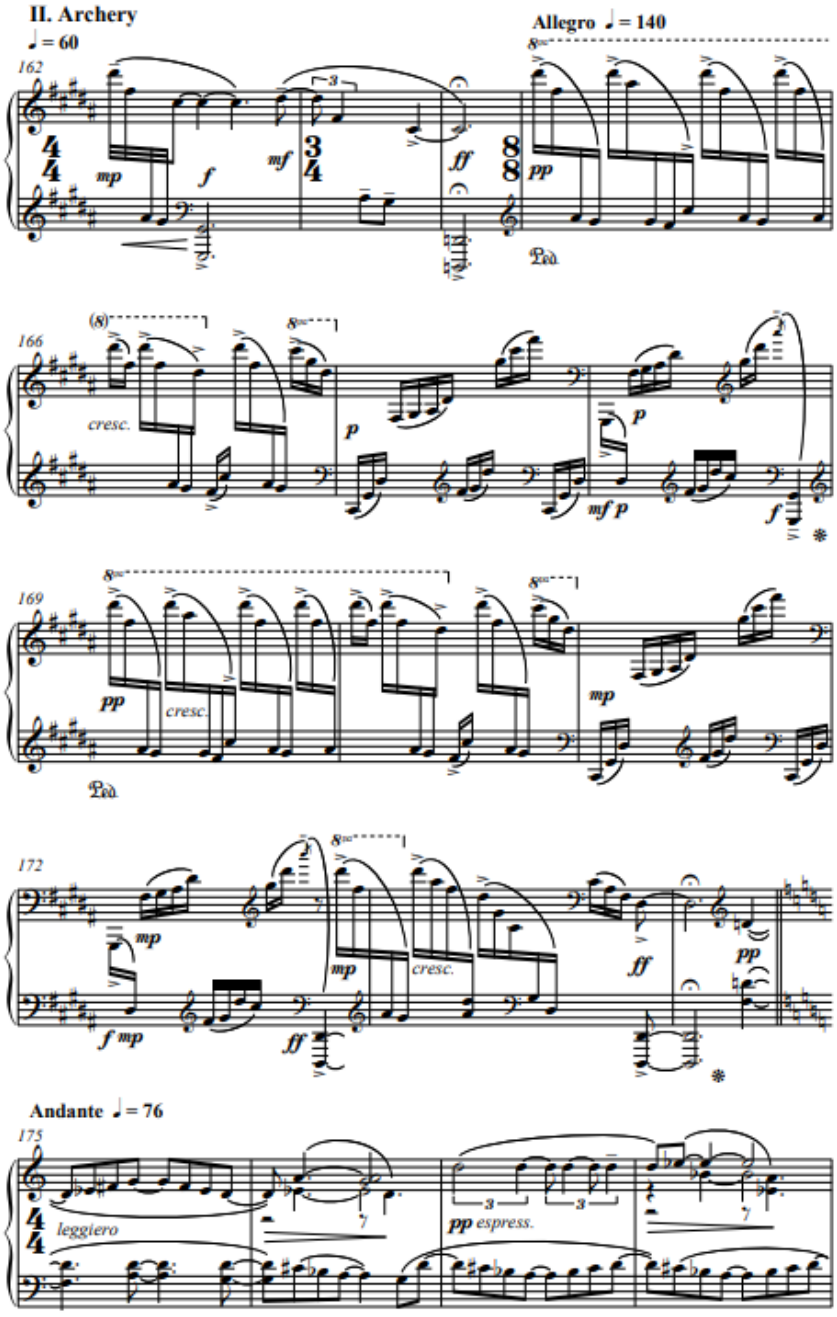
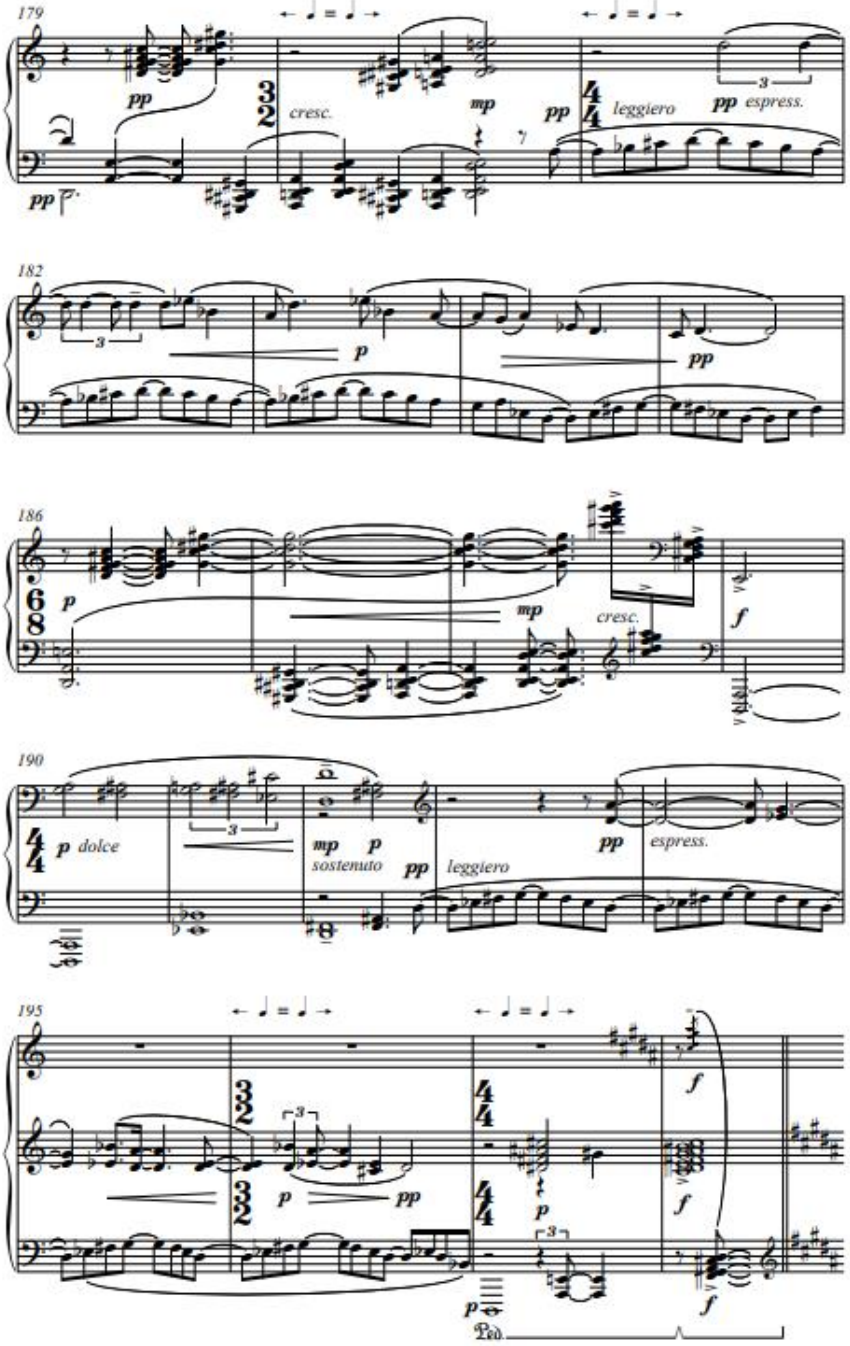
I. Thunderstorm

