การศึกษาองค์ประกอบของดนตรีไทยในภาพยนตร์เชิงอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย

โดย
นายวิทวัส พลช่วย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การศึกษาองค์ประกอบของดนตรีไทยในภาพยนตร์เชิงอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย

โดย
นายวิทวัส พลช่วย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

A CASE STUDY OF THE REPRESENTATION OF THE THAI CLASSICAL MUSICIN THE THAI CULTURAL CONSERVATION FILM

By

MR. Wittawat PHONCHUAI

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2020

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	การศึกษาองค์ประกอบของดนตรีไทยในภาพยนตร์เชิงอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย
โดย	วิทวัส พลช่วย
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

61701320 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : ละครเวที, ภาพยนตร์, ดนตรีไทย, ดนตรีประกอบภาพยนตร์

นาย วิทวัส พลช่วย: การศึกษาองค์ประกอบของดนตรีไทยในภาพยนตร์เชิงอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน ผู้วิจัยได้ทำการเก็บขอมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนร่วมในการทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอก ประกอบด้วย ผู้กำกับภาพยนตร์ คนเขียนบท คนทำดนตรี คนตัดต่อภาพ และคนตัดต่อเสียง และคนอื่นๆ ที่มีส่วนร่วมในกระบวนการการทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน โดยจะใช้หลักการของละคร และทฤษฎีดนตรีเป็นเครื่องมือในการหาความสัมพันธ์เหล่านั้น เพื่อเป็นแนวทางในการทำเพลงประกอบภาพยนตร์ ให้คนอื่นๆ ที่สนใจได้ศึกษาต่อได้ ในการวิจัยครั้งนี้นั้น ผู้วิจัยได้เลือกเพลงประกอบภาพยนตร์จากภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนมาสามเพลงเพื่อทำการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่าเมื่อภาพยนตร์ต้องการเล่าสิ่งใด เพลงหรือดนตรีไม่จำเป็นต้องเล่าสิ่งเดียวกัน เพียงต้องเล่าในสิ่งที่สามารถสนับสนุนแก่นของเรื่องได้ และสามารถดึงดูดคนดูให้มีความรู้สึกไปในทางที่ควรจะรู้สึกได้

เพลงในฉากเปิดเรื่อง ในฉากหรือภาพของภาพยนตร์นั้น เขากำลังเล่าถึงการแต่งหน้า แต่เพลงนั้นเล่าถึงการเดินทาง และเมื่อทั้งสองอย่างนั้นรวมกัน จึงสามารถขับสิ่งที่ฉากแรกของเรื่องอยากจะบอกออกมาได้ นั่นก็คือ การเชื้อเชิญคนให้เข้าไปสู่ภาพยนตร์

เพลงตอนกลางเรื่อง ภาพเล่าเรื่องของอารมณ์โกรธ และอารมณ์ของเพลงที่ออกมาคือความดุดัน

เพลงตอนจบ เป็นฉากที่มีความหลากหลายทางอารมณ์ ทางผู้กำกับจึงได้เลือกเพลงกราวในเพื่อสร้างความขลังให้แก่ฉากสุดท้ายนี้ ทั้งนี้ทั้งนั้นเป้าหมายของภาพยนตร์หรือเป้าหมายของดนตรีประกอบภาพยนตร์ ล้วนมีไว้เพื่อเล่าเรื่องราวที่ซ่อนอยู่ภายใต้บทพูด หน้าที่ของเพลงประกอบภาพยนตร์นั้นคือเล่าเรื่องราวเหล่านั้นออกมา

61701320 : Major (Music Research and Development)
Keyword : music support the core of the story, : Music, The task of the soundtracks are to tell those stories., thai classical music

MR. WITTAWAT PHONCHUAI : A CASE STUDY OF THE REPRESENTATION OF THE THAI CLASSICAL MUSICIN THE THAI CULTURAL CONSERVATION FILM THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR EK-KARACH CHAROENNIT, Ph.D.

The result of the research refers that when a movie aims to convey any messages, music doesn't have to repeat the same thing. The duty of the music is to support the core of the story and attract the viewers in order to make such a unique message in the movie precisely, vividly and meaningfully, and at the end, to create a feeling that viewers are supposed to feel.

The opening scene of the movie, a storyteller is putting a make up on while telling a story about a xylophonist's journey. The song describes the journey, and when pictures and a song are combined, the scene is able to drive what the first scene of the story could tell.

While a song in the middle part of the movie invites people with a picture of anger, the mood of the song that comes out is fierce.

When it's time for a finale scene, the picture gives the atmosphere of confusion and curiousity. Therefore, a mood of the song becomes emotional, and very diversal. The director has chosen the Graw-Nai song in order to create the finale for this final scene. However, the mission of the movie as well as the soundtracks are to tell the story hidden under the dialogue. The task of the soundtracks are to tell those stories.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยดีเพราะได้รับความกรุณาชี้แนะและช่วยเหลืออย่างดียิ่ง จาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.เอกราช เจริญนิตย์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์.ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ประธานกรรมการ ศ.ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ ผู้ทรงคุณวุฒิสอบวิทยานิพนธ์ที่ให้คำแนะนำและตรวจแก้ไขข้อบกพร่องมาโดยตลอด ตั้งแต่เริ่มต้นจนสำเร็จเรียบร้อย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณด้วยความเคารพอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

กราบขอบพระคุณ อาจารย์ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง เจ้าของบ้านเรียนและคณะละครมรดกใหม่ และผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน ที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลักและคอยแนะนำเกี่ยวกับทฤษฎีเกี่ยวกับภาพยนตร์และแนวคิดที่ใช้ไปในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน

กราบขอบพระคุณ อาจารย์สมนึก แสงอรุณ ผู้อำนวยการโรงเรียนดนตรีสาธุการและผู้ทำดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน อีกทั้งยังคอยให้คำแนะแนวทางในการทำวิจัยเป็นผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับในส่วนของกระบวนการทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนตั้งแต่ต้นจนเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณคณะทำงานของภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน ที่กรุณาเป็นผู้ให้ข้อมูลวิจัยและครูพี่เลี้ยงให้คำปรึกษาแนะนำตลอดจนร่วมดำเนินการวิจัยและเก็บรวบรวมข้อมูลตั้งแต่เริ่มต้นจนสำเร็จลุล่วง

ขอบใจนักเรียนบ้านเรียนละครมรดกใหม่ที่ให้ความร่วมมือเป็นอย่างดีในการเก็บรวบรวมข้อมูล จนทำให้วิทยานิพนธ์ครั้งนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบพระคุณบิดามารดาที่สนับสนุนและให้กำลังใจจนงานวิจัยสำเร็จด้วยดี คุณค่าและประโยชน์อันพึงมีจากการศึกษาวิจัยนี้ผู้วิจัยขอน้อมบูชาพระคุณบิดามารดาและบูรพาจารย์ทุกท่านที่ได้อบรมสั่งสอนวิชาความรู้และให้ความเมตตาแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด และเป็นกำลังใจสำคัญที่ทำให้การศึกษาวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

วิทวัส พลช่วย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ฎ
บทที่ ๑ บทนำ ๑
๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญ ๑
๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ๓
๑.๓ สมมุติฐานของการวิจัย ๓
๑.๔ ขอบเขตการวิจัย ๓
๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๔
บทที่ ๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Literature Review) ๕
ตอนที่ ๑ ความรู้เกี่ยวกับละคร ๖
แก่นของเรื่อง ๗
สถานการณ์ ๗
ตัวละคร ๘
ตอนที่ ๒ เรื่องย่อของภาพยนตร์เรื่องระนาดเอก ๙
ตอนที่ ๓ ความรู้เกี่ยวกับการทำเพลงประกอบภาพยนตร์ ๑๑
๑. ประวัติและความหมายของภาพยนตร์ ๑๑
๒. ประวัติของภาพยนตร์ ๑๑
เพลงประกอบภาพยนตร์ ๒

ตอนที่ ๔ ความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทย ๕
พัฒนาการดนตรีไทยหลัง พ.ศ. ๒๔๗๕ ..... ๕
มิติใหม่ของดนตรีไทย ๙
ดนตรีไทยร่วมสมัย ดนตรีไทยในปัจจุบัน ๑๐
เทคนิคทางดนตรีไทย ๑๑
วงดนตรีไทย ๑๗
บันไดเสียง ๒๑
ทำนอง ๒๒
ตอนที่ ๕ รูปแบบของความเป็นดนตรีที่ต้องตีความ ๒๔
ทำนอง (Melody) ๒๕
เสียงประสาน (Harmony) ๒๖
จังหวะ (Rhythm) ๒๖
สีสันเสียง (Timbre) ๒๖
รูปแบบ (Form) ๒๗
รูปทรงดนตรี (Texture) ๒๗
สรุป ๒๘
ตอนที่ ๖ วิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง ๒๙
บทที่ ๓ ระเบียบวิธีวิจัย ๓๓
๑.รูปแบบงานวิจัย ๓๓
๒.เอกสารที่เกี่ยวข้องและกลุ่มตัวอย่าง ๓๓
๓.การวิเคราะห์ข้อมูล ๓๔
๔. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ๓๖
บทที่ ๔ การวิเคราะห์ข้อมูล ๓๗

การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และสืบค้น.....๓๘
บทเพลงที่ใช้ในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน.....๓๘
เพลงประกอบ.....๓๘
เพลงประชัน.....๓๙
แก่นของเรื่อง.....๔๑
สถานการณ์.....๔๑
ตัวละคร.....๔๒
สังคมที่ส่งผลให้เกิดความแตกต่างของดนตรี.....๔๓
รูปแบบ.....๔๔
ดนตรี.....๔๔
ธีมหรือแก่นของเรื่อง.....๔๕
รากเหง้าความเป็นอยู่.....๔๖
กระบวนการทำเพลงในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน.....๔๗
การสร้างภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน.....๕๐
ปรัชญาในการดำเนินชีวิตของตัวละคร.....๕๑
ส่วนที่ ๑ วิเคราะห์สิ่งที่ปรากฏบนจอ.....๕๔
เพลงที่ ๑ เพลงเหาะ.....๕๔
เพลงที่ ๒ เพลงเชิดนอก.....๕๕
เพลงที่ ๓ เพลงกราวในทางเทวดา.....๖๐
ส่วนที่ ๒ วิเคราะห์ความสัมพันธ์.....๖๔
เพลงที่ ๑ เพลง เหาะ.....๖๔
เพลงที่ ๒ เพลงเชิดนอก.....๖๘
บทที่ ๕ อภิปรายผล.....๗๘

หัวข้อที่ ๑ เวลาการเข้าออกของเพลง (ความสัมพันธ์เชิงเวลา).....๗๙

หัวข้อที่ ๒ อารมณ์ หนักเบา (ความสัมพันธ์เชิงแทนความรู้สึก).....๘๐

หัวข้อที่๓ จังหวะจะโคน อัตราความเร็ว หน้าทับ (ความสัมพันธ์เชิงการกระทำ).....๘๐

หัวข้อที่ ๔ ความสามารถในการพาไปสู่บางสิ่ง(ธีม).....๘๒

รายการอ้างอิง..... 84

ประวัติผู้เขียน..... 85

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี ๑
ภาพที่ 2 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี ๓
ภาพที่ 3 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี ๕
ภาพที่ 4 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ ๖
ภาพที่ 5 บางฉากจากภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน” ๙
ภาพที่ 6 ภาพจากหนังสือเรื่องย่อละครไทย ๑๐
ภาพที่ 7 เบื้องหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน” ๑๑
ภาพที่ 8 วงดนตรีสมัยเก่า ๕
ภาพที่ 9 ดนตรีไทยสมัยเก่า ๖
ภาพที่ 10 ชุดไทยประยุค ๗
ภาพที่ 11 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี ๙
ภาพที่ 12 ชุดไทยประยุค ๑๐
ภาพที่ 13 บางฉากจากภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน” ๑๑
ภาพที่ 14 วงดนตรีไทยและนักแสดงโขน ๑๗
ภาพที่ 15 วงดนตรีไทยสมัยเก่า ๒๑
ภาพที่ 16 ภาพประกอบการเข้าถึงดนตรี ๒๔
ภาพที่ 17 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี ๒๙
ภาพที่ 18 เอกอมร เอี่ยมศิริรักษ์ ๓๑
ภาพที่ 19 เบื้องหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน” ๔๐
ภาพที่ 20 เบื้องหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน” ๔๒
ภาพที่ 21 สังคมเมืองที่เปลี่ยนไป ๔๖

ภาพที่ 22 ละครทีวีเรื่องระนาดเอก.....๔๙
ภาพที่ 23 ละครทีวีเรื่องระนาดเอก.....๕๑
ภาพที่ 24 เบื้องหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน” ๖๐
ภาพที่ 25 โน๊ตท่อนแรกของเพลงเหาะ ๖๕
ภาพที่ 26 โน้ตท่อนจบของเพลงเหาะ.....๖๕
ภาพที่ 27 โน๊ตท่อนกลางของเพลงเหาะ ๖๗
ภาพที่ 28 โน้ตท่อนแรกของเพลงเชิดนอก.....๖๘
ภาพที่ 29 โน๊ตท่อนจบของเพลงเชิดนอก.....๖๙
ภาพที่ 30 บางฉากจากภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน” ๗๒
ภาพที่ 31 โน๊ตท่อนกลางของเพลงเชิดนอก ๗๒
ภาพที่ 32 โน้ตท่อนแรกของเพลงกราวใน.....๗๓
ภาพที่ 33 โน๊ตท่อนจบของเพลงกราวใน.....๗๔
ภาพที่ 34 โน๊ตท่อนกลางของเพลงกราวใน ๗๕
ภาพที่ 35 บางฉากจากภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน” ๗๖

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญ

ในยุคปัจจุบันนั้นการทำเพลงประกอบภาพยนตร์ถือว่าเป็นอีกหนึ่งอาชีพที่นักเรียนดนตรีสามารถนำไปประกอบอาชีพได้ แต่ในกระบวนการทำเพลงประกอบภาพยนตร์นั้นต้องมีความเข้าใจในหลายด้านเพื่อที่จะได้สามารถสร้างความเข้ากันได้ของบทเพลงและภาพยนตร์ขึ้นมาได้ เพราะถ้าเพลงและภาพยนตร์สามารถเข้ากันได้อย่างลงตัวก็จะทำให้ทุกอย่างดูดี แต่ถ้าภาพยนตร์ดีแต่เพลงไม่เข้ากัน ภาพยนตร์ก็จะดูแย่ไปด้วย ดังนั้นการสร้างความเข้ากันหรือความลงตัวระหว่างเพลงและภาพยนตร์นั้นถือเป็นความสำคัญอย่างยิ่งในการทำเพลงประกอบภาพยนตร์

ในปี พ.ศ. ๒๕๖๒ อาจารย์ ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง ได้สร้างภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน โดยใช้เด็กนักเรียนเป็นผู้ดำเนินการสร้างแทบจะทั้งหมด และบางองค์ความรู้ที่เด็กยังไม่มีจึงได้จ้างผู้ที่มีความรู้มาเป็นวิทยากรมาสอนหรือมาทำให้เด็กดู เพื่อให้เด็กนักเรียนสามารถดำเนินการต่อไปเองได้ ซึ่งในทุกกระบวนการคือการเรียนรู้ของเด็กนักเรียนของบ้านเรียนละครมรดกใหม่

ภาพที่ 1 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี

บ้านเรียนละครมรดกใหม่ โรงเรียนโฮมสคูลที่มีนักเรียนใช้ชีวิตอยู่ที่นี่ตลอด 24 ชั่วโมง โดยใช้ละครเชื่อมโยงกับกลุ่มสาระการเรียนรู้ต่างๆ ผสมผสานวัฒนธรรมไทย พร้อมสอดแทรกคุณธรรมตามหลักปรัชญา 6 ข้อที่ใช้เป็นแนวทางการสอน เสียงตีกลองบอกเวลาตีสี่ครึ่ง เด็กๆพากันนุ่งผ้าโจงกระเบนมารวมตัวกัน ก่อนที่เทียนแต่ละเล่มจะถูกจุดขึ้นเพื่อส่องสว่าง

“เป็นอย่างที่กิน เป็นอย่างที่อ่าน เป็นอย่างที่สอน” หนึ่งในปรัชญาของบ้านเรียนละครมรดกใหม่ ที่นี่จะเริ่มกิจกรรมตั้งแต่เช้าตรู่ บรรเลงดนตรีไทยคลอบรรยากาศการฝึกโยคะยืดเส้น ดัดไม้ดัดมือพร้อมท่องศัพท์ภาษาอังกฤษและบทอาขยาน ก่อนเข้าท่าฟ้อนรำตามรุ่นพี่ ซึ่งเป็นกิจวัตรของทุกคนที่ต้อง “พร้อมใจกันทำพร้อมใจกันเลิก” ตั้งแต่ตีสี่ครึ่งถึงหกโมงเช้าด้วยการ “DRILL” ลักษณะนี้ เป็นการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องเพื่อให้ “ทำแล้วทำเล่าจนเข้าใจ”

แนวทางการสอนของที่นี่เป็นหลักสูตรโฮมสคูล ผ่านการรับรองจากสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาเขต 1 จังหวัดปทุมธานี มีหัวใจสำคัญคือการใช้ละครเป็นจุดเริ่มต้น ด้วยวิถีแห่งภูมิปัญญาไทยที่เรียบง่าย ตามแนวทาง “อยู่อย่างต่ำทำอย่างสูง” การถ่ายทอดบทละครจึงไม่ใช่การแสดงเพื่อหวังผลในชื่อเสียง แต่เป็นการทำความเข้าใจบทละครอย่างลึกซึ้งผ่านการวิเคราะห์ โดย “แผ่วที่ผลทำที่เหตุ” ให้ผู้ชมเกิดความตระหนัก “ไม่มีเรื่องเล่าที่เล่าไม่ได้ มีแต่นักแสดงที่เล่าไม่เป็น” นักเรียนที่เติบโตที่นี่ มีความสามารถหลายด้าน โดยเฉพาะการเป็นนักเล่าเรื่องชีวิตเพื่อสร้างสรรค์สังคมให้ดีขึ้น ภายใต้การดูแลของครูช่าง

ผู้วิจัยได้มีโอกาสไปเยี่ยมชมกระบวนการต่าง โดยเฉพาะกระบวนการที่คนทำหนังมักเรียกว่า Post production เป็นกระบวนการในการตัดต่อ ซิงค์เสียง ทำเพลงประกอบ เพื่อให้เกิดเป็นหนังขึ้นมา การที่ผู้วิจัยได้เห็นกระบวนการต่างๆเหล่านั้น ทำให้รู้ว่าส่วนที่จะทำให้เกิดเป็นหนังขึ้นมาจริงๆนั้นคือส่วนของ Post production และการทำเพลงประกอบภาพยนตร์นั้น มีความซับซ้อนมาก เพราะต้องอาศัยองค์ประกอบหลายอย่างในการสร้างเพลงประกอบภาพยนตร์ เพราะฉะนั้นการทำเพลงประกอบภาพยนตร์นั้นจึงเป็นอาชีพที่ค่อนข้างจะมีการว่าจ้างกันค่อนข้างแพง นั่นจึงทำให้ผู้วิจัยมีความสงสัยว่าในการทำเพลงประกอบภาพยนตร์นั้น มันมีกระบวนการทำอย่างไร และต้องคำนึงถึงอะไรบ้างในการทำเพลง

ภาพที่ 2 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการใช้ดนตรีไทยในการทำเพลงประกอบสื่อภาพยนตร์

๒. เพื่อเป็นแนวคิดหรือแนวทางในการใช้ดนตรีไทยในการทำเพลงประกอบภาพยนตร์ที่สามารถนำไป ศึกษาต่อได้

๑.๓ สมมุติฐานของการวิจัย

ผู้ที่จะสามารถทำเพลงประกอบภาพยนตร์นั้นต้องมีความเข้าใจในด้านละครหรือภาพยนตร์ด้วย

๑.๔ ขอบเขตการวิจัย

๑. การศึกษาครั้งนี้ เนื้อเรื่องของภาพยนตร์เรื่อระนาดเอก

๒. ผู้วิจัยทำการศึกษาเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอก จำนวน ๓ เพลง

๓. ศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดหรือปรัชญาของภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ข้อเสนอแนะหรือแนวทางที่สามารถเป็นฐานความรู้ให้คนอื่นนำไปศึกษาต่อได้

๒. แนวทางการนำดนตรีไปใช้ในการทำเพลงประกอบภาพยนตร์

บทที่ ๒
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Literature Review)

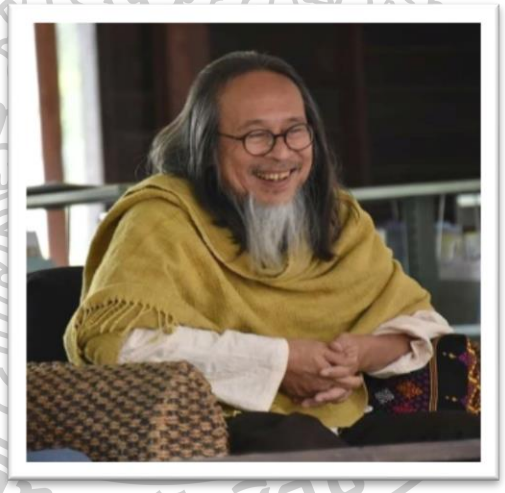
การวิจัยครั้งนี้นั้นเป็นการวิจัยแบบพื้นฐาน (Basic research) โดยจะเน้นไปที่การสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนร่วมในการวิจัย และการสืบค้นข้อมูลตามแหล่งข้อมูลต่างๆ เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลหรือหลักการที่สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการทำการวิจัยในครั้งนี้ สำหรับในส่วนของเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องนั้น ทางผู้วิจัยจะหาข้อมูลมาเป็นก้อนๆ เพื่อให้เกิดความง่ายในการหยิบยกมาใช้ในการวิจัย ซึ่งกลุ่มก้อนของข้อมูลที่ใช้ในการอ้างอิงในครั้งนี้นั้นแบ่งออกเป็น ๖ ส่วน ได้แก่

๑. ความรู้เกี่ยวกับละคร
๒. เรื่องย่อของภาพยนตร์เรื่องระนาดเอก
๓. ความรู้เกี่ยวกับการทำเพลงประกอบภาพยนตร์
๔. ความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทย
๕. รูปแบบของความเป็นดนตรีที่ต้องตีความ
๖. วิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

ภาพที่ 3 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี

ตอนที่ ๑ ความรู้เกี่ยวกับละคร

ดนตรีประกอบภาพยนตร์นั้นมีความแตกต่างจากดนตรีทั่วไปเป็นอย่างมากเพราะต้องเล่าเรื่องสิ่งต่างๆภายในตัวละครที่ตัวละครไม่ได้พูดออกมา อาจจะเป็นสภาวะ สถานการณ์ ความรู้สึกต่างๆ ที่คนฟังไม่อาจสัมผัสได้ผ่านทางการมองเห็นท่าทางหรือการสัมผัสผ่านประโยคพูดของตัวละคร หากแต่ต้องสัมผัสผ่านทางความรู้สึก เพราะสิ่งที่ตาเห็นนั้นในทางละครหรือภาพยนตร์ไม่ใช่ทั้งหมดที่คนสร้างต้องการจะสื่อสาร แต่คนสร้างต้องการให้มันเกิดกระบวนการเล่าเรื่องหลายๆด้าน เพื่อให้แก่นของเรื่องเข้าไปอยู่ในใจของคนดูคนฟัง ในกระบวนการทำดนตรีประกอบภาพยนตร์นั้น ต้องคำนึงถึงหลายอย่าง ซึ่งในส่วนนี้นั้นตัวผู้วิจัยจะขออิงจากหลักการทำละครของอาจารย์ ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง ซึ่งหลักการทำละครของ อาจารย์ ชนประคัลภ์จันทร์เรืองนั้น สิ่งแรกที่ต้องคิดถึงได้แก่



ภาพที่ 4 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่

- แก่นของเรื่อง

- สถานการณ์ของเรื่อง ประกอบด้วย

    - Time

    - place

    - action

    - character (ตัวละคร)

แก่นของเรื่อง

นี่คือองค์ประกอบหลักๆ ของการสร้างงานละคร ภาพยนตร์ หรือการเขียนบทของ อาจารย์ชนประคัลภ์จันทร์เรือง ซึ่งสิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือแก่นของเรื่อง เพราะมันเปรียบเสมือนหางเสือที่คอยควบคุมเส้นทางของงาน ว่าจะเป็นไปในทิศทางใด หรือถ้าพูดอีกนัยนึงก็คือ มันคือเป้าหมายของงานชิ้นนั้นๆ ที่จะต้องไปให้ถึงเพื่อหยิบเอาแก่นของเรื่องที่ตั้งไว้ไปมอบให้คนดู นอกจากข้างต้นที่กล่าวมานั้น แก่นของเรื่องมันคือสิ่งที่ตกผลึกออกมาจากตัวคนสร้างงาน เป็นสิ่งที่ถูกสกัดออกมาจากเรื่องราวของผู้กำกับเพื่อนำมาสอนคนฟังของเขา โดยมีเป้าหมายให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี

สถานการณ์

สถานการณ์คืออะไร สถานการณ์ประกอบด้วยคำว่า สถานะ กับคำว่า การณ์ สถานะ หมายถึง ความเป็นอยู่ ความเป็นไป การณ์ หมายถึง สาเหตุหรือสิ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง สถานการณ์ หมายถึง สภาพที่เป็นอยู่ หรือสภาพที่กำลังเป็นไป คำว่าสถานการณ์อาจใช้ลำพังในความหมายทั่ว ๆ ไป เช่น คนเราต้องปรับตัวตามสถานการณ์จึงจะอยู่ในสังคมได้ ในการใช้ภาษาผู้พูดต้องคำนึงถึงสถานการณ์ด้วย คำว่า สถานการณ์ มักมีส่วนขยายตามหลัง หมายถึง ความเป็นไปของสิ่งที่กล่าวถึง เช่น สถานการณ์อาหารของโลก แต่ทางของละครของอาจารย์ชนประคัลภ์นั้นมีความต่างอยู่เล็กน้อย โดยคำว่าสถานการณ์ของอาจารย์ชนประคัลภ์จะถูกแบ่งองค์ประกอบออกเป็นสามส่วนได้แก่

- Time (เวลา) คือเวลาที่มาบีบตัวละครที่กำลังทำภารกิจ เพราะการทำภารกิจแบบทำๆ ไปไม่มีเส้นตายของเวลานั้น มันจะทำให้ละครไม่น่าดู และสร้างความน่าเบื่อแก่คนดูได้

- Place (สถานที่) คือสถานที่ที่ตัวละครต้องทำภารกิจหรือต้องอยู่ในที่นั้น ซึ่งตัวสถานที่นั้นจะต้องเป็นสถานที่ที่ตัวละครนั้นๆ ไม่สมควรจะไปอยู่แต่มีความจำเป็นอย่างยิ่งยวดที่ต้องอยู่

- Action (การกระทำ) คือการกระทำหรือตัวภารกิจที่ตัวละครต้องทำ ซึ่งภารกิจนี้จะขัดแย้งกับเวลา สถานที่ และตัวละครที่ทำภารกิจนี้ เพราะหากเป็นภารกิจที่ตัวละครทำได้โดยง่ายนั้น ละครหรือภาพยนตร์ก็จะไม่เกิดความสนุก สถานการณ์ในทางละครนั้นมีไว้เพื่อสร้างความสนุกหรือความน่าติดตามขึ้นในละครในส่วนนี้ดนตรีประกอบจึงมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากที่จะเป็นส่วน

ช่วยเสริมหรือซับพอร์ตให้สภาวะของตัวละครเด่นชัดออกมาอย่างชัดเจนผ่านทางดนตรีประกอบละคร

ตัวละคร

ตัวละครเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่มีความสำคัญในทุกๆ ด้านเปรียบเสมือนวัสดุหลักในการดำเนินหรือขับเคลื่อนเรื่องราว ในมุมของการสร้างดนตรีประกอบละคร ก่อนที่จะทำเพลงประกอบละครนั้น คนทำดนตรีนั้นมีความจำเป็นที่จะต้องทราบเป็นอย่างยิ่งว่าฉากที่ตัวละครกำลังเล่นอยู่นั้นมันคืออะไร และต้องการจะเล่าอะไร และตัวละครตัวหลักของฉากนั้นๆ กำลังนำเสนออารมณ์ใดในฉากนั้นๆ บางครั้งนักดนตรีสามารถนำนักแสดงได้ หรือบางครั้งนักดนตรีก็ทำเพลงตามนักแสดง ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายๆ อย่าง ในฉากหนึ่งฉากนั้น สามารถมีได้หลายอารมณ์ขึ้นอยู่กับความละเอียดของคนทำเพลงว่าสามารถเข้าใจถึงอารมณ์ของเรื่องขนาดไหน และสามารถตามอารมณ์ของตัวละครได้ดีขนาดไหน

นอกจากนี้ดนตรียังมีส่วนช่วยตัวละครในแง่ของจังหวะจะโคน หรือจังหวะของละคร ดนตรีจะทำงานร่วมกันกับตัวละครเพื่อสร้างจังหวะของละคร ให้น่าติดตามไม่น่าเบื่อ เพราะถ้าหากละครไม่มีจังหวะนั้นจะทำให้เกิดความน่าเบื่อ ไม่น่าติดตาม แต่ถ้าหากตัวละครเล่นกับจังหวะที่ดนตรีประกอบสร้างขึ้นนั้น จะทำให้ละครดูมีมิติ และน่าดูขึ้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 5 บางฉากจากภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน”

ตอนที่ ๒ เรื่องย่อของภาพยนตร์เรื่องระนาดเอก

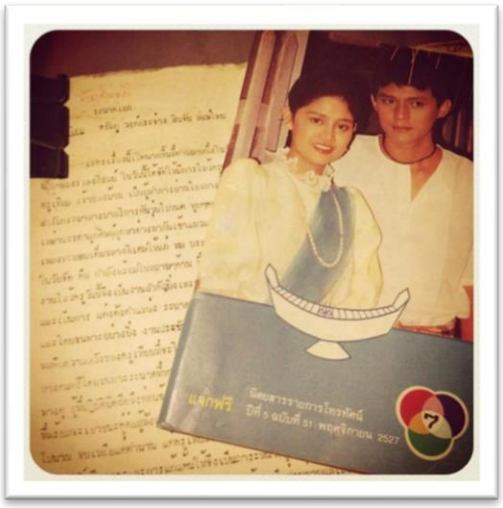
ภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกนั้นเป็นเรื่องราวของนายเอกซึ่งเป็นลูกแม่ครัวที่อาศัยอยู่ที่สำนักนักดนตรีไทยสายหวานอย่างบ้านบรรเลงภิรมย์ ซึ่งเจ้าสำนักชื่อว่าครูทองเป็นศิษย์รุ่นสุดท้ายของจางวางขาวผู้หายสาปสูญไปจากสังคมพร้อมกับสุดยอดวิชาอย่างเพลงกราวในทางเทวดา ทางดนตรีสายหวานนั้นมีคู่ปรับอยู่ซึ่งก็คือสำนักดนตรีสายดุอย่างบ้านอัสนีพิฆาต มีเจ้าสำนักคือครูกลักซึ่งเป็นลูกศิษย์ของจางวางดำ

เอกอาศัยอยู่ที่บ้านบรรเลงภิรมย์มีหน้าที่ช่วยแม่ทำกับข้าว ทำความสะอาดสำนัก แต่เอกนั้นมีความทะเยอทะยานอยากจะเล่นดนตรีไทยเป็นอย่างมาก จนแอบลุกมาตีกะลามะพร้าวที่เอามาวางเรียงเป็นฆ้องวง ภายหลังเอกได้รับฝืนระนาดมาจึงได้นำมาฝึกเองโดยไม่มีใครสอน จนสามารถเล่นได้

เมื่อถึงงานไหว้ครูประจำปีของบ้านบรรเลงภิรมย์ ศิษย์ทางหวานจึงได้แพ้การดวลระนาดให้แก่สำนักดนตรีสายดุอย่างบ้านอัสนีพิฆาต จนทำให้ทมผู้เป็นเพื่อนของเอกต้องหนีออกจากบ้านไป ทำให้บ้านบรรเลงภิรมย์ขาดมือระนาดเอก แต่ยังมีการประชันดนตรีอีกงานหนึ่งรออยู่ บ้าน