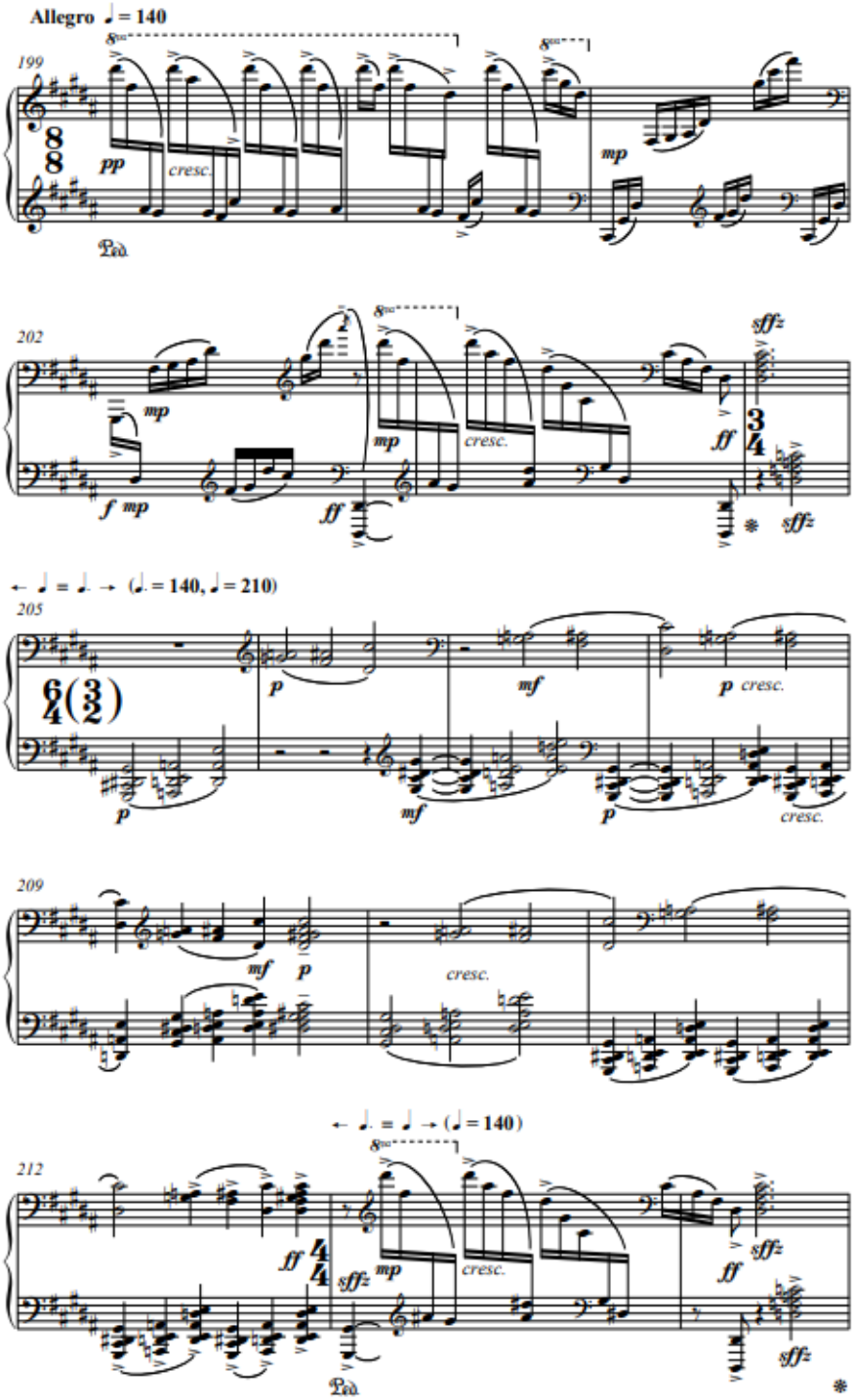
Wiboon Trakulhun

2
A tempo con fuoco
pp
cresc.
18
ff
marcato
rit.
♩= 90 molto accel.
♩= 112
20
p
molto rit.
24
cresc.
sostenuto
f

Più mosso ♩ = 112
28
cresc.
fff
A tempo ♩ = 60
32
38
espress.
41
45

4
49
p
mp
p
mp
p
mf
mp
53
mp
mf
mp
mp espress.
Andante ♩ = 92
58
p
3
6
p
pp
3
3
3
3
62
mp
mp
p
p
3
3
3
3
3
65
3
mp
pp
pp

rit.
67
3
4
p
mp
A tempo ♩ = 92
69
4
4
mp
3
3
71
3
3
cresc.
mf
73
f
5
4
ff
3
4
4
Allegro ♩ = 140
p dolce
f
77
mp cantabile
p dolce
p

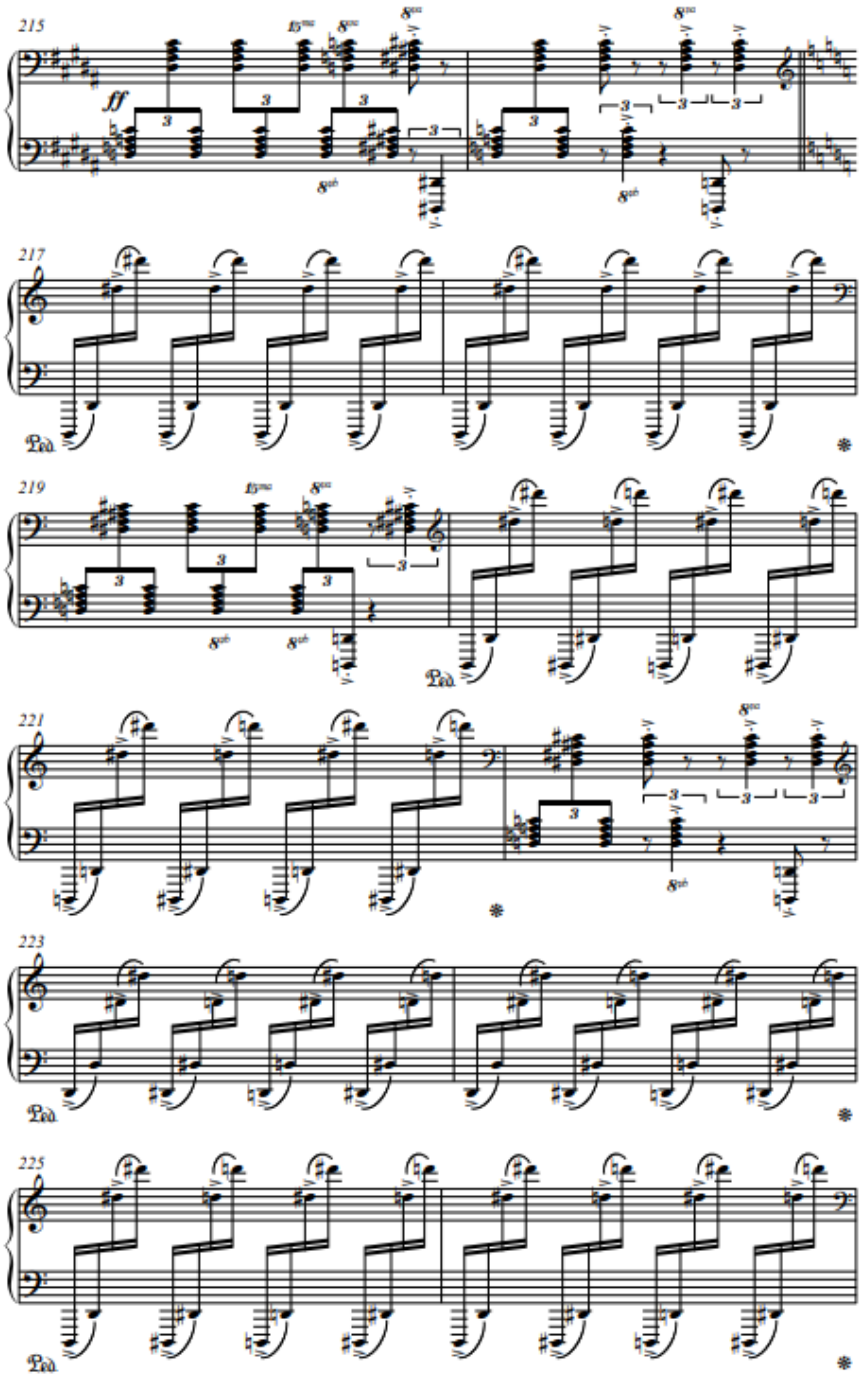
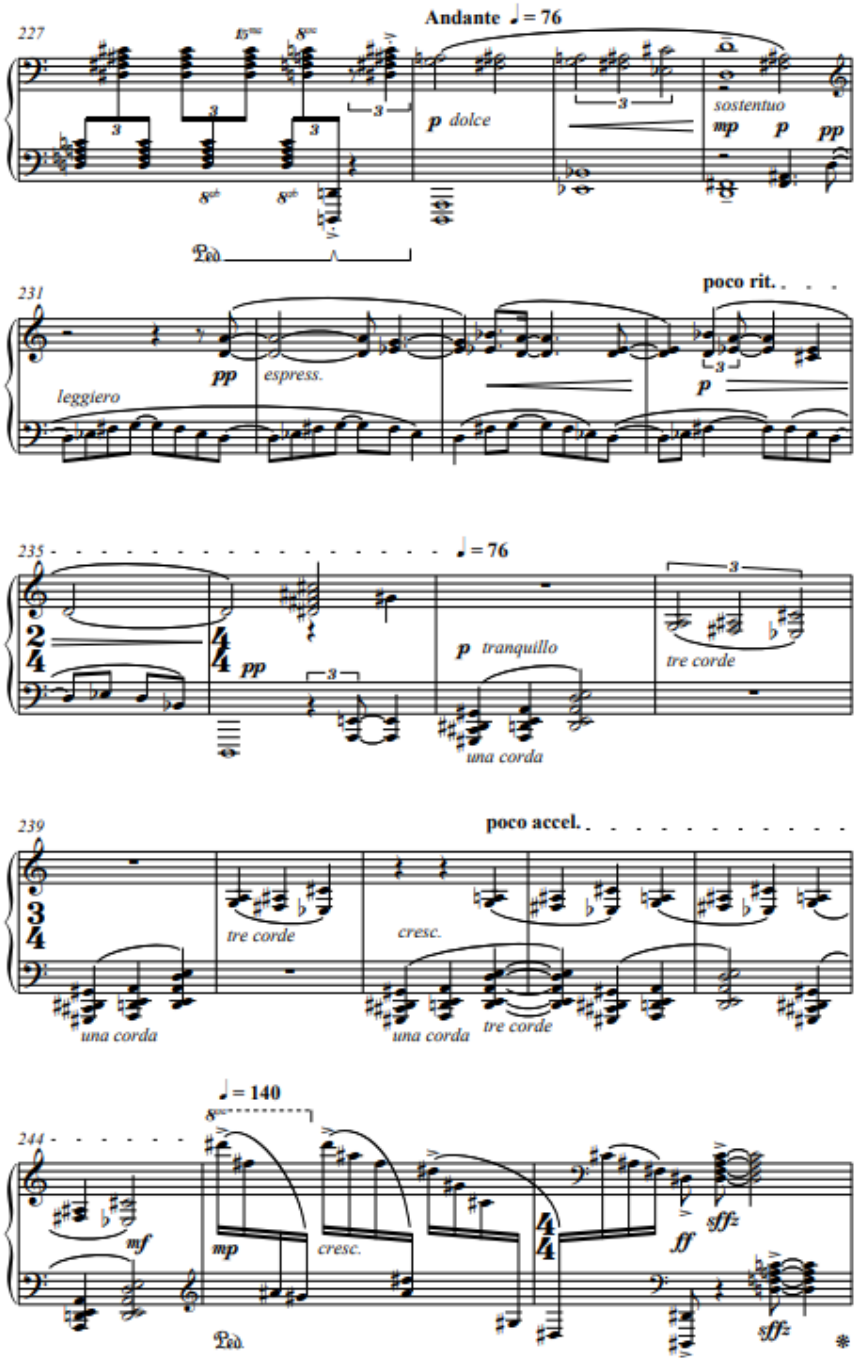
6