บรรเลงภิรมย์ไม่มีทางเลือกจำต้องให้เอกลงไปตีระนาดเอก แต่เมื่อถึงงานประชันผลปรากฏว่าบ้านบรรเลงภิรมย์เป็นฝ่ายชนะ ทำให้เอกได้เข้าไปอยู่วงในวัง

เมื่อเข้าไปอยู่ในวัง เอกได้พบเจอผู้คนมากมาย ได้มีประสบการณ์ทั้งที่ดีและไม่ดี จนในที่สุดเอกได้มีโอกาสประชันกับครูกลักเจ้าสำนักของบ้านอัสนีพิฆาต เพื่อเป็นทางเพลงมาตรฐาน หากสายดนตรีฝั่งไหนชนะการประชันในครั้งนี้ ทางเพลงของฝ่ายนั้นจะเป็นทางเพลงมาตรฐาน แต่ผลออกมาเสมอ เอกจึงต้องออกเดินทางตามหาจางวางขาวเพื่อไปรับสืบต่อสุดยอดเพลงอย่างกราวในทางเทวดา เจ้าเอกหนุ่มน้อยผู้แบกรางระนาดร่อนเร่ไปแสวงหาความเป็นสุดยอดทางดนตรี คือผืนระนาดเอกนามจำปา และเพลงกราวในทางเทวดาจากจางวางขาว ครูดนตรีผู้หลบลี้หนีหน้าไปจากสังคม ก่อนจะพบว่าความเป็นยอดนั้นคือการปล่อยวาง กระทั่งระนาดที่มันแบกติดหลังมาตลอดวิถี



ภาพที่ 6 ภาพจากหนังสือเรื่องย่อละครไทย

โดยตามจริงแล้วบทละครเรื่องระนาดเอกนั้นมีทั้งหมด ๓ เวอร์ชั่น ที่ถูกทำขึ้นโดยอาจารย์ชนประคัลภ์จันทร์เรือง ได้แก่

๑. ละครทีวีเรื่องระนาดเอก
๒. ละครเวทีเรื่องระนาดเอก
๓. ภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน

นอกจากนี้ก็จะเป็นเรื่องที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องระนาดเอกเช่น โหมโรง เป็นต้น แต่ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะไม่ได้นำทั้งสามเวอร์ชั่นของระนาดเอกมาทำการศึกษา แต่จะนำมาทำการศึกษาในด้านของดนตรีเพียง ๑ เวอร์ชั่น นั่นก็คือภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน

ภาพที่ 7 เบื้องหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน”

ตอนที่ ๓ ความรู้เกี่ยวกับการทำเพลงประกอบภาพยนตร์

๑. ประวัติและความหมายของภาพยนตร์

๒. ประวัติของภาพยนตร์[๑]

ภาพยนตร์ ความหมายตามพจนานุกรมไทยแปลไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง ภาพฉายด้วยเครื่องทำให้เห็นเป็นภาพเคลื่อนไหวได้ พูดให้เห็นภาพชัดๆ ก็คือ เป็นกระบวนการบันทึกภาพด้วยฟิล์ม แล้วนำออกฉายในลักษณะที่แสดงให้เห็นภาพเคลื่อนไหว ภาพที่ปรากฏบนฟิล์มภาพยนตร์หลังจากผ่านกระบวนการถ่ายทำแล้วเป็นเพียงภาพนิ่งจำนวนมาก ที่มีอิริยาบถหรือแสดงอาการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปทีละน้อยต่อเนื่องกันเป็นช่วงๆ ตามเรื่องราวที่ได้รับการถ่ายทำและตัดต่อมา ซึ่งอาจเป็นเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง หรือเป็นการแสดงให้เหมือนจริง หรืออาจเป็นการแสดง และสร้างภาพจากจินตนาการของผู้สร้างก็ได้

[๑] ประวัติของภาพยนตร์ นายอรรถกร บุญเพ็ง คณะนิเทศศาสตร์ สาขาภาพยนตร์และวิดีทัศน์

ผู้ที่คิดประดิษฐ์ ต้นแบบของภาพยนตร์ขึ้นคือ โทมัส แอลวา เอดิสัน (Thomas Alva Adison) และผู้ร่วมงานของเขาชื่อ วิลเลียม เคนเนดี้ ดิคสัน (William kenady dickson) ภาพยนตร์ที่สามารถฉายภาพให้ปรากฏบนจอขนาดใหญ่ ได้พัฒนาสมบูรณ์ขึ้นในอเมริกาในปี พ.ศ. ๒๔๓๘ โดยความร่วมมือระหว่างโทมัส อาแมท (Thomas Armat) ซี ฟรานซิส เจนกินส์ (C. Francis Jenkins) และเอดิสัน เรียกเครื่องฉายภาพยนตร์ชนิดนี้ว่า ไบโอกราฟ (Bioghraph) ในเวลาต่อมา หลังจากนั้นภาพยนตร์ได้แพร่หลายไปในประเทศต่างๆ ทั่วโลก เกิดอุตสาหกรรมการผลิตจำหน่ายและบริการฉายภาพยนตร์ขนาดใหญ่หลายแห่ง ทั้งในอังกฤษ ฝรั่งเศสและอเมริกา ภาพยนตร์ได้กลายเป็นสื่อถ่ายทอดเหตุการณ์ ศิลปการบันเทิงและวรรณกรรมต่างๆ ที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางตลอดมา

เพลงประกอบภาพยนตร์[๒]

ภาพและเสียงนั้นมักจะเป็นของคู่กันมาเสมอในชีวิตประจำวันของคนเรา เมื่อได้มีการคิดค้นการสร้างภาพยนตร์ขึ้นมา การที่จะต้องมีเสียงอยู่ในภาพยนตร์นั้นจึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างมาก เพื่อเพิ่มอารมณ์และความรู้สึก ในยุคเริ่มต้นนั้นยังไม่สามารถบันทึกเสียงลงในภาพยนตร์ได้ จึงเป็นยุคภาพยนตร์เงียบ และในโรงภาพยนตร์ยุคนั้นจึงต้องจ้างวงดนตรีเพื่อเล่นสดๆ ประกอบพร้อมกับฉายภาพยนตร์ไปด้วยเพื่อเพิ่มรสชาติ และก็ไม่มีอะไรอยู่เหนือความสามารถของคนเรา ต่อมาก็สามารถบันทึกเสียงลงในฟิล์มได้ จึงเป็นที่มาของการทำดนตรีหรือ Soundtrack ของภาพยนตร์ (ในบ้านเรามักจะนำคำว่า soundtrack มาใช้บอกถึงภาพยนตร์ที่ใช้เสียงในฟิล์มที่มาพร้อมกับภาพยนตร์)

เพลงประกอบภาพยนตร์หลักสากลจะแบ่งเป็น Film Score คือดนตรีที่เล่นเป็น Background อยู่ในหนัง เพื่อส่งให้หนังเรื่องนั้นดูสนุกขึ้น เช่นหนังแบบน่ากลัว Film Score ก็จะออกแนวน่ากลัวขึ้นเป็นต้น Film Score จะมี ๒ แบบคือ Original Film Score ที่แต่งขึ้นมาเพื่อใช้กับภาพยนตร์เรื่องนี้โดยเฉพาะ หรือ Film Score ที่ไปเอาดนตรีที่มีอยู่แล้วแต่เข้ากับภาพยนตร์ดีก็เลยนำมาใช้ ส่วนอีกอย่างคือ Soundtrack ก็คือรวมดนตรีทุกอย่างที่อยู่ในภาพยนตร์ รวมทั้ง Sound Effects เสียงพูดด้วย Soundtrack ก็แบ่งเป็น ๒ อย่างคือ Original Soundtrack (OST.) คือ Sound track ที่แต่งขึ้นมาเพื่อภาพยนตร์เรื่องนั้นโดยเฉพาะ

[๒] การทำเพลงประกอบภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ผู้เขียน : ศิริพันธ์ เจริญรัถ

และ Soundtrack คือการนำเอาเพลงหรือดนตรีที่มีอยู่แล้วมาแทรกในภาพยนตร์ โดยเฉพาะการนำเพลงเก่าๆ มาใส่ ก็จะบอกถึงยุคสมัยของภาพยนตร์เรื่องนั้นได้ ภาพยนตร์เรื่องหนึ่งทำ Soundtrack แบบนำเพลงย้อนยุคของยุค 70 มาใช้อย่างได้ผลมากที่สุดก็คือ Guardians of the Galaxy หลายภาพยนตร์จะมีแบบที่เรียกว่า Theme Song ประจำในภาพยนตร์ที่มีหลายตอน แบบ James Bond 007, The Pink Panther หรือ Star Wars เป็นต้น ที่จะมีเพลงที่เมื่อได้ยินก็จะรู้ว่าเป็นภาพยนตร์เรื่องนี้

ในช่วงยุค 80 ภาพยนตร์ไทยยังทำรายได้ดี เพราะเครื่องเล่นวิดีโอนั้นยังมีราคาแพง และยังไม่ค่อยมีใช้กัน โดยเฉพาะต่างจังหวัดนั้นยังต้องพึ่งโรงภาพยนตร์อยู่มาก จึงมีการสร้างภาพยนตร์กันมากมายในช่วงนั้น ในช่วงนั้นห้องบันทึกเสียงรามอินทรา เป็นห้องบันทึกเสียงที่มีชื่อเสียงที่สุดในงานเพลงประกอบภาพยนตร์ โดยในตอนนั้นเป็นการทำงานในแบบอนาล็อก คือต้องเล่นดนตรีกันสดๆ เกือบหมด การใช้ Sequencer และ Drum Machine ก็เริ่มใช้กันมากขึ้น งานเพลงประกอบภาพยนตร์จะเป็นการนำมาโดยนักแต่งเพลงเป็นส่วนมาก เมื่อเจ้าของหนังตกลงกับนักแต่งเพลงกันเรียบร้อย นักแต่งเพลงเสร็จก็ส่งให้นักดนตรีเรียบเรียงและก็จองห้องบันทึกเสียงหลายๆ งานมักจะจองคิวหลังเที่ยงคืน เพราะนักดนตรีต้องเล่นประจำรอเวลาบาร์เลิกจึงมาทำงานเพลง งานเพลงประกอบภาพยนตร์นั้นจึงโต้รุ่งกันเป็นของธรรมดา และงานส่วนมากก็มักจะมาทำกันใกล้วันที่ต้องส่งงาน ทำให้การทำงานตื่นเต้นมากขึ้น

หลายเพลงประกอบภาพยนตร์มักจะนำดารานำมาร้อง ถ้าดาราคนนั้นพอร้องได้ก็รอดไป ถ้าร้องไม่ค่อยได้ก็ต้องใช้วิชามาร คือการตัดต่อให้ร้องทีละคำสองคำจนจบเพลง และหลายๆ ครั้งก็เป็นนักร้องตามคลับต่างๆ ซึ่งผู้เขียนจะชอบมากกว่า เพราะสามารถร้องตามใบสั่งได้ ส่วนมากผู้กำกับหรือเจ้าของหนังจะเข้ามาฟังด้วย บางครั้งก็มีการขอเปลี่ยนเนื้อร้อง หรืออารมณ์ในการร้อง จึงมักจะรอผู้กำกับเข้ามาก่อนจะได้ไม่ต้องร้องสองครั้ง การทำงานเพลงประกอบภาพยนตร์มักจะเหนื่อย เพราะจะมีผู้คนมากมายในห้องบันทึกเสียง บางครั้งก็มีการนำเครื่องดื่มเข้ามาฉลองกันไปในตัว กว่าจะร้องและใส่ดนตรีครบก็ตี 3 หรือตี 4 พอทีมผู้กำกับกลับกันไปก็จะเหลือคนทำเพลงกับ Sound Engineer เก็บงานต่างๆ และทำการ Mix Down ในตอนนั้นมักจะ Mix Down ลงเทปแบบ 2 Track ที่เรียกว่า Reel To Reel ส่วนมากก็จะมีแค่เพลงเดียวคือเพลง Title หนังเท่านั้น ดนตรีที่อยู่ในหนังน่าจะเป็นการนำมาจากแผ่นเสียง เพราะตอนนั้นกฎหมายลิขสิทธิ์ยังไม่เคร่งนัก

การทำงานเพลงประกอบภาพยนตร์ บางครั้งจะเหนื่อยตรงที่จะมีคนตัดสินใจหลายคน บางครั้งเจ้าของหนังไม่ต้องการให้งบการทำเพลงบานปลายหรือแพงก็จะให้ทำเสร็จเร็วๆ แต่ผู้กำกับไม่ชอบขอแก้ใหม่หลายครั้ง ผู้เขียนเคยเจองานหนึ่งที่เจ้าของหนัง จ้างผู้กำกับต่างชาติมาทำงานและผู้กำกับคนนี้ให้ความสำคัญต่อเพลงประกอบมาก จะมานั่งคุมตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งตอนนักร้องมาร้องจนถึงการ Mix Down ทำให้ค่าใช้จ่ายสูงมาก เพราะเป็นภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับเรื่องเพลง จึงต้องทำเพลงหลายเพลงด้วยกัน มีเพลงหนึ่งในฉากนางเอกร้องเพลงอยู่ในบาร์กับ Grand Piano แต่คนทำเพลงใช้ Electric Piano เพราะที่ห้องบันทึกเสียงของผู้เขียน เป็นห้องบันทึกเสียงขนาดกลางไม่มี Grand Piano เมื่อผู้กำกับฟังแล้วก็ไม่ยอม ต้องการ Grand Piano จริงๆ ผู้เขียนก็แนะนำให้ไปเช่าห้องบันทึกเสียงใหญ่อย่างศรีสยามที่ดังมากในตอนนั้น ส่วนทีมทำดนตรีนั้นก็ไม่ยอมทำใหม่ เพราะต้องการให้จบงาน เพื่อจะได้เบิกเงิน และพยายามอธิบายให้ผู้กำกับต่างชาติฟังว่า คนที่มาดูหนังนั้นฟังไม่ออกว่าเสียงที่ได้ยินนั้นเป็น Grand Piano จริง หรือ Grand Piano แบบไฟฟ้า ทางเจ้าของหนังบอกว่าไม่ต้องบันทึกเสียงใหม่ให้ใช้ Take ที่บันทึกเสียงเสร็จแล้วไปเลยเพราะงบบานไปมาก แล้วผู้กำกับคนนี้จึงกลายเป็นแกะดำไม่มีใครคุยด้วยระหว่างทำงาน ผู้เขียนต้องเป็นคนกลางในการสื่อสารระหว่างการทำงาน ผู้เขียนก็เริ่มทำการ Mix Down เพลงทั้งหมดที่มีอยู่หลายเพลง ผู้กำกับก็เข้ามาฟังและห้ามไม่ให้ผู้เขียน Mix เพลงปัญหานี้ เพราะยังพยายามที่จะบันทึกเสียงใหม่ เมื่อผู้เขียนส่งงานไป เจ้าของ

หนังก็โทรมาโวยบอกว่า Mix เพลงไม่ครบ ผู้เขียนก็บอกว่าผู้กำกับไม่ยอมให้ Mix เจ้าของหนังเลยสั่งให้ Mix ไปเลยลับหลังผู้กำกับ งานนี้จึงจบลงได้อย่างปวดหัวพอสมควร

ในยุคก่อนนั้นเพลงประกอบภาพยนตร์ในบ้านเรานั้น มักจะได้งบในการทำงานน้อยมาก เรื่องที่จะใช้วงดนตรีแบบ Orchestra ทั้งวงมาเล่นแบบที่ John Williams นิยมทำนั้น คงเป็นแค่ความฝัน จนมาถึงยุค DAW ที่สามารถสร้างงานแบบ Orchestra ได้จากแค่เลือกเสียงจากคลังเสียงหรือ Libraries ของเสียงดนตรีต่างๆ ได้โดยการทำงานของคนเพียงคนเดียว

ภาพที่ 8 วงดนตรีสมัยเก่า

ตอนที่ ๔ ความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทย

พัฒนาการดนตรีไทยหลัง พ.ศ. ๒๔๗๕[๓]

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองของประเทศไทยหรือสยาม พ.ศ. ๒๔๗๕ จากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์สู่ระบอบประชาธิปไตย สังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงทั้งด้านการเมือง การปกครองและวัฒนธรรม "ดนตรี" เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงตามรูปแบบของสังคมไทย ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ ค่านิยม และความรู้สึกนึกคิดของประชาชนผ่านทางเสียง สำเนียง รูปแบบการบรรเลงและการประพันธ์เพลง

ดนตรีไทยหลัง พ.ศ. ๒๔๗๕ นับเป็นช่วงสำคัญที่น่าศึกษาในประวัติศาสตร์ที่ทำให้ เราได้เห็นรูปแบบการพัฒนาดนตรีในสังคมไทยที่มีความเกี่ยวพันกับการเมืองการปกครองที่ตอบสนองต่อ กลุ่มผู้ฟังที่หลากหลาย การเชื่อมโยงระหว่างดนตรีและการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยสมัยใหม่นั้น มีความสำคัญในการอธิบายสังคมไทยและคนไทยในปัจจุบัน ดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์นั้นกล่าวได้ว่ามีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ช่วงรัชกาลที่ ๔ - ๗ หรือก่อน พ.ศ. ๒๔๗๕ นั้น เป็นยุคเฟื่องฟูของดนตรีที่ดนตรีมีการพัฒนาอย่างรวดเร็ว ดนตรีในสมัยนั้นนอกจากเป็นส่วนสำคัญที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและต่าง ๆ แล้ว ยังได้รับใช้เจ้านายที่ถูกนำเป็นสัญลักษณ์ของความมั่งมี ความมีหน้ามีตาของสังคมเจ้านายเชื้อพระวงศ์และเหล่าขุนนาง ดนตรี

---

[๓] พัฒนาการดนตรีไทยหลัง พ.ศ. ๒๔๗๕ ดร.กฤษฎิ์ เลกะกุล อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะไทยสาขาวิชาศิลปะการดนตรีและการแสดง คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

จึงเป็นสิ่งที่นิยมทั้งในหมู่ของชนชั้นสูงและประชาชนทั่วไป ซึ่งกลุ่มชนชั้นสูงเหล่านี้สนับสนุนและเลี้ยงดูครูดนตรีและนักดนตรีฝีมือฉกาจไว้ในวังหรือในสังกัด รวมทั้งสนับสนุนให้มีการพัฒนาดนตรีไทยในรูปแบบต่าง ๆ มากมาย ทั้งการพัฒนา

เครื่องดนตรี รูปแบบการวางเครื่องดนตรีในวงดนตรี รูปแบบเพลงทั้งเพลงสามชั้น เพลงเสภา เพลงเถา มีการพัฒนาเทคนิค ฯ วิธีการบรรเลงต่าง ๆ ทั้งวงปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี และวงดนตรีพื้นบ้านอีกมากมายหลายรูปแบบ เพื่อตอบสนองคนฟัง

โดยเฉพาะกลุ่มเจ้านายในวังที่มีการประชันขันแข่งดนตรีด้วยกันตลอดเวลา กล่าวได้ว่าดนตรีไทยและนักดนตรีไทยในยุคนั้นได้รับสนับสนุนจากกลุ่มเจ้านายเชื้อพระวงศ์ ทำให้มีฐานะจนได้ยศศักดิ์เป็นถึง หลวง พระ และพระยา ภายใต้ "ระบบอุปถัมภ์"

เช่น พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ภาพที่ 9 ดนตรีไทยสมัยเก่า

การเปลี่ยนแปลงของดนตรีไทยหลัง ปีการปฏิวัติ พ.ศ. ๒๔๗๕ เป็นการเปลี่ยนแปลงที่ควบคู่ไปกับระบอบการปกครองประชาธิปไตย ที่ดนตรีไทยและนักดนตรีในรั้วในวังไม่ได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้านายหรือชนชั้นสูงอย่างเหมือนก่อน นักดนตรีฝีมือฉกาจเหล่านี้ได้กระจัดกระจายอยู่ทั้งกรุงเทพฯ ปริมณฑล หาทางอยู่ในสังคมด้วยการเล่นดนตรีเป็นอาชีพหลักเพื่อหาเลี้ยงชีพ การดนตรีระยะแรกหลัง พ.ศ. ๒๔๗๕ นี้ มีความคึกคัก มีการเปิดสำนักดนตรีต่าง ๆ มากมายเพื่อมาแข่งขันกันตอบสนองกับความต้องการของผู้คนที่ต้องการดนตรีนอกจากนำมาเพื่อรับใช้พิธีกรรม

แล้วยังต้องการให้ความบันเทิงแก่ผู้คน ครูดนตรี นักดนตรีของแต่ละสำนักต่างคิดค้นเทคนิคการบรรเลง แต่งเพลง ปรับวง และพัฒนาเครื่องดนตรีอุปกรณ์ดนตรีที่มีประสิทธิภาพ ในการบรรเลง มีการนำวงปี่พาทย์มาประชันกันเพื่อความสนุกสนานและเพื่อศักดิ์ศรีของแต่ละสำนัก

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ สมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม (พ.ศ. ๒๔๙๑-๒๕๐๐) อิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกมีผลกระทบต่อสังคมและการเมืองไทย ดนตรีตะวันตกได้ถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นชาติที่มีอารยธรรมที่มีส่วนเกี่ยวพันกับการเมือง การยึดครองประเทศของชาติมหาอำนาจในขณะนั้น ดังนั้นดนตรีไทยแบบเดิมหรือราชสำนักได้ถูกลดบทบาทลงจากนโยบายอาณัติหรือข้อบังคับทางวัฒนธรรม (Cultural mandate) ของทางรัฐบาลไทยเพื่อพยายามทำให้ดนตรีไทยมีความเป็นสากล ได้รับการยอมรับจากนานาชาติมากขึ้น ได้มีการตั้งกฎการบรรเลงดนตรีให้นักดนตรีไทยแต่งตัวสุภาพ ห้ามนั่งเล่นดนตรีราบกับพื้นแบบสมัยก่อน ผู้บรรเลงดนตรีต้องมีประกาศนียบัตรวิชาชีพศิลปินที่ออกโดยกรมศิลปากรและ ต้องขออนุญาตก่อนทุกครั้งจึงจะสามารถบรรเลงที่ต่าง ๆ ได้ นอกจากนี้มีความพยายามทำโครงการที่จะให้ดนตรีไทยสามารถเปลี่ยนไปใช้ระบบ ๑๒ เสียงแบ่งเท่า (twelve-tone equal temperament) แบบตะวันตก สนับสนุนการบันทึกโน้ตไทยเป็นโน้ตสากลแทนการท่องจำที่เป็นแบบเดิม ซึ่งนโยบายนี้มีกระแสวิพากษ์วิจารณ์จากประชาชนมากมายทั้งแง่การพัฒนาดนตรีเพื่อความเป็นชาติที่มีอารยะและแง่การทำลายวัฒนธรรมดนตรีไทย แต่อย่างไรก็ตามเมื่อรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม หมดอำนาจลงนโยบายนี้ ได้ถูกยกเลิกและกลับไปใช้รูปแบบดนตรีเดิมในแบบราชสำนักอีกครั้ง

ภาพที่ 10 ชุดไทยประยุค

การเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกในประเทศไทยในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนกลางและตอนปลายมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนไปของดนตรีไทยและกลุ่มคนฟังดนตรีไทยมาก นโยบายของรัฐที่ต้องการพัฒนาประเทศให้ทัดเทียมนานาชาติโดยให้ดนตรีไทยมีความเป็นตะวันตกมากขึ้น จึงได้เกิดรูปแบบของเพลงชาติไทย เพลงสรรเสริญพระบารมีไทย เพลงปลุกใจ เพลงรำวง เพลงเต้นรำ และเพลงตะวันตกต่าง ๆ ที่เข้ามา ในรูปแบบทั้งวงแบนด์ และวงออเครสต้รา ดนตรีที่เป็นที่นิยมช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เรียกว่า ‘เพลงลูกกรุง’ เป็นรูปแบบเพลงและวงดนตรีที่มีเครื่องสายตะวันตกบรรเลงประกอบนักร้องที่ถ่ายถอดและบรรยายความรู้สึกของคนกรุงหรือสังคมเมือง ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งในการบรรเลงสร้างเอกลักษณ์ของวงดนตรีนี้ทั้งการนำเครื่องดนตรีไทยไปร่วมบรรเลงประกอบในวง และการนำเพลงไทยเดิมไปเรียบเรียงใหม่และเปลี่ยนชื่อใหม่สำหรับการบรรเลงในวง เช่น เพลงนกเขาคู่รัก และจูบเย้ยจันทร์ มาจากเพลงไทยเดิมนกเขาขะแมร์และเพลงแขกมอญบางขุนพรหม ชั้นเดียว นอกจากนี้อิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่ได้เข้ามาอย่างต่อเนื่องในไทยอย่างเพลงคันทรี เพลงบลูส์ และเพลงร็อกตะวันตก (เช่น วงเดอะบีทเทิล เดอะชาโดว เอลวิส เพรสลี่ย์) ที่เข้ามาในไทยช่วง พ.ศ. ๒๕๐๐ - ๒๕๑๕ มีผลต่อความนิยมดนตรีในไทยทำให้เป็นต้นแบบได้เกิดวงดนตรีไทยเพลงไทยประเภทเพลงลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิต เพลงร็อก และเพลงป๊อบของไทยในยุคต่อมา การเข้ามาของดนตรีตะวันตกในไทยได้ทำให้ดนตรีไทยนั้นมีการผสมผสานและมีความหลากหลายมากขึ้น แต่กระนั้นสิ่งนี้ทำให้ดนตรีแบบราชสำนักและพื้นบ้านเดิมนั้นได้รับความนิยมน้อยลงบวกกับการที่ดนตรีเหล่านี้ไม่ได้มีการสื่อสารให้เข้ากับสังคมสมัยใหม่จึงทำให้ไม่ได้เสียงตอบรับจากคนรุ่นใหม่เท่าที่ควร ในช่วงวิกฤตเศรษฐกิจ ต้มยำกุ้ง พ.ศ. ๒๕๔๐ การว่าจ้างดนตรีไทยในงานและพิธีกรรมต่าง ๆ ซบเซาไม่ได้รับความนิยม ทำให้นักดนตรีไทยส่วนใหญ่ต้องหันไปประกอบอาชีพอื่นหรือเข้าสังกัดสถาบันการศึกษาหรือกองดุริยางค์ทหารต่าง ๆ เพื่อความอยู่รอด สิ่งนี้ได้นำมาสู่การเปลี่ยนแปลงระบบการเรียนการสอนดนตรีไทยราชสำนักและดนตรีพื้นบ้านจากระบบบ้านหรือสำนักดนตรีไปสู่ระบบของสถาบันการศึกษาเป็นสำคัญ

ภาพที่ 11 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี

มิติใหม่ของดนตรีไทย

การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยช่วงปลายศตวรรษ ๒๐ จนเข้าสู่ศตวรรษ ๒๑ นอกจากอิทธิพลของดนตรีตะวันตกและนานาชาติทำให้ดนตรีไทยมีการเปลี่ยนแปลง เทคโนโลยีและสื่อประชาสัมพันธ์ที่ทันสมัยนับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญอันหนึ่งที่ทำให้ดนตรีไทยได้เปิดประตูไปสู่โลกยุคใหม่ การที่นักดนตรีรู้จักประยุกต์เทคโนโลยีทั้งไมโครโฟน (Microphone) แอมพลิไฟล์ (Amplifier) เครื่องผสมสัญญาณเสียง (Audio mixer) ในการบรรเลง อีกทั้งเทคโนโลยีการบันทึกเสียงและวีดีโอที่พัฒนาอย่างรวดเร็ว ทำให้นักดนตรีไทย ต้องคำนึงถึงเรื่องระบบเสียงและคุณภาพของเสียงในวงดนตรีมากขึ้น ทำให้นักดนตรีไทยต้องเรียนรู้ถึงการสื่อสารกับคนดูผ่านทางระบบเสียงและเทคโนโลยีดนตรีต่าง ๆ การใช้เครื่องซินทีไซเซอร์ (Synthesizer)

ที่สามารถทำเสียงเลียนแบบเครื่องดนตรีไทยและเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในโลกด้วยคีย์บอร์ด ทำให้เทคโนโลยีดนตรีและความรู้ด้านเทคนิคของเครื่องดนตรีไฟฟ้ามีบทบาทสำคัญมากในการผลิตผลงานเพลงและการบรรเลงเพลงในปัจจุบันที่ไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรีจริง ในด้านสื่อมีเดียต่าง ๆ ได้ทำให้ดนตรีไทยเป็นที่รู้จักต่อสังคมในแง่มุมต่าง ๆ สื่อภาพยนตร์ เช่น ‘โหมโรง’ (The Overture) ได้สร้างปรากฏการณ์กระตุ้นสังคมไทยให้รับรู้ถึงการประชันดนตรีปี่พาทย์ของไทย จนทำให้ดนตรีไทยเป็นที่รู้จักแพร่หลายทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ นอกจากนี้เทคโนโลยีสื่อ

ประชาสัมพันธ์ดิจิตอลต่าง ๆ เช่น YouTube, Facebook และอื่น ๆ ได้ทำให้การรับรู้ดนตรีไทยในรูปแบบต่าง ๆ นั้นเข้าถึงมากขึ้น นักเรียนและคนทั่วไปสามารถเรียนรู้ดนตรี จากสื่อสาธารณะได้อย่างสะดวกและสามารถแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกันได้ กล่าวได้ว่าเทคโนโลยีดนตรีและสื่อมีเดียต่าง ๆ ทำให้นักดนตรีไทยได้ปรับตัวเข้ากับสิ่งแวดล้อมของสังคมไทยที่เปลี่ยนไปตามโลกโลกาภิวัฒน์และโลกดิจิตอลที่การสื่อสารไร้พรมแดน

ภาพที่ 12 ชุดไทยประยุค

ดนตรีไทยร่วมสมัย ดนตรีไทยในปัจจุบัน

จากการที่สังคมไทยได้พัฒนาตามโลกสมัยใหม่จากการเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกและชาติอื่น ๆ รวมถึงการพัฒนาของเทคโนโลยีดนตรี ทำให้คนดนตรีไทยบางกลุ่มได้เรียนรู้ที่จะปรับตัวเข้ากับโลกปัจจุบัน นักดนตรีเหล่านี้พยายามต่อสู้กับการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยสมัยใหม่ พยายามคิดค้นปรับตัวเพื่อให้ดนตรีไทยสามารถเป็นที่ยอมรับเข้าถึงประชาชนมากขึ้นโดยมีการผสมผสานดนตรีไทยเข้ากับดนตรีตะวันตก และดนตรีชาติพันธุ์ต่าง ๆ รวมถึงการประพันธ์เพลงที่มีแนวคิดหลากหลายที่อธิบายสังคม ปรัชญาและความเป็นไปของสังคมสมัยใหม่ แต่ในขณะเดียวกันต้องต่อสู้กับเสียงวิพากษ์วิจารณ์จากรัฐและนักดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักถึงการไม่อนุรักษ์หรือทำลายวัฒนธรรมไทย และด้วยเหตุนี้จึงทำให้คำว่า ‘ดนตรีไทยประยุกต์’ หรือ ‘ดนตรีไทยร่วมสมัย’ ได้ถือกำเนิดขึ้น วงดนตรีที่ถือว่าเป็นต้นกำเนิดวงดนตรีร่วมสมัยในไทยที่มีชื่อเสียง คือ ‘วงฟองน้ำ’ ก่อตั้งในปี พ.ศ. ๒๕๒๒ โดยอาจารย์บรูซ แกสตัน นักดนตรีและนักแต่งเพลงชาวอเมริกันร่วมกับครูบุญยงค์ เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. ๒๕๓๑) ศิลปินเอกเจ้าของฉายา "ระนาดเทวดา” แห่งวงการดนตรีไทย จากนั้นมีวงดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นมาอย่างต่อเนื่องจาก

การรวมตัวของชาวดนตรีไทยจนถึงปัจจุบัน อาทิ วงกังสดาล วงบอยไทย ขุนอินแจ๊สออฟสยาม วงสไบ และวงกอไผ่

เทคนิคทางดนตรีไทย

ภาพที่ 13 บางฉากจากภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน”

กรอ

วิธีการบรรเลงดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนอง ที่ทำให้เกิดเสียงต่อเนื่องกันเป็นเสียงยาวสม่ำเสมอ โดยใช้ 2 มือตีสลับกันถี่ๆ เหมือนรัวเสียงเดียว แต่ทั้งสองมือมิได้ตีอยู่ที่เดียวกัน มักจะตีเป็นคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และคู่ 8