105
ff
Ped.
108
mf
110
ff
mf
Ped.
113
ff
Ped.
115
sffz
sffz
select one or both cluster(s) and
play 4-5 times on the black keys
in any octave
play the given pitches in the same rhythmic pattern in both hand,
in any octave, with dynamic contrast between pp and ff
9"

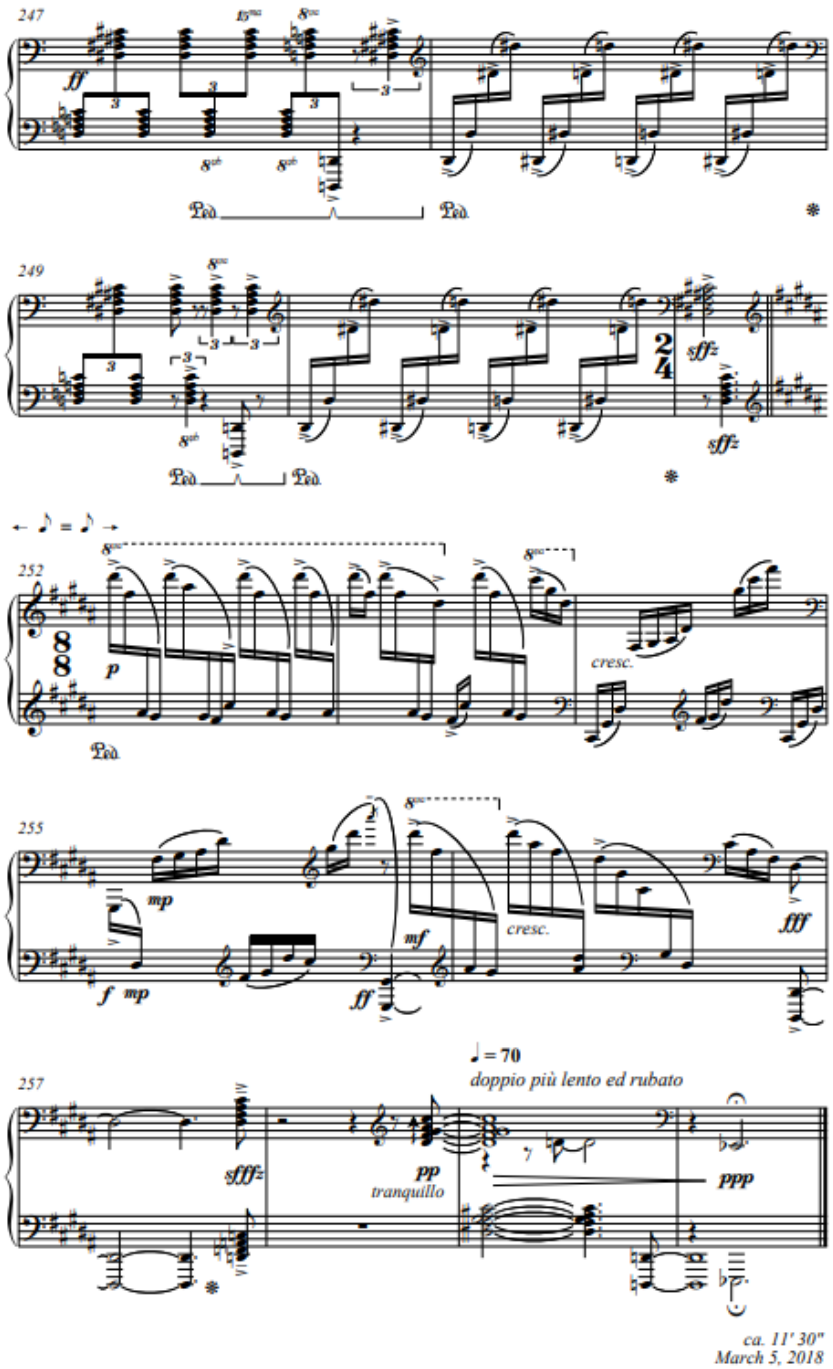
8

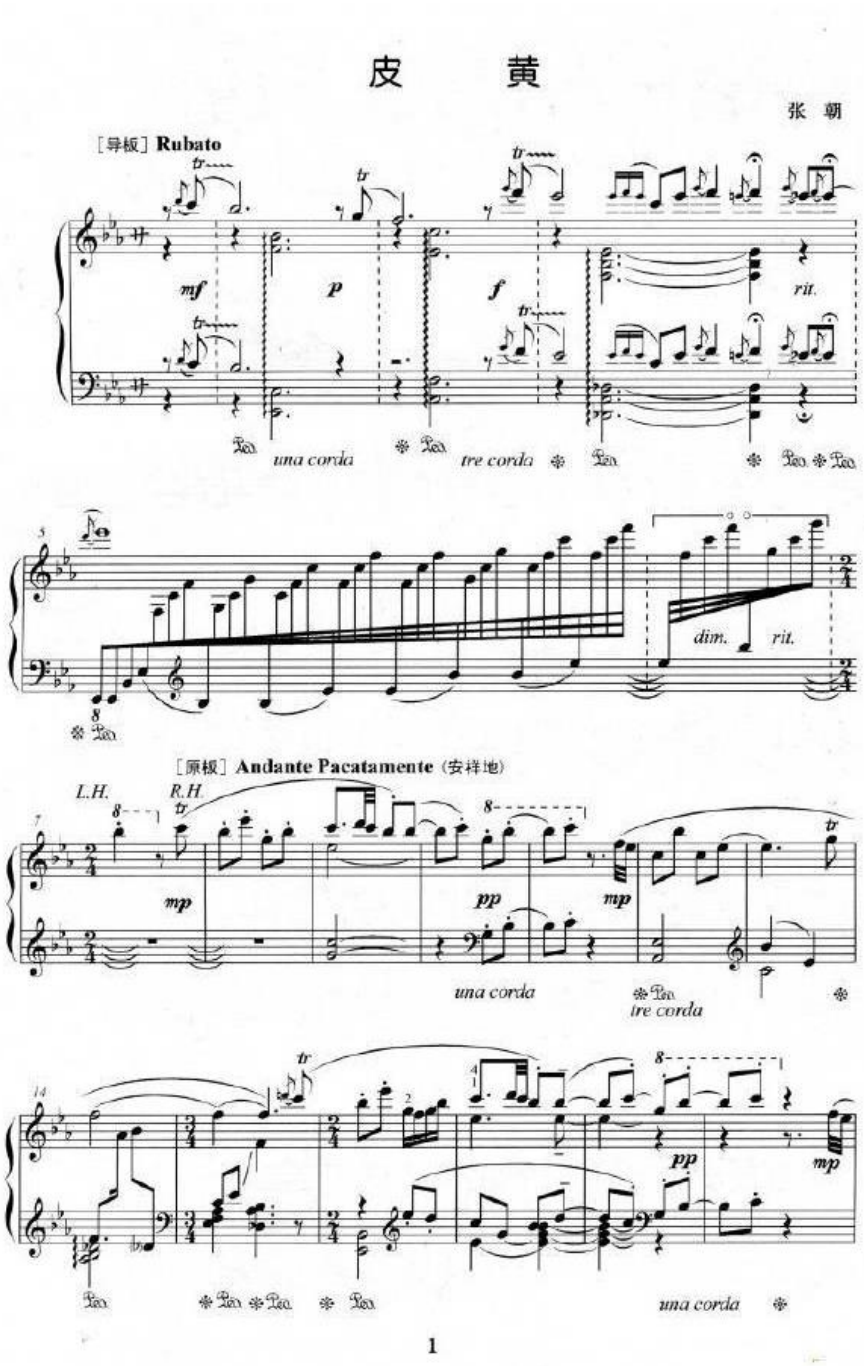

116
ff
mp
f
mp
122
f
mp
rit.
125
sostenuto
cresc.
128
♩= 108
f
fff
Largo ♩= 60
131
pp
p
pp
espress.
pp
p
pp
pp
Ped.