เก็บ

วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินทำนองทั่วไป ที่เพิ่มเติมเสียงสอดแทรกให้มีพยางค์ถี่ขึ้นมากกว่าทำนองเนื้อเพลงธรรมดา การบรรเลง “เก็บ” นี้ ส่วนมากใช้กับทำนองเพลงพื้นๆ ทั่วไป เช่น เพลงลมพัดชายเขา เพลงจระเข้หางยาว เรียกว่าทางเก็บ ส่วนเพลงบังคับทางส่วนมากเป็นทางกรอ เช่น เพลงเขมรไทรโยค เพลงโสมส่องแสง มักไม่ค่อยมีการเก็บ

ตัวอย่างการบรรเลงเก็บ

(โน้ตเพลงธรรมดา)

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

(โน้ตเพลงทางเก็บ)

ซลซม	ซมรด	ซลทด	ทดรม	รมซล	ดลซม	ซลซม	ซมรด

ขยี้

เป็นการบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงแทรกแซงให้มีพยางค์ถี่ขึ้น ไปจาก “เก็บ” อีก 1 เท่า อีก 1 เท่า ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตสากลในจังหวะ 2/4 ก็จะเป็นจังหวะละ 8 ตัว ห้องละ 16 ตัว (เขบ็ด 3 ชั้นทั้ง 16 ตัว)

อธิบาย : การบรรเลงที่เรียกว่าขยี้นี้ จะบรรเลงตลอดทั้งประโยคของเพลง หรือ จะบรรเลงสั้นยาวเพียงใดแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควร วิธีบรรเลงอย่างนี้บางท่านก็ เรียกว่า “เก็บ 6 ชั้น” ซึ่งถ้าจะพิจารณาถึงหลักการกำหนดอัตรา(สองชั้น สามชั้น) แล้ว คำว่า 6 ชั้น ดูจะไม่ถูกต้อง

คร่อม

การบรรเลงทำนองหรือบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ หรือร้องดำเนินไปโดยไม่ตรงกับจังหวะที่ถูกต้อง เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะกลายเป็นตกลงในระหว่างจังหวะ ซึ่งกระทำไปโดยไม่มีเจตนา และถือว่าเป็นการกระทำที่ผิด เรียกอย่างเต็มว่า “คร่อมจังหวะ”

เดี่ยว

เป็นวิธีการบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง จะเข้ ซอ บรรเลงแต่อย่างเดียว การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองเพียงคนเดียวที่เรียกว่า “เดี่ยว” นี้อาจมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง โทน รำมะนาสองหน้า หรือกลองแขกบรรเลงไปด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้

การบรรเลงเดี่ยวมีความประสงค์อยู่ ๓ ประการ คือ

๑. เพื่ออวดทาง คือ วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดนั้น

๒. เพื่ออวดความแม่นยำ

๓. เพื่ออวดฝีมือ

เพราะฉะนั้นการบรรเลงที่เรียกได้ว่าเดี่ยว จึงมิใช่จะหมายความแคบๆ เพียงบรรเลงคนเดียวเท่านั้น ที่จะเรียกว่าเดี่ยวได้โดยแท้จริงนั้น ทาง(การดำเนินทำนอง) ก็ควรจะให้เหมาะสมกับที่จะบรรเลงเดี่ยว เช่น มีโอดพันหรือวิธีการโลดโผนพลิกแพลง ต่างๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีชนิดนั้นด้วย เพื่อให้เป็นไปตามความประสงค์ทั้ง 3 ประการที่กล่าวมา

ท่อน

คือ กำหนดส่วนใหญ่ส่วนหนึ่งๆ ซึ่งแบ่งออกจากเพลง

อธิบาย : โดยปกติเมื่อบรรเลงเพลงใดก็ตาม หากจบท่อนหนึ่งๆ แล้วมักจะกลับต้นบรรเลงซ้ำท่อนนั้นอีกครั้งหนึ่ง ที่กล่าวนี้มิใช่ว่าเพลงทุกเพลงจะต้องมีหลายๆท่อนเสมอไปบางเพลงอาจมีท่อนเดียวจบ หรือหลายๆท่อนจึงจบก็ได้

ทาง

คำนี้มีความหมายแยกได้เป็น ๓3 ประการ คือ

๑.ทาง หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตน แตกต่างกัน

๒.ทาง หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางของครู ก.ครู ข. หรือทางเดี่ยวและทางหมู่ ซึ่งแม้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีก็ดำเนินทำนองไม่ เหมือนกัน

๓.ทาง หมายถึง ระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (Key) ซึ่งกำหนดชื่อเรียกเป็นที่หมายรู้กันทุกๆ เสียง เช่น ทางเพียงออล่างหรือทางในลด ทางกรวดหรือทางนอก เป็นต้น

เท่า

บางทีก็เรียกว่า “ลูกเท่า” เป็นทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่ง ซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างใด หากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่ง แต่เพียงเสียงเดียว เท่า หรือ ลูกเท่า นี้จะต้องอยู่ในกำหนดบังคับของจังหวะ หน้าทับ โดยมี ความยาวเพียงครึ่งจังหวะหน้าทับเท่านั้น (นอกจากในเพลงเรื่องบาง เพลง เท่าอาจยาวเป็นพิเศษถึงเต็มจังหวะก็ได้) และโดยปกติมีแทรกอยู่ในเพลงประเภท หน้าทับปรบไก่ ประโยชน์ของ “เท่า” นี้ มีไว้เพื่อใช้แทรกในระหว่างประโยควรรคตอนของทำนองเพลง เพื่อเชื่อมให้ประโยคหรือวรรคตอนของเพลงติดต่อกัน สนิทสนมหรือเพิ่มให้ครบถ้วนจังหวะหน้าทับ เทียบได้กับคำสันธานที่ใช้ในทางอักษรศาสตร์

รัว

วิธีการบรรเลงที่ทำเสียงหลายๆพยางค์ให้สั้นและถี่ที่สุด ถ้าเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดเช่น จะเข้ ก็ใช้ไม้ดีด ดีดเข้าออกสลับกันเร็วๆ ที่เรียกว่า “รัวไม้ดีด” เครื่องดนตรีประเภทสี เช่น ซอ ก็ใช้คันชักสีเข้าออกสั้นๆเร็วๆ ที่เรียกว่า “รัวคันชัก” เครื่องดนตรีประเภทเป่า เช่น ขลุ่ย ก็รัวด้วยนิ้วปิดเปิดให้ถี่และเร็วที่สุด ที่เรียกว่า “รัวนิ้ว” เครื่องดนตรีประเภทตี เช่น ระนาดเอก ก็ใช้ตีสลับกัน 2 มือ วิธีรัวของเครื่องดนตรีประเภทตีแยกออกได้เป็น 2 อย่าง คือ รัวเสียงเดียวและรัวเป็นทำนอง

ล้วง

ได้แก่ การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยเพิ่มทำนองบรรเลงล้ำเข้ามาก่อนที่จะถึงหน้าที่บรรเลงตามปกติ

อธิบาย : วิธีการอย่างนี้มักจะมีในตอนที่บรรเลงลูกล้อลูกขัด หรือเวลาที่จะรับ จากร้อง คือก่อนที่จะถึงหน้าที่บรรเลงตามปกติของตน ก็หาทำนองอย่างใดอย่างหนึ่งบรรเลงขึ้นมาก่อนที่อีกฝ่ายหนึ่งจะจบ

ล่อน

ได้แก่ การปฏิบัติในวิธีที่เรียกว่า สะบัด ขยี้ รัว หรือกวาด ได้ชัดเจนทุกเสียง ไม่กล้อมแกล้ม หรือกระทบเสียงอื่นที่ไม่ต้องการ เหมือนกับผลเงาะที่แกะเนื้อออกไม่มี ติดเมล็ดเลย เราก็เรียกว่า “ล่อน”

ลูกขัด

เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งที่แบ่งเครื่องดนตรี (หรือร้อง) ออกเป็น 2 พวกพวกหนึ่งเรียกว่าพวกหน้า (บรรเลงก่อน) อีกพวกหนึ่งเรียกว่าพวกหลัง (บรรเลงที่หลัง)ทั้งสองพวกนี้ผลัดกันบรรเลงคนละที เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้ว พวกหลังจึงจะบรรเลงบ้าง แต่ที่จะเรียกได้ว่า “ลูกขัด” นี้ เมื่อพวกหน้าบรรเลงเป็นทำนองอย่างหนึ่งแล้ว พวกหลังก็จะบรรเลงทำนองให้ผิดแผกแตกต่างไปอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งไม่เหมือนกับทำนองของพวกหน้า ทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้ไม่บังคับว่าจะสั้นยาว เท่าใด ทั้งนี้แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ขึ้นอย่างสั้นที่สุดอาจผลัดกันทำเพียงพวกละพยางค์ เดียวก็ได้

อธิบาย : ถ้าจะเปรียบเทียบคำว่า “ลูกขัด” กับ “ลูกล้อ” ให้เข้าใจง่าย จงจำไว้ว่า ถ้าพวกหลังบรรเลงไม่เหมือนพวกหน้าก็เป็นลูกขัด หากพวกหลังบรรเลงเหมือนกับ พวกหน้าก็เป็นลูกล้อ เช่นเดียวกับคำพูดของคนสองคน คนแรกพูดอย่างหนึ่ง อีกคนพูด ไปเสียอีกอย่างหนึ่งไม่เหมือนกัน ก็เรียกว่าพูดขัดหรือขัดคอ ซึ่งตรงกับลูกขัด ถ้าคนแรกพูดอย่างใด อีกคนก็พูดเหมือนอย่างนั้น ก็เรียกว่าเลียน หรือ ล้อ หรือ ล้อเลียน ซึ่งตรงกับ ลูกล้อ

ลูกล้อ

เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งที่แบ่งเครื่องดนตรี(หรือร้อง) ออกเป็น 2 พวกพวกหนึ่งเรียกว่าพวกหน้า อีกพวกหนึ่งเรียกว่าพวกหลัง ทั้งสองพวกนี้ ผลัดกัน บรรเลงคนละที เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้ง พวกหลังก็จะบรรเลงบ้าง (เช่นเดียวกับคำว่าลูกขัดที่กล่าวมาแล้ว) แต่ที่จะเรียกได้ว่า “ลูกล้อ” นี้ เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปเป็นทำนองอย่างใด พวกหลังก็จะบรรเลงเป็นทำนองซ้ำอย่างเดียวกันกับพวก หน้า และทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้ ก็แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ขึ้น จะสั้นยาวเท่าใด หรือเพียงพยางค์เดียวก็ได้

ลูกหมด

เป็นชื่อเพลงประเภทหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงสั้นๆ มีจังหวะเร็ว เทียบเท่ากับจังหวะหน้าทับสองไม้ชั้นเดียวหรือครึ่งชั้น สำหรับบรรเลงต่อท้ายเพลงต่างๆ เพื่อแสดงว่า จบ (หมด)

สวม

ได้แก่ การบรรเลงซึ่งอาจเป็นเครื่องดนตรีทั้งวงหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพียงสิ่งเดียว ได้บรรเลงเหลื่อมล้ำเข้ามาในตอนท้ายท่อนจบของผู้อื่นที่จะต้องบรรเลงติดต่อ เพื่อความสนิทสนมกลมกลืนกัน

อธิบาย : การบรรเลงเพลงสวมนี้ ที่ปฏิบัติกันเป็นปกติก็คือเวลาร้องก่อนจะจบ ดนตรีก็บรรเลงสวมตอนท้ายเข้ามา หรือระหว่างเครื่องดนตรีที่บรรเลงเดี่ยวด้วยกัน เครื่องดนตรีที่จะบรรเลงต่อ ก็บรรเลงสวมตอนท้ายก่อนจะจบของเครื่องที่บรรเลงก่อน เช่นเดียวกับการต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ก็ต้องสวมหรือเข้าปากประกบเชื่อมกันให้สนิท

ส่ง

แยกออกได้เป็น 2 อย่าง ก. เป็นการบรรเลงนำทางให้คนร้องที่จะร้องต่อไปได้สะดวกและถูกต้อง เหมือนกับผู้ที่จะพ้นตำแหน่งแล้ว ก็ต้องส่งหน้าที่และแนะนำให้ผู้ที่ จะรับตำแหน่งต่อไปได้ทราบแนวทาง เพื่อประโยชน์และความเรียบร้อยของส่วนรวม การบรรเลงนำให้คนร้องนี้ เรียกเต็มๆว่า “ส่งหางเสียง” ข. การร้องที่มีดนตรีรับก็เรียกว่าส่งเหมือนกัน แต่ก็มักจะเรียกว่า “ร้องส่ง”

สะบัด

ได้แก่การบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาบรรเลงทำนอง “เก็บ” อีก 1 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควรว่าจะแทรกตรงไหน ทำนองตรงที่แทรกนั้นก็เรียกว่า “สะบัด”

อธิบาย : การแทรกเสียงที่จะให้เป็นสะบัด ต้องแทรกเสียงเพียงแห่งละพยางค์เดียวถ้าแทรกเป็นพรืดไปก็กลายเป็น “ขยี้”

ภาพที่ 14 วงดนตรีไทยและนักแสดงโขน

วงดนตรีไทย

การจัดวงดนตรีไทย วงดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนบรรเลงกันอยู่ในปัจจุบัน มี ๓ ชนิด ได้แก่

๒.๑. วงปี่พาทย์ คือวงบรรเลงที่ประกอบด้วย ระนาด และฆ้อง กับเครื่องอุปกรณ์ต่างๆ บางสมัย เรียกพิณพาทย์ ตามตำนานที่พิณเป็นต้นกำเนิด หรือมีพิณเป็นประธาน สมัยต่อมาเรียก “ปี่พาทย์” เพราะมีปี่ เป็นประธานของวง ถึงแม้วงที่ไม่ผสมด้วยปี่ หากเป็นวงที่มีระนาดมีฆ้องก็คงเรียกว่า “ปี่พาทย์” ทั้งนั้น วงปี่พาทย์ มีชื่อเรียกตามปริมาณของเครื่องผสมที่อยู่ในวงได้ ๓ ขนาด คือ

ปี่พาทย์เครื่องห้า

ปี่พาทย์เครื่องคู่

ปี่พาทย์เครื่องใหญ่

๑. ปี่พาทย์เครื่องห้า

มีเครื่องบรรเลงที่สำคัญ 5 อย่าง คือ 1. ปี่ใน 2. ปี่นอก 3. ฆ้องวงใหญ่ 4. ตะโพน 5. กลองทัด วงปี่พาทย์เครื่องห้า และมี “ฉิ่ง” เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเพิ่มเป็นพิเศษอีกสิ่งหนึ่ง

๒. ปี่พาทย์เครื่องคู่

มีเครื่องดนตรีบรรเลงทุกอย่างที่เหมือนวงปี่พาทย์เครื่องห้า แต่เพิ่มเครื่อง ดนตรีให้มีเป็นคู่ ๆ ขึ้น ได้แก่ 1. ปี่นอก 2. ปี่ใน 3. ระนาดเอก 4. ระนาดทุ้ม 5. ฆ้องวงใหญ่

6. ฆ้องวงเล็ก 7. โหม่ง เครื่องประกอบจังหวะ คือ ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ส่วนกรับนั้นใช้ขณะบรรเลงขับร้อง หรือ ประกอบเสภา วงปี่พาทย์เครื่องคู่

๓. ปี่พาทย์เครื่องใหญ่

มีเครื่องบรรเลงอย่างเดียวกับปี่พาทย์เครื่องคู่ แต่เพิ่มเครื่องบรรเลงอีก บางอย่าง ได้แก่ 1. ปี่นอก 2. ปี่ใน 3. ระนาดทุ้ม 4. ระนาดเอก 5. ฆ้องวงเล็ก 6. ฉาบเล็ก ส่วนตะโพนกับกลองเป็นของคู่กันอยู่แล้ว จึงไม่ต้องเพิ่ม แต่เพิ่มเครื่องบรรเลงอีกบางอย่าง เช่น 1. ระนาดเอกเหล็กหรือทอง 2. ระนาดทุ้มเหล็ก 3. ฉาบใหญ่ 4. โหม่ง วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ฉะนั้น วงปี่พาทย์ที่เป็นหลักของไทยจึงมีอยู่ 3 ขนาด แต่ยังแยกออกไปโดยผสมเครื่องบรรเลง หรือ เครื่องอุปกรณ์ให้เกิดเป็นชื่อเรียกแตกต่างกันออกไปได้อีก เช่น ปี่พาทย์นางหงส์ และปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

ปี่พาทย์นางหงส์ คำว่า “นางหงส์” เป็นชื่อเพลงเพลงหนึ่ง และเพลงนางหงส์นี้ ใช้แต่เฉพาะในงาน ศพเท่านั้น ส่วนวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงเพลงนางหงส์ก็เช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ทุกวง ไม่ว่าจะเป็นปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือปี่พาทย์เครื่องใหญ่ และใช้ปี่ชวาแทน ปี่ใน ปี่นอก และกลองมลายู (เหมือนกลองแขก แต่มีสายโยงตีด้วยไม้งอๆ) เป็นเครื่องประกอบจังหวะแทนตะโพน และกลองทัด ปี่พาทย์ดึกคำบรรพ์ เป็นวงปี่พาทย์ที่สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงร่วมกับ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) คิดผสมขึ้นใหม่สำหรับใช้ประกอบการแสดงละครดึกดำ บรรพ์ โดยทรงเลือกใช้แต่เครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มนวลได้แก่ 1. ระนาดเอก(ตีด้วยไม้นวม) 6. ขลุ่ยอู้ 2. ระนาดทุ้มไม้ 7. ซออู้ 3. ระนาดทุ้มเหล็ก 8. ตะโพน 2 ลูก(ตีแทนกลองทัด) 4. ฆ้องวงใหญ่ 9. ฆ้องหุ่ย(มี7ลูกเรียงเสียงลำดับ7เสียง) 5. ขลุ่ยเพียงออ เป็นวงปี่พาทย์ที่มีความไพเราะน่าฟัง เหมาะสมกับการแสดงละคร ด้วยเหตุนี้ จึงได้รับการขนาน นามว่า “ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์”

2.2 วงเครื่องสาย คือ วงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำพวกมีสายเป็นประธาน มีเครื่อง เป่าและเครื่องตีเป็นส่วนประกอบ แบ่งออกเป็น 2 ขนาด คือ

ก. เครื่องสายวงเล็ก มีเครื่องบรรเลง 7 อย่าง คือ 1. ซออู้ 2. ซอด้วง 3. จะเข้ 4. ขลุ่ยเพียงออ 5. โทน 6. รำมะนา 7. ฉิ่ง จะเพิ่มฉาบเล็กและโหม่งก็ได้ เครื่องสายวงเล็ก

ข. เครื่องสายเครื่องคู่ เครื่องดนตรีเช่นเดียวกับเครื่องสายวงเล็ก แต่เพิ่มซออู้ ซอด้วง จะเข้ ให้เป็นอย่างละ 2 แต่ขลุ่ยที่จะเพิ่มต้องเป็น “ขลุ่ยหลิบ” (ซึ่งเล็กและเสียงสูงกว่าขลุ่ยเพียงออ) เครื่องสายเครื่องคู่

2.3 วงมโหรี เป็นวงดนตรีไทยที่ผสมระหว่างวงปี่พาทย์กับวงเครื่องสาย โดยย่อขนาดเครื่องดนตรี ของวงปี่พาทย์ให้เล็กลง เพิ่มเสียงให้แหลมเล็กขึ้น เพื่อให้กลมกลืนกับต้นเสียงวงเครื่องสาย และตัดเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เครื่องสาย ซึ่งทำหน้าที่ซ้ำบางอย่างออก เช่น ปี่ใน ซึ่งซ้ำกับ ขลุ่ย และตะโพน ซ้ำกับโทน รำมะนา และเพิ่มเครื่องดนตรีที่ไม่มีอยู่ในวงปี่พาทย์ และวงเครื่องสาย คือ “ซอสามสาย” วงมโหรีแบ่งออกเป็น 3 ขนาด คือ

ก. มโหรีเครื่องเล็ก ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ 1. ซอด้วง 2. ซออู้ 3. ซอสามสาย 4. จะเข้ 5. ขลุ่ยเพียงออ 6. ระนาดเอก 7. ฆ้องมโหรี(เรียกว่า ฆ้องกลาง) 8. โทน 9. รำมะนา 10. ฉิ่ง วงมโหรีเครื่องเล็ก

ข. มโหรีเครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ 1. ซอด้วง 2 คัน 2. ซออู้ 2 คัน 3. ซอสามสาย 4. ซอสามสายหลิบ(เล็กกว่าซอสามสายธรรมดา) 5. จะเข้ 2 ตัว 6. ขลุ่ยเพียงออ 7. ขลุ่ยหลิบ 8. ระนาดเอก 9. ระนาดทุ้ม 10. ฆ้องมโหรี 11. ฆ้องวงเล็ก 12. โทน 13. รำมะนา 14. ฉิ่ง 15. ฉาบเล็ก วงมโหรีเครื่องคู่

ค. มโหรีเครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ 1. ซอด้วง 2 คัน 2. ซออู้ 2 คัน 3. ซอสามสาย 4. ซอสามสายหลิบ(เล็กกว่าซอสามสายธรรมดา) 5. จะเข้ 2 ตัว 6. ขลุ่ยเพียงออ 7. ขลุ่ยหลิบ 8. ระนาดเอก 9. ระนาดทุ้ม 10. ระนาดเอกเหล็ก 11. ฆ้องมโหรี 12. ฆ้องวงเล็ก 13. โทน 14. รำมะนา 15. ฉิ่ง 16. ฉาบเล็ก 17. ระนาดทุ้มเหล็ก

วงมโหรีเครื่องใหญ่ นอกจากนี้ ไทยเรายังมีดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคอีสาน ตลอดจนดนตรีสำหรับบรรเลง ประกอบพระราชพิธีอีกหลายชนิดด้วยกัน เช่น แตร สังข์ มโหระทึก บัณเฑาะว์ ปี่ไฉน กลองชนะ เป็นต้น

๑. หน้าทับ หน้าทับ คือเสียงตีเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนัง เช่น ตะโพน กลองแขก ที่เลียนเสียงมาจากทับ (โทน) หน้าทับมีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประจำทำนองเพลงต่าง ๆ ใช้บอกลัดส่วนและประโยคของเพลงนั้น ๆ ส่วนเสียงตีเครื่องหนังซึ่งไม่ได้เลียนเสียงจากทับ เช่น กลองทัด กลองมะริกัน จะเรียกว่า ไม้กลอง ซึ่งเป็นวิธีการตีกลองทัดตามแบบแผนที่บัญญัติไว้เช่นเดียวกัน หน้าทับแบ่งออกเป็น

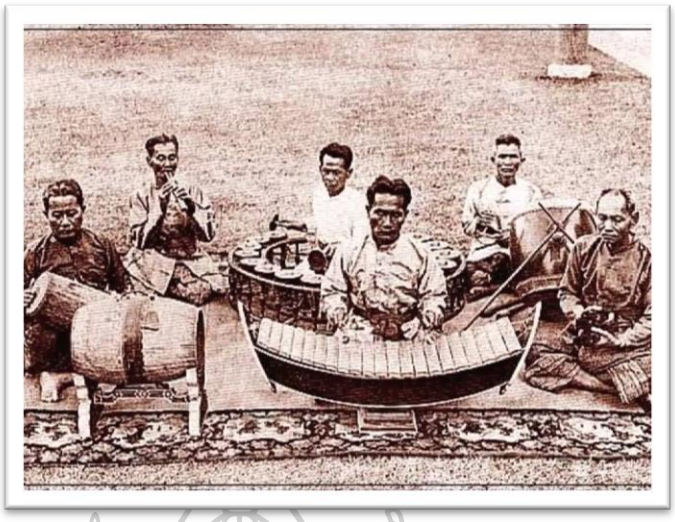
๑. หน้าทับสามัญใช้กับเพลงต่าง ๆ มี ๒ อย่างคือ หน้าทับสองไม้มีทำนองจังหวะหน้าทับค่อนข้างสั้นเพื่อสะดวกและเหมาะสมกับทำนองเพลงที่มีประโยคสั้น ๆ มีทำนองพลิกแพลง หรือมีกำหนดความยาวไม่แน่นอน และหน้าทับปรบไก่ซึ่งมีทำนองจังหวะหน้าทับค่อนข้างยาว คือทุกอัตรามีความยาวเป็น ๒ เท่าของหน้าทับสองไม้ ใช้กับเพลงที่มีทำนองดำเนินประโยควรรคตอนเป็นระเบียบ

๒. หน้าทับภาษาใช้กับเพลงภาษาต่าง ๆ เช่น หน้าทับเขมร หน้าทับแขก หน้าทับสดายง

๓. หน้าทับเฉพาะประเภทใช้กำหนดว่าต้องบรรเลงเฉพาะประเภทเพลงนั้น ๆ เช่น หน้าทับตระ หน้าทับสมิงทอง หน้าทับลงสรง

๔. หน้าทับเฉพาะเพลงใช้บรรเลงเฉพาะกับเพลงนั้น ๆ เท่านั้น เช่น หน้าทับเพลงสาธุการ

ผู้บรรเลงหน้าทับต้องตีกำกับจังหวะให้ถูกต้องกับประโยคเพลงและต้องตีให้กลมกลืนกับทำนองเพลงร้องหรือดนตรี ในการขับร้องและบรรเลงดนตรี ผู้ขับร้องและผู้บรรเลงต้องยึดหน้าทับเป็นสำคัญ ถ้าขับร้องหรือบรรเลงไม่ตรงกับหน้าทับถือว่าเพลงนั้นผิด เพราะขาดหรือเกิน หน้าทับจึงเป็นเสมือนผู้กำกับสำคัญของการขับร้องและบรรเลงดนตรี



ภาพที่ 15 วงดนตรีไทยสมัยเก่า

บันไดเสียง

บันไดเสียงต่างๆของดนตรีไทยเรานิยมเรียกกันว่า “ทาง” มี ๗ ทางด้วยกันคือ

๑. ทางเพียงออล่าง หรือทางในลด เป็นทางที่ใช้ระดับเสียงต่ำสุด เสียงขลุ่ยเพียงออ(ล่าง)หรือเสียงฆ้องใหญ่ลูกที่ ๑๐ จะเป็นเสียงควบคุม การที่เรียกว่า “ทางเพียงออล่าง หรือ ทางในลด” ก็เพราะใช้ขลุ่ยเพียงออซึ่ง เป่าล่างหรือทางในลดเข้าประกอบ ทางนี้มักใช้กับการบรรเลงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ หรือปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงละครเป็นพื้น

๒.ทางใน เสียงควบคุมทางนี้อยู่สูงกว่าทางเพียงออล่าง หรือทางในลดขึ้นมา ๑ เสียง ที่เรียกว่าทางใน ก็เพราะใช้ปี่ในเป็นหลักของเสียง ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบกับการแสดงโขนละคร

๓. ทางกลาง อยู่สูงกว่าทางในขึ้นมาอีกเสียงหนึ่ง มักใช้ประกอบกับการแสดงโขนหรือหนังใหญ่ ซึ่งเล่นอยู่กลางแจ้ง ต้องการให้มีเสียงสูงดังจ้าขึ้น ที่เรียกว่า ทางกลาง ก็เพราะใช้ปี่กลางเป่ากำกับเป็นหลัก

๔. ทางเพียงออบน หรือทางนอกต่ำ เสียงควบคุมอยู่สูงกว่าทางกลางขึ้นมาอีก ๑ เสียงใช้กับการบรรเลง เครื่องสายและมโหรี ที่เรียกทางนี้เพราะใช้ขลุ่ยเพียงออ หรือปี่นอกต่ำเป่ากำกับเป็นหลักของเสียง

๕. ทางกรวดหรือทางนอก ทางนี้อยู่สูงกว่าทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำขึ้นมาเสียงหนึ่งใช้ขลุ่ยกรวดหรือปี่นอก เป่ากำกับเป็นหลัก มักใช้บรรเลงประกอบเสภา ซึ่งบางท่านเรียกว่าทางเสภา

๖. ทางกลางแหบ อยู่สูงกว่าทางกรวดหรือทางนอก ขึ้นมาอีกเสียงหนึ่ง ใช้ปี่กลางเป่ากำกับเป็นหลักของเสียง แต่เป่าเป็นทางแหบ ไม่เป่าเป็นทางตรง ทางนี้ไม่มีผู้นิยมบรรเลงมากนัก

๗. ทางขวา เสียงเอกของทางนี้ อยู่สูงกว่าทางแหบขึ้นมาอีกหนึ่งเสียง ใช้ปี่ขวากำกับเป็นหลักของเสียง บางครั้งนักดนตรีอาจไม่บรรเลงเพลงทางนี้ ไปบรรเลงทางเพียงออบนหรือทางต่ำก็มี เช่นบรรเลงปี่พาทย์ในชุดนางหงส์ เป็นต้น

ทำนอง

ลักษณะทำนองเพลงที่มีเสียงสูงๆ ต่ำๆ สั้นๆ ยาวๆ สลับ คละเคล้ากันไป ตามจินตนาการของคีตกวีที่ประพันธ์ บทเพลงซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เหมือนกันทุกชาติภาษา จะมีความแตกต่างกันตรงลักษณะประจำชาติที่มีพื้นฐานทางสังคม วัฒนธรรม ไม่เหมือนกันเช่น เพลงของอเมริกัน อินโดนีเซีย อินเดีย จีน ไทย ย่อมมีโครงสร้างของทำนองที่ แตกต่างกัน ทำนองของดนตรีไทยประกอบด้วยระบบของเสียง การเคลื่อนที่ของเสียง

ความยาว ความกว้างของเสียง และระบบหลักเสียงเช่นเดียวกับทำนองเพลงทั่วโลก

๑. ทำนองทางร้อง เป็นทำนองที่ประดิษฐ์เอื้อนไปตามทำนองบรรเลงของเครื่องดนตรี และมีบทร้องซึ่งเป็นบทร้อยกรอง ทำนองทางร้องคลอเคล้าไปกับทำนองทางรับหรือร้อง อิสระได้การร้องนี้ต้องถือทำนองเป็นสำคัญ

๒. ทำนองการบรรเลง หรือทางรับ เป็นการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงดนตรี ซึ่งคีตกวีแต่งทำนองไว้สำหรับบรรเลง ทำนองหลักเรียกลูกฆ้อง “Basic Melody” เดิมนิยมแต่งจากลูกฆ้องของฆ้องวงใหญ่ และแปรทางเป็นทางของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ

๓. ดนตรีไทยนิยมบรรเลงเพลงในแต่ละท่อน ๒ ครั้งซ้ำกัน ภายหลังได้มีการแต่งทำนองเพิ่มใช้บรรเลงในเที่ยวที่สองแตกต่างไปจากเที่ยวแรกเรียกว่า “ทางเปลี่ยน”

๔. การประสานเสียง เป็นการทำเสียงดนตรีพร้อมกัน ๒ เสียง พร้อมกันเป็นคู่ขนาน หรือเหลื่อมล้ำกันตามลีลาเพลงก็ได้

๕. การประสานเสียงในเครื่องดนตรีเดียวกัน เครื่องดนตรีบางชนิดสามารถบรรเลงสอดเสียงพร้อมกันได้ โดยเฉพาะทำเสียงขั้นคู่ (คู่๒ คู่๓ คู่๔ คู่๕ คู่๖ และ คู่๗)

๖. การประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี คือ การบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิดกันสุ้มเสียง และความรู้สึกของเครื่องดนตรีเหล่านั้น ก็ออกมาไม่เหมือนกัน แม้ว่าจะบรรเลงเหมือนกันก็ตาม

๗.การประสานเสียงโดยการทำทาง การแปรทำนองหลักคือ ลูกฆ้อง “Basic Melody” ให้เป็นทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเรียกว่า “การทำทาง” ทางของเครื่องดนตรี (ทำนอง)แต่ละชนิดไม่เหมือนกันดังนั้นเมื่อบรรเลงเป็นวงเครื่องดนตรีต่างเครื่องก็จะบรรเลงตามทางหรือทำนองของตน โดยถือทำนองหลักเป็นสำคัญของการบรรเลง

ซึ่งวงดนตรีเหล่านี้ได้นำเสนอผลงานดนตรีไทยในหลากหลายรูปแบบเพื่อที่จะนำดนตรีไทยออกไปสู่โลกภายนอกที่เหนือคำว่าดนตรีแบบแผนที่มีมา ซึ่งมีทั้งแนวป๊อบ ร็อก แจ๊ส พื้นบ้าน หรือแม้แต่ดนตรีทดลอง (Experimental Music) อย่างวงกอไผ่ เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัย ที่พยายามนำเสนอผลงานดนตรีไทยออกมาหลายรูปแบบ ทั้งดนตรีไทยเดิม ป๊อบ ร็อก

ดนตรีทดลอง มีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกในรูปแบบเชิงปรัชญา การอธิบายดนตรีและวรรณกรรมไทย จวบจนการเรียบเรียงดนตรีไทยเดิมมาปรับเข้ากับเรื่องราวเหตุการณ์ปัจจุบันทำให้ดนตรี มีการสื่อสารกับประชาชนในโลกปัจจุบันมากขึ้น ในมุมหนึ่งอาจกล่าวได้ว่าดนตรีร่วมสมัยอาจเป็นทางออกหนึ่งที่ทำให้ดนตรีไทยเป็นที่รู้จักและอยู่กับสังคมไทยเพราะดนตรีแนวนี้ไม่ได้ทำหน้าที่แค่การบรรเลงหรือ สร้างเสียงเพลงแต่ทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของความคิดและการสื่อสารถึงคนในสังคมไทยปัจจุบัน

จากที่กล่าวมาเรามองเห็นดนตรีไทยหลัง พ.ศ. ๒๔๗๕ มีการพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ จากรูปแบบดนตรีราชสำนัก พื้นบ้าน ลูกกรุง ลูกทุ่ง ไปสู่ความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีกลิ่นอายของดนตรีตะวันตกทั้ง ป๊อบ ร็อก แจ๊ส และอื่น ๆ สิ่งที่น่าสนใจคือเราเห็นการเปลี่ยนแปลงของดนตรีที่ไม่เคยอยู่นิ่งมีการปรับเปลี่ยนตามโครงสร้างของสังคมไทยที่มีการเปลี่ยนแปลงตามการเมือง การ

ปกครอง เศรษฐกิจ เทคโนโลยี และความนิยมของคนไทยในแต่ละยุคสมัย เป็นที่น่าคิดถึงคำว่าอนุรักษ์หรือการรักษาความเป็นไทยที่เรามักพูดตามกันมาตามนโยบายของรัฐและการเมืองเพื่อสร้างความเป็นชาติไทย จริง ๆ แล้วคำคำนี้ค่อนข้างคลาดเคลื่อนจากความเป็นมาของดนตรีในสังคมไทย สิ่งที่เราเห็นดนตรีไทยจากประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบันคือ การปรับตัวของดนตรีและนักดนตรีในสังคมบนพื้นฐานของดนตรีที่สืบทอดต่อกันมา การผสมผสานความรู้ การรู้จักมองผู้อื่น มองสังคมที่เปิดกว้างในการสื่อสารและเรียนรู้ซึ่งกันและกันที่ก้าวไกลมากไปกว่า การรักษาความเป็นชาติไทย ดนตรีไทยในยุคสมัยใหม่นี้เราอาจไม่ได้เห็นความเป็นดนตรีแบบราชสำนักหรือพื้นบ้านโดยสมบูรณ์เหมือนในอดีต แต่สิ่งที่เราได้มานั้นเป็นสิ่งที่เรียกว่าอนาคตของดนตรีที่เปิดกว้างและ เข้าไปสู่ความเป็นดนตรีเพื่อสังคมและประชาชนมากขึ้น

ภาพที่ 16 ภาพประกอบการเข้าถึงดนตรี

ตอนที่ ๕ รูปแบบของความเป็นดนตรีที่ต้องตีความ

ในการเขียนบทเพลงดนตรี นักประพันธ์เพลงต้องพยายามรวมองค์ประกอบของดนตรีที่หลากหลายแต่มีความสำคัญเข้าด้วยกัน ซึ่ง Roy Bennett (1998 : 3-4) ได้ให้หลักในการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีไว้ 6 ประการ ดังนั้นในการศึกษาดนตรีเราจึงต้องอธิบายลักษณะสำคัญขององค์ประกอบทางดนตรีในสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ คือ

ทำนอง เสียงประสาน จังหวะ สีสันเสียง รูปแบบ รูปทรงดนตรี

Melody Harmony Rhythm Timbre Form Texture

เราใช้คำศัพท์ข้างต้นในการอธิบายลักษณะพิเศษเฉพาะของการประพันธ์เพลงในคีตกวีท่านต่าง ๆ ซึ่งยังมีความแตกต่างไปถึงช่วงเวลาและประเทศถิ่นฐานของคีตกวีด้วย ซึ่งเราสามารถแยกองค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรีจากการพิจารณาด้านต่าง ๆ ของดนตรีนั้น และโดยการฟังดนตรีและพิจารณานี้สามารถบอกได้ถึงความแตกต่างของประวัติศาสตร์ดนตรี ยุคสมัย และผู้ประพันธ์ได้ ตัวอย่างเช่น ในช่วงท้ายของยุคกลาง (early Medieval) ดนตรีมีเพียงทำนองเดียวไม่มีเสียงประสาน แต่ดนตรีในศตวรรษที่ 20 ผู้ประพันธ์เพลงบางท่านอาจแต่งเพลงที่จับแนวทำนองได้ยากยิ่ง แต่กลับมีเสียงประสานมากมาย

ในความเป็นจริงที่พิเศษของโลกดนตรี องค์ประกอบต่าง ๆ ทางดนตรีมีการเลือกสรร การสร้างความสมดุล และการรวมเข้าด้วยกันเพื่อสร้างงานดนตรีที่มีความแตกต่างตามเอกลักษณ์ของคีตกวี ความนิยมของดนตรีแต่ละยุคก็ล้วนมีความแตกต่างกันซึ่งสามารถนิยามความต่างทางดนตรีในแต่ละสมัยได้ แต่ถึงแม้งานดนตรีในยุคเดียวกันจะมีรูปแบบที่คล้ายกันอย่างไรก็ตาม คีตกวีแต่ละท่านต่างมีการประพันธ์เพลงโดยใช้เทคนิคการประพันธ์เฉพาะตน ซึ่งคล้ายกับลายนิ้วมือที่ปรากฏเป็นหลักฐานถึงปัจจุบัน และเมื่อกลั่นกรองงานประพันธ์นั้นอย่างพิเคราะห์แล้วเราสามารถวินิจฉัยได้ว่า งานดนตรีที่ฟังนั้นใครเป็นผู้ประพันธ์ได้เลยทีเดียว

ทำนอง (Melody)

ผู้คนส่วนใหญ่สามารถบอกได้ว่าทำนองเพลงมีความสำคัญและสามารถแยกออกมาจากเสียงประสานหรือองค์ประกอบอื่น ๆ ทั้งเพลงได้ และทุกคนก็รู้ว่าทำนองคืออะไร แต่ก็ไม่เป็นการง่ายเลยในการชี้เฉพาะลงไปถึงการนิยามทำนองดนตรีอันหลากหลายในโลกนี้ มีพจนานุกรมทางดนตรีฉบับหนึ่งให้ความเห็นว่า ชุดของโน้ตดนตรีที่มีความแตกต่างกันในเรื่องของระดับเสียง นำมาจัดระบบและสัดส่วนรูปทรงให้สามารถสร้างความรู้สึกทางดนตรีแก่ผู้ฟังได้ คือ ทำนองเพลง แต่ก็ยังมีความเห็นของปราชญ์ดนตรี ๆ อื่นที่ยังไม่เห็นด้วย ด้วยเหตุที่ว่าดนตรีจะสร้างความรู้สึกใดให้ผู้ฟังนั้น ผู้ฟังคนหนึ่งอาจรู้สึกไม่เหมือนกับอีกคนที่ได้รับฟัง

เช่นเดียวกัน การที่คนเราจะพิจารณาถึงความน่าสนใจ ความไพเราะของทำนองดนตรี เป็นเรื่องส่วนบุคคลที่ไม่สามารถบังคับกันได้

เสียงประสาน (Harmony)

เสียงประสาน คือ การได้ยินโน้ต 2 ตัวหรือมากกว่าที่มีความแตกต่างของระดับเสียง และเปล่งเสียงดังในเวลาเดียวกัน อาจสามารถบอกได้ว่าเป็นการเกิดขึ้นของคอร์ด (Chord) คอร์ดมีสองลักษณะใหญ่ คือ คอร์ดกลมกล่อม (concords) ซึ่งเสียงประสานผสมกลมกลืนเข้ากันได้ และคอร์ดกระด้าง (discords) ซึ่งให้คุณลักษณ์เสียงอีกแบบและรวมไปถึงความตึงเครียดที่เกิดจากการฟังด้วย เราใช้คำว่าเสียงประสานใน 2 ประการ หนึ่ง คือ การอ้างอิงถึงชนิดของคอร์ดที่แตกต่างกันหรือให้ความรู้สึกจากการฟังที่แตกต่างกัน สอง คือ การอธิบายการเคลื่อนที่ของคอร์ด หรือ การเลือกสรรคอร์ดในการวางแผนการประพันธ์เพลงของคีตกวี

จังหวะ (Rhythm)

คำว่า จังหวะ ได้ถูกอธิบายโดยนักประพันธ์เพลงในเชิงเดียวกันว่า การพิจารณาถึงความยาว – สั้นของเสียง (Duration) ที่มีความสัมพันธ์กันอย่างเป็นระบบ และความเค้นหรือ การเน้นเสียง ทั้งสองประการทำงานควบคู่กันไป ในลักษณะที่เด่นหรือไม่เด่นขึ้นอยู่กับการกำหนดจังหวะสำคัญของบทเพลงนั้น จังหวะสำคัญนี้ต้องทำงานอย่างมั่นคง เรียกว่าจังหวะชีพจร (Pulse) และมีการสร้างห้องเพลงที่สอดคล้องไปตามจังหวะด้วย

สีสันเสียง (Timbre)

ในแต่ละเครื่องดนตรีล้วนมีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะเครื่องนั้น ๆ เราเรียกว่าเป็นสีสันของเสียง (tone – colour) เช่น เสียงของทรัมเป็ต (trumpet) ก็มีเอกลักษณ์ที่ฟังแล้วสามารถจดจำและบอกได้เลยในทันที การบอกความแตกต่างว่านี่คือเสียงทรัมเป็ต นี่คือเสียงไวโอลิน หรือ เครื่องดนตรีอื่น ๆ เราเรียกว่า เป็นคุณภาพของสีสันเสียงในแต่ละเครื่องดนตรี นักประพันธ์เพลงสามารถพิจาณาคุณสมบัติของสีสันเสียงในแต่ละเครื่องดนตรีและนำมาผสมผสาน

ด้วยกัน เช่น การประสมวงดนตรีเครื่องสายในวงออร์เคสตร้า การพิจารณาว่าเครื่องดนตรีใดให้สีสันที่เข้มข้น หรูหรา หรือเครื่องใดที่ให้สีสันแบบหม่นหมอง เช่น ปี่ cor anglais , เชลโล่ หรือ ปี่ Bassoon การผสมเครื่องดนตรีเหล่านี้ในวงดนตรีสามารถเพิ่มรูปแบบบทเพลงให้มีอารมณ์เพลงได้อย่างยิ่ง ตัวอย่าง ถ้าต้องการอารมณ์สดใสร่าเริง ก็ใช้เสียงสูงของ ขลุ่ยปิคโคโล , ปี่คลาริเน็ต แตรทรัมเป็ตที่ใส่เครื่อง mute และ ระนาด xylophone บางครั้งในบทเพลงที่ต้องการความมืดมนน่ากลัว อาจใช้เสียงของแตร brass ที่เป็นเสียงต่ำกับเสียงเครื่องสายในแนวต่ำก็สามารถสร้างบรรยากาศได้อย่างมาก

รูปแบบ (Form)

เราใช้คำว่า รูปแบบ ในการอธิบายพื้นฐานของโครงสร้างในงานประพันธ์เพลงของคีตกวี ซึ่งสามารถใส่รายละเอียดต่าง ๆ เพิ่มเติมเข้าไปในโครงสร้างนี้ในงานดนตรีของเขา มีรูปแบบของงานประพันธ์เพลงมากมาย นักประพันธ์เพลงในแต่ละยุคจะมีรูปแบบของกฎเกณฑ์ที่ใช้แตกต่างกันไปด้วย ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อีกประการของความแตกต่างในยุคดนตรี

รูปทรงดนตรี (Texture)

ดนตรีในแต่บทเพลงให้ความรู้สึกที่แตกต่างกัน เช่น ความหนักแน่น สดใส สว่าง เชื่อมโยง นิ่มนวล ในขณะที่บทเพลงอื่น ๆ อาจให้ความรู้สึกตรงข้าม หรือ บางเพลงอาจให้ความรู้สึกร้อนแรง เพื่อที่จะอธิบายความรู้สึกต่าง ๆ เหล่านี้ได้ชัดเจนขึ้น เราจึงใช้ศัพท์ว่ารูปทรงดนตรี (Texture) ซึ่งสามารถอธิบายให้เป็นนามธรรมได้ตามโครงของชิ้นงานนั้น อันประกอบไปด้วยหลักการพื้นฐาน 3 อย่างนี้ คือ

Monophonic texture เป็นแนวทำนองเดี่ยวโดยปราศจากการสนับสนุนจากเสียงประสานชนิดใดเลย

Polyphonic texture เป็นแนวทำนองตั้งแต่สองขึ้นไป ที่เกิดขึ้นมาในเวลาช่วงเดียวกัน บางครั้งเราอธิบายลักษณะรูปทรงนี้ว่า Contrapuntal

Homophonic texture เป็นทำนองเดี่ยวหลักซึ่งได้ยินชัดเจน โดยมีเสียงประสานสนับสนุน โดยพื้นฐานแล้วจะมีจังหวะที่เคลื่อนไหวในแนวเสียงต่าง ๆ ควบคู่ไปกับแนวทำนองด้วย

สรุป

การตีความเพลง หรือ การวิเคราะห์วรรณคดีดนตรีขั้นสูง เป็นการนิยามปรากฏการณ์ที่นักดนตรี นักร้อง หรือ วาทยกร ใช้วิจารณญาณตัดสินใจวางแนวทางการบรรเลงดนตรี เพื่อให้ได้งานดนตรีอันมีคุณภาพและความงามทางดุริยศิลป์สูงสุด โดยอาศัยการอ้างอิงวิธีการเล่นจากวิธีการบรรเลงดั้งเดิมและความประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงนั้น แต่ก็มีอยู่หลายครั้งที่ดนตรีเกิดการเปลี่ยนแปลงวิธีการบรรเลงไปตามผู้ถ่ายทอดความหมายที่มีการตีความแตกต่างกัน ดังนั้นความถูกต้อง หรือ ความพลาดพลั้ง ในการบรรเลงงานประพันธ์ชิ้นหนึ่งอาจเกิดขึ้นได้จากการตีความหมายเพลงที่แตกต่างกัน การตีความเพลง จึงเป็นบทสรุปของการประมวลความรู้วิชาการศึกษาดนตรีไม่ว่าจะเป็นในเชิงประวัติศาสตร์ ทฤษฎีดนตรี องค์ประกอบดนตรี ตลอดจนประสบการณ์และการวิเคราะห์อย่างมีเหตุผล เพื่อสร้างการบรรเลงดนตรีที่ไพเราะที่สุดและอารมณ์เพลงสื่อออกมามากที่สุด วิธีการที่ผู้เขียนยกมาอ้างอิงเป็นเพียงแนวความรู้ทางทฤษฎีดนตรีและประวัติศาสตร์ดนตรีในภาพรวมเท่านั้น เพราะเพลงแต่ละเพลงที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นงานชั้นสูงนั้น (classical music) ต้องอาศัยสติปัญญาและการวิเคราะห์อย่างละเอียดยิ่ง จึงจะสามารถตีความออกมาได้ ดังนั้น การศึกษาดนตรีจึงเป็นกระบวนการฝึกสติปัญญามากกว่าการลอกเลียนแบบและฝึกทักษะการบรรเลงอย่างเดียว แต่วิชาการดนตรีต่าง ๆ ก็ล้วนมีบทบาทความสำคัญที่จะละเลยมิได้ ผู้เรียนดนตรีจึงต้องค้นคว้าความรู้อย่างยิ่งเพื่อให้ประสบความสำเร็จในศาสตร์ทางเสียงดนตรีนี้

ภาพที่ 17 ชุมชนและบ้านเรียนละครมรดกใหม่ จ.ปทุมธานี

ตอนที่ ๖ วิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

ชิตพงษ์ ตรีมาศ “การแต่งเพลงละครโทรทัศน์[๕]” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ความรู้ด้านการแต่งเพลงประกอบ ละครโทรทัศน์ของประเทศไทย โดยเน้นหลักคิดและพฤติกรรมในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง และเนื้อเพลงของนักแต่งเพลง ด้วยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตัวอย่าง ผลงานเพลง และการสัมภาษณ์เชิงลึกนักแต่งเพลงที่มีผลงานเพลงประกอบละครโทรทัศน์ ซึ่งได้รับความนิยมในวงกว้าง แล้วจัดกลุ่มข้อมูล ใส่รหัส และสรุปประเด็นด้วยการวิเคราะห์ เนื้อหา

เพลงละครโทรทัศน์หรือเพลงประกอบละครโทรทัศน์ ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีการขับร้องกับวงดนตรีใช้ประกอบกับภาพของไตเติ้ลละครเป็นหลัก หรือที่มักจะเรียกกันว่า เพลงนำเพลงไตเติ้ล หรือ เพลงไตเติ้ลหัวรวมทั้ง ยังสามารถนำไปใช้ประกอบให้เข้ากับฉากต่าง ๆ ของละครได้ทั้งหมด หรือ เกือบจะทั้งหมดตลอดทั้งเรื่อง ตามบทบาทของเพลงละครโทรทัศน์ ที่มักจะต้องมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของละคร โดยทำหน้าที่สนับสนุน เล่าเหตุการณ์ และ เป็นส่วนประกอบสำคัญที่ช่วยเสริม และสื่ออารมณ์ให้งานผลิตละครมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นนอกจากนี้ในละครหลาย ๆ เรื่อง ยังนิยมเพิ่มบทเพลงไตเติ้ลท้าย เรื่องเข้าไปอีกด้วย เพื่อช่วยเสริมหรือพรรณนาความรู้สึกในบางแง่มุมที่เพลงไตเติ้ลหัวอาจ ยังมิได้ลงรายละเอียดครอบคลุมไว้

[๕] ชิตพงษ์ ตรีมาศ “การแต่งเพลงละครโทรทัศน์”

ผลการวิจัย

เพลงละครควรเป็นเพลงที่แต่งขึ้นมาเพื่อละคร จะแตกต่างจากเพลงที่แต่งขึ้นมาใช้บรรยายความรู้สึกแบบกลาง ๆ หรือเพลงอัลบั้มทั่วไป เพลงประกอบละคร ที่แต่งขึ้นมาเพื่อละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยเฉพาะ จะทำให้ผู้ชมได้สัมผัสในส่วนที่เป็นเสียงของละครที่ทำให้เนื้อเรื่อง ภาพและเสียง นำเสนอออกมาเป็นเนื้อเดียวกัน โดยเสียงเพลงจะเข้าไปเติมเต็มอารมณ์และความรู้สึกในส่วนที่ภาพเคลื่อนไหวยังไม่สามารถสื่อสารได้ครบถ้วน ครอบคลุม ซึ่งเพลงทั่วไปก็จะไม่สามารถเข้าถึงจุดนี้ได้อย่างสมบูรณ์เช่นกัน นอกจากนี้ เพลงทั่วไปที่นำมาใช้นั้นก็อาจจะถูกปรับเปลี่ยนไปใช้เพลงอื่นทดแทนก็เป็นได้ เพลงทแต่งมาเพื่อ ละคร จะเรียกว่าเพลงประกอบละคร แต่ถ้าแต่งเพลงแบบเพลงอัลบั้มมาใช้กับละคร ก็น่าจะเรียกว่า ละครประกอบเพลง เพลงละครในช่วงที่ผ่านมามีวิวัฒนาการในการนำเสนอที่หลากหลายขึ้น เช่น

1) จากที่เคยแต่งให้เข้าไปหาเรื่องโดยเฉพาะ เปลี่ยนเป็นทำเพลงให้มีอารมณ์เป็นกลาง ๆ ใช้วางได้หลายฉาก หลายความรู้สึก รวมทั้งใช้ฟังแบบเพลงอัลบั้มได้ด้วย

2) จากที่เคยใช้ ภาษาสละสลวยแบบกลอน เปลี่ยนเป็นใช้ภาษาพูด

3) จากการลำดับท่อนเพลงแบบ A A B A เปลี่ยนเป็น A B chorus หรือ การทำให้ท่อนหลัก มาให้เร็วขึ้น และจบในเวลา 1:30 นาที รวมถึงบางครั้งพิจารณาตัดท่อน intro ออกไปเลย

บทเพลงประกอบขึ้นจากทำนองและเนื้อเพลงที่มีความเป็นหนึ่งเดียว ผู้แต่งจำเป็นจะต้องเลือกลักษณะของกลุ่มจังหวะ ระดับเสียง และการเรียงต่อกันของตัวโน้ต ให้เกิดเป็นทำนองที่สื่ออารมณ์ถึงจุดหลักของเรื่อง และคำร้องที่สื่อความหมายไปถึงเรื่อง ด้วยกันทั้ง 2 ส่วน

นักแต่งเพลงแต่ละคน จะใช้วิธีสร้างแรงจูงใจ หรือหาแรงบันดาลใจ ในการสร้างสรรค์ผลงานหลายรูปแบบ เช่น การหาสถานที่คิดงาน เปลี่ยนกิจกรรม การนึกถึง เหตุการณ์ในอดีตหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้า หรือการจินตนาการถึงฉากละครเมื่อ อยู่ในหน้าจอโทรทัศน์ วิธีการเหล่านี้เป็น สิ่งที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งกับนักแต่งเพลงแต่ละคน แต่ไม่ได้ยึดติดและสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอด

นักแต่งเพลงแต่ละคนจะมีความชำนาญหรือถนัดในการสร้างสรรค์เพลงในสไตล์ที่แตกต่างกัน การทำผลงานให้มีความชัดเจนจนเป็นลักษณะเฉพาะตัว จะทำให้ผู้ชม จดจำลักษณะของผลงานและจะรู้หรือเดาได้ว่าเป็นฝีมือของนักแต่งเพลงคนไหน นักแต่งเพลงบางคนมองว่าผู้แต่งเพลงจะต้องทำอารมณ์และความรู้สึกร่วมไปกับ ตัวละครหรือเรื่องละคร ด้วยเพราะเพลงละครส่วนใหญ่จะเป็นการบรรยายความรู้สึกของ มนุษย์ ที่มี รัก โลภ โกรธ หลง ผู้แต่งที่ทำอารมณ์ร่วมลงไปในเพลง จะได้สัมผัสความรู้สึกนั้น และบอกตัวเองได้ว่า เพลงที่แต่งอยู่นั้นถ่ายทอดหรือสื่อสารสิ่งที่ต้องการได้ลึกซึ้งถึงจุดหรือยัง มากน้อยแค่ไหน นักแต่งเพลงบางคน สร้างเอกลักษณ์ในงานโดยการใช้ภาษา สำเนียงการร้อง และ การใช้ทำนองที่มาจากวัฒนธรรท้องถิ่น ถ่ายทอดวิญญาณของบทเพลงแทนการใช้เสียงของ เครื่องดนตรีท้องถิ่นไม่กี่ชิ้นที่ผู้อื่นนิยมทำกันแต่ก็เข้าถึงอารมณ์เพลงได้เพียงผิวเผิน ด้วยมองว่าการเล่นเครื่องดนตรีนั้น ใคร ๆ ก็อาจจะเล่นได้แม้แต่ชาวต่างชาติ แต่สำเนียงการเข้าถึงภาษาเป็นสิ่งที่ไม่สามารถเลียนแบบกันได้ง่าย ๆ

ภาพที่ 18 เอกอมร เอี่ยมศิริรักษ์

เอกอมร เอี่ยมศิริรักษ์[๕] “การวิพากษ์แนวเล่าเรื่องในเพลงประกอบภาพยนตร์ไทย” เป็นงานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาเพลงประกอบภาพยนตร์ตามกรอบแนวคิดว่าทวิพากษ์ทางวาทศาสตร์โดยใช้ลักษณะวาทวิพากษ์แนวเรื่องเล่า (Narrative Criticism) ในการตีความหมายการสื่อสารอารมณ์เพลง และรูปแบบแนวโน้มของเพลงประกอบภาพยนตร์ไทยที่รับรางวัลภาพยนต์แห่งชาติ (รางวัลสุวรรณหงส์) สาขารางวัลเพลงนำภาพยนตร์ยอดเยี่ยมที่จัดโดยสมาคมสมาพันธ์ภาพยนตร์แห่งชาติ ตั้งแต่ปี 2534-2549 รวมทั้งสิ้น 14 เพลง เพื่อให้ทราบถึงกลวิธีในการนำเสนอ อีกทั้งยัง

[๕] **เอกอมร เอี่ยมศิริรักษ์** “การวิพากษ์แนวเล่าเรื่องในเพลงประกอบภาพยนตร์ไทย”

เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เพลงประกอบภาพยนตร์ให้มีคุณภาพ โดยใช้การวิเคราะห์ตามกรอบแนวคิดวาทวิพากษ์แนวเรื่องเล่าของวาทศาสตร์ และสนับสนุนผลการวิเคราะห์โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

ผลการศึกษาพบว่า 1. เหตุการณ์ในเพลงประกอบภาพยนตร์ที่จะได้รับรางวัลต้องเล่าเรื่องตามเหตุการณ์ หรือที่เรียยกว่า “แก่นของเรื่อง” และควรเป็นการเล่าเรื่องตามเหตุการณ์หลักทั้งหมด 2. เพลงประกอบภาพยนตร์ต้องสามารถเล่าแกนเรื่องได้ และต้องสื่อสารแก่นเรื่องไปยังผู้ฟัง ซึ่งควรเป็นการสื่อสารแก่นเรื่องทั้งหมดของภาพยนตร์ จะให้ผลที่ดีกว่าการนำเสนอเพียงบางส่วน 3. หากเพลงประกอบภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลต้องสามารถบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับตัวแสดงหลัก ซึ่งตัวแสดงหลัก

อาจเป็นผู้เล่าเรื่องเพียงคนเดียว หรือหลายคนก็ได้ 4. เพลงที่ถูกสร้างสรรค์ท่วงทำนอง เนื้อหา และเรียบเรียงน้ำหนักในการเล่า

เรื่องให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เปรียบเสมือนการย่อเรื่องสำคัญ และการหยิกยกไคลแมกซ์ของภาพยนตร์มาใส่ไว้ในเพลงประกอบภาพยนตร์ ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมและดิ่งลึกไปในการชมภาพยนตร์เรื่องนั้นได้ดียิ่งขึ้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ ๓
ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “ศึกษาแนวทางการทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอก” งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิจัยแบบพื้นฐาน (Basic Research) โดยใช้การวิเคราะห์ตัวบทเพลงและการวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงประกอบภาพยนตร์ เพื่อศึกษาถึงแนวทางการทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน ด้วยวิธีการเก็บและวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารประเภทต่างๆ รวมทั้งสัมภาษณ์ผู้สร้างสรรค์เพลง เพื่อให้ทราบถึงวิธีการสร้างสรรค์และจุดมุ่งหมายในการแต่งอย่างแท้จริง โดยในบทนี้ผู้วิจัยได้กล่าวถึงระเบียบวิธีการวิจัยของงานวิจัยในครั้งนี้ดังต่อไปนี้

๑.รูปแบบงานวิจัย

ในการวิจัยในครั้งนนี้ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการวิจัยแบบพื้นฐาน (Basic Research) ในครั้งนี้โดยจะนำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อระนาดเอกทางเปลี่ยนเพื่อมาเป็นกรณีศึกษาในการศึกษาแนวทางการทำเพลงประกอบภาพยนตร์ นอกจากนี้ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์ผู้สร้างสรรค์เพลงและดนตรีเพื่อให้ผลวิจัยออกมาอย่างสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

๒.เอกสารที่เกี่ยวข้องและกลุ่มตัวอย่าง

แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยนั้นผู้วิจัยแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่ม คือ

๑.๑ประเภทเอกสาร

สำหรับการเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวกับงานวิจัยชิ้นนี้นั้น แหล่างข้อมูลที่ผู้วิจัยใช้ในการวิจัย คือ เอกสารต่างๆเช่น บทละคร บทภาพยนตร์ บทสัมภาษณ์ รูปถ่าย หนังสือพิมพ์โดยจะทำการเก็บเฉพาะข้อมูลที่เกี่ยวกับละครทีวีเรื่องระนาดเอกกับภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนและสิ่งแวดล้อม

ของสังคมในยุคนั้นๆที่ก่อให้เกิดผลต่อปรากฏการณ์ต่างๆที่ส่งผลต่อละครทีวีเรื่องระนาดเอกกับภาพยนตร์ เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน หรือภาพยนตร์ในช่วงเวลานั้นๆ

๑.๒ ประเภทบุคคล

๑. ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์ผู้ที่มีประสบการณ์ มีความเชี่ยวชาญ มีความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์เพลงและบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการทำเพลงประกอบละครทีวีเรื่องระนาดเอกและภาพยนตร์เรื่องระนาดเอทางเปลี่ยน อันได้แก่

๑.๑ นักแต่งเพลงมืออาชีพ ทั้งผู้แต่งคำร้องและทำนอง

๑.๒ อาจารย์ผู้มีประสบการณ์และความเชี่ยวชาญด้านดนตรี

๑.๓ ผู้กับกับภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนและละครทีวีเรื่องระนาด

โดยผู้วิจัยจำนำข้อมูลที่ได้จากแหล่งข้อมูลทั้ง ๒ ประเภท ทั้งแบบที่เป็นเอกสารและแบบบุคคลที่ได้ทำการสัมภาษณ์มาทำการจัดเก็บเพื่อนำข้อมูลที่ได้มาใช้ในการวิเคราะห์ในส่วยต่อไป

๓.การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากการทำวิพากษ์ในลักษณะต่างๆ ของเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนตามแนวคิดของมานุษย์ดนตรีวิทยา โดยผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ในส่วนต่างๆ ตามหลักเกณฑ์ที่วางไว้ เพื่อให้เกิดผลการทำการวิพากย์ที่เหมาะสมที่สุด ซึ่งในการวิเคราะห์ข้มูลนั้นผู้วิจัยจะใช้ทฤษฎีดนตรี และ ทฤษฎีละคร

๑. วิเคราะห์ตัวดนตรี

ผู้วิจัยจะทำการวิเกี่ยวกับตัวเองในขั้นนี้นั้นจะทำการเจาะจงที่ไปที่ประวัติของบทเพลงนั้นๆที่ภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกหรือละครทีวีเรื่องระนาดเอกนำมาใส่ไว้ในภาพยนตร์ว่ามันมีความเป็นมาอย่างไร โดยมีหัวข้อในการวิเคราะห์ ดังนี้

- การประพันธ์

- แนวคิด
- ทำนอง
- ความสั้นยาว
- บันไดเสียง
- หน้าทับ
- เทคนิค
- วงที่ใช้

๒. วิเคราะห์ฉาก

ในส่วนนี้นั้นผู้วิจัยจะวิเคราะห์ในส่วนของฉาก หรือองค์ประกอบของฉาก สิ่งที่ต้องการจะนำเสนอ และต้องการนำไปสู่อะไรซ โดยผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ข้อมูล ๓ ส่วนได้แก่

๑.ธีมของฉาก

๒.รูปแบบ

๓.เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

๓. วิเคราะห์ตัวบทละคร

จะเป็นการวิเคราะห์เนื้อหา การเล่าเรื่อง โดยจะเน้นไปที่ฉากที่มีดนตรีประกอบเพื่อจะหาที่ไปที่มาของการใส่เพลงลงไปในฉากนั้นๆ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงจะวิเคราะห์สาระเนื้อหาของการเล่าเรื่อง อันได้แก่

๓.๑ ความสัมพันธ์เชิงเวลา

๓.๒ สถานที่หรือฉาก

๓.๓ การกระทำของตัวละคร

๔. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์จากผู้ที่มีประสบการณ์การทำเพลงประกอบภาพยนตร์ ผ็วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์กับข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูลข้างต้น เพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลสนับการวิจัยในส่วนต่อไป