134
mp
p
mp
6
8
6
8
138
mf
p
mf
p
mp
143
mp
p
mp espress.
p
mf
mp
p

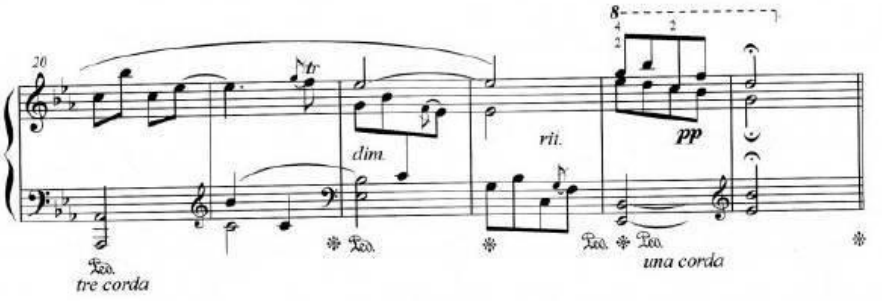
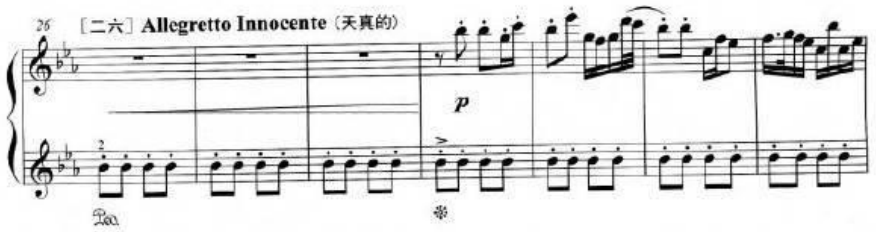
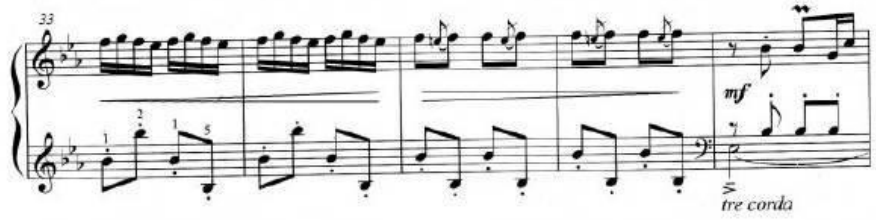
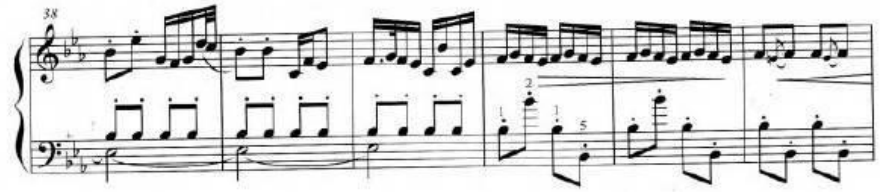
10

148
tempo rubato
mf
sfffz
mf
mp
f subito
mp
mf
p
Ped.
150
p cantabile
p dolce
p
mf
p
154
mf
mp
ff cresc.
158
fff
mp
ff
ff
f
sffz
mf
sffz
mf
sffz
Ped.

II. Archery
♩ = 60
Allegro ♩ = 140
Andante ♩ = 76
leggiero
pp espress.
cresc.

179
pp
cresc.
mp
pp
leggiero
pp espress.
182
p
pp
186
p
mp
cresc.
f
190
p dolce
mp p
sostenuto
pp
leggiero
pp
espress.
195
p
pp
f
f
f

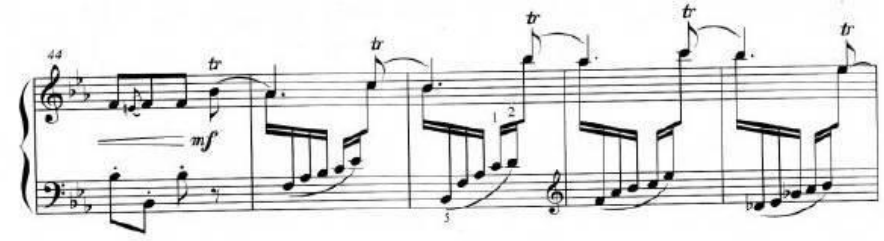

Allegro ♩ = 140
199
pp
cresc.
mp
Ped.
202
mp
f mp
mp
cresc.
ff
sffz
3/4
sffz
← ♩ = ♩. → (♩. = 140, ♩ = 210)
205
6/4 (3/2)
p
mf
p cresc.
p
mf
p
cresc.
209
mf
p
cresc.
← ♩. = ♩ → (♩ = 140)
212
ff
4/4
sffz
mp
cresc.
sffz
ff
sffz
Ped.

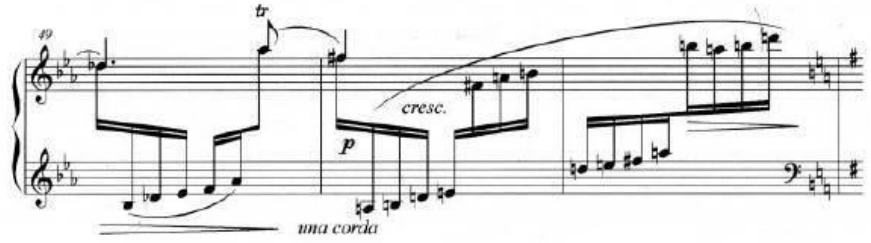
14

Andante ♩= 76
227
p dolce
sostentuo
mp
p
pp
Ped.
231
poco rit.
pp
espress.
leggiero
p
235
♩= 76
pp
p tranquillo
tre corde
una corda
239
poco accel.
tre corde
una corda
cresc.
una corda
tre corde
♩= 140
244
mf
mp
cresc.
ff
sffz
Ped.
sffz

16

ca. 11' 30"
March 5, 2018

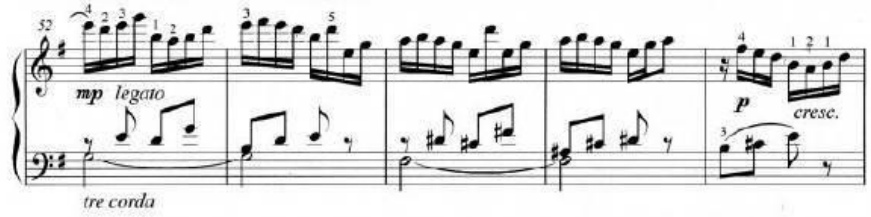
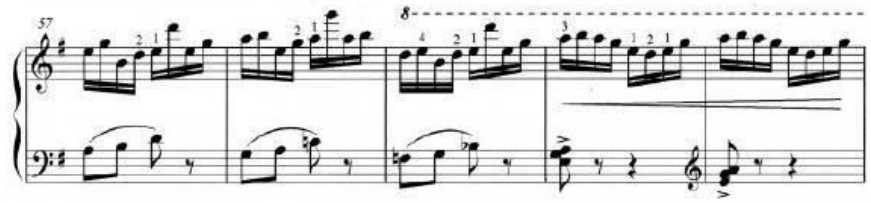
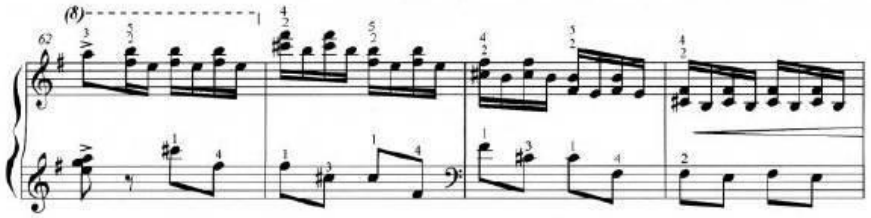
《皮黄》

皮　　黄
张 朝
[导板] Rubato
mf
p
f
rit.
una corda
tre corda
dim.
rit.
[原板] Andante Pacatamente (安祥地)
L.H.
R.H.
mp
pp
una corda
tre corda
una corda
1