๔. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

๑. เครื่องบันทึกเสียงที่ใช้ในการสัมภาษณ์บุคคล

๒. คอมพิวเตอร์ สมุด ปากกา ไฟล์วีดีโอละครทีวีเรื่องระนาดเอก

บทที่ ๔
การวิเคราะห์ข้อมูล

วิจัยเรื่องการศึกษาแนวทางการทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอก ได้เปรียบเทียบบทเพลงที่อยู่ในละครทีวีเรื่องระนาดเอก และ ภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงไทยเดิมที่มีอยู่แล้ว หรือเพลงที่ได้รับการสอนหรือส่งต่อจากอาจารย์ตั้งแต่สมัยโบราญ ซึ่งในแต่ละเพลงก็จะมีอารมณ์และการเดินทางของโน้ตที่แตกต่างกัน แต่จะมีข้อจำกัดของเสียงเพราะในดนตรีไทยนั้นมีโน้ตแค่ เจ็ด ตัวคือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที จึงจะมีบางช่วงหรือบางทำนองของบางเพลงอาจจะเหมือนหรือคล้ายกับเพลงอื่น สำหรับในงานวิจัยครั้งนี้นั้นจะใช้เพลงจากภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนเป็นตัวตั้งแล้วเอาเพลงจากละครทีวีเรื่องระนาดมาเป็นตัวเปรียบเทียบให้เห็นความต่างของเพลงของทั้งสองโปรดักชั่น โดยจะมีการแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น ๓ ส่วนดังนี้

๑. การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และสืบค้น
๒. การวิเคราห์ตัวดนตรี ซึ่งจะมีหัวข้อในการวิเคราะห์ ดังนี้
    - การประพันธ์
    - แนวคิด
    - ทำนอง
    - ความสั้นยาว
    - บันไดเสียง
    - หน้าทับ
    - เทคนิค
    - วงที่ใช้
๓. การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของดนตรีและภาพยนตร์โดยใช้ทฤษฎีละครและทฤษฎีดนตรี

การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และสืบค้น

บทเพลงที่ใช้ในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน

บทเพลงที่อยู่ในละครทีวีเรื่องระนาดเอก และ ภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงไทยเดิมที่มีอยู่แล้ว หรือเพลงที่ได้รับการสอนหรือส่งต่อจากอาจารย์ตั้งแต่สมัยโบราญ ซึ่งในแต่ละเพลงก็จะมีอารมณ์และการเดินทางของโน้ตที่แตกต่างกัน แต่จะมีข้อจำกัดของเสียงเพราะในดนตรีไทยนั้นมีโน้ตแค่ เจ็ด ตัวคือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที จึงจะมีบางช่วงหรือบางทำนองของบางเพลงอาจจะเหมือนหรือคล้ายกับเพลงอื่น สำหรับในงานวิจัยครั้งนี้นั้นจะใช้เพลงจากภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนเป็นตัวตั้งแล้วเอาเพลงจากละครทีวีเรื่องระนาดมาเป็นตัวเปรียบเทียบให้เห็นความต่างของทั้งสองโปรดักชั่น โดยเพลงทั้งหมดจะถูกนำมาแบ่งเป็นสองจำพวกคือ

1. เพลงประกอบ

2. เพลงที่ใช้ในการประชัน

ในส่วนที่สองที่เป็นบทเพลงที่ใช้ในการประชันนั้น คือเพลงที่อยู่ในภาพยนตร์ ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้เข้าไปอยู่ในฉากและมีคนเล่นแข่งกัน ส่วนเพลงประกอบนั้นคือเพลงที่ช่วยในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์

เพลงประกอบ

1.1 เพลงเหาะ

1.2 เพลงรัว

1.3 เสี่ยงเทียน

1.4 เพลงสาธุการ

1.5 เพลงมู่ล่ง

1.6 เพลงสารถีทางหวาน

1.7 เพลงซุ้มท้ายเพลงลาวแพน

1.8 เพลงกราวใน

1.9 แพลงแขกขาว

1.10 เพลงเชิดนอก

1.11 เพลงเชิดต่อตัว

เพลงประชัน

1.1 เพลงทะเลคลั่ง

1.2 เพลงสารถีทางหวาน

1.3 เพลงโหมโรงทะเลพิโรธ

1.4 เพลงโหมโรงปฐม

1.5 เพลงจีนลั่นถัน

1.6 เพลงภิรมย์สุรางค์

1.7 เพลงเพลงต้อมค่าย

1.8 เพลงแสนคำนึง

1.9 เพลงสารถีทางดุ

เพลงทั้งหมดที่เอ่ยมานี้คือบทเพลงที่มีในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน แต่ในการวิจัยในครั้งนี้นั้นจะนำมาทำการเปรียบเทียบเพียง 6 บทเพลง โดยจะเป็นเพลงที่มาจากในส่วนของเพลงประกอบภาพยนตร์ 3 บทเพลง และ อีก 3 บทเพลงจากเพลงที่ใช้ในการประชันในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน ผู้วิจัยจะทำการเจาะลึกบทเพลง 6 เพลง โดยมีหัวข้อดังนี้

- การประพันธ์
- แนวคิด
- ทำนอง
- ความสั้นยาว
- บันไดเสียง
- หน้าทับ

- เทคนิค
- วงที่ใช้

ภาพที่ 19 เบื้องหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน”

ดนตรีประกอบภาพยนตร์นั้นมีความจากดนตรีทั่วไปเป็นอย่างมากเพราะต้องเล่าเรื่องสิ่งต่างๆภายในตัวละครที่ตัวละครไม่ได้พูดออกมา อาจจะเป็นสภาวะ สถานการณ์ ความรู้สึกต่างๆที่คนฟังไม่อาจสัมผัสได้ผ่านทางการมองเห็นท่าทางหรือการสัมผัสผ่านประโยคพูดของตัวละคร หากแต่ต้องสัมผัสผ่านทางความรู้สึก เพราะสิ่งที่ตาเห็นนั้นในทางละครหรือภาพยนตร์ไม่ใช่ทั้งหมดที่คนสร้างต้องการจะสื่อสาร แต่คนสร้างต้องการให้มันเกิดกระบวนการเล่าเรื่องหลายๆด้าน เพื่อให้แก่นของเรื่องเข้าไปอยู่ในใจของคนดูคนฟัง ในกระบวนการทำดนตรีประกอบภาพยนตร์นั้น ต้องคำนึงถึงหลายอย่าง ซึ่งในส่วนนี้นั้นตัวผู้วิจัยจะขออิงจากหลักการทำละครของอาจารย์ ชนประคัลภ์จันทร์เรืองซึ่งหลักการทำละครของ อาจารย์ ชนประคัลภ์จันทร์เรืองนั้น สิ่งแรกที่ต้องคิดถึงได้แก่

- แก่นของเรื่อง
- สถานการณ์ของเรื่อง ประกอบด้วย
  - Time
  - place
  - action

– ตัวละครตัว

แก่นของเรื่อง

นี่คือองค์กอบหลักๆของการสร้างงานละคร ภาพยนตร์ หรือการเขียนบทของ อาจารย์ชนประคัลภ์จันทร์เรือง ซึ่งสิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือแก่นของเรื่อง เพราะมันเปรียบเสมือนหางเสือที่คอยควบคุมเส้นทางของงาน ว่าจะเป็นไปในทิศทางใด หรือถ้าพูดอีกนัยนึงก็คือ มันคือเป้าหมายของงานชิ้นนั้นๆที่จะต้องไปให้ถึงเพื่อหยิบเอาแก่นของเรื่องที่ตั้งไว้ไปมอบให้คนดู นอกจากข้างต้นที่กล่าวมานั้น แก่นของเรื่องมันคือสิ่งที่ตกผลึกออกมาจากตัวคนสร้างงาน เป็นสิ่งที่ถูกสกัดออกมาจากเรื่องราวของผู้กำกับเพื่อนำมาสอนคนฟังของเขา โดยมีเป้าหมายให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี

สถานการณ์

สถานการณ์คืออะไร สถานการณ์ ประกอบด้วยคำว่า สถานะ กับคำว่า การณ์. สถานะ หมายถึง ความเป็นอยู่ ความเป็นไป. การณ์ หมายถึง สาเหตุหรือสิ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง. สถานการณ์ หมายถึง สภาพที่เป็นอยู่ หรือสภาพที่กำลังเป็นไป คำว่า สถานการณ์อาจใช้ลำพังในความหมายทั่ว ๆ ไป เช่น คนเราต้องปรับตัวตามสถานการณ์จึงจะอยู่ในสังคมได้. ในการใช้ภาษาผู้พูดต้องคำนึงถึงสถานการณ์ด้วย. คำว่า สถานการณ์ มักมีส่วนขยายตามหลัง หมายถึง ความเป็นไปของสิ่งที่กล่าวถึง เช่น สถานการณ์อาหารของโลก แต่ทางของละครของอาจารย์ชนประคัลภ์นั้นมีความต่างอยู่เล็กน้อย โดยคำว่าสถานการณ์ของอาจารย์ชนประคัลภ์จะถูกแบ่งองค์ประกอบออกเป็นสามส่วนได้แก่

- Time (เวลา) คือเวลาที่มาบีบตัวละครที่กำลังทำภารกิจ เพราะการทำภารกิจแบบทำๆไปไม่มีเส้นตายของเวลานั้น มันจะทำให้ละครไม่น่าดู และสร้างความน่าเบื่อแก่คนดูได้

- Place (สถานที่) คือสถานที่ที่ตัวละครต้องทำภารกิจหรือต้องอยู่ในที่นั้น ซึ่งตัวสถานที่นั้นจะต้องเป็นสถานที่ที่ตัวละครนั้นๆไม่สำควรจะไปอยู่แต่มีความจำเป็นอย่างยิ่งยวดที่ต้องอยู่

- Action (การกระทำ) คือการกระทำหรือตัวภารกิจที่ตัวละครต้องทำ ซึ่งภารกิจนี้จะขัดแย้งกับเวลา สถานที่ และตัวละครที่ทำภารกิจนี้ เพราะหากเป็นภารกิจที่ตัวละครทำได้โดยง่ายนั้นละครหรือภาพยนตร์ก็จะไม่เกิดความสนุก สถานการณ์ในทางละครนั้นมีไว้เพื่อสร้างความสนุกหรือความน่าติดตามขึ้นในละครในส่วนนี้ดนตรีประกอบจึงมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากที่จะเป็นส่วน

ช่วยเสริมหรือซับพอร์ตให้สภาวะของตัวละครเด่นชัดออกมาอย่างชัดเจนผ่านทางดนตรีประกอบละคร

ตัวละคร

ตัวละครเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่มีความสำคัญในทุกๆด้านเปรียบเสมือนวัสดุหลักในการดำเนินหรือขับเคลื่อนเรื่องราว ในมุมของการสร้างดนตรีประกอบละคร ก่อนที่จะทำเพลงประกอบละครนั้น คนทำดนตรีนั้นมีความจำเป็นที่จะต้องทราบเป็นอย่างยิ่งว่าฉากที่ตัวละครกำลังเล่นอยู่นั้นมันคืออะไรและต้องการจะเล่าอะไร และตัวละครตัวหลักของฉากนั้นๆ กำลังนำเสนออารมณ์ใดในฉากนั้นๆ บางครั้งนักดนตรีสามารถนำนักแสดงได้ หรือบางครั้งนักดนตรีก็ทำเพลงตามนักแสดง ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายๆอย่าง ในฉากหนึ่งฉากนั้น สามารถมีได้หลายอารมณ์ขึ้นอยู่กับความละเอียดของคนทำเพลงว่าสามารถเข้าใจถึงอารมณ์ของเรื่องขนาดไหนและสามารถตามอารมณ์ของตัวละครได้ดีขนาดไหน

นอกจากนี้ดนตรียังมีส่วนช่วยตัวละครในแง่ของจังหวะจะโคน หรือจังหวะของละคร ดนตรีจะทำงานร่วมกันกับตัวละครเพื่อสร้างจังหวะของละคร ให้น่าติดตามไม่น่าเบื่อ เพราะถ้าหากละครไม่มีจังหวะนั้นจะทำให้เกิดความน่าเบื่อ ไม่น่าติดตาม แต่ถ้าหากตัวละครเล่นกับจังหวะที่ดนตรีประกอบสร้างขึ้นนั้น จะทำให้ละครดูมีมิติ และน่าดูขึ้น

ภาพที่ 20 เบื้องหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน”

สังคมที่ส่งผลให้เกิดความแตกต่างของดนตรี

ในยุคที่อารจาย์ชนประคัลภ์จันทร์เรืองกำลังสร้างหรือเขียนบทละครเรื่องระนาดเอกนั้น อาจารย์ชลประคัลภ์ไม่คิดว่าสังคมจะมีผลอะไรกับการยอมรับของละครเรื่องนี้ เหตุที่ละครเรื่องได้รับการตอบรับนั้น ไม่ใช่เพราะดนตรีไทย เพราะดนตรีไทยที่ใช้ในเรื่องนั้นเป็นดนตรีไทยทั่วไปทั้งหมด เหตุที่ได้รับความนิยมนั้นเป็นเพราะมันแปลกใหม่และเรื่องราว ในแง่ของพล็อตแล้วสนุกสนาน น่าติดตาม และในกระบวนการการเขียนบทก็ว่าด้วยสูตรสำเร็จของการทำเรตติ้งให้ได้คนดู และนักดนตรีไทยมาช่วยก็เป็นอีกปัจจัยนึงที่มีส่วนช่วยในการเรียกเรตติ้งเพราะใช้นักดนตรีที่มีฝีมือระดับประเทศหลายคน และมีการเขียนกระตุ้นจากนักข่าว สื่อมวลชน สนับสนุนเยอะ นักดนตรีมีฝีไม้ลายมือนักข่าวก็เขียนชม ซึ่งได้รับการตอบรับเป็นกระแสเพิ่มขึ้นมา

สำคัญไปกว่านั้นคือละครเรื่องระนาดได้เรตติ้งดี เพราะออกอากาศวันพุธพฤหัสบดี จริงๆแล้ววันพฤหัสบดีไม่ใช่วันดีของช่อง 7 สีสมัยก่อน ในยุคสมัยนั้นวันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์ เพราะเป็นวันสุดสัปดาห์ ส่วนวันพุธพฤหัสเป็นวันกลางๆสัปดาห์ ปรากฏว่าได้เรตติ้งดีมากเลย เพราะนอกเหนือจาก ดนตรีไทยแล้ว เนื้อหาของละครทีวีเรื่องระนาดเอกนั้นน่าติดตาม เพราะมันคือสูตรสำเร็จอย่างโรมิโอจูเลียต สตาร์วอร์ แฮมเล็ต ไม่ว่าจะเรื่องอะไรก็แล้วแต่ ถ้านำสูตรสำเร็จนี้ ที่มีมาตั้งแต่ยุคเรอเนซองส์ ที่Aเท่ากับ B B เท่ากับ C เพราะฉะนั้นคือเท่ากัน ใครใช้สูตรนี้ไม่ค่อยพลาด

แต่ในสังคมปัจจุบันนั้น ทั้งสภาพทางสังคม วัฒนธรรม การเป็นอยู่ล้วนเปลี่ยนไปหมด เพราะการเจริญก้าวหน้าทางอุตสาหกรรม เทคโนโลยี และการไหลเข้ามาวัฒนธรรมต่างชาติ ทำให้สังคมการเป็นอยู่ แนวคิด รสนิยม ล้วนเปลี่ยนเข้าหาโลกที่เปลี่ยนไป ดังนั้น ภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนจึงได้รับผลกระทบเหล่านั้นไปด้วย ซึ่งสิ่งที่ถูกปรับให้เข้ากับสังคมยุคนี้ ผู้วิจัยจะแบ่งออกเป็น 3 ข้อ ได้แก่

1. ด้านรูปแบบ

2. ด้านดนตรี

3. ธีมหรือแก่นของเรื่อง

ทั้งสามข้อข้างต้นนี้ผู้วิจัยมองว่าเป็นสิ่งที่ได้รับผลกระทบอย่างมากจากสังคมที่เปลี่ยนไป และทั้งสามหัวข้อนี้นั้นเป็นหัวใจหลักภาพยนตร์เรื่องนี้เลยก็ว่าได้ ทั้งในแง่ของรูปแบบที่เป็นมีไว้เพื่อ

คนดูมันจึงถูกทำให้เปลี่ยนไปตามสภาพคนดู ในแง่ของ ดนตรี เพราะได้รับวัฒนธรรมดนตรีของฝั่งตะวันออกเข้ามาจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น ในแง่ของธีมหรือแก่นของเรื่องเป็นเหตุมาจากเมื่อสังคม ผู้คน เปลี่ยนไป การรับรู้ของคนก็เปลี่ยนตามไปด้วย ธีม จึงต้องเปลี่ยนไปตามสภาพของผู้สร้างเรื่องที่เปลี่ยนไปด้วย

รูปแบบ

ในส่วนของรูปแบบของโปรดักชั่นที่ถูกปรักอย่างเด่นชัดเลยก็คือในเวอชั่นแรกนั้นจะเป็นละครทีวีก็จะมีความยาวที่ยาวพอสมควร ในเวอชั่นใหม่นี้ถูกนำมาทำใหม่ในรูปแบบของภาพยนตร์เนื้อหาก็จะกระชับขึ้น ไม่ซับซ้อนเท่าเวอชั่นแรก นอกจากนี้รูปแบบของการเล่าเรื่องก็ถูกทำให้เปลี่ยนไปด้วยเพราะ คนฟังสมัยนี้ไม่ชอบอะไรที่เข้าใจยาก ชอบอะไรที่เห็นปุ๊บเข้าใจปั๊บ ซึ่งแตกต่างจากคนยุคก่อน จึงมีการปรับรูปแบบการเล่าเรื่องโดยใช้คนเล่าเรื่องหรือ Narrator เพื่อขยายส่วนที่ขาดหายไปจากเวอชั่นละครทีวี ซึ่งพอเป็นแบบนี้ก็จะเพิ่งความง่ายในการที่จะให้คนฟังเข้าใจได้ง่ายขึ้น

ดนตรี

ในปัจจุบันนั้นวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกไหลเข้ามาในไทยอย่างไม่ขาดสายส่งผลให้เกิดดนตรีไทยแนวใหม่ที่เรียกว่าดนตรีไทยประยุคต์ ซึ่งในวงนั้นๆก็จะมีการนำเอาดนตรีไทยและดนตรีสากลมาเล่นร่วมกันเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่และง่ายต่อการเข้าถึงหรือฟังดนตรีไทย เพราะดนตรีไทยนั้นถือว่าเป็นเพลงที่ฟังยากพอสมควร และดนตรีไทยหรือคนที่ฟังดนตรีไทยนั้นเป็นคนกลุ่มน้อย ดังนั้นเพื่อขยายกลุ่มคนฟังจึงมีการนำเอาดนตรีสามากลที่กำลังเป็นที่นิยมของวัยรุ่นหรือคนในยุคปัจจุบันมาผสมกัน หนึ่งก็เพื่อสร้างความแตกต่าง ความแปลกใหม่ และเพื่อให้วัยรุ่นไทยสามารถฟังได้ เช่นกัน

ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนจึงมีการปรับเปลี่ยนดนตรีเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยโดยเพลงทั้งหมดในเรื่องเป็นฝีมือของอาจารย์สมนึก แสงอรุณ ซึ่งเพลงไทยทั้งหมดในเรื่องทั้งเพลงประชันล้วนถูกปรับจากต้นฉบับ ทั้งเพลงที่ใช้ในการปนะชันและเพลงบรรเลงประกอบภาพยนตร์ ก็จะมีการเพิ่มความวือหวาของดนตรี และทำให้ดุดันขึ้นเพื่อนำเสนอคาแร็คเตอร์ของตัวละครที่เล่น เช่นทางเพลงที่ดุก็จะนำเสนอความดุร้ายหรือเป็นฝั่งของตัวโกง ส่วนเพลงที่หวานนั้นจะนำเสนอความเป็นพระเอก เป็นคนดี ซึ่งทุกสิ่งทุก

อย่างจะถูกนำเสนอออกมาทางดนตรีทั้งหมด ทั้งนี้ก็ยังต้องทำดนตรีเพื่อให้คนฟังสมัยนี้ฟังได้ด้วยซึ่งก็เป็นเรื่องที่ยากพอสมควร

ธีมหรือแก่นของเรื่อง

นี่คือองค์กอบหลักๆของการสร้างงานละคร ภาพยนตร์ หรือการเขียนบทของอาจารย์ชนประคัลภ์จันทร์เรือง ซึ่งสิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือแก่นของเรื่อง เพราะมันเปรียบเสมือนหางเสือที่คอยควบคุมเส้นทางของงาน ว่าจะเป็นไปในทิศทางใด หรือถ้าพูดอีกนัยนึงก็คือ มันคือเป้าหมายของงานชิ้นนั้นๆที่จะต้องไปให้ถึงเพื่อหยิบเอาแก่นของเรื่องที่ตั้งไว้ไปมอบให้คนดู นอกจากข้างต้นที่กล่าวมานั้น แก่นของเรื่องมันคือสิ่งที่ตกผลึกออกมาจากตัวคนสร้างงาน เป็นสิ่งที่ถูกสกัดออกมาจากเรื่องราวของผู้กำกับเพื่อนำมาสอนคนฟังของเขา โดยมีเป้าหมายให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี

ดังนั้นเมื่อธีมมีไว้เพื่อคนฟัง เมื่อสังคมที่เปลี่ยนไป วัฒนธรรมที่เปลี่ยนไป แน่นอนว่าคนฟังก็ต้องเปลี่ยนไป อะไรที่เป็นเหตุปัจจัยให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของคนฟัง ย่อมเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่ใช้มาเป็นวัสดุ สำหรับการเล่าเรื่อง ถ้ามองในฐานะของคนสร้างงานแล้ว ในละครเรื่องเดิมแต่ถ้ามีการสร้างใหม่ไม่ว่ากี่ครั้ง คนฟังย่อมเปลี่ยนไป เมื่อคนฟังเปลี่ยนธีมก็ต้องเปลี่ยนเพื่อให้เข้ากับคนฟังคนใหม่และแน่นอนว่า ธีมนี้ต้องกระทบกับคนฟังเพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี สำหรับในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนนั้น ธีมคือ “ศิลปินเมื่อเลือกสิ่งใดแล้วจะไม่มีวันเลิก หากเลิกย่อมไม่ใช่ศิลปิน”

ภาพที่ 21 สังคมเมืองที่เปลี่ยนไป

ที่มา https://images.app.goo.gl/xgdzshAGBLVRyRNXA

รากเหง้าความเป็นอยู่

ปี 2523 เป็นยุคออกจากป่า เข้าป่า ยุคนั้นเป็นยุคเพื่อชีวิตเฟื่องฟู เสรีภาพทางดนตรีเปิดมากขึ้น ยุคนั้นวงเพื่อชีวิตบูม ยุคป่าแตก รัฐบาลชาติชายเปิดสนามการค้าแทนสนามรบ เพราะตอนนั้นยังเป็นพื้นที่ล่อแหลมในเอเชียอาคเนย์ เวียตนามยังรบ สงครามลาวยังมี สิ่งที่เกิดในยุคนั้นพอหมดเผด็จการ เกิดการตื่นตัวทางสังคมมากขึ้น เผด็จการมีตั้งแต่ปี2519 ถูกขับไล่ ปี 2521-2522 หมดไป แต่ก็ยังคุกกรุ่น มันคาบเกี่ยวประชาธิปไตยไม่เต็มใบ ปัญหาลอยชัด นักศึกษาออกจากป่ามาตั้งกลุ่ม วงดนตรีเพื่อชีวิต วงคันไถคาราบาว คุรุชน โฮป งานจะพูดถึงความเป็นไปของสังคมมากขึ้น ไม่เหมือนยุค 2516 หรือ 2519 มันยาวนานกว่าจะถึงพฤษภาทมิฬ ยุคนั้นยังกรุ่นจีไอผับบาร์เกลื่อน เงินสะพัดจากสงคราม

สังคมในยุค28 คน เริ่มมีการอพยพย้ายถิ่น อีสานลงมาเก็บกาแฟที่ใต้ ตังเก บ้างย้ายจากอีสานไปเหนือ อีสานลงมากรุงเทพ ไปค้าแรงงานที่ตะวันออกกลางมากขึ้น ช่วงนั้นย้ายถิ่นเพื่อหางาน ไม่ใช่ย้ายหนีเพราะหวาดกลัว สังคมเปิดกว้างมากขึ้น นโยบายรัฐบาลประกาศจะเป็นเสือตัวที่ 11 เป็นประเทศมุ่งหน้าสู่ประเทศพัฒนา นิคมอุตสาหกรรม การตัดถนนมากขึ้น เปลี่ยนจากสังคมเกษตรกรรม เพลงยุคนี้จะพูดถึงการทิ้งถิ่นฐาน ว่าด้วยชีวิตแรงงาน คิดถึงบ้าน ชีวิตคนโรงงาน เนื้อหาไม่ใช่การต่อสู้ด้านการเมืองจนเกินไป ดนตรีไทยเริ่มถูกบรรจุเข้าในบทเรียน ซึ่งห่างหายไปพอสมควรตั้งแต่ยุคจอมพลป. ยุคที่มีนโยบายให้เอาอย่างฝรั่ง แต่ยุค 28 คือกลับมารื้อฟื้นกันใหม่

หาความเป็นไทยอีกครั้งนึง แต่ที่ชัดคือยุค 2528 คือยุคต่อสู้เพื่อสังคม มีกลุ่มสมัชชาแรงงาน สมัชชาคนจน มีการต่อสู้ต่างๆ แรงงานต่อสู้กับการเอาเปรียบของเจ้าของโรงงาน นักศึกษาลุกขึ้นมาต่อสู่กับการใช้ทรัพยากร เป็นประเด็นทางสังคมที่พูดถึง ทำให้ดนตรีกล่าวถึง มันเป็นยุคคาบเกี่ยว เร่งสาธารณูปโภคเพื่อตอบรับการลงทุน ชนชั้นแรงงานคือชนชั้นอพยพจากภาคต่างๆ พอเปิดประเทศ สินค้าที่ขายผลิตจากโรงวาน ทำให้คนแห่มาสมัครงาน ยุคนั้นยังเป็นโรงงานเสื้อผ้า ไม่ใช่โรงงานอิเล็คทรอนิค ชนชั้นกลางยังไม่มีบทบาทมากสำหรับยุคนี้ แต่มาชัดในยุคพฤษภาทมิฬ กลุ่มขับเคลื่อนชัดๆจะมีสามกลุ่ม

1.ชนชั้นแรงงาน

2.นักศึกษา ชนชั้นสูง ปัญญาชน

3.ชนชั้นกลาง ได้แก่ทำงานบริษัท ทำงานออฟฟิศ จะตื่นตัวการเมือง สังคม

ศิลปะในยุค 35 ยุค 28 โดดเด่นลิเก มีคณะต่างๆผุดขึ้นมา วงดนตรีไทยจึงมีงานมีพื้นที่แสดง เกิดการแข่งขันกัน ลิเกสุพรรณ ลพบุรี นครสวรรค์พอลิเกได้รับความนิยม เพราะคนเหนื่อยกับสงครามปฏิวัติ ทุกคนก็กลับมาหาสุนทรียภาพศิลปะอีกครั้ง ดนตรีไทยถูกดึงกลับมา โดยเริ่มต้นจากการรับใช้มหรสพ. ก่อนหน้านั้นไม่ได้หาย แต่ถูกกดไว้ จึงไม่มีคนกล้าออกมาดู เพราะบ้านเมืองไม่สงบ แต่พอบ้านเมืองสงบ คนก็ออกมาเสพศิลป์ รัฐบาลปี 35 ไม่ได้กดงานศิลป์จึงได้ถูกรับใช้สังคมอย่างต่อเนื่อง ถูกใช้บอกกล่าว ใช้เป็นเครื่องมือต่อสู้ เป็นยุคก้างของเพื่อชีวิต ลูกทุ่งก็คุยในเนื้อหาเดียวกัน กลุ่มที่อยู่ในป่า 16-19-20 ออกจากป่าก็มาเป็นชนชั้นสมอง เขียนหนังสือ ตั้งกลุ่มขับเคลื่อนสังคม แต่กลุ่มนี้จะชัดเจนช่วง 40 มาขับเคลื่อนทางการเมืองมากขึ้น ประท้วงรัฐประหาร กลุ่มนี้ก็เป็นส่วนหนึ่งในกลุ่มผู้ประท้วง บรรยากาศยุคนั้นเป็นสังคมเปิด สามารถแสดงความคิดเห็นได้อย่างเปิดเผย

กระบวนการทำเพลงในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน

กระบวนการทำเพลงของหนังเรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนจะแบ่งเป็น 2 ช่วงคือช่วง pre-production และช่วง post-production ในส่วนของช่วง pre-production จะเป็นการหาเพลงและคัดเลือกเพลงที่จะใช้ในหนัง ซึ่งเพลงที่ใช้ในหนังเรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนแทบจะทั้งหมดเป็น

เพลงที่มาจากการประพันธ์หรือการเรียบเรียงใหม่โดยท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)ผู้มีศักดิ์เป็นตาของครูช่าง ชนประคัลภ์ จันทร์เรืองผู้กำกับหนังเรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนและละครเรื่องระนาดเอกที่ออกฉายทางทีวีเมื่อ 30 กว่าปีก่อนและมีเพลงที่เรียบเรียงใหม่โดยครูสมนึก แสงอรุณ มือปี่ฝีมือฉกาจผู้เป็นทั้งครูดนตรีไทยของเด็กนักเรียนบ้านเรียนละครมรดกใหม่และรับบทเป็นครูทอง ครูของเจ้าเอกในหนังเรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนอีกด้วย

หลังจากที่ได้เพลงที่จะใช้ในหนังแล้วครูสมนึก แสงอรุณจะเป็นผู้สอนหรือต่อเพลงให้กับเด็กๆที่เป็นนักแสดงในหนังเรื่องระนาดเอกเอกทางเปลี่ยนเนื่องจากครูช่างผู้เป็นผู้กำกับต้องการให้เป็นหนังดนตรีไทยที่นักดนตรีสามารถเล่น บรรเลงเพลงทุกเพลงได้จริงๆ เพราะว่านี่คือส่วนนึงของการเรียนรู้ของเด็กๆที่บ้านเรียนละครมรดกใหม่ นอกจากเด็กๆจะได้ประสบการณ์ได้เรียนรู้เทคนิคต่างๆในการถ่ายหนัง เรียนรู้กระบวนการการทำหนังจากมืออาชีพโดยตรงแล้วเด็กๆต้องสามารถเล่นเพลงที่ใช้ในหนังได้ทุกเพลงอีกด้วย และในการถ่ายทำก็ได้นักดนตรีฝีมือดีอีกหลายคนที่เป็นลูกศิษย์ของครูสมนึก แสงอรุณ และลูกศิษย์ของครูปยุต เทพรัตนวิชัยมาแสดงเป็นนักดนตรีทั้งวงจางวางขาว วงจางดำและนักตรีที่อยู่ในวังของเสด็จองค์ชายใหญ่อีกด้วย

ขั้นตอนต่อมาในช่วงก่อนถ่ายทำจะเป็นการบันทึกเสียงเพลงที่จะใช้ในหนัง ซึ่งในขั้นตอนนี้ถ้ารวมเวลาจริงๆแล้วใช้เวลาร่วมสองเดือน เนื่องจากเพลงที่ใช้ในหนังหลายเพลงเป็นเพลงที่เรียบเรียงใหม่ต้องมีการต่อเพลงมีการซ้อมกันอย่างหนักก่อนมาบันทึกเสียงและมีทั้งเพลงที่บรรเลงได้ยากเช่นเพลงกราวในที่ต้องซ้อมมาอย่างหนักและเตรียมตัวมาอย่างดีก่อนจะมาบันทึกเสียง ซึ่งเพลงทั้งหมดนั้นได้ทำการบันทึกเสียงที่สตูดิโอบันทึกเสียงที่บ้านเรียนละครมรดกใหม่นั่นเอง เพราะอย่างที่ได้กล่าวไปก่อนหน้านี้แล้วคือ ครูช่าง ชนประคัลภ์ จันทร์เรืองต้องการให้เด็กๆที่บ้านเรียนละครมรดกใหม่ได้เรียนรู้ทุกกระบวนของการทำหนัง ทั้งการถ่ายทำ การบันทึกเสียง การทำฉากเมคอัพและเสื้อผ้าหน้าผมของนักแสดง ล้วนแล้วก็มีนักเรียนของบ้านเรียนมรดกใหม่แทรกอยู่ในตัวแหน่งหน้าที่ต่างๆเหล่านั้นเพื่อเรียนรู้ ซึมซับวิธีการทำงานจากคนทำหนังและนักดนตรีมืออาชีพจริงๆ