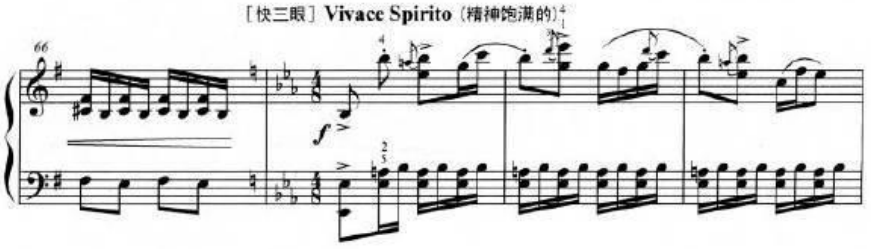
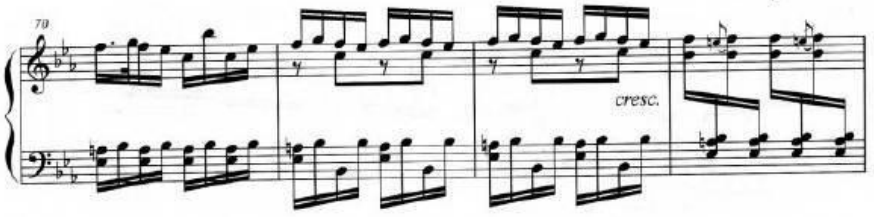
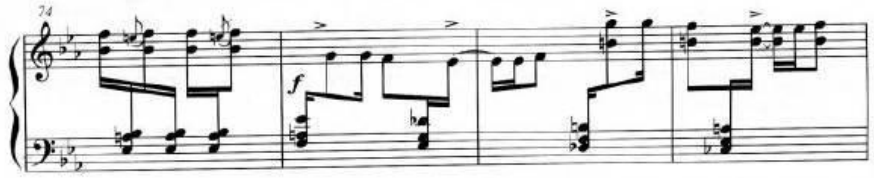
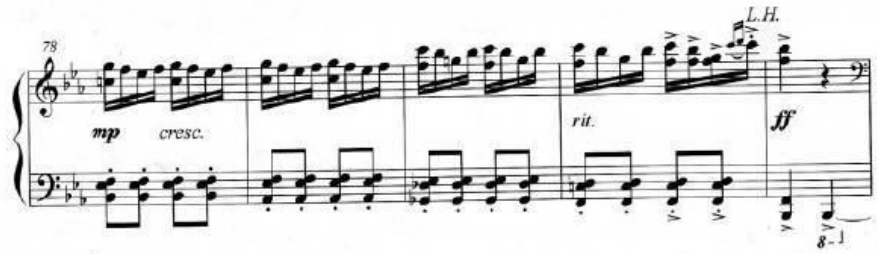
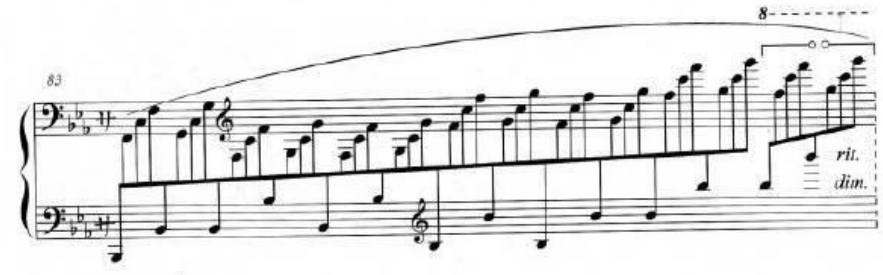
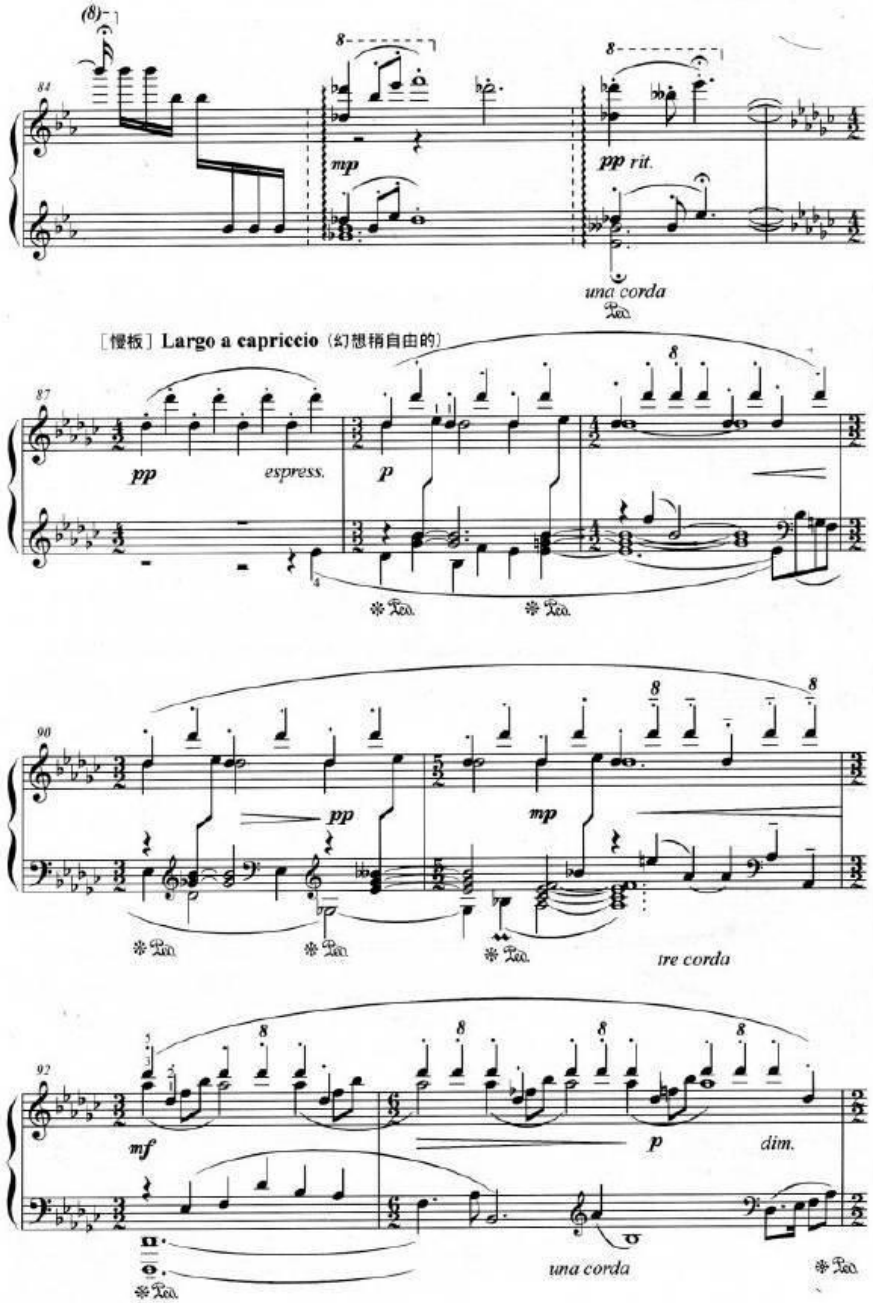
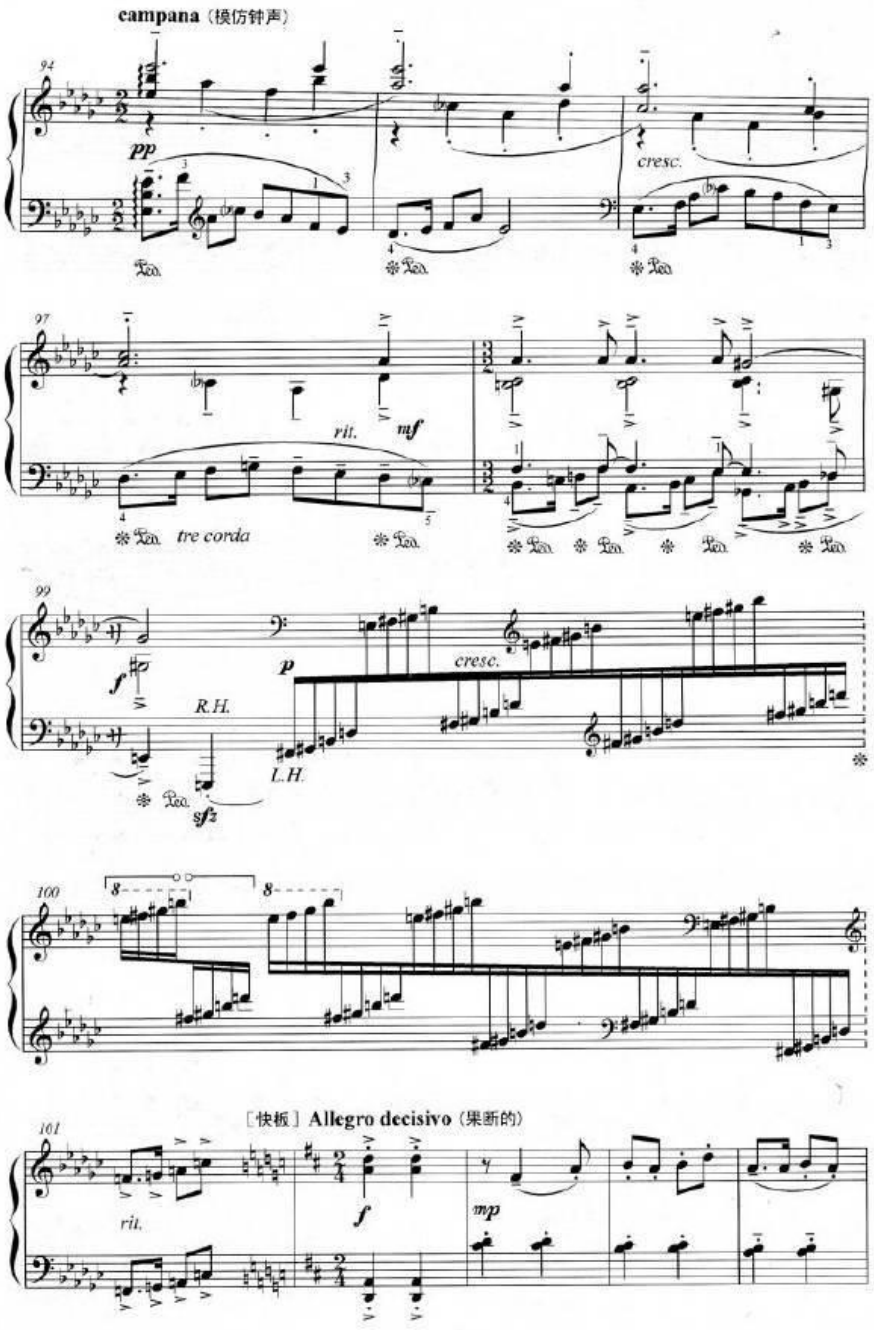