ส่วนอุปสรรคและการทำงานในช่วงก่อนถ่ายทำและระหว่างถ่ายทำก็จะเป็นเรื่องเวลาการซ้อมและการบันทึกเสียงเพลงต่างๆที่จะใช้ในหนัง ทั้งที่เป็นเพลงประชันและเพลงที่เป็น film score เพราะหลายๆเพลง เป็นเพลงที่เรียบเรียงใหม่ นักดนตรีจึงต้องใช้เวลาในการซ้อมกันพอสมควร

และคิวการบันทึกเสียงของนักดนตรีที่ไม่ค่อยเป็นใจเท่าไหร่ เนื่องจากนักดนตรีส่วนใหญ่ก็มีงานมีภาระหน้าที่ประจำอยู่แล้ว ทำให้หลายๆครั้ง ช่วงเวลาในการบันทึกเสียงจะเป็นช่วงค่ำถึงช่วงดึกหรือบางทีก็บันทึกเสียงกันตั้งแต่ช่วงเย็นลากยาวไปถึงเช้าตรู่เลยก็บ่อยครั้ง

ส่วนขั้นตอนการทำเพลงในช่วงหลังการถ่ายทำนั้นจะเป็นขั้นตอนการบันทึกเสียง film score และ background music ต่างๆที่ใช้ประกอบในหนัง ซึ่งขั้นตอนนี้ก็ได้ด.ร.ฐานชน จันทร์เรือง ลูกชายคนโตของครูช่าง มาเป็นเฮดหลักในการทำงานช่วงนี้ ด้วยความที่เป็นคนรุ่นใหม่และมีคลังเพลงในหัวหลากหลายแนว ด.ร.ฐานชนจึงได้ใช้เครื่องดนตรีที่หลากหลายในการบันทึกเสียงทั้งที่เป็นอคูสติคและเป็น orchestration ซึ่งในการบันทึกเสียงนั้นจะมีทั้งในส่วนที่บันทึกเสียงสดจริงๆจากวง ensemble และมีการใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ร่วมด้วย ส่วนปัญหาและอุปสรรคของขั้นตอนนี้คือความสมบูรณ์แบบของการบันทึกเสียงและการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลเข้าด้วยกัน เพราะว่าครูช่างเองต้องการให้เป็นหนังระนาดเอกทางเปลี่ยนจริงๆ คือมีการพัฒนาและการผสมผสานระหว่างตะวันออกและตะวันตกเข้าด้วยกัน ไม่แบ่งแยกว่าเป็นทางไทยโดยเฉพาะหรือทางสากลโดยเฉพาะ

และหลังจากกระบวนการบันทึกเสียงทั้งหมดแล้วก็จะเข้าสู่ขั้นตอนการมิกซ์เสียง ซึ่งขั้นตอนนี้ได้ครูปู ประดิษฐ์ แสงไกร เพื่อนของครูสมนึก แสงอรุณ มาเป็นทั้งครูสอนขั้นการการมิกซ์เสียงเพลง ขั้นตอนการบันทึกเสียงและเป็นผู้ลงมือมิกซ์เสียงเพลงทุกเพลงที่ใช้ในหนังเรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนอีกด้วย

ภาพที่ 22 ละครทีวีเรื่องระนาดเอก

ที่มา https://images.app.goo.gl/ZBrLugKxcy49LtPV9

การสร้างภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน

ก่อนที่จะมาถึงระนาดเอกทางเปลี่ยน ระนาดเอกออกอากาศไปก็มีกระแสตอบรับมาเยอะแยะ จริงๆก็เนื้อหอม แต่ค่อนข้างจะเล่นตัวเพราะว่าตอนนั้นเบื่อมากเบื่อระบบที่คนนั้นคนนี้เดี๋ยวคิวคนนั้นว่างคนนี้ไม่ว่าง มันไม่ใช่งานที่อยู่นอกเหนือมือที่จับได้ รู้สึกรำคาญก็เลยไม่อยากถ่ายให้ใครเลย

สักพักก็มีกระบวนการอยากได้ระนาดเอกมารีรัน มาทำใหม่ มีนวนิยายหลายเรื่องที่ถูกนำกลับมาทำใหม่ ระนาดเอกก็เป็นหนึ่งในจำนวนนั้น แต่ไม่ได้ฉายออกมาทางทีวีเพราะผมเล่นตัว ผมเล่นตัวตรงที่ถ้าละครเล่นออกมาปุ๊ป อานิสงส์ไม่ควรตกไปอยู่แก่นายทุนเลย หรือ Commercial เลย หรืออะไรที่เป็นดารามาแล้วได้อานิสงส์ไป ตรงนี้ไม่เอา

เอือมระอาแต่พูดประโยคนี้ไม่ค่อยได้ ใครก็ฟังไม่รู้เรื่อง เลยต้องแกล้งทำเป็นว่า มอบลิขสิทธิ์ทั้งหมดให้ลูกชายไว้ ก็มีคนมาขอร้องต่างๆนานาก็บ่ายเบี่ยงมาตลอด ถ้าจะทำก็ต้องทำเอง แม้แต่ทาง Workpoint ก็มาขอทำ แต่ผมก็บอกว่าถ้าทำแล้วประโยชน์จะตกกับนายทุนกับพ่อค้าตกกับดาราผมไม่ให้ มันก็ปิดประตูว่าไม่ให้ไปทางไหน ผมต้องทำเอง

ที่เราทำชุมชนบ้านเรียนละครมรดกใหม่ เราเตรียมดนตรี ภาพที่ฝันเนี่ย เมื่อก่อนถ้าจะทำละครเรื่องนี้ พระเอกต้องอยู่ในกำมือตนเอง การที่ทำตรงนี้ก็คือรอที่จะเล่นหนังเรื่องนี้ เพราะฉะนั้นแม้ฝีมือจะยังไม่ถึงก็แล้วแต่ เดี๋ยวก็ดีเอง ท่าทางก็ทะมัดทะแมงดูดีกว่าได้รับการฝึกฝนกว่าคนอื่นแล้วก็ตัดต่อง่าย ถ่ายทำง่าย ถ่ายไกล แต่ก่อนกว่าจะออกได้

ก็จะเห็นว่าผมไม่ใช้ดารา แล้วก็ถ่ายทำแบบเต็มรูปแบบ มีระบบการถ่ายทำคอลเล็คสี ทำอะไรต่างๆนานา เรื่องราวก็เล่าจบหนึ่งวาระ แต่ทีวีกว่าจะจบยี่สิบตอน มันหลายตอนมาก ก็เลยสั้นๆ แต่ทีนี้ก็เก็บสรุปทั้งหมดทั้งมวล เรื่องนี้แตกต่างจากเรื่องก่อนๆเพราะยิ่งแก่ยิ่งพูดถึงเรื่องส่วนตัวมากขึ้น เรื่องส่วนตัวมีอะไรที่พูดยาก จึงมีสัญลักษณ์อะไรแอบแฝงในระนาดเอกทางเปลี่ยนมากขึ้นอีกอย่างมีมุมมองลุ่มลึกขึ้นจึงอยากจะเล่า

ภาพที่ 23 ละครทีวีเรื่องระนาดเอก

ที่มา https://images.app.goo.gl/PmomZTwQdSfWke736

ปรัชญาในการดำเนินชีวิตของตัวละคร

ละครทีวีเรื่องระนาดเอก ไม่มีธีมอะไร แค่ลอกสูตรสำเร็จการเขียนบท ใครๆก็ลอกกัน ทุกคนเป็นนักเขียนบท ตอนนั้นทุกคนบอกว่าลอกมาจากสตาร์วอร์ แต่จริงๆเอามาตั้งแต่ยุคเรอเนสซองค์ ยุคที่ใช้ตรรกะของอริสโตเติล วิธีนี้เป็นวิธีที่ทำให้เกิดตรรกะการปฏิวัติอุตสาหะกรรม และวิธีคิดแบบที่เป็นยูนิต ทำให้เกิดโปรดัคขึ้นมา มันสามารถ applyกับอินดัสเตรียลได้ ก็นำสูตรมาใช้ ไม่รู้จะอธิบายอย่างไร ก็เลยบอกว่าเอามาจากสตาร์วอร์ จริงๆสตาร์วอร์ก็ใช้อย่างนี้แหละ แต่ไม่ใช้แค่สตาร์วอร์ อีกหลายเรื่อง พูดได้เป็นพันเรื่องที่ใช้สูตรนี้ ประเด็นว่าเราจะคลุมอย่างไรไม่ให้เห็น

สรุปง่ายๆถ้าอาจารย์ชลประคัลภ์ไม่บอกสตาร์วอร์ ไม่มีใครจับได้ เพราะคลุมไว้ด้วยรูปแบบอย่างชัดเจน ถ้าอาจารย์ชลประคัลภ์ไม่บอกว่าใช้สูตรสำเร็จอันนี้ อาจารย์ก็ไม่รู้จะบอกว่าอะไร ก็เลยบอกว่าจากสูตรสำเร็จอันนี้ ลอกสตาร์วอร์มา

ในส่วนของธีม สำหรับภาคนี้ไม่มีธีมอะไร เจตนาเพื่อให้ได้เรตติ้ง แต่เรื่องหลัง ระนาดเอกทางเปลี่ยนส มีสิ่งที่เราต้องการจะบอกเยอะ จะเห็นว่าประโยชน์สำคัญที่สุด มันถ่ายหนังแล้วมีความสุขกับหนังเรื่องนี้ พูดง่ายๆ เล่นเฉยๆสุขไม่ได้ พอดนตรีมาผสม คำว่าใบไม้ในกำมือก็ได้เลย เราเล่นดนตรีเราเห็นภาพ เราเห็นภาพ ได้ยินเสียง เราApply ได้เลย จึงใส่ได้ทันที หรือถ้าถึงจริงๆ มันทะลุมิติ ศิลปศาสตร์เป็นหนึ่งเดียว ไม่แยกเป็นดนตรี นาฏศิลป์ ทุกสิ่งเป็นหนึ่งเดียว มันสำคัญมาก

ธีมจึงมีไว้ถึงสิ่งที่อยากจะบอก คนติดรูปแบบต่างๆ แม้แต่เราที่เคยใช้สูตรสำเร็จก็พบว่ามันไม่ใช่ทางออก มันไม่ใช่วิถี ถ้าจะดูให้ดี ตอนจบจะเป็นการสลายขั้วของขั้วดำขั้วขาว จริงๆในดำมีขาว ในขาวมีดำ ไม่ต้องอะไรทั้งสิ้น ตัดมาที่สถานการณ์สองด้านในตนเอง

“ศิลปินเมื่อเลือกแล้ว ไม่มีทางล้มเลิก ถ้าเลิกก็ไม่ใช่ศิลปิน” เป็นคำโปรย หรือMotto หลังของภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน คำว่าศิลปินมาจากคำว่าสิบปะที่แปลว่าทำด้วยมือ ทำยาก และเมื่อทำแล้วเกิดความงดงามทั้งภายในและภายนอก ทั้งตัวเองและผู้ที่อยู่รอบๆ พอมันงดงามแล้วเราจะเลิกได้อย่างไร พอมันงดงาม ทำแล้วมีความสุข ทำแล้วมีพลัง แล้วเราจะเลิกได้อย่างไร ฉะนั้นศิลปินที่เลิกสร้างงานจึงไม่ใช่ศิลปิน พอเข้าใจอย่างนี้แล้วทุกขณะจิตที่ทำมันมีความสุข เคยได้ฟังลูกศิษย์ของอาจารย์หลวงประดิษฐ์ ไพเราะพูดถึงการตีระนาดเขาพูดให้ฟัง นาย พล ว่านม่วง ซึ่งเป็นคนนวดของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้เล่าว่าช่วงนาทีสุดท้ายของหลวงประดิษฐ์ ไพเราะนั้นก่อนตาย ท่านยังทำมือตีระนาดอยู่เลย แสดงว่าช่วงเวลาที่ท่านกำลังจะจากโลกนี้ไปสู่โลกอื่นนั้นท่านก็ตีระนาดไปด้วย นั้นก็ชี้ชัดว่าความเป็นศิลปินไม่ได้อยู่แค่เฉพาะช่วงสังขารทำงาน เพราะในขณะที่สังขารมันไม่ทำงานแล้ว การตีระนาดของหลวงประดิษฐ์ ยังดำเนินต่อไปได้ เพราะทำแล้วมีความสุข เมื่อมีความสุขแล้วมันหยุดทำไม่ได้ และนี่คือสิ่งที่อยากจะบอกในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน ซึ่งในละครทีวีเรื่องระนาดเอกนั้นไม่

ผลการวิจัยเรื่อง “แนวทางการทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางทางเปลี่ยน” ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับความความสัมพันธ์ของดนตรีและภาพยนตร์ โดยแบ่งออกเป็น ๑ ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ ๑ วิเคราะห์สิ่งที่ปรากฏบนจอ

๑ วิเคราะห์ฉาก

ในส่วนนี้นั้นผู้วิจัยจะวิเคระห์ในส่วนของฉาก หรือองค์ประกอบของฉาก สิ่งที่ต้องการจะนำเสนอ และต้องการนำไปสู่อะไรข โดยผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ข้อมูล ๓ ส่วนได้แก่

๑.ธีมของฉาก

๒.รูปแบบ

๓.เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

๒ **วิ**เคราะห์ตัวละคร

จะเป็นการวิเคราะห์เนื้อหา การเล่าเรื่อง โดยจะเน้นไปที่ฉากที่มีดนตรีประกอบเพื่อจะหาที่ไปที่มาของการใส่เพลงลงไปในฉากนั้นๆ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงจะวิเคราะห์สาระเนื้อหาของการเล่าเรื่อง อันได้แก่

๓.๑ ความสัมพันธ์เชิงเวลา

๓.๒ สถานที่หรือฉาก

๓.๓ การกระทำของตัวละคร

๓ วิเคราะห์เพลง

ผู้วิจัยจะทำการวิเกี่ยวกับตัวเองในขั้นนี้นั้นจะทำการเจาะจงที่ไปที่ประวัติของบทเพลงนั้นๆที่ภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกหรือละครทีวีเรื่องระนาดเอกนำมาใส่ไว้ในภาพยนตร์ว่ามันมีความเป็นมาอย่างไร โดยมีหัวข้อในการวิเคราะห์ ดังนี้

- การประพันธ์
- แนวคิด
- ทำนอง
- ความสั้นยาว
- บันไดเสียง
- หน้าทับ
- เทคนิค
- วงที่ใช้

ส่วนที่ ๒ วิเคราะห์ความสัมพันธ์

ส่วนที่ ๑ วิเคราะห์สิ่งที่ปรากฏบนจอ

เพลงที่ ๑ เพลงเหาะ

๑ วิเคราะห์ฉาก

ธีม ของฉากนี้คือการเกริ่นเข้าสู่ภาพยนตร์

รูปแบบ เป็นรูปแบบของคนเล่าเรื่อง

เหตุการณ์ ฉากนี้เป็นฉากเปิดเรื่อง ภาพที่ปรากฏอยู่บนจอ เป็นภาพของคนเล่าเรื่องกำลังแต่งหน้า ซึ่งคนเล่าเรื่องในเรื่องนั้นเป็นหัวหน้าคณะละครเร่ ซึ่งจะมีบทบากสำคัญในภาพยนตร์ การแต่งหน้านั้นจะเป็นการแต่งหน้าเลียนแบบเศียรของตัวละครจากการแสดงโขน ลวดลายที่วาดลงไปบนหน้าจะเป็นลายไทย

๒ วิเคราะห์ตัวละคร

๑ ความสัมพันธ์เชิงเวลา

ช่วงเวลาเย็น

๒ สถานที่หรือฉาก

หลังโรงละครเร่ นักแสดงกำลังแต่งตัว เตรียมตัวเพื่อการแสดง

๓ การกระทำของตัวละคร

คนเล่าเรื่อง หรือหัวหน้าคณะละครเร่ กำลังแต่งตัวเพื่อเตรียมแสดง ระหว่างแต่งตัวมีเสียงพากย์แทรกเข้ามา ว่า “กาลครั้งหนึ่งนานมาแล้ว ในดินแดนที่ไม่ใกล้ไม่ไกล ผู้คนยังสนุกกับความคิด ค้นหาความหมายของชีวิต ภาพทำให้เกิดเสียง เสียงทำให้เกิดภาพ อดีตคือสีสัน ปัจจุบันคือความว่างเปล่า สีสันอดีตคือเรื่องราว ใบหน้าว่างเปล่าคือปัจจุบัน ขณะนี้ยานความคิดพร้อมแล้ว เชื้อเพลิงเติมเต็มพิกัด จะรัดเข็มขัดนิรภัยหรือไม่ก็ได้ เปิดหูฟังเสียงเปิดตาดูภาพ และเพลิดเพลินเดินทางไปกับเรา” ฉากนี้จะเป็นการเกริ่นและเชิญชวนให้ดูภาพยนตร์

๓ วิเคราะห์เพลง

ประวัติเพลงเหาะ

เพลงเหาะ อยู่ในเพลงชุดโหมโรงกลางวัน เป็นเพลงหน้าพาทย์ ประกอบการไปมาของเทวดาทั่วไปจะหมายถึงเทพยดาเสด็จมาก็ได้และตอนท้ายก็บรรเลงเพลงรัวซึ่งหมายถึงว่ามาถึงเรียบร้อยแล้ว

แนวคิด การประพันธ์

เพลงเหาะเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กับการแสดงทั่วๆไป ใช้สำหรับเทวดา นางฟ้า ไป มาในที่ต่าง ๆ ด้วยกิริยารวดเร็ว จะเป็นเดี่ยวหรือหมู่ก็ได้การเดินทางไปทางอากาศมักจะใช้เพลงเหาะ หรือโคมเวียน ตัวอย่างเช่น ระบำดาวดึงส์ หรือ ย่องหงิด ระบำทั้งสองชนิดเป็นการแสดงการฟ้อนรำของเทวดานางฟ้า ฉะนั้นเพลงที่รำออกจึงใช้เพลงเหาะ และเพลงโคมเวียน

เพลงที่ ๒ เพลงเชิดนอก

วิเคราะห์ฉาก

๑.ธีมของฉาก

อีกด้านหนึ่งของจางวางขาว ความโกรธเกี่ยว

๒.รูปแบบ

เป็นการรำแบบร่วมสมัย และมีเสียงคนเล่าเรื่องพูดบรรยาย

๓.เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

ฉากนี้เป็นฉากที่จางวางขาวเกิดอารมณ์โกรธต่อจำปาซึ่งเปรียบเสมือนคนรับใช้อาการที่แสดงถึงอารมณ์โกรธนั่นคือการปาไข่ใส่จำปา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

วิเคราะห์ตัวละคร

๑ ความสัมพันธ์เชิงเวลา

ช่วงเวลาของฉากที่นั้นคือช่วงเย็นที่ท้องฟ้าเปิด

๒ สถานที่หรือฉาก

บ้านของจางวางขาวที่อยู่ในป่าลึกหลังจากที่หนีจากเมืองหลวงมา จางวางขาวนั่งอยู่ตรงระเบียงฝั่งขวา เอกพระเอกของเรื่องนั่งอยู่ตรงระเบียงฝั่งซ้าย จำปาอยู่ตรงกลางเรือนกำลังเอาสำรับอาหารมาให้จางวางขาว

๓ การกระทำของตัวละคร

จางวางขาวหลังจากแข่งทำอาหารกับเอกเสร็จก็มานั่งรอกินข้าวที่ระเบียงฝั่งขวา ส่วนเอกก็นั่งตีนระนากอยู่ที่ระเบียงฝั่งซ้ายของเรือน จำปายกสำรับอาหารมาให้จางวางขาว แต่อยู่ๆจางวางขาวก็เกิดอารมณ์หงุดหงิดขึ้นมาจึงหยิบไข่ไก่ที่วางอยู่ข้างๆปาใส่จำปา จำปาวิ่งหนีไปตรงกลางเรือน จางวางขาวยังปาไข่ไก่ใส่ไม่หยุดหย่อน เอกตกใจจะวิ่งเข้าไปดูจำปา แต่โดนจางวางขาวปาไข่ดักหน้าไว้จึงได้แต่ดูอยู่ห่างๆ การหลบการร้องไห้ของจำปาถูกนำเสนอออกมาในรูปแบบของการรำไทยร่วมสมัย

วิเคราะห์เพลง

ประวัติเพลง

เชิดนอกนั้นเป็นเพลงโบราณที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมเชิดนอกเป็นเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับให้ปี่เป่าประกอบการเบิกโรงชุด “จับลิงหัวค่ำ ” ในการแสดงหนังใหญ่โดยเฉพาะ ตอมาการแสดงโขนได้นำการเบิกโรงชุดนี้มาเบิกโรงในการแสดงโขนบางอีกทั้งมีผู้นำเพลงเชิดนอกมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครชุดที่มีกิริยาการไล่จับกันของตัวละคร ซึ่ง ชุดการแสดงที่ได้รับความนิยมมากที่สุด ๒ ชุด ได้แก่ การแสดงโขนชุดหนุมานจับนางเบญจกาย และการแสดงโขนชุดหนุมานจับนางสุพรรณ

มัจฉา ภายหลังมีผู้นำเพลงเชิดนอกมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องมืออื่น ๆ เพลงเชิดนอกจะกลายเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงได้ในหลาย ๓ โอกาส ใหญ่ๆ ได้แก่ บรรเลงประกอบหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค่ำ บรรเลงประกอบโขนละคร และบรรเลง เดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ

แนวคิดและการประพันธ์

ความหมายในทางดนตรี “เชิด” หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยา การเดินทางไกลหรือการเดินทางที่มีอาการรีบเร่งของตัวละคร ซึ่งใช้ได้ทั้งเทวดา มนุษย์และสัตว์อีกทั้งยังใช้ในการแสดงอาการต่อสู้หรือรบกันอีกด้วย ส่วนคำว่า “นอก” นั้นหมายถึง ทาง หรือระดับเสียงหนึ่ง ๆ ที่อยู่ในระดับเสียงทั้ง ๗ ของดนตรีไทย ซึ่งให้ชื่อตามปี่นอกที่ใช้เป่าประกอบ ในทางนั้น ๆ ทว่าเชิดนอกกลับมิได้หมายความถึง “เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาการเดินทางหรือในการต่อสู้ของเทวดา มนุษย์หรือสัตว์ ที่อยู่ในระดับเสียงนอก” เพราะเพลงเชิดนอกมิได้อยู่ในทางนอก เนื่องจากการเดี่ยวเชิดนอกนั้นไม่ว่าจะบรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยเครื่องมือใดก็ตาม ก็ไม่ปรากฏว่า บรรเลงด้วยทางนอกเลย แต่กลับบรรเลงด้วยทางในทั้งสิ้น เชิดนอกจะอยู่ในทางนอกก็ต่อเมื่อเป่าด้วยปี่นอกเท่านั้น ผู้วิจัยจึงอนุมานได้ว่าเหตุที่เรียกเพลงเชิดชนิดนี้ว่า “เชิดนอก” น่าจะมาด้วยเหตุที่บรรดาปี่ของไทยอันได้แก่ปี่นอก ปี่กลาง และปี่ในนั้น ปี่ที่ เกิดเป็นอันดับแรกสุดคือปี่นอก ซึ่งเป็นปี่ชนิดแรกที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเชิดนอก ครั้นเมื่อเกิดมีการจำแนกปี่เป็นชนิดต่าง ๆ แล้วก็ยังคง เรียกชื่อเพลงนี้ตามชื่อของปี่ที่ใช้เป่าในแต่เดิมว่าเชิดนอกไปด้วย ต่อมาภายหลังแม้จะบรรเลง เพลงเชิดนอกด้วยปี่ชนิดใดก็ตามก็ยังคงเรียกว่าเชิดนอกอยู่

ทำนอง เอกลักษณ์

คุณลักษณะพิเศษของเดี่ยวเชิดนอกนั้นถือว่าจังหวะเป็นเรื่องที่เด่นชัดที่สุด เพราะเชิดนอกถือเปนเพลงเดี่ยวที่แสดงถึงความแม่นยำในเรื่องของจังหวะ ดังที่ครูบุญช่วย โสวัตร ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของเดี่ยวเชิดนอกไว้ว่า “เพลงกลุ่มที่ใช้แสดงความสามารถของการเป็นผู้แมนในจังหวะ ได้แก่ เพลงที่ให้อิสรภาพในการดำเนินทำนอนที่มีสวนที่ไม่อยู่ในอำนาจของการควบคุมจังหวะและอยู่ในอานาจของการควบคุมจังหวะ เช่น เพลงเชิดนอก ทยอยเดี่ยวเป็นต้น (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๓๑: ๘) เดี่ยวเชิดนอกจึงจัดอยู่ในกลุ่มเพลงที่

แสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงในการควบคุม จังหวะ ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิเคราะห์ที่ผู้วิจัยได้กล่าวมามาแล้วข้างต้นว่า เชิดนอกเปนเพลงที่มี ความพิเศษในเรื่องของจังหวะ คือ เปนเพลงที่มีการเข้าออกของจังหวะ ระหวางจังหวะแบบลอย กับจังหวะแบบนับ ผู้ที่เดี่ยวเพลงนี้จึงต้องเป็นผที่มีความแม่นยาในเรื่องของจังหวะ โดยสามารถ เข้าออกระหว่างจังหวะทั้งสองแบบได้อย่างถูกต้อง ไมเกิดการสะดุดทำให้อารมณ์ของเพลงเสียไป

บันไดเสียง

จากการวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียงของเพลงเชิดนอกพบว่าทางเดี่ยวดังกล่าวมีการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric) ๒ กลุ่มเสียงคือ ซลทXรmXX และ รมฟXลทX โดยสามารถจำแนกบันไดเสียงที่อยู่ในทำนองแต่ละจับได้ดังต่อไปนี้

จับ ๑ มีทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลที่เป็นทางใน (ซลทXรmXX) ทั้งหมด

จับ ๒ ทำนองประโยคที่ ๑ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลที่เป็นทางกลางแหบ (รมฟXลทX) นอกจากนั้นมีกลุ่มเสียงอยู่ในทางใน (ซลทXรmXX) ทั้งหมด

จับ ๓ ทำนองประโยคทำ ๑ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลที่เป็นทางกลางแหบ (รมฟXลทX) นอกจากนั้นมีกลุ่มเสียงอยู่ในทางใน (ซลทXรmXX) ทั้งหมด เช่นเดียวกับจับ ๒

เชิดนอกทางนี้จึงมีทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มเสียง ซลทXรmXX ซึ่งอยู่ในทางใน เกือบทั้งหมดและมีการใช้กลุ่มเสียง รมฟXลทX ซึ่งอยู่ในทางกลางแหบเพียง ๒ ประโยคเท่านั้น จึงสามารถสรุปได้ว่าทางเดี่ยวดังกล่าวมีกลุ่มเสียงอยู่ในทางในเป็นพื้น และมีกลุ่มเสียงกลางแหบ รองลงมา โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปมาระหว่างทางในกับทางกลางแหบ ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่เป็นคู่เสียงเสนาะ คือ กลุ่มเสียงที่เป็นคู่ ๔ หรือคู่ ๕ ต่อกัน

หน้าทับ จังหวะ

เพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่มีจังหวะชนิดพิเศษ คือ มีการเข้าออกระหว่างจังหวะชนิดที่มีการ ควบคุมจังหวะกับจังหวะชนิดที่ไม่มีการควบคุมจังหวะ ซึ่งผู้วิจัยเรียกจังหวะชนดแรกว่า “จังหวะ นับ” และเรียกจังหวะชนิดที่สองว่า “จังหวะลอย” ฉะนั้นจึงกล่าวได้ว่า”เพลงเชิดนอกเปนเพลงที่มีการเข้าออกระหวางจังหวะนับกับจังหวะลอย” จากการวิเคราะห์ลักษณะการเข้าออกระหว่างจังหวะนับกับจังหวะลอยที่พบในเดี่ยวใน เชิดนอกทางนี้ พบว่าทางเดี่ยวดังกล่าวมีการผสมผสานระหว่างจังหวะทั้งสองแบบ ดังต่อไปนี้

จับ ๑ จังหวะลอย-จังหวะนับ-จังหวะลอย

จับ ๒ จังหวะลอย -จังหวะนับ-จังหวะลอย-จังหวะนับ-จังหวะลอย

จับ ๓ จังหวะลอย -จังหวะนับ-จังหวะลอย-จังหวะนับ-จังหวะลอย-จังหวะนับ-จังหวะลอย

แสดงให้เห็นว่าเดี่ยวในเชิดนอกทางนี้ความเข้มข้นในเรื่องของการเข้าออกระหวางจะงหวะนับกับจงหวะลอยมากขึ้นเรื่อย ๆ ในแต่ละจับ จับ ๓ เป็นจับที่มีการเข้าออกของจงหวะมากที่สดุ รองลงมาคือ จับ ๒ และจับ ๑ ตามลำดับ โดยที่มีจงหวะลอยเป็นจีงหวะในการขึ้นต้นและลงจบ เพลง อีกทั้งเป็นจังหวะที่มีปริมาณมากที่สุดในเพลง เดี่ยวในเชิดนอกทางครู คงลายทอง จึง มีจังหวะลอยเป็นพื้น ซึ่งการเข้าออกระหวางจังหวะนับกับจังหวะลอยนี้เองที่เป็นตัวการสำคัญใน การแสดงลีลาและอารมณ์ของเพลงเชิดนอก ความแตกต่างระหว่างจังหวะลอยกับจังหวะนับเป็น สิ่งทำใหเกิดความขัดแย้ง ยิ่งทำนองเพลงดำเนินเข้าสู่ตอนท้ายของเพลงมากขึ้นเท่าใด ยิ่งพบว่ามี การเข้าออกของจังหวะมากขึ้นเท่านั้น ทำให้เพลงเชิดนอกมีสภาพคับข้องมากขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งตอนจบมีจงหวะลอยเข้ามาเป็นตัวผ่อนคลาย เพื่อคลี่คลายความขึงตึงที่มีมาทั้งหมดให้ เบาบางลง และสำเร็จจบลงได้อย่างสมบูรณ์ ทำใหเพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่มีจลน คือ ความ เคลื่อนไหว (Mobility) จังหวะจึงเป็นเอกลักษณ์ สำคัญของเพลงเชิดนอกที่พบได้อยู่ในเพลงทั่วไป นอกจาก เพลงเชิดนอกแล้วเพลงอื่นๆ ที่พบว่ามีจังหวะในลักษณะเดียวกันอีกมักจะเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงเช่นเดียวกัน ได้แก่ ทยอยเดี่ยว กราวใน เป็นต้น

ภาพที่ 24 เบื้องหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน”

เพลงที่ ๓ เพลงกราวในทางเทวดา

วิเคราะห์ฉาก

๑.ธีมของฉาก

ฉากนี้ต้องการนำเสนอว่า เราต้องยอมสละสิ่งที่เรายึดติดอยู่เราจึงจะสามารถเรียนรู้สิ่งใหม่ หรือสามารถบรรลุเป้าหมายของเราได้

๒.รูปแบบ

รูปแบบของฉากนี้นั้นเน้นไปที่การตัดสลับภาพ และมีการใช้ CG เข้ามาช่วย

๓.เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

จางวางขาวพยายามสอนเอกว่า “จะมีความสุขในการเล่นดนตรี โดยไม่ต้องประชันไม่ได้หรือไง” แต่เอกไม่ฟังซ้ำยังระนาดยั่วอารมณ์จางวางขาว จางวางขาวจึงไปหยิบเอาระนาดที่เอกกำลังตีไป แล้วบอกให้เอกเดินตามมา จางวางขาวพาเอกไปที่น้ำตก แล้วโยนระนาดทิ้งลงน้ำตกไป เอกจึงกระโดดตามระนาดเอกไป