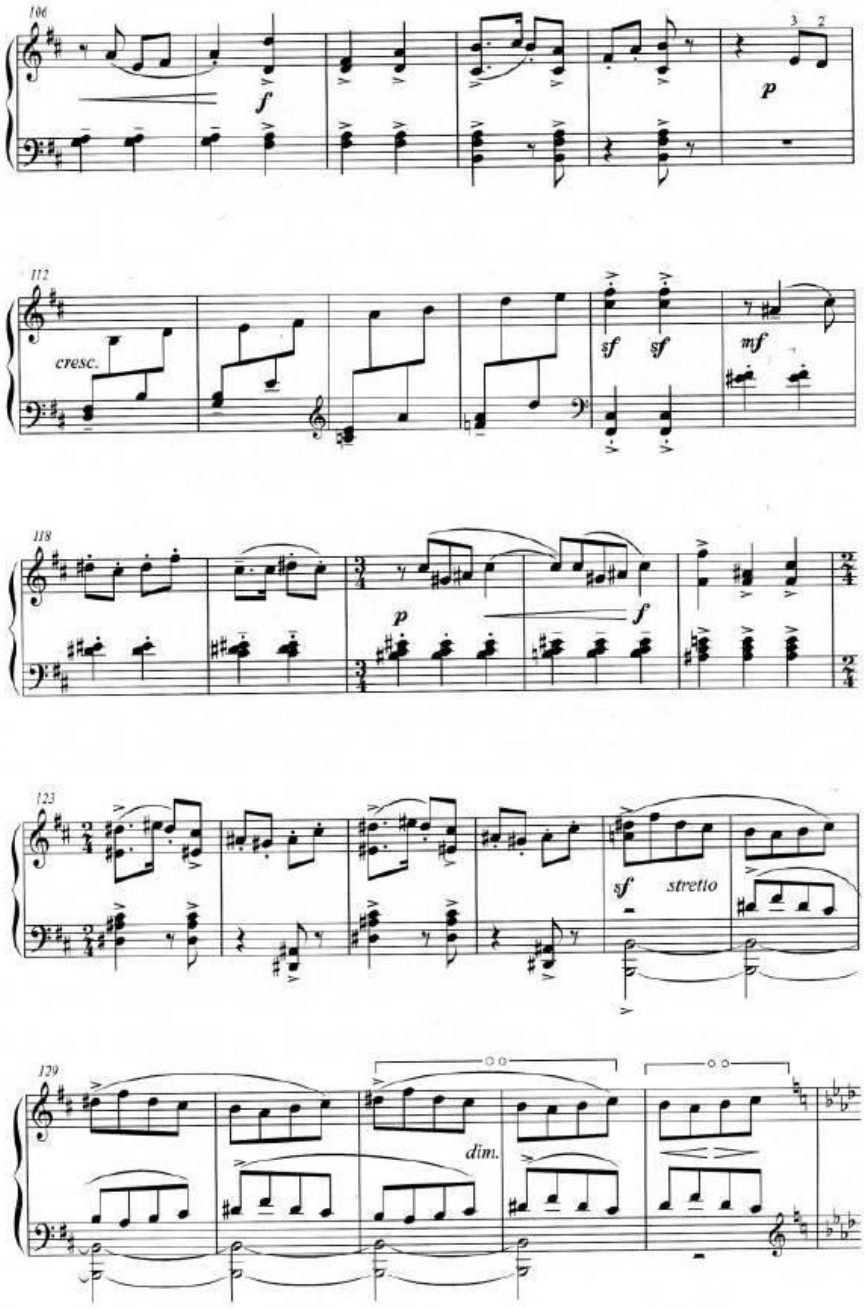
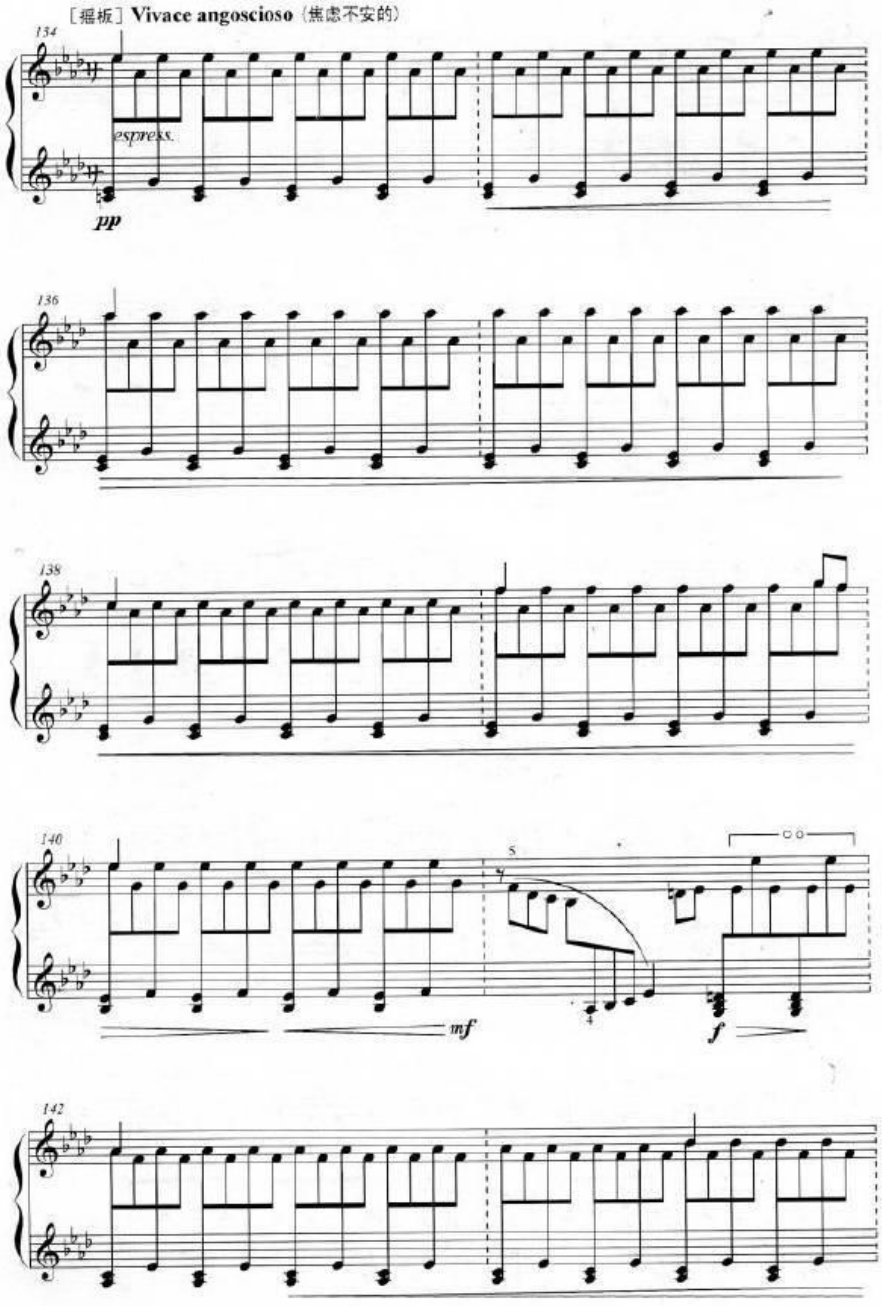
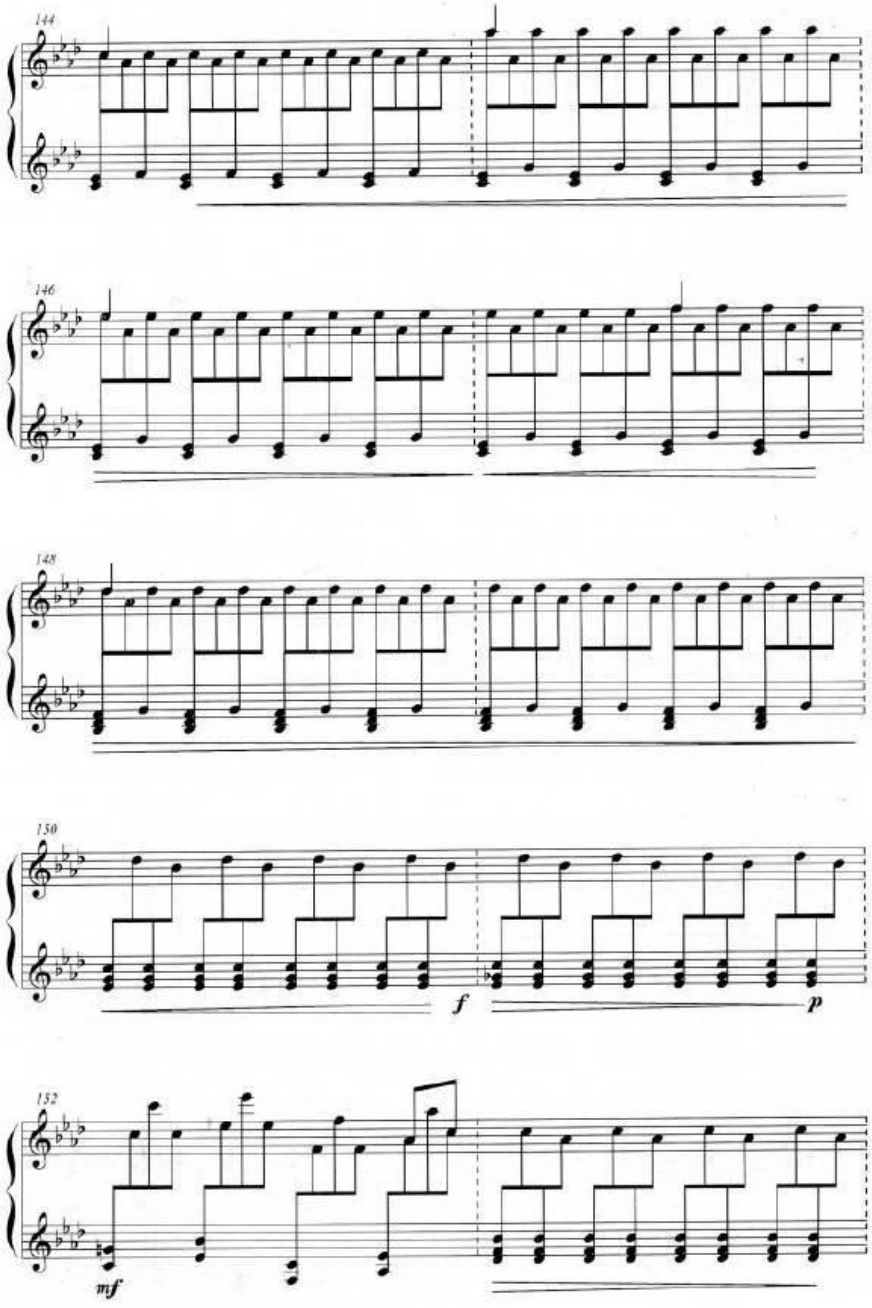
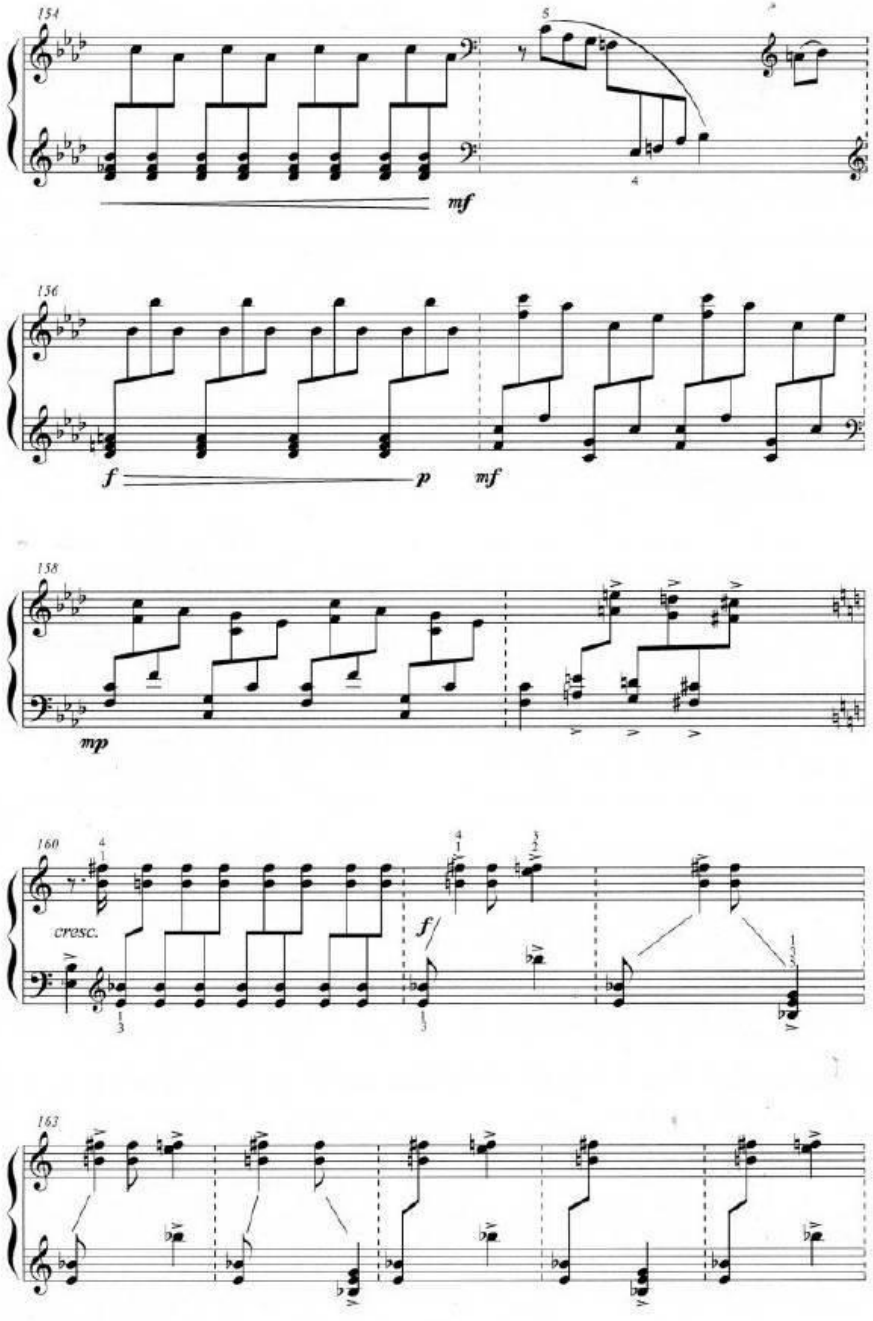