วิเคราะห์ตัวละคร

๑ ความสัมพันธ์เชิงเวลา

เป็นช่วงเวลาบ่าย แสดงให้เห็นถึงอากาศที่ร้อน ใจคนที่ร้อน

๒ สถานที่หรือฉาก

บ้านจางวางขาว

๓ การกระทำของตัวละคร

เอกที่หลงมัวเมาอยู่กับการประชันดนตรี กำลังฝึกซ้อมระนาดอย่างเอาเป็นเอาตาย จางวางขาวซึ่งกำลังเลี้ยงม้าอยู่ทนไม่ไหวจึงบอกไปว่า “เล่นดนตรีให้มีความสุข โดยไม่ต้องแข่งขันไม่ได้หรือไง” แต่เอกกลับตีระนาดเสียงแข็งกระด้างออกมาจางวางขาวทนไม่ไหนจึงเดินไปด้วยอารมณ์ที่หงุดหงิดแล้วไม่หยิบเอาฝืนระนาดที่เอกกำลังตีแล้วบอกให้เอกเดินตามไป จางวางขาวพาเอกเดินข้าไปในป่าไผ่ เอก จำปา จางวางขาว พากันเดินไปจึงถึงน้ำตก จางวางขาวหัวเราะจากนั้นจึงโยนฝืนระนาดฝืนนั้นลงน้ำไป เอกจึงกระโดน้ำตามฝืนระนาดไป จางวางขาวจึงพูดขึ้นอีกว่า “หากมันจะตายก็ให้มันตายตามความโง่ของมันไป เสียงเพลงกราวในดังขึ้น ภาพตัดมาที่จางวางขาวที่สวมหัวโขนกำลังจะรำเพลงกราวใน (การรำนั้นใช้แทนการตีระนาดเพลงกราวใน) ภาพตัดสลับไปที่เอกกำลงจะลงในน้ำ ระหว่างนี้ตัดสลับกลับไปมาระหว่างเอกซึ่งกำลังอยู่ในน้ำเพื่อตามหาฝืนระนาด ในขณะที่จางวางขาวกำลังตีระนาดเพลงกราวใน ระหว่างที่เอกกำลงไหลไปตามกระแสน้ำนั้นเขาได้พบเห็นผู้คนที่เขารู้จัก ที่เดินทางผิด แล้วไหนไปตามกระแสน้ำ เขาจึงตัดสินใจว่ายทวนน้ำขึ้นมาจนกระทั่งถึงฝั่ง แล้วเขาก็ได้พบกับจางวางขาวที่กำลังเล่นเพลงกราวในอยู่ เอกดีใจมากจึงไปหยิบเอาให้ไผ่มาเรียงต่อกันเป็นระนาดและต่อเพลงกับจางวางขาวจนสำเร็จ ในระหว่างเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นมีเสียงคนเล่าเรื่องเล่าเรื่องอยู่ตลอด ซึ่งมีใจความดังนี้

“จำปาผู้อาภัพ เธอหายไปกับสายน้ำ โดยไม่มีโอกาสแม้แต่จะแสดงตัว

ฝืนจะปาจักเป็นฝืนจำปาหรือเป้นเพียงฝืนไม้บงก็ขึ้นอยู่กับใจของคนผู้นั้น

เอก ใครจะช่วยเอกก็ไม่ได้ เอ็งต้องช่วยตัวเอง สะบัดให้หลุดมองให้เห็น

จะไหลตามหรือต้านกระแส ก็ต้องมีราคาชีวิตที่ต้องจ่าย มองเห็นสายรุ้งนั้นมั้ย จึงยึดถือทางนั้นเถิด

ศิลปิลย่อมไม่รู้จักคำว่าล้มเลิก ถ้าเลิกก็ไม่ใช่ศิลปิน ไปเถิดทวนกระแสไปให้ถึงฝั่งกระโน้นนะ

ทุกเรื่องราว ทุกชีวิตที่เกิดขึ้นล้วนเกิดขึ้นและดับไปตามเหตุและปัจจัย

แสงรุ่งอรุโณทัยฉาบขอบฟ้า ศิลปินเกิดมาเพื่อรับใช้โลก ไม่ใช่เป็นนาย

เมื่อนักแสวงหาได้ค้นพบความจริงแล้วเขาจะกลายเป็นศิลปิน

เรื่องราวบางเรื่องในชีวิตก็ไม่จำเป็นต้องมีคำตอบ

ทุกสิ่งล้วนมีที่มาที่ไป หน้าที่อีกอย่างนึงของศิลปิน

เมื่อถึงเวลาที่ต้องออกเดิน ไปเถิด ตราบที่โลกยังหมุนอยู่ สองเท้ายังกำหนดเป้าหมาย

วิเคราะห์เพลง

ประวัติเพลง

เพลงกราวในเป้นเพลงหน้าพาทย์ประเภทกราว จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบอากับกิริยาขิงตัวละครฝ่ายยักษ์ มีอัตราจังหวะสองชั้นใช้ประกอบการยกทัพฝ่ายลงกาซึ่งเป็นตัวละครฝ่ายยักษ์ ลักษณะทำนองแสดงความองอาจ สง่างามและฮึกเหิม เพลงที่ยังใช้เป็นเพลงอันดับที่ 11 ในเพลงชุดโหมโรงเย็นซึ่งมีความหมายถึงการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่ายอสูร เช่น เท้ากุเวรเวสสุวรรณ เป็นต้น นอกจากนี้นักดนตรียังนิยมนำไปบรรเลงตอนจบการเทศน์หรือการสวดมนต์ของพระสงฆ์

แนวคิด และ การประพันธ์

ลักษณแนวคิดของการประพันธ์ของเพลงกราวใน เมื่อพูดถึงเพลงกราวในต้องบอกว่าเพลงกราวในไม่ว่าบรรเลงเดี่ยวหรือจะเป็นการบรรเลงธรรมดาก็ตามก็สำคัญทั้งหมด เพลงนี้ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีความสำคัญโดนเป็นเพลงหน้าพาทย์ลำดับที่ 11

ในเพลงชุดโหมโรงเย็น และใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนในการเดินทางในลักษณะของการยกทัพของฝ่ายยักษ์ แต่ส่วนใหญ่จะใช้บรรเลงในการแสดงการตรวจพลก่อนเดินทัพ ขั้นตอนการบรรเลงสำหรับการตรวจพล

ทำนอง เอกลักษณะ

เพลงกราวในนั้นประกอบด้วย 2 ส่วนที่สำคัญ อันได้แก่ส่วนที่เป็นทำนองโยน และส่วนที่เป็นเนื้อเพลงส่วนที่เป้นทำนองโยนมีลักษณะเป็นทำนองกลุ่มหนึ่งหรือประโยคหนึ่งที่มีเสียงหลักเพียงเสียงเดียว จากนั้นผู้ประดิษฐ์จะกำหนดความสั้นยาว โดยกำหนดเสียงหลักไว้สุดท้ายแล้วนำเสียงต่างๆมาปรับปรุงโดยการลดอัตราส่วนหรือย่อให้สั้นลงทีละน้อยจนในที่สุดเหลือเพียงเสียงสุดท้าย ทำนองที่เป็นลูกโยนนี้ ได้ทำการประดิษฐ์มาจากทำนองหลักหรือทางฆ้องอให้มีความยาวสั้น หรือจะประดิษฐ์ให้มีความพิสดารแค่ไหนก็สุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะกำหนดเองลูกโยนในเพลงกราวในจะมีทั้งหมด 6 แห่งด้วยกัน คือ

ลูกโยนที่ 1 มีเสียงหลัก คือเสียง โด

ลูกโยนที่ 2 มีเสียงหลัก คือเสียง เร

ลูกโยนที่ 3 มีเสียงหลัก คือเสียง ที

ลูกโยนที่ 4 มีเสียงหลัก คือเสียง มี

ลูกโยนที่ 5 มีเสียงหลัก คือเสียง ลา

ลูกโยนที่ 6 มีเสียงหลัก คือเสียง ฟา และ มี

ในอีกส่วนหนึ่งที่เป็นเนื้อเพลงนั้น ผู้ประพันธ์ไม่สามารถจะประดิษฐ์ให้มากมาย เหมือนลูกโยนได้ จะทำได้แต่เพียงขยายให้เป็นทำนอง 3 ชั้น และตัดลงให้เป็นชั้นเดียว เพราะฉะนั้นที่จะทำ ให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงหลากหลายของเดี่ยวกราวใน น่าจะเป็นที่การประดิษฐ์ ลูกโยนมากกว่าการประดิษฐ์เนื้อเพลง”

หน้าทับ

เพลงกราวใน ที่นำมาทำทางเดี่ยงเป็นเพลงที่มาจากเพลงหน้าพาทย์ และในเพลงหน้าพาทย์มีความพิเศษอยู่ในตัว ผู้ประพันธ์เพลงทางดนตรีไทยจึงสามารถนำมาทำเป็นทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายซึ่งจากความสามารถพิเศษของเพลงกราวในจึงเกิดเป็นเพลงเดี่ยวใหญ่เพลงหนึ่ง เมื่อเป็นเพลงพิเศษปรมาจารย์ด้านดนตรี จึงต้อทำจังหวะให้มีความพิเศษ และลักษณะของตัวทำนอง เพลง มีจังหวะที่ไม่ตายตัว มีความยืดหยุ่นได้เป็นเพลงลูกโยนลักษณะของเพลงลูกโยนจะใช้หน้าทับ สองไม้เป็นหลัก และที่ไม่สามารถใช้หน้าทับอื่นได้ ก็เนื่องจากในเนื้อทำนองบังคับ ถ้าเป็นเพลงทั่วไปก็ใช้หน้าทับปรบไก่เป็นหลัก ซึ่งในเพลงทั่วไปทำนองส่วนใหญ่มีลูกเท่ามากกว่า ลูกโยนในเพลงลูกเท่าจึงต้องใช้หน้าทับปรบไก่ และลูกโยนใช้หน้าทับสองไม้ ในเพลงกราวในใช้หน้าทับกราวใน แต่เมื่อมาทำเป็นทางเดี่ยวจึงใช้หน้าทับกลมหรือกราวนอก ซึ่งการที่ใช้หน้าทับกลมก็เรียกตามลักษณะชื่อเพลงและเพลงกลมเป็นเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งหน้าพาทย์เป็นเพลงที่มีความเป็นมงคลและสุดยอด บรมครูจึงตั้งชื่อหน้าทับตามเป็นต้น

ส่วนที่ ๒ วิเคราะห์ความสัมพันธ์

เป็นการนำเอาข้อมูลในส่วนที่ ๑ มาทำการวิเคราะห์เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างเพลงประกอบภาพยนตร์และตัวภาพยนตร์เอง เพื่อหาความสัมพันธ์ในด้านต่างๆ และเพื่อเป็นข้อมูลในการหาข้อสรุปของการวิจัยในครั้งนี้ โดยผู้วิจัยจะกำหนดหัวข้อในการการวิเคราะห์ออกเป็น 4 ข้อ ได้แก่

๑ เวลาการเข้าออกของเพลง (ความสัมพันธ์เชิงเวลา)

๒ อารมณ์ หนักเบา (ความสัมพันธ์เชิงแทนความรู้สึก)

๓ จังหวะจะโคน อัตราความเร็ว หน้าทับ (ความสัมพันธ์เชิงการกระทำ)

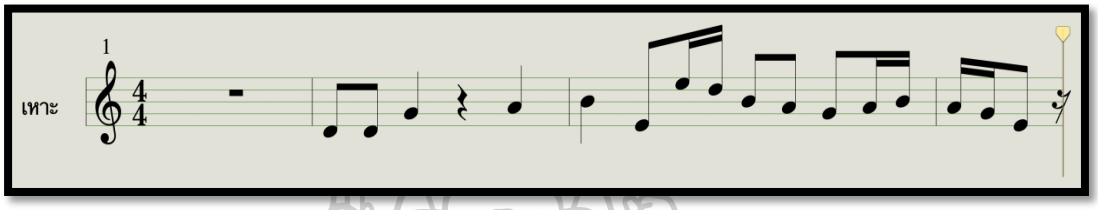
๔ ความสามารถในการพาไปสู่บางสิ่ง(ธีม)

เพลงที่ ๑ เพลง เหาะ

เวลาการเข้าออกของเพลง ลักษณะการเข้าออก (ความสัมพันธ์เชิงเวลา)

การเข้าของเพลง

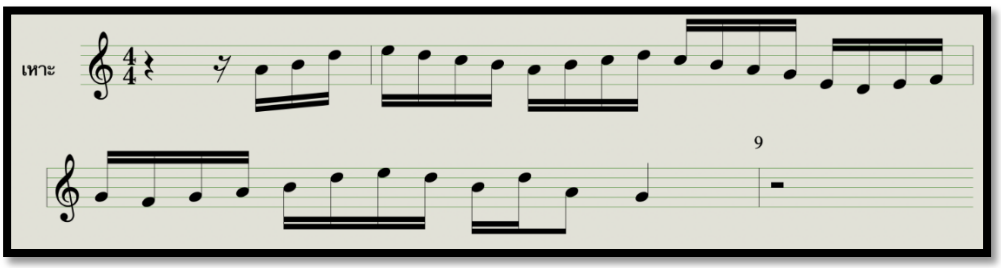
สำหรับเพลงเหาะได้เริ่มขึ้นวินาทีที่ 8 หลังจากโลโก้ของภาพยนตร์และผู้สนับสนุนขึ้น จะมีช่วงว่างเพียงไม่กี่วินาทีจังหวะนั้นจะเป็นจอสีดำ และไม่มีเสียงอะไรเลย จะเป็นช่วงเวลาที่เงียบเพียงเสี้ยววินาทีเท่านั้น จากนั้นเพลงก็เริ่มหลังจากความเงียบนั้นเพียงเสี้ยววินาที โน้ตชุดแรกที่ขึ้นนั้นจะอยู่กึ่งกลางของความมืด โน้ตชุดแรกที่ดังออกมานั้น เป็นการเล่นย้ำโน้ตหนึ่งครั้งแล้วไปกรอในโน้ตถัดไป ให้อารมณ์ที่กระแทกหูคนฟัง และสงบนิ่ง



ภาพที่ 25 โน๊ตท่อนแรกของเพลงเหาะ

การออกของเพลง

การออกของเพลงนั้นเริ่มตอน นาทีที่1:00 จะเป็นการออกแบบการถอน การถอนคือการค่อยๆเล่นให้ช้าลง และพาไปสู่ตอนจบของเพลงอย่างงดงาม ไม่ใช่การเล่นไปแล้วจบลงแบบแข็งแรง แต่เป็นการค่อยๆ เฟดออกบวกกับการเล่นช้าลง ในช่วงเวลาเดียวกันกับที่ภาพบนจอค่อยๆเฟดแสงลงจนกลายเป็นจอดำ แน่นอนว่าวินาทีแรกที่จอดำสนิท คือวินาทีที่โน้ตสุดท้ายของเพลงเล่นจบ หากเรามองในฐานะของนักแสดงแล้ว การที่การจบของเพลงตอนต้นเรื่องค่อยๆเฟดลงนั้นสามารถมองได้สองแบบคือ 1. การพาเข้าสู่ละคร 2. จุดจบของสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือเป็นการจบฉากแบบมีต่อ



ภาพที่ 26 โน้ตท่อนจบของเพลงเหาะ

อารมณ์ของฉาก หนักเบาของดนตรี (ความสัมพันธ์เชิงแทนความรู้สึก)

ฉากนี้นั้นว่าด้วยเรื่องของการเกริ่นเข้าเรื่อง ในส่วนของอารมณ์จึงไม่มีให้เห็นเด่นชัดแต่มีอยู่ นั้นก็คืออารมณ์ของออกมาจากเสียงของคนเล่าเรื่อง เป็นอารมณ์ของนักเล่าเรื่องที่มีความกระหายที่อยากจะเล่าเรื่อง ให้ความรู้สึกถึงความตื่นเต้น อยากเล่าเรื่องเรื่องนี้ให้ฟัง นี้เป็นเพียงอารมณ์เดียวที่ปรากฏอยู่ในฉากฉากนี้ อารมณ์ที่เต็มไปด้วยความอยากเล่าให้คนฟัง และนี่ก็คือต้นกำเนิดของละครคือความอยากเล่าเรื่องให้คนหนึ่งคนฟัง

ความหนักเบาของดนตรีในฉากนี้นั้นไม่ได้มีความซับซ้อนอะไรมากจะเป็นแค่ ในช่วงสามถึงสี่วินาทีแรกนั้นจะมีการทำให้ดนตรีมีเสียงที่ดังกว่าปกติเพื่อช็อคคนดู หรือการทำให้คนดูตื่น จะดังเพียงช่วงเวลาสั้น เพื่อไม่ให้คนดูรู้สึกรำคาญในความดังของเพลง หลังจากนั้นบทพูดก็จะเข้าโดยบทพูดมีใจความดังนี้

“กาลครั้งหนึ่งนานมาแล้ว ในดินแดนที่ไม่ใกล้ไม่ไกล

ผู้คนยังสนุกกับความคิด ค้นหาความหมายของชีวิต

ภาพทำให้เกิดเสียง เสียงทำให้เกิดภาพ

อดีตคือสีส้น ปัจจุบันคือความว่างเปล่า

สีส้นอดีตคือเรื่องราว ใบหน้าว่างเปล่าคือปัจจุบัน

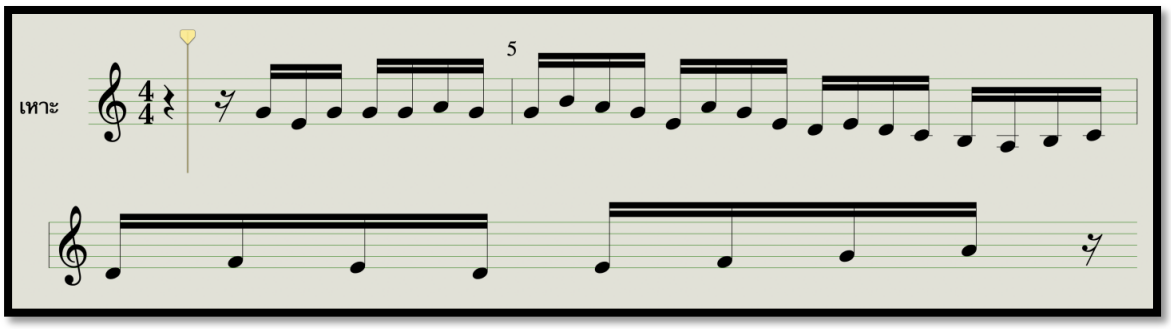
ขณะนี้ยานความคิดพร้อมแล้ว เชื้อเพลิงเติมเต็มพิกัด

จะรัดเข็มขัดนิรภัยหรือไม่ก็ได้

เปิดหูฟังเสียงเปิดตาดูภาพ และเพลิดเพลินเดินทางไปกับเรา”

หลังจากเริ่มมีบทพูดได้สามวินาทีดนตรีเริ่มลดเสียงลง เพื่อให้ได้ยินเสียงบทพูดชัดขึ้น ในช่วงระหว่างที่บทพูดและบทเพลงกำลังดำเนินไปพร้อมกันนั้น ช่วงระหว่างนี้ไม่มีการเพิ่มหรือลดเสียงแต่อย่างไร จะมีเพียงการลดเสียงดนตรีในครั้งแรกเท่านั้น เพราะในระหว่างที่บทพูดและภาพ

บนจอกำลังดำเนินไม่นั้น ไม่มีการเปลี่ยนแปลงของอารมณ์



ภาพที่ 27 โน๊ตท่อนกลางของเพลงเหาะ

จังหวะจะโคน อัตราความเร็ว หน้าทับ (ความสัมพันธ์เชิงการกระทำ)

เพลงเหาะ ที่เล่นประกอบภาพยนตร์เรื่องนี้นั้นเป็นเพลงที่ใส่จังหว่ะกลองแบบพิเศษเรียกว่า “หน้าทับพิเศษเพลงกราวใน” จังหวะการตีจึงต่างจากการตีตามปกติ จะเน้นที่การสนับสนุนฉากๆนั้นเป็นหลักเพื่อเป็นการควบคุมจังหวะจะโคนของการพูดบท และเสียงกลองที่ใช้ตีในเพลงเพลงนี้นั้นไม่ใช้กลองไทย แต่เป็นการนำเอากลองทิมปานีมาตีประกอบแทนเพื่อสร้างความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่และทันสมัย

ความสามารถในการพาไปสู่บางสิ่ง(ธีม)

จุดประสงค์ของดนตรีประกอบในภาพยนตร์ในฉากนี้ในฉากนี้นั้นคือฉากเริ่มเรื่อง จุดประสงค์ของฉากนี้นั้นคือการเริ่มเรื่อง ซึ่งการเริ่มเรื่องที่ดีนั้นต้องสามารถดึงให้คนดูอยากเข้าไปดูภายในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ และเป้าหมายหรือจุดประสงค์ของเพลงเพลงนี้ก็คือการดึงคนดูหรือช่วยในการสร้างอารมณ์ให้ผู้ชมรู้สึกตื่นเต้นอยากดูต่อ สำหรับเพลงเหาะนั้น ท่อนแรกของเพลง เป็นการสะบัดของระนาด ซึ่งตรงนี้นั้นสามารถดึงให้คนดูหันมาดู หันมาฟังได้อย่างดี

เพลงที่ ๒ เพลงเชิดนอก

เวลาการเข้าออกของเพลง (ความสัมพันธ์เชิงเวลา)

การเข้าของเพลง

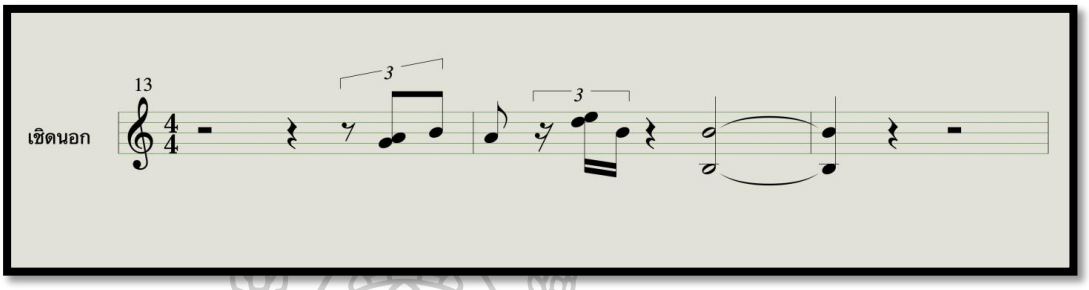
การเข้าของเพลงเชิดนอกนั้นจะเริ่มเข้าตอน ๑.๑๓.๑๒ จะเป็นเข้าของโน้ตที่ชัดเจน เริ่มจากช้าแล้วเร่งให้เร็วถึงขีดสุด แล้วจบที่การกรอ ภายในระยะเวลา ๑๐ วินาที แล้วทิ้งให้เงียบ ๕ วินาที แล้วเริ่มบรรเลงต่อในท่วงทำนองที่รวดเร็ว ทางละครเรียกว่าการขยี้

ภาพที่ 28 โน้ตท่อนแรกของเพลงเชิดนอก

การเข้าเพลงข้างต้นนั้นทำให้ผู้วิจัยรู้สึกว่าการเข้าของเพลงนั้นช่วงนี้นั้นมีความเข้ากันได้กับบรรยากาศของฉากเป็นอย่างมากเพราะ เพลงเชิดนอกนั้นสามารถเล่าได้ว่าตอนนี้อารมณ์ของเรื่องเป็นอย่างไร และในอนาคตอารมณ์ของฉากจะเป็นอย่างไร จากวลีแรกของดนตรีที่ดังขึ้นนั้นการที่ค่อยๆเร่งโน้ตให้เร็วขึ้น เปรียบเสมือนอารมณ์ที่กำลังค่อยรุนแรงขึ้นจนถึงที่สุด

การออกของเพลง

การออกของเพลงเชิดนอกนั้นเริ่มขึ้นตอน ๑.๑๔.๔๘ ในท่อนจบของเพลงนั้นจะเป็นการเล่นโน้ตที่กระโดดข้ามโน้ต ค่อยๆเร่งความเร็วและจบด้วยการกรอ ในดนตรีไทยเรียกว่า “ลูกหมด” ให้ความรู้สึกสับสนวุ่นวาย และจบลงที่ ๑.๑๕.๕๐สิ้นเสียงเพลงเชิดนอกฉากจึงตัดไปอีกฉาก ซึ่งต่อเนื่องกัน



ภาพที่ 29 โน๊ตท่อนจบของเพลงเชิดนอก

จะเห็นได้ว่าท่อนจบกับท่อนท่อนเริ่ม แต่เล่นโน้ตคนละตัวกัน ดังนั้นความรู้สึกที่ออกมาจึงต่างกัน ในท่อนเริ่มของเพลงนั้นจะเป็นการเล่นเรียงโน้ตจากสูงไปต่ำอาจจะมีข้ามโน้ตแต่จะเป็นช่วงเสียงที่ใกล้กัน แต่สำหรับในท่อนจบนั้นจะเน้นไปที่การข้ามโน้ตในช่วงที่เน้นให้ช่วงเสียงมีระยะที่ห่วง และกระโดดข้ามไปมา และจบลงการการกรอ

อารมณ์ หนักเบา (ความสัมพันธ์เชิงแทนความรู้สึก)

อารมณ์

ฉากนี้นั้นนำเสนอความโกรธ ความเกี้ยวราด ความดุดัน แต่ไม่ใช่การที่อยู่ๆก็โกรธ อยู่ๆก็เกี้ยวกราด อารมณ์ของฉากจะค่อยๆเพิ่มขึ้น ในส่วนนี้นั้นดนตรีจึง เริ่มจากช้าไปสู่เร็ว จากสูงไปต่ำ เพื่อให้เห็นถึงบรรยากาศที่เริ่มอึมครึม หลังจากนั้นท่วงทำนองจะเต็มไปด้วยการรัว การกรอ การสะบัด การกระแทกโน้ต สิ่งต่างๆเหล่านี้นั้น จะมีมาช่วยเสริมในส่วนของอารมณ์ของฉากฉากนี้ได้เป็นอย่างดี ในฉากนี้นั้นดนตรีจะบรรเลงไปพร้อมกับบทบรรยายฉาก ดังนี้

“จู่ๆจางวางขาวก็กลายเป็นจางวางดำ

เป็นไปได้ยังไงเนี่ย สิ่งที่เกิดขึ้นตรงหน้า

อัศจรรย์เกินกว่าจะหาเหตุผล

ความพิศวงเกิดขึ้นกับเอก

ยามที่เห็นจำปาขณะกำลังตะลึงพรึงเพริด

จำปาขยับการเคลื่อนไหว ความรู้สึกถาโถมออกมาพร้อมกับหัวใจดวงนั้น

จะด้วยอุปทานหรือไม่ ยากที่จะตอบได้

เอกพลิกความคิดจมดิ่งกับการค้นหา

หนทางที่จะต่อกราวในทางเทวดา

กระทั่งจับเสียงอันเงียบงัน จนได้ยินเสียงอันวิจิตนั้น

หนักเบาเป็นจังหวะ ดุจลีลาอันเกรียวกราดของผืน ทับทิม

ไหนหล่ะเสียงอันนุ่มละมุนอ่อนหวานของผืนจำปา

เอกบังเกิดความปริวิตก สับสน กระทั่งวิ่งตามจำปาออกไป

ทับทิม ไม่ใช่ จำปา ทับทิม จำปา จำปา”

บทบรรยายจะเริ่มขึ้นตอน ๑.๑๓.๓๑หรือหลังจากเพลงเริ่มบรรเลงไปได้ ๑๙ วินาที บทพูดถึงได้เริ่มบรรยาย ในช่วงระหว่างก่อนที่บทบรรยายจะขึ้นนั้น ระนาดก็เริ่มบรรเลงไปอย่างดุดันแต่ยังไม่มาก ความถี่ของโน้ตยังไม่เยอะ แต่หลังจากที่บทบรรยายเริ่มไปแล้ว เสียงเพลงเริ่มมีการเล่นกับบทพูดและภาพ คนบรรยาย เริ่มใส่ความรู้สึกที่มากขึ้นดนตรียิ่งเร็ว ยิ่งแสดงถึงความกดดัน ความตึกเครียดของฉาก

ความนักเบานั้นสัมพันธ์กับอารมณ์ของฉากนี้เป็นอย่างมาก ในตอนเริ่มเริ่มเพลงนั้นดนตรีจะเริ่มจากแล้วค่อยดังขึ้นในช่วง ๑๐ วินาทีแรก จากนั้นดนตรีหยุด เงียบ ๕ วินาที ทิ้งให้แต่ภาพดำเนินไป หลังจากนั้นบรรเลงต่อด้วยความดังที่ปกติ อาจจะกล่าวได้ว่าความเงียบก็เป็นเสียงดนตรีด้วยเช่นกัน เพราะช่วงที่เงียบนั้นก็มีความหมายเช่นกัน เงียบเพียงเล็กน้อยเพื่อขับสิ่งที่เป็นหัวใจหลักของฉากได้ออกมา แน่นอนว่าในเพลงนี้นั้น ผู้วิจัยพบว่าช่วงที่เงียบนั้น คือช่วงที่ ตัวละครหลัง

ในเรื่องได้ทำการปาไข่ไก่ลง ตรงจังหว่ะที่เงียบนั้น เพื่อจะได้ให้คนดูได้ยินถึงเสียงของไข่ไก่ที่แตก เพราะการปาไข่คือหัวใจ หรือสัญลักษณะที่สำคัญของฉากฉากนี้นั่นเอง

ดนตรีจะเริ่มลดเสียงลงอีกทีเมื่อบทพูดเริ่มขึ้น เพื่อให้ดนดูได้ยินเสียงของบทพูดได้อย่างชัดเจน ในจุดจุดนี้นั้น สิ่งที่จำคัญที่สุดในฉากคือบทบรรยาย รองลงมาคือภาพ เสียงบรรเลงหรือเสียงดนตรีประกอบจึงสำคัญรองลงมา แต่ก็เป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ เพราะดนตรีในที่นี่ทำหน้าช่วยสนับสนุนในแง่ของบรรยากาศของอารมณ์

ในช่วง ๑.๑๔.๑๗หรือหลังจากเพลงเริ่มมา ๑.๐๕ นาที นั้น ได้มีการลดเสียงลงอีกครั้ง จังหวะที่ลดเสียงลงนั้นเป็นจังหวะที่ระนาดกำลังกรอ ซึ่งตรงกับช่วงบทบรรยายที่ว่า “เอกพลิกความคิดจมดิ่งกับการค้นหาหนทางที่จะต่อกราวในทางเทวดา” อุปมาได้ว่า ในขณะที่คนกำลังครุ่นคิดกับอะไรอย่างมากนั้น เสียงที่อยู่รอบข้างจะลดน้อยลงจนแทบไม่ได้ยิน หลังจากนั้นดนตรีจึงค่อยๆเพิ่มเสียงของระนาดขึ้นมาอีกครั้งไม่ดังมากเพียงพอให้ได้ยินว่ายังมีอยู่

จังหวะจะโคน อัตราความเร็ว หน้าทับ (ความสัมพันธ์เชิงการกระทำ)

ในฉากนี้นั้นมีความซับซ้อนของอารมณ์อย่างมาก ถ้าเรียงกระบวนการสร้างนั้นอันดับที่ ๑. ภาพ ๒. เพลงประกอบ ๓. บทบรรยาย แต่ท้ายที่สุดเมื่อทำทุกอย่างเสร็จเอามารวมกัน ก็ต้องมาแก้เพิ่มเติมเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กันทั้งสามส่วน แต่ถ้าเราเรียงตามภาพที่เห็นเมื่อได้รับการแก้ไขแล้วนั้นจะเป็น บทพูดต้องพูดเพื่อสนับสนุนภาพ ส่วนเสียงนั้นต้องสนับสนุนทั้งภาพและเสียงบรรยาย