20
tr
dim.
rit.
pp
8
una corda
tre corda

26
[二六] Allegretto Innocente (天真的)
p

33
mf
tre corda

38

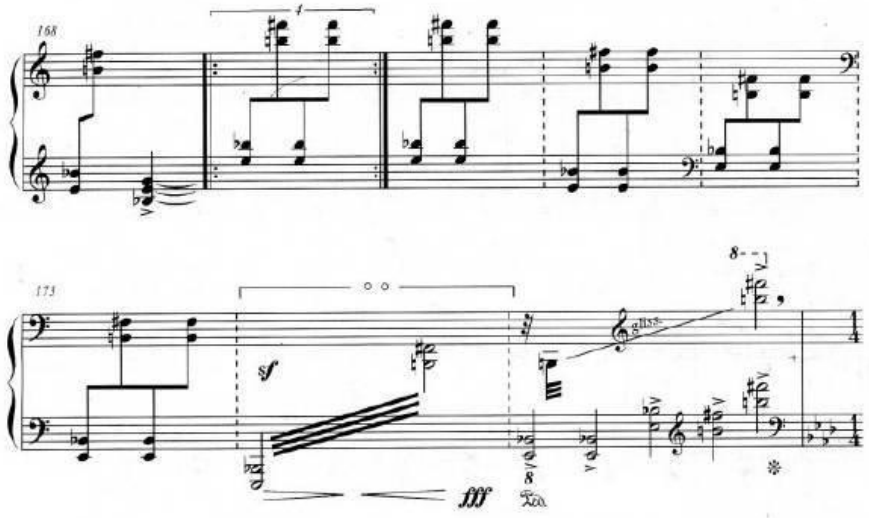

44
tr
mf

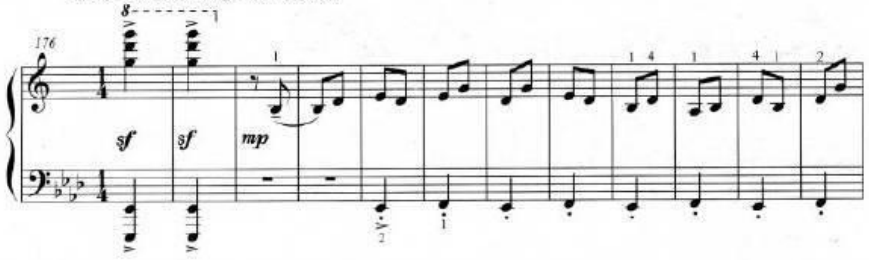
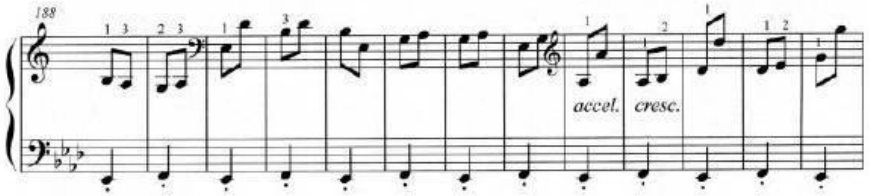
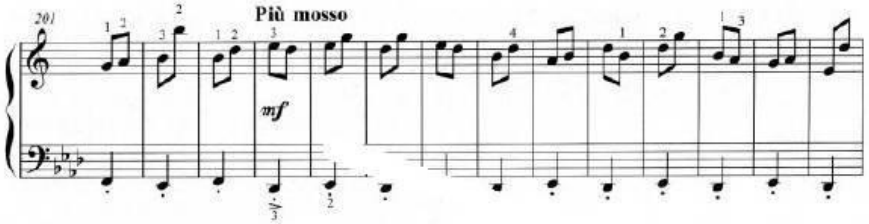
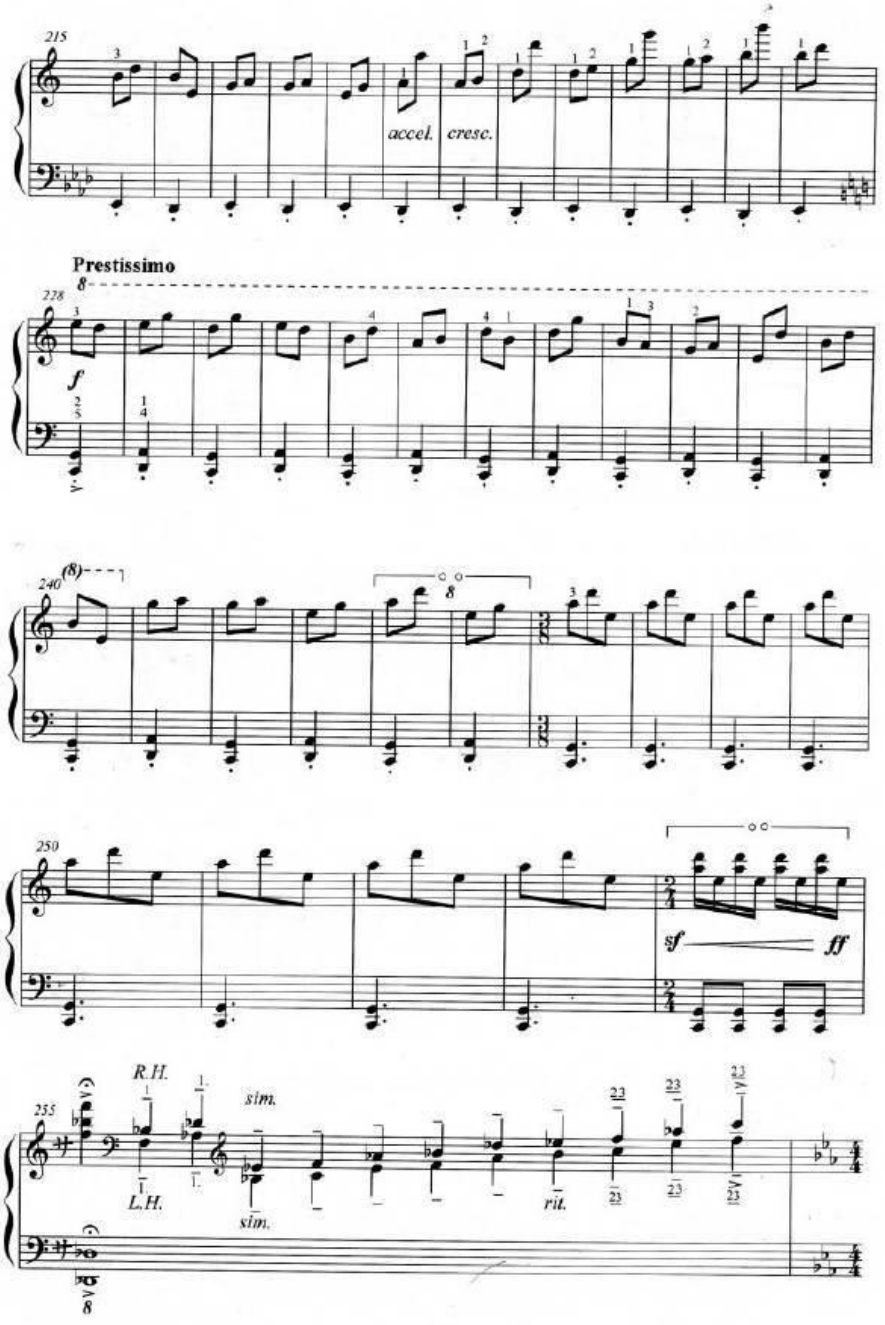
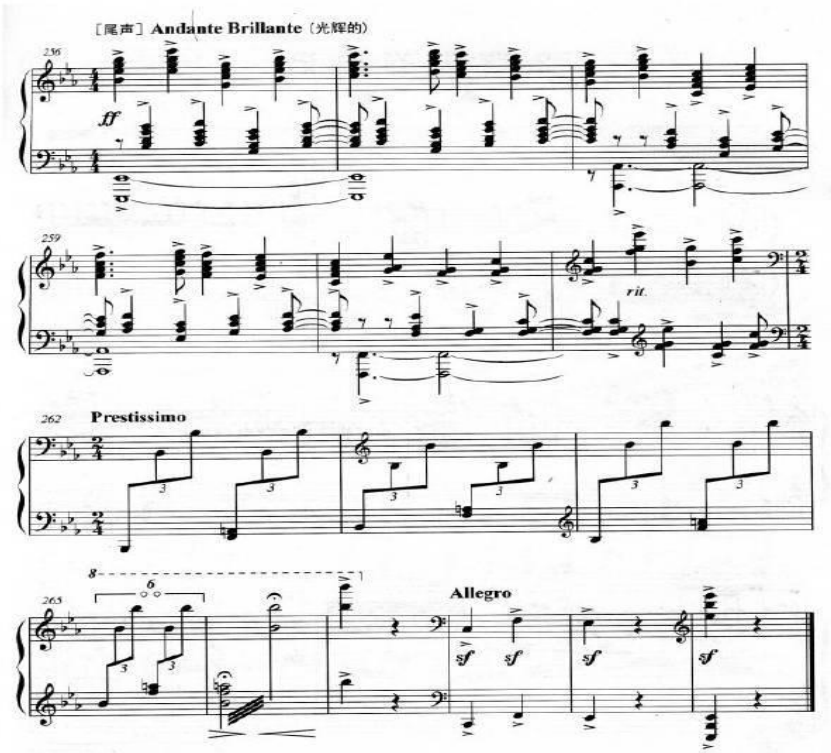


［流水］**Allegro zeffiroso**（似微风的）



［快三眼］**Vivace Spirito**（精神饱满的）

70
cresc.

74
f

78
mp
cresc.
rit.
ff
L.H.
8

83
8
rit.
dim.

84
mp
pp rit.
una corda
[慢板] Largo a capriccio (幻想稍自由的)
87
pp
espress.
p
90
pp
mp
tre corda
92
mf
p
dim.
una corda

campana（模仿钟声）
94
pp
cresc.
97
rit.
mf
tre corda
99
f
R.H.
L.H.
p
cresc.
sfz
100
8
8
［快板］Allegro decisivo（果断的）
101
rit.
f
mp

106
f
p
112
cresc.
sf
sf
mf
118
p
f
123
sf
stretto
129
dim.

[摇板] Vivace angoscioso（焦虑不安的）
134
espress.
pp
136
138
140
5
mf
f
142

144
146
148
150
f
p
152
mf

154
mf
156
f
p
mf
158
mp
160
cresc.
f
163



［块板］**Presto Sdegnoso**（愤慨的）

215
accel.
cresc.
Prestissimo
228
f
240
(8)
8
250
sf
ff
255
R.H.
L.H.
sim.
sim.
rit.
8

乐曲说明：

乐曲表现了作曲家对青少年时代的回忆。音乐充满幸福、欢乐、幻想、悬疑与戏剧性。作品采用京剧西皮二黄的板式特点创作而成：[导板]为引子，叫板的意思；[原板]即原型，其他板式与之有关；[二六]为二拍子，节奏较原型紧凑；[流水]为一拍子，有时本是二拍子，由于速度快形成有板无眼的效果，本曲的$\frac{2}{2}$拍可作$\frac{1}{2}$拍打；[快三眼]即快四拍子，一拍为板，二拍为头眼，三拍为中眼，四拍为末眼；[慢板]常为四拍子，用于细致委婉的抒情或叙事，本曲主要用$\frac{2}{2}$拍；[快板]为快速的流水板，用于表现激昂急切的情绪；[摇板]即紧打(拉)慢唱，用于表现紧张激动的情绪和抒情叙事；[垛板]节奏鲜明，常为一拍子，句式短促紧凑，用于表现指责控诉和争辩；[尾声]即收尾。

作品除参考以上传统板式外，在[摇板]中还借鉴了京胡、弹拨和锣鼓的表现特点并与托卡塔相结合。另外，在[慢板]后部分还模拟了寺院的钟声。钢琴织体清晰简洁，创作技巧上简约中求丰富，全曲核心只有(G、$^{\flat}$B、C)三个音及其变化并渗透在旋律、和声里，伴奏核心常围绕一个音(如板鼓)展开。

13

ภาษาจีน	ภาษาอังกฤษ
五音调簇	Pentatonic Cluster
板式	Plate
导板	Guides
原板	Original board
二六板	Two Six Board
流水板	Flow board
快三眼	Quick three eyes
快板	Allegro
摇板	shaker
垛板	Pallet

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	Bei Wang
วัน เดือน ปี เกิด	พฤษภาคม 2524
สถานที่เกิด	เมืองเซินเจิ้น มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	เมืองเซินเจิ้น มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
ตำแหน่งและประวัติการทำงาน	ผู้อำนวยการสอน Beilei Culture Communication Co., Ltd.
ประวัติการศึกษา	ศิลปศาสตรบัณฑิต คณะดนตรีศึกษา ภาควิชาเปียโน มหาวิทยาลัยครุศาสตร์ฮาร์บินของจีน(Harbin Normal University)