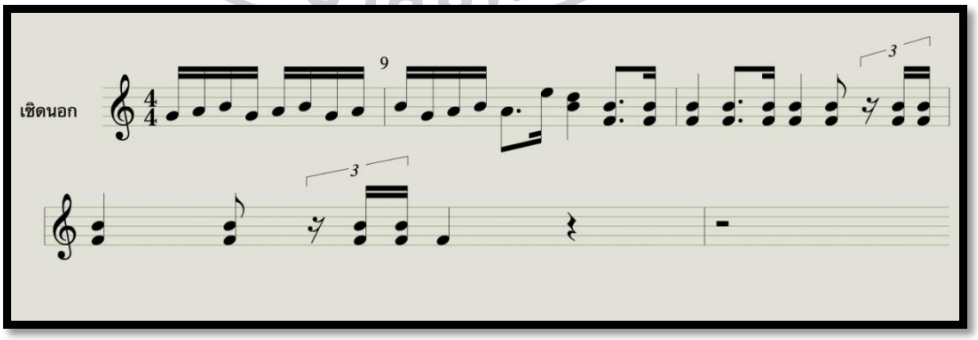
หน้าทับที่ใช้ในเพลงเพลงนี้นั้นคือ หน้าทับพิเศษเพลงเชิดนอก เป็นหน้าทับที่ผู้ประพันธ์ได้คิดขึ้นใหม่ เพื่อให้ตอบสนองต่อฉากฉากนี้ เสียงกลองที่ดังออกมานั้นคือเสียงของกลองทัดตะโพน ซึ่งจะเริ่มเข้าในช่วง ๓๓ วินาทีหลังจากที่เพลงได้เริ่มขึ้น ในจังหวะที่เริ่มนั้น เป็นช่วงที่ภาพเริ่มมีจังหวะ การพูดเริ่มจับจังหวะของดนตรีได้ เสียงตะโพนจึงดังขึ้นมาเพื่อเป็นหลักให้ทั้งภาพและเสียงได้มีหลักให้เกาะ เพื่อให้คนดูได้รู้สึกถึงความเข้มข้น เข้มแข็งทั้งภาพและเสียง และเมื่อผ่านไปได้ ๑ นาทีกับอีก ๓ วินาที เสียงตะโพนจึงหยุดลง เพื่อให้คนดูได้พัก ได้หยุดหายใน จังหวะของดนตรีเริ่มช้าลง หลังจากนั้น ๑๐วินาทีหลังจากที่คนดูได้พักแล้วเสียงกลิงทัดจึงดังขึ้นอีกครั้งในจังหวะที่ถี่

แล้วหายไปอีกครั้งหลังจากที่เริ่มมาได้ ๑๐วินาที เมื่อกลองทัดหยุดลงเครื่องดนตรีเครื่องอื่นจึงค่อยๆเบาตามกันลงมา แล้วภาพบนจอจึงตัดไปที่ฉากอื่น แต่เสียงระนาดจากฉากเดิมยังอยู่เพราะมันคือสภาวะเดียวกันและจะเปลี่ยนฉากกลับไปที่เดิม ก่อนที่จะเปลี่ยนฉากกลับไปที่เดิมนั้นเสียงกลองทัดเข้ามาอีกครั้งเพื่อให้รู้ว่ากำลังจะมีอะไรบางอย่างเกิดขึ้น และพาคนดูกลับไปสู่สภาวะเดิมของฉากเดิม หลังจากนั้นเสียงเพลงบรรเลงไปพร้อมกับบทบรรยายจนจบฉากแล้วเสียงเพลงจึงค่อยๆหายไปจากฉาก

ภาพที่ 30 บางฉากจากภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน”

ความสามารถในการพาไปสู่บางสิ่ง(ธีม)

สิ่งที่ฉากฉากนี้ต้องการจะนำเสนอในแง่ของอารมณ์นั้นคือ ความโกรธของอาจารย์ ความสับสนของลูกศิษย์ ความความเจ็บปวดของหญิงสาวที่ถูกกระทำ ซึ่งเพลงเชิดนอกในเวอร์ชั่นนี้นั้นสามารถตอบโจทย์ได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 31 โน๊ตท่อนกลางของเพลงเชิดนอก

ในช่วงต้นเพลงนั้นเราจะเห็นความโกรธของอาจารย์ที่มีต่อหญิงสาว ในช่วงครึ่งหลังเราจะเห็นความสับสนของลูกศิษย์ผ่านทางบทเพลง สิ่งที่ขาดไปคือความเจ็บปวดของหญิงสาวแต่ภาพและบทบรรยายในส่วนนั้นแทนและเพียงพอแล้ว จะสังเกตได้ว่าเพลงไม่จำเป็นต้องเล่าทุกอย่าง เพียงแต่ช่วยเล่าในสิ่งที่ขาดหรือสิ่งที่ไม่สมบูรณ์ให้สมบูรณ์ก็เพียงพอแล้ว

เพลงที่ ๓ เพลงกราวใน

เวลาการเข้าออกของเพลง (ความสัมพันธ์เชิงเวลา)

การเข้าของเพลง

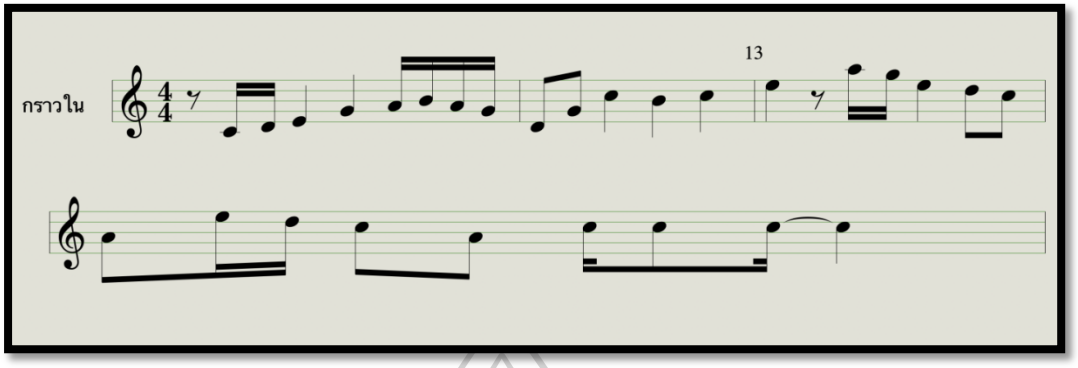
การข้าวของเพลงกราวในนั้นจะเข้าตอน ๑.๔๘.๔๕ของภาพยนตร์เพลงนี้จะอยู่ในฉากท้ายๆของเรื่อง ก่อนเพลงกราวในจะเริ่มทุกสิ่งทุกอย่างอยู่ในความเงียบ การขึ้นต้นเพลงด้วยการสะบัด หรือการเล่นโน้ตสามตัวติดกันด้วยความเร็ว หลังจากนั้นต่อด้วยการเล่นแบบการเก็บหรือการกรอแบบละเอียดเกือบทุกโน้ตเพลงนี้ที่เล่นในตอนต้น ในการเข้านั้นไม่ได้เล่นเร็ว แต่เป็นการเล่นละเอียด ด้วยการเก็บ การกรอ ทำให้การเข้าของเพลงนั้นคนดูสามารถรับรู้ได้ถึงความคลังของเพลงและของฉาก

ภาพที่ 32 โน้ตท่อนแรกของเพลงกราวใน

การออกของเพลง

เพลงนี้เป็นเพลงที่มีความยาว ๑๑.๓๐ นาที ในตอนจบของเพลงนั้นจะเป็นการตีสะบัดสลับกับกรอสลับกันไปมา และจบด้วยการกรอลากยาวแล้วเสียงค่อยๆหายไป ในท่อนนี้ภาษาดนตรีไทยเรียกว่าการถอนหรือเป็นการลงจบอย่างเป็นทางการ ช่วงก่อนที่จะถึงการถอนนั้นจะเป็นการ

บรรเลงโน้ตที่อยู่ในสัดส่วนที่เท่ากัน อาจจะมีสลับกับการกรอ การสะบัดบ้าง แล้วหยุดลงอย่างกระทันหัน เพียงเสี้ยวนาทีหลังจากนั้นจึงเริ่มการถอน



ภาพที่ 33 โน๊ตท่อนจบของเพลงกราวใน

อารมณ์ หนักเบา (ความสัมพันธ์เชิงแทนความรู้สึก)

อารมณ์

ในฉากนี้นั้นเป็นฉากที่ต้องการความคลังของฉากเป็นอย่างมาก และเพลงกราวในก็เป็นเพลงที่มีเรื่องเล่าที่น่าสน เป็นเพลงที่ว่ากันว่าเป็นเพลงที่เทวดามาบอกวิธีการเล่นให้หลวงประดิฐไพเราะ และนอกนอกจากนี้ยังเป็นเป้าหมายสูงสุดของตัวละครเอกของเรื่องนี้ เรียกได้ว่าเพลงนี้นั้นคือ ไฮไลท์ ของเรื่องเป็นเพลงที่ทุกคนอยากฟังมากที่สุดของภาพยนตร์เรื่องนี้

ในตอนเริ่มของเพลงนั้นกำลังอยู่ในฉากซึ่งเป็นฉากที่ เต็มไปด้วยความเจ็บปวดของการสูญเสียอะไรบางอย่างที่รักมากๆไป แต่การสูญเสียในครั้งนี้นั้น มีไว้เพื่อเรียนรู้สิ่งใหม่ ดังนั้นอารมณ์ของเพลงจึงไม่ดุดัน ไม่ร่าเริง อารมณ์ของเพลงจะอยู่กลางๆ ฟังแล้วได้ความรู้สึกเศร้า แต่สงบ เพราะการบรรเลงโน้ตนั้นดำเนินไปอย่างช้าๆ ไม่ได้เล่นเร็ว ค่อยๆไป ความค่อยๆเป็นค่อยๆไปของดนตรีนั้น สามารถพาคนดูเข้าไปสู่สภาวะสงบ หรือคลังได้ ระหว่างที่เพลงบรรเลงไปก็จะมีบทบรรยายดังนี้

“จำปาผู้อาภัพ เธอหายไปกับสายน้ำ โดยไม่มีโอกาสแม้แต่จะแสดงตัว

ผืนจะปาจักเป็นผืนจำปาหรือเป้นเพียงผืนไม้บงก็ขึ้นอยู่กับใจของคนผู้นั้น

เอก ใครจะช่วยเอกก็ไม่ได้ เอ็งต้องช่วยตัวเอง สะบัดให้หลุดมองให้เห็น

จะไหลตามหรือต้านกระแส ก็ต้องมีราคาชีวิตที่ต้องจ่าย

มองเห็นสายรุ้งนั้นมั้ย จึงยึดถือทางนั้นเถิด

ศิลปิลย่อมไม่รู้จักคำว่าล้มเลิก ถ้าเลิกก็ไม่ใช่ศิลปิน

ไปเถิดทวนกระแสไปให้ถึงฝั่งกระโน้นนะ

ทุกเรื่องราว ทุกชีวิตที่เกิดขึ้นล้วนเกิดขึ้นและดับไปตามเหตุและปัจจัย

แสงรุ่งอรุโณทัยฉาบขอบฟ้า ศิลปินเกิดมาเพื่อรับใช้โลก ไม่ใช่เป็นนาย

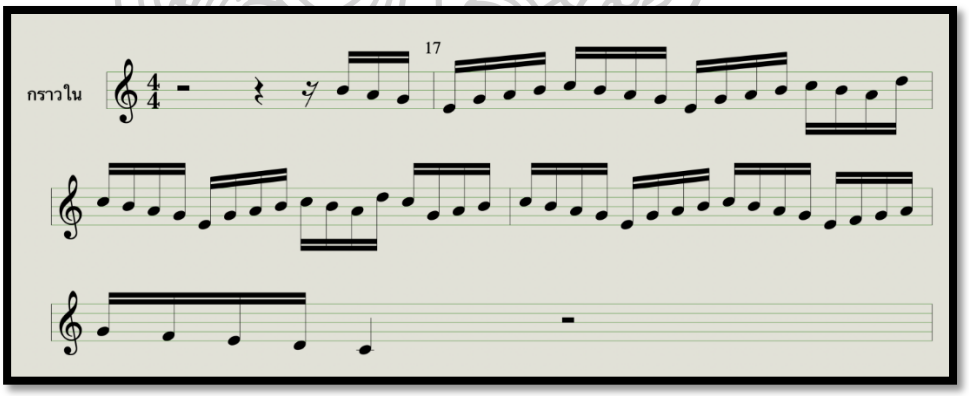
เมื่อนักแสวงหาได้ค้นพบความจริงแล้วเขาจะกลายเป็นศิลปิน

เรื่องราวบางเรื่องในชีวิตก็ไม่จำเป็นต้องมีคำตอบ

ทุกสิ่งล้วนมีที่มาที่ไป หน้าที่อีกอย่างนึงของศิลปิน

เมื่อถึงเวลาที่ต้องออกเดิน ไปเถิด ตราบที่โลกยังหมุนอยู่ สองเท้ายังกำหนดเป้าหมาย”

หนักเบาของเพลง



ภาพที่ 34 โน๊ตท่อนกลางของเพลงกราวใน

ในตอนเริ่มเพลงนั้นเริ่มมาด้วยเสียงปกติ ไม่ดังเกินไป ไม่เบาเกินไป เพราะว่าฉากนี้นั้นต้องการความคลัง ความสงบ ๓ วินาทีหลังจากนั้นจึงทำการลดเสียงลงเพื่อให้ได้ยินบทพูด แล้วกลับมาที่เสียงเท่าเดิมอีกครั้งเมื่อบทพูดของตัวละครจบลง แต่ในหนึ่งชุดของทำนองจะมีการบรรเลงแบบต้นดังปลายเบาตลอดในช่วงแรก ให้ความรู้สึกเป็นห้วงๆ แล้วเริ่มเบาลงอีกครั้งเมื่อบท

บรรยายเริ่มเข้ามาในตอน ๑.๔๙.๓๐ ระหว่างที่บทบรรยายกำลังดำเนินไปนั้น เสียงดนตรีก็ดำเนินไปเช่นกันเพียงแต่เบาลง แต่ในเพลงนี้นั้นในทุกครั้งที่จบบทบรรยายหนึ่งบทดนตรีดังขึ้นมา แล้วเริ่มเบาลงอีกครั้งก่อนบทบรรยายใหม่จะเริ่มขึ้น ในช่วงท้ายๆของเพลงนั้น มีการเร่งเสียงให้ดังขึ้นอย่างกะทันหัน แล้วก็ลดลงมาเท่าเดิมอีกครั้ง ซึ่งจะขึ้นอยู่กับภาพที่ปรากฏอยู่บนจอ การกระทำของตัวละคร

ภาพที่ 35 บางฉากจากภาพยนตร์ “ระนาดเอกทางเปลี่ยน”

จังหวะจะโคน อัตราความเร็ว หน้าทับ (ความสัมพันธ์เชิงการกระทำ)

ในช่วงฉากนี้นั้นเพลงจะเล่นช้า การเคลื่นไหวของตัวละครก็จะช้าเช่นกัน ท่วงท่าต่างๆของตัวละครล้วนเคลื่อนไหวไปตามเปลงที่บรรเลง จากที่ได้สัมภาษณ์ถึงกระบวนการสร้างฉากนี้นั้น ผู้วิจัยได้ทราบการถ่ายทำฉากนี้นั้น เพลงเสร็จก่อน เพลงเสร็จก่อนในที่นี้หมายถึงว่า เพลงนี้ได้รับการประพันธ์ ปรับแต่งหรืออัดจนเสร็จ ก่อนเริ่มถ่ายทำ เพราะภาพต่างๆที่ปรากฏในฉากนี้นั้นล้วนเคลื่อนไหวไปตาม ลีลาลูกเล่นของมือระนาด

อย่างที่ได้กล่าวไว้ในช่วงต้นว่า ตอนเริ่มของเพลงกราวในนั้นจะเล่นช้า หลังจากนั้น จึงค่อนเล่นโน้ตเร็วๆถี่ แต่พอเริ่มมีบทบรรยายเข้ามา ดนตรีกลับมาเล่นช้าอีกครั้งจากนั้น จึงค่อยเริ่มเร็วขึ้น

หน้าทับที่ใช้ในเพลงกราวในในเวอร์ชั่นนี้นั้น เป็นหน้าทับพิเศษ เรียกว่า หน้าทับพิเศษเพลงกราวใน ในช่วง ๑.๔๘.๕๓ หรือหลังจากเพลงกราวในเล่นมาแล้ว วินาที ฉิ่งและตะโพนได้ดังขึ้นพร้อมกันเพื่อเล่นประกอบจังหวะให้ระนาดเอก ในช่วง ๑.๔๙.๓๐ ตะโพนเริ่มมีการเพิ่มลูกเล่น เริ่ม

ตีเป็นรูปแบบ หลังจากก่อนหน้านี้ตีเพียงโน้ตตัวขาว หลังจากตะโพนเริ่มเพิ่มลูกเล่น บทบบรรยายจึงเริ่มขึ้น

ความสามารถในการพาไปสู่บางสิ่ง(ธีม)

ฉากนี้คือฉากสุดท้ายของภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยน เป็นฉากที่ตัวละครเอกได้เรียนรู้อะไรบางอย่าง ซึ่งถ้าหากเรามองลงไปในการละเอียดของตัวความรู้สึกที่มนุษย์ตอนได้เรียนรู้อะไรบางอย่างนั้น มีหลากหลายความรู้สึกเป็นอย่างมาก ทั้ง ตื่นเต้น ประหลาดใจ ปล่อย วาง สงบ อารมณ์เหล่านี้จะถาโถมเข้ามาในทันทีที่เราหรือตัวละครเอกของเรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนได้เรียนรู้หรือเข้าใจอะไรบางอย่าง

ดังนั้นเพลงกราวในในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้นจึงต้องตอบโจทย์เหล่านั้น ทั้งตื่นเต้น ประหลาดใจ ปล่อยวาง สงบ อารมณ์เหล่านี้ถูกซ่อนไว้ในเทคนิคของการตีระนาด และการวางโครงสร้างของเพลงโดยผู้ประพันธ์เพลง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ ๕
อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาองค์ประกอบของดนตรีไทย ในเชิงอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อหาแนวทางหรือข้อเสนอแนะสำหรับการใช้ดนตรีไทยเป็นเพลงประกอบภาพยนตร์ โดยได้ใช้ภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนเป็นกรณีศึกษา การศึกษาในครั้งนี้นั้นได้ทำการสัมภาษณ์ ผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์เรื่องนี้จำนวน 5 คนได้แก่ ผู้กำกับ ผู้ประพันธ์เพลง คนอัดเสียง นักแสดงจำนวน2คน และได้มีการลงพื้นที่ไปชมกระบวนการทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนที่ บ้านเรียนละครมรดกใหม่ ต.คลองหก อ.คลองหลวง จ.ปทุมธานี การวิเคราะห์ข้อมูลในครั้งนี้นั้นผู้วิจัยได้ตั้งหัวข้อขึ้นมา ได้แก่

๑ เวลาการเข้าออกของเพลง (ความสัมพันธ์เชิงเวลา)

๒ อารมณ์ หนักเบา (ความสัมพันธ์เชิงแทนความรู้สึก)

๓ จังหวะจะโคน อัตราความเร็ว หน้าทับ (ความสัมพันธ์เชิงการกระทำ)

๔ ความสามารถในการพาไปสู่บางสิ่ง(ธีม)

หัวข้อข้างต้นนี้เป็นหัวข้อที่ผู้วิจัยมีความคิดว่าเป็นสี่หัวข้อที่ควรจะมีในเพลงประกอบหนึ่งเพลง เหตุที่แบ่งออกเป็นสี่ข้อนั้นเพื่อให้เห็นได้อย่างชัดเจนเป็นส่วนๆ ผู้วิจัยได้สร้างหัวข้อเหล่านี้ขึ้นมาแล้วนำมาวิเคราะห์โดยใช้หลักของละครและองค์ประกอบของดนตรีไทยเป็นเครื่องมือ เพื่อนำไปสู่ข้อมูลที่ถูกต้องและผลที่จะนำเสนอต่อไปนี้จะเป็นแนวทางและข้อแนะนำสำหรับผู้ที่สนใจในการนำดนตรีไทยมาประกอบภาพยนตร์

หัวข้อที่ ๑ เวลาการเข้าออกของเพลง (ความสัมพันธ์เชิงเวลา)

การเข้าของเพลง

โน้ตแรกของการเข้าเพลงในทางดนตรีประกอบภาพยนตร์นั้นมีความสำคัญมากเพราะต้องให้ทุกคนได้ ต้องสามารถตรึงคนดูให้ฟังได้ ถึงแม้ว่าตอนขึ้นจะเบาแต่คนดูต้องได้ยินว่าโน้ตแรกของเพลงขึ้นตอนไหน จากการวิเคราะห์ทั้งสามเพลงผู้วิจัยพบว่าการเข้าเพลงที่ดีนั้น ต้องขึ้นในช่วงที่ฉากทั้งฉากเงียบแม้จะเป็นเพียงเสี้ยวนาทีก็ตาม การที่โน้ตแรกปรากฏขึ้นในช่วงที่เงียบนั้นจะช่วยให้คนดูได้ยินชัด เมื่อโน้ตแรกชัดคนดูก็จะสามารถตามดนตรีที่เหลือของเพลงได้

หัวใจหลักของการข้าวของเพลงคือ เข้าให้คนดูคนฟังได้ยิน เมื่อเข้าได้ยิน ดนตรีจะสามารถดึงให้คนดูเข้ามาสู่สภาวะของฉากนั้นๆได้ ต้องสามารถเล่าได้ว่าตอนนี้อารมณ์ของเรื่องเป็นอย่างไร และในอนาคตอารมณ์ของฉากจะเป็นอย่างไร

การออกของเพลง

การออกของเพลงหรือตอนจบของเพลงนั้น ในทางละครนั้นถือเป็นเรื่องที่สำคัญมาก เพราะไม่ว่าช่วงแรกจะทำมาดีขนาดไหนแต่ถ้าตอนท้ายจบไม่สวยสิ่งที่คนดูจะจำคือจุดที่มันไม่สวยนั่นแหล่ะ หลักจากที่ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราห์การจบของเพลงทั้งสามเพลงของภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนแล้วผู้วิจัยพบว่า เพลงสามารถจบก่อนฉากจะจบได้ หรือดนตรีสามารถเล่นเลยข้ามไปจบที่ฉากอื่นก็ได้ ขึ้นอยู่กับว่า ภาพที่อยู่บนจอ หากอารมณ์ของนักแสดงในฉากนั้นๆจบแล้ว แล้วกำลังจะพาไปที่ความรู้ใหม่ดนตรีสามารถจบได้ก่อนที่จะเปลี่ยนฉาก แต่ถ้าหากการเปลี่ยนฉากนั้นเปลี่ยนเพียงฉากแต่ความรู้สึกหรือสิ่งที่อยากจะบอกแก่คนดูนั้นยังเหมือเดิม ดนตรียังสามรถดำเนินต่อไปได้จบกว่าจะสิ้นสุดอารมณ์ของนักแสดง

การออกเพลงของทั้งสามเพลงนั้นผู้วิจัยพบว่า ใช้เทคนิคของดนตรีไทย ที่เรียกว่า ลูกหมดการถอน เข้ามาช่วย เพื่อเป้นการบอกคนดูว่าเพลงนี้จะจบแล้วนะ เตรียมตังพอกับสิ่งใหม่ นี่คือสิ่งที่สำคัญสำหรับการจบของเพลงประกอบภาพยนตร์

หัวข้อที่ ๒ อารมณ์ หนักเบา (ความสัมพันธ์เชิงแทนความรู้สึก)

อารมณ์

อารมณ์ของดนตรีประกอบละครนั้นถือเป็นเรื่องที่สำคัญ และเป็นเรื่องที่ทำได้ยาก ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของอารมณ์ของดนตรีประกอบภาพยนตร์ผลปรากฏว่าคนทำเพลงจะสามารถทำเพลงที่สัมพันธ์กับภาพยนตร์ได้นั้น ผู้ประพันธ์ต้องรู้ก่อนว่า ความรู้สึกความฉากแต่ละฉากนั้นเป็นอย่างไร อันนี้คือภาพรวมแต่ถ้าเจาะลึกลงไปที่ตัวละครแต่ละตัวจะพบว่า แม้ตัวละครหลายตัวจะอยู่ในสถานการณ์เดียวกันแต่ความรู้สึกจะไม่เหมือนกัน ผู้ประพันธ์ต้องรู้ให้ได้ว่าตัวไหนคือตัวละครหลักของฉากนั้นๆ แล้วตัวละครหลักตัวนั้นมีสภาวะอะไรอยู่ จากนั้นผู้ประพันธ์จึงจะสามารถประพันธ์เพลงที่สามารถสนับสนุนตัวละครนั้นๆได้

หนักเบาของเพลง

การเล่นเน้นโน้ตให้ดังขึ้นหรือทำให้เบาลงสามรถทำได้ในหลายโอกาส อาจจะต้องการเน้นบางสิ่งบางอย่างให้เด่นชัดขึ้น หรือต้องการจะกลบสิ่งที่ผิดพลาดของภาพยนตร์ในบางจุด นั้นมีปัจจัยหลายอย่าง หลายปัจจัย ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ ผลการวิจัยได้ผลออกมาว่า

๑.ดนตรีต้องไม่เสียงดังจนทำให้ได้ยินบทพูดไม่ชัด

๒.ไม่ว่าดนตรีจะเล่นให้เบาหรือดัง ต้องสามารถพาคนดูไปสู่ความรู้สึกของตัวละครได้

๓.การขึ้นเพลงนั้นต้องขึ้นในจุดที่คนฟังสามารถได้ยินอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเล่นดังหรือเล่นเบา

๔.ดนตรีที่บรรเลงอยู่ในระหว่างที่ไม่มีคนพูดสามารถดังได้เต็มที่ แต่ต้องไม่ดังจนเกินไป

๕.เมื่อคนเริ่มพูดดนตรีต้องเบาลง

๖.ดนตรีต้องเล่นหนักเบาไปตามสภาพอารมณ์ของนักแสดง

๗.ดนตรีสามารถเล่นสวนทางกับอารมณ์ของนักแสดงได้ หากผู้ประพันธ์ต้องการเล่าสิ่งที่อื่นที่แข็งแรงกว่า

หัวข้อที่๓ จังหวะจะโคน อัตราความเร็ว หน้าทับ (ความสัมพันธ์เชิงการกระทำ)

จังหวะจะโคน

จังหวะจะโคนนั้นถ้ามองในมุมผู้กับหรือนักแสดงนั้นจะหมายถึง การเล่นที่มีความเข้ากันได้อย่างไม่มีหยุด มีการรับการส่งกัน หรือการสอดประสานกันอย่างเฉียบคม ดนตรีประกอบภาพยนตร์ที่ดีต้องสามารถสร้างจังหวะจะโคนได้ หรือสามารถสร้างจังหวะให้กับภาพยนตร์ได้ การสร้างดนตรีประกอบภาพยนตร์ให้มีจังหวะจะโคนได้นั้น ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ และสรุปออกมาดังนี้

๑.ความเร็วของดนตรีต้องสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของตัวนักแสดงหลักของฉากนั้น

๒.ลูกเล่นที่ต้องการเล่นเพื่อสร้างจังหวะให้ตัวละครต้องไม่ทับกับบทพูด ผู้ประพันธ์ต้องรู้จังหวะโดยรวมการฉากนั้นๆ

๓.ในกรณีที่เป็นเพลงช้า การเข้าของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น กลองหรือฉิ่ง ไม่ควรเข้ามาพร้อมกับเครื่องเอก ควรเข้าหลังจากที่เครื่องเอกดำเนินไปได้สักพัก เพื่อให้คนดูได้ยินและเริ่มเข้าจังหวะไปพร้อมกัน

๔.ความเงียบถือเป็นการสร้างจังหวะที่ดี เพราะ หากผู้ประพันธ์ปล่อยให้ดนตรีเล่นไปยาวโดยไม่มีการหยุดพัก ความเป็นจังหวะจะไม่เด่นชัด

หน้าทับ

หน้าทับของดนตรีไทยนั้น ๑ หน้าทับสามารถนำไปใช้ได้หลายเพลง และเพลงบางเพลงของดนตรีไทยนั้นจะมีหน้าทับบังคับ แต่ในภาพยนตร์เรื่องระนาดเอกทางเปลี่ยนนั้นผู้ประพันธ์ได้ทำการประพันธ์หน้าทับหรือจังหวะกลองขึ้นมาใหม่ เพื่อให้เข้ากับอารมณ์และเนื้อหาของเรื่องมากยิ่งขึ้น เพราะในบางช่วงของฉากอาจไม่ต้องการเสียงกลอง แต่กลับกันในบางฉากอาจจะต้องการเสียงกลองที่ดุดันและเด่นชัด ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงทำการประพันธ์หน้าทับพิเศษขึ้นมา

หัวข้อที่ ๔ ความสามารถในการพาไปสู่บางสิ่ง(ธีม)

ในส่วนนี้นั้นจะว่าด้วยเรื่องของภาพรวมของดนตรีประกอบภาพยนตร์แต่ละฉาก การที่จะประพันธ์เพลงออกมาให้สามารถเล่าสิ่งที่ซ่อนอยู่ให้ออกมาได้นั้นถือเป็นเรื่องที่ยากมาก เพราะผู้ประพันธ์เพลงต้องอ่านบทและเข้าใจฉากทุกอย่าง และต้องเข้าใจในอย่างเดียวกันกับที่ผู้กำกับเข้าใจ ถึงจะสามารถประพันธ์เพลงมาสนับสนุนเรื่องราวนั้นๆได้ ซึ่งผลจากการวิจัยที่ออกมานั้นสรุปได้ ดังนี้

๑.ก่อนจะเริ่มทำเพลงประกอบฉากใดนั้นผู้ประพันธ์ต้องที่ไปที่มาของฉากนั้นๆก่อน เพราะฉากก่อนหน้าคือเหตุของการเกิดฉากที่ผู้ประพันธ์กำลังจะทำการประพันธ์ประกอบเสมอ

๒.ตัวละครหลักของฉากฉากนั้นคือใคร และเขากำลังคิดอะไรอยู่ เพราะดนตรีประกอบฉากไม่ได้มีหน้าที่เล่นประกอบฉากเพียงอย่างเดียว แต่สำคัญยิ่งกว่าคือการเล่นสนับสนุนความคิดของตัวละคร

๓.ระดับความตึงเครียดของฉาก หรือสภาวะอารมณ์ของตัวละคร คือสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องรู้ เพราะเสียงที่จะต้องบรรเลงออกมาคือเสียงที่แทนสภาวะอารมณ์ของตัวละคร

๔.ธีม หรือแก่นของเรื่อง หรือแก่นของฉาก คือสิ่งที่สำคัญเป็นอันดับหนึ่งคือสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้อง เพราะแก่นของเรื่องหรือฉากนั้นคือสิ่งที่ผู้กำกับต้องการจะสื่อไปให้ถึงคนดูมากที่สุด

๕.เสียงที่จะใช้แทนเอกลักษณะของตัวละแต่ละตัว แน่นอนว่าคนแต่ละคนมีเอกลักษณะเป็นของตัวเอง เครื่องดนตรีก็เช่นกัน เครื่องดนตรีจะมีเสียงที่เป็นเอกลักษณะเป็นของตัวมันเอง ผู้ประพันเพลงต้อง เลือกเสียงที่จะมาเป็นเสียงแทนลักษณะของคน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Herbert, T. Music in words Published by Oxford University Press, Inc I98 Madison Avenue, New York IOOI6.

ชิตพงษ์ ตรีมาศ. (2561). การแต่งเพลงละครโทรทัศน์ เข้าถึงได้จาก วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 46 ฉบับที่ 4 (ตุลาคม-ธันวาคม 2561) หน้า 100-117.

ดร.กฤษฎิ์ เลกะกุล. (2561). พัฒนาการดนตรีไทยหลัง พ.ศ. ๒๔๗๕ อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะไทยสาขาวิชาศิลปะการดนตรีและการแสดง คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เข้าถึงเมื่อ วันที่ 17 พ.ค. 2561

เข้าถึงได้จาก http://www.culture.go.th.

พจนานุกรมไทยแปลไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน.

ศิริพันธ์ เจริญรัถ. (2561). การทำเพลงประกอบภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ 04 ต.ค. 2561

สันติ อุดมศรี. (2561). กราวในกราวนอก ประวัติและลักษณะเฉพาะทางดนตรี วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์ ปีที่ 26 ฉบับที่ 51

อรรถกร บุญเพ็ง. (2556). คณะนิเทศศาสตร์ สาขาภาพยนตร์และวิดีทัศน์ เข้าถึงเมื่อ วันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2556 เข้าถึงได้จาก https://auttakorn.blogspot.com/.

เอี่ยมศิริรักษ์, เ. (2549). การวิพากษ์แนวเรื่องเล่าในเพลงประกอบภาพยนตร์ไทยจาก วิทยานิพนธ์ (นศ.ม.)--จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	วิทวัส พลช่วย
วัน เดือน ปี เกิด	01 มกราคม 2536
สถานที่เกิด	บ้าน โนนเมื่อ ต.โนนศิลา อ.สหัสขันธ์ จ.กาฬสินธุ์
วุฒิการศึกษา	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมปลายที่ บ้านเรียนละครมรดกใหม่ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีที่ สถาบันอาศรมศิลป์
ที่อยู่ปัจจุบัน	25/5 ม.5 ต.คลองหก อ.คลองหลวง จ.ปทุมธานี 12120